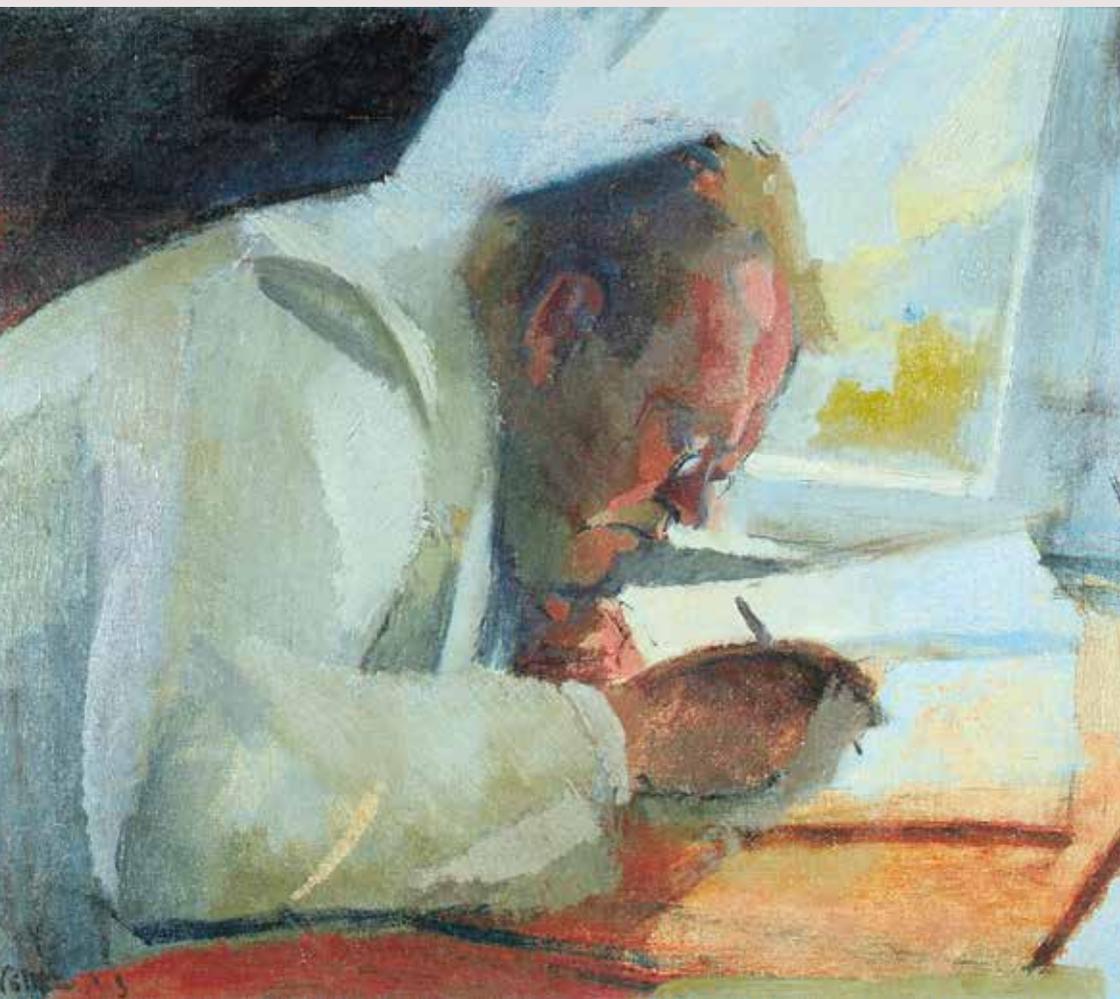


FORUM KIRCHENMUSIK



Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen
und Kirchenmusiker in Deutschland

www.kirchenmusik-vem.de



Jürgen Scharwächter: Reger und die Orgel. **Christoph Krummacher:** Emanzipierter Glaube und Autonomie der Kunst – Warum braucht die Kirche die Kirchenmusik? **Andreas Rockstroh:** Kapellmeister einer preußischen Prinzessin, Musiktheoretiker und Komponist. **Susanne Mahn:** Kirchenmusik bei Breitkopf & Härtel – Ein fester Bestandteil der DNA des Verlags. **Hartmut Naumann:** Fresh Up Your Song – Lieder neu harmonisieren (Teil 2)
Berichte: Pfingstnacht: Chance auf neues Erleben. **So is' es:** Christfried Brödel

Inhalt / Ausgabe 2.2023:



Jürgen Schaarwächter:

Reger und die Orgel

2

Christoph Krummacher:

Emanzipierter Glaube und Autonomie der Kunst – Warum braucht die Kirche die Kirchenmusik?

7



Andreas Rockstroh:

Kapellmeister einer preußischen Prinzessin, Musiktheoretiker und Komponist

15

Susanne Mahn:

Kirchenmusik bei Breitkopf & Härtel – Ein fester Bestandteil der DNA des Verlags

19



Hartmut Naumann:

Fresh Up Your Song – Lieder neu harmonisieren (Teil 2)

24

Berichte:

Pfingstnacht: Chance auf neues Erleben

28



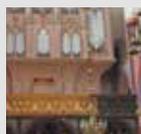
So is' es:

Christfried Brödel

30

FORUM-Digital

32



Namen und Nachrichten

34

Leserzuschriften

38

Neuerscheinungen

40



KOPIEREN ERLAUBT

44

NACHgedacht

53

74. Jahrgang / Heft 2
(März / April 2023)
ISSN 1334-2340; München 2023
© Strube Verlag GmbH, München 2023

Gestaltungskonzept:

Petra Jerčić, München

Titelfoto: Max Reger, schreibend, Porträt (1913) von Franz Nölken (1884–1918), Quelle: Max-Reger-Institut.

Druck:

Memminger MedienCentrum, Memmingen

Verlag

(Vertrieb / Leserservice):

Strube Verlag GmbH
Pettenkoferstr. 24, 80336 München
Tel.: 089 / 54 42 66-15, Fax: -30
E-Mail: zeitschriften@strube.de
Internet: www.strube.de

Herstellung:

KMD Hans Schott
Tel.: 095 21 / 95 10 12
E-Mail: kirchenmusik@schott-hassfurt.de

FORUM KIRCHENMUSIK

erscheint alle zwei Monate: Februar, April, Juni, August, Oktober, Dezember

Erscheinungsort: München.

Bezugspreis: jährlich € 21,-, Einzelheft € 5,50 (jeweils zzgl. Porto). Bezug durch den Fachhandel oder vom Verlag. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Besprechung unverlangt eingesandter Literatur bleibt vorbehalten. Kein Anspruch auf Rücksendung.

Anzeigen sind zu richten an:

Verlag Merseburger,
Naumburger Str. 40, 34127 Kassel
Tel.: 05 61 / 78 98 09-0, Fax: -16
E-Mail: anzeigen@merseburger.de

Anzeigen- und Buchungsschluss

für Beilagen: jeweils am 15. der geraden Monate. Es gilt die Preisliste Nr. 24 vom 1.1.2020.

Beilagen:

Orgelbau Kisselbach, Baunatal: „Orgel aktuell 2023“; Bärenreiter-Verlag, Kassel: „Musik und Kirche“.

Impressum:

FORUM KIRCHENMUSIK
vormals „Der Kirchenmusiker“

Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland

Begründet von Prof. Adolf Strube

Herausgeber: KMD Peter Ammer, LKMD Beate Besser, Kathrin Menkens, Prof. Dr. Birger Petersen

Redakteur: KMD Prof. Carsten Klomp
Eichelgasse 47, 97877 Wertheim
Tel.: 09342 / 2 40 40 23
redaktion@forum-kirchenmusik.de
www.forum-kirchenmusik.de

**Liebe Leserinnen und Leser,
liebe Kolleginnen und Kollegen,**

einige Nachrichten der letzten Wochen:

Im Deutschlandfunk wurde von einer Umfrage bei den sog. Kulturorchestern berichtet, derzufolge das Publikum zwar zurückkehrt, aber in reduzierten Zahlen. Deutlich eingebrochen seien hingegen die Abonnement-Verkäufe der Opern- und Konzerthäuser.

Im gleichen Sender kürzlich eine lange Sendung mit O-Tönen von Veranstaltern aus der Jazz-/Rock-/Popszene. Tenor: Es läuft wieder an, ist aber völlig unberechenbar. „Top-Acts“ verkaufen sich, wobei die hier bezahlten Preise ins Uferlose steigen, bei den kleineren Veranstaltungen muss man mit allem rechnen. Überraschende Erfolge stehen weitaus häufigeren Flops entgegen.

In der regionalen Tageszeitung wurde kürzlich der Chef eines der großen deutschen Kunstmuseen zitiert. Eröffnungen könnte sein Haus ständig veranstalten – die seien immer gut besucht. Aber dann käme die gähnende Leere im Haus.

In der Mainzer Fastnacht sind die sog. Prunksitzungen gut besucht – allerdings nur, weil die Vereine deren Zahl deutlich reduziert haben (woher ich das weiß, erzähle ich ein anderes Mal).

Die aktuelle Ausgabe der Zeitschrift *Chorzeit* berichtet zwar von den Vorzügen digitaler Formate, aber vor dem Hintergrund einer deutlich zurückgegangenen Besucherzahl bei klassischen Chorkonzerten. „Es gibt jetzt einfach viele Leute, die drei Online-Abos haben für die klassischen Streaming-Dienste. Eine Serie ist halt viel spannender. Überhaupt, dieses Rausgehen und viel unterwegs sein ist nicht mehr so stark wie vorher“, wird Folkert Uhde, Mitgründer des Berliner „Radialsystems“ in dem Artikel zitiert.

Auch in diesem Artikel werden digitale Konzertformate als möglicher Ausweg aus der Misere beschrieben. Abgesehen von den finanziellen Problemen „kleinerer“ Veranstalter, die es nie schaffen werden, solche Formate so zu vermarkten, dass sie nicht auf ihren Kosten sitzen bleiben, bin ich nicht ganz sicher, ob ausgerechnet die Formate, wegen der die Leute zu Hause bleiben, die Rettung aus den aktuellen Nöten sind.

Ganz persönlich bewegt mich aber ein anderer Punkt. Ich musiziere vor allem aus zwei Gründen: Für mich selbst – dabei will ich mich aber nicht filmen lassen. Oder für ein Publikum, aber das will ich sehen und hören können. Meine (wenigen) YouTube-Aufnahmen, wie z. B. meine Goldberg-Variationen, haben viel mehr Menschen angeklickt als in Konzerten gehört – und mir viel weniger Spaß gemacht als jedes einzelne dieser Konzerte.

Wie gesagt sind das ganz persönliche Wahrnehmungen. Deswegen würden mich die Ihren interessieren. Was tun Sie, um wieder Menschen für den Chorproben- und Konzertbesuch zu begeistern? Wie halten Sie es mit Video-Formaten?

Schreiben Sie mir an redaktion@forum-kirchenmusik.de

Ich freue mich auf Ihre Nachrichten,

Ihr

Carsten Klomp



Reger und die Orgel

Von Jürgen Schaarwächter



Auch wenn er sich in das Bewusstsein der Kirchenmusiker vor allem als Orgelkomponist eingebrannt hat, verstand sich Max Reger von Hause aus keineswegs als professioneller Organist. Nie hat er umfängliche komplexe Orgelwerke im Konzert oder im Gottesdienst gespielt – kleinere Stücke oder auch die Begleitung von Orgelliedern standen viel eher auf seinem Programm. Regers Auftritte als Organist konzentrierten sich einerseits auf die Zeit bis 1895 (vor allem Weiden und Wiesbaden), andererseits auf die Kriegszeit; ergänzend sind nur zwei Konzerte und einige wenige Gottesdienste in München, Tätigkeiten in der Sommerfrische und Konzert- und Gottesdienstmitwirkungen in der Meininger Zeit dezidiert nachgewiesen, auch wenn wir wissen, dass Reger vermutlich etwas häufiger bei Gottesdiensten mitwirkte oder einfach auch so (etwa in Meran im April 1914) an der Orgel improvisierte.

Dass sich der Name Reger dennoch vornehmlich durch seine Orgelmusik nachhaltig in der Musikwelt etablierte, ist mehreren Umständen zu danken – einerseits dem Innovationspotenzial, das er in die deutsche Orgelmusik um 1900 einbrachte, andererseits aber auch dem Glücksfall, dass er verständige Interpreten fand, die seine Musik der Öffentlichkeit bekanntmachten.

Wie wir alle wissen, hat Karl Straube maßgeblich dazu beigetragen, den Komponisten Max Reger auf die musikalische Landkarte zu bringen. Aus Regers früherer Zeit in Wiesbaden, die nicht zuletzt durch den Austausch und die Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Hugo Riemann nachhaltig geprägt wurde, existieren nur verhältnismäßig wenige Orgelwerke, die gleichwohl die ‚große Ambition‘ in Gestalt der Suite e-Moll op. 16 (die Reger ursprünglich Sonate hatte nennen wollen) widerspiegeln, andererseits aber auch die kleine Form in Gestalt von Choralvorspielen (die damals zunächst als Zeitschriftenbeilagen erschienen) und anderen überschaubareren Werken, von denen einige unter der Opuszahl 7 zusammengefasst wurden und auch hierdurch bereits beachtliche Dimensionen aufweisen.

Nach seiner mehr oder minder erzwungenen Rückkehr in sein Elternhaus, ins provinzielle Weiden in der Oberpfalz im Juni 1898, verfolgte Reger nicht zuletzt das Ziel der Profilierung durch ambitionierte und technisch komplexe Orgelkompositionen, die die jüngsten Entwicklungen des Orgelbaus ebenso aufgriffen wie auch weiter vorantrieben. Musikalisch sozusagen auf sich selbst gestellt, nur durch den Austausch mit Karl Straube und einer wachsenden Zahl anderer Organisten, die ihn besuchten oder mit ihm korrespondierten, verdichtete sich seine kompositorische Entwicklung.

Die Produktivität der drei Jahre in Weiden ist nicht nur mit Blick auf sein Orgelschaffen beeindruckend – hier entstanden die Opera 22–59, darunter die sieben Choralphantasien opp. 27, 30, 40 und 52, die erste Orgelsonate fis-Moll op. 33, Phantasie und Fuge c-Moll op. 29, Phantasie und Fuge über BACH op. 46 (Josef Gabriel Rheinberger gewidmet), die Trios op. 47 sowie die Symphonische Phantasie und Fuge op. 57, die als Höhepunkt der harmonischen Komplexität in Regers Orgelschaffen gilt. Musikverlage nahmen zunehmend von seinem Namen Notiz, und viele seiner Kompositionen erschienen zeitnah im Druck.

Hatten in Weiden die kleineren Orgelwerke noch eher im Hintergrund gestanden, traten sie in der Münchner Zeit ab 1901 stärker in den Vordergrund. Die Sammelopera 63, 65, 69, 56, 80, 85 umfassen Charakterstücke ebenso wie Präludien und Fugen, keineswegs immer leicht in der Ausführung, doch vielfältige Aspekte von Regers kompositorischer Persönlichkeit widerspiegelnd, den Humor ebenso wie die Melancholie, die Devotion wie die Apotheose, die technische Könnerschaft wie die betonte Schlichtheit. In München entstanden ebenso das bekannteste wie das unbekannteste größere Orgelwerk Regers – die Variationen und Fuge fis-Moll op. 73 (1903), in Komplexität und

Schwierigkeit der Symphonischen Phantasie und Fuge vergleichbar, einerseits und die Suite g-Moll op. 92 andererseits, die durch die separate Veröffentlichung der Einzelsätze viele Interpreten vor die Frage gestellt hat, ob es sich überhaupt um ein zyklisches Werk handelt.

Eine ähnliche Frage ließe sich manchen Sammelopera gegenüber stellen, deren Binnendramaturgie teilweise überraschend konsequent und nahezu zwingend ist. Die Variationen op. 73 gelten als Gegenpart zu den Variationen und Fuge über ein Thema von Bach op. 81 für Klavier, ebenfalls von 1903, wenn sie auch weniger das Vorbild Bach in den Fokus rücken als etwa die 52 Choralvorspiele op. 67, die 1902 in eben jenem Jahr vollendet wurden, in dem Johannes Brahms' Choralvorspiele op. 122 ihre posthume Uraufführung und Veröffentlichung erfuhren. Es ist nicht gesichert, ob Brahms und Reger sich 1896 begegnet sind, als Brahms seine Choralvorspiele schrieb; jedenfalls korrespondierte Reger mit dem verehrten Meister in diesem Jahr und wollte ihm seine Sinfonie h-Moll widmen, die ungedruckt blieb und heute verschollen ist.

Über die Bedeutung Bachs für Reger ist viel geschrieben worden, sie hat sich in vielfältiger Weise niedergeschlagen – nicht zuletzt in seinen Bearbeitungen von Werken Bachs für un-



Hugo Riemann (1849–1919), Karl Straube (1873–1950), Johannes Brahms (1833–1897), Richard Strauss (1864–1949).

Biografische Stationen Regers



1874–1890 und 1898–1901 Weiden: St. Michael am Oberen Markt – Quelle: Max-Reger-Sammlung Weiden.



1890–1898 Wiesbaden: Rheinstraße mit Ringkirche – Quelle: Max-Reger-Institut.



1901–1907 München: Königliche Akademie der Tonkunst – Quelle: Max-Reger-Institut.



1907–1911 Leipzig: Königliches Konservatorium – Quelle: Max-Reger-Institut.



1911–1915 Meiningen: Marktplatz und Stadtkirche – Quelle: Max-Reger-Institut.



1915–1916 Jena: Arbeitszimmer im Regerhaus Beethovenstraße 2 – Quelle: Max-Reger-Institut.

terschiedliche Besetzungen. Reger bearbeitete Orgelwerke Bachs für Klavier zu vier bzw. zwei Händen, darunter auch Choralbearbeitungen, und umgekehrt bearbeitete er (1901–2) Klavierwerke Bachs für Orgel, darunter die *Chromatische Phantasie und Fuge*, *Phantasie und Fuge a-Moll* BWV 904, fünf Toccaten sowie acht Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* (weitere Bearbeitungen von Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* aus den Jahren 1895/98 blieben wegen des mangelnden Interesses seines damaligen Verlegers Augener in London unveröffentlicht, der vergleichbare Bearbeitungen bereits im Verlag hatte). Regers ambitioniertestes Werk in dieser Hinsicht war die Bearbeitung der Zweistimmigen Inventionen, zu denen er eine dritte Stimme hinzufügte; die neue Schöpfung wurde im Dezember 1903 unter dem Titel *Schule des Triospiels* veröffentlicht, als Miturheber Karl Straube genannt, der an der eigentlichen Erarbeitung aber eher geringen Anteil gehabt hatte.

Neben Bearbeitungen erstellte Reger – wie damals durchaus üblich – auch aufführungspraktische Editionen von Bach-Werken unterschiedlicher Gattungen – von Kantaten, Orchestermusik und Kammermusikwerken, vor allem aber des Klavierschaffens, das Reger auch als konzertierender Interpret in geringem Maße nutzte, das er aber fast vollständig in Zusammenarbeit mit August Schmid-Lindner (dem Uraufführungsinterpreten der *Bach-Variationen*) für den Schott-Verlag neu herausgab. Die Bedeutung Bachs für Reger kann man auch in vielen seiner eigenen Kompositionen ersehen. Nicht selten schrieb er in die Gästebücher seiner Freunde: „BACH [als Noten] ist Anfang und Ende aller Musik“. Und als er von der Musikzeitschrift *Die Musik* nach der Bedeutung Bachs gefragt wurde, betonte er, dass „jeder wahre Fortschritt“ auf ihm ruhe und fuße.

Während seiner Leipziger Jahre ab 1907 wandte sich Reger fast ganz von der Komposition für die Orgel ab, erst 1913 geriet das Instrument wieder in seinen Fokus, und zwar durch einen Kompositionsauftrag für die Riesengorgel der Jahrhunderthalle Breslau. Die Sauer-Orgel hatte 15 133 Pfeifen und 200 Register und war damals die größte der Welt. Introduction, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127 entstand von April bis Mai 1913, der Druck wurde bis nach der Uraufführung zurückgestellt, die Karl Straube aus einem Vorabdruck spielte, in dem er zahllose Änderungen eintrug. Diese fanden in den Erstdruck Eingang, so dass Regers Autograf und der Erstdruck in den Bereichen Phrasierung und Dynamik teilweise eklatante Unterschiede aufweisen.

Schon im nächsten Sommerurlaub schuf Reger nach langer Pause ein weiteres Sammelopus (op. 129), das die bewährte Konstruktion Toccata/Präludium und Fuge als Umrahmung unterschiedlicher Einzelsätze aufgriff – wir finden Vergleichbares schon bei den Opera 7, 80 und 92. Der Weltkrieg war in mittelbarer Weise Auslöser für zwei der drei späten Orgelwerke Regers mit Opuszahl – die 30 Choralvorspiele op. 135a, die für den Gebrauch bei den allorts stattfindenden Kriegsandachten gedacht waren, und die Orgelstücke op. 145, die in loser Folge als Auftragswerke des Hamelner Verlages Oppenheimer entstanden und einerseits die Feste des Kirchenjahres bedienen, aber ergänzend auch unterschiedliche Kirchenveranstaltungen während der Kriegszeit bedienen sollten (Trauerode, Dankpsalm, Siegesfeier) und eine entsprechend starke Einbeziehung von Chorälen aufweisen.

