

Publikationen der Hochschule
für Musik und Theater Hannover

Band 12

Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung

Bericht über die
Internationale Musikwissenschaftliche Tagung
der Hochschule für Musik und Theater Hannover

26.-29. September 2001

herausgegeben von
Arnfried Edler und Sabine Meine



Franz Liszt, der seit Beginn der 1830er Jahre eng mit Alkan befreundet war, hatte 1867 geschrieben: „M. Fétis est celui qui a mieux pressenti et défini le progrès de l'harmonie et du rythme en musique.“⁹ Liszt selbst entwickelte die Alterationsharmonik fort, Alkan erprobte speziell in Opus 39 experimentell anmutende chromatische und enharmonische Verdichtungen – darunter Vorformen des Clusters – und eine nicht minder gewagte rhythmische Sprache, die dem Interpreten durch die simultane Verwendung von Kreuz- und Gegenrhythmen mitunter eine regelrechte musikalische Persönlichkeitsspaltung aufnötigt. (Der Pianist Ronald Smith meinte angesichts der Anforderungen der *Trois morceaux dans le genre pathétique* op. 16 einmal halb humoristisch, halb verzweifelt, Alkan habe diese Musik offenbar für eine „ausgestorbene Rasse siebenfingeriger Pianisten“ geschrieben.) An der Verbindung Fétis-Liszt-Alkan wird jedenfalls der oben angedeutete dialektische Zusammenhang zwischen „Revolution“ und „Klassizität“ in der französischen Musik deutlich; im Fall Alkans ersetzt er gewissermaßen die Originalitäts-Ästhetik, die das deutsche Geistesleben (und besonders die Musik) seit dem Genie-Kult des „Sturm und Drang“ bestimmt hatte.

Im Gegensatz zu Chopin – dessen Schüler nach seinem Tod überwiegend zu Alkan gingen – ist das Medium und Instrument Klavier bei Alkan jedoch paradoxerweise keine absolute Instanz. Ignaz Friedmans Bemerkung, Chopin habe das Klavier geöffnet und auch wieder geschlossen, d. h. niemand habe genuiner für das Instrument geschrieben, hat seine tiefe Berechtigung. Alkan hat nicht nur Klaviermusik, sondern auch eine Reihe origineller Kammermusik-, Orgel- und Pedalklavierwerke komponiert, darunter eine – leider verschollene – *Symphonie à grand orchestre* von 1844. Mit dem *Marcia funebre sulla morte d'un pappagallo* (1859) hat er ein glänzendes Kabinettstück schwarzen Humors im strengen Stil für vier Sänger und Bläser vorgelegt. Obwohl alle Klaviermusik Alkans so sehr von der Topographie der Tastatur und der Anatomie der Hand her gedacht ist, dass eine Re-Orchestrierung aussichtslos sein dürfte, ist das Klavier doch nur ein Medium für Gedanken, die über das Instrument hinauswiesen. Virtuosität ist bei Alkan kein Selbstzweck, sondern impliziert eine Überschreitung. Sie ist daher in einem höheren Sinn „abstrakt“ zu nennen, weil sie nicht primär auf eine bestimmte Hörerwartung gerichtet ist. Deshalb ist die Überforderung von Instrument und Ausführendem unvermeidlich, doch ermöglicht sie uns dadurch ein genaueres Studium der kompositorischen Ideen und des ästhetischen Ansatzes, als es ein für mehrere Instrumente konzipiertes Werk ermöglichen würde. Diese eigenartige Auffassung einer im eigentlichen Sinn transzendentalen Virtuosität verbietet letztlich den vielfach bemühten Vergleich mit Berlioz, dessen Musik Alkan im übrigen als geschmacklos empfand und ablehnte. Kein Zufall ist es hingegen, dass Ravel die Musik Alkans schätzte, genau studierte und im *Gaspard de la Nuit* oder im Konzert für Klavier für die linke Hand diese Form in zugleich transzendentaler wie verzweifelter, „schwarzer“ Virtuosität weiterführte.

⁹ Zit. n. Art. „Fétis, François-Joseph“, in: MGG I, Bd. 4, Sp. 134.

