

Das Choralbuch des Hermann Ignaz Knievel

Kirchenliederneuerung in Paderborn im 19. Jahrhundert

Bewahrung des alten Kirchenliedgutes und Neubelebung
durch Prägung seines eigenen Choralstils

Von der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Universität Paderborn
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades (Dr. phil.)
genehmigte
Dissertation

vorgelegt von
Lioba Behr (Magistra Artium – Musikwissenschaft)

Referent: Prof. Dr. Gerhard Allroggen
Korreferent: Prof. Dr. Michael Kunzler

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Februar 2006

Herrn Professor Dr. Gerhard Allroggen, dem früheren Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, bin ich für die Betreuung und stetige Förderung dieser Arbeit zu großem Dank verpflichtet. Ich danke ihm für seine Anregung, seine Ermutigung, seinen kritischen Rat und für seine Tätigkeit als Erstgutachter.

Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Michael Kunzler, Professor des Lehrstuhls für Liturgiewissenschaft der Theologischen Fakultät Paderborn, dass er das Zweitgutachten übernommen hat.

Ich danke für die Unterstützung in den Archiven und Bibliotheken (Landesbibliothek Detmold, Diözesanbibliothek Münster, Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Geheimes Staatsarchiv PK Berlin, Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn), besonders danke ich Herrn Dr. Hermann-Josef Schmalor, Direktor der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn und Herrn Gerhard Sander, dem früheren Leiter des Archivs des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn.

Meiner lieben Mutter

Das Choralbuch des Hermann Ignaz Knievel

Kirchenliederneuerung in Paderborn im 19. Jahrhundert

Bewahrung des alten Kirchenliedgutes und Neubelebung
durch Prägung seines eigenen Choralstils

Inhaltsverzeichnis	Seite
Einleitung	5
1. Geschichte der katholischen Gesangbücher in Paderborn vom 17. bis in das beginnende 19. Jahrhundert	7
1.1 Der Verfall des Kirchenliedgutes im Erzbistum Paderborn Anfang des 19. Jahrhunderts	12
1.1.1 Der Verfall des Kirchengesanges	15
1.1.1.1 Pustkuchens Vorrede zu seinem Choralbuch	16
2. Knievels Weg zu seinem Choralbuch	20
2.1 Hermann Ignaz Knievel? - Skizzen seiner Biographie	21
2.2 Knievels Gedankengut – Grundlagen und Quellen	25
2.2.1 Knievel-Abhandlung	25
2.2.1.1 Knievels Bedürfnis nach einem Choralbuch	25

2.2.1.1.1	Das Choralbuch von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser	27
2.2.1.2	Knievels Choralbuch-Manuskript	40
2.2.1.2.1	Revision des Tillmannschen Gesangbuches	40
2.2.2	Knievels Stellungnahme zu den Choralarbeiten des Lehrers Bollens	44
2.2.3	Daniel Gottlob Türk	46
2.2.3.1	Daniel Gottlob Türk: „Anweisung zum Generalbaßspielen“	47
2.2.4	Georg Joseph Vogler	53
2.2.4.1	Knievels Verhältnis zu Vogler	53
2.2.4.1.1	Voglers „Choral-System“	55
2.2.5	Peter Mortimer	60
2.2.5.1	Mortimer: „Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation“	61
2.2.6	Bernhard Christian Ludwig Natorp	64
2.2.6.1	Natorp: „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“	64
2.3	Die Choralarbeiten des Bollens zu den Tillmannschen Liedern	68
2.4	Knievels Gedankengut – Zwischenergebnis	82
2.5	Resultat der Revision der Bollens'schen Choralmelodien	84
2.6	Schematische Darstellung des langen Weges vom Gedanken bis hin zur Herausgabe des Knievel-Choralbuches in der Zeitspanne 1803 bis 1840	92

3.	Das Choralbuch von Hermann Ignaz Knievel – Gesamtbetrachtung	93
3.1	Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch	95
3.2	Beispielhafte Darstellung der Lieder und ihrer Quellen	106
3.2.1	Vielfalt der Gesänge	123
3.2.2	Gesamtübersicht der Hauptquellen für Knievels Choralbuch 1840	139
3.3	Knievels Choralsprache	140
3.3.1	Tonarten-Beschaffenheit der Choräle	140
3.3.2	Merkmale der Knievelschen Orgelbegleitung	146
3.3.3	Knievels Choralbegleitung im Kontext der Orgelbegleitpraxis des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts	150
3.3.4	Das Zwischenspiel bei Knievel	153
3.3.4.1	Knievels Ausführung seiner Zwischenspiele	158
3.3.5	Die Choralbearbeitungen von Johann Martin Roeren	169
3.3.6	Die Choralbearbeitungen von Johann Christian Heinrich Rinck	175
3.3.7	Ergebnis	179
3.3.8	Knievels Eigenkompositionen	183
3.3.8.1	Analytische Betrachtung der Eigenmelodien von Knievel und ihrer Orgelbegleitsätze	186
3.3.8.1.1	Ergebnis	229

4.	Meinungen zum Choralbuch von Knievel	231
5.	Knievels Werk wirkt weiter!	236
6.	Bedeutung - Knievel und sein Werk	249
7.	Literaturverzeichnis	255
	A: Archivalien – Briefe / Schriftstücke	255
	B: Anthologien / Abhandlungen	256
	C: Choralbücher / Gesangbücher	258
	D: Lexika / musikwissenschaftliche, musik- und kirchengeschichtliche Literatur	260
8.	Anlage	263

Einleitung

Der Kirchenmusiker und Lehrer Hermann Ignaz Knievel (1786-1840) stellt eine bedeutende Persönlichkeit für die Kirchenliederneuerung in Paderborn im 19. Jahrhundert dar. Die Zeichen der Zeit sehen, erfassen und schließlich auch handeln - dem Verfall des Kirchenliedgutes durch Erneuerungsbestrebungen entgegenzutreten - sind Werte, die kennzeichnend sind für die schöpferische Kraft des Menschen und Musikers Knievel.

Knievel schrieb in den Jahren 1820 bis 1824 für die Diözese Paderborn ein Choralbuch-Manuscript, das auf die alten Kirchenliedmelodien wieder zurückgriff. Es erschien im Jahre 1840 in Paderborn unter dem Titel „Choralbuch für katholische Kirchen, zunächst für den ältern Theil der Diöcese Paderborn. Vierstimmig und durchgehends mit Zwischenspielen bearbeitet von Hermann Ignaz Knievel, Lehrer und Organist an der katholischen Kirche zu Lippstadt.“

Knievels Bestrebungen einer Kirchenliederneuerung bis hin zur Herausgabe seines Choralbuches im Jahre 1840 zeichnet einen Weg, der durch Entwicklungsschritte geprägt ist. Diesen Weg transparent zu machen, die Grundlagen und Quellen, welche er bei der Erstellung seines Choralbuches herangezogen hat, herauszuarbeiten, ist ein wesentliches Ziel der vorliegenden Arbeit. Als wichtigste Primärquelle dient hier eine Abhandlung von Knievel aus dem Jahre 1835 - eine wertvolle Schrift zur Choralmusik, welche im Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn in einem Aktenband neben weiteren handgeschriebenen Briefen und Schriftstücken zum Choralbuch von Knievel aufbewahrt liegt.

Dieser Fund, die **Knievel-Abhandlung - bislang in keiner Literatur zu Knievel angemerkt** - eröffnet musikwissenschaftlich und kirchengeschichtlich neue Einblicke, Eindrücke und Sichtweisen in die kirchenmusikalischen Verhältnisse im Bistum Paderborn, Knievels Gedankengut und Wertvorstellungen hinsichtlich der Choralmusik, Knievels Auseinandersetzung mit theoretischen und praktischen Werken der Choralmusik, sein Verhältnis zu berühmten Musiktheoretikern und Organisten seiner Zeit (u. a. Georg Joseph Vogler, Peter Mortimer, Daniel Gottlob Türk) und den Entwicklungsprozess des Knievel-Choralbuches und damit verbunden Knievels Wege zur Kirchenliederneuerung im Bistum Paderborn.

Knievels Aussage, ein Choralbuch „dem Kayser’schen gleich“ anzufertigen, ist ein wesentlicher Hinweis auf eine Quelle, welche Knievel zur Verwirklichung

seines Choralbuches herangezogen hat; sie rückt das Choralbuch von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser und die Frage, an welchen Elementen des Kayser-Choralbuches sich Knievel orientiert, welche er dem Kayzerschen gleich ausgerichtet hat, in den Blickpunkt der vorliegenden Arbeit. Einen weiteren Untersuchungsgegenstand bildet die Reihe der Paderborner Gesangbücher - von Knievel an verschiedenen Stellen seiner Abhandlung angesprochen - und deren Stellenwert für das Knievel-Choralbuch.

Die Gesamtanalyse des Choralbuches – Knievels vierstimmiger Choralbearbeitungen, der musikalischen Struktur seiner Zwischenspiele und insbesondere der Eigenmelodien von Knievel - ist ein weiterer Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit. Ziel dieser Analyse ist es, Knievels Verhältnis zu Tradition und den Grad seiner Selbständigkeit herauszuarbeiten. Großes Interesse gilt in diesem Zusammenhang der Ausprägung einer eigenen Knievelschen Choralsprache.

Welche Merkmale haben die musikalischen „Gebilde“, die Knievel als Zwischenspiele in seine Choräle einführt, wie verhalten sich in Knievels Eigenkompositionen Melodieführung und Wortschöpfung zueinander, was für eine Rolle spielen melodische Satzstrukturen innerhalb der Eigenmelodien, mit welchen musikalischen Mitteln stellt Knievel den lobpreisenden Charakter seiner Gesänge dar? – diesen wesentlichen Fragen wird u.a. bei der Gesamtanalyse des Knievel-Choralbuches nachgegangen.

1. Geschichte der katholischen Gesangbücher in Paderborn vom 17. bis in das beginnende 19. Jahrhundert

Um den Stellenwert des Knievel-Choralbuches als einen Beitrag der Kirchenliedererneuerung in der Diözese Paderborn im 19. Jahrhundert bewerten zu können, ist es u.a. erforderlich, die Geschichte und Entwicklung der katholischen Paderborner Gesangbücher sowie des Kirchengesangs in Paderborn vom 17. bis in das beginnende 19. Jahrhundert in Grundzügen darzustellen. Die Ergebnisse dieser folgenden Darstellung werden bei der Analyse des Knievel-Choralbuches miteinbezogen und die Elemente der Paderborner Gesangbücher herausgestellt, an denen Knievel sich orientiert, die er aufgenommen bzw. „erneuert“ hat.

Anfang des 19. Jahrhunderts konnte die Diözese Paderborn bereits auf eine Kirchenmusikgeschichte, welche in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts - der ersten Paderborner Gesangbuchtradition - festgehalten ist, zurückblicken. Das Fundament für einen würdevollen Choralgesang in Paderborn war damit nachweislich Anfang des 17. Jahrhunderts bereits vorhanden. Tradition und Wandel des Kirchenliedgutes bestimmen die Bücher der weiteren Gesangbuchgenerationen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in Paderborn. Dabei zeigt sich der Wandel, die Erneuerung des Kirchenliedgutes in den Büchern der Aufklärungszeit nicht in Form von radikalen Änderungen; bemerkenswert ist, dass auch diese Gesangbücher mit der Tradition des Kirchenliedes in Paderborn nicht brechen.

Die Paderborner Gesangbücher des 17. Jahrhunderts

Wesentliches Merkmal der Paderborner Gesangbücher von 1609ff. – der ersten Paderborner Gesangbuchgeneration – ist deren starke Verbindung zur Tradition der lateinischen Gesänge und der alten deutschen Lieder des Mittelalters. Theo Hamacher zählt das Paderborner Gesangbuch von 1609¹ „zu den wertvollsten Erscheinungen unter den katholischen Gesangbüchern des beginnenden 17. Jahrhunderts, da es eine recht gute Auswahl von Texten und Melodien aus dem reichen Schatz des mittelalterlichen, deutschen und lateinischen Liedgutes“ biete.² Das Buch weist insgesamt 133 Liedtexte auf, von denen 91 mit Melodien versehen sind; mit seiner beachtlichen Zahl an lateinischen Gesängen - seinen 56 lateinischen Hymnen, Antiphonen und Cantionen³ - setzt das Paderborner

¹ „Alte Catholische Geistliche Kirchengesäng / auff die fürnemmste Feste / auch in Processionen/ Creutzgängen und Kirchenfärten: ...“; das einzige erhaltene Exemplar befindet sich in der Stadt- und Regionalbibliothek Erfurt. Die Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn ist im Besitz einer Kopie; vgl. zum Paderborner Gesangbuch von 1609: E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 22ff.

² Vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S. 104.

³ Vgl. ebd., S. 105.

Gesangbuch von 1609 die uralte Choraltradition der lateinischen Gesänge fort und hält diese lebendig.

Weitere Auflagen des Gesangbuches stammen aus den Jahren 1616 (verschollen), 1617⁴.

Im Jahr 1628 erschien eine erneute Auflage des Buches von 1609.⁵ In dem Buch von 1628 zeigte sich bereits deutlich der Einfluß der seit 1607 bei Peter von Brachel erschienenen Jesuitengesangbücher, besonders des Büchleins von 1623: „Auserlesene Geistliche Kirchengesäng“, welches in der Geschichte des deutschen, katholischen Kirchenliedes Bedeutung erlangt hat; in den in ihm enthaltenen Liedern Friedrich von Spees kommt in den Texten das neue Versbetonungsgesetz und in den Melodien der neue, monodische Liedstil zum Durchbruch. Von hier aus führt der Weg des neuen barocken Kirchenliedes - seine Veränderungen in textlicher und musikalischer Hinsicht - auch in das Gesangbuch Paderborn 1628. Den älteren Auflagen von 1609ff. gegenüber sind 31 Texte und 21 Melodien neu hinzugekommen, dagegen ebenso viele weggelassen; 23 der neu hinzugekommenen Lieder sind Lieder des Paters *Friedrich von Spee*, der in den Jahren 1623-1626 und 1629-1631 in Paderborn wirkte.⁶ Im Liedschaffen Friedrich Spees von Langenfeld (1591-1635) finden wir den ersten Höhepunkt der geistlichen Barockdichtung. Spees Lyrik ist durch ein tiefes persönliches Erlebnis, eine bilderreiche Sprache, barocken Überschwang und durch Mystik gekennzeichnet.⁷

Die letzte Auflage des Gesangbuches von 1609 erschien im Jahre 1720⁸.

Die Paderborner Gesangbücher in der Zeit der Aufklärung

Auf den barocken Überschwang forderte die Aufklärung auch auf dem Gebiet der Kirchenmusik Einfachheit, Vernünftigkeit und Klarheit. Mit der neuen Betonung der Muttersprache kam auch eine neue Wertschätzung des Kirchenliedes. Dessen Themen waren die göttliche Majestät und Güte sowie die Zweckmäßigkeit der Schöpfung. Auf die Gesangbücher der Aufklärung gehen die „Meßgesänge“ zurück, die nach Art der Meßandachten die (lateinische) Meßliturgie (des Priesters) betrachtend begleiten sollten. Da sich die Bestrebungen nach der

⁴ Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 25; ein Exemplar von 1617 befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, vgl. ebd., Anm. 69.

⁵ Vgl. ebd.; das Buch von 1828 befindet sich im Besitz der Akademischen Bibliothek Paderborn.

⁶ Vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S. 107f.

⁷ Vgl. B. Schmid, *Das Kirchenlied der Barockzeit*, S. 378, in: *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1, hrsg. von H. Musch, Regensburg 1993.

⁸ Vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S. 108.

Volkssprache in der Liturgie nicht durchsetzen konnten, kam es zu einer sprachlichen Zweiteilung: Der Priester sang seinen Part am Altar lateinisch, die Gemeinde sang zu den lateinisch leise gebeteten Teilen der Messe deutsche Kirchenlieder. Dies war insofern möglich, betont Kunzler, „als die Musik ja schon lange als Ausschmückung des Gottesdienstes, nicht aber als dessen integraler Bestandteil galt.“⁹

Paderborner Gesangbuch von 1726

Durch das Paderborner Gesangbuch von 1726 („Christ-Catholisches Gesang-Buch ...“) wurde in der Geschichte des katholischen Kirchengesanges im Bistum Paderborn ein „neuer Abschnitt“ eingeleitet.¹⁰ Zum ersten Mal treten in einem Paderborner Gesangbuch deutsche Meßgesänge auf.¹¹ Es handelt sich um Lieder zu folgenden Teilen des Ordinarius: „Unter dem Gloria“ - „Unter dem Evangelio“ - „Unter dem Offertorio“ - „Nach der Präfation“ - „Unter der Elevation“ - „Unter dem Agnus Dei“ - „Unter der Communion“.

Erika Heitmeyer weist darauf hin, dass kein Lied dieser Reihe im Gesangbuch von 1609 zu finden ist; sie wertet diese Meßliedreihe als eine Singbegleitung gemäß den Teilen der Feier. Man dürfe hier von einer frühen Form der aktiven Teilnahme der Gemeinde an der liturgischen Feier sprechen.¹² Trotz Aufnahme dieser Meßgesänge kann zu jenem Zeitpunkt von einer allgemeinen Einführung des deutschen Hochamtes im Hochstift Paderborn noch nicht gesprochen werden. Der lateinische Gesang wurde in der Diözese Paderborn offiziell im Jahre 1785 abgeschafft.¹³

Das Gesangbuch von 1726 enthält 207 deutsche und 34 lateinische Liedertexte ohne Melodien, aber mit Verweisen zu bekannten Melodien¹⁴; zahlreiche Liedertexte stammen von *Friedrich Spee* (1591-1635).¹⁵ - Das Buch erlebte zahlreiche Auflagen; die letzte Ausgabe erschien im Jahre 1790.¹⁶

⁹ Vgl. M. Kunzler, *Die Liturgie der Kirche*, Paderborn 1995, Kap. 2.6.2, Zur Geschichte von Gesang und Musik im christlichen Gottesdienst, S. 194.

¹⁰ Vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S. 109.

¹¹ Vgl. ebd., S. 111.

¹² Vgl. dazu die Ausführungen von E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 30.

¹³ Die neue Verordnung des Fürstbischofs C. August, die dem Gesangbuch von 1726 vorgesetzt ist, enthält bzgl. einer Beeinträchtigung des lateinischen Hochamtes keinen Passus; vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S. 112.

¹⁴ Vgl. W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, Bd. III., S. 56. und vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 26.

¹⁵ Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 29.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 26f. und vgl. W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, Bd. III, S. 57.

Das Gesangbuch von 1765

Während der Geltungsdauer, des Gebrauchs und der wiederholten Drucklegung des Gesangbuches von 1726 erschien im Jahre 1765 ein neues approbiertes Paderborner Diözesangesangbuch¹⁷, so dass zwei Gesangbücher nebeneinander gebraucht wurden. Das Gesangbuch von 1765 ist kürzer in Gebrauch (bis 1780) als das genannte ältere (bis 1790).¹⁸ Wie bei den älteren Paderborner Gesangbüchern handelt es sich um ein Gesangbuch mit vorwiegend deutschen Liedern. Außer einer Anzahl älterer Lieder, die aber sprachlich neu gefasst sind, stehen in dem Buche viele neue Lieder, vor allem evangelischer Herkunft (ca. 80).¹⁹ Als Begründung dieser Ausgabe wird in der Vorrede die wünschenswerte Anpassung der überlieferten Lieder an den „Geschmack“ der „jetzigen Zeiten“ und die Erweiterung des Angebots an Texten und Melodien genannt und damit die Aufgeschlossenheit für Einflüsse der Neuzeit bezeugt.²⁰ Das Paderborner Gesangbuch von 1765 enthält 321 Liedtexte (5 Litaneien mitgezählt), 75 Melodien mit beziffertem Baß. Den Melodien war der Generalbaß hinzugefügt, um den Organisten eine Erleichterung für die Orgelbegleitung zu bieten. Da frühere Paderborner Gesangbücher mit Generalbaß nicht bekannt sind, haben wir offenbar mit dem Buch von 1765, das zur dritten Paderborner Gesangbuchserie zählt, das erste Paderborner Orgelbuch vor uns.²¹

Die Meßgesänge von 1726 sind, bis auf das Lied zum Agnus Dei, alle in das Buch von 1765 übernommen worden; zugleich ist die Meßliedreihe von 1765 gegenüber dem Gesangbuch von 1726 erweitert worden; die Meßgesänge sind auch hier auf das Ordinarium bezogen.²²

¹⁷ Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 31. - Die Erstausgabe dieser dritten Paderborner Gesangbuchserie hat den Titel: „Gott, und der allerseeligsten Gottes-Gebährerin, und Jungfrauen Mariae gewidmetes, Neues, verbessert – und vermehrtes Catholisch-Paderbornisches Gesang-Buch, welches zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in denen Kirchen so wol, als zu eines jeden besonderen Andacht, und Seelen-Heyl, zu gebrauchen. In eine bequemere Ordnung eingetheilet, und mit Noten, zu denen neuen, und unbekannten Gesängen, versehen. ...: Gedruckt und verlegt von Wilhelm Junffermann, Hoff-Buchdrucker 1765.“; die Erzbischöfliche Akademische Bibliothek besitzt ein Exemplar, bei dem es sich nach bisherigen Kenntnissen um ein Unikat handelt; vgl. ebd., S. 32f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁹ Vgl. W. Bäumker, *Das Katholische deutsche Kirchenlied*, Bd. III, 79f. und vgl. Th. Hamacher, *Passus*; vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S. 115. - Die vielen evangelischen Lieder konnten sich aufgrund der konservativen Einstellung der Paderborner Bevölkerung nicht durchsetzen; die Fassung von 1765 überlebte daher nicht lange, vgl. dazu ebd., S. 116.

²⁰ Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 32.

²¹ Vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S. 115.

²² Vgl. dazu die Ausführungen von E. Heitmeyer in: *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 36f.

Unter den Heiligenliedern stehen drei „Von dem H. Liborio“:

- „Sey gegrüßet, o Libori!“²³
- „Rühm und lobe, sing und preise, Du beglückte Pader-Stadt!“²⁴
- „Freut euch ihr Paderborner“²⁵

Erika Heitmeyer hebt bei diesem Paderborner Gesangbuch von 1765 die „Reichhaltigkeit des Liedangebots“²⁶ heraus; ferner besteche das Buch „durch die Offenheit gegenüber qualitativ anerkannten Liedern der katholischen und protestantischen Tradition“²⁷, „durch die Stützung der am Gottesdienst aktiv teilnehmenden Gemeinde“²⁸ und „die frische und lebenspralle Sprache vieler Texte“²⁹.

Otto Ursprung sagt über diese konservative Richtung der Aufklärung: *„Diese will nur die Abschaffung von Mißständen, eine neuzeitliche Gestaltung veralteter Zustände und Formen, auch eine neue sprachliche Formung alter Lieder, sie will die Methoden erneuern, den Gehalt aber beibehalten, sie ist kirchlich und dogmatisch streng katholisch.“*³⁰

1767 erscheint eine gekürzte Neuauflage des Buches von 1765, die jedoch als verschollen gilt.³¹ Eine zweite Auflage dieser Neuauflage, gedruckt 1770 bei W. Junffermann, enthält nur noch 209 Lieder. Bis auf drei Lieder sind alle anderen Lieder protestantischen Ursprungs weggelassen oder, in zwei Fällen, umgedichtet worden.³² Zu dieser Auflage von 1770 erscheint ein Handweiser (1770) mit Generalbaß - „sowohl für ausgelernte, als mittelmäßig erfahrene Organisten“.³³ 1780 erscheint eine dritte veränderte und damit auch letzte Auflage des Buches von 1765.³⁴ Mit dieser Neuauflage ist als Besonderheit ein Wiederaufleben des lateinischen Gemeindegesangs verbunden.³⁵

²³ Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 36 u. Anm. 121.

²⁴ Vgl. ebd., Anm. 122.

²⁵ Vgl. ebd., Anm. 123.

²⁶ Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 36 u. vgl. das Gesangbuch von 1765.

²⁷ Vgl. ebd. und vgl. W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, Bd. III, 79f.

²⁸ Vgl. E. Heitmeier, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 36f. und vgl. dazu Anm. 241 in ebd.

²⁹ Vgl. ebd., Anm. 127.

³⁰ Vgl. Th. Hamacher, *Die Paderborner Gesangbuchdrucke*, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, Paderborn 1982, S.115f. u. vgl. O. Ursprung, *Die Katholische Kirchenmusik*, Wiesbaden 1979, S. 256.

³¹ Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 34.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 34, Anm. 109: Zwei Exemplare befinden sich in der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn. Weitere Exemplare sind nicht bekannt.

³⁴ Vgl. ebd., S. 34, Anm. 110; Auflage von 1780 - Exemplar befindet sich in der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn.

³⁵ Vgl. ebd., Anm. 110

Mit der letzten Auflage des Buches von 1726 im Jahre 1790 geht die alte Tradition der Paderborner Gesangbücher zu Ende.³⁶

Die Paderborner Gesangbücher von 1726 (bis 1790) und 1765 (bis 1780) nehmen zwar Gedanken der Aufklärung auf, brechen aber nicht mit der Tradition des Kirchenliedes - bringen keine radikalen Veränderungen. „Trotz mancher Moral- und Tugendlieder sowie vielen Gesängen didaktischen Inhaltes enthielten die Paderborner Bücher des 18. Jahrhunderts bis 1790 doch noch im Kern die Perlen des mittelalterlichen und barocken Kirchenliedgutes, wenn auch häufig in moderner Frisierung; sowie einen, wenn auch immer geringer werdenden Bestand an lateinischen Hymnen und Cantionen.“³⁷

1.1 Der Verfall des Kirchenliedgutes im Erzbistum Paderborn Anfang des 19. Jahrhunderts

Knievel schildert in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch die leidliche kirchenmusikalische Situation, die Anfang des 19. Jahrhunderts im Erzbistum Paderborn eingetreten war:

„Ein sehr großes Bedürfnis für Lehrer und Organisten im Fürstenthum Paderborn ist ein in vier Stimmen gesetztes Choralbuch. Der Mangel desselben wurde erst recht fühlbar, als man anfang, den alten Gregorianischen Choralgesang allmählich aus den Stadt- und Landpfarrkirchen zu verdrängen, und ihn durch deutsche Lieder zu ersetzen.“³⁸ Die Organisten jener Zeit, „welche ihre musikalische Bildung in Klöstern oder sonst bei tüchtigen Orgelspielern genossen hatten, und den Gregorianischen Choralgesang in seiner Erhabenheit kannten“, haben sich, so Knievel, bewusst von den deutschen Kirchenliedern distanziert: Genannten Organisten „erschien diese Art neuen Kirchengesanges zu winzig, als daß sie sich zu Gunsten desselben hätten entschließen sollen, die Melodien der alten deutschen Kirchenlieder, obgleich sie den Werth derselben zu schätzen wußten, vierstimmig zu bearbeiten, und zum allgemeinen zu sammeln, wozu mehreren die Fähigkeit nicht fehlte“, führt Knievel in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch aus.³⁹

Mit dieser Bemerkung spricht Knievel weiterhin folgende Aspekte der Kirchenliederscheinung an: 1. die „Erhabenheit“ und damit die Größe des Gregorianischen Choralgesanges, 2. die Melodien der alten deutschen Kirchenlieder und deren eigener Wert und 3. die vierstimmige Orgelbearbeitung der alten deutschen Melodien und deren Sammlung für die Allgemeinheit.

³⁶ Vgl. Th. Hamacher, Die Paderborner Gesangbuchdrucke, in: Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, Paderborn 1982., S. 117.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. V. und S. VI.

³⁹ Vgl. ebd., S. VI.

Da sich die ältere Generation der Organisten aus genanntem Grund von den alten deutschen Liedern, deren vierstimmiger Bearbeitung und Sammlung für die Allgemeinheit distanzierte, „entstand nach und nach eine große Verlegenheit für die jüngern Lehrer und Organisten“⁴⁰. Erstere hatten die Aufgabe, die Jugend im Gesange zu unterrichten, letztere den Gesang mit der Orgel zu begleiten; jedoch hielten beide Seiten, so Knievel, fast nichts in ihren Händen, „was ihnen hätte zur Richtschnur dienen können“.⁴¹

Knievel bemerkt weiter, dass in diese Entwicklung hinein „insonderheit“ 1796 das von Josef Tillmann nach alten und bekannten Melodien gefertigte Gesangbuch erschien.⁴² Mit dem Wort „insonderheit“ hebt Knievel das Tillmannsche Gesangbuch aus der Menge der neu verfassten Gesangbücher jener Zeit heraus.

Gesangbuch von Josef Tillmann

1796 erschien in Paderborn das Gesang- und Gebetbuch des Erkelner Pfarrers Joseph Tillmann (1753-1819). Der Titel dieses Werkes lautet: „Katholisches Gesangbuch nach den alten und bekannten Melodien, (wenige ausgenommen) mit einem Gebetbuche zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste und der Hausandacht.“ Gedruckt wurde es bei J. W. Junfermann in Paderborn, ohne Angabe des Druckjahrs.⁴³ Das Tillmannsche Gesangbuch war das erste der neuen Paderborner Gesangbücher nach der Abschaffung des lateinischen Gesanges im Archidiaconat Paderborn im Jahre 1785 und der Einführung des deutschen Hochamtes.⁴⁴ Im Vergleich zu anderen Gesangbüchern der Aufklärungszeit zählt Bäumker das Gesangbuch von Tillmann „zu den besseren Producten jener Zeit“. Von den alten Liedern seien allerdings nur die alten Melodien beibehalten.⁴⁵

Tillmanns Gesangbuch ist ein Buch mit Liedtexten - ohne Abdruck der Melodien. Die zum größten Teil neuen Texte sollen nach den Melodien der alten, im Volk bekannten Kirchenlieder gesungen werden. Über den Texten, die ausnahmslos auf deutsch verfasst sind, wird durch die Anfangsworte der alten Lieder auf die jeweilige zugehörige alte Melodie verwiesen. „Das Buch bezeichnet, was die Texte angeht, den vollständigen Bruch mit der Tradition. Die bis dahin erschienenen Paderborner Gesangbücher, welche doch noch einen Kern alter,

⁴⁰ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840; S. VI.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Die Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn besitzt zahlreiche Exemplare des Tillmannschen Gesangbuches, als frühestes die vierte Auflage von 1802, die auch Wilhelm Bäumker benutzt hat; das Buch erlebte 13 Auflagen; die letzte erschien „Mit Genehmigung des hochw. Bischofs Conradus“ in der Junfermann'schen Buchhandlung im Jahr 1876. Vgl. E. Heitmeyer, *Sursum corda*, Paderborn 1999, S. 39. u. Anm. 135f; vgl. dazu W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, Bd. III, S. 110f.; Bd. IV, S. 247.

⁴⁴ Vgl. E. Brockhoff, *Musikgeschichte der Stadt Paderborn*, Paderborn 1982, S. 235.

⁴⁵ Vgl. W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, Bd. III., S.9.

wenn auch verbesserter, Lieder enthielten, wurden durch das Tillmann'sche Gesangbuch verdrängt, an manchen Orten zwangsweise.⁴⁶

Aufschlussreich, bemerkt Erika Heitmeyer, seien die Melodieangaben im Tillmannschen Gesangbuch; sie lassen Rückschlüsse auf jene Lieder zu, die bei Erscheinen des Gesangbuches im Bistum Paderborn bekannt waren. Unter diesen Liedern befand sich eine Reihe von Spee-Liedern; zum Beispiel zu Nr 33, zur Epistel und zum Offertorium: O Heiland, rei die Himmel auf“, zu Nr 42. „Als ich bei meinen Schafen wacht“, zu Nr 79. Zur Epistel und zum Beschluß: „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ.“⁴⁷ Das Buch enthält 19 Singmessen zu den Festen und Zeiten des Kirchenjahrs, in allgemeinen Nöten und für Verstorbene.⁴⁸ Die bekannte Messe „Hier liegt vor deiner Majestät/ im Staub die Christenschaar“ (erste der Meliedreihen) „aus dem wirkungsgeschichtlich bedeutsamen Gesangbuch“ von Franz Seraph Kohlbrenner (1728-1783) „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche“, Landshut 1777, wurde fast vollständig in das Tillmannsche Buch übernommen.⁴⁹

1806 erschien zu dem Gesangbuch von Tillmann ein Melodienbuch, welches sich jedoch als unbrauchbar herausstellte.⁵⁰ Ein Brief des Generalvikar Drüke vom 25. April 1835 gibt Auskunft darüber, wie sich in Paderborn die Situation des Kirchenliedes nach Einführung der mangelhaften Melodien von 1806 zum Tillmannschen Gesangbuch weiter entwickelte: In Bren ausgebildete Schullehrer erkannten die Notwendigkeit einer Verbesserung genannter Melodien und fingen an, so Drüke, „sich mit diesem Verbesserungsgeschfte, jeder auf seinem Gutdünken, zu befassen, und ihre Arbeit in der Schule und auf der Orgel geltend zu machen“⁵¹. Ergebnis dieser Arbeit war ein sehr nachteiliger Mangel an Übereinstimmung der Melodien. Laut Drüke wurden „durch diese

⁴⁶ Vgl. W. Bmker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. III., S. 111.

⁴⁷ Vgl. „Katholisches Gesangbuch“, 4. Aufl. 1802 und vgl. E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 41.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. Gesangbuch von Joseph Tillmann, „Katholisches Gesangbuch ...“, 4. Aufl., 1802 und vgl. E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 41f; Anm. 145. und Anm. 146. in ebd.

⁵⁰ Knievel sagt über die Unbrauchbarkeit des Melodienbuches von 1806 in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch 1840, S. VI: „Im Jahre 1806 erschien zwar zum Tillmannschen Gesangbuche ein Melodienbuch; indessen sind in demselben die Melodien nicht nur sehr unrichtig, verschnrkt und mit einem schlecht bezifferten, matten Basse dargestellt, sondern es enthält auch gar arge Gassenmelodien, welche sich für die Kirche nicht eignen. (v. Tillmanns Melodienbuch No. 34, 59. zur Wandlung usw.) Man thut diesem Werkchen, welches höchst wahrscheinlich von einem Unberufenen ohne Vorwissen der geistlichen Behörde zu Tage gefördert wurde, kein Unrecht, wenn man wünscht, „daß es nie das Licht der Welt erblickt hätte!“

⁵¹ Vgl. Drkes Brief an den Lippstädter Pfarrer Stratmann vom 25. April 1835, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst.

eigenmächtigen Abänderungen nur der eine Uebelstand gegen den andern ausgetauscht.“⁵²

Der Verfall des Kirchenliedgutes in der Diözese Paderborn und der Mangel an einem Choralbuch zum Tillmannschen Gesangbuch führte den Verfall des Kirchengesanges in den Paderborner Gemeinden mit sich.

1.1.1 Der Verfall des Kirchengesanges

Je mehr sich der Kirchengesang in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Ursprünglichkeit und ‘Echtheit’ der bekannten alten Melodien entfernte und so an ‘Schönheit’ und Wert verlor, desto stärker wurde seitens der Pfarrer, Organisten und des Paderborner Generalvikariats der Wunsch nach einem guten Choralbuch zum Gesangbuch von Tillmann. - Ein Brief, den das Paderborner Generalvikariat im Januar 1841 an den Domkapitular und Landdechant Holtgreven richtete, stellt das Ausmaß dieser im Bistum Paderborn eingetretenen Erscheinung dar.⁵³ Der Kirchengesang könne nur dann als wirksames Beförderungsmittel gemeinsamer Erbauung dienen, heißt es hier, „wenn er in schönen den Geist des Textes verkündenden Melodien von der Versammlung mit regelrechter Genauigkeit und mit jenem ungestörten Einklange tausendfältiger Stimmen vorgetragen“ werde. Je weiter sich der Kirchengesang von diesen wesentlichen Erfordernissen entferne, desto mehr verliere er von seinem Werte. Das Endergebnis sei ein „regelloser Gewirre widerstreitender Töne“ - der Untergang des Gesanges. Eine derartige Situation des Kirchengesanges war nach Ansicht des Generalvikariats im Bistum Paderborn eingetreten: *„Wir hören nicht mehr den Widerhall gottseliger Rührung, sondern ein gemeines, profanes Geschrei beleidigt unser Ohr; wir fühlen uns nicht mehr erbaut, sondern auf's Empfindlichste in der Erbauung gehindert; der Ort der Gottesverehrung ist entweiht, weil ein heidnischer Scandal die Stelle des vortrefflichsten Erbauungsmittels eingenommen hat.“*⁵⁴

Viele der Pfarrer in den Paderborner Gemeinden, die mit jenem „Chaos widerlicher Mißklänge“⁵⁵ konfrontiert wurden, hätten sich um die Hebung des Kirchengesanges eifrig bemüht, so das Generalvikariat, letztlich aber einsehen müssen, dass ihr Einsatz durch den Mangel an einem Choralbuch zu den Tillmannschen Liedern nicht fruchtend sein konnte.⁵⁶

Werde eine Melodie nicht durch korrekten Notensatz fixiert und festgehalten, werde „die Erhaltung derselben lediglich dem wagen Geschmacke und Gehöre des Volkes überlassen“, sei eine zunehmende Modifizierung der Gesangsmelodie

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. Circulare, Das Generalvikariat Paderborn an den Landdechant Holtgreven - 30. Januar 1841, S. 43, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, Verordnungen Circulare 1817-1853, XXII.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Vgl. ebd.

bis hin zur Unkenntlichkeit ein unvermeidliches Resultat.⁵⁷ Die Melodien, nach welchen bisher die Lieder des Tillmannschen Gesangbuches gesungen wurden, führt das Generalvikariat an dieser Stelle als treffendes Beispiel an. Genannte Melodien seien im Laufe der Zeit mehr oder weniger verändert worden und diese Veränderungen wiederum hätten sich teilweise je nach Gemeinde und Gegend verschieden gestaltet. Davon könne man sich überzeugen, wenn zur Feier eines kirchlichen Festes Parochianen aus verschiedenen und entfernten Gemeinden zusammenströmen. Jeder mache die in seiner Parochie beliebten Schnörkel und Variationen geltend, wodurch ein sehr unangenehmes Durcheinanderschreien zu hören sei.⁵⁸ „*Ein gediegenes Melodienbuch war demnach für den Bezirk der alten Diözese Paderborn schon lange ein dringendes, allgemein gefühltes Bedürfnis.*“⁵⁹

1.1.1.1 Pustkuchens Vorrede zu seinem Choralbuch

Der Verfall des Kirchengesanges in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog sich in den Paderborner Gemeinden und über Paderborn hinaus, zeigte sich als eine allgemeine Entwicklung sowohl in den katholischen als auch in den evangelischen Kirchen. Anton Heinrich Pustkuchen schildert in der Vorrede zu seinem Choralbuch für Protestanten⁶⁰ dieselben Erscheinungen des Kirchengesanges, welche das Paderborner Generalvikariat beklagte - die Verunstaltung der alten und bekannten Kirchenmelodien, den Mangel an Übereinstimmung der Melodien in verschiedenen Gemeinden sowie das Schreien und Brüllen der verunstalteten Melodien in vielen Gemeinden.

Auszug aus Pustkuchens Vorrede zu seinem Choralbuch⁶¹, S. VII.

V o r r e d e .

VII

Ist nun aber jede Gemeinde in unserm Lande wohl mit der für unsere Gesangbücher erforderlichen Zahl Melodien bekannt?

In verschiedenen Gemeinden dieses Landes sind — wer sollte es vermuthen! — kaum noch zwölf Melodien ordentlich im Gange; und nach diesen wird dann gesungen, was des Metrums wegen nur irgend passen will; die übrigen Lieder müssen ungesungen bleiben. Auf den Ausdruck der Melodie und den Inhalt des Liedes kann gar nicht Rücksicht genommen werden.

Aber woher ist diese Armuth an bekannten Melodien entstanden, und wie kommt es, daß sie noch eher zu- als abnimmt?

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 43f.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 44.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ A.H. Pustkuchen, „Choralbuch für die Gesangbücher der reformirten Gemeinden im Fürstenthum Lippe“, Rinteln 1810; vgl. die Vorrede zu genanntem Choralbuch, S. I-XVI.

⁶¹ Vgl. ebd.

Daher: weil schon seit langer Zeit keine besondere Singübungen in den Schulen mehr statt haben, in denen die Kinder mit den nöthigen Choralmelodien bekannt gemacht werden. — Die alten Leute in manchen Gemeinden sind mit Melodien bekannt von denen die jüngern Gemeindeglieder und oft selbst die Lehrer nichts wissen. Diese Melodien veralten aber immer mehr und sterben endlich mit der älteren Generation ganz aus. Und so ist sehr zu fürchten, daß eine künftige Generation entweder die wenigen oft obendrein verunstalteten Melodien immer und ewig daher plerren, heulen und schreien, oder den Kirchengesang ganz aufgeben muß.

Auszug aus Pustkuchens Vorrede zu seinem Choralbuch⁶², S. VIII.

Die zweite Frage ist: wie müssen die Melodien gesungen werden, und wie werden sie gesungen?

Ueber den ersten Punkt ist in dem IX^{ten} Abschnitte der Anleitung zum Singen, welche dieses Choralbuch begleitet, das Nöthigste gesagt. Hier also nur eine kurze Beleuchtung der jetzigen Beschaffenheit des Kirchengesanges in manchen Gemeinden dieses Landes.

Ein Hauptfehler ist der Mangel an Gleichförmigkeit und Uebereinstimmung der Melodien in verschiedenen Gemeinden. — Einer der resp. Pränummeranten auf dieses Choralbuch schreibt unter andern folgendes: „in einer unserer benachbarten Kirchen werden die meisten Melodien ganz anders gesungen als wir sie singen“ ich könnte hinzufügen: in den andern Gemeinden werden sie wieder anders gesungen!

Es ist also wohl begreiflich, daß solche Melodien sehr verunstaltet seyn müssen; und wirklich sind sie auch so verunstaltet, daß man kaum noch eine Ähnlichkeit zwischen ihrer jetzigen und ihrer ursprünglichen Gestalt entdeckt.

Ein zweiter Fehler ist: daß diese verunstalteten Melodien noch oben drein in vielen Gemeinden, so wohl in den Kirchen als in den Schulen, nicht gesungen, sondern geschrien, und — ich möchte sagen — gebrüllt werden.

Also

Pustkuchens Ausführungen zum Verfall des Kirchengesanges bekräftigt E.T.A. Hoffmann⁶³ mit den Worten: „*Alles das, was Hr. P. in der Vorrede zu seinem Choralbuche von der Verunstaltung der Choralmelodien in den Kirchen, so wie von dem unerträglichen Schreien, Heulen, ja Brüllen vieler Gemeinden sagt, ist gewiß zu wahr und sein Unternehmen, den Gesang in den Kirchen zu reinigen und zu verbessern, sehr löblich, und aller nur möglichen Beförderung wert.*“⁶⁴ Was das Choralbuch von Pustkuchen betreffe, so Hoffmann, seien die meisten Choräle recht gut gewählt, und auch für minder geübte Organisten und pedallose Orgeln zweckmäßig beziffert.⁶⁵

⁶² Vgl. ebd.

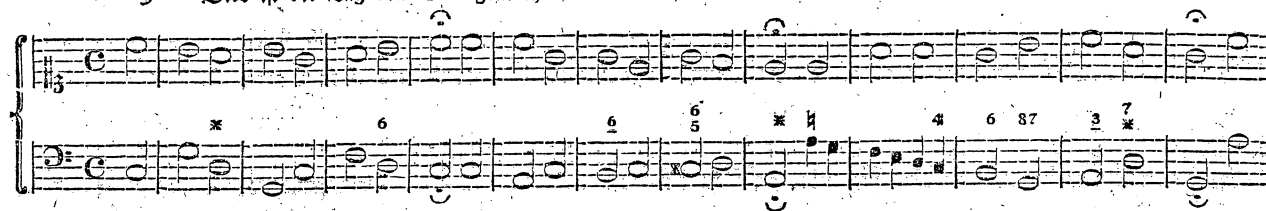
⁶³ Zu E. T. A. Hoffmanns Biographie vgl.: The New Grove, 2. Aufl., hrsg. von St. Sadie, Bd. 11, 2001, Artikel: Hoffmann, E. T. A., von Gerhard Allroggen, S. 585-594.

⁶⁴ Vgl. E. T. A. Hoffmann, Anton Heinrich Pustkuchen, Choralbuch und Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind (Juni 1812), in: E. T. A. Hoffmann, Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen, Darmstadt, 1979, S. 91. - Hoffmanns Rezension: A. H. Pustkuchen: *Choralbuch und kurze Anleitung* erschien 1812 in der AMZ, S. 791-797.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 95.

Choralbeispiele aus Pustkuchens Choralbuch.⁶⁶

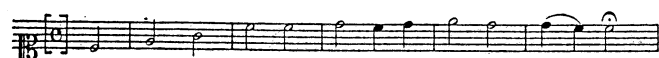
Nro. 31. Dies ist der Tag den Gott gemacht.



Nro. 32. Auf schicke dich.



H. Pustkuchen selbst habe auch 23 Choräle neu komponiert, die, so Hoffmann, nicht zu verwerfen seien. Hoffmann bemängelt jedoch, dass manche der Choräle „nicht den Ernst und die Würde an sich tragen, die man von Kirchenmelodien fordert“; als Beispiel führt er den „bravourienmäßigen Anfang“, einen aufwärtsgerichteten gebrochenen Dur-Dreiklang, des Chorals No. 40. an.⁶⁷



Dieser Anfang stehe „ganz dem Kirchengesange entgegen“. Die Melodie, welche an ein Trompeterstückchen mahne, durchlaufe eine Dezime; Hoffmann betont an dieser Stelle, dass keine Regel für den Choral strenger zu beachten sei, als die, „nur in kleinen Intervallen, welche die Mitteltöne kaum über- oder untersteigen, die Melodie sich bewegen zu lassen.“ Der Komponist scheine die Bewegung der

Melodie durch den $\frac{8}{3}$ Akkord zu lieben, konstatiert Hoffmann weiter, denn die Choräle No. 60. und 85. zeigten auch diesen Anfang – und gerade dieser Gang fiel ins „Matte“ und „Verbrauchte“.⁶⁸



Die Melodie des Chorals 102 im 3/2 Takt sei zu hüpfend und er Schluß der Choräle 106, 110 für den Choral zu gemein und ariettenmäßig.⁶⁹

⁶⁶ A. H. Pustkuchen, „Choralbuch für die Gesangbücher der reformirten Gemeinden im Fürstenthum Lippe“, Rinteln 1810.

⁶⁷ Vgl. E. T. A. Hoffmann, Anton Heinrich Pustkuchen, Choralbuch und Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind (Juni 1812), in: E. T. A. Hoffmann, Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen, Darmstadt, 1979, S. 95.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 95f.



Im Allgemeinen findet Hoffmann Pustkuchens Choräle viel zu modern und drängt auf „ein tieferes Studium der alten Tonarten, die dem Chorale einen feierlichen Ernst und eine große Würde geben, so wie das Eingehen in die Choralkomposition der alten Italiener und Deutschen (z.B. des Sebastian Bach).“ Wie schwer es sei, einen guten Choral zu komponieren, „und wie mancher, der im figurierten Stil recht viel leistet, sich vergebens daran versuchen würde“, wisse der Rezensent (Hoffmann) recht gut, und um so mehr schätze er das Talent und die Bemühungen des Herrn Pustkuchen. Vielleicht gelinge es diesem zu einem **späteren Zeitpunkt „durch die Komposition und Einführung ernster, würdevoller Choräle sich um den verwahrloseten Kirchengesang verdient zu machen.“**⁷⁰

Kirchenmusikalische Reformbewegung

Im 19. Jahrhundert setzte in Deutschland im Bereich des Gottesdienstes, der Gesangbuchgeschichte und der Kirchenmusik eine Restaurationsbewegung ein, in deren Verlauf in beiden Konfessionen eine tiefgreifende kirchliche Erneuerung durchgeführt wurde. Die ersten Reformversuche der Kirchenmusik zeigten sich in Schriften durch die Männer der Romantik (W.H. Wackenroder *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* 1797; A.F.S. Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst* 1825). Was der gegenwärtige Zustand der Kirchenmusik ihnen nicht bieten konnte, suchten sie in der Vergangenheit – in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, dem Gregorianischen Gesang. Im Sinne von Erneuerung, Wiederherstellung und Wiederbelebung entfaltete die Restaurationsbewegung ihre Kraft vor allem auf dem Gebiet der Gesangbuchgeschichte. Das deutsche Kirchenlied wurde von den Romantikern als „edelste Gattung der Volkspoesie“ neuentdeckt. Das Verständnis für das alte Kirchenlied erwachte.⁷¹

Im Gottesdienst der katholischen Kirche setzte der „Cäcilianismus“ die kirchenmusikalische Reformbewegung in Gang: Die Mißstände in der kirchenmusikalischen Praxis wurden aufgezählt: Die Musik klinge in vielen Kirchen eher nach Opern-, Tanz oder Marschmusik und passe nicht zur Würde der Liturgie. Daran sei der Verfall liturgischer Kenntnisse und das Eindringen weltlicher Musik in der Kirche schuld. Der Cäcilianismus verlangte die Rückkehr zur streng liturgischen Kirchenmusik und berief sich auf die Aussagen des Tridentinischen Konzils; im Dekret der 22. Konzilssitzung am 17. Sept. 1562

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 96.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 96f.

⁷¹ Vgl. H. Musch, *Musik im Gottesdienst*, Bd.1, Regensburg 1993, S. 65f. und S. 386.

heißt es u.a.: „... ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur ... arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit. - Aus den Kirchen sind diejenigen Musikarten zu verbannen, die, sei es im Orgelspiel, sei es im Gesang, etwas Zügelloses oder Unreines enthalten, damit das Haus Gottes wahrhaft als Haus des Gebetes gehalten und genannt werden könne.“ In den Kompositionen des 16. Jahrhunderts sah man verwirklicht, was dem Geist der Liturgie entsprach, enge Bindung an den liturgischen Text, Vorrang des Gesangs im mehrstimmigen a-cappella-Satz, Ernst und Würde, Verzicht auf Solistenauftritte.⁷²

Das Heil für die Kirchenmusik wurde in der nun verherrlichten Musik der Vergangenheit gesucht, die es zu erneuern galt.⁷³ - Vor allem die Wiederherstellung der lateinischen Gesänge und ihre Wiedereinführung beim Kirchenvolk wurde ins Auge gefasst.⁷⁴

Hoffmanns o. dargestellte kritische Bewertung der Choräle von Pustkuchen als Beitrag der Kirchenliedererneuerung im 19. Jahrhundert - ihrer zu modernen Gestalt - dem Mangel an Würde und Ernst einer Choralmelodie, wird die vorliegende Arbeit begleiten unter der Fragestellung:

Welche Wege geht Knievel, um den „verwahrlosten Kirchengesang“ in der Diözese Paderborn zu „reinigen“ und zu verbessern? Was bedeuten ihm die Begriffe Würde und Ernst in Bezug auf den Choral? Und wie ist sein Verhältnis zu Tradition und Modernität in der Chormusik?

2. Knievels Weg zu seinem Choralbuch

Im Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn existiert ein Aktenband mit handgeschrieben Briefen und Schriftstücken⁷⁵ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die von einer Korrespondenz des damaligen Paderborner Generalvikars Drüke mit a) Georg Stratmann, Pfarrer der Nicolaigemeinde in Lippstadt und dem dort tätigen Küster und Organisten Hermann Ignaz Knievel sowie b) dem Lehrer Friedrich Bollens aus Ewersen, zeugen. Gegenstand jener Korrespondenz ist die Fertigstellung eines Choralbuches zu dem Gesangbuch von Tillmann⁷⁶. Der erhaltene Schriftverkehr (Paderborn-Lippstadt) beginnt mit einem Schreiben des Generalvikars Drüke an Pfarrer Stratmann in Lippstadt (Paderborn, den 25. April 1835): Drüke teilt dem Pfarrer Stratmann in einem Brief mit, dass sich der Schullehrer Bollens zu

⁷² Vgl. H. Musch, Musik im Gottesdienst, Bd.1, Regensburg 1993, S. 67.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd., S.386.

⁷⁵ Vgl. Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst, 4; der überlieferte Schriftverkehr zwischen Paderborn und Lippstadt durchzieht vor allem das Jahr 1835 (April bis Dezember).

⁷⁶ Vgl. zum Gesangbuch von Tillmann S. 13f. der vorliegenden Arbeit.

Ewersen angeboten habe, zu dem Tillmannschen Gesangbuch ein Choralbuch zu fertigen und das Generalvikariat bereits „Choral-Proben“ auf 14 Blättern von Bollens erhalten habe. Diese lege er seinem Schreiben an Stratmann mit folgender Bitte bei: *„Sie wollen den in dieser Sache bekanntlich sehr urtheilsfähigen dortigen Organisten Knievel in unserm Namen ersuchen, gedachte Probearbeiten sorgfältig zu prüfen, und sein Gutachten darüber abzugeben, zugleich seine Meinung darüber zu äußern, ob ihm der Bollens der Mann zu sein scheine, von dem eine tüchtige zur allgemeinen Einführung geeignete Arbeit erwartet werden könne.“ Angenehm würden ihm auch sonstige diese Angelegenheit betreffende Vorschläge des I. Knievel sein.*⁷⁷

Knievel geht der Bitte des Generalvikariats nach und lässt diesem im Juni 1835 in einer Abhandlung - „Abhandlung über die Choralarbeiten etc. des g. Bollens, Lehrer zu Ewersen“⁷⁸ seine Bewertung der „Choral-Proben“ zukommen und bietet bei dieser Gelegenheit sein eigenes Choralbuch-Manuskript noch einmal an.⁷⁹

2.1 Hermann Ignaz Knievel? - Skizzen seiner Biographie

Hermann Ignaz Knievel (Hermannus Ignatius Antonius⁸⁰) wurde am 29. Juni 1786 in Salzkotten als Sohn des Küsters und Organisten Anton Knievel⁸¹ geboren. Ignaz Knievel wählte wie sein Vater den Beruf des Küsters und Organisten: Im Jahre 1809 ging er als 22-jähriger nach Lippstadt und wurde an der 1807 neu errichteten katholischen Nicolai-Pfarrgemeinde als Küster und Organist tätig.⁸² Nach Abschluss einer Weiterbildung am Lehrerseminar in Soest

⁷⁷ Vgl. Schreiben vom 25. April 1835: Generalvikar Drücke an Pfarrer Stratmann in Lippstadt, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst, 4.

⁷⁸ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 1-46, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst, 4.

⁷⁹ Knievel hatte bereits in den Jahren 1820-24 ein Choralbuch-Manuskript fertiggestellt und dem Generalvikariat Paderborn vorgelegt. Der damalige Weihbischof und Generalvikar Dammers nahm die Arbeit anerkennend an, genehmigte den Revisionsplan zum Tillmannschen Gesangbuch und erteilte Knievel den Auftrag, vorläufig Herrn Junfermann (Vorstand der Bischöflichen Buchdruckerei) hiervon in Kenntnis zu setzen; vgl. ebd. S. 5.

⁸⁰ Vgl. Taufregister Bd. 6 des Pfarrarchivs St. Johannes Enthauptung Salzkotten.

⁸¹ Im Pfarrarchiv St. Johannes Enthauptung Salzkotten befindet sich im Aktenband „Organisten“ die Anstellungs-Urkunde des Vaters Anton Knievel (Knivell): Urkunde vom 18. Januar 1780 (Paderborn); Anton Knievel starb im Jahre 1808 in Salzkotten im Alter von 59 Jahren, vgl. Sterberegister Bd. 10 des Pfarrarchivs St. Johannes Enthauptung Salzkotten.

⁸² Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn 1902, No 6, S. 42. – Zur Zeit der Reformation war Lippstadt fast ganz zur neuen Lehre übergetreten; sämtliche vier Pfarrkirchen fielen den Protestanten zu, vgl. ebd.

im Jahre 1811⁸³ hatte der Pfarrer der Nicolaigemeinde (Jodocus Denker) in Knievel zugleich den ersten Lehrer der Nicolaischule gefunden, „eine Wahl, die sich als außerordentlich glücklich erweisen sollte.“⁸⁴

Mit großem Eifer widmete sich Knievel der jungen katholischen Schule. In einem Schriftstück aus dem Jahre 1818 heisst es: „Der zeitige Schullehrer Knievel ist wirklich ein sehr tätiger geschickter junger Mensch, der sich gewiss alle mögliche Mühe gibt, um sich täglich mehr und mehr zu vervollkommen.“⁸⁵

Diese tägliche Vervollkommnung strebte Knievel auch als Organist an. In den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840) schreibt dieser: „*Die Organisten müssen sich bestreben, die Choräle recht fleißig einzustudieren; denn es ist keine so leichte Aufgabe, einen vierstimmig bearbeiteten Choral geschmackvoll auf der Orgel vorzutragen, und die Gemeinde gehörig zu leiten. Wie kläglich hört es sich an, wenn der Organist erst während des Gesanges die Akkorde, mit welchen er denselben begleiten soll, mühsam zusammenstudiren will. Junge Männer von Pflichtgefühl werden die Woche hindurch das üben, was sie am folgenden Sonn- oder Feiertage vorzutragen haben. ... Ich habe mir von frühen Jahren an bis jetzt solche Übungen stets, selbst bei grimmiger Winterkälte, angelegen sein lassen, und die Stunden, die ich darauf verwendete, gehörten zu den angenehmsten.*“⁸⁶

Neben seiner Tätigkeit als Lehrer, Küster und Organist bildete Knievel talentierte Schüler zu Kirchenmusikern⁸⁷ aus und schrieb sein bedeutendes Werk „Choralbuch für katholische Kirchen, zunächst für den ältern Theil der Diözese

⁸³ Im Geheimen Staatsarchiv PK Berlin konnte Ignaz Knievel in einem tabellarischen Namensverzeichnis der Seminaristen der Jahre 1806 bis 1856 beim Jahr 1811 nachgewiesen werden (vgl. Aktenband GStA PK, I. HA Rep. 76 Seminare Nr.14852.) Unterlagen über Schüler des Seminars in Soest beginnen erst sporadisch nach 1820, erst nach 1830 sind Prüfungsunterlagen überliefert.

⁸⁴ Vgl. W. Schuy, Ein Lehrer für 300 Schulkinder – Organist Hermann Ignaz Knievel, in: Heimatblätter, Folge 5, Lippstadt 1980.

⁸⁵ Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn 1902, No 6, S. 42; im Jahre 1816 waren an der katholischen Küsterschule 230, im Jahre 1822 schon 300 katholische Kinder. Trotz der Überfüllung stand seine Schule in Ansehen, so dass auch manche Protestanten ihre Kinder zu Knievel schickten, vgl. ebd. – Das Schuleinkommen Knievels war gering. In der Übersicht der Volksschulen von 1816 werden für ihn als Schulgeld 50, als Küster 30 und durch Sammlung 20 Taler als Jahreseinkommen angegeben, 100 Taler insgesamt, vgl. W. Schuy, Ein Lehrer für 300 Schulkinder – Organist Hermann Ignaz Knievel, in: Heimatblätter, Folge 5, Lippstadt 1980.

⁸⁶ Vgl. Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, Paderborn 1840, S. X.

⁸⁷ Zu Knievels Schülern, die Bedeutung erlangten, zählt besonders Johann Martin Roeren (1789-1869), später Organist in Ahlen und ebenfalls als Choralbuchverfasser bekannt geworden; vgl. zu Roerens Biographie F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn 1902, No 6, S. 44f.

Paderborn .. .“ Vom Generalvikariat in Paderborn hatte Knievel den „ehrendvollen Auftrag“ erhalten, zu dem Tillmannschen Gesangbuch⁸⁸ „ein vierstimmig ausgesetztes, mit sogenannten Zwischenspielen versehenes Choralbuch zu bearbeiten, welches nicht nur die im Gesangbuch bezeichneten, sondern auch andere, werthvolle, im Laufe der Zeit außer Gebrauch gekommene Melodien enthalten möchte.“⁸⁹ Aus Liebe zum Kirchengesang wie aus Liebe zu seinem Vaterland, schreibt Knievel in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, unterzog er sich diesem Auftrag gern - obwohl er „zu dieser mühevollen Arbeit nur spärlich zugemessene Nebenstunden verwenden konnte“, da er täglich für eine Schule mit 300 Kindern „zu sorgen hatte“.⁹⁰

Knievel ist nicht nur ein Beispiel dafür, wie ein Mensch etwas mit starkem Willen und Einsatz wachsen lassen kann, sondern auch dafür, wie man selbst mit einer Aufgabe wachsen kann. - Auf seinem Weg hatte Knievel Menschen an der Seite wie den Lippstädter Pastor Jodocus Denker und nach dessen Tod Pastor Georg Stratmann, „die ihn anleiteten und förderten und mehr als Mitarbeiter als als Untergebenen betrachteten.“⁹¹ Nach einunddreißigjährigem Wirken starb Knievel am 10. März 1840 in Lippstadt im Alter von 53 Jahren.⁹² Erst einen Monat vorher, Februar 1840, hatte er das Vorwort zu seinem Choralbuch vollenden können.⁹³ Der damalige Pfarrer Rustemeyer der Nicolai-Gemeinde Lippstadt teilt dem Generalvikar Drüke in Paderborn in einem kurzen Schreiben Knievels Tod mit und **weist auf dessen „letztes Erzeugnis, das herrliche Choralwerk“**.⁹⁴

Knievel schließt die Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch mit der Bitte an seine Amtsbrüder: *„Lasset den Muth nicht sinken, wenn eure Arbeit nur sehr kärglich belohnt wird; verzaget nicht, wenn eure Bemühungen nicht nach Verdienst gewürdigt oder gar gänzlich verkannt werden. Euer Trost sei das hohe Ziel, zu dem ihr wirket; euer süßester Lohn sei das Bewußtsein, daß die Ehre*

⁸⁸ Vgl. zum Gesangbuch von Tillmann S. 13f. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁹ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VI.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Vgl. Nachlaß Helmut Klockow Nr. 8, Von der Küsterschule zur Volksschule; der Nachlaß befindet sich im Stadtarchiv Lippstadt.

⁹² Knievel hinterließ Frau und Kinder: Im Jahre 1816 hatte Knievel Dorothea Siedinghaus, eine Tochter des Lippstädter Zinngießers Friedrich Siedinghaus, geheiratet. Aus der Ehe gingen 7 Kinder hervor, von denen jedoch vier schon als Kinder starben. Sein Sohn Friedrich Wilhelm starb als Lehramtskandidat im Jahre 1840, drei Monate nach dem Tode seines Vaters. Die Tochter Sophie heiratete 1840 den Lehrer Max Bisping aus Fröndenberg, der 1840 Knievels Nachfolger als Lehrer in Lippstadt geworden war; vgl. Th. Hamacher, Hermann Knievel und sein Choralbuch Paderborn 1840, in: Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, Paderborn 1982, S. 307f.

⁹³ Vgl. Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, Paderborn 1840.

⁹⁴ Vgl. Schreiben vom 10.03.1840: Der Lippstädter Pfarrer Rustemeyer an den Paderborner Generalvikar Drüke - Nachricht über Knievels Tod, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst, 4.

Gottes und der fromme Sinn der Menschen durch eure Kunst gefördert wird. Denket an das Bekenntniß, welches der heil. Augustinus vor Gott ablegte: „Wie viele Thränen vergoß ich bei deinen Lobgesängen! Wie sehr rührte mich der liebliche Gesang deiner Kirche! Sowie der Gesang in meinen Ohren erquoll, ergoß sich dadurch die Wahrheit in mein Herz, und setzte es mächtig in Bewegung. Daher entstanden Gesinnungen der Andacht, Thränen flossen, und mir ward überaus wohl“. „⁹⁵

Bei Knievels Beerdigung am 13. März wurde am Grabe der Choral „Ruhe nun in sanftem Schlummer“ gesungen, harmonisiert für Männerstimmen von seinem Schüler Johann Martin Roeren⁹⁶. Dieses Lied befindet sich im Anhang des Knievelschen Choralbuches (Nr. 276); es bildet den Schluss seines Werkes. Wie sehr sich die Stadt Lippstadt durch Knievels Leben und sein Wirken bereichert fühlte, verdeutlicht der Text des Choral.

Choral für Männerstimmen,
gesungen am Grabe des am 13^{ten} März 1840 beerdigten
Lehrers und Organisten Knievel zu Lippstadt. Gesetzt v: I.M. Roeren.

276. Mit Gefühl.
sempre p. dim:

Tenor 1. u: 2.

1. Ru - he nun in sanf - ten Schlummer In der Er - de kü - lem Schoss;
Hier ent - wi - chen al - - lem Kummer, Ist der Frie - de nun dein Loos
2. Ach wo - zu die hei - ssen Thränen? E - - wig ist auch un - ser Geist.
Heil ihm, wenn nach ban - - gem Sch - nen Gott dem Stau - be ihn ent - - reisst.

Bass 1. u: 2.

crescendo

1. Noch um - rin - gen wir dein Grab, Schau - en weh - muths - - voll hin - - ab;
2. O! dann stehn wir um dich her, Und kein Grab - mal trennt uns mehr;

cresc

1. Doch zur Ru - he gehn auch wir, Gott sei Dank wir fol - gen dir!
2. Freu - den - - thrä - nen wei - - nen wir Gott sei Dank! wir fol - gen dir.

f pp

⁹⁵ Vgl. Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, Paderborn 1840, S. X.

⁹⁶ Zu Roeren vgl. Anm. 87. und Punkt 3.3.5 (Die Choralbearbeitungen von Johann Martin Roeren) der vorliegenden Arbeit.

2.2 Knievels Gedankengut – Grundlagen und Quellen

2.2.1 Knievel-Abhandlung

Knievels Abhandlung⁹⁷ aus dem Jahre 1835 – bislang in der Literatur zu Knievel nicht erwähnt – stellt einen wertvollen Fund für die vorliegende Arbeit dar; sie eröffnet musikwissenschaftlich wie auch kirchengeschichtlich neue Einblicke, Eindrücke und Sichtweisen in

- ° kirchenmusikalische Verhältnisse im Bistum Paderborn
- ° Knievels Gedankengut und Wertvorstellungen hinsichtlich der Chormusik
- ° Knievels Auseinandersetzung mit theoretischen und praktischen Werken der Chormusik
- ° den Entwicklungsprozess des Knievel-Choralbuches, damit verbunden Knievels Wege zur Kirchenliederneuerung im Bistum Paderborn.

2.2.1.1 Knievels Bedürfnis nach einem Choralbuch

Knievel beginnt seine Abhandlung (*„Abhandlung über die Choralarbeiten etc. des g. Bollens“*) mit einer Schilderung der damaligen kirchenmusikalischen Verhältnisse im Bistum Paderborn:⁹⁸

„Seit über dreißig Jahren bzw. seit der Einführung des Gesangbuches von Tillmann wurde das Bedürfnis gefühlt, zu demselben ein gut gearbeitetes Choralbuch zu besitzen.“ Man wandte sich damals, so Knievel, an den Pater Benedictus Voss aus Hardehausen, der zu seiner Zeit den Ruf eines tüchtigen Organisten hatte. Das Ergebnis dieser Bemühungen sei unbefriedigend ausgefallen. Zwar erschien im Jahre 1806 von B. Voss ein Melodienbuch zum Gesangbuch von Tillmann; dieses stellte sich jedoch als unbrauchbar heraus; keines der bis dahin in Paderborn erschienenen Werke dieser Art habe Knievels Ansicht nach derartige Erbärmlichkeit. Die Melodien seien sehr fehlerhaft, verschnörkelt und mit einem schlecht bezifferten Basse dargestellt, teilweise auch Gassenmelodien. Um seine Aussage zu begründen, stellt Knievel der Wertlosigkeit des Melodienbuches von 1806 zwei wertvolle mit Melodien versehene Paderborner Gesangbücher gegenüber - ersteres von 1696⁹⁹ mit 20

⁹⁷ „Abhandlung über die Choralarbeiten etc. des g. Bollens“ vom 24. Juni 1835, S. 1-45, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst, 4.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 1ff.

⁹⁹ Das von Knievel genannte Paderborner Gesangbuch von 1696 (*„Christ-Catholisches Gesang-Buch, Auff alle Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr: ...“*) enthält auf S. 5-9 fünf „Catechißmus-Gesäng“ mit Melodien, 227 meist ältere Liedertexte aus den früheren

einfach gesetzten Melodien und letzteres von 1767¹⁰⁰, welches nebst seinem Handweiser 119 Melodien mit beziffertem Basse enthalte.

Knievel fährt in seiner Abhandlung fort: „1807 erschien das vom verstorbenen Justiz-Amtmann Kayser zu Oestinghausen vierstimmig ausgearbeitete Choralbuch zu dem Gesangbuche von Herold¹⁰¹. Jemehr Aufsehen nun dieses erregte und jemehr nach demselben gegriffen wurde, desto mehr sehnten sich die Organisten in der Paderbornschen Dioezese¹⁰², ein aehnliches zu besitzen. Auch ich empfand das Beduerfnis eines Choralbuchs, da ich von dem Jahre 1803 bis 7 zu Oberntudorf die Orgel spielte, und wegen Ermangelung eines solchen, mit sehr vielen Hindernissen zu kaempfen hatte.“ Aus diesem Grunde habe er sich 1808 oder 1809 entschlossen, zu dem Gesangbuch von Tillmann ein **Choralbuch, „dem Kayser’schen gleich“** anzufertigen.

„Beim Beginnen einer so wichtigen Arbeit“, so Knievel, seien ihm Schwierigkeiten aller Art entgegengetreten, vor allem seine Unbekanntschaft mit den alten Melodien: Die wenigen, welche er damals besaß, reichten nicht aus, „ein vollständiges und wohlgeordnetes Choralbuch zu Stande zu bringen.“¹⁰³

Knievel berichtet weiter, dass er nun einige Jahre alte Gesang- und Choralbücher sammelte: Seine Melodien-Sammlung hatte sich auf nahe 3000 Melodien

Paderborner und anderen Gesangbüchern, darunter 39 lateinische Lieder, 15 Melodien (3 für Litaneien); vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. III, S. 36.

¹⁰⁰ Zum Gesangbuch 1767 vgl. S. 11 der vorliegenden Arbeit.

¹⁰¹ Herold, Pfarrer in Hoinkhausen, zwischen Rüthen und Lippstadt gelegen, brachte sein Gesangbuch (1803) zuerst für seine Pfarrei heraus, die bis zur Neuumschreibung der preußischen Diözesen (1821) zur Erzdiözese Köln gehörte, vgl. E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 44. - Das Buch fand eine weite Verbreitung und erlebte zahlreiche Auflagen (vgl. Bäumker Bd. IV, S. 88ff, S.102ff und S. 219); es hatte für das kurkölnische Sauerland dieselbe Bedeutung wie Tillmanns Buch für das Hochstift Paderborn, betont Hermann Müller in: Gänge durchs Kirchenlied, Paderborn 1926, S.6.

¹⁰² Zur Neuordnung der Diözese Paderborn nach 1802: Im Vorgriff auf die Säkularisation hatten preußische Truppen bereits am 6. Juni 1802 dem alten Fürstbistum Paderborn das Ende bereitet. Unter der protestantischen Krone Preußens war Paderborn allerdings als katholisches Landesbistum bestehen geblieben. Einen tieferen Einschnitt in die kirchliche Organisation des Bistums hatte nach der Verdrängung der Preußen das Jahr 1806 gebracht, als Paderborn bis 1813 Teil des unter französischer Herrschaft stehenden Königreichs Westphalen geworden war (Säkularisierung der noch bestehenden geistlichen Institutionen des Bistums). Als nach der Völkerschlacht bei Leipzig am 10. November 1813 von der Paderborner Domkanzel wieder der König von Preußen als Landesherr verkündet war, bestimmte die preußische Politik den Verlauf der Geschichte des Bistums nicht unerheblich. Papst Pius VII. umschreibt 1821 mit der Bulle „De salute animarum“ das Bistum Paderborn neu, indem er diesem weite Gebiete in Westfalen und Waldeck, das Eichsfeld und die Stadt Erfurt in Thüringen sowie die sächsischen Diasporagebiete um Magdeburg und Halberstadt zuweist. Mit dieser Neuumschreibung als preußisches Landesbistum wurde Paderborn eine der größten deutschen Diözesen; vgl. K. Hengst, Das Bistum Paderborn, Paderborn 1997, S. 21ff. und vgl. H.J. Brandt/K. Hengst, Das Erzbistum Paderborn, Paderborn 1993, S. 236-40.

¹⁰³ Knievels Gedanke an ein „vollständiges und wohlgeordnetes“ Choralbuch deutet auf seinen hohen Anspruch, den er mit der Fertigstellung eines Choralbuches verband.

erweitert, als ihm im Jahre 1819 vorläufig die Musiklehrerstelle an dem künftigen Seminar in Büren angeboten wurde. Da Knievel die Schwierigkeiten im Voraus erkannte, welche „er vorzüglich mit den jungen Leuten aus der alt Paderbornschen Diözese in der Ermangelung eines Choralbuches zu bestehen haben würde“, entschloss er sich „auf’s Neue, mit Gottes Huelfe, Hand ans Werk zu legen.“

Knievels Aussage, er habe sich entschlossen, ein Choralbuch „dem Kayser’schen gleich“ anzufertigen, ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Wert; es ist ein Hinweis auf eine wesentliche Quelle, welche Knievel zur Verwirklichung seines Choralbuches herangezogen hat und rückt damit das Choralbuch von Kayser in den Blickpunkt des Interesses. **An welchen Elementen des Kayser-Choralbuches hat Knievel sich orientieren können?** – Dieser Frage wird im folgenden mit der Untersuchung des Kayser-Choralbuches nachgegangen.

2.2.1.1.1 Das Choralbuch von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser

Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser¹⁰⁴ gehörte zu den tatkräftigen Männern, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um die Pflege und Hebung des Kirchengesanges und Orgelspieles bemühten; bekannt wurde er durch die Herausgabe seines Choralbuches – seiner Orgelbegleitungen zu deutschen Kirchenliedern.

Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert war die Generalbaßzeit abgeschlossen; die meisten Begleitungen und Bearbeitungen der Kirchenliedmelodien des 19. Jahrhunderts wurden mit einem vierstimmigen Orgelsatz versehen. Kayser’s Choralbuch gehört zu den ersten katholischen Choralbüchern mit ausgeschriebenen vierstimmigen Sätzen¹⁰⁵; es erschien unter dem Titel „*Versuch einer Sammlung vierstimmiger Chormelodien zu dem katholischen Gesangbuche bei dem öffentlichen Gottesdienste und der häuslichen Andacht*“.

¹⁰⁴ Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn 1902, No 5, S. 33f. und No 6, S. 41f; Ferdinand Wilhelm Ignatius Kayser wurde am 7. Nov. 1767 in Oestinghausen (Kreis Soest) geboren und starb dort am 6. Juni 1834 im Alter von 66 Jahren. Er war Justiz-Amtmann und Erbrichter, zuerst unter Kurkölnischer Regierung bis 1803, dann unter Großherzoglich-Darmstädtischer Regierung bis 1815, vgl. ebd., No 5., S. 33; vgl. auch Schmeck-Dringenberg, Zum 100. Todestage des bekannten Gesangbuchverfassers Melchior Ludolf Herold, Westfälisches Magazin, Nr 11, Dortmund 1910, S. 124, Anm.1., Schmeck-Dringenberg weist hier auf einige Fehler in Hengebachs Mitteilungen über Kayser hin.

¹⁰⁵ Vgl. Th. Hamacher, Das Kirchenlied der Romantik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik Bd. II, hrsg. von G. Fellerer, Kassel 1976, S. 266.

Rinteln, gedruckt bei Steuber auf Kosten des Herausgebers des Gesangbuchs 1807. ¹⁰⁶

Das im Titel angesprochene Gesangbuch ist das Buch „Der heilige Gesang“ von Ludolf Melchior Herold, Pfarrer in Hoinkhausen; es erschien erstmals 1803 in Lippstadt und verbreitete sich bald im Sauerland und fast ganz Westfalen. Die in diesem Buch zusammengestellten, nummerierten 330 Liedtexte stammen vor allem aus evangelischen und katholischen Gesangbüchern aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts; bei jedem Lied steht ein Verweis auf die zugehörige Melodie. Lateinische Gesänge sind in der ersten Auflage nicht aufgenommen. ¹⁰⁷

Otto Ursprung ordnet das Paderborner Gesangbuch von Herold, 1803 (bis 1874 gebraucht), hinsichtlich seines Hauptinhaltes und seiner Aufklärungstendenz den Sammlungen mit Liedern verschiedener Richtungen zu und zählt es zu den bedeutendsten dieses Typs von Gesangbüchern der Aufklärungszeit. ¹⁰⁸

Eine zweite verbesserte und erweiterte Auflage des Heroldschen Gesangbuches von 1803 kam 1807 bei C. A. Steuber in Rinteln heraus. ¹⁰⁹ Mit dieser zweiten Auflage erschien 1807 in Rinteln (auf Veranlassung Herolds) das Choralbuch „Versuch einer Sammlung vierstimmiger Chormelodien ..“ von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser. ¹¹⁰

Das Kayser-Choralbuch umfasst 165 Nummern ohne Textunterlage und einen Nachtrag von 5 Nummern mit Textunterlage, der aber nicht von Kayser, sondern von Conradi stammt, zu Kaysers Werk nicht passt und nach den Worten eines damaligen Rezensenten „triviale Tanzmusik und Gassenhauer im Marschrhythmus darstellt, so daß sich mancher Bauer über diesen Beitrag zum Menuett-Tanze freuen würde“. ¹¹¹

¹⁰⁶ Ein Exemplar des Kayser-Choralbuches konnte in der Diözesanbibliothek in Münster aufgefunden werden; nach dem Auffinden ist von demselben eine Kopie für die Erzbischöfliche Akademische Bibliothek angefertigt worden.

¹⁰⁷ Vgl. dazu Th. Hamacher, Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, Paderborn 1982, S. 121; vgl. auch E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 44 und Anm. 152. und vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 76.

¹⁰⁸ Vgl. O. Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979, S. 258.

¹⁰⁹ Diese verbesserte Fassung enthält keine Noten, aber Melodiehinweise, 330 nummerierte Liedtexte und zahlreiche Gebete. 122 Lieder sind protestantischen Ursprungs. Aus dem Gesangbuch von Tillmann stammen 26 Gesänge, aus dem von Kohlbrenner 23. Im Ganzen sind die Lieder anderen Gesangbüchern entnommen. Die Fassung von 1807 erlebte zahlreiche Auflagen in verschiedenen Druckereien; die letzte Auflage, die 24., kam 1860 in Lippstadt heraus. Vgl. E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 44f. und vgl. dazu W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 88-98: Dort Quellennachweis aller Gesänge.

¹¹⁰ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 98.

¹¹¹ Vgl. A. Schmeck-Dringenberg, Zum 100. Todestage des bekannten Gesangbuchverfassers Melchior Ludolf Herold, Westfälisches Magazin, Nr 11, Dortmund 1910, S.124.

Auf den Seiten 139-144 des Kayser-Choralbuches steht ein Register, in dem in der ersten Rubrik die Nummern des Heroldschen Gesangbuches 1807 verzeichnet sind, in der zweiten die Nummern der Melodien, nach denen die Lieder gesungen werden sollen, und in der dritten die Seitenzahl des Melodienbuches. Der grösste Teil der Melodien ist, wie Kayser auf Seite IV seiner Vorrede bemerkt, aus anderen Sammlungen entlehnt; die übrigen gehören dem Herausgeber (Herold) an. Die meisten Melodien hat Kayser in seinem Choralbuch einen Ton, häufig sogar eine Terz tiefer gesetzt, als man sie gewöhnlich in anderen Choralbüchern findet; er entschuldigt dieses Vorgehen in seiner Vorrede damit, dass in Westphalen die Orgeln noch alle im Chortone ständen.¹¹²

Eine im Jahre 1808 erschienene weitere Auflage des Gesangbuches von 1803 enthält „Choralmelodien“ unter Hinzufügung alter Melodien, zusammengestellt durch Peter Conradi, Schullehrer zu Effeln, bei Hoinkhausen. Grundlage dieses Buches ist das Werk von Kayser 1807. Sämtliche Melodien sind einen Ton höher gesetzt als bei Kayser und enthalten nur Diskantnoten zum Singen.¹¹³

Das Erscheinen des Kayser-Choralbuches weckte die Aufmerksamkeit in den Organistenkreisen: „Je mehr Aufsehen das Kayser-Choralbuch erregte und je mehr nach demselben gegriffen wurde, desto mehr sehnten sich die Organisten in der Paderbornschen Diözese, ein ähnliches zu besitzen“, bemerkt Knievel in seiner Abhandlung.

Warum löste das Kayser-Choralbuch ein so großes Interesse aus? Was war das Besondere dieser „Sammlung vierstimmiger Choralmelodien“?

Eine Rezension des Kayser-Choralbuches in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung aus dem Jahre 1808¹¹⁴ erfasst das Choralbuch in seinen Grundzügen und stellt wesentliche Eigenschaften dieser Choralsammlung als Vorzüge heraus. Der Rezensent bemerkt, dass der Verfasser des genannten Choralbuches für einen Dilettanten, als welchen sich Kayser in der Vorrede bezeichnet, ein erstaunliches und beachtenswertes Werk hervorgebracht habe:

„... Bey der schon seit geraumer Zeit unter den Komponisten immer mehr über Hand nehmenden Vernachlässigung des Studiums des Contrapunktes ist es eine ziemlich überraschende Erscheinung, in dem Satze eines Dilettanten und bey einer Folge von 165 Chorälen eine hervorstechende Gewandtheit in der Behandlung der Harmonie, und eine Reinheit des Satzes zu finden, die man sogar bey vielen Lieblingstonsetzern des Publikums vermisst, deren Behandlung des Satzes nur allzuoft dem geschöpften Vorurtheile vieler jungen Musiker schmeichelt, als sey die Schule des Contrapunktes blos eine Grille der Vorfahren, die dem Talente Fesseln anlege. Gleich weit entfernt von Monotonie

¹¹² Vgl. Kayser-Choralbuch, Rinteln 1807, Vorrede.

¹¹³ Zum Choralbuch von 1808 vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 102-105. Dort Herkunftsnachweis der Melodien, soweit möglich.

¹¹⁴ Vgl. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrgang 10, S. 268-271 und S. 299-301.

und von dem Streben, künstlich scheinende Tonverbindungen zu erhaschen, weiss der Verfasser dieses Choralbuchs, bey der strengsten Beobachtung der grammatischen Regeln, dem Flusse der Harmonie Kraft und Annehmlichkeit zu ertheilen. Seine Bässe sind männlich und kraftvoll, die einzelnen Akkorde greifen gut ineinander, und er besitzt den, nur durch fleissiges Studium des Contrapunktes zu erlangenden Vortheil, aus der zum Grunde gelegten Harmonie musterhafte und fliessende Mittelstimmen abzuziehen. Es bleibt demnach dem Choralbuche in Hinsicht auf die harmonische Begleitung der Melodien fast nichts zu wünschen übrig; denn der einzelnen schwachen Stellen, die eine bessere Wendung der Harmonie bedürfen, sind so wenige, dass kleinlich und pedantisch seyn würde, sich dabey aufhalten und sie rügen zu wollen. Auch den höhern Forderungen der Kritik hat der Verf. grösstentheils Genüge geleistet. Sowohl die Melodien, die er zu den Liedern des Gesangbuchs aus andern Choralbüchern gewählt hat, als auch diejenigen, die wahrscheinlich ihn selbst zum Verf. haben, entsprechen nicht nur den Erfordernissen eines guten Choralgesanges überhaupt, sondern ihr Charakter ist auch dem Charakter und Inhalte der Lieder angemessen, für welche sie bestimmt sind. ...“¹¹⁵

Kaysers Vorrede zu seinem Choralbuch (Rinteln 1807)

Kayser stellt in der Vorrede zu seinem Choralbuch den Wert des Choralgesanges für den Gottesdienst und das von ihm erstrebte „Erscheinungsbild“ eines würdigen Choralgesanges dar: *„Daß der deutsche Kirchengesang einen wesentlichen Theil der öffentlichen Gottesverehrung ausmacht, ist eine heut zu tage fast allgemein anerkannte Wahrheit. Es gibt wohl kein kräftigeres Mittel, die religiösen Empfindungen einer versammelten christlichen Gemeinde zur Anbetung des Schöpfers zu stimmen, und die Herzen zum Lobe der Gottheit zu erheben, als ein Choralgesang, der sowohl in Hinsicht des Textes der Lieder, als der Melodie das ist, was er sein soll. Von letztern ist hier nur die Rede.“*

Als Wesensmerkmal des Chorals nennt Kayser „größte Einfachheit“:

Mit der größten Einfachheit solle der Choralgesang höchste Feierlichkeit vereinen; alle Sprünge durch weite, schwer zu treffende Intervalle, alle Verzierungen und häufig durchgehende Noten sollten in der Singstimme vermieden werden.¹¹⁶ Von der Orgelbegleitung der Choralmelodien erwartet Kayser, dass sie „von üppiger Ausschweifung auf der einen und von einer an Armuth gränzenden Leere gleich weit entfernt“ sei.¹¹⁷ Seiner Ansicht nach enttäusche „der bei weitem größte Theil“ der neu herausgegebenen katholischen Kirchenmelodien die Erwartungen an den Choralgesang; die

¹¹⁵ Vgl. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrgang 10, S. 269f.

