

Nicht fertig werden

Festschrift Martin Lutz

Festschrift Martin Lutz

Nicht fertig werden

In Verbindung mit Stephan Breith
herausgegeben von
Michael Graf Münster

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
Wolfgang Ruf: Luther und die Organisten	9
Herbert Schneider: Hemiolen in Menuetten und in der Arie „Ei! wie schmeckt der Coffee süße“ von Johann Sebastian Bach	29
Oswald Bill: Choralparodien bei Christoph Graupner	41
Michael Graf Münster: Bachs Kantaten-Klangtheater	55
Guy Bovet: Ein neues Konzert für Orgel und Orchester von Camille Saint-Saens	77
Stephan Breith: Von außen auf den Musiker in der Kirche – den Kirchenmusiker – den Kantor geschaut	91
Sigurd Rink: Predigt zu Nun komm, der Heiden Heiland	101
Die Autoren	106

Vorwort

45 Jahre Kantorat in Schierstein finden ein Ende, wenn Martin Lutz Ende 2017 in den Ruhestand tritt. Die Schiersteiner Kantorei, Sänger und Musiker und die Musikszene über Wiesbaden hinaus wissen, wieviel Martin Lutz in seinen verschiedenen Rollen geleistet hat. Allemal die St. Katharinengemeinde in Frankfurt am Main, deren ständiger Gastkantor er seit Beginn der BachVespern im Jahr 2004 war. Ein Lebenswerk ist zu bewundern. Musikorte, Ensembles und Veranstaltungsreihen sind etabliert – für Musiker um zu singen und zu proben, für das Publikum um zuzuhören. Für beide: um werdende Menschen zu sein, indem die Musik entsteht und vergeht. Stets von Neuem anzufangen, zu suchen und zu forschen. Und immer zu üben. Es gibt kein Fertigwerden. Darin liegt das Glück.

Vom Glück des Suchens und Forschens und Übens und auch des Findens ist auf den folgenden Seiten die Rede. Diese Festschrift ehrt Martin Lutz, indem Freunde und Kollegen die breite geistige Grundlage seines Lebenswerkes als Künstler und Intendant aufzeigen. Und das Vergnügen des Zusammenwirkens mit dem Teamplayer ahnen lassen. Im verwehenden Klang auch der Syrinx.

Großzügig haben die Autoren diese Festschrift geschrieben. Ihnen und Thomas Duttonhoefer gilt der Dank des Herausgebers vor allem. Sodann der St. Katharinengemeinde Frankfurt am Main und der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau für die Unterstützung des Druckes. Besonders dankt er Stephan Breith für die Inspiration und Freude auch dieses Zusammenwirkens.

MM



Wo Nymphen und Satyrn schwärmen, da ist das Reich des Pan.
Wie sie liebt er Wälder und Berge und schattige Höhlen, liebt das
Tanzen und Singen und das Spiel auf der Hirtenflöte, der Syrinx.
Möge die Syrinx klingen für Martin Lutz, den Zauberer der Musik
und meinen Cicerone. Thomas Duttenhoefer

Luther und die Organisten

„Musicam semper amavi“.¹ Luthers Bekenntnis seiner Liebe zur Musik ist allseits bekannt und durch viele Bemerkungen in den Tischreden und Predigten belegt, auch durch seine Gesangbuchvorreden und seine Aktivitäten als Liederdichter, Melodieschöpfer, Sänger und Lautenspieler. Es gibt daneben eine ganze Reihe von Äußerungen, die vermuten lassen, der Reformator habe Vorbehalte gegen die Verwendung von Musik im Gottesdienst und insbesondere von Instrumenten einschließlich der Orgel gehabt. Zum Beispiel spricht er in der *Auslegung deutsch des Vaterunsers für die einfältigen Laien* (1519) von den „pleyern orgel pfeiffen, die plerren und schreyen fast yn der kirchen unnd haben doch weder worth nach vorstand“.² In der *Epiphaniastostille über Matth. 2* (1522) trifft seine Verachtung Geistliche, die meinen, im Gottesdienst mit äußerem Prunk, ihren Gewändern, ihren unverständlichen Zeremonien und Symbolen die Gläubigen beeindruckend und zur Frömmigkeit bewegen zu können: „Haben sie doch platten [Tonsuren], sind mit öle gesalbet, haben auch weysse korröck, hallten auch Messe, singen hoch und leßen nyder, orgelln und pfeyffen, leutten glockeln und klengelln schellen, weyhen kirchen und cappellen, reuchen weyrauch und sprengen wasser, tragen creutz und fanen, kleyden sich mit seyden und sammet.“³ Singen, Rezitieren, Orgeln, Pfeifen, Glocken und Schellen, alle akustischen Bekundungen der Liturgie jenseits der Predigt, werden zu den gleichen

¹ *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe, fortan abgekürzt WA), Tischreden Nr. 6248, Bd. 5 (1919), S. 557.

² WA, Bd. 2 (1884), S. 97.

³ WA, Bd. 10., Abt. 1, 1. Hälfte (1910), S. 646.

Entbehrlichkeiten gezählt und mit harschen Worten verworfen wie die in der Kirche üblichen symbolischen Praktiken oder magischen Eindrucksmitel, etwa Samt und Seide der Gewänder, Weihrauch und Weihwasser, Kreuze, Fahnen und Kerzen. Luther bezweifelt, dass religiöse Zeichen und Riten die Spiritualität befördern. Im Affekt der Abneigung gegen altkirchliche Bräuche scheint er im Gottesdienst alles Sinnliche und Ästhetische einschließlich des Gesangs und Instrumentenspiels zu negieren. Nichts an der pauschalen Kritik an der Musik weist darauf hin, dass sie einem Unmut über ungeübte Sänger oder das Stümpfern und die missgestimmten Instrumente schlechter Kirchenmusiker entsprungen wäre.

Doch Luthers Aversion gegen die Messe nach altem Ritus und die Musik im Gottesdienst war nicht so grundsätzlich, wie es die Zitate vermuten lassen. Der Reformator teilte nicht die radikale Verdammung des Gregorianischen Chorals, der mehrstimmigen Gesänge und des Orgelspiels, wie sie sein Widerpart in Wittenberg, der Schwärmer Andreas Bodenstein (von Karlstadt), zur gleichen Zeit auf die Spitze trieb. Im Gegenteil: Luther war seit seiner Jugend der Musik zugetan und blieb es sein Leben lang; er war Kenner und Liebhaber im besten Sinne, jedoch ohne sich Fachkompetenz anzumaßen. Als er sich an die Umgestaltung des Gottesdienstes und die Neuordnung der Kirchenmusik nach reformatorischen Prinzipien machte, holte er sich klugerweise den Rat von Berufsmusikern aus seiner nächsten Umgebung. Bei der Vorbereitung der „Deutschen Messe“ (1525/26) ließ er sich von Conrad Rupsch, dem Leiter der hauptsächlich in Torgau residierenden Hofkapelle des Kurfürsten Friedrichs des Weisen, und von dem wie Rupsch aus dem thüringischen Kahla stammenden Kapellsänger und (seit 1520) Hofkapellmeister Johann Walter musikalisch beraten. Walter hatte sich bereits mit dem von Luther angeregten, erstmals 1524 erschienenen Chorgesangbuch *Geystliche*

gesangk Buchleyn als Bearbeiter mehrstimmiger deutscher Kirchenlieder und lateinischer Motetten hervorgetan. Und in der Vorrede dazu distanzierte sich der Reformator ausdrücklich von dem radikalen Verdikt, dass „durchs Euangelion sollten alle künste zu boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche abergeystlichen fur geben, Sondern ich wollt alle künste, sonderlich die Musica, gerne sehen ym dienst des, der sie geben und geschaffen hat“⁴. In der Vorrede zur *Deudsche[n] Messe vnd ordnung Gottisdiensts* (1526) betont er die Notwendigkeit, besonders den „Einfältigen“ und dem „jungen Volk“ die „Schrift“, das Evangelium, nahezubringen. Wiederum scheint der Zweck die Mittel zu heiligen, wenn er die noch kurz zuvor wegen vermeintlicher Nutzlosigkeit oder Schädlichkeit verworfenen Klangmittel wie Gesang, Glocken, Orgeln und Pfeifen in nahezu identischer Formulierung hervorhebt: „ymb solcher willen mus man lesen/ singen/ predigen/ schreyben vnd dichten, vnd wo es hulflich vnd fodderlich dazu were/ wolt ich lassen mit allen glocken dazu leutten/ vnd mit allen orgeln pfeiffen/ vnd alles klingen lassen was klingen kunde.“⁵

Wie aber ist die Diskrepanz der letzteren Aussagen zum früheren Verdikt zu erklären? Liegt hier ein genereller Widerspruch in der Musikanschauung Luthers vor? Oder war binnen kurzem ein Sinneswandel erfolgt? Spielt hier nicht vielleicht auch eine geänderte, eine bessere Einsicht eine Rolle, die er durch die Erfahrung mit den kurfürstlichen Berufssängern oder die Begegnung mit versierten Instrumentalisten und Komponisten gewonnen haben könnte? Um letzteres zu prüfen, sei nachfolgend, in gebotener Beschränkung, der Blick auf die Organisten gerichtet, denen Luther persönlich begegnet ist.

⁴ WA, Bd. 35 (1923), S. 475.

⁵ WA, Bd. 19 (1897), S. 73.

Luther waren das Orgelspiel in der Kirche und ebenso der Chorgesang selbstverständlich vertraut. Nicht zufällig ist die Orgel neben den Glocken das in seinen Schriften und Reden am häufigsten erwähnte Instrument, sowohl mit negativer als auch mit positiver Konnotation. An den wichtigsten Stationen seines Lebens, in den Jahren oder auch nur Wochen oder Tagen der Aufenthalte in Magdeburg, Eisenach, Erfurt, Rom, Innsbruck, Augsburg, Leipzig, Worms, Wittenberg, Zeit war geistliche Musik stets präsent. Gesungen wurden im Gottesdienst der einstimmige Gregorianische Choral, Kirchenlieder und mehrstimmige Motetten und Messen des polyphonen Stils, meist mit choralem Tenor-Cantus-firmus. Die Orgel, wenn vorhanden, unterstützte den figuralen Chorgesang, oder aber der Chor bzw. der Priester alternierte mit der Orgel, und bisweilen ersetzte diese, allein erklingend, Teile der Liturgie. In der Regel erfolgte der Gemeindegesang ohne Orgelbegleitung. Es gab keinen Zwang, aber wohl ein Bedürfnis nach instrumentaler Mitwirkung beim Singen. Wenn eine Orgel in der Kirche fehlte oder bei Straßenprozessionen nicht mitgenommen werden konnte, kam die Laute oder ein anderes Saiten- oder ein Blasinstrument zum Einsatz. Die überlieferte Orgelliteratur bestand aus Intavolierungen polyphoner Vokalsätze, Bearbeitungen von Chorälen oder Liedern und den einleitenden Präambula. Die Vorstellung einer vom Wort gelösten, eigenständigen Orgelkunst war dem frühen 16. Jahrhundert nicht gänzlich fremd. Doch waren in Deutschland die Meister der artifiziellen Orgelkomposition und -improvisation wie der allseits bewunderte kaiserliche Hoforganist Paul Hofheimer, der am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg wirkende Arnolt Schlick oder der Konstanzer Domorganist Hans Buchner die Ausnahmen.

Johannes Weinmann

Der Organist an der Wittenberger Schlosskirche (vermutlich ab 1506) und später hauptamtlich auch an der Stadtkirche Johannes Weinmann (um 1477-1542) stammte aus Nürnberg. Dass er aus der „Schule“ des berühmten Conrad Paumann (gest. 1473) hervorging, ist lediglich zu vermuten,⁶ doch dürfte er in der Reichsstadt ein solides Rüstzeug als Organist erhalten haben, dem er die Berufung nach Wittenberg zu verdanken hatte. Luther hat ihn, der im Nebenberuf an der Universität oder privat Musikunterricht erteilte und auch komponierte – von ihm stammt eine vierstimmige Bearbeitung von Luthers *Vater unser im Himmelreich* in Georg Rhau's Sammlung *Newe Deudsche Geistliche Gesenge* (1544) –, mit Sicherheit gekannt. In der Todesanzeige der Universität im Jahre 1541 wird er als achtbarer Künstler bezeichnet: „Erat artifex non contemnendus“.⁷ Die Wahl eines gleichwertigen Nachfolgers war schwierig. Nach einem Interim durch Weinmanns Sohn Maximilian bemühte sich der Organist des Grafen Mansfeld Hans Keller um die offenbar nicht unbedeutende Stelle, doch er zog die Bewerbung zurück; nicht klar ist, ob die befristet (zugunsten der Witwe des Vorgängers) reduzierte Entlohnung oder die ungünstige charakterliche Beurteilung durch Philipp Melanchthon der Grund war. Möglicherweise ist dieser Keller identisch mit dem ersten, 1545 nachweisbaren Organisten Hans Kell(n)er am kurbrandenburgischen Hof in Cölln an der Spree, von dessen Erben der Kurfürst Joachim Hektor diverse Instrumente abkaufte.⁸ Die spätere Bestallung des bekannten Hermann Finck im Jahre 1557 beweist, dass auch nach

⁶ Marie Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert*, = Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 18, Göttingen 2010, S. 75 f.

⁷ Zit. bei Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs* (wie Anm. 6), S. 76.

⁸ Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 37.

Luthers Tod das Amt des Wittenberger Stadtorganisten erstrebenswert war.

Georg Blanck

Ein anderer Organist hat Luthers Aufmerksamkeit auf sich gezogen: der Zeitzer Organist Georg Blanck, den er 1542 bei der Weihe des ersten evangelischen Bischofs Nikolaus von Amsdorf in der Elsterstadt oder danach in Wittenberg gehört hat. Blancks wechselnde Arten des Orgelspiels – Luther denkt hier wohl an das freie Präludieren und Improvisieren und an die durch strikte Regeln gebundene Polyphonie oder Homophonie – sind ihm ein Exempel, den für seine Theologie maßgeblichen Gegensatz von Lex und Gratia (gratia steht für die von Gottes Gnade geschenkte Offenbarung, das Evangelium) zu demonstrieren: „*Lex et gratia*. Das *lex iram operatur* sieht man an dem wol, das Görg Planck [...] als besser schlecht [schlägt], was er von sich selbs schlecht, den was er andern zu gefallen schlagen mus, vnd das kumpt *ex lege*.“⁹ Und im direkten Anschluss präzisiert er das Gegensätzliche des Wortpaares mit einer modern anmutenden Akzentuierung der künstlerischen Freiheit: „Das ein thut er von sich, vngezwungen, drumb ist es im ein lust, das ist *gratia*; das ander wird im seurer, *quia est lex*, er mus es thun. Also fort aus: Wo *lex* ist, da ist vnlust; wo *gratia* ist, da ist lust.“¹⁰ Luther hebt ab auf die für kreatives Tun unabdingbare Spannung von Bindung und Freiheit und verknüpft sie mit den Affekten Zorn (weil Zwang) und Lust (weil Befreiung). Dieselbe Antithese überträgt er auf die Vokalmusik des Komponisten Josquin des Prez. Dessen absolute Beherrschung und freizügige Handhabung der kontrapunktischen Satzregeln, der Gesetze (Lex),

⁹ WA, Tischreden, Nr. 5391, Bd. 5., 11. Abschn.: Kaspar Heydenreichs Nachschriften aus den Jahren 1542 und 1543, S. 122.

¹⁰ Ebd., S. 123.

zugunsten des authentischen schöpferischen Ausdrucks und des von Textrück­sichten befreiten musikalischen Eigenanspruchs, ist es, was den Theologen fasziniert.

Wolff Heintz

Wirklich nahe scheint Luther ein Organist aus Halle gestanden zu haben: Wolff Heintz. Über sein Leben ist nur wenig bekannt. Die gesicherten Fakten lassen auf eine herzliche Beziehung zu Luther schließen.¹¹ Woher beide sich kannten, ist nicht festzustellen. Sie könnten sich schon 1516 begegnet sein, als Luther in Funktion eines Distriktvikars des Augustinerordens zur Visitation in Magdeburg weilte. Heintz ist als „henricus organista“ am Magdeburger Dom nachzuweisen.¹² Vermutung ist auch, dass Heintz ein Jugendfreund oder Landsmann Luthers aus dem Mansfeldischen gewesen sei; dafür spricht, dass das erste durch Luther gegenüber dem umstrittenen und daher entlassenen Mansfelder Hofprediger Michael Stiefel selbst bezeugte Aufeinandertreffen am 29. Juni 1529 in Wittenberg in der Runde weiterer Gäste aus der Region stattfand. Dazu gehörten der Luther eng verbundene Magister Johannes Agricola, damals evangelischer Pfarrer von Eisleben und erster Leiter der dortigen Lateinschule St. Andreas, ferner der wohlhabende, der Reformation

¹¹ Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, = Beiträge zur Musikforschung, Bd. 1, Halle u. Berlin 1935, Nachdruck Hildesheim 1971, Bd. 1, S. 175-188; Hans Joachim Moser, Art. *Heintz*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1. Aufl., Bd. 6, Kassel 1957, S. 83-86; Klaus-Peter Koch, Art. *Heintz*, ebd., 2. Aufl., Personenteil, Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 1221-1223; Wolfgang Ruf, *Wolff Heintz und Luther*, in: *Mitteilungen des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.*, H. 1/2017, S. 13-21 (nachfolgend Erweiterung der dortigen Ausführungen).

¹² Bernhard Engelke, *Geschichte der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg*, 48. Jg., 1913, S. 275 f.

zugeneigte Hüttenmeister Wilhelm Rinck sowie der aus einer angesehenen Eisleber Hüttenbesitzer-Familie stammende hallesche Oberbornmeister Alexander Drachstedt. Heintz befand sich in einer Gesellschaft aus Amtsträgern und Unternehmern. Seine Zugehörigkeit zu diesem Kreis beruhte gewiss nicht auf seiner Position als Hoforganist, sondern auf der eines geachteten halleschen Bürgers und gut situierten Solgutbesitzers, den er mit hohen erzbischöflichen Beamten, Leibärzten und für den Hof schaffenden Künstlern teilte. Um Musik wird es beim Wittenberger Gespräch nicht gegangen sein, eher schon um Beziehungen Luthers zur Mansfelder Grafschaft oder die stockende Einführung der Reformation in der Saalestadt.

