

Veni Creator Spiritus

Der Pfingsthymnus und seine hymnologische und musikalische Rezeption

Schriftliche Arbeit im Rahmen der Bachelor-Thesis (Abgabefrist: 1. April 2016)

Elie Jolliet, BA of Arts in Musik Klassik, 6. Semester

Gassackerstrasse 8e, 3033 Wohlen bei Bern, 076 503 11 05, elie.jolliet@students.bfh.ch

Mentorat: Stephan Zirwes, 079 665 95 33, stephan.zirwes@hkb.bfh.ch

Berner Fachhochschule, Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Musik

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung.....	5
2.	Der Hymnus <i>Veni Creator Spiritus</i>	6
2.1	Melodie.....	6
2.2	Text.....	7
2.2.1	Entstehungskontext.....	8
2.2.2	Der Text.....	8
2.2.3	„Liturgischer Aufriss“	9
3.	Hymnologische Rezeption.....	11
3.1	Neufassungen der Melodie	11
3.1.1	Luther (Erfurt) 1531	11
3.1.2	Wittenberg 1524 – Mainz 1947	12
3.2	Deutsche Übertragungen	14
3.2.1	<i>Komm, allgewaltig heilger Hauch</i> (RG 500).....	15
3.2.2	<i>Komm, Heiliger Geist, der Leben schafft</i> (GL 342)	19
3.2.3	Weitere heute gebräuchliche Übertragungen	23
3.2.4	Fazit	23
4.	Musikalische Rezeption.....	25
4.1	Konflikt zwischen heterogenem Zeilenmaterial und Formeinheit	25
4.2	Grignys Orgelhymnus	26
4.2.1	<i>Premier livre d'orgue</i>	27
4.2.2	<i>Alternatim</i> -Praxis.....	27
4.2.3	Verwendeter <i>Cantus firmus</i>	28
4.2.4	Die einzelnen Sätze	29
5.	Fazit.....	36
6.	Literaturverzeichnis.....	37
6.1	Gesangbücher	37
6.2	Noten	37
6.3	Sekundärliteratur	38
7.	Abbildungsverzeichnis	40
8.	Anhang	41
8.1	Übersicht „prominenter“ Orgelbearbeitungen.....	41
8.2	Nicolas de Grigny: <i>Veni Creator</i>	42

1. Einführung

Diese Arbeit soll an einem exemplarischen Fall darstellen, was *Cantus firmus*-gebundene Orgelwerke für historische, theologische und hymnologische Hintergründe aufweisen. Da man sich solche vertieften Recherchen im Kirchenmusiker-Alltag kaum leisten kann, soll hier bewusst auf die Hintergründe, welche seltener einbezogen werden, fokussiert werden. Die klassischen Analyseformen wie die Betrachtung der Form oder Harmonik wurden nur dort hinzugezogen, wo sie Konsequenzen für die vorliegenden Untersuchungen haben.

Das *Veni Creator* von Nicolas de Grigny (1672-1703), welches ich in Auszügen an meinem Abschlussrezital spielen werde, und der damit verbundene gregorianische Pfingsthymnus bieten dafür ein spannendes Recherchefeld. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf dem hymnologischen Teil, wo nach Allgemeinem zum Hymnus anhand von je zwei Melodie- und Textneufassungen dessen hymnologische Rezeption beispielhaft untersucht wird. Die musikalische Rezeption beschränkt sich nach einleitenden Worten zu Grigny, seinem Orgelwerk und dem damaligen liturgischen Gebrauch von Hymnus-gebundener Orgelmusik (*Alternatim*-Praxis) auf eine Motivanalyse, welche die Verwendung des *Cantus firmus* in Grignys Orgelhymnus kommentiert.

Durch meine Begeisterung für Hymnologie liegt mir insbesondere ein effizienter und fachkundiger Umgang mit hymnologischem Quellenmaterial sehr am Herzen, welcher nur durch eine aktive Auseinandersetzung erlernt wird. Ein weiteres Anliegen ist die transdisziplinäre Auseinandersetzung mit einem Thema, welche durch die Hymnologie ermöglicht und verlangt wird; so sind theologische, literarische und sprachliche Aspekte genauso vertreten wie musikwissenschaftliches Denken.

2. Der Hymnus *Veni Creator Spiritus*

„Als Hymnen [...] gelten jene strophischen Gedichte mit metrischen oder rhythmischen Versen“, die unter anderem im Stundengebet und bei Prozessionen gesungen werden.¹ Die Hymnen vertreten „geistliche Poesie nichtbiblischen Ursprungs in der lateinischen Liturgie. Sie erweitern das Choralrepertoire um eine literarische Dimension“,² welche dem Zeitgeist ihrer Entstehungszeit entspricht.

Der Pfingsthymnus *Veni Creator Spiritus* entspricht formal dem ambrosianischen Hymnus. Dieser besteht aus vier achtsilbigen Zeilen, welche in einem vierhebigen Jambus stehen.

2.1 Melodie

Die älteste Quelle dieser Melodie ist der Hymnar von Kempten, welcher um das Jahr 1000 datiert wird.³ Zu diesem Zeitpunkt hatte die Melodie allerdings bestimmt bereits eine lange Entwicklung hinter sich; im erwähnten Hymnar steht sie zum Osterhymnus *Hic est dies verus Dei*.⁴ Dies erstaunt nicht, da Text und Melodie eines Hymnus meistens nicht miteinander verbunden waren und in der gregorianischen Tradition oft ausgewechselt wurden. Bis heute stehen Text und Melodie von Kirchenliedern in einem lockeren Verhältnis; standardisierte Strophenformen, die sich seit dem Hochmittelalter etablierten, ermöglichen unkomplizierte Wechsel.

VIII
V E-ni Cre- á-tor Spí-ri-tus, Men-tes tu- ó-rum ví-si-
ta: Im-ple su-pérna grá-ti-a Quæ tu cre- ásti pécto-ra.

Abb. 1: Die Hymnusemelodie, mit dem Text der ersten Strophe unterlegt

Hierbei handelt es sich um eine syllabische Vertonung, bei welcher über jeder Silbe meistens nur eine einzige Note steht. Am ausgeschmücktesten ist die dritte Zeile, wo in dieser Fassung auf der Hälfte der Silben Ligaturen⁵ überliefert sind.

¹ Schlager 1995, Sp. 480.

² Schlager 1995, Sp. 480.

³ Ulrich 2009, (1).

⁴ Ulrich 2009, (7).

⁵ Der *Pes* (■) wird von unten nach oben gesungen; die *Clivis* (┌■) von oben nach unten; beim *Torculus* (■■) ist die zweite Note höher als die zwei anderen. S. Russi 2012, 22 f.

Es fällt auf, dass die fünfte Silbe ausnahmslos verziert wird und die drei Schlussilben in sämtlichen Zeilen unverziert bleiben; allerdings sind gregorianische Melodien in zeitgenössischen Quellen oft kaum eindeutig zu entziffern und bedürfen der Interpretation späterer Generationen. Überhaupt haben die Zeilen 1, 2 und 4 durch das Wechseltonmotiv in den Silben 6 bis 8 verwandte Zeilenschlüsse; auch in der Zeile 3 ist dieses Motiv erkennbar, wenn man den *Pes* (*c-d*) der fünften Silbe mit dem Schlussston (*c*) kombiniert. Nachdem der Spitzenton (*e*) bereits im Schlussmotiv der Zeile 2 berührt wurde, wird er erneut erreicht, allerdings auf einer betonten Silbe von unten (*per Pes*) angesungen. Für einen gregorianischen Hymnus – im Allgemeinen sehr linear geführt – ist der fallende Quintsprung in der dritten Zeile bemerkenswert.

Während die Zeilen 1 bis 3 einen Ambitus von je einer Sexte aufweisen (*f-d* in Zeile 1, *g-e* in den Zeilen 2 und 3), begnügt sich die letzte Zeile mit einer Quinte. Auch in der Melodieführung hebt sich die Zeile 4 ab: Der Quartsprung, der die drei ersten Zeilen charakterisiert, rückt durch die „ausgefüllte“ Linie in den Hintergrund; der Abstieg zum Grundton erfolgt mit Ausnahme von zwei Terzintervallen in Sekunden.

Die Melodie steht nach dem System des *Oktoechos*⁶ im achten Ton; das heisst, der Tenor⁷ ist *c* und der Schlussston *g*.⁸ In der Tat bildet das Quartintervall das Grundgerüst dieser Melodie: Es wird häufig umspielt, sowohl durch die melodische Linie der „Haupttöne“ als auch durch die Ligaturen. Der Gesamtambitus umfasst den Tonraum *g-e* (entspricht dem *Hexachordum durum*), erweitert durch den unteren Wechselton *f* – gesamthaft eine grosse Septime.

2.2 Text

Der lateinische Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* „ist möglicherweise durch den ersten Teil der Pfingstantiphon [*Veni sancte spiritus*] angeregt worden“.⁹ Obwohl die Verfasserschaft von mittelalterlichen Hymnen nur schwer zuweisbar ist,¹⁰ scheint man sich auf Hrabanus Maurus geeinigt zu haben.¹¹ Der Abt des Benediktinerklosters Fulda und spätere Bischof von Mainz, der um 780 bis 856 lebte, gehört zu den Hauptträgern der sogenannten Karolingischen Renaissance, der Bildungsoffensive Karls des Grossen.¹²

Verweise auf einzelne Verse sind folgendermassen angegeben: (Strophe, Vers).

⁶ Der *Oktoechos* teilt die melodischen Formeln der Psalmtöne in Abhängigkeit ihres Tenors und Schlussstons in acht Kategorien ein. S. Russi 2012, 17 f.

⁷ D.h. die Hauptstrukturnote (bei der Psalmodie der Rezitationston).

⁸ Russi 2012, 18.

⁹ Suarsana 2008, 151.

¹⁰ Vgl. Ulrich 2009, (2).

¹¹ Suarsana 2008, 152 f. Indizien für die Verfasserschaft Hrabanus' finden sich bei Lausberg 1979, 184.

¹² Ulrich 2009, (2).

2.2.1 Entstehungskontext

Der Hymnus dürfte für die Aachener Synode im Jahre 809 geschrieben worden sein,¹³ als Produkt der Auseinandersetzung um die Pneumatologie (die Lehre vom Heiligen Geist): Durch das *Filioque* („und aus dem Sohn“) wurde in der Trinitätslehre der Westkirche eine Symmetrie zwischen den göttlichen Personen hergestellt, welche die Ostkirche nicht akzeptierte.¹⁴ Heinrich Lausberg schreibt über den Verfasser, dieser charakterisiere „sich durch seinen Hymnus als ein kundiger Theologe und als ein über die kirchenpolitische Lage voll unterrichteter und an ihr interessierter ‚Intellektueller‘ [...]“.¹⁵

An dieser Stelle soll ein Kommentar vorweggenommen werden, der die sechste Strophe mit Synode und Kirchenpolitik in Zusammenhang bringt: „Der Vers H 6c [6,3] gibt den theologischen Inhalt des Synoden-Vorhabens wieder, während der Vers H 6d [6,4] die kirchenpolitische Intention der Synode in bezug [sic] auf den theologischen Inhalt (H 6c [6,3]) formuliert.“¹⁶

2.2.2 Der Text

Der Text ist typischerweise reimlos; erst später – nach der Jahrtausendwende – wird der Paarreim (AABB) die Überhand gewinnen. Dies wird hohe Ansprüche an die Melodie stellen, damit der Hymnus durch den Paarreim nicht in zwei Zeilenpaare zerfällt.¹⁷

Hrabanus Maurus¹⁸ 809	Wörtliche Übersetzung¹⁹
1. Veni, creator spiritus, Mentes tuorum visita, Imple superna gratia Quae tu creasti, pectora.	Komm, Schöpfer Geist, den Verstand der Deinen besuche, erfülle mit himmlischer Gnade die Herzen, die du geschaffen hast.
2. Qui diceris paraclitus, Donum Dei altissimi, Fons vivus, ignis, caritas Et spiritalis unctio.	Der du Tröster genannt wirst, Geschenk des höchsten Gottes, lebendige Quelle, Feuer, Liebe und geisterfülltes Salböl.
3. Tu septiformis munere, Dextrae Dei tu digitus, Tu rite promissum patris, Sermone ditans guttura.	Du bist siebenfältig durch die Gnadengabe, du bist der Finger der Rechten Gottes, du bist der gesetzmässig Versprochene des Vaters, mit der Rede die Kehlen bereichernd.

¹³ Ulrich 2009, (2).

¹⁴ Jolliet, Vorlesungsnachschrift 19.11.2015.

¹⁵ Lausberg 1979, 183.

¹⁶ Lausberg 1979, 140.

¹⁷ S. Marti, Vorlesungsunterlagen 08.10.2014.

¹⁸ *Graduale Romanum, Solesmis MCMLXXIV* [Solemnes 1974]. Nach Christoph Bower (1559-1617), dessen Edition einer Fuldaer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert verschollen ist.

¹⁹ Ulrich, ÖLK, (4).

4.	Accende lumen sensibus, Infunde amorem cordibus, Infirma nostri corporis Virtute firmans perpeti.	Zünde den Sinnen ein Licht an, giesse Liebe in die Herzen, das Nichtstarke unseres Körpers stärkend durch andauernde göttliche Kraft.
5.	Hostem repellas longius, Pacemque dones pontinus: Ductore sic te praevio Vitemus omne noxium.	Den Feind schlage sehr weit zurück und Frieden gib sofort: Wenn du so als Führer vorangehst, mögen wir alles Schädliche meiden.
6.	Per te sciamus da patrem Noscamus atque filium, Te utriusque spiritum Credamus omni tempore.	Gib, dass wir durch dich den Vater erfahren, dass wir den Sohn erkennen und an dich, den Geist der beiden glauben zu jeder Zeit.
7.	Praesta hoc, pater piissime Patrique compar unice Cum paraclito spiritu Regnas per omne saeculum.	Gewähre uns dies, heiligster Vater, und du einziger Gefährte des Vaters mit dem Tröster Geist waltend durch alle Zeit.

2.2.3 „Liturgischer Aufriss“²⁰

Wie Siegfried Fornaçon²¹ und Herbert Ulrich²² übereinstimmend beschreiben, ist der Hymnus liturgisch folgendermassen aufgebaut:

Die Strophen 1 bis 3 stehen als Exposition, die den Geist anruft und benennt: Die Strophe 1 eröffnet den Hymnus mit der Bitte nach der Erfüllung der Herzen mit himmlischer Gnade. In den Strophen 2 und 3 „folgen Erläuterungen und bildhafte Konkretisierungen“²³, unter anderem mit eindeutigen Bezügen zu Bibelstellen – vor allem in verdichteter Form in der Strophe 2 zu finden.