Nur die Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b, wie die frühe Phantasie und Fuge c-Moll op. 29 Richard Strauss gewidmet, ist nicht unmittelbar auf Kriegereignisse bezogen, sondern viel-



Max Reger, schreibend, Porträt (1913)
von Franz Nölken (1884–1918),
Quelle: Max-Reger-Institut.

mehr mindestens teilweise auf die Entstehung einer weiteren neuen Orgel (in diesem Fall der Hammer-Orgel in der Stadthalle Hannover) zurückzuführen. Allerdings zeitigte auch hier der Krieg seine Auswirkungen, da der Druck sich verzögerte und erst kurz nach Regers Tod erfolgte. Lange rankten sich Mythen um die von Reger intendierte Gestalt des Werkes, da der alten Reger-Gesamtausgabe die (im Laufe der Drucklegung verworfene) Urfassung zugrunde gelegt wurde, die sich bei zahlreichen Interpretationen großer Beliebtheit erfreut, während Regers im Lauf der Drucklegung intendierte Straffung des Werks (nicht weniger als 47 Takte wurden gestrichen) nicht immer auf Verständnis trifft. In der Tat ist Regers letztes großes Orgelwerk weit entfernt von der Opulenz etwa der Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57, die gerne – einem Briefzitat Regers folgend – den Beitel, Inferno'-Phantasie erhalten hat: „Op. 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno!‘ Das dürfte Ihnen wohl alles Wissenswerte sagen; op. 57 ist das schwierigste meiner bisherigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen,

da es mir zu *sehr* widerstrebt ‚Programme‘ zu meinen Sachen zu liefern!“

Die neuere Forschung konnte einige Mythen, die auch die Aufführungstradition von Regers Orgelwerken betreffen, zerstreuen. Es gibt keinen „Straube-Code“, der die Wahl der Reger-Tempi beeinflussen könnte; der Vergleich der Orgelwerke etwa mit der Kammermusik macht schnell deutlich, in welche Richtung Regers Intentionen gingen. Regers Tempo- und Dynamikvorgaben sind äußerst sorgfältig, und seine Zugeständnisse an langsamere Tempi basierten größtenteils auf den Möglichkeiten der verfügbaren Instrumente, der Akustik des Aufführungsorts und den Fähigkeiten der Interpreten. Erhaltene frühe Aufführungen wie die der Pianistin Frieda Kwast-Hodapp (1920) oder des Dirigenten Fritz Busch (1919) beweisen, dass die kompositorischen Intentionen, soweit technisch möglich, realisierbar sind – vorausgesetzt, man nimmt Regers Partituren in höchstem Maße ernst. Regers Notentext spricht für sich, und es bedarf großer Anstrengungen, um sich dem „Unerreichbaren“ zu nähern.

Über den Berliner Kirchenmusik-Kongress haben wir bereits im vergangenen Heft berichtet. Der nachfolgende Text, den uns der Autor freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, ist der leicht gekürzte Text des Eröffnungsvortrags zum Kongress:

Emanzipierter Glaube und Autonomie der Kunst – Warum braucht die Kirche die Kirchenmusik?

Von Christoph Krummacher

Wenn der Deutsche Musikrat einen Kongress zur Kirchenmusik veranstaltet, so mag das in einer Hinsicht naheliegend sein. In seiner Sorge um die Vielfalt der Musik in unserem Lande kann er an der Kirchenmusik schlecht vorübergehen. Dass also über deren gesellschaftlich-kulturelle Bedeutung nachzudenken ist, ist seine genuine Aufgabe. Aber zugleich ist über Kirchenmusik nicht nachzudenken, ohne ihre theologisch-kirchlichen Implikationen zu thematisieren. Und so möchte ich Sie auf einen solchen Denkweg mitnehmen, wohl wissend, dass [...] dies angesichts der zur Verfügung stehenden Zeit ohnehin nur eine Skizze sein kann.

Die Frage, warum die Kirche die Kirchenmusik *braucht*, scheint trivial. In der Regel wird hier an den Gottesdienst gedacht. Der Hinweis ist indes unzureichend. Einerseits gibt es Kirchenmusik jenseits des eigentlichen gottesdienstlichen Geschehens und liturgiebezogene Musik, die von vornherein die liturgischen Maßverhältnisse sprengt. Geht man von einer funktionalen liturgischen Bestimmung aus, landet man schnell bei der Verlegenheitslösung, Kirchenmusik und geistliche Musik zu unterscheiden. Aber was soll dann geistliche Musik sein? Außerdem gerät eine rein funktionale

Bestimmung leicht zu einer Art Nützlichkeits-erwägung, ist also theologisch nahezu „blind“. Eine Antwort auf den tieferen Sinn selbst gottesdienstlicher Musik ist so nicht zu finden. Natürlich sind die meisten unserer Gottesdienste auch musikalische Ereignisse, angefangen beim Singen der Gemeinde. Aber heilsnotwendig [...] ist unser Musizieren nicht, auch wenn uns dann vieles Liebgewordene fehlen würde. Auch der lokale Hinweis, Kirchenmusik sei die Musik der Kirche im Kirchenraum, greift zu kurz. Ist Bachs Matthäuspassion, ursprünglich Musik für den Leipziger Karfreitagsvespergottesdienst, außerhalb des Gottesdienstes und gar im Konzerthaus keine Kirchenmusik mehr? Wenn ich diese Vertracktheiten andeute, so will ich damit selbstverständlich weder die inhaltliche Beheimatung der Kirchenmusik im Gottesdienst noch ihre Verankerung in der Kirche als ihrem originären Ort in Frage stellen, wie im Folgenden hoffentlich deutlich bleibt. Kirchenmusik reicht aber zugleich über den Gottesdienst hinaus, ist sozusagen eine Exodus-Musik. Worauf lässt sich die Kirche also ein, wenn sie sich auf Kunst einlässt, auf Kirchenmusik mit ihrem unter den Künsten singulären Potential aktiven Mitsingens und -musizierens? Nun hat es in der Geschichte der Kirchenmusik

nicht an Definitionsversuchen gefehlt, die ich hier natürlich nicht en detail referieren kann. Sie weisen aber, wenn eine solche Vergrößerung hier einmal für unsere Zwecke erlaubt sein mag, eine Konstante auf, die erstaunlicherweise bis heute lebendig ist und letztlich auf der kosmischen Überzeugung der alten Griechen vom Unveränderlich- Einen und Absoluten des Seins fußt. In der Vorstellung nämlich, in der von Gott geschaffenen unveränderlichen Schöpfungsordnung spiegele die Musik eine ontische Qualität des Transzendenten und Göttlichen. Spätestens durch die moderne Naturwissenschaft ist diese Sichtweise fundamental erschüttert worden, denn wir wissen heute, dass der Kosmos keineswegs unveränderlich ist. Schon die Renaissance gab dem vom menschlichen Subjekt zu verantwortenden Ausdrucksgehalt einen neuartigen Stellenwert. Und für die lutherische Reformation und insbesondere für Martin Luther spielte der Ordo-Gedanke in der Musik nur noch eine unwesentliche Rolle. Musik war für ihn vielmehr ein Ausdruck unserer christlichen Freiheit im Gebrauch der guten Schöpfung. Mit der Aufklärung änderte sich der Verständniszugang zur Kunst in fundamentaler Weise, dem wir uns, jedenfalls im Kontext europäischer Kunst und Musik, nicht mehr entziehen können, nämlich in der Einsicht in die Autonomie der Kunst. Die ästhetisch-künstlerische Welterfahrung hat ihren spezifischen Eigenwert. Und daher ist Kunst nicht auf Zwecke oder Gebrauchswerte reduzierbar, sondern hat ihren Sinn in und aus sich selbst. Übrigens sollte dabei nicht vergessen werden, dass die Aufklärung, und hier ist in erster Linie an Immanuel Kant zu denken, dieser Erfahrung zwar gedanklichen Ausdruck gegeben hat, die Zwecke überbietende Dimension aber der Kunst schon immer essentiell war und nicht ein Produkt des 18. Jahrhunderts ist.



Prof. Dr. Christoph Krummacher während seines Vortrags beim Kongress „Kirchenmusik als Chance für Gesellschaft, Kultur und Kirche“ 2022 – Bildschirmkopie aus: www.youtube.com/watch?v=3W8XgV0u854

Idealismus und Romantik waren von dieser Autonomie überzeugt, verbanden sie indes neuerlich mit einer Überhöhung der Kunst zur Ausdrucksgestalt des Absoluten. Anders gesagt: Die Säkularisierung der autonomen Kunst wurde gleichsam wieder eingeholt von einer neuen Sakralisierung. Ich erinnere in diesem Zusammenhang nur an Friedrich Schlegel und Georg Wilhelm Hegel. Und es war vornehmlich die um ihres Mangels an Konkretheit bis dahin minder geachtete, nunmehr aber zum dominanten Paradigma aufgestiegene Instrumentalmusik, die mit der Aura des Unausprechlich-Transzendenten metaphysisch überhöht wurde. Gerade wegen ihrer Begriffslosigkeit würden wir in ihr des Absoluten inne. Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Ideengeschichte, dass sich diese überhöhende Apo-

theose der Kunst bis heute tief eingegraben hat in unsere Art und Weise, über Musik zu sprechen. Und tatsächlich ist es ja nicht einfach, den Eindruck von Musik in Worte zu fassen. Ich kann dies hier nicht mit Einzelbeispielen belegen. Aber ich vermute, vielen von Ihnen werden sehr schnell Beispiele dafür einfallen, bei denen sich wenigstens Blütenstaub dieser auf das frühe 19. Jahrhundert zurückgehenden Sichtweise findet. Dies trifft nicht zuletzt auch auf erheblich viele Beiträge zum theologisch-musikalischen Diskurs über Kirchenmusik zu! Soweit ich diesen Diskurs überblicke, sind es in ihm vornehmlich zwei Denkfiguren, in denen ein solches Erbe des 19. Jahrhunderts lebendig ist. Entweder greift man auf die transzendente Gedankenfigur zurück, die theologisch leicht anschlussfähig zu sein scheint, sofern man davon ausgeht, dass es auch in der Theologie um eine transzendente Wahrheit geht. Die in Musik zum Ausdruck kommende Tiefendimension wird dann zur sekundären Hilfsquelle der von der Theologie zu entfaltenden Wahrheit.

Neben dieser Sichtweise ist es der Topos des Gefühls, der Gefühlstiefe, der nicht minder Erbe des 19. Jahrhunderts ist. Friedrich Daniel Schleiermacher, der bedeutendste protestantische Theologe des 19. Jahrhunderts auf den hier gerne zurückgegriffen wird, meinte mit dem Zusammenhang von Religion und Gefühl eine grundsätzliche Lebenshaltung unserer uns entzogenen Unverfügbarkeit. In unserem landläufigen Verständnis denken wir indes bei „Gefühl“ eher an „good feeling“. Sich-gut-Fühlen, ein subjektiv tiefes Gefühl ist aber nicht per se identisch mit einer religiösen Erfahrung. In einer mittlerweile längst nicht mehr rein theologischen Begriffsverwendung wird oft auch von Spiritualität gesprochen und auf die Sehnsucht nach spirituellen Erfahrungen hingewiesen, die heutzutage auch von Menschen

artikuliert wird, denen religiöse Vorstellungen eher fremd sind, die aber nach authentischen, das eigene Ich übersteigenden Erfahrungen suchen. Dies ist ernst zu nehmen, auch von der Kirche, die hier eine gesellschaftliche, kulturdiakonische Verantwortung trägt.

Ich skizziere diese Gedankengänge zugegebenermaßen dennoch mit einem skeptischen Unterton, weil sie mir für eine theologisch-ästhetische Begründung der Kirchenmusik unzureichend scheinen: Die anfangs erwähnte funktionale Begründung der Kirchenmusik übersieht die auf Funktionalität nicht zu reduzierende Autonomie der Musik. J. S. Bach hätte der reinen Funktionalität der Gottesdienstmusik auch mit weniger aufwändigen Kantaten und mit geringeren Ansprüchen an die Hörer Genüge getan. Die metaphysisch-transzendente Begründung sagt zwar etwas über das spirituelle Potential der Musik, nichts aber zur konkreten inhaltlichen Dimension als Aussage des *christlichen* Glaubens.

Das Kompositum Kirchenmusik muss aber in beiden Richtungen entfaltet werden. Als Kirchen-Musik im Zusammenhang mit der Kirche und dem praktizierten Glauben, mithin inhaltlich. Und als Kirchen-Musik als ästhetisch-künstlerisches Phänomen, für das der autonome Eigensinn gilt wie für alle Kunst. Diese Autonomie ist der Kirchenmusik nicht von Amtswegen „zuzubilligen“ oder allenfalls in Kauf zu nehmen. Vielmehr bleibt sie als Überschuss auch dann, wenn die Kirchenmusik, und das ist trotz allem nicht illegitim, in funktionale Bezüge eingebracht wird. Und – und das ist entscheidend – die Autonomie gilt ganz unabhängig von stilistischen Richtungen. Gebrauchswert für sich ist keine zureichende ästhetische Rechtfertigung. Keine wie immer stilistisch ausgerichtete Kirchenmusik kann sich dem ästhetischen Diskurs hinsichtlich ihrer



Auftaktkonzert zum Kongress „Kirchenmusik als Chance für Gesellschaft, Kultur und Kirche“ am 20. Oktober 2022 in der Herz-Jesu-Kirche Berlin-Prenzlauer Berg – Foto: © Kevin Peters.

Qualität und Stimmigkeit durch den Rückzug auf einen aktuellen Gebrauchswert entziehen. Das gilt für das Kinderlied ebenso wie für die avancierte Motette, für Sacro-Pop ebenso wie für traditionelles Kirchenlied oder Oratorium. „De gustibus non est disputandum“ (über Geschmack lässt sich nicht streiten) – diese bekannte Sentenz wird heutzutage meist nur noch achselzuckend zitiert und nicht einmal mehr als Bildungsaufgabe verstanden. Sie bedeutet indes nicht, dass der ästhetische Diskurs als solcher sinnlos wäre, sondern besagt lediglich, dass dieser Disput nicht umstandslos den in anderen Disputen geltenden Regeln begrifflicher Logik folgt, weil die Kunst ihre eigenen Regeln hat (vgl. Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* § 49).

Kunst ist ein Modus unserer Welterfahrung. Ich will dies etwas erläutern und suche dabei

einen Weg, wie der doppelten „Falle“ einer metaphysischen Überhöhung der Kunst einerseits und einer inhaltlich zunächst unspezifischen Spiritualität andererseits zu entgehen wäre. Immerhin sollte nicht vergessen werden, dass schon der als Romantiker „gestartete“ Friedrich Daniel Schleiermacher in seiner von der Theologie selten zur Kenntnis genommenen Ästhetik den Ursprung der Kunst gerade nicht aus einer göttlichen Offenbarung oder wie Hegel aus dem Zu-sich-selbst-Kommen des absoluten Geistes ableitet, sondern aus der freien Produktivität des Menschen. Sein oft so oder ähnlich formulierter Grundsatz lautet: „Die menschliche Aktivität macht die Kunst“.¹ D. h. Inspirationsquelle des Künstlers ist das Dasein des Menschen in der Welt.

1 Friedrich Schleiermachers Ästhetik, hg. von Rudolf Odebrecht, Berlin und Leipzig 1931, 12.

Carl Friedrich von Weizsäcker – wenn mir dieser große Sprung erlaubt ist – hat von drei neuzeitlichen Pointierungen der Welterfahrung und -wahrnehmung gesprochen. Wir werden der Welt reflexiv inne im Modus der wissenschaftlichen Theoriebildung, im Modus der philosophisch-existentialen und theologisch-religiösen Weltorientierung und im Modus der spielerisch freien, Ratio und Emotio vereinigenden Äußerungen der Kunst.² Und Georg Picht hat in seinem opulenten kunstphilosophischen Hauptwerk *Kunst und Mythos* eindrücklich darauf hingewiesen, dass es die Einbildungskraft ist, die nicht etwa, wie oft unterstellt, beiläufig-beliebige Ausflüge in die Welt der Phantasie erlaubt, sondern vielmehr die konstitutive Form des menschlichen Erkennens vor aller Möglichkeit der rationalen Überprüfung und Theoriebildung darstellt. Denn mittels der Einbildungskraft können wir uns die vielfältigen Dimensionen der Dinge in dieser Welt vorstellen, ihre Verweisungen bzw., wie Picht formuliert, die Phänomenalität der Phänomene, ehe die kritisch-denkerische Reflexion in methodisch kontrollierten Schritten daraus ihre spezifischen, theoriebildenden Konsequenzen zieht.

„Wir werden uns also dazu entschließen müssen, im Widerspruch zu den herrschenden Traditionen des europäischen Denkens anzuerkennen, daß unser Vermögen, Wirkliches zu entdecken und so aufzufassen, wie es ist, auf der Gabe beruht, uns dieses Wirkliche ‚ein-zu-bilden‘, also ein Bild von ihm zugleich aufzufangen und zu erzeugen. Die Einbildungskraft spiegelt nicht vor sondern entdeckt. Sie bringt das, was in Wahrheit ist, ans Licht. Sie ist die primäre Gestalt der Erkenntnis von Wirklichkeit.

Sie ist für alle übrigen Formen menschlicher Erkenntnis konstitutiv.“³

Picht hat damit den erkenntnistheoretischen Ort der Kunst bestimmt. So wie das methodisch-begriffliche Denken der Einbildungskraft folgt, ist die Kunst eine Form des Denkens. Sie deckt auf und stellt dar, was die Dinge in ihrer Perspektivenvielfalt, eben ihrer Phänomenalität sind. Die Subjektivität dieser Leistung besteht nicht darin, den Dingen Inhalte durch Phantasie *hinzuzufügen*, sondern ihre Verweisungen *aufzudecken*. Die Wahrheit des Seins, das Absolute liegt mithin nicht außerhalb der Erscheinung der Dinge als gleichsam überwölbender Begriff, sondern in ihrem In-der-Welt-Sein. In diesem Sinne spreche ich von Kunst als einer mit eigenem Recht versehenen Welterfahrung und Welterkenntnis. Das heißt zugleich, Kunst sagt uns nicht eine *andere* oder gar *höhere* Wahrheit als beispielsweise die Naturwissenschaften, aber sie sagt uns die Wahrheit über die Welt *anders*, aus einer anderen Perspektive unseres In-der-Welt-Seins. Das macht ihre Unverzichtbarkeit aus. Ohne die Möglichkeiten unserer Einbildungskraft würden wir für die Phänomenalität der Phänomene blind bleiben.

Sie werden sich nun fragen, was das mit Kirchenmusik zu tun hat? Wenn Kunst, und dabei ist immer auch die Musik eingeschlossen, etwas über unser In-der-Welt-Sein sagt, dann gilt dies auch für die Kirchenmusik. Freilich mit einer sehr spezifischen inhaltlichen Konnotation: Kirchenmusik ist Wahrnehmung der Welt mit den Ohren und Augen des christlichen Glaubens. Kirchenmusik ist Praxis und Kommunikation des Glaubens. In und mit der Kirchenmu-

² Vgl. Carl Friedrich von Weizsäcker, *Wahrnehmung der Neuzeit*, München und Wien ⁵1984, 384–421.

³ Georg Picht, *Kunst und Mythos*. Mit einer Einführung von Carl Friedrich von Weizsäcker, Stuttgart ³1996, 145.

sik wird der Glaube praktisch. Die Vogelstimmen in Messiaens Orgelmusik schärfen unsere Ohren für die Welt als akustisches Phänomen der Schöpfung, die Abstraktionen in der Malerei lenken Augen und Sinne auf die Wesentlichkeiten von Formen. Und in der Freiheit, mit der Buxtehude in seinen Orgelchorälen mit den vorgegebenen Melodien umgeht, äußert sich subjektive Aneignung von Glaubensinhalten. Der Verzicht auf den künstlerisch-musikalischen Ausdruck des Glaubens wäre mithin ein elementarer Verlust an Weltbezug des Glaubens, eine Verkürzung seines In-der-Welt-Seins. Gewiss bliebe der Glaube ohne emotionale Verankerung und Expressivität nicht lebendig. Aber im Herzen verankert ist nicht ein allgemein-religiöses Gefühl, sondern die Verdichtung konkreter, zu reflektierender diskursiver Inhalte. Schleiermacher schrieb 1808 in einem Brief an seine Braut, in dem er auch von seiner Vorfreude darauf spricht, mit seiner zu-

künftigen Frau gemeinsam der Singakademie anzugehören: „Freilich kann wol in Menschen die selbst gar nicht fromm sind durch die Künste allerlei aufgeregt werden was sie für Frömmigkeit halten und was sie nur täuscht; aber der Zuwachs den sie einem Frommen geben in seinen Empfindungen ist gewiss ächt religiös.“⁴ Damit habe ich die *Innensicht* der Kirchenmusik beschrieben. Um nicht missverstanden zu werden, füge ich aber sofort hinzu: Mit dieser Innensicht der Kirchenmusik ist eine mögliche *Außersicht* derjenigen Menschen, denen die konkreten inhaltlichen Bezüge auf den christlichen Glauben wenig sagen und bedeuten, keineswegs ausgeschlossen oder diskreditiert. Aber *auch sie* sind herausgefordert, diese Inhalte nicht einfach auszublenden. Und es ist

4 Friedrich Schleiermacher, Briefe. Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv, Schleiermacher-Nachlass. Brief Nr. 2953 an Henriette von Willich (Berlin, 27.11.–1.12.1808).