Halle stand damals unterm Diktat des Erzbischofs von Magdeburg und Mainz und Kardinals Albrecht von Brandenburg, Er war der Hüter eines reichen Reliquienschatzes, mit dem er sein anrühiges, den Zorn und Einspruch Luthers hervorruftendes Ablassgeschäft betrieb. Mit päpstlicher Zustimmung hatte der Kardinal 1521 das Neue Stift eingerichtet, wo ab 1523 der Prediger Georg Winkler wirkte, der sich alsbald der Reformation zuwandte und großen Zulauf fand. Als Winkler auf der Rückkehr von einem erzbischöflichen Verhör in der Aschaffenburg Sommerresidenz im Mai 1527 im Spessart den gewaltsamen Tod fand, kam der Verdacht eines Meuchelmords auf, was Luther zum mäßigenden Aufruf an die empörten halleschen Bürger veranlasste. Konflikte mit dem Altgläubigen wie Protestanten umfassenden Rat der Stadt führten 1534 zur Verbannung mehrerer Ratsherren. Auf die 1535 erfolgte, juristisch fragwürdige Hinrichtung des einstigen Günstlings Hans von Schönitz reagierte Luther 1539 mit einer öffentlichen Anklage. Albrecht zog sich im Jahre 1541 resigniert und überschuldet aus Halle nach Mainz zurück, nachdem der Rat die Schließung des Neuen Stifts erzwungen hatte. Die Reliquien, Kleinodien und alle größeren Kostbarkeiten nahm er mit nach Mainz

oder in seine Sommerresidenz Aschaffenburg. Sein Statthalter, Koadjutor Markgraf Johann Albrecht, konnte nicht verhindern, dass damals Luthers enger Freund Justus Jonas in Halle in der Markt- und der Ulrichskirche als Prediger auftrat und viele Bürger für die Reformation gewann. Der Stadtrat ernannte Jonas 1544 zum Superintendenten, und in den Stadtkirchen wurde die von Jonas erarbeitete Kirchenordnung eingeführt.

Doch Albrecht war auch ein großzügiger Förderer der bildenden Kunst und Musik, besonders der Kirchenmusik. Sie dienten ihm zur Demonstration von Gottesfurcht und standesbewussten Selbstdarstellung wie die Reliquienverehrung und Prachtentfaltung bei der personellen und gegenständlichen Ausstattung der Residenz und der Stiftskirche. Die hallesche Hofmusik bestand aus Choristen, einem Organisten, Trompetern und (für Hof und Stadt zuständigen) Pfeifern (Zinkenisten), einem oder mehreren Lautenisten und Harfenisten, die sowohl für die Kirchenmusik als auch für weltliche Repräsentation eingesetzt wurden. Sie hatte keinen nominellen Hofkapellmeister. Leitende Funktion der geistlichen Musik hatte schon zu Zeiten des Erzbischofs Ernst von Wettin der Organist, dessen Position seit 1508 Ruprecht Commenthaler einnahm. Albrecht bestätigte nach seinem Einzug 1514 die Bestallung Commenthalers, was bei den Ansprüchen, die er an alle für den Hof schaffenden Künstler stellte – unter ihnen die Maler Lucas Cranach d. Ä., Mathias Grünewald und Albrecht Dürer, der Bildhauer Peter Schro, die Erzgießer Hans und Peter Vischer –, auf ein beachtliches Können des Organisten hinweist. Albrecht scheint diesem Hofmusicus später ebenso persönlich verbunden gewesen zu sein (als Firmpate der Kinder) wie er den Nachfolger Wolff Heintz geschätzt und ihm als loyalen Bediensteten alten Glaubens vertraut haben muss.

Heintz beteiligte sich 1537 an der Erstellung des ersten mit Melodien versehenen katholischen Liederbuchs, Michael Vehes *Ein New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder*, zusammen mit dem zweiten halleschen Organisten Johann Hoffmann, ferner dem letzten einflussreichen Katholiken unter den Ratsherren von Halle Caspar Querhamer und dem Theologen Georg Witzel. Vehe war 1528 in die Saalestadt gekommen und 1532 als Propst des Neuen Stifts eingesetzt worden. Er war einer der führenden katholischen Theologen, die von Kaiser Karl V. beauftragt worden waren, die Augsburger Konfession der Protestanten auf dem Augsburger Reichstag von 1530 zu widerlegen. Er wurde 1539 Weihbischof von Halberstadt, starb aber vor dem Amtsantritt im selben Jahr und wurde in der halleschen Stiftskirche beigesetzt.

Vehe widmete sein Büchlein dem Ratsmeister Querhamer, der ihn zur Ausgabe angeregt hatte. Der humanistisch gebildete Querhamer hatte die Wirkung von Liedern auf das Volk als Medium der Glaubensverkündigung und Erbauung erkannt. Er war ein früher Anhänger der lutherischen Bewegung, hatte sich jedoch enttäuscht wieder von ihr abgewandt. Er war der Hauptdichter und einer der Melodienerfinder des Gesangbüchleins, ohne dass festzustellen wäre, welche Texte und Melodien ihm zuzuweisen sind. Andere neu komponierte Melodien trugen die zwei halleschen Organisten bei: „Etliche [Melodien] aber synt von den wirdigen Herrn / vnd in der Musica berümpften meistern / Johanne Hoffman / vnd Wolffgango Heintzen /des Hochwürdigsten durchlauchtigsten vnd hochgebornen Fürsten vnd herrn / Herrn Albrechten der heyligen Rom. Kirchen Cardinals Ertzbischoffs zu Meyntz und Magdenburg etc. meines gnedigsten Herren / kunstreichen organisten / von neuwen mit fleiß gemacht worden.“¹³ Das *New Gesangbüchlin* ist in Halle in

¹³ Vehe, Wdmungsvorrede, fol. A IIv.

Gemeinschaftsarbeit konzipiert und kreiert worden, gedruckt wurde es jedoch 1537 in Leipzig durch den Buchdrucker und Buchhändler Nickel Wolrab. Leipzig gehörte zum Herrschaftsbereich des entschiedenen Luther-Gegners Herzog Georg, des Bärtigen, den der streitbare Humanist Johannes Cochläus, ein Verwandter Wolrabs, theologisch beriet¹⁴. Nach Georgs Tod (1539) wurde Leipzig protestantisch. Der Absatz des Büchleins stagnierte, und Wolrab flüchtete vor seinen Gläubigern aus der Stadt. Dreißig Jahre nach dem ersten Erscheinen wurde das Büchlein in Mainz durch den Drucker Franz Behem neu aufgelegt und das erste Gesangbuch des katholischen Bistums Mainz.

Vehes Anliegen war es, ein Gegenstück zu den seit wenigen Jahren vorhandenen und sich schnell verbreitenden protestantischen Gesangbüchern zu schaffen. Das Gesangbüchlein war eine geschickt getarnte Nachahmung, modernen Konkurrenzprodukten nicht unähnlich: Etwas auf dem Markt der Glaubensüberzeugung bereits weithin Akzeptiertes sollte mit den gleichen publizistischen Mitteln übertroffen werden. In der Zwecksetzung unterscheidet sich Vehes Büchlein nicht vom vierstimmigen *Geystlichen gesangk buchleyn* Johann Walters (1524) und Luthers eigener einstimmiger Sammlung *Geistliche Lieder* (= „Klugsches Gesangbuch“ von 1529, überliefert die Ausgabe 1533). Es ist je zur Hälfte eine Zusammenstellung alter, ursprünglich lateinischer, den Geistlichen vertrauter Gesänge und neu gedichteter und neu komponierter Lieder, alle in deutscher Sprache und bestimmt „vor alle gutthen Christen“, auch „den gemeynen Leyen“, um „Gott zu loben und [zu] ehren“. Im Aufbau jedoch hebt es sich von den protestantischen Vorgängern ab: Auf Lieder für die Festtage folgen

¹⁴ Walther Lipphardt (Hg.), *Michael Vehe. Ein New Gesangbüchlin Geistlicher Lieder*, Faks.-Druck, = Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 11, Mainz 1970, Geleitwort S. 5-29.

Umdichtungen von Psalmen und spezielle Lieder für die Haupt-, Marien-, Apostel und Heiligenfeste in der Folge des Kirchenjahres, gemischt mit Bitt-, Wallfahrt-, Klage-, Dank- und Lobgesängen, Die letzte Weise im Büchlein ist die in choralischer Hufeisennotation im Vierliniensystem wiedergegebene Sequenz auf Maria Himmelfahrt *Ave praeclara maris stella* des Hermann von Reichenau (Hermannus Contractus, †1054) mit der volkssprachigen Prosaübersetzung Sebastian Brants („Von der mutter Maria“, um 1496). Es war dieser Ave-Gesang, den Kardinal Albrecht laut Testament am Jahrestag seines Todes ausdrücklich mit Orgel („in organis“) gesungen haben wollte.¹⁵ Der Nachtrag des Gesangbüchleins bringt fünf Liedtexte Georg Witzels ohne Noten, aber (bei drei Liedern) mit Angabe des „alten Tons“, auf den die Verse zu singen sind.

Der Akzent auf der Marien- und Heiligenverehrung verrät eindeutig Vehes altkirchliche Ausrichtung. Die antilutherische Position ist dort erkennbar, wo Grundsätze der alten und neuen Lehre angesprochen werden, wie in dem auf Johann Huß zurückgehenden, bereits von Luther weiter gedichteten Lied *Jesus Christus unser Heiland*, in dem dessen Autor die heiß diskutierte Frage des Abendmahls in beider oder einer Gestalt in letzterem, katholischen Sinne beantwortet. Bei etwa einem Drittel der Gesänge mittelalterlicher oder jedenfalls vorreformatorischer Herkunft wurde die überkommene Weise aus dem Walterschen oder Klugschen Gesangbuch oder den gleichfalls protestantischen *Erfurter Enchiridien* adaptiert, bisweilen ebenfalls die alte Anfangsstrophe, während Luthers Zusatzstrophen durch neue Verse ersetzt wurden. So wird das auf die lateinische Antiphon *Media vita in morte sumus* aus dem 11. (oder schon dem 8.) Jahrhundert zurückzuführende, 1456 in Salzburg in deutscher Übersetzung nachweisbare Lied *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen* bei

¹⁵ Redlich, Cardinal (wie Anm. 19), Beilage 37, S. 163*.

Walter und Klug mit der ursprünglichen ersten und zwei von Luther hinzu gedichteten Strophen und einer den Choral paraphrasierenden Melodie wiedergegeben. Vehes Büchlein hingegen bringt bei gleicher Melodie nach der identischen Eingangsstrophe zwei Luthers Zeilen parodierende Strophen. Theologisch bedeutsame Unterschiede werden dank der Melodie harmonisiert. Das Differenzen überwindende Element sind allemal die Töne, die zu Herzen gehen.

Luther war sich der Macht der Musik bewusst. Ihm ist zu danken, dass uraltes Traditionsgut über Lieddrucke und Gesangsbücher den Pfarrern und Gemeinden zugänglich gemacht wurde, dass Katholiken die Praxis medialer Verbreitung übernahmen und danach von allen Kirchen das zuvor eher beiläufige volkssprachige Liedsingen gefördert und lebendig gehalten wurde. Die Lieder sind ein Beweis, dass es Luther nicht um den Bruch oder Umsturz ging, sondern um die Erneuerung der alten Lehre. So konnte er auch dem von ihm geschätzten Organisten Heintz nicht verübeln, dass dieser der Gegenseite bei der kompositorischen Gestaltung von Vehes Büchlein zu Diensten war.

Dass ein Organist dank seiner Ausbildung und Erfahrung komponieren konnte, war eine Selbstverständlichkeit, aber keine Pflichtaufgabe. Noch in der Zeit als Organist des Neuen Stifts schrieb Heintz zwei Sätze, die in der vierstimmig (in separaten Stimmbüchern) notierten Sammlung „Der ander [zweite] Theil kurtzweiliger guter frischer teutscher Liedlein“ von Georg Forster 1540 in Nürnberg erschienen. Forster hatte zunächst in Heidelberg, dann bis 1539 in Wittenberg Medizin studiert, Vorlesungen bei Melanchthon gehört und war Tischgast Luthers, bevor er als Arzt in die Heimatstadt Amberg zurückkehrte. Seine bis 1556 auf fünf Teile anwachsende Anthologie alten Volksguts und vieler neugeschaffener weltlicher und einiger geistlicher Lieder war beim stadtbürgerlichen Publikum ähnlich erfolgreich wie die protestantischen Gesangbücher. Man kann sie als

deren primär weltliches Pendant ansehen, berechnet für die vergnügliche oder erbauliche Privat- oder Wirtshausmusik stimmlicher Laiensänger mit oder ohne Instrumentalbegleitung. Die Auswahl der Komponisten, Liedtypen oder Textinhalte ist divers: Landesweite Berühmtheiten stehen neben Anonymi oder Kleinmeistern aus persönlicher Bekanntschaft, Hofweisen neben Volksliedern, Cantus-firmus-Sätze mit Melodie im Tenor wechseln ab mit diskantbetonten akkordischen Sätzen, geistliche und Liebeslieder stehen neben Erotischem, Gesänge auf Mädels und Jäger neben dem Lobpreis auf Wein und Martinsgans. Gut vorstellbar ist, dass Kommilitonen mit Vorliebe solch schlichte Sauf-, Spott- oder Minnegesänge in den Heidelberger oder Wittenberger Bursen anstimmten. Unter den namentlich bezeichneten Komponisten sind Berühmtheiten wie Heinrich Isaak, Paul Hofhaimer, Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, Ludwig Senfl, Sixt Dietrich, Caspar Othmayr sowie heute wenig bekannte wie Lorenz Lemlin, Jobst Brandt, Mathias Greiter und Stephan Zirler, die zum Freundeskreis Forsters gehörten, sowie der Herausgeber selbst und mit bescheidenen zwei Beiträgen Wolff Heintz. Sein kurzes, homophon gehaltenes Trinklied *Do trinken sie die liebe lange Nacht* und das satztechnisch und formal interessantere Scherzlied *Gar hoch auf jenem Berge* sind hübsch, aber doch recht unbedeutend, poetisch wie musikalisch. Sie sind den „Liedlein“ niederer Stillage und lockeren Ausdrucks angepasst, die Forster mit Schöpfungen eines leicht gehobenen Anspruchs zur Blütenlese bündelt. Heintz wusste, wie der Ton einer in Maßen populären Kunst zu treffen war.

Nach der Aufhebung des Stifts in Halle 1541 wechselte Heintz den Dienstherrn und Arbeitsplatz. Er wurde Organist der umgebauten, nunmehr evangelischem Ritus folgenden Marktkirche und unterstand fortan dem Rat der Stadt. In Sachen Musik war Heintz die rechte Hand

von Jonas. Er hatte offenbar die Doppelfunktion des Orgelspielers und Chorleiters; ein Kantor ist zu seiner Zeit nicht nachweisbar. Zu den Dringlichkeiten gehörte das Aktivieren der Erwachsenen und Jugendlichen für den Chor- und Gemeindegesang und die musikalische Gestaltung des deutschsprachigen Gottesdienstes. Luther blieb Heintz weiterhin verbunden. Dass er ihm 1541 die gerade bei Hans Lufft in Wittenberg erschienene Bibel mit dem Vermerk „D. Wolffgango Hinrico Organiste Excellen[tissimo] amico optimo Mart. Luther d.“ zueignete, war ein starkes Zeichen der Freundschaft und Achtung gegenüber dem tüchtigen Organisten, gewiss auch der Ermunterung angesichts der neuen Aufgaben. Warum eine dankende Antwort zu Luthers Verwunderung ausblieb (Brief an Jonas vom 10. November 1541¹⁶), ist rätselhaft. Nicht gänzlich auszuschließen sind leise Bedenken vor der entschiedenen Hinwendung zum neuen Bekenntnis, wie sie bei vielen verunsicherten Zeitgenossen aufgrund der innerkirchlichen und politischen Vorgänge vorhanden waren.

Zwei Jahre später sandte Luther, der über Jonas vom Pesttod von Heintz' Ehefrau Eva erfahren hatte, „Dem Erbaren, fursichtigen Wolff Heintzen, Organisten zu Hall“ ein Kondolenzschreiben (Brief vom 11. Sept. 1543¹⁷). Es zeugt von Mitgefühl und mahnt zum Schluss den „vorsichtigen“ Freund, vor Trauer nicht die Zuversicht ins bessere Jenseits zu verlieren, doch falsches Beileid von altgläubiger Seite zu ignorieren: „Ewer liebe Hausfrau ist besser, da sie itzt ist, denn da sie bey euch war. Gott helff euch und uns allen seliglich, obs wol on trawren nicht zugehen kann und sol. Den Teufels kopff zu Mentz und seines gleichen last weinen, das sind rechte elende Leute. Hiemit Gott befohlen. Amen.“

¹⁶ WA, Briefwechsel, Nr. 3686, Bd. 9 (1941), S. 548 f.

¹⁷ WA, Briefwechsel, Nr. 3912, Bd. 10 (1947), S. 394 f.

Die zwei vierstimmigen Tonsätze von Heintz *Nu bitten wir den heiligen Geist* und *Christ, unser Herr zum Jordan kam* im Band *Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII*, gedruckt von Georg Rhau (Wittenberg 1544), sind Bearbeitungen von Luther-Liedern. Sie sind, wie die gesamte Sammlung, kein schlagender Beweis einer entschieden reformatorischen Haltung, legen jedoch deutliche Sympathien nahe. Rhau, unbestreitbar Protestant, hat sich die 3- bis 6-stimmigen Gesänge nicht nach dem Bekenntnis der Komponisten, sondern nach der Eignung der Texte und Weisen zusammengesucht, und dies, über einen längeren Zeitraum hinweg, aus schon existierenden Handschriften oder Drucken oder aber auf Ersuchen an ihm bekannte Komponisten. Unzutreffend ist die werbewirksame Behauptung Rhaus, er präsentiere nur bislang Ungedrucktes („zuvor keins im druck ausgegangen“). Er bediente sich, etwa im Falle der zehn Sätze des jüngst verstorbenen Ludwig Senfl, recht großzügig bei den kaiserlich privilegierten Publikationen des Nürnberger Verlegers Johann Ott und dessen Drucker Hieronymus Formschneider und Montanus & Neuber. Verkaufsfördernd war sicher auch der Abdruck von Luthers berühmtem Gedicht *Fraw Musica* im Tenor-Stimmbuch der Sammlung, das schon seit 1538 als „Vorrede auf alle guten Gesangbücher“ zu Johann Walters Schrift *Lob und Preis der löblichen Musica* bekannt war. Laut Titelzusatz hat Rhau die Gesänge bestimmt „Für die gemeinen Schulen“, was bei der für Luther unabdingbaren Verknüpfung von Glaube und Bildung das Singen in der Kirche wie der Schule einschließt. Sie sind anspruchsvoller Lehrstoff für die Singechöre städtischer Lateinschulen, wo der Kantor zur Leitung zählte und außer Musikerziehung auch Latein oder anderes Wichtiges zu unterrichten hatte. Die Schulchöre waren zuständig für die kunstvolle Figuralmusik in der Kirche und bedurften einer fachlich kompetenten Unterweisung. Pädagogisch intendiert erscheinen auch die häufigen

Parallelvertonungen desselben Textes auf denselben oder einen anderen Cantus firmus. Sie gestatten den Vergleich der Kompositionsweise und ermöglichen zugleich musikalische Abwechslung. Bemerkenswert ist im Übrigen die Überkonfessionalität der Sammlung. Ein gutes Drittel der 123 Sätze von insgesamt zwanzig benennbaren (nebst einigen anonymen) Komponisten stammt von katholischen Meistern, darunter 17 von dem habsburgischen Hofkapellmeister Arnold von Bruck und 11 sogar von einem Priester, Lupus Hellings aus Brügge. Sie bedienten sich ohne Scheu mehrfach der Texte Luthers und der Melodien, die sie in den *Erfurter Enchiridien*, in Walters *Gesang buchleyn* oder im Klugschen Gesangbuch *Geistliche Lieder für die Gemeinde* vorfanden. Die Melodievorlagen der beiden Chorsätze von Heintz waren in Walters Gesangbuch von 1524 vorgegeben, Luthers Text des Tauflieds *Christ, unser Herr* jedoch erst in einem Einliederblatt von 1541 oder bei Klug 1543, d. h. Heintz wird die Bearbeitung kurz vor Erscheinen des Rhau'schen Drucks geschaffen haben. Die Faktur seines Satzes ist denkbar knapp und einfach und fordert nur dem Diskant eine gewisse stimmliche Flexibilität ab. *Nu bitten wir* basiert auf einem Pfingstleis aus dem 15. Jahrhundert, also auf einem der alten, vorreformatorischen Gemeindegesänge, wie sie Luther wegen ihrer Vertrautheit beim Volk gerne verwandte und mit neuen Strophen versah. Der Reiz der wie üblich im Tenor liegenden Kernmelodie liegt in ihrer archaischen, freilich nicht ganz durchgehaltenen Pentatonik; Heintz repetiert und variiert sie souverän. Die anderen Stimmen bewegen sich melodisch und rhythmisch noch freizügiger, imitieren sich paarweise, durchlaufen gestische Figuren und ausgreifende Skalengänge oder verbinden sich in akkordischer Homophonie. Nicht zu erkunden ist, ob Heintz die zwei Bearbeitungen auf Auftrag, Anregung oder aus eigenem Antrieb vorgenommen hat.

