

# Anwalt einer evolutionären Moderne

Er engagierte sich im 20. Jahrhundert mit Leidenschaft für die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik. Mit über hundert Orgelwerken, zahlreichen Kompositionen für die Besetzung „Orgel und Instrument(e)“ sowie einem umfangreichen geistlichen Vokalwerk (Messen, Motetten, Choralbearbeitungen) leistete er dazu einen wichtigen Beitrag. Sein Orgelschaffen steht im Mittelpunkt eines Internationalen Wettbewerbs, der alle zwei Jahre im Rahmen der „Internationalen Orgelfestwochen“ des Landes in Rheinland-Pfalz stattfindet. Die Wiederkehr des 100. Geburtstags von Hermann Schroeder am 26. März 2004 bietet Anlass, an einen der bedeutenden deutschen Orgelkomponisten im 20. Jahrhundert zu erinnern.

## Zum 100. Geburtstag des Komponisten und Organisten Hermann Schroeder (1904-84)

Von Rainer Mohrs, Mainz

### Biografische Stationen

Hermann Schroeder wurde am 26. März 1904 in Bernkastel-Kues an der Mosel geboren und wuchs in einem religiös geprägten, der Musik gegenüber sehr aufgeschlossenen katholischen Elternhaus auf.<sup>1</sup> Bereits mit sechs Jahren erhielt er Klavier-, mit elf Jahren den ersten Orgelunterricht. Früh interessierte er sich umfassend für alle kirchenmusikalischen Themen und engagierte sich besonders intensiv in diesem Bereich, was wohl auch ein Stück weit den schwierigen Zeitumständen zuzuschreiben war, da ein guter Teil der Jugend in die Kriegsjahre 1914-18 fiel. Schon früh zeigte sich seine Neigung zur Improvisation. In seinem selbst verfassten Lebenslauf<sup>2</sup> resümiert er: „Der erste Klavierunterricht war ständig von einem freien Präludieren ‚bedroht‘, in das ich mich aus den Stücken der Klavierschule, aus den bekannten Übungsnotationen usw. immer wieder hinausstahl und das mir den häufigen Tadel des Vaters zuzog: ‚Du sollst üben und nicht immer auf dem Klavier orgeln!‘ Solange ich noch nicht selbst auf der Orgelbank sitzen durfte, stand ich aber immer neben dem

Organisten [...], bis endlich die ersten Versuche glückten, wenn auch die Beine kaum bis zum Pedal reichten. Im Ersten Weltkrieg war ich dann mit dem Rad auf die verschiedenen umliegenden Dörfer zumal sonntags unterwegs, und spielte auch an Werktagen wohl hunderte von Totenmessen für die Gefallenen, oft schon zwei vor dem Schulbeginn.“

1919 siedelte der 16-Jährige nach Trier über, wo er 1923 das humanistische Abitur ablegte. Dort empfing er während seiner Schulzeit prägende musikalische Eindrücke an Deutschlands ältester Bischofskirche: Als Mitglied des Trierer Domchors lernte er die klassische Vokalpolyphonie Palestrinas sowie der Niederländer kennen und lieben; an der Trierer Domorgel wirkte zu jener Zeit der Rheinberger-Schüler Ludwig Boslet (1860-1951). „Es ist also verständlich, dass ich als Lebensziel die Kirchenmusik vor Augen hatte, die ich über das theologische Studium erreichen wollte“, bekennt Schroeder in seinem Lebenslauf und studiert zunächst in Innsbruck drei Jahre Theologie am „Canisianum“, einem renommierten Ausbildungsinstitut der Jesuiten. Er dachte

**Hermann Schroeder  
1916 am Harmonium ...**

aber weniger an eine priesterliche Laufbahn, sondern hegte den Wunsch, Domkapellmeister in Trier zu werden, was damals nur mit einer entsprechenden theologischen Ausbildung möglich war.

1926 brach er das Theologiestudium jedoch ab, um endlich und ausschließlich Musik zu studieren. Dazu ging er an die ein Jahr zuvor unter dem damaligen Oberbürgermeister Konrad Adenauer neu in Köln etablierte Musikhochschule. Hier studierte er Kirchen- und Schulmusik bei erstrangigen Lehrern wie Heinrich Lemacher und Walter Braunfels (Komposition), Domorganist Hans Bachem (Orgel), Dominicus Johner OSB (Gregorianik) und Edmund Joseph Müller (Musikpädagogik). Dirigierunterricht hatte er bei Hermann Abendroth, dem späteren Leipziger Gewandhauskapellmeister. 1930 legte er das Schulmusik-Examen ab, in Komposition und Orgel erhielt er das Prädikat „mit Auszeichnung“.

In der Orgelprüfung spielte er seine erste Eigenkomposition: *Präludium und Fuge über „Christ lag in Todesbanden“*, ein temperamentvoll-virtuoses und zugleich kontrapunktisch kunstvoll durchgearbeitetes Orgelstück, mit dem er gleich am Anfang seines Komponierens ein musikalisches Bekenntnis zur Tradition, vor allem zu J. S. Bach und Max Reger, ablegte. Schon das anfängliche Pedalsolo lässt aufhorchen: Es greift den Anfang des Chorals improvisatorisch auf und erzeugt eine außergewöhnliche Spannung, die sich in einem vollgriffigen Tutti-Satz (mit Doppelpedal) entlädt. Auch das Thema der Fuge ist aus dem Choral abgeleitet. (NB 1, rechte Seite) Am Ende des Stücks wird das Fugenthema (T. 101-04) mit dem vergrößerten Cantus firmus als kunstvolle Engführung kombiniert.

Schroeder wirkte 1930-38 zunächst als Dozent an der Musikhochschule in Köln. Außerdem unterrichtete er an einem Kölner Gymnasium und gründete ein eigenes Kammerorchester. Ferner leitete er einen



Kirchenchor in Duisburg, für den er seine ersten geistlichen Chorwerke komponierte und in der Praxis erprobte (*Te Deum* op. 16 für gemischten Chor und Orgel, 1932). Außerdem engagierte er sich zusammen mit Heinrich Lemacher (1891-1966) im „Allgemeinen Cäcilienverein“ (ACV) für eine Reform

der Musica Sacra. Er verfolgte das Ziel, die katholische Kirchenmusik wieder an die zeitgenössische Kunst anzubinden und die „vollständige Isolierung der Kirchenmusik“<sup>3</sup> zu überwinden, in welche die engstirnige Politik des Cäcilianismus im 19. Jahrhundert geführt hatte. Treibende Kraft jener Bestrebungen war die 1927 gegründete „Internationale Gesellschaft zur Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“ (IGK).<sup>4</sup> Auf deren Festwochen in Frankfurt am Main 1930 und in Aachen 1933 wurden Werke Schroeders und anderer zeitgenössischer Komponisten seiner Generation uraufgeführt: damals noch weitgehend unbekannte Namen wie Joseph Ahrens, Johann Nepomuk David, Francesco Malipiero, Flor Peeters oder Ernst Pepping. Wesentliches Ziel der Reform war, die Kirchenmusik

aus ihrer liturgischen Funktion heraus zu begreifen, die romantische Tonsprache zu überwinden und neue Kompositionen aus dem Geist der Gregorianik und der Polyphonie zu schaffen.