Podiumsdiskussion „Kirchenmusik als Chance für Gesellschaft, Kultur und Kirche“ mit (v.l.n.r.) Prof. Dr. Markus Hilgert, Generalsekretär der Kulturstiftung der Ländern, Bischof Dr. Heiner Koch, Erzbischof von Berlin, Christa Kirschbaum, LKMD der EKHN, Moderatorin: Anja Würzberg, Leiterin Programmbereich Kultur NDR, Dr. Annette Kurschus, Vorsitzende des Rates der EKD, Prof. Eberhard Metternich, Domkapellmeister Köln in der Katholischen Akademie Berlin – Foto: Peter Ammer.

Aufgabe der kirchenmusikalisch Praktizierenden, dafür wenigstens Türen zu öffnen, nicht um eines missionarischen Erfolges willen, sondern um tieferes Verständnis zu ermöglichen. Hat eine solche Sicht auf die Kirchenmusik Konsequenzen, die über Geläufiges hinausgehen? Was heißt das alles für die Kirche, für die kirchenmusikalische Praxis und für den einzelnen Menschen? Dass alle drei Dimensionen zusammenhängen und nicht säuberlich voneinander zu trennen sind, versteht sich von selbst. – Wenn Kirchenmusik eine unverzichtbare Gestalt des In-der-Welt-Seins des Glaubens ist, dann eben mit jenem Anteil an Subjektivität, wie sie aller Kunst eigen ist – einer Subjektivität und Freiheit im Gestalten und im Rezipieren. Daher hätte die Kirche, wenn sie sich die Kirchenmusik lediglich dienstbar zu machen anschickt, die Autonomie der Kunst nicht wirklich verstanden, ja sie säße einer Illusion auf. Die Kirche braucht die Kunst um ihres Weltbezuges willen, und sie räumt der Musik und den anderen Künsten erst dann den richtigen Platz ein, wenn sie offen dafür ist, aus ihnen zu lernen, was eben nur aus der Kunst zu lernen ist – eine Schärfung der Sinne. Die Kirche benötigt – im wörtlichen Sinne des aus der Sache Notwendigen heraus – die Kunst um ihres Weltbezuges willen, denn das Lernfeld des Glaubens ist die Welt.

Die vielen Rufe in der Bibel „Komm, hör und sieh!“ lenken Ohren und Augen auf die irdische Realität. Und dabei geht die Kirche mit der Kunst durchaus ein Risiko ein, nämlich das Risiko des nicht völlig Kontrollierbaren. Um ihrer Lebenskraft willen braucht die Kirche Kunst und Musik, nicht aber zum Aufpolieren ihres Images. – In unserer kirchenmusikalischen Praxis sollten wir uns immer dessen bewusst sein, dass wir es mit ästhetischen Phänomenen zu tun haben, übrigens häufig genug nicht nur

mit musikalischen, sondern ebenso mit poetischen Phänomenen. Ästhetische Phänomene erlauben eine große Bannbreite. Was sie nicht erlauben, ist ihre Banalisierung zum Zwecke der Affirmation. Mögen die Ansprüche ästhetischer Gebilde auch sehr verschieden sein. Ohne den Mut, *überhaupt* Ansprüche zu stellen, bleiben wir unter den Möglichkeiten der Kunst und des Glaubens, neue Einsichten und Sichtweisen zu evozieren.

Ich beobachte in gegenwärtigen Diskussionen zu Chancen und Aufgaben der Kirchenmusik nicht selten eine bedenkliche Tendenz, mit sicherlich gut gemeinten Absichten weniger auf das zu achten, *was* wir musizieren, als vielmehr den Menschen nur noch emotional angenehme Erlebnisse verschaffen zu wollen. Dabei wird vergessen, dass es angesichts der Offenheit des Kunstwerkes (Umberto Eco) ohnehin keine einspurige oder methodisierbare Funktionalität der Musik gibt. Und wenn es unsere Aufgabe ist, Menschen zu helfen und zu trösten, so ist doch zwischen Trost und Affirmation zu unterscheiden. Affirmation spielt sich harmonisierend über Konflikte hinweg, Trost erkennt die Misere der Situation und übt empathisch-protestierende Solidarität. Und der christliche Glaube geht noch einen kühnen Schritt weiter, indem er auf der Hoffnung beharrt, dass das letzte, heilbringende Wort über diese Welt noch aussteht.

Deswegen ermöglicht die singende Kirche die Gemeinschaft mündiger Subjekte, womit *nota bene* nicht eine die Subjekte egalisierende Masse gemeint ist. – Und im Blick auf den einzelnen Menschen? Die Offenheit des Kunstwerkes und die Unverfügbarkeit der Rezeption ist *keine Beliebigkeit* gegenüber dem konkreten ästhetischen Gegenstand, mit dem man sich befasst. Die subjektiv gefärbte Aneignung von Kunst geht, wenn sie denn – in welcher Annä-

Prof. Dr. Christoph Krummacher bei seiner Verabschiedung in den Ruhestand 2014 – Foto: Katrin Schmidinger.



herungsdichte auch immer – gelingen soll, einher mit Reflexion und damit letztlich mit emanzipatorischem Eigensinn. So wie in Kirchenmusik der Glaube jenseits dogmatischer Kontrolle Ausdruck eines emanzipierten Glaubens ist, so will sie dies auch der Rezeption ermöglichen. Allerdings ist dieser Glaube seinerseits voller Zumutungen. Dabei denke ich jetzt nicht an schwer verständliche kirchliche Dogmen. Ich denke vielmehr an jene biblischen Zumutungen, die im Dissens zum Mainstream unserer und wahrscheinlich aller Zeiten stehen, etwa und ganz „säkular“ formuliert: Nicht deine Leistung und deine Erfolge sind entscheidend. Deinem Gewissen ist zu folgen, nicht deinen Gewinnaussichten. In der Geringfügigkeit und Machtlosigkeit, in der Krippe und am Kreuz ist zu finden, was die Bibel die Kraft Gottes nennt.

Solange es der Kirchenmusik gelingt, dem Mainstream und seinen Affirmationen zu widersprechen, wird sie ihre genuine Aufgabe erfüllen, mit welchen Klängen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auch immer. Ich sprach davon, dass Kunst, Musik und das Singen nicht unter vordergründigen Nützlichkeitsgesichtspunkten zu verrechnen seien. Fulbert Steffensky, und mit diesem Zitat schließe ich, hat es einmal so formuliert: „Es ist Zeit, dass die Kirche in einer Welt des Profitierens und Funktionierens für die nutzlosen Schönheiten eintritt, sie sind am meisten gefährdet.“⁵

⁵ Fulbert Steffensky, *Der Schatz im Acker. Gespräche mit der Bibel*, Stuttgart 2010, 93. – Zu den hier skizzierten Überlegungen vgl. ausführlicher: Christoph Krummacher, *Kirchenmusik*, Tübingen 2020, bes. 323–344, 370–375.

*Prof. em. Dr. theol. **Christoph Krummacher**, Jahrgang 1949. Studium der Kirchenmusik und der Theologie (im Nebenfach). 1975 Domkantor in Brandenburg/Havel, ab 1980 Universitätsorganist und Dozent an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock, Promotion zum Dr. theol. 1991. 1992–2014 Professor für Kirchenmusik und Direktor des Kirchenmusikalischen Instituts der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 1997–2003 Rektor der Hochschule. 2007–2019 Präsident des Sächsischen Musikrates. Ordentl. Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Ehrenmitglied des Deutschen Musikrates.*

Johann Philipp Kirnberger ist heute vor allem als Musiktheoretiker bekannt. Darüber, dass er auch zahlreiche (nicht nur) für die kirchenmusikalische Praxis interessante Werke komponiert hat, berichtet Andreas Rockstroh in seinem Text:

Kapellmeister einer preußischen Prinzessin, Musiktheoretiker und Komponist

Von Andreas Rockstroh

Zu den bedeutenden Musikerpersönlichkeiten Thüringens zählt der am 24. April 1721 im Thüringischen Saalfeld geborene Johann Philipp Kirnberger. Begeben wir uns auf die Spurensuche eines der führenden und wichtigsten Musiktheoretiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Kirnbergers Lebensstationen seien hier kurz skizziert. Bereits in jungen Jahren erhielt er ersten Cembalo- und Geigenunterricht, danach um 1738 eine allgemeinmusikalische Ausbildung beim Gräfenrodaer Kantor und Organisten Johann Peter Kellner (1705–1772), einem glühenden Verehrer von Bach und Händel, sowie 1738 von dem Sondershäuser Hoforganisten und Bachschüler Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775), dem Vater des unten genannten Ernst Ludwig. Bei ihm studierte Kirnberger besonders dessen „Varierte Choräle“, eine Gattung, die er später selbst mit zahlreichen Choralbearbeitungen bediente.

Ungeklärt bleibt die Frage, wie lange Kirnberger sich bei J. S. Bach zu Kompositions- und Klavierstudien in Leipzig aufhielt. E. L. Gerber nennt in seinem Historisch Biografischem Lexikon der Tonkunst (1790–92, Sp. 725) die Jahre 1739 bis 1741. Vermutet wird aber auch, dass Kirnberger sich nur für kurze Zeit, also in den

ersten zwei Monaten Januar und Februar des Jahres 1741 in Leipzig aufhielt.

Kirnbergers lebenslange Beschäftigung mit den Werken Bachs, die er für das non plus ultra und für unerreichbar hielt, machen ihn in gewisser Weise auch zu einem „virtuellen Schüler“ des großen Thomaskantors, dessen Werke er abschrieb, sammelte und zeitlebens bewunderte.

Auch heute noch werden Kompositionen von Kirnberger aufgeführt. Vor allem seine Cembalo- und Kammermusik sowie die Choralbearbeitungen zu Liedern des Evangelischen Gesangbuches werden gern gespielt. Viele seiner musiktheoretischen Abhandlungen sind zeitlos und finden auch heute noch Verwendung im Unterricht.

Im Répertoire Internationale des Sources Musicales (RISM) sind insgesamt 1 431 Einträge zu Kirnberger registriert. Darunter finden sich unveröffentlichte Lieder, Instrumental- und Kammermusik, Kantaten, Motetten und kleinere musiktheoretische Werke.

Kantaten

Die Kantate *Zion klagt mit Angst und Schmerzen (An den Flüssen Babylons)*, Ps. 137, für vier Singstimmen (SATB), 2 Oboen, Fagott (ad. lib.),



Johann Philipp Kirnberger (1721–1783)

ist im Erstdruck, hrsg. von Denis Lomtev, 2016 im Ortus Musikverlag erschienen. Sie gehört offenbar zum Spätwerk des Komponisten und ist vermutlich um 1782 entstanden, betitelt nach der ersten Kirchenliedzeile von Johann Herrmann aus dem Jahr 1636, dessen Melodie von Johann Crüger Kirnberger allerdings nur in Teilen vertont.

Der zweite Teil, rein instrumental, als *Synphonia*, betitelt, ist ein Intermezzo, dem eine Doppelfuge folgt, die das kontrapunktische Geschick des Komponisten unter Beweis stellt.

Im vierten Teil der Kantate verwendet Kirnberger den schon früher von ihm vertonten Psalm 137 *An den Flüssen Babylons*, der als selbstständiges Tonstück bereits 1773 in Kirnbergers Danziger Veröffentlichung *Oden mit Melodien* erschienen war.

Über die handschriftlich überlieferte Kantate *Christus ist des Gesetzes Ende* für Tenor solo, vier Singstimmen (SATB), 2 Violinen, Viola, Cello

und B. c. kann man sich im Internet unter IMSLP-Kirnberger informieren.

Motetten und andere Kirchenkompositionen

- *Erbarm dich, unsrer Gott!* nach dem 50. und 51. Psalm für vierstimmigen gemischten Chor und B. c. (Dauer ca. 17 min.). Veröffentlicht wurde diese Motette bei Interlude Music Production.
- *An den Flüssen Babylons* (Ps. 137) vierstimmiger Chor (SATB) und B. c. Das Chorwerk, hrsg. von F. Blume und K. Gudewill, Heft 89, hrsg. von Georg Feder, Mösel Verlag, Wolfenbüttel, 1963.
- *Hebet eure Augen auf zu der Bergen Höhen* für Soli (SATB), Chor (SATB), Quellen: CZ-Pk, Praha, Knihovna Pražské konzervatoré, specializovaná knihovna 2D 1102/a, US-WS, Winston-Salem, NC, Moravian Musik Foundation, Archie K. Davis Center MSPR 9 v. 1.
- *Wende dich zu mir und sei mir gnädig* in c-Moll, für Chor SATB und Orgel (= B. c.), Quelle: Bibliothek Berlin, Universität der Künste Berlin, Universitätsbibl. (D-Bhm) RH 1239.
- *Gott ist unsre Zuversicht* (Ps. 46) in B-Dur, Chor SATB, Quelle: Bibliothek Leipzig, Leipziger Stadtbibliothek – Musikbibliothek (D-LEm) PM 7104. Dieses Werk wird auch Friedrich Wilhelm Marpurg zugeschrieben, laut Ermittlung der Bibl. (D LEm) dem 1. Thema von Marpurgs *Fugen-Sammlung* (Berlin 1758) entnommen. Eitners Quellenlexikon und *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG 1/2) nennen jedoch Kirnberger.

Weitere Ausgaben und Bearbeitungen

- Manuskript-Kopie *Georg Poelchau* 1832 Chor (SATB), 1.2.1. V, 4/4 Fuga, BJB – *Darum fürchten wir uns nicht* –. Weiteres Manuskript, Alte Signatur 458; Mus. ms. 11624/10 Stb Berlin,

Musikabt. sowie Domarchiv, St. Gallen ArchDom 1/130, Metten, Benediktinerabtei, Bibl. (D-MT) Mus. ms. 2478.

- *Laetatus sum* in F-Dur, SATB, 2 Violinen, Va, Orgel, Bayerische Stb. München, Musikabt. Alte Signatur Nr. 567, Mus. ms. 2312. Hinweis: Die Komposition ist – abgesehen von dem abweichenden Text – identisch mit dem Ps. *Laudate pueri* in F-Dur, SATB, Orgel, [ohne Violinen], Bayerische Stb. München, Musikabt. Alte Signatur Nr. 566, Mus. ms 2311.
- *Sein Odem ist schwach* in c-Moll, Komponiert vor die Prinzessin Amalie v. Preussen. Joh. Kirnberger, 2 S, T, B, und B. c. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (KBR) (B-Br.) Ms II 3901, Mus Fétis 1981.
- *Hebt eure Augen auf, Wende dich zu mir, Herr, grosser Gott, dich loben wir, 2 Psalms* in c-Moll, Chor SATB, Der 51. und 137. Psalm I von Kirnbergern I für den I Görlitzer Singe=Verein I bearbeitet und eingerichtet I von I Langern I Mitglied deßelben. Manuskript-Kopie von ? Langer 1800–1899, 19 S., Görlitz, Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften (D-Gös) 2 an Mus. 21.
- Zu erwähnen wären noch *Einige lateinische Messen* (verschollen).
- *Erbarm dich unser Gott* (Ps. 50 und 51) für S, A, T, B, Violone und B. c., komponiert 1774, März 1775 Berlin Petrikirche, in: Kirnberger *Die Kunst des reinen Satzes*, 1771–1779.



Erste Seite der Kantate „Christus ist des Gesetzes Ende“ –
Quelle: [https://imslp.org/wiki/Christus_ist_des_Gesetzes_Ende_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Christus_ist_des_Gesetzes_Ende_(Kirnberger,_Johann_Philipp)).

- Vierstimmige Choralgesänge mit B. c. (zum Teil in: *Die Kunst des reinen Satzes*, 1771–1779). Choräle in: *Vierstimmige alte und neue Choralgesänge*, hrsg. von J. C. Kühnau, 2 Bände, Berlin 1786 und 1790.

Tastenmusik (in Auswahl)

- Kirnberger, Variierte Choräle Am. B. 396 Staatsbibliothek zu Berlin, Woudenberg 2017 Partitura Organum, siehe Internet – als Notendatei herunterladbar. Weitere Notendateien unter Kirnberger in IMSLP.

- J. Ph. Kirnberger, Vier Orgelchoräle, hrsg. von F. W. Riedel, Kistner & Siegel Verlag, Köln 1960, Verlags-Nr. 303389.
- Acht Fugen für Clavier um Johann Sebastian Bach (Orgel manualiter, Cembalo, Clavichord), hrsg. von Rüdiger Wilhelm, Ortus Musikverlag Beeskow 2020, om270.
- Claviermusik um J. S. Bach für ein Tasteninstrument (Cembalo, Clavichord, Orgel, Klavier), hrsg. von R. Wilhelm, Breitkopf & Härtel 1993, Edition Breitkopf 8454. Darin enthalten J. Ph. Kirnberger, Präludium c-Moll.
- Acht Fugen für Cembalo oder Orgel, in: Klaviermusik der Vorklassik, hrsg. von H. Ruf/H. Bemann, Schott Mainz 1973, Nr. 6501.
- J. Ph. Kirnberger, Tanzstücke für Klavier, Cembalo, hrsg. von Kurt Herrmann, Schott Mainz 1960.
- J. Ph. Kirnberger, Clavierübung, Dritte Sammlung 1763, Edited by Rudolf Rasch, The Diapason Press, Utrecht 1989, DP 9.
- C. Ph. Emanuel Bach/Johann Philipp Kirnberger/Johann Philipp Sack u. a. Klaviermusik um Friedrich den Großen (Erster Teil (=Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Fischer und Fritz Oberdörffer, Achter Band) Berlin-Lichtenfelde, Chr. Friedrich Vieweg GmbH, 1935.
- Berliner Orgelbuch, Freie und choralgebundene Werke, hrsg. von Olga und Jean Christophe Gero, Ortus Musikverlag (om 150) Beeskow 2013. Darin sind freie und choralgebundene Werke Kirnbergers enthalten.
- Choralvorspiele und Orgelchoräle (manualiter) aus vier Jahrhunderten zum EKG, Band 1, hrsg. von Johannes Muntschick, EVA Berlin, 1982.
- Choralbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts, hrsg. von Erhard Franke, Edition Peters Leipzig/Dresden, E. P. 13265.
- Airs de danse für ein Tasteninstrument (Kla-



Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, 1771. Der Autor widmete das zweiteilige musiktheoretische Werk der Prinzessin Anna Amalie von Preußen, deren Hofmusicus er war.

vier, Cembalo, Hammerklavier, Orgel), hrsg. von Ulrich Mahlert, 1995, Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf 8612.

Weiterführende Literatur

- Georg von Dadelsen, Artikel Kirnberger, Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG 1, hrsg. von F. Blume), Band 7, Sp. 950–955.
- Peter Wollny, Artikel Kirnberger (MGG 2, hrsg. von L. Finscher), Band 10 Sp. 169–176.
- Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst 1790–1792; hrsg. von Othmar Wesseley, Akademische Verlagsanstalt Graz 1977, Band 3, Sp. 725–728.
- Andreas Rockstroh, Ein Musiker am preußischen Hof in Berlin, Zum 275. Geburtstag des Hofkapellmeisters, Komponisten und Musiktheoretikers Johann Philipp Kirnberger. In: Neue Berlinische Musikzeitung, 11. Jahrgang, Heft 2/1996; S. 39–44.

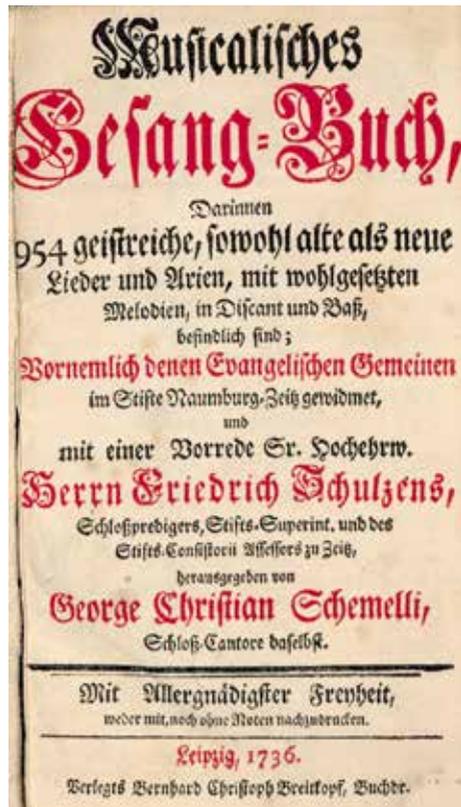
Ohne Verlage keine Musik. Für kaum ein musikalisches Arbeitsfeld gilt dies so offensichtlich wie für die Kirchenmusik. Ob kritische Urtextausgaben alter Meister oder Ausgaben neu komponierter Musik, all dies ist ohne Verlage und ohne die Menschen, die darin arbeiten, kaum denkbar. Im FORUM KIRCHENMUSIK stellen sich Verlage vor, die für die kirchenmusikalische Praxis (nicht nur) in Deutschland von besonderer Bedeutung waren und/oder sind. Diesmal der Verlag Breitkopf & Härtel.