In der Auslegung von Ps. 149 „Singet dem Herrn ein newes Lied“ deutet Luther das „newe“ als Verkündigung und Lobpreis in Form des Gesangs mit Instrumenten: „Das heißt ein newes Lied, nemlich das heilige Evangelium singen und Gott dafür dancken ... Solch new lied sollen auch des folgenden Psalms Seitenspiel helffen singen“.¹⁸ Und er fügt an, wie und durch wen er sich die Verwirklichung vorstellt: „Und Wolf Heintz auch beide mit seiner Orgeln, Symphonien, Virginal, Regal, und was der lieben Musica mehr ist, davon (als seer newer kunst und Gottes gaben) weder David noch Salomon, noch Persia, Grecia noch Roma [n]ichts gewust, sein singen und spielen mit freuden gehen lassen, zu lob dem vater aller gnaden. Amen.“ Ein größeres Lob auf einen Musiker und die vollkommenste der Künste ist schwerlich denkbar.

Kurz vor seinem Tod, wohl bei einem Aufenthalt in Halle im Januar 1546, notiert Luther dem „Wolff Heintzen ins sangbuchlein“ (vermutlich das Chorgesangbuch Walters) eine Paraphrase von Ps. 98 und spricht darin mit stolzer Genugtuung von den Wundern, „die vns zu Heil vnd gut geschehen, und verkündigt sein, Darumb ist der tzweyfel vnd vn glaube hie mit verdampft.“ Er endet mit der Aufforderung: „Horestu? (Spricht der Geist) Dir, dir, dir ists gethan, du, du, du solt singen frölich sein und dancken, das ist mein wille vnd meinung.“¹⁹ Letzte, gewichtige Worte an den Musiker, der dem Reformator zum Gewährsmann einer der neuen Lehr angemessenen Musik geworden ist. Der Widmung sind aber nicht nur Wunsch und Ermunterung zu entnehmen, sondern die Mahnung, Heintz möge sich auf seine Kunst besinnen. Sie erklärt sich durch die Rolle, die der Organist in der stadtpolitisch schwierigen Zeit Halles vor Luthers Tod

¹⁸ WA, Schriften, Bd. 48 (1927), S. 255 (eigenhändige Widmung) und S. 85 f. (Brief an Jonas).

¹⁹ WA, Schriften, Bd. 48 (1927), S. 56.

und vor dem Ausbruch des Schmalkaldischen Kriegs einnahm. Heintz war dazu ausersehen, als einer von vier Vertretern der mehrheitlich protestantisch orientierten Bürgerschaft mit dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen die Bedingungen der Übergabe der Stadt zu verhandeln.²⁰ Die Delegation erreichte den friedlichen Einzug der Truppen am Neujahrstag 1547; die nachfolgenden Ausschreitungen gegen die altgläubige Minderheit konnte sie nicht verhindern. Jedenfalls ist bemerkenswert, dass der Organist eine respektable Funktion jenseits seines Berufes übernommen hatte und die Bürgerschaft ihm Mut und Standhaftigkeit in schwieriger Mission zutraute. – Wie sich Heintz in der Zeit bis zu seinem Tod im Jahre 1552 betätigte, ist nicht bekannt.

Luther hat das Wirken von Heintz mit viel Verständnis begleitet. Es war bestens geeignet, Vorbehalte gegenüber Organisten zu zerstreuen. Von Luthers Missachtung der Orgel kann nicht die Rede sein.²¹ Das Hauptinstrument jeglicher Kirchenmusik – neben der Singstimme – wurde ihm geradezu zum Symbol für Harmonie und für die Beseitigung von Zwietracht. In seiner 1534 gehaltenen Predigt vom Zorn heißt es: „Darumb mus man die Orgel also stimmen, das die pfeiffen zusammen lauten und so gereimet werden, das die zwey nicht widereinander gehen.“²² Die Metapher erinnert an die Idee der tönenden Weltordnung. Sie könnte uns auch Anregung sein, Einheit oder zumindest Akzeptanz der Konfessionen herzustellen.

²⁰ Gustav Friedrich Hertzberg, *Geschichte der Stadt Halle an der Saale während des 16. und 17. Jahrhunderts (1513-1717)*, Halle 1891, S. 213.

²¹ Die Ansicht von Luthers Geringschätzung der Orgel hält sich hartnäckig; siehe z. B. Johann Hinrich Claussen, *Gottes Klänge. Eine Geschichte der Kirchenmusik*, München 2014, S. 153.

²² WA, Bd. 41 (1910), S. 745.



**Hemiolen in Menuetten und in der Arie „Ei! wie schmeckt der
Coffee süße“ von Johann Sebastian Bach¹**

Das Menuett war der bekannteste und populärste Tanz der Aristokratie und wurde bald zum obligatorischen Satz in der Instrumentalmusik und war auch in Gestalt der Menuett-Arie nicht unbedeutend. Seine Tanzschritte bedingen den Rhythmus der Hemiolen, aber auch den Konflikt zwischen Dreiertakt und dem ihm zuwiderlaufenden (synkopisch zu verstehenden) Tanzschritten. Die Tanztraktate von Gottfried Taubert, Pierre Rameau und Kellom Tomlinson geben folgende Grundschrirte an (r=rechter, l=linker Fuß):

Rameau	$\frac{3}{4}$	♪	♪		♪	♪	♪
		♪	♪		♪	♪	
		H	r		l		r l
		>	>		>		
Taubert	$\frac{3}{4}$	♪	♪		♪	♪	
Tomlinson	H	r		l		r	l

Bruno Nettle unterschied drei privilegierte Rhythmen im Menuett, die realiter oder virtuell die Hemiolen enthalten:

¹ Eine ausführliche Behandlung mit allen Quellenbelegen, auch aus der Zeit vor Lully und der Ausführungen der Theoretiker, siehe H. Schneider, „Structures métriques du menuet au XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Réflexions sur l’analyse et l’exécution du menuet“, in: *Revue de musicologie* 78, 1992, S. 27-65.



Hemiolen sind in instrumentalen und vokalen Menuetten französischer Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts sehr häufig anzutreffen.

Im Prinzip sind zwei Typen zu unterscheiden (es wurden Beispiele von gesungenen Menuetten ausgewählt, da die Silbenbetonung das Erkennen der Hemiolen erleichtert),² die jeweils ein Strukturmodell ergeben und auch Perioden mit drei oder fünf Takten des Menuetts erklären:

1. Typus: Dreiertakt I – Hemiolentakt ' – Dreiertakt I

Lully, *Ballet de la Naissance de Vénus*, Concert d'Orphée LWV 27/41 (1665), T.1-4



Lully, *Phaéton*, LWV 61/7 (1683)

2 Bei gesungenen Tänzen ist der Text in der Regel nachträglich auf den Ton-satz parodiert. Dadurch ist die Silbenakzentuierung nicht immer korrekt.

$\frac{3}{4}$ H $\frac{3}{4}$
 Dans ces lieux tout rit sans ces - se
 L'a - mour veut rire a - vec nous:
 C'est un jeux quand il nous bles - se
 $\frac{3}{4}$ H($\frac{3}{4}$) ($\frac{3}{4}$) $\frac{3}{4}$
 Nous ne sen - tons que ses traits les plus doux.

2. Typus: Hemiolentakt ' – Dreiertakt I – Hemiolentakt ' – Dreiertakt I

In Lullys *Acis et Galatée*, LWV 73/22 (1686) und in der Version der in Hamburg gespielten deutschen Übersetzung dieser Oper von Christian Heinrich Postel bestimmt ein struktureller Wechsel von Hemiolen- und Dreiertakten das gesamte gesungene Menuett in der charakteristischen Dreitaktgliederung:

H $\frac{3}{4}$ H($\frac{3}{4}$) $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Que l'a-mour qui nous en - chaî - ne Flat - te nos ten - dres dé - sirs
Wel - che Lust und welch Er - göt - zen Rei - chet uns der Lie - be Bund,

H $\frac{3}{4}$ H $\frac{3}{4}$

Gou - tons les plus doux plai - sirs. Ils vien - nent s'of - frir sans pei - nes
Las - set den er - freu - ten Stand Al - ler Sor - gen Last er - set - zen,

H($\frac{3}{4}$) $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Et pour pa - yer nos sou - pirs, Cha - que jour nous les ra - mè - ne
Eu - er Seuf - zen heis - ser Brand Wird ihr küh - ler Tau be - net - zen.

Wie sehr eine Analyse unvollständig oder verfehlt ist, mag eines mehrerer von der Tanzforscherin Rebecca Harris-Warrick analysierter Menuette zeigen. Sie betont die nichtquadratische Struktur von Menuetten Lullys mit Phrasen von 3, 5 oder 4+5 Takten, ohne dabei die Basis dieser Gliederung zu erfassen.³ Das von ihr gewählte Beispiel aus *Alceste* (LWV 50/9) kann dies belegen: „The first strain is particularly ambiguous in its internal structure: a melodic figure that is almost parallel to the opening appears in bar 5, but the harmony makes the first three – not the first four – measures a unit. The first strain could almost be scanned as a group of three bars, plus one, plus another three with a two-bar cadential figure. The second strain can be heard more easily in groupings of three, four, and four measures.“⁴

3 Rebecca Harris-Warrick, „The Phrase Structures of Lully’s Dance Music“, in: *Lully Studies*, hrsg. von John Hajdu Heyer, Cambridge 2000, S. 34-36.

4 Ebd., S. 36.

Harris-Warrick:⁵

1. Teil: 3+4 Takte oder 3+1+3 (+2 Kadenztakte);

2. Teil 3+4+4

unter Berücksichtigung der Hemiolen:

H+2 Takte, H+H+1 Takt

2. Teil H+2 Takte, H+2 Takte, H+1 Takt

Das berühmte gesungene Menuett in Molières und Lullys *Bourgeois gentilhomme* (LWV 43/38) ist ein besonderer Fall. In seiner Einspielung hat Gustav Leonhardt die doppelte Hemiolen vor dem Schlusstakt ausgeführt und damit die Abweichung von der Quadratur durch die Dreitaktgliederung (H+1) deutlich gemacht:

5 Mit Takt sind immer Dreiviertel-Takte gemeint.



 Vois ma Cli - mè - ne, vois sous__ ce__ chô - ne



 s'en-tre - bai - ser les oi - seaux__ a - mou - reux.



 Ils n'ont rien dans leur voeux Qui les gê - ne,



 De leur doux feux Leur âme est plei - ne,



 Qu'ils sont heu - reux, Nous pou - vons tous deux, Si tu le



 veux, Ê - tre comme eux, Ê - tre__comme eux.

Leonhardt 4, 1+H+1 | 4, 1+H+1, 4, 1+H+H+1

In Johann Sebastian Bachs Tanzsätzen erscheinen derlei metrische Strukturen oft „mehrdeutig“ bzw. versteckt oder überlagert im polyphonen Satz. Jedoch gibt es eindeutige, klare Beispiele, z. B. in der Partita Nr. 4 der *Clavier-Übung 1. Teil* (BWV 828), ein Werk, das logischer bzw. charakteristischer Weise durch eine Ouvertüre eingeleitet wird. In dem Menuett bedient sich Bach des metrischen Verfahrens, das in der französischen Musik und bei von der französischen Musik beeinflussten deutschen Musikern anzutreffen ist.

Menuet H+2 Takte, H+2 Takte | 4, 1+H+1, 1+H+1, H+2 Takte, H+2 Takte

6. Menuett

Measures 1-4 of the Minuet. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with a trill on the first measure and a triplet in the third. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 5-8 of the Minuet. The right hand continues the melodic theme with a trill and a triplet. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note patterns.

Measures 9-12 of the Minuet. This section features a first ending bracket. The right hand has a triplet in the first measure of the first ending. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Measures 13-16 of the Minuet. The right hand has a melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes.

Measures 17-20 of the Minuet. The right hand has a melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes.

Measures 21-24 of the Minuet. The right hand has a melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes.

Measures 25-28 of the Minuet. The right hand has a melodic line with a trill and a triplet. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes, ending with a double bar line.

Da es sich um einen stilisierten Tanz handelt, ist es nicht verwunderlich, dass es Takte gibt, in denen die Hemiole versteckt oder nicht eindeutig ist. Aus harmonischer Sicht widerspricht das Eintreten der Dissonanz „e“ in den Takten 2 und 6 nicht der Hemiole, da es sich um die Sixte ajoutée oder um eine Variante des Hauptakkords handelt. In den Takten 14/15, 18/19 und 21/22 bestärkt die Harmonik die Interpretation der Hemiole, denn die Dissonanz tritt auf die dritte Zeit des jeweils ersten der beiden Takte ein. Hingegen könnte der dissonante Akkord zu Beginn des Takts 26 als Argument gegen die Hemiole sprechen, aber der strukturelle Wechsel der beiden verschiedenen Takte erscheint von größerem Gewicht als die Harmonik. Die Interpreten des Satzes wie etwa Trevor Pinnock, Kirill Gerstein oder András Schiff spielen in ihren Interpretationen keine Hemiolen, entweder weil sie meine schon 1992 publizierte Analyse nicht kennen oder weil sie diese nicht anerkennen. Beispiele von Interpreten französischer Menuette und dieses Beispiel wie die Arie „Ei! wie schmeckt der Coffee“ (BWV 211) belegen aber auch, dass die Dirigenten und Interpreten den Beginn eines Menuetts mit der Hemiole scheuen oder den Zuhörern nicht zumuten wollen oder sie an dieser exponierten Stelle für falsch halten.

4. Aria

Flauto traverso

Soprano
Liesgen

Continuo

8

15

22

Ei! wie schmeckt der Cof - fee sü - ße, ___ lieb - li - cher als tau - send Küs - se, ___

28

mil - der als Mus - ka - ten - wein. Ei! ei! wie schmeckt der

Eingangsritornell H+1 Takt, H+1, H+1 | 4+4+4

[letzte 4 Takte auch als 1+H+1 zu interpretieren]

Ei! wie schmeckt der Coffee

H+1 Takt, H+1, H+1 | 4+4+4, H+1, H+1 4+3 etc.

Bei Verzicht auf die Hemiole haben die Sängerinnen immer das Problem, die falschen Betonungen: Ei! wie *schmeckt der cof-fee* – *lieblicher als tau-send* – *mil-der als Mus-ka-ten-wein* irgendwie zu kaschieren. Bei Ausführung der Hemiolen sind alle Verstöße gegen die Prosodie vermieden. Daher kann es auch keine andere Möglichkeit geben, das Ritornell entsprechend auszuführen. Auch ausgewiesene Experten der alten Aufführungspraxis, Ton Koopmann und Nikolaus Harnoncourt, lassen in Ihren Interpretationen nicht erkennen, dass es sich um Hemiolen handelt. Es sollte endlich ein Interpret den Mut finden, in ganzer Deutlichkeit die Hemiolen auszuführen.

In dem Tempo di Minuetta der sechsten Partita (*Clavierübung I*) spielt Bach mit „kleinen und großen Dreiern“, stilisiert damit die metrischen Phänomene in französischen Menuetten, indem er 3/8 Takte mit 3/4 Takten=Hemiolen kontrastiert:

Sechs 3/8 Takte, ein 3/4 Takt, zwölf 3/8 Takte, zwei 3/4 Takte | sechs 3/8 Takte, ein 3/4 Takt, sechs 3/8 Takte, ein 3/4 Takt, zwanzig 3/8 Takte, zwei 3/4 Takte, sechzehn 3/8 Takte, vier 3/4 Takte, 12 3/8 Takte, zwei 3/4 Takte

Die Interpreten sollten ihren Hörern hörbar machen und damit bewusst vermitteln, dass der Satz mit einer Hemiole beginnt und die Hemiole den weiteren musikalischen Verlauf bestimmt.

In den Französischen Suiten hat Bach die Ambiguität von kleinen und großen Dreiern und große Dreier in einer der Stimmen im ersten Menu-

ett der ersten Suite systematisch und zugleich „subkutan“ eingeführt. Die Simultaneität von 3/8 und 3/4 Takt bestimmt die beiden Oberstimmen im ersten (Takte 1-2, 4-5) und den Bass und die erste Oberstimme im zweiten Teil (Takte 9-10, 13-14, 21-22); außerdem ist der 3/8-Takt auch in den Takten 16-20 in der Oberstimme vorhanden, dazu eine deutliche Schluss-Hemiole in der Mittelstimme (T. 22-23).

Im Menuett der zweiten Suite ist zumindest in älteren Ausgaben (BG, Hermann Keller, Edition Peters Nr. 4594) die Bogensetzung in den Takten 30-31 fehlerhaft (sechs Achtel unter einem Bogen, Viertel und vier Achtel unter einem Bogen), in der Abschrift von Bernhard Christian Kayser ist dagegen deutlich phrasiert mit vier Achteln, zwei Achteln und einem Viertel sowie vier Achteln und damit eine Hemiole notiert.⁶

Auf dem Gebiet der strukturellen Gliederung des Tonsatzes mit Hemiolelen hat die alte Aufführungspraxis noch Nachholbedarf. Bei Ambiguität von „kleinen und großen Dreiern“ obliegt es dem Musiker, welche Option er in seiner Interpretation wählt.

⁶ Die Bogensetzung in der NBA stimmt vielfach (T. 3-6, 12, 15, 31) nicht mit jener in der Abschrift von Bernhard Christian Kayser überein.



Choralparodien bei Christoph Graupner

Dass Christoph Graupner, damals als Hofkapellmeister an der Residenz in Darmstadt der erste Musiker des Landes, von seinem hessendarmstädtischen Landesherrn den Auftrag erhielt, ein für das gesamte Staats- und Kirchengebiet verbindliches Choralbuch zu schaffen, könnte auf den ersten Blick überraschen. Denn eine solche Aufgabe konnte so schwierig nicht sein, schließlich war jeder Organist Sonntag für Sonntag mit dem Problem befasst, einen den Gemeindegesang begleitenden Choralatz zu spielen, sei es, dass er auf eine vorhandene Sammlung zurückgriff, oder sei es, dass er in der Lage war, einen korrekten Begleitsatz improvisierend selbst zu erfinden. Insofern hätte den Auftrag manch ein erfahrener Kirchenmusiker durchaus übernehmen können. Graupner war mit den höfischen Belangen seines Amtes vollends ausgelastet, eine Delegation einer solchen Aufgabe wäre wohl auch dem Landgrafen plausibel zu machen gewesen.

