

HK aktuell

#hildastraße

*Hochschule für
Kirchenmusik
Heidelberg*

Ausgabe 15
Dezember 2022

Liebe Leserin, lieber Leser,



**PROF. DR.
MARTIN-CHRISTIAN MAUTNER**
REKTOR

Sie halten die neue Ausgabe von *HfK aktuell*, unserer Hochschulzeitschrift, in Händen. Sie ist wieder bestens gelungen, finde ich; dem Redaktionsteam danke ich dafür sehr.

Auch im Jahr 2022 tat sich so Einiges in der Hochschule:

So gab es Veränderungen; sowohl bei den Dozierenden als auch den Studierenden.

Eine höchst eindrückliche Summer School beschäftigte sich mit Georg Friedrich Händels Oratorium „Israel in Egypt“, interessante Vorträge boten Hintergrundinformationen zum Werk, das der Hochschulchor mit hervorragender Orchesterbegleitung darbot.

César Francks, eines bedeutenden Jubilars des Jahres, wurde gedacht. Ein Meisterkurs mit Daniel Roth, ein Konzert in der Jesuiten- und eine Konzernacht in der Christuskirche sowie die dem Orgelwerk Francks gewidmeten Akademischen Mittagspausen in der Peterskirche trugen dazu bei, diesen bedeutenden Organisten und Musikpädagogen des 19. Jahrhunderts zu würdigen. An den die Franck-Woche beendenden Gottesdienst unter Beteiligung unseres Chors denke ich gerne zurück.

Vespern, Klassenvorspiele, Orchesterstudenten, Gesangswettbewerbe, ein Feldenkrais-Kurs der Fachschaft Gesang, ein schönes Sommerfest im Garten und sonst noch manches kam hinzu. Allen, die sich hier engagiert haben, ein herzliches Dankeschön!

Einen EKD-weit ausgeschriebenen Fortbildungskurs für Kirchenmusiker:innen in den ersten Amtsjahren zum Thema „Gottesdienst“ konnten wir ebenfalls erstmals durchführen – mit 13 Teilnehmenden. Wir haben viel dabei gelernt und freuen uns auf die Fortsetzung im kommenden Jahr; unsere Erfahrungen werden wir einfließen lassen.

Kurzum: Mein Eindruck ist, dass unsere HfK sich trotz mancher Widrigkeit durch die Zeit der Pandemie in gutem Flor befindet.

Was 2023 bringen wird?

Nun, wir haben so unsere Pläne: Eine Summer School soll es wieder geben – diesmal anlässlich des 400. Todestags William Byrds mit Musik aus England um 1600. Sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalbereich (historische Tasteninstrumente) sollen berücksichtigt werden.

Max Regers 150. Geburtstag will selbstverständlich ebenfalls bedacht werden. Dazu sind entsprechende Kurstage geplant.

Für mich selbst wird sich wohl ein lange gehegter Traum erfüllen können: ein Semester als Gast an der Facoltà Valdese in Rom, der einzigen evangelischen Hochschule Italiens. Ich freue mich darauf und bin gespannt.

Womöglich lässt sich ja dann eine HfK-Studienreise in die „Ewige Stadt“ auch durchführen... Wir werden sehen!

Für Ihr Interesse am Leben unserer Hochschule danke ich sehr und wünsche viel Freude bei der Lektüre dieser neuen Ausgabe unserer Zeitschrift *HfK aktuell!*

Ihr



INHALT

#hildastraße	4
Aus alt macht neu – Teil 1: Aufenthaltsraum Samuel Schmitt	4
#hildastraße @hfk_heidelberg – Der Instagram-Relaunch Helene Streck	7
Aus alt macht neu – Teil 2: Flurausstellung Katharina Linn	10
HfK-gemacht	11
Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens Noah Roloff	11
Die neue HfK aktuell seit Relaunch 2020 Matthias Berges	19
Tod im Fernwerk Roman von Johannes Matthias Michel	26
HfK-gedacht	27
Norddeutsche Barockkantate Lukas Henke	27
Unbekannt – Unterschätzt – Unterdrückt – Vergessen – Komponistinnen Helene Streck	29
Favorit-Stücke Matthias Berges	32
Spiritus Musicae	35
9. Heidelberger Summer School Martin-Christian Mautner	36
Josephs Auferstehung und Israels Befreiung Rainer Albertz	37

César-Franck-Tage Heidelberg 47

Die César-Franck-Tage | Matthias Berges, Christoph Bornheimer, Lena Fischer, Marion Langer, Gerhard Luchterhandt, Helene Streck 48

„Mon orgue, c'est un orchestre!“ – Instrumentation und Transkription als Inspiration an der Orgel | Christoph Bornheimer 53

Jean Sibelius, 2. Sinfonie – Bearbeitung eines Sinfoniesatzes für Orgel solo | Katharina Linn 71

Caesar Franck – Ein Deutscher! | Michael Gerhard Kaufmann 75

Themenbildung bei Franck | Gerhard Luchterhandt 85

Daniel Roth – Perspektiven zum 80. Geburtstag | Daniel Roth im Gespräch mit Claus Fischer 97

Konzertprogramme der César-Franck-Tage 99

Symposium „Üben und Kreativität“ 2021 103

Partiturstudium und Probe als kreativer Prozess | Michiya Azumi 103

Berichte 108

In Paradisum – Musik zum Tod und ewigen Leben 108

Bob-Dylan-Gottesdienst in der Heiliggeistkirche | Katharina Linn 109

Inge-Pittler-Förderpreis 112

Orchesterstudentenstage 2022 | Matthias Berges 113

Gartenfeier zum Semesterende | Katharina Linn 114

HfK-Big Band 115

Feldenkrais und Stimme | Katharina Linn 116

Weinfahrt zum Hambacher Schloss | Cosima Schimpf 118

Personen und Daten 121

Vorschau 2023 132

Impressum 136

Aus alt macht neu

Teil 1: Aufenthaltsraum

von Samuel Schmitt

Nachdem die deutlich in die Jahre gekommene Ausstattung und der Anstrich des studentischen Aufenthaltsraumes den Aufenthalt immer ungemütlicher machte, wurde dieser im März mithilfe vieler Studierender durch deren Eigeninitiative renoviert. Nach dem Ausräumen des Raumes kratzten die Beteiligten zunächst die bis dahin als Pinnwand verwendeten Styropor-Platten von der Wand ab. Zur Sicherheit legte man den Boden mit Malervlies und Planen aus, um anschließend Decke und Wände neu zu streichen. Der bisherige Beigeton hatte ausgesorgt und wurde durch ein strahlendes Weiß ersetzt. Für die Rahmen der Küchentür und der drei Kippfenster an der Außenwand zum Garten hin hatte man sich ein Farbkonzept mit einem angenehmen Dunkelrot überlegt. Auch die Holzverklei-

dungen der drei Säulen wurden geschliffen und danach mit Holzschutzfarbe behandelt.

Die giftgrünen Wände der Terrasse präsentieren sich nach einiger Arbeit nun in zeitlosem Grau. Auch die Bänke im Außenbereich wurden abgeschliffen und neu mit Holzschutz behandelt.

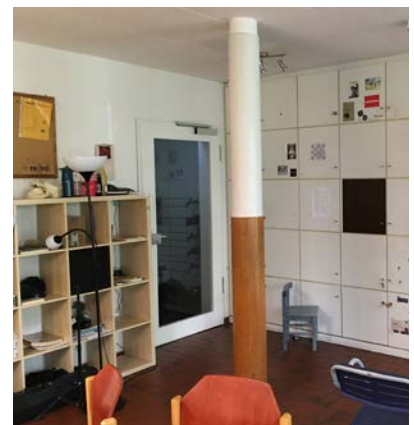
Im Kreis der Kommiliton:innen war das Arbeiten für alle sehr spannend und angenehm. Vor allem die Abwechslung zum sonstigen gemeinsamen Alltag bereitet Freude. In den Mittagspausen bestellte man gemeinsam Essen, das die Hochschule freundlicherweise spendierte.

Nach dem Trocknen der Farbe wurden neue Steckdosen und Lichtschalter angeschlossen. So hat die Steckdose bei der Küchentüre nun neben dem herkömmlichen Schuko-Stecker auch zwei USB-Anschlüsse, welche zum di-

rekten Laden von mobilen Endgeräten sehr von Nutzen sind. Die beiden niedrig hängenden und schwachen Lampen ersetzte man, sehr zur Freude von etwas größeren Menschen, durch direkt unter der Decke angebrachte LED-Lampen. Diese sind in der Lage, den Raum gut auszuleuchten, ohne zu aufdringlich oder hell zu wirken.

Zusätzlich zu neuem Anstrich und neuer Elektrik wurde von der Hochschulleitung auch eine Raumausstattung in Form von drei neuen Sofas und einem passenden Tisch versprochen. Diese vervollständigen nun seit Kurzem den renovierten und ästhetisch immens aufgewerteten Raum.

Für den Rest des Hochschulgebäudes wäre noch wesentlich mehr zu tun. An einen Anfang dieser Arbeiten ist noch nicht zu denken, dafür kann man Pausen und Gesellschaft nun umso mehr genießen.







#hildastraße

@hfk_heidelberg



Feed, Beitrag, Content, Format sind Worte einer jungen Generation, die nicht nur ein analoges Leben führt, sondern auch digital hochaktiv ist. Ein Teil unser aller Leben spielt sich in einer digitalen Parallelwelt ab, die eine mediale Übertragung der analogen Welt ermöglicht. Deren Vor- oder Nachteile sind wie andere Dinge diskutabel. Macht man sich die Vorteile zunutze, wiegen die Nachteile nicht schwer auf. Seit Mitte Mai werden die Facebook-Seite sowie der Instagram-Account der HfK Heidelberg von Studierenden der Hochschule gemanaged. Die Präsenz offizieller Institutionen auf diesen und ähnlichen Plattformen wird immer populärer. So findet man in den sozialen Netzwerken Accounts von Opern- und Konzerthäusern, Universitäten, Museen, Hochschulen, Personen des öffentlichen Lebens, Privatleuten...

von Helene Streck

Im Frühjahr 2022 hat sich eine kleine Gruppe Studierender gefunden, die ein Konzept für Instagram entwickelt haben, das zeitgemäß ist.

Die Möglichkeiten, sich auf solch einem sozialen Netzwerk darzustellen und sich der Welt zu zeigen, sind endlos und bieten eine breite Fläche für Kreativität. Facebook und Instagram gehören seit einigen Monaten zum selben Mutterunternehmen (Meta), sind in der Handhabung und den zu erreichenden Zielgruppen jedoch etwas unterschiedlich.

Instagram ist als Programm in der Bedienung etwas simpler konzipiert als Facebook. Für beide Plattformen wird von unserem Social-Media-Team derselbe Content geplant. Ein Instagram-Post kann auch automatisch auf Facebook veröffentlicht werden, sofern man eben diese Einstellung gewählt hat. Auch die Kontrolle über beide Plattformen ist sicher und gut möglich, je besser man sich mit den Tools auskennt, desto einfa-

cher ist die Benutzung. Bereits hochgeladene Beiträge können archiviert (nicht mehr sichtbar für Follower) oder ganz gelöscht werden.

Das Social-Media-Team hat verschiedene Social-Media-Formate („Dozis“, „Vesper“) entwickelt, die zur benötigten Verwendung individuell geändert werden können. Grundsätzlich gilt: Wiedererkennungswert und Wiedererkennungseffekt.

Das bedeutet: Das Design für jedes Format ist in Grenzen variabel, soll aber kognitiv eine Verbindung zu bereits geposteten Beiträgen schaffen.

Die Palette der Möglichkeiten ist wirklich bunt: Man arbeitet mit bestimmten Farben („Unternehmensfarben“), Schriftarten, Schriftgrößen, Bildern, Logos etc.

Man hat als **Content Creator** auf beiden Plattformen eine Community, die man durchaus pflegen muss.





Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

239 „Gefällt mir“-Angaben • 266 Follower

Die Teamarbeit wird durch Einteilung der Teammitglieder in Zuständigkeiten für die Formate schnell organisiert. Mit der App



Canva, einem Tool, das mit der Wandlung von Instagram zum weltweiten Nachrichten/Informationstool entwickelt wurde, werden die jeweiligen Designs vom Social-Media-Team direkt individuell entworfen. Es ist sogar möglich, einen Content Planer zu gestalten, der wie ein Kalender funktioniert und die Organisation des Contents erheblich erleichtert. Einen Social-Media-Account zu haben, ist damit verbunden, dass sich eine sogenannte **Community** aufbaut. Die Community besteht aus den Followern und will gepflegt werden, z. B. durch Interaktion mit den Followern durch die Kommentarfunktion. Auf den Social-Media-Kanälen der HfK werden Konzerte beworben, Dozierende vorgestellt, das Leben im Haus geteilt und Einblicke ins Studienleben ermöglicht. Mit jedem Semester kommt neuer Content dazu: Ein Highlight waren im vergangenen Semester die César-Franck-Tage, bei denen die Story-Funktion der Plattformen Facebook und Instagram kräftig

genutzt wurde. Das Tool **Story** ermöglicht Momentaufnahmen (Fotos, Bilder, Videos), die man mit verschiedenen Features (Musik, Standort, andere Accounts taggen) teilen kann. Diese Stories werden in der sogenannten Story-Leiste angezeigt und können durch einen Klick des Followers angeschaut werden. Durch das sogenannte **Taggen** (Markieren) eines anderen Accounts kann der getaggte Account die originale Story in der eigenen Story teilen und so eine größere Reichweite generieren. Auch Dozierende und Studierende können sich gerne einbringen. An die E-Mail-Adresse des Social-Media-Teams können Content-Ideen, Themen, Konzerte, Plakate etc. gesendet werden.

HfK Social Media

Instagram

[@hfk_heidelberg](https://www.instagram.com/hfk_heidelberg)



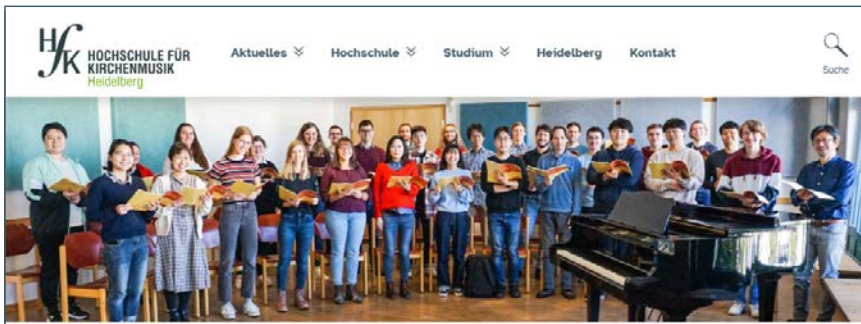
Facebook

[hfkheidelberg](https://www.facebook.com/hfkheidelberg)



E-Mail

hfk.heidelberg.instagram@gmail.com



Unsere Homepage hat durch Matthias Berges endlich nach vielen Jahren wieder ein komplettes Facelifing und viele neue Fotos bekommen. Schauen Sie mal vorbei!

Ein komplett aufeinander abgestimmtes optisches Auftreten (Plakate, Flyer...) ist derzeit mit der Firma kc-design in Arbeit.

Herzlich willkommen in der HfK!



Einladung zu unseren Seminargottesdiensten

Gottesdienste von Studierenden jeden Mittwoch mit Nachgespräch

WEITERLESEN



Die Heidelberger "Orgeln des Monats" stehen in unserer Hochschule

Artikelserie der Stadtkirche

WEITERLESEN



Das Wintersemester hat begonnen

Eröffnungsgottesdienst und Festakt

WEITERLESEN

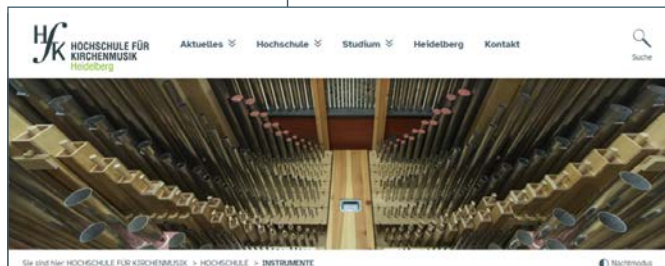
hfk-heidelberg.de

VERANSTALTUNGEN

La Nativité du Seigneur



So. 04.12.2022, 16:00 Uhr
Orgelzyklus von Olivier Messiaen
Studierende der Orgelklasse Christoph Bornheimer
Herz-Jesu-Kirche Mannheim
Mannheim



Instrumente



Im Gebäude der Hochschule befinden sich 11 Üb- und Unterrichtsorgeln, 8 Flügel (darunter Bösendorfer, Yamaha, Grotrian Steinweg), 10 Klaviere, eine Truhengorgel, zwei Cembali (Nagel, Peper) und Blechblasinstrumente. Darüber hinaus gehören der Hochschule eine Celesta und ein Druckwindharmonium.

Im Jahr 2014 bekam die Hochschule eine neue große Saalorgel, gebaut von der Meisterwerkstatt Andreas Schlegnitz, die genau auf die Bedürfnisse eines Konzert- und Unterrichtsinstruments abgestimmt ist.

Populärmusik- und PA-Equipment befinden sich im Bandraum im benachbarten "Hausmeisterhaus", das seit 2016 die Akademie für Kirchenmusik beheimatet. Mikrofone, Gitarren, E-Bass, Schlagzeug, E-Pianos und Beschallungstechnik sind hier jederzeit einsatzbereit.

Außerdem stehen zahlreiche weitere Orgeln in Heidelberg und Umgebung, darunter diejenigen der Peterskirche (Klais 1984/2020 + angeschlossene Emporenorgel Walcker 1908), der Christuskirche (Walcker 1963, originalgetreu restauriert 2011), der Heiliggeistkirche (Steinmeyer 1081/1977) und der Stadthalle (Voit 1093, restauriert 1993) zu bestimmten Zeiten zum Unterricht bzw. Üben zur Verfügung.



Aus alt macht neu

Teil 2: Flurausstellung

von Katharina Linn

In diesem Jahr wurden die Fotoausstellung sowie die aushängende Chronik im Flur des Erdgeschosses aktualisiert und neu gestaltet. Studierende und Dozierende wollten den Wänden in der HfK ein aktuelles Gesicht geben – das ist definitiv gelungen.



2022 war ein Jahr der Neu- und Umgestaltung an der HfK. Nachdem wir den Aufenthaltsraum der Studierenden renoviert hatten, ist uns wieder und wieder aufgefallen, dass die Fotowand im Erdgeschoss dringend aktualisiert werden müsste. Daraufhin bildeten wir eine kleine Arbeitsgemeinschaft, die dieses Projekt angehen wollte. Es war gar nicht so einfach, zu entscheiden, welche der schon nahezu historischen Bilder unter Umständen durch neue Fotos ausgetauscht werden können. Damit verbunden war natürlich auch die Chronik, die alle Entwicklungen und Veränderungen an der HfK von ihren Anfängen an in Schriftform dokumentierte.

Zusammen mit Andrea Hadwiger, Gerhard Luchterhandt und der damaligen Studierendenvertretung (Noah Roloff, Yannick Schwencke und Katharina Linn) machten wir einen kleinen Rundgang durch das Erdgeschoss. Was einem da alles zum ersten Mal auffiel, war wirklich klasse. Pläne vom Bau der Hubwand, Bilder von heutigen Dozierenden aus ihren Studienzeiten und so weiter. Schnell war klar, das Alte sollte bleiben und Neues hinzukommen. Gemeinsam entschieden wir, einige Favoriten aus den bestehenden Bilderrahmen auszusuchen und aktuelle Fotos der Dozierenden ebenso sowie

Fotos aus dem Studierendenleben hinzuzufügen.

Gerhard Luchterhandt übernahm die Chronik. Alle Texte wurden neu gesetzt und einheitlich gestaltet. Die Chronik ist nun auf einem hervorragenden Stand: Aktuell, ohne dabei wichtige Stationen auszulassen. Außerdem ist diese neuerdings auch auf unserer Website abrufbar.

Wir von der damaligen Studierendenvertretung organisierten aktuelle Bilder aller Dozierenden und wählten eigene Fotos aus unseren Galerien aus, die unser Leben als Studierende an der HfK repräsentieren.

An einem Nachmittag konnten wir unter großer Hilfe von Barbara Kürsch die neuen Fotos auf schwarzes Papier kleben, die zugehörigen Beschriftungen befestigen und alles in neuen Rahmen an die Wände bringen. Alle, die vorbeikamen, haben geholfen, sind – als das Papier ausging – zum Bastelladen gefahren, oder haben eine Wasserwaage organisiert. Das hat trotz großem Aufwand total viel Spaß gemacht und das Ergebnis kann sich wirklich sehen lassen.

Die Dozierendenwand kann direkt neben dem Sekretariat betrachtet werden. Wer die Hochschule betritt, dem lächeln glückliche Studierende entgegen – genau so soll es sein.

Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens



Der russische Überfall auf die Ukraine hat bei Menschen weltweit Entsetzen, Bestürzung und Betroffenheit ausgelöst – so auch bei mir. Als Kind der 1990er Jahre wuchs ich zwar in dem Wissen um Kriege in der Welt auf, jedoch in der festen Gewissheit, dass diese niemals wieder in Europa passieren würden. Dementsprechend stark hat der Kriegsbeginn in der Ukraine an meinem Weltbild gerüttelt. Frustration über versäumte Politik und die damit verbundene Machtlosigkeit gerade meiner Generation angesichts der organisierten Untätigkeit der Bundesregierungen der vergangenen Jahre in puncto Klimawandel, soziale Gerechtigkeit etc. war ich längst gewohnt. Neu war jedoch das Gefühl der Beklemmung, die (kleine, aber existente) Angst vor einer nuklearen Katastrophe mitten in Europa und die Sorge, ob dieser Krieg nicht eines Tages doch bis nach Deutschland kommen würde.

von Noah Roloff

Es tat gut, im Umgang mit Freunden und im Austausch über die sozialen Netzwerke diese Sorgen anzusprechen, zu teilen und ihnen dadurch etwas Macht zu nehmen. Im Zuge dessen bin ich am Abend des 24. Februars auf zahlreiche Instagram-Posts von Freunden und Bekannten gestoßen, die von Sorgen und Bestürzung erzählten. Den nachhaltigsten Eindruck hinterließ der Beitrag meiner Kollegin und Freundin Helene Streck, die Fotos von ihrer kurzen, im Eindruck des Kriegsbeginns verfassten Choralmotette „Wir glauben Gott im höchsten Thron“ teilte. Ein Aha-Erlebnis. Plötzlich gab es einen Weg, wie ich mit dieser Situation umgehen und all die Schrecken und Sorgen verarbeiten konnte. Ich wollte etwas Eigenes machen, etwas Kreatives, um der Gewalt und Zerstörung, deren Ausmaße ich bis heute nicht fassen kann und mag, etwas entgegenzusetzen. In derselben Nacht noch hatte ich

die Idee, eine eigene Motette zu schreiben. Mit diesem Stück bzw. dem Arbeiten daran hoffte ich, dem Gefühl der Hilflosigkeit etwas zu entkommen und dass, falls dieses zu entstehende Stück jemals aufgeführt werden sollte, es jemandem – und sei es auch im Allerkleinsten – Trost, Hoffnung und Zuversicht spenden würde.

KONZEPTION

Auf der Suche nach einer Textgrundlage bin ich schnell auf das Gebet **Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens** gestoßen, dessen Autorschaft unbekannt ist. Früher wurde es Franz von Assisi zugeschrieben. Der Text lebt von einer großen Bildlichkeit, starken Gegensätzen und war mir mit seiner modernen und gut verständlichen Sprache sehr willkommen. Das Gebet hatte in meinen Augen der Hilflosigkeit der vergangenen Monate viel entgegenzusetzen. Hier geht es nicht ‚nur‘

darum, dass Gott Frieden bringen soll; es wird der einzelne Mensch mit seinen Möglichkeiten wahrgenommen, Frieden zu schaffen – wenn auch nur im Kleinen – und somit dem Gefühl der Machtlosigkeit angesichts einer immer weiter eskalierenden Weltsituation etwas erwidert, das über das Hoffen auf Gottes Handeln hinausgeht.

Für den die Motette abschließenden Choral bin ich zufällig auf einen Text gestoßen, der zum Friedensgebet nicht besser passen könnte. In der vierten Strophe des Lieds **Gib Frieden, Herr, gib Frieden** (EG 430) von Jürgen Henkys heißt es:

*„Gib Mut zum Händereichen,
zur Rede, die nicht lügt
und mach aus uns ein Zeichen
dafür, dass Friede siegt.“*

Somit wurde diese vierte Strophe auf die Melodie von **Befiehl du deine Wege** zur Textgrundlage für den Choral.

AUFBAU

Der erste Satz der Motette ist so gegliedert, dass der Kernvers **Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens** sowohl den Satz rahmt, als auch als Bindeglied zwischen den zwei großen Abschnitten fungiert.

Die Gegensätzlichkeit des Textes wird auf musikalischer Ebene schon im Kernmotiv aufgegriffen. Den drei aufeinanderfolgenden sich steigernden und gravitatischen Akkorden (Abb. 1) folgt eine leise und bewegliche Melodie (Abb. 2) im Unisono. Das Kernmotiv wird im Folgenden nun weiterverarbeitet und kommt in einem recht unerwarteten, mediantisch strahlenden F-Dur-Sextakkord zum Höhepunkt, wandelt sich über eine lineare Melodie wieder zurück nach fis-Moll und beschließt somit die Einleitung des Stücks.

Der Hauptteil wird zu Beginn besonders von einer – dem Text folgenden – Ambivalenz geprägt, die durch ein stark dialogisches Verhalten der drei geteilten Frauenstimmen gegenüber den unisono-geführten Männerstimmen zustande kommt. Zudem dominiert eine reichhaltige, komplexe und sich laufend wandelnde Harmonik, die wesentlich zum Spannungsaufbau beiträgt. Dieser findet seinen Höhepunkt in dem Halbsatz **dass ich Licht entzünde**. Im warmen Des-Dur und mit dem größten Stimmambitus, den der Chor in der Motette benötigt, wird so buchstäblich ein Licht in den anfangs durch dunkle Harmonik und Klangfarben dominierten Hauptteil gebracht.

The image shows a musical score for the beginning of a motet. It consists of six staves, arranged in three pairs (top two soprano, middle two alto, bottom two bass). Each staff has a treble clef (except for the bottom two which have bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is in unisono. The text 'Herr, Herr, Herr' is written below each staff, repeated three times. Dynamics are marked as *p*, *mp*, and *mf* above the notes. A *rit.* marking is at the top right. The score is enclosed in a large bracket on the left.

► Abb. 1 Beginn der Motette, erster Teil des Kernmotivs

Dieser ist, neben dem gerade beschriebenen, mit zwei weiteren großen Höhepunkten bestückt, die dramaturgisch aufeinander aufbauen. Der darauffolgende Höhepunkt wird bedeutend weniger vorbereitet als der erste. Viel Ausblick und Ermutigung versprechend wird die Aussage **erwacht zum ewigen Leben** vorgetragen. Musikalisch gesehen büßt dieser

Höhepunkt zwar an Strahlkraft und Glanz ein – meines Erachtens ist allein die Tonart H-Dur schon weniger strahlend als Des-Dur –, gewinnt dafür aber an Tiefe und Emotionalität. Zudem bringt die Stelle im Kontext nicht so viel Freude und Jubel mit sich. Das wird zum einen durch den unerwarteten Tonartwechsel von einer h-Moll- zu einer H-Dur-Harmo-

The image shows a musical score for the second part of the core motif. It is a single staff in treble clef, key signature of three sharps, and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante moderato' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The dynamic is marked *p*. The text 'mach mich zu ei-nem Werk-zeug dei-nes Frie-dens.' is written below the staff, with hyphens under the words. The score starts with a 4-measure rest.

► Abb. 2 Zweiter Teil des Kernmotivs

nik, zum anderen durch die deutlich vielfältigere und angereicherte Harmonik erreicht.

Der dritte und letzte Höhepunkt des Hauptteils stellt regelrecht die Krönung des ganzen Stücks dar. Der Spannungsaufbau beginnt mit dem Wiederaufgriff des Kernmotivs, das sich langsam, aber sukzessive entwickelt und sich schließlich mit dem Spitzenton a" im Sopran vollends entfaltet. Dem absoluten Höhepunkt angemessen findet der nun folgende Spannungsabbau – im Gegensatz zu den beiden anderen Stellen – sehr gemächlich statt. Dem eigentlich als Schlusspunkt des Satzes erwarteten Wieder-

aufgriff des Kernsatzes folgt ein erneutes Auftreten ebendieser Aussage; die drei Frauenstimmen – etwas unscheinbarer auch die Männerstimmen – rufen sich gegenseitig diese Bitte um Frieden zu: auf Deutsch, Englisch und Russisch (Abb. 3). Mit dieser Mehrsprachigkeit und der damit verbunden offensichtlichen Unterschiedlichkeit der Betenden erreicht die Hoffnung auf Frieden innerhalb des Werks eine völlig neue Dimension. Somit soll zum Ausdruck gebracht werden, dass Frieden ein elementares, menschliches Bedürfnis ist, das (Länder-) Grenzen überwindet und die über-

wältigende Mehrheit der Menschheit eint; in der Hoffnung, auch in Menschen verfeindeter Länder Mitmenschen zu sehen.

Dazu ist dieser Teil in Form eines Kanons ausgearbeitet, der dadurch an Intensität gewinnt, dass sukzessive die Einsatzfolge verkürzt wird. Darunter beginnen die Männer in versetzten Einsätzen ein dreistimmiges, ebenfalls kanonartiges Ostinato, das zur Intensivierung zum Höhepunkt hin beiträgt. Dieser entfaltet seine volle Wirkung besonders dank der anschließenden Generalpause.

Das Kernmotiv durchschreitet im Laufe des Stücks nicht nur musi-

156

mf *p* *mf* *p*

mi - ra, Bog, sde - laj ru - ki mo - ji pro - jav - le - ni - jem Tvoe - vo -

mf *p* *mf* *p*

Lord, make me, oh Lord, an in - stru - ment of your peace, Lord, make

p *mf* *p*

mach mich zu ei - nem Werk - zeug dei - nes Frie - dens, Herr, mach mich zu ei - nem

► Abb. 3 Ausschnitt aus dem Kanon

17

Solo f *Solo f*

Gib Mut zum Hän - de - rei - chen.

Gib Mut zum Hän - de - rei - chen, zum Hän - de - rei - chen.

► Abb. 4 Ausschnitt aus dem Choral, „Versöhnungsprozess“

kalisch verschiedene Entwicklungen, sondern auch textlich und inhaltlich. Zu Beginn stehen vom Ausruf „Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens“ besonders die Wörter **mach mich** im Fokus, die der Frauen- und Männerchor dialogisch vortragen. Diese motivische Entwicklung fällt beim zweiten Auftritt weg, stattdessen wird hier **deines Friedens** wiederholt. Diese Verschiebung des inhaltlichen Schwerpunkts wird bei der dritten Erscheinung

des Themas fortgesetzt. Nachdem der gesamte Kernsatz lange Zeit durchgeführt wurde, liegt die Betonung nach Erreichen des Höhepunkts eindeutig auf „deines Friedens“.

Somit wird im Laufe des ersten Satzes ein Perspektivwechsel durchgeführt: Der:die Betende konzentriert sich in seiner Aufmerksamkeit zunächst auf sich selbst. Er:sie selbst will zum Werkzeug des Friedens werden. Auf der Metaebene gedacht, soll hier der

Hilflosigkeit unserer Zeit begegnet werden und dem:der Betenden eine Perspektive gegeben werden, in dem um die Möglichkeit gebetet wird, selbst etwas tun und helfen zu können.

Der Choral (Abb. 4) ist mit seiner oben beschriebenen Schlichtheit natürlich weitaus weniger zu vergleichbaren Höhepunkten geeignet. Nichtsdestotrotz möchte ich auch hier zwei Stellen hervorheben, die inhaltlich bzw. musikalisch herausstechen. Zu Beginn des Abge-

sangs zelebrieren die Solist:innen, vom Chor auf einem Klangteppich getragen, mit **Gib Mut zum Händereichen** wohl eine der stärksten und doch zugleich altruistischsten Aussagen dieses Texts. Hierbei inszeniert die Musik förmlich einen Versöhnungsprozess zweier Kontrahent:innen. Eine Frauenstimme (Alt) und eine Männerstimme (Tenor) stehen sich zunächst gegenüber. Anschließend folgt das Aufeinander-Zugehen, bis sich beide zur Versöhnung wieder in der Mitte (auf einem gemeinsamen Ton) treffen. Bei der Uraufführung der Motette in der Peterskirche Heidelberg am 13. Juli 2022 wurde die Gegensätzlichkeit der beiden Stimmen durch die Besetzung mit Katharina Linn (Alt) und Byungyong Yoo (Tenor) zudem durch eine interkontinentale und -kulturelle Perspektive erweitert und vertieft; eine wirklich schöne Fügung!

Den letzten Höhepunkt des Stücks bildet der Schluss der Motette. Hier wird ein letztes Mal das Kernmotiv von den beiden Solist:innen aufgegriffen. Zudem sorgen das fünf Takte vor Schluss einsetzende Ritardando und die anschließend mit viel Gravität vorzutragenden letzten vier Takte für eine angemessene Intensivierung, die durch das Crescendo in allen Stimmen, eine Aufwärtsbewegung im Sop-



Uraufführung durch den Hochschulchor unter Leitung des Komponisten am 13. Juli 2022 in der Peterskirche

ran und eine Verdichtung durch die zunehmende Stimmenanzahl noch verstärkt wird.

Die Arbeit mit dem Hochschulchor hat mir viel Freude bereitet. Meinen Kolleg:innen in meiner allerersten Probe vor dem Hochschulchor ein eigenes, frisch entstandenes Stück auf die Pulte zu legen hat mich zu Beginn jedoch einiges an Überwindung gekostet. Die ungleiche Besetzung des Chores im Sommersemester 2022 (das Männer-Frauen-Verhältnis wäre mit 2:1 noch schmeichelhaft dargestellt) war natürlich für ein Stück mit SSATBB-Besetzung bei Weitem nicht ideal, trotzdem ist dem Chor und mir eine gelungene Uraufführung geglückt. Dass das Stück keine fünf Monate nach der Initiationsidee uraufgeführt werden konnte, erfüllt mich mit gro-

ßer Freude und Dankbarkeit; gerade in der Hoffnung, damit dem einen oder der anderen ein bisschen Hoffnung, Zuversicht oder Trost geschenkt zu haben.

Danken möchte ich an dieser Stelle besonders Gunther Martin Göttsche, der mich im Laufe des Kompositionsprozesses intensiv begleitet hat, Professor Michiya Azumi, mit dem ich das Stück dirigentisch erarbeitet habe und der einiges zum Finetuning beigetragen hat, sowie meinen lieben Kolleginnen und Kollegen des Hochschulchors, die sich auf so ein druckfrisches Werk wie selbstverständlich eingelassen haben und das Stück gemeinsam mit mir zur Uraufführung gebracht haben. Herzlichen Dank!

Falls Sie sich für das Stück interessieren, kontaktieren Sie mich gerne unter noah.roloff@posteo.de.



Noah Roloff (*1999) wuchs im Südwesten Deutschlands auf und absolvierte neben der Schule schon früh eine nebenamtliche Kirchenmusikausbildung.

Nach einem Freiwilligendienst als stellvertretender Kirchenmusiker in einer kleinen Gemeinde in Schottland (Iona Community) begann er 2018 ein Bachelor-Studium der Kirchenmusik in Heidelberg, das er nach diesem Semester abschließen wird. Zu seinen Lehrern dort gehörten bzw. gehören u. a. Carsten Klomp (Orgel), Peter Gortner und Michiya Azumi (Chorleitung), Gunther Martin Göttsche und Gerhard Luchterhandt (Orgel improvisation) sowie Eugen Polus (Klavier).

SCHLUSSCHORAL DER MOTETTE
„HERR, MACH MICH ZU EINEM WERKZEUG DEINES FRIEDENS“ VON NOAH ROLOFF

EG 430,

Text: Jürgen Henkys

Andante ♩ = 86

mf

S. Gib Frie - den, Herr; gib Frie - den, denn trot - zig und ver - zagt_____

mf

A. Gib Frie - den, Herr; gib Frie - den, denn trot - zig und ver - zagt_____

T. _____

mf

T. Gib Frie - den, Herr; gib Frie - den, denn trot - zig und ver - zagt_____

mf

B. Gib Frie - den, Herr; gib Frie - den, denn trot - zig und ver - zagt_____

5 *p* _____ hat sich das Herz ge - schie - den, von

mf

p _____ hat sich das Herz ge - schie - den, von

mf

Solo; molto espr.

f *mf*

Trot - zig und ver - zagt_____

p _____ hat sich das Herz ge - schie - den, von

mf

p _____ hat sich das Herz ge - schie - den, von

9

dem, was Lie - be sa(gt)!* Mh.

dem, was Lie - be sa(gt)!* Mh.

Solo; libero e molto espr.

mf

Was Lie - be sagt, was Lie - be sagt, was Lie - be

dem, was Lie - be sa(gt)!* Mh.

dem, was Lie - be sa(gt)!* Mh.

13

mf

— Gib Mut zum Hän - de - rei - - chen, zur Re - de, die nicht

mf

— Gib Mut zum Hän - de - rei - - chen, zur Re - de, die nicht

sagt!

mf

— Gib Mut zum Hän - de - rei - - chen, zur Re - de, die nicht

mf

— Gib Mut zum Hän - de - rei - - chen, zur Re - de, die nicht

* Hier ist ausschließlich die Silbe "sa" zu singen, um einen stufenlosen Übergang zum "Mh" zu ermöglichen. "gt" fällt weg.

17

p *mf*

lügt, oh, und

p *mf*

lügt, oh, und

Solo
f

Gib Mut zum Hän - de - rei - chen.

Solo
f

Gib Mut zum Hän - de - rei - chen, zum Hän - de - rei - chen.

p *mf*

lügt, oh, und

p *mf*

lügt, oh, und

21

molto rit......

mach aus uns ein Zei - - chen, da - für, dass Frie - de

mach aus__ uns ein__ Zei - - chen, da - für,__ dass__ Frie - de

mach aus uns ein Zei - - chen, da - für, dass__ Frie - de

mach aus uns ein Zei - - chen, da - für, dass__ Frie - de

p siegt. A - - - - - men. *mf*
p siegt. A - - - - - men. *mf*
mf Herr, mach mich zu ei - nem Werk - zeug dei - nes Frie - - dens.
mf Herr, mach mich zu ei - nem Werk - zeug dei - nes Frie - - dens.
p siegt. A - - - - - men. *mf*
p siegt. A - - - - - men. *mf*

Die neue HfK aktuell

seit Relaunch 2020

Bereits vor Beginn meines Studiums an der HfK bekam ich beim Informationstag im Herbst 2014 eine Ausgabe der *HfK aktuell* in die Hand gedrückt. Es handelte sich dabei um die damals längst nicht mehr neueste Ausgabe, sondern um das Heft von 2011, das anlässlich des Jubiläums „80 Jahre HfK“ mit einem besonderen Umfang aufwartete und als Themenschwerpunkt die neuen Anforderungen an den Beruf des Kirchenmusikers diskutierte.

von Matthias Berges

Nicht nur fand ich bereits auf den allerersten Seiten mir aus dem Heimatkirchenkreis bekannte Namen unter den Autoren, auch belegte die außergewöhnliche Publikation eine engagierte und hochprofessionelle Atmosphäre an der Hochschule. Hier wollte ich studieren! Geboren wurde die *HfK aktuell* im Jahr 2006 mit der Übernahme des Rektorats durch Professor Bernd Stegmann. Er goss ein vorher jährlich erscheinendes internes Mitteilungsblatt nun in größere Form und erweiterte es zu einer öffentlichkeitsrelevanten Publikation. Entscheidende Mitarbeit leistete dabei auch Andreas Schneidewind, der das Layout verantwortete. Bis zu seinem Ruhestand blieb Bernd Stegmann Herausgeber von *HfK aktuell* und entwickelte die Zeitschrift mit großem Engagement bis zum zwölften Heft, der Ausgabe 2017, ständig fort.

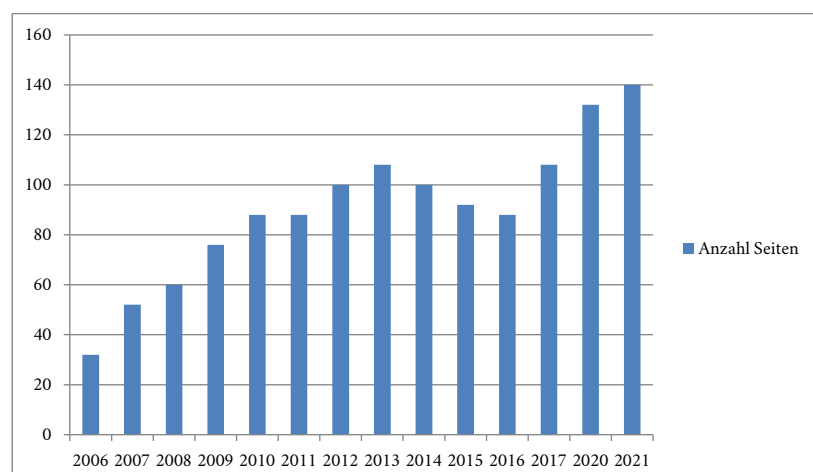
In ihrer ausgereiften Form erfüllt die Zeitschrift nun folgende Funktionen:

- » Chronik der Hochschule
- » Berichterstattung nach außen: Sie richtet sich an Freunde, Angehörige, andere Hochschulen, Studieninteressierte, nicht zuletzt auch an den Oberkirchenrat und die Synode
- » Berichterstattung nach innen: Sie dient insbesondere der fachschaftsübergreifenden Information
- » Medium zur Veröffentlichung von Fachartikeln

» Präsent und Handout zur Weitergabe

Nachdem es 2018 und 2019 aufgrund des Rektoratswechsels zu einer Erscheinungspause kam, liegen mit derjenigen, die Sie in Händen halten, nun drei „neue“ Ausgaben vor, die ich initiieren und federführend verantworten durfte. Hier standen und stehen mir im Team ganz besonders Manuel Knoll (2020), Katharina Linn (seit 2021) sowie Andrea Hadwiger und Hanna Gather mit wesentlichem Anteil zur Seite.

► Abb. 1 Entwicklung des Umfangs der *HfK aktuell*





► Abb. 2 Cover der ersten und der letzten Ausgabe vor Relaunch im Vergleich

HfK AKTUELL BIS 2017

Die bisherigen zwölf Ausgaben der *HfK aktuell* in ihrer jetzigen Form (2006–2017) boten vielfältigste Informationen, Ausblicke, Berichte, Akzente, Essays, Rezensionen und Interviews in einem einheitlichen Design und ansprechenden Format.

Die abwechslungsreichen Themenschwerpunkte, die vielen Illustrationen, Notenbeispiele und die eingestreuten Zeitungsberichte machen die Zeitschrift besonders attraktiv und gerade auch für den fachfremden Leser interessant.

Grundsätzliche Form

Das Heft erscheint jährlich im Format DIN A4, je nach Seitenzahl mit Heftung oder Klebebindung. Das Layout war grundsätzlich zweispaltig angelegt, in Ausnahmefällen ein- oder dreispaltig. Bis

auf den jedes Jahr andersfarbigen Umschlag war der Druck schwarz-weiß. Der Satz erfolgte mit einer stark veralteten Version der Software *QuarkXPress*.

Der deutliche Zuwachs im Umfang über die Jahre spiegelt den hohen Stellenwert der Zeitschrift wider und lässt das verstärkte Interesse der Publikation erkennen (Abb. 1). Die frühe Onlineverfügbarkeit ist sowohl für die Lehrenden wie Studierenden ein unschätzbare Vor- teil.

Umschlag

Cover: Mit den Jahren kam immer mehr (teilweise nicht sauber platzierter) Text sowie ein Transparenzeffekt hinzu, der die Seite „unaufgeräumt“ wirken lässt (Abb. 2).

Daneben schlichen sich einige kleinere Designfehler ein (Abb. 3–5).



► Abb. 3 2014: Die grünliche Farbgebung des Logos (unangepasst übernommen von der vorherigen Ausgabe) passt nicht zum blauen Hintergrund



► Abb. 4 2015: Das „f“ im Logo verschwindet transparent im Schriftzug



► **Abb. 5** 2017: Durch die neue Transparenz werden ungenaue Arbeiten sichtbar, die vorher im Hintergrund versteckt waren

Ein Relaunch auf Basis der exzellenten Grundlage war daher an der Zeit.

Ausgabe Titel auf dem Umschlag	Im Fokus
2006	
2007	Kinderchorleitung
2008	Komponistenjubiläen
2009	Populärmusik im kirchenmusikalischen Raum
2010	Singen
2011 80 Jahre HfK Heidelberg	Woher – Wohin? Der Kirchenmusikberuf im Spannungsfeld neuer Anforderungen
2012 1. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion	Kirchenmusikalische Nachwuchsförderung
2013 2. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion	Ist unsere Kirchenmusik von gestern?
2014 3. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion	Der neue Klang – Die große Schiegnitz-Konzertorgel
2015	4. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion
2016 85 Jahre Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg	5. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion
2017 Musica Sacra – weitergedacht	6. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion
2020 Musik in Zeiten der Pandemie	
2021 HfK-gemacht	
2022 #hildastraße	

► **Abb. 6** Übersicht über die Ausgaben und Titel der HfK aktuell

HFK AKTUELL SEIT 2021

Kompletter Neusatz

Die innere und äußere Form der Zeitschrift haben Manuel Knoll und ich von Grund auf neu gedacht und im aktuellen Industriestandard *Adobe InDesign* umgesetzt.

Die Entscheidung zu einem durchgehend dreispaltigen Layout wurde mit großer Sorgfalt abgewogen und schließlich nach einigen Experimenten getroffen. Besonders zur Positionierung von Bildern bietet das dreispaltige Raster mehr Möglichkeiten. Die Bilder können eine, zwei oder alle drei Spalten umfassen; daraus ergeben sich sechs unterschiedliche Möglichkeiten (im Vergleich zu drei im zweiseitigen Layout), bei seitenübergreifenden Bildern sogar noch mehr. Hierdurch kann ein ansprechendes und abwechslungsreiches, jedoch aufgeräumtes Druckbild mit bewusst gesetzten optischen Schwerpunkten geschaffen werden (**Abb. 7**).

Ein weiterer Vorteil ist, dass mehr Text auf einer Seite untergebracht werden kann, da bei einem Absatzumbruch weniger Raum verloren geht.

Der Satzspiegel (das Verhältnis der ungedruckten Ränder, *Stege* genannt) wurde nach den Empfehlungen von www.typo-info.de berechnet.

Farbgebung

Das *Pantone Color Institute* kürt jedes Jahr eine oder selten auch mehrere Farben zur „Farbe des Jahres“, die als Trendfarbe den Zeitgeist widerspiegeln soll (**Abb. 8**).

In den neuen Ausgaben der HfK aktuell wurden diese berücksichtigt: 2021 *Ultimate Grey* und *Illuminating*, 2020 *Classic Blue*. Für das Heft 2022 wurde *Very Peri* eingehend geprüft, jedoch wieder verworfen. Stattdessen wurde eine



► Abb. 7 Vergleich einer Textseite der Ausgabe 2010 (links) mit einer der Ausgabe 2021 (rechts)



Farbkombination gewählt, die mit dem Design der César-Franck-Tage in Verbindung steht.

Rückenmotiv EkiBa-Farbwelle

In der Hoffnung, dass noch viele Ausgaben der Zeitschrift folgen werden, ist die Welle aus dem Corporate Design der Evangelischen Kirche in Baden (EkiBa) als Rückenmotiv begonnen und soll sich, wie beim bekannten „Lustigen Taschenbuch“, immer weiter entfalten (Abb. 9).



Katharina Linn und Matthias Berges präsentieren stolz die HfK aktuell 2021



► Abb. 8 Pantone Colors of the Years 2017–2022. Zwei hiervon wurden für die HfK aktuell im entsprechenden Jahr verwendet.



► Abb. 9 Rückseite 2020 mit „Bilderrahmen“ und den folgenden Buchrücken



► Abb. 10 Ausgangsfoto mit Personen, die im Nachhinein retuschiert wurden

Arbeit im Verborgenen: Fotoretuschen

Im „Bilderrahmen“ auf dem Rückumschlag bekommt jede neue Ausgabe ein großes Foto mit möglichst vielen abgebildeten Studierenden. Auf dem Gruppenfoto der Ausgabe 2020 sind neun Personen ausgetauscht, um bei allen einen optimalen Gesichtsausdruck zu erreichen (Ausgangsfoto [Abb. 10](#), Ergebnis der Montage vgl. [Abb 9](#)).

Ebenso mussten viele Bilder durch Photoshop-Retusche „aufgeräumt“ werden ([Abb. 11](#) aus *HfK aktuell* 2021, S. 36): Der „Kabelsalat“ auf dem Boden ist gewichen und die schlecht belichtete Beamer-Präsentation durch Christoph Bornheimers Originaldatei ersetzt.

Weitere Konzepte

Ein neuer Slogan, der vielfältig anwendbar ist, wurde mit der Ausgabe 2021 ins Leben gerufen: *HfK-gemacht*. Davon ableiten lassen sich Rubriken wie **HfK-gelacht**, **-gedacht**. Eine Zitatrubrik könnte man schmunzelnd als *HfK-gesacht* (oder noch besser: *-jesacht*) bezeichnen.



Den Stempel kann man nun – salopp gesagt – überall hinklatschen, wo noch Platz im Layout ist.