Kirchenmusik bei Breitkopf & Härtel – Ein fester Bestandteil der DNA des Verlags

Von Susanne Mahn

Das Verlegen von Titeln geistlichen Inhalts gehörte von Beginn an zu Breitkopf & Härtel. Im Verlauf von 300 Jahren Verlagsgeschichte gelang es dem Haus Breitkopf & Härtel vielfach, sich verantwortlich zu zeichnen für zahlreiche bedeutende Ausgaben im kirchenmusikalischen Bereich.

Eine wesentliche Konstante, die dazu wiederholt einen entscheidenden Anteil beigetragen hat, ist das Werk Johann Sebastian Bachs. Bach, 1723 nach Leipzig gekommen, und die Buchdruckerei Breitkopf hatten zunächst nur wenige direkte Berührungspunkte. Breitkopf hatte sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf den Druck von Musikalien spezialisiert und so beschränkte sich die Geschäftsbeziehung auf gelegentliche Druckaufträge des Thomaskantors über kleine Texthefte zu weltlichen Kantaten. Zum ersten Druck von Musik aus der Feder Bachs kam es im Jahr 1736. Das *Musicalische Gesang-Buch*, herausgegeben vom damaligen Hofkantor aus dem nahegelegenen Zeitz, Georg Christian Schemelli, enthält 69 Generalbass-Lieder, von denen die neuere Bach-For-



schung jedoch nur drei J. S. Bach als gesichert identifizierten Urheber zuordnet.

Erst nach seinem Tode gewann Bach für Breitkopf wieder mehr an Bedeutung, als dieser zahlreichen Manuskripte aus dem Nachlass Bachs aufkaufte. Neben der Druckerei pflegte Breitkopf nämlich mit dem Verkauf von Abschriften ein zweites, lukratives Geschäftsfeld. Ab 1761 informierte der Verlag seine Kundschaft darüber mittels speziell erstellter Kataloge, in denen vor allem die Werke der Bach-Familie stark vertreten waren.

Die Übernahme des Verlags durch Johann Gottlob Immanuel Breitkopf leitete den letztlich entscheidenden Entwicklungsschritt ein, der Breitkopf zu einem Musikverlag machen sollte. Der Sohn des Breitkopf-Gründers war u. a. an der Verbesserung der Drucktechnik interessiert. Seine Erfindung, die Notendrucktechnik „mit teilbaren und beweglichen Lettern“ stellte schließlich die Weichen für die Neuausrichtung des Verlagsangebots.

Zu den wichtigsten ab 1760 gedruckten Ausgaben gehörte der Erstdruck der Passionskantate *Der Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun. Sie zählte bis ins 19. Jh. zu den meistaufgeführten Passionsmusiken. Neben Graun verlegte Breitkopf auch Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, der sowohl als Komponist im Verlagskatalog vertreten war (Kantaten, Oratorium *Die Israeliten in der Wüste*) als auch als Herausgeber einer umfassenden Sammlung mit Chorälen seines Vaters: *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge* ist bis heute ein bedeutendes Quellenwerk zur Musik des berühmten Thomaskantors. Zuletzt erschien im Jahr 2021 eine auf dieser Edition basierende Neuausgabe *Sämtlicher Choralsätze Bachs* bei B&H.

Im Jahr 1794 löste Christoph Gottlob Breitkopf seinen Vater in der Verlagsleitung ab. Ein Jahr später holte er sich mit Gottfried Christoph



Erstdruck der Passionskantate „Der Tod Jesu“ von Carl Heinrich Graun 1760.

Härtel einen Mitgesellschafter in den Verlag, welcher fortan unter *Breitkopf & Härtel* firmierte. Der Gesellschafter Härtel war bald bemüht, die Tätigkeitsfelder des Verlags zu erweitern, z. B. durch die Etablierung neuer Ausgabenreihen. 1798 erschien der erste Band der „*Œuvres complètes*“ von Mozart, die zweite Reihe startete ein Jahr später mit Werken Joseph Haydns. Im Jahr 1800 kam es zur ersten Drucklegung von Mozarts *Requiem*, gefolgt vom Erstdruck von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* sowie 1802 von dessen weltlichem Schwesterwerk *Die Jahreszeiten*. Auch Haydns drittes Oratorium, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, veröffentlichte B&H erstmals in seiner Fassung für Chor und Solisten.

Zu derselben Zeit trat mit Ludwig van Beethoven ein weiterer Name im Katalog von B&H auf, der die Trias der Wiener Klassik bereits um 1800 vervollständigte. Ab 1808 kann man von einer dauerhaften Verlagsverbindung mit dem Kom-



Erstdruck von Mozarts Requiem 1800.

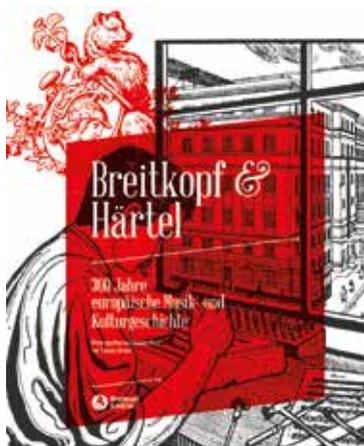
ponisten sprechen, die durch eine lückenlose Folge von Erstausgaben von der 5. *Symphonie* bis zur *C-dur-Messe* op. 86 belegt ist. 1811 publiziert der Verlag zudem mit *Christus am Ölberg* op. 85 das einzige Oratorium Beethovens. Mittlerweile hatte B&H den unrentabel gewordenen Handel mit Abschriften aufgegeben und veräußerte sein Handschriften-Archiv inklusive der unverkäuflich gewordenen Kirchenmusik des 18. Jh. Dennoch entschied sich G. Chr. Härtel, inzwischen Alleininhaber des Verlags, gelegentlich Werke J. S. Bachs zu verlegen, wie die 1802–03 erstmalig erschienenen Sechs Motetten BWV 225–230. Härtel reagierte damit auf eine sich anbahnende Umorientierung im Musikleben: die Abkehr von der Praxis, nur „neue Musik“ lebender Zeitgenossen zu verlegen (und aufzuführen), um sich verstärkt den Werken früherer Komponisten zuzuwenden. Bei B&H erschienen in der Folgezeit Mozarts Bearbeitung von Händels *Messias*, Händels *100. Psalm* und das Oratorium *Empfindungen am Grabe Jesu* sowie 1821 als erster posthumer Kantatendruck Bachs die Reformations-Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott*. Im Musikleben spiegelte sich diese Entwicklung beispielsweise in der Einführung der „His-

torischen Konzerte“ wider, die Felix Mendelssohn Bartholdy ab 1838 im Leipziger Gewandhaus dirigierte. Mendelssohn, im Katalog von B&H seit 1830 kontinuierlich vertreten, u. a. mit seinem gesamten Orgelschaffen (*Drei Präludien und Fugen* op. 37, *Sechs Sonaten* op. 65) sowie seiner Vertonung des 42. *Psalms* und dem *Lobgesang* op. 52, war ein Bach- und Händel-Enthusiast, der wie andere nach 1800 geborene Musiker die Musik Bachs als Muster des eigenen Komponierens verstand.

Folgerichtig fand sich um die Jahrhundertmitte eine Gruppe von rund 20 Förderern zusammen, unter ihnen auch die Inhaber von B&H, um zum 100. Todestag J. S. Bachs die „Bach-Gesellschaft zu Leipzig“ zu gründen, deren zentrale Aufgabe die Herstellung einer vollständigen kritischen Ausgabe aller Werke Bachs war. Bereits im Dezember 1851 veröffentlichte B&H



Die Bach-Gesamtausgabe erschien ab 1851.



Breitkopf & Härtel. 300 Jahre europäische Musik- und Kulturgeschichte, hrsg. und kommentiert von Thomas Frenzel, Wiesbaden 2019.

den ersten Band der Bach-Gesamtausgabe mit den Kirchenkantaten Nr. 1–10.

Mit dem erfolgreichen Abschluss der Bach-Gesamtausgabe im Jahr 1899 fehlte noch immer ein wichtiger Beitrag für eine nachhaltige Bach-Rezeption: ein Werkverzeichnis. Nach Scheitern mehrerer extern unternommener Anläufe beauftragte B&H 1937 seinen damaligen Archivar Wolfgang Schmieder mit der Erstellung eines *Bach-Werke-Verzeichnisses*, welches 1950 schließlich in seiner Erstauflage vorlag.

1885 entschloss sich der Verlag dazu, sein Katalogangebot in auführungspraktische „Bibliotheken für den Konzertgebrauch“ zu unterteilen. Den Anfang machte B&H mit der „Chor-Bibliothek“, in welcher unter dem Katalogkürzel „ChB“ bis heute alle chormusikalischen – weltliche sowie geistliche – Aus-

gaben versammelt werden. Darunter herausragende, auf neuen Gesamtausgaben beruhende Titel der vergangenen Jahre sind beispielsweise Beethovens *Missa solemnis* sowie die *Messe in C-dur*, Brahms' *Ein deutsches Requiem*, Mendelssohns Oratorien *Elias* und *Paulus* sowie die fünf späten Messen von Jan Dismas Zelenka. Weitere wichtige Ausgaben dieses Bereichs sind die Neuausgaben der Kantaten Johann Kuhnaus, Bachs *Messe in h-moll*, die Vervollständigung der *Missa in c* von Mozart sowie die Erstausgabe der Frühfassung von Händels *Messiah* 1741.

B&Hs heutige *Chorbibliothek* lädt zudem zur Wiederentdeckung unbekannter Werke ein, beispielsweise der Oratorien von Friedrich Schneider sowie der im 19. Jh. vielgespielten Werke von Adolph Bernhard Marx und Joachim Raff. Einen weiteren Schwerpunkt im aktuellen Chorkatalog bilden kleiner besetzte Werke. Übersichtliche Sammlungen dazu bietet z. B. Breitkopfs zehnbändige *Chorbibliothek* oder das *Mitteldeutsche Chorbuch*. Darüber hinaus hat B&H mit Ausgaben im Bereich der interkulturellen Chormusik sein Angebot um einen gesellschaftlich aktuellen Fokus erweitert. Hier wären das interreligiöse Liederbuch *Trimum*, die Chorarrangements aus der jüdischen Tradition sowie *Women of Our World*, ein preisgekröntes Chorbuch für international aufgestellte Ensembles, zu nennen.



Im Zuge der Aufteilung des Programms in verschiedene Bibliotheken erhielt die Orgelmusik keine eigene Abteilung, sondern findet sich seit jeher integriert in den Gesamtausgaben, ab 1879 in der „Volksausgabe Breitkopf & Härtel“ und ab 1913 in dem grundlegenden Programmsegment „Edition Breitkopf“. Das umfangreiche Programm umfasst außer liturgischen Stücken auch Konzertliteratur. Nahezu alle Jahrhunderte sind vertreten, wobei insbesondere Ausgaben mit Werken der „Norddeutschen Orgelschule“ einen zweiten Schwerpunkt neben der Orgelmusik Bachs bilden.

Bereits 1868 hatte der Verlag mit der Planung einer Gesamtausgabe der Werke Jan Pieterszoon Sweelincks begonnen, die ab 1894 in einer Folge von zehn Bänden herausgebracht wurde. Bis heute ist die Musik für Tasteninstrumente des einflussreichen Niederländers im Verlagsprogramm enthalten, ebenso wie jene seiner „Schüler“ Scheidt, Scheidemann, Tunder, Hasse, Lübeck, Bruhns u. a. In diese Reihe gehört auch die kürzlich erschienene Neuausgabe der *Freien Orgelwerke* von Dieterich Buxtehude.



B&H baute in der ersten Hälfte des 20. Jh. sein Programm für Orgelmusik weiter aus und entschied sich für den Erwerb zahlreicher Werke Johann Nepomuk Davids. Dieser Katalog-Neuzugang ergänzte Breitkopfs bereits erweitertes Angebot für Orgel mit Ausgaben neuer Komponisten wie Sigfrid Karg-Elert und Günter Raphael.

Nach der Zerstörung der Leipziger Verlagsgebäude während des Krieges entschloss sich der damalige Inhaber Hellmuth von Hase zu einer Umsiedelung nach Wiesbaden. Am neuen Verlagssitz wurde im Jahr 1954 die „Reger-Gesamtausgabe“ das erste große Editionsprojekt des wieder zu Kräften kommenden Unternehmens. Eine praktische, auf dem Notentext der Gesamtausgabe basierende Ausgabe *Sämtlicher Orgelwerke* Regers wird ab Februar 2023 im Schubert erhältlich sein.

Die Musik J. S. Bachs spielte auch nach dem Abschluss der Bach-Gesamtausgabe für B&H eine zentrale Rolle. Die Herausgabe *Sämtlicher Orgelwerke* des Komponisten, zunächst in einer von Heinz Lohmann von 1968–1980 besorgten Edition, an deren Seite ab 2008 eine mittlerweile prämierte Neuausgabe trat, steht stellvertretend dafür.

Drei Jahre später, am 13. Juni 2022, war die Freude über das Erreichen eines weiteren mit Bach und B&H im Zusammenhang stehenden Meilensteins der Editions-geschichte groß: im Rahmen einer feierlichen Präsentation stellte der Verlag gemeinsam mit dem Bach-Archiv Leipzig die dritte, erweiterte Neuauflage des Bach-Werke-Verzeichnisses (BWV3) der Öffentlichkeit vor. Im 304. Jahr der Verlags-geschichte ein weiterer Brückenschlag zwischen Traditionspflege und Erneuerung – ein offenbar zukunftsfähiges Konzept in einer von Kurzlebigkeit bestimmten Zeit.

Pop-Musik ist aus der kirchenmusikalischen Gemeindepraxis nicht mehr wegzudenken. Deswegen wird sie zukünftig auch im FORUM KIRCHENMUSIK einen regelmäßigen Platz erhalten. Für das Jahr 2023 konnten wir KMD Prof. Hartmut Naumann für eine Pop-Praxis-Rubrik gewinnen, in der es um die sog. „Reharmonisation“ von Liedern und Chorälen geht. Was das bedeutet? Hartmut Naumann erklärt es Ihnen. Aber vorher schnell ans Klavier zum Ausprobieren.

Fresh Up Your Song – *Lieder neu harmonisieren (Teil 2)*

Von Hartmut Naumann

Im letzten Heft haben wir uns mit ein paar grundsätzlichen Überlegungen zur Reharmonisation von Liedern beschäftigt. Am Beispiel *Ins Wasser fällt ein Stein* konnte unter anderem gezeigt werden, welche Klangfarben bei Popballaden typisch sind und wie sich Zwischendominanten einsetzen lassen. Außerdem konnten wir sehen, wie sich das sehr nützliche Quintfallprinzip auf die Bildung von II-V-I-Verbindungen auswirkt (siehe Heft 1.2023).

In diesem zweiten Workshop möchte ich nun die Möglichkeiten der Reharmonisation ein wenig erweitern und habe mir dafür ein Lied ausgesucht, das vielen Leserinnen und Lesern ebenfalls bekannt sein dürfte.

Unser heutiger Beispielsong:

Liebe ist nicht nur ein Wort

(Text: Eckart Bücken, Melodie: Gerd Geerken / Entstehungsjahr: 1973)

Dieses Lied, das übrigens in diesem Jahr seinen 50. Geburtstag feiert, wurde erstmals bekannt im Umfeld der Kirchentage und fand schnell eine weite Verbreitung in Ost und West. Es findet sich in zahlreichen Liedersammlungen und auch in den meisten Regionalteilen des Evangelischen Gesangbuches. Zweifellos gehört *Liebe ist nicht nur ein Wort* zu den meist gesungenen „Klassikern des NGL“. Die folgende Original-Harmonisation findet sich so oder so ähnlich in den allermeisten Ausgaben, gelegentlich auch abwärts (nach D-Dur) transponiert:

1 F A⁷ Dm B^b C F
Lie - be ist nicht nur ein Wort. Lie-be, das sind Wor - te und Ta-ten. Als

5 B^b C F Dm Gm C B^b F
Zei-chen der Lie-be ist Je-sus ge-boren. Als Zei-chen der Lie-be für die-seWelt.

Notenbeispiel 1

1. Stilistik

Für die Reharmonisation dieses Liedes machen wir uns – ähnlich wie im Beispiel aus Heft 1/2023 – die Prinzipien einer Popballade zunutze. Dies bedeutet, Dreiklänge werden zu vierstimmigen Akkorden, durch hinzugefügte diatonische Nonen und/oder Septimen. Neben den stilbildenden add9- und sus2-Akkorden (vgl. Ausgabe 1/2023) können hier auch Majorsept-Akkorde sowie Moll- und Dur-II-V-I-Verbindungen angewendet werden. Als zusätzlichen nützlichen Effekt bietet sich darüber hinaus die Verwendung einer Doppeldominante (Takt 6) an.

2. Moll-II-V-I-Verbindung

Wir sprachen bereits über das Quintfallprinzip, bei dem die Stufenakkorde einer Tonart in die Reihenfolge fallender Quinten gebracht werden. In Heft 1.2023 habe ich dies mit den Stufenakkorden einer Dur-Tonart erläutert (dort D-Dur). Dasselbe Prinzip lässt sich nun auch auf die Stufenakkorde einer Moll-Tonart anwenden. Hier eine Quintfallsequenz in D-Moll:

Dm7 Gm7 C7 Fmaj7 Bbmaj7 Em7(b5) A7 Dm7

I IV VII III VI II V I

Notenbeispiel 2

Es gibt etliche Lieder in Moll, deren harmonischer Verlauf komplett oder nahezu komplett aus einer Moll-Quintfallsequenz besteht. Dies ist nicht nur bei *Autumn Leaves* oder *Black Orpheus* der Fall, sondern auch bei vielen Liedern aus dem gemeindlichen Kontext. Hier als Beispiel das Lied *Da wohnt ein Sehnen* (A. Quigley / E. Eckert):

Dm7 Gm7 C7 Fmaj7 Bbmaj7 Em7(b5) A7

Da wohnt ein Seh-nen tief in uns, o Gott, nach dir, dich zu sehn, dir nah zu sein. (usw.)

Notenbeispiel 3

Ähnlich wie bei der Dur-Quintfallsequenz sind für unsere Reharmonisation allerdings besonders die drei letzten Akkorde interessant, da sie zugleich eine II-V-I-Verbindung darstellen. Die II-V-I-Verbindung in Moll unterscheidet sich zu jener in Dur vor allem durch den veränderten Akkord der II. Stufe. Finden wir bei einer Dur-II-V-I an dieser Stelle einen Mollseptakkord, so weist die Moll-II-V-I an gleicher Stelle einen halbverminderten Akkord auf (hier Em7b5). Dies ergibt sich aus dem jeweils zugrunde liegenden Tonmaterial (Molltonleiter bzw. Durtonleiter der jeweiligen Tonart). Der Zielakkord (also die I. Stufe) definiert dabei das Tonmaterial.

Da dies zu den wesentlichen Erkenntnissen für Harmonisationen gehört, möchte ich den Vergleich der II-V-I-Verbindungen in Dur bzw. in Moll im Folgenden noch einmal gegenüberstellen. Es lohnt sich, dies auf dem Instrument zu spielen und dabei beide Varianten auch in andere Tonarten zu transponieren:

Moll-II-V-I Dur-II-V-I

Notenspiel 4

Notenspiel 5

Was hat das Ganze nun mit *Liebe ist nicht nur ein Wort* zu tun? Da die II-V-I-Verbindungen potenziell *jeden* Stufenakkord einführen können, ergibt sich hier die schöne Möglichkeit, den Akkord Dm7 in Takt 2 durch „seine“ II-V-I-Verbindung (Moll) einzuführen: **[Em7b5 A7] – Dm7**. Dasselbe geschieht mit Bbmaj7 in Takt 3, welches durch „seine“ II-V-I-Verbindung (Dur) eingeführt wird: **[Cm7 F7] – Bbmaj7** sowie mit Gm7 in Takt 5 (wiederum Moll): **[Am7b5 D7] – Gm7**.

Dm7, Bbmaj7 und Gm7 treten in diesem Zusammenhang als Zielakkorde auf, die das Tonmaterial der jeweiligen II-V-I definieren.

3. Doppeldominante

Auf der II. Stufe einer Dur-Tonart steht normalerweise ein Mollakkord (Subdominantparallele). Wenn wir diesen Akkord zu einem Durakkord umbauen, erhalten wir eine Doppeldominante. Als Zwischendominante (sie leitet hin zur Dominante der Tonart) ist die Doppeldominante auch in vielen Stilen klassischer Musik sehr gebräuchlich. Im Zusammenhang einer Popballade hingegen nutzt man die Doppeldominante gern als einen zusätzlichen Dur-Akkord, der sich *nicht*, und wenn, dann jedenfalls *nicht sofort*, in die Dominante der Tonart auflöst. Als Beispiel seien hier einmal die Beatles zitiert. Beim in F-Dur stehenden *Yesterday* (Lennon/McCartney) gibt es die markante Akkordverbindung:

Dm – [G] – Bb – F (...“I believe in yesterday“)

Der Akkord G-Dur bildet hier eine Doppeldominante, die nicht nach C7 (Dominante) aufgelöst wird. Bei unserem Beispielsong „Liebe ist nicht nur ein Wort“ bietet sich eine solche Doppeldominante in Takt 6 auf der Zählzeit 3 an, wobei die Auflösung nach C7 hier verzögert erfolgt:

G7 [Gm7] C7.

