Aufs Pult gelegt

Hermann Schroeder (1904–1984): Die Marianischen Antiphone (1953)

Als große Persönlichkeit prägte Hermann Schroeder das Musikleben seiner Zeit. Als Hochschullehrer und auch als Dirigent konnte er nachhaltig inspirieren und begeistern, künstlerische Begegnungen mit ihm vergaß man nicht. Als Orgelkomponist wird er seltener aufs Pult gelegt. Was seinerzeit als modern galt, mag in der Postmoderne leicht schroff und sperrig klingen. Wenn überhaupt, sind wir eher gewohnt, seine Orgelwerke im liturgischen Kontext zu >gebrauchen<, als sie kunstvoll zu präsentieren. Zu einigen hier aber möglichen interpretatorischen Feinheiten, vielleicht sogar zu einem neuen Hören Schroeder'scher Klänge möchte dieser Artikel anregen.

Natürlich denken viele bei Schroeder zunächst an Quinten und Quarten und die sich aus deren Schichtung ergebenden Dissonanzen. Ȇberwindung der romantischen Tonsprache durch freitonale oder modale Harmonik und bewusste Strenge des Ausdrucks« heißt es in einem Programmheft der Internationalen Gesellschaft zur Erneuerung der katholischen Kirchenmusik 1933, anlässlich von Aufführungen der Komponisten Schroeder, David, Pepping u. a. in Aachen. Wenn Schroeder später Paul Hindemith als eine >Leitfigur < nannte, dann, weil der »das Prinzip der Linearität und Polyphonie am überzeugendsten zum Ausdruck brachte, indem er linear schrieb, ohne auf die Vertikale Rücksicht zu nehmen«. Schroeders erstes Orgelwerk so linear zu lesen ist leicht: Toccatenelemente wie Pedalsoli und Manualgirlanden, akkordische Verdichtung, Fugenthema in Durchführung und Verarbeitung. Komponiert wurde dieses »temperamentvolle und virtuose Werk« (Raimund Keusen) -Präludium und Fuge über Christ lag in Todesbanden - für das eigene Orgelexamen, welches der 26-Jährige nach vorherigen drei Jahren eines Theologiestudiums 1930 in Köln als Kirchen- und Schulmusiker bestand. Alle Motive dieser Musik leiten

sich aus dem Cantus firmus ab. Dazu aber schreibt Schroeder schon früh: »Das Choralzitat bietet keine Gewähr für die innere Einstellung der auf ihm aufgebauten Musik ... im Geiste des Chorals ist eine Musik, die ihre Möglichkeiten aus der Singstimme ableitet: Jeder Sänger soll singen, d. h. melodisches Geschehen gestalten können, die chorische Polyphonie ist das Ergebnis ... im Geist des Chorals ist ein schwebender Rhythmus, der über die Grenzen symmetrischen Taktaufbaues schwingt ...« Natürlich bezieht sich diese Aussage auf den gregorianischen Choral und nicht auf Kirchenlieder, natürlich geht es hier um das Singen und nicht um die Orgelmusik. Aber vielleicht wäre daraus zu folgern: Hermann Schroeders Orgelmusik muss im Kontext seines gesamten Schaffens gesehen werden. Die vokale Linearität, die gesangliche Führung einzelner Stimmen und Passagen, der lebendige Atem, auch die sprachliche Deklamation und nicht zuletzt der >schwebende(!) rhythmische Fluss sind Qualitäten in dieser Musik, die es zu gestalten gilt. Vergessen wir nicht, der ›Neutöner‹ seiner Zeit plädierte für eine Kirchenmusik >aus dem Geist der Gregorianik und Polyphonie«. »Diese Ansichten werden in seinen eigenen Kompositionen deutlich, die im Schwierigkeitsgrad und im Ausdruck an die liturgische Praxis angepasst sind. Wichtig sind dabei vor allem gregorianische Elemente wie die modale Struktur und die freie Rhythmik, die er mit zeitgenössischen Stilelementen verbindet. So greift er moderne Musikprinzipien wie die erweiterte Tonalität und neoklassizistische Formen auf ...« (Heike Nasritdinova)

Auf der Höhe seines Schaffens Anfang der 1950er-Jahre wird Schroeder mit namhaften Preisen für Komposition ausgezeichnet. 1954 erscheinen seine *Marianischen Antiphone*, vier formal sehr unterschiedliche Musiken über diese liturgischen Gesänge, die einzeln ihren festen Platz im Ablauf des Kirchenjahres haben, als Zyklus

gespielt aber auch ein wirkungsvolles Konzertstück sein können.