► Abb. 11 Kreativität ist gefragt: Finde die Unterschiede!

Wiederkehrende Rubriken

- » Ein jeweiliges Titelthema (ehemals „Im Fokus“)
- » Kolumne „Musica sacra – weitergedacht“ (seit 2015)
- » HfK-gemacht, -gedacht (neu 2021)
- » Studis im Spotlight (neu 2020)
- » Ein Bereich zu Musikvermittlung (neu 2020)
- » HfK-Absolventen an prominenten Kirchenmusikerstellen (bis 2017)
- » Berichte (ehemals auch unter „Akzente“ gelabelt)
- » Personen und Daten (seit 2006)
- » Wer ist wo?

- » „Das Letzte“ mit Schäfchenzeichnungen von Gunilla Pfeiffer (bis 2017)
- » HfK-gelacht (neu 2021)

Bisher nicht umgesetzte Ideen

Ein Ausblick auf Konzepte, die es aus unterschiedlichen Gründen nicht in finale Ausgaben geschafft haben:

- » Wiederbelebung der Rubrik „HfK-Absolventen an prominenten Kirchenmusikerstellen“, die natürlich heutzutage korrekt gegendert werden müsste
- » „Warum HfK?“, ein direkt an Studieninteressierte gerichteter Einblick

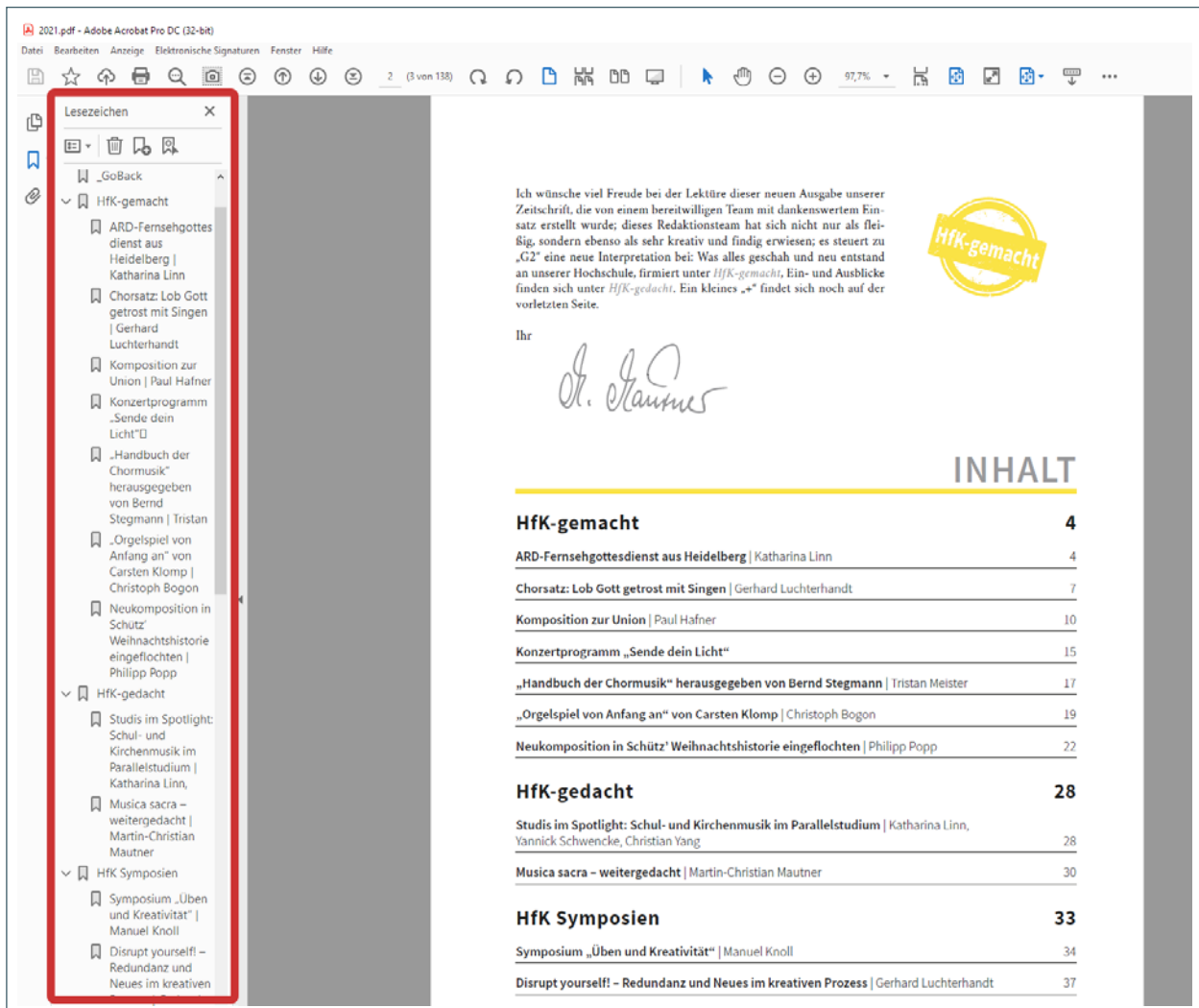
- » jährlich zusammengetragene Berichte aus jeder Fachschaft
- » Einblicke in nebenamtliche Stellen in der Region
- » verstärkte Einbindung der Akademie für Kirchenmusik
- » Artikel über herausragende Bachelor-/Masterarbeiten sowie im Studium entstandene Tonsetzvorträge, Kompositionen
- » detailliertere Kontaktdaten und Organigramm im Impressum
- » Informationen zum Förderverein der Hochschule

Interaktive Onlineausgabe

Wie bereits zuvor sind sämtliche Ausgaben der Zeitschrift auf der [Homepage der HfK](#) als PDF komplett und kostenlos abrufbar. Damit werden sie auch von Suchmaschinen wie Google indiziert und die Inhalte in Suchergebnisse einbezogen.

Neu ist, dass nun auch das Inhaltsverzeichnis interaktiv implementiert ist. Dadurch lässt sich per Klick auf einen Eintrag automatisch im Heft springen. Außerdem können PDF-Reader den Inhalt als verschachtelten Dateibaum anzeigen (Abb. 12).

Zusätzlich können alle Weblinks und E-Mail-Adressen direkt im Heft angeklickt werden.



► Abb. 12 Inhaltsverzeichnis und geöffnetes Fenster „Lesezeichen“ der HfK aktuell 2021 in Adobe Acrobat Pro



Matthias Berges (*1996) stammt aus Espelkamp (Ostwestfalen). Nach dem Abitur schließt sich das Kirchenmusik-Studium mit Bachelor- und Masterabschluss an der HfK Heidelberg an. Einige seiner prägenden Lehrer waren hier Michiya Azumi, Bernd Stegmann, Johannes Michel, Christoph Bornheimer und Gerhard Luchterhandt.

Im Juni 2022 hatte Matthias Berges in Elternzeitvertretung das Kanторat an der Christuskirche Karlsruhe mit seinen exzellenten Chören und der großen Klais-Orgel inne. Darüber hinaus ist er gefragter

Organist und Chorleiter im Heidelberger Raum.

Seit Oktober 2022 ist Matthias Berges interimsmäßig als Leitung der Akademie für Kirchenmusik und für Öffentlichkeitsarbeit an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg angestellt.

Weiterhin ist er im Vorstand der Karg-Elert-Gesellschaft, für welche er die Heidelberger Karg-Elert-Tage ins Leben rief und zweimal mit Konzerten und Vorträgen internationaler Künstlerinnen und Künstler veranstaltete.

Tod im Fernwerk



Quelle: SWR aktuell (<https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/mannheim/organist-stellt-krimi-tod-im-fernwerk-vor-100.html>)

BUCHTIPP

Johannes Matthias Michel: *Tod im Fernwerk*, Strube Verlag München, 200 Seiten – 15,- Euro



Harald Schopflenger, der zweite Organist der großen Kirche, findet die Leiche seines ermordeten Chefs an einem ganz besonderen Ort: dem Fernwerk, einer Orgel im Kirchendach, die im Raum unsichtbar, aber wundersam hörbar ist. Da die Polizei im Dunklen tappt, stolpert er in Ermittlungen, die mit der Geschichte der Kirchenmusik in der Nazizeit zusammenhängen. Insbesondere stößt er auf Ungereimtheiten über den früheren Organisten Albert Langer, der

1933 die NS-Ideologie propagierte und 1945 spurlos verschwand. Mit einer Jurastudentin und einer Gemeindediakonin ergibt sich ein Ermittlungsteam, das vertuschte Vorgänge aus der Vergangenheit aufdeckt und illustre Personen ausfindig macht, die mit dem Verschwinden oder der Suche nach dem mysteriösen Langer in Zusammenhang stehen, dessen Spu-

ren bis nach Argentinien reichen. Immer wieder zieht es Schopflenger an die große, bedeutende Orgel der Kirche. Hier übt und spielt er Werke aus verschiedenen Epochen, die in bildhaften, atmosphärischen Beschreibungen den Leser anregen und die in Kombinationen mit Glasfenstern, Skulpturen und anderen Kunstwerken gebracht werden.

Der Autor Johannes Matthias Michel und Marion Krall (zweite Kantordin an der Christuskirche) lesen zur Buchvorstellung in verteilten Rollen und geben bei einem Glas Wein weiterführende Einblicke



Norddeutsche Barockkantate

Im Seminar für Chorliteraturkunde Anfang dieses Jahres lag der Fokus im hohen Norden. Lukas Henke, neues Nordlicht an der HfK, führte in die Thematik ein. Abschließend wurde in der Neuenheimer Johaneskirche eine Vesper mit passenden Werken aufgeführt.

von Lukas Henke

Es lohnt sich, einen Blick auf das gesellschaftliche und damit kulturelle Umfeld im Barock in Norddeutschland zu werfen. Anders als in der Kurpfalz oder in Baden, wo zu jeder Zeit aristokratische Systeme vorherrschten, waren der Norden und Hamburg im Speziellen geprägt von großer wirtschaftlicher Macht und dadurch klar bürgerlicher Strukturen. Seit Jahrhunderten ist Hamburg eine Freie Stadt und Zentrum der alten „Hanse“. Ergebnis dessen war, dass sich kein kompositorisches Schaffen auf einen Herzogs- oder Fürstenhof konzentrieren konnte. Keimzellen der Musik weltlicher Art waren die Ratsmusik, die dem Rat der Stadt unterstellt war, wie auch die alte „Oper am Gänsemarkt“, die als ältestes bürgerlich-städtisches Thea-

ter im deutschen Sprachraum gilt. Geistliche Musik entstand an den noch bis heute bestehenden fünf Hamburger Hauptkirchen. Mit **Johannes Bugenhagen**, Weggefährte Martin Luthers, waren der Protestantismus und das Luthertum nach Hamburg und weiter in den Norden gelangt und hatten machtvoll Fuß gefasst. Gerade die katholische Kirche wurde wie andere Konfessionen nahezu aus den Städten vertrieben und es etablierte sich eine stolze lutherische Kirche, die dem Reformator klar folgte und gesungenes und gesprochenes Wort auf einer Ebene der Verkündigung sah.

Das Bild im dünner besiedelten Umland Hamburgs oder in den Ebenen Schleswig-Holsteins zeigt sich nicht ganz so ausdifferenziert, aber auch hier ist wirtschaftliche

Stärke gepaart mit stolzem Protestantismus erkennbar. Blickt man ins Alte Land (zwischen Hamburg und der Hansestadt Stade), trifft man auf Jahrhunderte alte Obstbauernfamilien, die mit ihren vergleichbar hohen Einkünften prächtige Kirchen bauten und Orgelbauer wie **Arp Schnitger** beschäftigen konnten. Ähnliche Strukturen finden wir in Nordfriesland an der Nordseeküste Schleswig-Holsteins, wo ein ungemain fruchtbarer Boden von ehrgeizigen Landwirtschaftsfamilien bewirtschaftet werden konnte und diese Familien zu großem Reichtum geführt hat. Friesland wurde so neben den bestehenden Herzogtümern Schleswig und Holstein zu einer selbstverwalteten, bürgerlichen Einheit.

Mittelpunkt, auch finanziell, dieses



Joachim Luhn (1640–1717): Stadtansicht von Hamburg, 1681

so besonderen Nordfrieslands war die Stadt Husum; Hauptwirkungsstätte von **Nicolaus Bruhns**, mit dem wir uns eingehender beschäftigt haben. Bruhns, in Schwabstedt geboren, durch Dieterich Buxtehude in Lübeck (ebenso Hanse, ebenso bürgerlich, ebenso fünf lutherische Hauptkirchen) ausgebildet, ging für einige Zeit tatsächlich in Dienste an den Kopenhagener Hof, kehrte aber recht bald zurück und blieb und wirkte bis zu seinem Tode an der Marienkirche in Husum. Bei Bruhns zeigt sich wohl am deutlichsten die Genese der Norddeutschen Barockkantate. Mit den Alten Meistern bei Buxtehude ausgebildet wartet Bruhns zweifelsohne mit hervorragender Technik und feinem Kontrapunkt auf. Dennoch ist sein Stil erstaunlich frei und hoch emotional. Der, von den Tasten kommende, **Stylus Phantasticus** bricht sich auch in Bruhns' vokalem Schaffen Bahn. Ihm gelingt eine wunderbare Symbiose aus einer Form, die wohl am ehesten den Kleinen Geistlichen Konzerten Heinrich Schütz' entspricht, und dem aus Italien stammenden Madrigal. In der Grundanlage bleibt Bruhns schlicht, nahezu unaufgeregt. Die Grundform ist bekannt und ver-

traut (Aria, Duett, Trio, Ritornell etc.). Und doch gelingt ihm darin das Aufbauen größter Emotionalität, ja nahezu „Empfindsamkeit“, auch wenn dies sicherlich etwas zu sehr vorweggreift. Besonders deutlich wird dies in seiner Kantate *Ich liege und schlafe*.

Auch **Dieterich Buxtehude** legt solche Beispiele vor. Zwei Werke seien genannt: Die Kantate *Gott, hilf mir* ist umfänglicher und ausgezierter als bei Bruhns, bedient sich aber doch derselben Mittel. Größte Kunstform erreicht Buxtehude aber dann im Werk *Membra Jesu nostri*; einer Abfolge von sieben Kantaten, die den Herrn am Kreuz betrachten.

Auch **Johann Sebastian Bach** konnte sich diesem Einfluss nicht entziehen. In Frühwerken wie der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, ist eben dieser norddeutsche Einfluss, diese unmittelbare Emotionalität zu spüren und zu hören. Weitere Komponisten in diesem Umfeld sind **Vincent Lübeck** (*Willkommen, süßer Bräutigam*) und **Franz Tunder** (*Ein feste Burg ist unser Gott*), wobei dieser wohl am dichtesten am Vorbild Heinrich Schütz bleibt.

So haben wir zur Barockzeit in Norddeutschland ein Umfeld, das



Nicolaus Bruhns (1665–1697)

durch und durch bürgerlich geprägt ist: eine Gesellschaft, die frühzeitig gute Bildung erhält (Gelehrtenschule des Johanneums und Christianeum in Hamburg, Katharineum in Lübeck etc.) sowie eine Gesellschaft, die finanziell kräftig ist und diese Mittel in lutherische Dienste stellt. Dahinein wirken Komponisten, die bestens ausgebildet sind und einen freien, emotionalen Stil entwickeln, der zu dieser Zeit seinesgleichen sucht. Dieses Kantatenwerk ist ein wahres Schatzkästchen und mit nahezu jeder Kantorei gut aufzuführen und hervorragend in bestehende liturgische Formen einzubinden.



Lukas Henke

ist seit 2021 Kantor der Johannesgemeinde Heidelberg-Neuenheim und leitet dort den Figuralchor Heidelberg und den JohannesChor. Ebenso steht die dreizügige Kinderchorarbeit unter seiner Leitung. Er versieht Lehraufträge an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.

Sein Studium der Kirchenmusik und Chorleitung absolvierte er an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Bis 2021 war er zweiter Kirchenmusiker an der Hauptkirche St. Petri zu Hamburg.

Unbekannt – Unterschätzt – Unterdrückt – Vergessen – Komponistinnen

Geht man in Gedanken die Komponistinnen durch, die einem spontan in den Sinn kommen, ist die Liste bei den meisten Menschen recht kurz. Seien Sie ehrlich: An wen denken Sie zuerst? Clara Schumann? Fanny Hensel? Vielleicht noch Alma Mahler? Weltweit und über alle Jahrhunderte hinweg gibt und gab es Frauen, die ihr Leben und ihr kreatives Schaffen der Musik gewidmet haben. Manche konnten sich nur im privaten Bereich ausleben, einige auf der großen Bühne. Ein kleiner Blick in die Musikgeschichte zeigt aber, wie viele Frauen sich als Komponistinnen betätigt haben.

von Helene Streck

HISTORY

In Konstantinopel lebte um 810–856 n. Chr. Kassia, eine byzantinische Äbtissin, Komponistin und Dichterin. Sie schuf Hymnen, von denen bis heute noch 50 erhalten sind und in der orthodoxen Kirche gesungen werden. Sie gilt als früheste Komponistin des Abendlandes.

Hildegard von Bingen (1098–1179) ist die einzige namentliche bekannte Komponistin des Mittelalters in Mitteleuropa. Ihre Ge-



Marianna von Martinez (1744–1812)

sänge (vornehmlich Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen) nehmen eine Sonderstellung in der späten Gregorianik ein und zeichnen sich durch weiträumige Tonumfänge und große Intervallsprünge aus.

Beschäftigt man sich mit der Musik Italiens im 17. Jahrhunderts stößt man auf komponierende Nonnen. Sie haben zahlreiche Motetten, Madrigale und Arien hinterlassen. Unter ihnen: **Isabella Leonarda** (1620–1704), **Bianca Maria Meda** (1665–1700), **Caterina Assandra** (1590–1618). Ihre Werke wurden selbst von hochrangigen Würdenträgern der römisch-katholischen Kirche hochgeschätzt.

Ein Jahrhundert später treffen wir hier auf **Francesca Caccini** (1587–1640), deren Gönner das Haus de Medici war und die eine Berühmtheit ihrer Zeit war. Auch **Barbara Strozzi** (1619–1677) genoss zu dieser Zeit eine hohe Anerkennung.

Im Barock fallen besonders die Werke von **Anna Amalia von Preußen** (1723–1787), **Maria Walpurgis** (1724–1780), **Maria**

Pinottini (1720–1795), **Elisabeth Jaquet de la Guerre** (1665–1729) und **Wilhelmine von Bayreuth** (1709–1758) auf. Auch Werke von russischen Prinzessinnen und Hofdamen am Hofe Katharina der Großen wie die Sonate für Cembalo von **Ekaterina A. Siniavina** (1761–1784) sind überliefert.

In der Klassik folgen **Marianna von Martinez** (Bild), **Josepha Auenhammer** (1758–1820), **Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel** (1739–1807).

Zu den Vertreterinnen der Romantik Anfang des 19. Jahrhunderts zählen z. B. **Emilie Mayer** (1812–1883), **Louise Farrenc** (1804–1875), **Ann Mounsey** (1811–1891), **Amanda Röntgen-Mayer** (1853–1894).

In der zweiten Jahrhunderthälfte gehören **Ethel Smyth** (Bild), **Grazyna Bacewicz** (1909–1969), **Léonie Mendelssohn-Bartholdy** (1889–1980), **Jadwiga Sarnicka** (1877–1913), **Rebecca Clarke** (1886–1979), **Leni Alexander** (1924–2005) zu prägnanten Vertreterinnen ihrer jeweiligen Zeit oder Stilistik.

Zeitgenössische Komponistinnen sind z. B. **Lera Auerbach**, **Ornute Narbutaite**, **Zibuokle Martinyaitė**, **Sofia Gubaidulina**, **Olga Neuwirth**, **Elena Firsova**, **Karin Hausmann**, **Isabel Mundry** und **Joan Tower**. Heutzutage ist die Dokumentation der Arbeit von Komponistinnen durch Datenbanken, wie *Archiv Frau und Musik*, fembio.de und MuGi (Musik und Gender im Internet; Musikhochschule Hamburg) stark vereinfacht und leicht zugänglich.

Viele Komponistinnen waren Meisterinnen auf ihrem Gebiet und schufen Werke, die kompositorisch hochqualitativ geschrieben sind und teilweise stilbildend in ihrer Epoche waren. Sie als Personen und ihre Werke waren bekannt und wurden geschätzt, übrigens auch von den heute anerkannten Größen. Trotzdem wird ihre Bedeutung heute weitgehend unterschätzt.

Aber nicht nur historisch gibt es eine Menge zu entdecken, sondern auch geographisch. Erweitert man seinen „europäisch-deutschen Dunstkreis“ findet man wahre Meisterwerke überall auf der Welt. Staaten Südamerikas, USA, Spanien, England, Ukraine, Russland, Litauen, Lettland haben aktive Szenen, in denen sich viele beeindruckende Komponistinnen finden.

Früher wie heute unterscheiden sich aber die „Vertriebswege“, die Frauen und Männern zur Verfügung stehen. Männern fällt es häufig leichter in die Programme renommierter Verlage aufgenommen zu werden (ich sage nicht, dass dies immer gelingt, *Anm. d. Autorin*). Viele Komponistinnen veröffentlichten im Eigenverlag,

gründen und gründeten eigene „Festivals“ (allen voran Fanny Hensel), gingen auf Tournee, schrieben Bücher, Lehrwerke, Kammermusik, große Werke und vieles anderes.

Zusammengefasst existieren drei große Probleme:

1. Viele Werke von Komponistinnen schlummern noch unbeachtet in (privaten) Archiven. Es braucht viel Motivation und Ausdauer diese Autographe ausfindig zu machen, zu sichten, kritisch zu edieren, Hintergründe zu recherchieren, zu veröffentlichen etc.
2. Komponistinnen finden auch heute kaum Platz in unseren Musikgeschichtsbüchern. Diese fehlende Sichtbarkeit in der Sekundärliteratur führt wiederum zu einer vermeintlich geringeren Relevanz, ein Teufelskreis.
3. Die Strukturen der Musikwirtschaft werden stärker von Männern als von Frauen geprägt und besetzt. Laut des Monitoringberichts des Bundesministeriums für Wirtschaft und Energie wurden 2019 nur 7 % aller Unternehmen in der Musikwirtschaft von Frauen geführt, 8 % von gemischten Teams und 85 % ausschließlich von Männern.¹ Die Tendenz war seit 2013 steigend. Für die Zeit nach Corona liegen bisher noch keine neuen Daten vor. Der BR recherchierte zudem, dass Frauen für ihre Werke durchschnittlich 35 % weniger Honorar erhalten als Männer.



Ethel Smyth (1858–1944)

Ein Blick in die Programmhefte der weltbesten Opern- und Konzerthäuser (und in den Werkkatalogen) generell zeigt, dass Komponistinnen viel weniger rezipiert und aufgeführt werden als ihre männlichen Kollegen. Im letzten Jahr lag der Anteil der Werke von Komponistinnen bei deutschen Orchestern unter 2 %².

5 DINGE, DIE MAN TUN KANN, UM DIE DREI GROSSEN PROBLEME ZU ÄNDERN:

1. Musik lernt man über das Ohr lieben. Über Spotify und YouTube findet man eine Menge Aufnahmen zu allen möglichen Komponistinnen. Erweitere Deine Playlist um dieses Repertoire!
2. Studierst Du Musik oder Du spielst ein Instrument? Dann bring Werke von Komponistinnen mit in den Unterricht. Du unterrichtest Musik an einer Musik(hoch)schule? Unterstütze Deine Studierenden, diese Werke zu entdecken! Eigentlich

1 VUT Vielfalt, <https://www.vut.de/musikwirtschaft/projekte/artikel/details/music-industry-women-das-netzwerk-fuer-frauen-in-der-musikwirtschaft> (Stand: 15.10.2022)

2 Amme, Kristin: *Wie sieht es heute aus?*, in *BR Klassik*, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/frauen-in-der-musik-heute-100.html> (Stand: 15.10.2022)

zeugt es doch von besonderem Engagement, wenn sich Deine Studierenden unbekannter Musik widmen.

3. Informiere Dich über Komponistinnen. Auf Seiten wie *FemBio.de*, *MuGi Hamburg* (siehe QR-Code unten) und *Wikipedia* wird man schnell fündig. Folge Social-Media-Kanälen, die sich genau solchen Themen widmen. Weise auch Dein Umfeld darauf hin, erzähle, dass Du ein tolles neues Werk von einer Komponistin entdeckt hast.
4. Schreibe Deine Bachelor- oder Masterarbeit über eine Komponistin! Viele Werke liegen noch in den Archiven. Die Auseinandersetzung mit einem Werk ist viel höher, wenn man es selbst ediert und analysiert hat. Wenn Du Deine Arbeit danach teilen möchtest, zum Beispiel in einem Verlag veröffentlichst, können auch andere von Deiner Arbeit profitieren. Oder Du stellst Deine Editionen auf IMSLP oder CPDL zur Verfügung.
5. Fordere bei Konzerthäusern und Verlagen ein, dass Frauen vermehrt in die Programme aufgenommen werden! Häufig wird als Gegenargument die



zu geringe Popularität genannt und dass das Publikum eben etwas anderes hören möchte. Weise Verlage und Konzerthäuser aktiv darauf hin, auch wenn das vielleicht erst einmal Überwindung kostet.

MUSIKTIPPS

Chor

- » **Marianna von Martinez**
Dixit Dominus & Psalm 151
- » **Imogen Holst**
Mass in A Minor
- » **Kerstin Thieme**
Three Psalm Motets

Orgel

- » **Florence Beatrice Price**
Suite for Organ
- » **Rachel Laurin**
Organ Symphony No. 1
- » **Grazyna Bacewicz**
Esquisse for Organ

Klavier

- » **Agathe Backer Grønndal**
6 Concert Etudes, Op. 11
- » **Dora Pejacevic**
Blumenleben, Op. 19
- » **Jadwiga Sarnecka**
Piano Sonata in E-Flat Minor, Op. 9



Florence Beatrice Price (1887–1953)

Kunstlied

- » **Ethel Smyth**
Lieder, Op. 4
- » **Liza Lehmann**
The Daisy Chain (Auswahl), Evensong
- » **Helen Buchholtz**
Der Wind geht durch die Bäume, Blauvögelein

BUCHTIPPS

- » *Caroline Criado-Perez*
Unsichtbare Frauen
- » *Anna Beer*
Sweet Sounds and Airs – Forgotten Women of Classical Music
- » *Evke Rulffes*
Die Erfindung der Hausfrau – Geschichte einer Entwertung

Helene Streck

begann ihre musikalische Ausbildung mit drei Jahren. Schon früh kam der Wunsch auf, Musik zu studieren. Sie lernte Geige, Klavier und Orgel. Später nahm sie Kompositionsunterricht. Seitdem sind mehrere Kantaten, 200 Lieder zum Kirchenjahr sowie freie Vokal- und Instrumentalwerke entstanden. Die Uraufführungen ihrer Werke leitet sie meist selbst. Seit 2021 studiert sie in Heidelberg Kirchenmusik.

Favorit-Stücke

Wie oft ist man auf der Suche nach dem *einen* Stück? Aus einem solchen Anlass (Kinderchorleitungsprüfung) befragte ich vor einiger Zeit mehrere meiner kirchenmusikalischen Bekannten. Das Resultat: nicht *ein* Stück, sondern ein ganzer Strauß, mit dem man viel mehr als eine Prüfung bestreiten kann. Davon inspiriert, bat ich ein weiteres Mal um Vorschläge; diesmal in mehreren Kategorien unseres Kantorenalltags. Was wären Ihre Favoriten?

gesammelt von Matthias Berges



LEGENDE

- a) Orgel im C-Kurs
- b) Orgel im Bachelorstudium
- c) Orgel im Masterstudium
- d) Orgel zum Ein- oder Auszug
- e) Orgel sub communione
- f) Orgel manualiter
- g) Klavier im Gottesdienst
- h) Kinderchor
- i) Jugendchor
- j) Kirchenchor
- k) Kammerchor
- l) Dirigierunterricht im C-Kurs
- m) Dirigierunterricht im Studium
- n) Gemeindesingen/Singalong

LUKAS RUCKELSHAUSEN

Kantor in Frankfurt-Nied

- b) H. Distler: Partita „Nun komm der Heiden Heiland“
- c) A. Heiller: Tanz-Toccata
- d) J. Bret: La Valse des Anges
- e/f) J. U. Steigleder: 40 Variationen über „Vater unser im Himmelreich“
- g) F. Schubert: Impromptu As-Dur op. 142,2
(als Vorspiel: A-Teil mit Wdh., als Nachspiel: B-Teil und A-Teil-Reprise)
- h) S. Pleß: Du bist der Weihnachtsmann (aus *Chorissimo! green*)
- i) J. Rankin: Lord, reign in me
- j) H. Sorenson: Psalm 23 (A Psalm of Hope)
- k) J. Wilke: Es kommt ein Schiff geladen



Jan Wilke

CAROLINE HUPPERT

Kreiskantorin in Lennep

- c) S. Karg-Elert: Symphonischer Choral „Ach bleib mit deiner Gnade“
- d) M. Courtonne: Grand chœur
- e) J. Alain: Choral dorien
- f) J. S. Bach: Präludium d-Moll, BWV 539
- g) P. Tschaikowski: Album für die Jugend
- h) H. Darke: In the Bleak Midwinter
- i) J. Gardner: Tomorrow shall be dancing day
- j) Zsolt Gárdonyi: Gott unser Schöpfer
- k) T. Kverno: Ave maris stella
- l) H. Schütz: Meine Seele erhebt den Herrn
- m) V. Miškinis: Cantate Domino



Vytautas Miškinis



Kathi Stimmer-Salzeder

HEINZ-HERMANN GRUBE

Kreiskantor in Lübbecke

- b) Stücke von A. Guilmant
- e) J. S. Bach: Von Gott will ich nicht lassen
- g) M. Schütz: The Dreamer (aus *All Of You*)
- h) alles von Andreas Hantke
- j) K. Stimmer-Salzeder: Gloria, Ehre sei Gott (aus *Lebendiges Wort*)
- k) O. Nicolai: Der Herr ist König
- n) Halleluja-Vertonungen

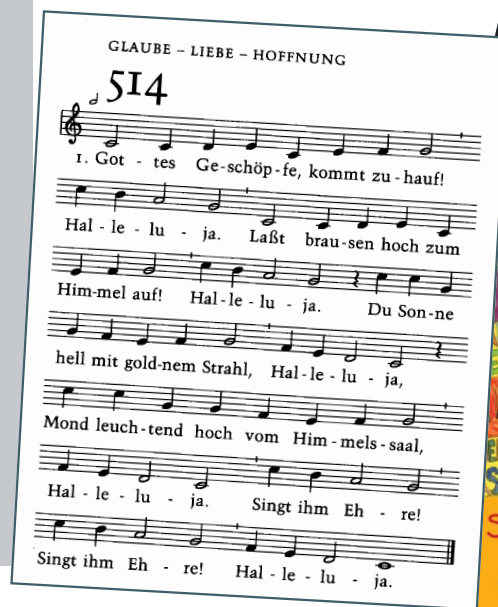


MICHAEL BRAATZ-TEMPEL

Stadtkantor in Heidelberg

- a) N. Bruhns: Praeludium in e (das „kleine“ mit Pedalsolo am Anfang)
- b) J. S. Bach: Präludium und Fuge in h-Moll
- c) O. Messiaen: L'Ascension
- d) J. S. Bach: alles aus dem Orgelbüchlein!
- e) EG rauf und runter je nach Kirchenjahreszeit
- f) J. S. Bach: Wohltemperiertes Klavier
- g) M. Nagel: Choral (aus *x-Keys*, Band 2)
- h) Freiburger Kinderchorbuch
- i) D. Buxtehude: Kantate „Lauda Sion Salvatorem“
- j) J. G. Rheinberger: Preis und Anbetung
- k) H. Distler: Totentanz
- l) F. Mendelssohn Bartholdy: Verleih uns Frieden gnädiglich
- m) J. S. Bach: Johannespassion
- n) Gottes Geschöpfe, kommt zuhauf (EG 514)

GLAUBE - LIEBE - HOFFNUNG
514



MATTHIAS NAGEL
x-KEYS
Musik für Tasteninstrumente
Band 2:
@ HOME
15 Klavierstücke



Singt für Gott und die Welt
Geistliche und weltliche Lieder für Kinder
Hauptband Carus 12.075

Andreas Bach Bk BuxWV 137

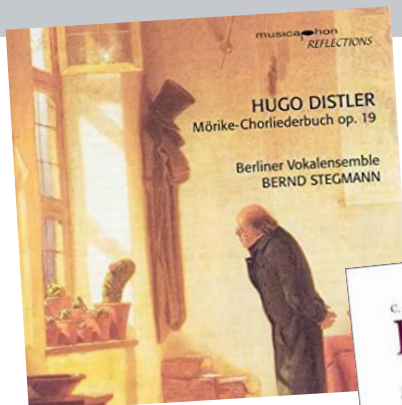


MIRIAM SCHULZE

studierte Kirchenmusik und nun Liedbegleitung

- a) D. Buxtehude: Praeludium C-Dur, BuxWV 137
- b) J. Alain: Litanies
- c) J. S. Bach: Trio-sonate e-Moll
- d) J. S. Bach: Präludium Es-Dur (gekürzt)
- e) J. Brahms: Choralvorspiele
- f) J. C. von Kerll: Passacaglia d-Moll
- g) F. Mendelssohn Bartholdy: Lieder ohne Worte
- h) Das ist Swing (aus *Kinder-Kirchen-Hits*)
- i) B. Britten: Rejoice in the lamb
- j) J. Brahms: O Heiland, reiße die Himmel auf
- k) F. Martin: Messe pour double Chœur a cappella
- l) H. Distler: Mörke-Chorliederbuch
- m) H. Wolf: 6 Geistliche Lieder
- n) Du bist mein Zufluchtsort (Wwdl 123)

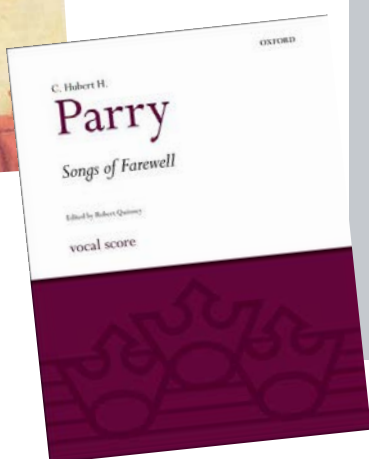
musication REFLECTIONS
HUGO DISTLER
Mörke-Chorliederbuch op. 19
Berliner Vokalensemble
BERND STEGMANN



KINDER-KIRCHEN-HITS
Das Liedbuch für Kinder, Kinder und Familienkirchenmusik



C. Hubert H.
Parry
Songs of Farewell
Edited by Robert Quinlan
vocal score



CARSTEN KLOMP

Orgelprofessor an der HfK

- a) C. Klomp: Choralvorspiel über „Großer Gott, wir loben dich“
- b) S. Preston: Alleluias
- c) T. Medek: Gebrochene Flügel
- d) C. Klomp: Choralvorspiel zu „O Heiliger Geist, kehre bei uns ein“
- e) Collection française, Bd. 2 und 3 (Strube Verlag)
- f) J. Stanley: 10 Voluntaris
- j) T. Salomé: Missa brevis op. 30
- k) C. Klomp: Kyrie à 6



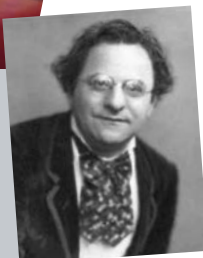
COLLECTION FRANÇAISE
100 GROSSEN UND WICHTIGSTEN KOMPOSITIONEN FÜR KLAVIER UND KINDEL
HERAUSGEGEBEN VON PETER WAGNER
Band 2
25 Piano-Konzerte
Sonaten und 100 weitere
Sonnen Lieder und Sonnetts



THILO RATAI

Kantor in Lennep

- a) G. Böhm: Vater unser im Himmelreich
- b) R. M. Helmschrott: Sonata da chiesa
- c) J. G. Müthel: Fantasie F-Dur
- d) A. G. Homilius: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (Trio)
- e) S. Karg-Elert: Canzone aus „Jesu, meine Freude“ op. 87/2
- f) J. G. Walther: Partita über „Jesu meine Freude“
- g) S. Karg-Elert: Aphorismen
- h) Hannes in der Knopffabrik
- i) M. Warren: Joyful, Joyful (aus *Sister Act 2*)
- j) N. Bruhns: Kantate „Hemmt eure Thränenflut“
- k) C. H. Parry: Songs of Farewell
- l) H. Schütz: Meine Seele erhebt den Herrn
- m) A. Márquez: Danzón No. 2



Sigfrid Karg-Elert

SISTER ACT 2:
IN GÖTTLICHER MISSION



Wie liegt die Stadt so wüst
(Klagelieder Jeremiae)

Rudolf Mauersberger
Karssamstag 1945

SOPRAN *Langsam* *pp*
Wie liegt die Stadt so wüst, die voll Volks

ALT *pp*
Wie liegt die Stadt so wüst, die voll V

TENOR *pp*
Wie liegt die Stadt so wüst, die voll V

BASS *pp*
Wie liegt die Stadt so wüst, die voll V



Jehan Alain

ALEXANDER ALBRECHT

Kirchenmusiker im Heidelberger Raum

- a) J. S. Bach: Schübler-Choräle
- b) J. Alain: Fantasien
- c) S. Karg-Elert: Symphonischer Choral „Jesu meine Freude“
- d) J. S. Bach: Präludium und Fuge in C-Dur, BWV 545
- e) J. S. Bach: Partiten
- f) D. Buxtehude: Suiten
- g) F. Liszt: Consolation
- h) Das ist Swing (aus *Kinder-Kirchen-Hits*)
- j) M. Schütz: Du stellst meine Füße auf weiten Raum
- k) R. Mauersberger: Wie liegt die Stadt so wüste
- n) U. Führe: Come on-Kanon („Saba daba dap“)



Herbert Howells

NIKLAS SIKNER

Kantor an der Lutherkirche Wiesbaden

- a) J. S. Bach: Wer nur den lieben Gott lässt walten (aus dem *Orgelbüchlein*)
- b) D. Buxtehude: Magnificat Primi Toni, BuxWV 203
- c) L. Vierne: 24 Pièces de fantaisie, zweiter Zyklus
- d) J. S. Bach: Fantasie C-Dur, BWV 573 (Ergänzung Keller)
- e) P. du Mage: Suite du Premier Ton
- f) W. Byrd: The Queen's Alman
- h) J. Rutter: Look at the world
- i) J. Høybye: Alleluja
- j) W. Åhlén: Sommerpsalm
- k) H. Howells: Take him, earth, for cherishing
- l) F. Mendelssohn Bartholdy: rauf und runter
- m) Rezitative! Johannespassion, Paulus, ganz egal
- n) Frauenstimmen im Kanon: Herr, bleibe bei uns (EG 483)
dazu Männerstimmen: Der Mond ist aufgegangen (EG 482)

1. Herr, blei-be bei uns,
2. denn es will A-bend wer-den,
3. und der Tag hat sich ge-nei-get.

483

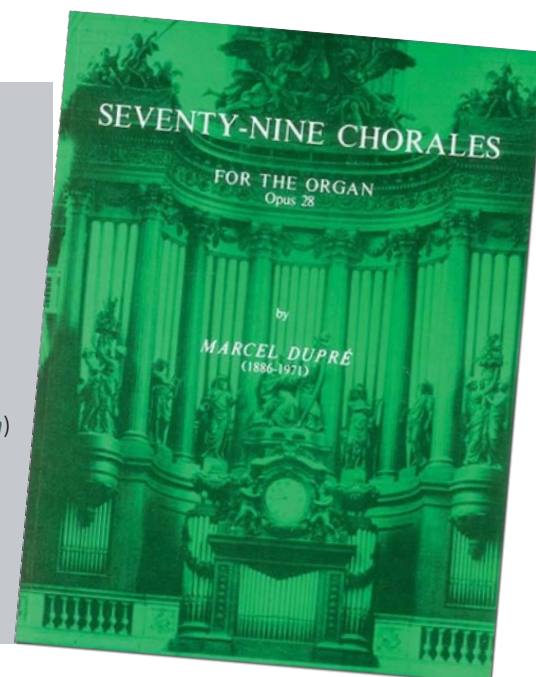
T: LUKAS 24, 29
KANON FÜR 3 STIMMEN:
ALBERT THATE 1935



MATTHIAS BERGES

Leiter der Akademie für Kirchenmusik

- a) M. Dupré: Seventy Nine Chorals for the Organ
- b) R. Schumann: 6 Studien für Pedalflügel
- c) F. Peeters: Symphonische Fantasie op. 13
- d) J. S. Bach: Fuga sopra il Magnificat
- e) J. G. Rheinberger: Cantilene F-Dur aus der Orgelsonate Nr. 11
- f) J. S. Bach: Präludium d-Moll, BWV 539
- g) O. Peterson: Hymn To Freedom
- h) A. Hantke: Wie ein Vogel im Nest (aus: *Bei Jesus ist ein starkes Team*)
- i) R. Mullins: Awesome God
- j) A. Wilson: Magnificat
- k) S. Karg-Elert: Requiem aeternam
- l) F. Mendelssohn Bartholdy: Jauchzet dem Herrn, alle Welt (C-Dur)
- m) J. Haydn: Ouvertüre der „Schöpfung“
- n) C. Pente: Ehre sei dem Vater (Kanon)





HSK SPIRITUS MUSICAE



Israel in Egypt

Als sich abzeichnete, dass – nach pandemiebedingter Pause – die Veranstaltungsreihe „Summer School“ im Jahr 2022 wieder durchgeführt werden konnte, waren alle an der Planung Beteiligten sehr erleichtert.

Unser Chorleitungsprofessor hatte Georg Friedrich Händels Oratorium *Israel in Egypt* als zu erarbeitendes und aufzuführendes Werk vorgeschlagen; das Konzert fand am 25. Juni in der Peterskirche statt. Die Solopartien wurden besetzt durch Carmen Buchert, Michaela Kögel, Leonie Hübner, Sebastian Hübner, Ekkehard Abele und Thomas Scharr. Der Hochschulchor sang, begleitet vom Orchester *L'arpa festante*, unter Leitung von Michiya Azumi. Der Abend wurde, eingeleitet durch einen einführenden Vortrag von **Michael Kaufmann**, zu einem besonderen Ereignis für unsere Hochschule.

Um das Sujet des Oratoriums, die Befreiung Israels aus der Knechtschaft in Ägypten, zu reflektieren, beleuchteten drei vorausgehende Beiträge verschiedene Aspekte der biblischen Erzählung aus dem 2. Buch Mose. Wir durften dazu am 24. Juni in der Hochschule zunächst Herrn **PD Dr. André Bahr** (Universität Heidelberg) begrüßen, der eine Einordnung aus naturwissenschaftlicher Sicht zu den dem Exodus vorausgehenden Plagen vornahm, anschließend Frau **Prof. Dr. Birgit Klein** (Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg), die über die Bedeutung des Exodus für die jüdische Identität sprach, und schließlich Herrn **Prof. em. Dr. Rainer Albertz** (Universität Münster), der über den kompositionellen und theologischen Zusammenhang der dreiteiligen Fassung des Oratoriums referierte.

Der Referentin und den Referenten nochmals ein sehr herzliches Dankeschön für ihre Unterstützung! Dass in einem Universitäts-gottesdienst am 26. Juni nochmals Teile des Werks erklingen konnten, habe ich als besonderes Geschenk erachtet. Für 2023 planen wir derzeit die nächste – also zehnte – Summer School für die Zeit zwischen dem 29. Juni und dem 2. Juli. Aus Anlass des 400. Todestages William Byrds (1543–1623) am 6. Juli wollen wir

uns mit der Musik Englands am Ende des „Elisabethanischen Zeitalters“ und zu Beginn des 17. Jahrhunderts beschäftigen. Neben einem vokalen Schwerpunkt soll auch die Musik für Tasteninstrumente jener Epoche berücksichtigt werden. Vorträge, Kurse, eine Ausstellung und selbstverständlich ein besonderes Konzert sind vorgesehen. Wir freuen uns darauf und laden herzlich ein.

Martin-Christian Mautner



HOCHSCHULE FÜR KIRCHENMUSIK HEIDELBERG

HOCHSCHULE FÜR JÜDISCHE STUDIEN HEIDELBERG

UNIVERSITÄT HEIDELBERG ZUKUNFT SEIT 1386

SPIRITUS MUSICAE
9. HEIDELBERGER SUMMER SCHOOL
ZU MUSIK UND RELIGION »ISRAEL IN EGYPT«
24. BIS 26. JUNI 2022



Freitag, 24. Juni 2022, Vorträge in der Hochschule für Kirchenmusik, Raum C
16 Uhr, PD Dr. André Bahr: Die 10 biblischen Plagen - könnte es sie wirklich gegeben haben?
17 Uhr, Prof. Dr. Birgit Klein: Versklavung und Exodus - die Bedeutung für die jüdische Identität
18 Uhr, Prof. em. Dr. Rainer Albertz: Der kompositionelle und theologische Zusammenhang der dreiteiligen Fassung des Oratoriums
Eintritt frei

Samstag, 25. Juni 2022, Peterskirche Heidelberg
19 Uhr Werkeinführung, Prof. Dr. Michael Kaufmann
20 Uhr Konzert, *Israel in Egypt HWV 54 (1739)*, G. F. Händel
Solisten: Sebastian Hübner, Ekkehard Abele, Thomas Scharr, Carmen Buchert, Michaela Kögel, Leonie Hübner
Barockorchester L'arpa festante, Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik
Leitung: Michiya Azumi
Karten: 32 € (erm. 28 €) / 26 € (erm. 22 €)

Josephs Auferstehung und Israels Befreiung

Der kompositionelle und theologische Zusammenhang der dreiteiligen Fassung des Oratoriums „Israel in Egypt“ von Georg Friedrich Händel

Vortrag im Rahmen der Heidelberger Summer School zu Musik und Religion 2022

Neben seinem Oratorium „Messiah“ gehört wohl das Oratorium „Israel in Egypt“ zu den bekanntesten Vertonungen biblischer Texte durch Georg Friedrich Händel. In England bildete seine Aufführung einen Höhepunkt der „Handel Festivals“, die zwischen 1859 und 1926 alle drei Jahre im Londoner Crystal Palace stattfanden. Gesungen von riesigen Chören mit bis zu 4000 Sängerinnen und Sängern, wurde die Befreiung des alten Israel aus Ägypten als eine Art „nationale Selbstfeier“ vor einem riesigen Publikum regelrecht zelebriert, weil sich viele in der englischen Gesellschaft seit der puritanischen Revolution gerne mit dem biblischen Gottesvolk identifizierten. Allerdings beschränkte sich die Darbietung hier und anderswo in dieser Zeit auf den 2. und 3. Teil des Oratoriums. In der von Friedrich Chrysander besorgten Gesamtausgabe von Händels Werken, in der 1863 „Israel in Egypt“ als Band XVI erschien, fehlte der 1. Teil. Die dreiteilige Urfassung des Oratoriums gab Annette Landgraf erst 1999 in Band 14/1 der Hallischen Händelausgabe wieder heraus.¹ Darum stellt sich die für das Verständnis des Oratoriums grund-

legende Frage, warum Händel der Befreiung Israels aus der ägyptischen Knechtschaft, die in den Teilen 2 und 3 besungen werden, einen ersten Teil voranstellte, den er mit „The Lamentations of the Israelites for the Death of Joseph“ überschrieb, einen Teil, der offenbar schon bald als nicht recht passend empfunden und darum abgespalten, teilweise durch andere Musikstücke Händels ersetzt und schließlich für lange Zeit vergessen wurde. Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir uns erneut der Entstehungsgeschichte des Werks zuwenden.

1. DIE ENTSTEHUNG DES ORATORIUMS „ISRAEL IN EGYPT“

Das Oratorium „Israel in Egypt“, das im Oktober 1738 komponiert wurde, ist in einer schweren Krisen- und Umbruchszeit Händels entstanden. Der begnadete Komponist, der seit 1712 über 20 Jahre für die Komposition und die Aufführung unzähliger italienischer Opern vom Londoner Publikum gefeiert worden war, erlebte 1737 sein finanzielles und persönliches Desaster. Seine Dritte Opern Akademie im Covent Garden, deren musikalischer und finanzieller

Direktor er war, ging aufgrund fehlender Subskribenten bankrott. Händel hatte seit Ende der 20er Jahre doppelte Konkurrenz bekommen, auf der einen Seite von einer rivalisierenden Adelsoper, auf der anderen Seite von populären englischsprachigen Volksopern wie „The beggars Opera“ von John Gay, welche die italienischen Opern parodierten. Händel hatte in den 30er Jahren auf den gewandelten Publikumsgeschmack zu reagieren versucht, indem er neben den italienischen Opern auch dramatische Oratorien in englischer Sprache komponierte, etwa zu herausragenden biblischen Frauengestalten wie Esther, Deborah und Athalja. Aber auch die brachten nicht den nötigen Erfolg. Zu dem finanziellen Debakel gesellte sich im Mai 1737 ein körperlicher Zusammenbruch. Ein Schlaganfall oder eine rheumatische Erkrankung lähmte die rechte Seite des von zu viel Anstrengung Überforderten. Der physisch und psychisch angeschlagene Komponist musste sich im September/Oktober zu einer Kur in den heißen Bädern von Aachen zurückziehen. Kaum dass Händel Anfang November halbwegs geheilt nach London zurückgekehrt war, starb

¹ Vgl. Jan Assmann, Das Oratorium Israel in Egypt von Georg Friedrich Händel, Bibel und Musik, Stuttgart 2015, 189–190.