Alkans Musik entspringt in ihrer Unfreiheit insgesamt einem Phänomen, das der Kunsthistoriker Werner Hofmann als den „ästhetizistischen Vergangenheitskult“¹⁰ des 19. Jahrhunderts umschrieben hat. In zentralen Werken und in Bruchstellen wie der hypertrophen Fuge aus dem „Quasi-Faust“-Satz der Klaviersonate, die ein gewaltsamer Versuch der Synthese und Überbietung Bachs und Beethovens ist, macht die Stilmaskierung jedoch einem unkontrollierten und damit gegengeschichtlichen Klang Platz – vergleichbar der gewaltsamen Rückwendung zur Natur, mit welcher der Realismus in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts auf den Klassizismus der Akademien geantwortet hat. Alkan berührte damit ein grundsätzliches Problem der stilistischen Dynamik der Klaviermusik nach Beethoven. Die Exzentrik, mit der er sich diesem Problem stellte, sollte nicht den Blick auf die konzeptionelle Qualität und Originalität seiner Musik verstellen, die den Vergleich mit den Werken Liszts, Chopins, Schumanns und Brahms' nicht zu scheuen braucht. Carl Dahlhaus' Gedanke, dass sich in Alkans Musik der grundlegende Zweifel am kompositorischen Metier widerspiegeln, der so viele Komponisten nach Beethoven erfasst habe, kann vielleicht zu einer dialektischen Formel erweitert werden: Der Zweifel setzte eine vollkommene Beherrschung des Metiers voraus, um es infrage stellen zu können. Alkans Musik zeigt uns die Janusköpfigkeit eines musikalischen Klassizismus, der sich in die Vergangenheit wandte, um in die Zukunft vorstoßen zu können.

CHRISTOPH GAISER, LEIPZIG

Das Choralvorspiel am Beginn und am Ende des 20. Jahrhunderts

Nicht selten mit dem geringschätzigen Prädikat „gottesdienstliche Gebrauchsmusik“ versehen, führt die Gattung des Choralvorspiels im 20. Jahrhundert ein Schattendasein, auch und gerade in der musikwissenschaftlichen Forschung. Es ist daher das Anliegen dieses Beitrages, einige grundsätzliche Überlegungen zur Gattung anzustellen, diese an zwei historischen Stationen zu konkretisieren und damit den Boden für weitere Untersuchungen zu bereiten. Gegenstand der Auseinandersetzung sind Sammelwerke, die zu Beginn bzw. am Ende des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Sie markieren die Grenzpunkte einer Zeitspanne, in der die Gattung des Choralvorspiels mannigfachen Veränderungen unterworfen war. Der äußere Rahmen dieses Beitrags erfordert eine Beschränkung auf Entwicklungen in der evangelischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum, eine Untersuchung aus überkonfessioneller und internationaler Perspektive wäre freilich wünschenswert.

¹⁰ Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 2 1974, S. 240.

Eine Poetik des Choralvorspiels scheint im 20. Jahrhundert nicht geschrieben worden zu sein, wenngleich die Vor- und Nachworte zahlreicher Sammlungen zumindest ansatzweise Auskunft über die normativen Anforderungen an die Gattung geben. Die übergreifendste Forderung ergibt sich aus der Funktionszuweisung der Gattung Choralvorspiel; es ist „gottesdienstliche Gebrauchsmusik“ mit der Aufgabe, die Gemeinde auf das Singen eines Kirchenliedes oder liturgischen Stückes vorzubereiten. Daraus folgt auf musikalischer Ebene geradezu zwingend eine **eindeutige Bindung an den Cantus firmus**. Welche Interpretationsspielräume diese scheinbar so klar formulierte *conditio sine qua non* eröffnet, wird noch zu erläutern sein. Eine zweite Anforderung ist ein **nicht zu hoher Schwierigkeitsgrad**. Wie in kaum einem anderen Bereich musikalischer Praxis finden sich im Bereich des gottesdienstlichen Orgelspiels gravierende Unterschiede im Ausbildungsniveau der Interpreten: vom notdürftig angeleiteten Laien bis zum diplomierten Kirchenmusiker reicht das Spektrum derjenigen, die auf der Orgelbank ihren Dienst versehen. Es besteht Konsens darüber, dass sich die spieltechnischen Anforderungen eher an den Fähigkeiten nebenamtlicher Organisten zu orientieren haben, da hauptamtliche Organisten auf Grund ihrer Ausbildung in der Lage sein müssen, ein Choralvorspiel zu improvisieren oder gar zu komponieren. Direkt verbunden mit den Unterschieden im Ausbildungsniveau ist die Forderung nach **Darstellbarkeit auf Orgeln möglichst verschiedener Größen**. Die Reihe der in Frage kommenden Instrumente reicht von der einmanualigen Dorfkirchenorgel mit fünf oder sechs Registern bis zum großen mehrmanualigen Stadt- oder Domkircheninstrument. Auch hier besteht die Tendenz, die Spielbarkeit vorrangig für nebenamtliche Organisten zu gewährleisten, die ja oft an sehr kleinen Instrumenten ihren Dienst versehen. Insofern wird eine gewisse Zurückhaltung nahegelegt, was die Verwendung bestimmter Einzelregister oder Registergruppen betrifft. Eine letzte Anforderung besteht im Postulat nach **nicht zu großer Länge**. Da das Vorspiel lediglich als Hinführung der Gemeinde zum eigentlichen Lied oder Gesang dient, müssen aus liturgischer Sicht die Proportionen gewahrt bleiben: der eigentliche liturgische Funktionsträger ist ja der Gesang der Gemeinde. Das instrumentale Vorspiel muss daher in seiner zeitlichen Ausdehnung begrenzt werden, um nicht einen zu großen Eigenwert zu erlangen.