Bereits die einleitenden Akkorde von Regina caeli sind gesanglich zu deuten: Die Artikulation soll sprechen, den Silbenfall der Worte muss man den Akkorden entnehmen können. Der Bogen über den beiden letzten Akkorden bezeichnet also genau diese Textunterlegung einer Silbe unter zwei Noten, nicht ein organistisches Gegenüber von Portato und Legato. Dann beginnt der österlich jubelnde Fluss. Das Motiv der sieben 16tel-Noten entspricht den Tönen »laetare, Alleluja«. Der wechselnde Takt 6/4, 5/4, 4/4 deutet den freien Verlauf, das Vorwärtsspielen in großen Bögen an, vergleichbar dem gregorianischen Gesang, der seine Schwerpunkte aus dem Text, nicht aus dem metrischen Gleichmaß bezieht. Vor allem ab Takt 5 zieht die Musik ganztaktig durch, ein leichtes Leggiero in der rechten Hand gibt Klarheit und unterstreicht den kantablen Fluss der darunter singenden Achtel (zwei Gruppen bilden, atmen!). Zum Höhepunkt Takt 8 darf etwas retardiert werden. Die Zeile »Quia, quem meruisti« erklingt ab Takt 10 in der linken Hand und setzt sich fort in Doppelgriffen, die dicht, singend, aber nicht unbedingt völlig legato sein müssen. Vielmehr wirkt das Themenzitat im Pedal (legato) gewichtiger, wenn ein dichtes Portato links und das energetische Leggiero rechts den Satz artikulatorisch dreidimensional gestalten! Das Springen mit einer lockeren rechten Hand in Takt 14 gruppiert sinngemäß eher als ein elaboriertes Spiel in durchlaufendem Legato (NB 1).

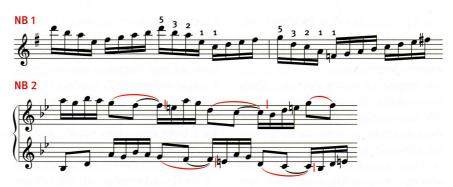
In das Endmelisma der Zeile »portare, Alleluja« (fallende Sekunde) greift das Pedal ein (kleine Terz), die linke Hand steigert (verminderte Quint, dann verminderte Sept), dementsprechend könnte man im Sinne der Rhetorik auch ›aufgeregter‹ spielen und mit gleichem Tempo – nicht etwa langsamer, wie man intuitiv bei dem ruhigen Notenbild werden möchte – in das

Piano übergehen. Aber das angezeigte mf kann auch weniger aufgeregt durch Manualwechsel realisiert werden. Dabei darf aber kein Farbwechsel entstehen. Deshalb empfiehlt sich vom Anfang her ein Spiel mit zwei gekoppelten Manualen, dessen f vor allem bei einer zyklischen Aufführung noch nicht sofort ein Mixturplenum sein sollte. HW mit 8' bis 2', ein zweites Manual entsprechend evtl. bis zur Quinte 1 1/3' oder auch mit einer dezenten Zunge geben genug Strahlkraft.

Der nun folgende kleine Trioabschnitt bringt aneinandergereihte Choralzitate. Jede Stimme soll hier textentsprechend atmen. Vor allem die gehende Pedalstimme braucht Gruppierungen. Entsprechend dem Fluss des ersten Teils ist hier die Vorstellung eines Taktes in 2/2 hilfreich! Ein solches österlich frohes »sich ins Wort fallen« darf nicht im dumpfen Piano der Grundstimmen verhuschen. Ein Pedal auf 8'-Basis ist viel präziser und konturierter (evtl. mit zartem 4' zusätzlich), außerdem leitet es mit den Tönen a-h-cis in dieser Fußtonlage logischer in den dritten Teil, der vom Manual dann mit *dis-e-fis* weitergeführt wird. Die beiden Manualstimmen können auch als Trio registriert werden. Gesanglichkeit ist hier jedoch wichtiger als Farbigkeit.