In den Strophen 4 bis 6 werden Bitten und Aufforderungen ausgesprochen, die mit der zentralen Bitte in den Versen 3 und 4 der sechsten Strophe ihren Höhepunkt finden: *Und an dich, den Geist der beiden / glauben zu jeder Zeit* (6,3-4).²⁴ Ulrich beschreibt zwar die Bitte nach Erfüllung der Herzen in Strophe 1 als „zentral“;²⁵ allerdings erscheint mit dem Wissen um die Entstehungsgeschichte des Hymnus die Bitte um den Glauben an den „Geist beider“ als wesentlich zentraler. „[...] Nachdem [also] in den ersten fünf Hymnus-Strophen alle biblischen Schriftstellen und unzählige [andere] Textstellen [...] zum Klingen gebracht worden sind, [wird] in der sechsten der Heilige Geist als Wesenselement beider (*utrius*), des Vaters und des Sohnes, angerufen.“²⁶ Um diesen dreieinigen Gott

²⁰ Dieser Begriff stammt aus: Fornaçon 1970, 381, zitiert nach Suarsana 2008, 152.

²¹ Fornaçon 1970, 381, zitiert nach Suarsana 2008, 152.

²² Ulrich 2009, (3).

²³ Ulrich 2009, (3).

²⁴ S. Ulrich 2009, (3).

²⁵ Ulrich 2009, (3).

²⁶ Ulrich 2009, (2).

erfassbar zu machen und den Glauben an ihn zu ermöglichen, lässt Hraban in den vorangehenden Strophen „alle Register klingen: Erleuchtung, Liebe, Stärkung [...]; Beistand gegen Feinde [...], Frieden, Bewahrung vor Schädlichem [...].“²⁷

Die siebte Strophe steht als typische doxologische Abschlussstrophe, wie sie vielen Hymnen angehängt steht, „um die Dreifaltigkeit Gottes zu verherrlichen“.²⁸ In der Praxis wird diese Strophe oft ausgelassen, oder aber durch eine andere Doxologie ausgetauscht.

²⁷ Ulrich 2009, (4).

²⁸ Suarsana 2008, 152.

3. Hymnologische Rezeption

Die verwendeten aktuellen Gesangbücher werden dem Lesefluss zuliebe in Kurzangaben oder gar in den gebräuchlichen Abkürzungen erwähnt. Detailangaben finden sich im Literaturverzeichnis (6.1)

3.1 Neufassungen der Melodie

Bereits noch im Mittelalter sah sich die melodische Gestalt des Hymnus einem stetigen Wandel unterzogen; es existieren viele Varianten, die oft als lokale Versionen entstanden.²⁹ Naheliegender ist der unterschiedliche Umgang mit den Ligaturen, die nach Belieben ergänzt oder entfernt werden können, ohne den melodischen Kern (allzu stark) zu verändern.

3.1.1 Luther (Erfurt) 1531

Eine Neufassung, die in die Tradition einging, ist die „syllabisch ganz egalisierte“³⁰ Luther-Melodie, welche aus der gregorianischen Weise entwickelt wurde. Sie weist eine verkürzte vierte Zeile auf (8.8.8.7 statt 8.8.8.8) und ist in Vierteln und Halben rhythmisiert. Im Kirchenlied werden Anfangstöne von Zeilen oft verlängert (Halbe) oder verkürzt (Achtel), um eine Betonung auf der zweiten Silbe zu erzwingen und damit das jambische Metrum zu realisieren. Dieser Fassung ging eine melodisch relativ weit entfernte Erfurter Melodie von 1524 voraus,³¹ welche für die Zeilen 2 bis 4 statt einer Verlängerung des Anfangstons eine Verkürzung aufweist.

Durch die verkürzte vierte Zeile und vor allem auch durch die Rhythmisierung – die natürlich jeglichen Prinzipien der Gregorianik entgegensteht, aber dem Kirchenlied-Typus ab der Reformationszeit entspricht – hebt sich Luthers Fassung von 1531 trotz eindeutigen Melodiebezug deutlich von der Vorlage ab:

²⁹ Vgl. Ulrich 2009, (7).

³⁰ Völker 2005, 75.

³¹ S. Jenny 1985, 214.



Abb. 2: Luthers Melodie mit der ersten Strophe seiner Textübertragung (EG 126)

Im Evangelischen Gesangbuch (EG 126) wird die Quellenlage wie folgt angegeben: *Kempton um 1000, Erfurt 1524, Martin Luther 1529*. Aus Editionsgründen wird die Quelle in wissenschaftlichen Ausgaben³² mit „Erfurt 1531“³³ angegeben, da es die älteste erhaltene Quelle ist; die Melodie ist ebenfalls im Wittenberger *Klugschen Gesangbuch* von 1533³⁴ erhalten. Da man davon ausgeht, dass diese Ausgabe identisch war mit der verlorenen Ausgabe des *Klugschen Gesangbuchs* von 1529³⁵, kann man die Luther-Melodie auf 1529 datieren. Die Angabe von *Erfurt 1524* legt nahe, dass Luther zunächst diese komplizierte Fassung vorgesehen hatte.

Obwohl unter anderem in den Schweizer Gesangbüchern nicht die Luther-Fassung von 1529 verwendet wird, betrifft diese alle Kirchenmusiker gleichermaßen: Die meisten Komponisten aus dem lutherischen Einflussgebiet – also unter anderem grosse Teile des heutigen Deutschlands – schrieben ihre Choralbearbeitungen über den *Cantus firmus* der Luther-Melodie. So erstaunt nicht, dass der *Cantus firmus* in Bearbeitungen von J.S. Bach, J. Pachelbel und vielen anderen³⁶ der Mainzer Fassung von 1947 zwar sehr ähnlich, mit ihr aber nicht identisch ist.

3.1.2 Wittenberg 1524 – Mainz 1947

Die Melodie, die über den im folgenden Kapitel besprochenen Übertragungen steht, wird in den Gesangbüchern (unter anderem bei RG 500 und GL 342)³⁷ mit folgender Quelle angegeben: *Kempton um 1000 / Wittenberg 1524 / Mainz 1947*. Nach der letzten Strophe wird auch eine typische Amen-Formel im Gregorianik-Stil vorgeschlagen:

³² So u.a. in Jenny 1985, 214.

³³ S. Ameln 1975, 1531⁰³.

³⁴ S. Ameln 1975, 1533⁰².

³⁵ S. Ameln 1975, 1529⁰³.

³⁶ S. die Übersicht der prominenten Orgelbearbeitungen im Anhang (8.1).

³⁷ Reformiertes Gesangbuch (RG) und *Gotteslob* 2013 (GL).

1. Komm, all - ge - wal - tig heil - ger Hauch,
 2. Den Be - ten - den du na - he bist;
 3. Der Ga - ben Viel - falt teilst du aus
 der al - le Kre - a - tur be - lebt;
 in dir teilt Gott sich sel - ber mit.
 und wal - test schaf - fend fort und fort;
 o komm, er - füll uns bis zum Grund
 Du dringst durch un - ser gan - zes Sein,
 du kommst, wie uns ver - hei - ßen ist,
 und bleib in uns, o Heil - ger Geist.
 ent - fachst in uns des Le - bens Glut.
 tust uns den Mund zum Zeug - nis auf.
 A - men.

Abb. 3: Die Melodie „Mainz 1947“ mit dem abschliessenden Amen (RG 500)

Sie ist der syllabischen Luther-Melodie von 1529 beziehungsweise 1531 in ihren Melodiezügen sehr ähnlich, steht allerdings „wieder“ in der Form des ambrosianischen Hymnus mit vier achtsilbigen Zeilen. Die Zeilen 1 und 3 sind identisch mit der Luther-Melodie und die melodischen Abweichungen der Zeilen 2 und 4 bringen diese Fassung dem gregorianischen Hymnus wieder näher:

In der Zeile 2 findet die Tonwiederholung schon auf den Silben 4 und 5 statt (anstelle von 6 und 7), sodass der Spitzenton in dieser Zeile nur einmal erklingt. Damit wird die Motivähnlichkeit zwischen Ende der zweiten und Beginn der dritten Zeile wiederhergestellt: Sekundschritt nach oben und zurück (Zeile 2, Silben 6 bis 8) und Sekundschritt nach oben und Terzschrift zurück (Zeile 3, Silben 1 bis 3):

Luther 1531
 Kempton um 1000
 Mainz 1947

Abb. 4: Vergleich der Zeile 2 in den Fassungen von ~1000, 1531 und 1947.

Die bei Luther gestrichene Silbe der vierten Zeile wird mit dem „originalen“ unteren Wechselton wieder eingefügt:

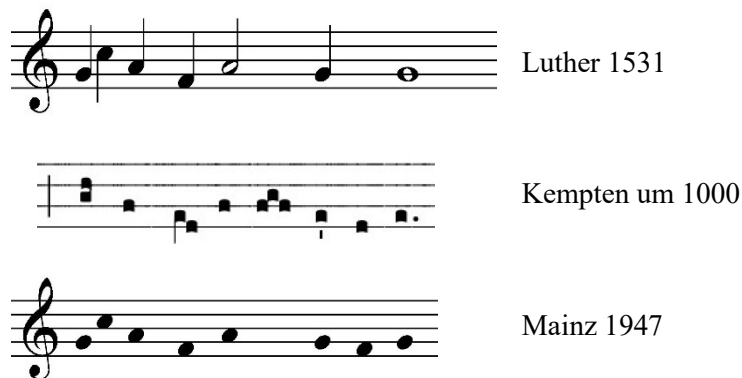


Abb. 5: Vergleich der Zeile 4 in den Fassungen von ~1000, 1531 und 1947.

Die ganze Fassungs-geschichte von Luthers Neufassung zu derjenigen von 1947 würde den Umfang dieser Arbeit sprengen; ausserdem sind kleine Abweichungen in diesem Rahmen durch die sogenannte „weiche Identität“³⁸ von Kirchenliedmelodien üblich. Allerdings legt die Jahreszahl 1947 nahe, dass diese Melodiefassung im Rahmen der sogenannten „Einheitslieder“ der katholischen Deutschen Bischofskonferenz entstand. Diese katholische Kirchenliedreform hatte die Förderung eines einheitlichen Liedguts zum Ziel³⁹ und nahm erstmals die evangelische Tradition auf.

3.2 Deutsche Übertragungen

Seit dem 14. Jahrhundert sind Hymnen-Übersetzungen in verschiedene Nationalsprachen belegt; in seinem Artikel im MGG2 weist ihnen Karlheinz Schlager aufgrund ihrer poetischen Sprache und Strophenform gar eine vermittelnde Rolle zwischen lateinischem Choral und volkssprachlichen Kirchenlied zu.⁴⁰

Eine deutsche Übertragung eines lateinischen Textes mit gleicher Silbenzahl vorzunehmen, ist aufgrund des äusserst synthetischen Sprachbaus des Lateins schwierig. Beim Übertragen ist deshalb Konzentration auf das Wesentliche gefragt;⁴¹ zudem verlangen die Wortakzente im Deutschen mehr Beachtung als im Lateinischen.⁴²

Bereits aus dem vorreformatorischen Mittelalter sind uns Übersetzungen überliefert; diese weisen jedoch kein regelmässiges Versmass auf und wurden demnach sicher nicht mit der Hymnusmelodie

³⁸ Zum Begriff der „weichen Identität“ von Kirchenliedern s. Marti 2014, 257.

³⁹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Einheitslieder> (zuletzt abgerufen am 19.03.2016).

⁴⁰ Schlager 1995, Sp. 481.

⁴¹ Ulrich 2009, (5).

⁴² Ulrich 2009, (5).

gesungen.⁴³ Für die Weiterverbreitung ist aus der Reformationszeit diejenige von Martin Luther (*Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*)⁴⁴ nicht wegzudenken; diese soll unter anderem auch als Reaktion auf die Übertragung des Reformators Thomas Müntzer (*Komm zu uns, Schöpfer heiliger Geist*) entstanden sein, mit welchem Luther in theologischem Konflikt stand.⁴⁵ Aussergewöhnlich an Luthers Fassung ist die abgekürzte Schlusszeile, welche nur sieben (statt acht) Silben aufweist.

Die Verweise auf Hymnenverse sind folgendermassen in Klammern angegeben: (Strophe, Vers). Falls sich die Versangabe auf die lateinische Vorlage bezieht, wird den Ziffern ein „lat.“ vorangestellt.

3.2.1 Komm, allgewaltig heiliger Hauch (RG 500)

Dieser „ökumenische“ Text entstand auf Anstoss der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AöL)⁴⁶ 1971 aus der Feder des AöL-Mitbegründers Markus Jenny (1924-2001). Aktuell ist er unter anderem in allen drei schweizerisch-landeskirchlichen Gesangbüchern vorhanden.⁴⁷ Im reformierten Gesangbuch steht er in der Rubrik „Gottesdienst im Jahreskreis – Pfingsten“.

- | | |
|---|--|
| 1. Komm, allgewaltig heiliger Hauch,
der alle Kreatur belebt;
o komm, erfüll uns bis zum Grund
und bleib in uns, o Heiliger Geist. | 4. Erleuchte unser blind Gesicht
und leeren Herzen Liebe gib.
Wenn du nicht wirkst, vergehen wir;
dein heilig Wehen macht uns neu. |
| 2. Den Betenden du nahe bist;
in dir teilt Gott sich selber mit.
Du dringst durch unser ganzes Sein,
entfachst in uns des Lebens Glut. | 5. Nimm von uns, was von dir uns trennt,
und gib uns, was zu dir uns führt;
so wird dein Friede bei uns sein,
und weit muss das Verderben fliehn. |
| 3. Der Gaben Vielfalt teilst du aus
und waltest schaffend fort und fort;
du kommst, wie uns verheissen ist,
tust uns den Mund zum Zeugnis auf. | 6. Dass Gott dem Vater wir vertraun
und lieben seinen Sohn, den Herrn,
und dich erfahren, Gott in uns,
dazu hilf uns, o Heiliger Geist. (Amen.) |

Der folgende Liedkommentar beruht in den Grundzügen auf demjenigen von Herbert Ulrich⁴⁸ im Ökumenischen Liederkommentar zu den drei Schweizer Gesangbüchern KG, RG und CG.

⁴³ S. Suarsana 2008, 154 ff.

⁴⁴ S. Evangelisches Gesangbuch, Nr. 126.

⁴⁵ Suarsana 2008, 167.

⁴⁶ Die AöL wurde 1969 gegründet mit dem Ziel, einen gemeinsamen Kernbestand konfessionsübergreifender, einheitlicher Liedfassungen zu erarbeiten.