Doch es ging anscheinend um mehr. Der Regent erblickte wohl in dem Unternehmen eine Möglichkeit, die auseinandertriftenden Kräfte seines Landes zu einen. Die identitätsstiftende Kraft kirchlicher Zeremonien konnte sich auch politisch positiv auswirken. Und die kirchliche Obrigkeit begrüßte solche Bestrebungen, um der Variantenbildung und dem Zersingen der kirchlichen Weisen Einhalt zu gebieten. Einheit im Gesang förderte den Zusammenhalt der Kirchengemeinden. Bekanntes in Nachbargemeinden wiederzufinden, bedeutete Abbau von Vorurteilen und Ängsten gegenüber dem vermeintlich Fremdem. Auf dem Wege kirchenmusikalischer Angleichung konnten Schranken überwunden und durch die Gleichheit im Gesang eine kirchliche Zusammengehörigkeit geweckt werden. Ob die Unität im Kirchengesang allerdings je gelun-

gen ist, mag füglich bezweifelt werden. Zu sehr hingen die Melodievarianten in allen ihren Parametern von den jeweils örtlichen Gegebenheiten ab. Und was einmal Tradition geworden war, konnte auch durch ein verordnetes Choralbuch kaum verändert werden.

Solche Überlegungen zur Effizienz eines Choralbuchs mag auch Graupner angestellt haben und doch sah er in der Festlegung von Melodien und zudem in deren harmonischer Einbettung eine Chance, seine eigenen Gedanken zu den Liedmelodien, die umgangssprachlich als Choralmelodien bezeichnet wurden, zu formulieren und in diesem Punkt musikalisch Position zu beziehen. Ein Choralbuch zu entwerfen, so sehr dessen Erfolg in Zweifel gezogen werden konnte, war unter den damit verbundenen durchaus gewichtigen politischen und kirchlichen Aspekten eines Hofkapellmeisters nicht ganz unwürdig, es war auch praktisch lösbar, da Graupner als Schüler von Johann Kuhnau in Leipzig und als Kantatenkomponist in Darmstadt die kirchenmusikalische Praxis kannte und pflegte. Er war mit der Materie vertraut, mit Chorälen hatte er während seiner Studienjahre und später in Darmstadt durch die sonntäglichen für die Hofkirche bestimmten Kantaten regelmäßig zu tun.

1728 war sein Choralbuch erschienen, es ist das erste, das eigens für die hessischen Lande bestimmt war: Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch ... zum Nutzen und Gebrauch vor Kirchen und Schulen hießiger Hoch-Fürstl. Landen. Neu vermehrt war es, weil es nicht nur den Liedern des hessischen Gesangbuchs eine musikalische Grundlage bot, sondern auch Lieder aus anderen Gesangbüchern und Liedersammlungen berücksichtigte.

Ob Graupner bei der Gesamtanlage, insbesondere bei der Auswahl der Melodien und deren Fassungen Helfer hatte, ist nicht bekannt. Die Noten allerdings der 260 Melodien hatte er selbst gestochen und wohl auch selbst gedruckt. Bis zum Abschluss des Projekts waren mindes-

tens drei Jahre vorausgegangen. 1726 muss bereits eine durchkorrigierte Vorlage existiert haben, die Graupner dem Landgrafen übergab, damit dieser nun die kirchliche Obrigkeit, den Superintendenten Johann Heinrich Gebhardt (als Superintendent in Darmstadt 1716-1729), in Kenntnis setzen konnte, der daraufhin die Finanzierung über die Kirchengemeinden in die Wege leiten sollte. Graupner schätzte die Kosten auf über 500 fl und von diesen benötigte für den eigenen Bedarf, für die Kupferplatten, für Papier und für Farbe zunächst einen Vorschuss von 300 fl. Er verfügte wohl selbst über eine Druckerpresse, die aber qualitative Mängel aufwies, so dass beispielsweise der von dem Frankfurter Patrizier Johann Friedrich Armand von Uffenbach gestochene und zu dem Werk beigesteuerte Kupfertitel in Frankfurt bei einem professionellen Drucker (Johann David Gerhardt) angefertigt werden musste.

Es sollte nicht übersehen werden, dass das Choralbuch nicht in Zusammenhang mit der Einführung eines hessischen Landesgesangbuchs stand. Ein verbindliches Darmstädter Gesangbuch existierte bereits, aber dieses war nicht das einzige, das in kirchlichen Kreisen benutzt wurde. In seiner Vorrede weist Graupner ausdrücklich neben dem "gewöhnlichen Darmstädtischen Gesang-Buch" auf die Berücksichtigung weiterer Quellen hin, "indem viele Gesänge aus dem Crügerischen, Paul Gerhards Liedern, ... , dem Zülischen und noch mehr andern Gesang-Büchern, die ehedessen hießiger Landen gewöhnlich gewesen, darzu gethan worden". Es waren also ganz unterschiedliche Liedersammlungen und Gesangbücher in Hessen in Gebrauch gewesen, und werden wohl auch weiterhin benutzt worden sein. Ein Verbot wird nicht ausgesprochen. Es sollten nun aber die Melodien dieser Quellen teilweise übergangen werden und statt dessen die Melodien des Choralbuchs Verwendung finden. Das ist der Grund dafür, dass das Register am Ende des Bandes mehr als 1300 Einträge enthält, denen aber nur 260 Melodien gegenüberstehen.

Zur Gestalt dieser Melodien äußert er sich in der Vorrede sehr eingehend. Es sei "wohl das allerbeste, wenn der Choral gantz simpel und schlecht (= schlicht) gespielt wird, daß die Gemeine die Melodie feyn deutlich hören kan." Diese Überzeugung steht in der Tradition etwa eines Lucas Osiander¹ oder Hans Leo Hassler², die beide die Liedmelodie in die Oberstimme verlegten, wo sie leichter erfasst werden konnte. Graupner fügt hinzu: "Doch ist dieses auch nicht so simpel und schlecht zu verstehen", weil für ihn zu dem Hören ein wichtiger musikalischer Gedanke hinzukommt. "Es hat die Simplicität in der Music gar ein grosses zu sagen, und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch so bund und krauß aussehen, und lassen sich nicht ad primum fontem nemlich zur Simplicität reduciren, so ist es ein gewisses Merckmahl, daß das Fundament nicht zum besten gelegt worden".

Hier spricht Graupner gleichsam sein musikalisches Credo aus. Simplizität ist für ihn kein künstlerisches Unvermögen, sondern ein Kompositionsprinzip. An ihr erweist sich die Kunst, einen musikalischen Satz, insbesondere einen Choralsatz, auch ohne bunte und krause Manieren zum vollständigen Klingen zu bringen.

Gegen wen er sich mit dieser Ansicht wendet, verschweigt er natürlich. Es bestanden zu dieser Zeit wohl zwei unterschiedliche Auffassungen über einen guten Begleitsatz zum Gemeindegesang³. Zu der einen Gruppe gehörte seinen Worten und seinen Choralsätzen nach er selbst, zu der anderen zumindest zeitweise der junge Johann Sebastian Bach. Dieser hatte in seiner Arnstädter Zeit (1704-07), als sich Graupner noch

1 Lucas Osiander, Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen ..., Nürnberg 1586.

2 Hans Leo Hassler, Kirchengesäng: Psalmen vnd geistliche Lieder/ ... simpliciter gesetzt, Nürnberg 1608.

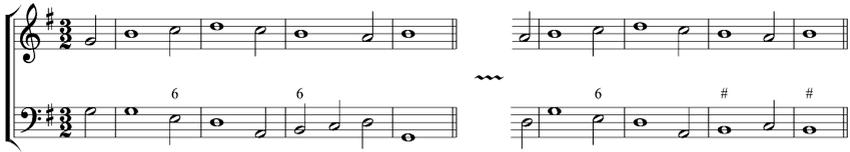
3 Vgl. Martin Blindow, Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13) Regensburg 1957.

in Leipzig aufhielt, die Gemeinde und das Konsistorium mit harmonisch kühnen Sätzen konfrontiert, die ihm eine ernstliche Ermahnung eintrugen, weil die Sänger wohl eher verwirrt statt geleitet und erbaut wurden. Was da in Arnstadt geschah, wird sich andernorts herumgesprochen haben, auch in Leipzig, und wird Diskussionen ausgelöst haben.

Am Beispiel des Chorals "Allein Gott in der Höh sei Ehr" soll der Unterschied der beiden Auffassungen kurz verdeutlicht werden. Bach, der geniale Harmoniker, ist geradezu gezwungen, die Akkorde auszusprechen, weil sie sich mit einer übersichtlichen Bezifferung nicht ausdrücken lassen.

J. S. Bach, Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 715)

Ein völlig anderes Bild bietet sich bei Graupner. Er notiert nur Melodiestimme und Bass. Die Harmonien ergeben sich aus der Bezifferung, die aber so spärlich eingesetzt wird, dass der Satz überwiegend aus Grundakkorden besteht. Dissonante Intervalle zwischen Diskant und Bass kommen nicht vor, von Durchgängen einmal abgesehen.



Chr. Graupner,
Allein Gott in der Höh sei Ehr (Choralbuch 1728)

Es stellt sich natürlich die Frage, ob sich diese Simplizität nicht als künstlerisch unbefriedigend erweist. Ganz sicher gab es Kritiker, die eine solche Schlichtheit für unzureichend und für nicht inspirierend hielten. Doch Graupner selbst trat den Gegenbeweis an. In zahlreichen seiner Kantaten benutzte er für den Choral einen seiner Choralbuchsätze als Grundlage, und zwar in der Bassstimme völlig übereinstimmend oder nur geringfügig abgewandelt. Über solch einem schlichten, nunmehr auf Vierstimmigkeit ausgeweiteten Choralsatz baute er einen figurenreichen Instrumentalsatz, der die Möglichkeiten einer improvisierenden Begleitung vorführte, wengleich die Instrumentalstimmen natürlich auskomponiert waren. Wie häufig er auf seine Choralbuchsätze zurückgriff, ist noch nicht ermittelt. Es handelt sich um eine völlig neue Beobachtung, die bisher noch nicht beschrieben wurde; eine genaue Erforschung steht noch aus. Die Tatsache aber einer solchen Verbindung zeigt, dass er seine Choralbuchsätze nicht als eine mindere Nebenarbeit betrachtet hat, sondern sie selbst wert schätzte und in größere Zusammenhänge übernahm.



Chr. Graupner, Wär Gott nicht mit uns diese Zeit, Choralbuch 1728

4

Wär Gott nicht

6

mit uns die - se Zeit,

Chr. Graupner, Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
Kantate z. Sonntag Exaudi 1738 (GWV 1137/38)

Es ist auffällig, wie sehr Graupner die Integrität des Chorals bewahrte. Abgesehen davon, dass er das Metrum gelegentlich änderte, vom geraden Takt abwich und die Melodie in einen Dreierhythmus abwandelte, blieb er stets dem Prinzip treu, den Choral als solchen unangetastet zu lassen. Er ließe sich ohne weiteres aus dem vokal-instrumentalen Satzgefüge herauslösen und als schlichter Cantionalsatz verwenden. Es war wohl ein Ausdruck des hohen Respekts gegenüber dem, was die Väter gesungen und gedichtet hatten.

Und doch gibt es ganz wenige Zeugnisse für einen sehr persönlichen Umgang mit dem Choral. Ein bewegendes Beispiel findet sich der Kantate "Gedenket an den, der ein solches Widersprechen" zum Sonntag Estomihi 1721 (GWV 1119/21). Es war für Graupner eine Zeit, in der er um seine Existenz bangen musste. Die Anfangseuphorie seiner beruflichen Karriere war verflogen, die Unterstützung seitens seines Fürsten hatte merklich nachgelassen, der verfolgte nun gänzlich andere Interessen und der Opernbetrieb, das Hauptbetätigungsfeld Graupners, war eingestellt worden. Es fehlte an finanziellen Mitteln und immer deutlicher auch an der Musikleidenschaft des Landgrafen. Beides, seine Leidenschaft und die Staatsgelder flossen in den Ausbau der Jagdunternehmungen, die, wie sich bald zeigte, keine vorübergehende Erscheinung war. In dieser Neuorientierung des Hofes stand Graupner auf der Verliererseite. Es muss ihn empfindlich getroffen haben, dass seine Dienste und Fähigkeiten sich nicht mehr mit den Interessen seines Landesherrn deckten. Dieser war oft wochenlang in den hessischen Wäldern unterwegs und nahm nur am Rande wahr, was sein Hofkapellmeister zu Hause zur Repräsentation der Residenz komponierte und aufführte. Aus jener erwähnten Kantate, und das ist ein ganz seltener Fall, lassen sich die dunklen Gedanken Graupners, seine Verzweiflung und seine depressive Todessehnsucht heraushören.

37

Wie wohl, wie wohl ge - schä - he mir.

44

49

tasto solo

54

pp

Chr. Graupner, gedenket an den, der ein solches Widersprechen,
Kantate zum Sonntag Estomihl 1721 (GWV 1119/21), Schlusschoral

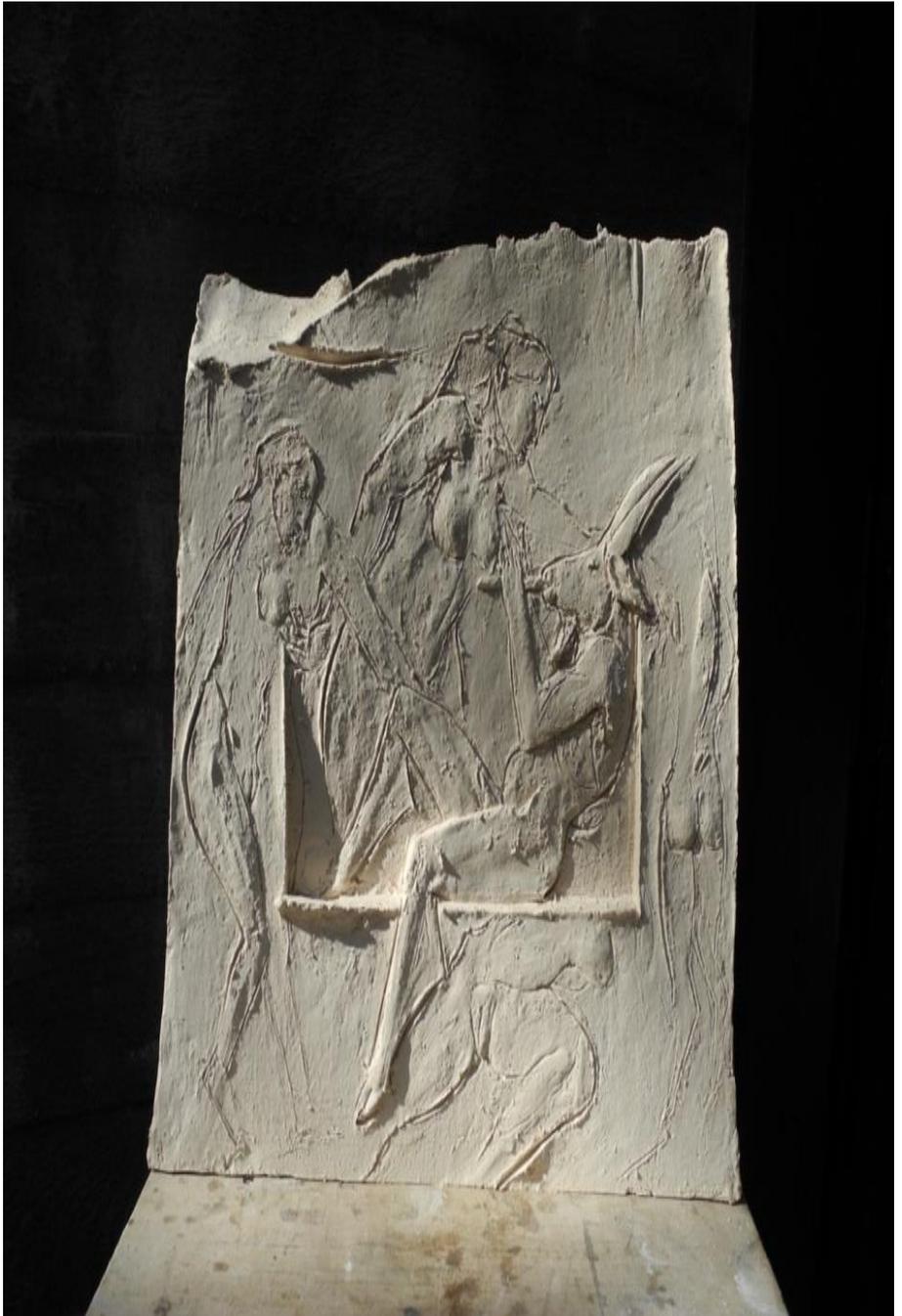
Die Textgrundlage für den Choral bildet eine Strophe aus Paul Gerhards Lied "O Haupt voll Blut und Wunden". Die vom Textdichter der Kantate, von Johann Conrad Lichtenberg vorgesehene Strophe lautet:

Es dient zu meinen Freuden und kommt mir herzlich wohl,
wenn ich in diesem Leiden, mein Heil, mich finden soll.

Ach möcht ich, o mein Leben, an deinem Kreuze hier
mein Leben von mir geben, wie wohl geschähe mir.

Die beiden letzten Zeilen lassen sich schwerlich übersingen. Nachdem Graupner den Choral in gewohnter Weise mit instrumentalem Vorspiel und zeilenweiser Vertonung der Liedverse beginnen lässt und in gleicher Weise durchführt, stockt der Verlauf an der letzten Zeile. Die beiden Wörter "wie wohl" werden, was für einen Choralsatz völlig ungewöhnlich ist, wiederholt, auf dem Schlusston (T. 43) setzt der Bass aus und gleichsam von der Bodenhaftung befreit steigen Akkordfolgen auf, die bei Brahms oder bei Mendelssohn nicht so sehr überraschen würden wie bei Graupner. Das selige F-Dur wird zwei Takte später mit einem dissonanten Akkord auf den Boden zurückgeholt und an den Bass angebunden. Die Musik nimmt den Faden wieder auf, etwas gequält wie es scheint, und bricht kurz darauf in allen Stimmen ab (T.51). Nur die Bassstimme, der wohl von der Orgel gespielte Generalbass, läuft unbegleitet weiter, stockend jedoch, jedem Ton folgt eine doppelt so lange Pause, die Musik er stirbt gleichsam in diesen vier abwärts steigenden Tönen, - worauf dann die ordnungsgemäße Kadenz folgt, diese bezeichnenderweise im Pianissimo, was für das Ende einer Kantate ebenso ungewöhnlich ist wie der ganze, von den Zuhörern wohl mit Verwunderung aufgenommene Schlussteil.

Wer will, kann in dieser Anlage und in diesem außergewöhnlichen Umgang mit dem Choral eine persönliche Botschaft des Komponisten erblicken.