Aufführung der HfK unter Leitung von Michiya Azumi am 25. Juni 2022

überraschend die Königin Caroline, die Gemahlin Georgs II., am 20. Nov. 1737. Ihr Tod muss für Händel ein erneuter Schlag gewesen sein, denn er kannte die nur zwei Jahre jüngere Caroline schon aus der Zeit, als er bei Georgs Vater 1710 noch in Hannover als Hofkapellmeister angestellt worden war, bevor dieser 1714 den englischen Thron bestieg. Auch in London hatte Caroline ihn immer wieder gefördert; Händel hatte ihr aus Dank seine „Wassermusik“ gewidmet. Er ist ihr auch persönlich immer wieder begegnet, etwa wenn er ihre Töchter, besonders die begabte Prinzessin Anne, musikalisch unterrichtete.² Händel war der Verstorbenen also auch menschlich verbunden. Dies ist deswegen von Bedeutung, weil Händel, als er von Georg II. zur Komposition des Funeral Anthems beauftragt wurde, dieses unter dem Titel „The Ways of Zion Do Mourn“ zu einer ganz besonders eindrucksvollen Klage über einen wohlthätigen und idealen Christenmenschen ausgestaltete, der sich zu Recht der Hoffnung auf ein ewiges Gedenken bei Gott und den Menschen gewiss sein konnte. Der aus vielen Bibel-

stellen kompilierte Text stammt zwar von George Charleton, dem Sub-Diakon der königlichen Kapelle (nicht von Edward Willes, dem Sub-Diakon von Westminster, wie man lange dachte), aber ich bin mir fast sicher, dass Händel sich zuvor mit Charleton über die Charakterzüge der Königin ausgetauscht hat, denn sonst hätte wohl nicht die Wohltätigkeit der Verstorbenen derart im Vordergrund gestanden. Auch Händel selbst hat sich nämlich während seiner persönlichen Krise auf besondere Weise wohlthätig engagiert und einen Verein für verarmte Musiker mitbegründet, der sich 1738 konstituierte. Am 17.12.1737 wurde das Funeral Anthem in der Chapel Royal am Schluss des Beerdigungsgottesdienstes in der Westminster Cathedral aufgeführt.

Händel muss dieses Funeral Anthem sehr geschätzt haben. Gerade weil es für ihn nicht nur der Grabgesang für eine verehrte Königin war, sondern auch die Jenseitshoffnung eines idealen Christenmenschen ausdrückte, scheint er ein großes Interesse gehabt zu haben, es über die hochadlige Beerdigungsgemeinde hinaus einem

größeren Publikum zu Gehör zu bringen. Im März 1738 versuchte er, es innerhalb eines Benefizkonzertes unterzubringen, doch legte der königliche Hof sein Veto dagegen ein. Nachdem die Subskription für die Opernsaison vom Winter 1738 bis Frühsommer 1739 gescheitert war, fasste Händel den Plan, stattdessen eine Oratorien-saison zu veranstalten, die sich – weil die hohen Gagen für Star-solisten wegfielen – kostengünstiger gestalten ließ. Er brauchte dafür aber mindestens zwei neue Oratorien.

Als erstes nahm Händel das Oratorium „Saul“ in Angriff. Das Libretto dazu hatte ihm schon 1735 ein Verehrer, der gebildete Gutsbesitzer und Kunstmäzen Charles Jennens aus Mittelengland, geschickt, das er aber in der Schublade hatte liegen lassen. Jetzt kam es ihm zupass. Doch seltsamerweise komponierte Händel vom 23. Juli bis 1. August nur den ersten und zweiten Akt, wandte sich dann anderen Arbeiten zu, um dann den dritten Akt erst vom 19. bis 27. September abzuschließen, d. h. just einen Tag später, nachdem ihn Charles Jennens am 18. September 1738 in London besucht hatte. Ein wesentlicher Grund für die Unterbrechung und den Besuch Jennens war dabei offenbar die Frage, ob sich nicht wesentliche Teile des Funeral Anthem für Queen Caroline am Ende des dritten Aktes vom Saul-Oratorium würdigen unterbringen lassen. Darauf deuten Händels handschriftliche Notizen im Autograph des Librettos. Angeregt wurde Händels Wunsch offenbar durch die Tatsache, dass das Libretto von Jennens gegen Ende des Werks ebenfalls die Klage von 2. Sam 1,19 über den Tod Sauls und Jonathans zitiert („How low the

² Vgl. die eingehende Untersuchung von Matthew Gardner, Queen Caroline, Music and Handel Revisited, in: Early Music 2021, 1–17.

mighty lie!“), die auch von Charleton für den Klageruf über die Queen Caroline verwandt worden war („How is the mighty fall’n!“). Doch offensichtlich konnte Jennens Händel überzeugen, dass Klage über die verstorbene Wohltäterin vom Handlungsverlauf her nicht als Reaktion auf den Tod eines gescheiterten Königs passt, der sein Amt durch seinen Ungehorsam gegenüber Gott verloren hatte. Das Oratorium Saul war einfach nicht der passende Ort für die Veröffentlichung des königlichen Funeral Anthem.

Aber offensichtlich entwickelten Jennens und Händel in ihrem Gespräch eine alternative, eine bessere Idee.³ Das von Händel so geliebte Funeral Anthem könnte einen würdigen Ort in dem zweiten Oratorium finden, das Händel für die Saison noch benötigte. Denn die negative Entscheidung, das Funeral Anthem nicht ins Saul-Oratorium aufzunehmen, muss mit dem Entschluss, das Oratorium „Israel in Egypt“ zu schreiben, zusammenhängen, da Händel nur drei Tage nach dem Abschluss von „Saul“ mit der Komposition von „Israel in Egypt“, das dem Funeral Anthem Platz bieten sollte, am 1. Okt. 1738 begann. Er brauchte nicht mehr länger zu grübeln, was er machen sollte. Das Problem war ganz offensichtlich gelöst.

Wie Jennens, Händel oder beide zusammen auf die Exodusthematik gekommen sind, ist nicht überliefert. Falls Händel nicht sowieso schon den Plan hatte, ein Anthem über das Moselied in Ex 15 zu

komponieren, wie Jan Assmann vermutet,⁴ legt sich die folgende Erklärung nahe: Zur Saison gehörte die sechswöchige vorösterliche Fastenzeit. In dieser durften keine Opern gespielt werden; auch das dramatische Oratorium „Saul“ eignete sich nicht für sie. Jedoch wurde während der Fastenzeit in der Anglikanischen Kirche zur Zeit Händels in den Abend- und Morgengottesdiensten an den Wochentagen die gesamte Exodusgeschichte vorgelesen, verstanden – wie schon in der Alten Kirche – als Vorabbildung des Leidens und der Auferstehung Jesu Christi.⁵ Eine besondere Rolle spielte dabei das Moselied, das in der Osternacht gelesen oder gesungen wurde. Für diese Periode würde also ein Oratorium, das die Exodusgeschichte erzählt, hervorragend passen. Und wo wird in der Bibel der Tod eines herausragenden Wohltäters erwähnt? Nun beim Tod Josephs, dem Versorger seiner Familie und des ganzen Landes Ägyptens während der siebenjährigen Hungersnot, unmittelbar vor Beginn der Exodusgeschichte in Gen 50,26. Ich denke, das war die zündende Idee, die Händel und Jennens bei ihrem Treffen entwickelten, auch wenn, sieht man genauer hin, zwischen dem Tod Josephs und dem Exodus Israels nach biblischer Chronologie rund 350 Jahre liegen. Als Vorspann vor die Exodusgeschichte gesetzt, erhielt das Funeral Anthem wirklich einen würdigen Ort! Man brauchte nur dessen Klage „The ways of Zion do mourn“ in „The sons of Israel do

mourn“ sowie die auf Königin Caroline bezogenen femininen grammatischen Formen in maskuline verändern.

Dafür, dass Händel von vornherein das Oratorium „Israel in Egypt“ in einer Weise komponierte, um das nur leicht veränderte Funeral Anthem als seinen ersten Teil verwenden zu können, sprechen die folgenden Beobachtungen: Erstens, wie eindeutig belegt, fing Händel seine Komposition ausnahmsweise nicht von vorne, sondern von hinten an: Er komponierte zuerst den 3. Teil vom 1. bis 11. Oktober 1738. Hier konnte er sofort beginnen, weil ihm dazu der Text des Moseliedes von Ex 15,1–21 in der Bibel fertig vorlag. Es folgte der 2. Teil vom 15. bis 20. Oktober, der das eigentliche Auszugs-Geschehen beinhalten musste, auf welches das Moselied reagiert. Dazu benötigte Händel ein Libretto, weil die Bibeltexte von Ex 1 bis 14 für ein Oratorium viel zu lang gewesen wären. Wahrscheinlich wurde ihm dies von Charles Jennens geliefert, der selbst in einem Brief erwähnt, er habe vor dem „Messiah“ schon einmal eine „scripture collection“ für Händel zusammengestellt.⁶ Das kann sich eigentlich nur auf den 2. Teil von „Israel in Egypt“ beziehen, da das Libretto, das Jennens für das Saul-Oratorium angefertigt hatte, keine Sammlung von Schriftstellen, sondern eine Nachdichtung auf Grundlage der biblischen Erzählungen darstellt. Zudem war Jennens wohl der Einzige, der zu dieser Zeit in Händels Kompositionspläne genau eingeweiht war;

3 Von einer engen Kooperation zwischen Händel und Jennens bei der Entstehung des Oratoriums „Israel in Egypt“, geht auch Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005, 377–378, aus.

4 S. Assmann, *Oratorium*, 37–38. 156–157. Da Händel bei der Vertonung des Moseliedes von Ex 15,1–21 mehrfach auf die Magnificat-Komposition von Dionigi Erba aus dem Jahr 1690 zurückgriff, meint Assmann, dass Händel ursprünglich ein Werk geplant habe, das das Moselied und Magnificat umschloss. Doch kann er nicht recht erklären, warum eine Magnificat-Vertonung von Händel fehlt.

5 Vgl. dazu und der darin weiterlebenden altkirchlichen Tradition Hermann Goltz, *Die Biblische Gestalt des „Volkes Israel“: Ein christlich-orientalischer Typus in Händels Oratorium Israel in Egypt*, in: *Händel Jahrbuch* 52 (2006), 13–24, besonders 18–23.

6 Vgl. dazu Assmann, *Oratorium*, 37–38.

auch die Art des Umgangs mit den Schriftziten entspricht der im Messiah-Oratorium gezeigten. Sofern die These zutrifft, hatte Jennens nach dem Besuch bei Händel in London gut drei Wochen Zeit, das Libretto auszuarbeiten.

Sieht man sich nun das Libretto von Teil II an, dann passt es auf das Genaueste zwischen die schon fertigen Teile I und III. Es beginnt mit dem Satz aus Ex 1,8 „Now there arose a new king over Egypt, which knew not Joseph“ und nimmt damit explizit auf Joseph Bezug, dessen Tod im 1. Teil beklagt wurde. Um die Unterdrückung und Klage der Israeliten in Ägypten darzustellen, hätte es dieses Rückbezugs sachlich nicht bedurft. Der zitierte Bibelvers ist vielmehr ein redaktioneller Einschub, der erst nötig wurde, als man die einmal eigenständige Josephsgeschichte in Gen 37–50 mit der selbstständigen Exodusgeschichte zusammenfügte und erklären musste, warum trotz der großen Wohltaten, die Joseph als zweithöchster Mann unter dem Pharao für das Land Ägypten in einer schlimmen Hungersnot geleistet hatte, dennoch seine Verwandten, die Israeliten in Ägypten, so unterdrückt werden konnten. Eigentlich widersprechen sich die Ägyptenbilder der Joseph- und Exodusgeschichte diametral.⁷ Sie werden durch Ex 1,8 nur damit notdürftig ausgeglichen, dass der Pharao, der die Israeliten unterdrückte, von Joseph keine Kenntnis mehr hatte. Wenn Jennens diesen Vers im Libretto aufgriff, dann tat er dies bewusst, um den 1. Teil an das Oratorium auch erzählerisch fest anzubinden.

Entsprechend war Jennens darauf bedacht, den Erzählbogen des Librettos über den Auszug der Israeliten aus Ägypten hinaus, der nach

der letzten Plage, der Tötung der ägyptischen Erstgeborenen, erfolgt, wirklich bis zur Errettung der Israeliten am Schilfmeer fortzuführen, auf die das Moselied des 3. Teils antwortet. Dazu musste er Ps 105, den er sonst als Leitgerüst für die Darstellung der Exodusergebnisse verwendet hatte, verlassen, weil dieser die Schilfmeerereignisse überspringt, und extra einige Verse aus einem anderen Psalm, nämlich Ps 106, und aus der Erzählung Ex 14 zu Hilfe nehmen. Auch hier werden also Spuren bewusster literarischer Entscheidungen sichtbar, um den 2. und 3. Teil des Oratoriums erzählerisch lückenlos zu verbinden. Alle drei Teile des Oratoriums werden durch das Libretto von Teil II zu einer durchlaufenden Handlungskette miteinander verzahnt.

Schließlich kommen noch zwei musikalische Beobachtungen hinzu, dass Händel „Israel in Egypt“ als dreiteiliges Oratorium verstanden wissen wollte: Weil der 1. Teil als ehemals selbstständiges Stück schon über eine symphonische Einleitung verfügte, verzichtete Händel erstens am Anfang von Teil II auf jedes Vorspiel. Das am Anfang stehende Rezitativ geht ohne musikalische Vorbereitung so gleich in medias res und führt zur Klage der unterdrückten Israeliten. Zweitens wählte Händel auch für die Komposition der Teile II und III ganz überwiegend die geistliche Form der erhabenen Anthem-Chöre, weil schon der erste, einstmals für den Gottesdienst bestimmte Teil als Folge von Anthem-Chören komponiert worden war. Er hat diese bei den ersten Aufführungen das Publikum teilweise irritierende Choralabfolge aus Gründen der musikalischen Einheitlichkeit des Werks offenbar ganz bewusst



Tenor Sebastian Hübner

nur sparsam in den Teilen II und III durch solistische Einlagen aufgelockert: Im 2. Teil findet sich ursprünglich nur ein Solo, zwei Rezitative und eine Arie, im 3. Teil dann schon etwas vermehrt, ein Solo, zwei Rezitative, drei Arien und zwei Duette. So wird die vom 1. Teil vorgegebene strenge musikalische Form im Verlauf des Oratoriums erst Schritt für Schritt abwechslungsreicher ausgestaltet. Vielleicht etwas überspitzt könnte man also sagen: Händel hat das ganze Oratorium „Israel in Egypt“ von hinten her in Richtung auf das ehemalige Funeral Anthem für die Königin Caroline hin komponiert. Er hat die beiden hinzukommenden Teile so komponiert, dass sie zu dem vorgegebenen 1. Teil musikalisch passen. Aber was für eine inhaltlich-theologische Aussage wollte er damit machen? Um eine mögliche Antwort auf diese Frage zu finden, soll im nächsten Teil die Gliederung und das theologische Profil des Oratoriums untersucht werden.

⁷ Vgl. dazu Rainer Albertz, Exodus 1–18, ZB.AT 2.1, Zürich 2017, 41–46; ders., Die Josephsgeschichte im Pentateuch. Ein Beitrag zur Überwindung einer anhaltenden Forschungskontroverse, FAT 153, Tübingen 2021, 139–141.

2. DIE GLIEDERUNG UND DAS THEOLOGISCHE PROFIL DES ORATORIUMS

Im **1. Teil** des Oratoriums stimmt der Chor, der hier auf direkte Weise das Volk Israel repräsentiert, nach der Trauermusik der einleitenden Symphonie einen erschütternden Klagegesang über den Tod Josephs an (Nr. 2–4), der durch den dreimal wiederholten Klageruf aus 2. Sam 1,19 „How is the mighty fall'n“ zusammengehalten wird. Dabei wird der Verstorbene in Aufnahme von Worten Hiobs als der exemplarisch Gerechte gewürdigt, der als hoher Aristokrat, förmlich bekleidet mit Gerechtigkeit, sich hilfreich den Armen und Vaterlosen zuwandte und hohe gesellschaftliche Achtung erfuhr. Ja, der große Wohltäter Joseph, der nicht nur die Seinen, sondern auch die Ägypter in der Hungersnot versorgte, war in seiner Tugendhaftigkeit eigentlich schon ein vorbildlicher Christ, wie das Zitat aus Phil 4,8 andeutet.

Aber der 1. Teil besteht keineswegs nur aus Klagen, wie man nach der Überschrift denken könnte. Vielmehr wird in einem zweiten, ebenso gewichtigen Teil über den verstorbenen exemplarischen Gerechten die Verheißung ausgesprochen, dass für ihn der Tod nicht das letzte Wort behalten wird. Vielmehr wird er nicht nur im lobenden Andenken der Nachgeborenen weiterleben, sondern sogar von Gott selbst die höchste Anerkennung erhalten (Nr. 8). Wenn dabei der Textdichter Charleton aus der frühjüdischen Schrift „Weisheit Salomos“ zitiert, welche den Gerechten die Unsterblichkeit ihrer Seele verheißt, und davor schon auf Dan 12,2–3 anspielt (Nr. 5: „the wise will shine as brightness of the firmament“), d. h. auf



Bass Thomas Scharr

die einzige, späte Stelle im Alten Testament, die eindeutig von einer Auferstehung der Toten spricht, der Frommen zum ewigen Leben und der Frevler zur ewigen Verdammnis (V. 2), dann wird deutlich, dass in diesen Verheißungen auch schon die Auferstehung in ein jenseitiges Leben im Blick ist. Nicht erst die Königin Caroline, sondern auch schon der Ahnvater Joseph darf sich seiner Auferstehung von den Toten gewiss sein.

Der mit „Exodus“ überschriebene **2. Teil** des Oratoriums lässt sich in drei Abschnitte untergliedern: Im ersten kurzen Abschnitt (Nr. 1–2) geht es erneut um eine Klage der Israeliten. Ausgelöst wird sie aber diesmal durch die Unterdrückung, welche sie vonseiten der Ägypter erfuhren, nachdem ein neuer Pharao zur Herrschaft kam, der von den Wohltaten Josephs nichts mehr wusste. Um die Unterdrückung zu schildern, griff Charles Jennens nur wenige Motive aus Ex 1–2 auf: die ägyptischen Fronvögte, die Schwere der Arbeitslast und die Härte des Sklavendienstes. Damit deutete er zumindest an: Es ging dem Pharao um nichts weniger als um eine Vernichtung des Volkes

Israel durch Arbeit! Aber indem Händel in der Klage der Israeliten die Melodie vom Choral „Christ lag in Todesbanden“ (EG 101) stark mitklingen ließ,⁸ machte er deutlich, dass nach seinem Verständnis in dem schweren Leiden des Volkes Israel zugleich die Passion Jesu zum Ausdruck kommt. Aber weder Israel noch Jesus blieben in ihrem großen Leid allein. Weil die geballten Klagerufe der Gequälten bis zum erbarmenden Gott vordrangen, lösten sie dessen rettende Reaktionen aus, die im übrigen 2. Teil besungen werden.

Wie der erste, so wird auch der lange zweite Abschnitt (Nr. 3–9) mit einem Rezitativ eingeleitet, das nur ganz knapp von der Sendung Moses und Aarons berichtet. Es wird gerade mal erwähnt, dass sie Zeichen und Wunder in Ägypten taten, aber sie kommen sonst in Teil II nicht als handelnde Personen vor. Der Fokus der Darstellung liegt vielmehr ganz auf Gottes Handeln, auf seinen Machttaten, auf seinen Sanktionen, die in einer ununterbrochenen Folge von zehn Plagen auf die ägyptischen Unterdrücker niedergehen. Man hätte die Befreiung Israels von der ägyptischen

8 Vgl. Assmann, Oratorium, 79–85.

Fron auch ganz anders schildern können, etwa die Konflikte, die Mose mit dem Pharao um eine Erleichterung der Fron oder die Entlassung des Volks ausfocht, wie sie das Buch Exodus auf dramatische Weise darstellt (vgl. Ex 5; 7–10). Man hätte auf die Konflikte zwischen Mose und seinen eigenen Leuten eingehen können, die immer aufbrechen, wenn das Befreiungsprojekt zu scheitern drohte (Ex 2,10–15; 5,20–23; 14,11–14). Eine solche Perspektive wäre eigentlich Händels Naturell entgegengekommen, der als Opernkomponist gerne zwischenmenschliche Konflikte musikalisch dramatisch gestaltete. Aber Jennens entschied sich – wohl schon in Abstimmung mit Händel –, der streng theologischen Perspektive des Geschichtshymnus Ps 105 zu folgen, der allein Gott für sein machtvolles Eingreifen zugunsten Israels preist (V. 26–36). Nur ganz selten greift Jennens zur Anreicherung der Motive, oder weil der Psalm von der üblichen Reihenfolge der Plagen abweicht, auf Verse aus dem Exodusbuch zurück. Den Grund für diese Textauswahl sehe ich vor allem darin, dass die Perspektive des Gotteslobes, die im Psalm 105 geboten wird, am besten der gewünschten musikalischen Form des Chor-Anthem entspricht, die in England die Hauptform des erhabenen gottesdienstlichen Hymnengesangs war. Dadurch gewann die musikalische Darstellung des recht komplizierten Befreiungsprozesses an Kürze und Stringenz, verlor allerdings einen Großteil seiner Dramatik. Händel hat nun allerdings die fehlende Dramatik im Handlungsablauf dadurch ersetzt, dass er die einzelnen machtvollen Wundern Gottes durch eine bildhafte Klangrede sehr lebendig gestaltete und gegeneinander auf dramatische Weise in Kontrast setzte. Man vergleiche nur, wie auf die unheim-

lich klingende musikalische Darstellung der Blutplage (Nr. 4), in der sich der Ekel der Ägypter, das blutverschmierte Wasser des Nils trinken zu müssen, förmlich nachempfinden lässt, die beschwingte, fast humoristisch klingende Altarie folgt, in der erlebbar wird, wie die Frösche lustig im königlichen Palast herumspringen (Nr. 5). Oder man beachte, wie Händel von seiner musikalisch zerfließenden Schilderung der Finsternisplage, die völlige Orientierungslosigkeit greifbar werden lässt (Nr. 8), das harte Staccato der Schläge gegen die ägyptische Erstgeburt absetzt (Nr. 9). Es geht Schlag auf Schlag, keines der kleinen Kinder, die den Ägyptern ihr Liebstes und Teuerstes sind, bleibt vom Todesengel verschont. Die drei triumphierenden Schläge am Schluss zeigen, dass Händel über diese Machttat Gottes keineswegs erschüttert ist. Er weiß, dass man einem menschenverachtenden und selbst vor dem Genozid nicht zurückschreckenden Tyrannen nur beikommt, wenn die Sanktion ihn und seine Oligarchen persönlich hart trifft. Der dritte Abschnitt (Nr. 10–13) beginnt mit einer völlig gewandelten Stimmung. Nachdem Gott die Ägypter mit Härte behandelt hat, wendet er sich fürsorglich seinem Volk zu und führt es aus der Knechtschaft heraus. Jennens hat für die Befreiung Israels extra einen Vers aus Ps 78 herausgesucht, der den Exodus in Hirtenmetaphorik schildert (V. 52); und Händel hat daraus eine regelrechte Pastorale gestaltet. Das Motiv, dass die Israeliten durch Gottes Gunst beim Abschied sogar noch von ihren ägyptischen Nachbarn mit Gold- und Silbergeschmeide beschenkt wurden (Ex 12,35–36), steigert den Auszug sogar ins Märchenhafte. Wiewohl so lange gequält, zeigt keiner der Befreiten irgendeine Schwäche! Dagegen schildert Hän-

del in Nr. 11 mit düsterer Strenge die beklommene Furcht der zurückbleibenden Ägypter.

Ohne zu motivieren, wie es noch einmal zu einer tödlichen Bedrohung der Israeliten kommen konnte, skizziert Jennens in Nr. 12 mit zwei Versen aus Ps 106 kurz das Schilfmeerwunder, um Teil III vorzubereiten: Gott hat durch seine große Wundermacht das Meer soweit ausgetrocknet, dass er die Israeliten wie auf Wüstensand hindurchführen konnte, während ihre Verfolger von den hereinbrechenden Wogen überflutet wurden und darin umkamen (V. 9.11), was Händel auf plastisch erlebbare Weise durch seine Musik zum Ausdruck bringt.

Nachdem fast der ganze 2. Teil die rettenden Machttaten Gottes in den Vordergrund gerückt hatte, kommt er ganz zum Schluss kurz auf die Reaktion der geretteten Israeliten zu sprechen: Sie geraten über das große Werk Gottes, das er für sie in Gang gesetzt hatte, in staunendes Erschrecken. Damit sind wohl anders im verwendeten Vers Ex 14,31 nicht nur seine Machttaten am Schilfmeer, sondern auch seine Plagen gemeint. Aber dies Erschrecken löst sich, auch musikalisch, im bestärkten Glauben an ihren Rettergott auf. Dass die Israeliten in ihren Gottesglauben dabei auch Mose einbeziehen, ist der einzige Hinweis im Oratorium, dass sie zwischen durch durchaus an dessen Qualifikation als Knecht Gottes gezweifelt hatten, zuletzt in Ex 14,11–12. So können sie gemeinsam mit Mose im 3. Teil das Gotteslob anstimmen.

Im **3. Teil** des Oratoriums kommen wie in seinem ersten die Israeliten noch einmal direkt zu Wort. Nachdem sie durch die Erfahrung ihrer Befreiung eine Glaubensbeziehung zu Gott aufgebaut haben, sprechen sie nun ihren Glauben,

angeführt von Mose und Mirjam, in einem jubelnden Gotteslob aus. Teil III ist, wie Jan Assmann herausgearbeitet hat,⁹ in fünf Abschnitte gegliedert, wobei die Enden der ersten drei jeweils durch eine chorische Deklamation mit einer nachfolgenden Fuge markiert sind (Nr. 16, 19b–c, 23).

Im ersten Abschnitt (Nr. 14–16) steht eine solche Deklamation und Fuge auch schon am Anfang. In strahlendem C-Dur, doppeltem Chor und vollem Orchester leiten Mose und die Israeliten ihr Gotteslob ein, indem sie schon, wie im biblischen Text vorgegeben, das Mirjamlied aufnehmen (Nr. 14b), das am Ende (Nr. 31) den ganzen Text rahmen wird: Gott hat über die hochgerüstete Streitwagentruppe, mit dem der Pharaon die Israeliten niedermachen wollte, triumphiert. Darum kann sich Mose und jeder einzelne Israelit mit ihm, wie das Sopranduett und ein Chor in Aufnahme des Bekenntnisses der Zuvorsicht von Ex 15,2 ausführt, auf ihn verlassen: Gott ist für ihn Stärke und Rettung. Darauf folgt in Nr. 16 eine Selbstaufforderung zum Lob, wie sie die persönlichen Loblieder einleitete: „Ich will ihn preisen ... ich will ihn erhöhen.“ Allerdings weicht hier die Übersetzung der King James Bibel von unserem heutigen Verständnis des hebräischen Textes ab. Wenn sie schreibt: „I will prepare him an habitation ... I will exalt him“, weil das hebräische Verb für „preisen“ (*nāwāh*) an das hebräische Nomen für „Weideplatz, Aue, Wohnort“ (*nāwāh*) anklingt (V. 13), dann möchte sie aus dem Lobversprechen ein feierliches Gelübde machen, Gott aus Dankbarkeit sogar ein Heiligtum zu errichten, von dem dann am Ende des Liedes die Rede ist. Doch ist dieses fromme Textverständnis, das auch die erste Lutherbibel von



Sopranduett Michaela Kögel und Carmen Buchert

1534 noch teilte, kaum im Recht, da sich Gott nach Ex 15,17 (Nr. 26) sein Heiligtum selbst errichtet hat und mit dem Ausdruck „holy habitation“ in V. 13 (Nr. 24) nicht der Tempel, sondern das gelobte Land gemeint ist.

Der zweite Abschnitt (Nr. 17–19) feiert Gottes militärisches Eingreifen gegen die Streitmacht des Pharaon. Er wird eingeleitet durch ein langes Bass-Duett, das – gerahmt durch ein reich gestaltetes Ritornell – mit dem Brustton der Überzeugung bekennt, dass Gott „a man of war“ sei, der die ganze stolze Streitwagentruppe des Pharaon im Schilfmeer versenkt habe (Nr. 17 nach Ex 15,3–4). Gegenüber einer solchen direkten Inanspruchnahme Gottes für den Krieg, die im England zur Zeit Händels oder im 19. Jh. wahrscheinlich noch für völlig unproblematisch gehalten wurde, ist theologisch zu bemerken, dass im Alten Testament zwar viel von Kriegen, sogar von Heiligen Kriegen, die Rede ist, aber Gott nirgends sonst mit einem Kriegsmann identifiziert wird. Luther übersetzte angemessener „Gott ist der rechte Kriegsmann“, weil Gott ja auch am Schilfmeer

keine Waffen benutzte, sondern im Gegenteil die Waffentechnik des Pharaon durch sein wunderbares Eingreifen unbrauchbar machte, etwa die Zapfen der Räder löste oder die Räder verkantete, so dass die Streitwagen im Matsch stecken blieben (so in der vorausgehenden Erzählung Ex 14,25). Folglich müsste man eigentlich von einem anti-militärischen Eingreifen Gottes sprechen oder das Wort „militärisch“ in Anführungszeichen setzen.

Dass Händel mit seinem Bass-Duett keineswegs den Krieg theologisch verklären wollte, wird daran erkennbar, dass er den nachfolgenden Chor (Nr. 18), der das Versinken der Ägypter in die Tiefen des Meeres konstatiert (Ex 15,5), als ergreifende Trauermusik komponierte. Hier drückt sich ein tiefes menschliches Mitgefühl mit den getöteten Feinden aus. Erst nach dieser Trauer kann der große Sieg Gottes im Abschlusschor des zweiten Abschnitts (Nr. 19) gehörig gefeiert werden. Dass der gewaltige Zorn Gottes die ganze ägyptische Heeresmacht einfach „wie Stroh verzehrte“ wird am Ende der Fuge mit einem dreifachen „as stubble“

⁹ Vgl. Assmann, Oratorium, 120–121.

noch einmal lakonisch festgehalten. Wie konnte der Pharao nur so verwegen sein, gegen Gott kämpfen zu wollen?

Der in Ex 15 aufgenommene Hymnus zeichnet sich darin aus, dass er den Sieg, den der Gott Israels am Schilfmeer errang, mythisch überhöhte. Von den Göttern Baal oder Marduk wurde erzählt, dass sie in der Urzeit gegen ein Chaosungeheuer ihren Sieg davongetragen und damit ihr göttliches Königtum errungen hätten. Im israelitischen Hymnus wurde dieser Mythos historisiert. Der biblische Gott Jahwe beherrscht souverän die Urfluten, versetzt sie allein schon durch den Luftstrom seiner Nasenlöcher in Aufruhr und benutzt so das Meer als seine Waffe gegen den ägyptischen Gegner. Auch er wird durch seinen glanzvollen Sieg sein Kö-

nigtum über die Welt begründen (Ex 15,18; Nr. 27).

Händel hat diesen mythischen Kampf Gottes im dritten Abschnitt von Teil III seines Oratoriums (Nr. 20–23) musikalisch dargestellt. Hier kommt dessen Dramatik auf ihren Höhepunkt. Ich verweise Sie nur auf die bewegte, sich durch alle Stimmen des Chores hindurch steigernden Schilderung des Chaoskampfes in Nr. 20, darauf, wie in der Tenorarie Nr. 21 die eingebildete Siegesgewissheit des Feindes karikiert wird, und wie im Kontrast dazu die darauf folgende Sopranarie (Nr. 22) mit heiterer Gelassenheit festhält, dass Gott den rasenden Verfolger einfach ins Meer geblasen habe. Auf zu erst bedrohliche und dann strahlende Weise wird im Schlusschor Nr. 23 die Unvergleichlichkeit des

biblischen Gottes gegenüber allen anderen Göttern aufgrund seines großen Sieges konstatiert (Ex 15,11–12).

War bis jetzt die Majestät Gottes gelobt worden, so setzt mit dem 4. Abschnitt (Nr. 24–27) das Lob der Zuwendung Gottes zu Israel ein. In starkem Kontrast zum Vorangehenden schildert ein Duett von Alt und Tenor (Nr. 24) auf fast intime, kammermusikalische Weise, wie Gott das Volk, das er aus der Knechtschaft befreit und vor tödlichen Bedrohung gerettet hat, liebevoll in das gelobte Land führt, wo es in Freiheit leben kann. Auch die anderen Völker können ihm, wie der großartige Chorsatz Nr. 25 besingt, nichts mehr anhaben. Erschreckt von der machtvollen Wundertat Gottes, stehen sie förmlich ehrfurchtsvoll Spalier,

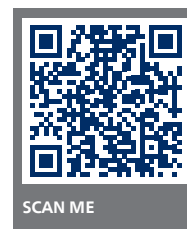


Termin in 48h

Online oder vor Ort

Ihre Baufinanzierung der HEIDELBERGER VOLKSBANK

- ✓ Zinssicherheit bis zu 30 Jahre
- ✓ Bis zu 15% Sondertilgung pro Jahr möglich
- ✓ Ihre Spezialisten direkt in Heidelberg, Dossenheim und Eppelheim




HEIDELBERGER VOLKSBANK
Ihre Bank

bis das Volk Israel, das Gott sich erworben hat, vorbeigezogen ist. Dabei erinnert die Wendung „passover“ an die englische Bezeichnung des Passafestes, „passover“. Wie die Israeliten vor der letzten Plage bewahrt wurden, weil der Todesengel, der die Erstgeburt schlug, an ihren Häusern vorbeizog, so dürfen die von Gott Erwählten jetzt unbehelligt an möglichen neuen Gegnern vorbei ins verheißene Land einziehen. So strahlt denn auch die folgende Altarie (Nr. 26), die warmherzig schildert, wie Gott sein Volk im Lande, ganz nah bei sich um sein Heiligtum herum, ansiedeln wird, die glanzvolle Hoffnung auf ein Leben in Frieden und Freiheit aus. Damit, dass Gott den Geschundenen und vom Tod Bedrohten eine neue Lebensmöglichkeit schenkt, wird Gott, wie der 29. Chor abschließend bejubelt, seine Königsherrschaft auf Erden aufrichten.

Eigentlich ist an dieser Stelle das Moselied zu Ende. Händel hat aber noch das folgende Mirjamlied (Ex 15,21), samt seiner szenischen Einleitung, zu einem jubelnden 5. Abschnitt des 3. Teils und damit zum Gesamtabschluss seines Oratoriums ausgestaltet (Nr. 28–31).¹⁰ Besser als manche Bibelausleger hat Händel intuitiv erkannt, dass es sich in Ex 15,19 nicht mehr um ein Teil des Moseliedes, sondern wie in V. 20 um eine redaktionelle Überleitung handelt, die das Mirjamlied mit der Schilfmeererzählung in Ex 14 verklammert. Er hat diese Verse damit richtig als Tenorrezitative gestaltet. D. h. kurz nachdem Gott die Streitwagentruppe des Pharao im Schilfmeer versenkt hatte und die Männer noch stumm herumstarrten, war es Mirjam, die Schwester des

Aaron, welche die Initiative ergriff, um zusammen mit den Frauen im rhythmischen Reigentanz alle andern zum Gotteslob aufzurufen: „Lobet den Herrn, hoch hat er sich erhoben, Ross und Wagenlenker warf er ins Meer!“ Dieses Mirjamlied, das den Machterweis Gottes gegenüber der Streitmacht des Pharao besingt, ist wahrscheinlich einer der ältesten Texte der ganzen Bibel. Die Frauen sind nach dieser Darstellung die Erfinder des Gotteslobes in Israel! Indem nun Händel das Mirjamlied samt seiner Einleitung mit einer dreimaligen Wiederholung des Lobrufs vom Ende des Moseliedes verband, dass Gott seine ewige Königsherrschaft aufrichten werde, strukturierte er nicht nur den Schlussteil zu einer festen Einheit, sondern unterstrich die entscheidende theologische Einsicht, dass mit Gottes Sieg über das Böse und über den Tod seine Herrschaft über die Welt anbreche. Und indem Händel mit dem Chor das ganze Volk in den Gesang Mirjams einfallen ließ, verstärkte er nicht nur den Rahmen, den schon der biblische Text um Mose- und Mirjamlied gelegt hatte (Ex 15,1b ≈ V. 31), sondern machte auch deutlich, dass das ganze Gotteslob des 3. Teils eigentlich immer wieder von Neuem gesungen werden müsste. Der ewigen Königsherrschaft Gottes würde einmal ein nicht enden wollendes Gotteslob entsprechen.

3. DIE THEOLOGISCHE BEDEUTUNG DES ORATORIUMS DAMALS UND HEUTE

Die Annahme, dass Händel das Oratorium „Israel in Egypt“ extra für die vorösterliche Fastenzeit verfasst habe, wird dadurch bestä-

tigt, dass er dessen Uraufführung auf 4. April 1739 ansetzte. Der Termin war mit Bedacht gewählt. Der Ostersonntag lag in England für dieses Jahr auf dem 22. April. Der 4. April war der Mittwoch nach dem Sonntag Lätare („Freue dich!“), der die Mitte der Passionzeit markiert und schon in der Trauerzeit erstmals die Osterfreude aufscheinen lässt. Genauso will das Oratorium von der Trauer des 1. Teils zum Jubel des 3. Teils führen. Auch die drei Wiederholungen der Aufführung am 7., 10. und 17. April fallen alle noch in die ausgehende Fastenzeit.

Eingebettet in diesen liturgischen Hintergrund des Kirchenjahres erhält das dreiteilige Oratorium seinen Sinn: Teil I entwickelt am Beispiel des exemplarischen Wohltäters Joseph aus der Trauer über seinen Tod die freudige Gewissheit einer individuellen Auferstehungshoffnung, die durch die Auferstehung Jesu Christi, welche das Osterfest feiert, begründet wird. Die Auferstehung Jesu Christi sieht das Oratorium in Teil II und III im Gefolge der in England noch lebendigen altkirchlichen Tradition in der Befreiung Israels aus Ägypten vorgezeichnet: Die Leiden des Volkes Israels unter den Schlägen der ägyptischen Fronvögte entsprechen dem Leiden Jesu bei seiner Gefangennahme, Geißelung und Kreuzigung. Das machtvolle Eingreifen Gottes gegen die Unterdrücker in den Plagen und sein Sieg über die todbringenden Angreifer entsprechen Christi Auferstehung. Denn mit ihnen hat Gott den Sieg über Mächte des Bösen und des Todes, oder wie Luther sagte, über „Sünde, Tod und Teufel“, errungen. Wie Gott Israel aus der Todesbedrohung rettete und eine neue Le-

¹⁰ Assmann, Oratorium, 155, will schon den Chor von Nr. 27 zum Schlussteil ziehen, weil dieser in Nr. 29 und 31 dreimal wiederholt wird. Doch dabei übersieht er, dass Nr. 27 den Abschluss des Moseliedes bildet und unterschätzt den Einschnitt, der durch das Rezitativ in Nr. 28 gesetzt ist. Die Wiederholungen haben eine verklammernde Funktion von Mose- und Mirjamlied.

bensmöglichkeit am Tempel Gottes eröffnete, so schenkte er dem Gekreuzigten Jesus nach seinem Tod mit der Auferstehung das ewige Leben an der Seite Gottes. D.h. aber im metaphorischen Verständnis des Exodus, das durch den liturgischen Hintergrund vorgegeben ist, erzählen die Teile II und III auf musikalische Weise, warum jeder Fromme genauso wie Joseph in Teil I mit Fug und Recht auf seine Auferstehung von den Toten zum ewigen Leben hoffen darf. Erst als die Einbettung des Oratoriums in die vorösterliche Fastenzeit verloren ging, wurde dieser theologische Zusammenhang, in dem Teil I zu den Teilen II und III steht, nicht mehr erkennbar, was zur Abspaltung des 1. Teils führte.

In der Metaphorisierung der Exodusgeschichte auf Jesus Christus hin liegt allerdings, so erkennen wir heute, nach dem Holocaust, deutlicher als zu Händels Zeiten, eine gewisse Gefahr. Es könnte so aussehen, als wollten die Christen damit dem Judentum seine Gründungsgeschichte wegnehmen und in ihrem Sinne umdeuten. Doch der Exodus bleibt, was er ist, die



politische und soziale Befreiung des Volkes Israel! Darum kann meiner Meinung nach die theologische Bedeutung des Oratoriums in heutiger Zeit für Christen nur darin liegen, dass sie die Auferstehung Jesu Christi in die Fluchtlinie der Befreiungsgeschichte Gottes mit seinem Volk Israel hineinstellen und diese von dort her voller ausdeuten. Was immer mit der im einzelnen schwer verständlichen Vorstellung von der Auferstehung gemeint sein kann, vom Exodus her ist die Auferstehung Jesu Christi zuerst und in jedem Fall als eine weitere große Befreiungstat Gottes zu verstehen, als eine Befreiung von den Mächten des Todes und des Bösen, die nicht erst im Jenseits, sondern auch schon im Diesseits neue Lebensmöglichkeiten eröffnet. D. h. aber, auch der christliche Auferstehungsglaube hat etwas mit der politischen Befreiung zu tun, so wie sie mit dem Auszug des Volkes Israel aus Ägypten erzählt wird. Das ist es, was wir meiner Meinung nach heute aus Händels Oratorium „Israel in Egypt“ lernen können. Mit der Befreiung Israels aus Ägypten begann eine große Befreiungsgeschichte Gottes in der Welt, die sich mit Jesus Christus über das erste Got-

tesvolk ausweitete, den Gläubigen aus allen Völkern eine starke Hoffnung für die Zukunft vermittelt und auch heute noch nicht zu Ende ist.

LITERATUR

Assmann, Jan: Das Oratorium Israel in Egypt von Georg Friedrich Händel, Stuttgart 2015.

Barlett, Clifford (ed.): George Frederic Handel „Israel in Egypt“. Oratorio in three parts. Parts I–III, Stuttgart Handel Editions. Urtext, Leinfelden-Echterdingen o. J.

Burrows, Donald: Handel and the English Chapel Royal, Oxford 2005.

Burrows, Donald: Handel, Oxford 2012.

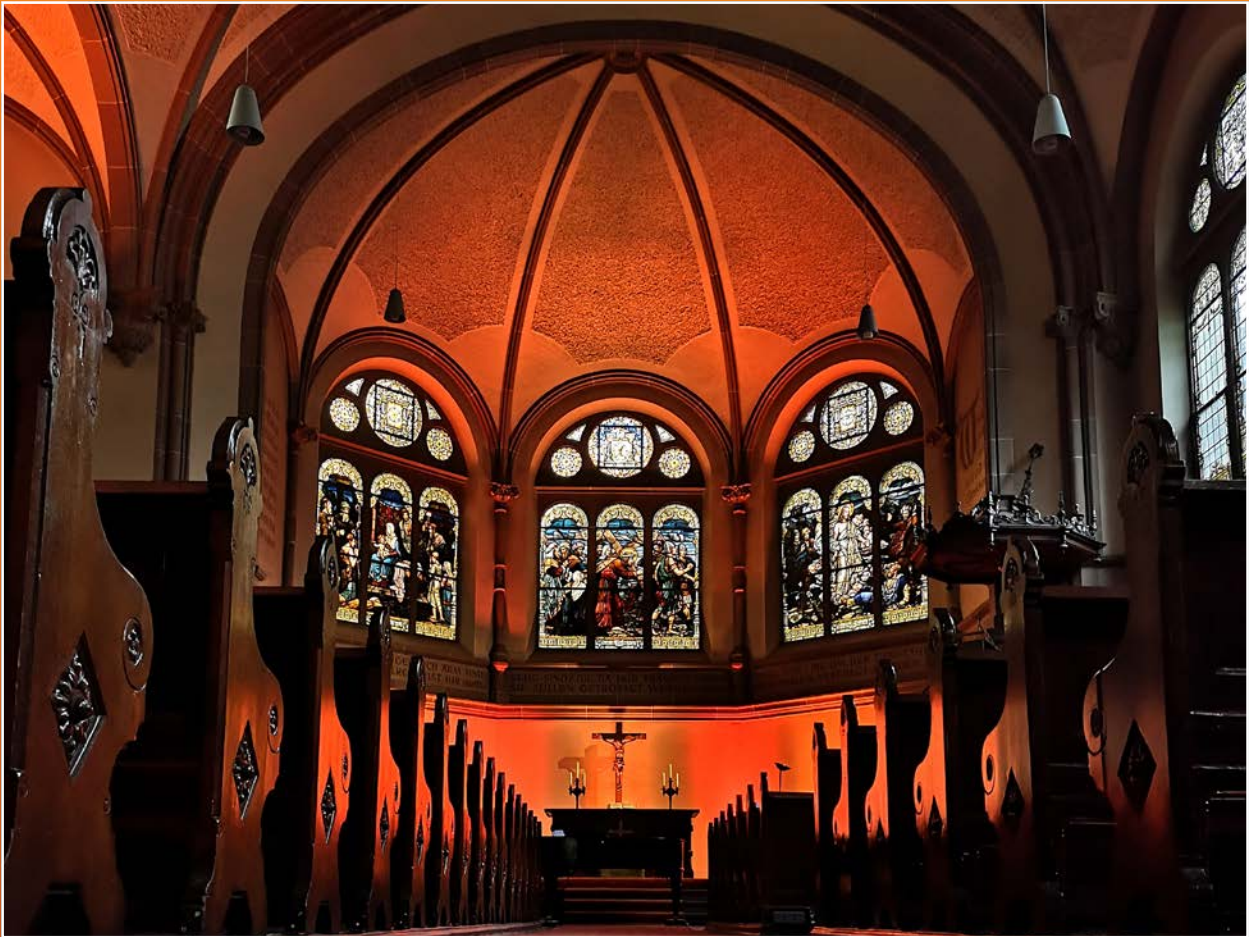
Gardner, Matthew: Queen Caroline, Music and Handel Revisited, in: Early Music (2021), 211–225.

Goltz, Hermann: Die biblische Gestalt des „Volkes Israel“: Ein christlich-orientalischer Typos in Händels Oratorium Israel in Egypt, in: Händel-Jahrbuch 52 (2006), 13–24.

Prof. em. Dr. Rainer Albertz

wurde 1943 in Oberschlesien geboren und wuchs nach dem Krieg in Celle, Hannover und West-Berlin auf. Von 1962 bis 1968 studierte er in Berlin und Heidelberg Evangelische Theologie. 1972 erfolgte dort die Promotion und die Ernennung zum Assistenten bei Prof. Dr. Claus Westermann. Als solcher studierte er bei Prof. Dr. Karlheinz Deller nebenbei Assyriologie und wurde 1977 von der Heidelberger Theologischen Fakultät für das Fach Altes Testament habilitiert.

Von 1983 bis 1995 unterrichtete er als Professor für Biblische Exegese und Biblische Theologie an der Universität-Gesamthochschule Siegen und anschließend als Professor für Altes Testament bis 2008 an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. Nach der Emeritierung war er dort noch bis 2015 als Senior-Professor im Exzellenzcluster „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und Moderne“ tätig. Seitdem lebt Prof. a. D. Dr. Rainer Albertz in Heidelberg und bemüht sich an der Johanneskirche in Neuenheim um Christliche Erwachsenenbildung.



HF
K

CÉSAR-FRANCK- TAGE HEIDELBERG



Die César-Franck-Tage

von Matthias Berges, Christoph Bornheimer, Lena Fischer, Marion Langer, Gerhard Luchterhandt und Helene Streck

Die Idee, in Heidelberg eine größere, thematisch breit aufgestellte Veranstaltungsreihe zu César Franck zu konzipieren, beschäftigte die Orgelprofessoren Christoph Bornheimer und Heinrich Walther schon seit mehreren Jahren und war oftmals auch ein gemeinsames Gesprächsthema zwischen ihren Unterrichtseinheiten in der Hochschule für Kirchenmusik.

Beide haben sich in der Vergangenheit sehr intensiv mit César Franck auseinandergesetzt: Bei Heinrich Walther lag die Partitur der d-Moll-Sinfonie 1986 erstmals auf dem Notenpult, was bereits 1992 in eine Veröffentlichung seiner Orgeltranskription der d-Moll-Sinfonie bei dem renommierten Pariser Verlag *Alphonse Leduc* mündete. 2005 folgte eine CD-Einspielung sowohl der Sinfonie als auch der sinfonischen Dichtung *Psyché et Eros*. Beide Werke führte er über 100-mal in Konzerten auf drei Kontinenten auf.

Christoph Bornheimer forschte zu Francks Kompositionsstil, was unter anderem Gegenstand eines Vortrags im Rahmen des Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie (Jahrestagung 2016 in Hannover: „Form und Formfunktionen in den (Orgel-)Werken César Francks“) und auch eines Artikels in *HfK aktuell* war (Ausgabe 12: „César Franck – Beobachtungen zur Harmonik und Tonalität“).

Heinrich Walther und Christoph Bornheimer verbindet zudem

eine langjährige Beschäftigung mit dem gesamten Orgelwerk César Francks, mit seinen zentralen sinfonischen und kammermusikalischen Werken sowie mit dem Thema Orgeltranskription.