⁴⁷ Reformiertes Gesangbuch (RG), katholisches Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz (KG), Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der Schweiz (CG): RG 500, KG 481, CG 686.

⁴⁸ Vgl. Ulrich 2009, (5) ff.

3.2.1.1 Strophe 1

Wie im lateinischen Hymnus wird der Geist mit der Anrufung *komm* (lat. *veni*) um sein Kommen gebeten. Er wird jedoch weder Geist genannt noch direkt als Schöpfer beschrieben, sondern als „allgewaltig[er ...] Hauch“: Ein schöner Gegensatz entsteht zwischen der Milde eines Hauchs und seiner allgewaltigen Wirkung. Durch die Begriffe Allgewalt und Heiligkeit (1,1) sowie Lebensspende (1,2) sieht Ulrich den Geist dennoch als Schöpferkraft charakterisiert. Im dritten Vers (1,3) wird die Bitte mit einer Art Anapher intensiviert (*o komm*) und im vierten Vers (1,4) der Geist schliesslich anrufend (*o Heiliger Geist*) als solcher benannt.

3.2.1.2 Strophe 2

Der Gedanke der ersten Strophe wird fortgeführt: Während der Geist in der lateinischen Vorlage mit biblischen Vorstellungen beschrieben wird, stehen nun Nähe (2,1) und Gottese Erfahrung (2,2) im Vordergrund der Beschreibungen. Die durchdringende (2,3) Schöpferkraft entfacht *des Lebens Glut* (2,4); hier greift Jenny auf das biblische Attribut des Geistes als *ignis* (lat. 2,3) – Feuer – zurück, um die Lebensspende metaphorisch darzustellen.

3.2.1.3 Strophe 3

Die Beschreibungen werden nahe an der Vorlage fortgeführt. Da die vier Eigenschaften des Geistes (je eine pro Zeile) in ihren Auswirkungen dargestellt werden, stehen hier die Menschen im Vordergrund. Jenny führt hier die biblischen Attribute der Vorlage (lat. 3,1-4) verständlich aus und macht den Geist zu einer konkret handelnden Kraft: Der „durch die Gnadengabe“ Siebenfältige (lat. 3,1) teilt der Gaben Vielfalt aus (3,1), der „Finger der Rechten Gottes“ (lat. 3,2) waltet und schafft (3,2), der „gesetzmässig Versprochene des Vaters“ (lat 3,3) kommt zu uns (3,3) und der „mit der Rede die Kehlen“ Bereichernde (lat. 3,4) *tut uns den Mund zum Zeugnis auf* (3,4).

3.2.1.4 Strophe 4

Es folgen allgemeine Bitten, die nicht spezifisch auf den *utriusque spiritum* (lat. 6,3) gerichtet sind, sondern ins Allgemeine gelenkt oder umgelenkt werden.⁴⁹ Vom Geist scheint eine erneuernde Wirkung erwartet zu werden, die den Menschen neu schafft beziehungsweise besser macht (4,3-4).

3.2.1.5 Strophe 5

Der *Feind* (5,1) – *hostem* (lat. 5,1) – wird bei Jenny zur inneren Bedrohung des vor Gott fliehenden Menschen. Diesem soll weggenommen werden, was ihn vom Geist trennt und gegeben werden, was

⁴⁹ Ulrich 2009, (6).

ihn zu diesem führt (5,1-2). Die zur Zeit Hrabans beziehungsweise Karls des Grossen äussere, allgegenwärtige Bedrohung des Feindes im Krieg wird ersetzt durch einen Platzhalter einer inneren Gefahr, die jedem Menschen eigen ist. Die auf den ersten Blick von der Vorlage entfernte Übertragung der fünften Strophe ist also im wahrsten Sinne eine Übertragung – nicht nur sprachlich, sondern auch in ihrer bis heute anhaltenden Aktualität. Die Verse 1 und 2 (5,1-2) bilden als formaler Parallelismus (gleicher Versbau) eine der wenigen poetisch-rhetorischen Figuren dieses Textes.

3.2.1.6 Strophe 6

Jenny verstärkt die ursprüngliche Bitte um die Erfahrung des Vaters, die Erkenntnis des Sohnes und den Glauben an den Geist (lat. 6,1-4): Mit der Hilfe des Geistes soll dem Vater vertraut, der Sohn geliebt und der Heilige Geist erfahren werden können. Die zwei letzten Verse (6,3-4) bilden mit den Versen 3 und 4 der ersten Strophe (1,3-4) in der Bitte um Erfüllung durch den Heiligen Geist sowohl den formalen als auch inhaltlichen Rahmen des Hymnus, für welchen sie zusammenfassend stehen: *Und bleib in uns, o Heiliger Geist (1,4) – dazu hilf uns, o Heiliger Geist (6,4)*.

Dass die Verse 3 und 4 (6,3-4) nicht trinitarisch wiedergegeben werden, sieht Lausberg nicht durch „eine gewollte Ablehnung des trinitarischen Glaubens“⁵⁰ bedingt. In der Situation des *Filioque* „zielt[e]“ [der ganze Hymnus] auf das Verspaar H 6c-d [6,3-4], dessentwegen der Hymnus überhaupt gedichtet wurde.“⁵¹ Bei der Übertragung waren Ausgangslage und Ziel ganz andere, wie Ulrich treffend beschreibt: „Hraban dichtet seinen Hymnus mit einer klaren intellektuellen Botschaft. Er handelt in gelehrten Versen ein brennendes theologisches Problem ab [...]. [Er will] die unbedingte Notwendigkeit beweisen, den Heiligen Geist als Ausfluss aus dem Vater und dem Sohn zu begreifen. [...] [Jenny] versucht, die Wirkungen des Geistes im einzelnen Menschen darzustellen. Dabei bleibt „der Geist“ aber eine Art Gefäss, das die Singenden [...] selber füllen können.“⁵²

3.2.1.7 Fazit

In der erwähnten Absicht, die Wirkungen des Geistes im Einzelnen darzustellen, regt Jenny aber auch assoziative Gedanken zum Wesen des Geistes an: So durch das Stichwort des Erfüllens⁵³ (1,3) und des *Bleib[ens] in uns* (1,4), die in Zusammenhang mit dem eröffnenden *heilige[n] Hauch* (1,1) gebracht werden können. Dieses „erinnert an eine weitere Bedeutung des hebräischen Wortes für ‚Geist‘ (ruach)“,⁵⁴ welches auch als *Wind* oder *Atem* übersetzt wird. Das Bild des Heiligen Geistes als Atem –

⁵⁰ Lausberg 1979, 186.

⁵¹ Lausberg 1979, 140.

⁵² Ulrich 2009, (7).

⁵³ In der Vorlage bezieht es sich allerdings auf die mit himmlischer Gnade zu füllenden Herzen (lat. 1,3-4).

⁵⁴ Ulrich 2009, (6).

derjenige Atem, der uns am Leben erhält – macht die Bitte des Erfüllens (1,3) und die in der zweiten Strophe beschriebenen Erfahrungen greifbar und für jeden fühlbar.

Der Grundaffekt des Textes ist wie in der lateinischen Vorlage sehr positiv, wobei der Sprecher oder Sänger dieses Hymnus um die Gewissheit der Möglichkeiten des Geistes weiss. Erwähnt seien beispielsweise folgende „Wortfelder“⁵⁵, die folgende zwei Stärken des Heiligen Geistes durch den ganzen Hymnus beschreiben und bestärken:

- Schöpferkraft: *allgewaltig* (1,1) – *heilger* (1,1) – *Kreatur* (1,2) – *belebt* (1,2) – *erfüll* (1,3) – *entfachst* (2,4) – *waltest* (3,2) – *erleuchte* (4,1) – *gib* (5,2).
- Nähe: *komm* (1,1 u.a.) – *erfüll* (1,3) – *bleib* (1,4) – *nahe* (2,1) – *teilt mit* (2,2) – *dringst durch* (2,3) – *kommst* (3,3) – *erleuchte* (4,1) – *gib* (4,2 u.a.) – *nimm* (5,1) – *führt* (5,2) – *erfahren* (6,3).

Diese zwei Isotopienketten überkreuzen sich durch die Begriffe *erfüll* (1,3), *erleuchte* (4,1) und *gib* (4,2 u.a.). Dies kann als Hinweis auf die Relevanz des Geistes als Schöpfer gedeutet werden: Die Erfüllung unser durch diesen erfolgt nur, da dieser als einziger die nötige Nähe zustande bringt.⁵⁶

Trotz der Allgewalt des Heiligen Geistes⁵⁷ scheint das Verhältnis zwischen dem Sprecher (also dem Sänger oder Leser des Hymnus) und dem Adressaten (dem Heiligen Geist) eher brüderlich – siehe unter anderem in den Versen 2,1, 3,1 oder 6,4.

Laut demselben Liederkommentar⁵⁸ schrieb Jenny im Redaktionsbericht zum *Gotteslob*⁵⁹ folgendes über seine Übertragung: „[Der Text] stellt insofern eine echte Alternative [zu den konfessionseigenen Übertragungen] dar, als er ohne Reim ist wie die Vorlage und konsequent versucht, die substantivierten Aussagen des lateinischen T[extes] in verbale umzuformen.“⁶⁰ Durch die sprachlichen Archaismen („Kreatur“, „waltest“) und die Reimlosigkeit – die sich allerdings auch bei der Vorlage findet – mag diese Übertragung in im regelmässigen, traditionellen Strophenschema etwas holprig daherkommen.⁶¹ Ob der Versuch einer dem lateinischen Hymnus inhaltlich nahen Übertragung auch qualitativ gelungen ist, ist unter Hymnologen deshalb umstritten. Allerdings zwingen so kurze Strophen mit regelmässiger Form zu knappen Aussagen, sodass es sicherlich kein leichtes Unterfangen ist, dafür einen Text mit Fluss zu schreiben.⁶²

⁵⁵ In der Sprachwissenschaft und Hymnologie als *Isotopienketten* bezeichnet: Von griechisch *ison* (gleich) und *topos* (Ort) – also Ketten von Worten gleichen Ortes, d.h. gleichen Bedeutungsbezuges.

⁵⁶ Hier ist die exklusive Intimität gemeint, die aus der Beziehung von Schöpfer und Geschöpftem hervorgeht.

⁵⁷ *Komm, allgewaltig heilger Hauch / der alle Kreatur belebt* (1.1-2) könnte das Bild eines herrschenden Gottes wecken (sog. Hoheitsparadigma).

⁵⁸ Ulrich 2009, (5).

⁵⁹ Jenny 1988, 640. Bezieht sich auf das *Gotteslob* 1975.

⁶⁰ Nordhues 1988, 640.

⁶¹ Allerdings könnte *Kreatur* als Anspielung auf das *creator* der Vorlage gewählt worden sein.

⁶² Marti, Vorlesungsunterlagen 08.10.2014.

3.2.2 Komm, Heiliger Geist, der Leben schafft (GL 342)

Diese Übertragung wurde 1969 vom Priester und Philosophieprofessor Friedrich Dörr (1908-1993) gedichtet und 1972 von ihm überarbeitet. Als Mitglied der Liedkommission für das katholische Einheitsgesangbuch von 1975 (*Gotteslob*) schrieb er eigene Lied- und Hymmentexte, welche mehrheitlich sowohl im „alten“ *Gotteslob* von 1975 wie auch im aktuellen *Gotteslob* von 2013 erschienen.⁶³

Der Text nach GL 342:

- | | |
|--|---|
| 1. Komm, Heiliger Geist, der Leben schafft,
erfülle uns mit deiner Kraft.
Dein Schöpferwort rief uns zum Sein:
Nun hauch uns Gottes Odem ein. | 4. Entflamme Sinne und Gemüt,
dass Liebe unser Herz durchglüht
und unser schwaches Fleisch und Blut
in deiner Kraft das Gute tut. |
| 2. Komm, Tröster, der die Herzen lenkt,
du Beistand, den der Vater schenkt;
aus dir strömt Leben, Licht und Glut,
du gibst uns Schwachen Kraft und Mut. | 5. Die Macht des Bösen banne weit,
schenk deinen Frieden allezeit.
Erhalte uns auf rechter Bahn,
dass Unheil uns nicht schaden kann. |
| 3. Dich sendet Gottes Allmacht aus
im Feuer und in Sturmes Braus;
du öffnest uns den stummen Mund
und machst der Welt die Wahrheit kund. | 6. Lass gläubig uns den Vater sehn,
sein Ebenbild, den Sohn, verstehn
und dir vertraun, der uns durchdringt
und uns das Leben Gottes bringt. (Amen.) |

Im Vergleich zu Jenny geht Dörr freier mit der Vorlage um: Zum Teil fokussiert er innerhalb der Strophen auf einzelne Verse und führt diese aus, dadurch wirkt die Übertragung teilweise „erklärend“.

3.2.2.1 Strophe 1

Wie Jenny scheint auch Dörr auf das hebräische Wort „ruach“ und dessen Bedeutungen einzugehen: Während der *creator spiritus* (lat. 1,1) im Vers 1 als *Heiliger Geist* angerufen wird (1,1), fordert man ihn im Vers 4 auf, uns *Gottes Odem* einzuhauchen (1,4).

Einzigartig ist die Konstruktion der Verse 3 und 4: Das Prädikat *rief* (1,3) und das Schaltwort *nun* (1,4) stellen die Schöpfungsgeschichte (1,3) und die Bitte nach *Gottes Odem* (1,4) in einen so direkten Zusammenhang, dass der Anspruch der Menschen logisch und legitim erscheint. Der Heilige Geist wird hier in einem Ton in die Pflicht genommen, welcher dem Hrabanischen Hymnus ganz fremd ist. Um diesen Einschub zu ermöglichen, der das (fehlende) *creator* des erstens Verses (lat. 1,1) ausformuliert, wird der lateinische Vers 2 ausgelassen. Überhaupt stehen die Verse 3 und 4 in direktem Bezug zu den Versen 1 und 2, indem sie deren Inhalt erweitern und fordernd zuspitzen;

⁶³ [https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Dörr_\(Theologe\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Dörr_(Theologe)) (zuletzt abgerufen am 05.03.2016).

dieser inhaltliche Parallelismus könnte sich erklären lassen durch eine Absicht des Autors, den Geist in seiner Stellung als Schöpfer zu festigen.

3.2.2.2 Strophe 2

Der Imperativ *komm* (2,2) zieht die Bitte nach dem Kommen des Geistes in die zweite Strophe herein und wirkt durch die identische Stellung wie in der ersten Strophe sehr formbildend. Die Aussagen der Vorlage werden mit Verben ausformuliert und wirken viel flüssiger als die passivische Aufzählung; überdies werden die Attribute in familiärer Nähe ausgedrückt: So wird der „höchste Gott“ (lat. 2,2) als „einfacher“ Vater bezeichnet und das „geisterfüllte Salböl“ (lat. 2,4) in seiner Wirkung beschrieben.