¹¹⁶ Vgl. Kaysers Vorrede zu seinem Choralbuch, Rinteln 1807, S. I.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

Melodien zeigten „ein Gewebe von melismatischen Verzierungen, durchgehenden Noten, und Schnörkeln, ja sogar zum Theil im 3/4 und 6/8 Takt gesetzt, so daß sie eher für das Theater, und den Tanzboden, als für die Kirche geschrieben zu sein scheinen.“ Eine „reine vierstimmige Harmonie“ würde ganz und gar nicht erfüllt und das Metrum des Textes oft ganz vernachlässigt.¹¹⁸

Nachdem Kayser in der Vorrede die Eigenschaften eines guten Choralgesanges ausgeführt hat, nennt er die Pflichten, welche dem Organisten beim Choralgesang einer Gemeinde obliegen; **Kaysers Leitlinie ist Türks Werk „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ (Halle 1787), auf welches er in seiner Vorrede ausdrücklich verweist.**¹¹⁹ Dieses Lehrwerk lehre ausführlich „den zweckmäßigen Gebrauch der Orgel beim Gottesdienste, und den gehörigen Vortrag des Choral“; es sollte in den „Händen eines jeden Organisten sein, dem es nicht gleichgültig sei, ob er in der Behandlung des erhabensten aller Instrumente unter die handwerksmäßigen Stümper gehöre, oder nicht“.¹²⁰

Kayser legt im folgenden in 7 Punkten Wesentliches aus dem Werk „*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*“ dar:¹²¹

„1) Vor allem beflleißige man sich beim Choralspielen der möglichsten Simplizität. ... Man hüte sich also sorgfältig, seinen Fingern da freien Lauf zu lassen, wo es auf Kraft, Würde und religiöse Erbauung ankommt, und spiele die Melodie, wie sie da steht, ohne Variationen; ...

2) Man spiele den Choral in einer langsamen, und feierlichen Bewegung – mit Rücksicht auf den herrschenden Charakter des Liedes, denn billig sollten Buß- und Trauerlieder noch langsamer und rührender gespielt werden, als solche, deren Inhalt freudig und munter ist; ...

3) In jedem Choral liegt eine bestimmte Taktart, das heißt: eine genaue Eintheilung der aufeinanderfolgenden Töne in gleiche Schritte zum Grunde, ...; ohne Takt würde der Choral augenblicklich aufhören rhythmischer Gesang zu sein. Der Organist beaobachte also den Takt genau. ...

6) Bei dem Ruhepunkte am Ende einer Choralzeile mache der Organist, indessen die Sänger Athem schöpfen, einen schicklichen Uebergang in den vorgeschriebenen ersten Ton der nachfolgenden Choralzeile mittels eines

¹¹⁸ Vgl. Kaysers Vorrede zu seinem Choralbuch, Rinteln 1807, S. I.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. VIII.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Vgl. ebd., S. VIII – X.

Zwischenspiels¹²², wenige aber bestimmte in den folgenden Anfangs-Ton einleitende Griffe sind hierzu weit geschickter als eine ganze Legion nichts bedeutender Töne, oder chromatischer Läufe durch mehrere Oktaven; ...

7) Der Organist vermeide im Choralspielen alles Abstoßen der Töne, und halte jeden Ton so lange an, bis dessen Dauer vollkommen vorüber ist, so daß ein Ton sich an den andern anschließt, ohne jedoch mit ihm vermischt zu werden.“

Türk legt großen Wert auf die richtige Ausführung von Zwischenspielen:

Die Zwischenspiele müssen immer in innerem Zusammenhang mit dem Lied selbst stehen. Hierin werde jedoch viel gesündigt, so Türk: „Ja ich habe ein Beispiel erlebt, dass sich der Organist erfrechte, in den Zwischenspielen bekannte Stellen aus Operetten, Gassenliedern, englischen Tänzen usw. anzubringen.“¹²³ Türk wendet sich vor allem gegen die Passagen im Zwischenspiel¹²⁴: „Glauben nicht viele Organisten, alles gethan zu haben, wenn sie zwischen jeder Zeile ein buntes Gewühl von Tönen hören lassen, wodurch die Gemeinde gestört wird? Und wie hirnlos, wenn man in einem Liede von der christlichen Geduld und Gelassenheit, oder bei Betrachtungen des Todes usw. ein Getöse hört, als wenn sichs der Organist vorgenommen hätte, amtsmäßig zu toben, und jedem sanften Gefühle trotz zu bieten;“¹²⁵ Türk bemerkt auch, es gebe „noch viele würdige und geschickte Männer“, die „wissen, dass auch die Zwischenspiele genau der in dem Liede enthaltenen Empfindung entsprechen müssen, ohne sich auf elende Wortklaubereien einzulassen. Sie drücken den Affekt aus, ohne zu mahlen; sie wählen bei frohen Gesängen muntere, bei entgegengesetzten traurige Zwischenspiele; sie zeigen Fertigkeit, aber nur da, wo es der Inhalt erlaubt.“¹²⁶

¹²² Kayser führt im Zusammenhang der „Zwischenspiele“ zu dem genannten Werk von Türk noch die **Lehrwerke von J. G. Werner und J. G. Vierling** an: „Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig zu begleiten, nebst Zwischenspielen von J. G. Werner, 1805“ und „Vierlings Orgelstückchen“, denen Vierling, so Kayser „eine faßliche und gründliche Anweisung zu Zwischenspielen vorausschickt“, vgl. ebd., S. X, Anm. (i); das hier angesprochene Werk von Vierling trägt den Titel „Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beym Choral“, 4 Teile, Leipzig 1790.

¹²³ Vgl. D. G. Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Faksimile 1787, 2. Ausgabe, Hilversum 1966, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter, S. 105f.

¹²⁴ Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 8.

¹²⁵ Vgl. D. G. Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Faksimile 1787, 2. Ausgabe, Hilversum 1966, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter, S. 105.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 107f.

Der Choral muss, so Türk, „mit gehöriger Simplizität gespielt“ werden; „das Herzergreifende eines Chorals“ liege nicht in bunten Verzierungen, sondern „in einer einfachen, edlen Ausführung, mit einer guten Harmonie verbunden.“¹²⁷

Kaysers ausdrücklichen Verweis auf das Organistenbuch von Türk als „vorbildliches Studienwerk“ wertet Ursprung u.a. als Beleg, „daß der nunmehr empfohlene vierstimmige Orgelsatz der protestantischen Choralpraxis nachgebildet ist.“¹²⁸

Kaysers vierstimmige Choralsätze zum Gesangbuch von Herold zeichnen sich durch eine schlichte Satzweise und Reinheit des Satzes aus: Sie weisen einen einfachen Rhythmus auf, stehen meist in geradem Takt mit Noten von gleichem Wert und sind frei von Verzierungen wie z B Triller und Vorschläge - für Kayser wesentliche Merkmale, die neben anderen musikalischen Faktoren die Funktion einer Chormelodie erfüllen. Bei der Harmonisierung verwendet er die Dreiklänge und Septakkorde, auch den verminderten, mit sämtlichen Umkehrungen und bezeichnet diese durch Generalbaßschrift.¹²⁹

Kaysers Choralsätze enthalten keine ausgeschriebenen Zwischenspiele; für die Gestaltung der Zwischenspiele macht Kayser somit keine konkreten Vorschläge, er gibt lediglich Türks Werk „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ sowie die Lehrwerke von J. G. Werner und J. G. Vierling, wie o. erwähnt, als Leitlinie an.

Abgesehen von den Mängeln der Stimmführung¹³⁰ stellen Kaysers vierstimmigen Choräle in ihrer Schlichtheit und Reinheit des Satzes einen hohen Wert für die Kirchenliedererneuerung Anfang des 19. Jahrhunderts dar.

Otto Ursprung ordnet das Choralbuch von Kayser einer Gegenbewegung zu, „die von der strengeren Haltung des katholischen Kirchenliedes ausgeht und sich zu stilgemäßem vierstimmigem Satz für die Orgelbegleitung hingedrängt fühlt.“¹³¹ Diese Bewegung setzte ein, als der damalige figurierte Liedstil „erst noch jenem Vollendungszustand entgegenstrebte und noch eine entartete Generalbaßpraxis herrschte.“¹³²

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 34 und vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 8.

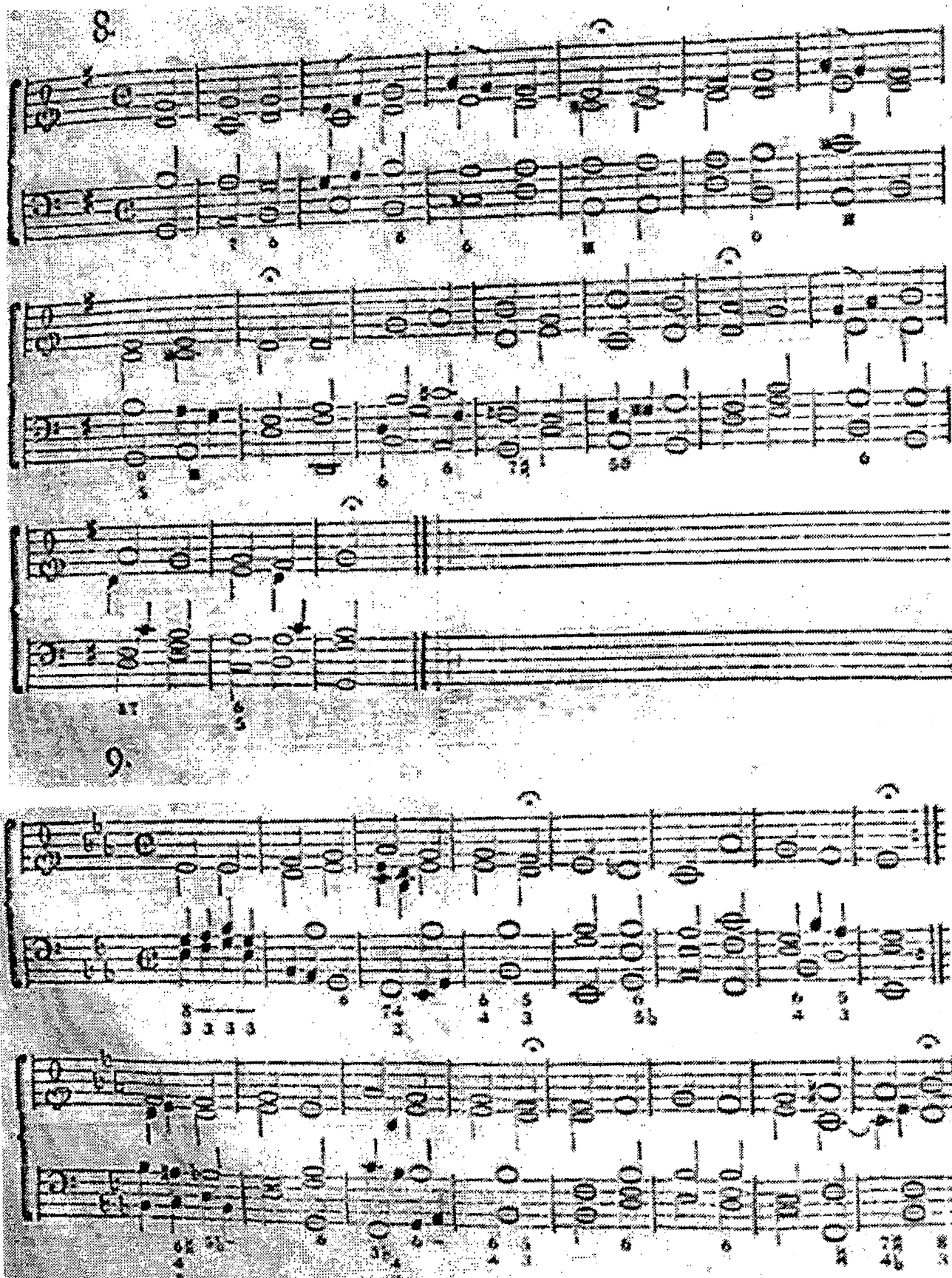
¹²⁸ Vgl. O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979, S. 260 und vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980.

¹²⁹ Vgl. die Besprechung des Kayser-Choralbuches von F. Hengesbach: Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn. 1902. 3. Jahrg., No 6, S. 41f.

¹³⁰ Hengesbach weist in seiner Besprechung des Kayser-Choralbuches (1902) auf die Mängel der Stimmführung in Kaysers Choralsätzen hin „die Alt- und Tenorstimme sind oft tief gelegt, und der Alt ist oft im Basssystem notiert, was die Begleitung dunkel macht und die Übersicht der vier Stimmen für Verteilung auf beide Hände erschwert.“; vgl. ebd., S. 42.

¹³¹ Vgl. O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979, S. 260.

¹³² Vgl. ebd.



Da die Kopie des Kayser-Choralbuches keine gute Lesbarkeit der vierstimmigen Choräle bietet, werden im folgenden die Choralbearbeitungen, welche aus dem

Choralbuch von Kayser exemplarisch zur Veranschaulichung der o. Ergebnisse (Merkmale der vierstimmigen Sätze) herangezogen werden, in Form einer Abschrift der Originale aufgeführt:

Kayser-Choralbuch 1807, Nr 1.

1.

Handwritten musical score for Kayser-Choralbuch 1807, Nr 1. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, each with a fermata over the final measure. The first system has a fermata over the final measure. The second system has a repeat sign in the middle. The third system ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Kayser-Choralbuch 1807, Nr 6.

6.

Handwritten musical score for Kayser-Choralbuch 1807, Nr 6. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, each with a fermata over the final measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Kayser-Choralbuch 1807, Nr 17.

17.

6 4 5- 6 6 5 3 6 6 6 5 4 #

4 6- 6 6 4 3 6 6 7

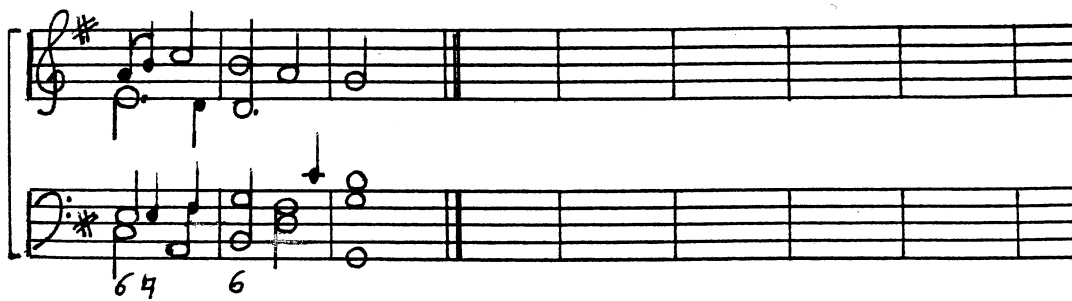
6 5 # 5 6 5

Kayser-Choralbuch 1807, Nr 40.

40.

8 7 6 6

8 6 6 4 3 5 # 6 6



Kayser-Choralbuch 1807, Nr 115.

115.

Kayser-Choralbuch 1807, Nr 145 (Auszug)

145.

6 6 6 6 6 6 6 6 5 4 3

Kayser-Choralbuch 1807, Nr 152.

152.

6 6 8 7 8 7 5 6 6 6 4 3 4 4 5 4 5 6 6 6 8 7 6 7 6 5 4 3 5

Kayser-Choralbuch 1807, Nr 120 (Auszug).

120.

4 6 6 6 6 6 6 5 4 3 5 6 6 6 5 4 3 5

Anfang des 20. Jahrhunderts würdigte der damalige Lippstädter Organist Hengesbach den Choralbuchverfasser Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser mit den Worten: „Wenn Kaysers Buch auch jetzt nicht mehr im Gebrauch und durch Orgelbegleitungen zu deutschen Kirchenliedern, namentlich seit Gründung des allgemeinen Cäcilien-Vereins, weit übertroffen ist, so lässt sich doch nicht verkennen, dass vor fast 100 Jahren die Herausgabe seines Choralbuches ein Ereignis auf kirchenmusikalischem Gebiete war, welches den Namen des eifrigen, bescheidenen und uneigennütigen Förderers des deutschen Kirchengesanges in Östinghausen weit bekannt und berühmt machte, besonders im Bistum Paderborn und in den damaligen kurkölnischen Landen.“¹³³

Kayser und Knievel standen in freundschaftlicher Beziehung zueinander.¹³⁴ - Hermann Ignaz Knievel kannte und schätzte das Choralbuch von Kayser. Mit seiner Aussage, er habe sich entschlossen, ein Choralbuch „dem Kayser’schen gleich“ anzufertigen, „liefert“ Knievel in seiner Abhandlung einen entscheidenden Baustein zur Erschließung seines Werkes.

Bei der Gesamtbetrachtung des Knievel-Choralbuches in Kapitel 3. werden die o. Untersuchungsergebnisse des Kayser-Choralbuches in die Analyse miteinbezogen und die Kriterien herausgestellt, die Knievel aus dem Kayser-Choralbuch übernommen bzw. „dem Kayser’schen gleich“ ausgeführt hat. Unter diesem Gesichtspunkt haben bei der Analyse des Knievel-Choralbuches u. a. folgende Untersuchungs-Fragen besondere Bedeutung:

Wie hat Knievel die selbst verfassten Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch inhaltlich gestaltet?; findet sich Gedankengut aus Kaysers Vorwort zu seinem Choralbuch in Knievels Vorbemerkungen wieder?

Nennt Knievel wie Kayser als Wesensmerkmal des Chorals „Einfachheit“? und zeigen Knievels vierstimmige Choralbegleitungen Berührungspunkte mit Kaysers Richtung der Choralbegleitung?

¹³³ Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn. 1902. 3. Jahrg., S. 42 ; das Choralbuch von Kayser blieb lange Jahre in Gebrauch. 1845 trat an seine Stelle das „Choralbuch für den katholischen Kirchengesang, zunächst zum Heroldschen Gesangbuche, vierstimmig und mit Zwischenspielen versehen von J. M. Roeren. Essen, Druck und Verlag von G. D. Baedeker 1845.“, vgl. A. Schmeck-Dringenberg, Zum 100. Todestage des bekannten Gesangbuchverfassers Melchior Ludolf Herold, Westfälisches Magazin, Nr 11, Dortmund 1910, S.125.

¹³⁴ Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn 1902, No 6, S. 42.

2.2.1.2 Knievels Choralbuch-Manuskript

2.2.1.2.1 Revision des Tillmannschen Gesangbuches

Aus Knievels Abhandlung geht hervor, dass dieser sein Choralbuch-Manuskript zu den Tillmannschen Liedern in der Zeit von 1820 bis 1824¹³⁵ schrieb. Bevor Knievel seine Arbeit begann, sah er die Notwendigkeit, das Tillmannsche Gesangbuch selbst einer strengen Revision zu unterziehen, „wenn nur einigermaßen etwas Ordentliches zu Stande kommen sollte.“¹³⁶

Im folgenden wird Knievels Revision des Tillmannschen Gesangbuches dargelegt, wobei neben der Knievel-Abhandlung als weitere wesentliche Primärquelle Knievels „Vorbemerkungen“ zu seinem Choralbuch (1840) dienen: Knievel erkannte die großen Mängel in der Anlage des Tillmannschen Gesangbuches: Die Lieder seien zum Teil den Melodien angedichtet oder angepasst, ohne genügend zu berücksichtigen, ob der Charakter der Melodie zum Inhalt des neuen Liedes überhaupt passe¹³⁷: Man vergleiche, so Knievel, die Melodien „Ein Kindelein so löblich“, „Gelobet seist du Jesus Christ“, „Heiligste Namen“, „O Traurigkeit, O Herzenleid“ mit den alten Liedern gleichen Namens und werde finden, „daß diese Melodien fast gar nicht, oder doch nur selten auf andere Texte angewendet werden können“.¹³⁸ Knievel bemerkte weiterhin bei der Durchsicht des Tillmannschen Gesangbuches, dass Melodien aus ihrer festlichen Zeit herausgenommen wurden.¹³⁹

No 16. „*Omni die*“, betont Knievel in seiner Abhandlung, „ist eine festliche Melodie und gehört, nebst vielen anderen, nur den Festen der Mutter unseres Heilandes und hier muß sie auch ihre Stelle wieder einnehmen; ...“. Weder in dem Gesangbuch von Herold noch in dem Gesangbuch von Tillmann, konstatiert Knievel weiter, stehe ein passender Text, „welcher im Versbaue dem lateinischen, der ein Meisterstück seyn soll“ gleich komme¹⁴⁰; auf diesen Mangel weist Knievel auch in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840) und fügt hinzu: „Obschon das alte Lied „*Omni die*“ bekannt genug ist, so führe ich die erste Strophe desselben nebst einigen des Tillmann'schen Liedes hier an, um zu zeigen, wie sehr der Sinn durch die Melodie hier entstellt wird. Das Zusammenziehen der ersten und zweiten, der vierten und fünften Verszeile des Textes oder der Melodie ist ganz unzulässig, weil dadurch die Melodie oder der Gesang viel an Schönheit verlieren.“¹⁴¹

¹³⁵ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 4f..

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 3.

¹³⁷ Vgl. die Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VI.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁴¹ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VII, No 10.

<p>Omni die, Dic Mariae, Mea laudes anima. Ejus festa, Ejus gesta, Cole devotissima.</p>	
<p>Tillmann's Gesangbuch 6. Auflage 1830. No 163. Mel. Alle Tage.</p>	
<p>1. Stroph. Alleluja! Woh! dem Manne, Der den Herrn mit Furcht verehrt; der an göttli- chen Geboten seine Herzenswonne hat!</p>	<p>4. Stroph. Glücklich, welcher sich erbarmet, Leibt, und wiegt nach Recht sein Thun. Ewig wankt er nie, sein Nachruhm bleibt den Frommen ewiglich! —</p>

Knievel beschließt seine kritischen Ausführungen zur Melodie „Omni die“ mit dem Ausruf „Wem möchte hier der Zwiespalt zwischen Melodie und Text nicht einleuchten!“ und weist darauf hin, dass diese Melodie ihre alte Stelle wieder erhalten habe.¹⁴² Knievel hat die Melodie „Omni die“ in seinem Choralbuch (1840) in die entsprechende Rubrik „**Melodien für die Festtage der Mutter unseres Heilandes**“ zurückgeführt; sie erscheint unter Nr 202. mit einem Text - einer neudeutschen Übersetzung des Liedes -, dessen Versbau dem Versbau des lateinischen Textes entspricht, somit der feierliche Lobgesang „Omni die“ im Knievel-Choralbuch einen entsprechenden Platz eingenommen hat.

<p>Omni die[☉] dic Mariae,[☉] mea laudes anima. ejus festa,[☉] ejus gesta, cole devotissima.[☉] ¹⁴³</p>	<p>Alle Tage Sing' und sage Lob Marien, du mein Mund! Gieb, o Leier! Ihre Feier, Fromm gieb ihre Hoheit kund. ¹⁴⁴</p>
--	--

Knievel-Choralbuch 1840

202. „Omni die, dic Mariae“ etc:

Al - le Ta - ge Sing' und sa - ge Lob Ma - ri - en,
du mein Mund! Gieb, o Lei - er! Ih - re Fei - er,

¹⁴² Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VII, No 10.

¹⁴³ Der Auszug des lateinischen Textes mit „Zeichen (☉) der Ruhe“ ist eine Abschrift aus der Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 26.

¹⁴⁴ Der aufgeführte Text ist im Knievel-Choralbuch (1840) der Melodie „Omni die“ (Nr 202.) unterlegt.



Derartige Mängel in der Anlage des genannten Gesangbuches bedeuteten für Knievel Hindernisse, denen er sich auf dem Weg zu seinem Choralbuch zunächst widmet:¹⁴⁵

- * Knievel gibt sämtliche Melodien ihrer festlichen Zeit wieder.
- * Er teilt den Liedern, die den Melodien angepasst waren, geeignetere Melodien zu.
- * Er gibt den alten Melodien ihre ursprünglichen und damit passenden Texte.
- * Knievel gibt über sämtlichen Liedern an, nach welcher Melodie das Lied gesungen werden soll.
- * Lieder, welche sowohl in religiöser, wie auch poetischer und musikalischer Hinsicht Wert hatten, werden unter Lit: B hinzugefügt.
z B Nr 177 B. „Verleih uns Frieden gnädiglich“
- * Knievel korrigiert die Druckfehler, wie auch die unrichtigen Versfüße in den einzelnen Liedern.
- * Sämtliche Messen werden außer ihren Nummern mit den Buchstaben des Alphabets bezeichnet, z. B.¹⁴⁶

N ^o 9	<p>Erste Messe</p> <p>A. Introitus „Hier liegt vor deiner Majestät“</p> <p>B. Zum Gloria „Gott soll gepriesen werden“</p> <p>C. Vor dem Evangeli. „Aus Gottes Mund gehet das Evangelium“, und so fort bis</p> <p>H. zum Beschluß „Laßt uns in Frieden gehen.“</p>
------------------	---

„Nun erst konnte ein genaues Register über die sämtlichen Lieder und Melodien angefertigt, und das Gesangbuch selbst in der Folge mannigfaltiger gebraucht werden“. Das neu Hinzugekommene sollte auf Bögen gedruckt werden und für einige Taler erhältlich sein, um sie der früheren Auflage hinzufügen zu können. Knievel führt seine Gedanken weiter fort: „Sollte bei einer sorgfältigen

¹⁴⁵ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 3f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 4.

Revision des Gesangbuches dieser Plan Beifall finden, dann steht mein Choralbuch, welches nach demselben geordnet und nach meinen schwachen Kräften von 1820 bis 24 mit Mühe und Sorgfalt bearbeitet wurde und im Manuskript bei mir ruhet, zu Gebote.“¹⁴⁷

Im Oktober 1824, nach 4 Jahren, hatte Knievel sein Choralbuch-Manuskript fertiggestellt; am 28. Dezember des Jahres legte er es dem damaligen Weihbischof und Generalvikar Dammers vor mit dem Ergebnis, dass es nicht nur mit Beifall aufgenommen, sondern auch der Revisionsplan genehmigt wurde. Dammers gab Knievel den Auftrag, vorläufig Herrn Junfermann¹⁴⁸ hiervon in Kenntnis zu setzen. Junfermann trat Knievel in einer ablehnenden Haltung gegenüber. Diese Ablehnung, menschliche Unzulänglichkeit des Herrn Junfermann, drückt sich in Knievels sprachlicher Formulierung aus, wenn dieser schreibt: „ ..., **da glaubte dieser selige Herr steif und fest, bei einer solchen Neuerung würde das Paderborn'sche Land in Revolution geraten.**“¹⁴⁹

Im Jahre 1835¹⁵⁰, elf Jahre nach Fertigstellung des Knievel-Choralbuch-Manuskripts, trat das Generalvikariat Paderborn an Knievel mit der Bitte heran, die Choral-Proben des Lehrers Bollens zu bewerten und zu entscheiden, ob Bollens der richtige Mann für die Erstellung eines Choralbuches zu Tillmanns Gesangbuch sein könnte.¹⁵¹ Knievel ging der Bitte des Generalvikariats nach und teilte diesem in seiner Abhandlung (Lippstadt, 24. Juni 1835) – „Abhandlung über die Choralarbeiten etc. des g. Bollens“ – a) die Bewertung der Bollensschen Choräle mit und b) **ergriff die Gelegenheit, auf sein eigenes Choralbuch-Manuskript noch einmal aufmerksam zu machen.**

Es stellt sich hier folgende Frage: Warum war zu diesem Zeitpunkt das schon viele Jahre existierende Knievel-Choralbuch-Manuskript zu den Tillmannschen Liedern, welches das Generalvikariat mit Beifall aufgenommen hatte, noch nicht

¹⁴⁷ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 4f.

¹⁴⁸ Joseph Junfermann (1752-1827; der Totenzettel nennt ihn noch Hofbuchdrucker) gehörte zum Vorstand der Bischöflichen Buchdruckerei in Paderborn; er hatte das Geschäft (Junfermannsche Druckerei und Buchhandlung) seines Vaters Wilhelm Anton Junfermann (1724-1808) nach dessen Tode übernommen; vgl. Heimatborn, Monatsschrift für Heimatkunde des ehemaligen Hochstifts Paderborn und der angrenzenden Gebiete, 15. Jahrgang 1935, Nr.2, S. 7.

¹⁴⁹ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 5.

¹⁵⁰ Die Kirchenliedsituation in Paderborn hatte sich im Jahre 1835 im Vergleich zu den Anfängen des 19. Jahrhunderts (vgl. Kapitel 1.1 u. 1.1.1 der vorliegenden Arbeit) noch nicht entscheidend geändert; das Bedürfnis nach einem Choralbuch zu den Tillmannschen Liedern bestand weiterhin; vgl. Schreiben vom 25. April 1835: Der Paderborner Generalvikar Drüke an den Herrn Pfarrer Stratmann zu Lippstadt, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst, 4.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

gedruckt und in den Paderborner Gemeinden eingeführt? – Aus Furcht, die Einführung dieses Buches könnte im Volk zu Unruhen führen?

Knievel macht in seiner Abhandlung darauf aufmerksam, dass der Buchdrucker Junfermann fest glaubte, „bei einer solchen Neuerung würde das Paderborn'sche Land in Revolution geraten“¹⁵²; in einem Schreiben vom 20ten August 1842 wird zu dieser Sorge Stellung genommen: Was das Knievelsche Buch betreffe, handle es sich nicht um Einführung neuer Texte, wie dieses bei der Einführung des Tillmannschen Gesangbuches der Fall war, sondern meistens nur darum, „die dem Volke bereits bekannten Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit und Schönheit wiederherzustellen.“ Aus diesem Grunde sei nicht zu befürchten, dass die Einführung des Choralbuches Unruhen im Volk veranlassen werde.¹⁵³

Aus einem Schreiben des Generalvikar Drüke (Dezember 1835) erfahren wir, dass der Druck des Knievel-Choralbuches „durch zufällige Umstände aufgehalten wurde“; erst im Zusammenhang mit Knievels Beurteilung der Choräle von Bollens habe man erfahren, dass „... der Knievel schon vor mehrern Jahren ein Chormelodienbuch zu dem Tillmannschen Gesangbuch mit vielem Fleiße und Benutzung werthvoller Quellen ausgearbeitet hat.“¹⁵⁴ Drükes Hinweis auf Knievels Benutzung „**wertvoller Quellen**“ deutet hier bereits auf den hohen Stellenwert des Knievel-Choralbuches.

2.2.2 Knievels Stellungnahme zu den Choral-Arbeiten des Lehrers Bollens

Nach Durchsicht der Bollensschen Choräle¹⁵⁵ teilt Knievel dem Paderborner Generalvikariat mit, dass er den Lehrer Bollens keinesfalls zu einer Arbeit wie die Herausgabe eines Choralbuches empfehlen könne¹⁵⁶; Knievel führt mehrere Gründe für seine Ablehnung an:

a) Bollens habe die musikalische Grammatik noch nicht begriffen und den reinen Satz nicht genügend studiert. Aus diesem Grunde empfehle er Bollens, „**die Generalbaßschule**“ von Daniel Gottlob Türk zu studieren.¹⁵⁷

b) Bollens sei noch nicht tief in das Choralsetzen eingedrungen, und es scheine so, als seien die alten Kirchentonarten ihm fremd; sämtliche Choräle, welche ursprünglich in den Kirchentonarten komponiert seien, lasse Bollens „in einem

¹⁵² Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 5.

¹⁵³ Vgl. Schreiben vom 20ten August 1842, Das Capitular-Vikariat an den Landdechanten Reine zu Dafeburg, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4,5 Gottesdienst, 4.

¹⁵⁴ Vgl. Schreiben vom 18. Dezember 1835: Der Paderborner Generalvikar Drüke an den Lehrer Bollens, in ebd.

¹⁵⁵ Die Arbeit des Lehrers Bollens ist nicht erhalten.

¹⁵⁶ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 6.

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

modernen Gewande“ erscheinen. Da die Kenntnis der alten Kirchentönen für den Organisten und insbesondere den ‘Choralarbeiter’ notwendig seien, betont Knievel, empfehle er Bollens, hierüber folgende Werke zu studieren:

1. Das Choralssystem von Abt Vogler, welches folgende Punkte abhandelt: a, kritische Revision der musikalischen Theorie; b, historische Reduction über die uralte Psalmodie; c, Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 griechischen Tonarten (Kirchentönen); d, strenge Prüfung vierstimmiger Orgelbegleitungen und Chöre.¹⁵⁸

2. Der Choralgesang zur Zeit der Reformation oder Versuch die Frage zu beantworten: Woher kommt es, daß in den Chormelodien der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? von **P. Mortimer**, Berlin (Bei Georg Reimer) **1821**.¹⁵⁹

3. Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beitrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung der Liturgie, von **L. Natorp**, Essen **1817**. Dieses sehr lehrreiche Werkchen, so Knievel, welches über alle liturgischen Angelegenheiten Aufschluß gebe - und folgende Punkte: 1. Die Lieder, welche gesungen werden; 2. Die Kirchenmelodien, nach welchen man sie singt; das Singen selbst; 4. die Leitung und Begleitung des Gesangs durch Vorsänger und Organisten und 5. (den kirchlichen) Sängerkorps und die Kirchen Instrumental-Musik erschöpfend abhandle - sei ebenfalls dem Organisten und angehenden Choralarbeiter nicht genug zu empfehlen.¹⁶⁰

Knievels Ablehnung der Bollensschen Chormelodien und seine daraus resultierende Empfehlung für Bollens, bestimmte grundlegende Werke der Choralkunst zu studieren, stellt eine Schlüsselstelle innerhalb der Abhandlung von Knievel dar; die Werke, die Knievel in diesem Zusammenhang anführt, weisen auf dessen musikalische Bildung - seine Auseinandersetzung mit den „klugen Köpfen“ auf dem Gebiet der Choralkunst. Im folgenden werden die **Werke von Türk, Vogler, Mortimer und Natorp in ihren Grundzügen dargestellt**; sie geben Einblick in Knievels Gedankengut, seine Wertvorstellungen hinsichtlich der Chormusik, in seine Sichtweisen der Choralausführung und Choralbegleitung.

¹⁵⁸ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 7; vgl. auch Inhaltsangabe zu Abt Voglers Choral-System, Kopenhagen 1800.

¹⁵⁹ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 7.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 7f.

2.2.3 Daniel Gottlob Türk

In musikalischer Hinsicht wurde Daniel Gottlob Türk (geboren 1750 in Caußnitz bei Chemnitz) von seinen Lehrern Gottfried August Homilius (Schüler von J.S. Bach) und Johann Adam Hiller beeinflusst. – Von 1776 an lebte Türk in Halle, wo Friedemann Bach wirkte und der mit Türk befreundete Friedrich Reichardt wohnte. Türk prägte als Kantor, Organist, Dirigent und ab 1779 als Universitäts-Musikdirektor das Musikleben der Stadt Halle bis zu seinem Tode 1813.¹⁶¹ Sein bedeutendster Schüler, Carl Loewe, schreibt anschaulich über Türk als Orgelspieler: „... ; *als Organist war mein Meister ausgezeichnet. Sein Spiel war ebenso gefühlvoll als geistreich, in dem Kirchenliede war er stets ganz von dem Character des Liedes durchdrungen und spielte nie, ohne mit Aufmerksamkeit auf den Text zu achten. Darum war er auch stets mit der Gemeinde eins.*“¹⁶²

Halle war nicht verschont geblieben vom allgemeinen Niedergang der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dem Vordringen des sentimental religiösen Liedes und kunstlosen, dafür effekthaschenden Orgelspiels. – **Türk stand mehr auf der Seite der Bewahrer als der Neuerer und investierte einen großen Teil seiner Zeit und Kraft in die Verbesserung der musikalischen Liturgie.**¹⁶³ Als Schriftsteller versuchte Türk erstmals 1787 mit seiner Abhandlung „*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten.*“ empirisch-ästhetisch einen „*Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*“ zu leisten. In seinem Hauptwerk, der „*Clavierschule*“ (1789) verbindet er eine allgemeine Musiklehre mit der Behandlung technischer Fragen des Klavierspiels. Die Technik ist Türk nur Mittel, den Ausdruck des in der jeweiligen Komposition herrschenden Charakters umzusetzen.¹⁶⁴ 1791 erschien Türks Generalbaßschule „*Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*“, welche Knievel in seiner Abhandlung als Lehrwerk explizit empfiehlt. Hoffmann-Erbrecht bemerkt, dass Türks Generalbaßschule einen noch größeren Erfolg beim Publikum erzielen konnte als die beiden anderen genannten Werke, „weil ihr Erscheinen offensichtlich einem echten Bedürfnis entsprach.“¹⁶⁵

Die Häufung von Generalbaßschulen, das wachsende Bedürfnis nach immer genaueren Lehrbüchern im ausgehenden 18. Jahrhundert begründet Billeter in seinem Nachwort zu Türks Generalbaßschule in zweierlei Hinsicht:¹⁶⁶

¹⁶¹ Vgl. D. G. Türks „Anweisung zum Generalbaßspielen.“, Nachdr. der 2. Aufl. Leipzig 1800, Amsterdam 1971, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter, Nachwort, S. 2.

¹⁶² Vgl. Carl Loewes Selbstbiographie, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1870, bearbeitet von C. H. Bitter, Hildesheim 1976, S. 30.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 3f.

¹⁶⁴ Vgl. den Artikel „Türk“ von L. Hoffmann-Erbrecht in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von F. Blume, Kassel 1966, Bd. 13, Sp. 952.

¹⁶⁵ Vgl. ebd.

¹⁶⁶ Vgl. D. G. Türks „Anweisung zum Generalbaßspielen.“, Nachdr. der 2. Aufl. Leipzig 1800, Amsterdam 1971, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter, Nachwort: S. 2.

1.) „Nun ist es zwar eine bekannte Erscheinung, daß während der Blütezeit eines Stils die mündliche Tradition vom Lehrer zum Schüler ausreicht und die Lehrbücher sich mit einer Skizzierung begnügen, daß aber mit dem Zerfall des Stils das Bedürfnis nach immer genaueren Lehrbüchern wächst. Dies ist nicht anders bei den Anweisungen für die Verzierungen.“

2.) Einen weiteren Grund für die Häufung von Generalbaßschulen erkennt Billeter aus seiner Betrachtung der Titelblätter dieser Werke. - Johann Philipp Kirnberger beispielsweise nennt sein Elementarlehrbuch für Musiktheorie: *Grundsätze des Generalbasses als erste Richtlinien der Composition* (1781) und Vincenzo Manfredini noch kürzer: *...Regole armoniche...* (1775). Billeter folgert hieraus, dass die Generalbaßlehren dieselbe Funktion im Musiktheorie-Unterricht hatten wie die Harmonielehren seit dem 19. Jahrhundert.

Die Generalbaßschule von Türk fand weite und anhaltende Verbreitung, wovon die vielen Auflagen zeugen.¹⁶⁷

2.2.3.1 Daniel Gottlob Türk: „Anweisung zum Generalbaßspielen“

Türk legt im zweiten Kapitel seiner Generalbaßschule „Allgemeine Regeln des reinen Satzes“ dar, welche Knievel bei der Beurteilung der Bollensschen Choräle zugrunde legt und aufgreift. Als Beispiel eines Regelverstoßes in den Chorälen von Bollens führt Knievel den Sprung in die übermäßige Sekunde an. Türk sage „hierüber in seiner Generalbaßschule Seite 71. Kap. 2 erster Abschnitt:

„Alle widrigen von Sängern schwer zu treffende Fortschreitungen sind im so genannten reinen Satze größtentheils so wohl auf- als abwärts nicht erlaubt. Zu diesen verbotenen unmelodischen Fortschreitungen gehört vorzüglich der Sprung in die uebermäßige Sekunde, in die verminderte Terz, in die uebermäßige Quarte, in die uebermäßige Quinte, in die verminderte und uebermäßige Sexte, in die große Septime, in die verminderte und uebermäßige Octave etc.“¹⁶⁸ Diese von Knievel zitierte Stelle stimmt mit der Originalstelle aus Türks Generalbaßschule weitgehend überein; zu Knievels kleinen Abweichungen vom Original gehören eine sprachliche Veränderung am Anfang, das Unterstreichen für ihn wichtiger Wörter (hier die übermäßige Sekunde) und das Weglassen der innerhalb des Textes auftretenden Buchstaben a) – i), zu denen Türk am Ende seiner Ausführungen Notenbeispiele gibt.

Es folgen Auszüge aus Türks Generalbaßschule:¹⁶⁹

¹⁶⁷ Kurz nach Türks Tod gab sein Schüler Friedrich Naue, eine dritte, verbesserte Auflage heraus (Halle 1816). Während die vierte Auflage (Halle 1824) textlich genau mit der dritten übereinstimmt, ist die fünfte Auflage (Halle 1841) mit zeitgemässen Verbesserungen und Zusätzen von Fr. Naue versehen; vgl. ebd., Nachwort: S. 4.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 71.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

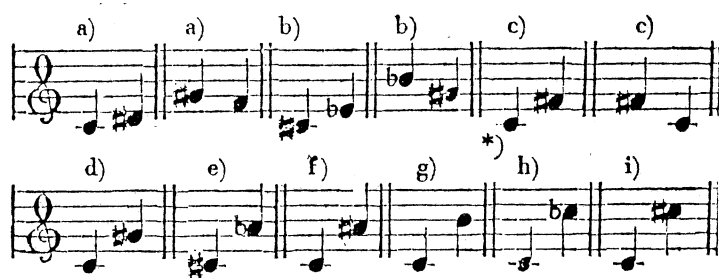
Zweytes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Regeln des reinen Satzes

§. 53.

Alle widrige (unnatürliche) und von Sängern schwer zu treffende Fortschreitungen sind überhaupt im so genannten reinen Satze, folglich auch bey dem Generalbaßspielen größtentheils so wohl aufz als abwärts nicht erlaubt. Zu diesen verbotenen unmelodischen Fortschreitungen gehört vorzüglich der Sprung in die übermäßige Sekunde a), in die verminderte Terz b), in die übermäßige Quarte c), in die übermäßige Quinte d), in die verminderte e) und übermäßige Sexte f), in die große Septime g), in die verminderte h) und übermäßige Oktave i) u. s. w. Sonach



Auch der sogenannte Querstand (unharmonische Querstand, böse Querstand), so Türk, sei möglichst zu vermeiden. Der Ausdruck „Querstand“ wird hier von Türk auf folgende Weise beschrieben:

Auszüge aus Türks Generalbaßschule:¹⁷⁰

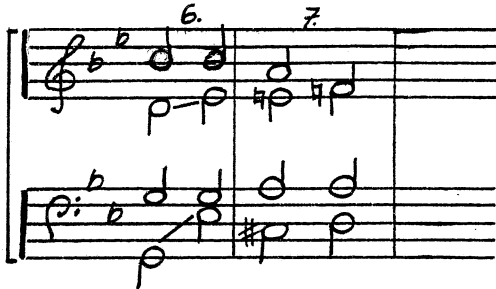
Man versteht nämlich unter diesem Kunstausdrucke gewisse Fortschreitungen zweyer Stimmen, gegen welche zwar an sich, oder einzeln genommen, nichts einzuwenden ist, die aber mit einander verbunden eine unangenehme Wirkung thun, weil dabey in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt a). Etwas leidlicher, aber doch



*) Die untere Stimme bezeichnet nämlich G moll, die obere hingegen G dur.

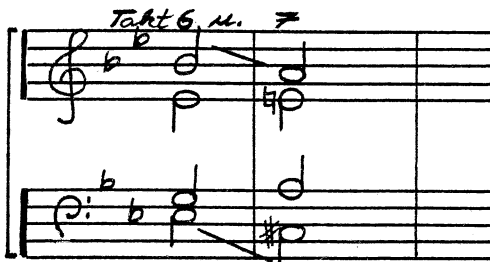
¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 72.

Knievel deckt bei seiner Untersuchung der Bollens'schen Choralbearbeitungen beispielhaft verschiedene satztechnische „Mängel“ dieser Bearbeitungen auf, u.a. auch den „unharmonischen Querstand“: „Herr Bollens hat diese Melodie (Melodie Nr 97.), wenn man sie so singt, in G moll aufgestellt und bearbeitet. Die Bearbeitung ist mittelmäßig und nicht ohne Fehler, denn im sechsten Takte liegt zwischen Bass und Alt eine verdeckte, oder heimliche Octav; ...“¹⁷¹



(Notenbeispiel: Abschrift aus der Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 16)

Durch die Akkordverbindungen vom sechsten in den siebten Takt werde ein unharmonischer Querstand bewirkt. Unter diesem Kunstausdrucke verstehe man nämlich, so Knievel, „gewisse Fortschreitungen zweier Stimmen, gegen welche zwar an sich, oder einzeln genommen, nichts einzuwenden ist, die aber miteinander verbunden, eine unangenehme Wirkung thun, weil dabey in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt, z.B. ...“¹⁷²



(Notenbeispiel: Abschrift aus der Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 17)

Knievel hat die Begriffserklärung „Querstand“ aus der „Anweisung zum Generalbaßspielen“ von Türk wörtlich übernommen und sich daran orientiert. Diese Übereinstimmung wie auch Knievels o. dargelegte Übereinstimmung mit Türks Ausführungen zum Punkt „Allgemeine Regeln des reinen Satzes“ macht **deutlich, dass sich Knievel mit Türks Werk, welches er anderen Organisten zum Studium empfiehlt, auch selbst auseinandergesetzt - dieses studiert und daraus geschöpft hat.**

Kapitel elf der „Anweisung vom Generalbaßspielen“ handelt „Vom Choralspielen“¹⁷³. Im Mittelpunkt dieses, so Türk, „wichtigen Gegenstandes“ steht die Simplität der Choralausführung.¹⁷⁴

¹⁷¹ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 16.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 16f.

¹⁷³ Vgl. D. G. Türks „Anweisung zum Generalbaßspielen“, Nachdr. der 2. Aufl. Leipzig 1800, Amsterdam 1971, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter, S. 350ff.

Fünftes Kapitel.

Vom Choralspielen.*)

§. 238.

Vor allem Dingen beleiße sich ein Anfänger bey dem Choralspielen der möglichsten Simplicität. Denn durch Verzierungen, Läufer, modische Schnörkel, unzeitige Kunststücken u. dgl. wodurch Mancher den feyerlich erhabenen Choral zu verschönern glaubt, geht die sonst so große Wirkung desselben ganz, oder doch größtentheils, verloren. Man hüte sich daher sorgfältig, seinen Fingern da, wo es auf Kraft, Würde und religiöse Erbauung ankommt, freyen Lauf zu lassen. — Nächstdem hat auch der Anfänger bey

Beim Choralspielen sei alles Absetzen und Abstoßen sorgfältig zu vermeiden. Die unmittelbar aufeinanderfolgenden Akkorde müssen gemäß Türk so zusammenhängend vorgetragen werden, dass keine Lücke dazwischen entstehe. Denn bei keinem Tonstücke, hebt Türk hervor, könne „im Ganzen genommen das Aushalten der Töne, aber in gewisser Rücksicht die gebundene Spielart, zweckmäßiger seyn, als bey dem Chorale.“¹⁷⁵

Dissonanzen, bemerkt Türk, müssen „gehörig“ vorbereitet und aufgelöst werden; verbotene Fortschreitungen und unerlaubte Verdoppelungen habe der Choralspieler „auf das sorgfältigste“ zu vermeiden.¹⁷⁶ Die „getheilte Begleitung“¹⁷⁷ werde, so Türk, nicht selten notwendig, um Dissonanzen gehörig vorzubereiten oder fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden.¹⁷⁸ Der Anfänger vermeide den Gebrauch vieler Dissonanzen wie auch sehr „ungewöhnliche Harmonien“, plötzliche Ausweichungen in entfernte Töne. Nur in sehr wenigen Fällen, so Türk, dürften mehrere Dissonanzen, unerwartete Wendungen u.a. zur Verstärkung des Ausdruckes beitragen und folglich zweckmäßig sein. Dies richtig zu beurteilen sei nicht die Sache des Anfängers, sondern des bereits vollendeten Meisters, betont Türk.¹⁷⁹

Türk legt großen Wert auf die „richtige“ Ausführung der Choral-Zwischenspiele: „Zwischen jeder Zeile des Textes wird, wie bekannt, ein wenig

¹⁷⁴ Vgl. ebd., 350f., §. 238.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Türk selbst gibt für den von ihm benutzten Begriff „getheilte Begleitung“ keine Erklärung. Aus F. W. I. Kayzers Vorrede zu seinem Choralbuch (Rinteln 1807) hingegen erfahren wir, was unter „getheilte Begleitung“ zu verstehen ist: Kayser schreibt auf S. VIII: „Die Begleitung ist fast durchgehends getheilt. Das heißt, die linke Hand muß ausser dem Basse noch eine, oder mehrere Stimmen greifen.“

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 351f., §. 239.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 353, §. 241.

inne gehalten. Während dieses Verweilens bringt der Begleiter, aus eigener Erfindung, ein sogenanntes Zwischenspiel, oder nur eine eigene Einleitung in den folgenden Ton der Melodie an. ...¹⁸⁰ Mit diesen Zwischenspielen, so Türk, werde teilweise großer Mißbrauch getrieben: „Denn viele, sogar nicht mehr angehende, Organisten wähnen, indem die Gemeinde schweige, müsse der Spieler seine ganze Fertigkeit hören lassen, und Amts halber ein buntes Gewühl von Tönen erregen, ...¹⁸¹ Türk legt im weiteren seine Vorstellung einer „richtigen“ Ausführung der Choralzwischenspiele dar und verdeutlicht diese durch Notenbeispiele:¹⁸²

Der Choralspieler soll nämlich hierbei keinesweges, wenigstens nicht ohne viele Einschränkung, die Geläufigkeit seiner Finger (oder Füße) zeigen, sondern lediglich in den folgenden Ton einleiten a) b) c), und — wo es ohne unschickliche und störende Malereien geschehen kann — zugleich den Inhalt der Worte ausdrücken, oder doch ernsthaft, dem Orte und Gegenstande würdige, Zwischenspiele anbringen. In dieser Rücksicht sind, besonders bey Gesängen von sanften, traurigen u. Empfindungen, nur wenige einzelne Töne a) c) oder Akkorde b) hinreichend und zweckmäßig. Indes können bey Liedern oder bey Strophen von frohem Inhalte allerdings mehr oder weniger muntere Zwischenspiele, Läufer, Passagen u. dgl. angebracht werden d) e). Nur darf man während derselben nicht den vorhergehenden Ton im Pedale aushalten, wie Einige diese üble Gewohnheit haben, und dadurch unleidliche Mißharmonien hervorbringen. Aber auch selbst alsdann, wenn übrigens die Harmonie dabey rein ist, thut zu hohen Passagen ein im Pedale ausgehaltener einzelner tiefer Ton größtentheils eine sehr schlechte Wirkung.

*)

P **)

*) Nach Grauns vortrefflicher Behandlung. Nur würde ich für die Orgel zu diesem, in der Phrygischen Tonart gesetzten, Chorale einen tiefern Ton wählen.

**) Obgleich hier und unten bey e) gegen die Einleitung in den Ton des Basses wenig einzuwenden seyn möchte, so würde ich doch, im Gan-

¹⁸⁰ Vgl. ebd., §. 242.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 354f.



Ganzen genommen, der Gemeinde wegen lieber in den Ton der Melodie einzuleiten rathen, wie bey b) c) und d).

(Auszug aus Türks Generalbaßschule, §. 242.)

Knievels expliziter Verweis auf die „Generalbaßschule“ von Türk ist ein weiterer Baustein zur Erschließung seines Choralbuches. Bei der Gesamtbetrachtung des Choralbuches von Knievel (Kapitel 3.) werden die o. Untersuchungsergebnisse der „Generalbaßschule“ einbezogen und die Fragen beantwortet: **In wie weit hat sich Knievel in seinem Choralbuch an Türks Vorstellungen vom Choralspielen, insbesondere der Ausführung von Zwischenspielen orientiert bzw. Türks Vorstellungen umgesetzt? - Bringen Knievels Zwischenspiele die in den jeweiligen Kompositionen herrschenden Empfindungen zum Ausdruck?**

2.2.4 Georg Joseph Vogler

Als Komponist und vor allem als Verfasser von musiktheoretischen Schriften galt Georg Joseph Vogler (1749-1814), auch Abbé bzw. Abt Vogler genannt, als „ein Mann des Fortschritts, der bei aller Klassiknähe die Musiklandschaft des 19. Jahrhunderts vorbereitete.“¹⁸³ Voglers Kirchenmusik, bestehend u.a. aus Hymnen, Psalmen, Motetten und Messen, wurde zu ihrer Zeit sehr hoch bewertet, geriet aber bald in Vergessenheit; nachhaltende Wirkung dagegen übte seine Instrumentalmusik aus. Auf das größte Interesse stießen Voglers verschiedene musiktheoretische Schriften und Lehrwerke, „mit denen er der europäischen Musikentwicklung entscheidende Impulse verlieh.“¹⁸⁴

Starken Einfluss auf die zeitgenössischen Musiker übte Vogler zudem durch seine Lehrtätigkeit sowie seine Musiker- und Gelehrtenpersönlichkeit aus. Bezeichnend sind folgende Worte, die Vogler als Lehrer seinen Schülern zurief: „Wacht auf, ihr Nachbeter, ihr Spießbürger von Liliput, aus eurem lethargischen Schlummer! Hört! Seht! Fühlt! Und denkt!“¹⁸⁵

2.2.4.1 Knievels Verhältnis zu Vogler

Knievels Auseinandersetzung mit der Person Vogler und dessen Werk, dem „Choral-System“¹⁸⁶, lässt sich anhand verschiedener Punkte stützen:

1) Knievel führt Voglers „Choral-System“ als ein grundlegendes Werk für den Organisten und vor allem den „Choralarbeiter“ an.¹⁸⁷ Bei seiner Beurteilung der Bollensschen Choräle bemerkt Knievel, dass Bollens „noch nicht tief in das Choralssystem eingedrungen“ sei und empfiehlt ihm daher, Voglers Choralssystem zu studieren.¹⁸⁸

2) An einer weiteren Stelle seiner Abhandlung nennt Knievel explizit das „Choralssystem“ und hebt dessen Bedeutung für die Wiederherstellung der alten Choräle hervor: *„Viele alte und schöne Melodien findet man nur im Munde des Volks, auch manchmal entsteht in alten Kladden. Sollen diese aufgestellt werden, und wir müssen zur Tradition oder zu entstellten Werken uns're Zuflucht nehmen, dann muß uns're erste Sorge auf die Rein- und Einfachheit der Melodie gerichtet seyn, ohne uns um diese oder jene Oertlichkeit, oder: ohne uns darum bekümmern zu können, wie man sie z. B. zu Ewersen, zu Salzkotten, zu Warburg oder wol gar mitten im Lande singt. Die Reinheit der Melodie*

¹⁸³ Vgl. A. Baumgartner, Propyläen Welt der Musik, Bd. 5, Berlin 1989, S. 465.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.; zu Voglers Biographie vgl. auch den Artikel „Vogler“ von Walter Reckziegel, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 13, hrsg. von F. Blume, Kassel 1966, Sp. 1894-1905.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Abt Vogler, „Choral-System“, Kopenhagen 1800.

¹⁸⁷ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 7.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

erfahren wir entweder durch die Gesetze der alten Kirchentonarten oder ein gebildeter Geschmack wird für dieselbe entscheiden. Die musikalische Grammatik und das Choralssystem müssen nun zweitens für eine richtige und gediegene Harmonie sorgen, und so erscheint das Ganze in einem reinsten Gewande, wie solches die Kirche durchaus will.“¹⁸⁹ Die Rein- und Einfachheit der Melodien, die Gesetze der alten Kirchentonarten, die musikalische Grammatik und das Choralssystem stellt Knievel hier als Werte der Choralkunst in den Blickpunkt.

3) Knievel betont in seiner Abhandlung mit einem Zitat aus Mortimers Werk „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation etc.“, in dem u.a. auch der Name Vogler erscheint, die Bedeutung der alten Kirchentonarten; „... *Der Eindruck ist allgemein und fortdauernd, daß sie etwas an sich haben, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird; und die etwas lästige Frage wird oft aufgeworfen, worin dieses bestehe? Manche erklären diesen Eindruck für ein bloßes Vorurtheil, als liebe man das alte, blos weil es alt sey; ja manche finden hierin sogar einen falschen Geschmack, demjenigen ähnlich, der die unförmlichen Massen einer Gothischen Kirche den schönen Verhältnissen eines griechischen Tempels vorziehen kann. Wenn es hierbey blos auf Autoritäten ankäme, so könnten solche Verächter der alten Choralkunst durch die Namen eines Sebastian Bach, Sulzer, Kirnberger u. Abt Vogler u.a.m. siegreich abgewiesen werden.* ...“

Der Vergleich dieser zitierten Zeilen mit der Original-Stelle in Mortimers Werk zeigt eine kleine, aber höchst interessante Abweichung. Der Name Vogler taucht bei Mortimer gar nicht auf; in Mortimers Werk heißt es: „... ,so könnten solche Verächter der alten Choralkunst durch die Namen eines Sebastian Bach, Sulzer, Kirnberger **und anderer, siegreich abgewiesen werden.** ...“¹⁹⁰

Auszug aus Mortimers Werk „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation ...“, S. 6f.

Es ist schon berührt worden, daß die damaligen Choral-Melodien nicht nur wegen ihrer Menge, sondern hauptsächlich auch wegen ihrer Beschaffenheit merkwürdig sind. Der Eindruck ist allgemein und fortdauernd, daß sie etwas an sich haben, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird; und die etwas lästige Frage wird oft aufgeworfen, worin dieses bestehe? Manche erklären diesen Eindruck für ein bloßes Vorurtheil, als liebe man das alte, blos weil es alt sey; ja manche finden hierin sogar einen falschen Geschmack, demjenigen ähnlich, der die unförmlichen Massen einer Gothischen Kirche den schönen Verhältnissen eines griechischen Tempels vorziehen kann. Wenn es hiebey blos auf Autoritäten ankäme, so könnten solche Verächter der alten Choralkunst durch die Namen eines Sebastian Bach, Sulzer, Kirnberger

7

und anderer, siegreich abgewiesen werden. Es ist aber der Mühe werth, das Wesen der damaligen Choralkunst näher zu untersuchen, um wo möglich für jene Frage eine befriedigende Antwort zu finden. Es ist eine bekannte Sache, daß damals alle Choral-Melodien in den sogenannten Kirchen-Tonarten gesetzt wurden. Hier zeigt

¹⁸⁹ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 14f.

¹⁹⁰ Vgl. P. Mortimer, „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation ...“, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1821, Hildesheim. New York, 1978, S. 6f.

Knievel hat Vogler in das Zitat eingebaut und ihm damit einen gewichtigen Platz neben Bach, Sulzer und Kirnberger gegeben. Diese kleine Abweichung zur Originalstelle macht deutlich, wie stark sich Knievel mit Vogler verbunden fühlte.

4) Noch einmal hebt Knievel am Schluss seiner Abhandlung die Bedeutung der Person Vogler - dessen Namen und Wirken hervor. Er wirft den Gedanken auf, welch ein bedeutendes Gesang- und Choralbuch durch eine gemeinsame Arbeit gelehrter Männer vor 30-40 Jahren für die deutsche katholische Kirche hätte hervorgebracht werden können. Zu jenen „gelehrten Männern“ zählt Knievel Abt Vogler - jenen „großen Mann“, „der auf seinen weiten Reisen überall Untersuchungen anstellte“, der in „Griechenland die uralte Psalmodie noch fand, der sogar jenseits des Meeres, in dem Gesange des Korans noch Spuren entdeckte; ...“¹⁹¹

2.2.4.1.1 Voglers „Choral-System“

Im folgenden wird Voglers „Choral-System“ in seinen Grundzügen dargestellt: Vogler würdigt den Choral als „die allgemeine beim Gottesdienst unentbehrliche Kirchenmusik“.¹⁹² - Im Jahre 1800 erschien sein Werk „Choral-System“ - ein System, welches laut Vogler „die eigentliche Behandlung der uralten Kirchengesänge“ durch Grundsätze bestimmt.¹⁹³ Vogler bezeichnet sein Choral-System als eine „altneue“, eine neue unbekannte Wissenschaft; alt sei sie, da ihr Ursprung vor mehreren tausend Jahren datiere und neu, da man sie ganz und gar nicht kenne.¹⁹⁴ Fragen, die den Choral betreffen wie: „Wo finden wir den Ursprung des Chorals? - Worin sondert er sich von aller anderen Gattung und Musiken? - Worin besteht das Eigentliche?“, bemerkt Vogler in seinem Werk, seien nie aufgeworfen und beantwortet worden.¹⁹⁵ Vogler ist diesen Fragen, die das Wesen des Chorals ausmachen, nachgegangen und hat auf den Erkenntnissen seiner Forschungsreisen ein „Choral-System“ gegründet.¹⁹⁶

Wo finden wir den Ursprung des Chorals? – Vogler gibt als Antwort: In den Griechischen Tonarten. Das Eigentliche, das den Choral von jeder anderen Musikgattung unterscheide, sieht Vogler darin, „daß man alle Tonfolgen, die den

¹⁹¹ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 44.

¹⁹² Vgl. Abt Vogler, „Choral-System“, Kopenhagen 1800, S. 22.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 22f.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 37. - Auf seinen Reisen durch Griechenland und Nordafrika hatte Vogler in den mündlich überlieferten einstimmigen Gesängen dieser Völker ursprüngliche Formen und Tonleitern wiederentdeckt, was ihn dazu veranlasste, die als „verfälscht“ erkannten Chormelodien von allen zusätzlichen Vorzeichen und Zusatztönen zu reinigen; vgl. ebd., S. 38.

aufbrausenden und wollüstigen Theaterstil charakterisieren, ausschlieÙe, keine andere zulasse, als nur die wenigen, die jeder Leiter zukommen.“¹⁹⁷

Abbildung 1: ¹⁹⁸

Zwölf Griechische Tonarten. Phrygische Tonleiter

AUTHENTISCHE PLAGALISCHE.

Ursprung des Chorals

Umfang der Melodie

Musikalische Choral =

Schluss-fälle für jede Griechische Tonart..

Dor. D \sharp Phryg. E \sharp Lyd. F Myxolyd. G

Auth. Plag. Auth. Plag. Plag.

Eol. A \sharp Jon. C

Auth. Plag. Plag. Plag.

GROSSHERZOGLICH
HESSISCHE
BIBLIOTHEK

Das Zentrum des gesamten Systems bilden die zwölf griechischen Tonarten. Vogler betont, dass „die Eigenschaft der uralten Melodie und ihre strenge Beibehaltung statt Neuerungen eine genaue historische Kenntniß der 12 Griechischen Tonarten voraussetze, auffallende Gänge, rasche Ausweichungen, gewagte Sprünge, profane Schnörkel, willkürliche Einzwingungen von Kreuz und b, unharmonische Querstände u.s.w. der ursprünglichen hohen Einfalt des Chorals schaden“¹⁹⁹. Voglers Absicht gemäß besteht das Choral-System a) „in einer vollständigen Kenntniß und zweckmäßigen Behandlung der Griechischen Tonarten und in der genauesten Beibehaltung ächter Melodien“; er bezeichnet diesen Teil als „Melodisches System“.²⁰⁰ Analog zur Wiederherstellung des „einfachen ursprünglichen Gesangs“ fordert Vogler eine den Charakter dieser Gesänge bewahrende Harmonisierung, die „von aller anderen Gattung Musiken“

¹⁹⁷ Vgl. Abt Vogler, „Choral-System“, Kopenhagen 1800, S. 23.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., Tafel I.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 23f.

²⁰⁰ Vgl. Abt Vogler, „Choral-System“, Kopenhagen 1800, S. 37.

gesondert sein müsse²⁰¹; so besteht das „Harmonische System“ des Choral-Systems b) „in einer strengsten Reinigung von Schlacken und schmutzigen Zusätzen und einer klugen Auswahl der dazu passenden Begleitung.“²⁰²

Das Hauptcharakteristikum des Chorals ist für Vogler, dass die „Melodie nicht von der Harmonie abhängt“²⁰³; dem einzelnen Ton der Chormelodie fehlt demnach seine funktionale Qualität.²⁰⁴ Inwiefern diese „zweifache Unabhängigkeit“ - die der Melodie von der Harmonie, die der Akkordfolge vom „Hauptton“ - die Choralbegleitung von der „musikalischen“ Begleitung unterscheidet, zeigt Vogler am Beispiel der phrygischen Leiter auf.²⁰⁵

Vogler will im theoretischen Teil seiner Abhandlung beweisen, „daß für die Chormelodie und eine ihr entsprechende zweckmäßige Harmonie, sich bestimmte Regeln bestimmen lassen und daß ausser der historischen Kenntniß auch wissenschaftliche Grundsätze hierauf anwendbar werden können, ...“²⁰⁶

Als Regeln für die Chormelodie und eine ihr entsprechende zweckmäßige Harmonie nennt Vogler folgende:²⁰⁷ Es sollen möglichst nur a) leitereigene Akkorde, b) Anfangstöne grundtönig oder im Einklang, c) Zeilenenden nur mit Oktave oder Quinte in der Oberstimme harmonisiert werden, d) Reminiszenzen an die funktionale Harmonik sollen durch das Verbot der Terz eines Akkordes als Melodieton am Ende eines Verses, das Verbot zweier entscheidender Durakkorde in der Abschnittskadenz und den Verzicht auf die sogenannte „Unterhaltungs-Siebente“, d. h. den deutlich Dominantcharakter im Sinne der Dur-Molltonalität vermittelnden Dominantseptakkord ausgeschaltet werden. Das Einführen zusätzlicher Akzidenzien ist nur erlaubt, um am Abschnittsende Akkorde „schlußfallmäßig“ zu machen und betreffe immer die Erhöhung der Terz in den Begleitstimmen. Diese Schlußfälle dürfen nicht im Sinne einer dur-molltonalen Kadenz aufgefaßt werden, denn nur ein einziger Akkord bestimmt hier jeweils die „Tonleitung“, wo sonst Ausgangs- und Zielakkord durch die vermittelnde Dominante in ein aufeinander bezogenes Verhältnis gesetzt

²⁰¹ Vgl. J. Veit, Abt Voglers „Verbesserungen“ Bachscher Choräle, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, S. 501 und vgl. Abt Voglers Choral-System, Kopenhagen 1800, S. 26ff. und S. 37f.

²⁰² Vgl. Abt Voglers Choral-System, Kopenhagen 1800, S. 37.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 38; diese Forderung gewinnt, so Veit, ihre volle Bedeutung erst im Lichte der Voglerschen Harmonielehre, vgl. J. Veit, Abt Voglers „Verbesserungen“ Bachscher Choräle, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, S. 501 und Anm. 18.

²⁰⁴ Vgl. J. Veit, Abt Voglers „Verbesserungen“ Bachscher Choräle, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, S. 501.

²⁰⁵ Die scheinbar völlige Freiheit der Akkordfolge wird dabei durch Regeln eingeschränkt, vgl. ebd.; vgl. Notenbeispiele zum Choral-System, Tafel I (Abbildung 1, S. 56 der vorliegenden Arbeit).

²⁰⁶ Vgl. Abt Vogler „Choral-System“, Kopenhagen 1800, S. 79. Laut Vogler existierte noch kein allgemeines, wissenschaftlich fundiertes Regel-System für die Behandlung der alten Kirchengesänge, lediglich über die Beschaffenheit des einen oder anderen Chorals, vgl. ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 42ff.

werden.²⁰⁸ Alle weiteren Regeln ergeben sich, so Veit, aus der Übernahme des Kirchenstil-Ideals.²⁰⁹ die häufige Verwendung von Mollakkorden, das Verbot „mutwilliger Ausweichungen“ und „aufbrausender Schlußfälle“, die Forderung nach „Bindungen, Aufhaltungen und Verkettungen von Uebelklängen“.

Dem theoretischen Teil des Choral-Systems schließt Vogler einen praktischen Teil „Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 Griechischen Tonarten“ an, durch den die Theorie noch anschaulicher werden soll. Als Anschauungsmaterial zieht Vogler u.a. fünf Choräle von Bach heran, an denen er Verbesserungen vornimmt.²¹⁰

Abbildung 2:²¹¹

Tab. II J.S. Bach: dorisch (Mit Fried und Freud)...

Dorische Tonart

Vogler: dorisch (Verb.)

J.S. Bach: phrygisch I (O Haupt voll Blut u. Wunden/Herzlich tut mich verl.)

Phrygische Tonart

J.S. Bach: phrygisch II

G.J. Vogler: phrygisch (Verb.)

Verbesserung

Tab. III

²⁰⁸ In diesem Sinne sind auch die Schlußfälle der Voglerschen Tabelle I (vgl. Abbildung 1, S. 56 der vorliegenden Arbeit) zu verstehen; vgl. J. Veit, Abt Voglers „Verbesserungen“ Bachscher Choräle, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, S. 502.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. Abt Vogler, „Choral-System“, Kopenhagen 1800, S. 53-78, dazu Notenbeispiele Tafel II-IV.

²¹¹ Vgl. J. Veit, Abt Voglers „Verbesserungen“ Bachscher Choräle, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, S. 511.

In Anlehnung an Veit werden im folgenden einige der kritischen Anmerkungen Voglers zu den Bachschen Beispielen in der dorischen und phrygischen Tonart referiert (siehe dazu o. Abbildung 2): „Im Sinne des Choral-Systems wird zunächst der cantus firmus von allen fremden Zusätzen „gereinigt“ (Zwischennoten, Verzierungen, eventuelle Akzidentien, etwa „fis“ im letzten Takt des dorischen Beispiels). ... Mit besonderer Härte greift Vogler die als Terz harmonisierten Versenden an, darunter vor allem den Schluss des dorischen Chorals in der Dominante des für Vogler leiterfremden g-Moll und die ionische Harmonisierung des phrygischen „O Haupt voll Blut und Wunden“. Kritisiert wird außerdem die mit zwei Durakkorden gebildete Kadenz im „luxuriösesten Theater-Stil“ (vgl. phrygisch I, T. 10), ferner die willkürliche Einführung von Akzidentien, besonders der von Vogler gänzlich verbotenen (nicht schlussfallmäßigen) Erniedrigungszeichen und die choralwidrige Verwendung von Sechzehnteln in den Mittelstimmen.“²¹²

Im Mittelpunkt der Verbesserungen des „Choral-Systems“ steht das Problem der Kirchentonarten und deren adäquater Behandlung. Hier trifft Bach der Vorwurf, „er habe korrupt gegen die Kirchentonarten gehandelt, indem er modale Melodien in ein tonales Idiom presste.“ Vogler wendet sich nicht nur gegen Bachs willkürliche Erprobung der in der tonalen Harmonik gegebenen Möglichkeiten, sondern diese Harmonik selbst ist für Vogler „degenerierend“ und er sucht daher den „Fortschritt“ in einer Wiederbelebung des alten Erbes.“²¹³ Die rigorose „Reinigung“ Bachscher Vorlagen ist hier „rückwärtsgewendet“.²¹⁴

Das dargelegte „Choral-System“ von Abt Vogler - in dessen Zentrum die alten Kirchentonarten und deren Erhaltung stehen - stellt eine Grundlage und Quelle für Knievels Choralverständnis dar. Laut Knievel sind die Kenntniss der alten Kirchentonarten für den Organisten und insbesondere den „Choralarbeiter“ notwendig.²¹⁵ Die Reinheit der Melodie, so Knievel, erfahre man

²¹² Vgl. ebd., S. 502; der überwiegende Teil der Kritik Voglers, bemerkt Veit, beziehe sich auf satztechnische Fragen, die eigentlich unabhängig vom Choral-System sind, vgl. ebd., S. 502f. und vgl. Abt Vogler, „Choral-System“, Kopenhagen 1800, S. 53-68.

²¹³ Vgl. ebd., S. 500f.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 501. - Neben den Verbesserungen des „Choral-Systems“ muss man bei Vogler unterscheiden zwischen den Bach-Choralbearbeitungen von 1780, die Vogler im Rahmen seiner Rezension der Kirnbergerschen „Kunst des reinen Satzes“ im dritten Band der „Betrachtungen seiner Mannheimer Tonschule“ veröffentlicht hatte und den von 1810 bei Kühnel in Leipzig erschienenen, von Carl Maria von Weber analysierten („zergliederten“) 12 Choralen der Kirnbergerschen Sammlung. In den früheren ging es Vogler um eine kirchentonale Harmonisierung. Die von 1810 dienten anderen Zielen und widersprechen z.T. den alten Regeln des Choral-Systems. Hier sollte die größere Reichhaltigkeit der Voglerschen Harmonik gegenüber der Bachs gezeigt werden, vgl. ebd., S. 504f.

²¹⁵ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 6.

aus den Gesetzen der Kirchentonarten; für die richtige und gediegene Harmonie der Melodie sei die musikalische Grammatik und das Choralssystem zuständig.²¹⁶

Hat Knievel das Voglersche Gedankengut, welches er anderen Organisten weiterempfiehlt, auf das er selbst theoretisch zurückgreift, auch praktisch in seinem Choralbuch umgesetzt? Geht Knievel in seinem Werk zurück zu den alten Kirchentonarten?, erhält alte Choralmelodien in ihren ursprünglichen Kirchentonarten, reinigt diese „von Schlacken und schmutzigen Zusätzen“ und versieht sie mit einer passenden Begleitung? Ist Knievels Denken und Handeln als Choralbuchautor „rückwärtsgewendet“? - Diese Fragen können an dieser Stelle noch nicht beantwortet werden; sie werden u. a. Gegenstand der Gesamtbetrachtung des Knievel-Choralbuches in Kapitel 3. sein und dort - zu einem späteren Zeitpunkt der vorliegenden Arbeit – ihre Antworten finden.

2.2.5 Peter Mortimer

Peter Mortimer wurde 1750 in Puttingham (Surrey, England) geboren. Als Mitglied der Brüdergemeine wurde er in den Anstalten zu Fulneck und Niesky erzogen und im theologischen Seminar zu Barby ausgebildet; als Lehrer und Organist wirkte er an Herrnhuter Schulen 1774 zu Elbersdorf, seit 1775 zu Niesky und kam 1777 nach Neuwied am Rhein. Mortimer galt als ausgezeichnete, liturgisch gefühlvoller Orgelspieler, „der durch seine Direction und eigene Compositionen die Gemein-Musik kräftig zu beleben wußte“. Später war Mortimer journalistisch und literarisch, u.a. 1780-1801 bei der Redaktion des Wochenblattes der Brüdergemeine tätig, und übersetzte die Kirchengeschichte des Engländers M. Milner ins Deutsche. Seit etwa 1797 lebte er in Herrnhut (Sachsen), wo er im Jahre 1828 starb. Von Peter Mortimer sind zahlreiche Choräle in Kirchentonarten erhalten. Seine Texte stammen zum Großteil von dem Dichter Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf.²¹⁷

Unter den kirchengeschichtlichen Werken, die Mortimer geschrieben hat, ist seine Schrift *„Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, daß in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?“* (Berlin 1821, gedruckt bei Georg Reimer) von besonderer Bedeutung; mit diesem Werk - „eines der besten älteren Bücher über die Kirchentonarten“²¹⁸ - gelang es Mortimer, einen Beitrag zur Restauration des Kirchenliedes zu leisten.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 15.

²¹⁷ Vgl. Artikel „Mortimer“ von Konrad Ameln in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 9, hrsg. von F. Blume, Kassel 1961, Sp. 612f. und vgl. A. Baumgartner, Propyläen Welt der Musik, Berlin 1989, Bd. IV, S. 91.

²¹⁸ Zitiert aus: Riemann Musik Lexikon, Mainz 1961, Personenteil L-Z, Mortimer, S. 257.

Der Choral = Gesang

zur Zeit

der Reformation,

oder

Versuch,

die Frage zu beantworten:

Woher kommt es, daß in den Choral-Melodien der Alten etwas
ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?

Von

P. Mortimer.

2.2.5.1 Mortimer: „Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation“

Mortimer will mit seiner Schrift „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation,“ dem „*Verfall der Choralkunst*“ entgegensteuern; er wendet sich gegen den „*Schlendrian*“ in der harmonischen Behandlung der alten Choräle und vornehmlich gegen die „*Reducirer*“, welche die Kirchentöne nicht mehr kennen und alle Musik auf Dur und Moll reduzieren wollen.²²⁰

Auszug aus Mortimers Schrift „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation,“, S. 7

befriedigende Antwort zu finden. Es ist eine bekannte Sache, daß damals alle Choral-Melodien in den sogenannten Kirchen-Tonarten gesetzt wurden. Hier zeigt sich nun ein Stein des Anstoßes. Viele sind geneigt, so bald sie von diesen Tonarten hören, sie für bloße Hirngespinnste zu erklären; ja es wird der Jugend in den gangbarsten Lehrbüchern ausdrücklich gesagt, daß nichts davon zu halten sey; denn es gebe nur zwei Tonarten, Dur und Moll, und auf Dur und Moll müsse alles in der Musik reducirt werden können. Daß ein gewisses Reduciren der alten Tonarten möglich ist, kann nicht geläugnet werden; denn es ist Thatsache, daß man vieles in den alten Melodien wirklich reducirt hat. Es ist aber auch eben so gewiß, daß durch keine Reduction alle Spuren der alten Tonarten gänzlich haben ver tilgt werden können; und daß eben diese Ueberreste es sind, welche jene beschwerliche und ärgerliche Frage veranlassen. Eben dadurch wäre sie aufgelöst, oder vielmehr, sie würde nicht erst aufgeworfen werden, wenn man heut zu Tage Melodien machte, die eines solchen Reducirens bedürftig wären. Es wird also erforderlich seyn, die alten Tonarten unreducirt zu betrachten, und daraus wird sich beurtheilen lassen, ob überhaupt jene Reduction eine wohlthätige Sache war, und ob man nicht besser gethan hätte, sie gänzlich zu unterlassen.

²¹⁹ Vgl. P. Mortimer, „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation,“, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1821, Hildesheim. New York 1978, Titelblatt: Unter der Angabe des Autors „Von P. Mortimer“ ist ein Lutherbild abgebildet, darunter befindet sich noch folgende Angabe zum Druck dieser Schrift: Berlin 1821, bei Georg Reimer.

²²⁰ Vgl. Artikel „Mortimer“ von Konrad Ameln in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 9, hrsg. von F. Blume, Kassel 1961, Sp. 613.

Uebrigens wenn gesagt wird, es müsse sich alles in der Musik auf Dur und Moll reduciren lassen, so liegt hierbei, in Rücksicht auf die Alten, ein Mißverständnis zum Grunde, oder vielmehr eine höchst sonderbare Täuschung, welche die verderblichsten Folgen hat. Es ist eine sehr einleuchtende Wahrheit, die der Schüler bald faßt, daß jeder musikalische Satz entweder Dur oder Moll ist. Wenn nun in den Lehrbüchern unablässig behauptet wird, die Alten hätten die Grille gehabt, als könnten musikalische Sätze nicht Dur und nicht Moll seyn; oder wenn gar gesagt wird, sie hätten keinen Unterschied zwischen Dur und Moll gekannt (denn auch diese Behauptung kommt in einer ganz neuen Schrift vor): so wird die Jugend dadurch abgeschreckt, sich irgend um die alten Tonarten zu bekümmern; und es geht ihr ohn-

Mortimers Hauptanliegen ist Wiederherstellung und Wiedererkenntnis des kirchentonartigen Gepräges der alten Kirchenliedweisen.²²¹

Er kommt zu wesentlichen Erkenntnissen, die er in fünf „Natur-Gesetzen“ und sechs „willkürlichen“ Gesetzen als „das ewig dauernde System der positiven Kirchenmusik“ formuliert.²²²

Moser bezeichnet Mortimers Schrift „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation“ als „eine sehr merkwürdige und bedeutsame Leistung“, die zur Restauration des Kirchenliedes stark beigetragen habe.²²³

Welche Bedeutung hat Mortimers Schrift „Über den Choralgesang zur Zeit der Reformation, ...“ für Knievels Choralverständnis?

Mit einem Zitat aus Mortimers Werk, welches Knievel in seine Abhandlung (Lippstadt 1835, S. 32f.) eingefügt hat, stützt und bekräftigt dieser seine Sichtweise, **an den Kirchentonarten festzuhalten und die alten Chormelodien in ihren ursprünglichen Kirchentonarten zu bewahren:**

Knievel kritisiert in seiner „Abhandlung über die Choralarbeiten des g. Bollens“, dass sämtliche Choräle, welche ursprünglich in den Kirchentonarten komponiert seien, bei Bollens „in einem modernen Gewande“²²⁴, d. h. in Dur oder Moll erscheinen und macht in diesem Zusammenhang auf den Wert der alten Kirchentonarten aufmerksam: „Da nun noch mehrere Melodien zum Vorschein kommen, welche in den alten Kirchentonarten componirt und diese zu wichtig sind, als daß man sie mit Stillschweigen übergehen könnte“, schreibt Knievel in seiner Abhandlung, wolle er vorläufig anführen, was Natorp und Mortimer in den schon erwähnten Werken über die alten Tonarten sagen²²⁵: Der von Knievel zitierte Abschnitt aus Mortimers Werk „Über den Choralgesang zur Zeit der

²²¹ Vgl. H. J. Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Darmstadt 1954, S. 231.

²²² Vgl. ebd. und vgl. P. Mortimer, „Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation,“ Nachdruck der Ausgabe Berlin 1821, bei Georg Reimer: Hildesheim. New York. 1978, II.-XII.

²²³ Vgl. H. J. Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Darmstadt 1954, S. 231.

²²⁴ Vgl. Knievel-Abhandlung, S. 6.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 29 und vgl. zu den von Knievel „erwähnten Werken“ von Mortimer und Natorp ebd., S. 7f. und S. 45 der vorliegenden Arbeit.