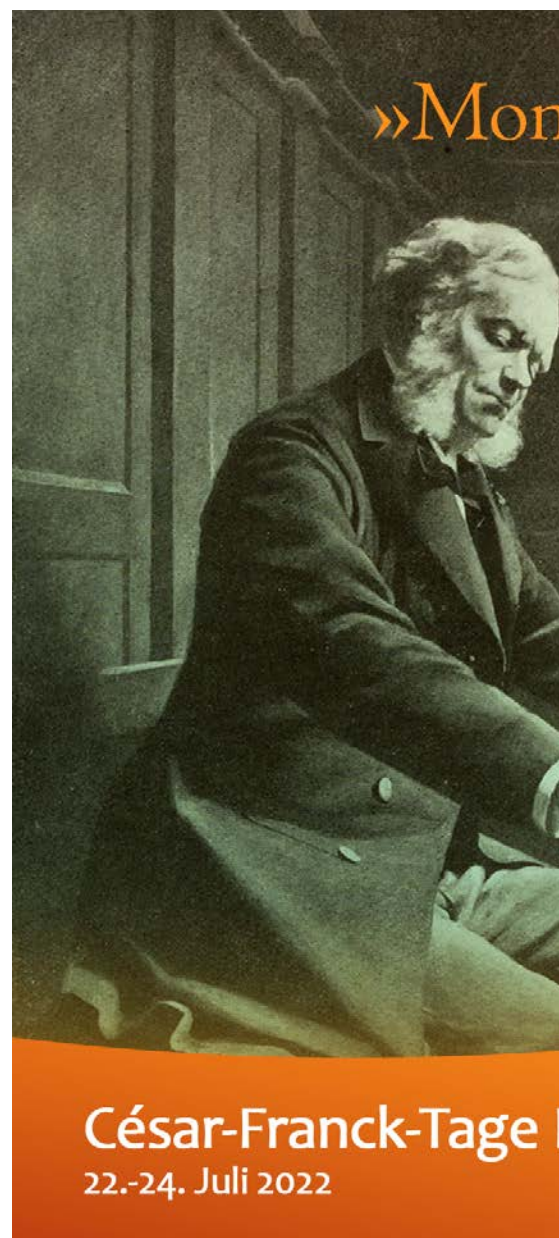
Das Franck-Jubiläum im Jahr 2022 (200. Geburtstag) bot nun einen äußeren Anlass, zur Tat zu schreiten. Auf Einladung von Christoph Bornheimer erfolgte am 16. März 2021 ein erstes Konzeptionstreffen, zu dem alle interessierten Lehrenden der Hochschule eingeladen waren – mit dem Ziel, die Fähigkeiten vieler Hochschulangehöriger in ein großes gemeinsames Projekt zu integrieren. Im Rahmen des Treffens entstanden zahlreiche Ideen, die später bei weiteren Treffen konkretisiert wurden und von denen einige in Form der César-Franck-Tage umgesetzt werden konnten. Der nachfolgende Bericht zeichnet ein Bild von der Gesamtveranstaltung, wie sie vom 22. bis 24. Juli 2022 in Heidelberg stattfand.

KURSE

Am Beginn der Franck-Tage stand am Freitag (22.7.) ein Meisterkurs **Orgeltranskription** mit Christoph Bornheimer und Heinrich Walther.

Die Orgel ist mit ihrer Klangvielfalt wie geschaffen, um Werke, die für andere Instrumente und Besetzungen geschrieben wurden, darstellen zu können. Was es aber zu beachten gilt, wenn man ein Werk

transkribiert, und worum es dabei genau geht, wurde im Transkriptionskurs während der Franck-Tage ausgiebig behandelt. In zwei Impulsvorträgen zeigten Christoph Bornheimer und Heinrich Wal-



ther den Teilnehmenden relevante Hintergründe für eben diese Arbeit auf: Instrumentationstechniken, formale und dramaturgische Funktion von Instrumentation und Klangfarbe, Übertragung bestimmter Spieltechniken auf die Orgel. Auch der richtige Einsatz von Farben und Klängen einer Orgel war Thema (S. 53).

Das Bearbeiten eines Werkes unterliegt immer technischen Grenzen, die die Orgel mit sich bringt. Gleichzeitig existieren unzählige Alternativen, die Transkription einer Stelle zu realisieren, aus denen es auszuwählen gilt. Das

wurde in eigenen Versuchen, aber auch anhand bereits existierender Transkriptionen, wie etwa Bachs a-Moll-Concerto (ursprünglich von Vivaldi), demonstriert. Die Teilnehmenden hatten die Möglichkeit, eine Transkription am Instrument ad hoc auszuprobieren, und konnten sich an kleinen schriftlichen Instrumentations- und Transkriptionsaufgaben versuchen.

Am Samstag (23.7.) fand dann ein Meisterkurs **Orgelinterpretation** mit Daniel Roth (Titularorganist in Saint-Sulpice, Paris) an der Schiegnitz-Saalorgel der Hochschule für Kirchenmusik und der historischen Walcker-Orgel der Christuskirche Heidelberg statt. Der Kurs war sowohl an Studierende, als auch an professionelle Kirchenmusiker:innen gerichtet und bot einen umfassenden Einblick in das gesamte Orgelœuvre von César Franck.

Die Teilnehmenden erhielten von Daniel Roth viele interessante Impulse zu den einzelnen Werken sowie einen musikwissenschaftlichen Überblick über die französische Romantik, die Neuerungen im Orgelbau und selbstverständlich über Leben und Werk von César Franck. Besonderen Wert legte

Daniel Roth bei seinen Anmerkungen zur Interpretation darauf, dass die Teilnehmenden eine klangliche Vorstellung der Orgel erwarten, für die das Stück geschrieben wurde, und diese Klangvorstellung bestmöglichst auf das ihnen zur Verfügung stehende Instrument übertragen.

Bereichernd war für viele Teilnehmende, dass Daniel Roth alle animierte, sich selbst Gedanken über verschiedene Möglichkeiten der Interpretation, Phrasierung, Agogik und Registrierung zu machen, indem er Fragen dazu stellte, Antworten und Ideen begrüßte, und – falls nötig – ergänzte oder korrigierte.

Das Mammutprojekt, an einem einzigen Tag beinahe das gesamte Orgelwerk von César Franck zu interpretieren, war eine anstrengende, aber vor allem beeindruckende und wertvolle Arbeit, die sicherlich bei vielen Teilnehmenden noch lange nachwirkt.

ÖFFENTLICHE VERANSTALTUNGEN

Zu den Höhepunkten der diesjährigen César-Franck-Tage gehörte das Orgelkonzert des Pariser Organisten **Daniel Roth** am Freitag-

Standing Ovations für Daniel Roth in der Jesuitenkirche



abend (22.7.) in der Heidelberger Jesuitenkirche. Daniel Roth ist seit Jahrzehnten eine der prägenden Gestalten der französisch-sinfonischen Orgeltradition und als Elsässer zugleich immer auch ein Vermittler zwischen der französischen und der deutschen Orgelkultur. Er gehört noch einer Generation an, die bei den Enkelschülern Francks studiert hat und die Tradition auf ungeheuer lebendige Weise nicht nur bewahrt, sondern fantasievoll in die Zukunft führt, indem sie hochvirtuoses Literaturspiel mit farbigem Improvisationshandwerk verbindet.

Drei große Werke Francks – das *Pièce Héroïque*, der *Choral Nr. 2* in h-Moll und das dreiteilige *Grande Pièce Symphonique* – bildeten den Schwerpunkt des Konzerts. Roth schaffte es, stringente Entwicklungen durch eine auf die thematischen Knotenpunkte hinzielende Phrasengestaltung so mit agogischer Freiheit zu verbinden, dass die schiere sinfonische Größe dieser Werke eindrucksvoll zur Geltung kam, Francks Musik zugleich aber einen ganz jungen und frischen, gänzlich unideologischen Eindruck machte.

Mit seiner *Hommage à César Franck* wob Roth eine kontrastierende Farbe in das Programm ein,



Orgelinterpretationskurs an der Schiegnitz-Saalorgel der Hochschule

deren Widmungscharakter gerade nicht darin bestand, Francks Orgelstil mit anderen Tönen nachzuahmen, sondern dessen romantischem Klassizismus mit seinen vielen Symmetrien eine eigene, wesentlich freier und rhapsodischer wirkende Klangsprache entgegen zu setzen.

Roths Spiel wirkte präzise und abgeklärt und zugleich so schwungvoll, wie es nur ein ganz Großer kann, der sich im Laufe seines Organistenlebens mit allen Traditionen beiderseits des Rheins auseinandergesetzt und sie zu einem unnachahmlichen Personalstil

verschmolzen hat. Es folgte großer Applaus in der voll besetzten Kirche.

Am Samstagnachmittag (23.7.) gab es im Saal der Hochschule für Kirchenmusik vor Hochschulangehörigen, externen Teilnehmenden sowie interessierten Gästen aus Stadt und Region zwei hochinteressante **Vorträge** zu hören, die bei beiden Referenten zentrale Themen ihrer eigenen Forschung mit César Franck verbanden.

Den Anfang machte **Michael Gerhard Kaufmann** mit seinem Vortrag *Caesar Franck – Ein Deutscher!* (S. 75). Anschaulich und präzise dargestellt zeigte er aus mehreren Perspektiven detailliert und anhand sehr konkreter Beispiele auf, warum eine nationale Vereinnahmung Francks durch Franzosen, Deutsche und Belgier einer wissenschaftlichen Überprüfung nicht standhalten kann, beziehungsweise, warum ein vermeintlich wissenschaftlicher Text genau bei dem Versuch einer Vereinnahmung ins Unwissenschaftliche abgleitet. Besonders inter-



Christoph Bornheimer im Gespräch mit Moderator Claus Fischer in der Christuskirche

essant war dabei auch, dass dieses Thema in Form der Dissertation von Herbert Haag unsere eigene Hochschulgeschichte berührt – ein Umstand, der in der abschließenden Diskussion unter anderem auch durch Beiträge des Zeitzeugen und langjährigen Organisten der Heidelberger Christuskirche Peter Sigmann kommentiert und ergänzt wurde.

Der zweite Vortrag von **Gerhard Luchterhandt** trug den Titel *Themenbildung bei César Franck* (S. 85). Er schuf auf sehr eindrückliche Weise einen Transfer zwischen der Analyse einiger Themen César Francks und Impulsen für eigene Versuche mit den formalen, motivischen und harmonischen Modellen Francks. Zunächst lag der Fokus auf der motivischen Arbeit, mit der die Thementeile der – rein formal recht konventionellen – Satz-Formen auseinander entwickelt werden bzw. durch Variation dramaturgisch wirksam werden. Dabei spielt die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehende Spreizen melodischer Quell-, Scheitel- und Zielpunkte eine bedeutende Rolle, während die Themen an unauffälligen Stellen durch leichte rhythmische Variation „verflüssigt“ werden. Im zweiten Teil des Vortrags wurde ersichtlich, wie innerhalb von Themen und größeren Formabschnitten auch mit harmonischen Mitteln dramaturgische Beschleunigung stattfindet, indem insbesondere im Spätwerk auf stark diatonische Abschnitte solche mit deutlich beschleunigender Chromatik bzw. (mediantisch) wechselnden tonalen Zentren folgen. Am Samstagabend fand in der Christuskirche schließlich eine **Konzertnacht** mit abwechslungsreichem Programm statt. Das Kirchenschiff, insbesondere der Altarbereich, war in ein warmes atmosphärisches Licht aus verschie-



Heinrich Walther und Adelheid Neumayer interpretieren die Violinsonate A-Dur

denen Rottönen eingetaucht. Zu Beginn führte der bekannte Musikjournalist **Claus Fischer** (MDR/rbb u. a.) mit seiner Moderation fachkundig und unterhaltsam in den ersten Teil des Programms ein. **Christoph Bornheimer** eröffnete die Konzertnacht anschließend musikalisch mit César Francks *Choral Nr. 1* in E-Dur auf der Walcker-Orgel sowie mit seiner eigenen Bearbeitung der Ouvertüre *Die Hebriden* Op. 26 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Im Anschluss hörten wir Francks *Choral Nr. 3* in a-Moll, den der Teilnehmer des Orgelinterpretationskurses **Fukutaro Ikeda** aufführte. In den folgenden Stunden interviewte Claus Fischer zwischen den Konzerteinheiten Helene Streck und Christoph Bornheimer. Dabei wurden sowohl Erkenntnisse der Franck-Tage reflektiert, als auch interpretatorische Fragen und Fragen zur Transkription von Orchesterwerken berührt. In der Konzertnacht erklangen neben dem Beitrag Fukutaro Ikeda noch drei weitere Beiträge von Teilnehmenden der Kurse: **Lena Fischer** interpretierte ganz wunderbar *Pièce Héroïque* FWV 37, **Patrick Renz** und **Helene Streck** das *Grande Pièce Symphonique* FWV 29, wobei Helene Streck

ganz selbstbewusst den Schluss in ihrem Verständnis abänderte und so das Werk noch mehr zu ihrem machte.

Später boten **Maria Mokhova** am Hammerflügel und Christoph Bornheimer an der Krämer-Orgel von 1790 das *Prélude, Fugue et Variation* FWV 30 dar. Ursprünglich sollte dieser Beitrag von Flügel und Walcker-Orgel erklingen, was aber aufgrund der durch die sehr heißen Temperaturen inkompatiblen Stimmtonhöhe nicht möglich war. Wie Christoph Bornheimer beim Gespräch mit Claus Fischer erläuterte, durfte eine Darstellung an einer frühklassischen Orgel und einem Hammerflügel im Sinne der Entstehungszeit des Werkes sogar relativ authentisch sein. Ganz in die Musik eintauchen konnte man in der folgenden *Violinsonate A-Dur* FWV 8, ebenfalls ganz wundervoll und souverän gespielt von **Adelheid Neumayer** und **Heinrich Walther** am Flügel. Es war ein Vergnügen, beiden beim Musizieren zuzuschauen! Zum krönenden Abschluss spielte Heinrich Walther seine eigenen Orgel-Bearbeitungen der *Fantasia para Violoncello y Piano* von José Maria Usandizaga und die beeindruckende *Sinfonie in d-Moll* FWV 48 von César Franck an der

Walcker-Orgel.

Den Abschluss der Franck-Tage bildete ein besonderer **Gottesdienst** in der Heidelberger Christuskirche am Sonntag (24.7.). Während die großen Orgel-, Orchester- und Kammermusikwerke Francks nicht für den liturgischen Gebrauch entstanden sind, so stellt sich die Situation bei den Chorwerken ganz anders dar – neben der Tatsache, dass Franck als Organist an Sainte-Clothilde auch einen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Praxis an der Orgel ebenfalls in liturgischen Zusammenhängen ausübte. Daher rückte der Gottesdienst nicht die großen Orgel-, sondern orgelbegleitete Chorwerke ins Licht. Dass letztere dennoch keineswegs auf „Gebrauchsmusik“ zu reduzieren sind, zeigte eindrücklich der **Hochschulchor** unter Leitung von Kirchenmusikstudierenden.

Es war ein Gottesdienst, der sich besonders auch dadurch auszeichnete, dass ihn die HfK ganz aus eigenen Kräften fachübergreifend gestaltete. So zeichnete sich **Pfarrer Martin Mautner**, Rektor der Hochschule, für die Liturgie verantwortlich. Chorleitungsprofessor Michiya Azumi agierte konzeptionell durch Auswahl der Stücke und betreute die Studierenden in Vorbereitung, Probe und Aufführung.

Neben dem Hochschulchor, der sich aus allen Studierenden der HfK und Gästen zusammensetzt, waren für die Musik beide Hausorganisten der Christuskirche, die beide ebenso Orgel- und Improvisationslehrer an der HfK sind, präsent. Christoph Bornheimer spielte die pneumatische Walcker-Orgel, von der aus er auch den davor positionierten Chor begleitete. Gerhard Luchterhandt trat über das zweite historische Instrument,

Daniel Roth und Christoph Bornheimer

die Orgel des Heidelberger Orgelbauers Johann Andreas Krämer von 1790, mit in den Dialog. Gemeindelieder und liturgische Gesänge klangen prächtig und vielseitig aus allen Richtungen.

Thomas Braun leitete das erste Chorstück „Domine, non secundum“. Er studiert Bachelor Kirchenmusik in der Chorleitungs-klasse von Andreas Schneidewind. Thomas Braun kennt die Akustik der Christuskirche besonders gut, da er hier seit Jahren als Kinderchorleiter wirkt.

Martin Mautners Predigt über den Text Römer 6, Vers 3–8 bezog sich ganz besonders auch auf den Wegegang César Francks. So waren die Grenzen zwischen theologischer Auslegung und musikwissenschaftlichem Vortrag zeitweise fließend und mündeten schließlich in einer gekonnten Zusammenführung.

Direkten Bezug auf den Predigttext nahm das folgende Franck-Stück *Dextera Domini*, dirigiert von Matthias Berges (Master Kirchenmusik, Klasse Michiya Azumi). In der Form eines Sonaten-

satzes fließt ein kantables Thema durch alle vier Chorstimmen, bis im Seitensatz drei Solostimmen die Hauptaussage *Non moriar, sed vivam* („Ich werde nicht sterben, sondern leben“) vortragen. Diese Soli – teils a cappella, teils untermalt durch wohlklingende Klangflächen der Orgel – gestalteten Akane Seo (Sopran), Noah Roloff (Tenor) und Christian Yang (Bass). Zum Ausgang leitete Arno Krokenberger (Master Kirchenmusik, Klasse Michiya Azumi) das Offertoire *Domine Deus, in simplicitate cordis mei laetus obtuli universa* („Herr Gott, mit aufrichtigem Herzen habe ich froh dies alles gegeben“).

Dank gilt der Gemeinde an der Christuskirche für ihre herzliche Gastgeberschaft. Dazu war es eine Ehre und besondere Freude, Daniel Roth als Gast im Gottesdienst gehabt zu haben.

Anschließend konnten die Franck-Tage mit einem ausgiebigen Mittagessen und interessanten Gesprächen im Hof des Restaurants „Da Baggio“ ausklingen.



„Mon orgue, c'est un orchestre!“

Instrumentation und Transkription als Inspiration an der Orgel

Das bekannte Zitat César Francks¹, das auch den César-Franck-Tagen als Motto diente, ist zunächst der durch Vincent d'Indy überlieferte, überschwängliche Ausdruck der Begeisterung über die Qualitäten seiner Cavaillé-Coll-Orgel in der Pariser Basilika Sainte-Clotilde. Andererseits verweist die so selbstverständliche Verwendung der Metapher des Orchesters als Sinnbild einer guten Orgel gleichzeitig auf einen Paradigmenwechsel im Umgang mit den Klangfarben der Orgel im 19. Jahrhundert. Dieser findet seine Entsprechung in der Entwicklung der Instrumentation ab 1750: Die Etablierung der Klangfarbe als zentraler Parameter von Komposition und musikalischer Gestaltung. Interessant sind dabei nicht nur die Klangfarben an sich, sondern auch die Möglichkeiten der Formartikulation und dramaturgischen Gestaltung, die sich aus ihrer vielseitigen Verwendung ergeben.

Vortrag im Rahmen der César-Franck-Tagen

Die Möglichkeiten der Klanggestaltung mit der Orgel sind nahezu unendlich – und werden dennoch aufgrund ihrer komplexen Bedienung oft nur ansatzweise genutzt – ein Umstand, der György Ligeti zu der polemischen Titulierung der Orgel als „Prothese“ brachte².

Zu der riesigen Vielfalt möglicher Registerkombinationen, die durch moderne Setzeranlagen noch potenziert wird, treten satztechnische Überlegungen zur Klanggestaltung sowie ab dem 20. Jahrhundert diverse Erweiterungen wie etwa das Spiel mit reduziertem Winddruck, programmierbare Mixturen und Koppeln, Proportionalsteuerung und vieles mehr.

Diese vielfältigen Möglichkeiten haben ein enormes kreatives Potenzial, welches durch bewusste Reflexion bei einer intensiven Beschäftigung mit Transkription und Instrumentation noch erhöht werden kann.

In meinem Beitrag will ich als Anregung dazu einige zentrale Aspekte meines Impulsvortrages im Rahmen des von Heinrich Walther und mir gehaltenen „Meisterkurs Orgeltranskription“ während der César-Franck-Tagen darstellen.

DAS STREICHQUARTETT: AUSGANGSPUNKT DER KLAS- SISCH-ROMANTISCHEN INST- RUMENTATION UND VORBILD FÜR EINE HOCHENTWICKELTE STIMMFÜHRUNG

Bis 1843 die erste Ausgabe des „Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes“³ von Hector Berlioz erschien, beschränkten sich die schriftlich geäußerten Überlegungen zur „Instrumentation“ verschiedener Autoren auf Instrumentenkunde. Berlioz, der als erster – wenn auch nur in einem verhältnismäßig kleinen Teil seines Traktats – beginnt, übergeordnete Prinzipien der Instrumentation theoretisch zu

1 D'Indy (1906), 15: „Le bon abbé s'empressa d'appeler à ce poste son jeune ami de Notre-Dame de Lorette, et Franck s'écriait, tout heureux de se trouver maître d'un aussi bel instrument : « Mon orgue, c'est un orchestre ! »“.

2 Ligeti (1962), 186: „Die Orgel zog einerseits durch ihren übergroßen Reichtum an bislang unerforschten Klangfarbenmöglichkeiten, andererseits und vor allem durch ihre Mängel – ihre Unbeholfenheit, Steifheit und Eckigkeit – mein Interesse auf sich. Dieses Instrument gleicht einer riesigen Prothese. Es reizte mich herauszufinden, wie man mit dieser Prothese von neuem gehen lernen kann.“.

3 Berlioz (1843); eine deutschsprachige und erweiterte Ausgabe veröffentlichte Richard Strauss: Strauss (1905).

reflektieren und zu abstrahieren, sieht die Streichquartette Haydns und Mozarts als Ausgangspunkte der klassisch-romantischen Instrumentation.

Dies ist bereits rein äußerlich plausibel: So gehen die frühen Sinfonien Joseph Haydns in ihrer Besetzung kaum über ein Streichquartett hinaus – zu den Streichern treten zunächst zwei Hörner und zwei Oboen, allmählich dann weitere Instrumente. Daraus bedingen sich strukturelle Konsequenzen, was Berlioz folgendermaßen ausdrückt (Übersetzung aus der deutschsprachigen Version von Richard Strauss)⁴:

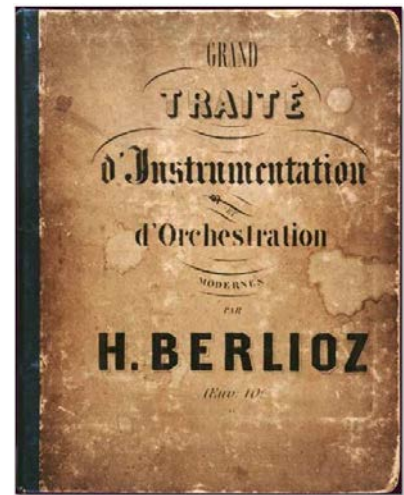
Der Ursprung des symphonischen Orchesters liegt (außer in Bachs Orgelfugen) hauptsächlich in den Streichquartetten Haydns und Mozarts.

Alle symphonischen Äußerungen dieser beiden Meister tragen in Stil, Thematik, melodischer Linienführung und Figuration so sehr den Charakter aller polyphonen Möglichkeiten des Streichquartetts, daß man sie (stets cum grano salis natürlich) fast als Streichquartette mit obligaten Holzbläsern und tuttiverstärkenden Lärminstrumenten (Hörnern, Trompeten, Pauken) bezeichnen kann.

Natürlich spielt Instrumentation auch in früheren Jahrhunderten der Musikgeschichte eine nicht unwesentliche Rolle, aber diese Entwicklung markiert gewissermaßen einen Neubeginn und hat sich daher bis heute auch didaktisch als sehr wertvoll erwiesen – wie bei vielen Kolleg:innen beginnen meine Instrumentationskurse an der Universität der Künste Berlin ebenfalls mit den Streichquartetten Haydns und mit Übungen, für diese Besetzung zu instrumentieren⁵.

Als sehr wesentlichen Aspekt hebt Berlioz die hochentwickelte Polyphonie der Streichquartette hervor⁶:

In der schönen Linienführung der vier gleichgestellten Melodieträger des klassischen Streichquartetts, die sich in den 19 letzten Beethovenschen Quartetten zu einer der Bachschen Chorpolyphonie ebenbürtigen Freiheit entwickelt hat – einer Freiheit, die keine seiner 9 Symphonien aufzuweisen vermag – hat Richard Wagner den Stil seines Tristan- und Meistersinger-Orchesters gefunden, ihr verdankt er die unerhörten Klangwunder seines polyphonen Streichquintetts.



► Abb. 1 „Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes“ von Hector Berlioz im Original (oben) und in der übersetzten und erweiterten Fassung von Richard Strauss (unten)

Dass diese Polyphonie nicht nur Ausdruck einer hochentwickelten Klangästhetik ist, sondern auch für die musikalische Wirkung von enormer Bedeutung ist – da alle Beteiligten etwas Wesentliches zum musikalischen Geschehen beitragen und somit zu ausdrucksstarker Gestaltung verleitet werden –, formuliert er wie folgt⁷:

4 Strauss (1905), II.

5 Ein sehr anschauliches Beispiel einer gelungenen und vielseitigen Streichquartett-Instrumentation ist die Exposition des Kopfsatzes von Joseph Haydns Streichquartett Op. 76/1 G-Dur: Hier werden – nach drei stimmführungstechnisch sehr konsistenten Doppel- und Tripelgriff-Akkorden – zunächst alle vier Instrumente solistisch vorgestellt. Anschließend verwendet Haydn im Tutti bis zum Ende der Exposition insgesamt ganze sieben unterschiedliche Satzweisen/Texturen, die jeweils mit der musikalisch-dramaturgischen Funktion der betreffenden Abschnitte korrespondieren. [https://imslp.org/wiki/String_Quartets,_Op.76_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartets,_Op.76_(Haydn,_Joseph)) (30.11.2022)

6 Strauss (1905), II.

7 Strauss (1905), III.

Und nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters. Ein Orchestersatz, in dem ungeschickt, oder, sagen wir nur, gleichgültig geführte Mittel- und Unterstimmen sich befinden, wird selten einer gewissen Härte entbehren und niemals die Klangfülle ergeben, in der eine Partitur erstrahlt, bei deren Ausführung auch die zweiten Bläser, zweiten Violinen, Bratschen, Violoncelli, Bässe sich in der Belebung schön geschwungener melodischer Linien seelisch beteiligen.

Eine „wahrhaft sinnvolle Polyphonie“ ist auch für Orgelbearbeitungen sinfonischer Werke von

wesentlicher Bedeutung. Zwar musiziert hier in der Regel nur eine Person, aber dafür bringen es die klanglichen Eigenschaften des Instruments Orgel mit sich, dass der Stimmführung eine besondere Bedeutung zugemessen werden muss. Beim Spiel eines Klavierauszugs auf dem Klavier ist es möglich, durch dynamische Abstufung einzelne Stimmen ein- und auszublenden, allmählich zwischen Vorder- und Hintergrund wechseln zu lassen. Ähnliches ist auf der Orgel nur mit ungleich größerem Aufwand möglich und gerade in komplexen Situationen nicht immer machbar. Somit kommt der konsistenten Führung einzelner Stimmen noch eine wesentlich höhere Bedeutung zu, als es bei einem Klavierauszug der Fall ist. Stim-

men müssen entweder von Anfang bis Ende schlüssig geführt werden, oder geschickt aus anderen Linien hervorgehen bzw. in diese verschwinden.

Als Beispiel möchte ich hier den Beginn der Hebriden-Ouvertüre von Felix Mendelssohn Bartholdy anführen. Nachdem ich selbst 2019/20 eine Transkription von diesem Werk erstellt hatte, entdeckte ich in der Folgezeit im Internet mehrere – teils in Verlagen veröffentlichte! – Bearbeitungen, die in Hinblick auf die Abbildung der in der Partitur enthaltenen Strukturebenen und auch in der Stimmführung schwerwiegende Mängel aufwiesen. Zunächst die ersten Takte aus der Partitur (Abb. 2).

Ouvertüre
DIE HEBRIDEN
(Fingals-Höhle)

Felix Mendelssohn Bartholdy, op. 26

Allegro moderato

Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr. 199 M. B. 8

M. B. 8

► Abb. 2 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, Partitur, T. 1–12

In allen drei nachfolgend abgebildeten Fassungen (Abb. 3) fehlt in T. 1–6 der durch das Hinzukommen neuer Töne inszenierte Aufbau der mediantischen Akkordfortschreitung und dessen stimmige Weiterführung in die

Plagalkadenz von T. 7/8 völlig. Zudem wurden ohne erkennbaren Grund in den ersten beiden Fassungen die charakteristischen, auf die letzte Viertel zielenden Begleitfiguren ab T. 9 zu pauschalen Sechzehntelgruppen völlig anderer

rhythmischer Wirkung degradiert. Dazu treten individuell weitere Inkonsistenzen und Mängel, die sich durch eine genauere Analyse der Partitur hätten vermeiden lassen. Zum Vergleich meine eigene Lösung (Abb. 4).

The image shows three different organ transcriptions of the first 10 measures of Felix Mendelssohn's Overture 'Die Hebriden' (Op. 26). Each transcription is presented on a grand staff (treble and bass clefs). The first transcription (top) features a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand. The second transcription (middle) includes dynamic markings for 'Ch.' (Chorus) and 'Sw.' (Swell) in the right hand, and 'Gr.' (Grand) in the left hand. The third transcription (bottom) includes a dynamic marking of 'pp' (pianissimo) in the right hand and 'p' (piano) in the left hand. The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures.

► Abb. 3 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, drei unterschiedliche Orgeltranskriptionen, je T. 1–10

The image shows a specific organ transcription of the first 12 measures of Felix Mendelssohn's Overture 'Die Hebriden' (Op. 26). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for a grand staff with a 3/4 time signature. The right hand part includes dynamic markings 'p' and '(+ etwas schärferer 4)'. The left hand part includes dynamic markings 'p' and '16'+8' [Cb]'. The score includes various performance instructions such as '[VI. I/II]', '[Fag.+Vc.+Vla.]', '[+Clar. I/II]', '[+Ob. I/II]', '[+Fl. I/II]', and '+ Reg. (z.B. Oboe 8')'. The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures.

► Abb. 4 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, Orgeltranskription von Christoph Bornheimer, T. 1–12

► Abb. 6 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, nachteilige Orgelübertragung, T. 1-8

► Abb. 7 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, verbesserte Orgelübertragung, T. 1-8

Darüber hinaus stellt sich in diesem Beispiel die Frage, wie der Bläserakkord in T. 4 sinnvoll übertragen werden könnte.

Eine klanglich suboptimale Lösung zeigt Abb. 6. In dieser Realisierung fehlt die Phrasenüberlappung völlig, was nicht nur in der Stimmführung hörbare Löcher hinterlässt (beispielsweise die unvollständige Diskantklausel cis-d), sondern darüber hinaus auch das Ineinandergreifen der beiden komplementären Klangfarben Holzbläser/Streicher nicht abbildet.

Der Bläserakkord in T. 4 ist hingegen zu kontrastierend dargestellt – denn im Original liegt der wichtigere formale Kontrast in T. 5/6, während der Bläserakkord in T. 4 hauptsächlich eine räumliche Wirkung entfaltet. Dieser Effekt kommt vor allem durch den vierstimmigen g-Moll-Akkord in den Hörnern zustande, die ausschließlich bereits im nicht erweiterten Holzbläsersatz enthaltene Töne verdoppeln – mit einem sehr wei-

chen und voluminösen Klang. Er wird ergänzt durch einen dezenten Aufhellungseffekt der beiden Flöten und eine leichte Bassverstärkung der beiden Fagotte. Um diesen Effekt auf der Orgel nachzubilden, ist es entscheidend, dass die Töne des dreistimmigen Holzbläsersatzes weiterklingen – und dass mehr Klangvolumen in der Mittellage entsteht.

Eine demnach bessere Lösung für beide Stellen könnte Abb. 7 darstellen.

Selbstverständlich sind auch andere gute Lösungen denkbar. Beim Ausarbeiten einer Transkription kommt es genau darauf an, für derartige Stellen mehrere unterschiedliche Lösungen zu finden und diese gegeneinander abzuwägen. Das gilt insbesondere für Situationen wie hier, in denen auch gute Lösungen noch Kompromisse bleiben müssen – dann sollte das Ergebnis dennoch mit so wenig Verlust wie möglich verbunden sein.

KLANGFARBE UND TEXTUR: MITTEL DER FORMARTIKULATION

Klangfarbenwechsel dienen zunächst einmal dazu, die Form eines Musikstückes plastischer darzustellen. Durch verschieden starke klangliche Kontraste werden unterschiedlich starke Formgrenzen ausgedrückt.

Auf engstem Raum lässt sich dies in einem klassischen Menuett beobachten (Abb. 8).

Der eingeschränkte Tonvorrat des Naturhorns (und später auch der Naturtrompete) führt dazu, dass diese Instrumente überwiegend in Tonika- und Dominanharmonien eingesetzt werden, was sie bereits für den Einsatz an bestimmten formalen Positionen (Eröffnungsmotive, Kadenzmodelle, Kadenz) prädestiniert. Das dadurch bedingte klangfarbliche Hervorheben von Kadenz wird auch als „Farbklammer“ bezeichnet. Die „Farbklammer“ emanzipiert sich später von den

Menuett

The image displays a musical score for the Minuet from Haydn's Symphony No. 6, III. Minuet, measures 1-34. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), 2 Oboes (2 Ob), Bassoon (Fg), 2 Cori in D (2 Cor in D), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vlc/Cb). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score shows various dynamics (f, p, p2) and articulations (tr, Solo). The first system covers measures 1-9, and the second system covers measures 10-34, featuring a prominent triplet figure in the flute part.

► Abb. 8 Joseph Haydn, *Sinfonie Nr. 6 „Le Matin“*, III. Menuett, T. 1–34

Naturinstrumenten und wird als allgemeine Formfunktion eingesetzt. Aber nicht nur die Klangfarbenwechsel selbst, sondern ebenso das Tempo und die Intensität von Klangfarbenwechseln können eine formale Funktion ausdrücken – so

ist es beispielsweise denkbar, dass der Hauptsatz einer Sonatenform sehr kontrastreich gestaltet wird, entwickelnde Formteile dann aber durch weniger kontrastreiche Übergänge die Form in den Fluss bringen. Was für Klangfarben gilt, kann in

gleicher Weise auch auf Texturwechsel angewendet werden, so finden sich die beschriebenen Mechanismen auch bereits in den Klaviersonaten der Wiener Klassik. Nicht zuletzt können Klangfarben durch eine sehr exponierte Verwendung einen formal bedeutsa-

► Abb. 9 Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur, I. Allegro con brio, T. 101–111

chenden Kontrastwirkungen herzustellen. Diese können mitunter auf der Orgel durch ganz andere Klangfarben als im Original rea-

lisiert werden und verleihen der Transkription eine musikalische Tiefe, die durch bloßes „Kopieren“ nicht erreicht werden kann⁸.

Darüber hinaus können auch Klangfarbenwechsel durch Texturwechsel – und umgekehrt – übertragen werden.

8 Dass das „Kopieren“ von Klangfarben auf der Orgel jenseits dieser Überlegungen als Grundprinzip per se bereits fragwürdig ist, betonte Heinrich Walther in unserem Transkriptionskurs: Die Orgel besitzt zwar Register, die Streichern, Holz- und Blechbläsern nachempfunden sind, jedoch handelt es sich bei der Orgel grundsätzlich um ein Aerophon, dessen Art der Klangerzeugung niemals dem Klang beispielsweise eines echten Streichinstruments auch nur annähernd entsprechen kann!

KLANGFARBE UND TEXTUR: SATZTECHNISCHES MITTEL

Neben der formalen Funktion haben Klangfarbe und Textur auch eine satztechnische Funktion: Sie regeln die Kontraststärken unterschiedlicher Stimmen und Klangschichten zueinander.

Besondere Bedeutung erhält eine solche Regelung im Tutti. Rein geschichtlich gesehen tritt zu dem aus der Wiener Klassik hervorgegangenen „homogenen“ Tutti spätestens ab Beethoven ein „konturiertes“ Tutti, bei dem die Grundfarben jeweils eine eigene satztechnische Funktion haben.

Ein Beispiel für ersteres – die homogene Mischung aller Grundfarben des Orchesters (Streicher, Holz- und Blechbläser), die jeweils den (nahezu) vollständigen Satz abbilden und einander verdoppeln – stellt das Tutti des bereits zitierten Menuetts aus Haydns 6.

Sinfonie (Abb. 8) dar.

Ein prägnantes Beispiel für den zweiten Tuttiotyp findet sich in Webers Freischütz-Ouvertüre (Abb. 10). Hier haben die drei Grundfarben jeweils eine eigene satztechnische Funktion und ergeben erst in Kombination einen vollständigen Eindruck. Dafür treten einzelne Elemente und Linien wesentlich kontraststärker hervor. Noch weiter abstrahiert wird dieses Vorgehen – auch bereits bei Beethoven – durch eine „virtuelle Chörigkeit“ (Abb. 12): Es läuft ein zwei- oder mehrhöriges Geschehen ab, wobei die beteiligten Instrumente ihre Funktion innerhalb des Geschehens wechseln. Während die Melodie noch im Sinne einer „traditionellen“ Mehrhörigkeit, wie sie etwa bei Bach anzutreffen ist (Abb. 11), zwischen Streichern und Holzbläsern alterniert, wird der auftaktige Viertelrhythmus von Holz- und Blech-

bläsern wahrgenommen, und zwar teils von den gleichen Instrumenten, die auch an der Melodie beteiligt sind.

Diese internen Strukturierungsmöglichkeiten eines Orchestertutti bieten eine Fülle an Möglichkeiten, die beispielsweise von Johannes Brahms – dem häufig eine „übersättigte“ Instrumentation nachgesagt wird – intensiv ausgenutzt wurden.

Für das Anfertigen einer Orgeltranskription bedeuten diese Beobachtungen, dass auch ein Orchestertutti sorgfältig analysiert werden sollte, um dann eine entsprechende Umsetzung im Orgeltutti zu finden. Dieses könnte über die Registrierung hinaus beispielsweise durch die verwendeten Lagen, den Anteil an Tonverdoppelungen, Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt⁹ oder ein spaltklangartiges Griffbild (S. 68) differenziert werden.

► Abb. 10 Carl Maria von Weber, *Der Freischütz* Op. 77, Ouvertüre, T. 163–171

9 Dieses Mittel setzt Johann Sebastian Bach bereits in den Ritornellen seiner großen Orgelwerke ein, um sie bei der Wiederholung klanglich zu variieren. Dabei handelt es sich dementsprechend nicht nur um eine kontrapunktische, sondern auch eine orchestrale Idee.

25

Cor A.

Cor 1, 2 (F)

Cor 3, 4 (E)

Fg

Bel (A)

VI I

VI II

Vla

Vc

Cb

dim. *p* *dim.* *p* *sf* *p* *sf*

dim. *p* *dim.* *p* *sf* *p* *sf*

dim. *p* *dim.* *p* *sf* *p* *sf*

dim. zart *p* *dim.* *p* *f* *p* *f*

dim. *p* *dim.* *p* *f* *p* *f*

► Abb. 13 Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Ouvertüre, T. 25–31

KLANGFARBE UND TEXTUR: MITTEL DER PHRASIERUNG

Mit der zunehmenden Größe des Orchesterapparats werden die zur Verfügung stehenden Klangfarben nicht nur zur formalen und satztechnischen Strukturierung, sondern auch zur klanglichen Ausgestaltung von Phrasen verwendet. Dieses Phänomen ist uns als Organisten sehr gut bekannt, da wir genau diese Möglichkeiten etwa bei der Interpretation von Orgelwerken der deutschen Romantik intensiv nutzen.

Anhand einiger Beispiele möchte ich zeigen, wie vielfältig die Möglichkeiten solcher Ausgestaltungen sein können (Abb. 13).

Das Beispiel aus Wagners *Tristan-Ouvertüre* zeigt eine durch Instrumentation auskomponierte Dynamik: Einerseits wird ab T. 29 das Solo der Violoncelli durch die ersten Violinen verstärkt, andererseits wird das Crescendo der Bassstimme (vormals in Kontrabass und Bassklarinette) durch die drei Fagotte intensiviert und die Zielakkorde in T. 29/31 erhalten eine dynamische und räumliche Ver-

stärkung durch Hörner und Englisch Horn.

Auf ähnliche Weise können auch andere Gestaltungsmittel der Phrasierung wie beispielsweise Akzentuierungen¹⁰ oder Hervorhebungen charakteristischer Elemente durch Instrumentation verstärkt werden.

Ein Spezialfall, der ab dem 19. Jahrhundert zunehmend eingesetzt wird, ist der Klavierpedal-Effekt: Ursprünglich hervorgegangen aus dem „harmonischen Pedal“ der Naturhörner, kommt er zu Beginn der langsamen Ein-

¹⁰ Ein einfaches Beispiel dafür ist der Beginn des Hauptsatzes von Beethovens 1. Sinfonie.

leitung von Beethovens 1. Sinfonie mit Holzbläserklängen und Streicher-Pizzicati vor – und in einer extremen Form schließlich am

Beginn der 1915 uraufgeführten Alpensinfonie von Richard Strauss (Abb. 14). Hier wird die im ersten Fagott instrumentierte absteigen-

de Tonleiter Ton für Ton durch Streicher-Divisi gehalten – was zu einem diatonischen Cluster über drei Oktaven führt!

Eine Alpensinfonie

RICHARD STRAUSS, OP. 64

Nacht.
Lento.

①

2 B-Clarineten.
Baßclarinette. (B)
3 Fagotte. I. II. III.
2 Hörner. III. (B) IV.
4 Posaunen.
I. Baßtuba.
I. Violinen. (vierfach) (mit Dämpfer)
II. Violinen. (vierfach) (mit Dämpfer)
Bratschen. (vierfach) (mit Dämpfer)
Violoncelle. (vierfach) (mit Dämpfer)
Contrabässe. (vierfach) (mit Dämpfer)

► Abb. 14 Richard Strauss, Eine Alpensinfonie Op. 64, T. 1–12

UMGANG MIT BESCHRÄNKUNGEN

Wer sich mit Instrumentation nicht nur analytisch, sondern auch praktisch beschäftigt, ist stets mit Beschränkungen verschiedener Art konfrontiert, wie beispielsweise dem Tonumfang und -vorrat verschiedener Instrumente. Diese Beschränkungen haben weitreichende Konsequenzen – etwa bei der Instrumentierung einer Reprise in einer Sinfonie, in der Seitensatz sowie dadurch auch diverse Modulationswege in anderen Tonarten als in der Exposition erscheinen: In einem solchen Fall ist schon rein aus handwerklicher Sicht eine Veränderung der Instrumentation unbedingt notwendig, was sich später mit der üblichen dramaturgischen Praxis deckt, Reprise als Ganzes abweichend von der Exposition zu instrumentieren und somit eine Bedeutungsveränderung mit den Mitteln der Instrumentation zu intensivieren.

Eine sehr handfeste Beschränkung ist bei der Verwendung von Naturinstrumenten (Naturhorn und -trompete) gegeben. Diese waren nicht nur in der Wiener Klassik, sondern auch weit darüber hinaus noch im Orchester in Gebrauch – selbst Richard Wagner zog Naturhörner lange den Ventilinstrumenten vor, da er den klanglichen Vorzügen der Naturinstrumente eine höhere Bedeutung als dem erheblich erweiterten Tonvorrat der Ventilinstrumente zuwies.

Naturinstrumente trotz ihrer Beschränkungen musikalisch sinnvoll und effektiv einzusetzen, ist daher eine sehr lehrreiche Übung, die das eigene Verständnis vom

► Abb. 15 Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 78, III. Menuett, T. 1-8 (nur Streichersatz)

Notiert (in moderner Notation immer im Violinenschlüssel ohne Vorzeichen)

Teiltöne: 1 2 3 4 5 6 7↓ 8 9 10 11↑ 12 13↓ 14↓ 15 16

Gängiger Tonumfang Wiener Klassik

Klingend (abgebildetes Beispiel: Horn in D; Transposition immer abwärts)

► Abb. 16 Tonvorrat des Naturhorns (bei dem in der Sinfonie Nr. 78 geforderten Horn in C wird eine Oktave abwärts transponiert)

Umgang mit Beschränkungen überhaupt stark erweitert. Als praktische Übung hierfür haben wir im Rahmen des Transkriptionskurses den Bläsersatz der ersten acht Takte des Menuetts aus Joseph Haydns Sinfonie Nr. 78 vervollständigt (Abb. 15)¹¹ – unter Berücksichtigung des Tonvorrats der Naturhörner (Abb. 16) und der Tatsache, dass diese bei Haydn stets paarweise eingesetzt werden. Bereits diese simple Arrangementaufgabe ist sehr aufschlussreich, wenn man die eigene Lösung anschließend mit dem Original Haydns vergleicht.

Das effiziente, formal und musikalisch sinnvolle Einsetzen des

begrenzten Tonvorrats erfordert handwerkliches Können, aber auch musikalisch sinnvolles Vorgehen.

Dennoch konnte diese Satzweise spätestens ab dem Übergang zur Romantik die Komponist:innen nicht mehr ganz zufriedenstellen. Gleichzeitig aber waren Ventilinstrumente noch nicht etabliert, da die frühen Ventilinstrumente klangliche Nachteile mit sich brachten¹².

Einen dementsprechend anderen Weg, kreativ mit den Begrenzungen umzugehen, zeigt die genial realisierte Horn-Kantilene zu Beginn von Webers Freischütz Ouvertüre (Abb. 17). Hier werden

11 Eine Version zum Ausdrucken kann über die Website der Hochschule für Kirchenmusik abgerufen werden:

<https://hfk-heidelberg.de/transkription>

12 Wagner (1860), 6: „Die Behandlung des Hornes glaubt der Tonsetzer einer vorzüglichen Beachtung empfehlen zu müssen. Durch die Einführung der Ventile ist für dieses Instrument unstreitig so viel gewonnen, daß es schwer fällt, diese Vervollständigung unbeachtet zu lassen, obgleich dadurch das Horn unlegbar an der Schönheit seines Tones, wie namentlich auch an der Fähigkeit, die Töne weich zu binden, verloren hat.“

► Abb. 17 Carl Maria von Weber, *Der Freischütz* Op. 77, Ouvertüre, T. 10–25

zwei Naturhornpaare in unterschiedlichen Stimmungen zu einem drei- bis vierstimmigen Satz kombiniert, der in der Linienführung geschickt ineinander übergeht. Harmonisch wird er durch den Streichersatz vervollständigt. Man beachte auch den Dominantseptakkord mit hochalterierter Quinte in T. 21!

Aus diesen Beispiele können wir lernen, auch mit den Beschränkungen der Orgel musikalisch sinnvoll umzugehen – wenn wir etwa aus (griff-)technischen Gründen Dinge verändern müssen, dann sollten

wir stets darauf achten, dass unsere Änderungen musikalisch sinnvoll und konsistent sind, also in Bezug auf Parallelstellen oder abgeleitete/verwandte Passagen sinnvoll und nicht als Notlösungen erscheinen.

KLANGÄSTHETIK IM WANDEL

Zusätzlich zu den bisher genannten Aspekten der Instrumentation unterliegen die verwendeten Klangfarben im Ganzen auch einem ästhetischen Wandel. Nach dem bereits aus strukturellen Gründen (Naturinstrumente, Oboe als dominante Holzbläserfarbe usw.) pointierten Orchesterklang der Klassik entwickelt sich in der Romantik zunächst ein Klangideal, das sehr stark an weichen und homogenen Klangfarben orientiert ist (Erweiterung und

IHR ONLINE NOTENSHOP



- ≡ Alle Noten aus Pop, Jazz, Klassik und Film
- ≡ Zahlreiche Downloads sofort verfügbar
- ≡ Qualifizierte Beratung
- ≡ Schnelle und klimaneutrale Lieferung (ab 29,- portofrei)

**DIREKT ZUR
STRETТА WELT**



Telefon: +49 9303 98 1710 | info@stretta-music.com

www.stretta-music.de

dadurch Homogenisierung des Blechbläserapparats, nun Klarinette als dominante Holzbläserfarbe usw.). Das bis hierhin geltende Paradigma, Instrumente möglichst viel in ihren klanglich optimalen Mittellagen einzusetzen und einen ausgewogenen Klang zu erzielen, wird in der Folgezeit hinterfragt und immer häufiger konterkariert – Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die Orchestrierung von Hector Berlioz, der auf der Suche nach immer neuen Klangfarben Randlagen erkundet und auch ganz bewusst mit dem Ideal eines „schönen“ Klanges bricht.

Welche Art der Klanglichkeit ein Orchesterwerk im Ganzen besitzt und wie diese auf der Orgel dargestellt werden kann, sollte bei einer Transkription ausgiebig beachtet werden. Dies betrifft nicht nur den extrem wichtigen Bereich der Registrierung, sondern bereits satztechnische Aspekte. Die folgenden beiden Tuttistellen aus Orgelwerken von Max Reger (Abb. 18) und Sigfrid Karg-Elert (Abb. 19) verdeutlichen, dass bereits mit simplen Mitteln ein völlig anderer Klang geschaffen werden kann – ist das Tutti bei Reger auf Verschmelzung und eine sonore Mittellage ausgelegt, wird bei Karg-Elert rein durch die grifftechnische Anordnung – der Abstand zwischen rechter und linker Hand unterschreitet nie eine Oktave – ein ganz anderer Klang erzielt.

FAZIT

Eine tiefgründige und ganzheitliche Beschäftigung mit dem Thema Instrumentation ist nicht nur für die Umsetzung eigener Orgeltranskriptionen äußerst ertragreich, sondern vermag auch generell den Horizont in Hinblick auf eine orchestrale Behandlung der Orgel zu erweitern – also auch für das Spielen genuiner Orgelwerke ein

großer Gewinn zu sein.