Im dritten Vers wurde die Semantik der Vorlage beibehalten und mit anderen Worten und Wortarten ausgedrückt: „Lebendige Quelle, Feuer, Liebe“ (lat. 2,3) wird zur kunstvollen Aussage *aus dir strömt Leben, Licht und Glut* (2,3). Aus der Quelle bezog Dörr das *Strömen*, das vorangestellte Adjektiv wurde zum Substantiv *Leben* und die zwei weiteren Begriffe können durchaus als Synonyme der Vorlage betrachtet werden. *Leben, Licht und Glut* ist ein typisches Beispiel einer komplementären Dreierreihe (Erweiterung der Verdoppelung), wie man sie aus der barocken Dichtung kennt; hier sogar mit einer Teilalliteration (*Leben* und *Licht*).

3.2.2.3 Strophe 3

Hier entfernt sich der Autor massgeblich vom Originaltext: Es ist kein Wort von den sieben Gaben oder des Fingers der Rechten Gottes – der Inhalt der zwei ersten Zeilen wurde ganz gestrichen. Der „gesetzmässig Versprochene des Vaters“ (lat. 3,3) wird als *im Feuer und in Sturmes Braus* ausgesendet (3,1-2) mit einer raffinierten Zweideutigkeit umschrieben; ob der Geist in der Form von Feuer und Sturm gesendet wird oder uns bei solchem Unheil zur Hilfe eilt, ist nicht sicher zu interpretieren: Ein Bezug zu Gottes Allmacht (3,1) spricht für den Geist als Feuer und Sturm; ein Rückblick auf Vers 2,4 lässt ihn eher als Retter in der Not erscheinen. Die Übertragung des lateinischen Verses 3,4 ist viel mehr als das Original („mit der Rede die Kehlen bereichernd“) nicht nur ein Bericht über des Geistes Stärken, sondern vor allem auch eine Aufforderung an uns Menschen, die diesen Hymnus singen oder sprechen: Lassen wir uns den Mund zur Wahrheit hin überhaupt öffnen – oder sprechen wir diese Worte aus, um sie gleich zu vergessen oder gar zu verdrängen?

3.2.2.4 Strophe 4

Die vierte Strophe übersetzt den Originaltext ziemlich wörtlich – auffallend sind die Verse 3 und 4: Diese weisen nicht nur identische Reimendungen wie die zwei letzten Verse der zweiten Strophe (2.3-

4) auf, sondern sind sich auch inhaltlich und sprachlich nahe.⁶⁴ Die Verse 2,4 und 4,3 sind ähnlich konstruiert, indem beide eine barocke Doppelung – *Kraft und Mut* (2,4) sowie *Fleisch und Blut* (4,3) – aufweisen, welcher in beiden Versen ein Personalpronomen und ein Wort mit dem Wortstamm „schwach“ vorangehen. In den beiden Strophen ist die „Richtung“ des Inhalts gerade verkehrt; in der Strophe 2 folgt der Kraft (2,3) das Schwache (2,4), während in der Strophe 4 die Kraft (4,4) dem Schwachen (4,3) folgt. Überhaupt bilden diese vier Zeilen eine Ballung an Begriffen, die man einer „Kraft“-Isotopienkette zuordnen kann: *Leben* (2,3) – *Licht* (2,3) – *Glut* (2,3) – *Schwachen* (2,4) – *Kraft* (2,4) – *Mut* (2,4) – *schwaches* (4,3) – *Fleisch* (4,3) – *Kraft* (4,4) – *Gute* (4,4).

3.2.2.5 Strophe 5

Im Vergleich zum 10. Jahrhundert stellt heute weniger der „Feind“ im eigentlichen Sinne eine Gefahr für uns dar, sondern die allgemeine *Macht des Bösen*, wie Dörr im ersten Vers (5,1) treffend überträgt. Im Vers 2 wird das ursprüngliche „sofort“ (lat. 5,2) mit *allezeit* (5,2) ersetzt, was dieser Übertragung etwas von der Bitte und Hoffnung für die Zukunft zurückgibt, die durch die freie Nachdichtung der sechsten Strophe und dem Auslassen der siebten Strophe verloren wurde. Die Verse 3 und 4 nehmen den Geist stärker in die Pflicht als in der Vorlage: Per Imperativ *erhalte* (5,3) wird er direkt aufgefordert, uns vom Unheil fernzuhalten: Im originalen Wortlaut wird über das Meiden des Schädlichen in Abhängigkeit einer guten Führung berichtet und dem Geist in seiner Allmacht eine gewisse Freiheit zugestanden.

3.2.2.6 Strophe 6

Die lateinische Steigerung vom Vater über den Sohn zum Geist (*erfahren – erkennen – glauben*) wird beibehalten (*sehn – verstehn – vertraun*), umhüllt durch das *gläubig* (6,1), das sich auf alle drei erbetenen Erfahrungen bezieht. Die zwei letzten Verse (6,3-4) sind ziemlich frei übersetzt. Der Geist wird als durchdringend beschrieben (6,3), womit auf die Bitte um Erfüllung mit Kraft (1,2) Bezug genommen und ein Rahmen um den Hymnus gespannt wird. Im letzten Vers werden alle Bitten im Wissen um das vom Geist gebrachten und zu bringenden *Leben Gottes* (6,4) zusammengefasst; der Hymnus wird in dieser Fassung mit einer Einstellung der Gewissheit um das Kommen und die Gaben des Geistes abgerundet.

3.2.2.7 Fazit

Dörr beschränkte sich aufs Wesentliche, um trotz der Kürze der gegebenen Strophenform einen Text mit Fluss zu schreiben. Durch die inhaltlichen Kürzungen konnten übernommene Inhalte ausformuliert

⁶⁴ Eine weitere Ausführung zu den identischen Reimen von 2.3-4 und 4.3-4 findet sich im Fazit (3.2.2.7).

und Zusätze angebracht werden, die zumindest in einem Fall wohl vor allem dem Reim dienen.⁶⁵ Sicherlich ist der natürliche Fluss und die natürliche Wirkung des Texts der regelmässigen Reimstellung in Paarreimen zu verdanken. Allerdings sind nur fast alle Reime gelungen; in der Strophe 5 sind die Endsilben der Verse 3 und 4 (5,3-4) aufgrund der unterschiedlichen Vokallängen – *Bahn* (5,3) und *kann* (5,4) – eher als Assonanzen zu bezeichnen.

Interessant sind die identischen Reimsilben in den Schlussversen der Strophen 2 und 4, welche die Aufmerksamkeit auf eine formale Symmetrie um die dritte Strophe lenken (2,3-4 und 4,3-4). Diese wird durch die Verteilung der imperativischen Formen zu Beginn der Zeilen bestätigt: In den Strophen 1 und 5 sind es jeweils zwei Imperative, in den Strophen 2 und 4 jeweils einer und in der Strophe 3 gar keiner. Diese Appellosigkeit in der dritten Strophe ist dem Umstand zu verdanken, dass es die einzige mit ausschliesslich berichtendem Inhalt ist; die restlichen stehen in der Form eines deprekativen (bittenden) Gebets. Um den Bericht herum nimmt die Hartnäckigkeit des Betenden oder Singenden ab (Strophen 1-2) und wieder zu (Strophen 4-5). Durch ihre harsch auszusprechenden Konsonanzen werden die einsilbigen Imperative⁶⁶ trotz metrumbedingter Benachteiligung (Senkung des Jambus) bewusst wahrgenommen. Die abschliessende sechste Strophe steht als versteckte Doxologie abseits dieser Symmetrie.

Eindrücklich ist die Verwendung der Personalpronomen im Vergleich mit dem originalen Hymnus: Während sich in der Vorlage doppelt so viele den Geist betreffende Pronomen wie uns Menschen betreffende Pronomen finden,⁶⁷ schlägt die Mehrheit in dieser Übertragung um, wo zwölf auf die Menschen und nur zehn auf den Geist bezogen sind. Nebst Jenny⁶⁸ hat also auch Dörr eine Fassung geschrieben, die nicht auf das *Filioque*-Problem hinausläuft, sondern den Menschen zugewandt ihnen die Schöpferkraft des Geistes näherbringt.

Nebst den „technischen“ Aspekten und sprachlichen Subtilitäten erfüllt dieser Text auch ästhetische Ansprüche. Trotz dem knappen Silbenvorrat sind einige „Zwillingsfiguren“⁶⁹ zu finden, die dem Text zugleich Fluss und Entspannung geben. „Ausgewählte“ Begriffe wie *Schöpferwort* (1,3), *Odem* (1,4) oder *Ebenbild* (6,2) heben den Text etwas von der Alltagssprache ab, ohne aber dessen Einheit zu gefährden.

Wegen der metrischen Vorgabe mussten in den Randstrophen einige Wörter um Vokale beziehungsweise Silben gekürzt werden: *Heilger* (1,1) – *sehn* (6,1) – *verstehn* (6,2) – *vertraun* (6,3).

⁶⁵ Beispielsweise bei 3,2 liegt nahe, dass *und in Sturmes Braus* mehr dem Reim zu 3,1 als dem Inhalt dient.

⁶⁶ *Komm* (1,1 und 2,1) – *schenk* (5,2) – auch *lass* (6,1).

⁶⁷ Zehn „Geist“-Pronomen: *Deinen* (2,1) – *du* (7x, u.a. 1,4) – *dich* (6,1 und 6,3); fünf „Menschen“-Pronomen: *unseres* (4,3) – *wir* (3x, u.a. 5,4) – *uns* (7,1).

⁶⁸ S. Fazit der Jenny-Übertragung (3.2.1.7).

⁶⁹ Doppellungen in 2,4 – 4,1 – 4,3; sogar eine Dreierreihe in 2,3.

In ihrer Anzahl stören sie den Sprachfluss aber nicht – im Gegenteil: In der sechsten Strophe wird durch den gedehnten, geschlossenen Vokal *e* des Reims *sehn* (6,1) – *verstehn* (6,2) eine Spannung beibehalten, die vom Vater (6,1) über den Sohn (6,2) zum Heiligen Geist (6,3) führt.

3.2.3 Weitere heute gebräuchliche Übertragungen

Neben den zwei besprochenen Übertragungen sind heute noch weitere deutschsprachige Fassungen im Gebrauch, welche hier kurz erwähnt seien. In unserem mitteleuropäischen, deutschsprachigen Umfeld sind dies folgende:

Gesangbuch	Incipit	Text	Melodie
CG 681.4	Komm Schöpfer Geist, kehre bei uns ein! Sieh, unsre Herzen harren dein	Mannheim 1885 / Solothurn 1893	Mainz 1947
CoG 117	Komm, allgewaltig heiliger Hauch ⁷⁰	Jenny (1971) 1973	Mainz 1947
EG 126	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	Luther 1524	Luther (1529) 1531
EM 249	Komm, Heiliger Geist, der Leben schafft	F. Dörr 1969 ⁷¹	Luther (1529) 1531 ⁷²
KG 228 GL 245	Komm, Schöpfer Geist, kehre bei uns ein, besuch das Herz der Kinder dein	H. Bone 1847 / J. Mohr 1891	Köln 1741
RG 499	Komm, Schöpfer Geist, kehre bei uns ein! Sieh, unsre Herzen harren dein ⁷³	A. E. Fröhlich 1844 / RKG 1952	Mainz 1947

Bis auf den Luther-Text von 1524 stehen alle Übertragungen in der originalen Strophenform – auch der Text von Bone 1847 / Mohr 1891, der mit einer „neuen“ Melodie unterlegt wurde, die nicht von der gregorianischen Weise inspiriert ist.

3.2.4 Fazit

An dieser Stelle sollen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zwei kommentierten Übertragungen dargelegt werden und zum Teil auch mit anderen Übertragungen abgeglichen werden.

In beiden Übertragungen fällt auf, dass die siebte Strophe des Hrabanischen Hymnus fehlt. Für Dörrens Text stimmt das nur bedingt: Wie sich im Nachhinein herausstellte, ist seine Übertragung im Evangelisch-methodistischen Gesangbuch (EM) inklusive der doxologischen Strophe abgedruckt. Eine Untersuchung über die liturgische Rezeption von Doxologiestrophen bei Hymnen und deren

⁷⁰ Auch in Englisch, Französisch, Finnisch, Ungarisch, Niederländisch und Slowakisch.

⁷¹ Im Unterschied zur Fassung in CG 342 ist im EM eine Doxologie als 7. Strophe abgedruckt.

⁷² Mit Zusatzsilbe in der vierten Zeile (5. Ton *g* diminuiert in zwei Vierteln statt einer Halben). Die gleiche Fassung findet bzw. fand sich im RKG 1952.

⁷³ Auch in Französisch und Rätoromanisch.

Übertragungen wäre eine Untersuchung für sich. Fakt ist, dass diese Strophe im katholischen *Gotteslob* (GL) fehlt. In dieser Hinsicht steht Jennys Übertragung ohne siebte Strophe allein da: Mit Ausnahme desselben Jenny-Textes in *Colours of Grace* (CoG) wurden alle unter Kapitel 3.2.3 aufgeführten Übertragungen mit Doxologie abgedruckt.

Interessant ist die Verwendung des Wortes *heilig*: Während dieser Begriff im lateinischen Text nicht vorkommt, verwendet ihn Jenny vier Mal (Verse 1,1 – 1,4 – 4,4 – 6,4) und Dörr immerhin einmal (Vers 1,1) in Zusammenhang mit dem Geist. Hier kann nur gemutmasst werden, dass in unserer Zeit – anders als im Entstehungskontext des Hymnus – der Geist und die Dreieinigkeit so tief verwurzelt sind, dass sie fast reflexartig als *heilig* beschrieben werden. Somit ist auch die Frage nach dem heutigen Umgang mit dem theologischen Streitpunkt des *Filioque* und dem Bild der Trinität beantwortet: Da die Heilige Dreieinigkeit heute längst „installiert“ ist, brauchen die Menschen nicht mehr davon überzeugt werden und kann der Geist bereits im ersten Vers als *heilig* bezeichnet werden. Von den oben aufgeführten Übertragungen verwendet einzig Luthers Übertragung eine auf das *utriusque spiritum* (lat. 6,3) basierende Formulierung: *dich, beider Geist, zu verstehn* (Luther 1524, 6,4).

Wie in den Kommentaren zu den einzelnen Strophen beschrieben wurde, bewegen sich beide besprochenen Übertragungen ziemlich nahe am Originaltext. Im Vergleich dazu gibt es freiere Nachdichtungen (RG 499), aber auch äusserst texttreue Übersetzungen (KG 228), die fast ausnahmslos mit der Vorlage übereinstimmen.