Bachs Kantaten-Klangtheater

Eine Partitur ist ein Stenogramm eines potentiell unendlichen Beziehungsreichtums von Klängen. Je nach Raum, Aufstellung, Besetzung, Artikulation, Dynamik und Tempo wird die Musik anders klingen. Dabei ist jedem Musiker klar, dass es in der Verwirklichung dieses Beziehungsreichtums ein treffend oder weniger treffend gibt. Worin liegt das treffend oder weniger treffend? Jenseits der Fragen des technischen Gelingens sind für Bachs Kantaten zwei Fragen unumgänglich. Beide finden ihrer Natur nach keine eindeutige Antwort. Aber die Unmöglichkeit der eindeutigen Antwort macht die Frage nicht sinnlos. Im Gegenteil. Im Versuch einer wenigstens teilweisen Antwort bereichert sich die Frage und dies allein schon ist auf seine Weise Antwort. Die eine Frage gilt dem religiösen Worumwillen der Kantaten. Kein musikalischer Ausdruck einer Kantatenaufführung, aus welcher Perspektive heraus er auch gesucht werden mag, kann gefunden werden ohne zu berücksichtigen, dass die Dichtung, aus der die Musik hervorgegangen ist, religiöse Dichtung ist. Diese Frage ist komplex und hier nur eben zu erwähnen.

Die zweite Frage heißt: Wie könnten Bachs Kantaten in der Leipziger Thomaskirche zwischen 1723 und 1750 geklungen haben? Bach komponierte seine Kantaten für konkrete Gottesdienste. Mit welchen Klangverhältnissen und welchem Ensemble hat der Komponist Bach gerechnet und sich auf diese Verhältnisse komponierend bezogen? Diese Frage zu stellen heißt nicht, mit heutigen Aufführungen die Leipziger Verhältnisse rekonstruieren zu wollen, in denen Bach seine Kanta-

ten aufführte. Nur mit immensem Aufwand wäre die Emporenarchitektur der Thomaskirche rekonstruierbar. Nicht rekonstruierbar ist das vokale Ensemble Bachs mit wenigen 13 bis 15 Jahre alten Sopranisten. Nicht rekonstruierbar ist das Bewusstsein der Musiker und des Publikums damals. Wir wissen von Grundregeln musikalischer Handwerksausübung – aber wieviel wissen wir damit wirklich?

Die Frage nach den Klangverhältnissen kann nicht an einer Kopie interessiert sein. Sie sucht im begrenzten Rahmen des historisch Möglichen bis Wahrscheinlichen möglichst viele hörbare Sachverhalte zu entdecken, um aus ihrer Kenntnis für heute einen möglichst großen klingenden Beziehungsreichtum zu gewinnen – eine neue Gestalt. Wir versuchen alles zu wissen, um alles zu vergessen.

Zur Aufführungsqualität

Welche Qualität hatten Bachs Leipziger Kantatenaufführungen? Bach komponierte seine Kantaten für konkrete Aufführungen, die meisten von ihnen ab 1723 für Aufführungen in den beiden Leipziger Hauptkirchen S. Nicolai und S. Thomae. Bach komponierte also für einen repräsentativen öffentlichen Rahmen und für ein Ensemble, das er bald genau kannte. Wohl ließen seine Kantaten an technischer Virtuosität und musikalischer Komplexität alles in Leipzig Bekannte weit hinter sich. Dennoch ist sehr unwahrscheinlich, dass Bach ihre unvollkommene Aufführung riskiert hat. Sie hätte vor allem diejenigen Musiker, auf deren freiwilliges Mitwirken er angewiesen war, blamiert und also sein Ensemble zerstört. Sie hätte ihn selbst als praxisfern ambitioniert diskreditiert. Und am wichtigsten: sie hätte die Aufführungen, für deren Zustandekommen er an vielen Fronten kämpfen musste, zu einer Zumutung vor allem für diejenigen Kenner unter den Musikliebhabern Leipzigs gemacht, die seine Wahl im Rat durchgesetzt hatten. Deren Geschmack war nicht zuletzt durch Dresden beeinflusst, wo die Hofka-

pelle europäisches Spitzenniveau bot. Ihnen war sicher klar, dass die Leipziger Ratsmusiker mit der Dresdner Hofkapelle insgesamt nicht konkurrieren konnten. Aber sie hätten kaum toleriert, dass der Kapellmeister Bach durch Überforderung der ihm zur Verfügung stehenden Musiker die Kantatenaufführungen der Leipziger Hauptkirchen zur Peinlichkeit machte. Bach war ein schwieriger Untergebener und stand ab einer gewissen Zeit in vielfacher Kritik. Kritik an der Qualität seiner Aufführungen ist nicht belegt. Diese Überlegungen gelten auch, wenn man Bachs Aufführungen im Rahmen einer Komponisten- und nicht einer Interpretenkultur sieht und also annimmt, dass seine Hörer mehr am Was des neu Komponierten als an der Qualität seiner Aufführung interessiert waren.

Das Satzbild der Eingangschöre

Wir beginnen bei den Kompositionen. Bachs Kantaten enthalten virtuose Solosätze wie die Tenor-Flöten-Arie „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“ aus dem Weihnachtsoratorium. Aber ebenso repräsentativ für die hohen Anforderungen, die Bach an sein vokales wie instrumentales Ensemble stellte, sind die Eingangschöre. Wobei der vielstimmige Ensemblesatz nicht soviel Spielraum für Virtuosität lässt wie der virtuose Triosatz – der Vergleich des Chorsatzes „Ehre sei Gott in der Höhe“ und seiner Koloraturen mit der Hirtenarie in der zweiten Kantate des Weihnachtsoratoriums macht dies deutlich.

Das „Alleluja“ des Eingangschores von Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ist ein markantes, aber nicht aus dem Rahmen fallendes Beispiel für in den Eingangschören der Kantaten geforderte sängerische Virtuosität.

BWV 140.1

134

Alt

Continuo

Al - le - le -

138

A.

T

BC

lu - ja, al - le - lu - ja,

Al - - - -

141

A.

T

B.

BC

al - le - lu - ja, al - le - lu -

le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Al -

144

A.

T

B.

BC

ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja,

le - lu - ja, al - le - lu -

Die Eingangschöre mit ihren anspruchsvollen Chorstimmen sind stets ausgesprochen polyphon gearbeitet. Die Besetzung mit zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, vier Singstimmen und Basso continuo kann als Norm gelten. In diesem Satztyp werden einzelne Oboenpartien oder auch Partien der zweiten Violine oder der Bratsche den Gesangsstimmen gleichrangig geführt.

29 BWV 140.1

Oboe 1

Oboe 2

Violine 1

Violine 2

Sopran
der Wäch - - - - ter

Alt
der Wäch - ter sehr

Tenor
der Wäch - ter sehr hoch

Bass

Continuo

Nur wenn diese Instrumental- und diese Gesangsstimmen hinsichtlich der Tragkraft und Obertönigkeit ihres Klanges nicht allzu weit voneinander abweichen, sind sie hörend aufeinander beziehbar. Dies ist der Fall etwa für zwei Altisten und eine Oboe. Und nur wenn das gesamte Klangbild in allen seinen Teilen schlank und transparent bleibt, sind die vielfältigen und von Bach beinahe gleichrangig geführten Stimmen zu hören. Das heißt für den Klang der Gesangsstimmen, dass sie nicht wesentlich schwerer und lauter als die Mittelstimmen des Orchesters sein dürfen, mit denen sie in einem gemeinsamen Hörraum wahrnehmbar sein sollen.

Zwei Faktoren, erhebliche gesangliche Virtuosität und balancierte Klangverhältnisse sind also erforderlich, damit der Tonsatz von Bachs Eingangschören hörbar wird. Bereits Alfred Dürr schrieb 1971, es müsse „also den Bachschen Aufführungen etwas ausgesprochen Solistisches angehaftet haben“.¹

Die Klangbühne der Thomaskirche

Unter dem Gesichtspunkt von Bachs Instrumentation, also der farblich und dynamisch angemessenen Verteilung der Klänge einer Komposition auf die verschiedenen Instrumente und Stimmen wirkt dieser historische Befund musikalisch passend: zwei Altisten können klanglich einer Oboe entsprechen – sowohl mit ihr zu einem Klang verschmelzen, wie mit ihr farbentsprechend korrespondieren.

Wie aber konnte ein Doppelquartett von acht Sängern einem Orchester von kaum unter zwölf, leicht aber 15 oder mehr Spielern klanglich Stand halten? Die Aufstellung ist das Erste. Sänger sollten, wo immer möglich, vor den Instrumenten stehen, mit denen sie zusammenwirken. Der gesungene Ton schwingt langsamer ein als der gespielte Ton, was

1 Dürr Bd. I 68

bedeutet, dass er im Raum langsamer und später erscheint. Das macht die gesungene Sprache schwer verständlich, wenn bei hinter den Instrumenten stehenden Sängern die Sprachlaute einen längeren Weg zum Ohr des Hörers haben als die Tonansätze der Instrumente. Bereits ein Meter Lauflänge des Schalls macht für den Hörer einen erkennbaren Unterschied.

Eine von dem Bach-Forscher Christoph Wolff erstellte Rekonstruktion der Emporenverhältnisse der Thomaskirche zu Bachs Zeit zeigt: zwei Emporen lagen übereinander.² Die untere war die Chorempore, auf ihr fand unmittelbar hinter der Brüstung nebeneinander stehend ein Doppelquartett von Sängern Platz. Über ihr lag die Orgelepore zurück, in ihre Mitte das Rückpositiv, das über die Chorempore nach vorne ragte. Rechts und links außen setzte sich die Orgelepore in seitliche Musiker-Galerien fort, die die Chorempore überdachten. Auf der einen Galerie standen die Streicher, auf der anderen die Bläser. In der Mitte, nahe am hinter dem Rückpositiv sitzenden Organisten, spielten Celli, Fagott und Violine.

Diese Klangbühne vereint eine ganze Reihe von Vorzügen. Der erste und wichtigste: aller Klang kommt aus der Höhe – damals selbstverständlich, heute keineswegs. Besonders im Kirchenraum ist das „aus der Höhe“ eine Sinnesqualität erster Ordnung. Akustisch, weil die Reflexionen der Raumdecke den gemischten Schall im Raum verdichten, der Klang erreicht sofort seine Fülle. Anthropologisch, weil sich im leiblichen Spüren „oben“ mit dem Empfinden von Weite, Leichtigkeit, Freiheit verbindet. Das Akustische und das Anthropologische wirken im Geistlichen zusammen: „In excelsis“, in der Höhe, singen die Engel, mit denen die singenden Menschen sich verbinden möchten.

2 Wolff Bach S. 289

Das „oben“ von Bachs Thomaskirchen-Klangbühne ist in sich strukturiert. Die Sänger an der Brüstung der Chorempore sind den Ohren der meisten Hörer um drei bis vier Meter näher als die Instrumente, damit ist der gesungene Text verständlich. Dies aber gilt für alles Gesungene aller Sätze einer Kantate. Vom Eingangsschor über alle Rezitative und Arien bis in den Schlusschoral währt eine einzige Situation in einer einzigen kontinuierlichen Räumlichkeit. So wird nicht der Unterschied von Chor und Protagonisten konstelliert, wie in der heute gebräuchlichen Aufstellung des Chores hinter und der Solisten vor dem Orchester, sondern vielmehr die Kontinuität der gesungenen Dichtung durch alle Klangszenarien hindurch.

Das Beispiel aus Kantate 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ zeigt dies deutlich: der Choral wird vierstimmig gesungen, solistisch-rezitative Phrasen sind zwischen den Choralzeilen zu hören. Die rezitativen Einschübe sind Tropierungen, vom Dichter des Kantatenlibrettos geschriebene inhaltliche Erweiterungen der Gedankenfolge des Chorals, mithin Teile eines einzigen, zusammenhängenden Gedankens:

„Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut –
so nur nach Irischem und Eitlem trachtet
und weder Gott noch Himmel achtet –
zwingen zu dem ewigen Gut.“

2. Recitativo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Wie schwer - lich

Wie schwer - lich

Wie schwer - lich

Wie schwer - lich

4

läßt sich Fleisch und Blut

so nur nach Ir-di-schem und Eit-lem

7

zwin - gen zu dem e - wi - gen Gut.

zwin - gen zu dem e - wi - gen Gut.

trach-tet und we-der Gott noch Him-mel ach-tet zwin - gen zu dem e - wi - gen Gut.

zwin - gen zu dem e - wi - gen Gut.

Hierbei ist die Art des Unterschieds zwischen der Besetzung einer Stimme mit einem oder zwei Sängern von Bedeutung. Einerseits ist kein Unterschied so groß wie der zwischen einem einzigen oder zwei Sängern. Andererseits liegt dieser Unterschied kaum in der Lautstärke. Er liegt vielmehr in der Aufhebung des individuellen Timbres zugunsten eines insgesamt stetigeren Resonanzflusses und in einer größeren Weiträumigkeit des Tones bei zwei Sängern. Singen vier einzelne Sänger vor dem Orchester und tritt zu jedem von ihnen nur ein weiterer Sänger hinzu, so entsteht in derselben währenden Räumlichkeit ein deutlicher ripieno-Effekt. Tritt jeweils noch ein dritter hinzu, so macht dies so gut wie keinen Unterschied mehr. Der Klang wird infolge der bei drei Sängern nun unvermeidlich zeitlich minimal versetzten Tonansätze breiter, kaum lauter. Akustisch-praktisch gesehen ist also die meist unter Berufung auf den „Kurtze(n); jedoch höchstnöthige(n) Entwurff einer wohl bestallten Kirchen Music“ vom 23. August 1730 geführte Diskussion über zwei oder drei Sänger je Stimme in Bachs *chorus* nur bedingt irrelevant.

Alle Instrumentalisten stehen annähernd in einem Halbkreis über und hinter den Sängern. Damit bekommt der Klang jedes Instrumentes für den Hörer seine eigene Herkunftsrichtung, die Polyphonie von Bachs Ensemblesatz ist als Klangtheater gut zu verfolgen, zumal wenn die hellen Klänge der Violinen und Oboen von zwei einander gegenüberliegenden Seiten kommen.

Allerdings hat Bachs Thomas-Klangbühne auch drei gravierende praktische Nachteile. Der Organist sitzt hinter dem Rückpositiv und kann sich nur vermittels der anderen Continuospieler in das Ensemble einfügen. Zwischen dem Konzertmeister am Kopf der Südgalerie und dem Solooboisten am Kopf der Nordgalerie liegen rund sechs Meter, mindesten acht Meter zwischen dem Solooboisten und dem Cellisten. Vor allem aber: die Instrumentalisten auf den Galerien können die vor und

unter ihnen singenden Sänger kaum deutlich gehört haben. Wie haben der Oboist und die Continuospieler mit dem Sopranisten in der Echo-Arie „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen“ aus dem Weihnachtsoratorium zusammenwirken können?

Und wo war Bach? Wir wissen es nicht. Fraglich ist, ob überhaupt ein Cembalo regelmäßig in den Kantatenaufführungen mitwirkte. Von ihm aus könnte Bach sein Ensemble geleitet haben. Dafür hätte er am besten vorne in der Mitte der Chorempore zwischen den Sängern gesessen, den Rücken zum Altar. Die Sänger wären rhythmisch perfekt mit ihm koordiniert gewesen und alle Instrumentalisten auf den Galerien hätten ihm hörend und sehend leicht folgen können. Vorstellbar wäre auch, dass Bach als Konzertmeister spielte, am Kopf der Südgalerie stehend. Sein Sohn Carl Philipp Emanuel berichtete, dass sein Vater die Violine rein und durchdringend (d.h. mit großen Ton) spielte und dadurch ein Orchester in besserer Ordnung hielt, als er dies mit dem Cembalo hätte tun können. Dann hätte er sich in allen Sätzen, in denen er nicht spielte, aufs Dirigieren beschränkt. Vielleicht hat er es im Laufe der Zeit einmal so und einmal so und womöglich auch ganz anders gemacht.

Die Akustik der voll besetzten Kirche

Die Thomaskirche der Bachzeit besaß zwischen 2000 und 2100 Sitzplätzen.³ 200 bis 300 von ihnen waren erst um 1700 eingebaut worden, um den nötigen Platz für die Gottesdienstbesucher einer rasch wachsenden Stadt zu gewinnen. An der Süd- wie Nordwand lagen zwei Emporen übereinander. Die Akustik in dem mit so vielen Menschen gefüllten Raum muss für unsere Ohren trocken geklungen haben, mit kurzem Nachhall. Für Sänger unangenehm, der Raum „gibt ihnen wenig zurück“, sie müssen sich mit dem Primärklang ihrer Stimme Präsenz ver-

3 Stiehl 13

schaffen. Eine so trockene Akustik dürfte den Eindruck von Bachs Kantaten als groß besetzter Kammermusik verstärkt haben.

Man muss sich die ganze lutherische Kirchenmusik in voll besetzten und damit nachhallarm-trocken klingenden Kirchenakustiken vorstellen und versteht noch einmal besser, weshalb die Gesangsmethodik in den Schulen eine solch große Rolle spielte. Was im Gottesdienst außer elaborierter Figuralmusik gesungen wurde, wurde überwiegend von den Schülern, kaum von der Gemeinde, gesungen.⁴ Die saubere Intonation und klangliche Vernehmbarkeit dieses Singens war wesentlich für einen Gottesdienst, der mindestens so sehr wie ein religiöses Begängnis eine repräsentative Selbstveranschaulichung des Dorfes oder der Stadt war, die sich in ihm versammelte. Nicht umsonst schreibt Bach über diejenigen Thomasschüler, die bei ihrer Aufnahme immerhin einige Anfangsgründe der Musik mitbringen, sie „müßen wenigstens tact und tonfeste seyn üm bey dem Gottesdienste gebraucht werden zu können“.⁵ Auch sie im Gottesdienst der Peterskirche als Teil nur eines Doppelquartetts, das immerhin auch schlicht-homophon doppelchörige Motetten sang. Ein beachtliches Leistungsniveau für dreizehnjährige Jungen.⁶

Die erste Cantorey

Bach rechnete in Leipzig nach seinem „Kurtze(n), jedoch höchstnöthige(n) Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ als Normalfall mit einem Instrumentalapparat von je zwei oder drei Geigen, zwei Bratschen sowie zwei oder drei Oboen.⁷ Zu ihnen kam ein Continuo aus zwei Celli, einem Fagott und Violone (Kontrabass) sowie wenigen

4 Küster 25

5 23. August 1730, Bach Dokumente 104

6 13 Jahre waren das Durchschnittsalter der neu aufgenommenen Thomaner (M. Maul mündlich)

7 Bach Dokumente 103

schlanken Orgelregistern. Wenigstens ein Dutzend Musiker. Ab und an konnten Flöten hinzukommen, an Festtagen gaben drei Trompeten und Pauken oder ein Paar Hörner dem Orchester besonderen Glanz.