Reformation,“ schließt direkt an das Zitat aus Natorps Schrift „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten.“ an und bildet inhaltlich mit diesem eine Einheit. Beide Zitate enthalten für Knievel wesentliche Gedanken über die alten Tonarten, die er in den Blickpunkt seiner Abhandlung stellt und selbst trägt: *„Die meisten Mißgriffe im Spielen und Singen nimmt man bei denjenigen Melodien wahr, welche nach alten griechischen Tonarten componirt sind. ... Das für uns Fremdartige und Alterthümliche, welches in diesen Tonarten liegt, giebt den darin componirten Kirchenmelodien eine eigene Würde und Feierlichkeit. Wenn sie richtig gesungen werden, so hören wir einen Gesang, wie wir ihn außer der Kirche nicht hören. Er zieht uns aus dem Kreise der gewöhnlichen Musik heraus und versetzt uns in das Gebiet fremder uns eigen ansprechender Töne. Er führt uns aus der Gegenwart und aus dem Gewöhnlichen in das uns Ungewöhnliche einer entlegenen Vorzeit zurück. Daß wir Ursache haben, diese alten Kirchentonarten und die darin componirten, meistens aus dem Alterthume ererbten, Kirchenmelodien rein und unverfälscht zu bewahren, bedarf keines Beweises.“*²²⁶

Knievel leitet über: „Mortimer sagt in seinem Werke „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation etc.“ Seite 6 *„Es ist schon berührt worden, daß die damaligen Choralmelodien nicht nur wegen ihrer Menge, sondern hauptsächlich auch wegen ihrer Beschaffenheit merkwürdig sind. Der Eindruck ist allgemein und fortdauernd, daß sie etwas an sich haben, daß heut zu Tage nicht mehr erreicht wird; und die etwas lästige Frage wird oft aufgeworfen, worin dieses bestehe? Manche erklären diesen Eindruck für ein bloßes Vorurtheil, als liebe man das alte, bloß weil es alt sey; ja manche finden hierin sogar einen falschen Geschmack, demjenigen ähnlich, der die unförmlichen Massen einer Gothischen Kirche den schönen Verhältnissen eines griechischen Tempels vorziehen kann. Wenn es hierbey bloß auf Autoritäten ankäme, so könnten solche Verächter der alten Choralkunst durch die Namen eines Sebastian Bach, Sulzer Kirnberger u. Abt Vogler u.a.m. siegreich abgewiesen werden.“*²²⁷

Mit Mortimer und Natorp verbindet Knievel ein gemeinsames Ziel: Sie alle wollen mit ihren Abhandlungen auf die Bedeutung des alten Choralgesanges - den Wert der alten Kirchentonarten aufmerksam machen und dieses Gedankengut weitertragen und bewahren.

²²⁶ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 29ff. und vgl. B. C. L. Natorp: „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beytrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung der Liturgie, Essen und Duisburg, bey C. D. Bädeler, 1817.“, S. 86. - Die Person B.C.L. Natorp und seine Schrift „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten.“ werden im folgenden Punkt 2.2.6 der vorliegenden Arbeit näher behandelt.

²²⁷ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 32f.

2.2.6 Bernhard Christoph Ludwig Natorp

B. C. L. Natorp, Urgroßvater des Philosophen Paul Natorp, wurde 1774 in Werden an der Ruhr (dem heutigen Stadtteil von Essen) geboren. Bernhard Christoph Ludwig Natorp studierte ab 1792 an der Universität Halle Theologie und Pädagogik, wurde Pfarrer, Schulkommisar in Hamm (1804), Schulrat in Potsdam (1809) und Oberkonsistorial- und Schulrat in Münster (1816), Dr. theol. h.c. (Münster 1830), schließlich 1835 Vize-General-Superintendent der westfälischen Provinz. Er starb 1846 zu Münster.²²⁸ Als deutscher Pädagoge reformierte und förderte Natorp das westfälische Volksschul- und Lehrerbildungswesen. „Prinzip war ihm dabei die gleichzeitige und –wertige Förderung des Schul- und Kirchenwesens, bei aller angestrebten und geachteten Selbständigkeit der Schulen.“²²⁹ Zu seinen Publikationen gehören u.a. „Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen“ (I: Potsdam 1813; II: Essen 1820), „Lehrbüchlein der Singekunst für die Jugend in Volksschulen“ (I: Essen 1816; II: Essen 1820), „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“ (Essen und Duisburg 1817), „Melodienbuch für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen (Essen und Duisburg 1822), „Choralbuch für evangelische Kirchen“ (Satz und Zwischenspiele von J. Chr. H. Rinck, Essen 1829).²³⁰

2.2.6.1 Natorp: „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“

Kniesel empfiehlt in seiner Abhandlung (Lippstadt 1835) dem Lehrer Bollens, neben den Werken von Türk, Vogler und Mortimer auch Natorps Werk „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. ...“²³¹ zu studieren und fügt die Bemerkung hinzu: *„Dieses sehr lehrreiche Werkchen, welches über alle liturgischen Angelegenheiten Aufschluß gibt, und folgende Punkte: 1. Die Lieder, welche gesungen werden; 2. Die Kirchenmelodien, nach welchen man sie singt; das Singen selbst; 4. die Leitung und Begleitung des Gesangs durch Vorsänger und Organisten und 5. den kirchlichen Sängerkhor und die Kirchen-Instrumental-Musik erschöpfend abhandelt, ist ebenfalls jedem Organisten und besonders dem angehenden Choralarbeiter nicht genug zu empfehlen.“*²³²

²²⁸ Vgl. Riemann Musik Lexikon, Mainz 1961, Personenteil L-Z, Artikel „Natorp“, S. 296.

²²⁹ Vgl. D. Schneider, Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846) – Sein Beitrag zur Reform des westfälischen Volksschul- und Lehrerbildungswesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XI, Pädagogik; Bd. 668), Frankfurt am Main 1996.

²³⁰ Vgl. Riemann Musik Lexikon, Mainz 1961, Personenteil L-Z, Artikel „Natorp“, S. 296f.

²³¹ B. C. L. Natorp, Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beytrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung der Liturgie. Essen und Duisburg, bey C. D. Bädeker. 1817.

²³² Vgl. ebd., S. 7f.

Aus Knievels Abhandlung geht im Weiteren hervor, dass dieser das genannte Werk von Natorp auch selbst studiert hatte: a) Knievel zitiert den Anfang der Eingangsrede aus Natorps Schrift „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“, welche an die Synode gerichtet ist²³³, ferner einige Stellen aus derselben, welche, so Knievel, auf der einen Seite zeigen würden, wie tief die Liturgie und der Gesang in den Kirchen der Protestanten heruntergekommen sei, und wie sehr sie solches beklagten und auf der anderen Seite, wie sehr sich die Katholiken („wir uns“ schreibt Knievel wörtlich) dagegen zu erfreuen hätten, „diese Herrlichkeiten noch zu besitzen, ...“²³⁴

b) Knievel lässt in seine kritische Beleuchtung der Bollensschen Choräle einen weiteren zitierten Abschnitt aus Natorps Werk als Stützung und Vertiefung seiner Ausführungen einfließen.²³⁵

Der von Knievel zitierte Beginn der Natorpschen Eingangsrede²³⁶ lautet: *„Schon seit beynahe funfzig Jahren ist in der protestantischen Kirche das Verlangen nach einer Veredlung der Liturgie und der Wunsch nach bessern liturgischen Formen des Cultus laut geworden. In den letztern Jahrzehnten vernahm man diesen Wunsch nicht mehr blos aus dem Munde der Geistlichkeit, sondern auch aus dem Munde der Gebildeteren unter den Laien ...“*²³⁷

Im Anschluss an dieses Zitat gibt Knievel Natorps Aussagen zur Liturgie im Allgemeinen wieder und fährt weiter fort, aus Natorps Werk folgende bemerkenswerte Stelle zu zitieren: *„Was hier über die Liturgie im Allgemeinen gesagt worden, gilt in mancher Hinsicht auch von einem der wichtigsten Theile derselben, von der Kirchenmusik und in'sbesondere von dem Kirchengesange. Mit Recht sind diese ein Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. Abgesehen davon, daß sie an für sich einen hohen innern Werth haben, sind sie*

²³³ Vom 16. bis 18. September 1817 fand in Hagen die erste evangelische Gesamtsynode der Grafschaft Mark statt. Das Synodalprotokoll hält fest: „Herr Ober-Konsistorial-Rath Natorp erfreute die Synode durch die Übergabe seiner neuesten Schrift: Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beytrag zu den Vorarbeiten der Synoden zur Verbesserung der Liturgie.“ Natorp wünschte sich, dass seine Schrift nicht allein Verbreitung im Kreise des Klerus, sondern auch bei „dem großen Publicum der gebildeten Nichtgeistlichen“ finden würde und hatte deshalb den Druck bei Bädeker in Essen und Duisburg in Auftrag gegeben; vgl. dazu: D. Schneider, Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846) – Sein Beitrag zur Reform des westfälischen Volksschul- und Lehrerbildungswesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XI, Pädagogik; Bd. 668), Frankfurt am Main 1996, S. 69f.

²³⁴ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 8.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 29ff.

²³⁶ Im Verlauf der Rede stellt Natorp die Notwendigkeit einer Liturgieverbesserung und der Veredlung des musikalischen Teils des Kultus fest; vgl. B. C. L. Natorp „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“, Essen und Duisburg 1817, Einleitung.

²³⁷ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 8 und vgl. S. 1 der Einleitung zu Natorps Werk „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“, Essen und Duisburg 1817.

*vornehmlich auch wegen ihres Zusammenhangs mit der Liturgie von großer Bedeutung. Wo sie fehlen oder nicht rechter Art sind, da fehlt es auch der ganzen Liturgie, wenn nicht an ihrem wahren Fundamente, doch an einem wesentlichen Hauptbestandteile; und ohne sie moechte man schwerlich im Stande seyn, ihr diejenige Wuerde, Schoenheit und Geistlichkeit zu geben, von welcher allein ihr wirksamster Einfluß abhaengt.*²³⁸

Indem Knievel Natorps Aussagen zur Kirchenmusik und speziell zum Kirchengesang - deren hohem innerem Wert und ihrem wirksamen Zusammenhang mit der Liturgie - aufgreift und herausstellt, trägt er Natorps Gedankengut weiter. Natorps Aussagen betreffen in gleichem Maße den musikalischen Teil des katholischen Kultus: Mangelt es an der Kirchenmusik und an dem Kirchengesang, so mangelt es auch an der Liturgie im Allgemeinen – an Würde, Schönheit und Geistlichkeit.

Zu aller Zeit zählten Gesang und Musik zu den Ausdrucksmitteln des Kults. Im gesungenen Lobpreis artikuliert der Mensch seine Heilserfahrung, er verkündet sie singend seinen Mitmenschen und richtet sein gesungenes Lob an Gott.²³⁹

Musik und Gesang werden in der christlichen Kirche von Anfang an als wesentliches und notwendiges Element des Gottesdienstes gesehen.²⁴⁰ Der

„wirksame Zusammenhang“ der Kirchenmusik mit der Liturgie, den Knievel mit dem o. Natorp-Zitat in den Blickpunkt stellt, war im Laufe der Jahrhunderte verlorengegangen.

Zur Trennung von Liturgie und Musik kam es durch die immer kunstvollere Mehrstimmigkeit: Über die frühen Formen des „Organum“ bildete sich in Paris während der Notre-Dame-Epoche“ im 13. Jahrhundert die mehrstimmige Motette. Sie löste sich von der Choralmelodie, wechselte zum Französischen und wurde zur Wurzel der weltlichen Motette, die sich mit ihrer Verfeinerung in der nachfolgenden Zeit der „Ars antiqua“ und „Ars nova“ gleichzeitig auch immer mehr von der liturgischen Ordnung löste. Papst Johannes XXII. verurteilte daraufhin in einer Konstitution „Docta Sanctorum Patrum“ 1324 die Auswüchse und forderte eine Rückkehr zur engeren Bindung an die Liturgie.²⁴¹ „Doch war die musikalische Entwicklung nicht mehr aufzuhalten und die Kirche resignierte vor ihr im Rückzug auf ihre liturgischen Formen.“²⁴² Mit dem „Rationale“ des Durandus kam das Mitbeten/Mitlesen der von der Schola gesungenen Texte durch den Priester, das in Zukunft allein den „gültigen“ Textvollzug ausmachen

²³⁸ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 10f. und vgl. S. 4 der Einleitung zu Natorps Werk „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“, Essen und Duisburg 1817.

²³⁹ Vgl. M. Kunzler, Die Liturgie der Kirche, Paderborn 1995, Kap. 2.6.1, Zur Geschichte von Gesang und Musik im christlichen Gottesdienst, S. 188.

²⁴⁰ Vgl. H. Musch, Musik im Gottesdienst, Band 1, Regensburg 1993, S. 7.

²⁴¹ Vgl. M. Kunzler, Die Liturgie der Kirche, Paderborn 1995, Kap. 2.6.2, Zur Geschichte von Gesang und Musik im christlichen Gottesdienst, S. 190f.

²⁴² Vgl. ebd., S. 191.

sollte. „Damit ist das in allen Konfessionen und allen Kulturen einzigartige Verhältnis der katholischen Kirchenmusik zur Liturgie begründet worden und das Grundproblem der katholischen Kirchenmusik in der abendländischen Kirchenmusik entstanden: Der Vollzug der Liturgie und die Musik werden voneinander getrennt. Die Musik wurde aus einem Bestandteil zu einem Schmuck des Gottesdienstes.“²⁴³ Die Loslösung der Musik vom liturgischen Geschehen war so weit vorangeschritten, dass das Konzil von Trient die Musik nicht im Zusammenhang mit der Liturgie, sondern mit dem Gotteshaus behandelte. Die Kirchenlieder waren im katholischen Gottesdienst ebenso wenig offizieller Liturgiegesang wie die immer umfangreicher und komplizierter werdenden Werke der Komponisten; alles war zwar schönes, aber nicht unbedingt notwendiges, schmückendes Beiwerk einer zur Angelegenheit der Priester allein gewordenen Liturgie.²⁴⁴ Die Kirchenmusik wurde zur Musik neben der Liturgie²⁴⁵ „zum Medium, mit dem die starre, unveränderliche Liturgie unterschiedlichen Voraussetzungen und Bedürfnissen angepaßt werden konnte. ...“²⁴⁶

Knievel tritt dieser Entwicklung - der Loslösung der Musik vom liturgischen Geschehen - richtungsweisend entgegen. Er betrachtet Gesang und Musik nicht als Schmuck und Beiwerk der feierlichen Liturgie, sondern als notwendigen Hauptbestandteil, der die Ausdrucksmöglichkeiten der Liturgie und damit die Kommunikation in der Kirche wirksam fördert. Knievel verfolgt damit einen neuen, anderen Weg. Er nimmt zwar nicht die Ausformungen des 2. Vatikanischen Konzils vorweg, betritt aber den Weg dorthin. Nach dem 2. Vatikanischen Konzil ist die Kirchenmusik bestimmt durch ihre Bindung an die Liturgie - „ausgezeichnet unter allen übrigen künstlerischen Ausdrucksformen vor allem deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und wesentlichen Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht“ (Art. 112 der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils).²⁴⁷

Die **Bedeutung und Wichtigkeit der Kirchenmusik**, führt Knievel gemäß Natorp weiter aus, sei bereits von den frühesten Zeiten des Christentums an bis über die Reformation hinaus „lebendig“ erkannt und in Ehren gehalten worden.²⁴⁸

²⁴³ Die Bestimmung des Durandus zeigte, dass davon in erster Linie die gleichbleibenden Teile der Messe betroffen waren, das bereits zu Gesängen stilisierte „Ordinarium missae“. Sein Vortrag „ersetzte nunmehr weithin die eigentlichen Gesänge der Messe, das ‚Proprium missae‘.“ Vgl. M. Kunzler, Die Liturgie der Kirche, Paderborn 1995, Kap. 2.6.2, Zur Geschichte von Gesang und Musik im christlichen Gottesdienst, S. 191.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 192.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 193f.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 193 und vgl. Hücke, Geschichtlicher Überblick: GdK III, S. 187.

²⁴⁷ Vgl. H. Musch, Musik im Gottesdienst, Band 1, Regensburg 1993, S.7.

²⁴⁸ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 11.

Zu dem jetzigen Verfall habe man bald nach der Reformation den Grund gelegt, indem die Kirchenmusik nicht mehr gebührend gepflegt worden sei.

Knievel greift im folgenden Gedanken von Natorp auf wie: „Was ist in den meisten Gegenden aus unserem Kirchengesange geworden! – Wo sind die Gemeinden, welche den großen Reichthum an herrlichen Chormelodien, den unsre Kirche besitzt, unter sich bewahrt haben! – Wo die Gemeinden, welche sie zu singen verstehen! ...“²⁴⁹

Die katholische Kirche hatte Knievels Aussage nach - „.. wie sehr wir uns dagegen zu erfreuen haben, diese Herrlichkeiten noch zu besitzen, ...“ (Knievel-Abhandlung, S. 8) - ihre alten Choralgesänge noch nicht verloren, obwohl auch hier, wie in Kapitel 1. der vorliegenden Arbeit herausgestellt wurde, ein starker Verfall in der Chormusik eingetreten war. Dennoch betrachtete Knievel das alte Liedgut als noch vorhanden – bereit, wiederhergestellt zu werden. Auf Seite 14f. seiner Abhandlung schreibt dieser: *„Viele alte und schöne Melodien findet man nur im Munde des Volks, auch manchmal entstellt in alten Kladden. Sollen diese aufgestellt werden, und wir müssen zur Tradition oder zu entstellten Werken uns're Zuflucht nehmen, dann muß uns're erste Sorge auf die Rein- und Einfachheit der Melodie gerichtet seyn, ohne uns um diese oder jene Oertlichkeit, oder: ohne uns darum bekümmern zu können, wie man sie z. B. zu Ewersen, zu Salzkotten, zu Warburg oder wol gar mitten im Lande singt“* Die Reinheit der Melodie ist gemäß Knievel entweder erfahrbar durch die Gesetze der alten Kirchentönen oder ein gebildeter Geschmack werde für dieselbe entscheiden. Die musikalische Grammatik und das „Choralsystem“ müssten für eine richtige und gediegene Harmonie sorgen. In wie weit Bollens diesen Anforderungen nachkomme, werde sich, so Knievel, im Verlaufe der Beurteilung zeigen.²⁵⁰

2.3 Die Choralarbeiten des Bollens zu den Tillmannschen Liedern

Knievels beispielhafte Beurteilung der Bollensschen Choräle enthält weitere wichtige Informationen über Knievels eigenes Choralverständnis, seine Wertvorstellungen hinsichtlich Chormusik und den Entwicklungsprozess bzw. die Vorgehensweise bei der Erarbeitung seines Choralbuches, und wird daher im folgenden ausführlich dargelegt und kommentiert:

Die Melodie No 1 *„Christe, qui lux es, et dies“* charakterisiert Knievel als eine sanfte und rührende in äolischer Tonart, „welche unserm weichen A, doch nicht ganz, ähnlich ist; sie hat die Tonfolge: A.H.C.D.E.F.G.(nicht Gis)A. und drückt ihren Urtext bestimmt aus.“ Vergleiche man, so Knievel, sämtliche Lieder in dem

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 12f. und vgl. Natorp, „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“, Essen und Duisburg 1817, S. 6f.

²⁵⁰ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 15; vgl. dazu auch die Ausführungen zu Abt Vogler und seinem „Choral-System“, Punkt 2.2.4.1.1 der vorliegenden Arbeit.

Tillmann'schen Gesangbuche, welchen diese Melodie zugeteilt wurde, mit den ursprünglichen Texten in dem Gesangbuche von 1767 (No 18 und No 19, Seite 28)²⁵¹, „dann werde man finden, daß sie nur für wenige paßt.“ Für No 1 in Tillmanns Gesangbuche sei sie gar nicht passend.²⁵²

No 4, schreibt Knievel, sei die alte Melodie „*Herr ich lieb' dich*“ und „ungefähr so aufgestellt, wie dieselbe in dem Handweiser zu dem Paderborn'schen Gesangbuche von 1767, unter No 125 auf der 63. Seite sich befindet.“²⁵³ Knievel selbst, erfahren wir weiter, gibt der Aufstellung genannter Melodie in der „Geistlichen Spiel- und Weckuhr“ (Hildesheimer Gesangbuch 1736) den Vorzug; sie habe „etwas mehr Abwechslung“.²⁵⁴

Melodieaufstellung „Herr ich lieb dich“, Hildesheimer Gesangbuch 1736 in: W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied Bd. III, Nr 204. I.

Nr. 204.

Herr, ich liebe dich.

I. Hildesheim 1736.

Herr, ich lie - be dich, Herr, ich lie - be dich, Ach von Her - zen lieb' ich dich.

Laß von kei - nem mich ab - wenden, Wil mich al - ler Freud ent - schla - gen,
We - der von der Welt ver - blenden, Nur da - mit ich recht kan - sa - gen:

Herr, ich lie - be dich, Herr, ich lie - be dich, Ach von Her - zen lieb' ich dich.

Melodieaufstellung „Herr ich lieb dich“, Paderborner Handweiser 1770, No 125 in: W. Bäumker, Bd. III, Nr 204 II.

Herr ich Lieb dich.

II. Düsseldorf 1759; Paderborn 1770.

Herr ich Lieb dich, Herr ich Lieb dich, ach! von Her - zen Lieb ich dich;

Laß von kei - nem mich ab - wenden, will mich al - ler Freud ent - schlagen,
we - der von der Welt ver - blenden, nur da - mit ich mö - ge sa - gen:

Herr, ich Lieb dich, Herr ich Lieb dich, ach! von Her - zen Lieb ich dich.

²⁵¹ Gemeint ist das Paderborner Gesangbuch von 1767; vgl. S. 11 der vorliegenden Arbeit.

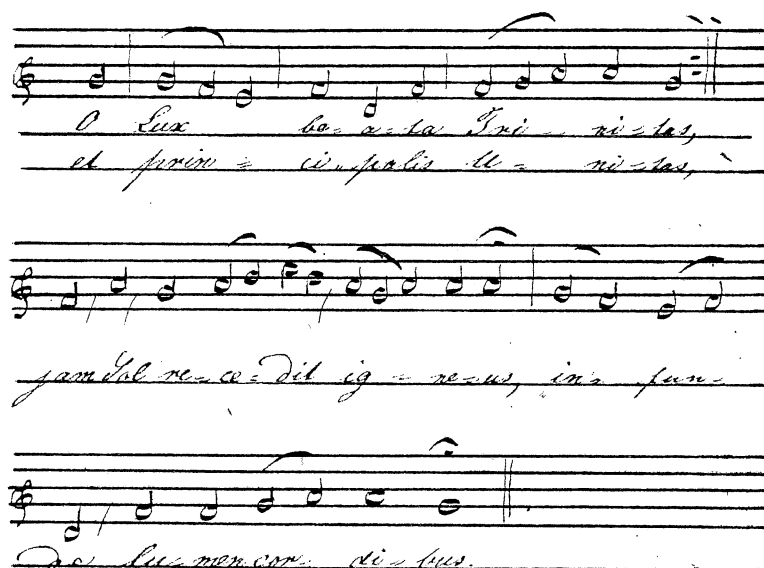
²⁵² Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 15f. – No 1 hat in Tillmanns Gesangbuch (1796) als erste Strophe den Text: Mein Gott! zu dir erwache ich; dir dank' ich kindlich, du hast mich durch deinen Schutz in dieser Nacht vor Unglück väterlich bewacht.

²⁵³ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 22 und vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. III, Nr. 204. II, S. 276; Bäumker wies nach, dass das genannte Lied schon im Jahre 1722 bekannt war. In einem Gesangbüchlein „Wer sucht der find“ wird es als „Ton“ angeführt zu einem anderen Liede. In den Paderborner Gesangbüchern steht es von 1726 an (zum Paderborner Gesangbuch von 1726 vgl. S. 9 der vorliegenden Arbeit).

²⁵⁴ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 22.

Bei der Melodie „*Dich liebt o Gott mein ganzes Herz*“ (No 5.) geht Knievel gedanklich zum Ursprung dieser Melodie zurück. Seiner Ansicht nach liege „die größte Wahrscheinlichkeit vor“, dass dieselbe aus der Melodie „*O lux beata Trinitas*“ entstanden ist, - „der erste Theil der Melodie besteht aus einer Verszeile und repetirt bei der zweiten, und die dritte und vierte Verszeile machen den zweiten Theil aus. z. B.“²⁵⁵

Auszug aus Knievels Abhandlung (Kopie), Lippstadt 1835, S. 23.²⁵⁶



So sei es auch mit der Melodie „*Dich liebt o Gott*“.²⁵⁷

Welche Quelle diene Knievel bei seiner Aufstellung der Melodie „*O lux beata trinitas*“ in seiner Abhandlung?

- a) Der Vergleich o. Melodie mit den Paderborner Gesangbüchern von 1609 und 1617 zeigt einen nicht übereinstimmenden Mittelteil.²⁵⁸
- b) Übereinstimmung zeigt o. Melodie mit der Melodieaufstellung des alten Hymnus „*O lux beata trinitas*“, wie sie Luther in sein Werk übernommen und Rambach überliefert hat.²⁵⁹

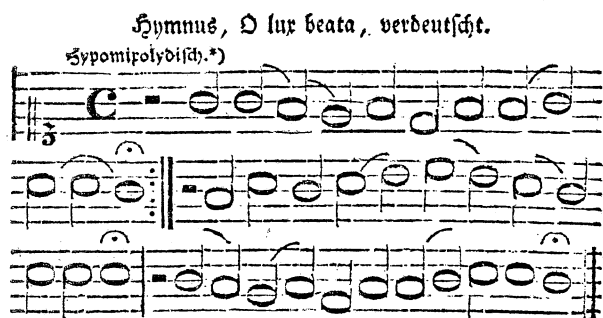
²⁵⁵ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 22f.

²⁵⁶ Notenlinien und Noten wurden in der vorliegenden Kopie wegen schlechter Lesbarkeit nachgebessert.

²⁵⁷ Vgl. Knievel-Abhandlung, S. 23.

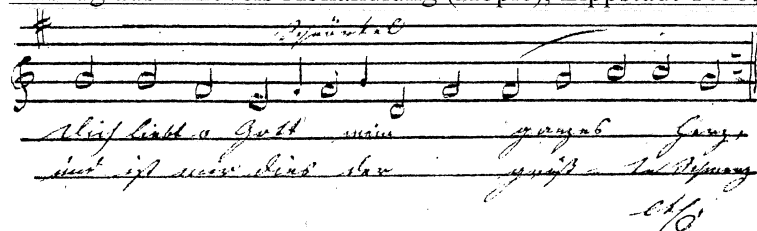
²⁵⁸ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. I, No. 355., S. 662.

²⁵⁹ Vgl. A. J. Rambach, Ueber D. Martin Luthers Verdienst für den Kirchengesang, Repogr. Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bohni. 1813 - Hildesheim: Olms, 1972, S. 33; auf das genannte Werk von Rambach verweist Knievel explizit auf S. 35f. seiner Abhandlung und führt mit einem Zitat aus diesem das Ausmaß der Kirchenliedveränderungen- und Entstellungen dem Betrachter eindringlich vor Augen; vgl. dazu S. 75f. der vorliegenden Arbeit.



Knievel stellt als nächstes heraus, dass die Melodie „O lux beata“ hypomixolydischer Tonart sei; „Dich liebt o Gott“ hingegen werde gewöhnlich in G-Dur gesungen. Singe man diesen Hymnus auf G-Dur, werde man, so Knievel, folgende Ausführung richtig finden: z.B.²⁶⁰

Auszug aus Knievels Abhandlung (Kopie), Lippstadt 1835, S. 23.²⁶¹



Die Abweichung der Melodie „Dich liebt o Gott mein ganzes Herz“ von der offensichtlichen Ursprungsmelodie - dem Hymnus „O lux beata trinitas“ - führt Knievel als ein plastisches Beispiel für die Verunstaltung alter Melodien an. So manche alte Melodien, schreibt Knievel, seien „durch die der alten Kirchentonarten unkundigen Chorsänger und Organisten, von Zeit zu Zeit, so entstellt“, dass man oft nicht wisse, wohin sie gehören. **Der Wiederherstellung der Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit misst Knievel einen hohen Wert bei. Bei der Bearbeitung eines Choralbuches, so Knievel, könne „nicht Fleiß genug darauf verwandt werden“ entstellte Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen.**²⁶²

Betrachte man „Dich liebt o Gott etc.“ als originale Melodie, fährt Knievel fort, so habe Bollens dieselbe recht einfach aufgestellt, der zweite Teil jedoch klinge zu nackt und könnte so heißen:²⁶³

h | h a | g h | d c h | a h |

daß ich bethörter Sünder ich so

c h | a g a | h a | g ||

blind von dei-ner Lie-be wich

²⁶⁰ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 23.

²⁶¹ Notenlinien und Noten wurden in der vorliegenden Kopie wegen schlechter Lesbarkeit nachgebessert.

²⁶² Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 23.

²⁶³ Notenbeispiel: Abschrift aus der Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 24.

Die Melodie No 2. „*O Antoni*“ habe Bollens so aufgestellt wie man sie gewöhnlich singe. In Kaysers Choralbuch – desweiteren nennt Knievel hier auch die Choralbücher von Schloth und Hiller und das Dresd'ner Choralbuch – stehe die genannte Melodie so, wie man sie in der Anlage A (Anlage zur Knievel-Abhandlung)²⁶⁴ unter No 5. finde.²⁶⁵ Knievel selbst gibt der Melodieaufstellung in den Choralbüchern **von Kayser, Schloth, Hiller und dem Dresd'ner Choralbuch** den Vorzug und übernimmt diese in sein Choralbuch (1840): „*So habe auch ich dieselbe auf No 2. in Tillmanns Gesangbuche, welchen Text sie gut ausdrückt, angewandt.*“²⁶⁶

Auszug aus dem Gesangbuch von Joseph Tillmann 1796, 13. Auflage, Paderborn 1876, Lied Nr 2., Strophe 1-3.

6

Morgenlieder.

Mel. O Antonie, hochgepriesen.

2. **G**ott! mit dankendem Gemüthe preiß ich deine Vätergüte, die für's Heil der Ewigkeit mir auch diesen Tag verleihst. Schenk mir heute deine Gnade: führ' mich auf dem Tugendpfade! Mach' mich, wie ein frommes Kind, demuthsvoll und gutgesinnt!

2. Hilf mir meine Schwachheitsünden heute kräftig überwinden. Laß mein ganzes Leben rein, fromm, gerecht und heilig sein. Stärke mich mit Muth zu streiten um die Kron' der Herrlichkeiten, die uns in der bessern Welt deine Treue vorbehält.

3. Mache, daß ich auch mit Freuden der Bedrängten Noth und Leiden mildere und Jedermann Gutes thue, wie ich kann! Hilf mir And'rer Bürde tragen, laß mich Schmähsucht, Haß und Klagen herzlich scheuen, und den Feind christlich lieben wie den Freund!

Knievel-Choralbuch 1840

5. *Mel. „O Antoni hochgepriesen“ etc.* 3

Gott! mit dan - ken - dem Ge - mü - the Preis' ich dei - ne Väter - gü - te ,

Die für's Heil der E - wig - keit Mir noch die - sen Tag ver - leiht .

No 15. „*O Christ hie merk*“ gehöre nur dem Feste Corporis Christi und ähnlicher Gelegenheit und dürfe zu Liedern anderen Inhaltes nicht missbraucht werden. Zu dem Liede 168 in Herolds Gesangbuche passe sie „vortrefflich“. Knievel fährt in

²⁶⁴ Die Anlage A zur Knievel-Abhandlung konnte in den Archiv-Akten des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn nicht aufgefunden werden und gilt als verschollen.

²⁶⁵ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 17.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

Auszug aus Knievels Abhandlung (Kopie), Lippstadt 1835, S. 25.²⁶⁸

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 25.; Tillmann hatte die Mel. „O Christ hie merk“ dem Text „Ich bete dich voll Ehrfurcht an,“ (Nr 100.) und damit den Liedern „Vom hl. Altarssakramente.“ zugeordnet.

73

Da der o. Auszug aus Knievels Abhandlung (Kopie) keine gute Lesbarkeit des Textes bietet, erfolgt eine Abschrift der ersten Strophe des Heroldschen Textes sowie der ersten Strophe des Tilmannschen Textes zur Melodie „O Christ hie merk“; der Text dieser ersten Strophe wird wie in dem o. Choralbeispiel aus Knievels Abhandlung untereinandergelegt:

<i>Herold</i>	<u><i>Gedenk, o Christ, an jene Nacht, wo unser</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>Ich be-te dich voll Ehrfurcht an, Herr Jesus</i>
<i>Herold</i>	<u><i>Herr die Sei-ni-gen vor seinem Tod noch</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>Christ, der du als Gott und Mensch in Brodsge-</i>
<i>Herold</i>	<u><i>ein-mal sah: Sieh was er that, daß nie-</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>stalt hier bist. Ge-sicht, Ge-fühl, Geschmack</i>
<i>Herold</i>	<u><i>mand ihn nach sei-nem Tod ver-gessen</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>verir-ren sich zwar hier, doch glaub ich</i>
<i>Herold</i>	<u><i>könnt; sie staund und bet dies Wunder an.</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>vest, daß du da bist, du sagst es mir.</i>
<i>Herold</i>	<u><i>Kei-ne Lie-be gleicht, o Je-sus, dei-ner</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>Sei ge-grüßet wahres Manhu; Christe</i>
<i>Herold</i>	<u><i>Lie-be; o lieb-ten wir dich, wie</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>Je-su, ich glaub‘ an dich, ich hoff‘</i>
<i>Herold</i>	<u><i>du uns ge-liebet hast.</i></u>
<i>Tillmann</i>	<i>auf dich‘ ich lie-be dich.</i>

Knievel kommentiert und bekräftigt seine Vorgehensweise mit der Bemerkung: „Sollen wir nun dieser schönen Melodie, eines holprichsten Textes wegen Zwang anthun? Nein! denn das wäre ebenso unrecht, als wollten wir z. B. in dem

*schönen Liede „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte diese oder jene Füße verändern, um dasselbe einer nichtssagenden Melodie anzupassen. ...“*²⁶⁹

Knievel führt auch in seinem Choralbuch (1840) die Melodie „O Christ hie merk!“ (Nr 167.) in Verbindung mit dem Lied „Gedenk, o Christ“ (Nr 168. in Herolds Gesangbuch) auf.

Wie wichtig Knievel die Beibehaltung der ursprünglichen Melodie eines überlieferten Kirchenliedes war, verdeutlichen seine gedanklichen Ausführungen zum Kirchenlied „Gelobet seist du, Jesus Christ“.

Knievel übt in seiner Abhandlung große Kritik an Bollens' Choralbearbeitung genannten Liedes; dieser habe die Melodie, welche mixolydischer Tonart sei, in G-Dur bearbeitet und es sei in dieser Bearbeitung fast kein Satz mehr mit der ursprünglichen Melodie zu vergleichen - der Urmelodie, von welcher Natorp sage: *„Sie ist ein fröhliches Hallelujah! auf die Geburt Christi, welches in jedem Tone auch des Componisten fröhlichen und jubellirenden Glauben ausspricht.“*²⁷⁰ Im Anschluss an diese kritische Bemerkung führt Knievel dem Betrachter seiner Abhandlung das Ausmaß der Kirchenliedveränderungen und Entstellungen (melodische Verstümmelung) mit einem Zitat von August Jakob Rambach²⁷¹ eindringlich vor Augen: *„Wie willkürlich, wie gewaltsam ist man nicht, um aus vielen nur ein Beispiel anzuführen, mit dem trefflichen Gesange „Gelobet seist du, Jesus Christ“ umgegangen. Wie hat man daran gekrittelt und geschnitzelt! und wie hat fast jeder Herausgeber eines neuen Gesangbuchs, um sein kritisches Talent zu zeigen, zu den Verbesserungen seiner Vorgänger wieder andere Verbesserungen hinzugefügt, so daß dieses Lied jetzt kaum noch in zwei Gesangbüchern und in zwei Städten gleich gesungen wird!“* Diese Verbesserungen des Originals, schreibt Rambach, seien größtenteils unnötig, der Deutlichkeit hinderlich, geziert oder würden dem Charakter („dem Geist und Tun“) des Originals widersprechen.²⁷²

²⁶⁹ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 25f.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 35.

²⁷¹ Im Jahre 1817 erschienen mehrere Schriften über Luthers Verhältnis zur Musik; vorausgegangen waren diesen 1813 die Abhandlung „Ueber D. Martin Luthers Verdienste um den Kirchengesang ...“ von August Jakob Rambach, aus dem Knievel hier zitiert. Die Erforschung der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik trat nun in all ihren Zweigen hervor - die Hymnologie, die Liturgik und die Historik der Figuralmusik wie des Orgelspiels. A. J. Rambach schuf mit seinem weiteren Hauptwerk „Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche“ (Bd. 1-6) die hymnologischen Voraussetzungen für eine gründliche praktische Erneuerungsarbeit auf dem Gebiet des (evangelischen) Kirchenliedes; vgl. dazu A. J. Rambach, Ueber D. Martin Luthers Verdienste um den Kirchengesang, Kirchengesang. Repogr. Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bohni. 1813 - Hildesheim: Olms, 1972, Vorwort von K. Ameln.

²⁷² Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 36f. und vgl. auch A. J. Rambach, Ueber D. Martin Luthers Verdienste um den Kirchengesang, Kirchengesang. Repogr. Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bohni. 1813 - Hildesheim: Olms, 1972, S. 108f.

Knievel fährt in seiner Abhandlung fort: „Die Bearbeitung dieser Melodie von g. Bollens nebst meiner Bearbeitung nach dem Original, habe ich in einer besonderen Anlage zur Vergleichung untereinandergestellt, und beigelegt.“²⁷³

Einen Beleg der Knievel'schen Bearbeitung genannter Melodie „nach dem Original“ erhalten wir durch Knievels Choralbuch (1840); in diesem führt Knievel das Kirchenlied „Gelobet seist du, Jesus Christ“ unter Nr 25. in seiner ursprünglichen mixolydischen Kirchentonart auf und erhält damit dessen ursprünglichen Charakter.

Knievel-Choralbuch 1840 (Auszug)

Melodien für das Christfest,
inclusive der Festtage zwischen dem Christfeste und der Fasten.
„Gelobet seist du, Jesus Christ,“ etc:

25.

Ge - lo - bet seist du, Je - sus Christ, Dass du Mensch ge - - bo - ren
bist, Von ei - ner Jung - frau, wun - der - - bar, , Dess' freu - et sich der

Zur Melodie „Wir glauben all‘ an einen Gott“ (No 34.), äußert Knievel: „Diese großartige Melodie, welche dorischer Tonart ist, ist in dem Paderborn'schen Melodienbuche so elend aufgestellt, daß sie fast nicht zu erkennen ist.“²⁷⁴

Knievel hebt auch bei dieser Melodie deren ursprüngliche Kirchentonart (dorisch) hervor und zeigt seinen Unmut über Veränderungen bzw. Entstellungen alter, überlieferter Kirchenlieder. Knievel fährt in seiner Abhandlung fort, er habe diese Melodie in der Anlage B.²⁷⁵ so aufgestellt, „wie dieselbe in einem alten Gesangbuche von 1552 gedruckt steht“ und „in vierstimmiger Harmonie nach der dorischen Tonart, nebst dem Urtexte, welcher in dem alten Paderborner

²⁷³ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 38; die von Knievel erwähnte Anlage konnte in den Archiv-Akten des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn nicht aufgefunden werden und gilt als verschollen.

²⁷⁴ Vgl. ebd.; das von Knievel angesprochene Paderborn'sche Melodienbuch ist das im Jahre 1806 erschienene Melodienbuch zum Gesangbuch von Tillmann, welches sich, wie Knievel in seiner Abhandlung bemerkt, als unbrauchbar herausgestellt hatte; die Melodien seien sehr fehlerhaft, verschnörkelt und mit einem schlecht bezifferten Basse dargestellt, teilweise auch Gassenmelodien, vgl. dazu S. 25 der vorliegenden Arbeit.

²⁷⁵ Die von Knievel genannte Anlage B. zur Knievel-Abhandlung konnte in den Archiv-Akten des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn nicht aufgefunden werden und gilt als verschollen.

Gesangbuche²⁷⁶ auf der 46. Seite unter No 31 steht.“ Wie hier beschrieben hat Knievel die Melodie „Wir glauben all‘ an einen Gott“ auch in seinem Choralbuch (1840) unter No 152. aufgestellt; er hat die ursprüngliche Kirchentonart (dorisch) der Melodie und damit ihren Charakter erhalten, ferner den alten Text (Paderborner Gesangbuch 1767) zur Melodie zurückgeführt. Im Tillmannschen Gesangbuch, schreibt Knievel in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840), habe der Text im Vergleich zu dieser Melodie mehrere Versfüße zu wenig und müßte daher eine andere Melodie erhalten, „welche metrisch mit der Melodie: „Der Tag der ist so freudenreich“ zu vergleichen ist.“²⁷⁷

Knievel-Choralbuch, Nr 152. (Auszug)

152. „Wir glauben all‘ an einen Gott“ etc.

Wir glau - ben all' an Ei - nen Gott, Schöpfer Him - mels und der

Er - den ; Der sich zum Va - ter ge - ben hat, Dass wir

Die Melodie „Veni creator, Spiritus“, stellt Knievel fest, sei mixolydisch; Bollens habe sie in F-Dur übertragen.²⁷⁸ Im Choralbuch von Knievel (1840) erscheint die genannte Melodie unter No 101. in mixolydischer Kirchentonart.

101. Mel: „Veni creator, Spiritus“ etc.

Komm, Schöp-fer, Gott, komm heil'-ger Geist! Schaff' dei - ner Men - schen

Her - zen neu ; Du ken - nest dein Ge - - schöpf und - weisst,

No 38. „Verleih uns Frieden gnädiglich“ aus der lateinischen Antiphone: „Da pacem domine“ sei eine rührende Melodie und in äolischer Tonart komponiert.

²⁷⁶ Das von Knievel hier angesprochene „alte Paderborner Gesangbuch“ ist das Paderborner Gesangbuch von 1767, vgl. dazu die Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VII, No 13.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 34.

Bollens habe diese Melodie in G-Moll bearbeitet und „sie zu einem charakterlosen Wesen entstellt“.²⁷⁹

Unvergesslich bliebe ihm der Eindruck, schreibt Knievel in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840), den diese Melodie auf ihn als Knabe in der Bittwoche bei den öffentlichen Prozessionen gemacht habe - „wenn nach der Predigt und Ertheilung des Segens, in Gottes freier Natur der Chor dreimal anstimmte: „Da pacem Domine“ etc. und das Volk dreimal zu deutsch mit „Verleih uns Frieden gnädiglich“ antwortete.“²⁸⁰ Diese Melodie äußert Knievel weiter, sei dem Liede No 26. „Verleih uns Frieden gnädiglich“ bei Tillmann nicht angemessen, da der Text mit derselben nicht harmoniere.²⁸¹ Als Beleg für das „Nicht-Harmonieren“, stellt Knievel im folgenden den Tillmannschen Text mit dem alten Text aus dem Paderborner Gesangbuch 1696 gegenüber.²⁸²

Tillmann:	Alter Text (Paderborner Gesangbuch 1696, S. 145; dasselbe 1765, S. 439)
-----------	--

Allmächtiger und güt'ger Gott, Unser Retter in der Noth! Höre deiner Kinder Fleh'n, Die vor dir, o Vater! Steh'n, Und nach deiner Hülfe fleh'n.	Verleih uns Frieden gnädiglich, Herr Gott zu unsern Zeiten. Es ist doch ja ein ander nicht, der für uns könnte streiten, Denn du, unser Gott, alleine. Zum dritten Male: Amen.
---	---

Die Gegenüberstellung des alten und neuen Textes beschließt Knievel mit dem Ausruf: „Konnte der alte Text nicht beibehalten werden? O, die Neuerungssucht!“²⁸³ Knievel kritisiert mit diesen Worten die 'Neuerer' des Kirchenliedes und verleiht seinem Gedanken und seiner Überzeugung, das alte Gut der Kirchengesänge zu bewahren, Nachdruck.

Der Blick auf das genannte Lied im Knievel-Choralbuch (1840) zeigt, dass Knievel seine gedankliche Überzeugung auch praktisch umgesetzt hat; der alte Text „Verleih uns Frieden gnädiglich“ ist im Choralbuch von Knievel unter Nr 177 B. so aufgeführt, wie er in den Paderborner Gesangbüchern von 1696 und 1765 steht. - Weiterhin ist bemerkenswert, dass Knievel in seinem Choralbuch den lateinischen Text der Antiphone „Da pacem Domine in diebus nostris“ der entsprechenden alten Übersetzung „Verleih uns Frieden gnädiglich“ vorangestellt hat:

²⁷⁹ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 35.

²⁸⁰ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VII, No. 26.

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Vgl. ebd.

177. A. Chor. Antiphon: „Dapacem Domine“ etc:

Da pa - cem Do - mi - ne in di - e - bus nos - tris qui - a non est a - -

177 B. Gemeinde. „Verleih' uns Frieden gnädiglich“ etc:

Ver - leih' uns ' Frie - den gnä - dig - lich Herr Gott zu un - - sern

In seinen Ausführungen zum Hymnus No 29 „Pange lingua gloriosi“ nennt Knievel als wesentliche Elemente, welche diesem festlichen Hymnus seine Wirkung verleihen, ursprüngliche Einfachheit, Bindung an seine festliche Zeit im Kirchenjahr, Wahrung der Kirchentonart, Gesang der Gemeinde „wie aus einer Stimme“: „Dieser festliche Hymnus, der zu erhaben ist, als daß ihn eine Alltags-Harmonie charakterisieren sollte, müßte mir am Grünen-Donnerstage bei der Prozession zum H. Grabe, und in der Octav Corporis Christi zum Vorscheine kommen, wie solches schon über 200 Jahre in der hiesigen katholischen Kirche der Fall gewesen ist; und von welchen Gefühlen wird man nicht ergriffen, wenn man ihn in seiner ursprünglichen Einfachheit, von einer zahlreichen Gemeinde, gleichsam wie aus einem Munde, singen hört!“²⁸⁴

Knievel schließt seinen gedanklichen Ausführungen zum Hymnus „Pange lingua gloriosi“ ein Zitat von Herder zu den alt-christlichen Hymnen an; **das im folgenden aufgeführte Herder-Zitat gibt Aufschluss darüber, welchen Wert Knievel den alt-christlichen Hymnen beimisst**; Knievel hat Herders Gedanken in seine Abhandlung aufgenommen und damit auch weitergetragen:

„Der geistreiche Herder sagt, indem er von den altchristlichen Hymnen spricht:“
 „Schwerlich wird jemand seyn, der im Gesange des Prudentinus: Jam moesta quiesce etc. nicht von rührenden Tönen sein Herz ergriffen fühlte, dem der Totengesang: Dies irae etc. nicht Schauer einjagte, den so viele andre Hymnen, jeder mit seinem Charakter bezeichnet, z. B. Veni redemptor gentium, Vexilla regis prodeunt, Salvete flores martyrum, Pange lingua gloriosi u.a. nicht in den Ton versetzten, den jeder Hymnus will, und in seiner demüthigen Gestalt, mit allen seinen kirchlichen Idiotismen gebietet.
 In diesem tönt die Stimme der Betenden, jenen könnte nur die Harfe begleiten; in andern schallt die Posaune; es ruft und tönt tausendstimmige Orgel u.s.f. Fragt man sich um die Ursache der sonderbaren Wirkung, die man von diesen altchristlichen Gesängen empfindet, setzt Herder hinzu, so wird man dabey eigen betroffen. ...

²⁸⁴ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 40.

Was ist's denn, was uns rühret?

Einfalt und Wahrheit.

Hier tönt die Sprache eines allgemeinen Bekenntnisses, eines Herzens und Glaubens. Die meisten sind eingerichtet, daß sie alle Tage gesungen werden können und sollen; oder sie sind an Feste der Jahreszeiten gebunden.

Wie diese wiederkommen, kommt in ewiger Umwälzung auch ihr christliches Bekenntnis wieder. Zu fein ist in den Hymnen keine Empfindung, keine Pflicht, kein Trost gegriffen; es herrscht in ihnen allen ein allgemeiner populärer Inhalt in großen Accenten. Wer in einem Te deum oder salve regina neue Gedanken sucht, sucht sie am unrechten Orte; eben das täglich- und ewig Bekannte soll hier das Gepräge der Wahrheit seyn. Der Gesang soll ein ambrosisches Opfer der Natur werden, unsterblich und wiederkehrend wie diese.²⁸⁵

Herders Gedanken zu den altchristlichen Hymnen zitiert bereits Natorp in seiner Schrift „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“²⁸⁶

Auszug aus Natorps Werk „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“, S. 74f.

74

der, denen es an Gedankenfülle und an allem poetischen Werthe fehlt oder die wohl gar ganz geistlos und fade sind, tief gerührt. Was die Erfahrung in unsern Kirchen hierüber sagt, kann Keinem von uns entgangen seyn, meine Herren Brüder! Unsere Gemeinden singen diejenigen Lieder, deren Musik ihnen wohlgefällig und geläufig ist, mit mehr Bewegung; und wir selbst wählen, wenn wir die Lieder, welche beim Gottesdienste gesungen werden sollen, bestimmen, sehr oft fast unwillkürlich nach ihren Melodien. Die Musik ist es, welche unsern Kirchenliedern Schwung und Leben giebt. „Schwerlich“, sagt Herder, indem er von den altchristlichen Gesängen spricht, schwerlich wird Jemand seyn, der z. B. im Gesange des Prudentius: Jam moesta quiesce querela, nicht von rührenden Tönen sein Herz ergriffen fühlte; dem der Todtengesang: Dies irae, dies illa, nicht Schauer einjagte; den so viele andre Hymnen, jeder mit seinem Charakter bezeichnet z. B. Veni redemptor gentium — Vexilla regis prodeunt — Salve te flores martyrum — Pange lingua gloriosi &c. nicht in den Ton versetzten, den jeder Hymnus will und in seiner demüthigen Gestalt mit allen seinen kirchlichen Idiotismen mächtig gebietet. In diesem tönt die Stimme der Betenden, jenen könnte nur die Harfe begleiten, in andern schalle die Posaune, es ruft und tönt die tausendstimmige Orgel u. s. f. Fragt man sich um die Ursache der sonderbaren Wirkung, die man von diesen altchrist-

75

lichen Gesängen empfindet, setzt Herder hinzu, so wird man dabey eigen betroffen. Es ist nichts weniger, als ein neuer Gedanke, der uns hier rührt, dort mächtig erschüttert; Gedanken sind in diesen Hymnen überhaupt sparsam. Manche sind nur feyerliche Recitationen einer bekannten Geschichte, oder sie sind bekannte Bitten und Gebete. Fast kömmt der Inhalt Aller in Allen wieder. Selten sind es auch überraschend feine und neue Empfindungen, mit denen sie uns etwa durchströmen; auf's Neue und Feine ist in den Hymnen gar nicht gerechnet. Was ist's denn, was uns rühret? Einfalt und Wahrheit. Hier tönt die Sprache eines allgemeinen Bekenntnisses, eines Herzens und Glaubens. Die meisten sind eingerichtet, daß sie alle Tage gesungen werden und sollen; oder sie sind an Feste der Jahreszeiten gebunden. Wie diese wiederkommen, kömmt in ewiger Umwälzung auch ihr christliches Bekenntniß wieder. Zu fein ist in den Hymnen keine Empfindung, keine Pflicht, kein Trost gegriffen: es herrscht in allen ein allgemein populärer Inhalt in großen Accenten. Wer in einem Te deum oder Salve regina neue Gedanken sucht, sucht sie am unrechten Orte; eben das täglich- und ewig-Bekannte soll hier das Gepräge der Wahrheit seyn. Der Gesang soll ein ambrosisches Opfer der Natur werden, unsterblich und wiederkehrend, wie diese. Die Musik, heißt es in einer andern Stelle, bekam durch die christlichen Hymnen mit der Zeit eine ganz andere Art

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 40-43 und vgl. J. G. Herder, Zerstreute Blätter 5te Sammlung, Gotha 1785-1787, Preisschrift über die Wirkungen der Dichtkunst in den sämtlichen Werken zur schönen Literatur. Briefe zur Verfassung der Hymnen 7te Sammlung.

²⁸⁶ B.C.L. Natorp, „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“, Essen und Duisburg 1817, S. 74f.

Ein Vergleich der o. zitierten Zeilen aus Knievels Abhandlung mit den entsprechenden bei Natorp zeigt Übereinstimmung, die hinsichtlich einer Stelle höchst interessant ist: Natorp fügt in sein Zitat die Bemerkung „setzt Herder hinzu“ ein: „... Fragt man sich um die Ursache der sonderbaren Wirkung, die man von diesen altchristlichen Gesängen empfindet, setzt Herder hinzu, so wird man dabey eigen betroffen. ...“²⁸⁷ Dieselbe Abweichung von der originalen Herder-Stelle²⁸⁸ durch die hinzugefügte Bemerkung „setzt Herder hinzu“ zeigt auch die zitierte Herder-Stelle in Knievels Abhandlung; diese Feststellung lässt den Schluss zu, dass **Knievel das Herder-Zitat aus Natorps Werk geschöpft** hat. Knievel leitet das Herder-Zitat mit den Worten „*Der geistreiche Herder sagt, indem er von den altchristlichen Hymnen spricht:*“ ein und unterstreicht damit die Bedeutung des Herderschen Gedankengutes.

Mit der Aufnahme des Herder-Zitates bringt Knievel den alten Hymnen neue Achtung entgegen.²⁸⁹ „**Diese Musik, voll Einfalt, Wahrheit und Kraft**“ war Knievels Ansicht nach noch vorhanden – diese Musik, welche „wir als ein reiches Erbe aus den ältern Zeiten empfangen haben.“²⁹⁰ Knievel stellt in seiner Abhandlung weiterhin fest: „*Moechten doch unsere geistlichen Liederdichter sie nie mißkannt, moechten sie die Sache nie, dem heutigen Geschmacke zuwider, betrachtet haben. Moechten doch gelehrte Männer vor 30-40 Jahren, wo Abt Vogler, dieser große Mann noch lebte, der auf seinen weiten Reisen ueberall Untersuchungen anstellte, der in Klein-, und Groß-Griechenland die uralte Psalmodie noch fand, moechten solche Männer in einen Verband getreten seyn, welch ein Gesang – und Choralwerk Deutscher-Zunge, hätte dann für die deutsche katholische Kirche zu Stande kommen können!*“²⁹¹

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Vgl. J. G. Herder, *Zerstreute Blätter* 5te Sammlung, Gotha 1785-1787, Preisschrift über die Wirkungen der Dichtkunst in den sämtlichen Werken zur schönen Literatur. Briefe zur Verfassung der Hymnen 7te Sammlung.

²⁸⁹ „Bei den Römisch-Katholischen bewies man eine lange Zeit hindurch den alten Hymnen mehr Achtung; seit Einführung des deutschen Kirchengesangs sind sie aber auch dort fast alle verschwunden oder nur in freyen Nachbildungen beybehalten.“, schreibt Rambach in seiner „Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche“, Band I. (1817), S.13. – Bemerkenswert ist, dass der erste Band der Rambach-Anthologie ebenfalls die von Natorp und Knievel angeführten Zeilen von Herder zu den altchristlichen Hymnen enthält (Bd. I., S. 10f.). Wie Natorp und Knievel bringt auch Rambach mit seiner Abhandlung den alten Hymnen neue Achtung entgegen; im ersten Band seiner „Anthologie christlicher Gesänge“ hat dieser eine Reihe der alt-christlichen Hymnen (Texte) aufgeführt. August Jakob Rambach war als Forscher und Sammler „einer der großen Wegbereiter der Restauration des evangelischen Kirchenliedes“, vgl. A. J. Rambach, *Ueber D. Martin Luthers Verdienste um den Kirchengesang*, Kirchengesang. Reprogr. Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bohni. 1813 - Hildesheim: Olms, 1972, Vorwort von K. Ameln. - Da Rambachs Herder-Zitat nicht wie bei Natorp und Knievel die eingeschobene Bemerkung „setzt Herder hinzu“ aufweist, entfällt die Anthologie als Quelle, aus der Knievel sein Zitat geschöpft hat.

²⁹⁰ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 44.

²⁹¹ Vgl. ebd.

2.4 Knievels Gedankengut - Zwischenergebnis

Viele Teile führen zusammen zu einem gemeinsamen Kern - dem Choralbuch von Knievel; Knievel selbst liefert in seiner entscheidenden Abhandlung (Juni 1835) die Steinchen, die sein interessantes und facettenreiches Mosaik bilden. So nennt er z B die für seinen Weg, sein Ziel als Choralbuchautor entscheidenden Personen und deren Werke, die sein Gedankengut nähren und stützen. Knievel hebt mit seiner Äußerung „dem Kayser'schen gleich“ das Choralbuch von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser hervor und „liefert“ damit einen Mosaikstein zur Erschließung seines Werkes. Einen weiteren Baustein, den Knievel anführt, bildet die Reihe der Paderborner Gesangbücher - die Paderborner Gesangbuchgeschichte, die an verschiedenen Stellen der Abhandlung angesprochen wird.

Türks „Generalbaßschule“, Das „Choral-System“ von Abt Vogler, Mortimers Werk „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation“ und das Werk „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“ von Natorp sind Namen und Werke, die Knievel

- a) als wichtige Arbeiten zur Chormusik anführt,
- b) mit deren inhaltlichen Aspekten er sich auseinandersetzt,
- c) aus denen er zitiert und die er heranzieht, um das Wesen der Chormusik darzulegen und zu bekräftigen.

Mit Türk, Vogler, Mortimer und Natorp verbindet Knievel ein gemeinsames Ziel: Allen Personen geht es darum, auf die Bedeutung – den Wert des alten Choralgesanges in ihren Lehrwerken aufmerksam zu machen und dieses Gedankengut weiterzutragen und zu bewahren. So plädiert auch Knievel in seiner Abhandlung für die Rückkehr zum traditionellen Kirchenliedgut; er betont die Notwendigkeit, die alten Melodien von ihrer Entstellung zu befreien und sie in ihrer ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen.

Knievel geht einen Weg, der richtungsweisend ist; er betrachtet Gesang und Musik nicht als Schmuck und Beiwerk der feierlichen Liturgie, sondern als integrierten Bestandteil, der die Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen (der Gemeinde) erweitert und die Kommunikation in der Kirche fördert.

Knievels Gedanken und Ansichten waren fortschrittlich für damalige und sind aktuell für heutige Zeit im Lichte der Liturgiekonstitution; nach den Worten der Liturgiekonstitution stellt „die überlieferte Musik der Gesamtkirche einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar“, der „mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden soll“ (Lk 112 und 114)²⁹².

²⁹² Vgl. H. Musch, Musik im Gottesdienst, Bd. 1, Regensburg 1993, S. 8.

Türk



Vogler



Mortimer



Natorp



Rückkehr zum traditionellen Kirchenliedgut
Reinheit der alten Kirchenmelodien/Kirchenlieder
Bewahrung der alten Kirchentonarten



Knievel

Bei der Gesamtanalyse des Knievel-Choralbuches in Kapitel 3. wird auf dem Hintergrund der bisherigen Untersuchungsergebnisse weiter herausgearbeitet,

- a) in wie weit Knievel sein dargelegtes Choralverständnis - die Bewahrung der alten Kirchenmelodien in ihren ursprünglichen Kirchentonarten – in die Praxis umgesetzt hat.
- b) welche Bedeutung die Paderborner Gesangbücher für Knievels Choralbuch haben,
- c) welche Kriterien Knievel „dem Kayser’schen gleich“ in sein Werk aufgenommen hat.
- d) in wie weit sich Knievel an Türks Vorstellungen vom Choralspielen, insbesondere der Ausführung von Zwischenspielen orientiert hat?

2.5 Resultat der Revision der Bollensschen Choralmelodien

1) Pfarrer Stratmann aus Lippstadt teilt dem Paderborner Generalvikar Drücke in einem Schreiben vom 26. 6. 1835 mit, dass die Revision der Bollensschen Choralmelodien Knievel dazu veranlasst habe, „**eine tief aushohlende Abhandlung**²⁹³ **ueber kirchliche Choralmelodien zu fertigen**“. Diese Abhandlung könne, so Stratmann jedem Organisten der Diözese Paderborn „zur Betrachtung mitgetheilt werden“²⁹⁴; Stratmann zeigt in genanntem Schreiben weitere Qualitäten des Kirchenmusikers Knievel auf.²⁹⁵

Schreiben vom 26. 6. 1835: Pfarrer Stratmann aus Lippstadt an den Generalvikar Drücke in Paderborn

Herr Knievel ist mit der Revision der Bollens'schen Choralmelodien längst fertig. Diese Arbeit hat ihn veranlasst eine tief ausholende Abhandlung ueber kirchliche Choralmelodien zu fertigen, die meiner geringen Einsicht nach, jedem Organisten unserer Dioeces, wäre es auch aus kirchlichen Mitteln, zur Betrachtung mitgetheilt werden könnten.

Herr Knievel hat für unsere Kirche auf die hohen Feste des Jahrs, Vespern mit Antiphonen, Responsorien, Gebeten, und Betrachtungen componirt, die sehr feierlich, und erbauend sind. Daß er der Mann dafür ist, dies Zeugniß hat ihm der H. O. C. Rath Natorp ertheilt, der ihn unter die ersten Organisten Westphalens zählt. Da er mit der Reinschrift seiner Arbeit beschaeftiget ist, wo er nur die Freistunden außer den Schulstunden benutzen kann; so bittet er um eine 8 taegige Nachfrist.

Mit der ausgezeichnetesten Hochachtung unterzeichnet sich
Euer Hochwuerden Wohlgeboren

untertaeniger, und gehorsamster Diener
G. Stratmann Pfarrer

²⁹³ Gemeint ist Knievels Abhandlung vom 24. Juni 1835, die der vorliegenden Arbeit als wesentliche Primärliteratur zu Grunde liegt.

²⁹⁴ Vgl. Schreiben vom 26. 6. 1835: Pfarrer Stratmann aus Lippstadt an den Generalvikar Drücke in Paderborn, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV 4,5 Gottesdienst, 4.

²⁹⁵ Vgl. ebd.

Der Lippstädter Pfarrer Georg Stratmann betont gegenüber dem Paderborner Generalvikar Drüke in o. Schreiben: „Daß er der Mann dafür ist, ..“, d. h. dass Knievel die richtige Person für die Herausgabe des Choralbuches zu dem Gesangbuch von Tillmann sei, „dies Zeugnis“ habe ihm der H. O. C. Rath Natorp erteilt, der ihn unter die ersten Organisten Westphalens zähle.²⁹⁶ Bei „H. O. C. Rath Natorp“ (Herr Oberkonsistorial-Rath Natorp) handelt es sich um denselben Natorp (Bernhard Christoph Ludwig), dessen Schrift „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“ Knievel in seiner Abhandlung (1835) empfiehlt und aus der er hier selbst mehrfach zitiert.²⁹⁷

2) Knievels Stellungnahme zu den Bollensschen Choral-Arbeiten veranlaßten das Generalvikariat, von diesen Abstand zu nehmen und sich dem nochmals angebotenen Choralbuch-Manuskript von Knievel zuzuwenden. Es existiert ein Brief des Generalvikars Drüke an den Lehrer Bollens, der diesen Sachverhalt darlegt: *„Die von ihnen früher eingereichten Chormelodien lassen wir Ihnen, nachdem das Gutachten des Organisten zu Lippstadt darüber eingegangen ist, hierüber mit dem Bemerken wieder zugehen, daß, wie wir erst bei dieser Gelegenheit erfahren haben, der Knievel schon vor mehrern Jahren ein Chormelodienbuch zu dem Tillmannschen Gesangbuch mit vielem Fleiße und mit Benutzung werthvoller Quellen ausgearbeitet hat, dessen Abdruck bisher durch zufällige Umstände aufgehalten wurde.“*²⁹⁸

3) Bollens' Antikritik:

Im Jahr 1837 - zwei Jahre nach Knievels Beurteilung der Bollensschen Choräle in seiner Abhandlung (Lippstadt, den 24. Juni 1835) - richtet Bollens ein Schreiben an das Generalvikariat Paderborn, in dem er Knievels Beurteilung seiner Choralarbeiten hart kritisiert: *„... Nach den, meinem Choralbuche beigegefügtten Beilagen vom Herrn Knievel zu urtheilen, wirft mir derselbe 1. Unkenntnis der griechischen Tonarten, 2. Unkenntniß der musikalischen Grammatik, Syntax etc.; und 3. Unkenntniß der Urmelodien vor. Ich will hier nur ganz kurz diese Einwendungen widerlegen, und nur dann, wenn Ew. Hochwürden es verlangen, eine vollständige Antikritik liefern.“*²⁹⁹

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Ein Beleg darüber, ob Knievel dieses „Zeugnis“ von Natorp, unter die ersten Organisten Westphalens zu zählen, in schriftlicher oder mündlicher Form persönlich erhalten hat, bzw. eine persönliche Begegnung zwischen Knievel und Natorp stattgefunden hat, konnte in den Archiv-Akten des Erzbischöflichen Generalvikariats so wie in den Schriften von Natorp nicht aufgefunden werden.

²⁹⁸ Vgl. Schreiben vom 18. Dezember 1835: Generalvikar Drüke an den Lehrer Bollens, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV 4,5 Gottesdienst, 4.

²⁹⁹ Vgl. Schreiben: Der Lehrer Friedrich Bollens an den Generalvikar Drüke - Bruchhausen, 18. September 1837, S. 1-3, in ebd.

Die griechischen Tonarten habe er aus manchen berühmten Werken und von anerkannt tüchtigen Musikgelehrten kennengelernt. stimme aber mit Gtfr. v. Weber überein, was dieser im vierten Band seiner „Herrin der Tonsatzkunst“³⁰⁰ über dieselben sagt – „nämlich man weiß eigentlich von den griechischen Tonarten so viel, wie von der Sprache, die Adam geredet hat“. Es herrsche bis jetzt noch ein Dunkel über derselben. Am Schluss seiner Kritik äußert Bollens, bei vorhandenem Interesse werde er *„unwiderleglich darthun, daß dem, als Organisten übrigens sehr achtungswerthen, Herrn Kn. bei Abfassung seiner Rezension entweder Unkenntniß der Theorie der Tonsatzkunst, oder unedle Absichten geleitet haben“*.³⁰¹

In den Archiv-Akten des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn existiert kein Hinweis auf einen weiteren Schriftverkehr zwischen dem Generalvikariat und Friedrich Bollens; eine „vollständige Antikritik“ hat das Generalvikariat demnach von Bollens nicht angefordert.

Abhandlung von Bollens

Weitere Nachforschungen über Friedrich Bollens ergaben, dass im Jahre 1851 von diesem eine Abhandlung mit dem Titel „Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche, seine geschichtliche Entwicklung, liturgische Bedeutung und sein Verhältnis zum protestantischen Kirchengesang“ veröffentlicht wurde.³⁰²

Diese Schrift ist insofern für die vorliegende Arbeit interessant, da Bollens sich hier erneut zu den Kirchentonarten äußert und dabei Mortimers Werk „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation“ berührt, welches Knievel in seiner Abhandlung dem Lehrer Bollens als Studienwerk empfohlen hatte.

Bollens schreibt auf Seite 18 seiner Abhandlung „Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche“, Mortimer sei nach Untersuchungen zu dem Ergebnis gekommen, dass das Besondere der alten Choralmelodien in den sogenannten Kirchen- oder griechischen Tonarten begründet liege. An dieser Stelle müsse sich, so Bollens, die Frage aufdrängen, „warum unsere heutigen Componisten, auch wenn sie sich mit den alten Tonarten vollkommen vertraut gemacht haben, doch nicht jene alten Gesänge nachzuahmen vermögen? Bollens gibt folgende Antwort auf diese Frage: *„Es sind nicht sowohl die Tonarten, welche den alten Gesängen ihr Wunderbares und Tiefgreifendes geben, als vielmehr der Geist, der in ihnen weht, der sie durch alle Wechsel der Zeit und Moden ewig jung und schön erhält. ...Die alten Gesänge sind in den alten Tonarten gedacht und von diesen untrennbar; sie lassen sich nicht auf unsere modernen Tonarten reduzieren.“*³⁰³

³⁰⁰ „Herrin der Tonsatzkunst“, eine solche Schrift von Gottfried Weber ist nicht bekannt.

³⁰¹ Vgl. Schreiben: Der Lehrer Friedrich Bollens an den Generalvikar Drüke - Bruchhausen, 18. September 1837, S. 2.

³⁰² Vgl. F. Bollens, Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche, Tübingen 1851.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 18.

Bollens stimmt in diesem Punkte nun mit Knievels Ansichten über die Kirchentonarten überein. Knievel hatte vor allem in seiner Abhandlung kritisiert, dass Bollens Melodien wie „Veni creator Spiritus“, „Verleih uns Frieden gnädiglich“ aus der lateinischen Antiphone „Da pacem domine“, „Wir glauben all‘ ein einen Gott“ etc., ursprünglich in Kirchentonarten komponiert, in Dur oder Moll bearbeitet und damit zu einem „charakterlosen Wesen“ entstellt habe.³⁰⁴ Knievel bemerkte, dass Bollens sämtliche Choräle, welche ursprünglich in den Kirchentonarten komponiert seien, „in einem modernen Gewande“ erscheinen lasse; diese Tatsache hatte Knievel u.a. dazu veranlasst, Bollens die Werke von Vogler, Mortimer und Natorp als Studienwerke zu empfehlen.³⁰⁵ Hat Bollens nach seiner Antikritik, welche beim Generalvikariat Paderborn nicht auf Annahme gestoßen ist, einen Wandel der Einstellung hinsichtlich der Kirchentonarten vollzogen?

4) Generalvikariat erteilt Knievel den Auftrag:

Der Generalvikar Drüke fordert Knievel am 16. Juli 1835 dazu auf, sein Choralbuch zum Tillmannschen Gesangbuch und die Revision des Tillmannschen Gesangbuches zu schicken.³⁰⁶

*„An den Herrn Lehrer und Organisten Knievel
Wohlgeboren zu Lippstadt*

Aus Ihrer hier eingegangenen gutachtlichen Revision über die von dem Schullehrer Bollens vorgelegten Choral-Melodien, wofür ich Ihnen verbindlichst danke, habe ich zuerst ersehen, daß sie schon vor Jahren eine Revision des Tillmannschen Gesangbuches und ein Choral-Melodienbuch zu demselben ausgearbeitet haben. Ich wünsche sehr, daß sie mir diese ganze Arbeit zur Ansicht zusenden mögen. Der Herr Pfarrer Stratmann wird die Güte haben, diese Papiere unter dem Kirchensiegel ... an mich gelangen zu lassen.“³⁰⁷

Am 3ten August antwortet Knievel dem Generalvikar Drüke, ihm sei die Revision des Tillmannschen Gesangbuches, „welche doch für die Folge das Werk der Gelehrten Paderborn's werden muß,...“ vor mehreren Jahren abhanden gekommen.³⁰⁸ Mit dem Ausdruck „**Werk der Gelehrten Paderborn's**“ verleiht Knievel seiner eigenen Arbeit große Geltung. Knievel fährt weiter fort, er wolle sich deshalb unverzüglich bemühen, dieselbe durch eine Neue, der Ersten ähnlich, zu ersetzen.³⁰⁹

³⁰⁴ Vgl. S. 76ff. der vorliegenden Arbeit.

³⁰⁵ Vgl. dazu Punkt 2.2.2 der vorliegenden Arbeit.

³⁰⁶ Vgl. Schreiben vom 16. Juli 1835: Das Generalvikariat Paderborn an Knievel, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, Acta generalia XIV 4,5 Gottesdienst, 4.

³⁰⁷ Vgl. ebd.

³⁰⁸ Vgl. Schreiben vom 3. August 1835: Knievel an den Generalvikar Drüke in Paderborn, in ebd.

³⁰⁹ Vgl. ebd.

Am 28. Dezember 1837 kündigt Knievel in einem Schreiben dem Generalvikar Drücke das ihm „übertragene Choralbuch“, welches bis auf das Register, die Unterlegung des Textes und sonstige Kleinigkeiten beendet sei, an; er bittet um Prüfung seiner Arbeit und Vorlage sämtlicher sachdienlicher Bemerkungen zu dieser:

Schreiben vom 28.12.1837: Ignaz Knievel an den Generalvikar Drücke in Paderborn:
(Auszug)³¹⁰

Ich bin sehr erfreut, dass Sie mir,
4. Kündigung das mir übertragene Choral-
buch, welches bis auf das Register, die
3. Unterlegung des Textes und sonstige Klein-
igkeiten beendet ist, zur gefälligen
Prüfung, mit der gefälligen Bitte
vorzulegen, mir sämmtliche Anmerkungen
mit einem oder mehr persönlichen
Bemerkungen, ganzlich winden zu lassen,
man zu lassen, indem ich beabsichtige,
die Entkündigung sehr abzurufen zu las-
sen, und sich dem der Aufmerksamkeit zu
übergeben. Zugleich ersuchen Sie, dass
wären das unmerkliche Verzeihen,
ich, der von mir in meinem Choral-
buch benutzten Melodien.

Allein Geschieden sein oder nicht,
an Melodien aufzunehmen, so würden
ich mich sehr freuen, wenn Sie
die Gelegenheit hätten, mir persönlich
sollte bemerken zu wollen.

³¹⁰ Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, Acta generalia XIV 4,5
Gottesdienst, 4.

Zweck der Revision bzw. des Registers war, zu jedem Tillmannschen Liede die passende Melodie im Knievel-Choralmelodienbuch nachzuweisen. „Allein obgleich der Verfasser mit rühmlicher Beharrlichkeit an dem Werke bis zu dem Zeitpunkt fortarbeitete, wo der nahe Tod seiner Hand die Feder entfallen ließ“, hat Knievel jenes Register nicht mehr vollenden können. Dasselbe wurde nach den von Knievel hinterlassenen Angaben angefertigt und dem damaligen Paderborner Generalvikar Drüke übergeben.³¹¹

Zweites Register zum Knievel'schen Choralmelodien-Buche (Kopie):³¹²

Zweites Register zum Knievel'schen Choralmelodien-Buche,

welches nachweist,

nach welcher Melodie jedes Lied des Tillmann'schen Gesangbuches zu singen ist.

☞ Für diejenigen Lieder, deren Nummern mit einem * bezeichnet sind, konnten wegen des ungleichförmigen Metrums keine Melodien angewiesen werden.

Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralmelodienbuch	Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralmelodienbuch	Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralmelodienbuch	Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralmelodienbuch
Nr. 1.	Nr. 1 oder 2.	Credo .	Nr. 194.	Epistel .	Nr. 15.	Nr. 46.	Nr. 34.
" 2.	" 5.	Offertor.	" 165.	Credo .	" 8.	" 47.	" 27.
" 3.	" 8.	Sanctus .	" 150 — 184.	Offertor.	" 16.	" 48.	" 35.
" 4.	" 9.	Wandlung	" 12.	Sanctus .	" 17.	" 49.	" 36.
" 5.	" 9.	Commun.	" 194.	Wandlung	" 18.	" 50.	" 21—183—139.
" 6.	" 11.	Beschluss	" 223. 144.	Beschluss	" 150.	" 51.	" 37.
" 7.	" 185.	Nr. 13.	" 144.	Nr. 34.	" 20.	" 52.	" 38.
" 8.	" 12.	Gloria .	" 145.	Epistel .	" 18.	" 53.	" 93 — 146.
" 9.	" 110—264—265.	Epistel .	" 146.	Credo .	" 18.	" 54.	" 25.
Gloria .	" 112—113—114.	Credo .	" 147.	Offertor.	" 9.	" 55.	" 46.
Epistel .	" 116.	Offertor.	" 194.	Sanctus .	" 23.	" 56.	" 48.
Credo .	" 119 — 266.	Sanctus .	" 148 — 184.	Wandlung	" 21.	" 57.	" 206.
Offertor.	" 120 — 121.	Wandlung	" 149.	Beschluss	" 19.	" 58.	" 219.
Sanctus .	" 124 — 114.	Beschluss	" 186.	" 35.	" 18.	" 59.	" 207.
Wandlung	" 125 — 267.	" 14.	" 185.	" 36.	" 15.	" 59.	" 53.
Agnus Dei	" 127 — 52.	" 15.	" 173.	" 37.	" 20.	Introitus .	" 54.
Beschluss	" 224 — 165.	" 16.	" 264. 96.	" 38.	" 22.	Epistel .	" 55.
" 10.	" 131 — 269.	" 17.	" 77. 26. 75.	" 39.	" 19.	Credo .	" 58.
Gloria .	" 270.	" 18.	" 50.	" 40.	" 26.	Offertor.	" 59.
Epistel .	" 271 — 183.	" 19.	" 187. 50.	Gloria .	" 160 — 161.	Sanctus .	" 70. ~ 61.
Credo .	" 271 — 183.	" 20.	" 168. 186.	Epistel .	" 34.	Wandlung	" 75. 2 (70-77.)
Offertor.	" 122 — 132.	" 21.	" 160 — 161.	Credo .	" 48.	Commun.	" 70.
Sanctus .	" 270.	" 22.	" 203. 96.	Offertor.	" 137.	Beschluss	" 251.
Wandlung	" 167.	" 23.	" 150.	Sanctus .	" 27.	" 60.	" 57 — 55.
Agnus Dei	" 133 — 134.	" 24.	" 12.	Wandlung	" 28.	Epistel .	" 58.
Commun.	" 113.	" 25.	" 170. Strophe 21.	Beschluss	" 184.	Credo .	" 56.
Beschluss	" 135.	" 26.	" 163.	" 41.	" 44.	Offertor.	" 68 — 60.
" 11.	" 137.	" 27.	" 53.	Gloria .	" 30.	Sanctus .	" 61 — 70.
Gloria .	" 138.	" 28.	" 50.	Epistel .	" 93 — 206.	Wandlung	" 62.
Epistel .	" 143 — 135.	" 29.	" 177 B.	Credo .	" 8 — 206.	Beschluss	" 67.
Credo .	" 188.	" 30.	" 103.	Offertor.	" 26.	" 61.	" 82 — 173.
Offertor.	" 140.	" 31.	" 107.	Sanctus .	" 184.	" 62.	" 251 — 53.
Sanctus .	" 141.	" 32.	" 51.	Wandlung	" 25.	" 63.	" 75.
Wandlung	" 142.	" 33.	" 145.	Beschluss	" 26.	" 64.	" 65 — 78.
Commun.	" 186.	" 34.	" 14.	" 42.	" 29.	" 65.	" 64.
Beschluss	" 120.	" 35.	" 14.	" 43.	" 30.	" 66.	" 80 — 82.
" 12.	" 174.	" 36.	" 14.	" 44.	" 31.	" 67.	" 67.
Gloria .	" 142.	" 37.	" 14.	" 45.	" 33.	" 68.	" 51 — 55.
Epistel .	" 93 — 229.	" 38.	" 14.				

³¹¹ Vgl. Schreiben vom 30. Januar 1841: Das Generalvikariat Paderborn an den Domkapitular und Landdechant Holtgreven, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, Metropolitankapitel Paderborn, Verordnungen Circulare 1817-1853, XXII, 1) Verbreitung religiöser Schriften und Zeitungen. Anhang zum missale. Gesangbuch und Choralmelodienbuch von Knievel, Circulares 1841, S. 45.

³¹² Vgl. Original, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV 4,5 Gottesdienst, 4.

Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralbuch	Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralbuch	Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralbuch	Tillmann's Gesangbuch	Knievel's Choralbuch
No. 69.	No. 71.	No. Credo . . .	No. 9.	No. 120.	No. 204.	No. 158.	No. *141/
" 70.	" 72.	" Offertor. . .	" 224.	" 121.	" 220.	" 159.	" 135.
" 71.	" 66.	" Sanctus . . .	" 103.	" 122.	" 206.	" 160.	" 6—44.
" 72.	" 73.	" Wandlung . .	" 2.	" 123.	" 183.	" 161.	" 231.
" 73.	" 53.	" Beschluss . .	" 161.	" 124.	" 220.	" 162.	" 185. 186.
" 74.	" 78—65. . .	" 93.	" 101.	" 125.	" 221.	" 163.	" 184—143.
" 75.	" 63—74. . .	" 94.	" 182.	" 126.	" 142.	" 164.	" 139.
" 76.	" 85.	" 95.	" 159.	" 127.	" * 222.	" 165.	" 173.
" 77.	" 86—97. . .	" Gloria	" 160—161. . .	" 129.	" 232—233. 173. . .	" 166.	" 174.
" 78.	" * 157. . . .	" Epistel	" 146.	" 130.	" Miscanone Seite 286. .	" 167.	" 221. 167. 17. 17. . . .
" 79.	" 89.	" Credo	" 224.	" 131.	" 234.	" 168.	" 160—161.
" Gloria	" 90.	" Offertor. . . .	" 52. 2 165. . .	" 132.	" 178.	" 169.	" 164—186.
" Epistel	" 91.	" Sanctus	" 162.	" 133.	" 60.	" 170.	" 190.
" Credo	" 85.	" Wandlung . . .	" 163.	" 134.	" 234.	" 171.	" 191.
" Offertor. . . .	" 92.	" Commun. . . .	" 228. 151. 164. .	" 135.	" 235—236. . . .	" 172.	" 22.
" Sanctus	" 160—161. . .	" Beschluss . . .	" 121.	" 136.	" 174. 171. . . .	" 173.	" 131.
" Wandlung . . .	" 89.	" 96.	" 156.	" 137.	" Miscanone Seite 286. .	" 174.	" 189.
" Beschluss . . .	" 91.	" 97.	" 163.	" Epistel	" 173.	" 175.	" 180.
" 80.	" 91—98. . .	" 98.	" 121—120. . .	" Offertor. . . .	" 243.	" 176.	" (146) 223. 229. . . .
" Gloria	" 86—96. . .	" 99.	" 107.	" Sanctus	" 178.	" 177.	" 5.
" Epistel	" 139.	" 100.	" 167.	" Wandlung . . .	" 240.	" 178.	" 226.
" Credo	" 97.	" 101.	" 164—166. . .	" Beschluss . . .	" (69—71) 179. 243. .	" 179.	" 139.
" Offertor. . . .	" 145.	" 102.	" 271—188. . .	" 138.	" 237.	" 180 I.	" 138.
" Sanctus	" 62. 164. . .	" 103.	" 150.	" Epistel	" 235—20. . . .	" — II.	" 6. 176. . . .
" Wandlung . . .	" 12. 93. . . .	" 104.	" 142.	" Offertor. . . .	" 241.	" — III.	" 10.
" Beschluss . . .	" 85.	" 105.	" * 96.	" Sanctus	" 178.	" 181.	" 151.
" 81.	" 91.	" 106.	" 172.	" Wandlung . . .	" 71—243. . . .	" 182.	" 207.
" 82.	" 93.	" 107.	" 173.	" Beschluss . . .	" 237.	" 183.	" 228.
" 83.	" 89. 94. . . .	" 107.	" 175.	" 139.	" 245. VII. Ton . . .	" 184.	" 184—150.
" 84.	" 85.	" 108.	" 154.	" 140.	" — V. Ton	" 185.	" 187—50.
" 85.	" 94.	" 109.	" *	" 141.	" — gemischt. T. . . .	" 186.	" 272—182.
" 86.	" 95.	" 110.	" 174.	" 142.	" — VII. Ton	" 187.	" 213.
" 87.	" 97—96. . .	" 111.	" 176.	" 143.	" — I. Ton	" 188.	" 223.
" 88.	" 90.	" 112.	" 178—189. . .	" 144.	" 107.	" 189.	" 213.
" 89.	" 91—98. . .	" 113.	" 69. 7 179. . .	" 145.	" 108.	" 190.	" 216.
" Gloria	" 96—97. . .	" Epistel	" 122.	" 146.	" 188.	" 191.	" 150.
" Epistel	" 1—2.	" Offertor. . . .	" 9.	" 147.	" 141.	" 192.	" 145.
" Credo	" 150.	" Sanctus	" 219.	" 148.	" 193.	" 193.	" 228.
" Offertor. . . .	" 122—132. .	" Wandlung . . .	" 173.	" 149.	" 180.	" 194.	" 5.
" Sanctus	" 85.	" Beschluss . . .	" 77. 2 184. . .	" 150.	" 173.	" 195.	" 186.
" Wandlung . . .	" 137. 93. . .	" 114.	" 193. 2 184. . .	" 151.	" 181.	" 196.	" 226.
" Beschluss . . .	" 91.	" 115.	" 201.	" 152.	" 104—103. . . .	" 197.	" 273.
" 90.	" 89.	" 115.	" 208.	" 153.	" 18.	" 198.	" 158.
" 91.	" 90.	" 116.	" 212.	" 154.	" 180.	" 199.	" 160—161.
" 92.	" 131. 17. 17. .	" 117.	" 202—206. . .	" 155.	" 182.	" 200.	" 163.
" Gloria	" 113.	" 118.	" 210.	" 156.	" 119.	" 201.	" 274.
" Epistel	" 97.	" 119.	" 203.	" 157.	" 188. 130. . . .	" 202.	" 37.