Auch wenn beim Anfertigen eigener Orgeltranskriptionen das Arbeiten mit den jeweiligen Partituren unumgänglich ist, wenn das Ergebnis höchsten Ansprüchen genügen soll, so stehe ich der von vielen Organist:innen angewandten Praxis, Orgeltranskriptionen aus Klavierauszügen anzufertigen, nicht per se ablehnend gegenüber. Gerade für das Sammeln erster Ideen in einem Moment, in dem man selbst von einem Orchesterwerk inspiriert ist und den Drang verspürt, möglichst schnell am Instrument etwas in die Tat umzusetzen, hat das Spielen aus dem Klavierauszug durchaus seine Berechtigung – und jemand mit einer weitgehenden und reflektierten Klangvorstellung kann auch mit dieser Arbeitsweise schon einiges erreichen. Wenn es dann „mehr“ sein soll, steht einer anschließenden detaillierten Ausarbeitung „am Schreibtisch“ auf Basis der Partitur nichts im Wege.



► Abb. 18 Max Reger, *Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H* Op. 46, T. 1



► Abb. 19 Sigfrid Karg-Elert, *Sinfonische Choral „Jesu, meine Freude“* Op. 87, 2, I. *Introduzione (Inferno)*, T. 63–65

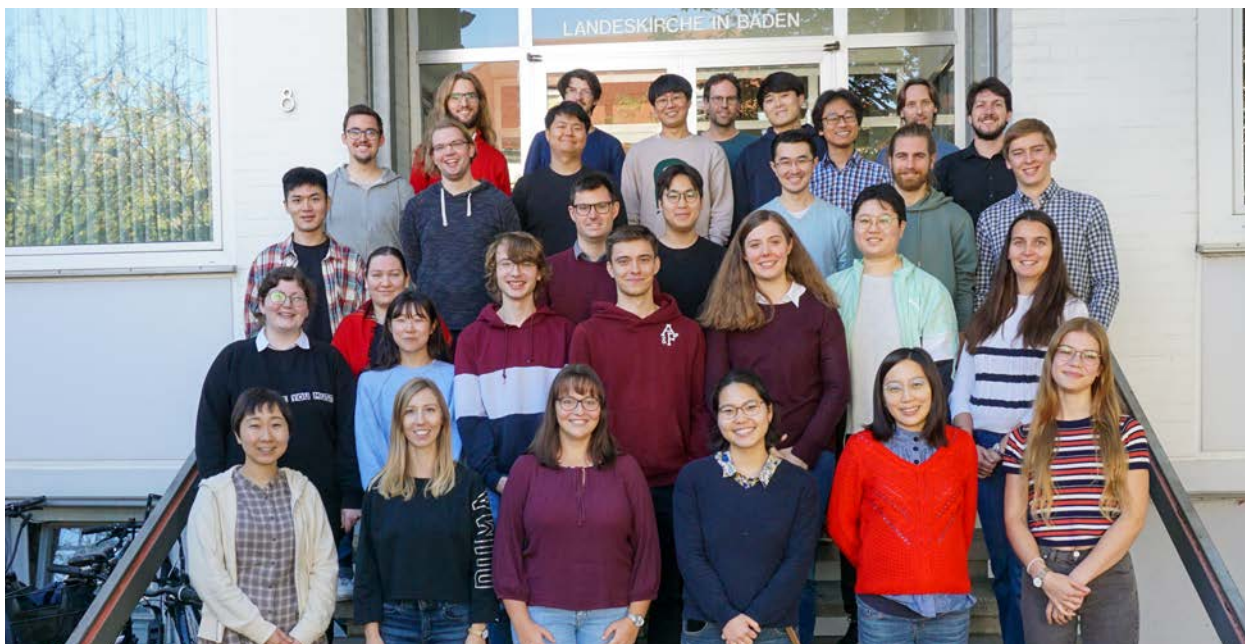
LITERATUR

- » **Berlioz, Hector** (1843), *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris: Henry Lemoine. <https://archive.org/details/grandtraitdins00berl> (30.11.2022)
- » **D'Indy, Vincent** (1906), *César Franck*, Paris: Félix Alcan. [https://fr.wikisource.org/wiki/C%C3%A9sar_Franck_\(d%E2%80%99Indy\)](https://fr.wikisource.org/wiki/C%C3%A9sar_Franck_(d%E2%80%99Indy)) (30.11.2022)
- » **Ligeti, György** (1962), „Bemerkungen zu *Volumina*“, in: György Ligeti • *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld (2007), Mainz: Schott, 186–189.
- » **Strauss, Richard** (1905), *Instrumentationslehre von Hector Berlioz*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss, 2 Bde., Leipzig: Peters. [https://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes,_Op.10_\(Berlioz,_Hector\)#Enlarged_and_revised_by_Richard_Strauss](https://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes,_Op.10_(Berlioz,_Hector)#Enlarged_and_revised_by_Richard_Strauss) (30.11.2022)
- » **Wagner, Richard** (ca. 1860), *Tristan und Isolde*, hg. von Felix Mottl (ca. 1912), Leipzig: Peters

Christoph Bornheimer

wurde 1988 in Darmstadt geboren, studierte Kirchenmusik, Musiktheorie und Orgel in Heidelberg, Hannover und Detmold. Das Konzertexamen Orgel schloss er 2015 mit Auszeichnung ab.

Aktuell ist er Dozent für Orgel/Orgelimprovisation und Musiktheorie/Gehörbildung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, der Hochschule für Musik Würzburg und der Universität der Künste Berlin. Darüber hinaus ist er als Kirchenmusiker und Organist an den historischen Orgeln der Christuskirche Heidelberg tätig.



Freundeskreis der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

Die Hochschule für Kirchenmusik bringt künstlerische Exzellenz und gemeindepraktische Kompetenz zusammen. Angehende Kirchenmusiker*innen erleben hier kleine Gruppen, individuelle Förderung und die Möglichkeit, ihren künstlerischen Schwerpunkt zu finden.

Das familiäre Umfeld bietet darüber hinaus die Sicherheit, sich im geschützten Raum auszuprobieren und den eigenen beruflichen Weg in die Gemeinden zu finden. Auch mit Blick auf die Bedeutung der Musik für die Kirche wollen wir dieses Ausbildungsangebot vertiefen und erweitern.

Wir laden Sie herzlich ein, dem Freundeskreis der Hochschule beizutreten und damit unsere Ausbildungsarbeit zu unterstützen. Mit Ihrer Hilfe können wir Studierenden über das Curriculum hinaus beispielsweise Stipendien gewähren und Notenanschaffungen erleichtern. Auch die Teilnahme an Klassenfahrten sowie auswärtigen Kursen und Seminaren werden so gefördert.

Werden Sie Mitglied des Freundeskreises und stärken Sie die Arbeit der Institution und damit den Standort Heidelberg als bedeutendes kirchenmusikalisches Ausbildungszentrum.

Ihre Mitgliedschaft

Von uns erhalten Sie regelmäßig Informationen über das Hochschulleben und freien Eintritt zu unseren Konzerten, außerdem vergünstigte Teilnahmegebühren für Bildungsangebote der Hochschule und der Akademie für Kirchenmusik. Für Ihre Spende bekommen Sie selbstverständlich stets eine Zuwendungsbescheinigung und ein herzliches Dankeschön sowieso!



Hochschule für Kirchenmusik
 Hildastr. 8 · 69115 Heidelberg
 Tel. 06221 27062 · Fax: 06221 21876
 E-Mail: sekretariat@hfk-heidelberg.de

Jean Sibelius – 2. Sinfonie in D-Dur, op. 43

Bearbeitung eines Sinfoniesatzes für Orgel solo

Im Rahmen ihrer künstlerisch-integrativen Bachelorprüfung („KiBa“) im Schulmusikstudium an der Musikhochschule Mannheim arrangierte Katharina Linn einen Sinfoniesatz von Jean Sibelius für Orgel. Für den Transkriptionskurs an der HfK arbeitete sie dieses Werk noch einmal aus und stellt es hier den Teilnehmenden vor.

Ein Werk im Meisterkurs „Transkription“ der César-Franck-Tage

Die Grundidee meiner KiBa, die zwei Fächer miteinander kombinieren und anschließend als ein Prüfungsfach bewertet werden soll, bestand darin, ein Orchesterstück für Orgel zu bearbeiten. Daher erschien mir die Fächerkombination Orgel und Arrangieren ideal. Bevor ich mich konkret an die Stückauswahl machte, verschaffte ich mir zunächst einen Überblick über verschiedenste Beispiele von Orgeltranskriptionen. Eine der bekanntesten Bearbeitungen ist wohl die des Doppelviolinkonzertes von Antonio Vivaldi durch Johann Sebastian Bach. Das daraus entstandene Orgelkonzert in a-Moll, BWV 596, das in zahlreichen Konzerten zu hören ist, zählt bis heute zu den populärsten Stücken für Orgel. In der Romantik und Spätromantik wurden sehr viele Transkriptionen für die Orgel geschrieben. William Thomas Best, Edwin Henry Lemare, Sigfrid Karg-Elert und viele andere berühmte Organisten bearbeiteten Orchesterwer-

ke von z. B. Mendelssohn, Wagner, Händel, Bach für Orgel und führten diese in ihren Orgelkonzerten auf. Orgeltranskriptionen erfreuen sich auch heute noch großer Beliebtheit. Auch ich finde es spannend, zu überlegen, ob und wie eine Orgel den Klang eines ganzen Orchesters abbilden kann. Nach einigen Überlegungen, welche Eigenschaften ein Orchesterwerk haben sollte, damit man es in

Hinsicht auf die Instrumentierung und Satzstruktur möglichst gut für Orgel arrangieren kann, entschied ich mich dafür, ein spätromantisches Werk zu bearbeiten. Hinzu kam meine eigene Vorliebe für Kompositionen von Jean Sibelius und anderer nordischer Komponisten und so wagte ich mich an die Bearbeitung des 1. Satzes (Allegretto) aus Jean Sibelius' zweiter Sinfonie in D-Dur.

The image shows a musical score for organ solo, consisting of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The first measure is marked with a first ending bracket and a dynamic marking of *mf*. The second system starts with a bass clef and a dynamic marking of *p*. The second system also features a first ending bracket and a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

► Abb. 1 Streicherfarbe

Im Rahmen meiner KiBa trug ich diese Bearbeitung an der Steinmeyer-Orgel in der Mannheimer Christuskirche vor. Ich erhoffe mir, dass es durch das Spielen bekannter Orchesterwerke auf der Orgel gelingen kann, dem Publikum und besonders Schüler:innen einen Zugang zum Instrument Orgel zu ermöglichen. Im Arrangierprozess war die zentrale Frage stets, wie der Klang der Instrumente, der Gesamtklang des Orchesters, der Klang des Stückes auf der Orgel abgebildet werden kann. Nachdem ich die Partitur studiert und die Stimmen grob verteilt hatte, hörte ich mir verschiedene Aufnahmen an, um abzuwägen, welche Ereignisse im Stück wann und wie in Erscheinung treten. Daraufhin konnte ich die grobe Registrierung und damit verbunden die jeweilige Oktavlage festlegen. Im nächsten Schritt verbesserte ich das Notenbild speziell für mein Arrangement. Hier müssen beispielsweise enharmonische Verwechslungen



► Abb. 2 Oboen-Register in tiefer Lage (Manual II)

angepasst werden. Am Instrument versuchte ich dann eine geeignete, gut klingende Lage der Akkorde festzulegen. Dynamik, Artikulation und eventuelle Spielhilfen konnte ich direkt an der Orgel anpassen. Mit der Registrierung werden Tonhöhen und klingende Instrumente verbunden. So versuchte ich, am Anfang eine gute Streicherfarbe mit verschiedenen Registern zu imitieren (Abb. 1). Dann übernehmen im Arrangement die Holzbläser und schließlich die Hörner. Die Registrierung ist hier wirklich entscheidend und muss auf das jeweilige Instrument

abgestimmt werden. An diesem Punkt hat mir mein Orgelprofessor Johannes Matthias Michel sehr geholfen. Er kennt die Steinmeyer-Orgel in der Mannheimer Christuskirche ganz genau und hatte sehr viele Ideen, wie man die Registrierung gestalten kann. Einige Register haben aber universelle Eigenschaften, wie zum Beispiel die Oboe, die auf der Orgel in tiefer Lage einem Fagott sehr ähnlich klingt. Das konnte ich gut nutzen (Abb. 2).

Nicht nur Klangfarbe, sondern auch die Dynamik kann registriert werden. Man entscheidet, ob man ein Crescendo beispielsweise durch die Registrierung (Abb. 3), durch Schwellereinsatz oder durch Artikulation und Agogik deutlich macht (Abb. 1: Crescendo durch Spielweise).

Natürlich kommen hier auch im Orchester Instrumente in extremen Lagen hinzu. Melodieführung und Satzstruktur führen das Crescendo also zusätzlich.

Nachdem das Arrangement dann so gut wie fertig war, konnte ich anfangen, detaillierter zu üben. Dabei kamen neue Fragen auf, z. B.: welches Tempo funktioniert für dieses Stück gut auf der Orgel? Wie funktionieren Übergänge? Wie werden sie gestaltet?

Häufig wird für Übergänge und Klangfarben mehr Zeit gebraucht, da ja nur eine Spieler:in alle Instrumente spielt. Das Wechseln der Manuale, Registrierungswechsel usw. müssen in die Interpretation



► Abb. 3 Crescendo durch Registrierung

einkalkuliert werden. Teilweise musste die Verteilung der Hände je nach Bewegung noch mal neu gestaltet werden. So habe ich zum Beispiel manche Sextketten in Terzketten umgewandelt, um diese leichter spielen zu können (Abb. 4). Als Besonderheit im Arrangement können unter anderem die Paukentriller angesehen werden. Diese habe ich in ein Oktavtremolo im Pedal umgesetzt (Abb. 5). Dabei musste stets überlegt werden, welche Triller man übernimmt und auf welche man gegebenenfalls verzichtet.

Auf der Orgel klingt es typischer, Repetitionen durch Nachschlag darzustellen und erst später in reine Tonwiederholungen umzuwandeln (Abb. 6).



► Abb. 4 Spielhilfe linke Hand



► Abb. 5 Paukentriller



Der Spieltisch der großen Steinmeyer-Orgel in der Christuskirche Mannheim (Foto: Bezirkskantorat Mannheim)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Töne der Sinfonie übertragen ließen. Der Rhythmus war manchmal schwerer umsetzbar. Die verschiedenen Stimmen können sehr gut auf der Orgel abgebildet werden. Trotzdem gilt es natürlich, die Grenzen solcher Transkriptionen zu diskutieren: Nicht alles ist möglich, schließlich gibt es einen Grund, warum ein Stück für Orchester geschrieben wurde, manche Stücke funktionieren auf der Orgel einfach nicht. Einzelne Sätze können meiner Meinung nach in einem Konzertprogramm sehr erfrischend sein. Ob das auch bei einer ganzen Sinfonie der Fall wäre, das weiß ich nicht. Dennoch: Mir hat es große Freude gemacht und ich denke, dieses Stück von Jean Sibelius eignet sich ganz gut als Transkriptionsstück. Daraus entstand für mich nach dem Üben auch ein wirklich eigenständiges Orgelstück. Am Anfang habe ich immer noch viel das Orchester gehört, aber nun mag ich das Stück für Orgel und spiele es sehr gerne.

The image shows three systems of musical notation for an organ transcription. The first system (measures 147-150) features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line. A red bracket highlights a specific rhythmic figure. The second system (measures 151-154) includes a 'cresc.' marking and a 'ff' dynamic. A red bracket highlights a melodic phrase. The third system (measures 155-158) features a 'più f' marking and a 'ff' dynamic. A red bracket highlights a melodic phrase, and another red bracket highlights a repetition of a rhythmic pattern.

► Abb. 6 Repetitionen und Nachschläge



Katharina Linn

wurde 1999 geboren und erhielt ihren ersten Orgelunterricht im Alter von 15 Jahren bei Dekanatsmusiker Jürgen Benkö. Nach dem Abitur absolvierte sie einen Bundesfreiwilligendienst beim evangelischen Amt für Kirchenmusik in Speyer. Daraufhin studierte sie an der staatlichen Hochschule für Musik in Mannheim Schulmusik mit Hauptfach Orgel bei Johannes Matthias Michel. Im Oktober 2019 begann sie zusätzlich dazu das Studium der Kirchenmusik an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg. Orgelunterricht erhält sie weiter von Johannes Matthias Michel.

Caesar Franck – Ein Deutscher!

Aspekte nationaler Vereinnahmung im „Dritten Reich“ und der Vergangenheitsbewältigung nach 1945

Vortrag im Rahmen der César-Franck-Tage 2022

Als ich vor beinahe dreißig Jahren begann, mich außer mit der Musik auch mit der Person César Francks zu beschäftigen, musste ich rasch feststellen, dass in der mir zur Verfügung stehenden Literatur die Nationalität aufgrund der familiären Abstammung von deutscher, französischer und belgischer Seite unterschiedlich bewertet wurde. In meiner Dissertation zur Geschichte der Orgel während des sogenannten „Dritten Reichs“ und in einem Aufsatz zu Franck nahm ich dabei die ideologisch bestimmte deutsche Sichtweise in den Blick.¹ Mittlerweile wurden auch die Perspektiven der beiden anderen Nationen und deren jeweils vereinnahmende Argumentationen von

Christiane Stucken-Paland untersucht.² Für die Darstellung des o. g. Sachverhalts habe ich meine Texte von damals auf der Basis der neueren Forschung zum Thema überarbeitet und möchte diese Fassung nun zur Diskussion stellen.

Das Interesse, das man vonseiten der Musikwissenschaft während des „Dritten Reichs“ dem Komponisten César Franck (1822–1890) entgegenbrachte, steht in engem Zusammenhang mit dem im Zuge der allgemeinen Politisierung der Musik im Deutschen Reich nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg in den Rang einer nationalen Seinsfrage erhobenen Mythos vom alles überragenden Deutschland.³ Wilibald Gurlitt, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau, versuchte in einem wenige Monate nach der „Macht ergreifung“ durch die Nationalsozialisten erschienenen Aufsatz diesen Mythos für die Musik zu fassen, indem er – dabei dem „Ruf des



Führers zur Neubesinnung auf deutsches Wesen und zu bewusster, verantwortlicher Mitarbeit am Neubau unseres nationalen und sozialen Lebens“ Folge leistend – „von jedem Volksgenossen“ die „Selbsterziehung zum Deutschtum“ mit dem „besonderen Sinn einer musikalischen Selbstbesinnung“

» die Einflüsse
deutschen Blutes
unverkennbar «

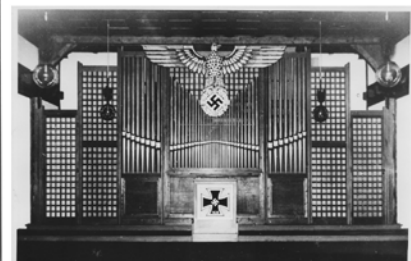
1 Vgl.: Michael Gerhard Kaufmann, *Orgel und Nationalsozialismus – Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“*, Kleinblittersdorf 1997, S. 105-111, und: Michael Gerhard Kaufmann, „Caesar Franck – Ein Deutscher!“ *Der Versuch einer Vereinnahmung der französischen Musikkultur im „Dritten Reich“*, in: *Musik und Kirche*, 69 (1999), S. 326-333.

2 Vgl. Christiane Stucken-Paland, *César Franck als nationales Streitobjekt*, in: *César Franck, Werk und Rezeption*, hg. v. Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 279-296.

3 Vgl. Eckhard John, *Vom Deutschtum in der Musik*, in: Albrecht Dümling und Peter Girth (Hg.), *Entartete Musik – Zur Düsseldorfer Ausstellung 1938 – Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988, S. 49ff.

forderte. Hierzu schien es Gurlitt vorab jedoch notwendig, zu wissen, „was deutsche Musik ist“; in der Antwort blieb er selbst allerdings vage:

„Dabei freilich handelt es sich nicht um ein abgehobenes Wissen, um bloße Kenntnis gewisser ästhetischer, stilistischer und formaler Eigentümlichkeiten des Wesens deutscher Musik, das sich etwa in einem formulierten Wort oder Satz niederlegen ließe. [...] Die jeden Musiker und Musikfreund heute so lebhaft bewegende Frage, wo er deutsch geartete Musik und deutsch bewußte Musikkpflege findet und wie er tiefer in ihr Wesen eindringe, kann deshalb eine vorläufige Antwort nur finden in dem schlichten Hinweis auf die Fülle deutscher Musikerscheinungen und in dem Aufruf, Deutsches daran kennen, erleben, verstehen zu lernen und darin zu suchen, wo immer es sich finden mag. ... Echte Selbsterziehung zum Deutschtum in der Musik ist nicht anders möglich als auf der Grundlage einer denkbar umfassenden wirklichen Kenntnis und breitesten, lebendigsten Anschauung deutscher Musik, ihrer Meisterwerke und Musizierformen in jeder bedeutsamen Richtung ihrer Gegenwart und Geschichte.“⁴



Die Orgel als Symbol der „Volksgemeinschaft“ vermitteln das Propagandaplakat (ca. 1935) sowie das Bild eines Soldaten als Organist (ca. 1940). Die 1944 von Gustav Steinmann erbaute Orgel im Hermann-Göring-Heim der Hitler-Jugend integrierte in ihrem Prospekt den Reichsadler mit Hakenkreuz.

Gurlitts Appell zur verstärkten Suche nach dem Deutschtum in der Musik in Geschichte und Gegenwart verhallte nicht ungehört. Jedoch liefen die von Gurlitt seit den 1920er Jahren entwickelten fachlich fundierten Ansätze⁵ in der Verbindung mit den von ihm selbst in seinem Aufsatz angeführten rassenkundlichen Erkenntnissen des musikalischen Chefideologen des „braunen“ Regimes Richard Eichenauer⁶, der sich bereits 1932 mit seinem fragwürdigen ideologischen Machwerk über Musik und Rasse zum rassentheoretischen Experten auf musikalischem Gebiet erhoben hatte⁷, auf immer abseitigere Bahnen: Deutschtümelnde Großmannssucht gepaart mit den fragwürdigen Erkenntnissen rassenkundlicher Theoretiker führten mehr und mehr dazu, dass in ständiger Verengung der Perspektive zuerst deutsche, dann auch

ausländische Komponisten zunehmend aufgrund ihrer Rassenzugehörigkeit beurteilt und die Qualität ihrer Werke nach dem in ihnen immanenten Quantum an „germanischer Volksseele“ gemessen wurde. Nach dem „nationalsozialistischen Umbruch“ stand laut Eichenauer „die Rassenfrage im Mittelpunkt der wissenschaftlichen und politischen Erörterungen“⁸ und wurde durch systemkonforme Musikschriftsteller, wie beispielsweise Friedrich Baser, Heinrich Bessler, Friedrich Blume, Wolfgang Boetticher, Gotthold Frotscher, Herbert Gerigk, Siegfried Günther, Hans-Joachim Moser, Joseph Müller-Blattau, Rudolf Sonner, Fritz Stege, Theo Stengel, Guido Waldmann und andere in Zeitschriften und einschlägigen Publikationen thematisiert⁹, da nicht zuletzt – wiederum laut Eichenauer – „die Rasse ein göltiger und

4 Wilibald Gurlitt, *Vom Deutschtum in der Musik*, in: *Musik im Zeitbewußtsein*, 1 (1933), Nr. 4, S. 1.

5 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht (Hg), *Wilibald Gurlitt – Musikgeschichte und Gegenwart – Eine Aufsatzfolge*, Teil 1, Wiesbaden 1966, S. VIIIff.

6 Vgl. Gurlitt, in: *Musik im Zeitbewußtsein*, 1 (1933), Nr. 4, S. 2.

7 Vgl. Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich – Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 482ff.

8 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München ² 1937, S. 3.

9 Vgl., Fabian R. Lovisa: *Musikkritik im Dritten Reich – Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920–1945*, Laaber 1994, S. 36ff, S. 119ff, S. 214ff.

berechtigter Erklärungsgrund für musikalische Tatbestände¹⁰ darstellte. So machte man sich daran, zum einen jüdische Komponisten in antisemitistischen Pamphleten als rassistisch minderwertig zu denunzieren und eine musikbolschewistische, also kulturzersetzende Wirkung jeglicher jüdisch beeinflussten Musik daraus abzuleiten¹¹, zum anderen die volkhafte Beständigkeit „nordisch-germanischer“ Komponisten hervorzuheben und ihre missionarische Sendung auch außerhalb ihres ursprünglichen Kulturkreises mit pseudowissenschaftlichen Kriterien zu beweisen.¹² Der Komponist César Franck bot sich für eine musikwissenschaftliche Untersuchung auf rassenkundlicher Basis im Sinne der zweiten Kategorie geradezu an, denn idealtypisch verkörperte er den bodenständigen, nordischen Menschen: den „großgewachsenen, blauäugigen, germanischen Franken“, dem es nach seiner Auswanderung nach Frankreich „nie gelingen konnte, in seiner Wahlheimat innerlich Fuß zu fassen“¹³. Daher sah man gerade bei ihm „die Beantwortung einer künstlerischen Frage“ als „von wesentlichster rassistisch-völkischer Bedeutung“¹⁴ an. Die unter dem Einfluss von rassentheoretischen Lehrsätzen im Verlaufe der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland von 1933 bis 1945 zunehmende Pervertierung der musikwissenschaftlichen Forschung lässt sich anhand der Veröffentlichungen zu César Franck exemplarisch nachvollziehen. Dabei erscheint die Argumentationsweise der Schreiber beim

Umgang mit den historischen Tatsachen zugleich als ein charakteristisches Beispiel für die nazistische Denkart, die in ihrer typischen Reduzierung auf beschränkte Grundschemata schließlich auf eine Vereinnahmung der eigenständigen französischen Musikkultur hinauslaufen musste. Entsprechend seiner Erziehung und Ausbildung in Lüttich und Brüssel und seines späteren Wirkens in Paris wird César Franck allgemein zu den Komponisten und Organisten der französischen Tradition gerechnet. Dies war von französischer Seite im Nationalismus des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausdrücklich betont worden. Vor allem durch Vincent d’Indy war Franck, da angeblich von Geburt her Wallo-ne beziehungsweise Franzose, als Vertreter einer rein französischen Musik und Lehrer einer ganzen Generation von französischen Komponisten herausgestellt worden. Die bei Stucken-Paland diesbezüglich aufgezeigten Zusammenhänge basierten letztlich auf dem für die französische Nation traumatischen Erlebnis der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 und der sich anschließenden Gründung des Deutschen Reichs im Spiegelsaal von Versailles. Um die musikkulturelle Identität zu bewahren, war es für d’Indy u. a. eine gleichsam innere Notwendigkeit, Franck von möglichst aller Verbindung zum

Germanischen freizumachen.¹⁵ Für die belgische Darstellung war laut Stucken-Paland das Streben nach kultureller Identität innerhalb des politischen Findungsprozesses bestimmend für die Profilierung Francks als eines weiteren Nationalkomponisten, der nun allerdings zusätzlich auch die Rolle eines Vermittlers zwischen lateinischer und germanischer Kultur einnehmen sollte – entsprechend der geographischen Position des Landes als Staat zwischen den mächtigen Nachbarn Deutschland und Frankreich. Dabei trat jedoch eine Tendenz zutage, Franck mit germanischen Wesenszügen auszustatten, um ihn damit stärker gegen die französische Inanspruchnahme abzugrenzen.¹⁶ Laut Francks Genealogie verhält sich der Sachverhalt der Nationalität bezüglich seiner Abstammung tatsächlich nicht unproblematisch: César Franck wurde in Lüttich



10 Eichenauer, ² 1937, S. 10.

11 Vgl. Albrecht Dümling und Peter Girth (Hg), 1988, S. If; vgl., Eckhard John, *Musikbolschewismus – Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart 1994, S. 336ff.

12 Vgl. Friedrich Baser, *Hector Berlioz und die germanische Seele*, in: *Die Musik*, 26 (1934), S. 259ff.

13 Reinhold Zimmermann, *War César Franck ein »urfranzösischer« Musiker?*, in: *Zeitschrift für Musik*, 108 (1941), S. 187f.

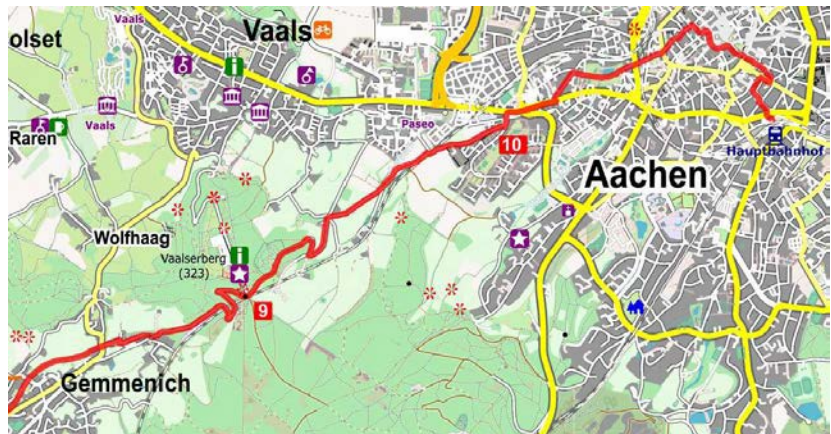
14 Zimmermann, in: *Zeitschrift für Musik*, 108 (1941), S. 187.

15 Vgl. Stucken-Paland, 2004, S. 282–286.

16 Vgl. Stucken-Paland, 2004, S. 286–290.

geboren, das zwischen 1815 und 1831 (1839) Teil des Königreichs der Vereinigten Niederlande war. Ab 1835 bis zu seinem Tod lebte und wirkte er in Paris. Sein Vater stammte aus einem Weiler bei Gemmenich und sprach plattdeutsche Mundart, die Mutter war Deutsche aus Aachen.¹⁷ Auf diese Deutschstämmigkeit berief man sich explizit während des „Dritten Reichs“, vor allem kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und nach Beendigung des siegreichen Frankreich-Feldzuges.

Als erste größere Publikation zu César Franck nach der „Machtergreifung“ durch die Nationalsozialisten erschien 1936 die zwei Jahre zuvor an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommene Dissertation von Herbert Haag¹⁸ unter dem Titel „César Franck als Orgelkomponist“ im Druck. Den Impuls für dieses Thema hatte Haag wohl aus seinem Orgelstudium bei Karl Straube erhalten, für das er zwischen 1928 und 1930 am Kirchenmusikalischen Institut der Evangelischen Landeskirche in Sachsen am Konservatorium der Musik Leipzig immatrikuliert war. Eine intensive Beziehung zur französischen Orgelkultur konnte



Grenzregion Aachen / Gemmenich

er während eines Aufenthalts am Pariser Konservatorium aufnehmen, den er unmittelbar vor seinem Musikwissenschaftsstudium bei Heinrich Bessler an der Universität Heidelberg von 1931 und 1934 absolvierte, an deren Philosophischer Fakultät am 20. Dezember 1934 grundständig promoviert wurde. Die Arbeit zeugt von einer guten Kenntnis der Materie und von großem Fleiß im Umgang damit. Allerdings bewegt sie sich bei der Darstellung der französischen Orgelgeschichte und der Biographie Francks vornehmlich auf einer deskriptiven Ebene und enthält kaum diskursive Ansätze. Diese werden in den knapp gehaltenen analytischen Betrachtungen der

Kompositionen auch nur wenig ausgebaut. Bemerkenswert ist die Untersuchung von Francks zwischen 1886 und 1888 entstandener „Symphonie en ré mineur“, FWV 48, auf Wechselwirkungen von organalen und orchestralen Elementen sowie die aus dem Befund abgeleitete These: Die sich darin spiegelnde orgelmäßige Orchesterbehandlung erschließe den eigentlichen Sinn hinter dem oft zitierten Postulat Francks: „Mon orgue, c’est un orchestre.“ Die deutsche Abstammung Francks spielte hier nur insofern eine Rolle, als dass Haag im Schlusswort seiner Studie quasi als Resümee in Francks Orgelwerken „wohl schulmäßig deutsche Einflüsse erkennen“ wollte, „aber

17 Vgl. Ahnentafeln, in: Wilhelm Mohr, *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker*, Stuttgart 1942, S. 280 sowie in: Wilhelm Mohr, *Caesar Franck*, Tutzing² 1969, S. 192.

18 Herbert Haag (1908–1977) stand in einer besonderen Beziehung zur Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg: Von 1931 bis 1942 und wieder ab 1951 war er als Lehrer bzw. Dozent an deren Vorgängerinstitution angestellt, dem Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg (KI), und von 1956 bis 1971 war er dessen Leiter bzw. Direktor. Während des „Dritten Reichs“ engagierte sich Haag, der am 1. Mai 1933 als Mitglied in die Nationalsozialistische Arbeiterpartei Deutschlands (NSDAP) aufgenommen worden war, in verschiedenen „braunen“ Kultur- und Musikorganisationen. Neben seinen Tätigkeiten am KI und als Organist an der Walcker-Orgel der Christuskirche Heidelberg, wo er die sonntäglichen Gottesdienste in SA-Uniform spielte, sowie ab 1942 als Leiter der Musikschule für Jugend und Volk der Hitlerjugend (HJ) in Freiburg, war er bspw. ab 1937 als Kreismusikerschaftsleiter Mitglied der Prüfungskommission der Reichsmusikkammer (RMK) für das Land Baden, Musikreferent bei der Kreisleitung der NSDAP und Mitglied des Konzert- und Kulturbeirats der Stadt Heidelberg sowie ab 1938 Gaufachschaffsleiter für evangelische Kirchenmusik und Leiter des Beirats für Stellenangelegenheiten und damit zuständig für die Besetzung der Kirchenmusikerstellen in Baden. Auf der Zweiten Freiburger Orgeltagung vom 27. Juni bis 30. Juni 1938, auf der er über „Die Orgel im weltlichen Bereich“ gesprochen hatte, wurde er von der Reichsjugendführung zum Mitglied der Orgelarbeitsgemeinschaft der HJ ernannt und gründete im Einverständnis mit dieser 1943 eine weitere Orgelarbeitsgemeinschaft Baden-Elsaß. Neben ideologisch ausgerichteten Aufsätzen zur Kirchenmusik und Orgel publizierte er 1943 das „Oberrheinische Orgelbuch“ als Sammelband von Musik zur Gestaltung von politischen Feiern. Vgl. Kaufmann, 1997, S. 112–135, und Michael Gerhard Kaufmann, Leserbrief zu Rainer Mohrs: *Tradition versus Moderne / Vom Primat der Komposition – Zur stilistischen Bandbreite der Orgelmusik Wolfgang Fortners*, in: *Organ – Journal für die Orgel*, 4/2007 und 1/2008, in: *Organ – Journal für die Orgel*, 11 (2008), H. 2, S. 48–49, sowie: Wolfgang Herbst, *Kirchenmusikstudium in Heidelberg – Das Evangelische Kirchenmusikalische Institut von den Anfängen bis 1956*, in: *Die Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und ihr Gründer Hermann Meinrad Poppen*, hg. v. Renate Steiger, Heidelberg 2006, S. 25–48 und die biographische Notiz S. 247.

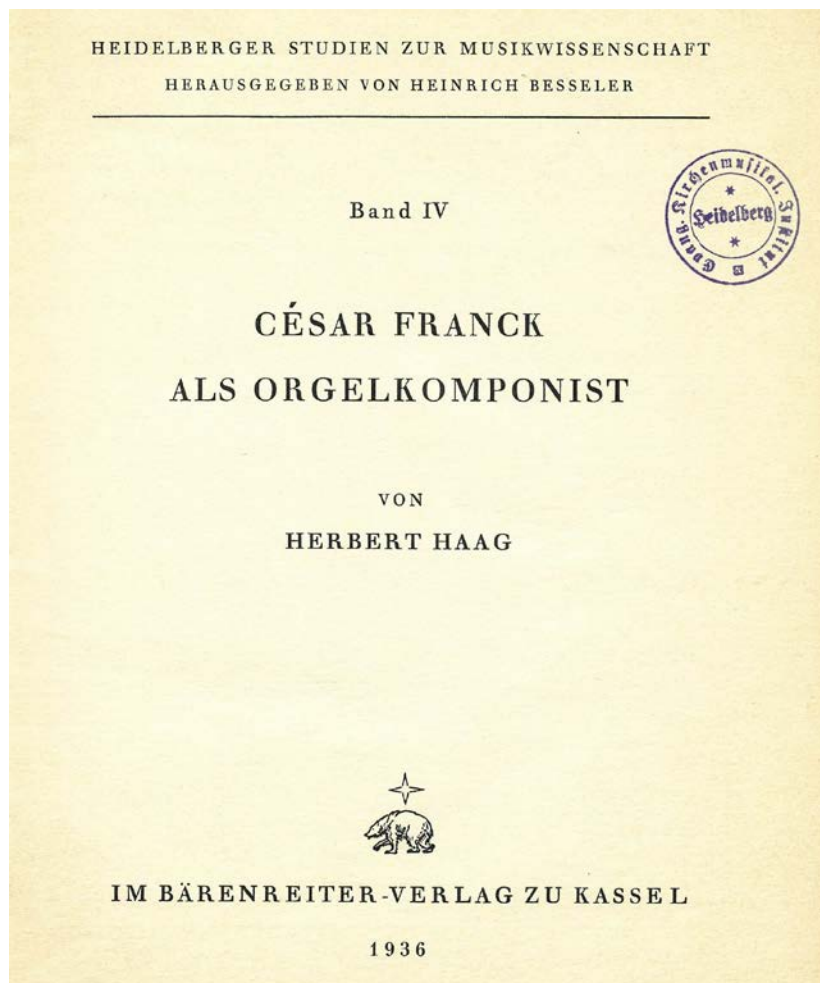
eine nationaldeutsche Geste des Ausdrucks nicht ablesen“ konnte, da Franck „sein ganzes Leben in Paris verbracht“ habe und „im Milieu des französischen Musiklebens“ beheimatet sei. Folglich sei auch „seine Orgelmusik [...] in der Einstellung zur Orgel [...] aus dem Geist des französischen Instruments und seines Klangbildes heraus geboren“. Allerdings war auch schon für Haag klar, dass „in den grüblerisch-mystischen Stellen in Francks Musik, in der stark kontrapunktisch durchflochtenen Kompositionsweise [...] die Einflüsse deutschen Blutes unverkennbar“¹⁹ durchschimmerten.

In nationaler Hinsicht vergleichsweise neutral argumentierte Peter Kreutzer in seiner an der Universität Köln entstandenen Dissertation von 1937, die im darauffolgenden Jahr im Druck erschien. Für ihn war Franck – aller Widersprüchlichkeit zum Trotz – ein „ausgesprochenen, ‚epischer‘, elegischer Lyriker von einem unverkennbar eigenen, ‚angelischen‘ Mystizismus – flämisches Erbgut!“²⁰

Schon kurze Zeit später herrschte ein anderer, wesentlich deutlicherer Tonfall: Für das Januar-Heft 1938 der als Organ der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde vom Amt Rosenberg überwachten *Zeitschrift für Musik* schrieb Reinhold Zimmermann, der musikschriftstellerisch ambitionierte Rektor einer Aachener Schule, einen kurzen Beitrag unter dem Titel *Ein Wort für César Franck*, worin er ihn als „Grenzdeutschen“ bezeichnete und seine *d-Moll-Symphonie* benutzte, um die Unselbstständigkeit und das Unvermögen eigenständiger französischer Kompositionspraxis zu demonstrieren:

*„In welchem Maße César Franck innerlich zu uns gehört, verrät nichts mehr als der Satz seines Schülers und Freundes Vincent d’Indy: ‚Die symphonische Kunst wurde in Frankreich mit der Schule Caesar Francks geboren.‘ Die symphonische Kunst als höchste und stärkste Ausprägung nordischen Geistes in der Musik aber ist in Deutschland ‚geboren‘, besser: durch deutsche Meister zur Vollendung gelangt.“*²¹

Nach dem „Blitzsieg“ über Frankreich im Frühjahr 1940 stand das September-Heft der Zeitschrift für Musik, das dem Gedächtnis des 50. Todestages des Komponisten gewidmet war, programmatisch unter dem Leitspruch „Caesar Franck – ein Deutscher!“ und befasste sich in seinen ideologisch ausgerichteten Beiträgen entsprechend mit dieser brisanten Thematik. So wies der Aachener Journalist, Heimatforscher und Genealoge Eberhard Quadflieg „mit eindeutiger Gewissheit“ nach, „dass Caesar Franck seinem Blute nach zum deutschen Volkstum voll und ganz gehörte.“²² Reinhold Zimmermann nannte Franck dann einen „deutschen ‚Heimkeh-



19 Herbert Haag, *César Franck als Orgelkomponist*, Kassel 1936, S. 68.

20 Peter Kreutzer, *Die sinfonische Form César Francks*, 1938, S. 60.

21 Reinhold Zimmermann, *Ein Wort für César Franck*, in: *Zeitschrift für Musik*, 105 (1938), S. 71f.

22 Eberhard Quadflieg, *Caesar Francks deutsche Ahnen*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 521.

rer“, den es „endgültig aus seiner künstlichen Verklammerung in fremdem Kulturgefüge zu befreien“ gelte, um „auch ihn, gleich so vielen anderen, die einst den Weg ins ‚Elend‘ gingen, wieder heimzuholen ins Reich.“²³ In militanter Sprache artikuliert er seine Schlussfolgerung aus der rassenkundlichen Blut-und-Boden-Ideologie:

„Franck ist daher als nichts anderes denn als ein am weitesten nach Westen vorgeschobener Vorposten der deutschen Tonkunst zu betrachten; was ihn befähigte, den Franzosen eine neue – nicht ihre! – symphonische Kunst zu bringen, war der Besitz der männlichen Kraft, die vor ihm Beethoven und Schubert, mit ihm Bruckner und Brahms ihre Großwerke erzeugen hieß und erzeugen ließ. [...] Weder die westische noch die ostische Rasse, die beide zusammen den französischen ‚Typus‘ begründen, haben nämlich das, was dem deutschen Volke dank seines vorherrschenden Nordmenschentums eignet: den seelischen Tiefgang, den geistigen Höhenflug und die Spannkraft des Willens, die nötig sind, um aus dem ‚unsinnlichen‘ Stoffe der Töne allein – ohne Zuhilfenahme des Wortes – ein Gebäude von der Art einer echten Symphonie aufzurichten.“²⁴

Im dritten Beitrag des Heftes zeigte schließlich der Musiker und Musikschriftsteller Walter Trienes, Stadtrat in Köln und Gauwart der dortigen NS-Kulturgemeinde, nochmals „das deutsche Element“ im Schaffen des Komponisten, speziell in den Orgelkompositionen auf, in denen Bach seiner Ansicht nach „tiefe melodische Spuren eingegraben“ hatte:

„Zu Recht bestehen die jenseits der Grenzen getroffenen Feststellungen, daß seine Orgelwerke ‚unähnlich den Virtuosenstücken seiner französischen Zeitgenossen‘ sind, daß sich in seinen Kompositionen, aus denen stets der ‚Ausdrucks-künstler‘ und niemals der ‚Kolorist‘ spreche, im Gegensatz zu seinen angeblichen Landsleuten ‚nichts Theatralisches‘ findet, ja, daß seine Werke teilweise eine ‚ausgesprochene Gleichgültigkeit Publikumsrücksichten‘ gegenüber gezeigt und teilweise selbst von vornherein auf die Möglichkeit verzichtet haben, damals aufgeführt zu werden.“²⁵

Nach solchen ideologischen Vorarbeiten brachte das Jahr 1942 gleichsam als Krönung der bisherigen genealogischen und rassenkundlichen Untersuchungen gleich zwei umfangreiche Studien über Franck. Von Wilhelm Mohr, Komponist, Organist und Musikwissenschaftler in Falkenstein im Taunus, erschien eine Biographie unter dem Titel *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker* – mittlerweile hatte man als äußeres Zeichen Francks Vornamen in der

Schreibweise eingedeutscht –, eindeutig motiviert durch revanchistische Siegesfreude über den Erbfeind Frankreich:

„Cäsar Franck [...] war ein Deutscher! [...] Es ist kein Zufall, daß der lang gehegte Plan, ein Buch über Cäsar Franck, den deutschen Musiker, zu schreiben, gerade in dieser Zeit verwirklicht wird, in der Großdeutschland in dem gewaltigsten und entscheidendsten aller Kriege die letzten Spuren alten Unrechts und alter Schmach auslöscht und sich aus eigener, neu gewonnener Kraft in seine Rechte wieder einsetzt. So will auch dieses Buch zu seinem Teil altes Unrecht wieder gutmachen und den geistigen und seelischen Bereichen deutschen Wesens ein Stück zurückerobern, das uns durch planmäßige Vernebelungsversuche unserer westlichen Nachbarn, aber auch durch unsere eigene Gleichgültigkeit verlorengegangen war. Der Leser wird ermessen, welche freudige Bestätigung der Verfasser bei seiner Arbeit darin fand, daß mit den alten deutschen Gebieten Eupen, Malmedy und Moresnet nun auch die alte Heimat der Familie Franck wieder zum Deutschen Reich zurückgekehrt ist; und wie diese von nun an für immer mit unserem Vaterland verbunden bleiben wird, so möge auch das Werk Cäsar Francks in den Herzen der Deutschen Wurzel fassen und für alle Zeiten zu Hause sein.“²⁶

23 Reinhold Zimmermann, *Caesar Franck*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 522.

24 Zimmermann, in: *Zeitschrift für Musik*, 107, 1940, S. 525f.

25 Walter Trienes, *Das deutsche Element in Caesar Francks Schaffen*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 528f.

26 Mohr, 1942, S. IXf.

Und der schon mehrfach mit einschlägig ideologischen Aufsätzen hervorgetretene Reinhold Zimmermann veröffentlichte in der Nordwest-Reihe des Aachener Heimat-Verlages, in der Einzelaspekte der Geschichte der „deutschen Gemeinden des alten Herzogtums Limburg [...] seit der Wiedervereinigung mit dem Reich“²⁷ abgehandelt wurden, sein populärwissenschaftliches, mit nazistischem Gedankengut durchtränktes Buch *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker in Paris*. Schon die Titelgebung war programmatisch gewählt und wohl in Anlehnung an die gleichnamige Novellensammlung Richard Wagners erfolgt. Auf diese Weise sollte in dem durch Wagners deutschtümeln- und antisemitische Schriften und vor allem Houston Stewart Chamberlains populäre Wagner-Biographie und kulturphilosophischen Betrachtungen vorgeprägten völkisch-bildungsbürgerlichen Denken ähnliche negative Erlebnisse assoziiert werden, wie sie dem jungen Wagner angeblich rein aus der Abhängigkeit von dem das Pariser Musikleben beherrschenden Judentum entstanden waren.²⁸ Daher durchziehen neben einer in das Sentimental-Kitschige abdriftenden Blut- und Boden-Mystik vor allem antisemitische Passagen den Text, polemisierend gegen das „dekadente“ französische Kulturleben im 19. Jahrhundert, dessen – Zimmermanns Ansicht nach allerdings entschuldbarer – Verlockungen auch Franck nicht zu widerstehen vermocht hatte:

„Dennoch fand dieser Mann Gefallen an einer der unverfälschtesten Früchte des Verfalls um ihn her, nämlich an den Operetten des Kölner Juden Jakob Eberscht (genannt Jacques Offenbach)! [...] Offenbar ‚genierten‘ ihn die Anstößigkeiten der Handlung nicht und genoß er dafür alles Übrige naiv-herzlich als belustigenden Ausgleich zum sorgen- und arbeitsreichen Alltag seines Daseins.“²⁹

Dieser immense Aufwand an Forschungsenergie zur Erbringung des für die Qualität der Musik letzten Endes irrelevanten Nachweises des unverfälschten Deutschtums Francks hatte einzig den Sinn, die deutsche Vormachtstellung in der europäischen Musik zu festigen. Analog der politisch-militärischen Expansionspolitik des Nationalsozialismus sollte auf politisch-kulturellem Gebiet ein in den theoretischen Ergebnissen der Rassenforschung begründetes Fundament geschaffen werden, auf dem man sich selbst aufgrund der eigenen „nordisch-germanischen“ Abstammung zum alleinigen Kulturträger erheben konnte: Die Tatsache, dass ein Großteil der neueren französischen Musik an den „Deutschen“ Franck anknüpfte, schien respektive die absolute Überlegenheit des Deutschtums über jede andere Nation zu bestätigen und eine Eindeutschung geradezu zu fordern.

Einen bemerkenswerten Nebeneffekt bargen diese genealogischen und rassenkundlichen Nachweise jedoch in sich: Francks Kompositionen, da „nordisch-germanischer“ Geist entsprungen, waren für die deutsche Musikwelt nun endgültig rehabilitiert. Beispielsweise wurden seine hochromantischen Orgelkompositionen, die seit 1919 in einer bearbeiteten deutschen Ausgabe durch den Schweizer Kirchenmusiker Otto Barblan im Peters-Verlag³⁰ vorlagen und seither als „Vorstoß in die Gefilde des Wagnisses“³¹ Bestandteil des Orgelunterrichtes von Straube am Leipziger Konservatorium waren, von nun an endgültig den Werken Max Regers gleichgeordnet und durften daher verstärkt innerhalb orgelbewegter Konzerte und nicht zuletzt auch politischer Feiern aufgeführt werden. So spielten beispielsweise im Rahmen der Cäsar-Franck-Tage, die von der Stadt Aachen anlässlich des 50. Todestages Francks im Dezember 1940 veranstaltet wurden, Hans Klotz und Heinrich Weber in „sonntäglichen Orgelfeierstunden“³² Francks Werke, und an der sogenannten Bruckner-Orgel der Stiftskirche zu St. Florian bei Linz gehörten die Franckschen Orgelwerke zum festen Repertoire der geladenen Feierorganisten.³³ Nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland 1945 wurde die ideologische Vereinnahmung des Komponisten im „Dritten Reich“ im Zuge der nun einsetzenden Mechanismen mit dem Mantel des Schweigens umhüllt: An die Stelle der kritischen Auseinandersetzung

27 Georg Scheridin, *Nachwort*, in: Reinhold Zimmermann: *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker in Paris*, Aachen 1942, S. 104.