Der Umfang von „Bachs Chor“ ist in der Forschung Gegenstand erheblicher Auseinandersetzungen gewesen. Als unstrittig kann heute gelten, dass die Thomasschule selbst in ihrer musikalisch glänzendsten Zeit gegen Ende des 17. Jahrhunderts nicht mehr als acht Sängern für die „erste Cantorey“ stellen konnte. Diese verfügten über die besten Stimmen, derentwegen sie auch in die Thomasschule aufgenommen worden waren und probten gemeinsam auch außerhalb der schulisch angesetzten Zeiten. Sie sangen die Figuralmusik des Kantors, also dessen eigene Kompositionen, die den Anspruch musikalischer Aktualität erhoben, in den Gottesdiensten der beiden Hauptkirchen S. Nicolai und S. Thomae und außerdem bei allen Gelegenheiten, zu denen der Chor eigens gegen Bezahlung bestellt wurde: bei Hochzeiten, Festmählern usw. Die Einkünfte aus diesen „Muggen“ waren „immens“,⁸ es lohnte sich für begabte Jungen aus ganz Sachsen das Singen zu trainieren, um in die Thomasschule aufgenommen und womöglich Mitglied der ersten Cantorey zu werden. Vermutlich haben Bach wie seine Vorgänger hoch begabte Jüngere, die ihre spätere Eignung für die erste Cantorey erkennen ließen, bei Gelegenheit im Gottesdienst in dieser mitsingen lassen, also in der Kantate. Weil aber in der Zeit von Bachs Thomaskantorat die Zahl der wegen ihrer Stimmbegabung aufgenommenen Thomasschüler systematisch gesenkt wurde, gleichzeitig aber sonntags neben den Gottesdiensten der beiden Hauptkirchen drei weitere Gottesdienste chorisch zu beschicken waren, spricht nichts für die Annahme, dass die erste Cantorey in Bachs Leipziger Kantatenaufführungen mit mehr als acht Sängern, zwei Sängern pro Stimme, sang.

8 Maul 2013, 32

Italienische Gesangstechnik

So prominent sie auch aufgestellt gewesen sein mögen – wie mögen die Sänger der ersten Cantorey der Thomasschule geklungen haben? Was wissen wir über ihre Singweise?

Bachs originale Vokalstimmen-Notenblätter, jeweils nur eines für jede Stimme, weisen fast keine Gebrauchsspuren auf. Falsche Noten sind nicht korrigiert, aufführungspraktische Eintragungen wie forte oder piano, solo oder tutti fehlen. Es sieht aus, als wäre aus ihnen fast nicht geprobt und auch zuvor nicht geübt worden. Es sind Materialien aus Bachs persönlichem Nachlass, nicht Materialien der Thomasschule. Sind sie Master-Exemplare, die die Sänger der ersten Cantorey in einem ersten Akt lernender Aneignung abgeschrieben haben, um anschließend aus ihnen zu üben? Was Bachs Sängern in diesen Notenblättern begegnete, war ihnen der Art der geforderten Leistung nach zwar vertraut. Aber da diese Sänger Schüler waren, wechselten sie häufig, in das Ensemble hinein und dort innerhalb der Stimmen, vor allem wegen des Stimmbruchs. Vor allem als Sopranisten nach Aufnahme in die erste Cantorey mussten sie binnen Kürze hohe stimmliche Leistungen erbringen. Auch wenn sie wöchentlich eine neue Kantate ihres Kantors sangen, ist doch die hieraus resultierende Vertrautheit mit dessen Stil für diese hohen Leistungen keine ausreichende Erklärung. Worin aber könnte diese liegen?

Träger der deutschen evangelischen Kirchenmusik bis zur Aufklärung waren die Schulen, in den Städten die Lateinschulen, Vorläufer der späteren Gymnasien. Schüler sangen im lutherischen Gottesdienst mehr Lieder als die Gemeinde selbst und je nach Ort und Können sangen sie auch mehrstimmig, dies oft unter Mitwirkung von musikliebenden Erwachsenen. Weil Musik im lutherischen Gottesdienst einen hohen Stellenwert hatte, war die Qualität des Singens der Schüler von öffentli-

chem Interesse. In den Schulen war die Stimmbildung Teil der allgemeinen musikalischen Unterweisung. Verbreitete gedruckte Lehrwerke trugen zur didaktischen Qualität bei.⁹

Dabei folgte die musikalische und stimmliche Pädagogik in Deutschland seit dem Frühbarock, also seit etwa 1620, italienischen Vorbildern. Die gedruckten deutschen Lehrwerke stehen in der unmittelbaren Nachfolge von Giulio Caccinis 1601 in Florenz erschienen „Nuove musiche“. Stilgeschichtlicher Hintergrund ist der um 1600 neu aufgekommene solistische Gesang mit Akkordbegleitung (die sogenannte Monodie) und der aus ihm heraus gesteigerte Operngesang. Caccini und alle seine italienischen wie deutschen Nachfolger betonen dabei vor aller Methodik die Bedeutung von Geschmack und Bildung des Sängers, also den Vorrang der gebildeten Person vor der vokalen Technik. Basis der eigentlichen Gesangsunterweisung ist die Solmisation, also das Singen von Tonstufen auf bestimmte Silben (do-re-mi...) zur sicheren Beherrschung aller Intervalle. Hierbei wird auf Intonationsreinheit allergrößter Wert gelegt. Zugleich aber wird die Reinheit der Bildung der Vokale geübt und werden alle Tonverläufe auf alle Vokale mit dem Ziel von deren Reinheit trainiert – ein Vokal soll auf jeder Tonstufe derselbe Vokal sein. Begonnen wird mit einfachen Tonfolgen, etwa einem Tonleiterrausschnitt im Quintraum. Das Beispiel aus Crügers „Rechter Weg zur Singkunst“ (Berlin 1660) verdeutlicht dieses Diminution genannte Verfahren. Diminution heißt Verkleinerung – aus einem „großen“ Ton werden mehrere kleine. Ein anderer Begriff dafür wäre Figuration: aus einer beibehaltenen Kernlinie werden Figuren herausgesponnen.

9 Über die italienische Gesangspädagogik des 17. Jahrhunderts und ihre Wirkung in Deutschland informierte bereits 1892 Hugo Goldschmidt, Schüler des bedeutenden Sängers Julius Stockhausen. John Butt (1994) informiert über Music education and the art of performance in the German Baroque.



die erste Variation nach Crüger



Das Singen reiner Vokale in allmählich bewegteren Tonfolgen ist ohne gelöst freie Kehle nicht möglich, was vor allem bedeutet, dass keine Anspannung der Zunge die Funktion der Kehle hemmen darf. Nur die Tonbildung bei gelöster Kehle geschieht in gelöst-elastischer Verbindung mit dem Atemorgan, der kehlfreie Ton ist der mit Resonanz schwingende, des An- und Abschwellens fähige Ton. Das Training reiner Vokale in legato und Diminution ist unübersehbar der klanglichen Präsenz solistischer Sänger verpflichtet.

Aufmerksamkeit

Um das Zustandekommen einer Leistung zu verstehen, ist wichtig zu wissen, worauf sich die Aufmerksamkeit dessen richtet, der die Leistung vollbringt. Können wir irgendwie erschließen, worauf sich die Aufmerksamkeit der Sänger richtete, die die Uraufführungen von Bachs Leipziger Kantaten sangen?

Das Üben reiner Vokale auf wechselnden Tonstufen mit dem Ziel, dass jeder Vokal in allen Lagen gleich klinge, ist das Training einer komplexen motorischen Leistung. Mit diesem Training prägt sich zugleich eine habituelle Orientierung der Aufmerksamkeit aus, Aufmerksamkeit als Zuwendung des geistig-leiblichen Antriebs verstanden. Ist die Aufmerksamkeit des Übenden am Vokal orientiert, so leitet sie bei fortschreitendem Üben zu dem, was der Sänger die Position des Vokals

nennt und damit zur Kehlfreiheit und wird bei wachsender Kehlfreiheit mehr und mehr zur Aufmerksamkeit für die Qualität des Klanges.

Jeder kann die Erfahrung machen: im einigermaßen gelösten Singen eines ausgehaltenen Vokals erlebe ich zugleich mich selbst als wirkend und als den Raumklang spürend. Im Spüren des Klanges atmend bin ich in meinem Körper und bin noch mehr über meinen Körper hinaus. Ich verwandle mich co-agierend dem Geschehen an. Die Aufmerksamkeit des Sängers haftet somit nicht an der körpermotorischen Leistung, sondern ist für die Resonanz von Eigenwirksamkeit und Raumklang frei, was die Körpermotorik sowohl beflügelt wie entlastet¹⁰. Ästhetisch, für Sänger wie Hörer, ist bedeutsam, dass die motorische Leistung der sensuellen Präsenz eingeschmiegt ist, tendentiell in ihr geradezu verschwindet. Größe des Tons und klangliche Dichte sind erforderlich, wo Sänger vor einem Instrumentalensemble zu hören sein sollen. Aber sie sind für den Sänger wie für den Hörer mehr Ausweis spürbarer Präsenz als deren Mittel. Lautstärke allein macht nicht wirklich präsent.

Resonanz ist hier als leiblich-seelisches Phänomen verstanden, nicht als physikalische Größe. Die aus dem italienisch inspirierten Vokaltraining zu gewinnende Aufmerksamkeit für die Klangqualität als Resonanz von Eigenwirksamkeit und Raumklang ist schlechterdings entscheidend für qualitätvolles Ensemblesingen. Sie vor allem ermöglicht die so nötige

10 Motorisches Lernen ist in der Sportpädagogik wesentlich tiefer erforscht als in der Musikpädagogik. Das Folgende ist auf musikbezogenes Bewegungslernen unmittelbar übertragbar. G. Wulf unterscheidet zwischen einem internen und einem externen Aufmerksamkeitsfokus und stellt fest (114): „Im Vergleich mit einem internen Fokus reduziert ein externer Fokus die erforderliche Aufmerksamkeit und setzt damit mehr Aufmerksamkeitskapazität für andere Aspekte der Aufgabe frei. Dadurch kann u.a. mehr auf Stil und Ausdruck geachtet werden, was bei einigen sportmotorischen Fertigkeiten von großer Bedeutung ist (z.B. Turnen oder Eiskunstlauf), oder auf die Strategie (z.B. Basketball, Fußball, Tennis, Windsurfen)“.

bewegliche, aufeinander abgestimmte Dynamik in den verschiedenen Ton- und Stimmlagen. Die Sänger der ersten Kantorei der Thomasschule waren zu eigenverantwortlichem mehr oder minder täglichem gemeinsamem Üben verpflichtet. Indem Bachs Koloraturen Kombinationen von Diminutionsfiguren sind, könnten die Sänger der ersten Cantorey die Wirkung des solistischen Diminutionstrainings in so deutlich spürbarer wechselseitiger Resonanz entfaltet haben. In der geübten wechselseitigen Verdichtung des Tones und daraus resultierenden Verschmelzung der Vokalqualität von zunächst jeweils zwei Sängern, dann des ganzen Doppelquartetts können sie ein hohes Maß an klanglicher Dichte in jeglichen Tonfiguren und somit eine musikalische Präsenz ausgebildet haben, die sie auch in den Solosätzen der Kantaten zu bewähren hatten. Spätestens hier hatte sich übrigens der Vorrang der gebildeten Person vor der Stimmethode zu bewähren. Was den Sängern der ersten Kantorei auf dem Notenblatt von Bachs neuester Kantate begegnete, wäre insofern nur quasi ein weiterer Anwendungsfall einer ihnen in Fleisch und Blut übergegangenen Verhaltens- und Singweise gewesen.

Das Instrumentale aus dem Resonanzgefühl des Vokalen

Der junge Johann Sebastian Bach muss in dieser Singweise hoch trainiert gewesen sein, er verdiente sich in Ohrdruf und Lüneburg seine Schulstipendien als Sänger. Es ist kaum vorstellbar, dass sein Körpergefühl als Geiger von seinem Körpergefühl als Sänger unbeeinflusst gewesen sein sollte, dass seine Bogenhand und sein Gefühl für die Kontaktstelle von Bogenhaar und Saite nicht von dem für den Sänger so wesentlichen Gespür für die Resonanz des Vokals im Raumklang inspiriert waren. Dafür nur zwei Beispiele.

Die Eröffnungen vieler Kantaten der Buxtehude-Zeit im gehaltenen Klang zweier Geigen, zweier Bratschen und des Continuo sind gerade-

zu vokale Resonanzereignisse, die einen gespürten Raum eröffnen, in dem charakteristische Tonmotive erst erwachsen. Auch der Anfang von Bachs früher, kurz nach dem Aufenthalt bei Buxtehude geschriebener Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4) macht dies unmittelbar erlebbar.

Sänger lernen, in unterschiedlichen Tonlagen unterschiedliche Tönungen des Körpergefühls einsetzen zu können. Bässe zum Beispiel „kopfige“ Beweglichkeit auch in tiefer Lage. Immer wieder ist der Tonfall eines Bachschen Stückes nur im Kontrast unterschiedlicher Körpergefühlstönungen zu finden. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist das berühmte „Zion hört die Wächter singen“ aus Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Bach belässt den Cantus firmus dieser zweiten Strophe des titelgebenden Chorals in der Haupttonart der Kantate Esdur und gibt ihn dem Tenor. Damit hält er diesen Satz klanglich von den beiden Duetten des Soprans und des Basses fern, die ihm vorausgehen und folgen. Vom instrumentalen Kolorit dieser Duette, das durch die hohen Instrumente Violine und Oboe gestiftet wird, hält Bach den Satz fern, indem er die den Tenor umrankende Instrumentalstimme den Geigen und Bratschen gibt: „Zion hört die Wächter singen“. Das etwas Gewichtige der gedeckten Lage wird hell und beweglich. Die Geigen und Bratschen malen weder den Gesang der Wächter noch die erregte Freude des jungen Mädchens, sondern sie lassen die Resonanz klingen, die beide einschließt. Inspiration eines sängerisch geprägten Körpergefühls.

4. Chorale

Violine I,II
Viola

Continuo

13

Violine I,II
Viola

Tenore

Continuo

Zi - on hört die Wäch - ter sin - gen,

16

das Herz tut ihr vor Freu - den sprin -

19

gen. sie wa - chet und steht ei - lend

22

auf.

Literaturverzeichnis

Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten. Bärenreiter 1975 (= Bach Dokumente)

John Butt. Music education and the art of performance in the German Baroque. Cambridge 1994

Alfred Dürr. Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Kassel 1971

Hugo Goldschmidt. Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihr Bedeutung für die Gegenwart. Breslau 1892²

Konrad Küster. Musik im Namen Luthers. Kassel 2016

Michael Maul. „Dero berühmter Chor“. Die Leipziger Thomasschule und ihr Kantoren. Leipzig 2012

Michael Maul. Die erste „Cantorey“ der Thomasschule, Organisation, Aufgaben, Fragen. In: Bach-Jahrbuch 2013. Leipzig 2013

Herbert Stiehl. „Das Innere der Thomaskirche zur Amtszeit Johann Sebastian Bachs“. Beiträge zur Bachforschung Heft 3, Leipzig 1984

Christoph Wolff. Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main 2000

Gabriele Wulf. Aufmerksamkeit und motorisches Lernen. München 2009



Guy Bovet

**Ein neues Konzert für Orgel und Orchester von Camille Saint-Saëns, aus seiner 3. Symphonie op. 78, in c-moll
(«Orgelsymphonie»)**

Ein neues konzertantes Werk

Die dritte Symphonie, « zum Andenken an Franz Liszt », von Saint-Saëns ist ein bewundernswertes und beliebtes Meisterwerk. Jedoch bleiben die Organisten, die den Orgelpart spielen durften, immer ein bisschen frustriert : man hat ein etwas schlechtes Gewissen, wenn man sich neben dem Dirigenten verbeugt, nachdem man nur einige Akkorde spielen musste : viel weniger als fast jeder Musiker im Orchester. Daher die Idee, eine konzertante Version des Werkes, mit einem richtigen Solo-Orgelpart zu versuchen.

Es kommt dazu, dass das von Saint-Saëns verlangte Orchester enorm groß (und daher sehr teuer) ist. Der Orchestersatz ist relativ dick : selten wird eine Melodie von weniger als zwei oder drei Instrumenten im Unisono gespielt, was den Klang und die Solofarben verwischt.

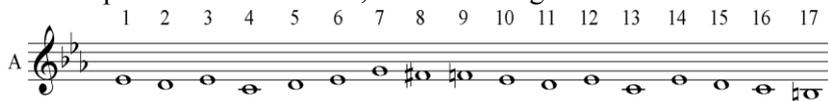
Wir haben versucht, das Orchester zu reduzieren : 2 Flöten (Piccolo), 2 Oboen (Englischhorn), 2 Klarinetten (Bassklarinette), 2 Fagotte ; 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Timpani, Schlagzeug ad libitum (1 Spieler mit Becken, Triangel und Pauke), Soloorgel und Streicher. Es wird so viel leichter sein, das Werk aufzuführen und die Orchestrierung, die den Geist der Originalfassung respektiert, klingt leichter, farbiger und durchsichtiger.

Die Solopartie ist für ein normales dreimanualiges Instrument mit romantischen Möglichkeiten gedacht : es sollte genug Kraft haben, um dem Orchester auch ohne Mixturen (ausser in sehr brillanten Stellen) standhalten zu können.

Die Originalfassung

Der Komponist wollte Franz Liszt ehren, indem er eine dem genialen Ungaren geläufige Kompositionsart verwendete : ein zentrales Thema, von welchem fast alle Motive und Themen des Werkes abgeleitet sind. Man wird sehen, mit welcher Fertigkeit Saint-Saëns dieses Prinzip angewendet hat. Man wird aber auch in blendender Art sehen, dass trotz dieser Technik Erfindungskraft und Inspiration stets gegenwärtig bleiben.

Das Hauptthema mit 17 Noten, lautet wie folgt:



Das Werk beginnt auf einer neapolitanischen Sexte mit einer kurzen **Adagio**-Einführung, in welcher die Streicher (Noten 7 bis 9 des Hauptthemas) ein verschiedenen Soloinstrumenten anvertrautes Holzbläsermotiv begleiten (Noten 4 bis 7).

Es folgt das **Allegro moderato**, in welchem die Streicher das ganze Hauptmotiv in einer Art rhythmisch verschobenen Tremolos spielen, was dem Thema einen merkwürdigen, unruhigen Charakter gibt, ohne dass der Hörer wirklich verstehen kann, warum. Dieses Thema wird durch das eben gehörte Holzbläsermotiv vervollständigt (4 bis 7). Auf dem gleichen unruhigen Hintergrund erscheint ein neues Motiv



welches zu einem *fortissimo* führt :



Nach einigen, an den Anfang des Allegros erinnernden Takten hört man eine Version in As-dur des Hauptthemas (Noten 1 bis 12), welche zu einer sehr schönen neuen Idee führt, deren Besonderheit ist, dass sie eine « hintergedankliche » Kombination mit dem Hauptthema enthält, ohne dass dieses explizit durch irgendein Instrument gespielt wird. Diese « geisterhafte » Kombination wird im folgenden Beispiel gezeigt:



Kurz danach, während der Komponist schon mit dieser neuen Idee entnommenen Motiven spielt, kann ein geübtes Ohr vielleicht hören, wie die Fagotte, fast insgeheim das Hauptthema in folgender Form zitieren (Noten 1 bis 6):



Nach einem kurzen Fortissimo in F-dur kann man das Hauptthema wieder, in der gleichen Tonart und in einer noch unbekanntnen Form hören:



Über diesem Hintergrund erkennt man ebenfalls die beiden Motive der Einleitung (Noten 7 bis 9 und 4 bis 7).