Im dritten Teil nutzt Schroeder das 16tel-Motiv des Anfangs in Umkehrung. Legatobögen über Choralzitaten und Artikulierungsbögen (T. 47 und 54 ff.) belegen die differenzierten Artikulationsmöglichkeiten Schroederscher Musik – es ist eben nicht grundsätzlich alles legato zu spielen, auch wenn seine Zeit diese Kunst aus ästhetischen und pädagogischen Gesichtspunkten als zunächst grundlegend betrachtet hat. Die Wiederholungen des akkordischen

Die Wiederholungen des akkordischen Regina-caeli-Zitates werden nun tonal schärfer durch lineare Gegenstimmen und Dissonanzen (T. 53), man möchte sie gewichtiger spielen. Zwei folgende 3/4-Takte und eine Zweier-Artikulation der linken Hand brauchen diese Intensivierung, um auf den Bruch, die überraschende Pause in Takt 56, vorzubereiten. Dann aber drängt sich die Musik in Gegenlinien von Pedal und aufwärts eilenden Achteln in das Ostinato des Resurrexit-Zitats. Mit Registrant (Schroeders Zeit!) war das ff Takt 58 leicht zu bewerkstelligen: erst Pedal



plus Zunge 16' und 8' in der Achtelpause, dann HW plus Mixtur und Trompete in der Achtelpause der Oberstimme. In jedem Fall würde ich das *e* der linken Hand nur als Achtel spielen, um diesen Registerwechsel des Manuals ohne Bruch zu ermöglichen. Dem Text entsprechend gestalte man die Griffe der rechten Hand in den letzten vier Zeilen wieder nach dem Silbenfall »re-surre-xit«. Das überraschende *e* in den modalen Klängen der Schlusstakte erinnert an Obertöne eines festlichen Glockengeläuts: Ostern!

Ave Regina caelorum ist als Variationssatz umfangreich und vielfarbig. Auf die Schroeder-typischen engen Bezüge der Choralmelodie zur Motivik der Komposition soll jetzt nicht weiter eingegangen werden. Wie kann man dieser zunächst feinen. intimen Musik den richtigen Klang geben? Zunächst würde ich in den Begleitstimmen mit stillen 8'-Grundstimmen, sanft, doch klar zeichnend, einen stimmungsvollen Hintergrund legen. Ein Subbass wäre mir zu dunkel und ein Gedackt zu blass für diese lichte, schwebende Einleitung. Zwei 8'-Register geben mehr Schmelz als neobarocke Einzelstimmen. (Ich höre mehr die Schola, einen Chorklang, als die Orgelbewegung und ihre Spätfolgen in den 50er-Jahren ...) Den Choral könnte man auf einem anderen Manual geringfügig stärker registrieren: 8'-Flöte und das Begleitmanual gekoppelt. Nur vier Takte umfasst die Einleitung, das musikalische wie geistlichinhaltliche Variationsthema. »Fließende Achtel« schreibt Schroeder: also Gesanglichkeit, nicht metrische Starrheit! Aus den ersten Tönen dieses zarten Gesangs entwickelt sich Variation 1. Zwei Stimmen werden lebendig, umspielen sich, ich wähle 4'-Flöten zweier Manuale. In der

Artikulation versuche ich die weiche Endung des Worts caelorum wiederzufinden, setze also nicht mit kurzem Achtel vor der Synkope ab, sondern gesanglich atmend danach (z. B. T. 7, NB 2). Und den c. f. im Pedal bildet nun auch noch ein dezenter 4' (sogar mit Tremulant?)!

Unter der Lebendigkeit der Manualstimmen wird ein langer 16füßiger Pedalton nur als liegende Bassstimme gehört, nicht als Cantus firmus! Ein schöner 8' wäre auch eine Möglichkeit. (Schöne, singende 4'-Stimmen ergeben sich auch aus der tiefen Oktave einer 2'-Flöte, umgekehrt aus der Oktavierung eines 8'-Gedackt für diesen Pedal-Cantus-firmus – probieren Sie aus!) Variation 2, lebhaft und hell, erhält nun 8', 4' und 1 1/3', für das »Solo« reichen 8' und 4', es hebt sich durch das Gesangliche vom anderen Manual ab und darf auf der langen Schlussnote nicht dominierend hervortreten! Gegenüber der prägnanten Rhythmik (versetzte Achtelnoten in T. 1) können die freieren Passagen (z. B. T. 2 und 8) eher ganztaktig orientiert sein.