Das Zweite Register zum Knievel'schen Choralmelodien-Buche gibt an, nach welcher Melodie jedes Lied des Tillmannschen Gesangbuches zu singen ist.

Beispiele:

Das Lied No 1. des Tillmannschen Gesangbuches ist nach der Melodie No 1. des Knievel-Choralbuches zu singen; No 1. ist das Lied und die Melodie „Mein Gott! zu dir erwache ich.

Das Lied No 31. des Tillmannschen Gesangbuches ist nach der Melodie No 51. des Knievel-Choralbuches zu singen; No 51. ist die Melodie „Vexilla regis prodeunt“.

Das Lied No 32. des Tillmannschen Gesangbuches ist nach der Melodie No 145. des Knievel-Choralbuches zu singen; No 145. ist die Melodie „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht“.

Das Lied No 40. des Tillmannschen Gesangbuches ist nach der Melodie No 26. des Knievel-Choralbuches zu singen; No 26. ist die Melodie „Der Tag ist groß und freudereich“.

Das Zweite Register zum Knievel'schen Choralmelodien-Buche wird in die weiteren Auflagen des Gesangbuches von Tillmann fest integriert: über den Texten wird durch die Anfangsworte der Lieder auf die jeweilige zugehörige Melodie des Knievel-Choralbuches verwiesen:

Lied-Auszüge aus dem Gesangbuch von Tillmann 1796, 13. Auflage, Paderborn 1876

Seufzer eines großen Sünders.

Mel. Ihr Tage, die ich hingelebt.

6. Ihr Tage, die ich hingelebt, zurück, ach! kehrt ihr nimmermehr; gleich Schatten seid ihr hingeschwebt, vom Troste guter Werke leer.

2. Sind meiner Tage hier noch viel, die du, o Gott! für mich bestimmst? Gelang' ich bald an's Lebensziel, wo mir der Tod das Leben nimmt?

3. Weh mir, wenn mich in dieser Nacht Gott forderte vor sein Gericht! Wie schreckte mich des Richters Macht und sein erzürntes Angesicht!

4. Ich kehre, Gott! zu dir zurück, ich falle reu'voll hin vor dir; dich fleht mein thränenvoller Blick: ach, geh' nicht in's Gericht mit mir!

5. Schau mich vor deinem Angesicht, du Gott der Gnaden und der Huld; sieh meine Reu', verwirf mich nicht, vergib mir meiner Sünden Schuld.

6. Ach laß mich nicht vergebens fleh'n! Noch einmal Gnade, milder Gott! Ich will auf deinen Wegen geh'n, und treu dir sein bis in den Tod.

38

Zum hl. Segen.

7. An den Bußtagen. Zum ersten hl. Segen.

Mel. Du der Menschen Heil und Leben.

24. Jesus! hier zu deinen Füßen liegt die arme Sünderschaar, die wir reu'voll seufzen, küßen, und dir bringen Thränen dar; send' uns Hülfe, Heil und Segen; sei uns gnädig deinetwegen, halt' mit deinen Strafen ein, den! an deine Todespein.

Zum zweiten hl. Segen.

Groß ist, Jesus, dein Erbarmen, Trost und Rettung ist bei dir! Ach, verschone doch uns Armen, ende unser Elend hier! Laß uns deinen Schutz erfahren in den drohenden Gefahren! Herr, erhö're unser Fleh'n; was wir bitten, laß gescheh'n.

1. Nach dem hl. Segen.

Mel. Setz und in aller Eist.

25. Gott, du bist unser Wunsch, ru' uns nach dieser Zeit,

O treuer Seelenhirt! zur frohen Ewigkeit, Wo wir vor Freud' entzückt in deinem sel'gen Licht Dich seh'n von Angesicht, dich, Gott, zu Angesicht!

2. Nach dem hl. Segen.

Mel. Dich liebt, o Gott, mein ganzes Herz.

26. Allmächtiger und güt'ger Gott, du unser Retter in der Noth! Ach hö're deiner Kinder Fleh'n, die hier vor dir, o Vater, flehn.

2. Send' Glück und Heil in unser Land, und Trost und Rath für jeden Stand! Laß uns dir dienen jederzeit in Eintracht und Zufriedenheit.

3. Nach dem hl. Segen.

Mel. Laßt uns in Jubelchören.

27. Laß auf uns, die wir vertrauen, Jesus, deine Gnade thauen; laß uns deine Hülfe schauen, deiner Güte uns erfreu'n.

Messgesänge.

Erste Messe.

Zum Introitus.

Mel. Hier liegt vor deiner Majestät.

9. Hier liegt vor deiner Majestät im Staub die Christenschaar; das Herz zu dir, o Gott, erhöht, die Augen zum Altar! Schenk' uns, o Vater, deine Huld, vergib uns unsre Sündenschuld! O Gott, von deinem Angesicht verstoß uns arme Sünder nicht! Verstoß uns nicht, verstoß uns Sünder nicht!

2. Wir haben, Herr! dein Gut verschwend't wie der verlorne Sohn; die Sünde hat uns so verblend't. Doch schau von deinem Thron mitleidig her auf unsern Schmerz, verwirf nicht ein zerknirshtes Herz; entzieh die Vaterhuld uns nicht, und sende uns dein Gnadenlicht, dein göttlich Gnadenlicht!

3. Wir sind ja deiner Hände Werk, der Schöpfung unterthan! O gib uns Schwachen Kraft und Stärk', sieh uns in Gnaden an; hier bringen wir auf dem Altar dir ein Veröhnungsopfer dar. O Gott! der Werth des Bluts ist groß, das einst dein Sohn für uns vergoß, für uns vergoß, am Kreuz für uns vergoß.

40

Zur Predigt.

Auf Weihnachten. Vor der Predigt.

Mel. Gelobt sei Gott der Vater.

30. Herr laß uns jezt die Lehren des Evangeliums mit wahrer Andacht hören, und unsers Christenthums erhab'ne Pflichten sehen! Erleuchte den Verstand, dein Wort recht zu verstehen, und hilf, was wir erkannt, im Werk vollbringen.

Nach der Predigt.

Laß deines Wortes Samen, Herr! fruchtbar in uns sein! Laß Alle deinen Namen frohlockend benede'n. Laß die verstockten Sünder voll Reue in sich geh'n, und die verlorenen Kinder um dein Erbarmen fleh'n. Sei ihnen gnädig!

In der Fasten. Vor der Predigt.

Mel. Vexilla regis prodeunt.

31. Gott! zeig' uns deines Wortes Kraft, die Trieb und Muth zur Tugend schafft, die harte Sünder rührt und schreckt, und aus dem Sündenschlaf sie weckt.

2. Laß uns durch dein erleuchtend Licht, verstehen, was dein Diener spricht; führ' uns in dieser Bußzeit zur Besserung und Heiligkeit!

Nach der Predigt.

Ach mache, Herr, uns, dein Geschlecht, mehr tugendliebend und gerecht! Tief präge deine Lehr' uns ein, laß uns hier fromm, dort selig sein!

Auf Ostern. Vor der Predigt.

Mel. Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht.

32. Herr, sprich durch deines Dieners Mund du selbst zu unsern Seelen, und gib, daß wir in dieser Stund' das Wort des Lebens wählen!

2.6 Schematische Darstellung des langen Weges vom Gedanken bis hin zur Herausgabe des Knievel-Choralbuches in der Zeitspanne 1803 bis 1840

1803 -1807 Knievel spielt in Oberntudorf die Orgel; *Hindernisse wegen eines fehlenden Choralbuches* zum Gesangbuch von Tillmann.

1808/1809 Knievel fasst den Gedanken, ein Choralbuch zu verfassen, dem Kayser'schen gleich; Sammeln von alten Gesang- und Choralbüchern wegen Unbekanntschaft mit den alten Melodien.

1810 Küster in Lippstadt an St. Nicolai; Knievel sammelt weiter alte Gesang- und Choralbücher.

1819 Angebot: Musiklehrerstelle am künftigen Seminar in Büren; *Knievel erkennt im Voraus die Schwierigkeiten mit den jungen Leuten wegen fehlenden Choralbuches*; **Knievel fasst erneut Entschluss, ein Choralbuch zu verfassen**; verfügt inzwischen über eine Sammlung von ca. 3000 Melodien.

1820-24 Knievel verfasst sein Choralbuch-Manuskript / Revision des Tillmannschen Gesangbuches

1824 (Dez.) Revisionsplan wird vom Generalvikar Dammers mit Beifall angenommen, Knievel-Choralbuch wird aber nicht gedruckt!?

1835 (April) Generalvikariat erbittet Knievels Beurteilung der Choralarbeiten des Lehrers Bollens – Bollens als Verfasser eines Choralbuches zum Tillmannschen Gesangbuch?

1835 (Juni) Knievel-Abhandlung über Chormusik und die Fehlerhaftigkeit der Bollensschen Choräle; Knievel bietet sein Choralbuch-Manuskript erneut an.

1835 (Juli) Generalvikariat erteilt Knievel den Auftrag für das Choralbuch zum Tillmannschen Gesangbuch.

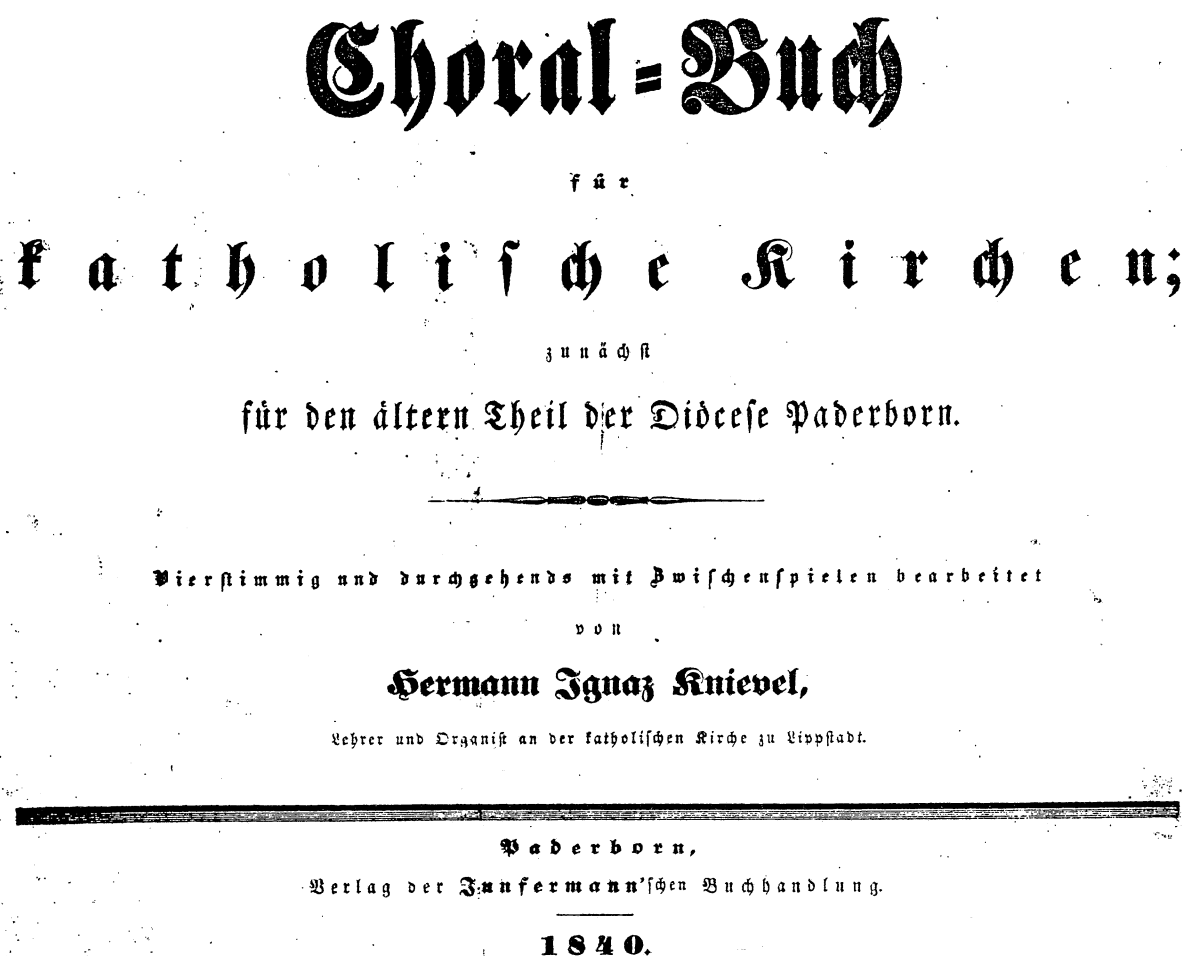
1837 Bollens' Antikritik: fällt hart aus; entweder habe Knievel keine Ahnung oder unedle Absichten.

1840 Herausgabe des Choralbuches von Knievel, Paderborn 1840.

3. Das Choralbuch von Hermann Ignaz Knievel – Gesamtbetrachtung

Im Jahre 1840 erschien in Paderborn das Choralbuch von Hermann Ignaz Knievel.

Titelblatt des Choralbuches von Knievel (1840)



Knievel widmete sein Werk dem Generalvikar Drüke³¹³, der sich zu Knievels Zeit stark für die kirchenmusikalischen Belange eingesetzt hatte. Die Korrespondenz zwischen Drüke und Knievel wie auch Drüke und dem Lippstädter Pfarrer Stratmann, in dessen Zentrum das Knievel-Choralbuch stand, zeugt von gegenseitiger Wertschätzung.³¹⁴

³¹³ Heinrich Drüke (geb. 1776 zu Alfem, gest. 1844 zu Paderborn) bemühte sich als Domdechant sehr um die Ausgestaltung des Gottesdienstes, vgl. Th. Hamacher: Hermann Ignaz Knievel und sein bedeutendes Choralbuch, in: Heimatblätter, Folge 5 des 53. Jahrganges, Lippstadt 1973, S. 36, Anm. 6.

³¹⁴ Vgl. dazu „Schriftverkehr“ zwischen Generalvikar Drüke und Knievel, wie auch Drüke und Stratmann, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia, XIV 4,5 Gottesdienst, 4.

Widmung: Auszug aus Knievels Choralbuch (1840)

Seiner Hochwürden
dem Herrn Dom-Dechanten Dr. Drüke,

General-Vikar des Bisthums Paderborn etc.,

dem großen Freunde und Beförderer des erhabenen Choralgesanges

in Ehrfurcht gewidmet

von dem Verfasser.



Handwritten notes: 'N 2747 a' and 'K 2956'.



Das Knievel-Choralbuch enthält X Seiten Vorbemerkungen und anschließend 276 nummerierte Melodien auf 274 Seiten, darunter **26 Melodien, die Knievel selbst komponiert hat**. Nicht immer ist den Liedern die erste Textstrophe beigelegt. Das Choralbuch enthält Gesänge zum Gottesdienst, die in geordneter Folge entsprechend ihrer festlichen Zeit aufgeführt sind.

Einteilung der Melodien:

Melodien zu **Morgenliedern**, Nr. 1-9

Melodien zu **Abendliedern**, Nr. 10-13

Melodien für die **Adventszeit**, Nr. 14-24

Melodien für das **Christfest**, Nr. 25-50

Melodien für die **Fastenzeit**, Nr. 51- 99

Melodien für das **Pfingstfest**, Nr. 100-106

Melodien für das **Fest der h. Dreieinigkeit**, Nr. 107-195

Melodien für die **Festtage der Mutter unseres Heilandes**, Nr. 196-225

Melodien zu Liedern am **Feste des h. Liborius**, Nr. 226-231

Melodien zu Liedern bei **Beerdigungsfeierlichkeiten**, Nr. 232-244

„**Psalmodie**“, Nr. 245

Nachtrag, Nr. 246-247

Wie wichtig Knievel die Einteilung der Lieder entsprechend ihrer festlichen Zeit war, hat er mehrfach in seiner Abhandlung angesprochen und an Beispielen dargelegt.³¹⁵

Knievels selbstverfasste **Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch** weisen für den Sänger, Liturg, Kirchen- und Musikwissenschaftler einen Paratext auf, der sich als inhaltlich gewichtiger und aufschlussreicher Begleittext darstellt. So sind Knievels Vorstellungen von der Beschaffenheit der Choräle und der Ausführung des Choralgesanges neben a) seiner bedeutenden Abhandlung (1835), b) den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch zu entnehmen. Mit den Vorbemerkungen liegt das zweite wesentliche Primärschriftstück vor, das Hinweise gibt auf die Quellen, die Knievel zur Verwirklichung seines Choralbuches herangezogen hat.

3.1 Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch

a) Zu Beginn seiner Vorbemerkungen legt Knievel den Begriff Choral dar.³¹⁶

Unter Choral oder Choralgesang versteht man zunächst denjenigen kirchlichen Chorgesang, wo eine höchst einfache Melodie, von der gesammten Kirchengemeine, auch wohl von Priestern, Chorgeistlichen, Chorherren oder auch sogenannten Chornaben und Choralisten u. s. w. einstimmig, nur gewöhnlich unter Begleitung der Orgel abgefangen wird. Eine zu solchem unisonen-Absingen bestimmte Gesangsweise oder Melodie heißt eine **Choralmelodie**, oder auch ein **Choral**. — Sie kann ihrer Bestimmung gemäß nur höchst einfach sein, und daher meistens nur aus langen Noten, gleicher oder doch nur wenig verschiedener Geltung bestehen; und so wie diese Ein- und Gleichförmigkeit eine charakteristische Eigenschaft des Chorals ist, so werden oft auch andere, in so einfachem Style gehaltene, wenn auch nicht gerade zum Kirchengesange bestimmte Melodien **Choral** oder **choralmäßig** genannt. Die zum einstimmigen Kirchengesange bestimmten Choralmelodien werden zuweilen mehrstimmig ausgesetzt, um mit der Gemeinde, besonders an festlichen Tagen, einen Wechselgesang zu bilden; sie heißen dann **zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige Choräle**.

Sind diese einfachen, zum Kirchengesange bestimmten Melodien in vier verschiedenen Stimmen auf zwei Systemen so gesetzt, daß man sie auf einem Klavier oder auf der Orgel bequem greifen kann, dann nennt man das eine vierstimmige **Choral- oder Orgelbegleitung**. Eine solche vierstimmige Begleitung kann auf zweierlei Art, in **enger** oder **zerstreuter**, oder, was dasselbe ist, in **getheilter Harmonie** erscheinen. Enge heißt die Harmonie, wenn die vier Stimmen so gesetzt sind, daß die linke Hand nur den Bass, und die rechte die drei übrigen Stimmen zu führen hat; zerstreut aber, wenn die vier Stimmen verhältnismäßig weit auseinander liegen, so daß die linke Hand außer dem Bass noch eine oder die andere Stimme mit übernehmen muß. Daß letztere als Choralbegleitung die vorzüglichere ist, braucht nicht erwähnt zu werden. —

Im Weiteren zeigt Knievel seine Betrachtungsweise in Bezug auf die Eigenschaften eines Chorals auf. Diese deckt sich mit der Betrachtungsweise von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser, teilweise sogar mit denselben Wortformulierungen, was im folgenden durch eine Gegenüberstellung der Aussagen von Knievel und Kayser (Zitate aus Knievels Vorbemerkungen und Kayser's Vorwort) belegt wird; zur besseren Veranschaulichung werden innerhalb der Zitate gleiche Formulierungen von Knievel und Kayser fett gedruckt.³¹⁷

³¹⁵ Vgl. dazu die Ausführungen zu Punkt 2.3 der vorliegenden Arbeit.

³¹⁶ Vgl. Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, Paderborn 1840, S. I.

³¹⁷ Vgl. Kayser's Vorrede zu seinem Choralbuch, Rinteln 1807, S. VIII-X; vgl. die Ausführungen zu Punkt 2.2.1.1.1 der vorliegenden Arbeit, S. 30ff. und vgl. Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, Paderborn 1840, S. I.

Wie Kayser misst auch Knievel der Simplizität des Choralvortrags einen bedeutenden Stellenwert bei.

Knievel: „Dieser zur Verehrung des höchsten Wesens bestimmte Gesang soll **die höchste Feierlichkeit in sich vereinen**. In der Singstimme sind daher alle Sprünge in weit entfernte oder doch schwer zu treffende Intervalle, alle Verzierungen sorgfältig zu vermeiden. Der Organist bemühe sich, den Choral einfach und würdevoll vorzutragen; ...“

Kayser: „Der Choralgesang soll mit der größten Einfachheit **die höchste Feierlichkeit vereinen**; alle Sprünge durch weite, schwer zu treffende Intervalle, alle Verzierungen und häufig durchgehende Noten sollen in der Singstimme vermieden werden. ...“

Zur Verwirklichung einer schlichten Choralausführung - um „höchste Feierlichkeit“ im Choral zu vereinen - sieht Knievel wie auch Kayser die Notwendigkeit, dass Organisten weiterhin folgende Punkte beachten:

Knievel: „Der Organist bemühe sich, den Choral einfach und würdevoll vorzutragen; er bedenke, wo er spielt, und an wen der Gesang gerichtet ist; **er lasse da nicht seinen Fingern freien Lauf, wo es auf Kraft, Würde und religiöse Erbauung ankommt**.“

Kayser: „Man **hüte sich** also sorgfältig, **seinen Fingern da freien Lauf zu lassen, wo es auf Kraft, Würde, und religiöse Erbauung ankommt, ...**.“

Knievel: **Alles Absetzen, Abstoßen der Akkorde** ist beim Choralspielen sorgfältig zu vermeiden. Der Vortrag muß streng gebunden sein, d.h. die unmittelbar aufeinander folgenden Akkorde müssen so zusammenhängend vorgetragen werden, daß **nicht die geringste Lücke dazwischen** steht.“

Kayser: Der Organist **vermeide im Choralspielen alles Abstoßen der Töne**, und halte jeden Ton so lange an, bis dessen Dauer vollkommen vorüber ist, so daß **ein Ton sich an den anderen anschließt**, ohne jedoch mit ihm vermischt zu werden.“

Knievel äußert sich in gleicher Weise wie Kayser über die Taktart, die einem Choral zum Grunde liege:

Knievel: „In jedem Choral liegt eine gewisse Taktart, eine genaue Eintheilung der aufeinander folgenden Töne in gleichmäßiger Bewegung, zum Grunde, und die Noten behalten ihre bestimmte Zeitdauer (Geltung).“

Kayser: „In jedem Chorale liegt eine gewisse Taktart, das heißt: eine genaue Eintheilung der aufeinanderfolgenden Töne in gleiche Schritte zum Grunde, welche man ohne das Gefühl zu beleidigen nicht verletzen darf.“

Die o. Gegenüberstellung von Kayser und Knievel verdeutlicht, dass 1. Knievel die Vorrede zum Choralbuch von Kayser inhaltlich vertraut war und 2. Knievel die Vorstellungen von Kayser als Quelle in die Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840) aufgenommen und damit sein Choralbuch gedanklich dem „**Kayser'schen gleich**“ ausgerichtet hat.

Kayser und Knievel haben eine gemeinsame Betrachtungsweise bezüglich der Eigenschaften eines Choral; Kayser's Gedanken sind wiederum Gedanken von Daniel Gottlob Türk; wie unter Punkt 2.2.1.1.1 der vorliegenden Arbeit (Das Choralbuch von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser) herausgestellt wurde, empfiehlt Kayser in seiner Vorrede ausdrücklich Türks Werk „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ (Halle 1787) und führt wesentliche Gedanken aus diesem an³¹⁸; Knievel wiederum hat diese Hauptgedanken aus Kayser's Vorrede zu seinem Choralbuch in sein Werk aufgenommen. **Ausgangsquelle einer gemeinsamen Richtung von Kayser und Knievel ist somit Daniel Gottlob Türk mit seinem Werk „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“.**

Titelblatt der Schrift „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“³¹⁹

Von den
wichtigsten Pflichten
eines
O r g a n i s t e n.
Ein Beitrag
zur Verbesserung
der
musikalischen Liturgie
von
D. G. Türk.

Halle,
auf Kosten des Verfassers;
in Kommission bey Schwickert zu Leipzig,
und in der Hemmerdeschen Buchhandlung zu Halle.
1 7 8 7.

³¹⁸ Vgl. dazu S.31ff. der vorliegenden Arbeit.

³¹⁹ D. G. Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, Faksimile 1787, 2. Ausgabe, Hilversum 1966, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter.

Am Ende der Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch verweist auch Knievel auf Türks Schrift „Von den wichtigstigen Pflichten eines Organisten“: „*Die Organisten mögen sich in Schriften, welche vom Orgelspiele handeln, umsehen. Von den vielen in neuerer Zeit erschienenen Schriften dieser Art nenne ich die billigsten, Werners Orgelschule und Türks Pflichten eines Organisten. In diesen Werkchen werden sie fast über alles Wichtigere in gedrängter Kürze Auskunft finden.*“³²⁰

Im folgenden wird **Werners Orgelschule**³²¹ als weitere Quelle für Knievels Choralwerk betrachtet:

Johann Gottlob Werner³²² hat in seiner „Anleitung zum Choralspielen“ die Prinzipien seiner Orgelbegleitung dargelegt:³²³ **Oberster Grundsatz ist, dass die Orgel den Choral „rein, unverfälscht und ungeziert“ begleitet.** Werner wendet sich gegen vollgriffiges Spiel, ebenso gegen die enge Lage. Er billigt dem Organisten zu, gelegentlich in der Begleitung Abwechslung zu schaffen. Einen engen Zusammenhang der Begleitung mit dem Stimmungsausdruck des Textes fordert Werner nicht in dem Maße, wie viele der anderen Choralbegleiter vor allem um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Fellerer zeigt in seiner Schrift „Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung“ wesentliche Untersuchungsergebnisse der Zwischenspiele von Werner auf:³²⁴ **Werners Zwischenspiele** seien keine steifen Verlegenheitsphrasen, sondern imitatorisch gut gearbeitet und in sich geschlossen. **Innerhalb eines Stückes stehen sie in thematischem Zusammenhang und werden bei den einzelnen Versteilen variiert gebraucht, wodurch eine Geschlossenheit erreicht wird.** Um bei diesen Zusammenhängen die Zwischenspiele nicht eintönig erscheinen zu lassen, verwendet Werner meist zwei oder drei Zwischenspielthemen in einem Choral, die abwechselnd auftreten. Eine derartig geschlossene Gestaltung der Zwischenspiele, betont Fellerer, sei in

³²⁰ Vgl. Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, Paderborn 1840, S. X.

³²¹ J. G. Werner, *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntnis und Behandlung des Orgelwerkes*, 2 Teile, Penig 1805; Kayser führt in seiner Vorrede im Zusammenhang mit Zwischenspielen nicht die Orgelschule, sondern *Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen* (1805) an.

³²² Johann Gottlob Werner (1777-1822): Sein erfolgreiches kirchenmusikalisches und musikpädagogisches Wirken sowie die Veröffentlichungen seiner Choralbücher und Orgelwerke führten ihn 1819 zur Berufung als Domorganist und Musikdirektor nach Merseburg. Werner war als Pädagoge und Organist hochgeschätzt. Besonders seine musikalischen Lehrwerke zeichnen sich durch didaktisch systematische Anlage und eine einfache Art der Darstellung aus; vgl. Art. „Werner“ von R. Eller, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, hrsg. von F. Blume, Kassel 1966, Sp. 494f.

³²³ Vgl. K. G. Fellerer, *Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung*, Baden-Baden 1980, S. 51.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 51f.

anderen Choralbegleitungen selten durchgeführt, da diese meist rein figurativ betrachtet würden.

Finden sich die Grundsätze aus Werners Orgelschule in Knievels Choralbegleitung verwirklicht?; stehen Knievels Zwischenspiele innerhalb eines Chorals in thematischem Zusammenhang und werden bei den einzelnen Versteilen variiert gebraucht? – Die an dieser Stelle aufgeworfenen Fragen werden in Kap. 3.3 der vorliegenden Arbeit (Knievels Choralssprache) berücksichtigt.

b) Liturgische Gesänge

Als „eine andere Gattung des Kirchengesanges“ führt Knievel die Liturgischen Gesänge an. Im Vergleich zum Choral verhalte es sich bei dem liturgischen Gesang, so Knievel, „unter welchem das Kyrie, Gloria, Credo etc.; die Praefation, das Sanctus und Pater noster etc.; die Antiphonen der Psalmen und die Litaneien mitbegriffen sind“, in Hinsicht der Noten und ihrer Geltung anders: „Die Noten werden hier nicht so sehr nach ihrer Geltung oder Zeitdauer betrachtet, sondern mehr als Zeichen der Deklamation angesehen.“³²⁵ Knievel stellt die verschiedenen Notenarten „nach der Römischen Notation“ wie folgt dar: Auszug aus Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840), S. I.

a) die lange Note ■ durch ○,
b) die mittlere ■ durch ○, und
c) die kurze Note ◆ durch ●
Die Note ■ kommt in der Begleitung der Gesänge häufig vor; da sie wohl Manchen unbekannt ist, so sei hier bemerkt, daß sie acht Viertel gilt, und durch Hinzufügung eines Punktes ebenfalls um die Hälfte verlängert wird.

c) Tonarten-Beschaffenheit der Choräle:

Knievel äußert sich auf Seite IV seiner Vorbemerkungen zu den Tonarten der Choräle; er bemerkt: „In jedem Chorale liegt, so wie in andern Musikstücken, eine bestimmte Tonart (Modus) zum Grunde.“ Knievel spricht zunächst über die Tonarten des Dur-Moll-Systems und betont dabei die Wirkung der Klangfarbe bzw. das Charakteristische jeder einzelnen Tonart:

Auszug aus Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840), S. IV.

Man spricht zwar von 24 Tonarten; allein alle 12 harte und alle 12 weiche sind, in soweit ein Instrument gehörig gleichschwebend temperirt ist, bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, nicht aber ihrer übrigen Einrichtung nach, von einander verschieden. Daß aber jede einzelne dieser Tonarten etwas Charakteristisches an sich trage, läßt sich nicht in Abrede stellen. Man spiele z. B. einen Choral, der in C dur bearbeitet ist, mit derselben Harmonie aus D oder Es, und man wird im ersten Augenblicke glauben, einen andern Choral zu hören. Dieses kann doch nur durch die Klangfarbe oder durch das Charakteristische jeder einzelnen Tonart bewirkt werden. So werden unsere Choräle bei Ertheilung des h. Segens, besonders an hohen Festen, vom Priester in dreimaliger Tonsteigerung vorgesungen, z. B. „Defensor“, die 5te Strophe des „Christe qui lux es et dies“, zum erstenmale gewöhnlich in F aeolisch, zum zweiten in G aeolisch, und zum dritten in der aeolischen Tonart selbst. Bei jeder Steigerung hört man gewöhnlich dieselbe Melodie, dieselbe Harmonie; aber welche eine eigene Wirkung bringt jedesmal die gesteigerte Melodie hervor. Es ist, als fänge eine andere Gemeinde, und sie würde auf einer andern Orgel begleitet.

³²⁵ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. I.

Seiner Darlegung der zwei Haupttonarten Dur und Moll schließt Knievel eine **Betrachtung der „Tonarten der Alten“ - der Kirchentonarten** an.³²⁶

Außer diesen zwei Haupttonarten, schreibt Knievel in seinen Vorbemerkungen, kommen noch die Tonarten der Alten (Kirchentonarten) in Betracht, „in welchen viele unsrer alten Chormelodien componirt sind. Diese Tonarten sind von den unsrigen in mehr als einer Rücksicht sehr verschieden. Ihre Anzahl belief sich mit allen Unterabtheilungen auf zwölf; jedoch waren einige darunter wenig voneinander verschieden.“³²⁷ Man merke sich, so Knievel, nur folgende sechs Haupttonarten: 1) die Jonische, 2) die Dorische, 3) die Phrygische, 4) die Lydische, 5) die Mixolydische, 6) die Aeolische. Diese sechs **authentischen Tonarten** der Alten haben noch sechs Nebentonarten, **plagalische** zur Seite.³²⁸

Zur Vertiefung der Kirchentonarten empfiehlt Knievel „vorzüglich“ Mortimers Werk „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder, Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, daß in den Chormelodien der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?“; dieses Werk hebt Knievel bereits in seiner Abhandlung (Lippstadt 1835) neben anderen Werken als eine wesentliche Schrift zu den Kirchentonarten hervor, bekräftigt und stützt mit diesem seine Sichtweise, an den Kirchentonarten festzuhalten und die alten Chormelodien in ihren ursprünglichen Kirchentonarten zu bewahren.³²⁹

d) Über die Melodien und ihre Quellen:

Die **Melodien**, schreibt Knievel in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, seien **aus vielen alten katholischen Gesangbüchern gesammelt**³³⁰; von diesen führe er nur einige der ältesten namentlich an. **Manche Melodien**, welche man, in diesen Büchern, so Knievel, „vergebens suchte“, seien **aus der Tradition geschöpft**, „und, in der ursprünglichen Leseart soweit als möglich hergestellt, ihrer kirchlichen Jahrszeit wieder zugetheilt worden.“³³¹ Dass diese Punkte – die Rückkehr zum traditionellen Kirchenliedgut, das Aufstellen der Melodien in ihrer „ursprünglichen Leseart“ und Zuordnung entsprechend ihrer festlichen Zeit im Kirchenjahr, einen großen Stellenwert in Knievels Denken und Handeln als Choralbuchautor einnimmt, hat die Untersuchung der Knievel-Abhandlung (Kap. 2. der vorliegenden Arbeit) herausgestellt. Knievel betont in seiner Abhandlung unter Einbezug der Lehrwerke von Türk, Vogler, Mortimer und Natorp die

³²⁶ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. IVf.

³²⁷ Vgl. ebd., S. IV.

³²⁸ Vgl. ebd., S. IVf.

³²⁹ Vgl. dazu die Ausführungen 2.2.5 und 2.2.5.1 der vorliegenden Arbeit.

³³⁰ Knievel macht in seiner Abhandlung darauf aufmerksam, dass ihm die alten Melodien zunächst unbekannt waren, er daher einige Jahre alte Gesang- und Choralbücher sammelte; vgl. dazu S. 27 der vorliegenden Arbeit.

³³¹ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VI.

Notwendigkeit, die alten Melodien von ihrer Entstellung zu befreien und sie in ihrer ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen. Viele alte und schöne Melodien finde man, so Knievel, nur im Munde des Volks, auch manchmal entstellt in alten Kladden. Sollen diese aufgestellt werden - „*und wir müssen zur Tradition oder zu entstellten Werken uns're Zuflucht nehmen*“, schreibt Knievel, dann müsse die erste Sorge auf die Rein- und Einfachheit der Melodie gerichtet sein. Die Reinheit der Melodie sei erfahrbar durch die Gesetze der alten Kirchentonarten; die musikalische Grammatik und das Choralssystem haben gemäß Knievel weiterhin für eine richtige und gediegene Harmonie zu sorgen.³³²

Als Gesangbuch-Quellen, die Knievel zur Aufstellung der Melodien in seinem Choralbuch herangezogen hat, nennt er u.a.:³³³

- „1. Geistliche Lieder. Nach dem Holzschnitt vom Jahre 1552.
2. Gesangbuch Paderborn 1696
3. Christkatholisches Gesangbuch ..., Münster 1723
4. Geistliche Spiel- und Weckuhr, Hildesheim 1736
5. Ein altes Manuskript, Warburg 1694
6. Rituale Romanum, ... Antwerpen 1635
7. Paderbornsches Gesangbuch 1765 und dessen Handweiser 1770
8. Tillmanns Melodienbuch u. m. a.“

Diese Melodien, bemerkt Knievel weiter in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch, „erscheinen hier unter dem Titel: **Choralbuch** für katholische Kirchen; zunächst für den ältern Theil der Diözese Paderborn“. Dieser Titel werde sich dadurch rechtfertigen, schreibt Knievel, „daß 1) sämtliche katholische Kirchen, wenigstens zwischen Weser und Rhein, mehr oder weniger ihre alten Melodien darin wiederfinden, und daß ich 2) auf das Tillmann'sche Gesangbuch, welches im Fürstenthum Paderborn eingeführt ist, besondere Rücksicht genommen habe.“³³⁴

Knievel zeigt in seinen Vorbemerkungen an Hand von Beispielen auf, dass im Tillmannschen Gesangbuch mehrfach Lieder den Melodien angedichtet oder angepasst sind, ohne zu berücksichtigen, ob der Charakter der Melodie auch mit dem Inhalt des neuen Liedes so harmoniert wie mit ihrem alten Text.³³⁵ Knievel hat diesen Mangel in der Anlage des Tillmannschen Gesangbuches bereits in seiner Abhandlung (1835) unter Einbezug von Liedbeispielen dargelegt.³³⁶

³³² Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 15; vgl. dazu auch die Ausführungen zu Abt Vogler und seinem „Choral-System“ (2.2.4.1 und 2.2.4.1.1) der vorliegenden Arbeit.

³³³ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. VI.

³³⁴ Vgl. ebd.

³³⁵ Vgl. ebd., S. VI ff.

³³⁶ Vgl. dazu Punkt 2.3 der vorliegenden Arbeit.

Nö. 11. Mel. „Lobe Sion“ ohne den Melodien-Satz: „Mit Cherubim u. — „Lobe Sion“, bekanntlich die Uebersetzung der Sequenz: „Lauda Sion“, ist für den Volksgefang in zwölf sechsversige Strophen getheilt; jede Strophe erhält den Zusatz: „Mit Cherubim, mit Seraphim loben wir dich Jesus.“ Dieser Gesang ist ein Ausdruck der Freude und des Jubels über das hochheilige Sakrament; zugleich wird darin das Dogma der katholischen Kirche über die Transsubstantiation ausgesprochen. In welcher anregenden Weise sang man früher dieses erhabene Lied! Wie wurde man ergriffen, wenn man in einer von Andächtigen gefüllten Kirche hehren Lobgesang in der Octav Corporis Christi, in den Betstunden unter feierlicher Orgelbegleitung singen hörte! — Hier in Nö. 11. hat man diese festliche Melodie zerrissen, und der ersten Hälfte den Text eines Bußliedes untergeschoben. Sollte man nicht auch da zu Thränen gerührt werden? — Ich habe

diese Melodie den Frohnleichnamsgesängen wieder zugetheilt, und den Text Nö. 11., so wie mehrere andere mit passender Melodie versehen. Die Melodien: „Das Heil der Welt, Herr Jesus Christi“ und „Gelobt sei Gott der Vater“ gehören ebenfalls zu den Frohnleichnamsgesängen.

Nö. 13. Mel. „D Libori.“ — „D Libori“ ist ein Loblied auf den h. Liborius. Hier soll ein Lied nach derselben Melodie gesungen werden, in welchem sich der Sünder in den Staub wirft, und zur Barmherzigkeit Gottes seine Zuflucht nimmt! — Zum Credo. Mel. „Wir glauben all an einen Gott“, übersetzt aus dem lateinischen Patrem oder dem Nicänischen Glaubensbekenntnisse. Diese großartige Melodie, welche in dem Tillmannschen Melodienbuche so elend aufgestellt ist, daß sie kaum zu erkennen ist, habe ich nach einem fast 300 Jahr alten Gesangbuche bearbeitet, sie in Hinsicht der Fesart mit mehreren Bearbeitungen großer Choralmeister verglichen, und mit ihrem alten Texte (s. Paderb. Gesangb. 1767 S. 46) unter Nö. 152 aufgestellt. Der Tillmannsche Text hat, im Vergleiche zu dieser Melodie, mehrere Versfüße zu wenig, und mußte daher eine andere Melodie erhalten, welche metrisch mit der Melodie: „Der Tag der ist so freudenreich“ zu vergleichen ist. — Wir glauben all“ u. ist dorischer Tonart, nach der Kirchensprache primi toni. — Zum Sanctus. Mel. „Lobe Sion“, welche hier ebenfalls hätte gewählt werden können, wenn die Strophe, wo der Melodien-Satz: „Mit Cherubim“ u. eintritt, nicht einen Versfuß zu viel hätte.

Nö. 19. Fünfte Strophe zum „Tantum ergo“. Der Hymnus: „Pange lingua“ ist trochäisch, untermischt mit Spondäen, so auch die erhabene Melodie. Die sämtlichen Lieder des Tillmannschen Gesangbuches, welche der Melodie „Pange lingua“ oder „Tantum ergo“ oder „Mein Jung' erkling' und fröhlich sing“ zugetheilt sind, haben vier trochäische und zwei jambische Verszeilen. Aus diesem einfachen Grunde konnte die Melodie „Pange lingua“ hier ihre Anwendung nicht finden. Im Choralbuche habe ich derselben die Uebersetzung von Nickel untergelegt.

Nö. 26. Mel. „Verleih uns Frieden gnädiglich“, übersetzt aus der Antiphone: „Da pacem Domine in diebus nostris“. Die Melodie hat einen rührenden, flehenden Charakter. Unvergesslich bleibt mir der Eindruck, welchen diese Melodie in meinen Knabenjahren in der Bittwoche bei den öffentlichen Prozessionen auf mich machte, wenn, nach der Predigt und Ertheilung des Segens, in Gottes freier Natur der Chor dreimal anstimmte: „Da pacem Domine“ etc. und das Volk dreimal zu deutsch mit „Verleih uns Frieden gnädiglich“ antwortete. Diese Melodie ist dem Liede Nö. 26. nicht angemessen, weil der Text mit derselben nicht harmonirt, wovon man sich durch Zusammenstellung des neuen und des alten Textes überzeugen kann.

Alter Text (Paderb. Gesangb. 1696 Seite 145; dasselbe 1765 S. 439):

Tillmann:

Allmächtiger und güt'ger Gott,
Unser Retter in der Noth!
Höre deiner Kinder Fleh'n,
Die vor dir, o Vater! steh'n,
Und nach deiner Hülfe seh'n.

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott zu unsern Zeiten.
Es ist doch ja ein ander nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unser Gott, alleine.

Zum dritten Male: Amen.

Könnte der alte Text nicht beibehalten werden? O, die Neuerungssucht!

Nö. 27. Die Melodie „Ecce panis“ ist hier keineswegs anzuwenden; sie paßt nur zu ihrem Liede: „Ecce panis“. Dann muß man solche Melodien nur alle Jahr einmal, in der Octave Corporis Christi, wie das vor Zeiten war, singen hören, wenn sie nicht, wie so viele andere, alltäglich werden soll. Wie wird man ergriffen, wenn grade am Frohnleichnamsfeste und in der Octav diese Melodie mit wahrer Begeisterung vom Volke gesungen wird!

e) Über das Einüben der Lieder

Als Lehrer und Organist lag Knievel vor allem die musikalische Bildung der heranwachsenden Jugend am Herzen - das Vertrautmachen der Heranwachsenden mit den alten und neuen Chormelodien der Kirche, das 'regelrechte' Einüben dieser für den gemeinsamen Gottesdienst der Gemeinde und damit die Grundstocklegung für einen gehobenen und die Werte der alten Choralkunst weitertragenden Kirchenmusik. Knievel schreibt in seinen Vorbemerkungen:

*„Das Volk lasse man einstweilen in seiner gewohnten Weise singen, und beginne mit der Schuljugend, ziehe auch diejenigen, welche seit einigen Jahren die Schule verlassen haben, soweit als thunlich heran, und bilde aus letztern einen stehenden unisonen Sängerkhor für die Kirche.“*³³⁷

Knievel sagt auch etwas über das Einüben der Lieder und betont dabei, dass die Organisten und Lehrer die Einübung der Chormelodien nicht nur anleiten, sondern beim Erlernen dieser auch stets präsent sein sollen:

*„Fremde, der Gemeinde noch unbekannte Melodien werden am schnellsten erlernt, wenn man sie mit halber Stärke der Stimme so geschwind vorsingt, als man den Text des Liedes mit Ausdruck vorlesen würde. Die Schüler singen mit kaum bemerkbarer Stimme nach. Ist die Melodie auf solche Weise an einer Strophe einige mal vorgesungen, so überzeuge sich der Lehrer, wie weit seine aufmerksamen Schüler dieselbe bereits gefaßt haben. Können sie die Melodie nun völlig auswendig, welches bei einiger Uebung in wenigen Minuten zu bemerken ist, dann werde das Lied mit gehöriger Stärke der Stimme im erforderlichen Zeitmaße auch in den übrigen Strophen gesungen.“*³³⁸

Schließlich übt Knievel Kritik an dem unbegleiteten Singen:

*„Es ist sehr zweckmäßig, sich bei der Gesangübung eines musikalischen Instruments, namentlich der Violine, zu bedienen, und es wäre daher zu wünschen, daß keinem Lehrer die hierzu nöthige Geschicklichkeit mangeln möchte. Der Fehler des Detonirens, in welchen Kinder so leicht verfallen, wird dadurch am wirksamsten verhütet. Auch der tonfesteste Lehrer wird, wenn dieses Uebel einmal zur andern Natur geworden ist, ohne leitendes Instrument von der Stimmenmasse mit aus dem Geleise geführt. Aus diesem Grunde scheint es auch nicht rathsam zu sein, die Schüler an den Werktagen in der sogenannten Kindermesse häufig ohne Begleitung der Orgel singen zu lassen, zumal da auch die bestimmte Tonhöhe des Chorals, welche man nie außer Acht lassen darf, in solchem Falle meistens verfehlt wird ...“*³³⁹

³³⁷ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. X.

³³⁸ Vgl. ebd.

³³⁹ Vgl. ebd.

Knievel verfolgt eine gleichartige Linie mit B. C. L. Natorp³⁴⁰, die dieser in seiner Schrift „Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten“ (1817) darlegt. Auch Natorp misst der Schule im Hinblick auf eine Verbesserung des Kirchengesanges hohe Bedeutung bei und betrachtet die Schuljugend als Keimzelle für die Verbesserung des Kirchengesanges.³⁴¹ *„Allen Schulaufsehern muß man es zur Pflicht machen, diesen vernachlässigten wichtigen Theil des Unterrichts und der religiösen Bildung gebühlich wieder hervorzuheben. Alle Consistorien müssen die Vorbereitung der Schuljugend als das Hauptmittel zur Wiederherstellung und Veredlung des Kirchengesangs ansehen und dieselbe durch kräftige Maßregeln zu fördern sich angelegen seyn lassen. Und allen Gemeinden muß die Unterweisung ihrer aufwachsenden Jugend im Singen in dieser Hinsicht als eine Hauptangelegenheit der Kirche wichtig gemacht werden.“*³⁴² Bereits in Natorps Schrift ist der Gedanke aufgenommen, „die der Schule entwachsenen Jünglinge und Jungfrauen“ zusammenzubringen, „um sie in dem Kirchengesange weiter zu üben“³⁴³ und auf diese Weise die Schwächen des Kirchengesanges gezielt zu beheben: *„Insbesondere muß man es hier darauf anlegen, theils die vergessenen Chormelodien wieder in die Kirche zurückzuführen, theils einen edlern Vortrag des Gesangs hervorzubringen.“*³⁴⁴

Im Zusammenhang mit Knievels Vorstellung, die Schulen in den Prozess der Verbesserung des Kirchengesanges einzubinden, ist der Blick auf Anton Heinrich Pustkuchens „Kurze Anleitung wie Singechöre auf dem Lande zu bilden sind.“ aus dem Jahre 1810 neben der genannten Schrift von Natorp weiterhin von Interesse. „Der Hauptzweck aller Singübungen in den Landschulen“, schreibt der Detmolder Cantor Pustkuchen in den Vorerinnerungen zu seiner Anleitung, müsse der sein, *„dadurch den Kirchen- oder heiligen Gesang nach und nach zu verbessern.“*³⁴⁵ Vorzüglich müsse man die Kinder in allen Tonleitern, sowohl in Dur als auch Moll üben. Seien sie darin, wie auch im einstimmigen Choralgesang nach Anleitung des IXten Abschnittes³⁴⁶ hinreichend geübt, werde man es nicht

³⁴⁰ Vgl. dazu Punkt 2.2.6.1 der vorliegenden Arbeit.

³⁴¹ Vgl. D. Schneider, Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846) – Sein Beitrag zur Reform des westfälischen Volksschul- und Lehrerbildungswesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1996, 4.1.4.6 Aufgabe der Schule, S. 85ff.

³⁴² B. C. L. Natorp, Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beytrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung der Liturgie. Essen und Duisburg, bey C. D. Bädeker. 1817, S. 133.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 135.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 135f.

³⁴⁵ Vgl. A. H. Pustkuchen, Kurze Anleitung wie Singechöre auf dem Lande zu bilden sind, Rinteln 1810, Vorerinnerungen, S. 3; vgl. dazu Punkt 1.1.1.2 der vorliegenden Arbeit.

³⁴⁶ Vgl. A. H. Pustkuchen, Kurze Anleitung wie Singechöre auf dem Lande zu bilden sind, Rinteln 1810, Ixter Abschnitt. §. 63 bis 75. Vom Choral und den einstimmigen Schulliedern, S. 65-80.

mehr schwer finden einen drei oder vierstimmigen Gesang zu verwirklichen.³⁴⁷
 „Auch wird man dann die Erfahrung machen, welchen wohlthätigen Einfluß ein Choral, vierstimmig und dabei rein gesungen, auf das Herz hat; und wie ein solcher Chorgesang selbst die Verbesserung und Veredlung des einstimmigen Kirchengesanges immer mehr herbei führt.“³⁴⁸

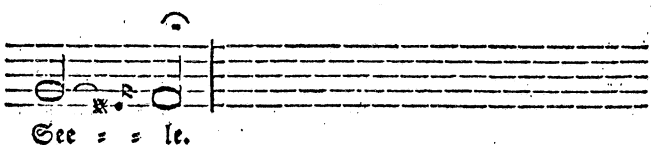
Auszug aus A. H. Pustkuchens Schrift „Kurze Anleitung wie Singechöre auf dem Lande zu bilden sind.“, Rinteln 1810, S. 68f.

§ 69.

Bei den Chorälen, sie mögen nun vom Chore, oder von der ganzen Schule gesungen werden, muß der Lehrer genau darauf achten, daß keine Töne hinzugefügt werden, die nicht in die Melodie gehören. Es müssen nur die Noten, die da stehen, und so wie sie da stehen gesungen werden. Der Lehrer darf nicht zu geben, daß die Schüler die Schnörkelein und Ueber- oder Nachschläge, womit sie vielleicht bisher die schon bekannten Melodien reichlich versahen, in.

in die neuen oder ihnen bis jetzt unbekannten Melodien hineinbringen.

Folgendes Beispiel wird dieses deutlich machen.



Mit solchen Nachschlägen wird an manchen Orten fast jede Zeile eines Chorals ausgeziert; welches aber wider alle Würde eines Chorals ist, weil ihn dadurch fast die Form eines Wiegenliedes gegeben wird.

§ 70.

Der Lehrer muß nicht nur die neuen Melodien vor dergleichen Fehler schützen, sondern er muß auch diejenigen, welche die Schüler vorhin schon kannten, davon zu reinigen suchen. Er muß daher die Schüler auf diesen Fehler aufmerksam machen, ihnen sagen daß das Unrecht sey, und dann die Melodie richtig vorsingen.

³⁴⁷ Vgl. ebd., Vorerinnerungen, S. 4.

³⁴⁸ Vgl. ebd.

3.2 Knievel-Choralbuch: Beispielhafte Darstellung der Lieder und ihrer Quellen

Knievel-Choralbuch, Nr 1. „**Mein Gott! zu dir erwache ich;**“

Quelle:³⁴⁹

Melodie: **Johann Crüger 1640**; gehört zu dem Text „Lob sei dem allmächtigen Gott“ von Michael Weisse; vgl. Zahn Nr 313.

Text: steht **im Paderborner Gesangbuch 1765**

Knievel-Choralbuch, Nr 4. **Mel:** „**Sollt‘ es gleich bisweilen scheinen**“

Quelle:³⁵⁰

Melodie: **Herold 1808**, Nr 157A und 259; **Kayser-Choralbuch 1807**, Nr 151. (einen Ton tiefer)

Text: steht **bei Herold 1808**, Nr 157A. (von Rudolph Deutgen aus seinem Gesangbuch 1781, Nr 15.)

Knievel-Choralbuch, Nr 6. **Mel:** „**Ich dank’ dir schon durch deinen Sohn.**“

Quelle:³⁵¹

Melodie: **1610**, nicht katholischer Herkunft, vgl. Zahn Nr 247b; steht **bei Herold 1808**, Nr 7A. „O göttliches wahrhaftes Licht“; **Kayser-Choralbuch 1807**, Nr 7. (einen Ton tiefer)

Text: steht **bei Herold 1807** „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank.“ (Gellert)

Knievel-Choralbuch, Nr 9. „**Te mi Deus, amor meus,**“

Quelle:³⁵²

Melodie: „Herr ich lieb dich!“, in: „**Geistliche Spiel- und Weckuhr**“, **Hildesheim 1736**.

Text: **Im Psalteriolum, Coloniae 1791**, S. 335 unter den neu aufgenommenen Liedern.

³⁴⁹ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, Nr 323.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 102.

³⁵¹ Vgl. ebd.

³⁵² Vgl. ebd., Bd. IV, S. 193 und Bd. III, Nr 204; vgl. auch Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 14 und vgl. S. 67 der vorliegenden Arbeit.

Knievel-Choralbuch, Nr 14. „Laß dich durch unser Flehen rühren etc.“

Quelle:³⁵³

Melodie: Schicht 1819, Nr 295.

Knievel-Choralbuch, Nr 19. „Veni redemptor gentium.“

19. „Veni redemptor gentium,“ etc:

Ve - ni re - dem - tor gen - ti - um ; Os
ten de par tum Vir - gi - nis ! Mi - re - tur

Quelle:

Der Hymnus „Veni redemptor gentium“ gehört zu den ältesten Gesängen der abendländischen Christen und hat den h. Ambrosius zum Verfasser.³⁵⁴

Melodie und Text: **Im Hymnar von Einsiedeln** (Stiftsbibl. 366, 12. Jh.)

Auszug: Monumenta Monodica Medii Aevi, S. 273; Melodie: „Veni redemptor gentium“, Hymnar von Einsiedeln.

I Ve - ni, re - dem - ptor gen - ti - um,
II o - sten - de par - tum vir - gi - nis;

Melodie: **Im Paderborner Gesangbuch** von 1609 ff. mit dem Text: „Nun kom der Heyden einigs Heyl“.³⁵⁵

Im Choralbuch von Knievel steht die Melodie eine Quinte höher; Knievel behält den lateinischen Text bei.

³⁵³ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 191.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 245f.

³⁵⁵ Vgl. ebd., Bd. I., No. 1. I., S. 243f.

Kniesel-Choralbuch, Nr. 20. Mel: „Aus hartem Weh‘ klagt Menschlich-
G’schlecht“

Quelle:³⁵⁶

Melodie: steht in den Paderborner Gesangbüchern 1616, 1617:

Auszug aus W. Bäumkers Werk: Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. I, No. 10., S. 254.

No. 10.

Aus hertem wee klagt menschlichs gschlecht.
Ein schöner Christlicher Catholischer gesang, von der Mensch-
werdung Christi, Aus obgedachten heiligen Propheten
vnd Euangelisten.
(R. I, 49; W. II, 1156.)

Leisentritt 1584. Andernach 1608. Paderborn 1616, 1617. David. Harmonia
1659. Erfurt 1666. Rheinfelsches Gsb. 1666.

Aus her = tem wee klagt menschlichs gschlecht, es stund in groß = sen
Wenn kompt der ons er = lö = sen möcht, wie lang ligt er ver =
for = gen, bor = gen, O Her = re Gott sich an die not, Zer = reiß
des Him = mels rin = ge, Las dich we = ßen dein ei = nigs
wort, vnd las ihn ab = her drin = gen, den trost ob
1) Paderborn 1616 ff. u. a.
al = len din = gen. al = len din = gen.

Melodie und Text treten bereits im Gesangbuch von **Leisentritt 1584** auf; das Andernacher Gesangbuch 1608 bringt an erster Stelle eine lateinische Uebersetzung „Altis homo suspiriis,“; die Davidische Harmonia 1659 und das Rheinfels. Gesangbuch 1666 haben den Text: „Christ unser Herr zum Jordan kam nach seines Vatters Willen“.³⁵⁷

Die o. Melodie kommt schon früher vor. In Joh. Walthers Gesangbüchlein 1524 ist sie dem Texte: „Es wollt uns Gott gnädig sein“ beigegeben.³⁵⁸

Das Lied „Aus hertem wee“ ist die geistliche Umgestaltung eines sog. Wächterliedes: „Aus hertem we klagt sich ein held in strenger hut verborgen“; die o. Melodie hat mit der Melodie des Wächterliedes (vgl. Tegernseer Gesangbücher 1574ff.) keine Ähnlichkeit.³⁵⁹

³⁵⁶ Vgl. ebd., No. 10., S. 254f.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 254.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 255.

³⁵⁹ Vgl. dazu W. Bäumkers Ausführungen in ebd.

Knievel führt die Melodie „Aus hartem Weh‘ klagt Menschlich-G’schlecht“ wie die Paderborner Gesangbücher von 1616 und 1617 mit kleinen Änderungen in dorischer Tonart auf.

Knievel-Choralbuch 1840

20. *Mel., „Aus hartem Weh‘ klagt Menschlich-G’schlecht“ etc.*

Ach, wann wird der Er - bar - mer, Gott, An - se - hen uns - re Thrä - -
Wann hilft er uns aus al - -ler Noth, Wann wird er uns ver - söh - -

- nen!
- nen?
Mes - si - as, Gott! zer - brich du doch

Die Ket - ten, die uns bin - - den; Zer - schmet're das so schwere

Joch Des Fluchs und uns - rer Sün - - den!

Änderungen bei Knievel:

- 1) Noten von halbem Wert
- 2) Knievel wählt für die Melodie „Aus hartem Weh‘ klagt Menschlich-G’schlecht“ einen anderen Liedtext als die Paderborner Gesangbücher von 1616 und 1617. Der von Knievel gewählte Text „Ach, wann wird der Erbarmer, Gott,“ beinhaltet einerseits wie der Text der Paderborner Bücher „Aus hartem Weh‘ klagt Menschlich-G’schlecht“ Klage, Schmerz und Flehen; da er andererseits im Strophenbau etwas kürzer ist als der Paderborner Liedtext, fehlt bei Knievels Aufstellung der Melodie „Aus hartem Weh‘ klagt Menschlich-G’schlecht“ der abschließende Melodieteil „den trost ob allen Dingen“, wie er in den Paderborner Büchern steht.

Knievel-Choralbuch, Nr 22. Mel: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte!“

Quelle:³⁶⁰

Melodie: **J. A. Hiller 1792**, vgl. Zahn Nr 6028; steht bei **Herold 1808** zu dem Text: „Der Heiland hat sein Werk vollendet.“

Knievel-Choralbuch, Nr 66. „O du hochheiliges Kreuze“

Quelle:

Die Entstehungsgeschichte des Liedes „O du hochheilig Kreuze“ reicht in das ausgehende 16. Jahrhundert zurück. Die älteste Quelle ist Konstanz 1600.³⁶¹

Melodie: steht im **Paderborner Gesangbuch 1770**, S. 40, Bezeichnung: „Alte Melodie“

Abschrift:



Knievel stellt o. Melodie in seinem Choralbuch unter Nr 66. auf; im Gegensatz zum Paderborner Gesangbuch von 1770 wählt Knievel für diese Melodie ein langsameres Zeitmaß, statt 3/4- den 3/2- Takt.³⁶²

Knievel-Choralbuch 1840

66. „O du hochheiliges Kreuze“ etc:

O du hoch - heil' - ges Zei - - - chen, O Kreuz, wo - ran ge - han - gen Mein
Je - sus, mein Ver - lan - - - gen! Mein Je - sus, mein Ver - lan - - - gen!

Text: „O du hochheiliges Zeichen“ – Variante zu Paderborn 1765

³⁶⁰ Vgl. ebd., Bd. IV., S. 104.

³⁶¹ Zur Entstehungsgeschichte des Liedes „O du hochheilig Kreuze“ vgl. H. Becker, Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder, München 2001, S. 168f.

³⁶² Vgl. dazu Kaysers Bemerkung in der Vorrede zu seinem Choralbuch, Rinteln 1807, S. I.

Knievel-Choralbuch, Nr 82. „O Christe pendens arbore.“

Quelle:

Melodie und lateinischer Text: **Im Psalteriolum 1722**, S. 139, **unter den älteren Liedern**³⁶³; die **Melodie ist aus Spee's Trutz-Nachtigall (1649)** und gehört zu dem Text „Ach wan doch Jesu.“ von Friedrich Spee.³⁶⁴

IV

18.

Ach wan doch Jesu liebster mein, wan wirst du
wan wieder um zu kehren ein, wan fassen
mein erbarmen: Was bringst dich: wan Kreuzest mich: wan
nächst in armen?
werlich dich umfassen: wan reißest ein, all meine
pein: wan schlichtes: mein vorlagst an?

(Die Melodie ist entnommen aus: Friedrich Spee: Sammlung, Bd. I. Trutz-Nachtigall, hrsg. von Theo G.M. van Oorschoot, Die 24 Melodien in der Erstausgabe von 1649, Melodie IV, S. 558.)

Der lateinische Text „O Christe pendens arbore“ harmoniert mit der ihm zugeteilten Melodie des Spee-Liedes „Ach wan doch Jesu.“, da das Silbenmaß des lateinischen Textes dem Silbenmaß des Spee-Textes entspricht:

*O Christe pendens arbore, amore vulneratus,
Pendens amoris victima! quid, Christe mi, rependam?
Lates minuto maximus sub panis inmalucro,
Mihique te das ferculum, quid, Christe mi, rependam?*

Knievel führt das Lied „O Christe pendens arbore“ passend unter den Liedern der Fastenzeit auf (Knievel-Choralbuch 1840, Nr 82.)

³⁶³ Vgl. ebd., S. 193.

³⁶⁴ Vgl. ebd., Bd. III., Nr. 166.

82. „O Christe pendens arbore,” etc:

O Chris-te pen - dens ar - bo - re, a mo - re vul - ne - ra -
Pen - dens a - mo - ris vi - eti - ma! qu'd, Christe mi, re - pen -

The musical score is for a two-part setting in G major, 4/4 time. The vocal part (treble clef) and piano accompaniment (bass clef) are shown. The lyrics are in Latin and German, with the German text appearing below the Latin text.

Knievel-Choralbuch, Nr 84. Das „Alleluja“

Quelle: **Proprium Missae/ gregorianischer Choral**

Das „Alleluja“ in Knievels Choralbuch stellt sich als ein melismatisch ausgedehnter, melodischer Alleluja-Ruf (Freuden-Ruf) in responsorialer Form (Wechsel: Sacerdos-Chorus) dar.

84. *Das „Alleluja“ am Ostersonntag.*

Sacerdos. Alle - lu - lu - ja!
Chorus. Alle - lu - lu - ja!

The musical score is for a two-part setting in G major, 4/4 time. The vocal part (treble clef) and piano accompaniment (bass clef) are shown. The lyrics are in Latin, with the German text appearing below the Latin text.

Knievel-Choralbuch, Nr 87. Mel: „Sollt‘ ich meinem Gott nicht singen“

Quelle: **Harmonie und Zwischenspiele von Ch. H. Rinck**
; Knievel gibt die benutzte Quelle über dem Choral an.

Knievel-Choralbuch, Nr 100. „Nun bitten wir den heil’gen Geist“

Quelle: **mittelalterlicher Pfingstleis**

Knievel-Choralbuch, Nr 106. „Veni Sancte Spiritus“

Quelle: **Pfingstsequenz**

Der Text „Komm heil’ger Geist, du Herr und Gott!“ repräsentiert eine freie deutsche Bearbeitung der aus dem 11. Jahrhundert stammenden Antiphon „Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium ...“ mit Hinzufügung des zweimaligen Alleluia in der österlichen Zeit.³⁶⁵

³⁶⁵ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. I, S. 643f.

Kniesel-Choralbuch, Nr 120. **Mel: „Gott Vater hoch erhoben“**

Quelle:³⁶⁶

Melodie: Tochter Sion 1741, Nr 188; fand Eingang in das **Paderborner Gesangbuch von 1765**.

Text: „Nimm an, o Herr die Gaben.“, steht bei Herold 1807 Nr 143D.,
F. S. Kohlbrenner (Landshut 1717).

Kniesel-Choralbuch, Nr 126. **„Pater noster“**

Quelle: Ordinarium Missae/ Gregorianik (Priestergesang)

126. „Pater noster“ etc:

Sacerdos. Chorus: Sac:

Per om-ni-a sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men. O-re-mus praecep-tis

sa-lu-ta-ri-bus mo-ni-ti, et di-vi-na in-sti-tu-ti-o-ne for-ma-ti

Kniesel-Choralbuch, Nr 129. **„Jte missa est“**

Quelle: Ordinarium Missae / gregorianischer Choral (Priestergesang)

Das „Jte missa est“³⁶⁷ stellt sich in **Kniewels Choralbuch** als ein melismatisch ausgedehnter, melodischer Entlassungsgruß des Priesters in der ursprünglichen lateinischen Sprache dar; ihm folgt in Latein die Gemeindeantwort „**Deo Gratias**“, welche auf derselben Melodieformel gesungen wird.

Dem Ausdruck bzw. der Feierlichkeit der Messe entsprechend wählt Kniesel für das „Jte missa est“ verschiedene Melodieausformungen und Tonarten (Intonationen). Er unterscheidet zwischen der schlichten Missa cantata („In Festis Simplicibus“) und der feierlichen Missa solemnis („In Festis solemnibus“).

³⁶⁶ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 192 und S. 95 (Bibliographie 1807).

³⁶⁷ Vgl. J. A. Jungmann, Missarum Solemnia, eine genetische Erklärung der römischen Messe, Wien 1952, Bd. II, 4.2 Der Entlassungsruf, S. 538ff.

„Ite missa est“

129. A. Tempore Paschali, hoc est, a Missa Sabbati sancti usque ad Sabbatum in
Sacerdos. albis inclusive.

J - te missa est, al - le - lu - ja al - le - lu - ja
Chor: De - o gra - ti - as al - le - lu - ja al - le - lu - ja

B. In Festis solemnibus.

J - te e - e - e - e
De - o o - o - o - o - o

C. In Missis beatae Mariae.

e mis - sa est! J - te e - e - e - e mis - sa est!
o gra - ti - as! De - o o - o - o - o - o gra - ti - as!

D. In Festis Duplicibus.

J - te e - e - e - e mis - sa est!
De - o o - o - o - o - o gra - ti - as!

E. In Dominicis infra annum, in Festis Semiduplicibus, et in Octavas, quae non sunt B.M.

Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no
De - o o - o - o - o - o gra - ti - as.

F. In Festis Simplicibus.

J - te mis - sa est!
De - o gra - ti - as!

Knievel-Choralbuch, Nr 111. „Gloria in excelsis Deo“

Quelle: Ordinarium Missae/ antiphonisch

Das „Gloria in excelsis Deo“ ist ein weiteres Beispiel, welches verdeutlicht, dass Knievel bei den in sein Choralbuch aufgenommenen liturgischen Gesängen des Ordinariums je nach Ausdruck bzw. Feierlichkeit der Messe unterschiedliche Melodieausformungen und Tonarten (Intonationen) wählt.

Die verschiedenen Intonationen des „Gloria in excelsis Deo“ etc:

111. A. „In Duplicibus, et solemnibus diebus“ etc: B. „In Missis beatae Mariae“ etc:



Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o ! Glo - - - ri - a in ex - cel - sis

C. „In Dominicis, Festis Semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt B: M.“



De - - - o ! Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o !

D. „In Festis Simplicibus“



Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o !

Die Messe (von lateinisch *missa*, aus dem *Ite missa est* der Entlassung)³⁶⁸ ist neben den Stundengebeten des Offiziums der zentrale Gottesdienst der katholischen Kirche.³⁶⁹ Das Kernstück des römischen Messkanons (seine liturgisch feste Form in lateinischer Sprache) war gegen Ende des 4. Jahrhunderts schon vorhanden.³⁷⁰

Zur Messe gehört der gregorianische Choral³⁷¹, ausgeführt vom Priester, dem Chor (*Schola cantorum*) und der Gemeinde. Man unterscheidet die schlichte *Missa cantata* und die feierliche *Missa solemnis* (Hoch-, auch Bischofs- oder Pontifikalamt). Zu den Messgesängen von Chor und Gemeinde des Ordinarium Missae gehören die feststehenden Texte: Kyrie, Gloria, Credo und Agnus Dei. Die Melodien des Ordinariums sind zum Teil sehr alt. Die frühesten Zeugen, die für die Scholagesänge in Form von Neumen auch die Melodien bieten, gehören dem 10. Jahrhundert an.³⁷² Die Propriumsgesänge - Introitus, Graduale, Alleluia,

³⁶⁸ Vgl. J. A. Jungmann, *Missarum Solemnia*, eine genetische Erklärung der römischen Messe, Wien 1952, II. Bd., Teil II, 1. Namen der Messe, S. 230ff.

³⁶⁹ Zur Gestalt der Messe im Wandel der Jahrhunderte vgl. ebd., I. Bd., Teil I.

³⁷⁰ Vgl. ebd., I. Die Gestalt der Messe im Wandel der Jahrhunderte, S. 66ff.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 162ff.

³⁷² Vgl. ebd., S. 84f.

Offertorium, Communio (wechselnder Text) sind noch älter als die Gesänge des Ordinarius.³⁷³

Knievel-Choralbuch, Nr 136. **Mel: „Wie schön strahlt uns der Morgenstern“**

Quelle: Harmonie und Zwischenspiele von Ch. H. Rinck
; Knievel gibt die benutzte Quelle über dem Choral an.

Knievel-Choralbuch, Nr 160. **„O Mensch! Erkenn‘ die Triebe“**

Quelle:
Melodie und Text: Herold 1808, Nr 189 B.³⁷⁴
Text: Paderborner Handweiser 1770.

Knievel-Choralbuch, Nr 161. **„O Mensch! Erkenn‘ die Triebe“**

Melodie: Eigenmelodie von Knievel, komponiert 1820.
Text: Paderborner Handweiser 1770, Herold 1808 (vgl. Nr 160.)

Knievel-Choralbuch, Nr 169. **„Gott sei gelobet und gebenedeiet“**

Quelle: mittelalterlicher Fronleichnamisleis zur Fronleichnamsssequenz
„Lauda Sion Salvatorem“ (Knievel-Choralbuch, Nr 170.)

Knievel-Choralbuch, Nr 170. **„Lauda Sion Salvatorem“**

Quelle: Fronleichnamsssequenz: „nach verschiedenen ältern
Lesearten“ bearbeitet von I. M. Roeren.

Knievel-Choralbuch, Nr 186. **„O Deus, ego amo te,“**

Quelle:³⁷⁵ Sirenes symphoniace, Coloniae 1678, Nr 147;
Symphonia, Coloniae 1707, S. 145.

Knievel-Choralbuch, Nr 202. **„Omni die, dic Mariae“**

Quelle:
Melodie: Münster 1677³⁷⁶

³⁷³ Vgl. ebd., S. 163.

³⁷⁴ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 95 und S. 539, Nr 149.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 677, Nr 336 I. und II.

Knievel-Choralbuch, Nr 203. Mel: „Salve Regina“

Quelle:

Melodie und Text: **Herold 1808**, Nr 244 B.³⁷⁷; Text: **Tillmann 1796**, Nr. 119.
Die Melodie bildet eine Variante zu Hildesheim 1736.³⁷⁸

Knievel-Choralbuch, Nr 226. Mel: „Sei gegrüßet, o Libori!“

Quelle: Liborilied-Tradition

Melodie: Aus dem „Handweiser“ zum
Paderborner Gesangbuch von 1765

184. Von dem S. Liborius. 1/1

Sei gegrüßet o Libori: dessen Rahmen, Ehr und
Glorj: Gott auf Erden groß gemacht: seind gegrüßet -
o ihr reine: und beglückte Leibs-Gebeine: die
aus

Melodie bei Knievel: Noten von halbem Wert

226. Melodien zu Liedern am Feste des h. Liborius.
Mel: „Sei gegrüßet, o Libori!“ etc.

Got - tes Eh - re zu ver - meh - ren, Und Li - bo - ri! dich zu
eh - ren, Ma - chen wir dein Lob be - kannt. Man: Gros - ser
Bi - schof! dei - ne Tu - gend Lehrt das Al - ter und die Ju - gend;
Sie er - bau - et je - den Stand.

³⁷⁶ Vgl. ebd., Bd. II, S. 94, Nr 19 IV.

³⁷⁷ Vgl. ebd., Bd. IV, S. 582f., Nr 203.

³⁷⁸ Vgl. ebd., Bd. III, S. 221.

Knievel-Choralbuch, Nr 227. Mel: „Rühm‘ und lobe, sing und preise“

Quelle: Liborilied-Tradition

Melodie: Aus dem „Handweiser“ zum
Paderborner Gesangbuch von 1765

185.

Rühm und lo'be, sing und preise: Du
Den, der wunder ba rer Weise: Dich
6 6 5 6 5 *

beglückte Paderstade:)
so oft beschirmet hat:) wies dich vor die
6 6 6 6 6 6 6 6

Gnadenlade: er so heiligen Gebein: welche, das kein
6 6 6 6 6 6 6 6

Seino

Melodie bei Knievel: Noten von halbem Wert

227. Mel: „Rühm‘ und lobe, sing und preise“ etc.

1^{mo} 2^{do}

Knievel-Choralbuch, Nr 242. „Mitten wir im Leben sind“

Quelle: Knievel fügt dem Titel als Quellenhinweis hinzu:
Nach der lateinischen Antiphone „Media vita in morte sumus.“³⁷⁹

³⁷⁹ Seit dem 15. Jahrhundert sind Übertragungen der Antiphon ins Deutsche bekannt; vgl. zur Antiphon „Mitten wir im Leben sind“ H. Becker, Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder, S. 84-93.

Knievel-Choralbuch, Nr 245. „Psalmodie“.

Quelle: Directorium Chori etc: Romae 1615.

Die von Knievel in sein Choralbuch aufgenommene „Psalmodie“ ist charakterisiert durch den Psalmenvortrag im Sprechgesang (Rezitativisch) auf Grundlage der Psalmtöne³⁸⁰. Knievel gebraucht die Form der antiphonalen Psalmodie; diese ist durch den Wechselgesang von zwei (jeweils einstimmig singenden) Chören gekennzeichnet³⁸¹.

Auszug aus: Knievel-Choralbuch, Nr 245., Beginn der „Psalmodie“

245. „Psalmodie“ Directorium Chori etc: Romae 1615.

Recitativisch. 1^{ter} Ton. 1^{te} Endung. 2^{te} Endung.

Heil dem, dess' La-ster-that ver-zieh'n, Und Sün-de zu-ge-dec-ket-ist! Und Sün-de zu-ge-

dec-ket ist! Und Sün-de zu-ge-dec-ket ist! Und Sün-de zu-ge-deck't ist

3^{te} Endung. 4^{te} Endung. x.)

II^{ter} Ton.

Singt Chri-sten! fro--he Lie--der, und jauchzt mit Ju-bel-klang!

x.) Die 5^{te} Endung kömmt fast der 3^{ten} gleich, daher fehlt sie hier!

³⁸⁰ Als Psalmtöne werden die verschiedenen Melodieformeln zum Rezitieren von Psalmen in den frühen christlichen Gemeinden bezeichnet; vgl. F.A. Brockhaus, Der Brockhaus Musik, Mannheim 2001, Begriff „Psalmtöne“, S. 632. – Von allen Formelementen, die in den Kirchengesang aufgenommen werden, geht der Psalmengesang am meisten auf den jüdischen Synagogengottesdienst zurück. Psalmen sind in erster Linie die im Psalter des Alten Testaments gesammelten 150 Gesänge, vgl. Art. Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes, Abschnitt „Psalmodie“ in: H. Musch, Musik im Gottesdienst, Regensburg 1993, S. 12f. und vgl. auch weitere Informationen über die Hauptmerkmale der Psalmodie, ebd.

³⁸¹ Vgl. F.A. Brockhaus, Der Brockhaus Musik, Mannheim 2001, Begriff „Psalmtöne“, S. 631; Im Gegensatz zur antiphonalen Psalmodie stehen sich in der responsorialen Psalmodie der den Psalmtext vortragende Kantor und das mit einem Kehrvers antwortende Volk bzw. in seiner Vertretung die Schola cantorum gegenüber, vgl. ebd.

Knievel-Choralbuch, Nr 247. „Ich hielt bei meinen Schafen Wacht,“

Quelle:

Melodie: Knievel fügt dem Titel hinzu: **Nach der Les'art eines Münster'schen Gesangbuchs aus dem Jahre 1677.**

Nr 250. A.B.u: C. „Vexilla regis prodeunt:“

Quelle: Hymnendichtung

Knievel gibt auch bei diesem Gesang direkte Quellenhinweise:

A: frei bearbeitet

B: „Vexilla regis“: nach den Chorbüchern des Dom's zu Paderborn

C: „Die 5. Strophe: „O crux ave spes unica“: nach der Lesart des Volks

Knievel wählt in B: den lateinischen Text des alten Hymnus „Vexilla regis“, in C: die 5te lateinische Strophe des Hymnus.

Knievel-Choralbuch 1840

„Vexilla regis prodeunt:“ etc. (Frei bearbeitet).

250. A.B.u.C.

Des Kö-nigs Fah-nen kün-den Ruhm, Hell glänzt des Kreu-zes Hei-lig-thum,

An dem den Tod das Le-ben litt, Und Le-ben sich im Tod' er-stritt.

B. „Vexilla regis“ etc. (Nach den Chorbüchern des Dom's zu Paderborn.)

Vex-il-la Re-gis pro-de-unt; Ful-get Cru-

cis my-ste-ri-um, Qua-vi-ta mor-tem per-tu-lit,

Et mor - te vi - tam pro - tu - - lit .

C. Die 5te Strophe: „O crux ave spes unica“ etc: nach der Les'art des Volks .

O crux a - - ve spes u - - ni - ca ,

hoc pas - si - o - nis tem - po - re , au - ge pi - is ju -

- sti - ti - am re - is - que do - na ve - ni - am .

Bei einer Tonsteigerung das erstemal in Es ,
das 2te mal in F, und zum 3ten male in G .

Knievel-Choralbuch, Nr 251. „O quam maestus“

Quelle:

Melodie: **Symphonia, Coloniae 1707**, S. 62 (zu dem Text: „Ite moesti cordis luctus.“).³⁸²

Text: **Symphonia, Coloniae 1707**, S. 74.³⁸³

Knievel-Choralbuch, Nr 252. „Heu Dei filius“

Quelle:

Melodie: a) **Psalteriolum 1722**, S. 92 mit dem Hinweis: Melodie kommt bereits in älteren Auflagen vor³⁸⁴; b) **Münster 1677**³⁸⁵.

Knievel-Choralbuch, Nr 259. und Nr 260. „Unser Lied singt deine Ehre,
heiliger Liborius“

Quelle: eigene Melodien von Knievel aus dem Jahre 1838

³⁸² Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 468f., Nr 65 I. und II.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 467, Nr 64.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 193.

³⁸⁵ Vgl. ebd., Bd. II, S. 262, No. 266.

Knievel-Choralbuch, Nr 261. „Litanei von allen Heiligen.“

Quelle:

Melodie: Knievel fügt dem Lied den Quellenhinweis hinzu: Directorium Chori etc: Romae 1615.

Auszug aus: Knievel-Choralbuch 1840, Nr 261.

261. I. Fürsänger. *Litanei von allen Heiligen.* Directorium Chori etc: Romae 1615.
(In der Bittwoche etc: wie auch am Allerheiligen-Feste). Chor: Sopra:



Knievel-Choralbuch, Nr 273. „Gonzaga perpetim.“

Quelle:

Melodie: Psalterium Coloniae 1791, S. 343 unter den neu aufgenommenen Liedern.³⁸⁶

Knievel-Choralbuch, Nr 275. „Halleluja.“

Quelle: Melodie und Harmonie von I. M. Roeren
; Knievel gibt die benutzte Quelle über dem Choral an.

Auszug aus: Knievel-Choralbuch 1840, Nr 275.

270 275. *Halleluja.* Melodie und Harmonie von I. M. Roeren.
Ein Wechselgesang für die höchsten Feste des Herrn. Halber Chor. Verstärkter Chor. Gemeinde.



³⁸⁶ Vgl. ebd., Bd. IV, S. 193, Nr 301.

3.2.1 Vielfalt der Gesänge

Die exemplarische Darstellung der im Knievel-Choralbuch enthaltenen Lieder und ihrer Quellen (3.2) zeigt eine Vielfalt an Gesängen:

I. Knievel schöpft aus dem lateinischen Liedgut:

Lateinische Gesänge, Hymnen und Antiphonen finden im Knievel-Choralbuch eine Wiederaufnahme.³⁸⁷ Die weit über 20 lateinischen Gesänge im Knievel-Choralbuch, darauf weist bereits Hamacher hin, haben ihre Quellen in dem lateinischen Jesuitengesangbuch „*Sirenes sive Hymni sacri*“, erschienen 1678 in Paderborn bzw. dessen Melodienbuch „*Sirenes Symphoniaceae*“, Köln 1678 und den späteren Ausgaben des „*Psalteriolum cantionum*“ u.a., Köln 1791.³⁸⁸

Der Titel des lateinischen Paderborner Jesuitengesangbuches „*Sirenes sive Hymni sacri*“ (1678) lautet zu deutsch: „Sirenes oder heilige Gesänge für die verschiedenen Zeiten des Jahres zum Gebrauch der Paderborner studierenden Jugend eingerichtet, und herausgegeben mit Erlaubnis der Oberen, Anno 1678 (mit Jesuitensignet), Paderborn ...“ Das Buch enthält 145 lateinische Hymnen, Cantionen und andere lateinische Gesänge ohne Melodien.³⁸⁹

Ein noch im gleichen Jahr herausgekommenes Werk mit partiturmäßig gedrucktem vierstimmigen Satz, sowohl als Chor- wie auch als Orgelsatz verwendbar, enthält die Melodien zu den „*Sirenes sive Hymni sacri*“. Der Titel dieses Werkes lautet „*Sirenes Symphonicæ sive Hymni sacri, ..., Anno 1678.*“³⁹⁰

Eine zweite Auflage erschien zu Köln 1695 mit dem gleichen Titel, eine dritte 1707 unter dem Titel „*Symphonia Sirenes selectarum*“.³⁹¹

³⁸⁷ Im Christentum bezeichnet Hymnus einen Lobgesang in der Art der Psalmen, in der lateinischen Liturgie meist das im 4. Jahrhundert entstandene religiöse, streng metrische oder rhythmische Strophenlied, das als freier Andachtsgesang in den Stundengebeten seinen Ort fand. Begründer der christlichen-lateinischen Hymnendichtung war der heilige Ambrosius. Im Spätmittelalter erfuhren Hymnen wie andere Liedformen Umdichtungen und Übersetzungen und fanden sich seit dem 13. Jahrhundert auch als mehrstimmige Liedsätze, vgl. F.A. Brockhaus, *Der Brockhaus Musik, Begriff „Hymnus“*, S. 328; vgl. auch Art. *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes*, Abschnitt „Hymnus“ in: H. Musch, *Musik im Gottesdienst*, Regensburg 1993, S. 14f.

³⁸⁸ Vgl. Hermann Knievel und sein Choralbuch, Paderborn 1840, in: Th. Hamacher, *Beiträge zur Geschichte des katholischen Kirchenliedes*, im Selbstverlag, Paderborn 1985, S. 338f.

³⁸⁹ Dieses Buch, merkt Hamacher an, „gehört zu den wertvolleren Beispielen für die recht bedeutende Tätigkeit, die dieser Orden in Deutschland, wie in anderen Ländern, als Herausgeber von Werken auf dem Gebiete der lateinisch-kirchlichen Poesie im 17. Jahrhundert entfaltet hat.“, vgl. Th. Hamacher, „*Sirenes sive Hymni sacri ...*“ – Ein lateinisches Paderborner Jesuitengesangbuch, in: *Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens*, von Th. Hamacher, Paderborn 1982, S. 202.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 203.

³⁹¹ Vgl. ebd., Anm. 4, S. 209.