Nicht nur als Komponist, sondern auch als brillanter Organist und Improvisator machte sich Schroeder seit 1930 bald einen Namen und gab Konzerte im ganzen Rheinland, im Kölner Rundfunk sowie – auf Konzertreisen mit dem Aachener Domchor – in Belgien, in der Schweiz und in Italien. Schon während des Studiums hatte er Gelegenheit, seinen Lehrer Hans Bachem regelmäßig an der Kölner Domorgel zu vertreten. 1938/39 wurde er zum Domorganisten in Trier, 1939-42 als Direktor der dortigen Städtischen Musikschule berufen.

Nach dem Krieg siedelte Schroeder endgültig nach Köln, wo er fortan bis zu seinem Tode lebte; von 1946-81 lehrte er an der Musikhochschule als ordentlicher Professor für Tonsatz, Musiktheorie, Musikgeschichte und Chorleitung. Dort hat er, nicht zuletzt durch seine weit verbreiteten, gemeinsam mit Heinrich Lemacher verfassten musiktheoretischen Lehrbücher (Lemacher/Schroeder: *Harmonielehre*, *Lehrbuch des Kontrapunktes*, *Formenlehre*, *Generalbassübungen*) Generationen von Kirchen- und Schulmusikern geprägt. Zu seinen Theorieschülern gehörte 1950/51 auch Karlheinz Stockhausen. Einen Lehrauftrag für Musik-



... 1934 an der Klais-Orgel in St. Johann, Saarbrücken ...

### NB 1: Präludium „Christ lag in Todesbanden“ (1930), Beginn

Manual

Pedal *ff*

*breit*

*a tempo*

*ohne Zungen*



... und 1956 als Dirigent des Kölner Bach-Vereins.

theorie bekleidete Schroeder 1946-72 zudem am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn. Als Dirigent des Kölner Bachvereins (1946-61) und des „Madrigalchors der Hochschule für Musik“ versah er das Kölner Musikleben mit wertvollen Impulsen und führte alle wichtigen Chorwerke des 17. bis 19. Jahrhunderts auf, aber auch Motetten und Madrigale von der Renaissance bis zu Distler und Hindemith. In den avantgardistischen fünfziger und sechziger Jahren war dies ein deutliches Bekenntnis zum musikalischen Erbe und zeigt Schroeders ästhetisches Verständnis als Komponist: Er knüpfte an die Werke der Tradition an und bemühte sich zugleich um eine „evolutionäre“ Moderne. Tradition und Fortschritt waren für ihn keine Gegensätze, er wollte aus der Geschichte lernen und war gleichzeitig offen für Neues. So erklang z. B. unter seiner Leitung 1949 Strawinskys Messe erstmals in Köln.

Einen tiefgreifenden Wandel der kirchenmusikalischen Rahmenbedingungen brachte das zweite Vatikanum (1962-65). Schroeder griff einige liturgische Neuerungen auf, indem er etwa verstärkt in deutscher Sprache komponierte. Er probierte neue Formen der Messkomposition aus, bei denen neben dem Chor auch

die Gemeinde aktiv einbezogen wird („Missa cum populo activo“). Insgesamt aber bedauerte er das allmähliche Verschwinden der lateinischen Sprache im römischen Gottesdienst und damit auch eines Teils des kunstvollen Repertoires – vor allem der Gregorianik –, während im Gegenzug der Anteil neuer Gesänge und populär geprägter Kirchenmusik zunahm.<sup>5</sup> „Wenn die Früchte des Konzils so aussehen,“ schrieb er 1965 an den Kölner Erzbischof Josef Kardinal Frings, „muss ich darin gleichzeitig das Ende meines kirchenmusikalischen Lebenswerkes sehen.“ Schroeder beobachtete mit einer gewissen Resignation, dass das kirchenmusikalische Niveau künstlerisch verflachte. Daher wandte er sich in den siebziger Jahren als Komponist verstärkt der Kammermusik zu und schrieb z. B. einen Zyklus von Solosonaten für alle wichtigen Streich- und Blasinstrumente, aber auch zahlreiche Werke für Orgel und Soloinstrumente.

Als leidenschaftlicher Pädagoge engagierte er sich lebenslang für die Ausbildung junger MusikerInnen und übernahm nach seinem Ausscheiden aus der Kölner Musikhochschule noch in hohem Alter einen Lehrauftrag für Tonsatz an der Kirchenmusikschule Regensburg (1981-83).

Schroeder starb am 7. Oktober 1984 in Bad Orb, wo er als Teilnehmer an einer Podiumsdiskussion zu Fragen der nachkonziliaren Situation am „Kirchenmusiktag“ der Diözese Fulda teilgenommen hatte.

Für sein umfangreiches Schaffen, das neben der Kirchen- und Orgelmusik auch interessante weltliche Chormusik sowie Orchester-, Klavier- und Kammermusik umfasst, erhielt Schroeder zahlreiche Auszeichnungen: 1952 den Robert Schumann-Preis, 1955 den 1. Preis im Orgelkompositionswettbewerb in Haarlem/Holland (für seine Choralfantasie „O heiligste Dreifaltigkeit“), 1956 den Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz, 1974 die Ehrendoktorwürde der Universität Bonn.

### Neue Impulse für die Orgelmusik

Schroeder wollte der Orgel und der Orgelmusik zu einem Wiederanschluss an die Entwicklung der zeitgenössischen Musik verhelfen.<sup>6</sup> Mit dem Tode Rheinbergers (1901) sowie Regers (1916) und Karg-Elerts (1933) war die deutsche Orgelromantik im eigentlichen Sinne zu Ende. Komponisten der darauf folgenden Generation wie Ahrens, David, Distler,

## Orgelwerke von Hermann Schroeder (Auswahl)

### 1. Freie Orgelwerke

- n Toccata c-Moll op. 5a (1930), Schwann/Peters S 1384
- n Fantasie e-Moll op. 5b (1931), Schott ED 2188
- n Kleine Präludien und Intermezzi (1932), Schott ED 2221
- n Präämbeln und Interludien (1954), Schott ED 4539
- n 1. Orgelsonate (1957), Schott ED 4941
- n Kleine Intradan (1960), Schott ED 5071
- n 2. Orgelsonate (1966), Schott ED 5493
- n 3. Orgelsonate (1970), Schott ED 6229
- n Motiv-Varianten (1972), Bärenreiter SM 2612
- n Concerto piccolo per organo solo (1977), Schott ED 6776
- n Zyklus aus Inventionen (1978), Bärenreiter SM 2708
- n Fünf Skizzen (1978), Schott ED 6858
- n Sonatine (1979), Bärenreiter SM 1885
- n Variationen zu einem eigenen Psalmton (1980), Bärenreiter SM 1886
- n Beethoven-Variationen (1981), Schwann/Peters S 2396
- n Mixtura a cinque (1983), Copenrath 60.096.01
- n Suite concertante (1983), Schwann/Peters S 2398