4. Musikalische Rezeption

Zum Hymnus *Veni creator spiritus* wurden und werden seit dem 16. Jahrhundert eine grosse Anzahl choralgebundener Orgelwerke in unterschiedlichen Gattungen geschrieben, „angefangen von William Byrd und Antonio de Cabezón bis hin zu Maurice Duruflé, Floor Peters“⁷⁴ und Helmut Bornefeld.⁷⁵ Die Ursache dafür liegt „sicher nicht nur in der Qualität der Vorlage, sondern auch im Beliebtheits- und Nutzungsgrad in Kirchengemeinden und Klöstern.“⁷⁶ Nebst dem liturgischen Gebrauch bietet es sich heute natürlich auch an, die Hymnusbildung als roten Faden für ein Konzertprogramm zu verwenden.

Herbert Ulrich schreibt im Ökumenischen Liederkommentar, dass der Hymnus durch sein Fortleben in nachreformatorischen Übersetzungen und seinen Einbezug in viele literarische und musikalische Kunstwerke aus der abendländischen Kultur nicht mehr wegzudenken sei.⁷⁷

Dazu sei ein kleiner Exkurs zur noch immer anhaltenden Beliebtheit des Pfingsthymnus erlaubt: Karlheinz Stockhausen komponierte 2005 als Auftragskomposition für Pfingsten 2006 das Werk *FREUDE*.⁷⁸ Dieses Werk mit erstaunlicher Besetzung – zwei singende Harfenistinnen – baut auf dem Hymnustext auf, indem es die 24 Verse (die doxologische 7. Strophe ausgenommen) als 24 Momente des Tages aufnimmt. Die 24 Verse werden – aufgeteilt aufs ungefähr 40-minütige Werk – alternierend und zusammen von den Harfenistinnen gesungen.

4.1 Konflikt zwischen heterogenem Zeilenmaterial und Formeinheit

Das grundlegende Formproblem der *Cantus firmus*-Bearbeitung ist die Heterogenität des Materials von Zeile zu Zeile, welche in Konflikt kommt mit dem Postulat der Werkeinheit, die über ein ganzes Stück hinweg reichen soll. Die Lösungsansätze in der barocken Orgelliteratur sind folgende:⁷⁹

Samuel Scheidt (1587-1654) setzt auf einen zeilenweisen Motivbezug, sowohl im *Cantus firmus*-Satz als auch im motettischen Satz, wo er über jede Choralzeile eine eigene kleine Motette mit jeweils verschiedener Satzstruktur schreibt. Zum Teil setzt er zeilenübergreifende Motive ein, die Verbindungen schaffen.⁸⁰

Johann Gottfried Walther (1684-1748) und Johann Pachelbel (1653-1706) setzen auf unspezifisches Material, das heisst auf nicht charakteristische Motive. Diese „Passepartout-Lösungen“ in Form von

⁷⁴ Grohmann 1997, 17.

⁷⁵ S. die Übersicht der prominenten Orgelbearbeitungen im Anhang (8.1).

⁷⁶ Grohmann 1997, 17.

⁷⁷ Ulrich 2009, (2).

⁷⁸ Angaben zur Notenausgabe s. Literaturverzeichnis (6.2).

⁷⁹ Jolliet, Vorlesungsnachschrift 26.11.2015.

⁸⁰ Z.B. Scheidt: *Christe qui lux es et dies*, Vers 1 (*Tabulatura nova*, 1. Teil).

Tonleitern und Akkordbrechungen passen zu einer beliebigen *Cantus firmus*-Vorlage, sofern sie dem Grundaffekt entsprechen.⁸¹

Der junge Johann Sebastian Bach (1685-1750) setzt in den Choralbearbeitungen der sogenannten Neumeister-Handschrift auf starke Kontraste; sogar innerhalb der Choralzeilen wird bewusst unterbrochen.⁸² In späteren Jahren erreicht Bach eine Werkeinheit durch charakteristische Motive, die durchlaufen können; so im *Orgelbüchlein*⁸³, in den Choralbearbeitungen der Leipziger Handschrift und auch in Choralkantaten, aus denen einzelne Arien in Form der sechs *Schübler-Choräle* (BWV 645-650) in sein Orgelwerk einfließen.

Komponisten nach Bach (so Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius und Felix Mendelssohn Bartholdy), schliessen sich ihm grösstenteils an, wenn auch mit unterschiedlich starker Schärfung der Motive. Beispielsweise sind in Mendelssohns Orgelsonate d-Moll op.65,6 über den Choral „Vater unser im Himmelreich“ im ersten Satz die Pedaltriole in der zweiten Variation satztechnisch charakteristisch eingebaut, als Choralatz mit konstanter Figuration im Pedal. Trotz fehlendem direkten *Cantus firmus*-Bezug wirken sie dennoch nicht neutral; das heisst, sie könnten nicht jeder Chormelodie unterlegt werden.

Grigny findet eine eigentümliche Lösung des Problems, indem er jede Choralzeile in einem eigenen Satz verarbeitet: Der eröffnende Satz im *Plain-chant* harmonisiert den ganzen *Cantus firmus* aus, und ab dem 2. Satz werden die einzelnen *Cantus firmus*-Zeilen verarbeitet. Das heisst, dass er prinzipiell nach Scheidts Art komponiert, indem er die Zeilen bewusst trennt. Allerdings ist dies in der französischen Tradition aufgrund der verbreiteten standardisierten Suiten-Form⁸⁴ weit weniger verdächtig, da er sich in diese „zeitgenössische Modeerscheinung“ des französischen Orgelbarocks einreicht.

4.2 Grignys Orgelhymnus

Nicolas de Grigny (1672-1703), aus einer Musikerfamilie stammend, wird 1672 in Reims getauft. Er erhält Orgelunterricht bei Nicolas Lebègue und wird bereits 1693 Organist der Abtei von Saint-Denis. 1697 wird er Organist der Kathedrale in Reims, wo eine viermanualige Orgel steht. Ende 1703 stirbt er in Reims und hinterlässt sieben Kinder; sein Vater wird ihm als Kathedralorganist nachfolgen.⁸⁵

⁸¹ Z.B. Walther: *Allein Gott in der Höh sei Ehr* mit kanonischem *Cantus firmus* – Pachelbel: *Ein feste Burg ist unser Gott*.

⁸² Z.B. Bach: *Jesu, meine Freude* (BWV 1105).

⁸³ Z.B. Bach: *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* (BWV 639). Hier belässt Bach die Mittelstimmen beim thematischen Material der ersten Zeile und lässt den Bass (im Pedal) die weiteren Choralzeilen mitverfolgen.

⁸⁴ Bzw. deren standardisierter Satz- und Registrierungsabfolge.

⁸⁵ Zur Biografie vgl. Lescat 2001, V ff.

4.2.1 Premier livre d'orgue

Grignys *Premier livre d'orgue*⁸⁶ ist in drei Hauptquellen überliefert: Nebst der Originaledition von 1699 gibt es Abschriften aus der Feder Johann Sebastian Bachs (1700) und Johann Gottfried Walthers (zweites Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts⁸⁷). Es enthält eine Orgelmesse sowie Bearbeitungen der fünf Hymnen *Veni Creator* (Pfingsten), *Pange lingua* (Fronleichnam, Gründonnerstag), *Verbum supernum* (Fronleichnam), *Ave maris stella* (Marienfeste) und *A solis ortus* (Weihnachten). Da sein Orgelbuch explizit als *Premier [livre d'orgue]* veröffentlicht wurde, ist davon auszugehen, dass weitere Orgelbücher gefolgt wären, hätte er länger gelebt. Die Reprint-Ausgabe von 1711 wurde nur noch als *Livre d'orgue* veröffentlicht.

„Die Bedeutung von de Grignys Orgelwerken liegt weniger im Bereich der Form [...], als vielmehr in ihrer anspruchsvollen kontrapunktischen Schreibweise, [...] in einer [...] äusserst reichen Harmonik, einem ausgiebigen Gebrauch des Pedals“,⁸⁸ „dass sogar Johann Sebastian Bach nahezu [sic] das gesamte Orgelbuch kopierte“.⁸⁹ In der Tat sind fünfstimmige Fugen mit obligatem Pedal, wie sie in Grignys *Livre d'orgue* zu finden sind, absolute Ausnahmen in der französischen Orgelmusik dieser Zeit. Es ist kaum übertrieben, Nicolas de Grigny *Livre d'orgue* als Blütewerk der französischen Orgelkunst des 17. und 18. Jahrhunderts zu bezeichnen.

4.2.2 Alternatim-Praxis

Hymnenversetten dienten in der Regel der *Alternatim*-Aufführung beim Stundengebet,⁹⁰ zum Beispiel also bei der Vesper. Obwohl Grignys Hymnenversette in Umfang (Anzahl⁹¹ und Länge der Sätze) und Komplexität die meisten seiner französischen Vorgänger und Zeitgenossen übertreffen, ist davon auszugehen, dass sie für den liturgischen Gebrauch in der *Alternatim*-Praxis⁹² bestimmt sind. Der Titel seines Orgelbuchs legt eine entsprechende Absicht nahe: *Livre d'orgue contenant une messe, et quatre hymnes pour les principales festes de l'année*. Spezifische Quellen für die Ausführung von Grignys fünfsätzigem *Veni creator* gibt es nicht; allerdings eignet sich das Werk wunderbar für die *Alternatim*-Praxis, wenn man die Rahmensätze *Plein-jeu* (I) und *Dialogue* (V) als Vor- und Nachspiel verwendet:

⁸⁶ Vollständiger Titel: *Premier livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principales festes de l'année*.

⁸⁷ Redrow 2009, Abstract.

⁸⁸ Launay 1995, Sp. 31.

⁸⁹ Grohmann 1997, 118.

⁹⁰ Vgl. Riedel 1995, Sp. 1072.

⁹¹ Die varierende Anzahl Verse bei den verschiedenen Komponisten ist wohl durch die unterschiedlichen Verwendungszwecke zu erklären (ganze oder teilweise Ausführung an der Orgel, mit oder ohne Rahmensätze). Bearbeitungen über das *Veni creator* aus dem französischen Barock gibt es auch von Jean Titelouze (4 Verse) und Guillaume Gabriel Nivers (3 Verse).

⁹² Zur *Alternatim*-Praxis s. Mielke 1995, Sp. 1049.

Die geraden Hymnenstrophen werden dann gesungen, während die drei Mittelsätze die ungeraden Strophen übernehmen.⁹³

Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass er sich mit seinem *Livre d'orgue* auch als Komponist der Welt präsentieren wollte – durch den hohen Schwierigkeitsgrad stand deren Ausführung kaum jedem Organisten offen. Dazu kommt, dass Grigny als Titelhälter von zwei Orgeln mit 16-Fuss Prinzipal im Prospekt („16' en Montre“) kaum Orgelmusik schreiben konnte, die auf allen Orgelarten gespielt werden konnte.⁹⁴ Die Registrierungskonventionen in der französischen barocken Orgelmusik werden bei den jeweiligen Sätzen nur kurz erklärt – eine Auseinandersetzung mit dieser Praxis und deren Abweichungen wäre ein Thema für sich.

4.2.3 Verwendeter *Cantus firmus*

Dass im katholischen Frankreich des 18. Jahrhunderts nicht die Luther-Melodie in Gebrauch war, liegt nahe. Aus Umfangsgründen ist eine Untersuchung zur damals verwendeten Fassung nicht möglich; allerdings ist vorstellbar, dass damals die *Editio Medicaea*, eine Ausgabe des *Graduale* von 1614, im liturgischen Gebrauch war. Glücklicherweise zitiert Grigny im ersten Satz seines Orgelhymnus den *Cantus firmus* in voller Länge:

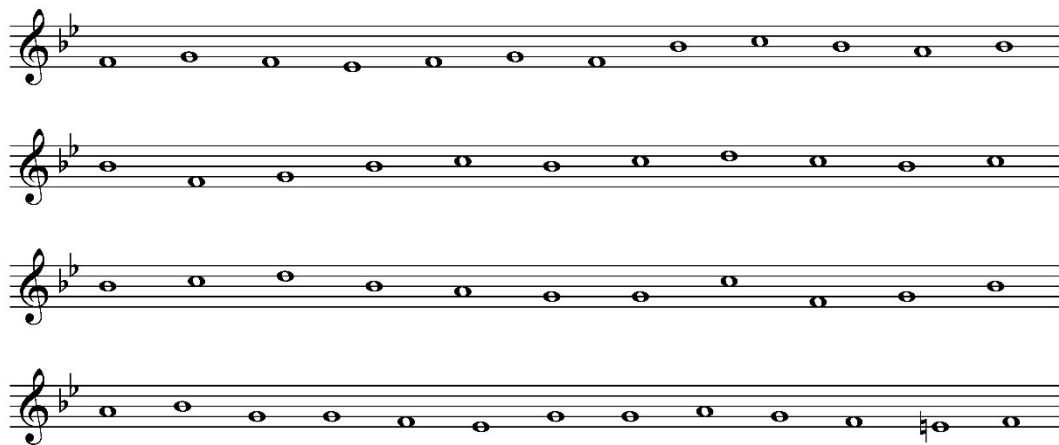


Abb. 6: Der ganze *Cantus firmus*, wie er im ersten Satz zitiert wird.

Aufgrund der im 18. Jahrhundert noch ausschliesslich lateinischen Liturgie darf davon ausgegangen werden, dass der Hymnus mit dem Originaltext des Hrabanus Maurus gesungen wurde und dementsprechend in der ambrosianischen Strophenform (8.8.8.8) stand. Die Anzahl der Töne pro Zeile variiert zwischen 11 und 13 Tönen; alle vier Zeilen weisen also ähnlich viele Ligaturen auf. Diese

⁹³ Grohmann 1997, 120.

⁹⁴ Vgl. Tosi 2001, XVI ff.

Fassung stimmt in den Grundzügen mit derjenigen aus dem *Liber usualis* von (1898) 1956 überein, welche zu Beginn dieser Arbeit ausführlich besprochen wurde (siehe 2.1).

Da Grigny im *Plain-chant* des ersten Satzes den *Cantus firmus* nicht mit dem Text unterlegte; könnte man beim Übergang zwischen zweiter und dritter Zeile darüber streiten, ob die Töne *b* und *c*'' (Satz I, T.27-28) die letzte Silbe der zweiten oder die erste Silbe der dritten Zeile verzieren. Aufgrund des *Cantus firmus*-Zitats im dritten Satz⁹⁵ werden diese zwei Töne dem Ende der zweiten Zeile zugewiesen; ausserdem sind dreitönige Ligaturen auf dem ersten Ton einer Zeile eher unüblich.