4. Beispielsong Liebe ist nicht nur ein Wort

Im nachfolgenden Leadsheet kann man sehen, an welchen Stellen die oben beschriebenen Techniken zur Anwendung kommen. Bereits aus dem letzten Workshop in Heft 1.2023 sind den Leserinnen und Lesern die Septbass-Akkorde und Terzbass-Akkorde (hier **C/Bb** in Takt 3 und **Fadd9/A** in Takt 4) vertraut. Im Zweifel bitte dort nochmal nachschauen (unter „2. Die Basslinie“). Und noch ein abschließender Hinweis: Auch bei Mollseptakkorden können hier und dort „unaufgefordert“ große Nonen hinzugefügt oder auch anstatt der jeweiligen Septime gespielt werden (hier bei **Dm7**, **Cm7** und **Gm7**). Viel Spaß beim Probieren.

Ein Hörbeispiel der vorgestellten Reharmonisation für Klavier und Gitarre findet man unter <https://youtu.be/Qamn0NeC2P8> oder mit diesem QR-Code: Ich freue mich dort auch über Anregungen und Kommentare zu „Fresh Up Your Song“.



Liebe ist nicht nur ein Wort

1 F(add9) Em7(b5) A7 Dm7 Cm7 F7 Bbmaj7 C/Bb

Lie - be ist nicht nur ein Wort. Lie - be, das sind Wor - te und

4 F(add9)/A Am7(b5) D7 Gm7 C7 Dm7 G7

Ta - ten. Als Zei - chen der Lie - be ist Je - sus ge - bor - en. Als

7 Gm7 C9(sus4) Bb/F F(add9)

Zei - chen der Lie - be für die-se Welt.

Notenbeispiel 6

Das Pfingstfest ist als christliches Hochfest mittlerweile ziemlich auf dem Rückzug. Am 2. Pfingsttag findet vielerorts kein Gottesdienst statt und auch der Pfingstsonntag selbst wird vielfach kaum mehr festlich begangen. **Andreas Hoffmann** und **Oliver Fraenzke** laden ein, sich diesem Fest wieder intensiver zu widmen:

Pfingstnacht: Chance auf neues Erleben

Seit etwa der Jahrtausendwende lässt sich die immer stärker werdende Tendenz erkennen, dass Gemeinden das Pfingstfest nachts begehen. Anders als Weihnachten und Ostern, die aus theologischen Gründen mit den späten Abend- beziehungsweise frühen Morgenstunden assoziiert werden, feierte die Kirche Pfingsten bislang zumeist tagsüber.

Es ist jedoch nicht die Angleichung an die anderen Hochfeste, die für eine Ausweitung der Festlichkeiten spricht, sondern der verstärkte Fokus auf das Wirken des Heiligen Geists in all seinen Facetten und die geschärfte Aufmerksamkeit auf unser eigenes Handeln. Mit der Verlagerung auf die Nacht eröffnen sich Möglichkeiten, Pfingsten neu zu erleben, zudem könnte dies das kirchliche Fest gerade auch für junge Leute attraktiv machen. Veranstaltungen zu später Stunde heben sich deutlich vom Tagesgeschehen ab, bleiben dadurch besser in Erinnerung, denn man tritt unbelastet vom Alltag in sie ein. So bieten sie bei entsprechender Ausführung Raum für Ruhe und entfalten bestimmte Aspekte der Wahrnehmung.

Zwar gilt das Pfingstfest im Katholischen vornehmlich als „Geburtsstunde der Kirche“, unabhängig davon bleiben starke Verbindungen zu Traditionen anderer Konfessionen und auch des Volkstümlichen unverkennbar. Das jüdische Pilgerfest Schawout beschreibt wie auch das christliche Wort den „fünzigsten Tag“ und zeigt im Ablauf Parallelen. Der Volksbrauch in

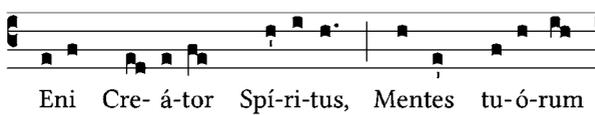
mehreren Regionen Deutschlands erlaubt, in dieser Nacht Streiche zu spielen, was als „Unruhnacht“ bezeichnet wird. Andernorts gibt es das sogenannte „Birkenstecken“, bei dem Junggesellen ihren Angebeteten kleine Bäume vor dem Haus positionieren, was wiederum der Idee des Maibaums nahesteht.

Diese Vielgestalt der selben Nacht in unmittelbar regionaler Nähe plädiert dafür, die Chance des im Entstehen begriffenen Wandels zu ergreifen und in Form einer kirchlichen Pfingstfeier proaktiv ein Exempel der Einheit und Gemeinschaft zu statuieren, das verschiedene Glaubensrichtungen und Altersklassen vereint. Dies entspräche ganz dem Sinne des Heiligen Geistes, den die Bibel an diesem Tag ins Zentrum stellt und der durch die Apostel ein von Liebe geprägtes Miteinander predigt.

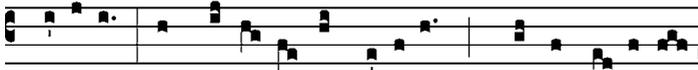
Nicht nur die Uhrzeit lässt eine Veranstaltung zum Ereignis avancieren, seit jeher kommt in besonderem Maße der Musik diese Ehre zu. Das umfangreichste geistliche Œuvre umkreist zwar die Zeit um Christi Geburt, doch auch die übrigen Hochfeste blicken auf eine beachtliche Anzahl an ihnen zugeeigneten Kompositionen. Es unterstreicht die Ausstrahlung einer Feierlichkeit, wenn schöpferischer Fokus sich in Form eines dezidiert für diesen Zweck geschaffenen Kunstwerks ausrichtet. Die Pfingstmusik gründet auf einen Hymnus aus dem 9. Jahrhundert mit dem Titel *Veni creator spiritus* (Komm, Schöpfer Geist). Als unüblich erweist sich, dass

Hymn.
8.

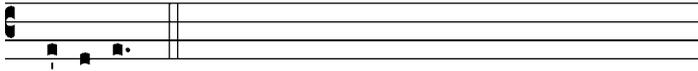
V



Eni Cre-á-tor Spí-ri-tus, Mentes tu-ó-rum



ví-si-ta: Imple su-pérna grá-ti-a Quæ tu cre-ásti



pécto-ra.

Der Pfingsthymnus
„Veni Creator Spiritus“
im Graduale Romanum,
Solesmes, 1961, S. 150

dieser Rabanus Maurus zugeschriebene Titel sich direkt an den Heiligen Geist wendet.

Das Gesangbuch enthält eine Reihe alter wie neuer Gemeindelieder zu diesem Tag und dessen Symbolik, darüber hinaus offenbart die Musikgeschichte eine beträchtliche Sammlung an groß besetzten Werken. Gemeinhin als bekannt gelten Johann Sebastian Bachs Kantaten zur Pfingstzeit, so vor allem die drei zum ersten Pfingsttag geschriebenen BWV 34, 74 und 172. Auch manch ein Opus seiner Söhne, besonders Wilhelm Friedemann, und Telemanns (z. B. *Gott der Hoffnung erfülle euch* TVWV 1:634) sind in gewisser Regelmäßigkeit an diesem Tag zu hören. Oftmals geraten darüber hinaus andere Bach-Zeitgenossen in Vergessenheit, so unter anderem Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749), der eine vollständige Serie an Pfingstkantaten komponierte.

Im 18. und 19. Jahrhundert gingen die Pfingst-Kompositionen zurück, was sich im 20. Jahrhundert rasch änderte: Von diesen Komponisten sei Willy Burkhard (1900–1955) exemplarisch herausgegriffen (*Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war* op. 84). Unter den Lebenden spielt Sofia Gubaidulina (geb. 1931) eine tragende Rolle, die mit *O komm, Heiliger Geist* (Uraufführung 2015) dezidiert auf Pfingsten

anspricht. Hinzu kommt eine schier unüberschaubare Anzahl an Kompositionen dezidiert auf besagten Pfingsthymnus: vokal von Machaut, Palestrina, Lasso, Gesualdo und Charpentier, Byrd und Schütz über Janáček und Szymanowski zu J. N. David und Carl Orff; instrumental von Praetorius zu Scheidt, über Duruflé hin zu Peter Maxwell Davies.

Dass die meisten Gemeinden nicht im Stande sein werden, solch groß angelegte und oftmals schwierige Werke mit den zur Verfügung stehenden Kräften live zu stemmen, erklärt sich von selbst, doch ermöglicht die Reproduktionstechnik, sie dennoch in die Räume schallen zu lassen. So käme das Konzept auf, die Pfingstnacht über ein festes Rahmenprogramm hinaus dem eigenen Erleben und Erkunden zu öffnen, die Räumlichkeiten zu unterteilen und jede Location durch eigene, symbolikbezogene Dekoration – so beispielsweise ein Raum für den Atem, einen für die Flamme, einen für die Gemeinschaft – zu bekleiden, das Flair durch entsprechende Musik zu unterstreichen.

Tradition und Aktualisierung können hier Hand in Hand gehen und unterschiedlichste Altersklassen wie Konzessionen dürften Gefallen finden an solch kreativem Umgang mit einem altherwürdigen Hochfest.

So is' es – Interviews aus der Praxis

Unter dem Titel „So is' es“ interviewen wir Kirchenmusikerinnen und -musiker aus ganz Deutschland. Wir interessieren uns für ihre Aktivitäten, Arbeitsbedingungen, Probleme etc. Die Interviews finden normalerweise per Mail statt und stellen Kolleginnen und Kollegen auf unterschiedlichsten Stellen vor. Diesmal veröffentlichen wir jedoch ein Life-Interview, das **Prof. Matthias Drude** mit dem langjährigen Rektor der Hochschule für Kirchenmusik in Dresden, **Prof. Dr. Dr. h.c. Christfried Brödel**, anlässlich dessen 75. Geburtstag für die sächsische Kirchenmusikzeitschrift *KLANGGUT* geführt hat.

Matthias Drude: Vor zehn Jahren wurdest Du als Rektor und Chorleitungsprofessor der Hochschule für Kirchenmusik Dresden in den Ruhestand verabschiedet. Was hast Du seitdem gemacht?

Christfried Brödel: Diese zehn Jahre waren für mich eine interessante und erfüllte Zeit. Ich habe zwei Bücher geschrieben („Dirigieren für Chorleiter“ und einen Abriss der Geschichte der Kirchenmusik in der DDR). Bis 2017 leitete ich die Meißner Kantorei 1961; in diese Zeit fielen einige große Aufführungen, u. a. das *Weihnachtsoratorium* von Jörg Herchet. Weiterhin leite ich das Solistenensemble *vocal modern*, das im vergangenen Schütz-Jahr sechs Werke von sächsischen und anderen Komponisten uraufführte, die von Werken des Sagittarius inspiriert waren.

Seit 2015 bin ich Vorsitzender der Neuen Bach-Gesellschaft Leipzig – ein Ehrenamt, dessen Arbeitsaufwand etwa dem einer halben Stelle entspricht. Die Mitarbeit in der Findungskommission für den neuen Thomaskantor war schön, verantwortungsvoll, sehr interessant, aber auch zeitraubend. Im vergangenen Jahr hatte ich die ehrenvolle Aufgabe, Thomaskantor Andreas Reize während seiner Corona-Erkrankung zu vertreten.

MD: Welche Verbindung hast Du noch zur Hochschule?

Christfried Brödel: Ich verfolge die Entwicklung der Hochschule mit großer Anteilnahme und bin auch weiterhin Mitglied des Fördervereins. Zu der etwa alle drei Jahre stattfindenden Vortragsreihe „Musik und Theologie“ für Studierende und die interessierte Öffentlichkeit wurde ich regelmäßig als Mitglied der Planungsgruppe und als Referent eingeladen. Dankbar bin ich dafür, dass der Empfang aus Anlass meines 75. Geburtstags im Chorsaal der Hochschule stattfinden durfte.

MD: Wie schaffst Du als Dirigent den Spagat zwischen Alter und Neuer Musik? Gibt es große Unterschiede zwischen beiden Bereichen?

Christfried Brödel: Ich sehe keine prinzipiellen Unterschiede. Ich musiziere leidenschaftlich gern Werke, von denen ich musikalisch und inhaltlich überzeugt bin – egal, ob alt oder neu. Die Beschäftigung mit neuen Werken vermittelt einen anderen, unverstellten Blick auf die Alte Musik und deren Interpretation. Deshalb finde ich Programme, wie das erwähnte zum Schütz-Jubiläum, in denen es zu einer Begeg-



Prof. Dr. Dr. h.c.
Christfried Brödel

nung zwischen „alt“ und „neu“ kommt, für Ausführende und Publikum besonders spannend.

MD: *Wo siehst Du die sächsische Kirchenmusik heute und in zehn Jahren?*

Christfried Brödel: Die sächsische Kirchenmusik ist ein großer Schatz, den wir unbedingt bewahren und weiterentwickeln müssen. Diakonie und Kirchenmusik sind die beiden wichtigsten Brücken der Kirche in die Welt. Es ist gut und wichtig, dass „weltliche“ professionelle oder semiprofessionelle Ensembles kirchenmusikalische Werke in hoher Qualität aufführen. Wenn sich aber eine Kantorei in harter monatelanger Arbeit den Herausforderungen einer Bachschen Passion stellt und sie im Rahmen ihrer Möglichkeiten gut bewältigt, sich mit ihrer Aussage intensiv befasst und daran im Glauben und der Gemeinschaft wächst, so halte ich das für einen großen Gewinn, der gewisse Unterschiede in der musikalischen Perfektion ausgleicht.

MD: *Was rätst Du einem jungen Menschen, der gerade begonnen hat, Kirchenmusik zu studieren?*

Christfried Brödel: Er sollte zunächst einmal ein guter, vielseitiger und umfassend gebildeter Musiker werden, was selbstverständlich stilistische Breite einschließlich der Populärmusik bedeutet. Zugleich sollte ihm aber bewusst sein, dass das Entscheidende seiner späteren beruflichen Tätigkeit die Begegnung mit Menschen unterschiedlicher Altersgruppen, sozialer Herkunft und musikalischer Vorbildung sein wird. Sich ihnen zuzuwenden und ihre musikalischen Fähigkeiten ganzheitlich zu entwickeln, ist für alle Beteiligten motivierend. Wir brauchen auch in Zukunft haupt- und nebenamtliche Kirchenmusiker in den Gemeinden, die über ihre musikalische Qualifikation hinaus Menschen zu begeistern vermögen und auch in einfachen Verhältnissen das Mögliche erreichen – was oft überraschend viel ist. Der verbal geäußerte Dank oder auch nur die leuchtenden Augen nach gemeinsamem Singen und Musizieren sind der schönste Lohn dafür.

MD: *Vielen Dank für das interessante Gespräch und Deine wichtigen Impulse.*



Rezension zur

CD Stralsunder Romantik, Buchholz-Orgel
Nikolaikirche Stralsund, Matthias Pech, quer-
stand vkjk 2104, P 2021.

Der Blick in die eigene örtliche Vergangenheit fördert nicht immer lokales Kulturgut zutage, das auch überregionale Beachtung verdient. Glücklicherweise darf sich daher Matthias Pech, seit 2003 Organist der Buchholz-Orgel (1841, III/56, restauriert 2006 durch Wegscheider und Klais) in St. Nikolai Stralsund schätzen, der in Archiven u. a. wahre Schätze zu Tage und dann zu Ohren bringen darf wie hier die Postludien op. 20 seines Vorgängers Robert Dornhecker (1839–1890, seit 1862 Gesangslehrer am Gymnasium, seit 1871 auch Organist an St. Nikolai, 1880 zum Kgl. Musikdirektor ernannt). Beachtliche Choralvorspiele hinterließen die Jakobiorganisten Friedrich Wilhelm Franke (1862–1932, unterrichtete seinen Nachfolger Looks, dann bedeutender Lehrer für Orgel, Harmonielehre und Kontrapunkt am Konservatorium Köln) und Rudolf Looks (1867–1940, seit 1894 Organist an St. Jakobi). Eine wahre Entdeckung sind die Konzert-Prae-, bzw. Postludien und Stimmungsbilder op. 25, 26 und 29 des in Stralsund gebürtigen Georg Riemenschneider (1848–1914, Kapellmeister in Breslau, dort Komponist von Sinfonischen Dichtungen, Orgelwerken und Opern), die formal gut komponiert eindrucksvoll tiefen festlichen Ernst wie fröhliche Heiterkeit vermitteln.

Pech beginnt sein Programm mit Praeludium und Fuge g-Moll, das zugleich Bach-epigonenhaft ist wie neue romantische Qualitäten sucht, von August Wilhelm Bach (1796–1869),



*Die Buchholz-Orgel in der Nikolaikirche Stralsund –
Foto: Martin Schiffel.*

der als Sachverständiger bei der Planung und als Gutachter der Buchholz-Orgel tätig war. Von seinem Berliner Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy erklingen dessen im jugendlichen Alter von 14 Jahren geschriebenen Variationen über „Wie groß ist des Allmächtigen Güte“, dazu gesellen sich zwei Choralvorspiele des Balladenkomponisten Carl Loewe (1796–1869, seit 1820 Kantor und Organist an der Jakobikirche in Stettin, Gymnasiallehrer am

Marienstiftsgymnasium, Ausbilder am Seminar für Lehrerbildung, städtischer Musikdirektor, veranstaltete zahlreiche Pommern prägende Musikfeste).

Zu der Qualität der eingespielten Kompositionen kommen die von Barock bis Hochromantik reichenden schmeichelnden bis überwältigenden Klänge der Buchholz-Orgel hinzu. Besonders Dornheckters Trauermarsch op. 20,1 macht klar, dass die Qualitäten des großen Werkes sowohl im geheimnisvollen Pianissimo des Schwellwerks wie im bassmächtigen Plenum liegen - mit zahlreichen Abstufungen dazwischen sowie charaktervollen Einzelfarben, die Pech mit Genuss vorführt.

Klaus-Jürgen Kamprads gekonnte Tontechnik vermittelt ein direktes transparentes Klangbild, das den großen Nachhall der Kirche zwar einbindet, ihn aber nicht dominieren lässt. Das gut bebilderte Booklet bringt knappe Informationen zu den Komponisten und ihren Werken, die Disposition und die Registrierungen.

So bietet die CD nicht nur die fantastischen Klänge einer der Spitzenorgeln der deutschen Romantik, sondern gleichzeitig auch einen Einblick in die räumlich und zeitlich dazu gehörende Musik ortsansässiger Nutznießer dieser Orgel, die nicht nur improvisierten sondern auch zu gestandenen Komponisten wurden.

Rainer Goede

Außerdem erschienen:

Deutsch-romantische Orgelmusik; Mendelssohn, Brahms, Reger. Martin Kohlmann an der Furtwängler & Hammer-Orgel der Basilika St. Godehard, Hildesheim. Ambiente Audio, € 15,-.

Erlesenes

Aus dem Gottesdienstzettel bei einer Trauung:

„Einzug des Brautpaares
Votum und Gruß

1. Lied: O dass ich tausend Zeugen hätte“

... obwohl zwei Trauzeugen ja genügen würden.

Eingesendet von Gerrit Dams.



Persönliches

Der Komponist, Chorleiter, Rundfunkredakteur und Musikwissenschaftler **Clytus Gottwald** ist am 18. Januar 2023 im Alter von 97 Jahren gestorben.

Als Redakteur für Neue Musik beim Südfunk Stuttgart sowie Gründer und Leiter der Schola



Cantorum Stuttgart stand er in produktivem Austausch mit seinen, die Neue Musik begründenden Zeitgenossen Pierre Boulez, Mauricio Kagel, György Ligeti, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen und vielen ande-

ren. Gottwald prägte mit seiner Schola Cantorum, einem 16-stimmigen Kammervokalensemble, maßgeblich die heute selbstverständlich gewordene A-cappella-Chorkultur auf höchstem technischem Niveau. Seine Transkriptionen von Klavierliedern oder Instrumentalstücken für vielstimmigen Chor a cappella, die in ihrer an Ligeti geschulten Satzweise höchste musikalische Ansprüche stellen, werden von Chören auf der ganzen Welt geschätzt. Clytus Gottwald wurde für seine Verdienste mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Kulturpreis Baden-Württemberg 2009, dem Preis der Europäischen Kirchenmusik 2012 und dem Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland 2014.

Der britische Musikwissenschaftler **Dr. Ian Payne** wird mit dem **Georg-Philipp-Telemann-Preis 2023** geehrt.