### 2. Cantus-firmus-gebundene Orgelwerke

- n Präludium und Fuge „Christ lag in Todesbanden“ (1930), Schott ED 2554
- n Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder (1934), Schott ED 2265
- n Choralfantasie „O heiligste Dreifaltigkeit“ (1956), Schwann/Peters S 2231
- n Orgelchoräle im Kirchenjahr (1964), Schott ED 5426
- n Trilogien zu Chorälen (1977), Schwann/Peters S 2390
- n Meditationen zur Communion (1978), Copenrath 60.095.01
- n Choraltoccata „Ihr Freunde Gottes allzugleich“ (1980), Schwann/Peters S 2394
- n Variationen über „Stille Nacht, heilige Nacht“ (1982), Copenrath 60.098-01

### 3. Orgelmusik über gregorianische Themen

- n Die Marianischen Antiphone (1953), Schott ED 4538
- n Partita „Veni creator Spiritus“ (1959), Schott ED 4989
- n Orgel-Ordinarium „Cunctipotens Genitor Deus“ (1964), Schott ED 5281
- n Gregorianische Miniaturen (1965), Copenrath Nr. 60.090-01
- n Te Deum trevirensis (1974), Breitkopf & Härtel Nr. BG 1075
- n Variationen über den tonus peregrinus (1975), Schott ED 6625
- n Hymni ad communionem (1979), Copenrath Nr. 60.091-01

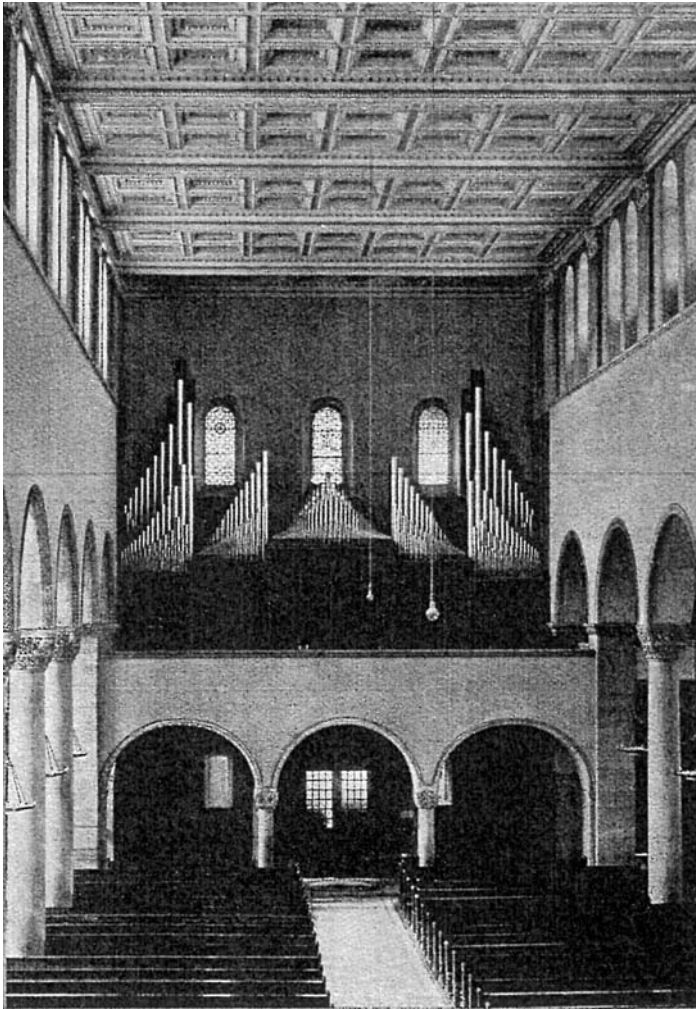
### 4. Orgel mit anderen Instrumenten

- n Präludium, Kanzone und Rondo für Violine und Orgel (1938), Schott ED 3680
- n Konzert für Orgel und Orchester op. 25 (1939), Schott ED 2559
- n Fünf Stücke für Violine und Orgel (1956), Schott ED 4911
- n Concertino für Violine, Oboe und Orgel (1965), Schott ED 5907
- n Sonate für Violoncello und Orgel (1969), Schott ED 6107
- n Duplum für Cembalo und Orgelpositiv (oder für 2 Orgeln, 1967), Schott ED 6233
- n Duo da chiesa für Violine und Orgel (1970), Carus CV 46.003
- n Drei Dialoge für Oboe und Orgel (1972), Schott ED 6418
- n Sonate für Trompete und Orgel (1975), Breitkopf & Härtel BG 1134
- n Sonate für Oboe und Orgel (1978), Edition Breitkopf Nr. 8258
- n Sonate für Querflöte und Orgel (1977), Schott ED 8386
- n „Cum organo et tubis“ für 2 Trp, 3 Pos u. Orgel (1975), Bärenreiter SM 2678
- n Canticum triplex für Sopran und Orgel (1979), Bärenreiter SM 1884

Fortner, Hindemith, Pepping oder eben Schroeder bemühten sich um eine stilistische Neuorientierung: Die spätromantische Harmonik wurde durch eine „freie“, bisweilen auch modale Tonalität ersetzt, die lineare Melodieführung („Horizontale“) emanzipierte sich von der klassisch-romantischen Harmonik („Vertikale“) und nahm verschärfte Dissonanzen bewusst in Kauf.

Durch den Rekurs auf alte Formen und kontrapunktische Satztechniken des 18. Jahrhunderts wollte man sich vom Pathos der unmittelbar zurückliegenden Epoche der Romantik gezielt abgrenzen. Vornehmliches Ziel der Musik war nicht mehr der Ausdruck oder die Erzeugung subjektiver Gefühle und Stimmungen, sondern die Orientierung an strengen Formen und den funktionalen Aufgaben für bestimmte Zwecke. Diese Entwicklung wurde gemeinhin mit Begriffen wie „Neoklassizismus“, „Neobarock“ oder „Neue Sachlichkeit“ beschrieben; auch der Terminus „Gebrauchsmusik“ machte die Runde. In der Orgelmusik und im zeitgenössischen Orgelbau kamen als zusätzlicher Impuls die Reformbestrebungen der „Orgelbewegung“ hinzu.

Auch für Schroeders Biografie ist dieser zeitgeschichtliche Hintergrund wichtig. Er hat bereits als 29-Jähriger das gewandelte Orgelideal und die essenzielle Verflechtung von Orgelbau und Kompositionsstil klar zum Ausdruck gebracht: „Die Auffassung der Orgel als Instrument höchster Eigenkultur war der Zeit unserer großen deutschen Orgelmeister selbstverständlich. In der einseitigen Entwicklung der Musik zur Priorität des Klanglichen wurde auch die Orgel mitgerissen, sie verlor immer mehr von ihrer Eigenart und war bis zu einer (ziemlich schlechten) Imitation des Orchesters herabgesunken. Die Entwicklung der neuen Musik (Beschränkung auf Wesenhaftes, Betonung des Linearen, Anknüpfung an frühere polyphone Epochen, Schlichtheit und Herbeheit im Ausdruck, Eigengesetzlichkeit der Musik je nach Instrument [Materialgerechtigkeit] usw.) brachte auch unsere Orgelbauer wieder auf den Weg zu einem arteigenen Orgelklang [...] So sind auch von dieser Seite die Vorbedingungen geschaffen, die die Komponisten zu neuer, echter Orgelmusik anregen konnten.“<sup>7</sup> Schroeder verhielt sich in Fragen des Orgelbaus allerdings keineswegs dogma-



## Klais-Orgel, St. Martin, Trier (1931)

42 Register, 3 (4) Manuale, elektrische Bauart und Windversorgung

### I. Hauptwerk C-g<sup>3</sup>

Nachthornged.	16'
Principal	8'
Holzflöte	8'
Salicional	8'
Praestant	4'
Blockflöte	4'
Nasard	2 2/3'
Gemshorn	2'
Mixtur	4-f.