4.2.4 Die einzelnen Sätze

Um den Lesefluss nicht zu stören, ist der gesamte Notentext in der Ausgabe Alexandre Guilmants im Anhang abgedruckt.⁹⁶ Die folgende, ausformulierte Analyse ist in diesem Notentext schematisch eingetragen; im Fliesstext wird in [eckigen Klammern] auf die Farbe der entsprechenden Markierung hingewiesen und die Taktzahlen sind in Kürzestform in (runden Klammern) angegeben. Da die meisten Ausführungen selbsterklärend sind, kann sich aber der Griff zu einer separaten Notenausgabe zum Danebenlegen lohnen.

4.2.4.1 *En taille à 5 (I)*

Die Satzangabe bezieht sich auf den Satztypus, bei welchem der *Cantus firmus en taille* – das heisst: im Tenor – erklingt. Er wird mit 8'- und 4'-Zungen im Pedal gespielt und von einem vier- bis fünfstimmigen, polyphonen Satz begleitet, der manualiter als *Plein Jeu*⁹⁷ registriert wird. Die Pedalzunge von zeitgenössischen Orgeln – eine 8'-Trompete – ist zu diesem Zweck so kräftig intoniert, dass sie das *Plein Jeu* übertönen oder zumindest durchdringen mag.

Der *Cantus firmus* steht in ganzen Noten (also taktweise) im Pedal, mit Ausnahme der ausgefüllten Terzschriffe, die in punktierte Halbe und Viertel diminuiert werden; nur einer von fünf Terzschriffen [grün] wird nicht ausgefüllt. Der Hymnus erklingt in voller Länge im Pedal als *Plain-chant* – das heisst als „flache“, regelmässige Melodie, wie sie als *Cantus planus* von einer Schola *a capella* und *unisono* gesungen würde. Da Grigny die „Haupttöne“ wie Verzierungstöne gleichermassen als ganze Noten übernimmt, variieren die Zeilenlängen im Satz; von 11 Takten (Zeilen 2 und 3) bis 13 Takten (Zeile 4) oder gar 16 Takten, wenn man die Verlängerung als Orgelpunkt des Schlusstons mitrechnet.

⁹⁵ Zum *Duo* s. 4.2.4.3.

⁹⁶ Die Registrierungsangaben in der Guilmant-Ausgabe sind von ihm für romantische Orgeln erstellt worden, stellen aber keineswegs die Praxis des 18. Jahrhunderts dar! Für weiterführende Informationen zur Registrierung s. Dom Bédos 1766, Teil 3, Kap. IV.

⁹⁷ Üblicherweise mit zusammengeschlossenen Manualen: Bourdon 16', Prinzipale 8'+4'+2' und Mixtur(en) im Hauptwerk; analoge Registrierung auf 8'-Basis im Rückpositiv (Bourdon 8', Prinzipale 4'+2', Mixtur).

Obwohl der *Cantus firmus* im Tenor weniger formgebend ist als im Bass, scheint die Zeilenliederung [rot] die harmonische Form beeinflusst zu haben. Vor dem Einsatz der ersten Zeile wird eine Initialkadenz ausgeführt (T.1-5), die im Sopran ansatzweise die erste Zeile des *Cantus firmus* zitiert [violett]. In Takt 5 ist im Sopran die untere Wechselnote *es*“ als *e*“ zu spielen, um die Kadenz tonal nach F-Dur aufzulösen. Obwohl der *Cantus firmus* mit Ausnahme der letzten Wechselnote (T.51) – die als Leitton aufgelöst wird – modal erscheint, ist das *Plein Jeu* durchaus tonal ausnotiert und das Fehlen des Leittons in Takt 5 wohl als Unachtsamkeit oder Überbleibsel der *Musica ficta* zu beurteilen; sowohl Bach als auch Walther machen in ihren Abschriften das *es*“ zum Leitton *e*“. Bevor es mit der zweiten Zeile weitergeht (T.18), wird dominantisch kadenziert (T.16-17). Um den Einsatz der dritten Hymnuszeile wird ebenfalls kadenziert: Kurz davor wird c-Moll gefestigt (T.24-26), welches in der Kadenz allerdings nach C-Dur aufgelöst wird und vor dem Zeileneinsatz gleich mit F-Dur zwischendominantisch in eine B-Dur-Kadenz zurückführt (T.27-29). Interessant ist der Übergang zwischen der dritten und vierten *Cantus firmus*-Zeile, wo über den Zeilenwechsel die Tonart gefestigt wird (T.39-41).

4.2.4.2 *Fugue à 5* (II)

Die fünfstimmige Fuge ist in Grignys zeitgenössischem Umfeld eine Ausnahmeerscheinung⁹⁸ und bleibt bis heute eine spieltechnische Herausforderung: Zwei Oberstimmen – beide in Sopranlage – sind auf dem *Cornet séparé* zu spielen; einer Eigenheit der französischen Barockorgeln in der Form eines Solomanuals, das nur aus diesem *Cornet*⁹⁹ besteht. Die zwei Mittelstimmen – Alt und Tenor – sind mit Krummhorn zu spielen, das sich in der Regel im Rückpositiv befindet.

Die Bassstimme schliesslich ist im Pedal zu spielen, was in dieser Zeit alles andere als üblich ist: Die Orgelpedale hatten – anders als in Deutschland – noch nicht annähernd eine solche Ergonomie wie die heutigen; überhaupt war das Stück aufgrund des Tonumfangs im Pedal (*C* bis *b*) bestimmt nur auf grösseren Orgeln spielbar. Dies ist ebenfalls ein Hinweis auf den Demonstrationswillen Grignys.¹⁰⁰ Wichtig zu erwähnen ist die Tatsache, dass die Orgeln zu dieser Zeit noch keine 16'-Flöte im Pedal hatten, sondern nur mit einer „breiten“ 8'-Flöte ausgestattet waren. Die Bassstimme dieser Fuge ist also unbedingt – auch auf modernen Instrumenten – auf 8'-Basis zu registrieren, damit alle fünf Stimmen in ihrer Polyphonie ein homophones Klangbild ergeben!

Diese tonale Fuge zitiert den Beginn der zweiten *Cantus firmus*-Zeile [rot] und besteht aus drei Durchführungen.¹⁰¹ In der Exposition (T.1-10) kommt das Thema [grün] in folgender Reihenfolge vor:

⁹⁸ S. auch die Einführung zu Grignys *Premier livre d'orgue* (4.2.1).

⁹⁹ Das *Cornet*, das auch auf anderen Manualen aus Einzelregistern zusammengezogen werden kann (sog. *Cornet décomposé*), besteht aus einem Flötenchor in folgenden Lagen: 8' – 4' – 2'2/3 (Quinte) – 2' – 1'3/5 (Terz).

¹⁰⁰ S. auch 4.2.2.

¹⁰¹ Grohmann 1997, 119.

Sopran 2 – Sopran 1 – Tenor – Bass – Alt; danach wird über eine kurze Sequenz (T.11-12) nach F-Dur moduliert (T.15). Mit dem Auftakt im Sopran 2 beginnt der Mittelteil (T.16-29), bei welchem die Umkehrung des Themas [violett] durchgeführt wird: Sopran 2 – Alt – Bass – Sopran 1 – Tenor – Alt.

Mit dem Themeneinsatz [grün] im Bass (Pedal) in Takt 30 wird zum Schlussteil angesetzt. Dieser sticht aus zwei Gründen heraus: Einerseits erfolgten alle bisherigen Einsätze (sowohl des Themas wie auch seiner Umkehrung) als Auftakt auf einen Taktbeginn; andererseits finden in den Takten 30 bis 33 die zwei einzigen Engführungen statt, die den harmonischen Höhepunkt in Takt 33 vorbereiten (Vorhaltsdissonanz *es* “– *d*“). Das Themenschema des letzten Teils sieht wie folgt aus: Bass (auf Taktmitte) – Sopran 1 – Sopran 2 – Bass (auf Taktmitte) – Tenor (auf Taktmitte) – Alt.

In diesem Satz kommt Grignys Spiel mit der Harmonik, Kontrapunktik und vor allem auch Verzierung voll zur Geltung. Harmonisch stechen die beiden formbildenden Kadenzen (T.13-15 und T.28-30) heraus, welche die Fuge in die drei Teile gliedern. Beide verwenden als *Cadenza doppia* statt der angepeilten Dur-Tonika deren Moll-Variante, die sich dann per Quartvorhalt in die Dominante auflöst, die wiederum zur Dur-Tonika führt [blau]. Beim Übergang zwischen Dominante und (Dur-)Tonika bei der zweiten Kadenz (T.30-31) wird das Spiel auf die Spitze getrieben, indem sich im Alt das *c*¹ über die obere Wechselnote *des*¹ (also die Mollterz) zum *b* nach B-Dur auflöst.

Kontrapunktisch bemerkenswert ist die Gleichberechtigung sämtlicher Stimmen, Pedal inklusive. Diese wird unter anderem dadurch erreicht, dass vielerorts nicht alle fünf Stimmen erklingen, sodass den aktiven Stimmen höchste Aufmerksamkeit geschenkt werden kann. Das Ein- und Ausführen einer Stimme erfolgt immer unauffällig bei Kadenzen, indem sich zwei Stimmen in denselben Ton auflösen (T.30, Alt und Tenor) oder eine Stimme zugunsten einer anderen verschwindet – wie im Takt 19, wo der Alt nach dem Quartvorhalts-Triller 1 verschwindet. Dazu kommt, dass das Ohr durch die Polyphonie und die äusserst reiche Verzierung so gefordert ist, dass es „Löcher“ in der Stimmführung kaum wahrnimmt – wie beispielsweise in den Takten 30 und 31, wo Alt und Tenor (unaufgelöst) verschwinden: Sogar im Vergleich zu Zeitgenossen ist Grignys Musik mit erstaunlich vielen notierten Verzierungen versehen; üblicherweise liegt es in der französischen Barockmusik am Interpreten, den Notentext mit *Agréments* auszustatten.

4.2.4.3 Duo (III)

Der dritte Satz ist als 12/8 *alla breve* notiert und als *Gigue* komponiert. Auch in diesem Satz wird noch ein Zeilenbeginn des *Cantus firmus* deutlich zitiert – hier die vier ersten Töne der dritten Zeile [rot]. Nach diesem Anfangsmotiv [blau] in der Oberstimme folgt gleich die Imitation [violett], die auf der 5. Stufe einsetzt und zum oberen Grundton führt. Natürlich prägt das *Cantus firmus*-Motiv den Satz; dennoch ist die Imitation nach der „doppelten“ Exposition – ab Takt 1 in B-Dur, ab Takt 7 in der Dominante F-Dur – aufgrund ihrer kadenzartigen Wirkung (Aufstieg vom Dominantton zum

Grundton) im Satz präsenter. In den Takten 15 und 16 erscheint das Thema letztmals als Ganzes – aufgeteilt in linke (Anfangsmotiv, T.15 f.) und rechte Hand (Imitation, T.16 f.). Daraus entsteht der freie Teil mit dem omnipräsenten punktierten Rhythmus. Speziell wirkt die Hemiole in der Schlusskadenz, die in Takt 51 die Zählzeiten 2 und 3 zusammenpackt [grün].

Laut Vorwort übernimmt die Guilmant-Ausgabe den Notentext aus der Ausgabe von 1711, welche ein einfacher Reprint der ersten Ausgabe war.¹⁰² Allerdings ist „Reprint“ etwas viel gesagt: Die Titelseite wurde neu gedruckt, während der eigentliche Notensatz für jedes Exemplar wie in der Erstausgabe von Hand geschrieben wurde – was die Fehlerquellen gegenüber einem gedruckten Notentext erheblich steigert. Auf folgende vermutete Unachtsamkeit des Schreibers, die sich bis heute in den Ausgaben erhalten hat, soll kurz hingewiesen werden: Das Anfangsmotiv des zweiten Themeneinsatzes der linken Hand (T.9) ist in regelmässigen Achteln übertragen, während die Imitation (T.10) wie in der Exposition punktiert ist. Sowohl Bach als auch Walther übernehmen in ihren Abschriften diesen fragwürdigen Unterschied. Bestimmt ein Irrtum ist die Notation der rechten Hand im Takt 15, die um eine Notenzeile nach unten verrutscht ist [grau]. Statt *f'-e'-d'* sollte es mit *a'-g'-f'* von der Terz zurück zum Grundton gehen.

Im Vergleich ist es zweifellos das längste *Duo* des französischen Orgelbarocks; keiner der Zeitgenossen Grignys¹⁰³ schrieb ein annähernd so langes *Bicinium*; umso grösser ist die Anforderung an den Interpreten, die Spannung durchzuziehen. Insbesondere ab dem Takt 23 droht Langeweile, wenn der Puls die Oberhand über den Dialog zwischen beiden Händen – hoch und tief, aber auch Dur und Moll – behält: Theatralische Gesten sind hier gefragt, die musikalische Fragen und Antworten einander gegenüberstellen und den Puls der *Gigue* zeitweise unterbrechen.

Für die Registrierung dieses zweistimmigen, imitatorischen Satzes gibt es mehrere überlieferte Möglichkeiten;¹⁰⁴ bei genügend grosser Orgel wird es als *Duo sur les tierces* gespielt, was zwei *Jeu de tierce*¹⁰⁵ voraussetzt: im Hauptwerk (linke Hand) auf 16'-Basis und im Rückpositiv (rechte Hand) auf 8'-Basis.

4.2.4.4 *Récit de Cromorne* (IV)

Die Gattung des *Récit* findet sich in verschiedenen Ausprägungen: In den als *Récit* benannten Sätzen (beispielsweise *Récit de Cromorne* oder *Récit de Trompette*) ist die Solostimme im Sopran; in den mit

¹⁰² Lescat 2001, VII.

¹⁰³ Erwähnt seien an dieser Stelle Jacques Boyvin, Louis-Nicolas Clérambault, François Couperin, Pierre Du Mage, Jean-Adam Guilain und Louis Marchand.

¹⁰⁴ S. Dom Bédos 1766, Teil 3, Kap. IV.

¹⁰⁵ Das *Jeu de tierce* auf 8'-Basis setzt sich laut Dom Bédos wie folgt zusammen: offener 8' (Prinzival oder Flöte), Bourdon 8', Prinzival 4', Quinte 2'2/3, Flöte 2', Terz 1'3/5. In der 16'-Variante sind alle Register entsprechend tiefer (Bourdon 16', Prinzival 8', usw.).

der Angabe *en taille* betitelten Sätzen (*Tierce en taille, Cromorne en taille*) befindet sie sich wie betitelt im Tenor. Innerhalb von mehrsätzigen Werken bilden diese langsamen Sätze, die durch ihre rhetorische Phrasenbildung und erzählende Art gewiss an die Oper erinnern, einen Ruhepol. Ein *Récit* steht meistens in einem *Alla breve*-Takt und ist weder Rezitativ noch Arie: Die Halben sind weniger ein stabiles Metrum als „Referenzpunkte“, wo Solo und Begleitung zusammenkommen.