Mit der Verleihung des Georg-Philipp-Telemann-Preises würdigt die Landeshauptstadt Magdeburg die besonderen Leistungen von Dr. Ian Payne als Herausgeber instrumentaler Kammermusik Georg Philipp Telemanns und als Autor wissenschaftlicher Studien über diese Werkgruppe. Ausgehend von der Leidenschaft für Telemanns Werk offenbart sein Wirken ein entdeckungsfreudiges Streben danach, unveröffentlichte oder auf dem Musikalienmarkt nicht mehr verfügbare Telemannwerke für die Musikpraxis neu zu edieren und in gedruckter Form zu publizieren.

Fortbildungen

Der authentische Klang – Joachim-Wagner-Orgel im Dom zu Brandenburg – Ein Symposium zum 300. Jubiläum der Brandenburger Domorgel, 22./23.06.2023.

Auf dem Programm stehen Themen zur historischen Orgel, ihrer Bauweise, zu Herausforderungen bei der Restaurierung, zu interpretatorischen und spieltechnischen Besonderheiten. Es geht auch um die heutige Positionierung der Orgel – neue Orgeltechnologien und aktuelle Musik für die Orgel. Musikwissenschaftler, Organisten und Orgelbauer konnten als Referenten gewonnen werden, ebenso Vertreter von Orgel-Gesellschaften wie der Joachim-Wagner-Gesellschaft in Brandenburg, der Gottfried-Silbermann-Gesellschaft in Freiberg

und der Cage-Stiftung Halberstadt. Das Symposium findet in der Domaula statt, der Eintritt ist frei. Die Konzerte finden im Dom statt und sind eintrittspflichtig.

www.dom-brandenburg.de/de/musik

Gesangskurs mit Terry Wey

mit Korrepetition und Ensemblearbeit

06.07.2023

Dozenten: Terry Wey, Gesang und Ensembleleitung; Torsten Laux, Korrepetition

St. Albertus Magnus Kirche Düsseldorf

Kaiserswerther Straße 211 40474 Düsseldorf

Informationen und Anmeldung:

Prof. Torsten Laux, Breitenäcker 14a

67659 Kaiserslautern

TorstenLaux@web.de

Meisterkurs Chordirigieren

30.07./01.08.2023, Schwäbisch Gmünd

Auf Einladung des *Festivals Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd* leitet die international profilierte Dirigentin Lone Larsen (Dänemark/Schweden) einen zweitägigen Meisterkurs Chordirigieren. Der Meisterkurs richtet sich an fortgeschrittene Studierende im Fach Chorleitung/Chordirigieren bzw. erfahrene Dirigierende und widmet sich verschiedenen Aspekten einer innovativen wie professionellen Chorarbeit: Inspiration, Interpretation, Improvisation, Choreografie und Co-Creation. Teilnahmeberechtigt sind Dirigierende bis 40 Jahre, die sich als fortgeschrittene Studierende oder als erfahrene Chordirigenten weiterbilden möchten.

kulturbuero@schwaebisch-gmuend.de

www.kirchenmusik-festival.de

1. Akademie KulturCentrum Niederrhein

20.–27.08.2023

im KulturCentrum Niederrhein, im Corneliushaus und in St. Cornelius Dülken (Viersen).

Themenschwerpunkt: Barocke Musik für Tasteninstrumente, Gitarre, Streicher und auch Bläser, Gesang und Chöre, dazu auch Improvisation, Theorie und Sprache.

Im Zentrum steht der vokale Bereich, also tägliche Impulse zum Einsingen, Stimmbildung, Gesangstechnik, Arbeit an der Literatur (mit Korrepetition am Flügel bzw. Alte Musik am Cembalo), Ensemblearbeit, Chorprobe, außerdem ein Workshop für Kinderchorarbeit; dazu das Gesamtwerk für Orgel von Max Reger (zum 150. Geburtsjahr 1873/2023) in täglichen Kursen und Konzerten mit Torsten Laux.

Anmeldung:

KulturCentrum Niederrhein, Börsenstraße 6,

41751 Viersen;

giovanni.solinas@web.de

Gottesdienstlicher Orgelkurs

16.09.2023, Stiftskirche, 34260 Kaufungen.

Gottesdienstliche und freie Improvisation, gottesdienstliches Orgelliteraturspiel und Interpretation selbst frei gewählter Werke für Organist:innen aller Könnensstufen, auch Schüler:innen und Studierende, an zwei verschiedenen Instrumenten:

- historische Wilhelm-Orgel II+P/21 (besonders geeignet für Barock und frühe Romantik, zum Beispiel Felix Mendelssohn Bartholdy) auf der Kaiserempore und
- große dreimanualige Noeske-Orgel III+P/40 (mit Schwellwerk) im südlichen Seitenschiff

Dozent: Prof. Torsten Laux

TorstenLaux@web.de

Wettbewerbe

Der **Internationale Wettbewerb für Orgelprovision Schwäbisch Gmünd** ist deutschlandweit der einzige ständige Wettbewerb für dieses Fach. Seit 1989 hat er im zweijährigen Turnus einen festen Platz im *Festival Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd*. Seit dem Jahr 2013 verleiht das Festival den 1. Preis als „Hubert-Beck-Preis“ in memoriam KMD Hubert Beck (1935–2011), Initiator und langjähriger Mentor des Wettbewerbs. Der Wettbewerb findet am 29./30.7.2023 statt.

Teilnahmeberechtigt sind Organistinnen und Organisten, die nach dem 30. Juli 1988 geboren sind. Vormalige Gewinner eines Preises dürfen nicht teilnehmen.

kulturbuero@schwaebisch-gmuend.de
www.kirchenmusik-festival.de

Aus den Hochschulen

Neuer Rektor der westfälischen Hochschule für Kirchenmusik

Der Kirchenmusiker und Liturgiewissenschaftler Dr. Jochen Kaiser wird neuer Rektor der westfälischen Hochschule für Kirchenmusik Herford/



Witten. Der in Greifswald aufgewachsene Kaiser ist derzeit noch Fachmitarbeiter für Musik und Gemeindeentwicklung bei der Evangelisch-Reformierten Kirche des Kantons Zürich und hat einen Lehrauftrag für das Modul „Populäre Musik im Gottesdienst“ an der Züricher Hochschule der Künste.

Nach seinem Studium in Dresden und Heidelberg promovierte er in Greifswald und war Kirchenmusiker in Marburg und in Wernigerode. Er tritt seinen Dienst im Mai dieses Jahres an, zu

seinen Aufgaben gehört die inhaltliche und organisatorische Bündelung der beiden aktuellen Hochschulstandorte Herford und Witten in neu zu erbauenden Haus in Bochum.

Die Fusion der beiden Hochschulstandorte sieht Jochen Kaiser als Herausforderung und Chance. Vielfalt, so der künftige Rektor, sehe er als Bereicherung, insbesondere wenn es gelinge, die verschiedenen Zugänge zu einem Ganzen zu formen. Die zukunftsweisende Entscheidung der Landeskirche, beide Flügel zu vereinen, eröffne ein großes Potenzial für die kirchenmusikalische Entwicklung, so Kaiser in seiner Vorstellung. Im sogenannten klassischen und im popularmusikalischen Bereich seien die Musizierhaltungen unterschiedlich. Sie könnten sich aber gegenseitig befruchten, ist der designierte Hochschulleiter überzeugt. Kaiser selbst hat Erfahrungen auf beiden Feldern der Kirchenmusik.

Florian Maierl neuer Professor für Chorleitung in Leipzig

Seit dem Wintersemester 2022 ist Florian Maierl neuer Professor für Chorleitung an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Maierl studierte katholische Kirchenmusik sowie Gesangspädagogik und Sologesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2008 folgten Studien an der Sibelius Akademie in Helsinki.



Lehrtätigkeiten führten ihn zunächst an das Diözesankonservatorium für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien und als Lehrbeauftragter im Fach Dirigieren an die Universität Mozarteum Salzburg. 2020 folgte Florian Maierl dem Ruf auf eine Professur für Chorleitung am Institut

für Orgel, Orgelforschung und Kirchenmusik an seiner Alma Mater in Wien, 2022 erhielt er schließlich den Ruf an die Hochschule für Musik und Theater Leipzig auf eine Professur für Chorleitung in der Nachfolge von Prof. Roland Börger.

Florian Maierl ist Gründer und Leiter mehrerer preisgekrönter Ensembles wie dem gemischten Chor *coro siamo*, dessen Leitung er von 2006 bis 2022 innehatte, und dem auf Alte Musik spezialisierten Ensemble *Chroma*. Er ist zudem als Komponist tätig. Seine Werke wurden von namhaften österreichischen Ensembles uraufgeführt, darunter dem Wiener Kammerchor, dem Kammerchor der Kunstuniversität Graz und dem Chorus *sine nomine* (Wien).

Florian Maierl ist Preisträger des Erwin-Ortner-Preises 2018 und Träger der Leo-Lehner-Plakette des ChorForums Wien für besondere Verdienste um das Chorwesen.

Jubiläum des Rektors der Hochschule für Kirchenmusik Dresden

Vor zehn Jahren, am 1. März 2013, trat Stephan Lennig sein Amt als Rektor und Chorleitungsprofessor an der Hochschule für Kirchenmusik Dresden an. Er ist damit ihr fünfter Rektor in der Nachfolge von Martin Flämig, Christoph Albrecht, Wolfram Zöllner und Christfried Brödel. Seitdem hat er mit dem Hochschulchor zahlreiche anspruchsvolle und stilistisch vielfältige Konzertprogramme, die auch regelmäßige Uraufführungen zeitgenössischer Kompositionen enthalten, zur Aufführung gebracht.

Im Jahr 2019 wurde er zum Vizepräsidenten der Direktorenkonferenz Kirchenmusik in der Evangelischen Kirche in Deutschland gewählt. Stephan Lennig studierte Evangelische Kirchenmusik in Detmold, wo er im Jahr 2001 das A-Examen ablegte, und Chordirigieren in

Frankfurt am Main. Parallel zum Dirigierstudium war er Assistent von Landeskirchenmusikdirektor Michael Graf Münster an der St. Katharinenkirche in Frankfurt, danach von 2003 bis 2005 Bezirkskantor im Kirchenkreis Hanau-Land und von 2005 bis Februar 2013 Dekanatskirchenmusiker im Dekanat Wöllstein (Rhein-hessen).

Uraufführungen

Matthias Drude: *Gott will im Dunkel wohnen*, Adventsatorium (Text: Hartwig Drude) mit Barbara Christina Steude (Sopran), Franziska Kimme (Alt), Jonas Finger (Tenor), Philipp Schreyer (Bass), Chor der Hochschule für Kirchenmusik Dresden, Sinfonietta Dresden, Leitung: Stephan Lennig, am 15.12.2021 in der Dresdner Lukaskirche.



André Engelbrecht: *Die Erde ist des Herrn*, Kantate (Text: Christian Kollmar) mit Florian Neubauer (Tenor), Chor und Band der Hochschule für Kirchenmusik Dresden, Sinfonietta Dresden, Leitung: Stephan Lennig, am 15.12.2021 in der Dresdner Lukaskirche.

Burkhard Mohr: *Toccata mit Pieps* für Orgel, am 17.01.2023 in der King's Chapel in Boston, Massachusetts, durch Carson Cooman.

Martin Wistinghausen (*1979): *Bedrängte Zeit, vergeh!* 4 Stücke für Chor und Barockinstrumente. Uraufführung am 10.05.2023 in der Dreifaltigkeitskirche Speyer durch das Chorwerk Ruhr (Ltg.: Florian Helgath) und die Capella de la Torre (Ltg. und Schalmei: Katharina Bäuml).

Zum Thema: „Evensong“, Hefte 4 und 5.2022

Evensong-Momente – Schon das Titelbild ist verheißungsvoll und dann findet sich im Forum Kirchenmusik 4.2022 ein Bericht über die Tradition des Evensongs in der Anglikanischen Kirche mit dem Aufruf, sich doch per Leserbrief an der Diskussion zu beteiligen.

Ich bin begeistert und beteilige mich – zugegebenermaßen reichlich spät und obwohl ich als C-Organistin eines mittelfränkischen Dorfes nicht gerade prädestiniert bin für einen fachlich fundierten Beitrag. Allerdings durfte ich vor über 10 Jahren eine Woche lang als Chorsängerin mittendrin sein in dieser Tradition: wir vertraten während der Ferienzeit den Choir of Westminster Abbey und durften somit eintreten „in einen kontinuierlichen Strom der Anbetung“. Eine sehr beeindruckende Erfahrung! Zugleich wurde dadurch der Blick geschärft auf die eigene Tradition und auch dort ein „Evensong-Moment“ entdeckt.

Ja, es wirkt anders und ist doch ein winzig kleines Eintreten in das Lob, das „heute und bis zum Ende aller Tage stattfinden wird.“ Konkret gesprochen: seit meiner Erfahrung in Westminster Abbey schätze ich die gesungenen Psalmen, den Introitus viel mehr. Die an uralte Gesänge angelehnte Musik ist für viele heutige Ohren fremd, aber eine Verbindung zu all denen, die vor uns das immerwährende Lob Gottes gesungen haben. In großen Kathedralen und winzigen Dorfkirchen. Seit der Erfahrung in London ist für mich dieser Teil der nicht allein in der Bayerischen Landeskirche üblichen Liturgie wie eine Verbindung zur sich über Raum und Zeit erstreckenden „Wolke der Zeugen“ (Hebräer 12,1).

Wie viele Christen vor uns erleben wir derzeit Seuche, Teuerung und Krieg. Wie sie bringen wir unsere Not und unser Lob vor Gott – im Introitus sogar mit den gleichen Worten und Tönen wie unzählige Gläubige vor uns. Vielleicht mögen auch andere diesen Schatz der Verbindung zur Gemeinde früherer Zeiten durch diesen Gesang (wieder) entdecken?

Iris M. Reuther

(seit vielen Jahren nebenamtliche Organistin im Dekanat Rothenburg o. d. T. Die promovierte Architektin ist hauptberuflich in Norddeutschland tätig.)

Zu: „NACHgedacht“, Heft 6.2022

Sehr geehrter Herr Prof. Petersen, ich bin ein „Evangelikaler“ und als solcher 34 Jahre lang an der Ev. Apostelkirche in Lüdenscheid im kirchenmusikalischen Dienst gewesen. Es war für mich immer eine Freude, wenn ich die christozentrischen Predigten unserer Pfarrer mit meinen musikalischen Möglichkeiten untermauern oder gar vertiefen durfte. Mit Recht postulieren Sie, dass wir alle auf der Suche bleiben sollen. Vor allem nach Gottes Willen sollten wir immer fragen und suchen. Doch bitte ich Sie in aller Freundlichkeit sehr darum, den Begriff „evangelikal“ nicht als Schimpfwort zu verwenden. „Evangelikale“ – Angela Merkel bezeichnete sie durchaus treffend als „die intensiv Evangelischen“ – sind Christen, die den Menschen in seiner Erlösungsbedürftigkeit erkennen; sie bekennen den gekreuzigten und auferstandenen Christus als Heiland, Erlöser und Todesüberwinder.

Das Evangelium von Jesus Christus in Wort, Tat und ggf. sogar mittels der geistlichen Musik zu verkündigen, betrachten Sie als vordringliche (Lebens-) Aufgabe. Ich gehe davon aus, dass man mit dieser Haltung vermutlich sowohl bei Martin Luther als auch bei Johann Sebastian Bach sowie beim von Ihnen im selben Heft a.a.O. erwähnten Duo Johann Krüger/Paul Gerhard offene Türen einrennen würde ...

Herzlich grüßt Sie

Christoph Pithan

*Straßburger Weg 51, 58511 Lüdenscheid
k.pithan@freenet.de*

**Zu: „Prima Klima für Orgeln“,
Heft 6.2022**

Liebe Redaktion, lieber Carsten Klomp, die Meldung an die Gemeinden und Kirchenmusiker (an wen sonst noch?), dass Orgeln im Winter eine Mindesttemperatur von 6 bis 8°C zu ihrem Erhalt benötigen, habe ich mit Stirnrünzeln zu Kenntnis genommen. Schließlich habe ich vor langer Zeit im Rahmen meines Kirchenmusik-Studiums eine Facharbeit zum Thema „Zinnpest“ geschrieben (ich bin nebenbei auch noch Diplom-Chemiker). Die Zinnpest ist „ansteckend“ und kann ganze Orgelpfeifenbestände zerstören (nicht nur solche aus reinem Zinn). Wer sich näher informieren möchte, findet das Nötigste bei Wikipedia (in diesem Falle mal weitgehend zutreffend).

Hier ist nur wichtig zu wissen, dass Zinn sich unterhalb von 13,2°C aus dem bekannten blanken Metall in ein graues Pulver verwandelt. Warum das schon seit vielen Jahrzehnten bei uns nicht mehr bemerkt wurde?

Ganz einfach: wenn die Temperatur nicht viele Wochen oder gar Monate unter jenen 13,2°C bleibt, ist die Wahrscheinlichkeit gering, dass der Umwandlungsprozess spontan (also z.B. ohne schon infizierte Pfeifen in der Umgebung) in Gang kommt, da es so etwas wie eine chemische Hemmschwelle gibt, die unsere Pfeifen bei den bisher gebräuchlichen Temperaturverhältnissen schützt, und weil die Zinnpest bei uns praktisch ausgestorben ist. Sie kann aber jederzeit spontan wiederkommen, und zwar umso schneller, je länger die Zeit dauert, in der die Temperatur unter 13,2° bleibt. Und bitte bedenken: bei schon infizierten Pfeifen braucht es nicht mehr Wochen und Monate, bis der Zerfall in Gang kommt oder recht schnell fortschreitet.

Jede Kirchengemeinde sollte daher selbst entscheiden, ob sie ihr Instrument diesem Risiko aussetzen möchte. Die „Krankheit“ selbst könnte dann leicht weiter verbreitet werden, z.B. durch den die Orgel wartenden Orgelbauer. Die schlechte Nachricht: das Pulver-Zinn ist sehr stabil und wandelt sich keineswegs im Sommer wieder zu blankem Metall. Dazu müsste man es erst zum Schmelzen bringen. Die Weitergabe dieser Information an Interessierte oder Verantwortliche wird ausdrücklich empfohlen.

Mit kollegialen Grüßen,

*Dipl.-Chem. Dr. rer. nat. Martin M. Patzlaff
Kontakt: 02667 9619630, patzlaff@aol.com*

Noten

Spektrum Orgel

Von Carsten Klomp

Das Spektrum Orgel versucht einen Überblick über die zahlreichen Neuerscheinungen für die Orgel zu geben. Die Rubriken sind „Leicht“ (bis D-Prüfung), „Mittelleicht“ (bis C-Prüfung), „Mittelschwer“ (entfällt diesmal; dafür gibt es mehr „Orgel plus“) und „Schwer“ (eher was für A- und B-KollegInnen).

Da die Ausgaben oft nicht ganz in die entsprechenden Rubriken passen, lohnt immer auch ein Blick in die Nachbarrubrik. Bei „Außerdem erschienen“ tauchen Ausgaben auf, die aus Platzgründen nicht rezensiert werden können, die der Rezensent aber für interessant hält.

Leicht:

Louis-James-Alfred Lefébure-Wely:

Leichte Orgelwerke Band 2. Butz-Verlag

3035; 54 S., € 15,-.

Mit diesem Band setzt Herausgeber Hans-Peter Bähr den 1. Band mit leichten Orgelwerken des



in seiner Zeit hochbeliebten und -berühmten Organisten der Pariser Kirche St. Sulpice fort (Butz 2627; 53 S.). Die Kompositionen stammen aus dem Sammelband „La Sainte Chapelle; Vade Mecum de l'organiste“, die 1877

posthum veröffentlicht wurden. So wie viele „kleinere“ Kompositionen namhafter Komponisten aus der Zeit, man denke an Franck, Du Bois oder Vierne, wurden die für die liturgische

Praxis geschriebenen Werke für Harmonium oder Orgel konzipiert. Sehr kurzen (eine Seite) Versetten und Benedictions stehen etwas längere Sorties und bis zu fünfseitige Offertoires gegenüber. Die Orgel sollte nicht zu klein und vor allem nicht zu neobarock sein. Zur Musik selbst muss man nichts mehr sagen, denn L.-W. hat den Status des „Geheimtipps“ schon lange hinter sich gelassen.

Außerdem erschienen:

Lothar Graap: Thema und vier

Veränderungen über „Jerusalajim schel Sahav“. Ed. Dohr 20267; 9 S., € 7,80.

Mittelleicht:

John Stanley: Ten Voluntaries,

op. 5. Carus 18.007, 69 S.; € 43,-.

Wer Händels Orgelkonzerte mag, der mag auch Stanleys Voluntaries. Vielleicht kein Zufall,

denn Händel pilgerte, so wie viele andere Musiker, in die Temple-Church, um den in seiner Kindheit erblindeten berühmten Organisten zu hören.

Die insgesamt 30 Voluntaries, die Stanley als Opera 5–7 veröffentlichte, gehören zu seinen beliebtesten Werken und man darf sich vielleicht noch auf die Neuausgabe der Opera 6 und 7 freuen. Auch wenn es sich bei Voluntaries um stilistisch wie formal freie Stücke handelt, gibt es doch bei Stanley gewisse Typologien wie das „Cornett-“, das „Echo-“ oder das „Full-Voluntary“, die i.d.R. aus langsamem Einleitungs- und schnellem Folgesatz bestehen. Alle Sätze sind, dem englischen Orgeltypus der



Zeit entsprechend, manualiter, die langsamen Sätze meist 3- bis 4-, die schnellen Sätze meist 2 bis 3-stimmig, wobei es dem Spieler überlassen bleibt, Kadenzen auszufüllen und Verzierungen hinzuzufügen. Musik, die Hörern wie Spielerinnen Freude macht und die auch auf kleinen, möglichst aber doch zweimanualigen Orgeln gut darstellbar ist.