### II. Schwellwerk C-g<sup>4</sup>

Geigd. Princip.	8'
Fernflöte	8'
Unda maris	8'
Octave	4'
Traversflöte	4'
Schweizerpf.	2'
Nachthorn	1'
Sesquialter	2-f.
Oboe	8'

### III. Brustwerk C-g<sup>3</sup>

Rohrflöte	8'
Quintadena	8'
Singendprinc.	4'
Spitzflöte	4'
Flageolett	2'
Terz	1 3/5'
Sup. Quinte	1 1/3'
Cymbel	3- bis 4-f.
Krummhorn	8'

### IV. Bombardwerk C-g<sup>3</sup>

Schwellwerk an jedes Manual und Pedal anzukoppeln.	
Rohrgedackt	8'
Großcornett	3- bis 5-f.
Bombarde	16'
Trompete	8'
Clairon	4'

### Pedal C-f<sup>1</sup>

Principalbaß	16'	Choralbaß	4'
Subbaß	16'	Rauschpfeife	3- bis 4-f.
Zartbaß	16'	Posaune	16'
Octavbaß	8'	Bombarde	16'
Baßflöte	8'	Baßtrompete	8'

tisch, er war letztlich mehr an kompositorischen und ästhetischen als an orgeltechnischen Fragestellungen interessiert. Durch seine Bekanntschaft mit Johannes Klais kam er jedoch schon seit Ende der zwanziger Jahre mit den Fragen des modernen Orgelbaus in Berührung. Interessant ist ein Gutachten Schroeders über eine neue Klais-Orgel in St. Martin zu Trier (s. Disposition). Schroeder spielte im Juni 1931 bei der Einweihung dieser Orgel seine Toccata op. 5: „Königin der Instrumente“ nannte Praetorius 1619 die damalige Orgel, die sich uns aus Beschreibungen und einzelnen erhaltenen Werken als ein Instrument höchster Eigenkultur, geheiligt im sakralen Gebrauch einer Zeit überragenden religiösen Empfindens, offenbart. Nach dem Wandel der Jahrhunderte erblickte Richard Strauss 1905 in der Orgel nur mehr eine Ergänzung oder Imitation des Orchesters [...] Unser Jahrhundert hat aber auch die künstlerischen Probleme der Orgel wie-

der aufgegriffen und zwar gerade in Deutschland. Traditionsgebunden, aber frei von sklavischer Nachahmung erstreben wir wieder eine klare eigengesetzliche Tongebung, insbesondere im Dienste polyphoner Musik durch die eigentümliche Entwicklung jeder Pfeifenreihe in ihrer Bauart (variable Mensur), ferner einen obertönigen, pyramidenartigen Aufbau nach den akustischen Klanggesetzen, endlich durch eine klare individuelle Ausbildung der einzelnen Manuale (Werk-Prinzip). Bevor diese Forderungen durch große Tagungen in die Öffentlichkeit gebracht wurden, waren sie von dem Bonner Orgelbaumeister Johannes Klais in die Tat umgesetzt worden. Dies beweist erneut sein jüngstes Werk in Trier – St. Martin. [...] Die Disposition weist eine begrüßenswerte Neuheit auf. Neben den drei Klavieren Hauptwerk I, Schwellwerk II und Brustwerk III ist noch ein Bombardwerk vorhanden, das auf verschiedene Klaviere angekoppelt werden

kann und spieltechnisch ein 4. Manual bringt. In großer Verschiedenheit grenzen sich die einzelnen Werke voneinander ab und formen sich trotzdem zu dem Tutti einer abgerundeten Klangpracht und Fülle. Neben den kernigen Principalen, den weichen Gedackten, begeistern vor allem die vielen zarten Aliquot- und Mixtur-Register, deren ideale Verschmelzung zu immer neuen Klangkombinationen reizt. Hier ist höchste Feinheit der Intonation erreicht, sie zeigt die schöpferische Kraft und künstlerische Gewissenhaftigkeit des Erbauers.

Köln, Juni 1931

gez. Hermann Schroeder

Dozent an der Staatl. Musikhochschule“.<sup>8</sup>

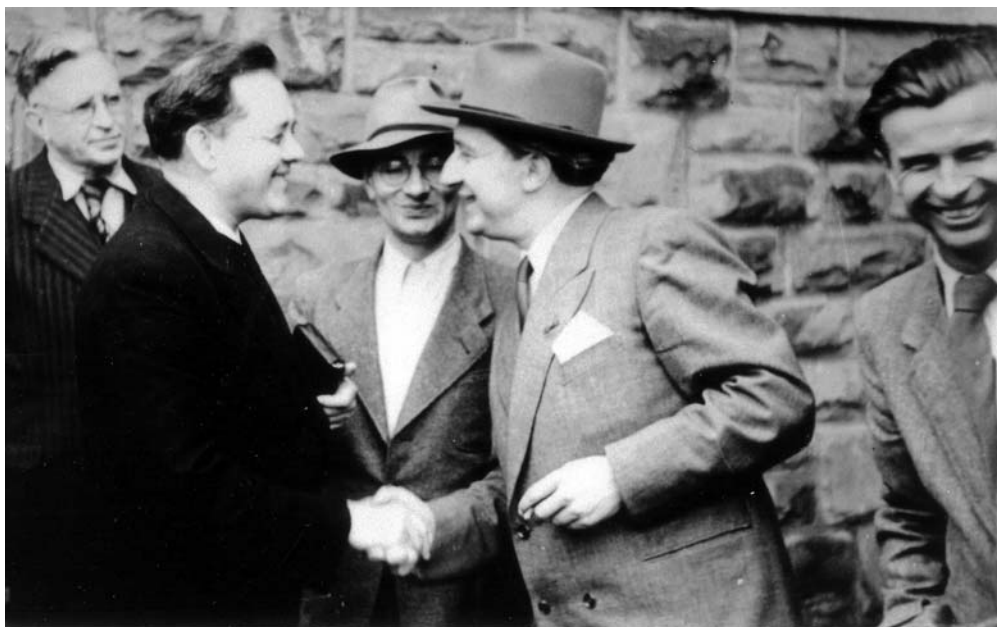
Beide Texte sind aufschlussreich, weil sie zeigen, wie sehr die Ideen der „Orgelbewegung“<sup>9</sup> die Komponisten beeinflussten. Man verstand die Orgel als polyphones Instrument, nicht als Ersatz für ein Orchester. Daher legte die Orgelbewegung