Saint-Saëns arbeitet dann über verschiedene Motive, unter andern dasjenige des Fortissimos (Bsp. C), indem er auch den unruhigen Hintergrund des Anfangs wieder einführt. In der Kulisse hört man ebenfalls, wie die Bläser in langen Werten, etwas drohend, die Noten 1 bis 6 des Hauptthemas zitieren. Diese Mischung bringt eine Reexposition, in der besten klassischen Regel, des Allegro moderato, mit allen am Anfang des Satzes schon gehörten Zutaten, plus ein einziges, merkwürdiges Auftauchen eines Motivs, welches man dann nie mehr hören wird (c-es-d-c-g). Alles beruhigt sich dann, und nach einigen Erinnerungen (vor allem pizzicato in den Bässen) an die beiden Motive der Einführung, kommt man zum **Poco adagio**.

Hier tritt zum ersten Male die Orgel auf die Bühne, als feierliche Begleiterin der Streicher, die ein ganz neues, sehr schönes und würdiges Thema spielen, mit in seiner Mitte ein geniales *pp subito*:



Dieses Thema wird mehrmals exponiert (Streicher, Holz, Blech), und man erreicht eine etwas seltsame Episode in Des-dur, die von den Violinen gespielt wird und immer etwas schlecht klingt (vielleicht wegen der Tonart) :



Diese Stelle hat eine andere Besonderheit : wie im Beispiel D, enthält sie eine « geisterhafte », ungeschriebene Superposition mit dem Thema des Adagios. Man kann sich fast fragen, ob Saint-Saëns nicht einfach vergessen hat, die Melodie zu schreiben :



Nach dieser Passage bereichert sich die Textur mit mannigfaltigem, der Form F des Hauptthemas entnommenen Material, zuerst in den Bässen im pizzicato ; danach taucht die Melodie des Adagios mit verschiedenen Begleitungen wieder auf, und man nähert sich einem Abschluss, der durch ein chromatisches Motiv zunächst angekündigt, dann herbeigeführt wird. Diese Motiv könnte aus den Noten 7 bis 11 des Hauptthemas gewonnen worden sein.

Der Hörer wird nach dieser wunderbaren Episode durch eine Art von Scherzo wieder in die Wirklichkeit geholt (**Allegro moderato**). Das thematische Material wurde wahrscheinlich von den Noten 4 bis 7 des Hauptthemas abgeleitet :



Jedenfalls erscheint dieses sehr bald *expressis notibus* unter folgender Form :



Nach einem Moment des Spiels mit diesen beiden Elementen, denen der Komponist noch eine oder zwei Fantasieideen beifügt, gelangt man zur Stelle, die diesem Satz als Trio dient (**Presto**). In diesem Trio befinden sich die berühmten spektakulären Arpeggien- und Tonleiterstellen des Klaviers sowie die paar Triangelschläge, die das Anstellen eines sonst während der ganzen Symphonie unbeschäftigten Musikers notwendig machen (dasselbe gilt für den Pianisten !).

Will man die Analyse etwas an den Haaren ziehen, könnte man noch einige nicht ganz eindeutige Verwandtheiten mit diesen Fantasieideen und dem Hauptthema finden.

Das Trio ist von einem fast identischen Da Capo gefolgt : aber anstatt den Satz zu beenden, nimmt Saint-Saëns das Trio mitsamt Klaviertonleitern, Triangel usw. wieder auf und verbindet es (Posaunen und Tuba *pp*) mit einem *ricercare*-artigen Thema, welches aus den Noten 5 bis 8 des Hauptthemas gewonnen wurde:



Dieses *Ricercare* entwickelt sich und füllt schliesslich das ganze Trio, welches trotzdem überlebt und mit einem gewissen Glanz zum Abschluss gelangt. Dann sind es die Streicher, welche das *Ricercare* wieder aufnehmen, bis zu einem Ende auf der Dominante von C (also G), mit in den Bässen *pp* zwei Zitate der Noten 1 bis 12 des Hauptthemas.

Nun ist endlich der sehnlichst erwartete Moment der drei grossen Orgellakorde gekommen (C-dur, G-dur, C-dur, **Maestoso**). Diese Akkorde wechseln sich mit kurzen kontrapunktischen Sequenzen über eine Variante des Ricercare-Subjekts ab:



Man hört dann, in C-dur, das Hauptthema (Noten 1 bis 7 mit verändertem Schluss, um eine Art von Choral zu bilden), gefärbt durch Arpeggien auf dem vierhändigen Klavier. Dieser Choral wird dann von der Orgel übernommen :



und wird unmittelbar gefolgt von einem Fugato über das ganze Hauptthema, in C-dur :



Während dieser Episode taucht eine neue Idee auf, die wahrscheinlich von den Noten 5 bis 8 des Hauptthemas abgeleitet wurde :



sowie eine ganz neue Idee, die durch ihre Eleganz und schöne Abwechslungen in der Harmonie das ganze Ende der Symphonie beleuchten wird :



Die Arbeit mit dem Fugato wird fortgeführt, von jetzt an kombiniert mit dem Ricercare, welches sich weiterentwickelt, und dem Choral in einer leicht veränderten Form, sowie dem Motiv P (siehe oben), das Ganze immer wieder von etwas freundlicheren Momenten mit dem Motiv Q. bereichert wird. Ein motorisches Element aus einigen Noten des Hauptthemas beunruhigt die schon ziemlich stürmische Szene:



und der Choral in verschiedenen rhythmischen Versionen erscheint mehrmals. Wir sind in der letzten geraden Strecke, das Tempo beschleunigt sich, besonders in einer kurzen Episode über die Noten 7 bis 12 des Hauptthemas wo sich der Druck noch steigert, bis zu einer majestätischen kurzen Erscheinung des Motivs P im ganzen Orchester *fff*, die zu einer triumphalen abschliessenden Coda mit Tonleitern in den Bässen und Blechgeschmetter führt.

Die Einrichtung als Orgelsonokonzert

Das Hauptchallenge war, einen genügend brillanten und interessanten Orgelpart zu schaffen, um Solisten verlocken zu können. Im ersten Teil der Symphonie (Introduktion, Allegro, Scherzo mit Trio) hat Saint-Saëns die Orgel gar nicht spielen lassen. Man musste also aus dem existierenden Orchestermaterial eine Orgelstimme entwickeln.

In der Introduction war es einfach, die Holzbläsermelodien auf die Orgel zu übertragen. Im Allegro jedoch stellten sich, ausser der Wahl von Passagen für die Orgel verschiedene Probleme.

Wie soll man, zum Beispiel die omniprésente Streicherfigur, die den ganzen ersten Teil belebt, auf die Orgel übertragen ?



Die schnellen wiederholten Töne sind für ein Tasteninstrument nicht spielbar und man kann sie nur ausnahmsweise und über sehr kurze Strecken buchstäblich übernehmen. In der Einrichtung geschieht es nur einmal (Takte 50 bis 54). Allgemein aber ist es nicht möglich und man muss Übersetzungen finden :



oder :



Ähnlich ist es, wenn die Orgel Passagen übernehmen soll, in denen die Holzbläser beispielsweise eine Melodie oder Akkorde mit einer Streicherbegleitung aus Arpeggien oder wiederholten Noten spielen. In diesem Fall müssen die Akkorde in Arpeggien aufgelöst werden, wie hier (Takte 74 oder 217 ff):



Eine andere Möglichkeit wäre, die Melodien dem Orchester zu überlassen und dazu eine Orgelbegleitung einer gewissen Brillanz zu komponieren (Takte 181 ff.) :



Im langsamen Satz wurde hingegen die Orgelstimme genau aus dem Original übernommen: nach dem bewegten ersten Teil kann sich der Orgelspieler etwas ausruhen.

In der schon erwähnten Stelle (Takte 403 ff), wo die Streicher im Original so schlecht klingen, wurde aber die « geisterhafte Superposition » explizit gemacht, wobei die Orgel die Melodie, Flöte und Klarinette die Arpeggien übernehmen. Saint-Saëns möge verzeihen!



Wir kommen nun zum Scherzo. Es war nicht notwendig, lange nach Equivalenten für die repetierten Töne zu suchen, denn dieser Satz trägt genügend Motive, die sich leicht auf einem Tasteninstrument spielen lassen. Es sei höchstens erwähnt, wie das Paukenmotiv des Anfangs ans Pedal angepasst wurde:

The image shows a musical score for a Scherzo. It includes parts for Timpani (Timb.), Organ (Org.), Violin I (V. I), Violin II (V. II), and Cello/Double Bass (A.). The Organ part features a 'Péd.' (pedal) marking. The string parts are marked with a forte 'f' dynamic. The tempo is indicated as 'II. Allegro moderato' with a quarter note equal to 80. The score is in a key with two flats and a 6/8 time signature.

Im Trio lag es auf der Hand, die Klavierpassagen der Orgel anzupassen (kleine Probleme des Tastenumfangs konnten leicht überwunden werden); des Übrigen konnte die Orgel sehr gut im Ricercare die Blechbläser ersetzen. Die Stelle gegen Ende, wo das Ricercare von den Streichern *pp* gespielt wird, wurde so belassen, um den Effekt der drauffolgenden grossen Orgelakkorde nicht zu vermindern.

Im Finale gab es eine einzige Schwierigkeit: die vierhändige Klavierstelle. Sie wurde unter die Streicher verteilt: das Resultat wurde noch nicht ausprobiert. Unsere Streicherkollegen versprechen, dass der Effekt gut sein sollte: hoffen wir, dass die Zukunft ihnen Recht geben möge.

Eine kurze Kadenz (ab Takt 1010) wurde zusätzlich hinzukomponiert : das Werk wird dadurch um einige Takte länger.

Wertung

Ein Ding ist klar : wenn Saint-Saëns selber ein Konzert für Orgel und Orchester geschrieben hätte, hätte es sicher anders ausgesehen als unsere Einrichtung.

Es ist wahrscheinlich, dass das Werk bedeutend « klassischer » ausgesehen hätte. Die Widmung zum Andenken an Liszt ist dabei besonders interessant: Saint-Saëns verwendet Liszt'sche Techniken was die Behandlung des thematischen Materials anbetrifft, aber die allgemeine Form der 3. Symphonie, auch wenn sie nicht ganz konventionell ist, bleibt dennoch ziemlich traditionellen Geistes.

In den meisten romantischen Solo-Konzerten wird nach einer ersten (manchmal durch einige Eingriffe des Solisten bereicherten) Exposition durch das Orchester das Hauptthema vom Soloinstrument wieder aufgenommen und verziert ; oder (besonders in den langsamen Sätzen), es spielt die Melodie mit einer Orchesterbegleitung. Die Solostellen sind im allgemeinen eher länger und der Solist hat Gelegenheit, sich auszudrücken und seine Seele und Musikalität sprechen zu lassen.

Das Werk von Saint-Saëns, ist hingegen eher symphonischer Gattung und man müsste sich ziemlich weit von Original entfernen, um dem Solisten solche Gelegenheiten zu verschaffen. Unsere Einrichtung respektiert das Szenario des Originals und bleibt damit symphonischer Essenz.

Da mit einer einzigen Ausnahme (die kurze Kadenz im Finale) die Dimensionen der 3. Symphonie genau beibehalten wurden, musste das dem Soloinstrument angeeignete musikalische Material aus Orchesterstellen gewonnen werden, insbesondere wenn die Orgel

Stellen übernimmt, die im Original einer Instrumentengruppe (Streicher, Holz oder Blech) bestimmt sind. Daraus folgt, dass die Solostellen nie sehr lang geworden sind.

Es ergibt sich also eher ein Dialog zwischen der Orgel und dem Orchester, ähnlich den Gegenüberstellungen zwischen Instrumentengruppen im Orchester: der eine begleitet den andern, und umgekehrt.

Wohl ist die Orgelpartie möglichst brillant gestaltet, und der Solist hat zahlreiche Gelegenheiten, zu glänzen. Will man aber ganz realistisch sein, bleibt diese Symphonie trotz allem immer eine Symphonie.

Man darf aber hoffen, dass diese Arbeit eine Lücke im Repertoire für Orgel und Orchester füllen wird, und dass das grossartige Werk von Camille Saint-Saëns dadurch öfter zur Aufführung gelangt.

Der Bearbeiter wird gerne auf Anfrage (bovet.aubert@bluewin.ch) die Partitur in pdf-Form unentgeltlich mitteilen. Das Orchestermaterial wird verkauft oder vermietet.



Stephan Breith

**Von außen auf den Musiker in der Kirche - den Kirchenmusiker -
den Kantor geschaut**

Ungeordnete Gedankensplitter zu einem großen Thema

Im Leben eines Musikers, der seinen Platz im Orchester gesucht und gefunden hat, ist die Begegnung mit Musik in der Kirche, im sakralen Raum, zwangsläufig – es sei denn, er verschließt sich dem Dienst an der Musik im Zusammenhang mit dem übergeordneten Prinzip, mit Gott.

Im Laufe der Jahrzehnte ist die Hochachtung des Verfassers vor dem Dienst an der Musik in der Kirche stetig gestiegen, vor diesen Menschen, die ebenfalls einen 24-Stunden-Beruf gewählt haben, der auch in den Schlaf verfolgt, sich im Traum manifestiert und dort manchmal sogar erstaunliche, ungeahnte Früchte zeitigen kann, wenn „Schlaf Frieden vom Ich“ schenkt, wie die multiple Künstlerpersönlichkeit Wolfgang Klähn es einmal ausgedrückt hat.

Doch lassen Sie uns zunächst den beginnenden Weg des Kirchenmusikers nachzeichnen: aus dem intensiven Studium kommend, die entsprechenden Examina absolviert, die Befähigung attestiert, im Instrumentalspiel qualifiziert, in der manuellen Leitung eines Chores geprüft, tritt der junge Mensch seine Stelle an. Er prägt und gestaltet im besten Falle zusammen mit den Theologen den Gottesdienst. Und steht nicht nur in der Dienstbesprechung vor den ersten Hürden des Miteinanders, des Gebens und Nehmens, der Kompromisse, der Abwägung, des Erspürens, wann es gilt, sich - um der Sache willen - durchzusetzen. Manches hat der junge Musiker vielleicht im kammermusikalischen Bereich mit anderen Mitspielern schon erlebt und erfahren, von den Grenzen der

Machbarkeit - die so vielfältig sein können. Und nun tritt er vor „seinen“ Chor und steht vor diesen vielen erwachsenen Menschen, jeder ein eigenes Universum. Jeder von ihnen kommt aus einem vollen Tag, um ein Bedürfnis zu befriedigen, sich zu befrieden: singen, gemeinsam singen! Da wird ein jeder Proben-Abend eventuell auch zunächst zu einem Ritt über den Bodensee, denn hier steht nun die Forderung der Vielen an den Einzelnen: zu wissen, zu leiten, zu führen und dies in hohem Respekt vor jedem einzelnen Mitglied des Kollektivs. Jedem das Gefühl zu geben, dass er an die Hand genommen wird, geleitet ist.

In natürlicher Weise für die so wichtige Frage nach dem richtigen Stück eine Antwort zu finden, die eigenen Neigungen eventuell hintanzustellen, den Chor an seinem Punkt abzuholen, auf dass es Lust werde und nicht Frust, wieder dieses Maß finden zwischen fordern und fördern. Motivation! Menschenführung! Wieviel Raum hat diese Thematik im Studium eingenommen?! Wieviele hervorragende Chor-und Orchesterleiter sind daran gescheitert? Wieviele Pädagogen?

Die Wahl ist auf ein Chorwerk mit Orchester gefallen, der Chor probiert wochenlang und der Tag der einzigen Probe naht, denn die Finanzierbarkeit ist zu bedenken und setzt enge Grenzen. Im günstigen Fall sind der Chor und sein Leiter zu einer relativen Einheit gelangt, alles ist nervös, ein völlig neues Klangbild manifestiert sich, ein Orchester als Partner statt eines begleitenden Klaviers, sorgt für eine gehörige Portion Irritation und der junge Kirchenmusiker soll jetzt etwas verkörpern, was auch den sogenannten alten Hasen manches Mal schwerfällt ausstrahlen: Gelassenheit und Autorität mit einem großen Schuss Zielorientierung. Wie unterschiedlich das Dirigat eines Chores und eines Orchesters ist, wie verschieden die Bedürfnisse und Notwendigkeiten dieser beiden Kollektive sind, erfahren alle Beteiligten immer wieder. Und in genau diesem Moment kommt es darauf an, dass der junge Kir-

chenmusiker den beteiligten Menschen vermittelt: wir werden gemeinsam lernen, wir werden uns aufeinander einstellen, wir werden diesen Weg zur Realisierung des gemeinsamen Ziels einer Aufführung gehen. Dazu braucht es eine gehörige Portion Vertrauen. Wie kann das in der einzigen gemeinsamen Probe entstehen? Wenn die Augen die Pforten unseres Seins sind, können wir sie und uns öffnen - füreinander - und sind dadurch fähig, unser Vertrauen und unsere Offenheit zu signalisieren. Der Gedanke von Paul Gauguin, lieber ein ganzes Leben in Vertrauen zu leben und ab und zu mal enttäuscht zu werden, als sich ein ganzes Leben vor der Welt in Acht zu nehmen, leuchtet mir in diesem Zusammenhang besonders ein und kann in einer so spannenden Situation Wunder wirken. Das gegenseitige Vertrauen, nicht das Lauern auf den nächsten Fehler des Anderen, gibt uns mehr Potential und Geistesgegenwart für die Realisierung des gemeinsamen Ziels einer gelungenen Aufführung. Dies wird zwischen dem Chor und seinem Leiter im Laufe der Jahre wachsen, wenn es nicht durch zu eigenwillige Attitüden des Einen oder der Vielen schleichend torpediert wird.

Es gibt über die Person und Funktion des Dirigenten wenige so hell-sichtige Wahrnehmungen wie die von Elias Canetti in seinem Buch „Masse und Macht“ aus dem Jahr 1960, der diesen Artikel wie folgt beginnt:

„Es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten. Jede Einzelheit seines öffentlichen Verhaltens ist bezeichnend, was immer er tut, wirft Licht auf die Natur der Macht. Wer nichts über sie wüsste, könnte ihre Eigenschaften eine nach der anderen aus einer aufmerksamen Betrachtung des Dirigenten ableiten. Dass es nie geschehen ist, hat einen einleuchtenden Grund: die Musik, die der Dirigent hervorruft, schien den Menschen die Hauptsache, und es galt als ausgemacht, dass man in Konzerte geht, um Symphonien zu hören.

Der Dirigent selber ist davon am meisten überzeugt: sein Treiben, glaubt er, ist Dienst an der Musik und soll diese genau vermitteln, nichts sonst.