28 Vgl. Houston Stewart Chamberlain, *Richard Wagner*, München 2 1901, S. 224ff; vgl. Alfred Rosenberg, *Houston Stewart Chamberlain als Verkünder und Begründer einer deutschen Zukunft*, München 1927, S. 18ff.

29 Zimmermann, 1942, S. 96.

30 Die vier Bände der Edition sind online abrufbar: https://imslp.org/wiki/Category:Franck,_C%C3%A9sar.

31 Johannes Piersig, *So ging es allenfalls (VI) mit Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube*, in: *Der Kirchenmusiker*, 29, 1978, S. 114.

32 Reinhold Zimmermann, *Aachener Cäsar Franck Tage*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 783f.

33 Vgl.: Hans Kreczi, *Das Bruckner-Stift Sankt Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester*, Graz 1986, S. 69ff.

mit dem eigenen Tun traten über Jahrzehnte hinweg unbewusstes Verdrängen, bewusstes Verschweigen oder auch vorsätzliche Fälschungen. So weist auch die Beschäftigung mit César Franck nach 1945 die typischen Merkmale einer nicht bewältigten Vergangenheit auf: Wilhelm Moor, der in seinem Buch von 1942 *César Franck – Ein deutscher Musiker* sich in revan-chistischer Weise so vehement auf Francks Deutschtum berufen hatte, schrieb wenige Jahre nach Kriegsende den Artikel über Franck für das von Friedrich Blume³⁴ nach Vorarbeiten seit den 1930er Jahren ab 1949 herausgegebene und mit Zeugnissen nicht geleisteter Vergangenheitsbewältigung angefüllte musikwissenschaftliche Standardwerk *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, in dem es die frühere Position beinahe rechtfertigend heißt:

„Seine Abstammung von deutschen Vorfahren, gelegentlich leidenschaftlich bestritten und hochpolitisch diskutiert, ist zuerst von Nichtdeutschen [...] nachgewiesen und betont worden und selbst in der neueren frz. Franck-Literatur wird ohne Einschränkung zugegeben: ‚Fils et petit-fils de Germains‘“³⁵.

1969 erschien schließlich im Verlag Hans Schneider, Tutzing, die als zweite, ergänzte Auflage deklarierte, in nicht wenigen Punkten jedoch eher kaschierende Wiederveröffentlichung seiner Franck-Biographie von 1942 – ganz schlicht unter dem um das verfängliche Anhängsel verkürz-

ten Titel Caesar Franck. Als Rechtfertigung für die Überarbeitung nannte Mohr den zu Francks Leben und Werk nunmehr vertieften Forschungsstand. Doch gleich zu Beginn bezog er wieder in wertender Weise zur Frage von Francks Genealogie und Deutschtum Stellung – nun allerdings mit deutlich liberalerem Akzent, denn mittlerweile hatte sich im Zuge des durch Konrad Adenauer und Charles de Gaulle beschrittenen Weges der steten politischen Annäherung und schließlich Aussöhnung der ehemaligen Feindnationen im Deutsch-Französischen Vertrag von 1963 auch das geistige Klima in Richtung auf ein vereintes Europa geändert:

„Man sollte meinen, daß die früher heiß umstrittene Frage seiner Abstammung heute immer noch nicht zur Ruhe gekommen sei. [...] Und in der Gegend, wo Francks deutschblütige Vorfahren seit über vierhundert Jahren zuhause sind, spricht man schon lange vom ‚Land ohne Grenzen‘.“³⁶

Streichungen der zu eindeutig „braunen“ Stellen kennzeichnen den gesamten Text, bis hin zum pathetischen Schlusssatz der Erstauflage:

„In diesem wechselnden Rhythmus wird sich auch die Liebe zu unserem Meister im Laufe der Zeiten wandeln, hohe und schwache Gezeiten werden einander ablösen, aber immer wird – bald stark, bald leiser –

den Herzen der Deutschen die Stimme des Reinen, Großen, Gütigen vernehmbar bleiben, die Stimme Cäsar Francks, des deutschen Musikers.“³⁷

Siebzehn Jahre später ist daraus geworden:

„In diesem wechselnden Rhythmus wird sich auch die Liebe zu unserem Meister im Laufe der Zeiten wandeln, hohe und schwache Gezeiten werden einander ablösen. Aber immer wird – bald stark, bald leiser – uns die Stimme des Reinen, Großen, Gütigen vernehmbar bleiben, die Stimme Cäsar Francks.“³⁸

In wissenschaftlich und moralisch verwerflicher Weise schönte Mohr, der sich mit einem von ihm selbst verfassten Beitrag zu seiner eigenen Person für die *MGG* unsterblichen Nachruhm erhoffte³⁹, nicht zuletzt nachträglich die entsprechenden Literaturverzeichnisse seiner früheren Arbeiten: Sowohl sein Artikel zu Franck in der *MGG* als auch die Zweitaufgabe der Franck-Biographie verschweigen den genauen Titel der Erstauflage seines Buches von 1942 und verfahren bewusst auslassend bei der Nennung der während der nationalsozialistischen Herrschaft erschienen Franck-Literatur und ihrer Autoren: Die Namen Josef Franck, Herbert Gerigk und Walter Trienes mitsamt ihrer in „braunen“ Blättern erschienen Publikationen fehlen vollständig und die ideologisch zu eindeutigen Titel der eige-

34 Vgl. Michael Custodis, *Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren*, in: *Die Musikforschung*, 65 /2012, S. 1-24.

35 Wilhelm Mohr, Artikel *César Franck*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Band 4, Kassel 1955, Sp. 648.

36 Mohr, ² 1969, S. 9ff.

37 Mohr, 1942, S. 260.

38 Mohr, ² 1969, S. 190.

39 Vgl.: Wilhelm Mohr, Artikel *Wilhelm Mohr*, in: *MGG*, Band 9, 1961, Sp. 429.



VORWORT

Vom Hause C. F. Peters mit der Durchsicht und Bearbeitung der Orgelwerke von César Franck betraut, lag es mir daran, so zu verfahren, daß das Original, mithin Francks eigene Angaben betreffend Phrasierung, Registrierung usw. durchweg deutlich und zweifellos erkenntlich sei. Zu diesem Zweck ist in vorliegender Ausgabe die Phrasierung der Originalfassung — also die von Franck selbst herrührende — in üblicher Weise wiedergegeben worden, während meine Angaben durch kleineren Druck kenntlich gemacht sind. —

In dem von Vincent d'Indy in ernster und pietätvollster Weise über seinen Lehrer und Meister geschriebenen Buch sagt er im ersten Teil (L'Homme — la vie) unter anderem:

„C'est là (— in der Kirche St^e Clotilde —) que, pendant trente ans, chaque dimanche, chaque jour de fête et les derniers temps, chaque vendredi matin, il vint attiser le feu de son génie en d'admirables improvisations souvent bien plus hautes de pensée que nombre de morceaux de musique ciselés avec adresse“ . . .

„César Franck avait, ou plutôt était le génie même de l'improvisation . . .“

„C'est ainsi que, le 3. avril 1866, son unique auditeur, Franz Liszt, sortit émerveillé de Sainte-Clotilde, évoquant le nom de J. S. Bach en un parallèle qui s'imposait de lui-même . . .“

Mir scheint, daß auch die vorhandenen Orgelwerke von César Franck in gewissem Sinne als große, fertige, eigenartige Improvisationen anzusehen sind. Dieser Umstand bedingt für deren Vortrag eine fein angebrachte, adäquate, freie Haltung gepaart mit Wärme und mit Temperament . . .

Als mir s. Z. (Anfang der achtziger Jahre) mein verehrter Klavierlehrer Prof. E. Alwens am Konservatorium in Stuttgart, das erste Orgelwerk von Franck (Six pièces . . .) zur Ansicht übergab, brachte ich sie ihm bald und mit absprechendem Urteil zurück. Ich hatte diese Stücke nicht verstanden, folglich nicht gewürdigt und „rasch fertig ist die Jugend“ auch mit dem Urteil. Inzwischen hat sich meine Meinung über César Franck wesentlich geändert und ich habe jenes Vorurteil oft und lebhaft bereut. Um so mehr war ich über den Auftrag des Hauses Peters erfreut und habe mich bemüht, in meiner Arbeit dem Meister so gut als möglich gerecht zu werden.

Genf, den 16. Juli 1919.

Otto Barblan
Organist an der Kathedrale von St. Pierre.

nen Veröffentlichungen sowie der Schriften Reinhold Zimmermanns sind im Zuge des für die Aufarbeitung des eigenen Verhaltens während des „Tausendjährigen Reichs“ typischen Eklektizismus einfach entfallen.

Auch wenn Geschichte grundsätzlich nicht reversibel ist, sei abschließend angemerkt: Für alle Forscher und Autoren zu César Franck wäre es im Zuge ihrer Beschäftigung mit dem Thema er-

giebiger gewesen, sich auf das Wesentliche seiner Musik zu konzentrieren, nämlich auf den nur ihm eigenen Stil.⁴⁰ Denn dieser besteht trotz selbstverständlicher Bezüge in andere Kontexte – personelle, soziale, kulturelle, ideelle, religiöse, funktionale, nationale etc. – unverwechselbar und autonom. Er verträgt die Verengung auf einen einzigen Aspekt nicht, zumal nicht auf den nationalen in einem ideologischen Tunnel-

blick, weil dieser letztlich für die künstlerische Aussagekraft der Franckschen Musiksprache per se bedeutungslos ist. Tatsächlicher Zugewinn an Erkenntnis wird sich daher nur einstellen, wenn man akzeptiert, dass Franck primär ein europäischer Musiker war, der Kompositionen hinterlassen hat, die aufgrund ihrer werkimmanenten Qualitäten den Anspruch auf Weltrang einlösen.

40 Vgl. die verschiedenen Ansätze der Bewertung in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Darmstadt 1991.



Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann

unterrichtet an der HfK Heidelberg Musikwissenschaft und leitet dort die Aus- und Fortbildung von Orgel- und Glockensachverständigen.

Er ist Orgelsachverständiger, Organist, Autor und Herausgeber von musikwissenschaftlichen Publikationen, künstlerischer Leiter der Konzertreihe „Orgel-Welten“ der Adelhäusenstiftung Freiburg und Mitglied des Präsidiums der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD). Er erstellte die Anträge zur Aufnahme von „Orgelbau und Orgelmusik“ in die UNESCO-Listen des immateriellen Kulturerbes der Bundesrepublik Deutschland und der Menschheit (Eintrag 2014 bzw. 2017).

helfen

aufführen

hinterfragen

verstehen

forschen

jubilieren

unterhalten

anregen

inspirieren

spielen

vermitteln

begleiten

Themenbildung bei César Franck

Vortrag im Rahmen der César-Franck-Tage

Zu César Francks Personalstil gehört sicherlich der unverwechselbare Duktus seiner Themen, die man meist schon nach wenigen Tönen als „typisch“ identifizieren kann. Der folgende Beitrag versucht, einige Grundmuster seiner Themenbildung offenzulegen. Er mag auch als Anregung für eigene Improvisations- und Kompositionsversuche im Franck-Stil dienen.

Das wohl wichtigste Themenmodell bei Franck ist der „musikalische Satz“, dessen relevante Grundtypen zunächst vorgestellt werden. Anschließend werden Möglichkeiten motivischer Arbeit innerhalb dieses Rahmens beleuchtet und schließlich die Rolle der Harmonik – sowohl innerthematisch als auch die übergeordnete Formarchitektur betreffend – untersucht. Es liegt zwar

nahe, dabei vor allem Orgelwerke „zu Wort“ kommen zu lassen, doch beschränkt sich der Artikel keinesfalls darauf – auch um zu zeigen, wie sehr sich Francks Personalstil durch sein ganzes Schaffen hindurch als konsistent erweist.

AUFBAU EINES TYPISCHEN FRANCK-THEMAS

Die Themenstruktur ist denkbar einfach: Franck exponiert eine zweitaktige Phrase, wiederholt sie und spaltet dann daraus zwei Kurzphrasen ab, die in einen Halbschluss (HS) führen.

Genauerem Hinschauen offenbart interessante Details: Die beiden Zweitaktphrasen („Vordersatz“) bestehen jeweils aus zwei unterschiedlichen, aneinander geketteten Rhythmen, von denen der zweite durch eine sogenannte

„weibliche Endung“¹ das Ende der Phrase signalisiert. Der viertaktige „Nachsatz“ verkettet den ersten dieser Rhythmen in den Kurzphrasen, signalisiert also durch die Verkürzung ein (leicht beschleunigtes) „Weiterfließen“, das in den Schlusstakten in den Mittelstimmen weiterläuft.

Diese Art des Themas aufbaus, bei der eine Phrase zunächst wiederholt und dann – meist durch Abspaltung und Verkürzung der Ausgangsphrase – „ins Laufen“ gebracht und auf eine Kadenz als Zielpunkt hingetrieben wird, ist ein spätestens seit der Wiener Klassik sehr verbreitetes Modell für die Themenbildung, das man als „musikalischen Satz“ bezeichnet.²



► Abb. 1 C-Dur-Fantasie (1862), T. 1–8

- 1 Dieser Begriff entstammt der Verslehre und bezeichnet schwache/unbetonte Endungen. Ob er die aktuellen Gender-Debatten langfristig überleben wird, ist fraglich.
- 2 Die aktuelle Definition stammt von Erwin Ratz (Formenlehre, 1951). Ein prototypisches, oft zitiertes Beispiel für den Satz ist der Anfang von Beethovens f-Moll-Klaviersonate.



► Abb. 2 C-Dur-Fantasie, Adagio, T. 1-15

Im Unterschied zur symmetrisch gebauten „Periode“³, die für Ausgleich steht, signalisiert die Asymmetrie des Satzes „Entwicklung“ bzw. „Drive“ und steht damit für ein menschliches Grundbedürfnis im Umgang mit Zeit und Information: Die Wiederholung einer Aussage hat intensivierende Wirkung, verstärkt zugleich aber auch das Bedürfnis nach einem „Ziehen von Konsequenzen“, und provoziert dadurch Veränderung.⁴

Der achttaktige musikalische Satz – bei dem sich Entwicklung mit einer gewissen „klassischen“ Ordnung verbindet –, dient als Ausgangspunkt bzw. das prototypische Grundmodell für César Francks Themenbildung und taucht in seiner Musik in zahllosen Varianten auf. Schauen wir uns deshalb weitere Themen an und versuchen eine Systematisierung (Abb. 2).

Das Adagio-Thema, wie das Hauptthema eine aus zwei Sätzen zusammengesetzte Periode,⁵ verbindet seine Phrasen auf flüssige

Weise durch Auftakte und weibliche Endungen. Im Unterschied zum Beginn der Fantasie sind hier die Ausgangsphasen nicht gleich: Es werden Intervalle gespreizt; die Möglichkeit motivischer Arbeit gerät in den Blick. Hier geschieht sie ganz systematisch durch Veränderung des ersten Tons, was man als „Quellpunktvariation“ (vgl. Abb. 13) bezeichnen könnte. Im Thema des E-Dur-Chorals (Abb. 3) scheint das Satz-Grundmodell in gewisser Weise umgekehrt. Die ersten vier Takte entstehen nicht aus symmetrischer Wiederholung, sondern bilden eine Einheit, die erst ab Takt 5 von zwei Eintaktern aufgebrochen wird, bevor ein zusammenfassender Zweitakter in Richtung Kadenz bündelt. Die Kurztakte entstehen zudem nicht durch Abspaltung, sondern schieben gleichsam neues Material ein. Ungeachtet dessen dienen auch sie der (rhythmischen) Intensivierung, wodurch lokal das Gefühl einer Beschleunigung entsteht.

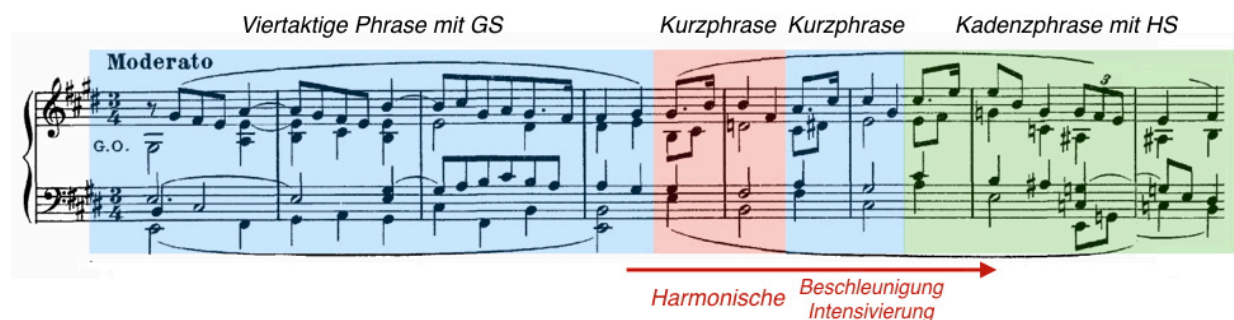
Fazit: Bei der C-Dur-Fantasie brechen die Kurzphrasen die Monotonie der Phrasenwiederholung auf, beim E-Dur-Choral den großen Viertaktbogen.

Zwei Grundmodelle des „musikalischen Satzes“ bei Franck

Die C-Dur-Fantasie und den E-Dur-Choral kann man gewissermaßen als zeitliche Eckpunkte der kompositorischen Entwicklung Francks auffassen. Zugleich zeigen sich hier die beiden Grundmodelle des „musikalischen Satzes“ bei Franck, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- » Modell A:
Beginn mit einem Phrasenpaar (2+2+1+1+2 Takte)
- » Modell B:
Beginn mit einer viertaktigen Phrase (4+1+1+2 Takte)

Zieht man weitere Franck-Themen zum Vergleich heran, stellt sich heraus, dass das Zweiphrasenmodell häufiger vorkommt. Bei diesem ist natürlich besonders die Art der Phrasenwiederholung interessant, da Franck hier bereits im Thema motivische Arbeit betreibt.



► Abb. 3 Choral E-Dur (1890), T. 1-8

- 3 Die 8-taktige Periode ist sozusagen das Gegenmodell zum Satz. Hier wird erst kontrastiert, dann wiederholt, so dass Symmetrie entsteht. – Mit seiner Wiederholung, die im Ganzschluss endet, wird auch das Thema der C-Dur-Fantasie im Ganzen zur Periode.
- 4 Eine dichterische Parallele findet sich im „Limerick“, dessen rhythmisch verstärkende Kurzphrasen – immer gefolgt von einer humorvoll bündelnden „Kadenzzeile“ – dem Entwicklungsabschnitt des Satzes entsprechen. Ein Beispiel: Ein Knabe aus Tehuantepec / der lief auf der Bahn seiner Tante weg; / sie lief hinterher / denn sie liebte ihn sehr / und außerdem trug er ihr Handgepäck.
- 5 Der oben erläuterte asymmetrische achttaktige „Satz“ bildet in beiden Fällen die erste Hälfte des Themas. Siehe Anmerkung 3.

Ein „Franck“-Thema aus eigenem Material

Als Anregung zu eigenen praktischen Übungen soll nun versucht werden, diese beiden Grundmodelle mit neuem Material nachzustellen. Als Ideengeber bzw. thematische „Knospe“ mag das Lied „Es ist ein Ros entsprungen“ dienen (Abb. 4).

Abb. 5: Ein erster Versuch, noch nahe am Choral, jedoch mit Motivwiederholung und Halbschluss. Das Problem: Unverändert wiederholte Phrasen nimmt man als vergleichsweise unverbunden wahr („Wiederholung trennt“). Bereits durch kleine Variationen (motivische Spreizung und chromatische Durchgänge) lassen sich jedoch die einzelnen Phrasen stärker aufeinander beziehen, weil dann die Veränderung als übergeordnete Entwicklung wahrgenommen wird, wobei der Ort der Veränderung zugleich die Aufmerksamkeit auf sich zieht („Daumenkino-Effekt“; Abb. 6; siehe auch Abb. 11).

Typ 2 ist anspruchsvoller, denn hier müssen wir der Vorgabe einen flüssigen Viertakter entlocken. Auch dies sei schrittweise demonstriert (Abb. 7).

Die Zweitaktigkeit ist hier noch sehr ausgeprägt, kann jedoch durch Synkopierung überwunden werden (Abb. 8).

Die nächste Version klingt noch flüssiger. Hier ist der Übergang zum zweiten Takt zudem als eigenständiges Motiv ausgebildet, das sich gut für die anschließenden Kurzphrasen eignet, denn es schlägt eine Brücke zum Mittelteil des Liedes (Abb. 9).



► Abb. 4 „Es ist ein Ros entsprungen“ (Choralvorlage zur Bearbeitung)



► Abb. 5 Achttaktiger Satz mit Halbschluss



► Abb. 6 Variiertes Ausgangsmotiv und chromatisierter Nachsatz



► Abb. 7 Viertaktige Ausgangsphrase...



► Abb. 8 ... mit Synkopierungen



► Abb. 9 Achttaktiger Satz zu „Es ist ein Ros entsprungen“

Die folgende Variante (Abb. 10) lehnt sich stärker an das Vorbild des E-Dur-Chorals an. Sie steht im Dreivierteltakt, und auch die Fortsetzung in der Mediant-Tonart As-Dur orientiert sich am E-Dur-Vorbild.

Motivische Arbeit innerhalb des Themas

Ausgehend von dieser Übung betrachten wir nun die verschiedenen Möglichkeiten motivischer Arbeit noch genauer. Das Spreizungsverfahren haben wir bereits kennengelernt; es lässt sich, was den Ort der Variation betrifft, prinzipiell in drei Arten unterteilen, nämlich Quellpunkt, Scheitel-

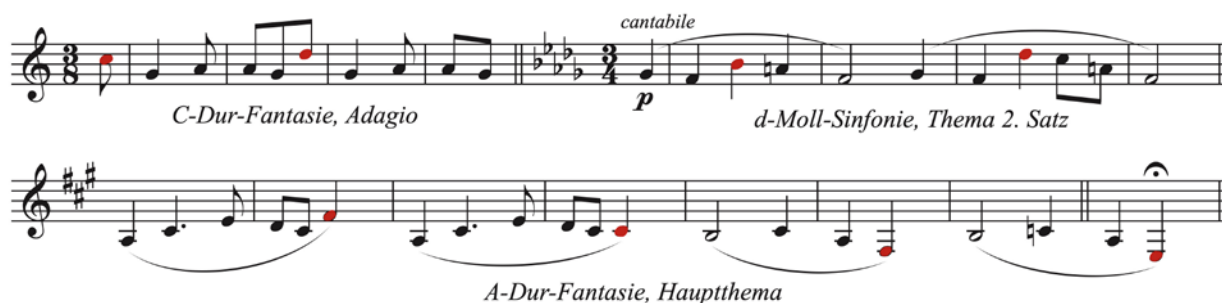


► Abb. 10 Achttaktiger Satz im 3er-Takt mit transponierter Fortsetzung

punkt- und Zielpunktvariationen (Abb. 11).

Durch die selektive Variation bestimmter Töne oder Teilmotive wird die Aufmerksamkeit des Hörers, statt gleichmäßig am Thema entlang zu gleiten, auf dessen „bewegliche Elemente“ konzentriert, während seine Invarianzen sozu-

sagen übersprungen werden. Auf diese Weise entsteht eine Art Dauemenkino-Effekt, der für dynamische Verdichtungszone sorgt und die Zeitwahrnehmung vergleichsweise stark hierarchisch strukturiert.



► Abb. 11 Quellpunkt-, Scheitelpunkt- und Zielpunktvariation



► Abb. 12 Motivische Spreizungen in Francks frühen Orgelwerken

Klavierquintett f-Moll (1879), 1. Satz, Allegrothema



Violinsonate A-Dur (1886)



► Abb. 13 Motivspreizungen in kammermusikalischen Themen Francks

Die motivische Spreizung gehört zu Francks Lieblingsverfahren, die er in unglaublicher Variationsbreite in seinem ganzen kompositorischen Werk anwendet. Das beginnt schon mit den frühen Orgelwerken (Abb. 12).

Auch im f-Moll-Klavierquintett und der Violinsonate A-Dur, Francks bekanntesten Kammermusikwerken, wird das Verfahren angewandt (Abb. 13).

Das f-Moll-Thema könnte man als Ergebnis eines Spreizungsvorgangs zweiten Grades ansehen, weil hier sowohl das Ausgangsmotiv aus Intervallspreizungen besteht, als auch seine Wiederholung eine zusätzliche Variation enthält.

Bei der Sonate öffnet die sich spreizende Motivik bereits in der Klaviereinleitung den Tonraum. Im dritten Satz wird diese Idee wieder aufgegriffen und dabei

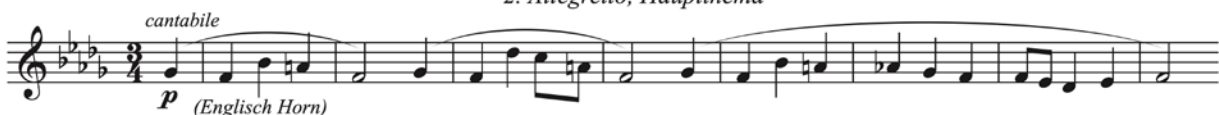
chromatisch so verändert, dass sie als plötzliche klangliche Umfärbung erscheint.

In der d-Moll-Sinfonie sind ähnliche Techniken anzutreffen. Das dritte Thema des ersten und das Hauptthema des zweiten Satzes entspinnen sich jeweils aus der Variation eines Kopfmotives. Beim Hauptthema des Finales scheint sich Francks Spreiztechnik gar zu potenzieren (Abb. 14).

1. Allegro non troppo, Thema 3



2. Allegretto, Hauptthema



3. Allegro non troppo, Thema 1



► Abb. 14 Spreizungstechniken in der d-Moll-Sinfonie (1886-88)



► Abb. 15 „Quellzonenvariation“ (d-Moll-Sinfonie, 1. Satz, T. 111ff.)

Eine Variante der Motivspreizung ergibt sich, wenn ganze Motive versetzt werden, um aus unterschiedlicher Entfernung auf den gleichen Zielpunkt zu zielen. Auch dieses Verfahren („Quellzonenvariation“) ist in der Sinfonie anzutreffen (Abb. 15).

Als Anregung für eigene Versuche hier zwei Versionen mit dem Kopfmotiv des Liedes „Es ist ein Ros entsprungen“. Die Basslinie, die natürlich geändert werden kann, diene als Anhaltspunkt für mögliche Harmonisierungen (Abb. 16).



► Abb. 16 „Es ist ein Ros...“: Zielpunkt- und Quellzonenvariation

Neben den allgegenwärtigen Spreizungsvorgängen trifft man auch auf chromatische und rhythmische Diminutionsverfahren (Abb. 17).

Die rhythmische Variation des folgenden Sinfonithemas geschieht durch „synkopische Verflüssigung“. Franck wendet sie oft an und

macht seine Themen dadurch geschmeidiger (Abb. 18; vgl. den entsprechenden Versuch in Abb. 10!).



► Abb. 17 Chromatische „Füllung“ eines Intervalls (Grande Pièce Symphonique, lyrisches Thema)



► Abb. 18 Rhythmische Diminution, eine „synkopische Verflüssigung“ (Finale der d-Moll-Sinfonie, 2. Thema)

DIE ROLLE DER HARMONIK BEI DER THEMENBILDUNG

Francks Harmonik scheint unverwechselbar. Doch was macht diesen extrem eingängigen und prägnanten harmonischen Personalstil aus? Einer der Schlüssel liegt in der architektonischen Funktion harmonischer Bezüge im Zusammenwirken mit seiner Themenbildung. Ein wichtiges Merkmal ist dabei die asymmetrische Aufteilung des Satzes zwischen Diatonik und Chromatik. In den Kurzphrasen des Nachsatzes findet nämlich in der Regel nicht nur eine motivische, sondern auch eine harmonische Beschleunigung statt. Meist geschieht dies durch Chromatik, nachdem der Vordersatz bewusst diatonisch gehalten war (Abb. 19). Für eigene harmonische „Beschleunigungsversuche“ eignet sich – neben der Choralvorlage aus Abb. 4 – auch das einstimmige Hauptthema der A-Dur-Fantasie (Abb. 11 unten). In den chromatischen Passagen kann man mit sogenannten „Vierklang-Rückungen“ sowie entsprechenden Sequenzen arbeiten, von denen hier einige schematisch dargestellt sind (Abb. 20).



► Abb. 19 Harmonische Beschleunigung im Nachsatz (C-Dur-Fantasie und E-Dur-Choral)

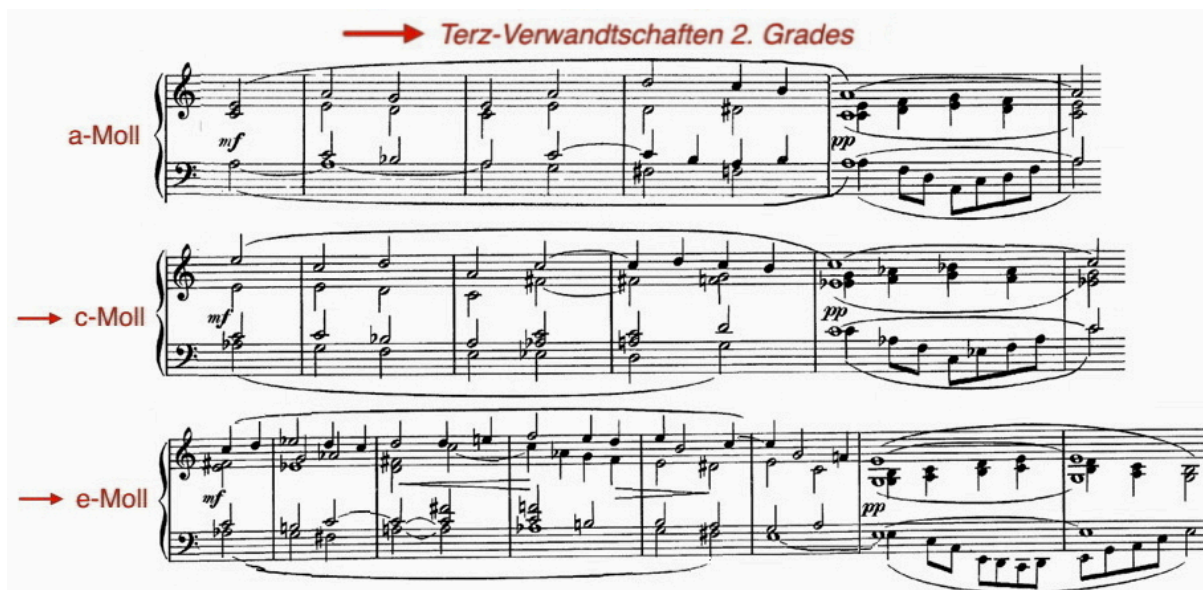


► Abb. 20 Chromatische Vierklang-Rückungen

Formbildung: Die architektonische Rolle der Harmonik

In den harmonisch unterschiedlich gestalteten Hälften des musikalischen Satzes deutet sich eine tragende architektonische Funktion

der Harmonik an. Sie ist insofern typisch für Francks Kompositionsweise, als sie sich auf übergeordneter formaler Ebene fortsetzt. Auch dort spielen nämlich harmonische „Konvergenzzonen“ eine wichtige Rolle (Abb. 21).



► Abb. 21 a-Moll-Choral (1890), Choralthema und Fortsetzung

Moderato

E-Dur

G.O.

RECIT

e-Moll

G-Dur

G.O.

RECIT

Es-Dur → H-Dur → G-Dur

Es-Dur → H-Dur → G-Dur

► Abb. 22 E-Dur-Choral (1890), T. 1-30

cresc.

dim.

pp RECIT

cresc.

dim.

cresc.

dim.

pp

► Abb. 23 E-Dur-Choral, T. 31-64

Hier liegt eine Art übergeordneter Satz vor: Das fünftaktige Choralthema wird zunächst in der Grundtonart a-Moll entfaltet, um dann über c-Moll (als „medianische Zwischenstation“) in die Dominanttonart e-Moll zu modulieren. Die verlängerte zweite Wiederholung zeigt einen verstärkten rhythmischen und chromatischen Fluss und wirkt dadurch als Entwicklung, deren gesteigerte Energie sich im verlängerten e-Moll-Ziel ausdrückt. Ähnliches hört man im E-Dur-Choral (Abb. 22).

Nicht immer jedoch liegen die Dinge scheinbar so klar wie in diesen beiden Beispielen. Schon der nächste Abschnitt des E-Dur-Chorals wirkt harmonisch wesentlich weniger zielgerichtet (Abb. 23).

Insbesondere in den (gefärbten) durchführungsartigen Abschnitten scheint Francks Harmonik derart von fluktuierender Chromatik durchzogen, dass es schwerfällt, hier im wahrsten Sinne des Wortes Halt zu finden.

Solche Effekte – mit denen sich Franck in bester Wagner-Tradition befindet – sind selbstverständlich beabsichtigt, haben sie doch innerhalb einer Gesamtform, deren Formzäsuren zumeist Tonartdispositionen verraten, letztlich – ins Riesenhafte vergrößert – die gleiche Funktion, wie chromatische Kurzphrasen innerhalb eines Satzes: Erreicht wird eine lokale Beschleunigung und Vernebelung der Harmonik, wodurch sich die nächste thematisch-harmonische

Ebene als Erlebnis des „Ankommens“ oder „Rastmachens“ inszenieren lässt.⁶

Ungeachtet dessen lohnt es sich, auch der inneren Architektur solcher Passagen auf den Grund zu gehen, denn tatsächlich findet man hier oft mehr Systematik, als der erste Höreindruck vermuten lässt. Im vorliegenden Fall entpuppen sich die beiden Passagen als chromatische Diminutionen einfacher Sequenzmodelle (Abb. 24).

Auch die folgende Passage lässt sich auf ein recht schlichtes harmonisches Skelett – Kleinterzfall sowie chromatische Sekundstiege und -fälle – reduzieren (Abb. 25).

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part features dynamic markings: *cresc.*, *dim.*, and *pp*. Below the piano part, two harmonic sequence models are shown: 'Terzfall' (tritone fall) and 'Quintfall' (quint fall), both indicated with red brackets and labels.

► Abb. 24 E-Dur-Choral: Harmonische Sequenzmodelle T. 37–46

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part features dynamic markings: *cresc.* and *dim.*. Below the piano part, two harmonic sequence models are shown: 'Tonartenzellen' ("Kleinterzzykel") and 'D7-Rückungen'. The 'Tonartenzellen' model shows a sequence of chords: E-Dur, Des-Dur, B-Dur, H-Dur, C-Dur, E-Dur. The 'D7-Rückungen' model shows a sequence of chords: Cis7, C7, H7.

► Abb. 25 E-Dur-Choral, Harmonisches Skelett T. 56–64

6 Dass selbst solche vermeintlich komplexen Stellen letztlich doch klassizistischer wirken als etwaige Wagnerische Vorbilder, liegt daran, dass auch in ihnen eher gruppierende Taktrhythmik vorherrscht. Insofern kommt der Eindruck einer wirklich offenen musikalischen Prosa, bei der sich „Konvergenzziele“ kaum oder nicht mehr antizipieren lassen, bei Franck nur selten auf. Hierfür bedürfte es hinsichtlich Phrasenlänge und Betonungen deutlich mehr Asymmetrie, wie sie etwa für Brahms typisch ist.

Maestoso
G.O.
ff
Rit.

Quartfall + Terzstieg ("Großterzzirkel")

E-Dur g-Moll h-Moll Es-Dur

► Abb. 26 E-Dur-Choral, Großterz-Fortschreitungen T. 124–129

Ein weiterer Ausschnitt zeigt den sehr auffälligen Übergang zum „Durchführungsabschnitt“ des E-Dur-Chorals (Abb. 26).

Eine interessante Übung könnte hier darin bestehen, den gleichen Übergang statt mit Großterzsritten einmal mit Kleinterzsritten zu versuchen.

Im folgenden Beispiel aus der A-Dur-Fantasie offenbart die Analyse der harmonischen Wege, wie geschickt Franck hier auf Umwegen seine harmonischen Ziele ansteuert, um „Direktverbindungen“ zu vermeiden (Abb. 27).

Andantino

Terzverwandtschaft Phrygische Wendung

R meno p molto creso pp

H-Dur → "Chromatischer Umweg" → E7

► Abb. 27 A-Dur-Fantasie (1878), „Chromatische Umwege“



► Abb. 28 Claude Monet: Die Kathedrale von Rouen, Morgen- und Mittagsansicht aus einer Serie von 33 Bildern (1892–94)

ZUSAMMENFASSUNG

Musikalischer Satz

César Francks Themenbildung fußt ganz entscheidend auf der Elementarform des achttaktigen musikalischen Satzes, der bei Franck in zwei Grundformen – mit einer wiederholten Zweitakt- oder einer Viertaktphrase – vorkommt. Sein Wesen besteht in der Asymmetrie der beiden Hälften. Während der Vordersatz eine thematische Idee exponiert und ggf. variiert, sorgt der Nachsatz für Beschleunigung und Entwicklung und zielt dadurch auf eine Halb- oder Ganzschlusskadenz. Dieser Zielvorgang wird durch Kurzphrasen und den gezielten Einsatz von Chromatik unterstützt.

Der musikalische Satz sorgt für den offenen Beginn eines Werkes, wobei die Option der Ergänzung zur musikalischen Periode besteht. Der Anschluss weiterer Phrasen geschieht oft durch Entwicklung abgespaltener Motive.

Motivische Arbeit innerhalb des Satzes

Um diesen Eindruck zielgerichteter Entwicklung innerhalb des Satzes zu erreichen, setzt Franck prägnante motivische Arbeit ein. Wir unterscheiden Scheitelpunkt-, Zielpunkt- und Quellpunktvariationen, mit denen eine Art Daumenkinoeffekt erreicht wird. Die motivischen Bearbeitungsverfahren umfassen Spreizung, Stauchung, Diminution („Füllen“) und auch rhythmische Verfahren wie zum Beispiel die „synkopische Aufweichung“. Damit Motive entstehen, die abgespalten werden können, bedarf es einer prägnanten Rhythmik, die sich oft mit Auftaktigkeit sowie abphrasierenden („weiblichen“) Endungen verbindet. Vor allem sie sorgt für den Eindruck des „Ins-Fließens-Gerats“, der sich beim Hörer eines typischen Franck-Themas und der daran anschließenden thematischen Arbeit oft einstellt.

Harmonik

Ein besonderes Kennzeichen der äußerst farbigen Franckschen Harmonik ist das Abwechseln diatonischer und chromatischer Passagen, wobei letztere für Beschleunigungs- und Verwirrungseffekte sorgen. Die diatonischen Passagen basieren meist auf mehr oder minder leitereigenen Dreiklängen und sind oft polyphon gehalten. Nicht selten spielt Orgelpunktharmonik dabei eine Rolle. Die chromatischen Passagen zeigen eine Vielzahl von – oft realen – Sequenzen und basieren meist auf Rückungstechniken, bei denen verminderte und andere Septakkorde für chromatischen Fluss sorgen.

Harmonische Architektur

Auf übergeordneter formaler Ebene wirkt eine spezifisch Francksche harmonische Architektur, die oft auf mediantischen Beziehungen fußt. Sie ist in den Schlusskadenz in der Regel erkennbar, wird dazwischen aber meist auf geschickte Weise verwischt, so dass man gleichsam eine Makro- und eine Mikroharmonik unterscheiden muss. In dieser Hinsicht ähnelt die Francksche Musik der impressionistischen Malereitechnik seiner Zeitgenossen (Abb. 28).

Der scheinbar chaotische Ausschnitt aus Monets Morgenansicht der Kathedrale von Rouen – um das nachzuvollziehen, decke man die einrahmenden Vollversionen ab – entpuppt sich als Teil einer im Detail zwar unscharfen, aus

Fernsicht jedoch umso klareren Bildarchitektur. Die Mittagsansicht der Kathedrale führt uns außerdem plastisch vor Augen, dass gleiche oder zumindest ähnliche Formen sich im Detail mit ganz unterschiedlichen Mitteln darstellen lassen.⁷ In ähnlicher Weise lassen sich auch die scheinbar unübersichtlichen Passagen Francks durch einen „Fernblick“ erfassen. Das bedeutet nicht zuletzt auch, dass man die gefundenen harmonischen Grundmuster auch auf andere Weise diminuieren könnte, ohne ihre prinzipielle Silhouette dadurch zu beeinträchtigen.

Das Suchen des Interpreten

Insbesondere die harmonischen Beispiele zeigen, wie sehr César Francks Stil – ungeachtet aller Faszination, die von ihm ausgeht

– aus „handwerklichen“ und in diesem Sinne auch lehrbaren Komponenten zusammengesetzt ist. Um auf diesen Kern zu kommen, ist abstrahierende Reduktion nötig. Diese Reduktionstätigkeit kann von größtem Gewinn sein, ganz gleich, ob sie nun der Interpretation dienen oder Ideen für eigene Improvisationen im Franck-Stil generieren soll. Francks thematischen Reichtum im Detail zu ergründen und dabei zugleich auch „Fernblicke“ zu entwickeln, mag für diejenigen von größtem Wert sein, die ihn auf unterschiedliche Weise zu interpretieren suchen: Hörende, Spielende, Forschende und nicht zuletzt auch Komponist:innen und Improvisator:innen, für die César Francks thematischer Stil eine wunderbare Inspirationsquelle werden kann.

7 Transponierbarkeit – abstrakt gesehen ist das die Gestalt-erhaltende Darstellbarkeit aus veränderten Grundbausteinen – gehört zu den grundlegenden Kriterien der Gestalthaftigkeit. Die Gestaltpsychologie hat eine ihrer Wurzeln in der Erkenntnis, dass auch transponierte Melodien ihre Identität behalten. Die allgemeinere Formulierung davon – die Tatsache, dass gleiche Phänomene auf unterschiedlicher physikalischer Grundlage beruhen können – wird in der modernen Philosophie des Geistes als „Supervenienz“ bezeichnet.



Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

studierte Mathematik, Geschichte und Musik in Marburg und Hannover. Er beendete seine Ausbildung mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, dem Kirchenmusik-A-Examen, dem Diplom in Musiktheorie/Tonsatz sowie dem Konzertexamen im Fach Orgel, und promovierte über Arnold Schönbergs Tonalitätsbegriff.

1993–2000 war Luchterhandt zunächst Kantor an St. Katharinen Osnabrück und anschließend an der Düsseldorfer Johanneskirche. 1999 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie und Orgelimprovisation an die HfK Heidelberg berufen. Seit 2006 ist er deren stellvertretender Rektor. Außerdem wirkt er als Kirchenmusiker an der Heidelberger Christuskirche, wo er die beiden historischen Orgeln (Krämer 1790 und Walcker 1903) betreut.

Seit 2016 ist Gerhard Luchterhandt außerdem Professor an der Basler Musikhochschule.

Daniel Roth – Perspektiven zum 80. Geburtstag

Dieses Interview wurde am 24.07.2022 im Rahmen der Heidelberger César-Franck-Tage geführt. Am 31.10.2022 wurde es anlässlich des 80. Geburtstags von Daniel Roth in einer Folge der Sendung „Orgelmagazin“ auf MDR Klassik gesendet – unter dem Titel „Der Maître – Claus Fischer im Gespräch mit Daniel Roth, Titularorganist an der Kirche Saint-Sulpice in Paris“.

Sehr geehrter Herr Roth, Sie sind von Hause aus Elsässer – in Mulhouse (Mühlhausen) geboren – und, wie ich gesehen habe, nicht unbedingt aus einer musikalischen Familie?

Das stimmt, ja. Meine Eltern waren Musikliebhaber. Meine Mutter liebte besonders den Gesang und mein Vater hatte als Junge Geige gelernt, aber nicht weitergemacht. Meine Mutter hat mich immer sehr zum Musikstudium ermutigt. Mein Vater war allerdings ein bisschen skeptisch: „Von der Orgel wirst du nicht leben und eine Familie gründen können.“

Wie haben Sie die Orgel als Instrument für sich entdeckt? Das Elsass ist mit Albert Schweitzer

und Andreas Silbermann verbunden, also ein Orgelland. Da ist es wahrscheinlich naheliegend, als musikbegeisterter junger Mensch auch zur Orgel zu kommen?

Ja, das stimmt so. Mein Vater hatte entschieden, ich solle doch Klavier lernen. Eine Cousine spielte Klavier, da könnte ich eben auch Klavier lernen. Also hat er ein Klavier gekauft. Und dann hatte ich einen ersten Lehrer, der war nicht sonderlich nett – davon war ich nicht sehr begeistert. Aber als ich so elf, zwölf Jahre alt war, gab es im Kino einen Film über Albert Schweitzer, „Il est minuit, docteur Schweitzer“ („Es ist Mitternacht, Doktor Schweitzer“). Ich bin mit meiner Mutter in den Film gegangen –

und als ich herauskam, habe ich zu ihr gesagt: Ich will unbedingt Orgel lernen!

Und dann führte Sie der Weg – wie das, wenn man im zentralistischen Frankreich etwas werden will, üblich ist – zwangsläufig nach Paris...

Also zuerst hatte ich in Mulhouse eine ganz wunderbare Klavierlehrerin, Marie-Thérèse Frey, und einen ebenso wunderbaren Lehrer für die Orgel, Joseph Victor Meyer. Diesen beiden verdanke ich mein Leben in der Musik. Und dann, 1958 glaube ich, bin ich nach Paris gegangen und hatte Kontakt mit Rolande Falcinelli. Sie war zu dieser Zeit Studentin von Marcel Dupré. Dupré leitete die Orgelklasse im Pariser Conservatoire und Rolande hat mir mein ganzes Studium organisiert. In Harmonielehre war ich zuerst beim hervorragenden Lehrer Pierre Lantier, dann kam auch Kontrapunkt und Fuge. Zu der Zeit, als ich in die Orgelklasse am Conservatoire eintreten wollte, musste man eine Exposition einer Fuge im Bach-Stil improvisieren. Das nahm natürlich viel Arbeit in Anspruch. So bin ich 1960 ins Conservatoire eingetreten, in die Harmonielehre-Klasse von Maurice Duruflé und ein Jahr später auch in seine Orgelklasse. 1963 bekam ich dann den „Premier Prix“ in Orgel.



Im Heidelberger Restaurant „Da Baggio“ spricht Journalist Claus Fischer (MDR) im Anschluss an die César-Franck-Tage mit „Maître“ Daniel Roth

Also sind Sie Enkel-Schüler von Marcel Dupré und unmittelbarer Schüler von Maurice Duruflé?

Ja, genau.

Das hatte wahrscheinlich zwangsläufig eine Karriere zur Folge... Aber Sie mussten trotzdem üben, trotzdem hart arbeiten?

Ich habe Orgel dann ganz tüchtig im Stil der Dupré-Schule erlernt und gespielt. Aber als ich 1963 die Orgelklasse verließ, wollte ich mehr lernen über Barockmusik: über Bach, Buxtehude, über die alten Italiener, die alten Spanier. Es gab in Haarlem, Holland, diese Sommer-Akademie, wo Marie-Claire Alain, Anton Heiller, Luigi Ferdinando Tagliavini, wo all diese wunderbaren Professoren unterrichtet haben. Da wollte ich lernen, alles über die Musik von Bach und vor Bach, den richtigen Anschlag, die Registrierung und so weiter – so habe ich Unterricht genommen bei Marie-Claire Alain. Sie war eine sehr gute Lehrerin!

Und über Marie-Claire Alain haben Sie ja dann praktisch beide Seiten der Medaille, also die barocke, aber wahrscheinlich auch



Die Cavallé-Coll-Orgel der Basilika Saint-Sulpice in Paris

die romantische Stilistik intensiv kennengelernt?

Die französische Romantik und auch die deutsche Romantik. Und mit Marie-Claire habe ich auch viel an der Musik ihres Bruders Jehan Alain gearbeitet. Das sind prägende Jahre gewesen!

Dann haben Sie die ultimative Organistenstelle in Frankreich bekommen: Titulaire an der Orgel von Saint-Sulpice. Das ist ja das Instrument von Charles-Marie Widor gewesen. Wie sind Sie auf diese Stelle gekommen? Haben Sie sich dort beworben oder hat man das Ihnen angetragen?

Man muss sagen, dass ich zuerst Organist an der Basilika Sacré-Cœur war. Dort hatte mich meine Lehrerin Madame Rolande Falcinelli als Assistenten eingesetzt. Und da war ich schon 1963 bis 1985.

Also gut 20 Jahre...

Ja. Und dann war das so: 1982 ist der Titular-Organist von Saint-Sulpice gestorben, Jean-Jacques Grunenwald. Zu dieser Zeit war die Orgel von Sacré-Cœur in keinem guten Zustand, wir hatten eine große Restaurierung geplant. Ich liebte dieses Instrument in Sacré-Cœur sehr, ich wollte gar nicht davon weggehen. Aber dann haben mehrere Freunde insistiert, ich müsse mich unbedingt in Saint-Sulpice bewerben, damit dort die Orgel nicht verändert würde. Man hatte sehr große Angst, dass die Orgel bei unsachgemäßen Restaurierungen hätte verändert werden können.