Seit 1707 sind keine Auflagen der *Sirenes* mehr bekannt geworden; die in dem Buche vorhandenen Lieder gingen ab 1710 in die siebente und die weiteren Auflagen des „*Psalteriolum cantionum catholicarum*“ (Psalterlein katholischer Gesänge) über.³⁹²

Dass es sich bei den Melodien der „*Sirenes Symphoniaceae*“ (1678) um die in Paderborn gebräuchlichen Weisen zu den lateinischen Liedern handelt, stellt Hamacher fest, werde „am besten erhärtet durch das Choralbuch von Hermann Ignaz Knievel, Paderborn 1840.“³⁹³

Die beispielhafte Darstellung der im Knievel-Choralbuch enthaltenen Lieder und ihrer Quellen (Punkt 3.2 der vorliegenden Arbeit) belegt, dass Knievel eine Anzahl von Melodien aus den „*Sirenes*“ bzw. dem „*Psalteriolum cantionum catholicarum*“ in sein Choralbuch aufgenommen hat; wir finden sie hier sowohl bei lateinischen als auch deutschen Gesängen. Durch Knievels Wiederaufnahme lateinischer Gesänge in sein Choralbuch wurde in Paderborn der im Jahre 1785 gänzlich abgeschaffte lateinische Kirchengesang wieder eingeführt und damit neu belebt.

II. Knievel nimmt in sein Choralbuch mittelalterliche Leisen³⁹⁴ und Sequenzen³⁹⁵ auf:

* *Leis Gelobet seist du, Jesu Christ*

* *Leis Nun bitten wir den heiligen Geist zur Pfingstsequenz Veni Sancte Spiritus*

* *Leis Gott sei gelobet und gebenedeiet zur Fronleichnamssequenz Lauda Sion Salvatorem*

³⁹² Vgl. Th. Hamacher, Das *Psalteriolum cantionum*, in: Westf. Zeitschrift 110, 1960.

³⁹³ Vgl. Th. Hamacher, „*Sirenes sive Hymni sacri ...*“ – Ein lateinisches Paderborner Jesuitengesangbuch, S. 203. In: Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, von Th. Hamacher, Paderborn 1982.

³⁹⁴ „Leis“ bezeichnet ein volkssprachliches Strophenlied, das aus der Litanei hervorgegangen ist und dessen einzelne Strophen jeweils mit dem Ruf „Kyrieleis“ abgeschlossen werden; vgl. F.A. Brockhaus, Der Brockhaus Musik, Begriff „Leis“, S. 416.

³⁹⁵ Der Name „Sequenz“, eines nach dem Alleluia-Vers vorgetragenen Gesangs, geht zurück auf die erweiterten Jubilus-Melismen nach dem Alleluia-Vers. Als Hauptmerkmal der sog. „klassischen Sequenz“, die ab etwa 840 bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts quellenmäßig belegt ist, gilt das Prinzip der fortschreitenden Wiederholungen, die Aneinanderreihung melodisch gleicher Versikelpaare. Dabei werden zwei Strophen jeweils auf dieselbe Melodie gesungen. - Die Reformbeschlüsse des Tridentiner Konzils 1570 führen zu einer Beschränkung auf nur vier Sequenzen im Kirchenjahr: „*Victimae paschali laudes*“ zum Osterfest, „*Veni sancte spiritus*“ zum Pfingstfest, „*Lauda Sion salvatorem*“ zum Fronleichnamfest, und „*Dies irae*“ zur Totenmesse. Später (1727) kam hinzu „*Stabat mater dolorosa*“ für das Fest der Sieben Schmerzen Mariä; vgl. Art. Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes, Abschnitt „Tropus und Sequenz“ in: H. Musch, Musik im Gottesdienst, Regensburg 1993, S. 19f.

* *Dies irae* – Sequenz

* *Stabat mater dolorosa* – Sequenz

III. Knievel benutzt bei der Erstellung seines Choralbuches die Paderborner Gesangbücher von 1609ff. und 1765ff. als Quelle:

Das Paderborner Gesangbuch von 1609 zählt mit seiner Auswahl an Melodien und Texten aus dem mittelalterlichen, deutschen und lateinischen Liedgut zu den wertvollsten Erscheinungen unter den katholischen Gesangbüchern des beginnenden 17. Jahrhunderts. Die starke Verbindung zur Tradition der lateinischen Gesänge und alten deutschen Lieder des Mittelalters ist ein wesentliches Merkmal der Paderborner Gesangbücher von 1609ff., der ersten Paderborner Gesangbuchgeneration. ‘Konservatismus‘ einerseits und ‘Aufgeschlossenheit für das Neue‘ andererseits sind die bezeichnenden Merkmale der Paderborner Gesangbücher des 18. Jahrhunderts; sie nehmen zwar Gedanken der Aufklärung auf, bringen jedoch keine radikalen Veränderungen – brechen nicht mit der Tradition des Kirchenliedes.³⁹⁶

Die beispielhafte Darstellung der im Knievel-Choralbuch enthaltenen Lieder und ihrer Quellen (Punkt 3.2 der vorliegenden Arbeit) belegt, dass Knievel a) auf die Paderborner Gesangbücher von 1609ff. zurückgreift, aus deren Geschichte und Fundus an traditionellem - dem mittelalterlichen, deutschen und lateinischen Liedgut schöpft, b) die Paderborner Gesangbücher von 1765ff. als weitere Quelle benutzt - Texte und Melodien aus diesen Büchern in sein Choralbuch aufnimmt.

Mit der Aufnahme von Texten und Melodien aus dem Paderborner Kirchenliedgut führt Knievel die Linie der Paderborner Gesangbücher von 1609ff. - dessen starke Verbindung zur Tradition der lateinischen Gesänge und der alten deutschen Lieder des Mittelalters – fort. Die Merkmale Konservatismus einerseits und Aufgeschlossenheit für das Neue andererseits verbindet Knievels Choralbucharbeit mit der Paderborner Gesangbuchgeschichte. Diese Merkmale, vor allem ihre Kombination bestimmen die Chormelodien von Knievel und damit auch die Kirchenliedbewegung- und Entwicklung im Bistum Paderborn im 19. Jahrhundert.

³⁹⁶ Vgl. dazu Kap. 1. Geschichte der katholischen Gesangbücher in Paderborn vom 17. bis in das beginnende 19. Jahrhundert, S. 7-12 der vorliegenden Arbeit.

IV. Knievel führt die Tradition der Libori-Lieder weiter:

Das Erzbistum Paderborn ist eng verbunden mit seinem Patron Sankt Liborius; das jährliche Liborifest - ein traditionelles volkstümliches Kirchenfest - nimmt einen bedeutenden Stellenwert im kirchlichen Leben der Diözese ein.

Seit der feierlichen Übertragung der Reliquien des heiligen Liborius von Le Mans in Frankreich nach Paderborn im Jahre 836 n. Chr. ist sein Fest jährlich im Dom zu Paderborn festlich begangen worden. Zahlreiche lateinische Lieder, Sequenzen und Hymnen zu Ehren des heiligen Liborius finden wir in erhalten gebliebenen Missalen und Brevieren oder mittelalterlichen handgeschriebenen Fragmenten von diesen Büchern. Sie entstammen zum Teil dem hohen und späteren Mittelalter.³⁹⁷

Nur wenige deutsche Libori-Lieder, darunter das scheinbar älteste Lied „**Du großer Hirt und Gottesmann**“ sind uns aus so früher Zeit überliefert. Gedruckt kommt dieses Lied zuerst im Andachtsbüchlein der 1736 gegründeten Libori-Bruderschaft: „Geistliche Arznei“, Paderborn 1736 vor. Auf S. 12 und in § 4 der Regeln der Bruderschaft wird auf das hohe Alter des Liedes hingewiesen: „Alle Tage ... pfleget ein jeder Sodalit zu Ehren seines heiligen Schutzpatrons den uralten, von vielen hundert Jahren her gebräuchlichen Lobgesang: „Du großer Hirt und Gottesmann etc.“ zu beten.“ Aus dieser Bemerkung geht hervor, stellt Hamacher fest, dass das Lied allgemein bekannt war und schon in früheren Jahrhunderten, im Mittelalter, gesungen wurde.³⁹⁸ Wann die Melodie zum ersten Mal vorkommt, konnte nicht herausgefunden werden. In den noch vorhandenen Paderborner Gesangbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts steht die Melodie nicht. Hamacher bemerkt hierzu: „Doch muß sie im 18. Jahrhundert sehr bekannt gewesen sein, da das Melodienbuch zum neuen Paderborner Gesangbuch 1767, der „Handweiser“ 1770, die Melodie nicht bringt, sondern sie als allgemein bekannt voraussetzt.“³⁹⁹

Im Choralbuch von Knievel (1840) stehen zwei Melodien zu dem genannten Liborilied „Du großer Hirt und Gottesmann“ (Nr 228. und Nr 258.); die „zweite“ Melodie Nr 258. ist bei Knievel so aufgestellt, wie sie auch heute noch gesungen wird (Gotteslob Nr 889.).

Das festlich-frohe Liborilied: „**Sei begrüßet, o Libori, dessen Name, Ehr‘ und Glorie Gott auf Erden groß gemacht.**“ - heute noch oft gesungen - erscheint zum ersten Mal in dem genannten Libori-Bruderschaftbüchlein „Geistliche Arznei“, herausgegeben im Jahre 1736 von dem Jesuiten Michel Strunck. Dieses

³⁹⁷ Vgl. Th. Hamacher, Zur Geschichte der Libori-Lieder, in: Musik und Musiker. Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, S. 194.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 195.

³⁹⁹ Vgl. ebd.

Liborilied ging seit 1765 in die Paderborner Gesangbücher über.⁴⁰⁰ Die Melodie finden wir ebenfalls im „Neuen verbesserten Gesangbuch“, Paderborn 1765.⁴⁰¹ Im Choralbuch von Knievel (1840) ist die Melodie „Sei begrüßet, o Libori“ unter Nr 226. so aufgestellt, wie diese im Paderborner Gesangbuch 1765 steht.

Großer Beliebtheit erfreute sich auch das Libori-Lied „**Rühm‘ und lobe, sing‘ und preise. Du beglückte Paderstadt. ...**“ Das fünfstrophige Lied steht in dem genannten Bruderschaftsbüchlein 1736; die Melodie erscheint zuerst im Paderborner neuen Gesangbuch von 1765 (Nr 185.), darauf im „Handweiser“ 1770 (Nr 314.) und ging von hier aus in das Choralbuch von Knievel (1840, Nr 227.) über.⁴⁰²

Auch der 18-strophige Tagzeiten-Lobgesang zu Ehren des heiligen Liborius „**O Libori, groß daroben,**“ - lat. „**O Libori praesul bone**“, in dem über das Leben und die Wundertaten des heiligen Liborius berichtet wird, erfreute sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit.⁴⁰³ Im Choralbuch von Knievel erscheint der lateinische Lobgesang „O Libori praesul bone“ unter Nr 229. Die Melodie zu diesem Lied hat Knievel aus dem Gesangbuch „Tochter Sion“ (Nr 41b mit dem Texte „Gaude orbis, quando homo.“) übernommen.⁴⁰⁴

Ein weiteres lateinisches Liborilied „**Eja salve pretiosum, munus datum coelitus**“ steht im Choralbuch von Knievel unter Nr 230. Auch die Melodie zu diesem Lied stammt aus „Tochter Sion“ (Nr 31 „Echo du der Felsen Leben.“).⁴⁰⁵

Das seit Ende des 18. Jahrhunderts im Hochstift Paderborn gebrauchte Tillmannsche Gesangbuch, zu dem Knievel u.a. seine Orgelbegleitung geschrieben hat, enthält nur ein einziges Liborilied (Nr. 178): „**Gottes Ehre zu vermehren,**“ (nach der Melodie: „Sei begrüßet, o Libori“)⁴⁰⁶; diese Entwicklung war ein Resultat der Aufklärung, die Ende des 18. Jahrhunderts die Libori-Verehrung stark zurückdrängte. Im Knievel-Choralbuch erscheint das genannte Lied unter Nr 226. mit der Melodie „Sei begrüßet, o Libori“, wie diese in dem Paderborner Gesangbuch 1765 aufgestellt ist.

⁴⁰⁰ Vgl. Th. Hamacher, Zur Geschichte der Libori-Lieder, in: Musik und Musiker. Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, S. 196f.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 197 und vgl. S. 10f. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁰² Vgl. ebd.

⁴⁰³ Vgl. Th. Hamacher, Zur Geschichte der Libori-Lieder, in: Musik und Musiker. Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, S. 198.

⁴⁰⁴ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 192.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 193; zum Gesangbuch „Tochter Sion“ vgl. S. 132f. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁰⁶ Vgl. H. Müller, Gänge durchs Kirchenlied, Paderborn 1926, S. 73.

Im Gegensatz zu Tillmann nimmt Knievel in sein Werk – „Choralbuch für katholische Kirchen, zunächst für den ältern Theil der Diözese Paderborn“ eine Reihe von überlieferten Libori-Gesängen, darunter auch lateinische Hymnen auf (Knievel-Choralbuch 1840, Nr 226-230.) und belebt damit das alte mit dem Liborifest und seiner Tradition verbundene Kirchenlied wieder.

Knievel zeigt sich in seinen Erneuerungsbestrebungen des Kirchenliedes im Bistum Paderborn im Zusammenhang der Libori-Tradition als Bewahrer des alten Kirchenliedgutes.

Mit seinen zwei Eigenmelodien zur Ehre des heiligen Liborius setzt Knievel einen neuen Akzent in der Wiederbelebung des Libori-Kultes; die Eigenkompositionen stammen aus dem Jahre 1838 und erscheinen im Knievel-Choralbuch unter den Nummern 259 und 260 zu dem Text „Unser Lied singt deine Ehre, heiliger Liborius“. Knievels Libori-Eigenmelodien sind ein Beleg für seine Eigenständigkeit – seine Autonomie als Mensch und Künstler. So verleiht Knievel selbst durch seine festlichen und fröhlichen Eigenkompositionen der Liebe und Verehrung zu dem großen Patron Sanct Liborius Ausdruck:

Eine insgesamt schlichte Gestalt, der ruhige Rhythmus (halbe Noten) mit vereinzelt lebhaften, freudigen Akzenten durch das Einfließen von Viertelnoten in die Melodieführung, die meist kleinen Intervallschritte, die durchbrochen werden durch Intervallsprünge, zum Beispiel durch das wiederholt eingesetzte, betonte Intervall einer Quarte wie ein Fanfarenruf und eine einprägsame Melodieführung, verleihen Knievels Libori-Eigenmelodien einen ‚volkstümlichen Charakter‘ und bewirken im Zusammenspiel den festlichen und freudigen Ausdruck dieser Eigenkompositionen.⁴⁰⁷

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 259. (Auszug)

„Unser Lied singt deine Ehre,“ etc. Knievel 1838.

259.

Un - ser Lied singt dei - ne Eh - re, Hei - li - ger Li - bo - ri heut ;

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 260. (Auszug)

2^{te} Mel.: „Unser Lied singt deine Ehre,“ etc. Knievel 1838.

260.

Un - ser Lied singt dei - ne Eh - re, Hei - li - ger Li - bo - ri heut ;

⁴⁰⁷ Knievels Eigenmelodien zum Libori-Lied „Unser Lied singt deine Ehre“, Nr 259 und 260 werden unter Punkt 3.3.8 (Knievels Eigenkompositionen) der vorliegenden Arbeit ausführlich dargelegt.

Auszüge der Melodien zu Liedern am Feste des heiligen Liborius, die Knievel in sein Choralbuch 1840 aufgenommen hat: Nr 226-231:

226. **Melodien zu Liedern am Feste des h. Liborius.**
Mel.: „Sei gegrüßet, o Libori!“ etc:

Got - tes Eh - re zu ver - meh - ren, Und Li - bó - ri! dich zu

227. *Mel.: „Rühm' und lobe, sing und preise“ etc:*

228. *Mel.: „Du grosser Hirt u. Gottesmann“ etc:*

229. *„O Libori,“ etc:*

O Li - bó - ri, praesul bo - ne, ad - vo - ca - te et pa - tro - ne

230. *„Eja salve pretiosum“ etc:*

E - ja sal - ve pre - ti - o - sum mu - nus da - tum coe - li - tus,

231. *Mel.: „In den Heil'gen soll man loben“ etc:*

x). Sal - ve pa - ter sal - va - to - ris, sal - ve cus - tos Re - dem -

V. Knievel nimmt Lieder von Friedrich Spee in sein Choralbuch auf:

Im Liedschaffen Friedrich von Spees finden wir den ersten Höhepunkt der geistlichen Barockdichtung. Spees Lyrik ist durch ein tiefes persönliches Erlebnis, eine bilderreiche Sprache, barocken Überschwang und durch Mystik gekennzeichnet.⁴⁰⁸ Der Name Friedrich von Spee (1551-1635) nimmt in der Geschichte der Paderborner Gesangbücher und des Paderborner Kirchengesanges eine hervorragende Stellung ein:

In dem im Kölner Jesuitengesangbuch „Auserlesene Geistliche Kirchengesäng“ (1623) enthaltenen Lieder Friedrich von Spees kommt in den Texten das neue Versbetonungsgesetz und in den Melodien der neue, monodische Liedstil zum Durchbruch. Von hier aus führt der Weg des neuen barocken Kirchenliedes - seine Veränderungen in textlicher und musikalischer Hinsicht auch in das Paderborner Gesangbuch von 1628; dieses bringt insgesamt 173 Lieder, von denen rund 150 Lieder als ältere bzw. als wenigstens vor 1623 in Druck erschienene Lieder quellenmäßig nachweisbar sind. Der Verfasser der übrigen 23 Lieder ist Friedrich von Spee, der in den Jahren 1623-1626 und 1629-1631 in Paderborn wirkte; von diesen kommen bereits 10 Lieder im Kölner Jesuitengesangbuch 1623 vor.⁴⁰⁹

In dem Gesangbuch von 1726 stammen von den 207 deutschen und 34 lateinischen Liedertexten (ohne Melodien, aber mit Verweisen zu bekannten Melodien) zahlreiche Liedertexte von Friedrich Spee.⁴¹⁰

Im Gesangbuch von Joseph Tillmann (1796), das unter Angabe der Kopfzeile auf alte, in Paderborn beliebte Melodien verweist, finden wir auch Melodieangaben zu einer Reihe von Spee-Liedern; es ist davon auszugehen, dass diese Lieder bei Erscheinen des Tillmannschen Gesangbuchs im Bistum Paderborn bekannt und wahrscheinlich in Gebrauch waren.⁴¹¹: Mel. „*Ein Kind gebor'n zu Betlehem.*“ (Tillmann Nr 47.); Mel. „*Als ich bei meinen Schafen wacht.*“ (Tillmann Nr 42.); Mel. „*O Traurigkeit, o Herzenleid.*“ (Tillmann Nr 69.); „*Die ganze Welt, Herr Jesu Christ.*“ (Tillmann Nr 79. – Erste Messe: Beschluß); „*Dich liebt, o Gott, mein ganzes Herz.*“ (Tillmann Nr 7.). Die Spee-Texte zu diesen Liedern hat Tillmann durch andere Texte ersetzt.

⁴⁰⁸ Vgl. B. Schmid, Das Kirchenlied der Barockzeit, in: Musik im Gottesdienst, Bd. I, hrsg. von H. Musch, Regensburg 1993, S. 378.

⁴⁰⁹ Vgl. Th. Hamacher, Die Paderborner Gesangbuchdrucke, in: Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, Paderborn 1982, S. 108. und vgl. Th. Hamacher, Die Lieder des Friedrich Spee von Langenfeld im Paderborner Gesangbuch 1628, in: Beiträge zur Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes, Paderborn 1985, S. 116.

⁴¹⁰ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. III, S. 56. und vgl. E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 26. und S. 29.

⁴¹¹ Vgl. E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 41.

Im Gegensatz zu Tillmann nimmt Knievel zu den genannten Liedern auch die entsprechenden Texte von Spee in sein Choralbuch auf. Es sind die Nummern:

- 27 „Ein Kind gebor’n zu Bethlehem.“
- 29 „Als ich bei meinen Schafen wacht“
- 71 „O Traurigkeit, o Herzenleid.“
- 91 „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ.“
- 185 „Dich liebt, o Gott, mein ganzes Herz“

Weiterhin hat Knievel folgende bekannte Melodien zu Spee-Liedern in seinem Choralbuch ausgeführt:

- 32 „Singt auf, lobt Gott.“
- 78 „Jesus, ruft dir, o Sünder mein.“
- 86 „Ist das der Leib, Herr Jesu Christ.“
- 90 „Freu’ dich, du Himmelskönigin.“
- 95 „Lasst uns erfreuen herzlich sehr.“
- 164 „Das Heil der Welt, Herr Jesus Christ.“
- 167 „O Christ, hie merk.“
- 173 „Thu auf, thu auf, o edles Blut.“

VI. Knievel nimmt Lieder aus der „Tochter Sion“ in sein Choralbuch auf:

Das Eindringen der Aufklärung in den Bereich der katholischen Gesangbücher dokumentiert in größerem Umfange zuerst das Gesangbuch „Tochter Sion“ von Heinrich Lindenborn⁴¹²; die „Tochter Sion“ erscheint im Jahre 1741 in Köln als erstes Gesangbuch der Aufklärung; sie gehört zu den wichtigsten Gesangbüchern der Aufklärungszeit.⁴¹³ Ursprung kennzeichnet die „Tochter Sion“ als halb pastoral und halb didaktisch und moralisierend und in dieser Form als die Grenzscheide zwischen den Perioden des Kirchenliedes.⁴¹⁴ Lindenborn hatte „die bewehrthisten Capellen-Meistern und Music-Verständigen unseres Teutschen Landes“ um Vertonungen seiner Texte gebeten und aus den eingegangenen Melodien „durch Music-Verständige die angenehmste, und welche sie dem Kirchen-Stylo mehr gemäß befunden“, auswählen lassen, so dass die „Tochter Sion“ mit ihren 206 Melodien samt Generalbaß (darunter 20 Duette) eine reichhaltige Übersicht über die Stellung der deutschen Tonsetzer zum Kirchenlied bietet.⁴¹⁵

⁴¹² Vgl. O. Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979, S. 256.

⁴¹³ Vgl. B. Schmid, Deutscher Liturgiegesang, in: H. Musch, Musik im Gottesdienst, Bd. 1, Regensburg 1993, S. 383.

⁴¹⁴ Vgl. O. Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979, S. 257.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 259.

Folgende vier Lieder haben Melodien aus der Tochter Sion 1741:⁴¹⁶

Nr 120. „Gott Vater hoch erhoben.“ – Tochter Sion Nr 188 mit dem Texte
„Vincenti grosser Held.“

Nr 216. „Wer ist die, so dort sich zeigt.“ - Tochter Sion Nr 167,
mit demselben Text.

Nr 229. „O Libori, praesul bone.“ – Tochter Sion Nr 41b mit dem Texte
„Gaude orbis, quando homo.“

Nr 230. „Eja salve pretiosum, munus datum coelitus“ auf den heiligen
Liborius – Tochter Sion Nr 31 „Echo du der Felsen Leben.“

VII. Knievel benutzt Herolds Gesangbuch (1807) und das Melodienbuch zum
„Heiligen Gesange“ von Herold (1808) als Quelle für sein Choralbuch:

Herolds Gesangbuch „Der heilige Gesang“ ist ein Produkt der Aufklärungszeit. Otto Ursprung ordnet das Paderborner Gesangbuch von Herold, 1803 (bis 1874 gebraucht) hinsichtlich seines Hauptinhaltes und seiner Aufklärungstendenz den Sammlungen mit Liedern verschiedener Richtungen zu und zählt es zu den bedeutendsten dieses Typs von Gesangbüchern der Aufklärungszeit.⁴¹⁷

Mit 27 Jahren wird Melchior Ludolf Herold (geboren am 12.12.1753 in Rüthen) zum Pfarrer in Hoinkhausen berufen; wie Herold den Kirchengesang in der damaligen Hoinhausener Kirchengemeinde vorfand, erlebte und wie er darauf reagierte, berichtet Ulrich Grun in „Heimatblätter“ (Lippstadt 2004, 84. Jahrgang/Folge 1):⁴¹⁸ „... Nur das Gesinge ist entsetzlich. Was da so zusammengebrummt wird, stimmt weder textlich noch musikalisch – weder liturgisch noch theologisch. Da muss etwas getan werden. Es geht nicht von heute auf morgen. Es fehlt an allem: an brauchbaren sinnvollen Liedertexten wie an sangbaren einfachen Melodien. Ein Gesangbuch wäre wohl nötig. ... Unermüdlich forscht Herold in katholischen und evangelischen Gesangbüchern, ... dichtet selber, übernimmt bewährte Melodien und komponiert neue. ...“

Herolds Gesangbuch „Der heilige Gesang“ erscheint erstmals 1803 in Lippstadt und verbreitet sich bald im Sauerland und fast ganz Westfalen. Die in diesem Buch zusammengestellten, nummerierten 330 Liedtexte stammen vor allem aus evangelischen und katholischen Gesangbüchern aus dem letzten Viertel des 18.

⁴¹⁶ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 192.

⁴¹⁷ Vgl. O. Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979, S. 258.

⁴¹⁸ Grun stützt sich vor allem auf A. Schmeck-Dringenbergs Herold-Biographie im „Westfälischen Magazin“, 2. Jahrgang, Nr 11, 1910.

Jahrhunderts; bei jedem Lied steht ein Verweis auf die zugehörige Melodie. Lateinische Gesänge sind in der ersten Auflage nicht aufgenommen.⁴¹⁹ Eine zweite verbesserte und erweiterte Auflage des Heroldschen Gesangbuches von 1803 kommt 1807 bei C. A. Steuber in Rinteln heraus. Diese verbesserte Fassung enthält keine Noten, aber Melodiehinweise, 330 numerierte Liedtexte und zahlreiche Gebete. 122 Lieder sind protestantischen Ursprungs. Aus dem Gesangbuch von Tillmann stammen 26 Gesänge, aus dem von Kohlbrenner 23. Im Ganzen sind die Lieder anderen Gesangbüchern entnommen. - Mit dieser zweiten Auflage erscheint 1807 in Rinteln (auf Veranlassung Herolds) das Choralbuch „Versuch einer Sammlung vierstimmiger Chormelodien ..“ von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser.⁴²⁰

Eine im Jahre 1808 erschienene weitere Auflage des Gesangbuches von 1803 enthält „Chormelodien“ unter Hinzufügung alter Melodien, zusammengestellt durch Peter Conradi, Schullehrer zu Effeln, bei Hoinkhausen. Grundlage dieses Buches ist das Werk von Kayser 1807. Sämtliche Melodien sind einen Ton höher gesetzt als bei Kayser und enthalten nur Diskantnoten zum Singen.⁴²¹

Die Beliebtheit des Heroldschen Gesangbuchs bei der Bevölkerung wächst stark und hält an: Die Fassung von 1807 erlebte zahlreiche Auflagen in verschiedenen Druckereien; die letzte Auflage, die 24., kam 1860 in Lippstadt heraus.⁴²²

Die beispielhafte Darstellung der im Knievel-Choralbuch enthaltenen Lieder und ihrer Quellen (Punkt 3.2 der vorliegenden Arbeit) belegt, dass Knievel aus dem Heroldschen Gesangbuch (1807) schöpft, vor allem Texte und Melodien aus dem Melodienbuch zum „Heiligen Gesange“ von Herold (1808) in sein Choralbuch aufnimmt.

⁴¹⁹ Vgl. dazu Th. Hamacher, Das Gesangbuch von L. M. Herold, Lippstadt 1803, in: Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, Paderborn 1982, S. 121; vgl. auch E. Heitmeyer, Sursum corda, Paderborn 1999, S. 44 und Anm. 152. und vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 76, 232.

⁴²⁰ Vgl. dazu die Ausführungen zu Punkt 2.2.1.1.1 der vorliegenden Arbeit.

⁴²¹ Zum Melodienbuch von 1808 vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, 284., S. 102-105. Dort Herkunftsnachweis der Melodien, soweit möglich.

⁴²² Vgl. E. Heitmeyer, Sursum corda, S. 44f. und vgl. dazu W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 88-98: Dort Quellennachweis aller Gesänge.

Titelblatt des Paderborner Buches
SIRENES SYMPHONIACAE,
 Köln 1678; Vierstimmige Ausgabe

SIRENES
SYMPHONIACAE,
 SIVE
HYMNI SACRI,
 quaternis vocibus per di-
 versa anni tempora concinendi, in
 pios fidelium usus Paderbor-
 næ collecti.

Permissu Superiorum.



Colonia Agrippina,
 Typis Viduae Petri Metternich, pro-
 pte Augustinianos. Anno 1678.

Titelblatt des Paderborner
 Gesangbuches 1609-1720

Titelblatt des lateinischen Jesuitengesangbuches
SIRENES SIVE HYMNI SACRI,
 Paderborn 1678

SIRENES
 SIVE
HYMNI SACRI

Diversis anni temporibus ac-
 cognodati, in ulum Salsch
 Joventutis Paderbornæ
 aditi.

Permissu Superiorum.

Anno 1678.



PADERBORNÆ
 Typ. DAVIDIS HUBER

Alte Catholische
Geistliche Kirchen-
gesäng/auff die fürnem-
ste Feste/auch in Processionen/
Creuzgängen vnd Kirchenfärten!
 Ben der H. Weß/Predig/in Häu-
 fern / vnd auff dem Felde zuge-
 brauchen / sehr nützlich/
 sampt einem Cate-
 chismo.

Durch gnedigem Consens
 Desß Hochwürdigē Für-
 sten vnd Herrn/Herrn Dieß-
 richen Bischöffen desß Stiffts
 Paderborn/ 10. Auß.
 Collegij Societgängen. 1720. Erffert
 Gedruckt zu Paderborn/Bey
 MATTHÆO PONTANO,

M. DC. XX.

Titelblatt des Paderborner
Gesangbuches 1726-1790

GOTT,
und der allerseeligsten Got-
tes-Gebährerin, und Jungfrauen
MARIAE / 362
gewidmetes,
Neues, verbessert und vermehrtes
Katholisch-
Paderbornisches
Gesang-Buch,
Welches zum Gebrauch des öffentlichen
Gottesdienstes in denen Kirchen so wol, als zu
eines jeden besondern Andacht, und Seelen-
Sens, zu gebrauchen.
In eine bequemere Ordnung einge-
theilt, und
mit Noten, zu denen neuen, und unbesam-
melten Gesängen, versehen.
Mit Approbation und Erlaubnis hoher Obrigkeit.
Paderborn: Gedruckt und verlegt von Wilhelm
Junfermann, Hof-Buchdrucker 1765.

Titelblatt des Paderborner
Gesangbuches 1628

Titelblatt des Paderborner
Gesangbuches 1765-1780

Christlich Katholisches
Gesang-Buch,
Nach Meinung
Ihro päpstlichen Heiligkeit
BENEDICTI XIII. in dem Concilio,
so gehalten zu Rom 1725.
Und auf gnädigste Anordnung
Ihro Churfürstl. Durchl.
CLEMENTIS AUGUSTI
also eingerichtet,
daß darinn begriffen:
I. Alle zum Himmel nützliche, oder noth-
wendige Stück.
II. 24. Andächtige Christliche Werke,
Morgens, Abends, und
Mittags-Gesänge.
III. Ausserlesene Gesänge auf die fürnehm-
ste Festtage des ganzen Jahrs und bes-
ondere Processionen, mit höchsten Nutzen
der Seelen zu gebrauchen.
Cum Privilegio Senerissimi Elea. Colon.
Paderborn: Gedruckt und zu finden bey der
Witib Schirmer, Hof-Buchdr.

Christlich Katholisch Gesang-
buch / in welchem
**Auff alle Fest und zei-
ten** des ganzen Jahrs / in Pro-
cessionen, bey dem Ampt der H. Mess
und Communion vor und nach der Pre-
dig / und sonst sehr viel Catholische
u. k. schöne Melodien ge-
zierter Gesänge be-
griffen.
Als zu der Hochgebene-
ren Mutter Gottes / zu den H. En-
geln / vnd allen Heiligen in gemein
vnd insonderheit / etc.
✠ (+) ✠
Franz Schulp.
Cum licentia superiorum.
Gedruckt zu Paderborn / bey
HEIDENRICO PONTANO.
1628.

Titelblatt des Gesangbuches
von Joseph Tillmann, in zahl-
reichen Auflagen erschienen
1796-1876

Katholisches Gesangbuch

nach den alten und bekannten Melodien,
(wenige ausgenommen)

mit einem

Gebethbuche,

zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste
und der Hausandacht.

Auf Gutheissen
Er. Fürstbischöflichen Gnaden
Franz Egon v.

Verfasset

von

Joseph Tillmann,

Pfarrer zu Ertelen.

Nach der vierten Auflage.

Mit gnädigstem Privilegio.

Paderborn,
bey J. W. Junfermann.

Titelblatt des Gesangbuches
„Tochter Sion“, Köln,
2. Aufl. 1768 von H. Lindenborn

Neues *Lindenborn*
Gott und dem Herrn geweihtes
Kirchen- und Haus-Gesang
Der
Dreysachen Wege der
Vollkommenheit nach dem Himmlis-
chen Jerusalem wandernden
Tochter Sion,
Die Glaubens-Geheimnisse und Best.
Tage, nach der Biblischen Geschichte
und Kirchen-Ordnung
vorstellend,
Den Sünder zur Buße erweckend, mit Tugend-
übungen bestärkend, und zum Lob der Heiligen
ermuntrend,
Mit jedem Lied begleitet, von bewehrten
Musik-Verständigen neu-gesetzten Sing-
weisen, samt Bass-General, zu Vermeh-
rung des Hörslichen Lobes.
Cum Privilegio Sacrae Caesaris Majestatis.
Zum zweytenmal
In Druck verlegt Ebln am Rhein
In der Schaubergischen Buchdruckerey.

Titelblatt des Gesangbuches
„Der heilige Gesang“ von
Melchior Ludolph Herold,
erschien ab 1803 bis 1860 (24 Aufl.)

Titelblatt des Melodienbuches
zum „Heiligen Gesange“ von
Melchior Ludolph Herold (1808)

Der
heilige Gesang,
oder
vollständiges katholisches
Gesangbuch
für
den öffentlichen Gottesdienst
und die häusliche Andacht.

Herausgegeben
von
M. L. Herold,
Pfarrer zu Horkhausen im Herzogthum Westphalen.

Mit Gutheissen der geistlichen Behörde.

Dritte, verbesserte Auflage.

Gedruckt auf Kosten des Herausgebers.
1809.

Choralmelodien
zum
Heiligen Gesange

oder vollständigen

katholischen Gesangbuche

für
den öffentlichen Gottesdienst
und die

häusliche Andacht.

Herausgegeben
für

Schullehrer und Chorfänger.

von
M. L. Herold,

Pfarrer zu Horkhausen im Herzogthum Westphalen.

Preis 1 fl. 30 fr.

Gedruckt auf Kosten des Herausgebers.
1808.

VIII. Das Knievel-Choralbuch enthält eine Anzahl Melodien, die protestantischen Ursprunges sind; die einzelnen Liednummern werden in Bäumkers Werk aufgeführt.⁴²³ Es sind die Nummern: 1, 6, 7, 8, 16, 20, 22, 30, 32, 39, 41, 43, 47, 58, 62, 65, 70, 87, 88, 109, 119, 124, 127, 128, 130, 136, 138, 142, 144, 145, 153, 178, 179, 200, 262.

Hinzu kommen folgende Liednummern, deren Melodie hier zum ersten Male auftritt:

Auszug aus W. Bäumkers Werk: Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 191f.

- Nr 11. „Ihr Tage, die ich hingelebt.“ Mel. im Gsb. von Stenger 1663 S. 376 bei dem Texte „Danket dem Herrn heut und allzeit“ (Mit. Herman). Zahn Nr 442.
- „ 14. „Laß dich durch unser Flehen rühren.“ Mel. von J. G. Schicht 1819 Nr 295 zu dem Texte „Was sorgst du ängstlich für dein Leben“ (Gellert). Zahn Nr 3036.
- „ 21. „O welcher Trost wacht auf in mir!“ Mel. von Barth. Selber, Cant. Goth. II, 1648 und 1655, S. 206 zum Texte von demselben „Auf meinen Herren Jesum Christ.“ Zahn Nr 5706.
- „ 24. „Heilig ist Gott der Vater.“ Zahn Nr 8630a. Vgl. im Melodienteile Nr 72.
- „ 60. „O wie sollen wir dich preisen.“ Mel. von Joh. Gottfried Schicht 1819 Nr 661 zu dem Texte von Joh. Valentin Böscher „Herr, es siehet schlecht um mich.“ Zahn Nr 3519.
- „ 68. „Jesu meine Freud und Wonne“ (Apelles von Löwenstern). Mel. bei Döring 1802 Nr 177. Zahn Nr 3805.
- „ 75. „Schöpfer Himmels und der Erden.“ Mel. Um 1750 bei dem Texte von Joh. Brand „Du geballtes Weltgebäude.“ Zahn Nr 6775.
- „ 125. „Sieh, Vater von dem höchsten Throne.“ Mel. bei Witt 1715 Nr 393 zu dem Texte von J. Brand „Laß uns dem Herren sämtlich danken.“ Zahn Nr 6006.
- „ 131. „O Jesu, unbeflecktes Lamm, du trugst der Sünder Schuld.“ Mel. von Schicht 1819 Nr 887 zu dem Liede von M. W. S. Bangerow „In dieser gottgeweihten Nacht.“ Zahn Nr 7238.
- Nr 135. „Jesús, bester Hirt der Seelen.“ Mel. bei Weizel 1810 Nr 151 zu dem Texte von Chr. Tiege „Sollt' es gleich bisweilen scheinen.“ Zahn Nr 1369b. Der Schluß ist verändert.
- „ 139. „Der lieben Sonne Licht und Pracht“ (Christian Scriber). Mel. bei Stöckel 1744. Zahn Nr 5663. Vgl. das Lied „Mein Engel der mich stets bewacht“ im III. Bd Nr 135, dessen Melodie dieselbe ist.
- „ 146. „Meinen Jesum laß ich nicht, weil er sich für mich gegeben“ (Christian Reymann). Mel. Prax. piet. Frankfurt 1668 Nr 644. Zahn Nr 3450.
- „ 147. „Wir glauben, großer Gott! an dich.“ Mel. von Schicht 1819 Nr 1152 zu dem Texte von Heinrich Georg Neuß „Nun ist das Heil, Kraft, Gewalt und Reich.“ Zahn Nr 7757.
- „ 154. „Preis dem Todesüberwinder“ (Klopstock). Mel. von Schicht 1819 Nr 396. Zahn Nr 6675.
- „ 165. „Wie soll ich dich empfangen Und wie begegnen dir“ (B. Gerhardt). Mel. von Joh. Crüger 1653. Zahn Nr 5438.
- „ 183. „Lobfingt ihr Völker allzugleich.“ Mel. aus dem Franzöf. Psalter. Vgl. Zahn Nr 2570.
- „ 184. „Ich will danken und lobfingen“ (Balth. Winter). Mel. im Gsb. von Freyhlinghausen I, 1704 Nr 286 bei dem Texte von Gotfr. Arnold „O Durchbrecher aller Bande.“ Zahn Nr 6709.
- „ 206. „Jesu komm, sei eingebeten“ (Sigismund von Birken). Mel. Erfurt 1760. Zahn Nr 6735.
- „ 214. „Mein Herz und Sinn den Herren hoch erhebet“ (D. Denicke?). Mel. aus dem Franzöf. Psalter, Genf 1542 Nr 8 »O notre Dieu tout bon, tout adorable«. Zahn Nr 923.
- „ 240. „Herr, erhöre mein Gebet, Erhör mein stilles Flehen.“ Mel. bei Witt 1715 Nr 101 zu dem Texte „So gehst du nun mein Jesu hin.“ Zahn Nr 7631b.
- „ 263. „Wer weiß wie nahe mir mein Ende.“ Zahn Nr 2839b und das Lied in diesem Bd Nr 362.

⁴²³ Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 191f.

3.2.2 Gesamtübersicht der Hauptquellen für Knievels Choralbuch 1840

I Choralbücher/ Gesangbücher/Choralbearbeitungen

- * Paderborner Gesangbücher von 1609ff. und von 1765f.
; „Sirenes sive Hymni sacri“, Paderborn 1678 und dessen Melodienbuch
„Sirenes Symphoniace“, Köln 1678
- * Directorium Chori etc: Romae 1615.
- * Gesangbuch von M. Ludolf Herold: „Der heilige Gesang“, Lippstadt 1803
und dessen weitere Auflagen
- * Choralbuch von Wilhelm Ignaz Kayser: „Versuch einer Sammlung
vierstimmiger Gesänge“, Rinteln 1807
- * Gesangbuch von Joseph Tillmann, 1796
- * Sutors Choralbuch, Stuttgart 1816
- * „Allgemeine Choralbuch“ von J.G. Schicht, Leipzig 1819
- * „Tochter Sion“, Köln 1741
- * Geistliche Lieder. Nach dem Holzschnitt vom Jahre 1552
- * Christkatholisches Gesangbuch ... Münster 1723
- * Geistliche Spiel- und Weckuhr, Hildesheim 1736
- * Ein altes Manuskript, Warburg 1694
- * Rituale Romanum ..., Antwerpen 1635
- * Spätere Ausgaben des „Psalteriolum cantionum“ u.a., Köln 1791.
- * Choralbearbeitungen von Johann Christian Rinck
- * Choralbearbeitungen von Johann Martin Roeren

II Schriften / Anthologien / Abhandlungen

- 1) D.G. Türk, „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“, 1787
„Anweisung zum Generalbaßspielen“, 1800
- 2) Abt Voglers „Choral-System“, 1800
- 3) Peter Mortimer: „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, etc.“, 1821
- 4) L.C. Natorp: „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten, etc.“, 1817

3.3 Knievels Choralsprache

3.3.1 Tonarten-Beschaffenheit der Choräle

Manche alte Melodien, schreibt Knievel in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch seien „durch die der alten Kirchentonarten unkundigen Chorsänger und Organisten, von Zeit zu Zeit, so entstellt“, dass man oft nicht wisse, wohin sie gehören.⁴²⁴ Der Wiederherstellung dieser Melodien in ihren ursprünglichen ursprünglichen Kirchentonarten misst Knievel einen hohen Wert bei. - Bei der Bearbeitung eines Choralbuches, so Knievel, könne „nicht Fleiß genug darauf verwandt werden“ entstellte Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen und damit ihren Charakter zu erhalten.⁴²⁵ Knievel hat sein Gedankengut in Bezug auf die Bewahrung der alten Kirchentonarten - die Erhaltung alter kirchentonaler Melodien in die Praxis umgesetzt. So bewahrt er in seinem Choralbuch eine Reihe von Melodien in ihren ursprünglichen Kirchentonarten bzw. führt diese in ihre alten Kirchentonarten zurück. Indem Knievel beispielsweise den Gesang „Gelobet seist du, Jesus Christ“, der von Bollens in G-Dur bearbeitet wurde, in seiner ursprünglichen mixolydischen Kirchentonart aufstellt, erhält er den ursprünglichen Charakter dieses Liedes.⁴²⁶ Knievel-Choralbuch 1840, Nr 25. „Gelobet seist du, Jesus Christ“ – mixolydisch

Es folgt eine Reihe von Melodien, die Knievel in ihren Kirchentonarten in sein Choralbuch aufgenommen hat:

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 12. – äolischer Tonart

Mel. „Christe, qui lux es, et dies” etc.

12. *xj. 1).*

O Christus, un-ser Licht und Tag! Die finst're Nacht, die auf uns lag,

Ver-scheuchst du, ew'ges Licht vom Licht; Ent-zieh' dein sel'-ges Licht uns nicht.

xj. 1).

xxj.

Anmerkung Diese zwei Abweichungen von der alten Kirchen-Tonart sind fast allgemein gebräuchlich.

⁴²⁴ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 23.

⁴²⁵ Vgl. ebd.

⁴²⁶ Vgl. dazu S. 74f. der vorliegenden Arbeit.

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 20. (Auszug) – dorischer Tonart

Mel.: „Aus hartem Weh klagt Menschlich - G'schlecht“ etc.:

20.

Ach, wann wird der Er - bar - mer, Gott, An - se - hen uns' - re Thrä -
 Wann hilft er uns aus al - - - - - Noth, Wann wird er uns ver - - - - - söh - - - -
 - nen!
 - nen?
 Mes - - si - as, Gott! zer - brich du doch

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 101. – mixolydischer Tonart

Mel.: „Veni creator, Spiritus“ etc.:

101.

Komm, Schöp - fer, Gott, komm heil' - ger Geist! Schaff' dei - ner Men - schen
 Her - zen neu; Du ken - nest dein Ge - - - schöpf und weisst,
 Wie jeg - li - chem zu hel - fen sei.

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 152. (Auszug) – dorischer Tonart

„Wir glauben all' an einen Gott“ etc.:

152.

Wir glau - ben all' an Ei - nen Gott, Schöpfer Him - mels und der
 Er - - - den; Der sich zum Va - ter ge - ben hat, Dass wir
 sei - ne Kin - der wer - - - den. Er will uns all - zeit er - - - näh - - - ren,

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 169. – mixolydischer Tonart

169. „Gott sei gelobet und gebenedeiet“ etc:

Gott sei ge - lo - bet und ge - be - ne - dei - et, Der uns sel - ber hat ge -
Mit sei - nem Flei - sche und mit sei - nem Blu - te ! Das gieb uns, Herr Gott, zu
spei - set, Ky - rie e - lei - son ! Herr, durch dei - nen
Gu - te .
heil'gen Leich - nam, Der von dei - ner Mut - ter Ma - ri - a kam, Und das hei - li - ge
Blut, Hilf uns Herr aus al - ler Noth ! Ky - rie e - lei - son !

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 173. – dorischer Tonart

173 Mel: „Thu auf, thu auf o edles Blut,“ etc:

O Herr ! du bist von An - be - ginn Die Zu - flucht uns ge - we - sen ;
Stets wahr dein ern - ster Va - ter - sinn, Ge - drück - te zu er - lö - sen .
Ach, stür - ze uns nicht in den Staub ,
Aus dem du uns ge - nom - men ! Gieb uns dem E - lend nicht zum
Raub, Lass' uns zur Gna - de kom - men ! Man:

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 155. (Auszug) – phrygischer Tonart

„Te Deum laudamus“

155. Intonation des Priesters. Männer- und Frauen-Chor.

Herr Gott, dich lo - ben wir! Herr un - ser Gott, wir dan - ken dir!

Frauen Chor.

Dich, Gott! den ewi - gen Va - ter, nennt Mit Ehr - furcht Al - les oh - ne

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 177. A. (Auszug) – äolischer Tonart

177. A. Chor. Antiphon: „Da pacem Domine“ etc:

Da pa - cem Do - mi - ne in di - e - bus nos - tris qui - a non est a - - -

- - - li - us, qui pugnet pro no - bis, ni - si tu De - us nos - ter.

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 179. (Auszug) – phrygischer Tonart

Mel.: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ etc:

179.

Zu dir, Gott! blik - ken wir hin - - auf, Der du im
Dich rüh - re un - ser Züh - ren - - lauf, Da - mit du

Him - mel woh - - - nest;
un - ser scho - - - nest. Wir ru - fen,

Knievel-Choralbuch 1840, Nr 199. – dorischer Tonart

4. Antiphon: „Salve Regina“ (Vom h: Dreifaltigkeitssonntage bis zum Advent.)
„Wir grüssen dich, o Königin!“ etc:

199. J.M. Roeren.

Wir grü - ssen dich, o Kö - - ni - gin! Sich' du auf un - ser

E - lend hin; Du Mut - ter der Barm - her - zig - keit, Uns
 Le - ben, Trost und Sü - ssig - keit . 4 Strophen .

Kniesel-Choralbuch 1840, Nr 242. (Auszug) – phrygischer Tonart

242. „Mitten wir im Leben sind“ etc:
 Nach der lateinischen Antiphone: „Media vita in mortuumus“ etc:

Mitten wir im Le-ben sind Mit dem Tod um - fan - - gen;
 Wer ist's, der uns Hül-fe thut, Dass wir Gnad' er - lan - - gen?
 Das bist du, Herr al - - lei - - ne! Uns reu-et uns're Mis-se-
 -that, Die dich, Herr er - - zür - net hat Hei - - li - ger Herr und

Es folgt eine Auflistung weiterer kirchentonalen Melodien, die Kniesel in sein Choralbuch 1840 aufgenommen hat:

Melodien in äolischer Tonart:

Nr 19., Nr 177. B., Nr 191.

Melodien in dorischer Tonart:

Nr 85., Nr 178., Nr 201., Nr 219.

Melodien in phrygischer Tonart:

Nr 52., Nr 73., Nr 188.

Melodien in mixolydischer Tonart:

Nr 42., Nr 105., Nr 183.

Die Betrachtung sämtlicher Choräle hinsichtlich ihrer Tonarten-Beschaffenheit ergibt eine Einteilung der Choräle in folgende drei große Gruppen:

A: Choräle in Kirchentonarten

B: Choräle in Dur-Moll-Harmonik

**C: Knievels eigene Chormelodien in a) Dur-Moll-Harmonik
b) Kirchentonarten**

Die im folgenden aufgeführten Choralbeispiele aus Knievels Werk repräsentieren 1. die drei Hauptgruppen A, B und C und werden 2. bei der weiteren Analyse der Knievelschen Choralssprache zur Verdeutlichung der Ergebnisse herangezogen.

- Nr 8. Mel: „Werde munter mein Gemüthe.“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 17. „O wann, wann wird Gott uns beglücken“; Mel: Knievel/ Kirchentonart
Nr 22. Mel: „Wie gross ist des Allmächt’gen Güte!“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 23. Mel: „Singt auf, lobt Gott, schweig’ Niemand still!“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 24. Mel: „Heilig ist Gott der Vater.“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 33. „Dies ist der Tag, den Gott gemacht“; Mel: Knievel/Dur-Moll-Harmonik
Nr 54. „Sünder, lasset Tränen fliessen,“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 56. „Sieh, Mensch! was deine Sünde thut“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 55. „Ach Jesu, ach unschuldig Blut.“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 63. „Stabat mater dolorosa.“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 97. Mel: „Bringt, Christen, Preis dem Höchsten dar!“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 101. Mel: „Veni creator, Spiritus“; Kirchentonart
Nr 126. „Pater noster“; Kirchentonart
Nr 136. Mel: „Wie schön strahlt uns der Morgenstern,“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen“; Mel: Knievel/Dur-Moll-Harmonik
Nr 162. „Lasset uns in Jubelchören“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 165. „Wie soll ich dich empfangen,“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 170. „Lauda Sion“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 175. „Alles, Herr! muss dir lobsingen,“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 176. „Die Sünden trennen uns von Gott“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 177B. „Verleih’ uns Frieden gnädiglich“; Kirchentonart
Nr 186. „O Deus! Ego amo te,“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 191. Mel: „Vater unser, der du bist; Kyrie eleison!“; Kirchentonart
Nr 196. Alma Redemptoris“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 198. 3. Antiphon: - „Regina coeli laetare“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 199. 4. Antiphon: „Salve Regina.“; Kirchentonart
Nr 229. „O Libori,“; Dur-Moll-Harmonik
Nr 237. „Aus der Tiefe ruf’ ich Armer“; Mel: Knievel/Dur-Moll-Harmonik
Nr 251. „O quam maestus“; Kirchentonart
Nr 275. „Halleluja.“; Dur-Moll-Harmonik

3.3.2 Merkmale der Knievelschen Orgelbegleitung

Knievels vierstimmige Choralbegleitungen weisen eine strenge Satzweise und ein transparentes Liniengeflecht auf:

Die Choräle haben einen einfachen Rhythmus, stehen meist in geradem Takt (4/4-Takt) mit Noten von gleichem Wert (Halbe Noten gegen halbe Noten); die Orgelbegleitung schreitet meist in schlichten Harmonieverbindungen fort (Dreiklangsharmonik). Knievel nutzt die Möglichkeiten des Septimenakkordes und lässt sämtliche Intervalle der Dreiklänge und Septakkorde im Bass auftreten.

Innerhalb der Knievelschen Orgelsätze stechen einzelne Choralstellen aufgrund einer überraschend eintretenden Entwicklung der Harmonik mit dissonanten Effekten heraus. Knievel nutzt hier die harmonischen Gegebenheiten seiner Zeit, u.a. verminderte Dreiklänge, dissonante Akkordverbindungen, den Subdominantakkord mit hinzugefügter Sexte, den verkürzten Dominantseptnonakkord, Durchgänge und Vorhalte.

Diese von Knievel punktuell in die schlichte Orgelsatzweise eingeführten harmonischen „Momente“ durchziehen das gesamte Choralwerk von Knievel - betreffen sowohl die Choralbearbeitungen in Dur-Moll-Harmonik als auch diejenigen alten Choralmelodien, die Knievel in ihren ursprünglichen Kirchentonarten erscheinen lässt und mit einer den jeweiligen Kirchentonarten entsprechenden Orgelbegleitung versieht, so auch seine kirchentonalen Eigenkompositionen. Sie sind wesentliches Element der Knievelschen musikalischen Sprache und verleihen den Chorälen ihre „harmonische Würze“.

Ein großer Teil der Knievelschen „harmonischen Würze“ geht auf Durchgänge und besonders häufig auf Vorhalte zurück.

Viele harmonische Phänomene der Knievel-Choralsätze sind sekundäre Erscheinungen, die auf die jeweilige Stimmführung zurückgehen. Dies schließt natürlich nicht aus, dass von Knievel genau diese harmonische Wirkung beabsichtigt war, um derentwillen beispielsweise der Vorhalt angebracht war.

In den Choralsätzen gibt es auch freie und rhythmisch bewegtere melodische Gebilde, sogenannte Zwischenspiele; diese Gebilde, die zwischen den Zeilen der Choralgesänge eingeschoben sind und den schlichten Choralsatz durchbrechen, werden unter Punkt 3.3.4 der vorliegenden Arbeit auf ihre musikalischen Elemente hin untersucht.

Die im folgenden aufgeführten Choralbeispiele aus Knievels Werk sollen die o. herausgestellten Merkmale der Knievelschen Orgelbegleitung veranschaulichen:

33. „Dies ist der Tag, den Gott gemacht," etc. Knievel. d. 246, 36.

Dis ist der Tag von Gott ge-macht, Ich will mich her-zlich freu-en;
 Auch mich hat heut' der Herr be-dacht, Mein Herz will ich ihm wei-hen.

T T T S T Tp D T T T S D5-7Tp S5 D8-7 T

3 3

186. „O Deus! ego amo te," etc.

O De-us! e-go a-mo te, Nec a-mo te, ut sal-ves me,

T Tp D T T D7 T D D T D Tp D D5-7 D

3 7 3 3

8. Mel.: „Werde munter mein Gemüthe," etc.

Gott, mein Schöpfer, Ziel und En-de! Du er-schufst mich nur für dich.
 Zu dir heb' ich Herz und Hän-de; Dei-nem Dien-ste weih' ich mich.

6-5 6

T Tp5-6 D T S T D4-3 T S D8-7Tp S5 D8-7 T

3 3

55. „Ach Jesu! ach unschuldig Blut!" etc.

Ach Je-su! du un-schul-dig Blut! Mir bricht das Herz, mein Sinn und Muth, Wann

t D D D t s t D D D t3-2 t s6 D 8-7 t

3 7 3 3 3 3 3

148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen" etc. Knievel 1823.

Komm, dem wir mit Preis be-geg-nen,
 O du, dei-nes Volks Ver-lan-gen!

Je-sus! uns mit Huld zu seg-nen;
 Komm, wir wol-len dich un-fän-gen;

T T D8-7 T S T D7 T Sp5-6 T D D T T D4-3

3 3 8-7 3

165 *Mel: „Wie soll ich dich empfangen,“ etc:*

Wie soll ich dich em - pfan - gen, Man: Und wie be - geg - nen dir,
Du Freu - de, du Ver - lan - gen, Der From - men Heils - be - gier?

T T S D T8-7 Sp D7 T Sp5-6 T T S6 D8-7 T
3 3 3

170 *Mel: „Vater unser, der du bist; Kyrie eleison!“ etc:*

191.

t t t D8-7 t sP s D t D t s ^{9>} D^{\flat} D
3 3 3

229. *„O Libori,“ etc:*

O Li - bo - ri, praesul bo - ne, ad - vo - ca - te et pa - tro - ne

T D T T S Sp6 T4-3 D8-7T S Sp D8-7 T9-8
8-7 3 3 3

17. *„O wann, wann wird Gott uns beglücken!“ etc:* Knievel 1820.

O wann, wann wird Gott uns be - glücken! Die Völ - ker war - ten mit Ent - zü - cken.
Je - ho - va, sen - de bald das Lamm! O thau - et

Knievels vierstimmiger Begleitsatz zu seiner Eigenmelodie „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“ in dorischer Kirchentonart, ist ein Beispiel dafür, dass Knievel den alten Choralstil nicht konsequent verfolgt, sondern diesen in seiner Choralbucharbeit mit den harmonischen Möglichkeiten seiner Zeit verbindet und in das kirchentonale Gewebe punktuell kleine Elemente der „neuzeitlichen“ Entwicklung der Harmonik führt. Eine überraschend eintretende harmonische Entwicklung zeigt sich am Ende des zweiten Choralverses zu den Worten „mit Entzücken“. Knievel lässt hier hintereinander zwei verminderte Akkorde

erklingen, wodurch eine starke harmonische Spannung bewirkt wird; die in den harmonischen Satz überraschend und befremdend eintretenden dissonanten Akkorde verleihen dem betroffenen Choralvers, verbunden mit seinem Text „Die Völker warten mit Entzücken“ besonderen Nachdruck und eine herausgehobene Stellung innerhalb des Chorals „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“

101. *Mel.: „Veni creator, Spiritus“ etc:*

Komm, Schöp-fer, Gott, komm heil-ger Geist! Schaff' dei-ner Men-schen
Her-zen neu; Du ken-nest dein Ge--schöpf und weisst,
Wie jeg-li-chem zu hel-fen sei.

The musical score is for the hymn 'Veni creator, Spiritus'. It is in C major and 4/4 time. The melody is written in the soprano part, and the accompaniment is in the piano. The lyrics are in German. The score consists of three systems of music. The first system has two staves, the second has two staves, and the third has two staves. The lyrics are written below the staves.

Der Choral „Veni creator, Spiritus“ in mixolydischer Tonart ist ein weiteres Beispiel für das Zusammenspiel einer kirchentonalen Melodie mit dem modernen harmonischen Satz des Dur-Moll-Systems einerseits und einem möglichst einfachen, homophonen Anschluss der Begleitung an die Melodie andererseits.

251. *„O quam maestus“ etc:*

O quam maestus cor-dis ae-stus pi-am ma-trem con-fi-cit,
Su-um na-tum dum li-bra-tum su-per lig-no con-spi-cit;
Obs-tu-pes-cit prae-do-lo-re, in-ar-des-cit

The musical score is for the hymn 'O quam maestus'. It is in C major and 4/4 time. The melody is written in the soprano part, and the accompaniment is in the piano. The lyrics are in Latin. The score consists of two systems of music. The first system has two staves, and the second has two staves. The lyrics are written below the staves.

Unerwartet führt Knievel im zweiten Teil des Chorals „O quam maestus“ auf der ersten Silbe des Wortes „do-lo-re“ einen ‚kühnen‘, dissonanten Akkord als fremdes Element in die harmonische Entwicklung; dieser dissonante Klang bricht als ein fremdes Element in den harmonischen Verlauf hinein und verleiht als musikalisches Mittel dem Wort „dolore“ innerhalb des Choralverses „Obstupescit praedolore“ („erstarrt vor heftigem Schmerz“) besondere Ausdruckskraft – bewirkt ein Aufhorchen.

3.3.3 Knievels Choralbegleitung im Kontext der Orgelbegleitpraxis des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts

Die Orgelbegleitung des katholischen Kirchenliedes des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts weist die gleichen Züge und die gleiche Entwicklung auf wie die des evangelischen Kirchenliedes. Ein Unterschied liegt lediglich in den Gesängen selbst.⁴²⁷

1) Im beginnenden 18. Jahrhundert ist die Begleitung in enger Lage die Regel, die Akkorde schließen sich mit dem Baß homorhythmisch an die Melodie an und bringen höchstens gelegentlich in einer Stimme eine Durchgangsnote (Septime). Diese Art der Begleitung hält sich bis in das 19. Jahrhundert, wird aber in der Hauptsache von der neueren Art mit „zerstreuter Harmonie zu spielen“⁴²⁸ zurückgedrängt.⁴²⁹

2) Die Orgelbegleitung in zerstreuter Harmonie wird seit Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchlich. Die *Choralsammlungen* eines Kittel, Knecht, Hiller, Vogler sind in dieser Weise gesetzt.⁴³⁰

3) Eine dritte Art der Choralbegleitung verfährt freier mit den Begleitungsprinzipien, hält nicht an einer bestimmten Stimmenzahl fest, sondern bringt vollstimmigen Satz, bedient sich Manieren und Veränderungen in Harmonie und Stimmführung, verwendet laufende Bässe, in Terzen und Sexten gebundene Figuren der Mittelstimmen, Alterationen (vor allem bei Durchgängen) oder ähnliche Mittel, um den Satz beweglich zu machen. Diese Art der Begleitung bedeutet ein Abrücken von der strengen Choralbegleitung.⁴³¹

Wie sehr die Kunst der Orgelbegleitung des Chorals im ausgehenden 18. Jahrhundert in Verfall gekommen war, zeigt Johann Carl Angersteins *theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesänge nicht nur richtig, sondern auch schön spielen zu lernen* (Stendal 1800).⁴³²

- a) Angerstein wendet sich stark gegen die Künsteleien in der Begleitung, die er ganz einfach wissen will.
- b) Im Mittelpunkt steht die harmonisch richtige Begleitung, die aber auch dem Textausdruck entsprechen muss.
- c) Die Zwischenspiele haben die Aufgabe, „die Sänger theils in den folgenden Ton der Melodie einzuleiten oder ihnen das Treffen dieses Tones zu

⁴²⁷ Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 73.

⁴²⁸ „Mit zerstreuter Harmonie zu spielen“ bedeutet, dass beim Choralspielen die linke Hand ausser der Bass-Stimme noch eine, oder mehrere Stimmen greifen muss.

⁴²⁹ Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 3.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 4

⁴³¹ Vgl. ebd.

⁴³² Vgl. ebd., S. 45f.

erleichtern, theils aber auch die Empfindung, welche in den Zeilen, zwischen welchen gespielt wird, herrscht, auszudrücken und und zu erhöhen“ (Stendal 1800, S. 221.).

- d) Das Zwischenspiel muss dem Charakter des Chorales angemessen sein, und den Affekt zum Ausdruck bringen, „ohne eine Andacht störende und oft lächerliche musikalische Wort und Sachmalerei“.

Fellerer bemerkt, dass sich in all diesen Punkten Übereinstimmung der Ansichten Angersteins mit denen von Türk zeige.

Das 19. Jahrhundert ging wieder von der ganz einfachen Choralbegleitung aus: So fand beispielsweise J. Chr. Kühnau mit seinen einfachen harmonischen Begleitungen (*Vierstimmige alte und neue Choralgesänge*, 1786) weite Verbreitung und wurde im 19. Jahrhundert vielfach verwertet. Noch mehr geschah dies mit der *Choralbegleitung von J. A. Hiller (Allgemeines Chormelodienbuch*, 1793; sie ist vorwiegend homophon gearbeitet und bringt nur gelegentlich Durchgangsnoten in einer Stimme.⁴³³ Im Zusammenhang mit den harmonischen Neuerungen nimmt Hiller hinsichtlich der Kirchentonarten in der Choralbegleitung eine Mittelstellung ein; Hiller verbindet die Kirchentonarten mit dem modernen harmonischen Satz des Dur-Mollsystems; er spricht davon, die Kirchentonarten nach den neuen Tonarten zu behandeln, sie aber doch „nicht ganz in dieselben umzuschmelzen“. ⁴³⁴ Hiller vertritt in seiner Choralbegleitung auf der einen Seite eine gewisse „Modernisierung“ des Satzes, auf der anderen einen möglichst einfachen und homophonen Anschluss der Begleitung an die Melodie. In dieser Stellung liegt die grosse Verbreitung (Sachsen und Norddeutschland) des Buches begründet.⁴³⁵

Mit der gleichen „Simplizität“ wie die evangelischen Choräle des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind auch die katholischen Kirchenlieder dieser Zeit begleitet. J. A. Schulz (1747-1800) spricht in seiner Studie „Ueber den Choral“ (Anhang zu *Musica sacra II*, Erfurt 1872) von der Einfachheit als oberstem Prinzip in Melodiegestaltung und Begleitung: „Der beste Choralgesang scheint der zu sein, der am einfachsten durch kleinere diatonische Intervalle fortschreitet und die wenigsten Dissonanzen hat, dabei aber die Geltung der Sylben auf das genaueste beobachtet wird.“⁴³⁶

⁴³³ Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 49ff.

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 49, mit Anm. 12.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 50.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 73, Anm. 15.

Für eine solide und schlichte Harmonisierung der Melodien steht Anfang des 19. Jahrhunderts die Choralbegleitung von *J. G. Schicht*. Ganz einfach (ohne Zwischenspiele) begleitet Schicht die Melodien in seinem *Allgemeinen Choralbuch* (1819); der Satz ist homophon, bringt aber auch gern Durchgangsbewegung, nicht nur rein melodisch, sondern auch bei Verkettung mehrerer Stimmen im Terz-Sext-Verhältnis, um damit den Eindruck eines Akkordwechsels zur Chormelodie zu erreichen - weicht damit oft von der diatonischen Behandlung ab und bedient sich der Chromatik und alterierter Akkorde.⁴³⁷ Als weitere Merkmale der Orgelbegleitung von Schicht nennt Fellerer: Die Vierstimmigkeit wird stets beibehalten. In der Begleitung fordert Schicht weite Lage und schreibt ausdrücklich, dass die enge Lage „nicht zu billigen“ sei. Auch wendet er sich gegen die „bunten und meist störenden Zwischenspiele“ und lässt „höchstens nur einfache, aus wenigen Noten bestehende, dem Gang des Chorals analoge Uebergänge“ gelten.⁴³⁸

Einfache akkordische Begleitungen, ohne freiere Umspielung sind seit etwa 1810 selbstverständlich, jede Choralbegleitung muss zugleich als vierstimmiger Satz gesungen werden können. Auch wenn freie Zwischenspiele eingefügt werden, bleibt die strenge vokalgebundene Satzgestaltung der Choralbegleitung.⁴³⁹ So bringt z.B. *E. Hentschel* in seinem *evangelischen Choralbuch* (1840) strengen diatonischen und homophonen Begleitungssatz vokaler Struktur, während er die Zwischenspiele frei instrumental, imitatorisch und mit starker Verwendung der Chromatik gestaltet.⁴⁴⁰

Die Choräle von *Chr. H. Rinck* zeigen einen schlichten vierstimmigen Satz „mit einer gewissen harmonischen Freizügigkeit“⁴⁴¹; seine Zwischenspiele sind „meist eingelegte Passagen oder kurze Motive modulatorischen Charakters“.⁴⁴² Als theoretische Werke der Choralbegleitung empfiehlt Rinck von *J. G. Werner* „Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig für die Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen“ (1805) und *J. G. Vierlings* Anweisung zu Zwischenspielen in seinen *Orgelstücken*⁴⁴³; die Choralbegleitungen von Werner und Vierling stehen für solide und schlichte Harmonisierungen der Melodien.⁴⁴⁴

⁴³⁷ Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 53.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 54.

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 56f.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. 57f.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 67.

⁴⁴² Vgl. ebd., S. 66.

⁴⁴³ „Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beym Choral“, 4 Teile, Leipzig 1790.

⁴⁴⁴ Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 67.

Ein Vergleich der o. dargelegten Orgelbegleitpraxis des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts mit Knievels Art der Choralbegleitung zeigt folgende Gemeinsamkeiten:

- * strenger vierstimmiger Satz; Vierstimmigkeit wird stets beibehalten (*Schicht*)
- * schlichte Harmonisierungen der Melodien, keine Künsteleien in der Begleitung, ohne freiere Umspielung (*Werner; Schicht; Angerstein; Türk*)
- * schlichter vierstimmiger Satz mit neuzeitlichen Elementen der Harmonik (*Rinck*)
- * Kirchentonarten im Zusammenspiel mit dem modernen harmonischen Satz des Dur-Mollsystems; einerseits „Modernisierung“ des Satzes, andererseits eine möglichst einfache, homophone Begleitung der Melodie (*Hiller*)
- * harmonisch „richtige“ Begleitung – Begleitung im strengen vierstimmigen Satz, die auch dem Textausdruck entsprechen muss (*Angerstein; Türk*)

Auf welche Weise Knievel die Zwischenspiele in seinen Choralsätzen gestaltet, wird im folgenden ausführlich untersucht.

3.3.4 Das Zwischenspiel bei Knievel

Knievel räumt den Choralzwischenspielen einen regelmäßigen Platz ein.⁴⁴⁵ Zur Funktion des Zwischenspiels schreibt Knievel in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch: *„Am Ende jeder Zeile des Textes wird bekanntlich, um Athem zu schöpfen, etwas eingehalten. Während dieses kurzen Zeitraumes bringt der Begleiter, aus eigener Erfindung, ein sogenanntes Zwischenspiel, eine Hinleitung in den folgenden Ton der Melodie an.“*⁴⁴⁶ Knievel beklagt, dass diese Hinleitungen von Organisten häufig lediglich als Darstellungsgebärde mißbraucht und damit der Choral verunstaltet werde: *„Viele Organisten wähnen, indem die Gemeinde schweige, müsse der Spieler seine ganze Fertigkeit hören lassen; sie erregen daher ein buntes Gewühl nichtssagender Töne und Läufe; sie suchen alle zu ersinnende Künsteleien anzubringen; sie toben, sie rasen, so daß man ihnen mit vollem Rechte zurufen könnte: „Paule, du bist nicht bei Sinnen! Deine große Fingerfertigkeit hat dich um den Verstand gebracht!“*⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ So beispielsweise auch J. G. Werner in seinem 1815 erschienenen Gesangbuch. Im Gegensatz zu anderen Herausgebern von Choralbüchern sagt er, dass die Zwischenspiele „durch lange Gewohnheit ein wesentlicher Zweig des Orgelspiels geworden sind und es wohl noch lange bleiben werden“; vgl. dazu K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 50f. und Anm. 15, in ebd., S. 51.

⁴⁴⁶ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. I.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd.

Eine weitere kritische Anmerkung zum Punkt „Zwischenspiele“ gibt Knievel in seiner Abhandlung (Lippstadt 1835) im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zur Melodie „Omni die“: Zu dem lateinischen Text dieser Melodie gebe es, so Knievel, weder im Gesangbuch von Herold noch im Tillmannschen Gesangbuch einen passenden Text mit entsprechendem Versbau.⁴⁴⁸ Dabei bedenke man, wie sehr die Sache unter solchen Umständen noch mehr zerissen werde, „wenn die Organisten, was häufig der Fall ist, ihre nichtssagenden Zwischenspiele nach der Brabanden-Elle messen.“⁴⁴⁹

Die falsche Beschaffenheit von Choralzwischenspielen - die Gefahr, dass diese von Organisten als Darstellungsgebärde missbraucht werden, bewegt neben Knievel auch andere Gemüter jener Zeit; Choralzwischenspiele wollen einige Kritiker am liebsten gar nicht sehen oder betrachten diese als notwendiges Übel. Im Jahre 1812 erscheint in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung ein Artikel zu dem Thema **„Ueber Zwischenspiele bei der Begleitung des Chorals mit der Orgel.“**⁴⁵⁰ Die Redaktion ließ in diesem Artikel Aufsätze „zweyer gründlicher und kunsterfahner Männer“ abdrucken, welche a) für den weiteren Einsatz von Choralzwischenspielen begründend Stellung nehmen und b) die wesentlichen musikalischen Merkmale hochwertiger Choralzwischenspiele herausstellen. Diese beiden Aufsätze und weitere mit ihnen im Resultat übereinstimmende Aufsätze, so die Redaktion, waren eingesandt worden, nachdem Herr Fiedler⁴⁵¹ in Hamburg im „Intelligenz-Blatt“ die Beseitigung aller Zwischenspiele aus mehreren von ihm angeführten Ursachen gewünscht hatte.

Im folgenden werden die Hauptgedanken aus diesem Artikel herausgestellt, um im Anschluss unter diesem historischen Blickfeld die Bedeutung der Knievelschen Choralzwischenspiele zu beleuchten:

Selbst wenn die Zwischenspiele eine symmetrische Länge und die gehörige fließende Modulation hätten, würden sie „doch noch sehr unvollkommen und wol gar zweckwidrig bleiben, wofern nicht endlich auch für ihre gute ästhetische Beschaffenheit gesorgt würde“, heißt es in einem der erwähnten Aufsätze. Zur Produktion derartiger musikalischer Gedanken, die dem Liedtexte entsprechen, sei nicht allein ein richtiges Gefühl, sondern auch ein gebildeter Geschmack erforderlich.⁴⁵² „Der Organist soll durch seine Begleitung die Empfindungen für das, was gesungen wird, theils erregen, theils unterhalten, und, wo möglich,

⁴⁴⁸ Vgl. dazu Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 26.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 28; Knievel spricht mit dem Ausdruck „Brabanden-Elle“ die zu langen Zwischenspiele im Verhältnis der Choralzeilen an.

⁴⁵⁰ Allgemeine musikalische Zeitung, 25. November 1812, 14. Jg., No. 48, Sp. 775-779.

⁴⁵¹ Vgl. C. H. Fiedler, Allgemeine musikalische Zeitung, X. Intelligenz-Blatt, August 1812, Sp. 775-779.

⁴⁵² Vgl. Allgemeine musikalische Zeitung, 25. November 1812, 14. Jg., No. 48, Sp. 777.

heben. Freylich wird er hierin sehr fehlen, wenn er entweder schlechte Malereyen anbringt, oder Affectationen, oder wol gar nur zum Zeitvertreib unanständige Dudeleyen statt zweckmässiger Gedanken vorträgt. Fühlt er aber richtig, braucht er Verstand, und hat er die Geschicklichkeit, seine Zwischenspiele den Texten anzupassen, so wird die Würde des Choralgesangs gewiss durch seine Episoden nicht nur nichts verlieren, sondern zuverlässig gewinnen, und die Erbauung der Gemeinde befördert werden.“⁴⁵³

Eine ästhetische Beschaffenheit, verbunden mit musikalischen Gedanken, die dem Liedtexte entsprechen, werden als die wesentlichen Merkmale genannt, durch welche Choralzwischenspiele ihre sinngemäße und hochwertige Gestalt erhalten.

Ein Organist mit weniger Erfindungsgabe, so der Rezensent, werde bei seinen Zwischenspielen im Allgemeinen den Inhalt der Gesänge und ihren kirchlichen Zweck beachten, z B Lieder des fröhlichen Weihnachtsfestes anders als die ernsten der Fastenzeit oder die triumphierenden des Ostertages in seinen Zwischenspielen behandeln. Der Rezensent schließt mit dem Gedanken: Es sei unrecht, wollte man den Organisten, welche die Zwischenspiele anwenden und wirken lassen können, die Gelegenheit dazu nehmen, um Missbrauch bei denen zu vermeiden, welchen es an entsprechenden Fähigkeiten mangelt.⁴⁵⁴

Der Rezensent des zweiten in der AMZ abgedruckten Aufsatzes bemerkt, dass dem unfähigen Organisten das Vor-Zwischen-und Nachspiel untersagt, jedoch das mit ausgeschriebener Harmonie verfasste Choralbuch eines Meisters zum Abspielen vorgeschrieben sein sollte. In diesem Zusammenhang weist der Rezensent auf die Fähigkeiten des Kirchenmusikers Türk; er stellt die Frage in den Raum: „Warum müssen wir doch immer noch Türk’s Choralbuch entbehren, in welchem sich Richtigkeit der Melodie mit technischer und ästhetischer Richtigkeit der Harmonie, welche letztre man in den von Herrn Fiedler angeführten Kühnauschen und Kittelschen Werken über dem Streben nach Vorstechen und Mannigfaltigkeit nicht selten aufgeopfert findet, vereinigt?“⁴⁵⁵

Das Vor- und Zwischenspiel, welches den Inhalt des Gesanges sinnlich erfassen lässt, sei „ein kräftiges Mittel zur Beförderung heiliger Stimmung des Gemüths.“ Als treffliches Beispiel führt Rezensent an dieser Stelle das Choralspiel von Türk an, welches er am Morgen gehört hatte. „*Des gespielten Liedes – es verdiente aber auch diesen Namen – Gegenstand war: Tod, Grab Auferstehung und Seeligkeit des Himmels. Türk’s Zwischenspiel (...) rief die Schauer der Gruft, den Allmächtsruf Gottes zur Auferstehung, das Zerspringen der Bande und die*

⁴⁵³ Vgl. Allgemeine musikalische Zeitung, 25. November 1812, 14. Jg., No. 48, Sp. 777f.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., Sp. 778.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd.

Seligkeit der in den Himmel Eingegangenen vor die Seele des Zuhörers. So ist sein Spiel innige, ergreifende Darstellung, wo er Darstellungsfähiges findet."⁴⁵⁶
 Ergreifender Ausdruck des Gesangs, betont der Rezensent, werde nicht hinreichend durch zweckmässiges Registerziehen, Präludium und Wechseln der Harmonie erreicht. Der grösste Teil dieses Ausdrucks gehöre dem Zwischenspiel, das sich an jede Zeile des Gesanges schliesse. „Wie steht man also seinen Wünschen selbst im Wege, wenn man es ganz abgeschafft, oder zum ganz simplen Einleitungsspiel herabgesetzt wissen will! Wenn es doch Türk, dem Meister, gefiele, eine Stimme über dasselbe einmal laut werden zu lassen, da es noth thut! ... Halle, d. 19ten September.“⁴⁵⁷

Beide Aufsätze, die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung im Jahr 1812 zu dem Thema „Ueber Zwischenspiele bey der Begleitung des Chorals mit der Orgel“ erscheinen, enthalten wie o. herausgestellt wurde, tragende Gedanken hinsichtlich der musikalischen Beschaffenheit und Ästhetik von Choralzwischenspielen. Die Allgemeine Musikalische Zeitung wirkt mit der Veröffentlichung dieser beiden Aufsätze den kritischen Stimmen jener Zeit - dem Wunsch nach Abschaffung jeglicher Zwischenspiele richtungsweisend entgegen.

Im folgenden wird der Blick auf Knievels Vorstellung von der Gestaltung eines Zwischenspiels und deren Umsetzung in den eigenen Choralzwischenspielen - Knievels eigene Art der Hinzufügung von Zwischenspielen in das musikalische Gesamtgewebe seiner Orgelsätze - gerichtet.

Knievels Vorstellung von der Gestaltung eines Zwischenspiels:⁴⁵⁸

- 1) Das Zwischenspiel ist eine eigene Erfindung des Organisten.
- 2) Die Sänger „schöpfen Athem“, während das Zwischenspiel erklingt.
- 3) Das Zwischenspiel dient als eine Verbindung der einzelnen Choralzeilen, als Hinleitung in den ersten Ton der nächsten Choralzeile.
- 4) Das Zwischenspiel bedarf weniger Töne und Akkorde und nicht eines riesigen Aufgebotes an „nichtssagenden Tönen und Läufen“; es soll nicht als Darstellungsgebärde des Organisten mißbraucht werden.

Ein Vergleich des Wortlautes, mit dem Knievel das ‘Phänomen’ Zwischenspiele beschreibt, mit Türks sprachlicher Ausführung desselben in seiner Generalbaßschule („Anweisung zum Generalbaßspielen“)⁴⁵⁹, zeigt verblüffende

⁴⁵⁶ Vgl. Allgemeine musikalische Zeitung, 25. November 1812, 14. Jg., No. 48, Sp. 778.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., Sp. 779.

⁴⁵⁸ Vgl. Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch, Paderborn 1840, S. I.

⁴⁵⁹ Vgl. D. G. Türk, „Anweisung zum Generalbaßspielen.“, Nachdr. der 2. Aufl. Leipzig 1800, Amsterdam 1971, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter, §. 242.

Übereinstimmungen; die folgende Gegenüberstellung der Formulierungen von Türk und Knievel belegt, dass Knievel Türks gedankliche wie auch sprachliche Ausführung zum Punkt „Zwischenspiele“ übernimmt.⁴⁶⁰ Türks Werk „Anweisung zum Generalbaßspielen“ dient Knievel als Quelle.

Auszug aus Knievels Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840), S. I.

Am Ende jeder Zeile des Textes wird bekanntlich, um Athem zu schöpfen, etwas eingehalten. Während dieses kurzen Zeitraumes bringt der Begleiter, aus eigener Erfindung, ein sogenanntes Zwischenspiel, eine Hinleitung in den folgenden Ton der Melodie an. Mit diesen Hinleitungen wird mitunter großer Mißbrauch getrieben. Viele Organisten wähnen, indem die Gemeinde schweige, müsse der Spieler seine ganze Fertigkeit hören lassen; sie erregen daher ein buntes Gewühl nicht-

sagender Töne und Räufe; sie suchen alle zu ersinnende Künsteleien anzubringen; sie toben, sie rasen, so daß man ihnen mit vollem Rechte zurufen könnte: „Paule, du bist nicht bei Sinnen! Deine große Fingerfertigkeit hat dich um den Verstand gebracht!“ —

So soll es aber in Hinsicht der sogenannten Zwischenspiele nicht sein. Der Choralspieler soll dadurch lediglich in den Anfangston der folgenden Zeile leiten, und hierzu bedarf er nur weniger Töne, nur weniger Akkorde, welche aber dem Orte und dem Gegenstande angemessen sein müssen. Die Hinleitungen lassen sich oft recht gut aus dieser oder jener Zeile der Melodie selbst bilden, wie man solches im Choralbuche häufig finden wird.

Auszug aus Türks „Anweisung zum Generalbaßspielen“, §. 242.

§. 242.

(Von den Zwischenspielen.)

Zwischen jeder Zeile des Textes wird, wie bekannt, ein wenig inne gehalten. Während dieses Verweilens bringt der Begleiter, aus eigener Erfindung, ein so genanntes Zwischenspiel, oder nur eine Einleitung in den folgenden Ton der Melodie an. Mit diesen Zwischenspielen u. wird aber hin und wieder großer, unverantwortlicher Mißbrauch getrieben. Denn viele, sogar nicht mehr angehende, Organisten wähnen, indem die Gemeinde schweige, müsse der Spieler seine ganze Fertigkeit hören lassen, und Amts halber ein buntes Gewühl von Tönen erregen, toben, rasen u. oder doch alle zu ersinnende Künsteleien anbringen, die ungewöhnlichsten Harmonien wählen, in möglichst geschwin-

Türks Anw. z. Generalb. 2. Aufl.

3

der

⁴⁶⁰ Knievel übernimmt in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch (1840) Formulierungen von Türk zum ‚Phänomen‘ Zwischenspiele, zitiert Türk jedoch nicht als Quelle. Wie ist diese Handlung von Knievel zu werten? - Hat Knievel theoretisches Gedankengut übernommen und dieses als sein eigenes ausgegeben?

1. Es handelt sich bei Knievel um keinen Text, den er unter seinem Namen publizieren wollte. 2. Es ist möglich, dass Knievel Türks gedankliche wie auch sprachliche Auseinandersetzung bereits so verinnerlicht hatte, dass er unbewusst dessen Wortlaut übernahm. - Eines steht fest: Knievel hat sich mit Türks „Anweisung zum Generalbaßspielen“ auseinandergesetzt und diese als ein grundlegendes Werk für die Chorkunst in seiner Abhandlung (Lippstadt 1835) bekundet; vgl. dazu Punkt 2.2.3.1 der vorliegenden Arbeit.

der Bewegung häufig chromatische Fortschreitungen einmischen u. s. w. Dies verhält sich aber freilich ganz anders. Der Choralspieler soll nämlich hierbei keinesweges, wenigstens nicht ohne viele Einschränkung, die Geläufigkeit seiner Finger (oder Füße) zeigen, sondern lediglich in den folgenden Ton einleiten a) b) c), und — wo es ohne unschickliche und störende Malereien geschehen kann — zugleich den Inhalt der Worte ausdrücken, oder doch ernsthafte, dem Orte und Gegenstande würdige, Zwischenspiele anbringen. In dieser Rücksicht sind, besonders bei Gesängen

(Zu Türks Beispielen a) b) c), welche er seinen Ausführungen zum Punkt „Von den Zwischenspielen“ anschließt, vgl. S. 49f. der vorliegenden Arbeit.)