Üblicherweise wird die Begleitung auf dem Hauptwerk mit zwei 8'-Labialen registriert (zum Beispiel Bourdon 8' und Flöte 8') und das Solo auf dem Rückpositiv oder *Cornet séparé* gespielt; in diesem Fall mit Krummhorn 8' und Prinzipal 4' auf dem Rückpositiv.

Typischerweise steht die Einleitung der Begleitstimmen als Fughetta, in welcher das Thema [violett] Stimme für Stimme eingeführt wird, bevor es mit dem Krummhorn erklingt. Im Vergleich zu den drei ersten Sätzen ist der Bezug zum *Cantus firmus* weniger eindeutig; dafür wird die Zeile in ihrer ganzen Länge zitiert:¹⁰⁶

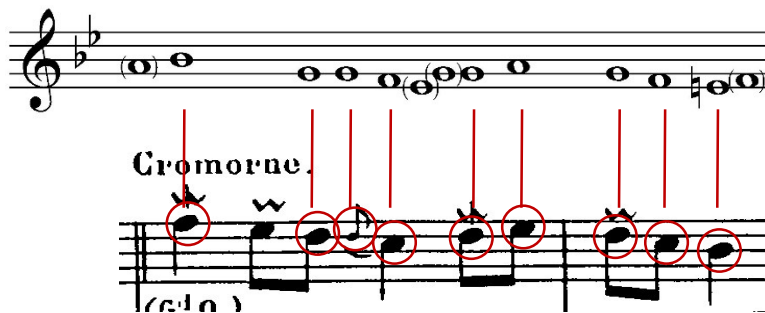


Abb. 7: Das Thema des Solo de Cromorne (T.6.f.) im Vergleich mit der Cantus firmus-Zeile 4.

Den ersten Ton der *Cantus firmus*-Zeile („Leitton“ *a* zu *b*) lässt Grigny aus; vielleicht, um sich dem faktischen Zwang, das Thema auftaktig zu gestalten, zu entziehen. Allerdings erklingt durch das *Pincé*¹⁰⁷ die untere Wechselnote auf dem Schlag.

Wie im *Duo* (III) rückt das Thema nach mehrmaligen Auftreten am Anfang des Satzes in den Hintergrund zugunsten eines freien, improvisatorischen *Solo de Cromorne*. Hier spielt Grigny mit der Rhetorik und den Affekten: Gesamthaft ist die Melodie sehr linear und kantabel, wird aber durch ausgeschriebene Verzierungen in Schwung gebracht und gegliedert. Die Harmonik, die meist von Kadenz zu Kadenz führt, ist grösstenteils unspektakulär und das harmonische Tempo verläuft ruhig in Halben. In den Takten 16 und 17 fällt – wie in der Fuge (II) – die *Cadenza doppia* mit vermollter Tonika auf [blau], die unter der intensiv verzierten Melodie dramatisch wirkt. Auch im Takt 38 setzt Grigny ein harmonisch nicht verlangtes Vorzeichen (*as*) [orange], um die Dominante F-Dur

¹⁰⁶ Der Übersicht halber werden die *Cantus firmus*-Töne in den Noten im Anhang nicht mehr umrahmt.

¹⁰⁷ Beim *Pincé* (♯) wird von der Hauptnote aus die untere Wechselnote berührt (evtl. mehrmals). Zu den französischen *Agréments* s. Couperin 1716.

zwischenzeitlich zu einem Mollakkord umzufärben. Allgemein gesehen dienen die Alterationen primär den harmonischen Modulationen und tragen dabei selbstverständlich auch zum Spiel mit den Farben und Affekten bei.

4.2.4.5 *Dialogue sur les Grands Jeux (V)*

Da nach den ersten vier Sätzen die vier Zeilen des *Cantus firmus* „durbearbeitet“ sind, erstaunt es nicht, dass Grigny in diesem letzten Satz kaum mehr eindeutig *Cantus firmus*-bezogenes Material verwendet. Auch schwächt sich der quantitative Bezug zur Hymnusmelodie im Laufe der ersten vier Sätze ab: In Satz 1 erklingt der *Cantus firmus* in voller Länge und durchgehend als *Plain-chant*; in Satz 2 wird der Zeilenbeginn 2 als Fugenthema gebraucht; in Satz 3 wird das Melodiezitat nur im ersten Drittel des Stücks verwendet; in Satz 4 schliesslich dient das aus der letzten Hymnuszeile gewonnene Thema nur der Einleitung und dem Einsatz der Solostimme – man könnte meinen, fast nur als „Rechtfertigung“. An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass sämtliche fünf Sätze auf der Tonika beginnen und auf einer Kadenz zur Dominante schliessen. Das scheint nicht unbedingt an der *Alternativ*-Praxis oder am Wunsch nach einem „roten Faden“ – alle Sätze in Tonika-Dominante Wechselbeziehungen – zu liegen; denn in diesem Fall wäre im letzten Satz eine Schlusskadenz auf die Tonika zu erwarten.

Die Schlusssätze von mehrsätzigen Werken sind – Ausnahmen vorbehalten – immer als *Grand Jeu*¹⁰⁸ komponiert; analog zum *Plein Jeu*, das (fast) jedes Werk eröffnet. Der eigentliche *Dialogue* (T.16-71) wird umrahmt von einem *Alla breve*-Satz, der durch die (*inégal* gespielten) auftaktigen Achteln [blau] und punktierten Figuren [grün] an eine französische Ouvertüre à la Lully erinnert.¹⁰⁹ Entgegen den Angaben in der Guilmant-Ausgabe ist der ganze Satz bei Wertlegung auf historisch informierte Aufführungspraxis *manualiter* zu spielen; allerdings kann es unter anderem sinnvoll sein, den „Rahmen“ mit 16'-Subbass im Pedal zu stützen, wenn man über keinen Manual-16' verfügt. Und als „Rausschmeisser“ wird einem wohl kaum übel genommen werden, wenn man die Schlusskadenz (T.84-86) mit kräftigen Pedalzungen stützt...

Der *Dialogue*-Teil (T.16-71) steht im 6/8-Takt und ist eine (mehrheitlich) dreistimmige *Gigue*; typisch dafür sind die sukzessiven Themeneinsätze [violett], bis der Satz dreistimmig wird. Der *Dialog* besteht aus dem Wechsel zwischen Hauptwerk und Rückpositiv: Bei einem *Solo de Basse* soliert die linke Hand auf dem Hauptwerk und begleitet die rechte auf dem Rückpositiv – bei einem *Solo de Dessus* werden die Manuale getauscht. Dieser Teil besteht aus drei Abschnitten, die Einleitung (T.16-22) ausgenommen: *Solo de Basse* (T.22-32) – *Solo de Dessus* (T.32-50) – *Solo de Basse* (T.50-71). Bei

¹⁰⁸ Das *Grand Jeu* wird wie folgt registriert: Hauptwerk: 16'-Cornet, Prinzipal 4', alle Trompeten. Rückpositiv (auf das Hauptwerk gekoppelt): 8'-Cornet, Prinzipal 4', 8'- und 4'-Trompete, Krummhorn 8'.

¹⁰⁹ Grohmann 1997, 120.

jedem Lagenwechsel des Solos wird mit dem *Gigue*-Thema angesetzt [violett], das zweimal erklingt (zum Teil modulierend); danach wird fortgesponnen – bei jedem Solo auf eine eigene Art: Das erste (Bass, T.22-32) wird nach dem Thema zum harmonischen Führer (sprunghafter Bass). Im Zentrum des zweiten Solos (Sopran, T.32-50) steht das *c'''* (T.41 f.), welches zu dieser Zeit der höchste Ton der Klaviatur war und in den Takten davor für den prominenten Einsatz vorbereitet wird. Diesem Solo lässt die ruhige Begleitung Freiheit für Rhetorik; eher eine Ausnahme in der Harmonik Grignys bildet die kurze Quintfallsequenz in den Takten 36 bis 40 [grau]. Das dritte Solo (Bass, T.50-71) ist das virtuoseste; nach dem Thema folgen ab Takt 54 Diminutionen, die insbesondere bei einer Ausführung mit *Jeu inégal* gewisse technische Anforderungen an den Interpreten stellen. Im „Abspann“, wo sich der Bass wieder vermehrt der harmonischen Funktion widmet, wird das Thema zweimal in Achteln (T.60 und T.63) zitiert.

Typisch für den schnellen 6er-Takt sind die vielen Hemiolen [orange], die im *Duo* (III) bis auf die Schlusskadenz fehlen. Bei eher langsamem Tempo der Ouvertüre und schnellem *Gigue*-Tempo könnte man den Puls übernehmen;¹¹⁰ allerdings wirken die resultierenden „Extremtempi“ erzwungen.

¹¹⁰ Halbe der Ouvertüre = punktierte Halbe bzw. Takt der *Gigue*.

5. Fazit

Bis heute scheinen Text und vor allem auch die Melodie des Pfingsthymnus zu begeistern: Der grösste Teil der deutschen Übertragungen wird auf einer Neufassung der Originalmelodie gesungen. Nebst dem besonderen Affekt liegt es bestimmt an der Qualität der Melodie; auch bei Übertragungen in Paarreimen wird der Spannungsbogen über die vier Zeilen erhalten, ohne dass die Melodie in zwei Hälften zerbricht. Es könnte also der Beliebtheit der Originalmelodie und deren „syllabisierten“ Neufassungen zu verdanken sein, dass in den meisten Neudichtungen die originale ambrosianische Strophenform (8.8.8.8) beibehalten wurde – allerdings mit deren erwähnten Einschränkungen.

Ein weiterführender Forschungsansatz, der in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden konnte, wäre eine grundlegende Recherche über die geografische Verbreitung des Hymnus und seiner volkssprachlichen Übertragungen im europäischen Raum. Durch die Untersuchung von Gregorianik-Handschriften, Gesangbücher und Agenden (Liturgieordnungen) könnten sowohl die hymnologische als auch die liturgische Rezeption des *Veni Creator* breiter aufgeklärt werden. Ein Problem ist die schlechte Zugänglichkeit barocker Quellen für die damalige Gregorianik-Praxis, die jedoch die musikalische Grundlage für *Alternatim*-Orgelwerke des 16. bis 19. Jahrhunderts darstellen. Fakt ist, dass der Hymnus gerade im Stundengebet bis heute von grosser Bedeutung ist.¹¹¹

Schliesslich würde eine klare Quellenlage auch die Suche nach stilechter Gregorianik für die heutige kirchenmusikalische Praxis in der Liturgie oder im Konzert vereinfachen. Ich denke hier beispielsweise an die *Alternatim*-Ausführung von Orgelversen oder für das Voranstellen stilechter Intonationen bei Chorwerken.

¹¹¹ Ulrich 2009, (2).

6. Literaturverzeichnis

6.1 Gesangbücher

Colours of Grace (CoG). Gesangbuch der Gemeinschaft Evangelischer Kirche in Europa (GEKE). Strube, München 2006.

Evangelisches Gesangbuch (EG), Stammausgabe. Evangelische Verlagsanstalt, Stuttgart 1993.

Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der Schweiz (CG). Christkatholischer Schriftenverlag, Basel 2004.

Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche (EM). Medienwerk der Evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart u.a. 2002.

Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz (RKG). Verein zur Herausgabe des Gesangbuchs der evangelisch-reformierten Kirchen der Schweiz, o.O. [Zürich] 1952.

Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz (RG). Friedrich Reinhardt Verlag, Basel und Theologischer Verlag, Zürich, 1998.

Gotteslob (GL). Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Stammteil. Kösel-Verlag, München 1975.

Gotteslob (GL). Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Stammteil. Katholische Bibelanstalt, Stuttgart 2013.

Katholisches Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz (KG). Verein für die Herausgabe des Katholischen Kirchengesangbuches der Schweiz, Zug 1998.

6.2 Noten

Grigny, Nicolas de: Premier livre d'orgue contenant une Messe et les hymnes des principales festes de l'année. Paris/Reims 1699. NA hg. von Pierre Hardouin u.a. Fuzeau, Courlay 2001.

Grigny, Nicolas de: Premier livre d'orgue, Abschrift von Johann Sebastian Bach. NA hg. von Pierre Hardouin u.a.. Fuzeau, Courlay 2001.

Grigny, Nicolas de: Premier livre d'orgue, Abschrift von Johann Gottfried Walther. NA hg. von Pierre Hardouin u.a.. Fuzeau, Courlay 2001.

Grigny, Nicolas de: Premier livre d'orgue, hg. von Alexandre Guilmant. Meudon 1904. Neudruck. Schott, Mainz u.a. 1967.

Stockhausen, Karlheinz: KLANG – die 24 Stunden des Tages. Zweite Stunde: FREUDE *für 2 Harfen*. Stockhausen-Verlag, Kürten 2006.

6.3 Sekundärliteratur

Ameln, Konrad u.a. (Hg.): Das Deutsche Kirchenlied DKL. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Band 1, Teil 1: Verzeichnis der Drucke. Bärenreiter, Kassel 1975.

Bédos de Celles de Salelles, François Lamathe (Dom Bédos): L'art du facteur d'orgues. Erstdruck, Paris 1766. Verfügbar unter: http://imslp.org/wiki/L'art_du_facteur_d'orgues_%28B%C3%A9dos_de_Celles_de_Salelles,_Fran%C3%A7ois_Lamathe%29 (zuletzt abgerufen am 17.03.2016).

Couperin, François: L'art de jouer le clavecin. Erstdruck, Paris 1716. Verfügbar unter: http://imslp.org/wiki/L'Art_de_toucher_le_clavecin_%28Couperin,_Fran%C3%A7ois%29 (zuletzt abgerufen am 18.03.2016).

Fornaçon, Siegfried: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist. In: Christhard Mahrenholz u.a. (Hg.): Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Bd. 3 Tl. 1 (Liederkunde. Erster Teil: Lied 1 bis 175). Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1970, 380-384.

Grohmann, Christoph: Kleine Werkschau: Orgelkompositionen zum Hymnus Veni Creator Spiritus. In: Musica Sacra, Zeitschrift des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland, 117. Jg. 1997, Hefte 1 bis 4 sowie 118. Jg. 1998, Heft 1 (Artikelserie). Regensburg 1997.

Jenny, Markus: Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Böhlau, Köln und Wien 1985.