In der Anbindung an die beiden genannten historischen Stationen soll nun zumindest ein Teil des Problemgehaltes sichtbar gemacht werden, der in diesen normativen Anforderungen begründet liegt. Für eine aussagekräftige Momentaufnahme am Beginn des 20. Jahrhunderts kann etwa die von Fritz Lubrich sen. im Jahre 1914 bei Leuckart in Leipzig publizierte Sammlung *Soli Deo Gloria* dienen.

Sie orientiert sich als eine der ersten an einer Gesangbuchausgabe, nämlich derjenigen der schlesischen Landeskirche, und setzt sich damit von der Mehrheit der zeitgenössischen Sammelwerke ab, die nur Vorspiele zu den „gebräuchlichsten Choralmelodien“ anbieten. Rufen wir uns in Erinnerung: ein einheitliches Gesangbuch für die deutschen Landeskirchen stand noch in weiter Ferne, obwohl seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Anstrengungen in diesem Bereich unternommen worden waren. Dennoch erfreute sich Lubrichs Sammlung auch außerhalb Schlesiens großer Verbreitung.

Das umfangreiche Vorwort gibt Aufschluss über den Umgang mit den oben genannten Anforderungen an die Gattung. Die Orientierung auf den nebenamtlichen Organisten ist eindeutig, und damit auch die Bestimmung des Schwierigkeitsgrads. Auch die Forderung nach Kürze wird von Lubrich erhoben, ebenso wie diejenige nach Darstellbarkeit auf möglichst vielen Orgeln. Besondere Aufmerksamkeit verdient jedoch Lubrichs Einstellung zur Cantus-firmus-Bindung. Es wird mit Nachdruck darauf verwiesen, dass das musikalische Fundament eines jeden Vorspiels der cantus firmus der betreffenden Chormelodie sei. Indem Lubrich diesen Aspekt so sehr herausstellt, mag er gleichzeitig unseren Argwohn wecken. Offensichtlich war der Umgang der Komponisten des 19. Jahrhunderts mit dem cantus firmus der Kirchenliedmelodien nicht so sorgfältig, wie es die Gattung eigentlich erfordern würde. Und selbst unter dem Zeichen der neu gefassten Choralreihe von Lubrichs Sammlung scheinen sich Kompositionen bruchlos einzufügen, die den cantus firmus nur in reduzierter Form beanspruchen. In der Tat findet sich eine beträchtliche Anzahl von Choralvorspielen, die nur Bruchstücke des jeweiligen cantus firmus verwenden, und stattdessen stärker auf eine Art religiöser Stimmungsmalerei abzielen. Hier wirkt eine Tradition des 19. Jahrhunderts nach, die das Choralvorspiel durch Betonung des Stimmungsgehalts, durch Lyrisierung und Semantisierung dem Charakterstück annähert. Insofern ist es auch kaum verwunderlich, dass zu vielen Melodien mehrere Vorspiele angeboten werden, wenn verschiedene Texte auf sie gesungen werden. Das Gebot der Textausdeutung, sei sie auch mehr global als im Detail ausgeführt, besitzt allem Anschein nach größere Bedeutung als das Gebot des konsequenten, weil vollständigen cantus-firmus-Bezugs.

Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Gestalt der cantus firmi, ob sie nun vollständig oder nur teilweise zitiert werden. In Lubrichs Sammlung sind sie durchgehend in einer isometrischen Fassung wiedergegeben. Nun ist die metrische Ausgleicheung von Kirchenliedmelodien nichts Neues, wir finden sie schon bei Bach, aber auch bei Reger. Zu bedenken ist allerdings, dass sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts erheblicher Widerstand gegen die isometrische Bearbeitung an sich mensurierter reformatorischer Weisen regt. Ausgefochten wird der Streit um den so genannten „rhythmischen“ Choral exemplarisch im dritten Jahrgang der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Anschließend an die hymnologischen Forschungen von Johannes Zahn und Philipp Wolfrum waren einige süddeutschen Landeskirchen dazu übergegangen, in ihren Gesangbüchern die mensurierten Weisen wiederzugeben. Entscheidend für unsere Fragestellung ist nun, dass sich im Hinblick auf das Choralvorspiel zunehmend die Ansicht durchsetzte, die im Gesangbuch niedergelegte Singweise müsse mit dem Cantus firmus des vorangehenden Vorspiels identisch sein, und zwar sowohl in ihrer Diastematik wie auch in ihrer Metrik. Diese Diskussion verschärft sich während der kommenden zwanzig Jahre und findet ihren Höhepunkt in einem Aufsatz von Helmut Walcha aus dem Jahre 1933,¹ in dem der Kongruenz von kodifizierter Singweise und auskomponiertem cantus firmus oberste Priorität zukommt. Verständlich wird

¹ Walcha, Helmut: Zum Choralvorspiel. In: *Musik und Kirche* V (1933), S. 237-251.

die Radikalität der Forderungen Walchas erst, wenn man bedenkt, dass mit dem *Deutschen Evangelischen Gesangbuch* (DEG) seit 1915 ein einheitliches Gesangbuch zur Verfügung stand, welches neueste hymnologische Erkenntnisse berücksichtigte. Walcha ging daher so weit, sogar die Vorspiele aus dem Bachschen Orgelbüchlein als untauglich für den Gottesdienst darzustellen, da weder die Tonarten noch die Melodiefassungen einen Anschluss an die im DEG bereitgestellten Weisen ermöglichten.

Zwanzig Jahre zuvor, in Lubrichs Sammlung *Soli Deo Gloria* ist von solchem Eifer freilich nichts zu spüren, obwohl es sich um ein gesangbuchbezogenes Vorspielbuch handelt. Was wir dort aber ansatzweise erkennen können, ist eine Hinwendung zum Choral, der Weg hin zu einer Erneuerung und Verlebendigung der choralgebundenen Orgelmusik.

Als 1991 die Stammausgabe des *Evangelischen Gesangbuchs* erschien, war der Bedarf nach einer neuen umfassenden Vorspielsammlung unbestritten. In das Gesangbuch hatten nicht nur zahlreiche Melodien Eingang gefunden, die dem so genannten Neuen Geistlichen Lied zuzurechnen sind, sondern auch etliche ältere Weisen etwa aus der anglikanischen oder skandinavisch-lutherischen Tradition. Der Herausforderung, die Gemeinden mit dem neuen Liedgut vertraut zu machen, stellte sich die fünfbandige Sammlung *...in Ewigkeit Dich loben*, die 1993 bei Breitkopf & Härtel erschien. Nehmen wir diese Sammlung etwas genauer in den Blick, so bietet sich uns ein gutes Bild über den Stand der Dinge am Ende des 20. Jahrhunderts. Das Repertoire umfasst Kompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur unmittelbaren Gegenwart, auffällig ist allerdings der große Anteil an Vorspielen aus dem Zeitalter der deutschen Spätromantik, für das u. a. die Namen Theophil Forchhammer, Karl Hoyer und Otto Heineremann stehen. Das erklärte Ziel der Herausgeber, dieses Zeitalter für das gottesdienstliche Orgelspiel wieder fruchtbar zu machen, wurde so positiv aufgenommen, dass die Herausgeber kurze Zeit später unter dem Titel *...hier preisen auf der Erd* zwei weitere Bände mit Choralvorspielen der Romantik nachfolgen ließen. Die Situation ist freilich ganz ähnlich wie zu Beginn des Jahrhunderts: galt es um 1900 die Meister des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Versenkung zu holen, findet am Ende des Jahrhunderts die Rehabilitierung derjenigen Komponisten statt, die von der Orgelbewegung mit einem Bannfluch belegt worden waren. Das veränderte musikhistorische Bewusstsein zeigt sich aber auch in der Neukomposition von Choralvorspielen. Grundsätzlich steht die ganze stilistische Vielfalt der Musikgeschichte zur Verfügung, und es wäre eine reizvolle Aufgabe, im Detail zu untersuchen, wie sich im Choralvorspiel etwa der historisierende, der synthetisierende und der parodistische Einsatz verschiedener Stilrichtungen zueinander verhalten. Dass nicht nur die Zeit bis zur Spätromantik, sondern auch die Musik nach 1945 bereits als historische Station reflektiert wird, zeigen etliche Vorspiele, die sich mit der linearen Satzweise der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, dem Idiom der Orgelwerke Messiaens oder den Techniken der Avantgarde auseinandersetzen. Von einem gewandelten historischen Bewusstsein zeugt auch der Umgang mit der Problematik der *cantus-firmus*-Gestalt, die zu Beginn des Jahrhun-