3.3.4.1 Knievels Ausführung seiner Zwischenspiele

Knievel hat sämtliche Zwischenspiele innerhalb seiner Choralsätze als „eigene Erfindungen“ ausgeführt; sie erfüllen in ihrer praktischen Umsetzung die genannten Punkte 1 bis 4 (S. 157) und gehen zudem aufgrund ihrer schöpferischen Ausgestaltung über diese Punkte hinaus: Knievels Zwischenspiele sind mehr als „einfache“ Überleitungen, die in den Anfangston der folgenden Choralzeile leiten. Knievels Zwischenspiele sind individuelle, höchst interessante kleine musikalische Gebilde, die innerhalb der vierstimmigen Choralmelodien hervorstechen.

Wie herausgestellt wurde, weist das „Gesamtgewebe“ der Knievelschen Choräle eine strenge Satzweise auf, welches punktuell durch eine überraschend eintretende Entwicklung der Harmonik mit dissonanten Effekten durchbrochen wird. Die Zwischenspiele treten in diese insgesamt schlichte musikalische Choralssprache mit Chromatik und dissonanter Harmonik als „fremdes“ Element und verleihen als solches den Knievelschen Chorälen eine besondere ‘Würze’.

Knievel prägt mit der Gestaltung seiner Zwischenspiele, seinen eigenen „Erfindungen“, eine Besonderheit seines eigenen Choralstils aus. Er versteht sie als Muster und Leitfaden für den Organisten.

Die im folgenden aufgeführten Choral-Zwischenspiele aus Knievels Werk sollen die Ausführungen zum Element „Zwischenspiele“ innerhalb Knievels Choralwerk veranschaulichen:

Zur Taktordnung der Zwischenspiele

Knievels Zwischenspiele sind in der Regel **ein-taktige** musikalische Gebilde innerhalb sämtlicher Choräle, die meist im 4/4-Takt stehen.

1. Beispiel

„Die Sünden trennen uns von Gott,“ etc.

158

Das erste Zwischenspiel im Choral „Die Sünden trennen uns von Gott“ ist einerseits Überleitung vom ersten zum zweiten Choralvers, indem es mit dem Aufbau eines Dominantseptakkordes (D-Dur) zur Tonika (G-Dur), dem Anfangsakkord des zweiten Verses führt. Darüber hinaus bildet dieses Zwischenspiel einen musikalischen Gedanken aus. In rhythmisch bewegter Weise (zwei Sechzehntelnoten, gefolgt von Achtelnoten) verläuft im Diskant eine melodische Linie in Sekundschritten abwärts zum Ton *fi*♭. Sobald die Linie ihren ersten Zielton (*fi*♭) erreicht und in Achtelnoten wieder hinaufgeführt wird, setzt im Baß eine zweite Stimme ein, die das beschriebene abwärtsgeführte Anfangsmotiv aufgreift und bekräftigt. Der Text des sich anschließenden zweiten Choralverses lautet „Und stürzen in den ew'gen Tod“. Der Begriff „Sünde“ ist in dem zugrunde liegenden Choral „Die Sünden trennen uns von Gott“ verbunden mit dem Bild des „Absturzes“, „Hinabsinkens“ – „Und stürzen in den ew'gen Tod“. Es ist anzunehmen, dass Knievel mit dem beschriebenen ersten Choralzwischenspiel das Bild „stürzen“ in der wiederholt abwärtsfallenden Linie verarbeitet hat. Auch in den weiteren Strophen des Liedes „Die Sünden trennen uns von Gott“ erscheint das Verbindungszwischenspiel der ersten beiden Choralverse in seiner rhythmischen Bewegtheit und dem „Bild des Absinkens“ musikalisch passend zum Choraltext:

2. Strophe:

1. Choralabschnitt	Zwischenspiel	2. Choralabschnitt
„Fort Hoffart, die das Herz verführt,		und bald uns Fall und Spott gebiert!

4. Strophe:

1. Choralabschnitt	Zwischenspiel	2. Choralabschnitt
„Weich' blasser Neid, der selbst sich frißt,		und böser Seelen Merkmal ist.

6. Strophe:

1. Choralabschnitt	Zwischenspiel	2. Choralabschnitt
„Fort Eigenliebe, du führst weit		uns fort vom Weg der Seligkeit!

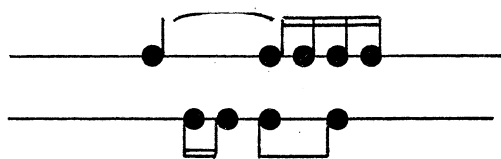
2. Beispiel

„Verleih' uns Frieden gnädiglich“ etc.:

Ver - leih' uns 'Frie - den gnä - dig - lich Herr Gott zu un - sern

Das vorliegende Zwischenspiel aus dem Choral „Verleih uns Frieden gnädiglich“ ist nicht allein Überleitung in den folgenden Choralvers; es stellt sich zugleich als kleines Charaktermotiv dar und erscheint gleich einer bekräftigenden Aussage innerhalb des Chorals. Dieses Motiv mit seinem prägnanten Beginn und

anschließender Sechzehntelfiguration könnte als Gedanke innerhalb einer Invention oder Fughette stehen - mit der Anlage, weiterentwickelt zu werden; seinen Ausdruck erhält es vor allem durch das Zusammenspiel zweier Stimmen mit unterschiedlichen rhythmischen Elementen, die sich verzahnen und auf diese Weise gegenseitig tragen bzw. weiterführen.



3. Beispiel

63. „Stabat mater dolorosa“ etc:

Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa, jux-ta cru-cem la-cry-mo-sa, dum pen-de-bat fi-li-us.

Mit wenigen Tönen, ganz schlicht gestaltet Knievel das vorliegende Zwischenspiel als ausdrucksstarke Kantilene der Choralverse „Stabat mater dolorosa – juxta crucem lacrymosa“, angemessen für diesen würdigen Text. Jeder Ton, jede Reibung dissonanter Intervalle wird auskostet und unterstreicht die Hauptempfindung des Chorals „Stabat mater dolorosa“. Die weiteren von Knievel in diesen Choral eingefügten Zwischenspiele sind ähnlich gebaut, sind Ausdruck für die Zusammengehörigkeit von Zwischenspiel und Choral.

4. Beispiel

54. „Sünder, lasset Thränen fließen,“ etc: Knievel,

Sün-der, las-set Thrä-nen flie-ssen, Und zer-knir-schet eu-er Herz! Je-sus.

Knievel setzt im ersten Zwischenspiel seiner Eigenkomposition „Sünder lasset Thränen fließen“ das Notenmaterial äußerst sparsam ein; ganz schlicht, mit wenigen, einzelnen Tönen gestaltet er das Verbindungs-Zwischenspiel der ersten beiden Choralverse und unterstreicht mit diesem die Hauptempfindung von

Traurigkeit und Schmerz, welche durch das Lied ausgesprochen wird: Bei liegendem Ton e', welcher dem vorangegangenen Dominantakkord (E) des ersten Choralverses entspringt, bewegen sich zwei Stimmen in einer gleichmäßigen, fließenden Bewegung von „bedächtigen“ Viertelnoten abwärts. Auf dem zweiten Achtel der vierten Zählzeit tritt mit der Wechselnote dis' eine Dissonanz hinzu, welche in die Anfangsharmonie, den Dominantakkord (E-Dur) des zweiten Choralverses „Und zerknirschet euer Herz!“ führt. Auch die weiteren Choralzwischenstücke gestaltet Knievel mit wenigen Tönen und Akkorden; sie sind einerseits Hinleitungen in den ersten Ton des folgenden Choralverses, bekräftigen darüber hinaus die Hauptempfindung bzw. den Inhalt des Chorals „Sünder, lasset Thränen fließen.“.

5. Beispiel

56. „Sich, Mensch! was deine Sünde thut“ etc.

Sich, Mensch! was dei - ne Sün - de thut, Sie übt an Je - sus ih - re Muth. Es -

ist dein Stolz, der' ihn ver - höhnt, Ver - dammt, zer - fleischt, mit Dor - nen krönt.

Inhalt des 5. Beispiels ist die menschliche Sünde mit ihren verderblichen Auswirkungen; entsprechend der ernsten und traurigen Hauptstimmung des Chorals „Sieh! Mensch! was deine Sünde thut“ formt Knievel die Verbindungszwischenspiele der einzelnen Choralverse; ein langsames Zeitmaß (Viertelnotenbewegung), einzelne Töne und Klänge mit dissonanten Reibungen sind die musikalischen Hauptmerkmale dieser Choral-Zwischenspiele.

6. Beispiel

237. „Aus der Tiefe ruf' ich Armer“ etc. Knievel, 1831.

Aus der Tie - fe ruf' ich Ar - mer; Herr, zu dir, zu dir Er - bar - mer!

Steigt mein Angst - ge - schrei em - por. Lass mein Seuf - zen zu dir drin - gen,

Und dich zum Er - bar - men zwin - gen; Nei - ge mir dein Fa - ter - Ohr!

Von menschlichem Leid – Klage, Angstgeschrei und Seufzen und dem Ruf nach Gottes Erbarmen, Rettung aus der „Noth“ spricht der Choraltext „Aus der Tiefe ruf ich Armer“. Wort und Ton bilden in dem vorliegenden Choral „Aus der Tiefe ruf ich Armer“, einer Eigenkomposition von Knievel, eine Einheit; die in den Verbindungs-Zwischenspielen eingesetzten Klänge mit dissonanten Reibungsintervallen unterstreichen die Empfindung von Angst und Not, die der Choraltext zum Ausdruck bringt. Gleich dem Ausstoß eines Seufzens mündet im vierten Zwischenspiel der chromatische Tonwechsel (es⁺, d⁺) in einen verminderten Dreiklang (c-es-fis) und verstärkt auf diese Weise die vorausgegangenen Worte „Lass mein Seufzen zu dir dringen,“.

Bei Gesängen von sanften und traurigen Empfindungen gestaltet Knievel seine Zwischenspiele wie es in Türks „Anweisung zum Generalbaßspielen“ (§. 242.) beschrieben steht, mit wenigen einzelnen Tönen oder Akkorden, bekräftigt und hebt mit diesen, „ohne störende Malereien“ die Hauptempfindung der Gesänge - Empfindungen wie Traurigkeit, Schmerz, Leid. Hauptsächlich bei Liedern traurigen Inhaltes setzt Knievel zur Verdeutlichung des Affektes in den Zwischenspielen übermäßige und verminderte Akkorde ein, geht aber mit diesen Affekten sparsam um.

7. Beispiel: Die Hauptempfindung, welche in dem Gesang „Regina coeli laetare“ – Glorreiche Himmelskönigin“ ausgesprochen wird, ist große Freude.

176

3. Antiphon: „Regina coeli laetare“ etc:
(Von Ostern bis zum h: Dreifaltigkeitssonntage).
„Glorreiche Himmelskönigin,“ etc:

198.

Glor-ri-che Him-mels-kö-ni-gin, Freu-dich beim höch-sten Throne,
Bei dem, der war von An-be-ginn, Bei dei-nem lieb-sten Soh-ne.

Al-le-lu-ja! Al-le-lu-ja! Den

du als Mut-ter sehr be-klagt, Im Grab', am Kreuz, in Ban-den,

Der ist, wie er's vor-her-ge-sagt, Nun siegreich auf-er-stan-den.



Die von Knievel in diesen Gesang eingeführten Zwischenspiele sind Ausdruck freudiger Bewegtheit und unterstreichen darin den Charakter des Liedes. Sämtliche Zwischenspiele haben dieselbe Struktur: Sie beginnen mit einem freudig-bewegten, tonleiterartigen Sechzehntel-Spiel (auf- bzw- abwärts); der zweite Teil der Zwischenspiele - eine in Sekundsritten aufwärtsgeführte und staccato gespielte Achtel-Bewegung – führt betont, gleich einer Eröffnung und Bekräftigung in den Anfangston des folgenden Choralverses mit ihrem jeweiligen Text wie „Freu‘ dich beim höchsten Throne,“ – „Alleluja!“ – „Alleluja!“ – „Den du als Mutter sehr beklagt,“ – „Im Grab“, am Kreuz, in Banden,“ – „Der ist, wie er’s vorhergesagt,“ – „Nun siegreich auferstanden.“

Innerhalb dieser gleichartigen Struktur der Choralzwischenspiele variiert Knievel die einzelnen Zwischenspiele: Während zum Beispiel das eine Zwischenspiel seinen tonleiterartigen Lauf aufwärts mit einem Sekundschritt beginnt, lässt Knievel ein anderes Zwischenspiel mit dem großen Sprung einer Oktave abwärts mit anschließendem Tonleiterlauf aufwärts in den Gesang hineintreten und steigert in der Verbindung beider Gestaltungsformen den musikalischen und inhaltlichen Ausdruck des Chorals, so beispielsweise den wiederholten Alleluja-Ruf am Choral-Schluss.

Bewegte tonleiterartige Läufe als Zwischenspiele stehen bei Knievel immer im Zusammenhang mit dem jeweiligen Choralinhalt bzw. Choralcharakter; Knievel benutzt sie als eine Ausdrucksgebärde - als Ausdruck lebhafter Freude. Diese Gestaltungsform seiner Zwischenspiele in Liedern mit frohem Ausdruck deckt sich mit Türks Aussage, die er diesbezüglich in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen“ (§. 242.) macht: „Indeß können bey Liedern oder bei Strophen von frohem Inhalte allerdings mehr oder weniger muntere Zwischenspiele, Läufer, Passagen u. dgl. angebracht werden.“

8. Beispiel

Für den Choral Nr 23. (Mel: „Singt auf, lobt Gott, schweig‘ Niemand still!“), der das Erheben und Erklingen der Stimmen zum frohen Lobpreis Gottes enthält, formt Knievel **Zwischenspielfiguren mit einem rhythmisch akzentuierten, tänzerischen Motiv** in der Oberstimme: Das erste Zwischenspiel⁴⁶¹ hebt im Diskant mit einer punktierten Achtelpause an, der eine Sechzehntelnote, eine punktierte Achtelnote abwärts mit anschließender Sechzehntelnote aufwärts und eine staccato gespielte Viertelnote abwärts folgen. Diesem akzentuierten,

⁴⁶¹ Im ersten Zwischenspiel liegt ein Druckfehler vor: Die Altstimme hat eine falsche Pause, ähnlich im dritten Zwischenspiel.

tänzerischen Motiv schließt sich eine schwungvolle Bewegung aus drei aufwärtsgerichteten Achteln an:

23. *Mel.: „Singt auf, lobt Gott, schweig! Niemand still!“ etc.*

Ihr Cherubim und Sera-phim, Ver-ei-nigt mit uns eu-re Stimm! Singt:

Im folgenden Zwischenspiel steigert Knievel das tänzerische Motiv; frohlockend breitet sich dieses im zweiten Teil des Zwischenspiels weiter aus und verbindet den dritten Choralvers „Singt: Heilig, heilig, heilig ist“ mit dem vierten bzw. letzten Choralvers „Der Welterlöser Jesus Christ!“. Das zur nächsten Choralstrophe leitende Zwischenspiel variiert das vorangegangene Zwischenspiel; an eine übergebundene punktierte Achtelnote schließt eine Sechzehntelnote im Intervall einer kleinen aufwärtsgerichteten Sexte (d'-b') an und führt von diesem Punkt aus in punktierter Weise (punktierte Achtelnote mit folgender Sechzehntelnote) in Sekundschritten abwärts über die Töne a'-g'-f'-e'-d'-cis' zum ersten Melodieton d' der folgenden Choralstrophe.

Auszug aus dem Choral Nr 23., Knievel-Choralbuch, S. 17 (Weiterführung o. Stelle):

Hei-lig, hei-lig, hei-lig ist Der Welt-er-lö-ser Je-sus Christ!

Im folgenden 9. Beispiel Mel: „Bringt, Christen, Preis dem Höchsten dar!“ geht es inhaltlich um die Auferstehung Jesu und die damit verbundene lebendige Freude, welche sich in jublierendem Gesang mit Alleluja-Rufen äußern soll.

97. *Mel.: „Bringt, Christen, Preis dem Höchsten dar!“ etc.*

O Chri-sten-heit! sing hoch er-freut, Sing ju-belnd Al-le-lu-ja heut.
Der Hei-land lebt, die Gruft ist leer; Dein Je-sus lebt
und stirbt nicht mehr! Al-le-lu-ja! Al-le-lu-ja!

Die Verse „Der Heiland lebt, die Gruft ist leer;“ – „Dein Jesus lebt und stirbt nicht mehr!“ wird durch ein reizvolles, bewegtes Zwischenspiel-Motiv in Achtel-

und Sechzehntelnoten verbunden: eine erste Stimme beginnt mit dem betonten Sprung einer Quarte als Achtelnote aufwärts; während sie diesen Sprung wieder zurückführt, spielt eine zweite Stimme in aufwärtsgeführten Sechzehntelnoten (Sekundschritte) in die erste Stimme hinein; beide Stimmen fahren gemeinsam fort: zu einer Viertelnote mit übergebundener Sechzehntelnote, dem Ton a^c der ersten Stimme, erklingt ein chromatischer Tonwechsel der zweiten Stimme f^c, e^c, f^c (zwei Achtelnoten, eine Viertelnote). An die übergebundene Sechzehntelnote der ersten Stimme schließt sich eine Sechzehntelbewegung (kleine Terz aufwärts, zwei Sekundschritte abwärts) an, welche getragen wird durch die Viertelnote f^c des chromatischen Tonwechsels der zweiten Stimme. - **Knievels Zwischenspielmotive sind fein und differenziert gebaut; sie sind nicht einfach rasches, rankendes Spielwerk ohne Ausdruck. Knievels Zwischenspiele unterstreichen in ihrem Gepräge den Charakter der einzelnen Choräle.**

Ein großer Teil der von Knievel in sein Werk aufgenommenen Choräle bringt musikalisch und inhaltlich Preis und Lobgesang zum Ausdruck; die hier von Knievel in die Choralverse „eingewebten“ Verbindungs-Zwischenspiele sind kleine musikalische Gedanken, die den Choralinhalt bekräftigen und heben, zudem die Funktion der modulatorischen Weiter- oder Rückleitung in den folgenden Choralvers erfüllen. Musikalische Mittel, die in diesen Knievelschen Zwischenspielen den Lobgesang, die Preisung unterstreichen, sind Dreiklangsbewegung- bzw. melodik, der verstärkte Einsatz von Intervallsprüngen, ein mäßig-bewegtes Zeitmaß von Achtelnoten, verbunden mit einzelnen, schnellen Sechzehntel-Figuren. Knievels individuelle Gestaltung und Verknüpfung der genannten musikalischen Elemente in den Zwischenspielen der einzelnen Choräle sind ein wesentlicher Teil seiner Choralsprache:

11. Beispiel

Mel.: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte!“ etc.

O Weis - heit, die aus Got - tes Mun - - de Von E - wig - keit ge - gan - gen
 Wir seuf - - zen aus des Her - zens Grun - - de Zu dir, der du der Hei - land
 ist!
 bist. Du reichst vom ei - nen End' zum an - - dern;
 Du ord - nest Al - les lieb - lich an. O komm zu uns, komm lehr' uns
 wan - - dern Auf dei - ner Weis - heit eb - - nen Bahn. Man:

12. Beispiel

„Alles, Herr! muss dir lob-singen,“ etc.

175.

Al - les, Herr! muss dir lob - sin - gen, Preis und Ruhm und Dank dir brin - gen;

Dei - ne Macht ist gren - zen - los, Dei - ne Güt' un - end - lich gross. Du

ver - wal - test al - le Din - ge, Sorgst für's Gros - se, für's Ge - rin - ge,

Denkst auf der Ge - schöp - fe Wohl, Und er - nährst was, le - ben soll.

Das Lied „Alles, Herr! muss dir lob-singen,“ preist mit seinen Strophen 1-12 die „Allmacht“ und Güte Gottes.⁴⁶²

Strophe 2: Du bist's der die Schafe kleidet, und den Stier auf Angern weidet. Du verjüngst noch die Natur, Laub und Gras, Gewächs und Flur. ...“

Strophe 5: „Du bist Vater und Erhalter, für die Jugend und das Alter. Wie du doch uns Menschen liebst, und so viel des Guten gibst! ...“

Strophe 9: Wenn wir uns zur Buße wecken, und die Hände zu dir strecken, Vater, so erbarmst du dich, und verzeihst uns väterlich. ...“

Das erste Zwischenspiel des vorliegenden Chorals „Alles, Herr! muss dir lob-singen,“ greift die große Gebärde einer aufwärtsgerichteten Quinte, welche innerhalb des ersten Choralverses den Lobgesang zur Ehre Gottes betont, auf; dem Quint-Sprung g'-d“ im ersten Teil des Zwischenspiels geht der Sprung einer großen Terz abwärts h'-g' voraus, womit als zusätzliche Bekräftigung der Grundhaltung „Alles, Herr! muss dir lob-singen,“ die Töne des G-Dur-Akkordes, der Grundtonart des Chorals vorliegen. Das dritte Zwischenspiel, welches die Choralverse drei und vier „Deine Macht ist grenzenlos“ - Deine Güt' unendlich gross.“ verbindet, leitet mit zwei Sprüngen in Achtelnotenbewegung ein - einer

⁴⁶² Vgl. Gesangbuch von Tillmann, 13. Auflage, Paderborn 1876, S. 120f., Nr 107.

kleinen Terz abwärts (a'-fis') und einer kleinen Sexte aufwärts (fis'-d'') bzw. großen Terz abwärts (fis'-d') und bildet damit den Dominantakkord D-Dur; zum gehaltenen Ton d' (halbe Note) führt die Oberstimme vom zweigestrichenen d aus in Achtelnoten abwärts über die Töne c'', h', a', gis' zum a', der Quinte des Dominantakkordes, welcher den ersten Akkord des vierten Choralverses bildet. Zu der beschriebenen Oberstimme tritt im Baß auf dem zweiten Achtel der dritten Zählzeit in Achtelnoten eine weitere Stimme mit den Tönen g, fis, eis hinzu, leitet zum Ton fis, der Terz der folgenden Dominante D-Dur (Eingangs-Akkord des vierten Choralverses).

Bemerkenswert ist die Steigerung der Zwischenspielmotive fünf und sechs, welche im Zusammenhang mit einer inhaltlichen Steigerung der entsprechenden Choralverse steht: Während das fünfte Zwischenspiel im 2. Teil ein Sechzehntelspiel in wellenartig abwärtsführendem Gang präsentiert (große Sekunde aufwärts, kleine Terz abwärts, große Sekunde aufwärts, kleine Terz abwärts, kleine Terz aufwärts), wird im sechsten Choral-Zwischenspiel (2. Teil) das Sechzehntelspiel in wellenartigem Gang aufwärtsgeführt (kleine Terz aufwärts, große Sekunde abwärts, kleine Terz aufwärts, kleine Sekunde abwärts, kleine Terz aufwärts); „Und ernährst, was leben soll.“ sind die abschließenden Worte der ersten Choralstrophe, die dem sechsten Zwischenspiel folgen.

Das 13. Beispiel, der Gesang „Pater noster“ Nr 126. enthält ein Verbindungs-Zwischenspiel, welches mit seinen acht Takten groß angelegt ist; es knüpft an den abschließenden Chor-Teil „Sed libera nos a malo“ des „pater noster“-Gesanges an. Knievel nutzt in diesem Zwischenspiel den Raum, um mit den musikalischen Elementen der Chromatik und dissonanten Harmonik zu gestalten - einen musikalischen Gedanken weiter auszuführen.

Auszug aus dem Gesang „Pater noster“, Knievel-Choralbuch 1840, Nr 126.

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal part is labeled 'Chor:' and has the lyrics 'Sed li-be-ra-nos a-ma-lo.' The piano part is labeled 'Verbindungs-Zwischenspiel.' and includes a 'Ped:' (pedal) section. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a chromatic line in the right hand and a more complex harmonic structure in the left hand, including dissonances.

In Takt eins des Zwischenspiels führt eine chromatische Linie gleichmäßig in Viertelnoten aufwärts von h' über c'' und cis'' zum Ton d'' in Takt zwei, welcher portato abgesetzt wird. Die Linie setzt auf dem d'' neu an und geht in gleicher Weise über cis'' und c'' zurück zum h' in Takt drei. Zu dieser chromatischen Oberstimme führt Knievel Unterstimmen, die als Zusammenklänge zusätzliche Dissonanzen und damit eine starke Reibung bewirken. Zielakkord in Takt drei (der 1. Zählzeit des Taktes) ist G-Dur. Die Takte drei und vier (2. bis 4. Zählzeit) sind eine Sequenz der ersten beiden Takte; derselbe musikalische

Vorgang vollzieht sich hier eine kleine Terz tiefer; Zielakkord in Takt fünf (der 1. Zählzeit des Taktes) ist e-Moll. Auch die folgenden Takte fünf (2. bis 4. Zählzeit) bis acht präsentieren chromatische Linien. - In diesem Geflecht aus chromatisch durchsetzten Stimmen der Takte eins bis acht zeigt sich bereits optisch deutlich die Gegenbewegung der Stimmen innerhalb des vierstimmigen Satzes.

Ergebnis

Knievels Gestaltungsform seiner Zwischenspiele in Liedern mit frohem Ausdruck bzw. bei Gesängen von sanften und traurigen Empfindungen deckt sich mit Türks Aussagen, die er diesbezüglich in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen“ (§. 242.) macht: Bei Gesängen von sanften und traurigen Empfindungen gestaltet Knievel seine Zwischenspiele mit wenigen einzelnen Tönen oder Akkorden, bekräftigt und hebt mit diesen, „ohne störende Malereien“ die Hauptempfindung der Gesänge wie Traurigkeit, Schmerz, Leid. Bei Liedern oder bei Strophen von frohem Inhalt setzt Knievel muntere Zwischenspiele, Läufe, Passagen u. dgl. ein.

Hinsichtlich der inhaltlichen Ausführung seiner Zwischenspiele, deren individuellen musikalischen Gedanken, geht Knievel eigene Wege. Knievels Zwischenspiele haben ihre eigene Handschrift. Sie erscheinen innerhalb des „Choralgewebes“ als musikalisch eigentümliche „Formgebilde“, die als solche wesentlicher Teil der Knievelschen Choralsprache sind. Knievel hat mit seinen Zwischenspielen Formgebilde – kleine musikalische Gedanken geschaffen, die den jeweiligen Choralinhalt bzw. dem jeweiligen Choralcharakter entsprechen, diesen bekräftigen und heben und damit auch eine Ästhetik begründen; sie erfüllen weiterhin die Funktion der modulatorischen Weiter- oder Rückleitung in den folgenden Choralvers.

Knievels Zwischenspiele sind in der Regel einen Takt lang und mit dieser Länge passend als Verbindungsglieder der einzelnen Verse eines Chorals. Innerhalb eines Stückes stehen die Zwischenspiele wie bei J. G. Werner meistens in thematischem Zusammenhang und werden bei den einzelnen Versen variiert gebraucht.

Knievel gestaltet seine Zwischenspiele auf unterschiedliche Weise; passend zum Charakter bzw. Inhalt des jeweiligen Chorals formt er ein Zwischenspiel als

- a) Kantilene
- b) Seufzer-Motiv
- c) rhythmisch-akkordisches Motiv
- d) lebhafte, drängende Sechzehntelfiguration
- d) rhythmisch akzentuiertes, tänzerisches Motiv

- e) melodisches und harmonisches Spiel mit chromatischen und dissonanten Akzenten
- f) chromatische Linie
- g) Motiv gleich einem Motiv aus einer Invention oder Fughette, mit der Anlage, weiterentwickelt zu werden

3.3.5 Die Choralbearbeitungen von Johann Martin Roeren

Wer war Johann Martin Roeren?

Johann Martin Roeren war Schüler von Ignaz Knievel.

Knievel bildete neben seiner Tätigkeit als Lehrer, Organist und Küster talentierte Schüler zu Kirchenmusikern aus; zu seinen Schülern, die Bedeutung erlangten, zählt vor allem Johann Martin Roeren (1789-1869), geboren zu Hörste, Kreis Lippstadt. Sein Talent offenbarte sich erstmalig in den Melodien, die er als Junge beim Gänsehüten pfiff.⁴⁶³ Über die Begegnung zwischen Roeren und Knievel und die sich daraus entwickelnde freundschaftliche Beziehung berichtet Hengesbach: *„Knievel lernte Roeren auf einem Spaziergange kennen. Der junge Roeren hütete die Gänse und pfiff dabei Melodien, die Knievel gefielen. Auf die Frage, woher er diese habe, antwortete Roeren, die mache er selber. Knievel veranlasste Roeren, noch einmal zu flöten. Knievel erkannte das musikalische Talent des Knaben und bildete ihn in der Musik aus, wahrscheinlich umsonst. Zwischen Lehrer und Schüler entwickelte sich eine innige Freundschaft.“*⁴⁶⁴

Von 1816 bis 1818 war Roeren als erster profilierter Musiklehrer am 1806 gegründeten Lehrerseminar zu Soest tätig.⁴⁶⁵ Roeren wurde später Organist an der alten Bartholomäuskirche in Ahlen, Kreis Beckum. Er galt zu seiner Zeit als beachtlicher Organist und Kirchenkomponist. Der damalige Hauptlehrer Vinneberg in Ahlen, welchen Hengesbach um Mitteilungen über Roeren ersuchte, schreibt: *Als Organist lebt Roeren noch heute im Munde aller, die ihn kannten; berühmt als solcher ist er jedenfalls weit über Ahlens Grenzen hinaus. ...*⁴⁶⁶

⁴⁶³ Vgl. Th. Hamacher, Hermann Ignaz Knievel und sein bedeutendes Choralbuch, in: Heimatblätter, Folge 5 des 53. Jahrganges, Lippstadt 1973, Anm. 1.

⁴⁶⁴ Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn, 3. Jg. (1902), Nr. 6, S. 44.

⁴⁶⁵ Vgl. S. Vogelsänger, Musik im Lehrerseminar zu Soest, in: Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, Heft 10, Hagen 1973.

⁴⁶⁶ Wie Anm. 445; siehe auch: W. Schulte, Vom Gänsejungen zum Meister auf der Orgel, in: Heimatkalender des Kreises Beckum, 1965.

Bekannt wurde Roeren hauptsächlich durch zwei von ihm veröffentlichte Choralbücher⁴⁶⁷.

In Knievels Choralbuch stammen sechs Beiträge von seinem Schüler Martin Roeren. Es sind die Nummern:

- 170 „Lauda Sion“
- 196 1. Antiphon: „Alma Redemptoris“ – „In Demuth betend, Herr! Vor dir“
- 197 Antiphon: „Ave Regina coelorum“ – „Sei gegrüsst, du Himmelskönigin“
- 199 4. Antiphon: „Salve Regina“ – „Wir grüssen dich, o Königin!“
- 254 „Litanei vom h: Namen Jesus“
- 275 „Halleluja.“

Roerens Choral-Beiträge zeigen hinsichtlich der Gestaltung ihres vierstimmigen Satzes wie auch ihrer Zwischenspiele Gemeinsamkeiten mit Knievels Choral-Handschrift:

1. Das Zwischenspiel bei Roeren

Wie Knievel erkennt auch Roeren den Zweck seiner Choral-Zwischenspiele darin, einerseits a) die Pause am Ende der Verszeile, wo der Sänger Atem holt, auszufüllen, b) auf den Anfangston der folgenden Verszeile hinzuleiten und darüber hinaus c) die in der Melodie herrschenden Empfindungen zu beleben und zu erhöhen.⁴⁶⁸

Im vorangegangenen Kapitel wurde dargestellt, dass Knievels Zwischenspiele in der Gestalt von tonleiterartigen Läufen immer im Zusammenhang mit dem jeweiligen Choralinhalt bzw. Choralcharakter stehen, Knievel diese Zwischenspiele als eine Ausdrucksgebärde - als Ausdruck lebhafter Freude gebraucht. In gleicher Weise gestaltet Roeren seine Zwischenspiele in Chorälen, deren Hauptempfindung lebhaftere Freude ist und erhöht damit die in der Melodie und dem zugehörigen Choraltext herrschende Empfindung.

Roerens Choralbearbeitung „Lauda Sion“ – „nach verschiedenen ältern Lesearten“ – (Knievel-Choralbuch Nr 170.) präsentiert auf plastische Weise diese Zusammengehörigkeit von Zwischenspiel und Choral: Ein tonleiterartiges Spiel in Achtelnoten auf- und abwärts, jeweils mit einem drängenden Sechzehntel-Impuls,

⁴⁶⁷ Das erste Choralbuch (vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. IV, S. 202, 572.) zum Gesangbuch von Melchior Ludolf Herold (Lippstadt 1803) erschien 1845 bei Baedeker, Essen. Das zweite Choralbuch (vgl. W. Bäumker, Bd. IV, S. 204-206) erschien im Jahre 1846 in Münster bei J. H. Deiters zum Gesangbuch von Pfarrer Lütkenhaus (Münster 1842); vgl. Th. Hamacher, Hermann Ignaz Knievel und sein bedeutendes Choralbuch, in: Heimatblätter, Folge 5 des 53. Jahrganges, Lippstadt 1973, Anm. 1.

⁴⁶⁸ Vgl. Subskriptions-Anzeige auf das Chormelodienbuch zum Herold'schen kathol. Gesangbuche, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von Johann Martin Roeren, Organist zu Ahlen, G. D. Bädeker, Essen, im Mai 1840, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4,5 Gottesdienst, 4.

charakterisiert dem Text entsprechend „Laut soll unser Lob erschallen, Und das Herz in Freudenwallen“ innere Bewegtheit – jubilierende Freude.

Auszug aus „Lauda Sion“, Knievel-Choralbuch 1840, Nr 170, S. 141f.

da - tum non am - bi - gi - tur . Sit laus ple - na, sit so - no - ra ,
Die zwölf Jün - ger hat ge - speis't . Laut soll un - ser Lob er - schal - len ,

sit ju - cunda, sit de - co - ra , men - tis ju - bi - la - ti -
Und das Herz in Freu - den wal - len ; Denn der Tag hat sich ge -

Innerhalb des Stückes variiert Roeren die Zwischenspiele. Nach dem ausgelassenen tonleiterartigen Zwischenspielmotiv zu den „Freudenwallen“ des Choraltexes erzeugt Roeren mit dem weiteren Zwischenspielmotiv der folgenden Verse eine erhebende, bedächtige Freude, gemäß dem Ausdruck des Textes: „Denn der Tag hat sich genaht, Da der Herr zum Tisch der Gnaden, Uns zum erstenmal geladen, ..“; dieses weitere Zwischenspiel-Motiv stellt sich dar durch einen rhythmisch betonten, schnellen wie tänzerischen Impuls zu Beginn (punktierte 8tel-Note, mit folgender 16tel-Note) und einer anschließenden ruhigen, „bedächtig“ aufwärtsgeführten Bewegung in Viertelnoten.

Auszug aus „Lauda Sion“, Knievel-Choralbuch 1840, Nr 170, S. 142, Weiterführung o. Stelle:

Di - es nam - que est so - len - nis , in qua hu - jus
Du der Herr zum Tisch der Gna - den , Uns zum er - sten -

fit pe - ren - nis coe - nae re - no - va - ti - o .
mal ge - la - den , Und dies Brod ge - op - fert hat .

Wie bei Knievel und J. G. Werner stehen auch bei Roeren die Zwischenspiele innerhalb eines Stückes in thematischem Zusammenhang und werden variiert.

Die Zwischenspiele der Antiphon „Ave Regina coelorum“ („Sei uns gegrüßt, du Himmelskönigin“) formt Roeren mit einem rhythmisch akzentuierten, tänzerischen Motiv; Grundlage dieses Zwischenspielmotivs ist wiederholte Achtelpunktierung mit anschließender Sechzehntelnote in abwärtsführender Bewegung, zunächst einstimmig, dann zweistimmig in Sexten. Variiert und damit zugleich gesteigert wird das beschriebene Motiv, indem es im zweiten und dritten Zwischenspiel jeweils auf einer höheren Tonstufe seine punktiert-tänzerische Abwärtsbewegung beginnt.

Auszug aus der Antiphon Nr 197., Knievel-Choralbuch, S. 175:

Antiphon: „Ave Regina coelorum“ etc:
(von Lichtmess' bis Ostern).
J.M: Roeren.

197. „Sei uns gegrüßt, du Himmelskönigin“ etc:

Sei uns ge - - grüsst, du Him - mels - - kö - ni - - gin,

O du der En - gel Frau und Herr - - sche - - rin;

Sei uns ge - - grüsst, du heil - - ges Thor!

Bereits Knievel gebraucht in seinen Zwischenspielen den „Baustein“ Achtelpunktierung in abwärts- bzw. aufwärtsstrebenden Linien als tänzerische Gebärde, um Frohlocken, verbunden mit Lobpreis zum Ausdruck zu bringen, wie beispielsweise die Verbindungszwischenspiele des Chorals Nr 23. (Mel: „Singt auf, lobt Gott, schweig‘ Niemand still!“) zeigen⁴⁶⁹.

Bei Gesängen von sanften, andachtsvollen Empfindungen wie Nr 196. „In Demut betend, Herr! vor dir“ und Nr 254. „Litanei vom h: Namen Jesus“ (Recitativisch) gestaltet Roeren seine Zwischenspiele mit wenigen einzelnen Tönen oder Akkorden.

Roerens Zwischenspiele unterstreichen in ähnlicher Weise wie Knievels Zwischenspiele den Charakter der einzelnen Choräle – „beleben“ und erhöhen als kleine musikalische Gedanken den Choralinhalt und die in der Melodie

⁴⁶⁹ Vgl. S. 163f. der vorliegenden Arbeit.

herrschenden Empfindungen; sie erfüllen weiterhin die Funktion der modulatorischen Weiter- oder Rückleitung in den folgenden Choralvers.

Bei der Harmonisierung der o. aufgeführten Choral-Beiträge von Roeren, die Knievel in sein Choralbuch aufgenommen hat, verwendet Roeren die Dreiklänge und Septakkorde, auch den verminderten mit ihren Umkehrungen. Wie Knievel lässt auch Roeren in eine insgesamt schlichte vierstimmige Satzweise punktuell harmonische Entwicklungen mit dissonanten Effekten hineintreten.

1. Beispiel

Melodien für die Festtage der Mutter unsers Heilandes.
 1. Antiphon: „Alma Redemptoris“ etc. (vom ersten Sonntage des Advents bis Lichtmess).
 „In Demuth betend, Herr! vor dir“ etc. I.M. Roeren.

196.

In De-muth be-tend, Herr! vor dir Lag der Jung-frau-en schön-ste

T S T Tp $\text{D}\flat_7$ Dp7 S8-7 D8-7 T T S $\text{D}\flat_7$ Tp5-6 D Tp D3-4
 5 5 3 5

Zier-de; Der En-gel kommt, ver-kün-digt ihr Der Mut-ter

D T S T Tp $\text{D}\flat_7$ Dp7 S8-7 D8-7 T T S T
 5 8-7 3

2. Beispiel

Halleluja.
 Ein Wechselgesang für die höchsten Feste des Herrn.
 Halber Chor. Verstärkter Chor. Gemeinde.
 Melodie und Harmonie von I.M. Roeren.

275.

Je-ho-va! Je-ho-va! Je-ho-va!

T D $\text{D}\flat_7$ T Tp5-6> T8-7 S Sp
 3 3 8-7

Dei-nem Na-men sei Eh-re, Macht und Ruhm!

D $\text{D}\flat_7$ T D T S T $\text{D}\flat_7$ T D T $\text{B}\flat_7$ D
 3 3 3 3 5

Halleluja-Gesang: Letzter Vers in schlichter Akkord-Vertonung (Hauptdreiklänge von D-Dur)

Gemeinde.

Hal - le - lu - ja !

T S Sp D8-7 T

3

Der folgende Beitrag von Roeren (Knievel-Choralbuch Nr 199.) zeigt, dass Roeren in seinem Orgel-Begleitsatz zu einer kirchentonalen Melodie wie Knievel einen möglichst homophonen Anschluss der Begleitung an die Melodie mit dem modernen Satz des Dur-Moll-Systems verbindet.

Nr 199. „Salve Regina“ in dorisch (Auszug)

199.

4. Antiphon: „Salve Regina“ (Vom h: Dreifaltigkeitssommtage bis zum Advent.)
„Wir grüssen dich, o Königin!“ etc.

J.M. Roeren.

Wir grü - ssen dich, o Kö - ni - gin! Sich' du auf un - ser

E - lend hin; Du Mut - ter der Barm - her - zig - keit, Uns

Le - ben, Trost und Sü - ssig - keit . 4 Strophen .

Hat sich Roeren in den für Knievel bestimmten Sätzen diesem angepasst? – Wie sehen die Sätze in seinen eigenen Choralbüchern aus? Die Untersuchung der Choralbücher von Roeren⁴⁷⁰ ergibt folgendes Bild: Die Roerenschen Sätze in den eigenen Choralbüchern sind in demselben Orgelbegleitstil verfasst wie die für das Knievel-Choralbuch bestimmten Sätze. Roeren führt damit in seinen eigenen Choralbüchern die musikalische Linie des Knievel-Choralbuches weiter. Dieses Ergebnis lässt den Schluss zu, dass sich Roeren in seinen für Knievel komponierten Sätzen diesem nicht bewusst angepasst hat, sondern hier bewusst einen Knievel gleichartigen, auch für seine eigene Choralbucharbeit

⁴⁷⁰ Vgl. „Choralbuch für den katholischen Gottesdienst mit besonderer Rücksicht auf das Gesangbuch vom Pfarrer Lütkenhaus, vierstimmig und mit Zwischenspielen bearbeitet von Johann Martin Roeren“, Verlag J.H. Deiters, Münster 1846 und vgl. „Choralbuch für den katholischen Kirchengesang, zunächst zum Heroldschen Gesangbuche, vierstimmig und mit Zwischenspielen versehen von J.M. Roeren. Essen, Druck und Verlag von G.D. Baedeker 1845.“

maßgeblichen Choralstil vertritt. Der Lehrer, Organist und Choralbuchverfasser Hermann Ignaz Knievel hat somit seinen Schüler Johann Martin Roeren musikalisch nachhaltig geprägt.

3.3.6 Die Choralbearbeitungen von Ch. H. Rinck

Knievel hat in sein Choralbuch zu einigen Liedern die vierstimmigen Sätze mit Zwischenspielen von Christian Heinrich Rinck aufgenommen und es jeweils über den Liedern angegeben. Es sind die Nummern:

24 Mel: „Heilig ist Gott der Vater.“

87 Mel: „Sollt ich meinem Gott nicht singen!“

127 Mel: „Christ, alles, was dich kränket,“

136 Mel: „Wie schön strahlt uns der Morgenstern,“

138 Mel: „Mein Gott ich danke herzlich“

145 Mel: „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht“

Wer war Ch. H. Rinck und welche Art der Orgelbegleitung vertrat er?

Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846) galt als einer der besten Organisten seiner Zeit. Den Hauptteil seiner Musikausbildung verdankte Rinck dem Erfurter Johann Christian Kittel, einem Schüler von Johann Sebastian Bach, bei dem er 1786 bis 1789 in Erfurt studierte. Ab 1790 wirkte Rinck als Stadtorganist in Gießen mit der Verpflichtung, „wöchentl. 6mal die Orgel zu spielen und 2 ½ Stunden Gesangsunterricht in der Knabenschule zu geben“. 1805 ging er - schon namhaft als Organist und Komponist - als Stadtkantor und Organist nach Darmstadt. Ab 1813 war Rinck in Darmstadt auch Hoforganist, ab 1817 Kammermusiker. Rincks Werke, welche in der Bach-Tradition stehen, wurden hoch honoriert und zum Teil mehrfach neu aufgelegt. Er war ein gesuchter Lehrer nach Kittels Methode für Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, Orgel und Klavier.⁴⁷¹

Die Choräle von Rinck zeigen einen schlichten vierstimmigen Satz „mit einer gewissen harmonischen Freizügigkeit, die reiche Abwechslung schafft und den Satz flüssig macht.“⁴⁷² Seine Zwischenspiele sind „meist eingelegte Passagen oder kurze Motive modulatorischen Charakters, grossen Wert legt er auf die Registrierung, die den Charakter des Satzes zum Ausdruck bringen soll.“⁴⁷³ Als theoretische Werke der Choralbegleitung empfiehlt Rinck:⁴⁷⁴ „Kurze Anweisung

⁴⁷¹ Zu Rincks Biographie vgl. Artikel „Rinck“ von R. Sieth, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von F. Blume, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 538f.

⁴⁷² Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 67.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 66.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S. 67.

Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig für die Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen“ von J. G. Werner (1805) und J. G. Vierlings Anweisung zu Zwischenspielen in seinen Orgelstücken⁴⁷⁵.

Die Choralbegleitungen von Werner und Vierling stehen für solide und schlichte Harmonisierungen der Melodien; beide Werke, darauf weist Fellerer hin, zeigen die gleiche Stellung wie die Rincks.⁴⁷⁶ – Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser die genannten Werke von Werner und Vierling im Vorwort zu seinem Choralbuch erwähnt und den Organisten zum Studium empfiehlt.⁴⁷⁷ An dieser Stelle schließt sich ein Kreis: Rinck wie auch Kayser dienen Knievel als Quelle für sein Choralbuch; sie wiederum verbindet die Werke von Werner und Vierling.

Die von Knievel in sein Choralbuch aufgenommenen insgesamt schlichten vierstimmigen Choralsätze von Rinck, die eine „gewisse harmonische Freizügigkeit“ zeigen, werden im folgenden exemplarisch dargelegt:

1. Beispiel⁴⁷⁸

Mel. „Heilig ist Gott der Vater“ etc. Harmonie u. Zwischenspiele von Ch: H. Rinck.

24

1. Dein Kö-nig kommt, o Si-on, er keh-ret bei dir ein; auf! lasset uns ihm

6

T TpSp D8-7T S T Zp moduliert T S D7Tp5-6D8-7 T Zp modul. T D T S D4
3 nach B-Dur 5 nach Es-Dur 3 8-7> 3 zurück

Pal-men streu'n! 2. Sanft-müthig kommt er in sein Reich. Jauchz't ihm, al-le Lande, freuet

6 8-7

S5 D8-7 T T T D T Dp Tp D4-3 T T T ST8-7 SpTSSp6
3 3< 3

⁴⁷⁵ J. G. Vierling: „Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen bey dem Choral“, 4 Teile, Breitkopf, Leipzig 1790.

⁴⁷⁶ Vgl. K. G. Fellerer, Choralbegleitung und Choralverarbeitung, S.67 und Anm. 8: In gleicher Weise wie im Hessischen Gesangbuch (Darmstadt, 1814) gestaltet Rinck die Begleitung in seiner Sammlung: 30 Choräle mit Präludien und Zwischenspielen. Ein Nachtrag zu dem Choralbuch für evangl. Kirchen von B. C. L. Natorp, Fr. Kessler und C. H. Rinck, Essen 1829.

⁴⁷⁷ Vgl. Kayzers Vorrede zu seinem Choralbuch, Rinteln 1807 und vgl. S. 32 (Punkt 6. und Anm. 127) der vorliegenden Arbeit.

⁴⁷⁸ In Rincks 1. Zwischenspiel ist der Rhythmus der Oberstimme nicht in Ordnung.

euch! Ho-si-an-na in der Hö-he! 3. Der Herr ist da, Al-le-lu-ja!

6
T D T T8-7S Sp5-6T S5 D8-7 T T T D T S Sp6 D
3 3 3 3

2. Beispiel

136. 2 Strophen *Mel.: „Wie schön strahlt uns der Morgenstern“ etc. Harmonie etc. von Ch. H. Rink.*

Sei uns ge-seg-net Tag des Herrn! Zu Got-tes Prei-se, nah und
Ihr Lob-ge-sang tönt spät und früh; Zum Hei-lig-thu-me wal-len

5
3
T D T Tp T S2 S T T S Sp6 T D Tp7 D8-7
3 3 3 3

fern Er-wacht der Chri-sten Men-ge. Fro--
sie In fest-li-chem Ge-drän-ge.

6 6
D T S T S D4 S5 D8-7 T D D
8-7> 3 3

her Schal-len Hier die Lie-der, wo die Brü-der an-zu-be-

8--7
5
T D T Sp5-6 T D T D7 T T D7 T D 4-3
3 3 3 3

-ten, Sind ver-eint vor Gott ge-tré-ten.

5-6 6
T Tp Dp S3-4 T8-7> Sp Tp S5 D8-7 T
8-7

Auch bei den folgenden Rinckschen Choralätzen (Auszüge), die Knievel in sein Choralbuch aufgenommen hat, lässt Rinck in eine schlichte vierstimmige Orgelbegleitung punktuell neuzeitliche harmonische Entwicklungen hineintreten:

Nr 87. Mel: „Sollt' ich meinem Gott nicht singen!“ (Auszug)

87. *Mel: „Sollt' ich meinem Gott nicht singen“! etc:* Harmonie u: Zwischenspiele von Ch: H. Rinck.

Al - le - lu - ja! Auf - er - stan - den Ist, der uns mit Gott ver -
 Seht, wie hat nach Schmerz und Schan - den Gott mit Eh - ren ihn ge -
 - söhnt;
 - krönt! Dort zu sei - nes Va - ters Rech - ten,
 Ue - ber Schmach und Tod er - höht, Herscht er nun in Ma - je - stät.

Nr 127. Mel: „Christ, alles, was dich kränket“

127. x). *Mel: „Christ, alles, was dich kränket“ etc:* Harmonie und Zwischenspiele von Ch: H. Rinck.

Be - trach - tet ihn in Schmer - zen, Wie er sein Blut ver - giesst, Seht,
 wie aus Je - su Her - zen Der letz - te Trop - fen fließt!
 Er nimmt hin - weg die Sün - den, Und auf sich uns - re
 Schuld; Bei Gott lässt er uns fin - den Den
 Frie - den, sei - ne Huld.

x). Die Melodie 52 kann auch für diesen Text gewählt werden!

3.3.7 Ergebnis

Knievels vierstimmige Choralbegleitungen weisen eine strenge Satzweise und ein transparentes Liniengeflecht auf. Sie haben einen einfachen Rhythmus, stehen meist in geradem Takt mit Noten von gleichem Wert (Halbe Noten gegen halbe Noten); die Begleitung schreitet meist in schlichten Harmonieverbindungen fort (Dreiklangsharmonik). Knievel nutzt die Möglichkeiten des Septimenakkordes und lässt sämtliche Intervalle der Dreiklänge und Septakkorde im Bass auftreten. Innerhalb der Knievelschen Orgelsätze stechen einzelne Choralstellen aufgrund einer überraschend eintretenden Entwicklung der Harmonik mit dissonanten Effekten heraus; ein großer Teil der Knievelschen „harmonischen Würze“ geht auf Durchgänge und besonders häufig auf Vorhalte zurück.

Die von Knievel punktuell in die schlichte Orgelsatzweise eingeführten harmonischen „Momente“ durchziehen das gesamte Choralwerk von Knievel, betreffen sowohl die vierstimmigen Choralbearbeitungen in Dur-Moll-Harmonik als auch diejenigen alten Choralmelodien, die Knievel in ihren ursprünglichen Kirchentonarten erscheinen lässt und mit einer den jeweiligen Kirchentonarten entsprechenden Orgelbegleitung versieht. Knievel verbindet in seinen Orgel-Begleitsätzen zu kirchentonalen Melodien einen möglichst homophonen Anschluss der Begleitung an die Melodie mit dem modernen Satz des Dur-Moll-Systems.

Knievel war das Choralbuch von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser „Versuch einer Sammlung vierstimmiger Choralmelodien“ (1807) inhaltlich vertraut; er hat sich an diesem orientiert:

Kayser verweist in der Vorrede zu seinem Choralbuch ausdrücklich auf das Organistenbuch von Türk „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten (Halle 1787) als „vorbildliches Studienwerk“ und führt wesentliche Gedanken daraus an; Knievel hat diese Hauptgedanken – Gedanken von Türk – aus Kayser's Vorrede in die Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch aufgenommen und sein Choralbuch hinsichtlich einer strengen vierstimmigen Satzweise und Reinheit der Choralsätze dem „Kayser'schen gleich“ ausgeführt (Vgl. 2.2.1.1; 2.2.1.1.1 der vorliegenden Arbeit). Türk ist Ausgangsquelle einer gemeinsamen Richtung von Kayser und Knievel – einer Richtung, in der der Choral, so Türk, „mit gehöriger Simplizität gespielt“ werden müsse; „das Herzergreifende eines Chorals“ liege nicht in bunten Verzierungen, „sondern in einer einfachen, edlen Ausführung, mit Harmonie verbunden.“⁴⁷⁹ Knievel hat sich weiterhin an Türks Werk „Anweisung

⁴⁷⁹ Vgl. D. G. Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Faksimile 1787, 2. Ausgabe, Hilversum 1966, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter, S. 34 und vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung, Baden-Baden 1980, S. 8.

zum Generalbaßspielen“, u.a. dem Punkt „Allgemeine Regeln des reinen Satzes“ orientiert (vgl. 2.2.3.1 der vorliegenden Arbeit).

Auch die von Kayser in seinem Choralbuch empfohlenen Werke von Werner („kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig für die Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen“, 1805) und Vierling („Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beym Choral“, Leipzig 1790) stehen für solide und schlichte Harmonisierungen der Melodien. Christian Heinrich Rinck, von dem Knievel Choralbearbeitungen (Harmonie und Zwischenspiele zu sechs Liedern) in sein Buch aufgenommen hat, empfiehlt den Organisten ebenfalls die genannten Werke von Werner und Vierling.

Knievel nennt in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch die „Orgelschule“ von Werner als Studienwerk („Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntnis und Behandlung des Orgelwerkes“, Penig 1805) und damit als eine weitere Quelle für sein Choralwerk. - Dass die Orgel den Choral „rein, unverfälscht und ungeziert“ begleite, führt Werner hier als obersten Grundsatz für die Choralbegleitung an, billigt aber dem Organisten zu, gelegentlich in der Begleitung Abwechslung zu schaffen.

Knievel hat Türks gedankliche wie auch sprachliche Ausführung zum Punkt „Zwischenspiele“ aus Türks Hauptwerk „Anweisung zum Generalbaßspielen“ übernommen. Die Gestaltungsform der Knievelschen Zwischenspiele in Liedern mit frohem Ausdruck bzw. bei Gesängen von sanften und traurigen Empfindungen deckt sich mit Türks Aussagen, die er diesbezüglich in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen“ (§. 242.) macht. Hinsichtlich der inhaltlichen Ausführung seiner Zwischenspiele ist Knievel eigene Wege gegangen; Knievels Zwischenspiele sind individuelle, höchst interessante, kleine musikalische Gebilde, die innerhalb der vierstimmigen Choralsätze hervorstechen. Sie treten in die insgesamt schlichte musikalische Choralssprache mit Chromatik und dissonanter Harmonik als „fremdes“ Element und verleihen als solches den Knievelschen Chorälen eine besondere ‚Würze‘. Sie erfüllen weiterhin die Funktion der modulatorischen Weiter- oder Rückleitung in den folgenden Choralvers. Innerhalb eines Stückes stehen Knievels Zwischenspiele wie bei Werner meistens in thematischem Zusammenhang und werden bei den einzelnen Versteilen variiert gebraucht.

Die von Knievel in sein Choralbuch aufgenommenen Choral-Beiträge von Rinck stellen sich im Ganzen als schlichte, vierstimmige Sätze dar mit einer gewissen harmonischen Freiheit. Knievel und Rinck vertreten eine gleichartige Orgelbegleitpraxis, die jeweils individuell ausgestaltet wird. Rincks Choral-Zwischenspiele sind meist eingelegte Passagen oder kurze Motive modulatorischen Charakters; auch sie treten mit Chromatik und dissonanter

Harmonik als „fremdes“ Element in eine insgesamt schlichte Satzweise. Der Vergleich der Zwischenspiele von Rinck mit den eigenen Zwischenspielen von Knievel bekräftigt das Ergebnis, dass Knievel mit seinen Zwischenspielen eigene Formgebilde geschaffen hat – kleine musikalische Gedanken, die dem jeweiligen Choralinhalt bzw. dem jeweiligen Choralcharakter entsprechen, diesen bekräftigen und heben und damit auch eine Ästhetik begründen.

Knievel prägt mit der Gestaltung seiner Zwischenspiele - seinen eigenen „Erfindungen“ - eine Besonderheit seines Choralstils aus. Er versteht sie als Muster und Leitfaden für den Organisten.

63. „Stabat mater dolorosa“ etc:

Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa jux-ta cru-cem la-cry-

Detailed description: This is a musical score for a four-part setting of 'Stabat mater dolorosa'. It is numbered 63. The title is '„Stabat mater dolorosa“ etc:'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and organ. The organ part is in the right hand of the grand staff. The lyrics are: 'Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa jux-ta cru-cem la-cry-'. The music is in a simple, homophonic style with some melodic ornamentation in the organ part.

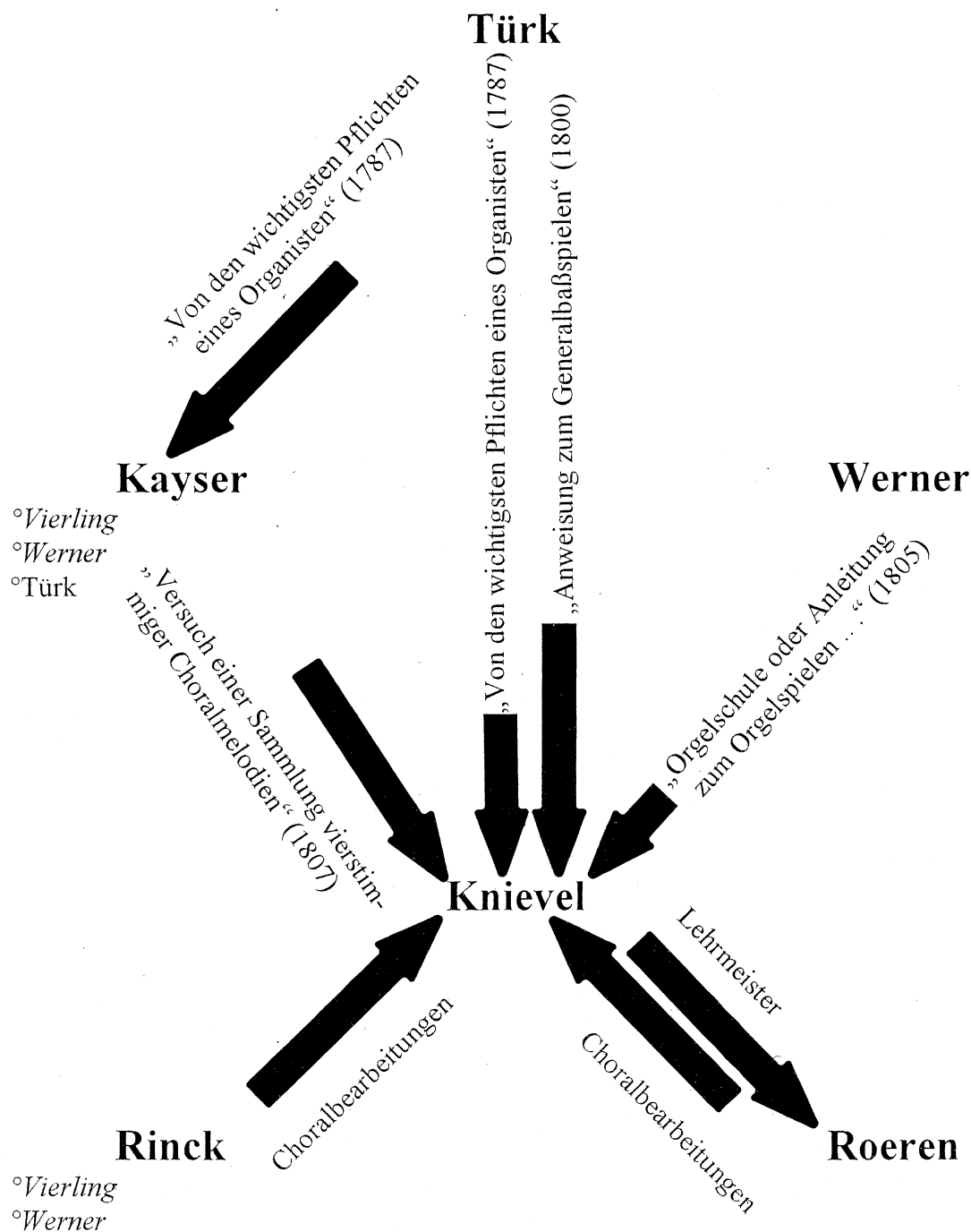
3. Antiphon: „Regina coeli laetare“ etc:
(Von Ostern bis zum h: Dreifaltigkeitssonntage).
198. „Glorreiche Himmelskönigin,“ etc:

Glor-rei-che Him-mels-kö-ni-gin, Freu-dich beim höch-sten Throne,
Bei dem, der war von An-be-ginn, Bei dei-nem lieb-sten Soh-ne.

Detailed description: This is a musical score for a four-part setting of 'Glorreiche Himmelskönigin'. It is numbered 198. The title is '3. Antiphon: „Regina coeli laetare“ etc: (Von Ostern bis zum h: Dreifaltigkeitssonntage). „Glorreiche Himmelskönigin,“ etc:'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and organ. The organ part is in the right hand of the grand staff. The lyrics are: 'Glor-rei-che Him-mels-kö-ni-gin, Freu-dich beim höch-sten Throne, Bei dem, der war von An-be-ginn, Bei dei-nem lieb-sten Soh-ne.'. The music is in a simple, homophonic style with some melodic ornamentation in the organ part.

Die von Knievel in sein Choralbuch aufgenommenen Choralbearbeitungen von Johann Martin Roeren, den er zum Kirchenmusiker ausgebildet hat, zeigen hinsichtlich der Gestaltung ihres vierstimmigen Satzes und ihrer Zwischenspiele Gemeinsamkeiten mit Knievels Choral-Handschrift: Wie Knievel lässt auch Roeren in eine insgesamt schlichte vierstimmige Satzweise punktuell harmonische Entwicklungen mit dissonanten Effekten hineintreten. Roerens Zwischenspiele sind einerseits Hinführungen zum Anfangston des nächsten Choralverses und darüber hinaus musikalische Satzteile, die die in der Chormelodie und dem zugehörigen Liedtext herrschenden Empfindungen beleben und erhöhen. Wie bei Knievel stehen auch bei Roeren die Zwischenspiele innerhalb eines Stückes in thematischem Zusammenhang und werden variiert. Roerens Sätze in seinen eigenen Choralbüchern weisen ebenfalls die Orgelbegleitpraxis der Sätze im Knievel-Choralbuch auf. Dies bedeutet, dass sich Roeren in den für Knievel bestimmten Sätzen diesem nicht bewusst angepasst hat, sondern hier bewusst eine Knievel gleichartige Orgelbegleitpraxis vertritt.

Schaubild über die Organisten und deren Lehrwerke bzw. Choralbearbeitungen als Quelle für Knievels Orgelbegleitung:



° als Werke der Orgelbegleitung empfohlen

Vierling: „Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beym Choral“ (1790)

Werner: „Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig für die Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen“ (1805)

Türk: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ (1787)

3.3.8 Knievels Eigenkompositionen

Es existiert ein Schreiben vom Dezember 1835, in dem der damalige Paderborner Generalvikar Drüke Knievels Erscheinen in Paderborn, verbunden mit dem Vortrag seiner Eigenmelodien im Dom, festhält:

*„Der Knievel ist vor einiger Zeit hier gewesen, hat mehre von seinen Melodien auf der kleinen Orgel im Dome vor Sachkundigen mit Beifall vorgetragen, und die beiden früher eingereichten Melodienbücher mit dem Versprechen wieder mitgenommen, sein Werk nochmals zu überarbeiten, ...“*⁴⁸⁰

Das Choralbuch von Knievel enthält 26 eigene Melodieschöpfungen, die Knievel in den Jahren 1820 bis 1838 verfasst hat. Etwa die Hälfte dieser Eigenmelodien komponierte Knievel in den Jahren 1820 bis 1824 – einer Zeit, in der er sein Choralbuch-Manuskript schrieb; die zweite Hälfte der Eigenkompositionen folgte einige Jahre später (ab 1831), vor allem in der Zeit, nachdem Knievel seine bedeutende Abhandlung (Lippstadt 1835) dem Paderborner Generalvikariat übergeben hatte und sich der Überarbeitung seines Choralbuch-Manuskriptes (1835-1840) widmete. Knievels Eigenmelodien sind als eigene Kompositionen über den Liedern mit seinem Namen und dem Jahre des Entstehens vermerkt; das Manuskript weist auch meistens das Datum auf.⁴⁸¹

Es folgt eine Auflistung der Eigenmelodien von Knievel, mit Angabe des jeweiligen Modus und Entstehungsjahres:⁴⁸²

- Nr 2. „Mein Gott! zu dir erwache ich;“ / Es-Dur / 1820
- Nr 3. „Die Nacht entflieht vom Firmamente“ / F-Dur/ 1836
- Nr 17. „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“ / **dorisch** / 1820
- Nr 33. „Dies ist der Tag, den Gott gemacht,“ / G-Dur / 24.6.1836
- Nr 35. „Kommt, lasst uns niederfallen!“ / D-Dur / 3.7.1836
- Nr 54. „Sünder, lasset Tränen fliessen,“ / a-Moll / ----

⁴⁸⁰ Vgl. Schreiben des Generalvikar Drüke vom 18.12.1835, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4, 5 Gottesdienst, 4.

⁴⁸¹ Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn 1902, No 6, S. 43; der Lippstädter Organist Hengesbach hatte das Manuskript des Knievel-Choralbuches von Knievels Schwiegersohn Max Bisping (Ende Dezember 1889) zum Geschenk erhalten, vgl. ebd.

⁴⁸² Vgl. Choralbuch von Hermann Ignaz Knievel, Paderborn 1840.

- Nr 93. „Alleluja! mit Entzücken“ / G-Dur / 1820
- Nr 96. „Dich, Gott! preis't unser Lobgesang“ / B-Dur / ----
- Nr 112. „Gott soll gepriesen werden,“ / **mixolydisch** / 1822
- Nr 113. „Gott soll gepriesen werden,“ / B-Dur / 1822
- Nr 116. „Aus Gottes Munde gehet das Evangelium,“ / B-Dur / 1820
- Nr 132. „Lass' unser Flehen dringen,“ / e-Moll / 1820
- Nr 137. „Herr, wir fallen vor dir nieder.“ / g-Moll / 1820
- Nr 140. „Herr, lass' doch diese Gaben“ / h-Moll / 1823
- Nr 148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen“ / Es-Dur / 1823
- Nr 149. „Du kömmt, o welche Seligkeit“ / F-Dur / 1823
- Nr 159. „Kommt zu mir, die ihr beladen,“ / As-Dur / 1837
- Nr 161. „O Mensch! erkenn' die Triebe“ / Es-Dur / 1820
- Nr 182. „Allmächtiger Gott! du Beherrscher der Welt!“ / e-Moll / 1831
- Nr 208. „Maria trat ins Leben“ / **dorisch** / 1837
- Nr 225. „Es ist ein Gott“ / Es-Dur / 1834
- Nr 237. „Aus der Tiefe ruf' ich Armer“ / d-Moll / 1831
- Nr 243. „Herr, rette doch vom Sündenjoch“ / g-Moll / 1838
- Nr 248. „Die Pal'm hast du errungen,“ / C-Dur / 1838
- Nr 259. 1te Mel: „Unser Lied singt deine Ehre,“ / B-Dur / 1838
- Nr 260. 2te Mel: „Unser Lied singt deine Ehre,“ / G-Dur / 1838

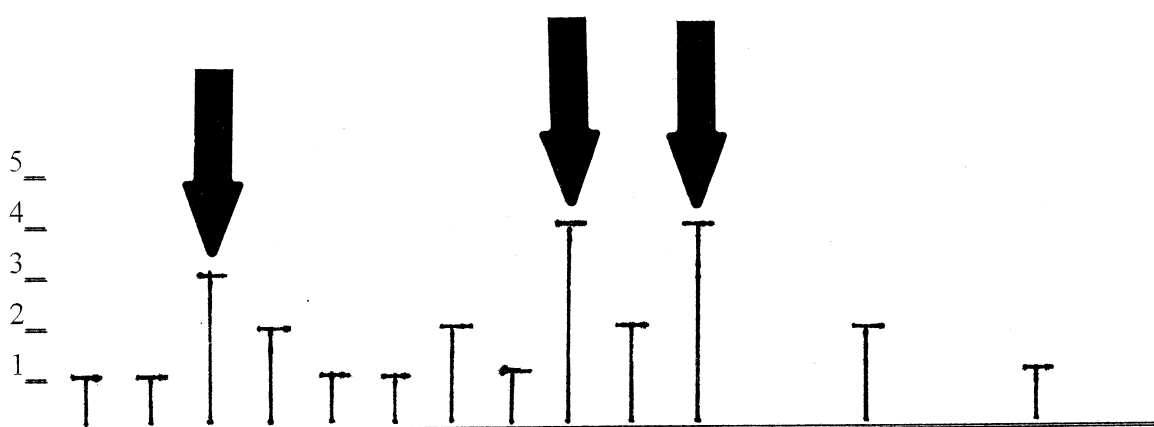
B-Dur, Es-Dur und G-Dur sind die Tonarten, die Knievel für seine 26 Eigenmelodien als Grundtonarten bevorzugt gewählt hat.

Dur-Moll-Tonarten der Knievelschen Eigenmelodien und ihre Häufigkeit:

C-Dur	1x / a-Moll	1x		
F-Dur	2x / d-Moll	1x	G-Dur	3x / e-Moll 2x
B-Dur	4x / g-Moll	2x	D-Dur	1x / h-Moll 1x
Es-Dur	4x			
As-Dur	1x			

Kirchentonarten der Knievelschen Eigenmelodien und ihre Häufigkeit:

Dorisch	2x
Mixolydisch	1x



:C: :a: :G: :e: :D: :h: :F: :d: :B: :g: :Es: :c: :dorisch: :mixolydisch:

Obgleich Knievel den hohen Wert der Kirchentonarten sowohl in seiner Abhandlung als auch in den Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch herausstellt, stehen lediglich drei von insgesamt 26 Eigenmelodien im Knievel-Choralbuch in einer Kirchentonart; es sind Nr 17. „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“ in der dorischen Kirchentonart, Nr 112. „Gott soll gepriesen werden“ und Nr 208. „Maria trat in’s Leben“ in der mixolydischen Kirchentonart. Dass diesem kleinen Teil von drei kirchentonalen Melodien ein großer Teil von 23 Eigenmelodien, die in Dur oder Moll komponiert sind, gegenübersteht, macht deutlich, wie **Knievels Verhältnis zu den Kirchentonarten innerhalb seines musikalischen Gesamtkonzeptes** zu betrachten ist: a) Choräle, deren ursprüngliche Kirchentonarten im Laufe der Zeit in eine Dur- oder Molltonalität gesetzt wurden, führt Knievel in ihre ursprünglichen Kirchentonarten zurück⁴⁸³; bei der Bearbeitung eines Choralbuches - schreibt Knievel in seiner Abhandlung (1835) - könne „nicht Fleiß genug darauf verwandt werden,“ alte, durch die der Kirchentonarten unkundigen Organisten entstellte Melodien „in ihrer

⁴⁸³ Vgl. dazu S. 71-77 der vorliegenden Arbeit.

ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen“.⁴⁸⁴ In diesem Sinne ist Knievels Denken und Handeln als Choralbuchautor „rückwärtsgerichtet“. b) Anders verhält sich Knievel bei den Kirchenmelodien, die nicht dem „Erbe der Alten“ entspringen; er folgt hier den Gegebenheiten seiner Zeit und führt diese Melodien im Dur-Moll-System auf. Dies gilt auch für seine Eigenmelodien, die er mit wenigen Ausnahmen in Dur- oder Moll-Tonarten komponiert hat.

3.3.8.1 Analytische Betrachtung der Eigenmelodien von Knievel und ihrer Orgelbegleitsätze

2. „Mein Gott! zu dir erwache ich;“ etc. Knievel 1820

Mein Gott! zu dir er - wa - che ich; Dir dank' ich kindlich; du hast mich

Durch deinen Schutz in dieser Nacht Vor Un-glück vä-ter - lich be - wacht.

Der vorliegende Choral „Mein Gott! zu dir erwache ich;“ gehört zu den Morgenliedern. Seine „strahlende“ Grundtonart Es-Dur verbindet sich mit dem Choral-Text, welcher die Empfindung von Zufriedenheit und Dankbarkeit ausdrückt, zu einer Einheit. - Es folgen die ersten drei Strophen des insgesamt 8-strophigen Liedes.⁴⁸⁵

1. „Mein Gott! zu dir erwache ich; Dir dank' ich kindlich, du hast mich durch deinen Schutz in dieser Nacht vor Unglück väterlich bewacht.“
2. „Nimm an mein Herz, das sich aufschwingt, und dir des Dankes Opfer bringt! Dank sei dir, du verlässt mich nie, du bist mein Schützer spät und früh.“
3. „Wie dürstet meine ganze Seel' nach dir, mein Gott, des Segens Quell! Erquicke mich mit deiner Kraft, die Heil und Leben in mir schafft!“

Die Melodielinie des ersten Choralverses zeigt Bewegung durch den Einsatz mehrerer auf- bzw. abwärtsgerichteter Intervall-Sprünge; in ihrer Bewegung, die wie ein Schaukelmotiv anmutet, unterstreicht sie den Inhalt des ersten Choralverses der einzelnen Liedstrophen - das „Erwachen“, „Zum Leben erwecken“.

Intervall-Folge des ersten Choralabschnittes (Takt 1-4):

kleine Terz – Quarte – Sekunde – große Terz – Quarte – Sekunde – Sekunde
aufwärts abwärts aufwärts abwärts aufwärts abwärts abwärts

⁴⁸⁴ Vgl. Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 23.

⁴⁸⁵ Vgl. Gesangbuch von Tillmann, 13. Auflage, Paderborn 1876, S. 5, Nr 1.

Choralvers, der (wie o. beschrieben) mit dem Ton es[“] seinen Zielton und Höhepunkt erreicht. Der den Choral abschließende Noten-Gang in Sekundschritten abwärts zum Grundton es[‘] ist mit dem vorausgegangenen aufwärtsgerichteten Quart-Sprung (b[‘]-es[“]) gleich einer Bekräftigung der Textaussage dieses vierten Choralverses, welche die vorangegangenen Verse zu einem inhaltlichen Höhepunkt vereint:

1. Strophe

<i>Dir dank' ich kind-lich; du hast mich</i>	<i>Durch deinen Schutz in die-ser Nacht</i>
c [“] d [“] es [“]	b [‘] d [“] c [“] c [“] b [‘]

2. Choralvers

3. Choralvers

Vor Un-glück vä - ter - - lich be - - wacht.

b[‘] es[“] des[“] c[“] b[‘]a[‘] g[‘] f[‘] es[‘]

4. Choralvers

2. Strophe

<i>, und dir des Dankes Opfer bringt!</i>	<i>Dank sei dir, du ver-lässt mich nie,</i>
c [“] d [“] es [“]	b [‘] d [“] c [“] c [“] b [‘]

2. Choralvers

3. Choralvers

du bist mein Schüt-zer spät und früh.

b[‘] es[“] des[“] c[“] b[‘]a[‘] g[‘] f[‘] es[‘]

4. Choralvers

3. Strophe

<i>nach dir, mein Gott, des Se-gens Quell!</i>	<i>Er-quick mich mit dei-ner Kraft,</i>
c [“] d [“] es [“]	b [‘] d [“] c [“] c [“] b [‘]

2. Choralvers

3. Choralvers

die Heil und Le - ben in mir schafft.

b[‘] es[“] des[“] c[“] b[‘]a[‘] g[‘] f[‘] es[‘]

4. Choralvers

Die inhaltlich kraftvolle Aussage des vierten Choralverses so wie deren betonte melodische Schlussbildung findet in einer Satzstruktur mit eingestreuten kleinen harmonischen Spannungen und Reibungen mit entsprechender Auflösung ihre Umsetzung:

Vor Unglück vä - ter - - lich be - - wacht

					7- -	
					5- -	
T	T	T ₇	S	Sp ₄₋₃	D ₄₋₃	T
3		3				

3. „Die Nacht entflieht vom Firmamente“ etc. Knievel 1836.

Die Nacht ent - flieht vom Fir - ma - men - - te, Und däm - mernd

glänzt das Mor - gen - roth; Er - hebt zum Him - mel Herz und Hän -

- de, Und fle - het tief ge - beugt vor Gott.

Grundtonart des Chorals „Die Nacht entflieht vom Firmamente“ ist F-Dur.

Im ersten Choralvers spannt Knievel musikalisch einen Bogen über den Text „Die Nacht entflieht vom Firmamente“; die Melodie beginnt mit einem aufwärtsgerichteten Tonsprung einer großen Terz (f'-a'), verläuft in Sekundschritten weiter aufwärts zum Zielton d'' und wird dann in Sekundschritten zurückgeführt zum Ton a' - der Terz von F-Dur. Der Tonsprung zu Beginn der beschriebenen musikalischen Phrase (Auftakt zur betonten Eins des ersten Taktes) legt das Gewicht auf „Nacht“, welche dann in Sekundschritten dahingeht, „entflieht“ wie es im Text heißt. Spannung und Bewegung werden in diesem ersten Choralvers „Die Nacht entflieht vom Firmamente“ durch die Harmoniefolge: Subdominantquintsextakkord, Dominantseptakkord in einer insgesamt schlichten harmonischen Satzstruktur bewirkt:

Die Nacht ent - - **flieht** vom Fir - ma - - **men** - - - te,

7

T	T	S	D8-7	T	S	T	S5	D7	T
		3	3			3		6	

Die Melodielinie des zweiten Choralverses „Und dämmernd glänzt das Morgenroth“ bewegt sich um den Ton a', die Terz des Tonika-Akkordes F-Dur; die Harmoniefolge dieses Verses zeigt einen wiederholten Wechsel zwischen Tonika-Akkord, Spannungsakkord und Tonika-Akkord.

Und däm - - mernd glänzt das Mor - gen - roth;

T	D	T	Sp7 D7	D	T	D
	7	3	5	3		

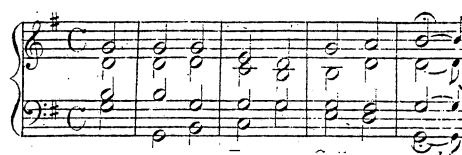
Das folgende Zwischenspiel führt zur neuen Tonika C-Dur des dritten Choralverses. Der Text dieses Verses „Erhebt zum Himmel Herz und Hände“ wird melodisch in Sekundschritten bis zum Wort „Herz“, das mit dem Ton e'' den höchsten Ton des vorliegenden Chorals erreicht, emporgeführt. Die sich dem

Beispiele:

Nr 33. „Dies ist der Tag, den Gott gemacht“



Verbindungs-Zwischenspiel

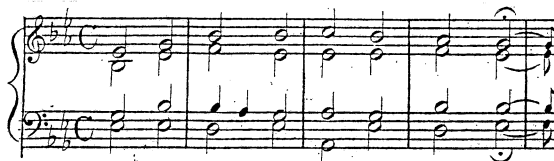


Beginn der Choralstrophe

Nr 148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen“



Verbindungs-Zwischenspiel



Beginn der Choralstrophe

Nr 248. „Die Palm hast du errungen,“



Verbindungs-Zwischenspiel

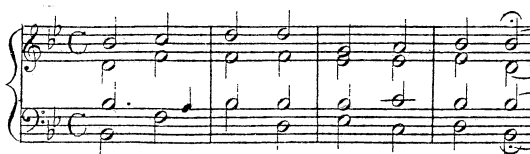


Beginn der Choralstrophe

Nr 259. 1te Mel: „Unser Lied singt deine Ehre,“



Verbindungs-Zwischenspiel

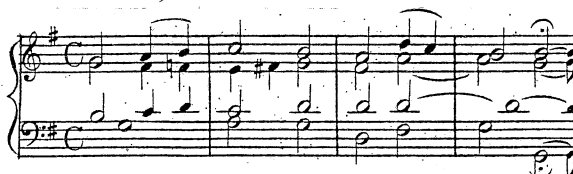


Beginn der Choralstrophe

Nr 260. 2te Mel: „Unser Lied singt deine Ehre,“



Verbindungs-Zwischenspiel



Beginn der Choralstrophe

33. „Dies ist der Tag, den Gott gemacht,“ etc. Knievel. d. 2 $\frac{1}{2}$ /6. 36.

Dis ist der Tag von Gott ge-macht, Auch mich hat heut' der Herr be-dacht, Ich will mich her-lich freu-en; Mein Herz will ich ihm wei-hen.

Ma-ri-a trug in ih-rem Schoss' Das Heil der Welt; dies macht uns gross; Er ist für uns ge-bo-ren. Wir sin-ken hin und be-ten an.

Was kein Ver-stand er-grün-den kann, In Won-ne ganz ver-lo-ren.

Der Choral „Dies ist der Tag, den Gott gemacht“ steht in G-Dur und drückt mit seiner Grundtonart Freude und Zuversicht aus. Der erste Choralvers mit den Worten „Dies ist der Tag von Gott gemacht,“, „Auch mich hat heut der Herr bedacht,“ wird melodisch durch Tonrepetitionen auf dem Grundton g', harmonisch durch drei Tonika-Akkorde (dritter Tonikaakkord als T-Sextakkord) eingeleitet; sie führen als bekräftigende Einleitung zum Wort „Tag“ / „heut“, das eine kleine Terz tiefer auf e' erklingt und harmonisch durch den Wechsel zur Subdominante unterstrichen wird. Der erste Choralvers verläuft harmonisch weiter schlicht:

Dies ist der Tag von Gott ge-macht

T T T S T Tp D T

3

Melodisch sticht hier der Quartsprung aufwärts (d' - g') zum Wort „Gott“ / „Herr“ hervor; zwei folgende Sekundschrte führen die melodische Linie weiter empor und beschließen den ersten Choralvers auf dem Ton h', der Terz des Tonika-Akkordes. Das folgende Zwischenspiel leitet in einer Achtel-Bewegung von vorwiegend Sexten-Klängen zum Tonika-Akkord G-Dur des zweiten Choralverses. Passend zu seinem Text „Ich will mich herzlich freuen;“, „Mein Herz will ich ihm weihen.“ ist dieser zweite Vers freudig bewegt durch folgende Intervall-Folge mit zwei Tonsprüngen: **Große Terz aufwärts**, kleine Sekunde aufwärts, große Sekunde aufwärts, **Quinte abwärts**, große Sekunde aufwärts, große Sekunde abwärts.