Ihnen ist es also gelungen, das Instrument von Charles-Marie Widor, die berühmte Cavallé-Coll-Orgel, im Originalzustand zu erhalten.

Also ich bin dann an die Stelle gekommen, um 1985. Da war die Orgel in einem nicht ganz schlimmen Zustand, aber sie war voll Staub und seit vielen Jahren nicht mehr gereinigt worden. Daher hat sich

das staatliche Büro für historische Orgeln sehr schnell zu einer Restaurierung entschieden. Damit haben wir um 1989 begonnen. Alleine die Reinigung dauerte an bis 1991. Und dann haben wir einige Sachen, die leider früher verändert wurden, zurückgeführt: die Mixturen zum Beispiel. Alles absolut im Sinne von Cavallé-Coll und der Orgel von 1862.

Nun gehören natürlich zu Ihrem Kernrepertoire die Orgelsinfonien von Charles-Marie Widor. Wie hat sich Ihr Verhältnis zu dieser Musik in all den Jahren verändert? Hat es sich überhaupt verändert?

Widor spiele ich, seit ich sehr jung war, aber ich habe natürlich auch sehr viel geforscht. Denn leider hat man oftmals den Eindruck, dass Widor ganz streng gespielt werden sollte – und das ist ganz falsch! Er hat sehr interessant über Interpretation gesprochen und sehr viel Agogik benutzt, um die schönen Dissonanzen hervorzuheben, die Phrasen usw. deutlich zu machen, das ist sehr interessant.

Daraus höre ich: Der Interpret hat nach Widors Meinung mehr Freiheiten, als man ihm vielleicht lange zugestanden hat?

Unbedingt, unbedingt! Widor war sicher ein sehr lyrischer Interpret!

Sie sind nach wie vor an Widors Instrument in Saint-Sulpice und spielen die Messen – wahrscheinlich nicht jeden Sonntag?

An drei Sonntagen im Monat spiele ich die Messen in Saint-Sulpice. Einen Sonntag im Monat spielt meine Vertreterin Sophie-Véronique Cauchefer-Choplin.

Darüber hinaus sind Sie ja auch ein exzellenter Pädagoge. Sie waren lange Jahre Professor in Frankfurt am Main und an der Musikhochschule in Saarbrücken. Was ist Ihnen wichtig, den Kirchenmusik-Studierenden weiterzugeben? Auch als Franzose und „Sachwalter der französischen Or-

geltradition“ speziell an deutsche Studierende weiterzugeben?

Es war für mich immer eine große Freude, mit jungen Leuten an der Musik zu arbeiten! Das ist mir geblieben, auch heute noch. Ich bin jetzt im Ruhestand von Frankfurt seit 2007, aber freue mich sehr, für Kurse eingeladen zu werden. Was ist wichtig? Ich glaube, wir Musiklehrer müssen unbedingt den jungen Leuten das Rüstzeug geben, Stücke sehr gründlich analysieren zu können! Die Harmonik, die Melodik, die Form – damit man das Stück gut interpretieren kann. Ihnen dann auch den Stand der Forschung über den Komponisten nahebringen, über seine Orgel, über seine Art, Orgel zu spielen, über seine Art, Agogik einzusetzen. Das

sind alles ganz spezifische Elemente für einen Komponisten, und das alles muss der Lehrer dem Studenten beibringen.

Nun werden Sie am Reformationstag Ihren 80. Geburtstag feiern – und Sie haben natürlich noch Einiges vor. Aber es geht bei Ihnen ja auch familiär weiter. Sie haben vier Kinder – Ihr berühmtester Sohn ist François-Xavier Roth, derzeit Chefdirigent beim Gürzenich-Orchester in Köln, demnächst beim SWR in Baden-Baden und Freiburg. Sind Sie ein bisschen traurig, dass er Dirigent geworden ist und sich nicht so sehr auf die Orgel kapriziert hat?

Ich bin sehr stolz, dass er so eine wunderbare Karriere macht, mein François-Xavier! Ich habe auch ei-

nen anderen Sohn, der ist Professor für Bratsche am Conservatoire in Metz.

Also die Musik geht weiter in der Familie Roth. Was haben Sie jetzt noch vor in den nächsten Jahren? Pläne? Ihre Dienste an Saint-Sulpice, an der Cavallé-Coll-Orgel in Paris, werden so lange weitergehen wie möglich?

Das kommt nicht auf mich an, das wird der Herr Pfarrer entscheiden. Und vor allem auch der liebe Gott! Wenn ich einmal krank werde, sähe die Situation ja ganz anders aus. Das ist schon sehr nett, dass ich in diesem Alter noch da sein darf. Ich hätte schon lange im Ruhestand sein können...

Herzlichen Dank, Daniel Roth, für dieses Gespräch!

JESUITENKIRCHE HEIDELBERG
beim Universitätsplatz

Freitag, 22. Juli 2022 | 20 Uhr

ORGELKONZERT

Konzert im Rahmen der
César-Franck-Tage Heidelberg

Werke von César Franck
und Daniel Roth

DANIEL ROTH
PARIS

César Franck (1822–1890)
Pièce Héroïque
FWV 37

César Franck
Choral Nr. 2 h-Moll
FWV 39

Daniel Roth (*1942)
Hommage a César Franck

César Franck
Grand Pièce Symphonique
FWV 29

- I.
Andantino serioso
Quasi ad libitum
a tempo
Allegro non troppo e maestoso
- II.
Andante
Allegro
Andante
- III.
Allegro non troppo e maestoso
Beaucoup plus largement que précédemment

Eine Veranstaltung der Katholischen Stadtkirche Heidelberg in Kooperation mit der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg.

ORGELKONZERT



César-Franck-Tage Heidelberg Konzertnacht in der Christuskirche

Claus Fischer – Moderation

Adelheid Neumayer – Violine

Maria Mokhova, Heinrich Walther – Klavier

Christoph Bornheimer, Lena Fischer, Fukutaro Ikeda, Helene Streck,
Patrick Renz, Heinrich Walther – Orgel

Samstag, 23.7.2022 | 20:00-24:00 Uhr
Ev. Christuskirche Heidelberg

20:00

MODERATION

Claus Fischer

César Franck (1822-1890)

Choral Nr. 1 E-Dur FWV 38

Christoph Bornheimer, Orgel

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Ouvertüre „Die Hebriden“ Op. 26

Bearbeitung für Orgel: Christoph Bornheimer

César Franck

Choral Nr. 3 a-Moll FWV 40

Fukutaro Ikeda, Orgel

21:00

MODERATION UND GESPRÄCH

Claus Fischer

Helene Streck

César Franck

Pièce Héroïque FWV 37

Lena Fischer, Orgel

Grande Pièce Symphonique FWV 29

– I. Andantino serio — Quasi ad libitum —
a tempo — Allegro non troppo e maestoso

Patrick Renz, Orgel

– II. Andante — Allegro — Andante

Helene Streck, Orgel

– III. Allegro non troppo e maestoso —

Beaucoup plus largement que précédemment

22:00

MODERATION UND GESPRÄCH

Claus Fischer

Christoph Bornheimer

César Franck

Prélude, Fugue et Variation FWV 30

– I. Prélude. Andantino

– II. Lento

– III. Fugue. Allegretto ma non troppo

– IV. Variation. Andantino

Maria Mokhova, Klavier

Christoph Bornheimer, Orgel

Violinsonate A-Dur FWV 8

– I. Allegretto ben moderato

– II. Allegro

– III. Recitativo-Fantasia. Ben moderato — Molto lento

– IV. Allegretto poco mosso

Adelheid Neumayer, Violine

Heinrich Walther, Klavier

23:00

MODERATION UND GESPRÄCH

Claus Fischer

Christoph Bornheimer

José Maria Usandizaga (1887-1915)

Fantasia para Violoncello y Piano

Bearbeitung für Orgel: Heinrich Walther

Heinrich Walther, Orgel

César Franck

Sinfonie d-Moll FWV 48

– I. Lento — Allegro non troppo

– II. Allegretto

– III. Allegro non troppo

Bearbeitung für Orgel: Heinrich Walther



César-Franck-Tage Heidelberg Abschlussgottesdienst in der Christuskirche

Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik
Leitung: Matthias Berges, Arno Krokenberger (Chorleitungsklasse von Michiya Azumi) und Thomas Braun (Chorleitungsklasse von Andreas Schneidewind)
Christoph Bornheimer – Walcker-Orgel
Gerhard Luchterhandt – Krämer-Orgel
Martin Mautner – Liturgie und Predigt

Sonntag, 24.7.2022 | 10:00 Uhr
Ev. Christuskirche Heidelberg

6. Sonntag nach Trinitatis

Glockenläuten

Musik zum Eingang

César Franck: „Domine non secundum“ FWV 66

Ps. 103(102), 10 Domine, non secundum peccata nostra facias nobis,	Herr, handle nicht an uns nach unseren Sünden, die wir begingen, und vergilt uns nicht nach unseren Missetaten.
neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis.	

Ps. 79(78), 9 Adiuva nos, Deus salutaris noster, et propter gloriam nominis tui,	Hilf uns, Gott unseres Heiles, und um der Herrlichkeit deines Namens willen,
Domine, libera nos et propitius esto peccatis nostris,	Herr, befreie uns und sei uns gnädig wegen unserer Sünden, um deines Namens willen!
propter nomen tuum.	

Begrüßung

Gemeindelied

Ich bin getauft auf deinen Namen – EG 200, 1-4

Votum

Gruß

Psalm

Psalm 139 – WWL 966.1
schließt mit „Ehr' sei dem Vater...“ (gesungen)

Bußgebet

Kyrie

Gloria
schließt mit „Ehre sei Gott in der Höhe...“ (gesungen)
und Lobvers – EG 200,5+6

Tagesgebet
schließt mit „Amen“ (gesungen)

Lesung
Mt. 28, 16-20
schließt mit „Halleluja“ (gesungen)

Glaubensbekenntnis
Wir glauben Gott im höchsten Thron – EG 184, 1-5

Predigt
Röm. 6, 3-8

Oder wisst ihr nicht, dass alle, die wir auf Christus Jesus getauft sind, die sind in seinen Tod getauft? So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, damit, wie Christus auferweckt ist von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch wir in einem neuen Leben wandeln.

Denn wenn wir mit ihm verbunden und ihm gleichgeworden sind in seinem Tod, so werden wir ihm auch in der Auferstehung gleich sein. Wir wissen ja, dass unser alter Mensch mit ihm gekreuzigt ist, damit der Leib der Sünde vernichtet werde, sodass wir hinfort der Sünde nicht dienen.

Denn wer gestorben ist, der ist frei geworden von der Sünde. Sind wir aber mit Christus gestorben, so glauben wir, dass wir auch mit ihm leben werden.

Musik nach der Predigt

César Franck: „Dextera Domini“ FWV 65

Ps. 118, 16-17 Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me.	Die Rechte des Herrn tat Mächtiges, die Rechte des Herrn hat mich erhöht.
Alleluja!	Alleluja!

Non moriar, sed vivam, et narabo opera Domini.	Ich werde nicht sterben, sondern leben, und die Werke des Herrn erzählen!
Alleluja!	Alleluja!

Fürbitten

Vaterunser

Gemeindelied

Bau dein Reich in dieser Zeit – EG 592 (Baden), 1-3+6

Mitteilungen

Segen

schließt mit „Amen“ (gesungen)

Musik zum Ausgang

César Franck: „Domine Deus, in simplicitate“

Chronik 29, 17-18 Domine Deus, in simplicitate cordis mei laetus obtuli universa:	Herr, Gott, mit aufrichtigem Herzen habe ich froh dies alles gegeben, und ich sehe mit großer Freude dein Volk, das sich hier eingefunden hat. Gott Israels, erhalte diese Gesinnung, Herr, du mein Gott.
et populum tuum, qui repertus est, vidi cum ingenti gaudio. Deus Israel, custodi hanc voluntatem.	

Dieterich Buxtehude

Freie Orgelwerke



Podcast
zur Ausgabe



*Diese Edition ist das Ergebnis von Harald Vogels langjähriger Tätigkeit als Organist und Wissenschaftler. Neben der Praxisnähe wird das Bild der Quellen nicht verfälscht, sondern bleibt möglichst nah an der Kompositionsnotation, der Buchstabentabulatur. Während **Band I/1** ein reiner Notenband ist, finden sich in **Band I/2 & II** Noten und die dazugehörigen Kritischen Berichte.*

— reine Quellenedition —

— umfangreicher Textapparat in Band I/2 & II (Quellen, Chronologie, Tonartengebrauch, liturgische Einordnung, ausführliche Einzelanmerkungen) —

— gute Wendestellen, flexible Stimmverteilung —

— enthält Faksimiles —

Urtext herausgegeben von Harald Vogel

EB 9304 Band I/1 | Freie Orgelwerke (pedaliter) | BuxWV 136-153, 158 | 37,50 €

EB 9305 Band I/2 | Freie Orgelwerke (pedaliter) | BuxWV 154-157, 159-161, Anh. 5 | 37,50 €

EB 9415 Set Band I/1+2 | 68,00 €

NEU

EB 9306 Band II | Freie Orgel- und Clavierwerke (manualiter) | BuxWV 162-176, 225 | 33,90 €

www.breitkopf.com



Breitkopf
& Härtel

first
in music

Urtext
Breitkopf & Härtel

Partiturstudium und Probe als kreativer Prozess

Man könnte sich die Frage stellen, ob Dirigent:innen Kreativität brauchen. Als Musiker:innen, die im Konzert keinen einzigen Ton erzeugen, sind sie eine ganz besonders interessante Berufsgruppe. Schließlich haben sie auch kein Übinstrument zu Hause. Doch auch sie brauchen selbstverständlich Kreativität.

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“ 2021

Aber wo genau sollte ein:e Dirigent:in fachliche Kreativität ausleben? Und was und wozu übt er oder sie? Darüber möchte ich aus meiner Erfahrung berichten.

Im Synonymwörterbuch des Duden findet sich unter dem Stichwort „Kreativität“: erfinderisch, fantasievoll, geistreich, genial, ideenreich, originell, produktiv, schöpferisch und künstlerisch. Wir sollen also als Künstler:innen alle kreativ sein.

Ich hatte während meiner langjährigen Tätigkeit als Jurymitglied bei Chorwettbewerben oft den Eindruck, dass das Wort „Kreativität“ eher die Originalität der Interpretation eines Dirigenten oder einer Dirigentin meint. „Anders als andere Musiker:innen zu sein“ könnte leicht ein Ziel von Dirigent:innen werden, die sich von Anderen abheben wollen. Meines Erachtens sollte Originalität ein Teil von Kreativität sein.

Aber was ist eigentlich Kreativität? Eine wissenschaftlich genaue, die verschiedenen Aspekte der Forschung beleuchtende Definition würde an dieser Stelle zu weit führen. Schlägt man jedoch im Lexikon der Psychologie und Pädagogik nach, beschreibt man dort

„Kreativität“ als

„Fähigkeit zu originellen (nicht häufigen) produktiven (schöpferischen) und nützlichen (zweckdienlichen) Leistungen“¹.

Als ehemaliger Psychologiestudent sollte ich zum Thema „Kreativität“ den amerikanischen Psychologen Joy Paul Gillford erwähnen, der die lange vernachlässigte Kreativität des Menschen wieder in den psychologischen Forschungsbereich gebracht hat. Er gab wichtige Impulse für die Kreativitätsforschung. Seinen Aussagen nach hängt Kre-

ativität stark mit divergentem Denken zusammen. Diese äußert sich in einem Gedankenstrom, in einem Assoziationsreichtum, in Flexibilität und in der Fähigkeit zur Umstellung und Umgestaltung, d. h. **bekannte Inhalte in neue Zusammenhänge zu bringen.**²

Diese beiden Definitionen erklären mein Verständnis von Kreativität ziemlich genau, weshalb ich den Begriff „Kreativität“ in diesem Sinne verwende.

Was bedeutet es für Chorleiter:innen, „bekannte Inhalte in neue Zusammenhänge zu bringen“?

„Bekannte Inhalte“ stellen in diesem Fall Bestandteile der Partitur (Töne, Text) sowie die Informatio-



¹ Werner Stangl, 2021 <https://lexikon.stangl.eu/542/kreativitaet/>

² (ebenda)

nen aus dem Umfeld der Komposition wie Biografie des Komponisten und des Dichters, stilgerechte Aufführungspraxis dar. Auch Informationen über den Chor sind relevant.

„In neuen Zusammenhang zu bringen“ meint hingegen eine originelle und schöpferische Interpretation. Eine Partitur nicht nur mit den gewohnten Parametern wie Töne, Rhythmus, Dynamik, Tempi, Aussprache etc. im Hinterkopf zu lesen, sondern dabei auch Ressourcen wie die Lebensgeschichte des Komponisten, seine Werke aller Gattungen sowie den liturgischen Ritus der Zeit zu berücksichtigen. Diese Flexibilität der Gedanken kann dem Partiturlesenden eine schöpferische Interpretation ermöglichen.

KREATIVITÄT IN DER VORBEREITUNG

Wie bereiten sich Chorleitende vor?

Aus Sicht des Publikums könnte man vielleicht meinen, dass die Kreativität von Chorleiter:innen nur im Klang des Chors wahrgenommen werden kann. Ich würde jedoch sagen, dass Kreativität nicht nur direkt im Konzert eine Rolle spielt.

Die Arbeit einer Chorleiterin oder eines Chorleiters gliedert sich grob in drei Tätigkeitsfelder:

Als **Organisator:in** warten lebenslang unzählige Dinge darauf, geplant zu werden. Als **Pädagog:in** oder **Trainer:in** unterrichtet man den Chor und versetzt ihn so in die Lage, singen zu können. Und natürlich ist man als **Künstler:in** darum bemüht, eine musikalisch ansprechende Interpretation des Werks zu erschaffen. Vor allem für Letzteres ist Vorbereitung ganz entscheidend.

Materialbeschaffung

Um mich auf ein mir unbekanntes Werk vorzubereiten, recherchiere ich zunächst nach einer passenden Notenausgabe, die mir geeignet erscheint. Es hängt viel davon ab, ob das Notenbild ansprechend aussieht. Ich schaue mir dieses an, ohne die Noten zu lesen, um mir so den ersten Eindruck einzuprägen.

Text

Nicht nur am Anfang des Kompositionsprozesses, sondern auch zu Beginn meiner Beschäftigung mit dem Werk, steht meist der Text. Ich stelle mir die Frage, warum diese Textvorlage verwendet wurde und was im Text Komponist oder Komponistin inspiriert haben könnte. Im Weiteren steht die Bedeutung jedes einzelnen Worts im Vordergrund. Aussprache der Konsonanten, Vokalfarben und deren organische Gestaltungsmethoden sowie der Inhalt und Kontext der Sätze sind für mich wichtig und interessieren mich sehr. Ebenfalls von Interesse ist die Grammatik der jeweiligen Sprache. Wie die einzelnen Töne in der tonalen Musik oft durch Harmonielehre und Kontrapunkt gebunden sind, wird der Sprache durch ihre Grammatik ein fester Zusammenhang gegeben.

Notentext

Im nächsten Schritt lese ich die Töne. Ich lese einerseits jede Note mit Respekt und in staunender Begeisterung, erfasse kleinste Details wie beispielsweise ‚eine Pause nur im Tenor‘, oder dass ‚das Thema mit einer Terz beginnt‘.

Andererseits hinterfrage ich diese Auffälligkeiten ständig, also beispielsweise ‚warum dort nur der Tenor pausiert‘ oder ‚wozu das Thema mit der Terz beginnt‘. Ich

lege auf diese Fragestellung hohen Wert, auch wenn man zunächst noch keine Antwort findet, und halte sie für essenziell für das Partiturstudium.

Einstudierung

Die nächste Phase erfordert viel Zeit, denn nun muss ich das Stück körperlich erlernen. Ganz so wie auch Organist:innen ein Werk an der Orgel üben. Das bedeutet, die Stimmen in der richtigen Aussprache zu singen, zu analysieren, die Partitur zu spielen und vor dem Spiegel zu dirigieren.

Es geht aber nicht nur um die physischen, technischen Dinge. Auch die Vorstellungskraft spielt hier eine Rolle. Spiele ich beispielsweise die Partitur auf dem Klavier, so stelle ich mir immer vor, wie der Satz mit menschlichen Stimmen klingt. Ich denke hierbei an die Vokalfarben und Konsonanten. Bereits jetzt findet eine Auseinandersetzung zwischen Sprache und Musik statt, auf der ich später meine Kreativität aufbauen kann.

Auch hier spielen Fragen eine wichtige Rolle: Warum hat die Komponistin oder der Komponist zu diesem Text oder auf diesem Wort diesen Akkord geschrieben? Warum läuft das Hauptthema gegen die Sprachmelodie oder unabhängig von der Grammatik?

Hintergrund

Gleichzeitig informiere ich mich über Komponist:in und Dichter:in. Deren sozialer und geschichtlicher Hintergrund hilft dem Verständnis des Werks. Bei geistlichen Werken stellen theologische Aspekte einen besonderen Reiz für mich dar.

Auch hier kommen – teils unlösbare – Fragen auf. Wie, beispielsweise, hat der Komponist Gott verstanden? Und wie stand er zu den verschiedenen Konfessionen?

Zusammenhang

Diese Informationen und Fragen fließen nun in das Partiturstudium am Schreibtisch mit ein. Ich veretze beim Lesen den Sinn von Musik und Text, lasse die entsprechende Körperspannung sowohl als Sänger als auch als Dirigent mit in meine Betrachtung des Notenbildes einfließen. So werden die bekannten Inhalte in einen neuen Zusammenhang gebracht – eine kreative Arbeit!

Fazit

Um meine Kreativität zu aktivieren müssen also einige Voraussetzungen erfüllt sein: Ich brauche eine gute wissenschaftliche Vorarbeit für genügend Informationen über Werk und Komponist:in. Eine sichere Kenntnis der Partitur und das sprachliche Verständnis sind weitere Grundvoraussetzungen. Durch Fragestellungen können Kanäle zu anderen Fachbereichen eröffnet werden. Fragend studieren. Fragend üben. Fragend

lesen. Das ist für mich „kreatives Üben und Vorbereiten“. Originalität muss nicht angestrebt werden. Sie entsteht sowieso, da jeder Mensch anders ist.

KREATIVITÄT IN DER PROBENSITUATION

Auch in der Chorprobe spielt Kreativität für mich eine große Rolle. Vor der Corona-Zeit, als ich fast jeden Tag mit verschiedenen Chören geprobt habe, konnte ich diese Kreativität oft in fantastischer Weise in den Proben spüren. Meist ergaben sich solche Momente, wenn viele verschiedene Probleme im Chor gleichzeitig auftraten. Wenn ich in einer kreativen Phase war, konnte ich fast alle Probleme im Chor mit nur einer Probenmethode auf einmal lösen.

Der Psychologe Otto W. Haseloff zeigte 1971 verschiedene Phasen beim kreativen Lösen von Problemen, welche gut zu meinen eigenen Erfahrungen passen. Daher versuche ich, den Vorgang zur kreativen Lösung in der Chorprobe

nach seinem Modell zu schildern. In der ersten Phase, der sogenannten **Problematisierung**, erkennt man die verschiedenen Probleme des Chors. Beispielsweise können Töne richtig sein, aber der Klang gefällt mir trotzdem nicht. Vielleicht singt auch der Chor hinter meinem Schlag oder ist einfach allgemein unruhig.

In der nächsten Phase, der **Exploration**, wird nun das Problemfeld unter Berücksichtigung verschiedener Parameter untersucht. Meine bisherigen Erfahrungen, Informationen über den Chor und seine Mitglieder und sonstige Wissensbestände strukturieren das Problem und führen schrittweise zu einer Neustrukturierung. Einzelne Chormitglieder klingen beispielsweise anders als der Rest, oder die Dur-Terz wird anders intoniert.

Nun befreie ich meinen Kopf einen kurzen Moment vom angestregten Nachdenken und warte, bis eine konkrete oder symbolhafte Ursache, die alle Probleme gemeinsam besitzen, auftaucht. In dieser sogenannten Inkubation



Michiya Azumi probt mit dem Kammerchor der Hochschule. Foto: Matthias Berges

komme ich beispielsweise darauf, dass die vorliegenden Probleme nichts mit der Sprachregion des Gehirns zu tun hat. Nun gehe ich alle erforschten Parameter durch und vernetze sie mit meiner Erfahrung und meinem Wissen. Das ist mein kreativster Moment in der Probe.

Im vierten Schritt, der heuristischen Regression, taucht nun eine überraschende Lösungsidee auf, bei der man selbst oft nicht direkt erkennen kann, warum und wozu. Dieser Lösungsansatz muss nun elaboriert, also systematisch ausgearbeitet und in Sprache übersetzt werden. Daher hat diese fünfte Phase den Namen „Elaboration“. Jetzt wird die Idee kommunizierbar. Die Dauer dieser Vorgänge hängt von der Fähigkeit des analytischen Gehörs und vom Niveau der schlagtechnischen Fähigkeiten des Dirigierenden ab. Wenn man beispielsweise noch mit Taktfiguren beschäftigt ist, könnte das Gehirn keine Kapazität mehr für diese Form der Problemlösung haben.

Fazit

Vorab einen Probenplan zu machen ist zwar sehr wichtig, kann aber für mehr Probleme sorgen, als man zunächst denkt. Wenn man mehrere Probentechniken beherrscht und ein analytisches Gehör hat, lohnt es sich, einen Moment innezuhalten und den Kopf vom aktiven Denken zu befreien. Dies vor dem Chor zu versuchen braucht durchaus Mut, ist jedoch der Punkt, an dem Kreativität wirken kann.

Als ich Ende Februar 2020 nach Deutschland eingewandert bin, begann die Pandemie. Dadurch habe ich insgesamt ca. 17 Monate keine einzige Probe selbst geleitet. Erst im Juli 2021 habe ich mit dem Hochschulchor auf ein Konzert geprobt. Durch die vor-



Georg Friedrich Händels Oratorium „Israel in Egypt“ mit dem Kammerchor der Hochschule und Barockorchester L'arpa festante unter Leitung von Michiya Azumi am 25. Juni 2022 in der Peterskirche.

herige Betreuung von Proben der Probenchöre und des Hochschulchors funktionierte mein analytisches Gehör noch gut. Der Prozess, durch den meine Kreativität in der Probe wirken soll, fiel mir jedoch anfangs schwer. Nicht nur war es schwierig, mein Gehirn zunächst überhaupt vom aktiven Denken zu befreien, wenn ich es dann geschafft hatte, bekam ich keine kreativen Lösungsideen. Öfter hat es auch sehr lang gedauert, bis ich überhaupt Ideen bekam. Ich kann daher sagen, dass Kreativität nicht von allein kommt. Für die Aktivierung der Kreativität braucht man ständige Praxis und Übung.

KREATIVITÄT BEI DER AUFFÜHRUNG

An dieser Stelle sei noch die Kreativität während der Aufführung kurz erwähnt.

Ziel der Proben ist es, die Aufführung zu stabilisieren und die musikalische Vorstellung von Chorleiterin oder Chorleiter zu verwirklichen. Im Konzert kann der musikalische Fluss jedoch durch Fehler des Dirigierenden oder der Singenden unterbrochen werden. Nun liegt es an Dirigentin oder Dirigent, ob sie/er versucht, dem musikalischen Fluss „live“ in

eine neue Richtung zu folgen, oder ob die Änderung als Fehler ignoriert wird und man versucht, auf den geprobt „richtigen“ Weg zurückzukommen.

Ich persönlich ziehe es vor, den Fehler zu akzeptieren und damit umzugehen. Dazu versuche ich, einen neuen musikalischen Fluss zu schaffen und von Sekunde zu Sekunde auf die Musik zu reagieren. Wenn ich spontan und kreativ darauf reagieren kann, wird die Ausführung für jeden ein einmaliges Erlebnis. Dieses Vorgehen erhöht die Konzentration um ein Vielfaches und fördert die Befreiung von Gewohnheiten; die Kreativität ist wieder da.

Grundvoraussetzung hierfür ist jedoch, dass die Dirigent:innen technisch in der Lage sind, alles mit der eigenen Bewegung auszudrücken, und der Chor in der Lage ist, dem Dirigat entsprechend zu folgen.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Partiturstudium mit all seinen Vorgängen ist Übungssache. Dies bezieht sich nicht nur auf die offensichtlichen, technischen Vorgänge wie das Partiturspiel, sondern auch auf die intellektuelle Fähigkeit der Fragestellung. Eine treffende Fragestellung erhöht die Kreativität.

Welche Fragen gestellt werden, hängt von den persönlichen Interessen der Chorleiterin oder des Chorleiters ab und sollte von der Person selbst ausgehen. Kreatives Proben macht Spaß und vermeidet Langeweile. Dirigiertechnik und Probentechnik unterstützen dabei, aufkommende kreative Gedanken

in die Tat umzusetzen. Daher empfehle ich allen Studierenden für Partiturstudium und Probe, die Chorpartitur mit Respekt und Begeisterung ganz genau zu lesen und gleichzeitig viele Fragen zu stellen. Wichtig finde ich, nicht nur die Töne, sondern auch den Text ernsthaft zu lernen. Dies

eröffnet völlig neue Dimensionen innerhalb des Werks.

Außerdem ist es essenziell, bei der Probe genau zuzuhören, was und wie es gerade klingt. Die Realität wahrzunehmen und sie zu akzeptieren ist der allererste Schritt zur kreativen Probe.



Prof. Michiya Azumi

stammt aus Japan. Er studierte Psychologie und Pädagogik an der Meijigakuin Universität in Tokyo. Nach dem Studienabschluss begann er ein Studium der Kirchenmusik-B (Chorleitung bei Dieter Kurz) und Orgel ML an der staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Weiterhin studierte Azumi Kirchenmusik-A (Chorleitung bei Hans Michael Beuerle) und absolvierte anschließend die künstlerische Ausbildung Dirigieren (Schwerpunkt Chorleitung bei Morten Schuldt-Jensen) an der Hochschule für Musik Freiburg.

Während seines Studiums war er an der Versöhnungskirche Degerloch und der Liebfrauenkirche Günterstal tätig und Chorleiter des

deutsch-französischen Chors Freiburg. 2004 gewann Azumi den 1. Preis beim Bayreuth-Regensburger Chorleitungswettbewerb.

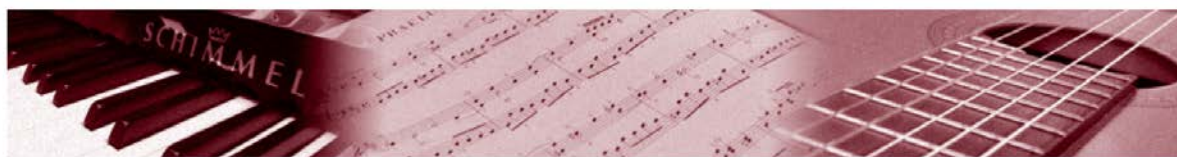
2009–2019 war Azumi als Musikdirektor an der Seinan-Gakuin Universität in Fukuoka in Japan tätig. Neben dem Organistendienst etablierte er einen großen oratorischen Chor und ein professionelles Kammerorchester.

Seit März 2020 hat Michiya Azumi die Professur für Chorleitung an der HfK Heidelberg inne.

Das Musikhaus in Heidelberg

- Musikinstrumente und Zubehör
- Klaviere, Flügel, Stimmungen
- Noten und Musikbücher
- Klassik CDs und DVDs

HOCHSTEIN
MUSIKHAUS



BERGHEIMER STRASSE 9-11 | 69115 HEIDELBERG | TELEFON 06221 91060

In Paradisum

Musik zum Tod und ewigen Leben



Adspice Domine

Magnificat

Schütz

Stadtkirche Hockenheim

Begräbnisgesang

Stanford

BWV 225

Peterskirche

Requiem

How many roads must a man look down?

Was wäre Popmusik ohne Bob Dylan? *Knocking On Heavens Door, Blowin' In The Wind...* Dylan zu Ehren wurden in der Heidelberger Citykirche Heiliggeist gleich zwei Gottesdienste gefeiert, die sich nach solchen zu Peter Gabriel und Queen in ein enorm erfolgreiches Gottesdienstformat einreihen.

Am 06.02.2022 konnten die Besucher:innen der (aufgrund von Platzmangel) zwei aufeinander folgenden Gottesdienste in der Heiliggeistkirche Musik und Worten von Bob Dylan lauschen. Gemeinsam mit Pfarrer Vincenzo Petracca gestalteten Tine Wiechmann, Michael Schreiner-Beck (ingesprungen für Christian Yang) und Katharina Linn diese Gottesdienste. Im Mittelpunkt stand Bob Dylan. Sänger, Songwriter, Lyriker, Folk-Musiker, Rock 'n' Roller, Blues-Sänger: Bob Dylan hat viele Gesichter. Er gilt als einer der einflussreichsten Musiker der Popgeschichte. John Lennon sagte einmal, durch Dylans Musik habe er erst gelernt, genau auf Texte zu achten. Dylans Texte sind literarische Meisterwerke. Überraschend haben sie ihm als bisher einzigen Musiker den Nobelpreis für Literatur eingebracht. So begründete das Nobelkomitee die Kür Dylans zum Nobelpreis für Literatur.

„Bob Dylans Lieder wurzeln in der reichen Tradition der amerikanischen Volksmusik und werden von den Dichtern der Moderne und der Beatnik-Bewegung beeinflusst. Schon früh beinhalteten seine Texte soziale Kämpfe und politischen Protest. Liebe und Religion sind weitere wichtige Themen in seinen Liedern. Sein Schreiben ist oft von raffinierten Reimen geprägt und malt überraschende, manchmal surreale Bilder.“

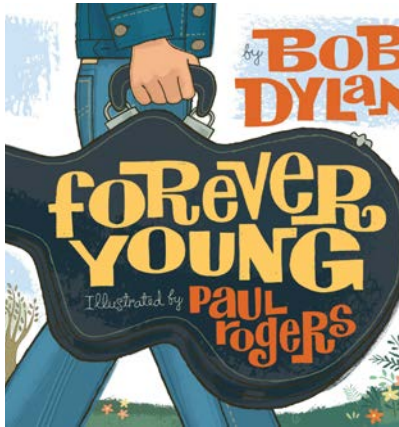
Im Vorfeld hatten sich die Musiker:innen mit den Texten und Songs Dylans auseinandergesetzt. Die Texte sind aktueller denn je und ließen sich super in einen Gottesdienst integrieren. In diesem Gottesdienst fand auch die Prüfung im Fach Popgesang für Katharina Linn statt. Im Rahmen dieser kann man auch einen kleinen Impuls zu einem der gesungenen Songs gestalten. Die Wahl für *Blowin' In The Wind* war keine schwierige.



Michael Schreiner-Beck und Pfarrer Vincenzo Petracca



Katharina Linn und Tine Wiechmann



Ein Höhepunkt des Gottesdiensts war sicherlich der Segen. Während schon Musik erklang, sprach Vincenzo Petracca wunderbare Segensworte, welche dann direkt in die Songs *Forever Young* und schließlich *Knocking On Heavens Door* mündeten. Diese wurden von den Musiker:innen dreistimmig gestaltet und von Michael Schreiner-Beck durch kleine Saxofon-Soli untermalt. Die Wirkung, die diese Musik im Gottesdienst hatte, lässt sich nur schwer in Worte fassen. Es war wirklich besonders und intensiv. Die Worte von Bob Dylans *Forever Young* können das wohl am besten zeigen:

*May God bless and keep you always
 May your wishes all come true
 May you always do for others
 And let others do for you
 May you build a ladder to the stars
 And climb on every rung
 May you stay forever young
 May you stay forever young*

*May you grow up to be righteous
 May you grow up to be true
 May you always know the truth
 And see the light surrounding you
 May you always be courageous
 Stand upright and be strong
 May you stay forever young
 May you stay forever young*

*May your hands always be busy
 May your feet always be swift
 May you have a strong foundation
 When the winds of changes shift
 May your heart always be joyful
 May your song always be sung
 And may you stay forever young
 May you stay forever young*



Mit diesen Wünschen wurden die Gottesdienstbesucher:innen in ihre Woche geleitet. Als Dankeschön erhielten alle Musizierenden im Anschluss an den Gottesdienst eine Biografie von Bob Dylan, die wirklich spannend zu lesen ist. Schlussendlich klang in allen Ohren natürlich noch *Knocking On Heavens Door* nach. Es war toll, wie Michael Schreiner-Beck mit dem Saxofon eine ganz neue Farbe in diesen wunderbaren Song brachte.

In meinem Kopf hallt bis heute die Frage nach: *How many times must a man look up, before he can see the sky?* Auch wenn man keine Antwort darauf weiß, scheint doch ein Hoffnungsschimmer durch all die Sorgen hindurch.

von Katharina Linn



Impuls zu Blowin' In The Wind

*How many times must a man look up,
before he can see the sky?*

Wie oft muss ich nach oben schauen, bevor ich den Himmel sehen kann?

Himmel. Weite. Geborgenheit. Freiheit – die Antwort? Sie verweht im Wind.

Ein schwacher Trost. Die Antwort verweht im Wind. Ich kann sie im Moment weder hören noch klar sehen. Ich kann es nicht ändern. Es liegt nicht allein in meiner Hand. Das macht mich traurig, manchmal sogar wütend und vollkommen ruhelos.

Die Antwort, sie verweht im Wind.

Ich kenne die Antwort auf alle meine Fragen im Moment nicht. Gibt es jemanden, der von meiner Unwissenheit weiß? Gibt es jemanden, der mich wieder zur Ruhe bringen kann?

Der Wind. Neben all der Unruhe, schwingt da im Wind nicht noch etwas anderes mit?

Hoffnung, Ruhe und Vertrauen. Der Glaube daran, dass eine Zeit kommen wird, in der ich den Himmel sehen kann, in der Weinende gehört werden, in der Menschen frei werden. Frei, um zu sein; frei, um zu glauben; frei, um zu leben.

Katharina Linn

 **BARTELS NOTEN**

Buch und Musik

**Ihr Fachgeschäft für
Noten, Bücher,
musikalisches Zubehör
und Geschenke**

Nutzen Sie den Bartels - Schnellversand -
schnell, preiswert und bequem.

Ihr Spezialist für Kirchenmusik

28195 Bremen · Wachtstr. 18

Fon: 04 21 / 335 115

info@bartelsnoten.de · www.bartelsnoten.de

Inge-Pittler- Förderpreis

an der Hochschule für Kirchenmusik
der Evangelischen Landeskirche in Baden
Heidelberg

Förderpreise für das Fach Gesang wurden aufgrund des
Wettbewerbes vom 11. Juli 2022 vergeben an

Studiengang Künstlerische Ausbildung Gesang:

1. Preis:	Michaela Kögel (Doz: Hübner)	€ 500,00
	Leonie Hübner (Doz: Abele)	€ 500,00
2. Preis	Mihyeon Sun (Doz: Keil)	€ 300,00
	Kyungpyo Park (Doz: Hübner)	€ 300,00

Studiengang Kirchenmusik:

1. Preis	Ensemble „Mariposa“	
	Katharina Linn (Doz: Horn)	€ 500,00
	Noah Roloff (Doz: Abele)	€ 500,00
	Alex Albrecht (Doz: Abele)	€ 500,00

Anerkennungspreis Piano	Till Otto (Doz: Lim)	€ 200,00
	Suyoung An (Doz: Lim)	€ 200,00

Heidelberg, den 11. Juli 2022


Prof. Dr. Martin Mautner





Orchesterstudientage 2022

HfK trifft Kfz

Für die diesjährigen Orchesterstudientage vom 27. bis 29. Mai mit der *Kammerphilharmonie Mannheim* standen für unsere Masterstudierenden folgende Werke auf dem Programm:



- » Wolfgang Amadeus Mozart: Divertimento in D, KV. 136
- » Antonio Vivaldi: Fagottkonzert in a-Moll, RV 497
- » Anton Stepanowitsch Arenski:
Variationen über ein Thema von Tschaikowski
- » Thomas Stevens: Variations in olden Style für Tuba und Streicher
- » Felix Mendelssohn: Sinfonia Nr. II in D-Dur



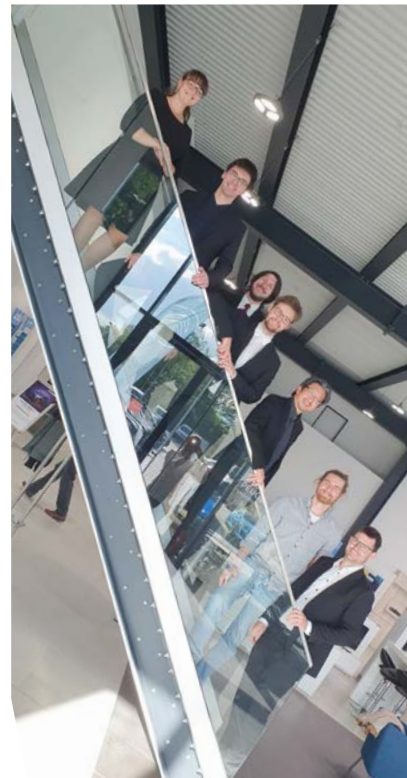
Durch die kurzfristige Erkrankung von Alexander Albrecht musste Chorleitungsprofessor Michiya Azumi diesmal nicht nur analysieren, helfen und mit den Studierenden ihre Proben nachbesprechen, sondern zeitweise auch selbst am Pult stehen. In den Probenpausen zeigte Paul Hafner wieder einmal seine Künste als Pizzakoch für die ganze „Mannschaft“.



Die Probenphase mündete in zwei gut besuchten Konzerten. Das erste Konzert fand traditionell im Ludwigshafener Wilhelm-Hack-Museum statt. Hier wurden die Gewinner des *Bruno-Hermann-Preises* durch den Sohn des Begründers, Gregor Herrmann, und weitere Funktionäre der *Pfälzischen Musikgesellschaft e. V.* geehrt. Diese Preisträger wirkten als Solisten mit: Karlsson Schick am Fagott und Frederick Punstein an der Tuba. Letzterer bot als Zugabe noch eine unkonventionelle Improvisation dar, die von leisen Tönen über Jazz in Beatboxing abog und große Erheiterung des Publikums auslöste.



Das zweite Konzert fand an einem ungewöhnlichen Ort statt: im Autohaus der Nauerz-Gruppe in Kaiserslautern. Tatsächlich bot der lichtdurchflutete Showroom genug Platz und eine ordentliche Akustik, hier unser Programm noch einmal zum Besten zu geben. Es war wie immer eine große Freude, mit der Kammerphilharmonie, die die HfK schon so viele Jahrzehnte als Partner begleitet, musizieren zu dürfen!



von Matthias Berges

Auf der Showtreppe im Autohaus (v. o.): Carolin Raschke, Till Otto, Paul Hafner, Matthias Berges, Michiya Azumi, Arno Krokenberger, Paul Tarling

Nach viel Winter kommt der Sommer

Zum Ende des Sommersemesters fand nach langer Zeit endlich wieder ein zünftiges Sommerfest in der Hildastraße statt. Mit Big Band-Musik und bester Gesellschaft verbrachten wir einen wunderbaren Abend. Nachdem die Festivitäten durch die Coronapandemie lange nicht wie gewohnt stattfinden konnten, freuten wir uns umso mehr, dass dem Sommerfest in diesem Jahr nichts mehr im Wege stand. Bei den Planungen packten alle Studierende mit an. Alle Aufgaben im Vorfeld wie die Organisation der Big Band, die Zusammenstellung von Salatbuffet und Grillspezialitäten sowie der Aufbau im Garten wurden mit großer (Vor-)Freude ausgeführt.

Die Big Band war ein Highlight des Abends am 7. Juli 2022. Zum dritten Mal formierte sich rund um Bandleader Matthias Berges eine bunt gemischte Truppe, die einfach nur Lust hatte, gemeinsam Musik zu machen. Ein besonderer Dank gilt an dieser Stelle all denen, die extra für diese Big Band zur Hochschule kamen! Schon bei der gemeinsamen Probe hatten wir viel Spaß. Aktuelle und ehemalige Studierende und Lehrende, sowie die sogenannten „Externen“ spielten ein vielfältiges Repertoire und sorgten musikalisch für gute Stimmung am frühen Abend.

Für das leibliche Wohl war ebenso bestens gesorgt. Einige Studierende übernahmen das Amt des Grillmeisters und steuerten Salate bei. Ein Zapfhahn mit gekühltem Fassbier sorgte für die richtige Erfrischung. Unser Publikum wurde durch viele kleine Nachbarskinder aufgemischt, die ganz gespannt der Musik lauschten und im Garten herumsprangen. Leider fanden einige Anwohner:innen die Musik an diesem frühen Sommerabend nicht ganz so unterhaltsam. Deshalb bekam unser Sommerfest schließlich von der Polizei Besuch und wir mussten die Big Band-Setlist kurz vor geplantem Ende abbrechen. Dennoch: Es war ein rundum gelungener Abend mit guten Gesprächen und bester Laune – vielleicht spielen wir im nächsten Jahr besser *The Jazz Police...*

von Katharina Linn

Maria Mokhova, Katharina Linn, Helene Streck, Finn Krug. Fotos: Angelo Cetta



Anna Vogt, Andrea Hadwiger,
Barbara Kürsch



Eugen Polus und Gerd-Peter Murawski



HFK-BIG BAND

VOCALS: ANNA VOGT
KATHARINA LINN

ALTO 1: ALEXANDRA KUMMER (GUEST)
ALTO 2: SUSANNE KUMMER (GUEST)
RENATE KUMMER (GUEST)

TENOR 1: CAROLINE NELSON (GUEST)
TENOR 2: IRIS POTAKOWSKYJ (GUEST)
BARITONE: SARAH PFISTER (GUEST)

TRUMPET 1: ULRICH GEISEN
TRUMPET 2: NOAH ROLOFF
TRUMPET 3: LOUISA REINEKE
TRUMPET 4: YANNICK SCHWENCKE

TROMBONE 1: AKANE SEO
TROMBONE 2: HOSUNG KANG
TROMBONE 3: KATHARINA LINN
TROMBONE 4: PAUL HAFNER

PIANO: MATTHIAS BERGES
ACCORDEON: THILO RATAI
BASS: JULIUS LUCHTERHANDT
DRUMS: BENEDIKT SCHWARZ

Setlist Sommerfest

- » Back in the Day
- » Crocodile Rock
- » September
- » How high the Moon
- » Why don't you do right?
- » Basin Street Blues
- » Don't stop believin'
- » TMI
- » Africa
- » Can you feel the Love tonight
- » La Negra Tiene Tumbao
- » Mas Que Nada
- » From a Distance (feat. Michiya Azumi *cond*)
- » Birdland
- » Livin' on a prayer
- » Mamma Mia – It's ABBA
- » Crazy Train
- » New York, New York (feat. Y. S. *voc*, H. M. L. S. *vl*)
- » YMCA
- » Flashdance... What a Feeling
- » Maniac



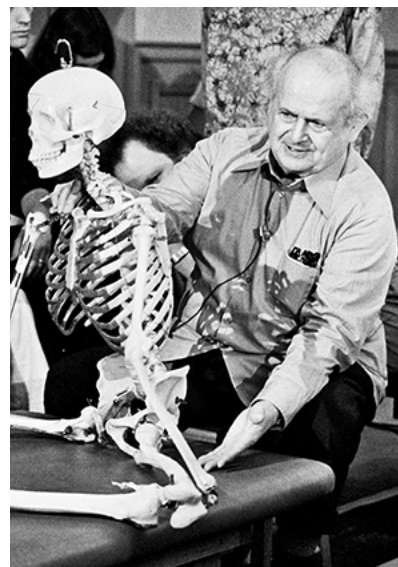
Ich liege, atme und bewerte nicht.

Ende September konnte man in der HfK lauter Studierende und auch Dozierende mit ihren Yoga-Matten unterm Arm antreffen. Grund dafür war der Kurs zum Thema „Feldenkrais und Stimme“, welcher an diesen beiden Tagen in unserer Hochschule stattfand.

„Wenn Du weißt, was Du tust, kannst Du tun, was Du willst“, so Moshé Feldenkrais. Seine Methode soll Bewusstheit in unser Dasein als Sänger:innen, als Musiker:innen und in unseren Alltag als Menschen bringen.

Moshé Feldenkrais lebte von 1904 bis 1984. Die Feldenkrais-Methode ist eine ganzheitliche Lernmethode, die es ermöglichen soll, durch Bewegung und Berührung Entwicklungsprozesse anzuregen, die wiederum tiefgreifende Veränderungen in uns ermöglichen. Gerade für uns als Musiker:innen ist ein bewusster Umgang mit unserem Körper und unseren Bewegungen essenziell notwendig. Jeder kennt es: Nach einigen Stunden Üben oder einer langen Probe haben wir Rückenschmerzen oder fühlen uns einfach nicht wohl. Mithilfe der Feldenkrais-Methode soll genau das nicht passieren. Man soll sich wohlfühlen bei dem, was man tut. Man entwickelt ein Gefühl und ein Bewusstsein für jede Bewegung. Musik ist Bewegung. Klang entsteht durch Bewegung. Unsere Stimmlippen, die Saiten einer Geige oder die Luft in der Orgelpfeife muss sich bewegen, damit Klang entstehen kann. Toll, dass wir nun an der HfK solch eine Möglichkeit hatten. An dieser Stelle gilt der Dank der Fachschaft Gesang, die den Kurs initiierte und organisierte.