Wert auf eine plastische Gegensätzlichkeit der einzelnen „Spielwerke“ (Hauptwerk, Brustwerk, Oberwerk, Rückpositiv, Pedal), damit ein kontrastreiches Konzertieren möglich wurde, vor allem bei Werken der Renaissance und des Barock. Die neuen Ideale des Orgelbaus waren verwandt mit den innovativen Ideen der jungen Kirchenkomponisten: Auch der neue Kompositionsstil entstand zum Teil durch Rückbesinnung auf alte Formen und Satztechniken. In Schroeders Person – in der Personalunion von Komponist und Organist – wird die Parallele zwischen Orgelbau und neuem Kompositionsstil sehr deutlich. Es sollte

deutsche Orgelmusik stilistisch erst vom übermächtigen Vorbild Regers lösen. Noch bei den drei Orgelsonaten Paul Hindemiths (1937/40) sind romantische Orgelidiome (Oktavierungen, Verwendung von Walze und Jalousieschweller) unverkennbar; und wenn sich Hindemith deutlich zu Max Reger bekannte – „Ich bin ohne ihn gar nicht zu denken“<sup>11</sup> –, so gilt dies nicht minder für Schroeder. Auf die persönliche Nachfrage des Autors, welche Komponisten ihm Leitfigur waren, nannte er einerseits Hindemith, der „das Prinzip der Linearität und Polyphonie am überzeugendsten zur Wirkung brachte, indem er linear schrieb, ohne auf

bergers besonders deutlich. Sie beginnt in der rhapsodisch-freien Einleitung (*Agitato*) mit wuchtigen Akkordketten, die zwar noch tonal sind (Dur/Moll, alterierte Klänge), aber nicht mehr den konventionellen Gesetzen der Harmonieverbindung folgen, sondern parallelverschoben oder frei aneinander gereiht werden. Noch gibt es Oktavierungen, die „romantischer“ Klangverbreiterung dienen. Die temperamentvolle Einleitung kommt nach und nach zur Ruhe und mündet in einen freien „Choral“, bei dem die Harmonik in Reger'scher Manier alle Möglichkeiten ausschöpft: Der Choralatz wird nicht mehr durch funktionale Beziehungen zusammengehalten, sondern durch die Logik der stufenweise fortschreitenden, konsequent linearen Einzelstimmen.

Ein weiteres hochvirtuoses Frühwerk stellt die bereits erwähnte Toccata c-Moll op. 5a (1930) dar. Auch hier ist der Einfluss Regers unüberhörbar, die Harmonik noch von Spätromantik (Chromatik), aber auch Impressionismus (Ganztonleiter) geprägt. Und doch geht die Toccata schon eigene Wege, vor allem im ruhigen B-Teil (ab T. 12): Über einem ostinaten Bass entwickelt sich ein zweistimmiger Kanon, dessen lineare Stimmführung schlichte Diatonik andeutet, wie die Emanzipation von der romantischen Alterationsharmonik aussehen kann. (NB 2) Interessanterweise sind es die kleineren Orgelstücke, in denen Schroeder zu einem eigenen Stil findet, zum Beispiel in den wenig später entstandenen *Kleinen Präludien und Intermezzi* op. 9 (1932). Die Beschränkung auf die kleine Form half offensichtlich bei der Loslösung von der Romantik. Klarheit des Satzes und Prägnanz der Form traten an die Stelle der monumentalen Großform. Gleichzeitig eigneten sich solche Stücke besonders für die Liturgie und waren als einfache Modelle für die Improvisation gedacht, an der sich der Organist in der Praxis orientieren kann. In seinem Aufsatz „Die Improvisation des Organisten“ (1935) schreibt Schroeder dazu: „Das freie künstlerische *virtuose* Spiel steht außerhalb des Gottesdienstes – sicherlich dort als angenehme Zugabe –, das *liturgische* Spiel, die Gewandtheit des Einfühlens in den gregorianischen Choral, in das Kirchenlied und in die vom Chor vorgetragenen Gesänge muss als erste und wichtigste Forderung an jeden Organisten ge-



© Hermann-Schroeder-Gesellschaft e. V.

Von links: Heinrich Lemacher, Domkapellmeister Theodor Bernhard Rehmann (Aachen), Domorganist Josef Zimmemann (Köln), Flor Peeters und Hermann Schroeder 1950 in Köln

indes – nicht zuletzt wegen der „Unterbrechung“ durch Nationalsozialismus und Weltkrieg – bis in die fünfziger Jahre dauern, bis Schroeder seine eigenen Vorstellungen von moderner Orgelmusik realisieren konnte und einen persönlichen Stil fand.

## Die frühen Orgelwerke

Schroeders frühe Orgelwerke<sup>10</sup> überzeugen vor allem durch ihr Temperament und ihre mitreißende Virtuosität, wenn die chromatische Harmonik auch an die Spätromantik erinnert. In den zwanziger und dreißiger Jahren musste sich die

die Vertikale Rücksicht zu nehmen“, andererseits aber auch Max Reger: „Reger war auf dem richtigen Weg, als er die romantische Harmonik mit der Linearität und Polyphonie Bachs verbinden wollte. Er ist zu früh gestorben, um eine endgültige Lösung zu finden.“ Für sich selbst sah er als ästhetisches Ziel eine Art Mittelweg zwischen Regers harmonischer Polyphonie und Hindemiths radikaler Linearität: „Die Linearität mit dem Klanglichen zu verbinden ist die Aufgabe, an der wir heute arbeiten.“<sup>12</sup>

In der Fantasie e-Moll op. 5b (1931), seinem Lehrer Heinrich Lemacher gewidmet, ist der Einfluss Regers und Rhein-

NB 2: Toccata c-Moll (1930), Beginn

Wuchtig

Orgel

ff

ten.

rit.

mf

p

largo

ruhig gehend

stellt werden. [...] Was man so landläufig – vielleicht ebenso oft in Städten – an Zwischen-, Vor- und Nachspielen, an Begleitung der liturgischen Gesänge hört, macht nicht selten den Eindruck, den schon die Laien mit dem Ausdruck ‚Gedudel‘ bezeichnen, den wir auch deshalb hier behalten, weil bei diesem plastischen Wort jeder weiß, was gemeint ist. Man hört die typischen, im Verhältnis zur Substanz der musikalischen Umgebung nichtssagenden, formelhaften Akkordverbindungen in einer primitiven Harmonielehre, Dezimen in den Außenstimmen sorgen für die nötige Bewegung ...“<sup>13</sup> Schroeder war der Meinung, dass die improvisatorische Schulung des Organisten vor allem „mit der formalen Bildung“ einsetzen müsse: „Motiv-Vergrößerung und -Verkleinerungen rhythmischer und melodischer Form, Nachahmung und Umkehrung, tonale und reale Beantwortung,

Sequenzierung, Orgelpunkt- und Cantus-firmus-Technik, Pedal-Ostinato und Diminution sind nicht Dinge, die man notgedrungen sich ungern für das Examen eingepaukt hat (es waren ja die lästigen Nebenfächer), nein, hier werden sie zum notwendigen Handwerkszeug, das seinerseits wieder auf die Phantasie befruchtend einwirkt.“<sup>14</sup> Ein Beispiel für solche Zyklen kleiner Stücke und Modelle für die Improvisation sind die *Präambeln und Interludien* (1954). Das einleitende „Maestoso“ etwa verfügt über einen dreiteiligen Aufbau und lebt vom Gegensatz zwischen einem energischen, durch punktierte Rhythmen und parallelgeführte Akkorde geprägten A-Teil (im Fortissimo) und zweistimmig angelegten B-Teil (im Piano). Die Klarheit der Form, eines der Hauptanliegen des Neoklassizismus, wird durch den Manualwechsel und die Änderung der