An die Wiederholung der ersten beiden Choralverse schließt Knievel ein melodisch prägnantes Zwischenspiel (2do) in einer Achtelnotenbewegung, welches die melodische Linie des folgenden dritten Choralverses „Maria trug in

ihrem Schoss“ vorwegnimmt und vorbereitet: Die Oberstimme dieses Zwischenspiels beginnt mit einem abwärtsgerichteten Sekundschrift, dem ein Quartsprung (h‘-e‘‘) aufwärts folgt. Nach dem Sprung einer Quarte bewegt sich die melodische Linie in Sekundschriften abwärts zum h‘, wird aber sogleich mit einem Sekundschrift wieder hochgeführt zum Ton c‘‘ und leitet über das c‘‘ zum Ton d‘‘ (halbe Note), der den dritten Choralvers „Maria trug in ihrem Schoss“ eröffnet. Das zweigestrichene c erklingt zur ersten Silbe des Wortes „Maria“; an diesen Ton schließt sich in halben Noten die melodische Linie des vorangegangenen prägnanten Zwischenspiels an und hebt damit diesen dritten Choralvers besonders hervor:



Der vierte Choralvers mit dem Text „Das Heil der Welt; dies macht uns groß;“ ist eine Sequenz des dritten Verses und wiederum eine Bekräftigung des beschriebenen prägnanten melodischen Motivs. **Kniesel schafft seine eigenen melodischen Strukturen und arbeitet mit diesem Material innerhalb eines Chorals weiter.**

<i>Ma - ri - a trug in ih - rem Schoss</i>	<i>Das Heil der Welt; dies macht uns groß</i>
d‘‘ c‘‘ h‘ e‘‘ d‘‘ c‘‘ h‘ c‘‘	c‘‘ h‘ a‘ d‘‘ c‘‘ h‘ a‘ h‘
dritter Choralvers	vierter Choralvers

Das folgende Zwischenspiel knüpft an den letzten Ton h‘ des vierten Choralverses mit einer übergebundenen Achternote an, führt in Achternoten über die Töne a‘ und g‘ zum fis‘ hinab, um von diesem Punkt aus effektivvoll mit dem Sprung einer kleinen Septime zum e‘‘ hinaufzuschwingen, dann geringfügig zurückzugehen über die Töne d‘‘, c‘‘ zum h‘ (halbe Note), dem Anfangston des fünften Choralverses, der gleich zwei Mal (halbe Noten) wiederholt wird. Damit beginnt auch dieser fünfte Choralvers wie der erste Vers mit den bekräftigenden Tonrepetitionen, führt melodisch anders fort wie auch harmonisch, indem Kniesel hier nach D-Dur moduliert.

Mit dem folgenden sechsten Verbindungs-Zwischenspiel leitet Kniesel wieder zur Ausgangstonart G-Dur zurück. Der sechste Choralvers „Wir sinken hin und beten an“ hat dieselbe melodische Struktur wie der erste Choralvers „Dies ist der Tag von Gott gemacht“; harmonisch weicht dieser jedoch von den Anfangstakten des Chorals ab. So wird der Choralvers „Wir sinken hin und beten an“ überraschend auf dem letzten Wort und Zielton der Melodiephrase nach H-Dur geführt.

Wir sin - ken hin und be - ten an;

G e a H

H-Dur als überraschend neue Klangfarbe innerhalb der harmonischen Folge und verleiht dem Wort „anbeten“ einen erhebenden Charakter. Das sich anschließende Zwischenspiel, eine in Achtelnoten abwärtsgeführte melodische Linie, führt zurück nach G-Dur.

Die schlichte harmonische Begleitung des Verses „Was kein Verstand ergründen kann,“ wird punktuell durch einen verminderten Dreiklang durchbrochen; dieser erklingt auf der dritten Silbe des Wortes „er-grün-den“ und erscheint in Verbindung mit dem Text dieses Verses „Was kein Verstand ergründen kann,“ als Ausdrucksmittel passend:

Was kein Ver-stand er-grün-den kann,

T T S D D T $\text{B}^{\flat} 7$ D
3 3 3 5

Als wichtigster Melodieton sticht innerhalb der genannten Textstelle der Ton d'' hervor; zu ihm strebt die melodische Linie zu Beginn der Phrase mit den Tönen g'-h'-c''-d'' empor. Ohne den Ton c'' in dieser Linie hätten wir mit dem Aufbau der Töne (g-h-d) einen gebrochenen G-Dur-Dreiklang. Bereits im zweiten Vers des vorliegenden Chorals verwendet Knievel den melodischen Aufbau der Töne **g'-h'-c''-d''**; es gibt weitere Beispiele innerhalb der Eigenmelodien von Knievel, bei denen der Aufbau einer Dreiklangsmelodik durch einen Zwischenton unterbunden wird.

Das sich an den letzten Choralvers anschließende Verbindungszwischenspiel greift das Anfangsmotiv des Chorals auf und führt in Achtelnoten und mit Betonung der repetitierten Anfangstöne durch Staccato-Bezeichnung zur nächsten Choralstrophe.

35. „Kommt, lasst uns niederfallen“! etc. Knievel, d. 3/7. 36.

Kommt, lasst uns nieder fal - - len! Kommt, Je-sus will uns al - len Mit Lieb und Huld be - geg - -

nen. Als sei-ne Kin-der seg - - - nen. O, preiset den Herrn und be-tet ihn an!

Grundtonart des Chorals „Kommt, lasst uns niederfallen“ ist D-Dur. Die Melodie des ersten Choralverses steigt in Sekundschritten aufwärts; sie übersteigt nicht den Ambitus einer Quinte (d' - a'). Die Harmonien des ersten Verses sind schlicht. Herausgehoben innerhalb der harmonischen Folge ist lediglich der spannungsreiche Dominantsextakkord mit hinzutretender Septime auf dem zweiten Viertel des Akkordes; es folgt die Auflösung zur Tonika.

T	Tp	D	T	S	D	D8-7	T
				3		3	

195

Die Harmonien des vierten Choralverses mit den Worten „Als seine Kinder segnen“ sind im Ganzen schlicht gewählt; sie wechseln zwischen dem Tonika- und Dominant-Akkord von A-Dur und bringen an zwei Stellen eine Einfärbung durch die Septime (Dominantquintsextakkord und Dominantseptakkord).

Die Melodiestimme des vierten Verses beginnt mit dem Ton a⁴ und repetiert diesen zwei Mal; Knievel harmonisiert den wiederholt erklingenden Ton a⁴ zu den Worten „Als seine“ durch drei Tonika-Akkorde; der zweite Tonika-Akkord ist ein Sextakkord, wodurch Bewegung in die Baßlinie kommt. Das sich anschließende Wort „Kin-der“ erfährt eine Betonung zum Einen melodisch durch den aufwärtsgerichteten Intervall-Sprung einer kleinen Terz, zum Anderen durch die zugehörige Harmoniefolge Dominante- Dominantquintsextakkord:

Als sei-ne Kin-der seg - - - nen.

T	T	T	D	D ₇	T	D ₈₋₇	T
		3		3			

Die melodische Linie des fünften Choralverses führt als Tonleitermelodie (D-Dur) vom Ton a⁴ aus über den Leitton cis⁴ hinauf zum d⁵. Herausstechend innerhalb der Harmoniefolge zu dieser melodischen Linie ist die Harmonisation des Leittons durch einen verkürzten Dominantseptakkord (Quinte im Baß), so dass ein verminderter Dreiklang entsteht; dieser tritt in eine schlichte harmonische Folge hinein und verleiht dem Choraltext an dieser Stelle „O, preiset den Herrn“ besonderes Gewicht:

O, preiset den Herrn

T	T	S	D₇	T
		3	5	

5. Choralvers

Dieser fünfte Choralvers „O, preiset den Herrn“ stellt weiterhin eine Besonderheit innerhalb des Chorals „Kommt, lasst uns niederfallen!“ dar: Gleich zu Beginn dieses Verses findet ein Taktwechsel vom 4/4-Takt, dem Grund-Takt des Chorals, zum 3/2-Takt statt. Knievel behält den 3/2-Takt im sechsten Vers, der den Choral beschließt und inhaltlich mit dem fünften Choralvers eine Einheit bildet, bei.

Die weiteren vier Strophen⁴⁸⁷ des Chorals „Kommt, lasst uns niederfallen!“ schließen wie Strophe eins mit dem Ausruf „O preiset den Herrn und betet ihn an!“ (Choralverse fünf und sechs); musikalisch wird die herausgehobene Stellung dieses Ausrufes durch den Wechsel zum 3/2-Takt umgesetzt und betont.

⁴⁸⁷ Vgl. Gesangbuch von Tillmann, 13. Auflage, Paderborn 1876, S. 59, Nr 48.

54. „Sünder, lasset Thränen fließen,“ etc. Knievel,

Sün-der, las-set Thrä-nen flie-ssen, Und zer-knir-schet eu-er Herz! Je-sus
muss sein Blut ver-gie-ssen, Lei-den bitt-re Qual und Schmerz. Scht, die Lie-be
heisst ihn ster-ben, Uns zu ret-ten vom Ver-der-ben! Hei-land, Gott! wie lieb-st du
mich! Mei-ne Schuld nimmst du auf dich!

Grundtonart der Knievelschen Eigenmelodie Nr 54. „Sünder, lasset Thränen fließen,“ ist a-Moll. Dem repetierten Anfangston e^c der Oberstimme im ersten Takt folgt ein aufwärtsgerichteter Quartsprung im zweiten Takt, wodurch das Wort „Sünder“ Gewicht erhält. In Takt drei erklingt auf dem Wort „Thränen“ der Tonsprung einer abwärtsgerichteten kleinen Terz; die Melodie verläuft von Takt drei bis Takt acht weiter in einer fließenden Bewegung von Sekundschritten auf- und abwärts, mit einzelnen Tonwiederholungen. Die Takte 9–16 sind eine Wiederholung des ersten Choralverses, der Takte 1–8. Der Fluss dieser schlichten, aber tragenden Melodie, die eingeleitet wird durch den prägnanten aufwärtsgerichteten Quartsprung, so wie die Wiederholung der ersten acht Takte verleihen dem Choral „Sünder, lasset Thränen fließen,“ einen „volkstümlichen“ Charakter. Die fließende melodische Bewegung liegt diesem Choral bereits in seinem Titel zugrunde.

Innerhalb der Harmoniefolge der ersten beiden Choralverse sticht der harmoniefremde, scharf dissonante Klang (●) auf der zweiten Silbe des Wortes „Thränen“ heraus; er bricht unvermutet in die vorangegangene schlichte Harmonisierung des ersten Verses und wirkt im Kontext der Worte „Sünder, lasset Thränen fließen,“ als ausdrucksstarker Effekt. Als weitere harmonische Auffälligkeiten sind Knievels Einsatz der Dominante mit hinzugefügter Quarte als Vorhalt zur Terz des Dominant-Akkordes und die Verbindung zum D7 zu nennen. *Sün-der, las-set Thrä-nen flie-ssen, Und zer-knir-schet eu-er Herz!*

8-7
6-5

t t t D t ● D4-3 D t s s D4---3 t

3 3 3

Auch in den weiteren Choralversen drei und vier treten diese Harmonie-Verbindungen wiederholt auf.

Je – sus muss sein Blut ver – gie- -ssen, Lei – den bitt – re Qual und Schmerz.

8 -- 7
6 -5

D D~~7~~ t D4-3 t t D4-3 D t s s D4-3 t

7 3 3 3

Die harmonisch bekräftigende Schlussbildung der Verse zwei „Und knirschet euer Herz“ und vier „Leiden bittre Qual und Schmerz“ unterstreicht die Hauptempfindung von Schmerz, die in dem Choral „Sünder, lasset Thränen fließen,“ ausgesprochen wird.

Knievel versteht es, eine Einheit zwischen Wort und Ton zu schaffen; so lässt er den Text des fünften Choralverses „Seht die Liebe heisst ihn sterben“ auf folgende Weise musikalisch sprechen: Mit dem vorausgegangen Zwischenspiel moduliert Knievel von der Grundtonart a-Moll nach F-Dur. Auf dem Wort „Liebe“ erstrahlt die Dominante (C) von F-Dur, bei den sich anschließenden Worten „ihn sterben“ führt Knievel in die Grundtonart a-Moll zurück; musikalisch ausdrucksstark erklingt das Wort „sterben“ durch die dissonante Reibung des Zusammenspiels von Quarte und Septime und bekräftigend durch den Übergang zum Dominantvorhaltsquartsextakkord mit anschließender Auflösung in die Terz und Quinte der Dominante.

Lie - - be heisst ihn sterben

7-6-5

D D T Tp=s D 4 -- 3

3

Das Wort „Liebe“ sticht zum einen durch seine Klangfarbe (C-Dur) heraus, zum anderen durch einen abwärtsgerichteten Quartsprung auf diesem; es ist anzunehmen, dass Knievel den Quartsprung bewusst abwärtsgeführt hat, da „Liebe“ in diesem Choral verbunden ist mit den sich anschließenden Worten „... Liebe heisst ihn sterben, ...“

Der sechste Choralvers stellt eine musikalische Steigerung dar: Die Melodielinie dieses Verses führt stufenweise in Sekundschritten zu den Worten „Uns zu retten vom Verderben!“ empor. Das sich anschließende kurze Zwischenspiel leitet die Melodielinie in Sekundschritten weiter hinauf (h'-c''-d'') zum Ton e'', der den siebten Choralvers „Heiland, Gott! wie liebst du mich!“ einleitet und höchster Ton des vorliegenden Chorals ist. Höhepunkt der beschriebenen Linie bildet das Textwort Hei-land (e''- c''). Der Text des siebten Choralverses lautet: „Heiland, Gott! wie liebst du mich!“. Knievel harmonisiert die Worte „liebst du mich!“ in gleicher Weise wie die Worte „Tränen fließen“ des ersten Choralverses.

Der achte (letzte) Choralvers beschließt den Choral mit dem Text „Meine Schuld nimmst du auf dich!“. Harmonisch hervorzuheben ist die Wort-Vertonung

„Schuld“ durch den dissonanten **Subdominantquintsextakkord** (Sexte im Baß). Das Überleitungszwischenspiel zur nächsten Choralstrophe gestaltet Knievel mit einem **verkürzten Dominantseptnonakkord** (Terz im Baß); dieser dissonante, als fremdes Element in den Choral hineintretende Spannungsakkord wird als Arpeggio aufwärtsgeführt zum Ton f[♯] (kleine None) und erfährt seine Auflösung in dem ersten a-Moll-Akkord der folgenden Choralstrophe.

93. „Alleluja! mit Entzücken“ etc. Knievel. 1820.

Al - le - lu - ja! mit Ent - zü - cken Kön - nen wir gen Him - mel
blicken, Man: Da der Löw' aus Ju - da siegt! Al - le - lu - ja!
neu - es Le - ben Wird durch Je - sum uns ge -
ge - ben, Da der Tod ge - fes - selt liegt!

Dem Lied „Alleluja! mit Entzücken“ ist im Tillmannschen Gesangbuch von 1796 die Melodie „Lobe Sion“ bzw. „Sei begrüßet, o Libori“ zugeordnet (vgl. Tillmann, Nr 82.). Knievel wählt in seinem Choralbuch (1840) für das genannte Lied „Alleluja! mit Entzücken“ eine Eigenkomposition; diese steht in der Grundtonart G-Dur. Die Melodielinie des ersten Choralverses ist bewegt durch einen Wechsel von Aufwärtsbewegung in Sekundschritten, Sprüngen einer Terz abwärts, anschließend einer Quarte aufwärts und daraufhin Abwärtsbewegung wieder in Sekundschritten; diese Bewegung in der Melodielinie erscheint passend zum freudig-bewegten Ausdruck des Choraltextes „Alleluja! mit Entzücken“ (1. Strophe)/„Ja der Tod ist nun bezwungen!“ (2. Strophe)/„Laßt uns jetzt im neuen Leben wandeln,“ (3. Strophe) ...⁴⁸⁸ Der zweite Vers ist eine Steigerung des ersten Verses, indem Knievel diesen um einen Ton höher sequenziert; auch inhaltlich liegt eine Steigerung vom ersten zum zweiten Choralvers vor: so wird der Gedanke bzw. die Aussage des ersten Choralverses im zweiten Choralvers weitergeführt und verstärkt – inhaltlich gesteigert.

⁴⁸⁸ Vgl. Gesangbuch von Tillmann, 13. Auflage, Paderborn 1876, S. 96, Nr 82.

1. Strophe

*Alleluja! mit Entzücken **Können wir den Himmel blicken.***

1. Choralvers

2. Choralvers

2. Strophe

*Ja Der Tod ist nun bezwungen! **Jesu Sieg hat ihn verschlungen.***

1. Choralvers

2. Choralvers

3. Strophe

*Laßt uns jetzt im neuen Leben **wandeln, und mit Eifer streben***

1. Choralvers

2. Choralvers

Im dritten Choralvers strebt die Melodielinie ihrem Höhepunkt zu:

Das Intervall einer aufwärtsgerichteten Quarte mit den Tönen (a'-d''), welches bereits im vorangegangenen Vers verwendet wurde, wird hier gesteigert durch den folgenden chromatischen Tonwechsel (d''- cis''- d''), der wie eine Bekräftigung der Text-Aussage dieses dritten Choralverses erklingt.

1. Strophe/ 3. Choralvers

Da der Löw' aus Ju - da siegt!

d'' cis'' d''

2. Strophe/ 3. Choralvers

Menschenkinder freu - et euch!

d'' cis'' d''

3. Strophe/ 3. Choralvers

heilig und ge - recht zu sein.

d'' cis'' d''

Der chromatische Tonwechsel d''- cis''- d'' wird begleitet durch den Wechsel der Harmonien G-Dur – A-Dur – D-Dur.

Da der Löw' aus Ju - da siegt!

T T D4-3 D Tp7 D5-7 D
3 3

Im vierten Choralvers mit den Worten „Alleluja! neues Leben“ (1. Strophe) setzt Knievel erneut den betonten Sprung der aufwärtsgerichteten Quarte (a'-d'') ein; nach dem Quartsprung verläuft die Melodielinie stufenweise abwärts zum h':

Al - le - lu - - ja! neu - es Le - - ben

c'' h' a' a' d'' c'' c'' h'

Harmonisch präsentiert sich der vierte Choralvers mit spannungsreichen und dissonanten Effekten:

Al - le - lu - - ja! neu - es Le - - ben

Sp5-6 T D D T D4-3 D4 T
7 3 5

Das folgende Zwischenspiel greift in der Oberstimme den Quartsprung einen Ton tiefer auf (g'-c'') und führt vom c'' mit der chromatischen Linie c''-h' ais' zum Ton h'- dem Anfangston des fünften Choralverses, welcher den Text des vorangegangenen Verses „Alleluja! neues Leben“ weiter fortsetzt: In Sekundschritten (mit Tonwiederholungen) bewegt sich die Melodielinie zwischen den Tönen a' und g' zum Zielton fis', der Terz des Dominant-Akkordes G-Dur, mit dem dieser fünfte Vers harmonisch endet.

Der sechste und letzte Choralvers mit den Worten „Da der Tod gefesselt liegt!“ (1. Strophe) stellt melodisch wie auch harmonisch einen Spannungsbogen dar: Nach der Tonrepetition (g', g') in halben Noten strebt die Melodielinie über die Töne a', h' in Viertelnoten noch einmal hinauf zum c'' (halbe Note) und führt dann in Sekundschritten (halbe Noten) zurück zum Grundton g', der den Choral beschließt; die Harmonienfolge dieses letzten Choralverses unterstreicht den melodischen Aufbau der letzten Choraltakte und ist eine bekräftigende Schlussbildung:

Da der Tod ge - - fes - selt liegt!

5-6 7
T Tp D3-4 S D7 T D4-3 T
3 3

96. *Mel. „Dich, Gott! preis't unser Lobgesang“ etc.* Knievel.

Auf! Chri-sten, auf! und freu-et euch! Der Herr führt auf zu sei-nem Reich! Er tri-um- - phirt! Lob- sin- get ihm, Lob- sin- - get ihm mit lau- ter Stimm'! Man: Al- - le- lu- ja! Al- - le- lu- - ja! Manual.

Die lobpreisende Grundstimmung der vorliegenden Knievel-Eigenkomposition Nr 96. Mel. „Dich, Gott! preis't unser Lobgesang“ wird musikalisch getragen durch dessen Grundtonart B-Dur. Knievel gestaltet seine Eigenkomposition ganz schlicht; die Melodielinie fließt in Sekundschritten auf- und abwärts ruhig dahin, mit Tonwiederholungen an einzelnen Stellen; innerhalb dieser auf- und abwärtsgerichteten Melodieführung überwiegt das emporgerichtete Streben der Melodie. - Mit dem Intervall einer kleinen Terz, dem einzigen Tonsprung innerhalb dieser Eigenmelodie, beginnt Knievel seine Komposition; die abwärtsgeführte Terz (f'-d') zu Beginn ist ein betonter Choral-Auftakt, der die Wirkung der sich anschließenden emporsteigenden Linie (es', f', f', g', a', b') des

ersten Choralverses steigert; der Ambitus dieser Melodielinie umfasst das Intervall einer kleinen Sexte. „Auf! Christen, auf! und freuet euch!“ ist der Text, der dem ersten Melodieabschnitt unterlegt ist.

Der zweite Choralvers mit den Worten „Der Herr fährt auf zu seinem Reich“ steigert die melodische Linie des ersten Choralverses weiter empor zum c⁴ und kehrt darauf in Sekundschritten zurück zum Ton f³, dem Anfangston der Chormelodie, auch Anfangston des dritten Choralverses:

<i>Der Herr fährt auf zu sei - - nem Reich!</i>	<i>Er tri - um - - phirt! ...</i>
b ³ a ³ b ³ c ⁴ b ³ a ³ g ³ f ³	f ³ g ³ a ³ b ³
zweiter Choralvers	Beginn des dritten Choralverses

Der Choralvers drei mit seinem Text „Er triumphirt! Lob singet ihm,“ zeigt eine nochmalige Steigerung der melodischen Linie; diese wird in Sekundschritten hinaufgeführt bis zum zweigestrichenen d; der Ambitus dieser Linie umfasst das Intervall einer großen Sexte. Die Tonwiederholungen innerhalb der in Sekundschritten emporstrebenden Linie haben eine bekräftigende Wirkung der Aussage:

Er tri - um - - phirt! Lob - sin- get ihm,
f³ g³ a³ b³ b³ c⁴ c⁴ d⁴

Im vierten Choralvers erfährt die Wiederholung der Worte „Lob singet ihm“ musikalisch eine weitere Bekräftigung: Mit dem *zweigestrichenen es* auf „sing“ erklingt hier der höchste Ton innerhalb der vorliegenden Chormelodie „Dich, Gott! preis't unser Lobgesang“. Herausstechend ist an dieser Stelle ferner der chromatische Tonwechsel d⁴-es⁴-d⁴ auf den Silben *Lob - sing - - get*.
d⁴ es⁴ d⁴

Die dargelegte stete musikalische Steigerung von Vers zu Vers ist ein wesentliches Merkmal der Knievelschen Eigenmelodie „Dich Gott! preis't unser Lobgesang“, deren inhaltliche Grundaussage Lob und Preis sind.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der fünfte Choralvers „Alleluja! Alleluja!“ mit einer Aufwärtsbewegung den Choral beschließt:

Al - - le - lu - ja! Al - - le - lu - - ja
c⁴ d⁴ d⁴ c⁴ b³ b³ a³ b³

Abschließender Ton der Chormelodie „Dich Gott! preis't unser Lobgesang“ ist das *eingestrichene b*; Knievel muss auf dem Grundton b³ enden; also setzt er den Beginn der Chormelodie tief an, um Raum für die beschriebene Steigerung zu haben. Die aufwärtsgerichtete Schlussbildung erscheint innerhalb der Knievelschen Eigenmelodien als eine Besonderheit und verstärkt den lobpreisenden Charakter des Chorals Nr 96. „Dich Gott! preis't unser Lobgesang“. In vier weiteren Eigenmelodien, deren inhaltliche Hauptaspekte Lob und Preis wie der Gedanke an Gnade und Rettung sind, setzt Knievel den Beginn tief an und hat damit Raum, die Melodielinie in ihrer Aufwärtsbewegung bis hin

zum abschließenden Grundton zu steigern; es sind die Nummern 54. „Sünder, lasset Thränen fließen“, 113. „Gott soll gepriesen werden“, 140. „Herr lass doch diese Gaben“ und 248. „Die Pal'm hast du errungen“. Die Eigenmelodie Nr 248., in C-Dur, beginnt auf dem Grundton, dem eingestrichenen c und schließt auf diesem eine Oktave höher:

Nr 248.

Die Pal'm hast du er - - run - - - gen

c' g' e' a' h' c'' h'
Melodielinie des ersten Choralverses

Die Gnad' des Herrn be - - glei - - - te.

g' a' h' c'' e'' d'' c''
letzter Choralvers

Nr 54.

Sün-der, las - set Thrä - nen flie - ssen,

e' e' a' h' c'' a' h' h'
Melodielinie des ersten Choralverses

Mei-ne Schuld nimmst du auf dich!

h' c'' d'' d'' c'' h' a'
letzter Choralvers

Nr 113.

Gott soll ge - prie - - sen wer - den,

f' f' f' g' a' b' a' b'
Melodielinie des ersten Choralverses

Gott! dei - ne Herr - lich - keit.

f' g' c'' d'' c'' b'
letzter Choralvers

Nr 140.

Herr! lass' doch die - se Ga - - ben

fis' h' cis'' ais' h' cis'' cis''
Melodielinie des ersten Choralverses

Al - - le - - lu - - - ja!

d'' cis'' h' h' ais' h'
letzter Choralvers

Bei allen anderen Knievelschen Eigenmelodien ist der Beginn der jeweiligen Chormelodie a) gleich dem Schlusston oder b) höher gelegt als der Schlusston; b) betrifft vor allem die Choräle, deren Inhalt Schmerz und Trost sind: Nr 208. „Maria trat in's Leben“, Nr 159. „Komm't zu mir, die ihr beladen“, Nr 273. „Aus der Tiefe ruf' ich Armer“, Nr 243. „Herr, rette doch vom Sündenjoch“.

113. *Gott soll gepriesen werden, " etc.:* Knievel 1822.

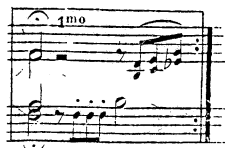
Die Preisung Gottes ist Inhalt des Chorals Nr 113; seine Grundtonart B-Dur verleiht diesem seinen lobpreisenden Charakter. Wie bereits herausgestellt wurde, stehen noch weitere Knievelsche Eigenkompositionen, deren inhaltliche Grundaussage Preisung ist, in B-Dur (Nr 96. „Dich, Gott! preis't unser Lobgesang“; Nr 116. „Aus Gottes Munde gehet das Evangelium,“; Nr 259. 1te Mel: „Unser Lied singt deine Ehre,“); für den Choral Nr 148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen“ wählt Knievel mit der Grundtonart Es-Dur ebenfalls eine B-Tonart, welche den feierlichen Charakter der Choralaussage unterstreicht.

Der vorliegende Choral Nr 113. beginnt mit den Worten „Gott soll gepriesen werden“. Die Struktur der Melodielinie des ersten Choralverses sowie deren harmonische Begleitung in B-Dur stellt einen musikalisch gewichtigen Gedanken dar und betont die Hauptaussage des Chorals „Gott soll gepriesen werden: Tonrepetitionen im Diskant ($f^{\flat}, f^{\flat}, f^{\flat}$), welche harmonisch durch die Folge Tonika (Takt 1), Dominantquintsextakkord - Tonika (Takt 2) bestimmt werden, leiten den Choral ein. Den dritten Takt gestaltet Knievel mit der Harmonieverbindung Subdominante - Sekundakkord in einer Bewegung von Achtelnoten mit liegender Baßstimme (halbe Note) und einem folgenden Tonikaakkord. Die beiden letzten Takte des ersten Choralverses schließen mit der Harmoniefolge: S – D $_{5-7}$ – T

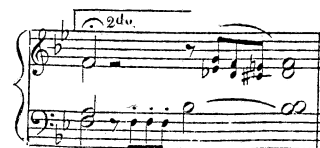
Das zur nächsten Choralstrophe leitende Zwischenspiel greift den Beginn des Chorals – dessen Tonrepetitionen ($f^{\flat}, f^{\flat}, f^{\flat}$) in Achtelnoten auf, betont diese mit der musikalischen Vorschrift „Staccato“, führt daraufhin nicht in Sekundschritten über die Töne g^{\flat} und a^{\flat} zum b^{\flat} , sondern schwingt sogleich mit dem Sprung einer Quarte zum Ton b^{\flat} (halbe Note) empor, wodurch der Signalcharakter dieses Chorals „Gott soll gepriesen werden“ hervorgehoben und verstärkt wird. Mit diesem prägnanten Motiv leitet Knievel auch die folgenden Zwischenspiele ein; es erscheint zunächst auf derselben Tonstufe im Baß (Zwischenspiele 1mo und 2do) und wird in den folgenden Verbindungszwischenspielen variiert gebraucht:



1. Zwischenspiel



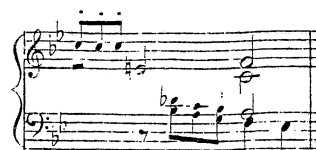
2. Zwischenspiel



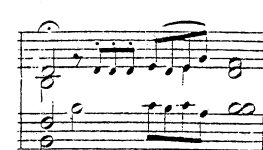
3. Zwischenspiel



4. Zwischenspiel



5. Zwischenspiel



6. Zwischenspiel

Die Zwischenspiele erfüllen weiterhin die Funktion der modulatorischen Hinleitung zum nächsten Choralabschnitt. So leitet das erste Zwischenspiel zur neuen Tonika F-Dur des zweiten Choralverses. Das zweite Zwischenspiel,

welches die Wiederholung der ersten beiden Choralverse einleitet, greift die Anfangsgeste des ersten Zwischenspiels im Baß auf und führt mit aufwärtsgerichteten Terzenklängen zur Ausgangstonart B-Dur, Tonart des dritten Choralverses, zurück.

Das Intervall der Quarte, Element der ersten drei Zwischenspiele, ist auch ein Element in den melodischen Linien der Choralverse drei bis sechs: Die Verse drei und fünf beginnen mit einem aufwärtsgerichteten Quartsprung, in den Choralversen vier und sechs ist das Intervall der Quarte jeweils in den melodischen Verlauf eingefügt. Die Quarte erklingt in der vorliegenden Eigenkomposition von Knievel – „Gott soll gepriesen werden“, Nr 113. – als betontes musikalisches Element gleich einem Fanfarenruf „zur Preisung Gottes“.

Vers drei sticht harmonisch heraus, da hier punktuell in eine schlichte vierstimmige Begleitung unerwartet ein fremder, dissonanter Klang hineintritt:

6
5
T – T D – T T – S₂ D8-7 – T
3
dritter Choralvers

Auffallendes harmonisches Element der Choralverse vier und fünf ist der Dominantseptimenakkord mit seinen verschiedenen Umkehrungen.

Tp – D T – D ₇ T – T ₄ -3 8-7 3 5	D – T T – S Sp – D8-7 – T 8-7 3 3
vierter Choralvers	fünfter Choralvers

112. „Gott soll gepriesen werden“ etc. Knievel 1822.

prie-sen wer-den, Sein Nam' ge-be-ne-deit!
und auf Er-den, Jetzt und in E-wig-keit!

Lob, Ruhm und Dank und Eh-re Sei der Drei-ei-nig-keit!

Die gan-ze Welt ver-meh-re, Gott! dei-ne Herr-lich-keit.

Die Preisung Gottes ist auch Inhalt des Knievel-Choralsatzes Nr 112. im Knievel-Choralbuch; die diesem Satz zugrunde liegende mixolydische Eigenmelodie von Knievel gehört wie die o. dargelegte Eigenkomposition Nr 113. zu dem Lied „Gott soll gepriesen werden“.

Knievel setzt auch in dieser Eigenkomposition das Intervall der Quarte als betontes musikalisches Element gleich einem Fanfarenruf „zur Preisung Gottes“ ein; im dritten Choralvers mit dem Text „Lob, Ruhm und Dank und Ehre“ beschließt Knievel die in Sekundschritten aufwärtsgeführte melodische Linie mit einem Quartsprung abwärts und verleiht damit dem zugehörigen Textabschnitt, insbesondere dem Textwort „Ehre“ großes Gewicht:

Lob, Ruhm und Dank und Eh - re

g[˘] a[˘] h[˘] c^{˘˘} c^{˘˘} d^{˘˘} a[˘]

dritter Choralvers

Weitere Intervall-Sprünge (kleine bzw. große Terz) treten in der vorliegenden Knievelschen Eigenmelodie „Gott soll gepriesen werden, vereinzelt auf; sie bewirken innerhalb der in Sekundschritten fließenden und im Ganzen aufwärtsstrebenden Melodielinie einen weiteren Akzent der Bewegung. Herausgehoben ist der zweite Choralvers „Sein Nam[˘] gebenedeit!“/“Jetzt und in Ewigkeit!“; innerhalb der melodischen Phrase des zweiten Verses führt Knievel denselben abwärtsgerichteten Sprung einer kleinen Terz zwei Mal auf und verstärkt damit die melodische Bewegung dieses Choralverses: Nach dem abwärtsgerichteten Sprung der kleinen Terz (c^{˘˘}-a[˘]) führt die melodische Linie über den Ton h[˘] wieder hinauf zum zweigestrichenen c, um von diesem Punkt aus wiederholt in die kleine Terz abwärts zu springen.

Knievels Choralbegleitung zu seiner Melodie in der mixolydischen Kirchentonart ist ein Beispiel einerseits für das Zusammenspiel einer kirchentonalen Melodie mit einem möglichst einfachen, homophonen Anschluss der Begleitung an die Melodie und andererseits mit dem modernen harmonischen Satz des Dur-Moll-Systems. Auch die zwei weiteren im Knievel-Choralbuch aufgenommenen kirchentonalen Eigenmelodien Nr 17. „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“ und Nr 280. „Maria trat ins Leben“ präsentieren dieses „Zusammenspiel von alt und neu“; bei der Begleitung dieser Melodien in der dorischen Kirchentonart verbindet Knievel den alten Choralstil mit den harmonischen Gegebenheiten seiner Zeit und führt in das kirchentonale Gewebe punktuell Harmonien mit dissonanten Effekten.

In dem folgenden Knievelschen vierstimmigen Begleitsatz zu seiner Eigenmelodie „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“ tritt am Ende des zweiten Verses überraschend in das kirchentonale Gewebe zu den Worten „mit Entzücken“ eine starke harmonische Spannung. Knievel lässt hier hintereinander zwei verminderte Akkorde erklingen; diese in den harmonischen Satz überraschend und

befremdend eintretenden dissonanten Akkorde verleihen dem zweiten Choralvers, verbunden mit seinem Text „Die Völker warten mit Entzücken“ besonderen Nachdruck und eine herausgehobene Stellung innerhalb des Chorals „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“

17. „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“ etc. Knievel 1820.

O wann, wann wird Gott uns be-glücken! Die Völ-ker war-ten mit Ent-zü-cken. Je-ho-va, sen-de bald das Lamm! O thau-et Him-mel! Wol-ken reg-net! Gieb Er-de den, der wie-der seg-net, Was dir der al-te Fluch be-nähm!

Die melodische Linie des ersten Choralverses besteht aus dem Skalenausschnitt der dorischen Tonart (d⁺-d⁺); sie führt vom d⁺ über sämtliche Töne der dorischen Leiter hinauf zum Ton d⁺, der wiederholt und mit einer Fermate gehalten wird. Dieser melodische Choralbeginn begleitet den Ausruf „O wann, wann wird Gott uns beglücken!“. Wort und Ton verbinden sich hier zu einer den Choral eröffnenden Geste - stellen einen Ausgangspunkt für den weiteren melodischen und inhaltlichen Verlauf des Chorals dar. In eine schlichte, wohlgeformte, auf- und abwärts ruhig dahinströmende Melodieführung treten punktuell Tonsprünge, die einzelnen Textstellen besonderes Gewicht geben.

Knievels folgende Eigenmelodie (Nr 116.) in B-Dur zeichnet sich durch eine volkstümlich-feierliche melodische Struktur aus. Die Choralmelodie wird eröffnet mit einem aufwärtsgerichteten Terz-Sprung b⁺-d⁺, führt über das zweigestrichene c zurück zum Grundton b⁺, der wieder Ausgangspunkt der weiteren melodischen Entwicklung des ersten Verses „Aus Gottes Munde gehet“ ist; mit einem prägnanten rhythmischen Motiv aus einer Folge von verschiedenen Notenwerten

(halbe Note, zwei Viertelnoten als schwungvoller Impuls, ganze Note, halbe Note) wird die Melodie zu den Worten „Munde gehet“ in Sekundschritten aufwärtsgeführt und gesteigert zum zweigestrichenen es (ganze Note), mündet dann mit dem weiteren Schritt einer kleinen Sekunde auf dem Zielton d⁴. Diese melodische Struktur des ersten Verses wiederholt Knievel im dritten Vers „Auf diesem Grunde steht“.

116. „Aus Gottes Munde gehet das Evangelium,“ etc. Knievel 1820.

Aus Got - tes Mun - de ge - - het Das E - van - ge - li - um; Auf
die - sem Grun - de ste - - het Das wah - re Chri - sten - - thum. Der
Herr ist's, der uns leh - - ret, Der ew' - ge Wahr - heit ist; Wer
sri - ne Ich - - re hö - - ret, O glück - lie'!

Auffallend ist Knievels verstärkter Einsatz von Intervallsprüngen in den Versen fünf und sechs. Beide Verse werden bereits betont eingeleitet durch die großen Intervall-Sprünge einer Quinte (Vers 5) und Quarte (Vers 6), wodurch eine inhaltliche Verstärkung der Anfangsworte dieser Verse bewirkt wird. Die Textworte „Der ew'ge Wahrheit ist“ (Vers 6) erfahren durch den Einsatz zwei weiterer Intervall-Sprünge eine herausgehobene Stellung innerhalb der Chormelodie „Aus Gottes Munde gehet das Evangelium,“.

Auffallendes Element der Eigenmelodie Nr 132. „Herr, lass unser Flehen dringen“ ist ihre Dreiklangsmelodik.

132. „Lass' unser Flehen dringen,“ etc. Knievel 1820.

Lass' un - ser Fle - hen drin - - gen, Herr Gott! vor dei - nen Thron: Das
Op - fer, was wir brin - - gen, Ist dein ge - lieb - ter Sohn. Durch ihn gib,

was wir bit - - ten ; Er stellt sich für uns dar. Sieh', was er

da ge - - lit - - ten ; Er starb am Kreuz - - al - - tar .

Die Melodielinie springt zu Beginn vom Grundton e' eine Quinte aufwärts zum Ton h' (Quinte der Tonika e-Moll). Im dritten Vers weitet Knievel die Dreiklangsmelodik aus: Hier setzt die melodische Linie vom Grundton e' einen Sprung hinauf zur kleinen Terz g' von e-Moll, geht zurück zum Grundton und springt anschließend eine Quinte hinauf zum h'; nach dem gebrochenen e-Moll-Dreiklang führt die Melodielinie auf schlichte Weise in Sekundschritten fort und erreicht über die Töne a', g' den Ton fis', der im zugehörigen vierstimmigen Begleitsatz die Quinte des Dominantakkordes H-Dur bildet.

Hervorstechende musikalische Elemente der Choralkomposition Nr 137. „Herr, wir fallen vor dir nieder,“ sind deren melodische Steigerung, der betonte Einsatz eines Intervallsprunges und Knievels Wiederverwendung eines melodischen Bausteins:

137. „Herr, wir fallen vor dir nieder,“ etc. Knievel, 1820.

Herr ! wir fal - len vor dir - nie - der, Hö - re gnä - dig uns - re , Lie - der,

Lass' sie dir ge - - fül - lig sein ! Al - les muss dich - Va - ter nen - nen,

Dei - ner Gü - te Macht er - ken - nen Al - len willst du Huld ver - - leihn .

Die Melodielinie der Choralkomposition „Herr, wir fallen vor dir nieder“, in der Grundtonart g-Moll, bewegt sich im ersten Choralvers mit dem Ambitus einer Quarte in Sekundschritten zum c' empor und führt dann über die Tonrepetition b' zurück zum a', nicht vollständig zurück zum Ausgangston g'. Von a' aus setzt im zweiten Vers eine schlichte, zweimalige Steigerung der Melodie zum

zweigestrichenen d (der Quinte von g-Moll) ein; der zugehörige Text dieses Verses lautet „Höre gnädig uns're Lieder“.

Hö-re gnä-dig uns'-re Lie-der

a' b' b' c'' b' c'' d'' d''



Der melodische Spannungsbogen, der in den ersten beiden Versen aufgebaut wird, läuft im dritten Vers in einer Linie in Sekundschritten zurück zum Ausgangspunkt, dem Ton g'. Die gleichmäßig auf- und abwärtsschreitende melodische Linie der weiteren Verse vier bis sechs wird lediglich an einer Stelle, am Beginn des vierten Choralverses „Alles muss dich Vater nennen,“ durch einen abwärtsspringenden Quartsprung mit Betonung auf dem Wort „Alles“ durchbrochen.

Im fünften Vers gebraucht Knievel den melodischen Baustein des ersten Verses, baut mit diesem einen Spannungsbogen auf, den er in den ersten beiden Takten des sechsten (letzten) Verses zunächst weiterführt und in den folgenden den Choral abschließenden Takten zurückführt zum Ausgangspunkt und Zielton, dem eingestrichenen g.

„Herr lass' doch diese Gaben“ etc. Knievel 1823.

140.

Herr! lass' doch die-se Ga-ben Dir wohl-ge-fül-lig sein,
Die wir ge-op-fert ha-ben: Es ist zwar Brod und
Wein; Doch wirts ver-wan-delt wer-den In Chri-sti Fleisch und
Blut; Das ist uns hier auf Er-den, Und den Ver-storb-nen
gut. Al-le-lu-ja!

Die vorliegende Eigenmelodie hat Knievel in h-Moll komponiert und dem Lied „Herr lass‘ doch diese Gaben“ unterlegt. Hervorstechend innerhalb dieser Chormelodie ist eine stärkere melodische Bewegung einzelner Verse. Vers drei mit dem Text „Doch wird’s verwandelt werden“ zeigt seine Bewegtheit durch a) einen aufwärtsgerichteten und wieder zurückgeführten Quartsprung und b) zwei Viertelnoten im Abwärtsgang (bei insgesamt halben Noten der Chormelodie) mit anschließender Bewegung (halbe Noten) aufwärts. Die verstärkte Bewegung dieses Verses wird im folgenden Zwischenspiel in der Oberstimme fortgesetzt:

Intervall einer großen Sexte aufwärts (Achtelnoten), daran anschließend die Intervalle einer Quarte abwärts, kleinen Terz aufwärts (Sechzehntelnoten) und ein Abwärtsgang in Achtelnoten: große Sekunde, kleine Terz, große Sekunde, kleine Sekunde.

Die melodische Linie des fünften Verses „Das ist uns hier auf Erden“ beginnt mit einem gebrochenen h-Moll-Dreiklang, mit dem Aufbau: Quinte-Grundton-Terz, führt darauf schlicht weiter mit einer Abwärtsbewegung in Sekundschritten zum ais‘ (Terz der Dominante Fis-Dur). Insgesamt zeigt dieser Vers eine aufwärtsgerichtete Bewegung, die im folgenden Vers vom Ton ais‘ in Sekundschritten zum zweigestrichenen d emporgeführt wird.

Der Choral schließt mit der bekräftigenden Leitton-Wendung h-ais-h auf den beiden letzten Silben des Wortes „Al- -le- -lu- -ja“

Der erste Teil des überleitenden Zwischenspiels zur folgenden Choralstrophe nimmt im Baß den Beginn des ersten Verses vorweg.

148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen“ etc. Knievel 1823.

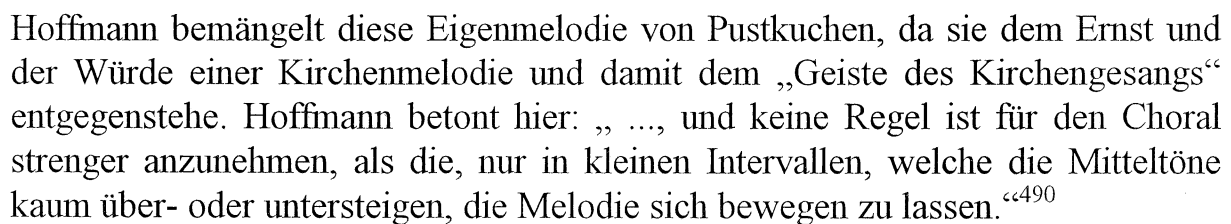
Komm, dem wir mit Preis be - geg - nen, Je - sus! uns mit Huld zu seg - nen;
O du, dei - nes Volks Ver - lan - gen! Komm, wir wol - len dich un - fan - gen;

Komm, er - hö - re uns' - re Bitt! Hoch - hei - lig
Bring' uns dei - nen Se - gen mit!

bist Du, Je - sus Christ! Ho - san - na dir, Sohn Da - vids!

Der Choral „Komm, dem wir mit Preis begegnen“ hat einen feierlichen Charakter; die von Knievel gewählte Grundtonart Es-Dur verbindet sich mit dem Text des Chorals zu einer Einheit – zu einem Lobgesang. Die Chormelodie wird eingeleitet durch einen gebrochenen aufwärtsgeführten Es-Dur-Dreiklang gleich

Im Gegensatz zu dieser beschriebenen Choralstelle der Knievelschen Eigenmelodie Nr 148. steht der „bravourariemäßige Anfang“ des Chorals No. 40. in Pustkuchens Choralbuch; auch Pustkuchen beginnt seine Eigenkomposition mit einem aufwärtsgerichteten gebrochenen Dreiklang, führt diesen aber nicht auf eine schlichte Weise wie Knievel fort, sondern lässt den Dreiklang bis zu einer Dezime hinaufsteigen:⁴⁸⁹



Komm, dem wir mit Preis be – geg – nen,

Im zweiten Choralvers heißt es: „Jesus! uns mit Huld zu segnen;“, „Komm, wir wollen dich umfassen;“. Der Ausruf „Je-sus!“ bzw. die Aufforderung „Komm, wir“ sticht in Verbindung mit dessen Vertonung hervor; auf der ersten Wortsilbe erklingt ein f-Moll-Akkord mit Durchgangssexte, welche auf der zweiten Silbe in die Terz des Tonika-Akkordes (Es) führt. Zum anderen setzt Knievel in diesem

⁴⁹⁰ Vgl. ebd.

Choralvers die Verbindung Dominantakkord ohne Terz, mit hinzugefügter Quarte und anschließender Auflösung der Quarte in die Terz der Dominante.

Je - sus! uns mit Huld zu seg- -nen;

5 - 5

Sp5-6 T D D T T D4 - 3

8-7 3

Knievel moduliert mit dem folgenden Zwischenspiel nach B-Dur, der neuen Tonart des dritten Choralverses. Der Ausruf „Komm, erhöre uns're Bitt!“/„Bring' uns deinen Segen mit!“ stellt den Inhalt des dritten Verses dar. Melodisch schlicht und einprägsam durch kleine Intervallschritte und Tonwiederholungen, so wie einen chromatischen Tonwechsel gestaltet Knievel den Ausruf „Komm, erhöre uns're Bitt!“/„Bring' uns deinen Segen mit!“ dieses Verses:

Komm, er - - hö - - re uns' - re Bitt!

f' f' g' a' b' b' a' b'

Die Melodielinie des vierten Choralverses erfährt zu dem Wort „Hochheilig“ Bewegung durch die aufeinanderfolgenden Tonsprünge einer Quarte abwärts und kleinen Terz aufwärts; mit dem anschließenden Intervall einer abwärtsgerichteten Sekunde endet dieser Vers auf dem eingestrichenen g (halbe Note) bzw. hält auf dem g' mit einer Fermate inne; von diesem Punkt aus schwingt sich das folgende Zwischenspiel (beginnt mit übergebundener Achtelnote) mit der großen Gebärde einer aufwärtsgerichteten Oktave hinauf zum zweigestrichenen g und führt weiter in Achtelnoten stufenweise abwärts, zurück zum Ton g' (halbe Note), dem Ausgangston des nächsten (fünften) Choralverses. Von diesem ersten Ton g' des fünften Choralverses aus steigert sich die Melodielinie über die Intervalle einer kleinen Sekunde und anschließenden großen Terz empor zum c'' und schließt mit dem folgenden Intervall einer großen Sekunde abwärts auf dem Ton b'. Wie ein erneuter Anlauf richtet sich das Verbindungszwischenspiel der Choralverse fünf und sechs in einer Achtelbewegung empor, greift den Aufgang der Töne g'-as'-c'' des vorangegangenen Verses auf und führt zum Ton b', dem Ausgangston des sechsten (letzten) Choralverses. Den Inhalt dieses letzten Choralverses - den freudigen Ausruf „Hosanna dir, Sohn David's!“ - gestaltet Knievel auf eine besondere Weise: Während Knievel in der Melodielinie der vorangegangenen Choralverse Tonsprünge sparsam einsetzt, gebraucht er im letzten Vers eine Folge von Tonsprüngen, die im Wechsel auf- und abwärtsgerichtet sind; diese Folge von Tonsprüngen (**Quarte aufwärts** – **kleine Sexte abwärts** – **Quarte aufwärts** – **Quinte abwärts**) verleiht dem freudigen Ausruf „Hosanna dir, Sohn David's!“ besonderen Nachdruck:

Ho - sa - na dir, Sohn Da - - vid's!

b' es'' g' c'' f' g' f' e'

Das folgende und letzte Choral-Zwischenspiel führt zur nächsten Choralstrophe; es greift den gebrochenen aufwärtsgeführten Es-Dur-Dreiklang, mit dem die Chormelodie gleich einer feierlichen musikalischen Anfangsgebärde beginnt, im Bass auf bzw. nimmt hier diese betonte Dreiklangsmelodik des Choralbeginns vorweg.

149. „Du kömmt, o welche Seligkeit“ etc. Knievel. 1823.



Du kömmt, o wel-che Se-lig-keit! Du Men-schen-freund bist hier!
 Er-leuch-tung, Lie-be, Trost im Leid', Und Se-gen kommt von dir.
 - Hier quillt der Gna-den-quell uns 'nah', Du wah-res Le-bens-brod bist da,
 O la-be uns mit Kraft, Die rei-nes Le-ben schafft.

Die vorliegende Komposition Nr 149. „Du kömmt, o welche Seligkeit“ steht in der Grundtonart F-Dur. Diese Knievelsche Eigenmelodie beginnt mit zwei abwärtsgeführten Sekundschritten, denen ein prägnanter Quart-Sprung aufwärts zum Ton d⁴ folgt; die melodische Linie repetiert das d⁴ und führt dann in Sekundschritten abwärts zum a³, der Terz des Tonika-Akkordes F-Dur und dem Zielton des ersten Choralverses „Du kömmt, o welche Seligkeit!“.

Knievel gebraucht im folgenden zweiten Choralvers „Du Menschenfreund bist hier!“ dieselbe melodische Struktur wie in dem Choral Nr 148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen“ (3. Choralvers), hier in einer anderen Tonart:

Chormelodie Nr 148. – dritter Choralvers:

Komm, er - - hö - - re uns' - re Bitt!

f⁴ f⁴ g⁴ a⁴ b⁴ b⁴ a⁴ b⁴

Achtel- Chromatik
Noten

Grundtonart dieses Verses
ist B-Dur.

Chormelodie Nr 149. – zweiter Choralvers:

Du Men - schen-freund bist hier!

g⁴ a⁴ h⁴ c⁴ c⁴ h⁴ c⁴

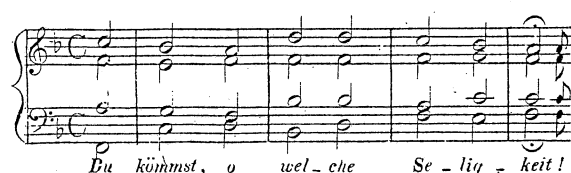
Achtel- Chromatik
Noten

Grundtonart dieses Verses
ist C-Dur.

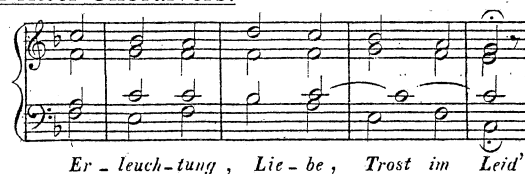
Im zweiten Vers „Du Menschenfreund bist hier“ moduliert Knievel nach C-Dur. Sowohl die neue Klangfarbe der Tonart C-Dur und die auf dem Wortteil „-freund“ eintretende Subdominante mit hinzugefügter Sexte, als auch die schlichte und einprägsame melodische Struktur (kleine Intervallschritte, Tonwiederholungen und chromatischer Tonwechsel) charakterisieren diesen Choralvers.

Der dritte Choralvers mit dem Text „Erleuchtung, Liebe Trost im Leid“ steht wieder in F-Dur und beginnt wie der erste Choralvers mit zwei abwärtsgeführten Sekundschritten, denen ein Quartsprung aufwärts folgt und hier das Wort „Liebe“ betont. Nach dem Quartsprung (a'-d'') repetiert die melodische Linie nicht wie im ersten Choralvers den Ton d'', sondern führt sogleich in Sekundschritten abwärts und erreicht damit den Zielton g', die Quinte des Dominant-Akkordes C-Dur.

Erster Choralvers:



Dritter Choralvers:



Die o. Ausführungen zur Knievelschen Eigenmelodie Nr 149. machen deutlich, dass **Knievel seine eigenen melodischen Strukturen als Satzteile gebraucht, mit denen er weiterarbeitet, die er innerhalb eines Chorals variiert und in einem anderen Choralzusammenhang als Baustein wiederverwendet.**

Der vierte Choralvers „Und Segen kommt von dir.“ beinhaltet Freude und Zuversicht. In Verbindung der Worte „Segen kommt“ wird die Satzstruktur bewegter durch eine Folge von Viertelnoten bei insgesamt halben Notenwerten des Chorals; die Viertelnoten durchziehen wie ein Liniengeflecht die einzelnen Stimmen und unterstreichen darin den freudigen Ausdruck „Segen kommt“.

Vierter Choralvers:



Bei der Analyse der Knievelschen Choralzwischenspiele (Punkt 3.3.4 der vorliegenden Arbeit) ist u.a. herausgestellt worden, dass die Zwischenspiele innerhalb eines Chorals meistens in thematischem Zusammenhang stehen und bei

den einzelnen Versteilen variiert gebraucht werden. Das musikalische Element, welches die Zwischenspiele des vorliegenden Chorals „Du kömmt, o welche Seligkeit“ thematisch miteinander verbindet, ist eine Folge von Terzenklängen, die in Sekundbewegungen auf- bzw. abwärtsführt:



1. Zwischenspiel

2. Zwischenspiel

3. Zwischenspiel

4. Zwischenspiel

Das fünfte Zwischenspiel sticht aus den vorangegangenen Choralzwischenspielen heraus. Es führt mit seiner spielerischen Figur in der Oberstimme (Sekunde abwärts - Terz aufwärts - Sekunde abwärts - Terz aufwärts - Sekunde abwärts - Terz aufwärts), zu der auf den letzten drei Achtelnoten in gleicher Weise eine zweite Stimme im Baß hinzutritt, den Inhalt des vorangegangenen Choralverses „Hier quillt der Gnadenquell uns nah“ weiter; die sich emporarbeitende Linie, zunächst einstimmig, auf den letzten drei Achteln zweistimmig zu Terzenklängen vereint, lässt einen „Quell“ vorstellbar werden.

Das sechste Zwischenspiel hält ein Tritonus-Intervall als Zusammenklang bereit. Diese scharfe Dissonanz, der Terzenklänge vorausgehen, tritt unerwartet und befremdend in den Choralversatz, verleiht andererseits diesem eine Art von „Würze“ und ein Aufhorchen. Im nächsten Choralvers steht nach diesem Aufhorchen der Ausruf „O labe uns mit Kraft“.

Die melodische Bewegung der Knievelschen Choralmelodie „Du kömmt, o welche Seligkeit“ zeichnet sich durch kleine Intervallschritte aus; punktuell tritt in diese gleichmäßig auf- und abwärtsführende Bewegung von Sekundschritten und Tonwiederholungen der Tonsprung einer Quarte hinein, wodurch einzelne Textworte besonders hervorgehoben werden. Die melodische Linie des letzten Choralverses zeigt innerhalb dieser Struktur eine Abweichung; Knievel gestaltet sie mit einer Folge von auf- und abwärtsgerichteten Tonsprüngen: **Quarte aufwärts** – **Quinte abwärts** – **große Terz aufwärts**.

Dasselbe musikalische Phänomen – ein bewegter letzter Choralvers durch eine Folge von Tonsprüngen – wurde bereits bei der Beschreibung der Knievelschen Eigenmelodie Nr 148. „Komm, dem wir mit Preis begegnen“ herausgestellt; es verleiht dem letzten Vers der einzelnen Choralstrophen, in dem die Hauptempfindung der vorangegangenen Verse wie Freude, Lebenskraft und innere Bewegtheit kulminiert, besonderen Nachdruck.

Die folgende Knievel-Eigenmelodie in As-Dur zu dem Lied „Komm‘t zu mir, die ihr beladen,“ zeichnet sich durch ihren einfachen, volksliedhaften melodischen Aufbau der Verse eins bis vier aus; die Verse sind jeweils vier Takte lang. Vers

drei wiederholt die Melodielinie des ersten Verses, Vers vier ist eine melodische Wiederholung des zweiten Verses mit Variation am Versende.

Formschema der Verse eins bis vier:

Vers eins (4 Takte) Vers zwei (4 Takte)

a

b

Vers drei (4 Takte) Vers vier (4 Takte)

a

b'

159. „Komm't zu mir, die ihr beladen,“ etc: Knievel, 1837.

Komm't zu mir, die ihr be-laden, Man: Komm't, die ihr müh-se-lig
seid, Rufst du, Herr! und stehst mit Gna-den Uns zu
hel-fen hier be-reit; Willst er-quicken, willst er-freu-en,
Trost und Lab-sal uns ver-lei-hen. Sei ge-prie-sen oh-ne
End' In dem heil'-gen Sa-kra-ment!

Nach einem melodisch abwechslungsreichen Fortgang der weiteren Verse fünf, sechs und sieben greift Knievel im letzten, achten Vers mit dem Text „In dem heil’gen Sakrament“, einer inhaltlichen Bündelung des Vorangegangenen, auf den beschriebenen ersten Choraleil (Verse eins bis vier) zurück und beschließt den Choral mit dem melodischen Material des vierten Verses.

161. „O Mensch! erkenn’ die Triebe“ etc: Knievel 1820.

O Mensch! er-kenne die Trie-be Der un-er-mess-nen Lie-

Das Verbindungs-Zwischenspiel der ersten beiden Verse „O Mensch! erkenn‘ die Triebe“–„Der unermessnen Liebe“ ist mit seinem aufwärtsgeführten verminderten Akkord mit anschließendem gebrochenen As-Dur-Dreiklang (Oberstimme) ein fremdes, aber ausdrucksstarkes musikalisches Element innerhalb des Choralbeginns.

Das Notenmaterial der weiterführenden Verse o. Eigenmelodie Nr 161. „O Mensch! erkenn‘ die Triebe“, in der Grundtonart Es-Dur, konnte wegen Unlesbarkeit der entsprechenden Seite im Knievel-Choralbuch, welches für die vorliegende Arbeit benutzt wurde, nicht aufgeführt werden.

Besonderes Merkmal der Eigenkomposition Nr 182. „Allmächtiger Gott! du Beherrscher der Welt!“ in e-Moll ist der 3/2-Grundtakt im Gegensatz zu den übrigen Eigenmelodien, die im 4/4-Takt stehen.

182. „Allmächtiger Gott! du Beherrscher der Welt!“ etc. Knievel 1831.

All-mäch-ti-ger Gott, du Be-herr-scher der Welt! Der Al-les aus
Gna-de und Gü-te er-hält; Wir bit-ten dich, seg-ne doch je-nen Be-ruf,
Du bist ja der Herr der uns Al-le er-schuf.

208. „Maria trat in's Leben“ etc. Knievel. 1837.

Ma - ri - a trat in's Le - - - ben Nach lan - - ger
 Trau - er - - zeit ; Sie kam , uns den zu ge - - - ben ,
 Der Licht und Trost ver - - - leiht .

Das vorliegende Lied „Maria trat in's Leben“ beinhaltet „neues Leben“, verbunden mit neuer Bewegung – „Licht und Trost“. Dem bewegten Ausdruck dieses Liedes entsprechend gestaltet Knievel die melodische Bewegung seiner Eigenmelodie „Maria trat in's Leben“ und setzt an verschiedenen Stellen der einzelnen Choralverse Intervall-Sprünge ein:

Ma - ri - - a trat in's Le - - - ben	Nach lan - - ger Trau - er - - zeit;
a' a' g' a' e' f' e'	a' c'' d'' c'' h' a'
erster Choralvers	zweiter Choralvers

Sie kam, uns den zu ge - - - ben,
 a' d'' d'' e'' d'' c'' h' c''
 dritter Choralvers

Der dritte Vers „Sie kam, uns den zu geben,“ stellt einen Höhepunkt innerhalb des Chorals dar: mit dem Schwung einer Quarte fährt die Melodie zu den Worten „Sie kam“ hinauf zum zweigestrichenen d, geht dann eine große Sekunde weiter hinauf zum e'', dem höchsten Ton der Choralmelodie, führt in Sekundschritten abwärts zum c'' und schließt mit dem chromatischen Wechsel h'-c'' in einer Aufwärtsbewegung; mit seinem abschließenden Ton c'' ist das dritte Versende hoch angelegt. Mit dem folgenden Zwischenspiel leitet Knievel zum Anfangston a' des vierten Verses. Die melodische Linie des vierten, den Choral abschließenden Verses „Der Licht und Trost verleiht.“ führt über die Töne a', g', f', e' zum Zielton d' der dorischen Tonleiter, die dem Choral „Maria trat in's Leben“ zu Grunde liegt.

Die einzelnen Choral-Zwischenspiele unterstreichen in ihrer durchgehend fließenden Bewegung in Achtelnoten den bewegten Ausdruck der Choralkomposition „Maria trat in's Leben“.

Herausstechend innerhalb des vierstimmigen Begleitsatzes ist die überraschend dissonante Klangverbindung auf der zweiten Silbe des Wortes „Trau - er - - zeit“.

225. „Es ist ein Gott;“ etc. Knievel 1834.

Es ist ein Gott; Und sein Ge - bot Ist mei - nes Le - bens Glü - c - ke;

Dies den - ke dir, Mein Geist in mir, In je - dem Au - gen - blic - ke.

Die vorliegende Eigenkomposition in Es-Dur, Knievel-Choralbum 225, beginnt mit einem eigentümlichen Auftakt, indem der erste Ton dieser Choralmelodie b^{\flat} im zugehörigen vierstimmigen Satz den Dominant-Sextakkord B-Dur bildet, und Knievel hier nicht den Tonika-Akkord als erste Harmonie erklingen lässt; im Auftakt liegt damit bereits ein Spannungsmoment, das im nächsten Takt auf der eins zur Tonika geführt wird, die wiederum Ausgangspunkt des weiteren harmonischen Spannungsaufbaus (bis zum Versende) mit Subdominant-Sextakkord As-Dur und Dominant-Akkord B-Dur ist. In Vers zwei verläuft die Melodielinie in Sekundschritten von b^{\flat} über c^{\flat} , d^{\flat} zum Zielton e^{\flat} ; harmonisch hält dieser zweite Vers als Spannungselement die Subdominantparallele mit hinzugefügter Sexte bereit. Auf die ersten beiden Verse „Es ist ein Gott“ – „Und sein Gebot“, die jeweils 2 Takte umfassen und sich inhaltlich wie musikalisch kurz und prägnant darstellen, folgt Vers drei mit einer Länge von 4 Takten. Vers drei führt vom zweigestrichenen e^{\flat} die im vorangegangenen zweiten Vers hinaufgeführte melodische Linie in gleicher Weise zurück zum b^{\flat} , verleiht von diesem Punkt aus der Melodie einen neuen Impuls, springt vom b^{\flat} eine große Terz hinauf zum d^{\flat} und geht über die Tonrepetitionen c^{\flat} zurück zum b^{\flat} , dem Zielton des dritten Verses. Mit den Versen vier und fünf folgen wieder zwei Verse mit jeweils „nur“ zwei Takten; der vierstimmige Satz zu den inhaltlich kurzen Gedanken „Dies denke dir“ – „Mein Geist in mir“ ist klar und schlicht; Knievel verwendet die Grundharmonien von Es-Dur. Der sechste, letzte Vers bedeutet inhaltlich eine Verstärkung der Verse vier und fünf. Auch harmonisch stellt dieser Schlussvers eine Verstärkung bzw. bekräftigende Schlussbildung im Vergleich zu den vorangegangenen Versen dar:

In je - dem Au - gen - blic - - ke

6

T S T D7 T S5 D8-7 T

3

3

237. „Aus der Tiefe ruf' ich Armer“ etc. Knievel. 1831.

Aus der Tie - fe ruf' ich Ar - mer; Herr, zu dir, zu dir Er - bar - mer!

Steigt mein Angst - ge - schrei em - por. Lass mein Seuf - zen zu dir drin - gen,

Und dich zum Er - bar - men zwin - gen; Nei - ge mir dein Va - ter - ohr!

Von menschlichem Leid – Klage, Angstgeschrei und Seufzen und dem Ruf nach Gottes Erbarmen, Rettung aus der „Noth“ spricht der Choraltext „Aus der Tiefe ruf' ich Armer“. Wort und Ton ergänzen sich auch in diesem Knievelschen Choral. Die Melodiestimme des ersten Choralverses in Verbindung mit ihrem Text „**Aus der Tiefe ruf' ich Armer**“ wird von der Altstimme innerhalb des vierstimmigen Satzes durch a) einen chromatischen Tonwechsel, b) einen kleinen chromatischen Tongang aufwärts begleitet und verstärkt:

Erster Choralabschnitt: *Aus der Tie - - fe ruf' ich Ar - - mer*

Altstimme: f' d' d'cis' d' f' g'gis' a' a'

Der chromatische Tongang g', gis' (Achtelnoten) erzeugt im Zusammenspiel mit dem Ton d' (halbe Note) der Oberstimme einen Tritonus; durch diese dissonante Klang-Einfärbung erfährt das Wort „ich“ innerhalb des Verses „Aus der Tiefe ruf' ich Armer“ besondere Aussagekraft, die durch den vorausgegangenen Quartsprung in der Melodiestimme (a'-d' / „ruf ich“) noch verstärkt wird.

Wie bereits bei der Analyse der Knievelschen Zwischenspiele (Punkt 3.3.4 der vorliegenden Arbeit) herausgestellt wurde, gestaltet Knievel bei Gesängen von sanften und traurigen Empfindungen seine Zwischenspiele mit wenigen einzelnen Tönen oder Akkorden, bekräftigt und hebt mit diesen die Hauptempfindung der Gesänge, Empfindungen wie Traurigkeit, Schmerz, Leid und setzt zur Verdeutlichung des Affektes sparsam dissonante Intervalle bzw. dissonante Klänge ein. – Auf diese Weise präsentieren sich auch die Zwischenspiele des vorliegenden Chorals „Aus der Tiefe ruf' ich Armer“; die in den Verbindungszwischenspielen eingesetzten Klänge mit dissonanten Reibungsintervallen unterstreichen die Empfindung von Angst und Not, die der Choraltext zum Ausdruck bringt. Gleich dem Ausstoß eines Seufzens mündet im vierten Zwischenspiel der chromatische Tonwechsel (es,d) in einem verminderten Dreiklang (c-es-fis) und verstärkt auf diese Weise die vorausgegangenen Worte „Lass mein Seufzen zu dir dringen,“.

243. „Herr, rette doch vom Sündenjoch“ etc. Knievel, 1838.

Herr, ret - te doch Vom Sün - den - joch Die from - men Chri - sten -
 - see - - - len! Lind're Al - - ler Qual und Pein, Die wir
 dir em - - - pfel - - - len. Man:

Hervortretendes musikalisches Element der Eigenmelodie Nr 243. „Herr, rette doch vom Sündenjoch“ ist der Einsatz von aufeinanderfolgenden Intervallsprüngen bzw. Dreiklangsbewegung in einzelnen Melodieteilen.

Intervallfolge des ersten Choralverses:

kleine Terz - kleine Terz - kleine Sekunde
abwärts aufwärts abwärts

Intervallfolge des dritten Choralverses:

große Sekunde - große Sekunde - **große Terz - kleine Terz** - große Sekunde - große Sekunde
 abwärts aufwärts **abwärts abwärts** aufwärts abwärts
 gebrochener g-Moll-Dreiklang

Intervallfolge des fünften Choralverses:

Quinte - Quarte - große Terz - kleine Sekunde - kleine Sekunde - große Sekunde
abwärts aufwärts abwärts aufwärts abwärts abwärts

Die verstärkte melodische Bewegung der Verse eins, drei und fünf wird mit einer in Sekundschritten ruhig dahinfließenden Bewegung der übrigen Choralverse zwei und vier verbunden. In Vers zwei führt die melodische Linie vom Ton a' in Sekundschritten über die Töne b' und c'' hinauf zum zweigestrichenen d. Bemerkenswert ist das Verbindungszwischenspiel der ersten beiden Verse; die Oberstimme dieses ersten Zwischenspiels nimmt das melodische Material des zweiten Verses durch Umkehrung des Notenganges vorweg.

Die in Sekundschritten aufwärtsfließende melodische Bewegung des vierten Verses „Lind're Aller Qual und Pein“ wird am Schluss unterbrochen durch einen einzelnen abwärtsgerichteten Tonsprung (kleine Terz), der die Textworte „und Pein“ hervorhebt. Die Oberstimme des folgenden Zwischenspiels setzt an diesen betonten Schluss des vierten Verses mit dem Sprung einer kleinen Sexte aufwärts (a'-f'') eine „mächtige“ Gebärde mit einem anschließenden abwärtsgeführten chromatischen Gang e'', es'' zum d'', dem ersten Ton des fünften und letzten Choralverses.

Am Feste des h. Stephanus.
Die Pal'm hast du errungen, etc.

Knievel 1838.

248.

Die Pal'm hast du er - run - - - gen , Und herr - lich
 Drum prei - sen fro - - he Zün - - gen In Ju - bel - -

ist dein Sieg ; Heil' - ger Ste - - pha - -
 hym - nen Dich.

- nus ! Bitt' für uns , Dass uns in hei - ssem Strei - -

te Die Gnad' des Herrn be - - glei - - - te .

Die Knievel-Eigenmelodie zum Lied „Die Pal'm hast du errungen,“ steht in C-Dur. Sie beginnt mit einem gebrochenen C-Dur-Dreiklang mit dem Aufbau: Grundton-Quinte-Terz. Die auf diese Weise erzeugte melodische Bewegung am Choralbeginn wird fortgesetzt durch einen sich anschließenden Sprung in die Quarte aufwärts, zum a'. Verstärkte Bewegung zeigt auch der zweite Vers mit dem Ambitus einer großen Sexte. Die melodische Linie des zweiten Verses setzt auf dem zweigestrichenen d hoch an, eine Terz höher als der Zielton des ersten Verses, führt vom d' aus noch einen Ton höher zum e' (dem höchsten Ton dieser Choralmelodie) und bewegt sich dann über den Sprung einer Quinte abwärts zum Zielton g'. Der abwärtsgerichtete Quintsprung e'-a' verleiht den Choralworten „herrlich“ und „Jubel“ (Wiederholung) besondere Ausdruckskraft. Vers drei greift den Choral-Beginn auf, dessen melodisch bewegte Eröffnung mit einem gebrochenen C-Dur-Dreiklang (Grundton-Quinte-Terz) und anschließendem aufwärtsgeführten Quart-Intervall, führt daraufhin in Sekundschritten abwärts bis zum eingestrichenen e, um von diesem Punkt aus im letzten Vers noch einmal zu steigern.

Die Knievel-Choralmelodie zu dem Lied „Die Pal'm hast du errungen,“ schließt mit dem Grundton, eine Oktave höher als der Choral beginnt.

2^{te} Mel.: „Unser Lied singt deine Ehre,“ etc.:

Knievel 1838.

260.

Un - ser Lied singt déi - ne Eh - re, Hei - li - ger Li - bo - ri heut ;

Du be - - kann - test Chri - sti Leh - re Im - mer mit Ent - -

schlossen - - heit . O Ver - - klär - - ter , Hoch ge - -

ehr - - ter . In des Him - mels lich - ten Hö - - hen ! Hö - re

un - ser heisses Flehen : Heil' - ger Li - bo - ri ! Bitt' für uns !

Knievels Eigenmelodie „Unser Lied singt deine Ehre,“ hat seinem Inhalt entsprechend eine festlich-frohe Stimmung; viele musikalische Elemente bewirken den fröhlichen Charakter dieser Melodie. Die Grundtonart G-Dur trägt wesentlich zu dieser Stimmung bei. Die Melodie beginnt mit einem schwungvollen, freudigen Motiv (Takte 1-4); von Takt eins zu Takt zwei schwingt eine Linie in Sekundschritten empor - erhält ihre fließende Bewegung auch durch den Wechsel der Notenwerte: halbe Note, zwei Viertelnoten (Takt 1) – zwei halbe Noten (Takt 2). Von Takt drei zu Takt vier wird die freudige Bewegtheit fortgesetzt durch den erneuten Wechsel der Notenwerte: halbe Note, zwei Viertelnoten (Takt 3), zwei halbe Noten (Takt 4) und einen aufwärtsgerichteten Quartsprung (a'-d'), der hier wie eine Fanfare anmutet.

Der zweite Choralvers mit dem Text „Heiliger Libori heut“ (Takte 5-8) führt den ersten Choralvers, die ersten vier Takte, weiter – bildet mit diesem eine Einheit: „Unser Lied singt deine Ehre - Heiliger Libori heut“. Takt fünf greift den aufwärtsgerichteten Quartsprung aus Takt drei auf (a'-d'). Wieder erhebt sich der Quartsprung wie ein Fanfarenruf – hier Ausdruck der festlichen, freudigen Stimmung des vorliegenden Libori-Liedes. Dem Intervall der Quarte schließen sich in Takt sechs zwei weitere Intervallsprünge an – eine kleine Terz (d'-h) und eine große Terz (h'-g') abwärts und bilden einen gebrochenen G-Dur-Dreiklang. Die Bewegung durch wiederholte Intervallsprünge unterstreicht in diesem

Der dritte Choralvers (Takte 9-12) „Du bekanntest Christi Lehre“ wiederholt den ersten Choralvers (Takte 1-4); in den folgenden vier Takten des vierten Choralverses mit dem weiterführenden Text „Immer mit Entschlossenheit“ führt Knievel die Melodie nach D-Dur. Er beginnt auch diesen Vers wie Vers zwei (Takte 4-8) mit dem betonten aufwärtsgerichteten Quartsprung (a'-d'), der in die kleine Terz abwärts führt; die Melodie geht von hier in Sekundschritten hinunter zum Zielton (d').

Das zweigestrichene (d) ist auch der Ausgangston des nächsten Choralverses (sieben) „In des Himmels lichten Höhen!“. Die Melodie bewegt sich auch hier in kleinen Tonschritten der Sekunde vom Ton (d‘‘) zum Ton (a‘); sie greift in dem weiterführenden Vers (acht) „Höre unser heisses Flehen:“ den Beginn (Takte 1-4) des vorliegenden Chorals auf - beginnt mit dem o. beschriebenen schwungvollen, freudigen Motiv (ersten beiden Takte), gestaltet das Motiv im folgenden Takt anders als Takt drei des ersten Choralverses: es findet kein Wechsel der Notenwerte statt (durchgehend Halbe), die melodische Linie springt nicht in einen fanfarenartigen aufwärtsgerichteten Quartsprung (a‘-d‘‘), sondern macht einen Tonsprung in die kleine Terz aufwärts und führt von dort eine Sekunde abwärts zum Ton h‘. Der schwungvoll-freudige Beginn des Chorals „Unser Lied singt deine Ehre“ bewirkt mit dieser kleinen Änderung gegen Ende des Chorals „Höre unser heisses Flehen:“ einen bedächtigen, innerlichen Ausdruck.

Un - ser Lied singt dei - ne Eh - re,

Hö - re un - ser heisses Flehen:

Heil' - ger Li - - bo - - ri! Bitt' für uns!

T₃ T T_p Sp Sp₃ D4-3 T

225

Charakter' aus; ihre insgesamt schlichte Gestalt – der ruhige Rhythmus mit vereinzelt lebhaften, freudigen Akzenten durch einen Wechsel der Notenwerte, die meist kleinen Intervallschritte, eine einprägsame Melodieführung, das sparsam eingesetzte größere Intervall einer Quarte wie ein Fanfarenruf, verleiht dieser Eigenkomposition einen ‚volkstümlichen Charakter‘.

Bemerkenswert ist, dass das Intervall der Quarte als betontes musikalisches Element bereits in den überlieferten Libori-Melodien, die Knievel in sein Choralbuch aufgenommen hat, einen Platz einnimmt.

Beispiele der Libori-Lieder im Knievel-Choralbuch – mit dem musikalischen Element der Quarte:

226. *Mel.: „Sei gegrüßet, o Libori!“ etc:*

Got - tes Eh - re zu ver - - - meh - ren, Und Li - bó - ri! dich zu
eh - ren, Ma - chen wir dein Lob be - kannt. Man: Gros - ser
Bi - schof! dei - ne Tu - gend Lehrt das Al - ter und die Ju - gend;
Sie er - bau - - et je - - den Stand.

229. „O Libori,“ etc:

O Li - bo - ri, praesul bo - ne, ad - vo - ca - te et pa - tro - ne
quo - vis in dis - cri - mi - - ne! no - stra spes in re - bus du - ris,
con - so - la - tor in pres - su - ris cor - po - ris et a - ni - - mae.

„Eja salve pretiosum” etc:

230.

F - ja sal - ve pre - ti - o - - sum mu - nus da - tum coe - li - - tus,

sal - - ve mu - nus gra - ti - o - - sum, nos - tris' da - tum moeni - -

bus! te, Li - - bo - ri, de - fen - so - re et tu - o - rum

pro - tec - - to - - re nil ti - - men - dum ei - vi - - bus.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Eja salve pretiosum' etc. It is numbered 230. The score is written for piano in C major, 4/4 time. It consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The lyrics are written below the notes. The first system ends with a comma, the second with a comma, the third with a comma, and the fourth with a period. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

„Du grosser Hirt und Gottesmann” etc:

258.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Du grosser Hirt und Gottesmann' etc. It is numbered 258. The score is written for piano in C major, 4/4 time. It consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The score ends with a double bar line.

Knievel hat eine weitere Melodie zu dem Libori-Lied „Unser Lied singt deine Ehre,“ komponiert; diese Eigenkomposition in B-Dur steht im Knievel-Choralbuch unter Nr 259. als erste Melodie zu dem genannten Lied.

„Unser Lied singt deine Ehre,“ etc: Knievel 1838.

259.

Un - ser Lied singt dei - ne Eh - re , Hei - li - ger Li - bo - ri heut ;
 Du be - - kann-test Chri - sti Leh - re Im - mer mit Ent - -
 - schlos - sen - - heit. Ö Ver - - klär - - ter , Hoch - ge - - chr - - ter
 In des Himmels lich - ten Hö - - hen! Hö - re un - ser hei - sses
 Fle - - - hen : Heil' - ger Li - bo - ri ! Bitt' für uns !

Im Gegensatz zu der beschriebenen Knievelschen Eigenmelodie Nr 260. gebraucht Knievel in seiner Eigenmelodie Nr 259. „Unser Lied singt deine Ehre“ nicht das Intervall der Quarte als hervorstechendes Intervall mit Signalcharakter; diese präsentiert sich auf folgende Weise:

Die Melodielinie des ersten Choralverses besteht aus zwei Teilen; der erste Teil führt vom Ton b^c aus in zwei großen Sekundschritten zum Ton d^c, der wiederholt wird. Vom zweigestrichenen d aus macht die Linie im zweiten Teil unerwartet einen großen Sprung in die Quinte abwärts (d^c-g), um dann in Sekundschritten zum b^c wieder hinauszuführen. Dieser Quint-Sprung hat innerhalb der vorliegenden Libori-Eigenmelodie von Knievel, in der größere Intervalle äußerst sparsam eingesetzt sind, besondere Ausdruckskraft: Er unterstreicht die Worte „singt deine Ehre“ und mutet an wie eine ‚Verbeugung‘. In Choralvers drei „Du bekanntest Christi Lehre“ tritt die melodische Linie des ersten Verses - mit ihrem hervorstechenden Quintsprung - ein weiteres Mal auf.

3.3.8.1.1 Ergebnis

Knievels Eigenmelodien muten durch eine reizvolle melodische Führung und einen ‚volkstümlichen Charakter‘ an. Als Kriterium, welches den Melodien von Knievel eine volkstümliche Ausstrahlungskraft verleihen, ist vor allem deren im ganzen schlichte, einfache Gestalt zu nennen: Sie zeichnen sich durch einen ausgewogenen-ruhigen Rhythmus aus. In die ruhig fließenden melodischen Linien aus halben Noten treten vereinzelt eine Folge von zwei oder drei Viertelnoten hinein, welche teilweise auch die einzelnen Stimmen der Choralbegleitung wie ein Liniengeflecht durchziehen; sie verstärkt die fließende Bewegung der jeweiligen Chormelodie und steht in der Regel im Zusammenhang mit einem bewegten inhaltlichen Gedankengang des zugehörigen Choraltexes, zum Beispiel einer freudigen Aussage bzw. Empfindung.

Die Knievelschen Eigenmelodien präsentieren sich weiterhin durch einen Ambitus, der die Oktave nicht überschreitet, leicht zu singende und zu behaltende Intervalle. Die Melodien bewegen sich meist in kleinen Intervallen. Größere Intervalle wie die Quarte und Quinte setzt Knievel sparsam ein - betont mit ihnen einzelne Textstellen. Knievel setzt außerdem Tonsprünge ein, um die Hauptempfindung eines Chorales wie zum Beispiel Freude – „Ich will mich herzlich freuen“, „Alleluja! Mit Entzücken“ – auszudrücken. In Knievels Eigenmelodie „Unser Lied singt deine Ehre,“ – eine Melodie zur Ehre des heiligen Liborius – sticht das Intervall der Quarte, das hier mehrfach als betontes musikalisches Element gleich einem Fanfarenruf eingesetzt wird, hervor; diese Knievelsche Libori-Komposition knüpft an die überlieferten Libori-Melodien mit ihrem charakteristischen Quart-Sprung, dem Ruf der Fanfare, an.

In eine schlichte, wohlgeformte, auf- und abwärts ruhig dahinströmende Melodieführung treten punktuell Tonsprünge, die einzelnen Textstellen besonderes Gewicht geben. Dieses klare Wechselspiel durchzieht sämtliche Eigenkompositionen von Knievel und verleiht den Melodien ihren besonderen Reiz, die Knievelsche Note.

Einen aufwärtsgerichteten gebrochenen Dreiklang zu Beginn einer Chormelodie setzt Knievel als eine feierliche musikalische Anfangsgebärde ein; innerhalb des weiteren schlichten Fortgangs der Melodie in kleinen Intervallen steht der betonte Anfang der geforderten Würde einer Chormelodie nicht entgegen. In der Regel ist in den Knievelschen Eigenmelodien der Aufbau einer Dreiklangsmelodik durch einen Zwischenton unterbunden.

Knievel gebraucht seine eigenen melodischen Strukturen als Satzteile, mit denen er weiterarbeitet, die er innerhalb eines Chorals variiert und in einem anderen Choralzusammenhang als Baustein wiederverwendet. Die Steigerung einer melodischen Linie, welche verbunden ist mit einer inhaltlichen Steigerung bzw.

der Bekräftigung einer Choral-Aussage, bewirkt Knievel u.a. a) durch stufenweises Emporführen der Melodielinie, b) durch Sequenzieren eines melodischen Motivs auf einer höheren Tonstufe, c) durch mehrfache Tonrepetitionen. Eine stete musikalische Steigerung von Choralvers zu Choralvers ist ein wesentliches Merkmal der Knievelschen Eigenmelodie, deren inhaltliche Grundaussage Lob und Preis sind. Ein weiteres charakteristisches Element der Eigenmelodien, die Lob und Preis sowie den Gedanken an Gnade und Rettung zum inhaltlichen Hauptaspekt haben, ist, dass diese auf einem tieferen Ton als dem Grundton beginnen, um Raum für eine Steigerung bis hin zum Endton (Grundton) zu haben.