Der Dirigent hält sich für den ersten Diener an der Musik. Er ist von ihr so erfüllt, dass ihm der Gedanke an einen zweiten, außermusikalischen Sinn für seine Tätigkeit gar nicht kommen kann. Über die folgende Deutung wäre niemand mehr erstaunt als er. Der Dirigent *steht*. Die Aufrichtung des Menschen als alte Erinnerung ist in vielen Darstellungen der Macht noch von Bedeutung. Er steht *allein*. Um ihn herum sitzt ein Orchester, hinter ihm sitzen die Zuhörer, es ist auffallend, dass er allein steht. Er steht *erhöht* und ist von vorn und im Rücken sichtbar. Vorne wirken seine Bewegungen aufs Orchester, nach rückwärts auf die Zuhörer.“

Die dargestellten, unbewusst greifenden Mechanismen und ihre Konsequenzen aufzulösen, ist, wie mir scheint, ein wichtiger Teil der Interaktion zwischen dem Einzelnen und den Vielen. Gelingt es dem Einzelnen Vertrauen zu schaffen, in seine Kompetenz, seine Integrität, seine Hingabe an die Aufgabe, an die Musik, ist es nur eine Frage der Zeit, dass es zu einem gegenseitig sich befruchtenden Miteinander kommt. Gelingt dies nicht, ist es sicher ratsam, zu einem frühen Zeitpunkt einen Supervisor (einen Propsteikantor?) einzuschalten, der dann auch die Funktion eines Mediators wahrnehmen kann. Wie ja der Kirchenmusiker in seinem Alltag sicher in hohem Maße diese ausgleichenden und vermittelnden Eigenschaften kultivieren und ausbilden kann, muss bzw. sollte.

Ein berühmter Dirigent sagte mir in einem persönlichen Gespräch, dass für ihn das Ziel des Dirigierens sei, eine Partitur aufzuschlagen, diese zu denken – und wir (die Musiker) wissen, was er liest und meint. Also das Gegenteil von Takt schlagen, von Taktieren! Es ist der Geist, der sich den Körper baut! Und so muss sich auch des Kirchenmusikers

Geist seinen Körper bauen, seinen Chor bilden, sein Orchester formieren. Ein Gebilde um sich scharen, das bereit ist, die musikalischen Ideen seines Leiters zu verwirklichen. Es ist nicht wichtig, ob für einen Chor, ein Orchester ein sauberer Vier-Viertel—Takt geschlagen wird (was natürlich trotzdem auch schön wäre, die Sache erheblich erleichtern würde!), sondern ob hinter diesem Tun eine musikalische Idee steht, an der die Ausführenden ablesen und abspüren können, warum es so und nicht anders gelesen werden soll.

Im so wunderbaren Buch „Wahrung und Gestalt“ von Hans Swarowsky findet sich: „Zweite Forderung an den Dirigenten ist die Beherrschung des Aufführungsapparates und die Fähigkeit der Übertragung seiner Werkenntnis auf die Ausführenden. Der Dirigent muss stets den Musiker als den eigentlich spielenden behandeln: künstlerische Resultate sollen nicht durch Zwang, sondern durch die Führung zur Einsicht erzielt werden; nicht Abtötung, sondern lebhaft Förderung der Freiheit des einzelnen, die zur Freiheit und zum selbstbewussten Musizieren aller führt. So ist die Feststellung von Strauss zu verstehen: ‚Ein guter Kapellmeister wird vom zweiten Takt an überflüssig!‘ Es findet sich ja alles in den Noten, und der Musiker braucht keine Amme, um der gedruckten Vorschrift entsprechend, lauter oder leiser zu spielen, gebunden oder gestoßen, lang oder kurz, ebenso wie er ja eines Helfers enttaten kann, der ihm die Namen der soeben zu spielenden Noten zuschreit.“

Dem ist jedoch hinzuzufügen, dass es im Laufe eines Musikerlebens so viele einzig wahre Möglichkeiten einer Interpretation des selben Werkes gibt, wie es Dirigenten gibt. Auch wenn Strawinsky die Meinung vertreten hat: „Ich habe oft gesagt, dass meine Werke gelesen, ausgeführt, aber nicht ‚interpretiert‘ werden sollen! Ich sage es noch immer, denn ich finde nichts in ihnen, was eine ‚Interpretation‘ erfordern wür-

de!“ Die damit korrespondierende Einstellung müsste also sein, dass wir Vertrauen in die Musik haben, dass sie für sich selbst sprechen kann - und wer möchte gerade ihr diese Kraft absprechen wollen? Sicher hat es damit zu tun, dass Dirigenten und überhaupt Interpreten mit wachsender Erfahrung – und dem entsprechendem Alter – immer weniger „machen“, immer mehr disponieren, sich selbst immer mehr zurücknehmen, sich dem Geschehen immer weniger in den Weg stellen, damit ES geschehen kann. Und da machen die bestimmenden Strauss’schen Begriffe im Vorwort zu Hans Diestels sehr lesenswertem Buch „Ein Orchestermusiker über das Dirigieren“ Sinn: Vertrauen, Demut, zurücktreten hinter das Werk, Musik als akustisches Ereignis nicht als optisches Event. Auch hier schreibt Strauss wieder in hohem Respekt voreinander: „Sie haben 20 Jahre in der Berliner kgl. Kapelle unter mir gespielt in einer Zeit, als ich wirklich schon zu dirigieren verstand und nun Gelegenheit hatte, an der Spitze eines erstklassigen Orchesters mein Können allmorgendlich noch zu verbessern und allabendlich zu erproben, und ich schmeichle mir, dass Ihr verdienstvolles Buch das Ergebnis unserer gemeinsamen künstlerischen Arbeit ist.“

Bruno Walter spricht davon, dass der Dirigent schon im Studium ganz Ohr sein müsse, ja sogar doppelt Ohr, von seinem inneren und äußeren Hören, vom Abgleich zwischen realem akustischen Ereignis und innerem, imaginierten Hören. Bis das Ohr sich zum überlegenen Beobachter entwickeln kann, bis es lernt, die Diskrepanz zwischen beiden Anforderungen des Hörens wahrzunehmen, zu analysieren, vielleicht auch mit der Diskrepanz zu leben, bedarf es geraumer Zeit, reicher Erfahrung und wie ich meine, großer Geduld und Gelassenheit.

Anlässlich eines Gedenkkonzerts der Bayreuther Festspiele standen vor einigen Jahren an einem Abend fünf verschiedene Dirigenten vor dem Festspielorchester und es war absolut faszinierend zu erleben, wie jeder

dieser Orchesterleiter seinen ureigenen Klang erzeugte. Es mochte den Anschein haben, als seien fünf verschiedene Orchester auf der Bühne und doch waren es „nur“ fünf verschiedene Musikerpersönlichkeiten an der Spitze des Festspielorchesters. Gerne übertreibend, möchte ich fast sagen: schon vor dem ersten „Niederschlag“, wie es Furtwängler in „Vom Handwerkszeug des Dirigenten“ (1937) ausdrückte. Und wieder: Es ist der Geist, der sich den Körper baut ...

Doch den Musiker in der Kirche treibt auch immer die Sorge und die Pflege seiner ihm anvertrauten Instrumente um. Natürlich zunächst seine Orgel. Beeindruckend fand ich das Orgelbuch eines Kollegen, minutiös notiertes Tagebuch seiner Königin, für den betreuenden Orgelbauer sicher eine große Hilfe, wenn er zur Wartung kommt. Wie kann das Instrumentarium für die Kirche erweitert werden, durch Cembalo, Truhenorgel, Harmonium und im Falle einer Neuanschaffung, mit welchem Instrumentenmacher (Orgelbauer) wird in klanglicher Hinsicht welche Weichenstellung getätigt, die ja eine jahrzehntelange Wirkung hat.

Welche thematisch geprägten Konzertreihen werden initiiert, für die Gemeinde, über die Gemeinde hinaus, überregional? Welche Kooperationen sind möglich, welche wünschenswert, welche zwingend?

Michael Gielen schreibt in seinem Buch „Unbedingt Musik“ einen kleinen Exkurs über das Verstehen von Musik: „Ich fürchte, man muss sich damit abfinden, dass das Wort ‚Verstehen‘ nicht anwendbar ist. Musik zielt auf den ganzen Menschen, besonders auf die mittlere Region des Solarplexus. Der Verstand lernt den Ablauf, insbesondere die Wiederkehr von Ereignissen kennen und speichert sie, so dass beim nächsten Hören das Stück schon gegliedert erscheint. Dann merkt man sich die Abweichungen, die Verarbeitungen, die Wendungen. Wenn man alles gespeichert hat und wiedererkennt, meint man zu verstehen. Aber wiedererleben und nachvollziehen ist doch etwas anderes. Noch

vieles kommt dazu, man hat ja unzählige Daten im Kopf gespeichert, ähnliche Werke oder sehr verschiedene, mögliche Assoziationen und Bilder; unser Werk wird also eingeordnet und verglichen. Das Wort ‚verstehen‘ wird verwendet wegen der Sprachähnlichkeit der Musik zwischen 1600 und 1950. Es ist aber Nachvollzug und Zuordnung. Was Musik Wesentliches mitteilt ist nicht das. Linguisten könnten vielleicht diesen Vorgang im Verhältnis zum Verstehen von Sprache definieren, ich kann es nicht präziser tun.“

Das Verstehen, nach dem wir streben, ist nicht nur ein intellektuelles, sondern vor allem ein emotionales, also etwas sehr privates, intimes, wie mir scheint göttliches.... Und dies den mit ihm musizierenden Menschen zu vermitteln, es mit ihnen zu teilen, ist eine der Aufgaben des Kirchenmusikers, seine heilige Pflicht... Der er mit Eifer nachkommen sollte, ohne der Versuchung zu erliegen, zum Eiferer zu werden...

Lese ich die Stellenbeschreibungen von Kirchenmusikern bis hin zum Propsteikantor, so bewundere ich jeden Bewerber, der sich dieser Aufgabe stellt und wenn ich eingangs von einem 24-Stunden-Beruf sprach, so erscheint mir diese Zeit als zu kurz bemessen. Denn da ist so viel Arbeit zu bewältigen, von der ich auch nicht einmal andeutungsweise gesprochen habe!

Manche dieser Gedanken sind mir im Laufe der Jahrzehnte als Splitter durch den Kopf gejagt. Der Faszination für die Musik und die Menschen tat es keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil!

Ich bin glücklich, dass sich viele dieser Gedankensplitter in der gemeinsamen Arbeit mit einem (Kirchen-) Musiker über Jahrzehnte manifestieren konnten: Danke, Martin!



Predigt zu „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 62)

1. Advent Christophoruskirche Wiesbaden-Schierstein
Evangelium: Jesu Einzug nach Jerusalem, Matthäus 21, 1-9

Liebe Gemeinde,

„Soviel Anfang war nie“, ist man versucht auszurufen am Beginn eines neuen Kirchenjahres. Mit dem Ewigkeitssonntag ist das Alte zu Ende gegangen und nun naht sich von Neuem ein Zyklus, ein Kreis, der uns 365 Tage lang beschäftigen wird.

Wohl selten ist mir die Bedeutung dieser Zeit im westlichen Christentum so deutlich geworden, wie in meiner neuen Tätigkeit als Militärbischof. Besucht man die Soldaten im Auslandseinsatz, so gibt es in der Adventszeit ein ganz dringendes Gefühl der Beheimatung, keinen sehnlicheren Wunsch als in dieser Zeit auf Weihnachten hin wieder zuhause zu sein. Die Riten der Adventszeit, der Kranz, die Lichter, der Kalender: Sie bewegen Menschen im innersten ihres Herzens. Auch und vielleicht gerade in einer Gesellschaft, die ja vielfältig säkularisiert ist.

Das wird 1724, zur Zeit Bachs, auch nicht anders gewesen sein. Allerdings mit dem klaren Bewusstsein dessen, dass die Adventszeit Vorbereitungszeit ist, Bußzeit und stille Zeit, tempus clausum, eine Klausur vor dem großen Christfest an Weihnachten. Mussten die Instrumente in diesen vier Wochen schweigen, so dürfte doch bis dahin noch am ersten Advent noch einmal festlich gesungen und musiziert werden. So ist es kein Wunder, dass gleich zwei der schönsten Bachkantaten auf den ersten Advent hin komponiert sind.

Beide tragen den Namen „Nun komm, der Heiden Heiland“ und verweisen so auf den reformatorischen Lutherchoral und zugleich in ihrer schlichten Schönheit auf den altkirchlichen Hymnus „Veni redemptor gentium“. Denn auch der Reformator selbst war ja ganz Kind der Alten Kirche, zutiefst geprägt durch Augustinus und seine Frömmigkeit.

Alles wird nun, mit dem ersten Advent auf das Kommen Christi hin ausgerichtet: Geist, Leib und Seele. Und so vereint sich die Kantate aufs Schönste mit dem zugehörigen Evangelium in Matthäus 21, das wir gerade gehört haben: Jesu Einzug nach Jerusalem.

Der ganze Mensch, der gläubige Christ soll diese besondere Zeit des Advents nutzen, um sich für das Kommen Christi an Weihnachten zu bereiten. In der bäuerlichen Lebenswelt der Alten mochte das auch ganz gut gelingen. Feldarbeit und Ernte ruhten, die Menschen zogen sich in ihre Katen zurück und drängten sich am Küchenfeuer. Es war ruhig, dunkel, still. Nur das Knistern des Holzes im Ofen durchbrach die Stille.

Wie anderes in unseren modernen Zeiten, wo man manchmal das Gefühl hat, es gäbe nichts bewegteres als genau diese Adventszeit. Alles muss noch zum Abschluss kommen, das Geschäftsjahr, Beruf und Alltag, hektisches Treiben allüberall.

Da setzt unsere Kantate einen deutlichen Kontrapunkt. Aus der Ruhe des altkirchlichen Hymnus kommend entwickelt sich eine meditative Stimmung, die einen unwillkürlich in der Bann des Singenden, Musizierenden, Hörenden hineinnimmt.

Die Klammerung mit dem Lutherchoral verstärkt diese Wirkung noch.

„Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Des sich wundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.“

Es ist ein Signum der Reformation, dass Martin Luther zutiefst daran gelegen war, die lateinische Gelehrten- und Kirchensprache ins Deutsche zu übertragen und den Sinn des Christentums, seine Orientierungskraft allen Menschen zuteil werden zu lassen. Und genau das gelingt hier. Von der ersten Zeile an erfahren die Menschen, dass ihr sehnlichster Wunsch, das Kommen Christi in diese unerlöste, friedlose Welt unmittelbar bevorsteht.

Wer sich in die Armut jener Zeiten hineindenkt oder ein wenig den Blick über der Tellerrand nach Syrien oder Mali oder Afghanistan weitet, der spürt schnell, dass es Ernst ist um diesen sehnlichen Wunsch. Alle Welt wundert sich über das, was da geschieht. Der neue Messias Christus kommt ärmlich daher, im Stall geboren und später auf einem Esel nach Jerusalem reitend: Das sind nicht die Insignien einer großen Streitmacht!

Und doch haben Martin Luther und ihm folgend die Bachsche Kantate keine Berührungspunkte vor starken Bildern eines neuen Herrschers. „Der höchste Beherrscher erscheint der Welt“ und „Der Held aus Juda bricht herein“ und „Streite, siege, starker Held! Sei vor uns im Fleische kräftig!“

Aber er tut dies eben mit diametral anderem Ziel als die Herrscher dieser Welt. Er, Christus, kommt als Friedenskönig. Er kommt gewaltlos, nur mit der Kraft des Wortes. Er kommt, um allen irdischen Herrschern ihre Grenze aufzuzeigen und Frieden und Gerechtigkeit zu verkünden. Und so ist er da für die, die im ganz alltäglichen Leben von Ohnmachtserfahrungen geprägt sind.

Er kommt um „Uns Gefallne zu erkaufen“ und „Das Vermögen in uns Schwachen stark zu machen“ sodass wir schließlich sagen können:

„Die Dunkelheit verstört uns nicht
Und sahen Dein unendlich Licht.“

So können wir Glaubende in der Dunkelheit unserer Tage das Aufgehen des ewigen Christuslichtes erahnen. Und mit jedem Tag mehr auf Weihnachten hin wird eine Tür geöffnet, ein Licht entzündet. Und das Christuslicht, diese aufgehende Sonne scheint in unsere Herzen hinein, erwärmt uns von innen und lässt uns dieses Licht des Glaubens weiter reichen an diejenigen, die noch sitzen in finsternem Lande und im Schatten des Todes.

Das schenke Gott uns in dieser Adventszeit.

„Lob sei Gott dem Vater ton,
Lob sei Gott sein'm eingen Sohn,
Los sei Gott dem Heiligen Geist
Immer und in Ewigkeit.“

Und der Friede Gottes, welcher höher ist als all unsere menschliche Vernunft bewahre unsere Herzen und Sinne in Jesus Christus.

Amen.

Die Autoren

Oswald Bill (*1937), Kirchenmusiker, Musikwissenschaftler, Bibliothekar, war zuletzt Leiter der Musikabteilung der inzwischen so benannten Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Er ist Bearbeiter des Graupner-Werkverzeichnisses (Carus Verlag Stuttgart).

Guy Bovet (*1942), Konzertorganist und Komponist, früher Professor an der Musikhochschule Basel und Organist an der Stiftskirche Neuchâtel. Dr. h.c. der Universitäten Neuchâtel und Warschau, vielfacher Preisträger für seine musikologischen und pädagogischen Arbeiten, Ehrenbürger der Stadt Dallas (Texas), Chefredakteur der schweizerischen französischsprachigen Zeitschrift "La Tribune de l'Orgue".

Stephan Breith (*1950 in Köln), 1977-2015 1. Solo-Cellist des Hessischen Staatsorchesters Wiesbaden. Seit 1978 Zusammenarbeit mit Martin Lutz. 1997-2015 Mitglied des Orchesters der Bayreuther Festspiele. Konzert- und Lehrtätigkeit.

Thomas Duttonhoefer (* 1950), Bildhauer. Kunststudium in Wiesbaden und London. Professor an der Fakultät für Gestaltung der Hochschule Mannheim. Ausstellungen im In- und Ausland, zahlreiche Arbeiten in öffentlichem und Privatbesitz. Der Text entstammt: Thomas Duttonhoefer. Metamorphosen , Bildwerke zu Ovid. Galerie Netuschil, Darmstadt

Michael Graf Münster (*1957), Musiker und Theologe, von 1997 bis 2010 Landeskirchenmusikdirektor der Ev. Kirche in Hessen und Nassau, seit 1998 Kantor an St. Katharinen in Frankfurt am Main. 2004 begründete er mit Martin Lutz die BachVespers Frankfurt-Wiesbaden, die zyklische Aufführung aller Kirchenkantaten J.S. Bachs.

Sigurd Rink (* 1960), 1993 promoviert mit einer Arbeit über Propst Heinrich Grüber, Pfarrer in Usingen und Königstein, von 2002 bis 2014 Propst für Süd-Nassau in Wiesbaden, seit 2014 Militärbischof der Ev. Kirche in Deutschland.

Wolfgang Ruf (*1941), Musikwissenschaftler, Studium, Promotion und Habilitation in Freiburg i.Br., Professur an den Universitäten Mainz (1985-94) und Halle-Wittenberg (1994-2007), Gastprofessur der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (2008-9).

Herbert Schneider (*1941), emeritierter Professor der Universität des Saarlandes, ist Herausgeber der *Musikwissenschaftlichen Publikationen* und der *Œuvres complètes* von Jean-Bapiste Lully (mit J. de La Gorce). Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musiktheorie, die französische Musik seit dem 17. Jahrhundert, die deutsch-französischen Musikbeziehungen und die Übersetzungen gesungener Gattungen. Zuletzt gab er zwei Bände *Olivier Messiaen. Texte, Analysen Zeugnisse* (mit W. Rathert und K.A. Rickenbacher), fünf Bände Antoine Reicha, *Écrits inédits et oubliés/Unbekannte und unveröffentlichte Schriften* (mit H. Audéon) heraus.