MENDELSSOHN · SCHUMANN

EUROPÄISCHES  
MUSIKFEST  
STUTTGART  
2004

28.8. – 12.9.2004

MEISTERKURSE FÜR ORGEL

- 6./7.9.2004 Hans-Ola Ericsson  
György Ligeti und  
andere zeitgenössische  
Orgelmusik
- 8./9.9.2004 Lorenzo Ghielmi  
Werke von Frescobaldi  
& Bach
- 10./11.9.2004 Jon Lauwilk  
Werke von Mendels-  
sohn, Schumann,  
Brahms, Franck,  
Widor & Vierne

Anmeldeschluss: 30. Juni 2004.  
Weitere Kurse für Gesang

Internationale Bachakademie Stuttgart  
Kursbüro

Johann-Sebastian-Bach-Platz 2, 70378 Stuttgart  
Tel. 0714 639 21 33 Fax 0714 639 21 30

www.bachakademie.de

E-Mail: kurses@bachakademie.de

Bitte senden Sie mir  
den ausführlichen Kursprospekt  
zum Europäischen Musikfest:

Name \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

PLZ/Ort \_\_\_\_\_

(Organ)



Satztechnik sehr plastisch. Bei nur etwa einer Minute Spieldauer eignet sich der Satz sehr gut als Vorspiel zum Gottesdienst.

## Orgel und Gregorianik

Schroeder schrieb zahlreiche Orgelwerke über gregorianische Themen. Der kunstvollen Melodik des in vielen Jahrhunderten gewachsenen Chorals galt seine besondere Liebe – ein europäisches Zeitphänomen, das ähnlich bei Flor Peeters (Belgien), Charles Tournemire, Marcel Dupré, Jean Langlais (Frankreich) oder Petr Eben (Tschechien) zu beobachten ist. In der Gregorianik sah Schroeder eine künstlerisch vollkommene und ideale Form des gesungenen Gebets. Sie verkörperte für ihn das Moment des Mystischen, des Irrationalen, ohne das kein Glaube und kein Kultus leben kann. Nach seiner Auffassung ist die Gregorianik „in ihrer rational unmessbaren Rhythmik“ eine Musik, „die von sich aus schon den Sänger und Hörer auf etwas hinweist, das über ihm oder höher ist als sein eigener Geist“.<sup>15</sup>

Neben dieser rhythmischen Freiheit (der frei fließende Choral kennt kein starres Taktschema) gab es einen zweiten Aspekt, der den gregorianischen Choral zur Quelle der Inspiration für viele zeitgenössische Komponisten werden ließ: Die Gregorianik kommt durch ihre „leittonfreie“, kirchentonale Struktur der „freien Tonalität“ des 20. Jahrhunderts stärker entgegen als die Dur/Moll-tonalen Melodien des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie kennt keine Chromatik und war daher ein Mittel, um die chromatische Funktionsharmonik der Romantik zu überwinden. In seiner Neubearbeitung der *Orgelschule* von Josef Schildknecht schreibt Schroeder: „Wenn auch einer Reihe von Chormelodien, vor allem des späten Mittelalters, eine gewisse immanente Harmonik nicht abgesprochen werden kann [...], so ist doch unsere Behandlung der Klänge, wie wir sie aus der traditionellen Harmonielehre kennen, denkbar weit entfernt von der Welt der Melodien in den 8 Kirchentonarten. [...] Beim Angleichen des Vertikalen, des Klanges, an die Melodik begin-

nen wir zunächst mit dem Negativen: dem weitestgehenden Ausschalten unserer dur-moll-tonalen Funktionsverbindungen.“<sup>16</sup>

Ähnlich dachte Joseph Ahrens (1904-97). Im gleichen Jahr wie Schroeder geboren, räumt auch er der Gregorianik eine große Bedeutung für die zeitgenössische Orgelmusik ein: „Die echte Orgelmusik – auch die der Gegenwart – zeigt die charakteristischen Merkmale der Gregorianik: sie hat mit ihr die Linearität und Flächigkeit ebenso gemeinsam wie die Objektivität des Ausdrucks und die Diatonik und Erhabenheit der Sprache. Sie ist in ihrem Ursprung ebenso klar und rein wie dieser elementare Gesang, sie zeigt in ihrer Struktur die gleiche kraftvolle Architektur.“<sup>17</sup>

Der Belgier Flor Peeters (1903-87) formulierte 1953: „Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, dass die modernen Komponisten zu dem unerschöpflichen Reichtum der Gregorianischen Kunst zurückkehren.“ Als Ursache sah er „die reizvollen melodischen Wendungen“ der „ewig jungen alten Modi“ und die „größere Freiheit der Rhythmen“.<sup>18</sup>

**R**egina caeli • laetare, alle-lú-ia : Qui-a quem me-  
 ru-isti portare, alle-lú-ia : Resurrexit, sic-ut dixit, alle-  
 lú-ia : Ora pro nóbis Dé-um, alle-lú-ia.

NB 3: „Die Marianischen Antiphone“ (1953), „Regina caeli“

I. Regina caeli (Präludium)

Allegro marcato

**ORGELKONZERT**

in Unserer Lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau

Leitung: Domorganist Prof. Dr. C. Winter  
 Dienstag, den 28. Juli 1953, 20.15 Uhr  
 An der Orgel: Prof. Hermann Schröder, Köln

**FOLGE**  
 D. Buxtehude: Präludium und Fuge in fis-moll  
 1613-1757  
 J. P. Kellner: Was Gott tut, ist wohlgetan  
 1705-1788  
 Thomas Arne: Sonate in G (Preludio, Allegro, Andante)  
 1710-1778  
 P. Martini: Aria con variationi  
 1706-1784  
 H. Schröder: Marianische Antiphonen (1953, Erstaufführung)  
 1. Regina caeli (Präludium)  
 2. Ave regina caelorum (Variationen)  
 3. Alma redemptoris mater (Choral)  
 4. Salve regina (Toccata)  
 H. Schröder: Toccata in c-moll (1929)

Nächstes Orgelkonzert am 4. August, 20.15 Uhr, mit Werken von  
 Bruchns, Ibad und Reger. An der Orgel: Ed. Wassmer.