Dem jeweiligen Choralinhalt und Textausdruck entsprechend wählt Knievel die Tonarten und Begleitharmonien seiner Eigenmelodien; so setzt er die Tonarten C-Dur, G-Dur, B-Dur und Es-Dur für seine Eigenkompositionen ein, deren inhaltliche Grundaussage Freude und Zuversicht bzw. Lob und Preis sind und unterstreicht damit den feierlichen Charakter der Choralaussage. Knievel versteht es weiterhin, an einzelnen Textstellen seiner Choräle eine für den Hörer hervorstechende Einheit zwischen Wort und Ton zu schaffen, indem er einzelne Worte durch den Wechsel in eine neue Klangfarbe (Modulation) musikalisch sprechen lässt.

In eine schlichte harmonische Struktur der Choralverse lässt Knievel punktuell harmonische Freiheiten (verminderte Akkorde, den Subdominant-Akkord mit hinzugefügter Sexte, Durchgänge und häufig Vorhalte) einfließen, verleiht mit diesen einzelnen Textworten besondere Ausdruckskraft und bewirkt an manchen Stellen passend zum Text ein Aufhorchen.

Die Choralzwischenspiele sind dem Charakter des jeweiligen Chorals angemessen und bringen den Affekt zum Ausdruck; sie dienen weiterhin als Hinleitung in den ersten Ton der nächsten Choralzeile und erfüllen die Funktion der modulatorischen Weiter- oder Rückleitung in den folgenden Choralvers. Bei einer Reihe von Eigenkompositionen gestaltet Knievel das abschließende Verbindungs-Zwischenspiel zu den folgenden Strophen des Chorals aus dem melodischen Material des Choralbeginns.

4. Meinungen zum Choralbuch von Knievel

I. Das Generalvikariat Paderborn: Generalvikar Drücke

1) Im Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn existiert ein Schriftstück, in dem das Knievel-Choralbuch von Seiten des Generalvikariats wie folgt betrachtet wird: *„Das neue Choralbuch von Knievel, in jeder Beziehung werthvoll und zeitgemäß, wurde von einem sehr gefühlten Bedürfnisse gefordert: Der Verfasser spricht in der Vorrede aus, welche Aufgabe er sich gestellt habe, und jeder Kenner muß ihm das Zeugnis geben, daß er dieselbe, so schwer sie war, zur Genüge gelöst hat.“*⁴⁹¹

Dieses Zitat lässt erkennen, welche Bedeutsamkeit dem Choralbuch von Knievel für die Kirchenmusik der Diözese Paderborn von Seiten des Generalvikariats zugesprochen wird; das Choralbuch wird mit wesentlichen Aspekten beurteilt wie:

- a) neu
- b) wertvoll
- c) zeitgemäß
- d) sehr gewünscht (notwendig)
- e) erfolgreiche Lösung einer problematischen Aufgabe

2) In einem weiteren Schreiben (an den Herrn Landrath und Geheimen Regierungsrath Freiherrn von Metternich) bezeichnet Drücke das Choralbuch als ein treffliches Mittel, den tief gesunkenen Kirchengesang zu heben und die fast überall so erbärmlich ausgearteten Melodien in ihrer ursprünglichen Schönheit herzustellen: *„Ew. Hochwohlgeboren beehren wir uns auf das gefällige Schreiben vom 11ten d. M. ergebnst zu erwiedern, daß das von dem verstorbenen Organisten Knievel auf die hiesige Veranlassung abgefaßten, in der Junfermannschen Buchhandlung hieselbst erschienene Chormelodienbuch wirklich sehr empfehlenswerth ist, und daß dessen Einführung in allen Gemeinden, worin das Tillmannsche Gesangbuch im Gebrauche ist, beabsichtigt wird. Das Werk hilft einem lange gefühlten dringenden Bedürfnisse ab, indem es ein treffliches Mittel darbietet, den tief gesunkenen Kirchengesang zu heben, und die fast überall so erbärmlich ausgearteten Melodien in ihrer ursprünglichen Schönheit herzustellen. ...“*⁴⁹²

3) 1841 stellt das Generalvikariat in einem Schreiben (an den Domkapitular und Landdechant Holtgreven) wiederholt den Wert und die Wichtigkeit der

⁴⁹¹ Vgl. Meinungen und Vorschläge / Umänderung des Tillmannschen Gesangbuches, gemäß dem neuen Choralbuche von H.I. Knievel betreffend, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia, XIV 4, 5 Gottesdienst, 4.

⁴⁹² Vgl. Schreiben vom 21. November 1840: Drücke an den Landrath und Geheimen Regierungsrath Freiherrn von Metternich, in ebd.

Knievelschen Arbeit für die damalige kirchenmusikalische Situation heraus. U. a. wird hier von dem schon lange dringenden und allgemein gefühlten Bedürfnis der Paderborner Diözese nach einem „gediegenen Melodienbuch“ gesprochen; es könne der *„betreffenden Pfarrgeistlichkeit nur angenehm sein, daß diesem Bedürfnisse endlich durch das sehr gelungene Knievelsche Choralbuch abgeholfen ist.“* Es sei nun Zeit, betont das Generalvikariat, *„dieses willkommene Mittel zu benutzen, um einen geregelten und übereinstimmenden Kirchengesang in den Gemeinden zu erzielen.“*⁴⁹³

Das Schreiben gibt ferner darüber Auskunft, dass sämtliche Pfarrer, in deren Gemeinden das Tillmannsche Buch in Gebrauch war, angewiesen wurden, die Melodien des Knievel-Choralbuches *„in zweckmäßiger Weise, mit der Schuljugend anfangend, einzuführen, und ihr Bemühen dahin zu richten, daß die Tillmannschen Lieder künftig in ihren Pfarrkirchen nur nach jenen Melodien gesungen werden.“*⁴⁹⁴

Um die Einführung zu erleichtern, fährt das Generalvikariat fort, hatte Knievel den Auftrag und die Absicht, dem Choralbuch ein zweites Register beizugeben, welches zu jedem Tillmannschen Liede die passende Melodie im Choralbuch nachweisen sollte. Bis zu seinem Tode habe Knievel an diesem Register gearbeitet, es jedoch nicht mehr vollenden können; dasselbe sei später, so das Generalvikariat, nach den von Knievel hinterlassenen Angaben angefertigt und dem Generalvikar Drüke übergeben worden. Was das Knievelsche Buch betreffe, handle es sich nicht um Einführung neuer Texte wie dieses bei Einführung des Tillmannschen Gesangbuchs der Fall gewesen sei, sondern meistens darum, *„die dem Volke bereits bekannten Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit und Schönheit wieder herzustellen.“* Aus diesem Grunde sei im Allgemeinen nicht zu befürchten, dass die Einführung des Knievel-Choralbuches mit der nötigen Umsicht zu Unruhen im Volke führen werde. Zeige sich aber ein *„Widerspenstiger“*, so dürfe *„die gute Sache dadurch nicht leiden“*; diese *„unruhigen Köpfe“* seien daher der Polizeibehörde zu melden.⁴⁹⁵

4) Anfangs habe man gefürchtet, heißt es in einem weiteren Schriftstück aus dem Jahre 1842, dass die Einführung der Knievelschen Melodien wie die Einführung der Tillmannschen Gesangbücher zu vielen Schwierigkeiten und viel Lärm führen werde. Diese anfänglich bestehende Sorge wird in dem Schreiben entkräftet durch die Feststellung: *„..; da man aber besagte Melodien jetzt lieb gewinnt, so wird bald nach denselben gesungen werden.“*⁴⁹⁶

⁴⁹³ Vgl. Circulare 1841, Das Generalvikariat Paderborn an den Landdechant Holtgreven - 30. Januar 1841, S. 43, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, Verordnungen Circulare 1817-1853, XXII.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., S. 46.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.

⁴⁹⁶ Vgl. Schriftstück vom 19.8.1842: Einführung der Knievelschen Chormelodien, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia, XIV 4,5 Gottesdienst, 4.

Bewertungen durch Kirchenliedforscher, Organisten und Musikwissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts

1) Der Organist Martin Roeren⁴⁹⁷ bewertet Knievels Choralbearbeitungen in einem Schreiben an den Paderborner Generalvikar Drücke als „ein sehr verdienstvolles Unternehmen“; dieses sieht er in Knievels mühevoller Arbeit, die alten Choräle von all ihren Schnörkeleien zu reinigen, „sie auf ihre ursprüngliche Lesart wieder zurück zu führen und endlich dieselben mit einer angemessenen, richtigen Orgelbegleitung zu versehen ...“. Knievels Choralbuch entspreche den Anforderungen der Kunst in einem so hohen Grade, dass die katholische Kirche Deutschlands auf ein solches Werk stolz sein könne.⁴⁹⁸

„Nach der so eben beendigten Revision des für die Diözese Paderborn bestimmten und durch Herrn Knievel zu Lippstadt bearbeiteten Choralbuches kann ich nicht umhin, an Ew. Hochwürden einige Zeilen ergehen zu lassen, indem dasselbe für mich als Verehrer eines erbaulichen Kirchengesanges und besonders als Paderborner ein ungemein hohes Interesse hat. Die Musik ist zwar in der neuern Zeit zu einer schwindelnden Höhe gestiegen; sie hat aber fast ausschließlich nur in Konzertsälen und im Theater ihren Sitz genommen. Die Kirche steht gleichsam dar als eine Sünderinn, welche Buße thut; nur das Schlechteste scheint für sie passend zu sein.“⁴⁹⁹ Liederdichter und Liedersammler hätten sich zwar bemüht, durch Herausgabe deutscher Lieder, den lateinischen Text zu verdrängen, dies habe jedoch dem Kirchengesange mehr geschadet als „gefrommt“, fährt Roeren weiter fort. Diesen schien es fremd gewesen zu sein, so Roeren, dass die in einem Liede enthaltenen Empfindungen mit der zugehörigen Melodie übereinstimmen müssen. Die Tonsetzer dieser Liedersammlungen seien ebenso zu tadeln; den „reichen Schatz“ der Vorzeit hätten sie „verschmäh“ und stattdessen Melodien hervorgebracht, „die nur an die Erlustigungen der Welt erinnern“. Die alten kirchlichen Gesangsweisen habe man verstümmelt und das harmonische Satzgefüge derselben so fehlervoll aufgestellt, äußert Roeren, „dass der Kenner Aug‘ und Ohr verschließen möchte“.⁵⁰⁰ Roeren hebt im Anschluss an diese Bemerkungen den hohen Wert des Knievel-Choralbuches für die katholische Kirche hervor – Knievels mühevollen Arbeit, die alten Choräle von ihren Schnörkeleien zu reinigen, „sie auf ihre ursprüngliche Lesart wieder zurück zu führen und endlich dieselben mit einer angemessenen, richtigen Choralbegleitung zu versehen ...“.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Zu Johann Martin Roeren siehe S. 170-175 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁹⁸ Vgl. Schreiben: Organist Roeren an den Generalvikar Drücke in Paderborn, Ahlen, bei Hamm, d. 8ten Juli 1837, S. 1-4, in: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4,5 Gottesdienst, 4.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd., S. 1.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd., S. 1ff.

⁵⁰¹ Vgl. ebd., S. 3.

Es ist daher nur sehr angemessen,
Herrn Knevel zu
Liederscheid auf sein Gesuch so viel
Mühe zu geben, die alten schmerzhaften
Leiden aus dem Leben zu entfernen zu
lassen, die mit ihm unzumutbar
existieren zunächst zu lassen und nach
Vorgabe mit einem angemessenen
Eingelobung zu versetzen. Aber
auch das Aufsehen während Goethe
wird ist, dass es ein sehr großer, zu
höchster Aufmerksamkeit sei, die
im Königlichen abgeordneten Abwesenheit
anzunehmen zu wollen; so kommt es
Herrn Knevel und so sehr zu
den sein Gebührendes der Aufmerksamkeit
den Dienst in einem so hohen Grade auf
weist, dass die kaiserliche Kaiserin
auch mit ihm selbst selbst sehr sehr
sehr. Das kann das. Goethe mit
bekennen, dass Hr. Knevel nicht einen
Gedanken verliert, es so wichtig der
Mühe auf seinem Leben.

2) Der Organist Friedrich Hengesbach⁵⁰³ betrachtet Knievels Werk - so auch die Werke von Kayser und Roeren - als Ausdruck der Hebung des kirchlichen Volksgesanges und des Orgelspieles. Anfang des 20. Jahrhunderts schreibt Hengesbach in den Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn: *Wenn die Werke von Kayser, Knievel und Roeren vielleicht auch ganz ausser Gebrauch gekommen sind, so legen sie doch Zeugnis ab von der hohen Begeisterung und den vielen Opfern der Verfasser für Hebung des kirchlichen Volksgesanges und des Orgelspieles.* „⁵⁰⁴

Hengesbach schließt seine Mitteilungen mit den Worten, welche Knievel im Vorworte seines Choralbuches an die „Amtsbrüder“ richtet: *Lasset den Mut nicht sinken, wenn eure Arbeit nur sehr kärglich belohnt wird; verzaget nicht, wenn eure Bemühungen nicht nach Verdienst gewürdigt oder gar gänzlich verkannt werden. Euer Trost sei das hohe Ziel, zu dem ihr wirkt; euer süssester Lohn sei das Bewusstsein, dass die Ehre Gottes und der fromme Sinn der Menschen durch eure Kunst gefördert werde.* „⁵⁰⁵

3) Otto Ursprung⁵⁰⁶ stellt in seinem Werk „Die katholische Kirchenmusik“ Knievels Choralbuch als ein wesentliches Buch der Liedrestauration heraus. Als einen besonderen Wert der Knievelschen Arbeit betrachtet Ursprung Knievels Bemühungen, „außer dem Liedgut des frühen bzw. reineren Barocks auch den gregorianischen Choral, speziell die lateinischen Hymnen, - abgesehen von den schon immer im Zeitstil gehaltenen Canticen (Responsorien) - als materielle Quelle der Liedrestauration heranzuziehen.“⁵⁰⁷

4) Maria Elisabeth Brockhoff⁵⁰⁸ würdigt in ihrem Buch „Musikgeschichte der Stadt Paderborn“ das Choralbuch von Knievel als „die romantische Wiederentdeckung des mittelalterlichen Liedes.“⁵⁰⁹

⁵⁰³ Friedrich Hengesbach, geboren zu Bödefeld im Jahre 1857, konnte in der Zeit am Bürener Lehrerseminar (1874-77) sein musikalisches Talent unter dem Musiklehrer Wilhelm Schrage – bekannt als der erste Herausgeber des Choralbuches zum „Sursum corda“ – besonders in der Orgeltechnik und in der Harmonielehre ausbilden. 1887 übernahm Hengesbach an der Nicolaikirche in Lippstadt den Organistendienst, den er 47 Jahre hindurch „als Meister des Orgelspiels und der Harmonielehre“ innehatte. Hengesbach war lange Jahre hindurch als Vorstandsmitglied des Diöcesan-Cäcilienvereins besonders in der Förderung des liturgischen Gesanges in den Kirchenchören tätig; vgl. dazu: Chronik der Nicolai-Pfarrgemeinde zu Lippstadt, bearbeitet von Gerh. Hoischen, 1941, Band I, S. 141f.

⁵⁰⁴ Vgl. F. Hengesbach, Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diöcesan-Cäcilienvereines Paderborn. 1902. 3. Jahrg., No 6, S. 45.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd.

⁵⁰⁶ Otto Ursprung war als Musikwissenschaftler und Universitätsprofessor tätig.

⁵⁰⁷ Vgl. O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979, S. 271.

⁵⁰⁸ Maria Elisabeth Brockhoff war als Musikwissenschaftlerin und Universitätsprofessorin tätig.

⁵⁰⁹ Vgl. M. E. Brockhoff, Musikgeschichte der Stadt Paderborn, Paderborn 1982, S. 236.

5) Theo Hamacher⁵¹⁰ hat sich sowohl mit dem Menschen als auch mit dem Musiker und Choralbuchverfasser Knievel auseinandergesetzt. Knievel hat laut Hamacher mit der Erstellung seines Choralbuches für die Diözese Paderborn zu seiner Zeit eine bedeutsame Tat für die Kirchenliedbewegung – eine „kirchenmusikalische Tat“ vollbracht: „Wenn das Werk des einfachen Lippstädter Volksschullehrers zu seiner Zeit eine kirchenmusikalische Tat darstellte, so ist das Verdienst dieses tüchtigen Kirchenmusikers nicht leicht zu hoch anzuschlagen. In den von ihm komponierten Kirchenmelodien lebt sein Streben, sein Wollen und sein Werk über die Generationskette bis in unsere Zeit hinein fort.“⁵¹¹

5. Knievels Werk wirkt weiter!

A: Knievels Choralbuch findet Eingang in die Schulen:

Die Melodien des Knievel-Choralbuches werden im Jahre 1842 für den Gebrauch in den Schulen in Notenziffern übertragen.

37

D dur. Hier liegt vor deiner Majestät.

110. $\frac{4}{4}$ 5 | 5 1 | 4 3 | 2 2 | 1 5 |
 Hier liegt vor der Ma je stät Im
 6 2 | 2 3 | 2 5 | 5 3 | 4 5 | 6 7 | 1
 Staub die Chri sten schaar, Das Herz zu dir, o Gott, er höht,
 6 | 7 5 | 3 4 | 5 6 | 6 5 | 4 3 | 2 3 |
 Die An gen zum Al tar. Schenk' uns, o Va ter, dei ne
 4 2 | 5 4 | 3 2 | 1 2 | 3 5 | 1 7 | 6
 hulb, Wer, gib uns un fre Sün den schulb. O Gott, vor dei
 5 | 4 3 | 4 2 | 5 4 | 3 6 | 3 2 | 1 ||
 nem An ge sichts Wer stoß uns ar me Sün der nicht.

5 = a. Gott soll gepriesen werden.

112. $\frac{4}{4}$ 5 | 3 4 | 5 6 7 | 1 2 | 1 1 | 6
 Gott soll ge priesen wer den, Sein Nam'
 Im Him mel und auf Er den, Segt und
 7 | 1 6 | 5 : || 5 | 6 7 | 1 1 | 2 |
 ge be ne deit! Lob, Ruhm und Dank und Eh,
 6 | 1 | 1 2 | 3 1 | 2 2 | 3 2 | 1 7 | 6 7 |
 re Sei der Drei ei nig keit! Die gan ze Welt ver meh,
 1 | 5 | 6 5 4 | 3 : | 4 : | 5 ||
 re, Gott, dei ne Herr. lich keit.

Aus dem Choralbuch Knievels
 „Zum Schulgebrauche in Notenziffern übertragen“
 (Paderborn 1842)

⁵¹⁰ Zu Theo Hamacher vgl. E. Heitmeyer, „Sursum corda“, Paderborn 1999, Anm. 54: Dem Paderborner Liedforscher Theo Hamacher (1912-1999), Organisten und Chorleiter an der Busdorf-Kirche in Paderborn sind wertvolle Funde und Erkenntnisse zur Paderborner Gesangbuchgeschichte zu verdanken. Vgl. Th. Hamacher, Tausend Jahre Paderborner Kirchengesang, in: Paderbornensis Ecclesia, Beiträge zur Geschichte des Erzbistums Paderborn, FS für Lorenz Kardinal Jaeger, hg. v. P. W. Scheele. Paderborn 1972, S. 817-834 und S. 825-830.

⁵¹¹ Vgl. Th. Hamacher, Hermann Ignaz Knievel und sein bedeutendes Choralbuch, in: Heimatblätter, Folge 5 des 53. Jahrganges, Lippstadt 1973, S. 36.

Knievels großes Anliegen, die heranwachsende Schuljugend musikalisch zu bilden, sie mit den alten und neuen Chormelodien der katholischen Kirche vertraut zu machen und damit für den gemeinsamen Gottesdienst einen Grundstock zu legen, ist auf diese Weise nach Einführung seines Werkes unterstützt und gefördert worden.

B: Originalmelodien und Melodiebearbeitungen aus Knievels Choralbuch finden Eingang in das „Sursum corda“:

Hermann Ignaz Knievel brachte mit seinem „Choralbuch für katholische Kirchen ...“ einen wesentlichen Stein innerhalb der Restaurationsbewegung des Kirchenliedes in Paderborn im 19. Jahrhundert ins Rollen, trug und „befruchtete“ mit seinem Choralwerk maßgeblich den Weg, das Streben der Kirchenliedrestauration. Diese Restauration des traditionellen Kirchenliedes ging von Töplers „alte Chormelodien“ (Köln 1832) aus, führte über Knievels Choralbuch (Paderborn 1840) und erreichte in Heinrich Bones Gesangbuch „Cantate“ (Mainz 1847, Paderborn 1851) und den Büchern von Josef Mohr, u.a. „Cäcilia“ (Paderborn 1868/70) „einen ersten bahnbrechenden Wendepunkt“.⁵¹² Knievels Choralbuch ist ein wesentliches Glied innerhalb der Kette genannter Werke, die entscheidend die Kirchenliedrestauration im Bistum Paderborn vorangetrieben haben.

Das im Jahre 1874 für das Bistum Paderborn erschienene Einheitsgesangbuch „Sursum corda“⁵¹³ - Höhepunkt der Kirchenliedbewegung - konnte sich vor allem auf diese Werke als wichtige Vorarbeiten stützen.⁵¹⁴

Eine Anzahl von Originalmelodien Knievels sowie die Knievelsche Bearbeitung von vielen älteren Melodien werden in das Melodienbuch zum „Sursum corda“ aufgenommen. Knievels Werk wirkt und lebt damit im „Sursum corda“ weiter.

Zusammenstellung ist die Schrift „Gänge durchs Kirchenlied an der Hand des Paderborner Gesang- und Gebetbuches Sursum corda!“⁵¹⁵

Sursum corda, Nr 10. „*Hier liegt vor deiner Majestät.*“ – „Erste Melodie“ bei **Knievel Nr 264**; „zweite Melodie“, eine „verkirchlichte“ Form der Haunerschen Melodie, die Verzierungen wegläßt, steht schon bei **Knievel Nr 265**.

⁵¹² Vgl. Hermann Ignaz Knievel und sein bedeutendes Choralbuch, S. 35. In: Heimatblätter Lippstadt Folge 5 des 53. Jahrganges 1973.

⁵¹³ Das Paderborner Gesangbuch „Sursum corda“ erschien als Nachfolger des Gesangbuches von Josef Tillmann aus dem Jahre 1796.

⁵¹⁴ wie Anm. 252.

⁵¹⁵ Grundlage der folgenden Zusammenstellung ist die Schrift „Gänge durchs Kirchenlied an der Hand des Paderborner Gesang- und Gebetbuches Sursum corda!“ (Paderborn 1926) von Hermann Müller.⁵¹⁵

Sursum corda, Nr 11. „*Gott soll gepriesen werden.*“ – Melodie von Hauner; Melodie steht in der einfacheren Form bei Herold Nr. 242 und **Kniesel Nr 144.**

Sursum corda, Nr 18. „*Dich, o Gott, wir Vater nennen.*“ – Melodie bei **Kniesel Nr 194.**

Sursum corda, Nr 20. „*Mit dem Chor der Seraphinen.*“ – Text bei **Kniesel Nr 61.** und Melodie bei **Kniesel Nr 150.**

Sursum corda, Nr 21. „*Mittler, König, Gott, ich glaube.*“ – **Eigenmelodie von Kniesel**, gehört zu dem Lied „*Kommt zu mir, die ihr beladen*“, **Kniesel Nr 159.**

Sursum corda, Nr 28. „*Sieh uns, Vater, vor dich treten.*“ – **Eigenmelodie von Kniesel**, gehört zu dem Lied „*Herr, wir fallen vor dir nieder*“, **Kniesel Nr 137.**

Sursum corda, Nr 30. „*An dich glaub ich.*“ – Melodie gehört zu einem im 18. Jahrhundert gern gesungenen Texte „*Herr, ich lieb dich*“ und liegt in verschiedenen Fassungen vor; Melodie bei **Kniesel Nr 9.**

Sursum corda, Nr 33. „*Dich, mein Gott, ich hier anbe.*“ – Melodie wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Hildesheim 1736) gesungen zu dem Texte „*O du Brunn des wahren Lebens*“ und schon früher zu „*Ad perennis vitae fontem*“; Melodie steht bei **Kniesel Nr 193** zu dem Lied „*Sucht zuerst, hörts Jesum sagen*“.

Sursum corda, Nr 39. „*Dein Geist, o Christe, heilge mich.*“ – Singweise steht als Melodie zum „*O Deus ego te*“ (Tripeltakt) in den Kölner Sirenes symphonicae von 1678 und im geraden Takt, mit deutschem Text bei **Kniesel Nr 168**; die deutsche Fassung ist wohl aus dem alten Tillmann (Nr. 11, zur Kommunion) in der Hauptsache übernommen worden. Tillmann gibt dazu schon das „*O Deus, ego amo te*“ als Melodie an.

Sursum corda, Nr 58. „*Kommt, lasst uns niederfallen.*“ – Der Text ist in Anlehnung an das Mainzer Turinische Gesangbuch 1787 in das Tillmannsche Gesangbuch (Nr.48) und in das Heroldsche Gesangbuch (Nr.20) gekommen. Tillmann gab als Melodie noch an: „*Laßt uns das Kindlein wiegen*“; die im „*Sursum corda*“ an erster Stelle notierte Melodie steht bei **Kniesel Nr 35**, **Eigenmelodie von Kniesel.**

Sursum corda, Nr 62. „*Der Tag ist groß und freudenreich.*“ – **Eigenmelodie von Kniesel**, gehört zu dem Lied „*Dies ist der Tag, den Gott gemacht.*“, **Kniesel Nr 33.**

Sursum corda, Nr 109 a. „*Zu dir in schwerem Leid.*“ – Melodie ist ähnlich der bei **Kniesel Nr 252**, gehört ursprünglich zu dem Speeschen Liede „*Ein Schäflein*

auserkorn“; sie ist im „Sursum corda“ aber sehr geändert. Spees Lied steht mit Text und Melodie im Geistlichen Psalter (1638) und im „Seraphinischen Lustgart“ (1635).

Sursum corda, Nr 148. „*Alleluja! Hochentzücket.*“ – **Eigenmelodie von Knievel** zu dem Lied *Alleluja! mit Entzücken.*, **Knievel Nr 93.**

Sursum corda, Nr 160. „*Alleluja! Mit Entzücken.*“ – Nr. 160. ist der Haupttext; Nr. 148 und 170 sind spätere Neubildungen; der Text Nr 160. stammt aus dem Tillmannschen Gesangbuche (Nr. 82). Tillmann sah als Melodie „Lobe Sion“ oder „Sei begrüßet, o Libori“ vor. Die Melodie im „Sursum corda“ stammt von **Knievel Nr 93, Eigenmelodie** zu dem Lied „*Alleluja! mit Entzücken.*“

Sursum corda, Nr 186. „*Komm, Heil'ger Geist, o Tröster mein.*“ (**Melodie wie 187.**) – Melodie bei **Knievel Nr 103.** „*Komm, wahrer Gott, o Heiliger Geist*“, auch im „Handweiser“ Paderborn 1770, S. 44, Nr 89. „*Komm, Heiliger Geist, von oben her*“.

Sursum corda, Nr 258. „*Meersterne, ich dich grüße.*“ – Melodie bei **Knievel Nr 205.**

Sursum corda, 265. „*O Maria, voll der Gnaden.*“ – Melodie findet sich bei **Knievel Nr 213.** bei dem Tillmannschen Texte „*Segne, Vater, mein Verlangen*“. Das Lied, so Müller (S. 65), scheint aus dem 18. Jahrhundert zu stammen. Es ist für Paderborn sicher z. B. 1780 (S. 268) bezeugt.

Sursum corda, Nr 267. „*Glorreiche Himmelskönigin.*“ – Melodie ist fast ganz die Melodie wie sie bei **Knievel Nr 203.** aufgeführt ist.

Sursum corda, Nr 300. „*Du großer Hirt und Gottesmann.*“ – „Erste Melodie“ (die kürzere und jüngere) des „*Du großer Hirt und Gottesmann*“ steht bei **Knievel Nr 228.**

Sursum corda, Nr 313. „*Herr, rette doch.*“ – Text aus Tillmann Nr 137. (Zum Offertorium) und Herold Nr 103; **Eigenmelodie von Knievel** zu dem Lied „*Herr, rette doch vom Sündenjoch,*“ **Knievel Nr 243.**

Sursum corda, Nr 324. „*O christliche Herzen.*“ – Text und Melodie stehen im Duderstädter Gesangbuch von 1724, S. 439ff. Das „Sursum corda“ bringt nicht die alte Melodie zu diesem Liede; ihre Melodie ist die Singweise, die bei **Knievel Nr 234.** steht.

Auch in der Neubearbeitung des „Sursum corda“ (1948) ist aus dem Melodiengut des Knievel-Choralsbuches geschöpft worden. Von den insgesamt 16 aufgenommenen Melodien nach Knievels Choralbuch 1840 sind 10 Originalmelodien von Knievel:⁵¹⁶

Nr 45. „Zum Altare sieh uns treten“

Nr 12. „Zur Welt herab vom Himmelreich“

Nr 173. „Nimm, o Gott, wir Vater nennen“

Nr 218. „Alleluja! Auferstanden“

Nr 341. „Dich, o Gott, wir Vater nennen“

Nr 343. „Heilig, heilig in den Höhen“

Nr 344. „Mittler für der Menschheit Sünden“

Nr 461. „O Vater der Armen“

Nr 467. „Herr, rette doch“

Nr 512. „Heilige Namen, allzeit beisammen“

Eine Zahl von Bearbeitungen älterer Melodien durch Knievel sind in die Neubearbeitung des „Sursum corda“ 1948 aufgenommen worden.⁵¹⁷

Die erste und zweite Weise zu Nr. 24 und Nr. 25. Diese drei vereinfacht nach Hauner;

Nr. 56 nach Köln 1678;

Nr. 185 nach einer Melodie aus dem 18. Jahrhundert;

Nr. 216 nach einer Chormelodie.

Auf die Knievelsche Bearbeitung von evangelischen Kirchenliedern gehen im „Sursum corda“ zwei Lieder zurück.⁵¹⁸

Nr. 482 nach einer Melodie von Joh. Gottfried Schicht 1819

Nr. 466 nach einer Melodie von Heinrich Schütz 1628.

C: Einige Melodien aus Knievels Choralbuch gehen in andere katholische Gesangbücher über:⁵¹⁹

⁵¹⁶ Vgl. Th. Hamacher, Hermann Ignaz Knievel und sein bedeutendes Choralbuch, in: Heimatblätter Lippstadt, Folge 5 des 53. Jahrganges 1973, S. 35.

⁵¹⁷ Vgl. ebd.

⁵¹⁸ Vgl. ebd.

⁵¹⁹ Vgl. Th. Hamacher, Hermann Knievel und sein Choralbuch, Paderborn 1840, in: Beiträge zur Geschichte des katholischen Kirchenliedes im Selbstverlag, Paderborn 1985, S. 341.

1) Die von Knievel im Jahre 1837 komponierte Melodie zu dem Liede „*Kommet zu mir, die ihr beladen*“ Nr 159. finden wir später in den Gesangbüchern Trier 1847, dem Gesangbuch „*Katholische Kirchengesänge*“ von H. Wronka, Leipzig 1871 und dem Gesangbuch „*Stella matutina*“, Einsiedeln 1894. (Bäumker, Bd. IV, Nr 157.)

2) Die von Knievel nach dem Liede „*Schönster Herr Jesu*“ komponierte Melodie zu „*Heiligste Namen ruf ich zusammen: Jesus, Maria, Joseph!*“ Nr 49. ging in viele katholische Gesangbücher über, gehörte dann zu den deutschen Einheitsliedern und steht heute noch in einigen Diözesananhängen zum „*Gotteslob*“, u.a. im Paderborner Anhang Nr. 903.⁵²⁰

Melodieaufstellung „Heiligste Namen“ in: W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied Bd. IV, Nr 183. I.

Nr 183.

Heiligste Namen.

- I. A Knievel 1840 Nr 49. B Noeren 1846 Nr 30. C Trier 1847 S. 54; 1872 S. 59; 1892 Nr 37. D Luxemburg 1847 S. 137; 1868 S. 428; 1894 Nr 24. E Stein (Köln 1852) 1869 Nr 217. F Mohr 1877 Nr 161; 1891 Nr 223. G Köln 1880 Nr 152; 1900 Nr 139. H Benedicite 1886 Nr 156. I Bofen 1895 Nr 303. K Pfalze 1898 Nr 91. L Brünn 1907 Nr 67. M Regensburg 1908 Nr 53.

Hei - lig - ste Na - men Ruf ich zu - sam - men: Je - suß, Ma - ri = a, Jo - seph! Im Tod und Le - ben Bleib auch er - ge = ben, Je = suß, Ma = ri = a, Jo = seph!

Noten von halbem Wert: CDEFGHLM. In L sind irrtümlich nur 3 b vorgezeichnet.

- 1) e (ganze) c (halbe) statt e c (halbe m. P.): G. 2) \hat{c} statt \hat{c} BI.

- 3) as (ganze) es (halbe) statt as es (halbe m. P.): G.

4) des (ganze) statt es des (halbe): D1,2.
Ma = ri = a, Jo = seph!

- 5) \hat{c} statt \hat{c} CDFG HKLM.

- 6) \hat{c} statt \hat{c} CDFG HKLM.

7) b (ganze) statt c b (halbe): D1,2.
Ma = ri = a Jo = seph!

- 8) CD2,3FHKM wie bei 5).

⁵²⁰ Th. Hamacher, Hermann Knievel und sein Choralbuch, Paderborn 1840, in: Beiträge zur Geschichte des katholischen Kirchenliedes im Selbstverlag, Paderborn 1985, S. 341.

Melodieaufstellung „Heiligste Namen“, Gotteslob, Paderborner Anhang Nr 903.

903



1. Hei-li - ge Na - men, all - zeit bei - sam - men,
Je - sus, Ma - ri - - a, Jo - - sef!
Von Gott ge - ge - ben zum Trost im Le - ben,
Je - sus, Ma - ri - - a, Jo - - sef!

2. Die Welt ihr zieret, zu Gott hinführet, Jesus, Maria,
Josef! / Auf euch wir sehen, zu euch wir flehen, / Jesus,
Maria, Josef!

3. Auf euch wir bauen und fest vertrauen, Jesus, Maria,
Josef! / Zu uns euch neiget, uns Lieb erzeiget, / Jesus, Maria,
Josef!

4. O helft von Sünden Verzeihung finden, Jesus, Maria,
Josef! / Im Kampf uns schützt, uns unterstützt, / Jesus,
Maria, Josef!

5. Im letzten Streite steht uns zur Seite, Jesus, Maria, Josef! /
Den Feind vertreibet und bei uns bleibet, / Jesus, Maria,
Josef!

6. Wir unsre Seelen euch anbefehlen, Jesus, Maria, Josef! /
Helft uns im Sterben das Heil erwerben, / Jesus, Maria, Josef!

T: Wilhelm Nacatenus 1662 M: Hermann Ignaz Knievel 1840

D: Acht der Melodien von Knievel stehen noch im Paderborner Anhang des heute benutzten „Gotteslob“. Es sind die Lieder:

Nr 813. „Dich, o Gott, wir Vater nennen“

Nr 814. „Heilig, heilig in den Höhen“

Nr 816. „Zum Altare sieh uns treten“

Nr 817. „Es jubelt aller Engel Chor“

Nr 827. „Zur Welt herab vom Himmelreich“

Nr 851. „O Christe, wahres Osterlamm“

Nr 852. „Halleluja! Auferstanden“

Nr 903. „Heilige Namen“

Auszug aus dem „Gotteslob“, Paderborner Anhang: Melodien von Knievel, die im Anhang stehen:

Paderborner Anhang, S. 13f. – Meßgesänge: Zweite Reihe, Nr 813. und Nr 814.

zum Glaubensbekenntnis

813

Dich, o Gott, wir Va - ter nen - nen,
Je - sus Chri - stus wir be - ken - nen,
Herr - scher in dem Him - mels - thron, und den
dei - nen ein - ge - bor - nen Sohn,
Geist mit glei - cher Eh - re prei - sen wir zu
je - der Zeit. Die - sen Glau - ben schütz und
meh - re, hei - lig - ste Drei - ei - nig - keit!

T: Sursum corda 1874 M: Hermann Ignaz Knievel 1840

Melodie im Knievel-Chorallbuch 1840,
Nr 194. „*Gottes Will' allein gescheh*“

Sanctuslied

814

Hei - lig, hei - lig in den Hö - hen bist du,
gro - ßer Gott und Herr. Wol - lest gnä - dig
nie - der - se - hen auf dein Volk, Barm - her - zi - ger.
Herr, wir prei - sen dei - nen Na - men mit dem
Chor der Ke - ru - bim. Ru - fen dir Ho -
san - na zu: Hei - lig, e - wig, groß bist du!

T: Bones Cantate 1847, bearbeitet von Friedrich Kienecker 1973
M: Hermann Ignaz Knievel 1840

Melodie im Knievel-Chorallbuch 1840,
Nr 150. „*Heilig, heilig, heilig bist du*“

zur Eröffnung

816

1. Zum Al - ta - re sieh uns tre - ten, dich in
Wahr - heit an - zu - be - ten, Herr, dein Ru - fen
führt uns her. Reu - ig an die Brust wir
schla - gen, uns - re Sün - den wir be - kla - gen,
Herr, die Schul - den la - sten schwer.

2. Wieder wollen wir dich preisen, Ehre, Vater, dir erweisen,
dein Erbarmen laß uns sehn. / Unsre Hilfe warst du immer,
deine Gnade zögere nimmer, Herr, erhöere unser Flehn.

T: Friedrich Hüttemann 1945
M: Hermann Ignaz Knievel 1840

Paderborner Anhang, S. 25f
Meßgesänge: Dritte Reihe;
Nr 816. und Nr 817.

Knievel-Eigenmelodie zu dem Lied
„Herr, wir fallen vor dir nieder“,
Knievel-Choralbuch 1840, Nr 137;
vgl. S. 209f. der vorliegenden Arbeit.

Glorialied

817

Es ju - belt al - ler En - gel Chor und
Die gan - ze Schöp - fung jauchzt em - por, zu
al - ler Heil - gen Kreis! Auch auf dem wei - ten
sin - gen Got - tes Preis.
Er - den - rund er - tön es wie aus einem Mund: Drei -
ein - ger Gott, nur dir al - lein soll Ruhm und Eh - re sein!

T: Sursum corda 1874 M: Hermann Ignaz Knievel 1840

Melodie im Knievel-Choralbuch 1840,
Nr 268. „In Gott des Vaters,
und des Sohn's“

zum Glaubensbekenntnis

827

Zur Welt her - ab vom Him - mel - reich ist
Von ei - ner Jung - frau gna - den - reich hat
Got - tes Sohn ge - kom - men. Mit sei - ner Got - tes -
Fleisch er an - ge - nom - men.
herr - lich - keit ver - birgt er sich in un - ser Kleid und
gibt sich uns zu ei - gen. Er will nun
sein uns Men - schen gleich, so macht er uns an
Gna - de reich, um sei - ne Lieb zu zei - gen.


T: Friedrich Hüttemann 1945 / Neufassung Friedrich Kienecker 1973
M: Hermann Ignaz Knievel 1840

Paderborner Anhang, S. 33
Weihnachten; Nr 827.

Knievel-Eigenmelodie zu dem Lied
„Dies ist der Tag, den Gott gemacht“,
Knievel-Choralbuch 1840, Nr 33;
vgl. S. 192ff. der vorliegenden Arbeit.

zur Bereitung

851



1. O Chri-ste, wah-res O-ster-lamm, ge-schlach-tet
an dem Kreu-zes-stamm, du bringst für uns auf
dem Al-tar von neu-em dich zum Op-fer dar.

Melodie: gregorianisch, bearbeitet von Knievel, Choralbuch 1840, Nr 98.
„*Ad coenam agni providi*,“


2. O Opfer von dem höchsten Wert, du hast der Hölle Sieg zerstört, / vernichtet auch des Todes Macht, das Leben uns zurückgebracht.
3. O Lebensfürst, wir bitten dich, führ deine Kinder gnädig-lich / durch dieses Lebens Leid und Streit zur Glorie deiner Seligkeit!

T: nach dem Hymnus „*Ad coenam agni*“

M: gregorianisch, bearbeitet von Hermann Ignaz Knievel 1840

zur Kommunion

852



1. Hal-le-lu-ja! Auf-er-stan-den aus des dü-n-ke-eln
Gra-bes Ban-den ist der Herr, der uns be-freit,
der am Kreuz den Tod be-zwun-gen und des Va-ters
Huld er-run-gen: Ju-belt ihm, ihr Lan-de weit!

Knievel-Eigenmelodie zu dem Lied „*Alleluja! mit Entzücken*“, Knievel-Choralbuch 1840, Nr 93; vgl. S. 199ff. der vorliegenden Arbeit.

2. Halleluja, ewges Leben will der Herr den Seinen geben, edle Frucht vom Kreuzesstamm, / will uns speisen, will uns tränken, will sich selber ganz uns schenken, / Neuen Bundes Osterlamm.

3. Herr, du läßt uns nicht vergebens dürsten nach dem Quell des Lebens, deiner Herde guter Hirt; / führe uns die rechten Pfade, zum Beharren gib uns Gnade, / bleib bei uns, wenn's Abend wird.

T: Tillmanns Gesangbuch 1802

M: Hermann Ignaz Knievel 1840

Nr 903. „*Heilige Namen*“, Paderborner Anhang, S. 100 – Zu besonderen Anlässen; vgl. S. 240f. der vorliegenden Arbeit.

D: Würdigung des Küsters und Organisten – Hermann Ignaz Knievel

I. Knievel-Messe

Sechs der acht Eigenmelodien hat Kantor Hubert Weber ausgewählt und sie im Männerchorsatz zu einer Knievel-Messe zusammengestellt. *„Es ist naheliegend, daß er das als amtierender Nachfolger Knievels tat, denn als solcher und als Chorleiter des MGV Caecilia Lippstadt fühlt sich Hubert Weber seinem berühmten Vorgänger verbunden.“*⁵²¹ Im November 1996 erlebte die Knievel-Messe im Chorsatz von Kantor Hubert Weber anlässlich des Patronatsfestes des Männergesangsvereins Cäcilia 1853 ihre Uraufführung. Am 6. Juni erklang das Werk ein zweites Mal in St. Nicolai, in der Abendmesse anlässlich der 150-Jahrfeier der Nicolaischule.

Am 6./7. Juni 1998 kündigt die Lippstädter Tageszeitung, der „Patriot“ an:⁵²²

*„Knievel-Messe“ erklingt
heute in der Nicolaikirche*

Der „Patriot“ würdigt in diesem Zusammenhang Knievel mit folgenden Worten: *„Mit Ignaz Knievel begann die Tradition der Küster und Organisten der Nicolaigemeinde und die der Lehrer und Rektoren der Nicolaischule. Als Mann des Volkes komponierte er volkstümliche und melodisch ansprechende Lieder, von denen noch acht im Gotteslob stehen.“*⁵²³

II. Ignaz-Knievel-Weg

Das katholische Pfarramt St. Nicolai in Lippstadt regte im Jahr 1985 eine **Umbenennung** von abzweigenden Teilstücken der Lippstädter Cappelstraße bzw. der Klosterstraße in **„Ignaz-Knievel-Weg“** an. Der damalige Pastor Becker der St. Nicolai-Gemeinde – heutiger Erzbischof von Paderborn – führte in dieser Angelegenheit Gespräche, wie auch einen Schriftwechsel mit dem für Straßenumbenennungen zuständigen Ordnungsamt; Pastor Becker legte besonderen Wert auf die Würdigung des ehemaligen Küsters und Organisten der St.-Nicolai-Pfarrgemeinde Ignaz Knievel, die mit der Straßenumbenennung in „Ignaz-Knievel-Weg“ verbunden sein sollte.

⁵²¹ Patriot: 6./7. Juni 1998 – Geschenk zum 150. Schulgeburtstag / „Knievel-Messe erklingt heute in der Nicolaikirche.“

⁵²² Vgl. ebd.

⁵²³ Vgl. ebd.

Schreiben, welches der heutige Erzbischof von Paderborn Josef Becker als damaliger Pastor der St. Nicolai-Gemeinde an das Ordnungsamt Lippstadt am 9.12.1985 – Betreff: „Ignaz-Knievel-Weg“ richtete:

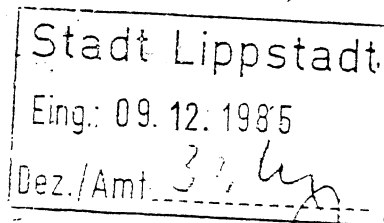
Kath. Pfarramt
ST. NICOLAI

Postfach 1903 · Ruf (02941) 583 71

4780 LIPPSTADT, den 4.12.1985
Klosterstraße 4 b

An die
Stadt Lippstadt
Ordnungsamt
Klusetor 19

4780 Lippstadt



Betr.: "Ignaz-Knievel-Weg"

Bezug: Ihr Schreiben vom 7.11.1985 - AZ.: 32 81-07 -

Sehr geehrte Damen und Herren!

Die Pfarrgemeinde St. Nicolai legt Wert darauf, daß der Platz an der Südseite der Nicolaikirche mit der Zuführung um den Turm herum als Ignaz-Knievel-Platz benannt wird. Die Zuführung von der Cappelstraße scheint uns nicht opportun für eine Umbenennung. Wenn an der Kirchturnseite zwischen Turm und Meinolfusheim ein Hinweis auf den Ignaz-Knievel-Platz angebracht wird und ebenfalls am Zugang von der Cappelstraße ein solches Schild errichtet wird, müßte neben der Würdigung des ehemaligen Küsters und Organisten auch eine gute Orientierungshilfe erreicht sein.

Die Kirchengemeinde kann Erwägungen des Heimatbundes bezüglich Umbenennung in Blaufärberweg oder Blaufärbergasse nicht zustimmen.

Wir halten es für angebracht, bei einem kurzen Ortstermin Einzelheiten festzulegen.

Mit freundlichen Grüßen

Becker



6. Bedeutung - Knievel und sein Werk

Der Kirchenmusiker und Lehrer Hermann Ignaz Knievel stellt eine bedeutende Persönlichkeit für die Kirchenliedererneuerung in Paderborn im 19. Jahrhundert dar. Autonom und unabhängig - seine Gedanken stets darauf gerichtet, den Verfall der alten Chormelodien, deren Entstellung und Verunstaltung im Auge zu behalten - fertigt Knievel sein Choralbuch für die katholische Kirche in Paderborn: „Choralbuch für katholische Kirchen, zunächst für den ältern Theil der Diöcese Paderborn. Vierstimmig und durchgehends mit Zwischenspielen bearbeitet von Hermann Ignaz Knievel, Lehrer und Organist an der katholischen Kirche zu Lippstadt.“

Knievels Bestrebungen einer Kirchenliedererneuerung, vom Gedanken bis hin zur Herausgabe seines Choralbuches zum Gesangbuch von Joseph Tillmann (1796), einer Zeitspanne von 1803 bis 1840, zeichnet einen Weg, der durch Entwicklungsschritte geprägt ist. Knievel selbst liefert in seiner entscheidenden Abhandlung (Juni 1835) die Steinchen, die sein interessantes und facettenreiches Mosaik – sein Choralbuch bilden.

Er plädiert in seiner Abhandlung für die Rückkehr zum traditionellen Kirchenliedgut, die Reinheit der alten Kirchenmelodien und Kirchenlieder und die Bewahrung der alten Kirchentönen. D. G. Türk, Abt Vogler, B. C. L. Natorp und P. Mortimer zieht Knievel als Quellen hinzu, wobei er mit hoher Sensibilität den Gleichklang seines Gedankenweges mit diesen verfolgt und verinnerlicht. Seine Berührungspunkte zeigen sich in Simplität des Gesanges, kirchentonalen Charakter der alten Choräle und einer entsprechenden Begleitung, Reinheit der Melodie. Allen geht es darum, auf den Wert der alten Kirchenchoräle aufmerksam zu machen und diese weiterzutragen; sie stehen mehr auf der Seite der Bewahrer als der Neuerer:

Mortimer wendet sich mit seiner Schrift „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation ...“ gegen den „Schlendrian“ in der harmonischen Behandlung der alten Choräle, vor allem gegen die „Reducirer“, welche die Kirchentöne nicht mehr kennen und alle Musik auf Dur und Moll reduzieren wollen. Natorps Werk „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“ und Türks Veröffentlichung „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ führt Knievel als grundlegende Beiträge zur Verbesserung und Veredlung der musikalischen Liturgie an. Das „Choral-System“ von Vogler ist eine weitere Grundlage und Quelle für Knievels Choralverständnis und sein Handeln als Choralbuchautor. Knievels Verhältnis zu den alten Kirchentönen, seine Forderung nach Wiederherstellung der alten Choräle in ihren ursprünglichen Kirchentönen und einer jeweils entsprechenden Harmonie zeigt einen deutlichen Bezug zu Voglers Position, die dieser in seinem „Choral-System“ darlegt. Die Reinheit der Melodie erfahre man, so Knievel, aus den Gesetzen der Kirchentönen; für die richtige und gediegene

Harmonie der Melodie sei die musikalische Grammatik und das Choralssystem zuständig. Das „Choral-System“ von Vogler nährt nicht nur Knievels Choralverständnis, sondern auch dessen eigene Choralbucharbeit.

Knievel stellt in seinem Choralbuch die alten Kirchengesänge in ihren ursprünglichen Kirchentonarten auf. Choräle, deren ursprüngliche Kirchentonarten im Laufe der Zeit in eine Dur- oder Molltonalität gesetzt wurden, führt Knievel in ihre ursprüngliche Kirchentonart zurück und versieht sie mit einer den jeweiligen Kirchentonarten entsprechenden Harmonik. Sein Handeln als Choralbuchautor ist in diesem Sinne „rückwärtsgerichtet“.

Knievel verfolgt nicht konsequent den alten Stil, sondern verbindet in seiner Choralbucharbeit den alten Choralstil mit den harmonischen Gegebenheiten seiner Zeit und lässt in das kirchentonale Gewebe harmonische Entwicklungen mit dissonanten Effekten hineintreten; damit vertritt Knievel hinsichtlich der Choralbegleitung der Kirchentonarten eine gewisse „Modernisierung“ des Satzes, andererseits einen möglichst einfachen und homophonen Anschluss der Begleitung an die Melodie.

Das Choralbuch von Knievel zeichnet sich durch eine Vielfalt an Gesängen aus:

Um die Bedeutung der altchristlichen Hymnen herauszustellen, gebraucht Knievel in seiner Abhandlung ein kraftvolles Zitat von Herder, der Einfalt und Wahrheit als die besonderen Werte der Hymnen ins Zentrum rückt. Für Knievel existierte noch diese Musik voll *Einfalt*, *Wahrheit* und *Kraft* – das reiche Erbe aus den älteren Zeiten. In seinem Choralbuch finden Texte und Melodien aus dem lateinischen Kirchenliedgut - lateinische Hymnen, wie auch Antiphonen eine Wiederaufnahme. Durch Knievels Werk wurde der bereits im Jahre 1785 in Paderborn gänzlich abgeschaffte lateinische Kirchengesang wieder eingeführt und damit neu belebt.

Knievel greift auf die Paderborner Gesangbücher zurück, schöpft aus deren Geschichte und Fundus an traditionellem Liedgut - aus dem reichen Schatz des mittelalterlichen, deutschen und lateinischen Liedgutes. Zitate aus Knievels Abhandlung (Juni 1835), Quellenangaben aus den Vorbemerkungen zu Knievels Choralbuch (Paderborn 1840) sowie die dargelegten Notenbeispiele - ein Vergleich der Knievel-Choralmelodien mit den Melodien der Paderborner Gesangbücher - sind ein Beleg dafür. Die Merkmale Konservatismus und Aufgeschlossenheit für das Neue verbindet Knievels Choralbucharbeit mit der Paderborner Gesangbuchtradition. Diese Merkmale, vor allem ihre Kombination, ihr Verhältnis zueinander bestimmen ganz entscheidend die Choralmelodien von Knievel und damit auch die Kirchenliedbewegung- und Entwicklung im Bistum Paderborn im 19. Jahrhundert.

Knievel führt mit seinem Choralbuch die Tradition der Libori-Lieder weiter. Im Gegensatz zu dem Gesangbuch von Joseph Tillmann hat Knievel in sein Werk eine Reihe von überlieferten Libori-Gesängen, darunter auch lateinische Hymnen

aufgenommen und damit das alte mit dem Liborifest und seiner Tradition verbundene Kirchenlied wiederbelebt. Knievels Libori-Eigenmelodien „Unser Lied singt deine Ehre“, Knievel-Choraltbuch Nr 259. und Nr 260. sind ein Beleg für seine Eigenständigkeit – seine Autonomie als Mensch und Künstler. So verleiht Knievel selbst durch seine festlichen und fröhlichen Eigenkompositionen der Liebe und Verehrung zu dem großen Patron Sanct Liborius Ausdruck und setzt einen neuen Akzent in der Wiederbelebung des Libori-Kultes.

Knievel war das Choraltbuch von Ferdinand Wilhelm Ignaz Kayser grundlegend vertraut; er hat sich an diesem orientiert und sein Choraltbuch hinsichtlich einer strengen vierstimmigen Satzweise und Reinheit der Choralsätze „dem Kayser’schen“ gleich ausgerichtet. Seine Choräle haben einen einfachen Rhythmus, stehen meist in geradem Takt mit Noten von gleichem Wert (Halbe Noten gegen halbe Noten); die Begleitung schreitet meist in schlichten Harmonieverbindungen fort. Knievel nutzt die Möglichkeiten des Septimenakkordes und lässt sämtliche Intervalle der Dreiklänge und Septakkorde im Bass auftreten.

Wie Kayser misst auch Knievel der Simplizität des Choralvortrags einen bedeutenden Stellenwert bei; Kayser und Knievel haben eine gemeinsame Betrachtungsweise hinsichtlich der Eigenschaften eines Chorals. Kayser's Gedanken sind wiederum Gedanken von Daniel Gottlob Türk, die dieser in seiner Lehrschrift „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ veröffentlicht hat; Türk ist Ausgangsquelle einer gemeinsamen Richtung von Kayser und Knievel.

Auch die von Kayser im Vorwort zu seinem Choraltbuch empfohlenen Werke von Werner („kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig für die Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen“) und Vierling („Anweisung zu Zwischenspielen in seinen Orgelstücken“) stehen für solide und schlichte Harmonisierungen der Melodien.

Knievel hat sich weiterhin an Türks Werk „Anweisung zum Generalbaßspielen“, u. a. dem Punkt „Allgemeine Regeln des reinen Satzes“ orientiert.

Innerhalb der Knievelschen Orgelsätze stechen einzelne Choralstellen aufgrund einer überraschend eintretenden Entwicklung der Harmonik mit dissonanten Effekten heraus. Diese von Knievel punktuell in die schlichte Orgelsatzweise eingeführten harmonischen „Momente“ verleihen den Chorälen ihre „harmonische Würze“. Ein großer Teil der Knievelschen „harmonischen Würze“ geht auf Durchgänge und besonders häufig auf Vorhalte zurück.

Viele harmonische Phänomene der Knievel-Choralsätze sind sekundäre Erscheinungen, die auf die jeweilige Stimmführung zurückgehen. Dies schließt aber nicht aus, dass von Knievel genau diese harmonische Wirkung beabsichtigt war, um derentwillen beispielsweise der Vorhalt angebracht war.

In den Knievelschen Choralsätzen gibt es auch freie und rhythmisch bewegtere melodische Gebilde, sogenannte Zwischenspiele. Türks Werk „Anweisung zum Generalbaßspielen“ diente Knievel hinsichtlich der Ausführung von Zwischenspielen als Quelle; Knievel hat Türks gedankliche wie auch sprachliche Ausführung zum Punkt „Zwischenspiele“ aus der Generalbaßschule von Türk in die Vorbemerkungen zu seinem Choralbuch übernommen. Knievels Gestaltungsform seiner Zwischenspiele in Liedern mit frohem Ausdruck bzw. bei Gesängen von sanften und traurigen Empfindungen deckt sich mit Türks Aussagen, die er diesbezüglich in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen (§. 242.) macht: Bei Gesängen von sanften und traurigen Empfindungen gestaltet Knievel seine Zwischenspiele mit wenigen einzelnen Tönen oder Akkorden, bekräftigt und hebt mit diesen, „ohne störende Malereien“ die Hauptempfindung der Gesänge wie Traurigkeit, Schmerz, Leid. Bei Liedern oder bei Strophen von frohem Inhalte setzt Knievel muntere Zwischenspiele, Läufe und Passagen ein.

Hinsichtlich der inhaltlichen Ausführung seiner Zwischenspiele, deren individuellen musikalischen Gedanken, geht Knievel eigene Wege. Knievels Zwischenspiele haben ihre eigene Handschrift. Sie erscheinen innerhalb des „Choralgewebes“ als musikalisch eigentümliche „Formgebilde“, die als solche wesentlicher Teil der Knievelschen Choralsprache sind. Knievel hat mit seinen Zwischenspielen kleine ausdrucksstarke musikalische Gedanken geschaffen, die dem jeweiligen Choralinhalt bzw. dem jeweiligen Choralcharakter entsprechen, diesen bekräftigen und heben und damit auch eine musikalische Ästhetik begründen.

Die Verbindung von alt-neu innerhalb der Choralsätze von Knievel durch a) die Integration der individuellen Zwischenspiele und b) die punktuelle Einbindung harmonischer „Momente“ als dissonante Effekte in die insgesamt schlichte vierstimmige Satzweise ist wesentliches Stilelement der Knievelschen musikalischen Sprache und durchzieht das gesamte Choralwerk.

Die Chorbearbeitungen von Christian Heinrich Rinck, die Knievel in sein Choralbuch aufnimmt, zeigen hinsichtlich der vierstimmigen Orgelbegleitsätze eine gleichartige Linie zu Knievels Satzweise - einen insgesamt schlichten vierstimmigen Satz mit einer gewissen harmonischen Freiheit. Knievel nimmt in sein Choralbuch weiterhin Beiträge von Martin Roeren, den er zum Kirchenmusiker ausgebildet hat, auf. Roerens Beiträge zeigen hinsichtlich der Gestaltung ihres vierstimmigen Satzes wie auch ihrer Zwischenspiele Gemeinsamkeiten mit Knievels Choral-Handschrift.

Knievel beschreitet autonom den Weg einer Kirchenliederneuerung. Für den hohen Grad seiner Selbständigkeit stehen im Besonderen seine Eigenmelodien. Diese zeichnen sich durch ein starkes Wort-Ton-Verhältnis aus; vor allem diese

Einheit von Melodieschöpfung und Liedtext bestimmt den hohen Wert der Knievelschen Eigenkompositionen.

Knievels Eigenmelodien entsprechen dem Ernst und der Würde einer Kirchenmelodie; sie bewegen sich in kleinen Intervallen, welche die Mitteltöne kaum über- oder untersteigen. In eine schlichte, wohlgeformte, auf- und abwärts ruhig dahinströmende Melodieführung treten punktuell Tonsprünge, die einzelnen Textstellen besonderes Gewicht geben oder die Hauptempfindung des Chorals wie zum Beispiel Freude – „Ich will mich herzlich freuen“ – verstärken. Größere Intervalle wie die Quarte und Quinte setzt Knievel sparsam ein. Dieses klare Wechselspiel durchzieht sämtliche Eigenkompositionen von Knievel und verleiht den Melodien ihren besonderen Reiz, die Knievelsche Note.

Einen aufwärtsgerichteten gebrochenen Dreiklang zu Beginn einer Choralmelodie gebraucht Knievel als eine feierliche musikalische Anfangsgebärde; innerhalb des weiteren schlichten Fortgangs der Melodie in kleinen Intervallen steht der betonte Anfang der geforderten Würde einer Choralmelodie nicht entgegen.

Knievel gebraucht seine eigenen melodischen Strukturen als Satzteile, mit denen er weiterarbeitet, die er innerhalb eines Chorals variiert und in einem anderen Choralzusammenhang als Baustein wiederverwendet. Die Steigerung einer melodischen Linie, welche verbunden ist mit einer inhaltlichen Steigerung bzw. der Bekräftigung einer Choral-Aussage, bewirkt Knievel u. a. durch a) stufenweises Emporführen der Melodielinie, b) Sequenzieren eines melodischen Motivs auf einer höheren Tonstufe, c) mehrfache Tonrepetitionen. Eine stete musikalische Steigerung von Choralvers zu Choralvers ist ein wesentliches Merkmal der Knievelschen Eigenmelodien, deren inhaltliche Grundaussage Lob und Preis sind; charakteristisch für diese Melodien ist, dass sie auf einem tieferen Ton als dem Grundton beginnen, um Raum für eine Steigerung bis hin zum Endton (Grundton) zu haben.

Dem jeweiligen Choralinhalt und Textausdruck entsprechend wählt Knievel die Tonarten seiner Eigenkompositionen, so die Tonarten C-Dur, G-Dur, B-Dur und Es-Dur für die Eigenmelodien, deren inhaltliche Grundaussage Freude und Zuversicht bzw. Lob und Preis sind und unterstreicht damit den feierlichen Charakter der Choralaussage.

Harmonische Elemente wie Durchgänge und Vorhalte, verminderte Akkorde, den Subdominant-Akkord mit hinzugefügter Sexte lässt Knievel punktuell in eine schlichte harmonische Struktur der Choralverse hineintreten, verleiht mit diesen einzelnen Textworten besondere Ausdruckskraft und an manchen Stellen passend zum Text ein Aufhorchen. Knievel versteht es, an einzelnen Stellen seiner Choräle eine für den Hörer hervorstechende Einheit zwischen Wort und Ton zu schaffen, indem er einzelne Worte durch den Wechsel in eine neue Klangfarbe musikalisch sprechen lässt.

Die Choralzwischenspiele sind dem Charakter des jeweiligen Chorals angemessen und bringen den Affekt zum Ausdruck.

Knievel zeichnet sich nicht allein durch seine Fähigkeiten als Organist und Komponist aus; er war vor allem ein Mensch, der mit all seiner Kraft und Liebe bemüht war, den Menschen der Diözese Paderborn die würdevollen Lieder der Kirche nahezubringen und sein Gedankengut – die Werte der Chormusik weiterzutragen. Die Zeichen der Zeit sehen, erfassen und schließlich auch handeln - dem Verfall des Kirchenliedgutes durch Erneuerungsbestrebungen entgegenzutreten - sind Werte, die kennzeichnend sind für die schöpferische Kraft des Menschen und Musikers Knievel.

Als Lehrer und Organist lag Knievel vor allem die musikalische Bildung der heranwachsenden Jugend am Herzen - das Vertrautmachen der Heranwachsenden mit den alten und neuen Chormelodien der Kirche, das 'regelrechte' Einüben dieser für den gemeinsamen Gottesdienst der Gemeinde und damit die Grundstocklegung für einen gehobenen und die Werte der alten Choralkunst weitertragenden Kirchenmusik. Aus Liebe zum Kirchengesang geht Knievel trotz Widerstände willensstark, diszipliniert, mit weitreichendem Blick den Weg zu seinem Choralbuch.

Knievel hat mit seinem Choralbuch im 19. Jahrhundert in der Diözese Paderborn altes Kirchenliedgut wiederentdeckt und neu belebt – tradiertes Liedgut in eine neue Zeit gesetzt. Knievels Gedankengut war fortschrittlich für damalige und ist aktuell für heutige Zeit im Lichte der Liturgiekonstitution; nach den Worten der Liturgiekonstitution stellt „die überlieferte Musik der Gesamtkirche einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar“, der „mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden soll“ (Lk 112 und 114). Knievel ist einer Fehlentwicklung, bei der im Gottesdienst liturgische Handlung und musikalische Gestalt zwei getrennte Abläufe wurden, nachdem die Musik schon lange als Ausschmückung des Gottesdienstes, nicht aber als dessen integraler Bestandteil galt, richtungsweisend entgegengetreten. Knievel geht einen anderen, neuen Weg, indem er den Gesang an die Liturgie anbindet und damit die Musik zum integralen Bestandteil des Gottesdienstes erhebt. Gesang und Musik werden von ihm nicht als Schmuck und Beiwerk der feierlichen Liturgie betrachtet, sondern als notwendiger integrierter Bestandteil, der die Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen (der Gemeinde) erweitert und die Kommunikation in der Kirche fördert. In seiner Ausformung nimmt Knievel nicht das 2. Vatikanum vorweg, befindet sich aber auf dem Weg dahin. Nach SC 112 (SC Sacrosanctum Concilium: Konstitution des 2. Vatikanums über die heilige Liturgie, 4.12.1963) wird die „musica sacra“ „um so heiliger, je enger sie mit der liturgischen Handlung verbunden ist“. Nach SC 30 ist das Singen in der Liturgie Ausdruck der tätigen Teilnahme.

Knievels bewusste Hinwendung zur Liturgie, seine Bestrebungen, die Kirchenmusik als Wesenselement der gottesdienstlichen Feier wirksam werden zu lassen, geistliche Gesänge als Einheit – als Zusammenklang mit der Liturgie zu verstehen und dieses weiter zu transportieren, ist ein roter Faden, der seine Abhandlung und das innere Werk seines Choralbuches durchzieht.

7. Literaturverzeichnis

A: Archivalien

Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn

Acta generalia, XIV 4,5 Gottesdienst, 4:

Briefe / Schriftstücke

- 1) Paderborn, 25. April 1835: Generalvikar Drüke an den Lippstädter Pfarrer Stratmann
- 2) Lippstadt, 25. 6. 1835: Pfarrer Stratmann an den Paderborner Generalvikar Drüke
- 3) Lippstadt, 3. August 1835: Knievel an den Generalvikar Drüke in Paderborn
- 4) Lippstadt, 2. 10. 1835: Knievel an den Generalvikar Drüke in Paderborn
- 5) Paderborn, 18. Dezember 1835: Generalvikar Drüke über Knievels Aufenthalt in Paderborn
- 6) Lippstadt, 28. Dezember 1837: Knievel an den Generalvikar Drüke in Paderborn
- 7) Ahlen, 8. Juli 1837, Organist Roeren an den Generalvikar Drüke in Paderborn
- 8) Bruchhausen, 18. September 1837: Lehrer Friedrich Bollens an den Generalvikar Drüke
- 9) Lippstadt, 10. März 1840: Pfarrer Rustemeyer an Generalvikar Drüke in Paderborn
- 10) Paderborn, 20. August 1842: Das Capitular-Vikariat an den Landdechant Reine zu Dafeburg
- 11) Zweites Register zum Knievel'schen Melodien-Buche
- 12) Subskriptions-Anzeige auf das Chormelodienbuch zum Herold'schen kathol. Gesangbuche, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von Johann Martin Roeren, Organist zu Ahlen, G. D. Bädeker, Essen, im Mai 1840.

Verordnungen Circulare 1817-1853, XXII, 1) Verbreitung religiöser Schriften und Zeitungen. Anhang zum missale. Gesangbuch und Choralbücher von Knievel, Circulare 1841: Das Generalvikariat Paderborn an den Landdechant Holtgreven – 30. Januar 1841, S. 43-45.

Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn

Heimatborn, Monatsschrift für Heimatkunde des ehemaligen Hochstifts Paderborn und der angrenzenden Gebiete, 15. Jahrgang 1935, Nr.2.

Archiv der Nicolaikirche Lippstadt

Aktenband: Organisten 1825-1909;

Hoischen, Gerhard: Chronik der Nicolai-Pfarrgemeinde zu Lippstadt, Bd. I, Lippstadt 1941.

Pfarrarchiv St. Johannes Enthauptung Salzkotten

Aktenband;

Sterberegister Band 10; Taufregister Band 6.

Stadtarchiv Lippstadt

Nachlaß Helmut Klockow Nr. 8, Von der Küsterschule zur Volksschule.

Hamacher, Theo: Hermann Ignaz Knievel und sein bedeutendes Choralbuch, in: Heimatblätter Lippstadt, Folge 5 des 53. Jahrganges, 1973, S. 33-36.

Grun, Ulrich von: Melchior Ludolf Herold zum 250. Geburtstag, in: Heimatblätter: Beilage zum „Patriot“ und zur Geseker Zeitung. 84. Jahrgang / Folge 1, Lippstadt 2004.

Schuy, Wilhelm: Ein Lehrer für 300 Schulkinder – Organist Hermann Ignaz Knievel, in: Heimatblätter, Folge 5, Lippstadt 1980.

Geheimes Staatsarchiv PK Berlin

Aktenband GstA PK, I. HA Rep. 76 Seminare Nr.14852.

B: Anthologien / Abhandlungen:

Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung; 4 Bände. I: 1886, II: 1883, III: 1891, IV (nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Joseph Gotzen): 1911.

Bollens, Friedrich: Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche, seine geschichtliche Entwicklung, liturgische Bedeutung und sein Verhältnis zum protestantischen Kirchengesang, Tübingen: Laupp, 1851.

Dreves-Blume, Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den *Analecta Hymnica* ... von Guido Maria Dreves; nach des Verfassers Ableben revidiert von Clemens Blume. Leipzig, Reisland, 1909. Zwei Teile.

Herder, Johann Gottfried: Zerstreute Blätter 5te Sammlung, Gotha 1785-1787, Preisschrift über die Wirkungen der Dichtkunst in den sämtlichen Werken zur schönen Literatur. Briefe zur Verfassung der Hymnen 7te Sammlung.

Knievel, Hermann Ignaz: „Abhandlung ueber die Choralarbeiten etc. des g. Bollens, Lehrer zu Eversen.“, Lippstadt, den 24. Juni 1835, S. 1-45. In: Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia, XIV 4,5 Gottesdienst, 4.

Loewe, Carl: Carl Loewes Selbstbiographie, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1870, bearbeitet von Carl Hermann Bitter, Georg Olms Verlag, Hildesheim. New York 1976.

Mortimer, Peter: Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1821, bei Georg Reimer: Georg Olms Verlag. Hildesheim. New York. 1978.

Natorp, B. C. L.: Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beytrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung der Liturgie. Essen und Duisburg, bey C. D. Bädeker. 1817.

Pustkuchen, Anton Heinrich: Kurze Anleitung wie Singechöre auf dem Lande zu bilden sind, Rinteln 1810.

Oorschot, Theo G. M. van: Friedrich Spee: Sammlung, Bd. I. Trutz-Nachtigall, A. Francke AG Verlag Bern, 1985.

Rambach, August Jakob: Ueber D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang. Mit einer Einführung von Konrad Ameln. - Reprogr. Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bohni. 1813 - Hildesheim: Olms, 1972.

Rambach, August Jakob: Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche. Erster Band. Altona und Leipzig, bey J. F. Hammerich. 1817.

Türk, Daniel Gottlob: Anweisung zum Generalbaßspielen. Hrsg. mit einem Nachwort von Bernhard Billeter, Amsterdam: Knuf 1971. Nachdr. der 2. Aufl. Halle und Leipzig 1800.

Türk, Daniel Gottlob: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Faksimile 1787, 2. Ausgabe, Biblioteca organologica, faksimile of rare books and organ building, volume V, in Verlag Fritz Knuf in Hilversum 1966, hrsg. mit einem Nachwort von B. Billeter.

Vogler, Georg Joseph: Abt Vogler, Choral-System, Großherzögliche Hessische Hofbibliothek, Kopenhagen 1800. Fotokopie der Ausgabe Kopenhagen 1800, in Kommission der Hallen'schen Musikhandlung, gedruckt bei Rielschrestensen.

C: Choralbücher / Gesangbücher

Gotteslob, Katholisches Gebet- und Gesangbuch mit dem Anhang für das Erzbistum Paderborn, hrsg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, Paderborn 1975.

Handweiser (1770) zum Paderborner Gesangbuch von 1770: Exemplare im Besitz der Akademischen Erzbischöflichen Bibliothek Paderborn.

Herold, Melchior Ludolph, „Der heilige Gesang, oder vollständiges katholisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht. Hrsg. von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthum Westphalen. Mit Gutheiß der geistl. Behörde. 2. verbesserte aufl. Gedr. Auf Kosten des Herausgebers 1807.“; vierte Aufl., erschien bei C.Fr. Lange, Lippstadt 1818 – mehrere Exemplare im Besitz der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn.

Herold, Melchior Ludolph, „Choralmelodien zum Heiligen oder vollständigen katholischen Gesangbuche für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht. Herausgegeben für Schullehrer und Chorsänger von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthum Westphalen., gedruckt auf Kosten des Herausgebers. 1808.“

Kayser, Ferdinand Wilhelm Ignaz, „Versuch einer Sammlung vierstimmiger Choralmelodien zu dem katholischen Gesangbuche bei dem öffentlichen Gottesdienste und der häuslichen Andacht. Rinteln, gedruckt bei Steuber auf Kosten des Herausgebers des Gesangbuchs 1807.“ ; Exemplar im Besitz der Diözesanbibliothek Münster; Kopie: Erzbischöfliche Akademische Bibliothek Paderborn.

Knievel, Hermann Ignaz, „Choralbuch für katholische Kirchen, zunächst für den ältern Theil der Diöcese Paderborn. Vierstimmig und durchgehends mit Zwischenspielen bearbeitet von Hermann Ignaz Knievel, Lehrer und Organist an der katholischen Kirche zu Lippstadt.“, Paderborn 1840; Exemplar: (Lühtringen 1850) im Besitz der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn.

Knievel, Ignaz Knievel, Melodien des Choralbuches für katholische Kirchen von Hermann Ignaz Knievel – Zum Schulgebrauche in Notenziffern übertragen, zweite Auflage, Junfermann, Paderborn 1852.

Paderborner Gesangbuch von 1609: „Alte Catholische Geistliche Kirchengesäng / auff die fürnemmste Feste / auch in ProzeSSIONen/ Creutzgängen und Kirchenfärten: ...“, einzig erhaltenes Exemplar in der Stadt und Regionalbibliothek Erfurt; Erzbischöfliche Akademische Bibliothek im Besitz einer Kopie.

Paderborner Gesangbuch von 1765: „Gott und der allerseeligsten Gottes-Gebährerin und Jungfrauen Mariae gewidmetes , Neues, verbessertes – und vermehrtes Catholisch-Paderbornisches Gesang-Buch,“; Exemplar (Unikat) im Besitz der Akademischen Erzbischöflichen Bibliothek Paderborn.

Pustkuchen, Anton Heinrich, „Choralbuch für die Gesangbücher der reformirten Gemeinden im Fürstenthum Lippe“, Rinteln 1810; Exemplar im Besitz der Landesbibliothek Detmold.

Roeren, Johann Martin, „Choralbuch für den katholischen Gottesdienst mit besonderer Rücksicht auf das Gesangbuch vom Pfarrer Lütkenhaus, vierstimmig und mit Zwischenspielen bearbeitet von Johann Martin Roeren“, Verlag J.H. Deiters, Münster 1846; Exemplar im Besitz der Diözesanbibliothek Münster.

Roeren, Johann Martin, „Choralbuch für den katholischen Kirchengesang, zunächst zum Heroldschen Gesangbuche, vierstimmig und mit Zwischenspielen versehen von J.M. Roeren. Essen, Druck und Verlag von G.D. Baedeker 1845.“

Sursum corda! „Sursum corda! Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Paderborn. Mit Bischöfl. Approbation. Junfermann'sche Buchh. 1874“. Exemplar im Besitz der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn.

Tillmann, Joseph, „Katholisches Gesangbuch nach den alten und bekannten Melodien, (wenige ausgenommen) mit einem Gebetbuche zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste und der Hausandacht.“, 4. Auflage, Junfermann, Paderborn 1802; 13. Auflage, Junfermann, Paderborn 1876; genannte Exemplare im Besitz der Akademischen Bibliothek Paderborn.

Zahn, Johannes: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder 6 Bd., Bertelsmann, Gütersloh 1889-1893.

D: Lexika/ musikwissenschaftliche, musik- und kirchengeschichtliche Literatur

Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig (AMZ),

- 1808, 10. Jg., S. 268-271 und 299-301: „Recension“

- 1812, 14. Jg., No. 48, Sp. 775-779: „Ueber Zwischenspiele bei der Begleitung des Chorals mit der Orgel.“

Allroggen, Gerhard: Art. Hoffmann, E.T.A, in: The New Grove, hrsg. von St. Sadie, 2. Aufl., Bd. 11, 2001.

Baumgartner, Alfred: Propyläen Welt der Musik, Die Komponisten (Lexikon in fünf Bänden), Band IV und Band V, bearb. Ausgabe, Propyläen Verlag, Berlin . Frankfurt am Main 1989.

Becker, Hansjakob: Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder, Verlag C.H.Beck, München 2001.

Blume, Friedrich: Die evangelische Kirchenmusik, Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Ernst Bücken, 2. Auflage (unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1931), Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1979.

Blume, Friedrich: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Bd. 9, Kassel 1961; Bd. 11, Kassel 1963; Bd. 13, Kassel 1966.

Brandt, Hans Jürgen/ Hengst, Karl: Das Erzbistum Paderborn. Geschichte, Personen, Dokumente, 2., überarb. Aufl., Bonifatius-Verlag, Paderborn 1993.

Brandt, Hans Jürgen/ Hengst, Karl: Geschichte des Erzbistums Paderborn, Bd. 3 – Das Bistum Paderborn im Industriezeitalter 1821-1930, Bonifatius-Verlag, Paderborn 1997.

Brockhaus, F. A.: Der Brockhaus - Musik: Personen, Epochen, Sachbegriffe, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus, Mannheim . Leipzig 2001.

Brockhoff, Elisabeth: Musikgeschichte der Stadt Paderborn - Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte. Im Auftrag des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens Abteilung Paderborn, begründet von Clemens

Honselmann, hrsg. von Friedrich Gerhard Hohmann, Bd. 20, Verlag der Bonifatius-Druckerei Paderborn 1982.

Fellerer, Karl Gustav: Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 6), 2. Auflage, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1980.

Gross, Werner: Der katholische Gemeindegesang, in: Nägele, Reiner: „... das heilige Evangelion in Schwang zu bringen“: Das Gesangbuch, Geschichte – Gestalt – Gebrauch, Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1996, S. 198-217.

Hamacher, Theo: Das Kirchenlied der Romantik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hrsg. von Gustav Fellerer. Bd. II. Kassel/Basel/Tours/London 1976, S. 262-270.

Hamacher, Theo: Beiträge zur Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes, im Selbstverlag, Paderborn 1985.

Hamacher, Theo: Musik und Musiker, Beiträge zur Musikgeschichte Westfalens, insbesondere des Paderborn-Corveyer Raumes, im Selbstverlag, Paderborn 1982.

Hamacher, Theo: Das Psalterium canticum, in: Westf. Zeitschrift 110, 1960.

Heitmeyer, Erika: Sursum corda. Vom Wesen und Wirken eines geistlichen Bestsellers, Begleitheft zur Ausstellung der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn zur Geschichte des Paderborner Diözesan-Gesangbuchs, hrsg. von Karl Hengst. Heft 5. Paderborn 1999.

Hengesbach, Friedrich: Drei Herausgeber von „Choralbüchern“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereines Paderborn 1902, 3. Jahrg., No 6.

Hoffmann, E. T. A.: Anton Heinrich Pustkuchen, Choralbuch und Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind (Juni 1812), in: Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979.

Hoffmann, E. T. A.: Alte und neue Kirchenmusik, in: Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979.

Jungmann, Josef Andreas: Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2 Bde., Wien/Freiburg/Basel 1962.

Kohle, Maria: Das Paderborner Gesangbuch 1609. Das älteste erhaltene katholische Gesangbuch Westfalens und sein gottesdienstlicher Gebrauch im Dienst der Katholischen Reform. Studien und Quellen zur Westfälischen Geschichte. Im Auftrag des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Abteilung Paderborn, hrsg. von Friedrich Gerhard Hohmann, Bd. 50/1, Bonifatius-Verlag, Paderborn 2004.

Kunzler, Michael: Die Liturgie der Kirche, Lehrbücher zur katholischen Theologie, Band X, Bonifatius-Verlag, Paderborn 1995.

Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik: Systematischer Teil – Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001.

Moser, Hans Joachim: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1954.

Müller, Hermann: Gänge durchs Kirchenlied an der Hand des Paderborner Gesang- und Gebetbuches Sursum corda!, Druck und Verlag der Bonifacius-Druckerei, Paderborn 1926.

Musch, Hans: Musik im Gottesdienst, Bd. 1: Historische Grundlagen, Liturgik, Liturgiegesang, ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1993.

Nägele, Reiner: „... das heilige Evangelion in Schwang zu bringen“: Das Gesangbuch, Geschichte – Gestalt – Gebrauch, Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1996.

Riemann: Musik Lexikon, Bd. I. Mainz 1961, Bd. II. Mainz 1966.

Schmeck-Dringenberg, A.: Zum 100. Todestage des bekannten Gesangbuchverfassers Melchior Ludolf Herold, Westfälisches Magazin, 2. Jahrgang, Nr 11, hrsg. von Erich Schulz, Dortmund 1910.

Schneider, Dirk: Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846) – Sein Beitrag zur Reform des westfälischen Volksschul- und Lehrerbildungswesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XI, Pädagogik; Bd. 668), Peter Lang GmbH/ Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 1996.

Schneider, Günter: Handbuch der Musik, Schallplatten Gesellschaft mbH., Köln am Rhein, 1960.

Schuhmacher, Gerhard: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik, Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1974.

Schulte, Wilhelm: Vom Gänsejungen zum Meister auf der Orgel, in: Heimatkalender des Kreises Beckum, 1965.

Stock, Alex u.a.: Geistliches Wunderhorn - Große deutsche Kirchenlieder, Verlag C.H. Beck, München 2001.

Ursprung, Otto: Die Katholische Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Ernst Bücken, 2. Auflage (unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1931), Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1979.

Veit, Joachim: Abt Voglers „Verbesserungen“ Bachscher Choräle. In: Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985. Kassel u.a.: Bärenreiter 1987. S. 500-512.

Vogelsänger, Siegfried: Musik im Lehrerseminar zu Soest, in: Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, Heft 10, Hagen 1973.

8. Anlage

Abb. 1: Auszug (Kopie) aus der Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 17; das Original der Knievel-Abhandlung, Lippstadt 1835, S. 1-46 befindet sich im Archiv des Erzbischöflichen Generalvikariats Paderborn, acta generalia XIV, 4,5 Gottesdienst, 4.

Abb. 2: ebd., S. 19.

Abb. 3: ebd., S. 21.

19
 er antwortet, da er nicht den Malteser
 nachgegeben konnte, sollte mich,
 für die eine gewöhnliche
 Gewissheit gesagt er antwortet
 dass er nicht den Malteser
 hatte, folgt auf eine gewisse
 seine (Punkte), er selbst nicht
 gegeben zu werden. Auf demselben
 Malte, liegt in der Fortsetzung
 hing, das bei dem mit dem Malte,
 wurde nicht verändert (Punkte),
 so wie in der Fortsetzung
 bei dem mit dem Malte, nicht
 der Malte, nicht den Malteser
 Punkt.

Die ersten Punkte sind der Malte,
 und mit dem Malte in der
 den (Umschreiben) in der
 Richtung, nicht, er selbst nicht
 und nicht nicht klug; er
 nicht in der zweiten Malte,
 ersten Malte, der Malte, als
 Malte von der Malte
 den Malte ist fortgesetzt,
 und in der Malte Malte
 in der Malte, der Malte
 Malte. Auf demselben

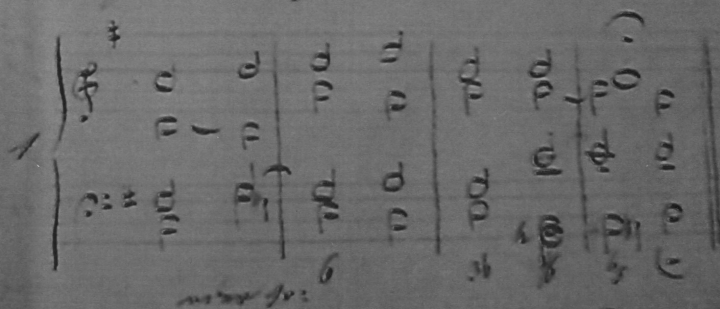


Abb. 3

3

2. u. 3. 18. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 8

Paderborn/ Detmold