Außerdem erschienen:

Andreas Hantke: Sax Seasons; 10 freie Orgelstücke. Ed. Strube 3653; 31 S.; € 11,-.

Matthias Nagel: x-KEYS 3; 9 Neukompositionen für das Harmonium; Strube Ed. 3654; 23 S., € 12,-.

Schwer:

Francois Couperin: Pièces d'Orgue. Lyrebird-Music LBMP 001, 126 S. + Vorwort, € 46,-;

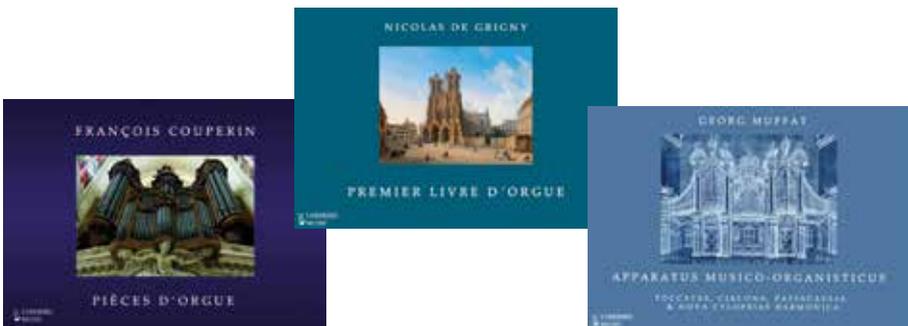
Nicolas de Grigny: Premiere Livre d'Orgue. Lyrebird-Music LBMP 008, 194 S. + Vorwort, € 50,-;

Georg Muffat: Apparatus Musico-Organisticus. Lyrebird-Music LBMP 009; 109 S. + Vorwort € 45,99.

Es gibt sie noch, die guten Dinge – und das gilt tatsächlich auch für Notenausgaben. Die Editionen des norwegischen Lyrebird-Verlages haben mich so beeindruckt, dass einige hier ge-

meinsam erscheinen sollen. Den Verlag gibt es erst seit einigen Jahren, alleine ein Besuch der Homepage – auf der übrigens sämtliche auch bei bester Editionspraxis unvermeidlichen Errata nachgelesen und ggf. korrigiert werden können – lohnt sich.

Offensichtlich wird der Verlag von einem bibliophilen Menschen geleitet, dem es Freude macht, wirklich ausgezeichnete Ausgaben mit hochwertigstem Umschlag und ebenso hoher Papierqualität zu gestalten. Allein die Haptik der Ausgaben ist außergewöhnlich. Es sind Bücher, die man gerne anschaut und gerne in die Hand nimmt – und das zu Preisen, die nicht weit von denen deutlich weniger ambitionierter Ausgaben entfernt sind. Hier ediert offensichtlich ein Kenner und Könnner für Liebhaber. Die Ausgaben (alle drei oben genannten) bestechen durch ein wirklich informatives und umfassendes Vorwort des Verlegers Jon Baxendale, das neben biografischen und präzisen editorischen Angaben ausführlich auf spieltechnische Fragen sowie Fragen zur Verzierungs- und Registrierpraxis eingeht. Besonders hervorzuheben sind die Tabellen vor dem eigentlichen Notentext, in denen die Stücke, deren Registrierung sowie Spielanweisungen unterschiedlicher Autoren der Zeit zur jeweiligen Gattung zusammengestellt wurden.



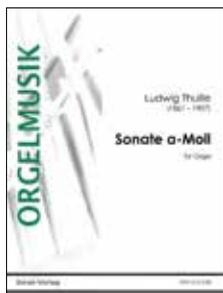
Ganz kurz zum Inhalt: Der Couperin-Band enthält die beiden großen Messen („Paroisses“ und „Convents“), die der erst 22-jährige 1690 veröffentlichte. De Grignys 1699 entstandenes „Premiere Livre“ enthält neben der Orgelmesse die fünf Suiten über Propriumsgesänge von Festen im Kirchenjahr. Muffats 1680 erschiener „Apparatus“ enthält acht (Orgel-)Toccaten, die zehn Jahre später um vier (Cembalo-)Werke ergänzt wurden.

Die eigentlichen Notenseiten sind konsequent mit zwei Akkoladen a drei Systemen oder drei (bei Muffat vier) Akkoladen mit zwei Systemen bedruckt, so dass das Notenbild überaus sauber und aufgeräumt daherkommt. Alles in Allem: Besser kann man's kaum machen. Chapeau!

Ludwig Thuille: Sonate a-Moll.

Sonat-Verlag SOV 5.412.00; 26 S.

Thuille war Nachfolger J. Rheinbergers als Professor für Komposition in München. Die dreisätzige a-moll Sonate ist das einzige Orgelwerk des 1861 in Bozen geborenen, dessen gemeinsam mit Rudolf Louis verfasste Harmonielehre lange als Standardwerk galt. Die kompositorische Nähe zu seinem Lehrer und Vorgänger ist auffällig und lässt das



Stück ein wenig epigonal erscheinen. Da mir die 2005 von M. Weyer bei Forberg edierte Ausgabe des Werks nicht vorliegt, kann ich keinen Vergleich zur Neu-Edition Gerhard Weinbergers anstellen. Weinberger gibt auf jeden Fall einen genauen editorischen Bericht über die Ausgabe.

Der Nachfolger Thuilles an der Münchner Akademie für Tonkunst war **Friedrich Klose**, dessen **Praeludium und Doppelfuge für Orgel** im ortus-Verlag (ortus organum 22; 29 S. + Stimmen) ebenfalls von Gerhard Weinberger herausgegeben wurde.

Eigentlich müsste das Stück mit seiner Besetzung für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen bei „Orgel plus“ kategorisiert werden. Da die Blechbläser aber lediglich in den letzten 40 Takten den Orgelsatz colla parte verstärken, könnte das Werk auch durchaus nur als Orgelstück aufgeführt werden, auch wenn es dann nicht ganz den vermutlich beabsichtigten klanglichen Bombast entwickeln würde. Auch Klose, der 1919, mit nicht einmal 60 Jahren, sein Kompositionswerk für beendet erklärte (was er bis zu seinem Tod im Jahr 1942 durchgehalten hat) schuf nur ein Orgelwerk, das technisch recht anspruchsvoll ist und ein möglichst großes, idealiter deutsch-romantisch disponiertes Instrument verlangt. Stilistisch bewegt sich das Werk zwischen Reger und Middelschulte einerseits und Bruckner, einem von Kloses Lehrern, andererseits.

Außerdem erschienen:

Erik Satie: Klavierstücke

für Orgel bearbeitet von Eberhard Hofmann.

Sonat-Verlag SOV 5.413.00; 40 S.

Johann Gottfried Töpfer: Variationen

über das franz. Volkslied „Vive Henri IV“.

Ed. Dohr 20425; 18 S., € 9,80.

Orgel plus

Harald Feller: Sonata da chiesa

für Violoncello (Viola) und Orgel. Ed. Walhall

EW 1229; Part. 32 S. + Stimmen; € 19,80.

Fellers spieltechnisch anspruchsvolle Komposition nimmt einerseits Bezug auf die namens-

gebende Sonatenform, die im Barock meist viersätzig war, und gestaltet sie gleichzeitig als eine instrumentale Messkomposition mit den Sätzen Kyrie, Gloria, Sanctus und Communio. Laut eigener Aussage lehnt sich das Werk stark an die „Feldafinger Messe“ des Komponisten an.

Eigentlich für das Cello gedacht, legt Feller gleich eine leicht veränderte Version für Viola mit bei, was die Aufführungsoptionen vergrößert. Ein dreimanualiges Instrument ist für den Orgelpart zwar nicht zwingend, aber die Orgel sollte über ein gutes Fundament weicher 8' und 4' verfügen. Klanglich bewegt sich das Stück irgendwo im Bereich zwischen französischer Spätromantik und jazzverwandter Musik. Allein damit ist es eine Bereicherung für diese Besetzung, die sich sonst sehr oft auf die Gattung des „Andante religioso“ beschränkt.

Johanna Senfter: Zwei geistliche Lieder

für Alt und Orgel/Klavier. Ed. Schott 23654; 15 S., € 8,-.

Als Erstausgabe gibt Rolf Schönstedt diese beiden Lieder der Reger-Schülerin Senfter heraus,



die der Meister für seine begabteste hielt. Das erste der beiden 1917 unter dem Eindruck der Katastrophe des 1. Weltkrieges geschriebenen Lieder bereichert die Kategorie des (spät) romantischen Orgelliedes, das zweite die des Klavierlieds. Das Orgellied „Zur Ruh, zur Ruh“ ist thematisch mit seinen seufzenden 8teln im ruhigen 3/4-Takt

an das „Ruhet wohl“ der Bachschen Johannespassion angelehnt. Beide Lieder leben von ihrer sehr weit ausschwingenden Harmonik und langen Linien, die für sich genommen fast freitonal wirken. Schwer aber schön.

Volker Stenger: Deux Movements

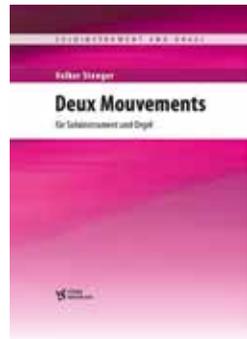
für Soloinstrument und Orgel. Ed. Strube 3655; 12 S.; € 8,-.

Die beiden spieltechnisch mittelleichten Sätze entstanden ursprünglich für Saxophon und Orgel, lassen sich

aber problemlos auf andere Soloinstrumente übertragen.

Der erste Satz ist eine kleine Liedmelodie mit Variationen, der 2. Satz, der eigentlich besser einen englischen Titel haben sollte, ist eine recht fetzige Bebop-Rhythmusstudie.

Warum der Partitur keine Stimme beigelegt wurde (selbst mit zwei Transpositionen hätte die sicher nicht mehr als vier Seiten umfasst) erschließt sich dem Rezenten allerdings nicht.



Weitere Notenausgaben

Martin Christoph Redel: Chiaroscuro,

Passagen für Orgel op. 97. Boosey & Hawkes / Bote & Bock BB 3703, Berlin 2021, € 16,-.

Chiaroscuro (italienisch: „hell-dunkel“) entspricht Klang-Pause, Forte-Piano, schnell-langsam, farbig-einfarbig, Melodie-Toccata, Mystik-Agitato aggressivo usw. Was der

Bitte lesen Sie auf Seite 46 weiter!

Es ist umsonst

Kleine Spruchmotette nach Psalm 127,2 und EG 495,3

Der EKid und ihren Gliedkirchen, insbesondere der badischen gewidmet.

Johannes Matthias Michel 2022

Es ist um-sonst, dass ihr früh

Es ist um - sonst! —

4 auf - steht und her-nach lan - - - - -

Es ist um-sonst, dass ihr früh auf-steht und her - nach_ lan -

6 - - - - - ge sitz - - - - -

ge sitz - - - - -

Es ist um - sonst, dass ihr früh auf - steht

Es ist um-

8 et, lan - - - - -

et, sitz - - - - - et,

und her - nach lan - - - - - ge

sonst, dass ihr früh_ auf-steht und her - nach lan - - - - -

10 ge sitz - - - - et, ja
 sitz - - - - et, sitz - et, ja
 sitz - - - - et, ja sitz - et, ja
 te sitz - - - - et, ja

12 sitz - - - - et, es ist um - sonst!

Choral 15
 Hilf, dass ich re - de_ stets, wo - mit ich kann be - ste - hen;
 lass_ kein un - nützlich_ Wort_ aus_ mei-nem Mun-de_ ge - hen;

19 und wenn in mei-nem Amt_ ich re - den_ soll_ und muss,

23 so gib_ den_ Wor - ten_ Kraft_ und Nach-druck ohn Ver-druss.

Fortsetzung von Seite 43:

Detmolder Komponist Martin Christoph Redel (*1947) für knappe neun Minuten ins Klang-Werk gesetzt hat, ist aber viel mehr als nur Gegensätzliches, das seinem Opus den Namen gab. Der aus der Renaissance-Malerei, bzw. der Kunst des Zeichnens stammende Begriff konzentriert sich auf Kontraste, die Redel aber höchst kunstvoll zusammenbindet mit einer achttaktigen Dodeka-Melodie, wie sie wunderschöner gar nicht sein kann; im zweiten Viertakter bannt den Hörer dabei das B-A-C-H-Motiv. Und weil die Melodie so schön ist, wird sie gleich wiederholt, gespiegelt natürlich. Und was sonst noch zu lesen und zu hören ist, besteht aus dem Kopfmotiv des Themas, gespiegelt oder nicht, und wandert durch alle Tonhöhen.

Den Begleitfiguren, für die vor allem die verminderte Oktave und Quarte/Tritonus dienen, ergeht es nicht anders, in mannigfachen Verwandlungen ziehen sie sich als Toccatengriffe oder mystische Klangflächen durch das improvisatorische Intro, ein erstes Lento misterioso, ein Eccitato ed aggressivo mit majestätischer Themendurchführung im Pedal, ein zweites Lento misterioso, das toccatenartig überleitet zu einem schwelgerischen Lento cantabile, ehe nach einer weiteren Überleitung das variierte Eccitato ed aggressivo mit majestätischer Themendurchführung im Pedal zum Fortissimo-Schlusspunkt führt.

Redel nutzt alle spielerischen Möglichkeiten wie Doppelpedal, ausgeklügelte, nie langweilende Rhythmik, beschränkt sich auf die notwendigsten Dynamik-Hinweise. Der Notentext ist klar zu lesen, Voraussetzung für ein müheloses Studium.

Nachzuhören ist *Chiaroscuro* auf CD Genuin 22760 (Friedhelm Flamme an der Karl Schuke-

Orgel in Heilig-Kreuz Detmold, 2010, III/63).

Fazit: Lange war ein solch nach allen Renaissance- und Barockkunstregeln gut durchgearbeitetes Werk auf dem Orgelmarkt nicht mehr vertreten, eine gekonnte

Weiterführung der Kunst der alten norddeutschen Meister mit den Mitteln unserer Zeit!!!

Rainer Goede



*Chiaroscuro-UA durch
Friedhelm Flamme*

Buchvorstellungen

Katlijne Schiltz und Lucinde Braun (Hg.), *Orgelpredigten in Europa (1600–1800)*, Musiktheoretische, theologische und historische Perspektiven. Regensburg 2022: Schnell + Steiner, ISBN 978-3-7954-3718-3, 448 S., € 59,-. Der Band bringt die Vorträge einer 2019 in Regensburg abgehaltenen interdisziplinären Tagung. Anlass war die Präsentation der Ergebnisse eines Forschungsprojektes am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg, das unter der Leitung von Prof. Dr. Katlijne Schiltz die heute noch ermittelbaren Orgelpredigtdrucke des 17. und 18. Jahrhunderts in einer wissenschaftlich fundierten Volltextedition zugänglich gemacht hat.

Dazu wurde ein Online-Portal (orgelpredigt.ur.de) entwickelt, das mit nahezu 100 Orgelpredigten der weiteren Forschung nun sehr



vielfältige Möglichkeiten eröffnet. Der Reformationsgeschichte entsprechend handelt es sich fast ausnahmslos um von lutherischen Pfarrern verfasste Texte, ehe sich reformierte und auch katholische Prediger der homiletischen Spezies der Orgel(weih)predigten widmeten.

Frank Kurzmann (Universität Hamburg) führt die Praxis von Einweihungen im Reformationsjahrhundert vor Augen, wobei – instrumentenspezifische Daten finden sich nicht – die Musiktheologie eine beherrschende Rolle spielte. Dieser widmen sich dann weitere Texte zur Exegese des Psalters, zur Nutzung musiktheoretischer Begriffe bei der Begründung von Figural- und Instrumentalmusik, zur Entstehung von Musik überhaupt bis zur aktuellen Situation, und zur Orgelallegorie in der deutschen Barockliteratur.

Lucinde Braun (Universität Regensburg) beschäftigt sich mit den Sichtweisen der Orgelpredigten auf die Orgel: dunkle Herkunft (Jubal), Kostbarkeit und Kuriosität, Teil von Wunderkammern, als magisches Objekt, Orgelallegorie, als technisches Wunderwerk, als soziale Repräsentation und schließlich mit dem Trauma von Orgelzerstörungen.

Sehr lehrreich, fast spannend zu lesen ist der Text von Philip Hahn (Universität Tübingen) zur 1624 gehaltenen *Vlmischen Orgelpredigt* des Superintendenten Conrad Dieterich vor dem Hintergrund der Kirchenmusikpraxis in Ulm seit der Reformation, in der historischer Ablauf seit dem Ulmer Orgelsturm 1531, Verteidigung der figuralen Musik und allegorische Orgeldeutungen zusammenfinden.

Joachim Kremer (Hochschule für Musik Stuttgart) untersucht anhand der Otterndorfer Orgelweihe (1662, Predigt von Sup. Johannes Münstermann) die Zusammenhänge zwischen

Musik, Predigt und theologischer Botschaft. Piotr Kociumbas trug Danziger Zeugnisse von Orgelpredigten im Preußen Königlichen Anteils zusammen. Der Bogen spannt sich aber auch über Beispiele aus Schweden (Matthias Lundberg *Gegen die Feinde und Widersacher der Orgel*), den Niederlanden (Jaap Steensma *When Moses and Aaron joined Hands*), Frankreich (Jean-Marc Leblanc, *On the Primacy of the Word in Nineteenth- and Twentieth-Century French Catholic Organ Sermons*) bis nach Großbritannien und Amerika (Sarah Davies *The Completest and Perfectest Thing of Its Kind*).

Im Anhang finden sich u.a. die Nachweise für die Abbildungen, das Verzeichnis der Bibliothekssigel und Kurzbiografien der Autoren. Personen- und Sachregister sowie ein Register der genannten Orgeln beschließen den Band. Den reichen hier aufgezeigten Beispielschatz kann ein jeder jederzeit im genannten Online-Portal erweitern, insofern bietet dieser Band einen sehr gelungenen breiten Einstieg in das Thema. Die Artikel sind so interessant geschrieben, das man gerne hie und dort noch einmal nachliest. Den Rezensenten, außerhalb des hier gezogenen Zeitraums, beschleicht nach aller Lektüre allerdings der leise Verdacht, dass heutige Orgelpredigten keine Weiterentwicklung mehr darstellen.

Rainer Goede

Bernd Stegmann (Hrsg.): Handbuch der

Chormusik. Bärenreiter-Verlag, 718 S., € 89,99.

Auf gut 700 Seiten bietet das *Handbuch der Chormusik* Betrachtungen über Chorwerke aus sechs Jahrhunderten. 22 namhafte Autoren konnte der Herausgeber Bernd Stegmann dafür gewinnen. Zwar versteht sich das Buch laut Klappentext als „praktisches Nachschla-

gewerk“, geht dann aber ganz gezielt nicht den Weg, als ein Kompendium sämtliche Chormusik sortieren und erfassen zu wollen. Vielmehr wurden 800 Einzelwerke ausgewählt, die jeweils mit einer kurzen Rezension beschrieben werden.



Dadurch gewinnt die Leserin einen Überblick über die Epochen anhand von beispielhaften Stücken. Ausgespart wurde der ganze Jazz-, Pop- und Gospelchorbereich, auch oratorische Werke mit Orchester flossen nicht mit ein. Thema des Handbuches ist also die Literatur, die man landläufig als „a cappella-Chormusik“ bezeichnet, ergänzt um einige Werke mit Begleitung durch Orgel, Klavier oder sehr kleines Ensemble. Die Texte zu den Werken bieten eine Mischung aus Beschreibung von Form und Charakter und aufführungspraktischen Hinweisen, die für Chorleiter einen guten Erstzugang zum Werk ermöglichen können. So werden zum einen die praktischen Angaben zu Entstehung, Text, Besetzung und Dauer der Beschreibung vorangestellt als auch vielerorts die Aufführungsmöglichkeiten (z. B. liturgische Einordnung) erläutert. Auch eine Kategorisierung der Stücke hinsichtlich Schwierigkeitsgrad wurde vorgenommen und mag dem einen oder anderen hilfreich sein.

Auf Illustrationen, Grafiken oder Bilder wurde verzichtet, der Band enthält reinen Text. Sehr spannend ist es, das Buch quer zu lesen und sich von Namen überraschen zu lassen. Zwar nehmen, wie üblich, die hierzulande bekanntesten Namen wie Brahms und Schütz den größten Raum ein, aber auch die in den letz-

ten Jahren immer populärer werdenden nord-europäischen Komponisten der Gegenwart und überhaupt sehr viel Musik des 20. und 21. Jahrhunderts wird hier beschrieben und damit sozusagen in den Kanon der Chorliteratur aufgenommen.