DAS PROGRAMM BERECHTIGT ZUM EINTRITT

Gerade zwischen Peeters und Schroeder<sup>19</sup> gibt es viele musikalische Berührungspunkte. Beide hatten sich 1934 in Aachen anlässlich der Tagung der „Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“ kennen gelernt und waren seither befreundet. Sie schätzten die Kompositionen des jeweils anderen und spielten sie in Konzerten. Peeters widmete Schroeder seine Orgelvariationen *Herr Jesus hat ein Gärtchen*,<sup>20</sup> Schroeder schrieb für jenen sein *Präludium in E* und spielte dessen *Variationen über ein altflämisches Lied* op. 20 vielfach im Konzert. Die Werke beider Komponisten sind stilistisch verwandt durch eine Vorliebe für polyphone Satztechniken, Erweiterung der Harmonik unter Wahrung von tonalen Zentren und durch die Orientierung an den Erfordernissen der Liturgie: „J’ai rencontré Hermann Schroeder pour la première fois à l’occasion du ‚Neue katholische Kirchenmusik‘ [...] Pourtant j’aurais beaucoup Hermann comme compositeur et aussi pour sa personne. [...] J’ai joué souvent ses belles œuvres avec beaucoup de plaisir. Ni Hermann ni moi avaient des problèmes pour la composition, on composait par nécessité!“<sup>21</sup> Die hier formulierte Begründung des Komponierens („par nécessité“ – nach Bedarf) galt auch für Hermann Schroeder, nach dessen Verständnis die Kirchenmusik eine Funktion in der Liturgie erfüllt und „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“ ist.<sup>22</sup>

Schroeders wichtigstes Werk über gregorianische Themen sind *Die Marianischen Antiphone*, sein am häufigsten gespielter Orgelzyklus. Die Stücke entstanden 1953, wahrscheinlich mit Blick auf das „Marianische Jahr“ 1954, in dem die römische Kirche die Person Mariens in den Mittelpunkt stellen wollte. Schroeder reagierte also auf einen äußeren Anlass und schrieb auch dieses Stück – wie die bereits erwähnten Frühwerke – zunächst für sich selbst: Die Uraufführung spielte er am 28. Juli 1953 im Freiburger Dom (s. Programm). Grundlage der Komposition sind die vier bekannten Mariengesänge aus der „Komplet“: „Regina caeli“ – „Ave regina coelorum“ – „Alma redemptoris mater“ – „Salve regina“. Sie werden aber nicht in der Anordnung des Kirchenjahrs verwendet, sondern dergestalt umgestellt, dass ein konzertanter, formal geschlossener Zyklus entsteht, mit zwei beweg-

#### NB 4a: Partita „Veni creator spiritus“ (1959), 4. Satz, Beginn

*Larghetto* (♩ = 56-58)

#### NB 4b: „Veni creator spiritus“ (1959), 5. Satz, Beginn

*Maestoso rubato* (♩ = 100)

motorischen Ecksätzen und zwei ruhigen Mittelsätzen.<sup>23</sup> Schon die Titel (Präludium – Variationen – Choral – Toccata) verweisen wieder auf klassische Formprinzipien. Dennoch wird die Harmonik zum Zwölftonraum erweitert und verwendet dissonante, mit Quart-, Sept- und Sekundreibungen geschärfte Klänge; die Rhythmik ist motorisch exaltiert und vom starren Taktschema gelöst. Ostinotechniken und konsequente Linearität sorgen für eine Tonsprache, die sich mittlerweile vollkommen von den romantischen Nachklängen der Frühwerke gelöst hat. Die Motivik der Komposition ist dabei direkt aus der gregorianischen Melodik (a, b, c) abgeleitet. (NB 3)

Ein weiteres gregorianisch inspiriertes Orgelstück ist die Partita *Veni creator spiritus* (1959). Schroeder verarbeitet den altkirchlichen Hymnus aus dem 9. Jahrhundert mit einer großen Vielfalt an harmonischen, melodischen und satztechnischen Mitteln zu einem fünfsätzigen Konzertstück mit abwechslungsreicher Formgebung und Tempofolge (Toccata – Ostinato – Bizinium – Arioso – Fantasia/Ricercare). Besonders interessant ist der vierte Satz, wo die improvisatorisch-rezitativisch ausgezierte Melodie über einer schillernden Klangfläche steht, die den Zwölftonraum vollständig ausschöpft; außerdem der virtuose Schlusssatz der die Melodie rhapsodisch-frei verarbeitet und

**NB 5: Drei Dialoge für Oboe und Orgel (1972), 2. Satz**

Andante sostenuto  $\text{♩} = 63$

Henk Badings, Frank Martin, Harald Genzmer, Flor Peeters und anderen. Auf die Frage, wie ein schlüssiges Orgelkonzertprogramm aufgebaut sein solle, antwortete Schroeder: „Für Nichtfachleute wirkt der Orgelton sehr leicht ermüdend. Deshalb sollte ein Orgelwerk nicht allzu lange dauern. Das Konzert selbst sollte eine Vielzahl von Stilrichtungen enthalten, und wenn möglich sollte das Klangspektrum durch die Teilnahme eines weiteren Solisten (Sänger oder Instrumentalist) erweitert werden. Aus diesem Grunde habe ich in den letzten Jahren eine Reihe von Werken für Orgel mit anderen Instrumenten geschrieben.“<sup>24</sup>

Das früheste Beispiel, *Präludium, Kanzone und Rondo* für Violine und Orgel (1938), entstand für ein Konzert am 23. Januar 1939 in der Trierer Kirche St. Paulin. Das Werk zeigt typische Merkmale des Klassizismus: musikantische Spielfreude und neobarocke Motivik im Präludium, linear-kontrapunktische Gesanglichkeit im langsamen Satz.

In der Werkgruppe „Orgel plus“ sind zwei Werke für Oboe und Orgel hervorzuheben, die Schroeder einem Freund und Hochschulkollegen, dem Organisten und Straube-Schüler Michael Schneider (1909-94) und dessen Sohn, dem Oboisten Christian Schneider, widmete: die *Sonate* für Oboe und Orgel (1982) und die *Drei Dialoge* (1972). Das dialogisierende, gleichberechtigte Musizieren der beiden Partner wird geradezu programmatisch schon im Titel thematisiert. Der Kritiker der Uraufführung am 25. Februar 1973 in Düsseldorf lobte das Werk wegen seines „konzertanten Gestus“ und der „expressiven Melodik von stiller Schönheit“.<sup>25</sup> Der erste Satz ist als Chaconne angelegt, über einem viertaktigen Ostinato entfaltet sich ein kantabler Dialog zwischen Oboe und Orgel. In streng kontrapunktischer Satztechnik werden die Stimmen zunächst kanonisch, später frei imitatorisch geführt. Schroeder verbindet die Form der Chaconne mit dem Kanon, so wie Pachelbel in seinem berühmten *Kanon*. Auch die bewegungsmäßige Steigerung der Variationen steht in der Tradition Pachelbels und anderer barocker Passacaglien. Im zweiten Satz spannt die Oboe weite Melodiebögen, zunächst über gehaltenen Klängen der Orgel, dann über einer fließenden Bassbewegung, deren lineare Führung an eine



**Hermann Schroeder (rechts) mit Freund und Hochschulkollege Michael Schneider, dem Organisten und Straube-Schüler**

mit wuchtigen Klängen rhythmisch kontrapunktiert. (NB 4a/b, Seite 43)