derts die Gemüter zunehmend zu bewegen begann. Symptomatisch ist hier die Feststellung, die im Vorwort zur Sammlung *...hier preisen auf der Erd* getroffen wird:

„Melodien unterliegen im Lauf der Jahrhunderte einem steten Wandel. So weichen die cantus firmi mancher Vorspiel von den heutigen Fassungen ab. Jede Organistin und jeder Organist muß selbst entscheiden, wie weit er zugunsten der aktuellen Melodiefassung eingreifend verändern möchte.“²

Weiterführende Untersuchungen müssen an dieser Stelle leider unterbleiben. Hauptanliegen des Beitrages war es, die Verbindungen zwischen den Wendestellen des Jahrhunderts anzudeuten und auf die Komplexität der Zusammenhänge hinzuweisen, in die das Choralvorspiel gerade im 20. Jahrhundert eingebunden ist. Eine am Fortschrittsbegriff orientierte, lineare Betrachtungsweise der Gattung, wie sie etwa von Arno Forchert und Rudolf Innig in der Neuauflage der MGG³ unternommen wird, ist nach meiner Ansicht nicht haltbar. Nicht nur im 20. Jahrhundert, aber gerade auch dort ist das Choralvorspiel ein Ort, in dem das Zusammenspiel von Musik-, Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte in aufregender Weise greifbar wird. Diesem Ort gebührt auch in Zukunft unser Interesse.

MARTIN JIRA, HÖCHBERG

Der Einfluss musikalischer Temperaturen auf die Komposition der französischen Suiten von Johann Sebastian Bach

Die Diskussion, wie Tasteninstrumente wohl zu temperieren seien, wurde nicht nur zu Lebzeiten Bachs mit Leidenschaft geführt. An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert findet jedoch mit der schrittweisen Aufgabe offener Temperaturen, bei denen der Quintenzirkel wegen der wesentlich zu groß eingestimmten Wolfsquinte nicht geschlossen wird, und der Einführung geschlossener Stimmsysteme, in denen alle Dur- und Molltonarten tonikal verwendet werden können, eine folgenreiche Entwicklung statt. Nicht zufällig hat Bach seine Sammlung von 24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten von 1722, die in ihrer Gesamtheit zweifellos eine geschlossene Temperatur erfordern, mit dem Titel „Das wohltemperirte Clavier“ versehen. Im Mittelpunkt meines Aufsatzes steht jedoch nicht dieses viel diskutierte Werk

² *...hier preisen auf der Erd. Choralvorspiele aus der Romantik zu Liedern des Evangelischen Gesangbuchs*, hrsg. von Klaus Uwe Ludwig, Band 1, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1998, Vorwort (ohne Seitenzahl).
³ In der Musik der jüngsten Zeit allerdings spielt, wenn man von wenigen Ausnahmen (Kl. Huber, D. Schnebel u. a.) absieht, die choralgebundene Orgelmusik so gut wie keine Rolle mehr. (Artikel Choralbearbeitung in MGG 2, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 847, im selben Wortlaut bereits in MGG 16, Kassel 1976, Sp. 1451).