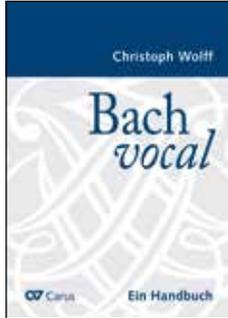
Dabei wird auch nicht die Musik aussortiert, die bis vor wenigen Jahrzehnten die Chorausbildung in Deutschland dominiert hat – Komponisten wie Pepping und Kluge, Distler und Mauersberger finden ihren Platz neben Sandström und Whitacre, Gubaidulina und Pärt. Auch sehr erfahrene Chorsänger oder Chorleiter werden Neues entdecken, da der Horizont des Buches wirklich international ist. Diese Weite des Blicks ist wohltuend. Dass bei der rasanten Entwicklung der internationalen Chorlandschaft schon bald wieder der Eindruck entstehen wird, dass wichtige neue Namen fehlen, liegt in der Natur der Sache. Doch wird das Buch lange lesenswert bleiben als eine Momentaufnahme dessen, was klassisch und klassisch-modern orientierte Chöre mit weitem Interessenshorizont in Deutschland 2022 gerne singen – oder eingeladen sind, in Alt und Neu für sich zu entdecken.

Matthias Flierl

Christoph Wolff, Bach vocal, Ein Handbuch. Stuttgart 2021, CV 24.073, €29,90.

„Basisinformationen zu sämtlichen Vokalwerken Johann Sebastian Bachs“ nennt der Grandseigneur der Bachforschung Christoph Wolff sein neuestes Nachschlagewerk. Dem Kirchenjahr folgend listet er die Kantaten, Oratorien, Passionen, Motetten und die lateinische Kirchenmusik sowie die weltlichen Kantaten und verwandte Werke auf. Nach einer kurzen Einleitung in jede Gruppe werden die damali-

gen Lesungen (Epistel und Evangelium) genannt, Titel und Entstehungsdatum, Textverfasser, Besetzung und Edition in der NBA und der Stuttgarter Bachausgabe (SBA). Die einzelnen Sätze werden angegeben mit Titel, Besetzung, Takt- und Tonart. Dabei sind auch die verschiedenen Fassungen berücksichtigt sowie die Parodievorlagen.



Mehrere Register (BWV-Nummern und Seitenzahl, damalige Textdrucke, Auflistungen nach Besetzungen, nach Entstehungszeit, bzw. Erstaufführung, der Textdichter, von instrumentalen Choralzitate, der seit 1950 aus dem BWV ausgeschiedenen Werke und die alphabetische Auflistung der Titel, bzw. Textanfänge) lassen den Band zu einem höchst praktischen Nachschlagewerk für Praktiker und Hörer werden. Alle diese Daten konnte man sich zwar bisher aus vielen Veröffentlichungen auch selbst zusammenstellen, doch dieser Mühe enthebt einen mit wenigem Blättern dieses auf dem neuesten wissenschaftlichen Stand befindliche Handbuch.

Rainer Goede

Louis Vierne: Meine Erinnerungen (Verlag Dohr, 190 S., € 24,80); **Olivier Latry: An der Orgel von Notre Dame** (Butz-Verlag, 175 S., € 15,-); **Johannes Maximilian Schröder: Henri Mulet** (dehm Verlag; 255 S., € 34,95).

Die Bücher kamen zufällig fast zur gleichen Zeit auf den Tisch des Rezensenten und da sie, trotz unterschiedlicher Textgattungen, thematisch

gut zueinander passen, seien sie hier gemeinsam vorgestellt.

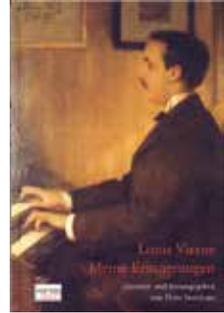
Louis Vierne Buch kam (vermutlich) ohne Ghostwriter aus, wird jedoch durch zahlreiche Anmerkungen seines Übersetzers und Herausgebers Hans

Steinhaus gut ergänzt. Steinhaus fügt zu sämtlichen genannten Personen Lebensdaten und gelegentlich weitere Stichworte hinzu, auch zu den erwähnten Orgeln schreibt er einige Stichworte. Außerdem ergänzt er Vierne's „Erinnerungen“ mit Auszügen aus dessen vermutlich nicht zur Veröffentlichung gedachten Tagebuch, wodurch die Texte noch plastischer werden.

Bewunderungswert, wie Vierne ausschließlich positiv über Lehrer, Kollegen, Schüler spricht, auch wenn bekannt ist, dass es sich durchaus (z. B. mit Fauré oder Dupré) nicht immer um konfliktfreie Beziehungen handelte. Aber bevor er sich negativ äußert, verzichtet er lieber ganz auf die Erwähnung anderer.

Berührend, wie Vierne über seine zahlreichen Verluste teilweise schon in jungen Jahren schreibt. Ja, man weiß, dass Menschen früher oft jung starben, ob aus gesundheitlichen Gründen oder als Kriegsoffer. Aber es bekommt eine ganz andere Plastizität, wenn ein vom Verlust Betroffener vom (Kriegs-)Tod seines Bruders, seiner Söhne und Schüler oder vom frühen Ableben so zahlreicher ihm nahestehender Menschen berichtet.

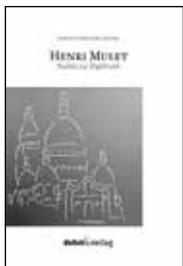
Vierne schreibt ausführlich über seine Zeit als Schüler und Student bei Franck, Widor, Guilmant und über seine Lehrtätigkeit. Leider bricht das Buch an einer spannenden Stelle





ab, nämlich als Vierne über seine Reisetätigkeit als Konzertorganist berichtet. Fast schon unheimlich, wie er sich voller Vorfreude auf ein nahendes Konzert äußert – in dessen Verlauf Vierne dann verstorben ist.

Olivier Latrys Buch ist eigentlich ein Interview, das er dem Musikredakteur und Buchautor Stephane Friédérich gegeben hat. Vorangestellt ist ein kleiner autobiografischer Text Latrys, in dem er die Situation beschreibt, als er vom Brand „seiner“ Kathedrale Notre Dame, die einige Jahrzehnte vorher Viernes Kathedrale gewesen war, erfährt. Auch Latry gewährt Einblick in seine Lehrjahre und seine Lehrtätigkeit und, wie zuvor Vierne, seine Arbeit an Notre Dame. Auffallend bei beiden Autoren ist die tiefe Verbundenheit zu ihrer gottesdienstlichen Arbeit im allgemeinen und zu ihrer Pariser Kathedrale im konkreten. Auch über



das französische System der Stellenbesetzungen, der Vergütungen, das Verhältnis zwischen Chor- und Titularorganist kann man das eine oder andere in beiden Publikationen erfahren.

Das Buch von **Johannes Maximilian Schröder** beschäftigt sich mit dem Vierne-Schüler Henri Mulet (1878–1967), dem es nach Schröders Eindruck „nie vergönnt [war], ein wirklich begehrtes oder einflussreiches Amt ausüben zu können.“ Schon Vierne hatte ihn in den Er-

innerungen als „glänzendsten unter den Musikerpersönlichkeiten“ bezeichnet, gleichzeitig aber bedauert, dass Mulet zu denen gehörte, die sich „aus Gründen, die ich niemals verstanden habe, darum gebracht sahen“ einen ersten Preis als Organist bei den Hochschulprüfungen zu erlangen. Zwischen den beiden international erfolgreichen Künstlerpersönlichkeiten Vierne und Latry wirkt Mulet ein wenig wie ein Gescheiterter, der sich zunächst von seiner kompositorischen Arbeit und dann mit Ende 50 ganz aus dem Pariser Musikleben zurückzieht.

Schröders Buch ist seine Dissertationsschrift und beschäftigt sich mit der Person Mulets, insbesondere seiner Orgelmusik. Insofern spielt Mulets Biographie eine überschaubare Rolle, dafür gibt es sehr ausführliche Beschreibungen seiner musiktheoretischen Ausbildung und deren Hintergründe. Auch Mulets organologischen Abhandlungen bzw. Vorstellungen werden dargestellt. Schließlich werden einige seiner Werke in dem Buch ediert, es ist also zugleich ein Notenband, der allerdings mit sehr kleiner Notenschrift aufwartet.

Als „Buchtrio“ geben die drei Werke spannende Einblicke in die französische Orgelwelt des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.

Carsten Klomp

Schütz Handbuch, hg. von Walter Werbeck. Kassel und Berlin: Bärenreiter und Metzler 2022, ISBN: 978-3-7618-2069-8, 444 Seiten, € 99,99.

Die Komponisten-Handbücher, die Bärenreiter und Metzler inzwischen seit Jahrzehnten herausgeben, stechen in der bisweilen unübersichtlich gewordenen Handbuch-Landschaft aufgrund ihrer exzellenten Qualität hervor:



Ihre Beiträge tragen nachhaltig ältere Forschungsergebnisse zusammen und kommen immer wieder auch zu eigenen, neuartigen Perspektiven auf längst sicher geglaubte Corpora. Nun erscheint ein Band der Reihe zu Leben und Werk von Heinrich Schütz, pünktlich zum Gedenkjahr – 2022 war sein 350. Todestag zu begehen, Schütz verstarb am 6. November 1672. Und wie in den bereits vorliegenden Kompendien werden Werke und deren Entstehungsgeschichten beleuchtet sowie die Rezeption in der Vergangenheit bis zur Gegenwart. Die Autorinnen und Autoren des Bands gehören gleich mehreren Forschergenerationen an – Kennzeichen für die Breite der Darstellung, aber auch der Perspektivenvielfalt: Unter ihnen finden sich mit dem Herausgeber Walter Werbeck (über fünfzehn Jahre Vorsitzender der Heinrich-Schütz-Gesellschaft und Herausgeber des *Schütz-Jahrbuchs*) oder Werner Breig die Grandseigneurs der Schütz-Forschung, und etwa mit Silke Leopold, Mary E. Frandsen, Gregory S. Johnston oder Bjarke Moe internationale Vertreterinnen und Vertreter der Musikwissenschaft, die Schütz schon seit langem zu einem zentralen Gegenstand in der Erarbeitung der Musik des 17. Jahrhunderts gemacht hat, aber auch jüngere Kräfte wie etwa Peter Schmitz, der eine sehr lesenswerte Kontextualisierung der *Kleinen geistlichen Konzerte* vorgelegt hat. Bernhard Jahn und Thomas Illg haben Grundlagentexte zu Hofkultur und Liturgie im

17. Jahrhundert erarbeitet, und Bettina Varwig widmet sich in ihrem Beitrag grundsätzlich und mit einem deutlichen Ausrufezeichen auf dem Bereich der Generalbasspraxis zu Schütz' Zeit dem „Kompositorischen Wissen“.

Von besonderer Dichte ist der Beitrag Joshua Rifkins zur Aufführungspraxis bei Schütz mit einigen beachtlichen Schlussfolgerungen zur immer wieder drängenden Frage der Chorstärke – der sicherlich zu Widersprüchen und Stellungnahmen Andersdenkender einladen wird. Nicht zuletzt angesichts der von Michael Heinemann erst kürzlich vorgelegten *Schütz-Dokumente*, die unter anderem die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Blick nehmen, dürfte vor allem das Schütz-Bild der jüngeren Vergangenheit eine andere Akzentuierung erfahren als das hier vermittelte, auch wenn die Darstellung des Umgangs mit Schütz' Musik zumal für das 20. Jahrhundert so lesenswert wie einleuchtend ist. Überhaupt Heinemann: Immer wieder überraschend ist bei der Lektüre dieses Handbuchs, dass bestimmte Bereiche der Forschung zu Schütz und seiner Musik so ausgeklammert worden sind, dass die Vollständigkeit des Forschungsstands, der notwendigerweise mit einem solchen Handbuch-Projekt abzubilden ist, durchaus leidet.

Zugegeben: Wirklich neuartig sind die hier angebotenen Perspektiven auf Leben und Werk von Heinrich Schütz, aber auch zur Rezeptionsgeschichte dieser bemerkenswerten Komponistenpersönlichkeit durchweg nicht – und können es ja gar nicht sein. Wer aber eine aktuelle Zusammenfassung zum Stand der Forschung sucht, sei unbedingt auf dieses Kompendium verwiesen.

Um den eigenen hohen Qualitätsanspruch zu bewahren, zugleich aber auch eine Verbreitung des Bandes über die Universitätsbiblio-

theiken hinaus zu gewährleisten, ist eine möglichst zeitnahe Einrichtung einer Softcover-Ausgabe zu geringerem Preis zu erhoffen (so geschehen schon bei einer Reihe der Handbücher von Bärenreiter/Metzler), wenn sich der Verlag schon nicht zu einer Online-Publikation im Open Access entschließen mag.

Birger Petersen

Friedhelm Krummacher: *Johann Sebastian Bach. Die Oratorien und die Messen.*

Kassel und Berlin: Bärenreiter und Metzler 2022. ISBN 978-3-7618-2495-5, € 39,99.

Die Publikationen zu Bachs großen oratorischen Kompositionen sind Legion: Spätestens mit dem umfangreichen, zum Teil posthum herausgegebenen Kompendium von Martin Petzoldt erscheint auch dieses Repertoire auf der Ebene der Texte nahezu vollständig erschlossen, und immer



wieder publizierte Handbuch- und Einführungstexte widmen sich dem (insgesamt eher uneinheitlichen, wengleich vor allem von Parodieverfahren dominierten) Corpus oft hermeneutisch. Friedhelm

Krummacher geht einen grundsätzlich anderen Weg:

Der vorliegende Band ist zum einen die Ergänzung zu seinem 2018 publizierten Doppelband zu den Kantaten und Passionen – darauf verweist das Äußere, aber auch die sorgsame graphische Gestaltung des Buchblocks. Zum anderen steht im Mittelpunkt der Darlegun-

gen des Verfassers die Musik Johann Sebastian Bachs: Das ist tatsächlich trotz oder wegen der Fülle an Forschungsliteratur keine Selbstverständlichkeit.

Tatsächlich eint die hier versammelten Kompositionen mehr als nur die Gattungszugehörigkeit: Sowohl die drei Oratorien – neben dem Weihnachtssoratorium BWV 248, dessen Darstellung auch den größten Teil des Bandes ausmacht, das Osteroratorium BWV 249 und das Himmelfahrtsoratorium BWV 11 – als auch die Messen (die Kyrie-Gloria-Messen und die Messe h-Moll BWV 232) sind allesamt Leipziger Provenienz und damit dem Gros der Gottesdienstmusiken zeitlich nachgelagert. Krummacher hat sich auch deshalb ganz bewusst dagegen entschieden, die Kantaten-Nähe zumal der Oratorien zu betonen.

Das Buch ist nur schmal – die dichten, beziehungsreichen Analysen Krummachers füllen gerade einmal 200 Seiten. Viele der wortreicheren Darlegungen zu Bachs Oratorien und Messen steckt der Autor aber dennoch in die Tasche hinsichtlich seiner Nähe zur Musik der Kompositionen, jenseits der Kontexte und Bedeutungen: Krummacher macht musikalische Zusammenhänge – motivische und formale, aber auch satztechnische – auf vielen Ebenen klar und verzichtet dennoch nicht auf Verweise auf das für dieses Repertoire vorherrschende Parodieverfahren in übersichtlichen, detailreichen Tabellen. Mag auch die eine oder andere terminologische Petitesse nachzuhalten sein: Krummachers Darstellung ist auf dem aktuellen Stand der Bachforschung, fasst relevante Vorleistungen zusammen und überzeugt durch ihre Kompaktheit.

Birger Petersen



Werte / -Kultur – Wechselwirkungen und Konsequenzen für die Kirchenmusik

Gesellschaften haben sich schon immer Ordnungen gegeben und ungeschriebene Gesetze sowie Werte entwickelt, um das Zusammenleben im gemeinschaftlichen Sinne besser und einfacher zu machen. Daraus entstanden für das Gemeinwohl dienliche Handlungsweisen und Gepflogenheiten, Traditionen und Rituale, damit das Gemeinwesen gewährleistet und Minderheiten und Schwache geschützt waren. Diese Kultur der Gemeinwohl-Orientiertheit ist heute an vielen Stellen in Frage gestellt und schleichend zerfallend, ebenso wie die damit

verbundenen Regeln, Werte und Traditionen, die als individuelle Freiheitseinschränkung empfunden und als antiquierte Hierarchietradition abgelehnt werden.

Musik und Kirche, Kultus und Ritus – in der Kirchenmusik sind sie untrennbar miteinander verschmolzen: die Kirchenmusik ist besonders geprägt von Ordnungssystemen, Regeln, Ritualen und eingeübten Praktiken. Funktioniert einer der Parameter im herkömmlichen und bislang praktizierten Sinne nicht mehr oder nur noch stark eingeschränkt, dann leidet jedes System, auch das System Kirchenmusik. Das koordinierte Zusammenspiel der Faktoren – und die daraus resultierende klangliche und empfundene Harmonie – ist dann kaum erreichbar oder praktikierbar.

Musizieren ist eines der besten Beispiele für die zwingende Notwendigkeit und den Sinn erprobter Methoden und Praktiken, die sich über Jahrhunderte bewährt haben und die „automatisch“ (wenn man die Regeln und Zusammenhänge versteht und akzeptiert) zu einem harmonischen Miteinander führen, wenn sich alle gerne in diese Systeme und Strukturen einordnen – um eines gelingenden Ganzen willen. Wenn allerdings Einzelne nur vermeintlich kleine Parameter (sei es die Verbindlichkeit von Probenbesuchen oder die Exaktheit von Notenwerten) nicht akzeptieren, willentlich sabotieren oder solange in Frage stellen, bis niemand mehr Lust hat, dann ist gemeinsames Musizieren und Zusammenwirken in der bisher gewohnten Selbstverständlichkeit nicht mehr möglich – und macht weder Sinn noch Spaß.

Gesellschaftlich sind wir genau an solch einem Punkt, an dem Werte wie ‚Solidarität‘, ‚Verbind-

lichkeit', ‚Gemeinwohl vor Individualinteresse‘ kontinuierlich schwinden und damit gewisse Systeme ins Schlingern geraten oder zu zerbrechen drohen. Die Kultur von einer gemeinsinnorientierten Gesellschaft hin zur ego-zentrierten Vereinzelung, der Wertewandel/-verlust und die Nichtakzeptanz von jahrhundertlang eingeübten Praktiken und Werteordnungen führen zu einem Kulturverlust hin zu einer neuen Kultur, die ich persönlich für nicht tragfähig und erstrebenswert halte. Solch ein Gesellschaftssystem läuft Gefahr zu implodieren, wenn niemand die Notwendigkeit sieht und Zeit und Kraft investiert, sich für das Gesamtsystem, für die Kultur, für gemeinsame Interessen zu engagieren.

Und diese Veränderungen haben unmittelbar natürlich auch mit der Kirchenmusik zu tun: einerseits ist sie von den oben geschilderten Veränderungen betroffen. Andererseits vermag gerade die Kirchenmusik Menschen vom Sinn und der Notwendigkeit von Traditionspflege, Ritualkultur und gemeinschaftsstiftendem Handeln durch die individuelle, persönliche Erfahrung gemeinsamen Musizierens zu überzeugen. Sowohl die Musik selbst als auch die (sinnstiftenden?) textlichen Inhalte (wie z.B. Nächstenliebe, Wertschätzung, Toleranz und ganz besonders: Hoffnung!) sind bestmögliche „Überzeuger:innen“, die klanglich anschaulich und erfahrbar das Schöne, Wirkmächtige und Wohltuende den Menschen vermitteln, die diese Dimensionen durch Musik noch gar nie erfahren haben – als Musizierende wie als Hörende; und das sind viele.

Durch einen in den letzten Jahrzehnten eklatanten Wissens- und Erfahrungsverlust, durch ausfallenden Musikunterricht und Mangel an

Gelegenheiten, selber zu musizieren oder Konzerte zu besuchen, fehlten überdurchschnittlich vielen Kindern und Jugendlichen die Gelegenheit, live die Macht der Musik zu erleben – als lebenslange emotionale Grunderfahrung. Kirchenmusik und Kirche müssen sich ihrer Verantwortung in der Gesellschaft bewusst sein und diese wahrnehmen: Wir haben sowohl die Räume als auch die entsprechenden Ensembles, mit denen wir kultur- und gesellschaftsbildend nicht nur ein Player im Konzert der vielen anderen Anbieter sind, sondern über den kirchlichen Missionsauftrag und Konzertbetrieb hinaus eine – wenn nicht die wesentliche und von vielen akzeptierte Kulturpflege- und Werteerhaltungs-Instanz sind.

Dieser Kulturpflege-Auftrag gilt für das Hauptamt genauso wie für jedes nebenberuflich oder ehrenamtlich geleitete Ensemble, in der Stadt und – fast noch wichtiger – im ländlichen Raum. Werden wir als Kirchenmusiktreibende dem gerecht und nehmen diese Verantwortung (neben allen anderen wichtigen Aspekten der Kirchenmusik) wahr und ernst! Das wäre immerhin ein Beitrag zur Sicherung unserer zukünftigen Arbeit und ein Hoffnungszeichen für die Gesellschaft, in der wir leben.

KMD Peter Ammer