**Musik für Orgel und Instrumente**

Einen besonderen Schwerpunkt innerhalb des Orgelschaffens Schroeders bildet die Besetzung „Orgel plus Instrument“. Das Zusammenspiel der verschiedensten Instrumente mit der Orgel war in der Generalbasszeit eine Selbstverständlichkeit, da der Basso continuo auf dem Cembalo oder der Orgel gespielt wurde. In der Klassik und gänzlich in der Romantik verlor diese Besetzungskonstellation ihre Bedeutung und erlebte erst wieder im 20. Jahrhundert eine Renaissance. Mit insgesamt 16 Werken hat Schroeder als einer der ersten diese Gattung der „Kammermusik in der Kirche“ – eigentlich ein Paradoxon, nämlich eine Mischform zwischen Kirchen- und Kammermusik – bereichert, neben Sigfrid Karg-Elert, Joseph Haas, Marcel Dupré,

Art „modernen Generalbass“ erinnert.  
(NB 5)

## Zwischen Konzert und Liturgie

Das Orgelwerk Hermann Schroeders beinhaltet ein großes Angebot an Stücken für Konzert und Liturgie (s. Werkliste). Es umfasst ein Orgelkonzert, freie Konzertstücke, darunter drei gewichtige Orgelsonaten<sup>26</sup> und virtuose Choralfantasien; aber auch eine Vielzahl von leicht ausführbaren kleineren Zyklen und Choralvorspielen, die für den Gottesdienst gedacht sind. Für Freunde der Gregorianik und des Ensemblespiels gemeinsam mit anderen Instrumenten bieten sich ebenfalls viele Möglichkeiten. So bleibt zu hoffen, dass Schroeders Orgelmusik aus Anlass seines 100. Geburtstags wieder neu entdeckt und gespielt wird – es lohnt sich allemal auch heute für den Spieler wie für die Hörer!

<sup>1</sup> vgl. Rainer Mohrs: *Hermann Schroeder (1904-1984). Leben und Werk unter bes. Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 138), Kassel 1987, S. 10 ff.  
<sup>2</sup> geschrieben um 1945, Manuskript im Nachlass.  
<sup>3</sup> Hermann Schroeder: „Kirchenmusik in Deutschland“, in: *Musica sacra* 67 (1934), S. 113.  
<sup>4</sup> vgl. Rainer Mohrs: *Hermann Schroeder. Leben und Werk*, a.a.O., S. 31 f., und Josef Dahlberg: „Ecclesia semper reformanda – oder: Hat die IGK die Kirchenmusik erneuert?“, in: *Musica sacra* 111 (1991), S. 370-376 und S. 475-480.  
<sup>5</sup> vgl. Rainer Mohrs: „Altes und Neues im Blick. Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem II. Vatikanischen Konzil“,

in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 86 (2002), S. 29-58.  
<sup>6</sup> vgl. Rainer Mohrs: „Hermann Schroeder als Komponist für Orgel. Zur Philosophie und Ästhetik der katholischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts“, in: *Musica sacra* 109 (1989), S. 275-292.  
<sup>7</sup> Hermann Schroeder: „Neuerscheinungen für die Orgel“, in: *Gregoriusblatt* 57 (1933), S. 41.  
<sup>8</sup> Gutachten, in: *Die Orgel von St. Martin in Trier*, Trier 1999, S. 6, und in: *Johannes Klais/Orgelbau*, Bonn, Folge 21, 1931.  
<sup>9</sup> vgl. Roman Summereder: *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zur Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert*, Innsbruck 1999.  
<sup>10</sup> Den besten Überblick über Schroeders Orgelmusik gibt Raimund Keusen: *Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 102), Köln 1974.  
<sup>11</sup> zit. nach Helmut Wirth: *Max Reger*, Reinbek 1973, S. 151; vgl. Rainer Mohrs: „Die Orgelmusik von Paul Hindemith. Überlegungen zu einem neuen Hindemith-Bild“, in: *Musica sacra* 115 (1995), S. 458-475.  
<sup>12</sup> Gespräch mit Hermann Schroeder am 22. April 1983.  
<sup>13</sup> vgl. Hermann Schroeder: „Die Improvisation des Organisten“, in: *Musica sacra* 65 (1935), S. 125 f.  
<sup>14</sup> ebd., S. 126 f.  
<sup>15</sup> Hermann Schroeder: „Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik. Überlegungen zur nachkonziliaren Situation“, in: *Schwarz auf Weiß. Informationen und Berichte der Künstler-Union-Köln*, Heft V/1 (15. Februar 1973), S. 3.  
<sup>16</sup> Hermann Schroeder: „Die Begleitung des gregorianischen Chorals“, in: Josef Schildknecht: *Orgelschule*, Altötting 1968, S. 175.  
<sup>17</sup> Joseph Ahrens: „Der Weg zur neuen Orgelmusik“, in: *Musica sacra* 70 (1950), S. 69.  
<sup>18</sup> Flor Peeters: „Der Reichtum der gregorianischen Themen“, in: *Musik und Altar* 6/1953, S. 126.  
<sup>19</sup> vgl. Rainer Mohrs: „Eine belgisch-deutsche Freundschaft. Flor Peeters und Hermann Schroeder“, in: *Musica sacra* 123 (2003), S. 15-19.  
<sup>20</sup> in: Flor Peeters: *Zehn Orgelchoräle op. 39*, Mainz 1937 (Schott).  
<sup>21</sup> „Ich begegnete Hermann Schroeder zum ers-

ten Mal im Rahmen der Tagung ‚Neue katholische Kirchenmusik‘. [...] Ich mochte Hermann sehr als Komponist und wegen seiner Persönlichkeit. Seine schönen Werke habe ich oft und mit viel Freude gespielt. Weder Hermann noch ich hatten ein Problem mit dem Komponieren, man komponierte nach Bedarf.“ Flor Peeters in einem Brief an den Verfasser vom 18. März 1986.  
<sup>22</sup> Hermann Schroeder: „Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart“, in: *Kontrapunkte, Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart*, Band 2: „Die Stimme der Komponisten“, hg. von Heinrich Lindlar, Rodenkirchen 1958, S. 108.  
<sup>23</sup> vgl. Raimund Keusen: *Die Orgel- und Vokalwerke*, a.a.O., S. 52.  
<sup>24</sup> Hermann Schroeder 1975 in einem Interview, vgl. Rainer Mohrs: *Hermann Schroeder (1904-1984). Leben und Werk ...*, a.a.O., S. 313.  
<sup>25</sup> vgl. ebd., S. 315.  
<sup>26</sup> Raimund Keusen: „Die Orgelsonaten Hermann Schroeders“, in: *Musica sacra* 88 (1968), S. 169-173.

**Dr. Rainer Mohrs** studierte Schulmusik und Klavier an der Musikhochschule in Köln, außerdem Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie an der dortigen Universität. Nach dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien war er Stipendiat der „Studienstiftung des deutschen Volkes“ und promovierte mit einer Arbeit über die Klavier- und Kammermusik Hermann Schroeders. Seit 1987 ist er Lektor, seit 1992 Cheflektor im Verlag Schott Musik International.



**icht senden in die Tiefe  
des menschlichen Herzens –  
des Künstlers Beruf!**  
ROBERT SCHUMANN

**Waldkircher Orgelbau  
Jäger & Brämmer**  
Lorenzplatz 1-3 • 79100 Waldkirch  
Tel. 07681/9937 • Fax 99370  
joe@joebrämmer.de und info@br  
www.waldkircherorgelbau.de