Als Dozentin besuchte uns **Gudrun Bär**, die als Gesangs- und Feldenkraislehrerin über langjährige Erfahrungen verfügt. Sie erklärte uns zu Beginn des zweitägigen Kurses, um was es ihr beim Unterrichten der Feldenkraistechnik geht: „Wir dürfen lernen, uns selbst zu entdecken und neu zu erleben. Bewegungen dürfen dabei neu organisiert werden. Wir sollen uns beobachten, aber nicht bewerten, und vielleicht fühlen wir uns anschließend leichter, aufgerichteter und in uns gestützter.“



Moshé Feldenkrais (1904-1984)

MUSIA
MUSIK & MEDIEN

musia.de

Notenversand & Büchershop

info@musia.de

» Ziel ist es, die Elemente Bewegung, Sinnesempfindung, Gefühl und Denken über Bewegung zu verändern und zu entwickeln. «



Mit einer Kombination aus Atem-, Bewegungs- und Stimmübungen war der Kurs abwechslungsreich gestaltet. Stets stand die individuelle Selbstwahrnehmung hierbei im Fokus. Übungen wie zum Beispiel die sogenannte „Beckenuhr“ dauerten teilweise sehr lange an. Hierbei sollte man sich im Inneren des Beckens ein Ziffernblatt vorstellen und auf Ansage die verschiedenen Uhrzeiten mit der Bewegung verfolgen. Was erst einmal unkompliziert klingt, war am Anfang für einige gar nicht so leicht umsetzbar, jedoch war es erstaunlich, wie durch häufige Wiederholung schnell ein Bewusstsein für diese neue Bewegung geschaffen

werden konnte. Dies war nur eine von vielen Übungen, die Erstaunliches im eigenen Körper verursachten. Egal ob einzeln oder mit Partner: Wir lernten sämtliche Bereiche des Körpers auf ganz unterschiedliche Weise neu kennen.

Zwischendurch wurde auch gesungen. Wir einigten uns auf den Choral „Der Mond ist aufgegangen“. Es war spannend, zu spüren, wie unterschiedlich sich das Singen nach unterschiedlichen Körperübungen anfühlte. In diesen beiden Tagen konnten wir viel Neues entdecken, aber auch große Ruhe und Entspannung spüren. Wenn wir nach einer Übung am Boden neu aufgerichtet durch den Raum gingen, konnten wir dabei jeden einzelnen Zeh spüren. Es war toll, zu sehen, dass viele nun sehr selbstsicher hin und her spazierten. „Hier laufen ja lauter König:innen“, so Gudrun Bär am Ende.

Vielen Dank, liebe Gudrun, dass du uns mit in die Feldenkrais-Methode genommen hast und uns gezeigt hast, wie wir durch Selbstwahrnehmung wachsen und in neuem Bewusstsein aufblühen können.

von Katharina Linn



In der Wiege der Demokratie

Die traditionsreiche Weinfahrt zum Start des Wintersemesters führte uns dieses Jahr nach Neustadt an der Weinstraße, von wo aus wir unsere Wanderung zum Hambacher Schloss starteten. Ausgerüstet mit Proviant, neuem Wein und weiteren Getränken, sowie mit guter Laune und Lust zum Wandern machte sich unsere Gruppe auf den Weg zum Schloss. Oben angekommen konnten wir bei herrlichem Wetter die weite Aussicht über die Pfalz genießen und uns für die restlichen Stunden der Wanderung stärken. Nach Besichtigung der mehrstöckigen Ausstellung im Schloss ging es gut gestimmt durch den Wald zurück ins Tal, immer wieder mit Pausen zum Singen und Verschnaufen. Wie jedes Jahr bot der Ausflug auch diesmal wieder reichlich Gelegenheit, sich mit bekannten wie auch neuen Kommilitoninnen, Kommilitonen und Dozierenden in einer lockeren Atmosphäre auszutauschen. Den wunderschönen Tag ließen wir auf dem Neustädter Weinlesefest bei Speis und Trank ausklingen. Es war eine sehr gelungene und unvergessliche Weinfahrt, die Energie fürs neue Semester gegeben hat und die ohne Paul Hafner nicht denkbar gewesen wäre. Vielen Dank für die durchdachte Planung und Verpflegung!



Das Hambacher Fest von 1832

von Cosima Schimpf



Vor den Mauern des Hambacher Schlosses (v. l.): Andrea Hadwiger, Martin Mautner, Barbara Kürsch, Paul Hafner, Heidrun Luchterhandt, Noah Roloff, Gerhard Luchterhandt, Gerd-Peter Murawski, Leon Schmidt, Yannick Schwencke, Matthias Berges, Hosung Kang, Miriam Schulze, Takahiro Yamauchi, Michael Müller, Paul Tarling, Arno Krokenberger, Cosima Schimpf



Konzert der Orgelklasse von Christoph Bornheimer am 12.12.2021 in Bad Wimpfen

v. l.: Michael Müller, Leon Schmidt, Carolin Raschke, Miriam Schulze, Christoph Bornheimer, Paul Hafner, Patrick Renz, Yena Jeong



HfK-Studenten Manuel Dahme (l.) und Matthias Berges (4. v. l.) nahmen am Meisterkurs Orchesterleitung in der Bundesakademie Wolfenbüttel teil. Den Kurs leitete Prof. Joachim Harder (r.), das Orchester der TU Braunschweig stand für die Praxis zur Verfügung.



Inge-Bullinger-Pittler-Wettbewerb am 11.07.2022

Das Gewinner-Ensemble „Mariposas“: Katharina Linn, Martina Egli, Noah Roloff, Alexander Albrecht



Singalong-Konzert mit Simon Halsey am 06.09.2022 in der Christuskirche Karlsruhe

Dirigent Simon Halsey (4. v. l.) inmitten aller Mitwirkenden der HfK: Carmen Buchert (Sopran), Manuel Knoll, Yannick Schwencke, Matthias Berges, Matthias Horn (Bass), Noah Roloff, Sebastian Hübner (Tenor), Peter Gortner (Gesamtleitung)



HfM Saar Summer School 2022: An der internationale Dirigierakademie vom 18.–23. September 2022 in Saarbrücken nahmen zwei unsere Studierenden teil. Paul Tarling und Katharina Linn durften die Kurse von Dozenten aus Irland, Schweden, Deutschland und den USA besuchen und eine Woche Dirigierunterricht genießen.

Foto: Katharina Linn wird im Livestream von Brady Allred (USA) gecoacht



Gerhard Luchterhandt und Martin Mautner brachten eine Sammlung von etwa 300 Gesangbuchraritäten an die HfK. Die Kollektion wurde von Günther Pannes (1927–2015), Pfarrer und Kirchenmusiker, mit Akribie und großer Sachkenntnis zusammengetragen und uns von seinen Erben (Joachim Pannes, rechts) überlassen. Mit dieser dritten hymnologischen Sammlung haben wir einen wahren Schatz.

Die erste Adresse für Ihre Hausorgel

G. Kisselbach
Deutschlands großes Kirchenorgelhaus



Jederzeit üben und musizieren – auf einer modernen Digitalorgel

Kaum ein namhafter Organist kann und möchte heute noch auf das Üben zu Hause verzichten. In unseren Ausstellungen zeigen wir Ihnen die interessantesten Digitalorgeln aus dem riesigen Spektrum namhafter Hersteller. Setzen Sie bei der Wahl Ihrer Hausorgel, einer Kirchen- oder Friedhofsorgel auf die Erfahrung des Marktführers.

Besuchen Sie eine unserer Ausstellungen in Kassel, Hamburg, Köln oder Augsburg.

www.kisselbach.de

G. Kisselbach Kirchenorgeln
Tel. 05 61/9 48 85-0
info@kisselbach.de

Stammhaus Kassel
Lindenallee 9–11
D-34225 Baunatal

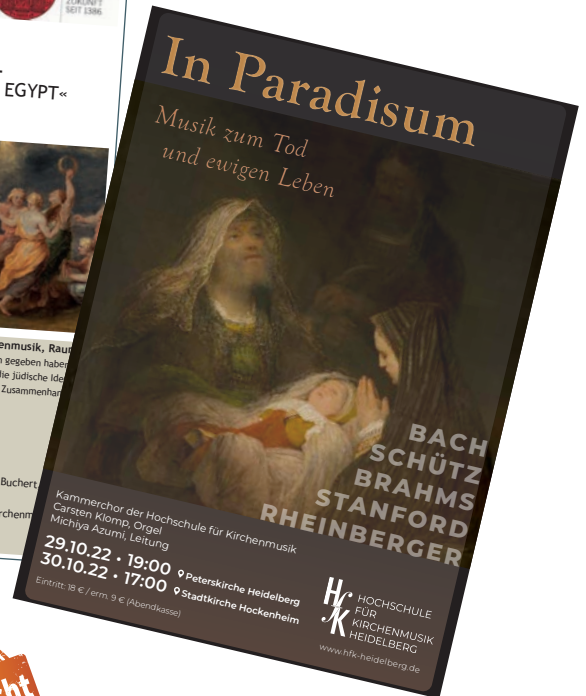
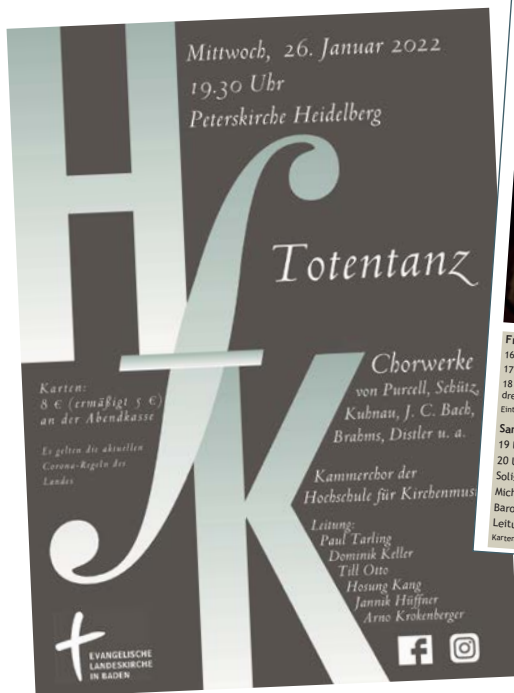
Filiale Nord
Steinschanze 4–6
D-20457 Hamburg

Filiale West
Aachener Straße 524–528
D-50933 Köln

Filiale Süd
Aindlinger Straße 9 1/2
D-86167 Augsburg

PERSONEN UND DATEN

Veranstaltungen 2022



Sonntag, 23. Januar

18:00 Uhr | Markuskirche Gaggenau

Klassenkonzert



Studierende der Orgelklasse Heinrich Walther

Mittwoch, 26. Januar

19:30 Uhr | Peterskirche

Totentanz

Chorwerke von Purcell, Schütz, Kuhnau, J. C. Bach, Brahms, Distler u. a.

Hochschulchor der HfK
Leitung: Paul Tarling, Dominik Keller, Till Otto, Hosung Kang, Jannik Hüffner, Arno Krokenberger

Sonntag, 6. Februar

11:00 Uhr | Heiliggeistkirche

Bob-Dylan-Gottesdienst

Katharina Linn
Michael Schreiner-Beck
Tine Wiechmann

Samstag, 11. Februar

19:30 Uhr | HfK

Romantische Duette

Abschlusskonzert des Seminars für Lied- und Oratorien-gestaltung

Studierende der HfK
Leitung: Sebastian Hübner, Kyeyoung Lim

23.-25. März

ganztätig | HfK

Fortbildung Popmusik

Fortbildung für Schul- und Kirchenmusiker:innen in den ersten Amtsjahren

4. Mai – 27. Juli

mittwochs, 13:00 Uhr | Peterskirche

Akademische Mittagspausen

Angehörige der HfK spielen das Orgelwerk César Francks

Mittwoch, 11. Mai

19:30 Uhr | Peterskirche
ausgefallen

Schöpfung

Chorwerke von Bach, Schütz, Herzogenberg
Orgel-improvisationen

Leitung: Paul Hafner, Elisabeth Matthiesen, Carolin Raschke, Samuel Schmitt

<p>Sonntag, 29. Mai 11:00 Uhr Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 17:00 Uhr Autohaus Nauerz Kaiserslautern</p>	<p>Orchesterkonzert Mozart: Divertimento in D, KV. 136 Vivaldi: Fagottkonzert in a, RV 497 Arensky: Variationen über ein Thema von Tschaikowski Stevens: Variations in olden Style für Tuba und Streicher Mendelssohn: Sinfonia II in D</p>	<p>Kammerphilharmonie Mannheim Frederik Punstein, Tuba Karlsson Schick, Fagott Leitung: Alexander Albrecht, Matthias Berges, Paul Hafner, Johannes Kraft, Arno Krokenberger, Till Otto, Carolin Raschke, Paul Tarling</p>
<p>24.–26. Juni</p>	<p>9. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion Israel in Ägypten</p>	<p>Vorträge: PD Dr. André Bahr Prof. Dr. Birgit Klein Prof. em. Dr. Rainer Albertz Gottesdienst: Pfarrer Martin-Christian Mautner</p>
<p>Samstag, 25. Juni 20:00 Uhr Peterskirche (19:00 Uhr: Werkeinführung mit Michael Gerhard Kaufmann)</p>	<p>Israel in Egypt Oratorium von Georg Friedrich Händel im Rahmen der Summer School</p>	<p>Carmen Buchert, Sopran Michaela Kögel, Sopran Leonie Hübner, Alt Sebastian Hübner, Tenor Thomas Scharr, Bass Ekkehard Abele, Bass Kammerchor der HfK Barockorchester L'arpa festante Michiya Azumi, Leitung</p>
<p>Sonntag, 26. Juni 10:00 Uhr Peterskirche</p>	<p>Universitätsgottesdienst</p>	<p>Pfarrer Martin Mautner Kammerchor der HfK Michiya Azumi, Leitung</p>
<p>Sonntag, 10. Juli 11:00 Uhr Heiliggeistkirche</p>	<p>Queen-Gottesdienst</p>	<p>Tine Wiechmann, Vocals Lars Quincke, Piano Lukas Blessing, Bass Finn Jeschkeit, Drums</p>
<p>Mittwoch, 13. Juli 18:30 Uhr Peterskirche</p>	<p>Hoffnung und Zuversicht Chorwerke von Schütz, Hauptmann, Mendelssohn, Schubert, Brahms Uraufführung von Noah Roloff „Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens“ Orgelimprovisationen</p>	<p>Hochschulchor der HfK Matthias Berges, Klavier Johannes Kraft, Orgel Arno Krokenberger, Orgel Leitung: Jannik Hüffner, Yena Jeong, Jina Chang, Noah Roloff</p>
<p>22.–24. Juli</p>	<p>César-Franck-Tage</p>	
<p>Freitag, 22. Juli 20:00 Uhr Jesuitenkirche</p>	<p>Orgelkonzert</p>	<p>Daniel Roth (Paris)</p>
<p>Samstag, 23. Juli 20:00–24:00 Uhr Christuskirche</p>	<p>Konzertnacht</p>	<p>Orgel: Christoph Bornheimer, Lena Fischer, Fukutaro Ikeda, Patrick Renz, Helene Streck, Heinrich Walther Violine: Adelheid Neumayer Klavier: Maria Mokhova, Heinrich Walther Moderation: Claus Fischer</p>

Sonntag, 24. Juli 10:00 Uhr Christuskirche	Gottesdienst	Hochschulchor der HfK Leitung: Matthias Berges, Thomas Braun, Arno Krokenberger Orgel: Christoph Bornheimer, Gerhard Luchterhandt
21.–23. September ganztägig HfK	Fortbildung Gottesdienst	Fortbildung für Kirchenmusiker:innen in den ersten Amtsjahren
28.–29. September	Kurs Feldenkrais und Stimme	Leitung: Gudrun Bär
Samstag, 29. Oktober 19:00 Uhr Peterskirche	In Paradisum Musik zum Tod und ewigen Leben	Kammerchor der HfK Carsten Klomp, Orgel Michiya Azumi, Leitung
Sonntag, 30. Oktober 17:00 Uhr Stadtkirche Hockenheim		
Mittwoch, 30. November 19:30 Uhr Peterskirche	Es leucht' wohl mitten in der Nacht Werke von Hassler über Bach und Distler bis Ešenvalds	Hochschulchor der HfK Leitung: Katharina Linn, Elisabeth Matthiesen, Noah Roloff, Samuel Schmitt
Samstag, 3. Dezember 17:00 Uhr St. Gallus Ladenburg	La Nativité du Seigneur Orgelzyklus von Olivier Messiaen	Studierende der Orgelklasse Christoph Bornheimer
Sonntag, 4. Dezember 18:00 Uhr Herz-Jesu Mannheim		
Samstag, 10. Dezember 18:00 Uhr Providenzkirche	39. Weihnachtslieder zum Mitsingen	Bläserkreis der HfK Miriam Engel, Leitung Paul Tarling, Orgel Elisabeth Matthiesen, Moderation
Donnerstag, 15. Dezember 17:00 Uhr HfK	Adventsfenster 1. Kantate des Bachschen Weihnachtsoratoriums (Orgelfassung)	Studierende der HfK Carsten Klomp, Orgel



Absolventinnen und Absolventen seit Wintersemester 2021

Im Studiengang **Kirchenmusik** beendeten folgende Studierende ihre Ausbildung:

- » Dominik Keller (Bachelor)
- » Till Otto (Bachelor)
- » Paul Tarling (Bachelor)
- » Byungyong Yoo (Bachelor)
- » Jannik Hüffner (Bachelor)

- » Alexander Albrecht (Master)
- » Matthias Berges (Master)
- » Caroline Huppert (Master)
- » Miriam Schulze (Master)
- » Benedikt Schwarz (Master)

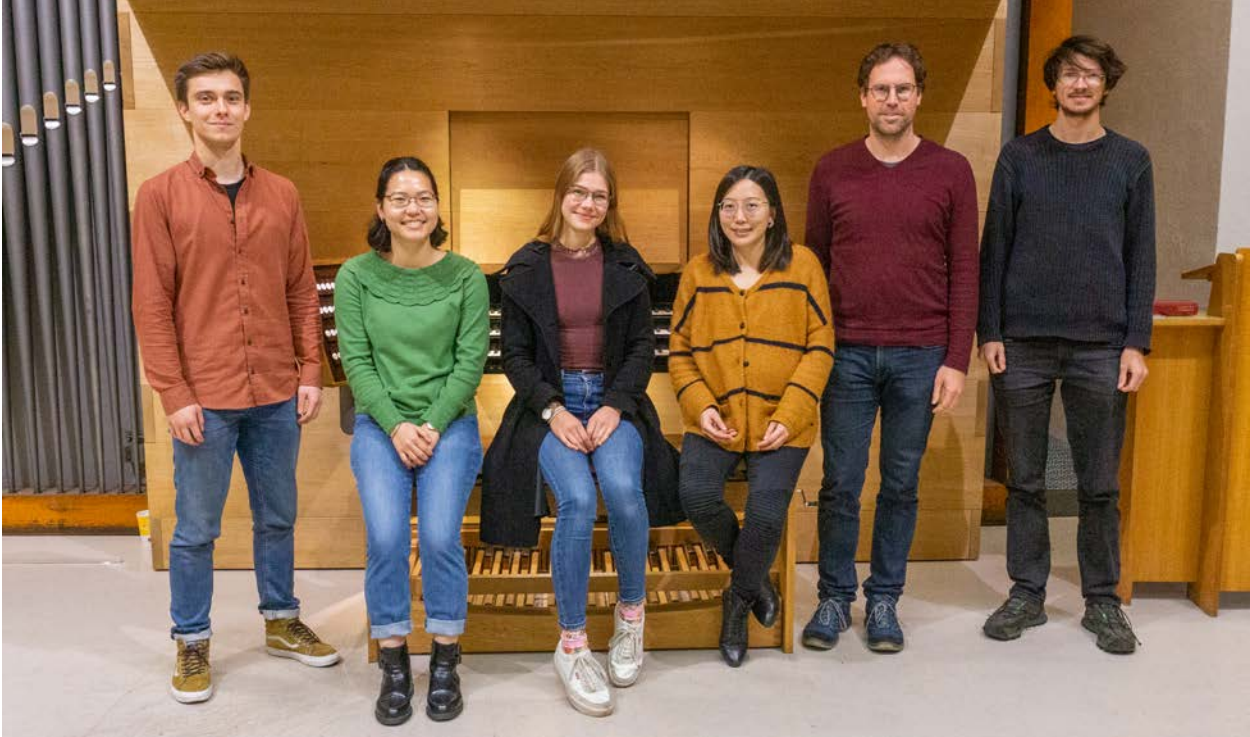


In der **Künstlerischen Ausbildung** wurden folgende Reifeprüfungen erfolgreich abgelegt:

- » Leonie Hübner (Gesang, Klasse Ekkehard Abele)
- » Caroline Huppert (Chorleitung, Klasse Michiya Azumi)
- » Michaela Kögel (Gesang, Klasse Sebastian Hübner)
- » Yeji Shin (Gesang, Klasse Ekkehard Abele)
- » Jinju Yu (Klavier)

Neue Studierende 2022

- » Jan Skowron, Finn Krug, Patrick Renz, Cosima Schimpf, Wan-Ting Tsai (Bachelor Kirchenmusik)
- » Manuel Dahme, Johannes Kraft, Till Otto, Paul Tarling, Maki Yanagihara, Byungyong Yoo (Master Kirchenmusik)
- » Künstlerische Ausbildung: Mihyeon Sun (Gesang), Paul Tarling (Chorleitung)



Neu am Haus: Jan Skowron, Maki Yanagihara, Cosima Schimpf, Wan-Ting Tsai, Patrick Renz, Johannes Kraft

Studierendenvertretung

- » Jenny Amarell, Paul Tarling, Helene Streck



Wer ist wo? Stellenbesetzungen mit Absolvent:innen der HfK Heidelberg

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> » Caroline Huppert » Dominik Keller » Manuel Knoll » Joanna Lenk » Johannes Merkle » Thilo Ratai » Benedikt Schwarz » Paul Tarling » Anna Vogt | <p>Kreiskantorin Kirchenkreis Lennep,
Chorassistent Limburger Domsingknaben
Musikschule „Kuseler Musikantenland“
Ev. Kirchengemeinde Fellbach
Ev. Kirchengemeinde Bergisch Gladbach
Friedenskirchengemeinde Troisdorf
Ev. Kirchengemeinde Lennep
Ev. Kirchengemeinde Meisenheim
Ev. Gemeinde Feudenheim in Mannheim
Ev. Erlöserkirche Mannheim-Seckenheim</p> |
|--|---|



Die Lenter-Organ von 1616 in der Luther-
kirche Fellbach



Evangelische Schlosskirche Meisenheim

**REMSCHIEDER
GENERAL-ANZEIGER** rga.

📄 🔍 👤

Lokales ▾ Lokalsport Rhein Wupper Fotos Politik E-Paper Anzeigen ▾ Abo & Service ▾ ☰ Mehr

🏠 > Lokales > Remscheid > Remscheid Lennep: Neues Kantorenpaar lädt zu besonderen Gottesdiensten

Evangelische Kirche

Neues Kantorenpaar lädt ein zu besonderen Gottesdiensten

10.11.2022 - 15:17



Thilo Ratai (29) und Caroline Huppert (28) an der Orgel in der evangelischen Stadtkirche Lennep am Kirchplatz. © Roland Keusch

👤 Von Melissa Wienzek ▾

Caroline Huppert und Thilo Ratai sind von Heidelberg nach Lennep gezogen. In ihren Chören und Gruppen kann jeder mitmachen.

Quelle: <https://www.rga.de/lokales/remscheid/remscheid-lennep-evangelische-kirche-neues-kantorenpaar-laedt-zu-besonderen-gottesdiensten-91907421.html>

Personalia

Matthias Berges, allen wohlbekannt als Student der HfK, bleibt uns nach seinem Master-Abschluss erhalten. Er hat die Vertretung der Leitung der Akademie während des Sabbaticals des Landeskantors KMD Achim Plagge übernommen und steht ebenso für die Öffentlichkeitsarbeit der Hochschule zur Verfügung. Die Tätigkeit begann am 1. Oktober 2022 und ist auf ein Jahr befristet. Herrn Berges' Katalog der Tätigkeiten ist umfangreich. Mit großem Engagement hat er seinen Dienst aufgenommen. Herzlich willkommen in neuer Funktion!

Tine Wiechmann, bislang Professorin für den Fachbereich Pop, hat uns zum Ende des Sommersemesters 2022 verlassen. Sie hat eine Stelle in ihrer norddeutschen Heimat angenommen. Wir danken sehr für ihren Dienst an der HfK und freuen uns, dass sie uns verbunden bleibt. Für ihre neue Tätigkeit wünschen wir ihr von Herzen Gottes Segen.

Manuel Durão, der zwei Jahre an unserer HfK Tonsatz und Gehörbildung unterrichtete, erhielt eine Festanstellung an einer staatlichen Hochschule. Wir freuen uns mit ihm und gratulieren herzlich. Der Lehrauftrag wurde ausgeschrieben und nach einem umfänglichen Bewerbungsverfahren an Herrn Fabian Bauer vergeben, der derzeit in Stuttgart promoviert. Wir freuen uns auf ihn und heißen ihn in Heidelberg willkommen.



Fabian Bauer wurde 1992 in Tübingen geboren und studierte zunächst Lehramt Deutsch an der Universität Stuttgart sowie Schulmusik mit Hauptfach Klavier an der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart*. Dort absolvierte er ebenfalls seinen Bachelor in Musiktheorie bei Siegfried Eipper. Anschließend folgte ein Master-Studium in Musiktheorie bei Felix Diergarten an der *Hochschule für Musik Freiburg*.

Forschend setzt er sich unter anderem mit der Musik György Ligetis auseinander, wofür er bereits für seine Abschlussarbeit (*„Logik und Absurdität“. Zur Wechselwirkung von Sprache und Affekt mit klangkompositorischen Techniken in György Ligetis „Aventures“*) an der Musikhochschule Freiburg den Helene-Rosenberg-Preis 2021 für herausragende musikwissenschaftliche Leistungen erhielt. Derzeit arbeitet er an seiner Promotion in historischer Musikwissenschaft bei Felix Diergarten über Anton Bruckners weltliche Vokalmusik. Seit Wintersemester 2019/20 hat er einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart inne und unterrichtet ab Sommersemester 2023 an unserer Hochschule die Fächer Gehörbildung und Musiktheorie/Tonsatz.

Dienstjubiläen

Auch im Jahr 2022 gab es wieder einige Jubiläen von Lehrkräften an unserer Hochschule zu feiern:

- » **KMD Prof. Carsten Klomp** blickt auf 10 Jahre Tätigkeit in den Bereichen Orgelliteraturspiel sowie Orgel-improvisation zurück.
- » **Thomas Wilhelm** ist seit 15 Jahren im Bereich Orgelkunde tätig.
- » **Prof. Stefan Göttelmann** wirkt bereits seit 30 Jahren in den Fächern Orgel-improvisation, Gemeindebe-gleitung sowie Orgelliteraturspiel.

Wir gratulieren allen Jubilaren herzlich und danken sehr für die erfolgreiche Zusammenarbeit und die Ver-bundenheit mit unserer HfK.

Nachruf

In Oberursel verstarb am 25. Januar 2022 der ehemalige KI-Dozent

Prof. Heinz-Werner Zimmermann.

1930 in Freiburg geboren und am Bodensee aufgewachsen, studierte er 1950–54 am Kirchen-musikalischen Institut (heute HfK) in Heidelberg und wurde dort anschließend – noch unter Institutsgründer Herrmann Poppen – Nachfolger seines Lehrers Wolfgang Fortner als Dozent für Musiktheorie. 1962 übernahm er die Leitung der Kirchenmusikschule am Berliner Johan-nesstift, 1975 wechselte er als Professor für Komposition an die Frankfurter Musikhochschule. In seinen kirchenmusikalischen Werken – darunter zahlreiche Chormotetten mit Kontrabass-begleitung, eine St. Thomas-Kantate, eine Missa Profana, sowie eine Reihe von Orgelsalmen – setzte er neue Akzente, insbesondere durch die Einbeziehung von Jazz-Elementen, die er auf fantasievolle Weise in klassische Formen einwob. Auch in seinen späten Jahren blieb Zimmer-mann stets der HfK verbunden, in der oft Werke von ihm aufgeführt worden sind. Die Hoch-schule wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Gerhard Luchterhandt

helfen

aufführen

musizieren

probieren

feiern

jubilieren

leben

anregen

inspirieren

lehren

spielen

motivieren

Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

Christoph Bornheimer

Die *Karg-Elert-Gesellschaft e. V.*, die seit ihrer Gründung vielen unserer Lehrkräfte und Studierenden verbunden ist, war mit ihrer Jahrestagung diesmal zu Gast in Berlin. Christoph Bornheimer veranstaltete gemeinsam mit Paul Knizewski aus Werl die **Karg-Elert-Tage Berlin** vom 14.–16. Oktober, bei denen exzellente Künstlerinnen und Künstler an unterschiedlichsten Instrumenten auftraten.



Matthias Horn

Aufgrund zweier Corona-Stipendien konnte sich Matthias Horn zum einen mit der Musik von Joseph Martin Kraus und zum anderen mit Liedern beschäftigen, die vor und während der Zeit des Faschismus' komponiert wurden.

Joseph Martin Kraus war ein Zeitgenosse Mozarts, stammt aus dem Odenwald, lernte am Mannheimer Jesuitenkolleg die Mannheimer Schule kennen und wanderte nach Studien in Mainz, Erfurt und Göttingen nach Schweden aus. Dort wurde Kraus schließlich Kapellmeister am schwedischen Hof.

Das zweite intensive Programm stellte Musik von Verfolgten und „Gottbegnadeten“ (so wurde die Liste der vom NS-Regime geförderten Künstler betitelt) vor, beleuchtete biographische Hintergründe und stellte Fragen in den Raum, u. a. nach unserer Rezeption von Musik und Geschichte. Weitere Höhepunkte waren die Wiederaufnahme der zeitgenössischen Oper „hellhörig“ von Carola Bauckholt (UA Biennale München) in Köln, mehrere Konzerte mit der *Missa Solemnis* von Beethoven sowie außergewöhnliche und bewegende Aufführungen von Haydns Schöpfung mit der Jungen Kantorei Frankfurt, einer Theaterklasse sowie Aktivisten von „fridays for future“.



Joseph Martin Kraus (1756–1792)

Prof. Sebastian Hübner

Als Chorleiter mit dem **Kammerchor Bruchsal**:

- » November 2021: *Petite Messe solennelle* von Gioachino Rossini
- » April 2022: *Johannespassion* von J. S. Bach
- » November 2022: „Verleih uns Frieden gnädiglich“ – Motetten von Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein

Als Sänger:

- » Februar 2022: „Lamentatio“, Vokalpolyphonie der Renaissance, mit Franz Vitzthum, Terry Wey, Daniel Schreiber und Matthias Horn
- » April 2022: J. S. Bach: *Matthäuspassion* (Konzert beim *Heidelberger Frühling*)
- » Juni 2022: CD-Aufnahme mit dem *Klangforum Heidelberg* mit Werken von Marton Illés



- » September 2022: Konzert im Rahmen der Vollversammlung des Ökumenischen Rats der Kirchen (Leitung: Simon Halsey)
- » Oktober 2022: Uraufführung „An die Römer“ für Tenor und Klavier von Stefan Litwin

Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann

Beim 3. Glockensymposium *Die Glocke – klingendes Kulturgut und technisch herausforderndes Instrument*, das am 20./21. September 2022 am Europäischen Kompetenzzentrum für Glocken *ECC-ProBell* der Technischen Universität in Kempten im Allgäu durchgeführt worden ist (<https://ecc-probell.de/161/symposium-2022>), referierte Michael Gerhard Kaufmann zum Thema „Aspekte zu Glockenguss und Glockenmusik als **Immaterielles Kulturerbe**“. Der Vortrag kann im Konferenzbericht nachgelesen werden (ISBN 9783736976665; <https://cuvillier.de/de/shop/publications/8691-3-glockensymposium-ecc-probell-20-21-september-2022>).



Prof. Carola Keil

Am 19.07.2022 hat Carola Keil das Prinzip und die Anwendungsbereiche von *Lax Vox* im Rahmen des Netzwerktreffens des BDG (Bundesverband Deutscher GesangspädagogInnen) in der HfK bei hoher Teilnehmerzahl vorgestellt. Die Gruppe konnte zahlreiche Übungen durchführen und anschließend gemeinsam alle Fragen dazu besprechen. Das nächste Treffen findet am 29.02.2023 statt.

KMD Prof. Carsten Klomp

Nachdem Carsten Klomp gut 20 Jahre als Herausgeber der Zeitschrift **Forum Kirchenmusik** tätig war, hat er mit Heft 4/22 deren Schriftleitung übernommen. Das *Forum* ist die Zeitschrift der deutschen Kirchenmusikverbände und mit fast 5.000 Abonnent:innen das größte kirchenmusikalische Periodikum in Deutschland. Die HfK hat dadurch nun den unmittelbaren Kontakt zur Redaktion der Zeitschrift.

Im *Carus-Verlag* erschienen im Sommer 2022 Klomps Orgelbearbeitungen der Kantaten 2 und 3 des Bachschen Weihnachtsoratoriums.

Der 2021 im Butz-Verlag erschienene zweite Band seiner Orgelschule „Orgelspiel von Anfang an“ erhielt im Laufe des Jahres zahlreiche begeisterte Besprechungen. Ebenfalls sehr positiv wurde über die englische Fassung des ersten Bandes der Orgelschule in der amerikanischen Fachzeitschrift *The Diapason* und der Zeitschrift der englischen *Royal School of Church-Music* berichtet. Außerdem wurde Carsten Klomp im September zur Orgellehrer-Fortbildung der katholischen Diözesen Bayerns eingeladen, um seine Orgelschule und weitere Ausgaben seiner Arbeit vorzustellen.

Klomp konzertierte 2022 unter anderem in Aschaffenburg, Lahr, Mainz, Meersburg, Nagold, Schopfheim, beim *1. Überlinger Barockfestival*, in Weinheim, mehrfach in Wertheim. Hier initiierte er an der Wertheimer Stiftskirche die Konzertreihe *Orgelmusik zur Marktzeit* mit insgesamt 24 Konzerten im Zeitraum von Ostern bis Oktober. Im Rahmen dieser Reihe hatten einige Studierende seiner Klasse die Gelegenheit, sich bei den gut besuchten Konzerten vorzustellen.



KMD Prof. Johannes Matthias Michel

Unser Orgelkonzert Johannes Michel beging am 1. Oktober 2022 seinen 60. Geburtstag. Um diesen herum fanden insgesamt neun Konzerte mit Werken aus seiner Feder statt. Zwischen dem 8. und dem 29. September gab es sieben **Orgelkonzerte mit nahezu sämtlichen Orgelwerken**, die er im Laufe von vier Jahrzehnten geschrieben hat. Mit dabei waren auch Studierende der Hochschule: Jan Skowron, Katharina Linn und Matthias Berges beteiligten sich mit anspruchsvollen Beiträgen am 3. Konzert, das am 15. September in der Christuskirche Mannheim stattfand. Unser ehemaliger HfK-Student Sascha André Heberling, heute Kantor in Gelnhausen, übernahm sogar einen ganzen Abend.

Das Blechbläserensemble der Musikhochschule Mannheim unter Leitung von Prof. Ehrhard Wetz folgte am 15. Oktober mit einem virtuosen Programm, darunter das Konzert „Und ich sah einen neuen Himmel...“ für 10 Blechbläser, Pauken und Orgel. Am 1. November schloss die Reihe mit einem Konzert des Ensemble *Mannheim Vocal* ab. Dieses professionelle Vokalensemble realisierte acht Motetten, meist Psalmotetten aus der Sammlung *Geistliche Chormusik*, die im Jahre 2019 erschien und dadurch unter dem Einfluss der Corona-Epidemie bislang ein Schattendasein fristete. Alle gesungenen Motetten werden als Konzertmitschnitt auf YouTube erscheinen. Michel schrieb insgesamt fast 40 Motetten, von denen 24 in dieser Sammlung zusammengefasst sind.

Prof. Christiane Michel-Ostertun

22. Mai 2022: Uraufführung des szenischen Oratoriums **Das Gleichnis vom verlorenen Sohn** in der Friedenskirche Ludwigshafen mit Annerose Hummel, Thomas Nauwartat-Schultze, Matthias Horn, Chor für Geistliche Musik Ludwigshafen, Kinderchor der ev. Kirchengemeinde Feudenheim und einem Kammerorchester. Regie: Eva Martin-Schneider

Prof. Gerd-Peter Murawski

Bei dem im September 2022 in Mannheim stattgefundenen *Bundeskongress Musikpädagogik* war Gerd-Peter Murawski als Fortbildungsreferent für Improvisation und Schulpraktisches Klavierspiel tätig. Im kommenden Jahr ist er als Gehörbildungsdozent beim internationalen Jurorenkurs der Bläserakademie Baden-Württemberg in Plochingen mit im Team.

Prof. Eugen Polus

- » Klavierrezital im Schloss Buttisholz in der Schweiz mit Werken von Franz Schubert, Frédéric Chopin und Johann Sebastian Bach
- » Klavierrezital in Helsingborg-Laröd in Schweden mit Werken von Frédéric Chopin
- » Konzert bei Octapharma in Heidelberg mit Klaviertrios von Ludwig van Beethoven und Joseph Haydn
- » **CD-Aufnahme** mit dem Klavierquintett f-Moll von Johannes Brahms

8. bis 29. September 2022

Johannes Matthias Michel (*1962)
Michel sämtliche Orgelwerke
Sieben Konzerte



Christuskirche Mannheim

**CHOR FÜR GEISTLICHE MUSIK
LUDWIGSHAFEN E.V.**

Sonntag, 22. Mai 2022, 19 Uhr, Einlass 18.15 Uhr
Friedenskirche Ludwigshafen, Leuschnerstraße 56

Der Eintritt kostet 25 €, Schüler und Studenten 15 €
Kleinerer Vorkauf und über das Theater an der Rheinlinie, Tel. 0632 2042228 oder Familie Gräber, Tel. 06321 4882233
Hinweis: Gutes Vorlage einer **REISEHAFTUNGSCARD** vereinfacht den Konzertbesuch und erleichtert den Einlass für maximal 2 Eintrittskarten
2 € Rabatt pro Leuschnerstraße

Uraufführung

Christiane Michel-Ostertun

**Das Gleichnis
vom verlorenen
Sohn**

Oratorium mit
szenischen Elementen
Text: Ulrike Krumm



Mit Unterstützung der Stadt Ludwigshafen

Annerose Hummel: Annerose Hummel
Thomas Nauwartat-Schultze: Thomas Nauwartat-Schultze
Matthias Horn: Matthias Horn
Kinderchor der ev. Gemeinde Feudenheim
Leitung: Florian Wilhelm
Kammerorchester Mannheim
Chor für Geistliche Musik Ludwigshafen
Regie: Eva Martin-Schneider
Gesamtleitung: Christiane Michel-Ostertun

Bitte entnehmen Sie die aktuellen Regeln zum Konzertbesuch kurzfristig der Homepage www.chor-egm-lu.de

JOHANNES BRAHMS
Quintett F minor for string quartet and piano op. 34
Quintett f-Moll für Streichquartett und Klavier op. 34

EUGEN POLUS
THIERRY STÖCKEL
LISA NIELSSON
MARIANNE VENZAGO
CHRISTIAN DELACROIX

octapharma classics edition by W. MARCOURÈRE

VORSCHAU 2023

Sonntag, 22. Januar 2023 11:00 Uhr Wilhelm-Hack-Museum 17:00 Uhr Peterskirche	Orchesterkonzert Mozart: Divertimento in B (KV 137) Hindemith. Trauermusik Reger: Liebestraum (Lyrisches Andante) für Streichorchester Puccini: Crisantemi Bartók: Rumänische Volkstänze Mendelssohn: Sinfonia VII in d	Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Alexander Albrecht, Manuel Dahme, Paul Hafner, Johannes Kraft, Arno Krokenberger, Carolin Raschke, Paul Tarling, Maki Yanagihara
Montag, 23. Januar 2023 19:00 Uhr Hochschule für Kirchenmusik	Vortragsabend	
Mittwoch, 8. Februar 2023 19:30 Uhr Peterskirche	Ich will dich lieben Chorkonzert unter studentischer Leitung	Hochschulchor Leitung: Thomas Braun, Yena Jeong, Minki Park, Paul Tarling, Takahiro Yamauchi
Mittwoch, 3. Mai 2023	Chorkonzert unter studentischer Leitung	Hochschulchor
Mittwoch, 21. Juni 2023	Chorkonzert unter studentischer Leitung	Hochschulchor
Samstag, 24. Juni 2023 11:00 Uhr Stiftskirche Wertheim	Orgelmusik zur Marktzeit Konzert der Orgelklasse Carsten Klomp	
29. Juni – 2. Juli 2023	10. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion William Byrd und seine Zeit	
Samstag, 1. Juli 2023 Peterskirche	Chorkonzert zum 400. Todestag von William Byrd	Kammerchor der HfK Leitung: Michiya Azumi
Sonntag, 9. Juli 2023	Orchesterkonzerte unter studentischer Leitung	
20. – 22. September 2023 Hochschule für Kirchenmusik	Fortbildung „Gottesdienst“	Fortbildung für Kirchenmusiker:innen in den ersten Amtsjahren
Samstag, 25. November 2023 Peterskirche	Chorkonzert	Kammerchor der HfK Leitung: Michiya Azumi

POETRYSLAM

für das Mitsingoratorium beim Chorfest Baden 2022

Ach, hallo! Auch schon da?

Mist, den Namen vergessen.

Haben wir nicht zusammen gegessen?

Du singst doch auch im Sopran;
Bist du 1 oder 2?

Nein, nein, nein:

bin schon lange im Bass,
das macht mir viel mehr Spaß
und nach dem ganzen gendern,
da wollt ich mal was ändern!

Äh, schau, die Tür ist noch auf.

Gott sei Dank, es ist schon fünf
nach acht...

Es ist erst fünf nach acht?
Das reicht noch locker, das ist
doch nicht zu spät:

Die ersten werden die letzten sein!

Ich war schon fünf Wochen nicht
mehr da,
immer kam mir was dazwischen,
das ist je gewisslich wahr.

Ich komm sowieso nur alle
14 Tage – hab alles schon mal
gesungen, 80 Klavierauszüge zu
Hause stehn...
Es kommt doch alles mal wieder
Erschallet ihr Lieder

Du, wir müssen rein, die Probe
geht schon los. Gottlob nun geht
das Einsingen zu Ende!

Wie unangenehm, warum so früh?
Sonst singt er doch viel länger ein,
man will ja auch mal quatschen.

Wir sind schon zu spät!
Komm, stell dich in deine Lat-
schen
Es wartet alles auf dich

Was singen wir denn heute,
sollten wir was mitbringen?
Was hast denn du dabei?
Ich hab den Messias eingesteckt.

Und ich den Elias.
Ist das nicht das gleiche?

Theologisch vielleicht, aber die
Musik doch nicht!
Falsche Welt, dir traue ich nicht!

Ist das nicht alles von Händels-
sohn?

Händelssohn, wer soll das sein?
Den gibt's doch nicht...

Du meinst Händel, die vielen Söh-
ne hatte Bach!

Händel, Händel?
Hat der nicht die Toccata ge-
schrieben?

Nein, der hat das Halleluja ge-
schrieben.

Das Halleluja, das singt doch der
Münchner im Himmel:
**Der Himmel lacht, die Erde
jubiliert!**

Du nimmst mich auf den Arm.
Dass Gott erbarm!

Das Einsingen ist vorbei, wir müs-
sen rein, sonst fällt es auf.
Nimm was dein ist und gehe hin



Die Probe geht schon los,
warum so früh eigentlich?

Die ging doch schon um acht Uhr
los, jetzt ist es zehn nach acht.

Gott sei Dank, die Tür ist noch auf.
Kommet zu Hauf!

Mein Platz ist besetzt, da sitzt eine
Neue!
**Ach Gott, wie manches Herze-
leid.**

Wenn du fünfmal nicht da warst,
dann ist das doch normal.

Aber ich sitze da schon immer!

Setz dich einfach nebendran.

**Wir setzen uns mit Tränen
nieder.**

Ach schau, wir singen heute doch
ne Messe, es geht mit dem Kyrie
los!

Das Kyrie, wo steht denn das?

Ganz vorne, einfach mal das Buch
ganz vorne aufschlagen.

Da ist doch das Vorwort, das sin-
gen wir bestimmt nicht. Das hat
nicht mal Noten.

**Es ist ein trotzig und verzagt
Ding**

Nein, halt: wir machen doch das
Credo, Seite 84 bitte!

Bei mir steht es Seite 92...

Und bei mir Seite 78!

Du ich glaube, der da vorne hat ganz andere Taktzahlen als wir.

Singen wir „itzt“ oder „jetzt“?
Singen wir „zöli“ oder „tschäli“?
Eleison oder ele-i-son?

Kommt das „i“ auf die Achtel?
Und wenn ja: auf die erste oder letzte?
Und die „t“-Absprache?
Es erhob sich ein Streit.

Ich hab hier ne andere Textverteilung. Bei mir steht:
ha-a-a-a-le-e-e-luhuhu-ja
und bei ihr steht:
haa-a-a-lehehe-luhuhu-jahaha

Bei mir steht da „miserere nobis“.

Du hast doch die falschen Noten, wir singen aus dem Urtext!

Aus welchem? Carus, Bärenreiter oder Breitkopf?

Geist und Seele wird verwirret.

Ach, der Chorleiter hätte so gern eine einheitliche Ausgabe für alle. Was für ein Träumer!

Ärgre dich o Seele nicht

Nein, nein: mit diesem Klavierauszug habe ich das Stück schon 1964 unter Kirchenmusikdirektor Klaus Wonneburg-Eitel in Tassensberg gesungen!

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben

Ich bin ja flexibel... Aber Weihnachtsoratorium singe ich nur aus diesem Auszug. Da stehen meine Einzeichnungen drin!

Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen

Ich werde langsam müde. Hoffentlich ist die Probe bald aus.

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen

Und ich habe langsam Durst...
oh nein, der wiederholt alles noch mal...

Mach End, o Herr, mach Ende

Gehst Du hinterher noch mit?
Dann können wir endlich mal in Ruhe reden.

Ich hab kein Geld dabei.

Er ist auf Erden kommen arm

Kein Problem, ich lad dich ein.

Brich dem Hungrigen dein Brot

Trotzdem nein, ich wollte noch mit Sandra

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

Also gut, dann sehen wir uns am Wochenende auf dem Chorfest!

Was wird denn da gesungen?

Hättest du mal zugehört: Der Messias!

War es nicht der Elias?

Messias, Elias,
und das W-O
und die Messe in h-Moll
und die Schöpfung dazu

Oh ja, Erschöpfung. Die merk ich jetzt auch. Ich werde müde,
Lasset uns nun gehen
ich muss ins Bett-le-heem.

Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine

Schlaf dich aus, bis Karlsruhe bist du wieder fit:

Frohe Hirten eilet ach eilet aufs Höchsterwünschte Freudenfest!

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Ich sing trotz einer Grippe hier. Erschallet ihr Lieder!



NIKOLAUS-POST



Zur traditionellen Weihnachtsfeier mit „Pickert satt“ (Pâtissier Gerhard Luchterhandt) und Activity-Spiel (Showmaster Studivertretung) präsentierte unser philatelistisch bewandertes Rektor Martin Mautner einen besonderen Vortrag – in standesgemäßem Gewand und mit Schätzen seiner Sammlung. Dabei kamen Fragen auf:

- » In welchem heutigen Land liegt Patras, die vermutliche Geburtsstadt des Nikolaus?
- » Wie nennt man die Kopfbedeckung vom Nikolaus?
- » Wie nennt man die Landschaft, in der Nikolaus' Wohnort Myra lag (heute in der Türkei)?
- » Welchen Beruf übte Nikolaus aus?
- » Was schenkte Nikolaus anonym einer armen Familie?
- » In welcher Stadt soll Nikolaus heute begraben liegen?
- » Wie nennt man den Nikolaus in angelsächsischen Ländern?
- » Nikolaus ist u. a. der Schutzpatron der Seefahrer; entsprechend wird er oft mit welchem Fahrzeug dargestellt?
- » Im Zuge der allgemeinen Säkularisierung hat der Nikolaus einen Konkurrenten erhalten. Welchen?

Antworten auf diese und weitere Fragen erhält man bei einem Studium an der HfK!



IMPRESSUM



**PROF. DR.
MARTIN-CHRISTIAN MAUTNER**
REKTOR



**PROF. DR.
GERHARD LUCHTERHANDT**
PROREKTOR



ANDREA HADWIGER
VERWALTUNGSLEITUNG



BARBARA KÜRSCH
SEKRETARIAT



MATTHIAS BERGES
AKADEMIE FÜR KIRCHENMUSIK
UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT



HANNA GATHER
SEKRETARIAT



ANGELO CETTA
HAUSMEISTER

HfK aktuell – Die Zeitschrift der
Hochschule für Kirchenmusik

Hildastr. 8
69115 Heidelberg

Telefon: 06221 27062
sekretariat@hfk-heidelberg.de

www.hfk-heidelberg.de

ISSN
1869-2230
Ausgabe 15, Dezember 2022

HERAUSGEBER
Prof. Dr. Martin Mautner,
Rektor der HfK (V.i.S.d.P.)

REDAKTION
Matthias Berges
Andrea Hadwiger
Katharina Linn

LEKTORAT
Hanna Gather

LAYOUT UND SATZ
Matthias Berges

ERSCHEINUNGSWEISE
jährlich

AUFLAGE
500





Der Hochschulchor mit Michiya Azumi im Herbst 2022

HF **K aktuell**

ISSN: 1869-2230

Zu beziehen über die

Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg der Evangelischen Landeskirche in Baden

Hildastr. 8, 69115 Heidelberg | Tel.: 06221 27062 | Fax: 06221 21876

E-Mail: sekretariat@hfk-heidelberg.de | www.hfk-heidelberg.de