Jenny, Markus: Komm, allgewaltig heiliger Hauch. In: Nordhues, Paul und Wagner, Alois (Hg.): Redaktionsbericht zum Einheitsgesangbuch ‚Gotteslob‘. Verlag Bonifatius-Druckerei Paderborn und Katholische Bibelanstalt Stuttgart, Paderborn 1988, 639-640.

Jolliet, Elie: Vorlesungsnachschrift aus der Vorlesung: Geistliche Musik im Barock, Schwerpunkt J.S. Bach. Prof. Dr. Andreas Marti, Universität Bern, Theologische Fakultät, gehalten im Herbstsemester 2015.

Launay, Denise (Überarbeitung der Schriftleitung): Grigny, Nicolas de. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Personenteil Bd. 8. Bärenreiter, Kassel 1995, Sp. 30-31.

Lausberg, Heinrich: Der Hymnus „Veni Creator Spiritus“. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 64. Westdeutscher Verlag, Opladen 1979.

Lescat, Philippe: Biographie de Nicolas de Grigny. In: Nicolas de Grigny: Premier livre d'orgue, Faksimilie-Ausgabe hg. von Pierre Hardouin u.a. Fuzeau, Courlay 2001, V-VIII.

Marti, Andreas: Literaturbericht zur Hymnologie. Deutschsprachige Länder (2011, 2012) 2013. In: Alexander Deeg u.a. (Hg.): Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie (JLH) 53 (2014). Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2014, 254-263.

Marti, Andreas: Vorlesungsunterlagen aus der Vorlesung: Liturgik & Hymnologie. Hochschule der Künste Bern, gehalten im Herbstsemester 2014 und Frühlingsemester 2015.

Mielke, Andreas: Orgelmesse. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Sachteil Bd. 7. Bärenreiter, Kassel 1995, Sp. 1049-1054.

Redrow, Sean Patrick: The „Livre d’orgue“ of Nicolas de Grigny and the „Livre“ copies of J. S. Bach and J. G. Walther. A performing edition with critical commentary. Boston University, Boston 2009.

Riedel, Friedrich Wilhelm (Überarbeitung der Schriftleitung): Orgelmusik, B. Historischer Abriss, IV. 17. Jahrhundert, IV.2 Liturgische Orgelmusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Sachteil Bd. 7. Bärenreiter, Kassel 1995, Sp. 1071-1073.

Russi, Armin: Der Gregorianische Choral: Sein Wesen, seine Geschichte, sein Repertoire und die heutige Praxis. Sonderdruck, Mariastein 2012.

Schlager, Karlheinz: Hymnus, III. Mittelalter. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Sachteil Bd. 4. Bärenreiter, Kassel 1995, Sp. 479-490.

Suarsana, Yan: Der Hymnus „Veni creator spiritus“ in zwei mitteralterlichen Übersetzungen. In: Karl-Heinrich Bieritz u.a. (Hg.): Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie (JLH) 47 (2008). Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, 151-170.

Tosi, Jean-Christophe: Où jouer l’oeuvre de Nicolas de Grigny en France [im Original: ENFRANCE]? In: Nicolas de Grigny: Premier livre d’orgue, Faksimilie-Ausgabe hg. von Pierre Hardouin u.a. Fuzeau, Courlay 2001, XVI-XIX.

Ulrich, Herbert: Veni creator spiritus: Komm, allgewaltig heilger Hauch. In: Bernoulli, Peter Ernst u.a. (Hg.): Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz, 6. Lieferung. Reinhardt, Basel 2009.

Völker, Alexander: Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist. In: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Heft 12. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005, 70-76.

7. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: http://gregorian-chant-hymns.com/_Media/veni-creator-verse-1-jpeg_med_hr.jpeg (zuletzt abgerufen am 28.02.2016). Die „Richtigkeit“ wurde anhand eines Vergleiches mit dem *Liber Usualis* von (1898) 1956 überprüft.
- Abb. 2: Evangelisches Gesangbuch (EG), Stammausgabe. Evangelische Verlagsanstalt, Stuttgart 1993. Nr. 126 (Rubrik „Kirchenjahr – Pfingsten“).
- Abb. 3: Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz (RG). Friedrich Reinhardt Verlag, Basel und Theologischer Verlag, Zürich, 1998. Nr. 500.
- Abb. 4: Jolliet, Elie: Zusammenstellung ausgewählter Abschnitte aus Abb. 2 und Abb. 3 sowie einem Ausschnitt aus Abb. 1 (eigene Notation mit *Finale* 2011b).
- Abb. 5: Jolliet, Elie: Zusammenstellung ausgewählter Abschnitte aus Abb. 2 und Abb. 3 sowie einem Ausschnitt aus Abb. 1 (eigene Notation mit *Finale* 2011b).
- Abb. 6: Jolliet, Elie: Abschrift aus der Ausgabe von Alexandre Guilmant (eigene Notation mit *Finale* 2011b).
- Abb. 7: Jolliet, Elie: Zusammenstellung aus der Ausgabe von Alexandre Guilmant und der Abb. 6.

8. Anhang

8.1 Übersicht „prominenter“ Orgelbearbeitungen

Komponist		Werkverzeichnis	Satztypus	Melodie
Bach, Johann Seb.	1685-1750	BWV 631	Sopran-c.f.	Luther (1529) 1531
Bach, Johann Seb.	1685-1750	BWV 667	Bass-c.f.	Luther (1529) 1531
Beauvarlais-Charpentier, Jaques-Marie	1766-1834	Opus 8	I. Bass-c.f. (<i>Plain-chant</i>) II. Sopran-c.f. III. Sopran-c.f. (sehr frei) IV. <i>Plein-jeu (Amen)</i>	
Bornefeld, Helmut	1906-1990		Phantasie und Fuge	nicht ersichtlich ¹¹²
Brosig, Moritz	1815-1887	Opus 58 Nr. 6	Sopran-c.f. (<i>2 Clav. e Ped.</i>)	unbekannte Vorlage
Byrd, William	1543-1623		Sopran-c.f. mit Bass-Dimin.	unbekannte Vorlage
Dupré, Marcel	1886-1971	Opus 38 Nr. 8	Bass-c.f. (Toccata)	<i>Liber Usualis</i> 1956 (s. 2.1) ¹¹³
Duruflé, Maurice	1902-1986	Opus 4	<i>Prélude, Adagio et Choral varié</i>	unbekannte Vorl., nicht-syllabisch
Genzmer, Harald	1909-2007	(8 Stücke)	Sopran-c.f. (evtl. Begleitsatz)	Luther (1529) 1531
Grigny, Nicolas de	1672-1703		5 Sätze (s. 4.2.4)	(s. 4.2.3)
Messiaen, Olivier	1908-1992	La Nativité: VIII. Les Mages	c.f.-Zitat im Pedal	nicht ersichtlich
Nivers, Guillaume Gabriel	1632-1714		V. Bass-c.f. VI. Fuge (über Zeile 1) VII. Sopran-c.f. (<i>Récit de voix h.</i>)	siehe Grigny
Pachelbel, Johann	1653-1706		Einleitungsfughetta (über Zeile 1), danach Sopran-c.f.	Luther (1529) 1531
Peeters, Flor	1903-1986	Opus 69 Nr. 8	Bass-c.f. (Toccata)	Luther (1529) 1531 ¹¹⁴
Scheidt, Samuel	1587-1654	SSWV 153	I. Motettensatz II. Tenor-c.f. III. Bass-c.f.	greg. Hymnus ¹¹⁵
Titelouze, Jean	1563-1633		I. Bass-c.f. II. Sopran-c.f. III. Tenor-c.f. (mit kanonischem Begl. in Bass und Sopran) IV. Fuge (über Zeile 1)	unbekannte Vorlage
Walcha, Helmut	1907-1991		Pedal-c.f. (<i>2 Clav. e Ped.</i>)	Luther (1529) 1531
Walther, Johann Gottfried	1684-1748		I. Fuge (über Zeile 1) II. Bass-c.f. III. Bass-c.f.	Luther (1529) 1531

¹¹² Allerdings ist im Band II der Choralvorspiele Bornefelds nach *Initium* ein Begleitsatz gedruckt zu Luther-Melodie von 1529 bzw. 1531.

¹¹³ Mit Ausnahme der Ligatur auf der 5. Silbe der letzten Zeile, die nur zwei Töne umfasst (*si-la* statt *la-si-la*).

¹¹⁴ Allerdings mit verdoppeltem 5. Ton in der letzten Zeile (8.8.8.8).

¹¹⁵ Entspricht mit Ausnahme von zwei Tönen der in 2.1 abgedruckten Fassung.

8.2 Nicolas de Grigny: *Veni Creator*

Grigny, Nicolas de: Premier livre d'orgue, hg. von Alexandre Guilmant. Meudon 1904. Neudruck. Schott, Mainz u.a. 1967. Seiten 53 bis 64.

VENI CREATOR
EN TAILLE A 5^(*)

1 (All: mod^(*))

Zeile 1

7

(*) CLAVIERS réunis: Fonds 16, 8, 4, 2. Plein-jeu.
PÉDALE: Fonds et Anches 8, 4.

(**) RÉ au lieu de DO dans l'édition originale.

13

Zeile 2

19

25

Zeile 3

31

38

44

50

Zeile 4

FUGUE À 5 (*)

1 (Moderato.) Cornet séparé.

Cromorne.

(*) POSITIF: main gauche, Cromorne (ou Clariette) Cor de nuit de 8, Flûte douce de 4.
 5^e ORGUE: main droite, Montre et Bourdon de 8.
 PÉDALE: Soubasse 16, Flûte et Violoncelle de 8.

Musical score for measures 6-10. The system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 6 starts with a treble clef. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs. A green bracket highlights a phrase in the bass line of measure 10. The word "Pedalle." is written below the bass line of measure 10.

Musical score for measures 11-15. The system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music continues in the same key. Measure 11 starts with a treble clef. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A blue box highlights a phrase in the bass line of measure 14. A purple bracket highlights a phrase in the treble line of measure 15.

Musical score for measures 16-20. The system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music continues in the same key. Measure 16 starts with a treble clef. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Purple brackets highlight phrases in the treble line of measures 16 and 17, and in the bass line of measure 18.

Musical score for measures 21-25. The system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music continues in the same key. Measure 21 starts with a treble clef. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A purple bracket highlights a phrase in the bass line of measure 24. The word "(sic.)" is written below the treble line of measure 23.

26 57

System 1 (measures 26-30) features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with slurs and a blue box highlighting a sequence of notes in measure 29. The bass clef part provides a harmonic foundation with slurs and a green bracket under a phrase in measure 29. A green bracket is also present in the treble clef of measure 30. A rehearsal mark '57' is located at the top right of the system.

31

System 2 (measures 31-35) continues the piano accompaniment. The treble clef part shows a melodic line with a green bracket under a phrase in measure 32. The bass clef part features a rhythmic pattern with a green bracket under a phrase in measure 33. A green bracket is also present in the treble clef of measure 35.

36

System 3 (measures 36-40) shows the piano accompaniment continuing. The treble clef part has a green bracket under a phrase in measure 36. The bass clef part has a green bracket under a phrase in measure 37. A green bracket is also present in the treble clef of measure 40.

40

System 4 (measures 40-44) concludes the piano accompaniment. The treble clef part has a green bracket under a phrase in measure 40. The bass clef part features a phrase with a green bracket in measure 41 and a phrase with a green bracket in measure 42. A green bracket is also present in the treble clef of measure 44. The system ends with a double bar line.

DUO (*)

1 (And^{ro})

4

7

10

13

16

(*) RÉCIT : main gauche, Basson de 8.

POSITIF : main droite, Cor de nuit de 8, Flûte douce de 4, Nasard de $2 \frac{2}{3}$ *ad lib.* ou 6^e ORGUE : Fl. harm. de 8.

19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of a treble and bass staff. Measure 19 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 20 continues the melody and accompaniment. Measure 21 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are some markings above the notes in measure 21, possibly indicating fingerings or articulation.

22

Musical notation for measures 22-24. The system consists of a treble and bass staff. Measure 22 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 23 continues the melody and accompaniment. Measure 24 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are some markings above the notes in measure 24, possibly indicating fingerings or articulation.

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of a treble and bass staff. Measure 25 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 26 continues the melody and accompaniment. Measure 27 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are some markings above the notes in measure 27, possibly indicating fingerings or articulation.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of a treble and bass staff. Measure 28 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 29 continues the melody and accompaniment. Measure 30 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are some markings above the notes in measure 30, possibly indicating fingerings or articulation.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of a treble and bass staff. Measure 31 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 32 continues the melody and accompaniment. Measure 33 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are some markings above the notes in measure 33, possibly indicating fingerings or articulation.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of a treble and bass staff. Measure 34 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 35 continues the melody and accompaniment. Measure 36 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are some markings above the notes in measure 36, possibly indicating fingerings or articulation.

37

Musical notation for measures 37-39. The system consists of a treble and bass staff. Measure 37 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 38 continues the melody and accompaniment. Measure 39 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are some markings above the notes in measure 39, possibly indicating fingerings or articulation.

60

RÉCIT DE CROMORNE (**)

(*) Noté ainsi dans l'édition originale:

(**) RÉCIT: Hautbois. — G¹ ORGUE: main droite, Bourdon de 16, Récit accouplé.
POSITIF: main gauche, Flûte de 8 PÉDALE: Soubasse de 16, Tirasse du Pos.

Musical score system 10-13. Treble clef, bass clef. Measure 10 starts with a treble clef. The system contains four measures of music with various notes and rests.


Musical score system 14-17. Treble clef, bass clef. Measure 14 starts with a treble clef. Measure 16 contains a blue rectangular box highlighting a specific musical phrase. The system contains four measures of music.

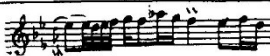
Musical score system 18-22. Treble clef, bass clef. Measure 18 starts with a treble clef. The system contains five measures of music.

Musical score system 23-26. Treble clef, bass clef. Measure 23 starts with a treble clef. The system contains four measures of music.

Musical score system 27-31. Treble clef, bass clef. Measure 27 starts with a treble clef. The system contains five measures of music.

Musical score system 32-35. Treble clef, bass clef. Measure 32 starts with a treble clef. The system contains four measures of music.

(*) Gravé ainsi dans l'édition originale: 

(**) Gravé ainsi dans l'édition originale: 

62

38

DIALOGUE SUR LES GRANDS JEUX (*)

(Maestoso.)

(*) Grand chœur avec Cornet, sans Plein-jeu.

26 63

31 *Dessus.*

(G¹.0.)

(POS.)

36

41

47

(tr.)

(POS.)

Basse

(G¹.0.)

53

64

57

61

66

71

(Maestoso.)

(gto.) Grand jeu.

(PED.)

76

81

(*) Noté ainsi dans l'édition originale: 