In fließendem Übergang geht es direkt in Variation 3, Manualwechsel auf das HW mit 8' bis 2' (Ped. 16' bis 4', möglichst keine Koppel HW/Ped., wie oft stört dieser Registerzug die Tiefenschärfe des mehrdimensionalen Orgelklangs!). Thema wird nun die Melodie des zweiten Teils der Antiphon, es lohnt sich, den Kanon zwischen linker Hand und Pedal bezüglich der Atembzw. Artikulationszeichen zu üben, spätestens ab Takt 8 wird das durchaus schwer! Die Takte 10 und 11 können als Hemiole verstanden werden. Als Fingersatz für die rechte Hand ist der in NB 3 gezeigte denkbar. Vielleicht hilfreich, möchte man das Choralzitat Takt 13 ff. legato spielen, ist der Fingersatz in NB 4 und für die linke Hand Takt 16ff. in NB 5.

Das ff bei Takt 12 soll nicht abrupt sein, nur im Sinne einer Steigerung, also könnte man auch auf die vorherigen Takte schon addierend registrieren.

Die Tempobezeichnung »Ruhig« – Variation 4 - darf nicht missverstanden werden. Alle Stimmen singen weiter. Schon bei gleichem Tempo ist im Gegensatz zu den vorigen 16teln viel Ruhe erreicht - wenn auch vielleicht noch nicht genug, was davon abhängt, wie schnell man vorher war. Eine Metronomzahl um 72 scheint mir passend. Zwar ist hier das Pedal als c. f. bezeichnet, doch sollte das musikalische Augenmerk auf die Oberstimme gelegt werden. Takt für Takt singt sie, deklamiert sie den Choral (T. 6 ff., NB 6). Wie viel Anschlagsfinesse und feinstes Rubato wird der Interpretation hier abverlangt - und wie oft wird in solchen Sätzen der Komponist Hermann Schroeder exekutiert.

Für die Registrierung ist alles denkbar, was unaufdringlich, nicht exponiert singt und klingt. Ein tiefoktavierter Prinzipal 2' kann im Pedal eine zu dominante Oktave 4' ersetzen, ein Clairon im geschlossenen Schweller ist ebenso denkbar. Die Oberstimme (für mich: die eigentliche >Solostimme() ist denkbar als 8'- mit 4'-Flöte, mit 2 2/3'-Nasat ... Wer suchet, der findet. Zwei Dreiertakte bringen Fluss in die Symmetrie der Bewegung, und auch die kleine harmonische Rückung im vorletzten Takt darf man genießen – eine ferne Reminiszenz an den Schluss von Bachs Orgelchoral *O Mensch*.

Variation 5 - wieder bezeichnet mit »lebhaft« und »hell« - muss sich natürlich von Variation 2 klanglich unterscheiden. Man kann auf zwei Manualen spielen. Rechts mit 8', 4' und Terz (oder Cymbel), links 8', 4' und 2 2/3' oder Zunge 8', für die langen Noten im Pedal reicht wieder ein tragender 8' (oder zwei - oder mit 4' - evtl. sogar Trompete 8', dann aber keine Zunge in die linke Hand). Falls man ein Instrument mit der Manualverteilung RP, HW, OW hat, wäre es sehr reizvoll, die linke Hand vom SW kommend zum Fugeneinsatz auf das HW zu führen. Das b sollte dann doppelt gespielt werden, was mit dem Fingersatz in NB 7 kein Problem ist. Die Artikulation der Fuge ergibt sich zunächst aus der Gesanglichkeit des Choralzitats. Ob man aber dann abphrasierte Achtel anbindet oder kurze Achtel spielt, fällt mir schwer zu entscheiden (NB 8). Marcato könnte ich mir die fanfarenähnlichen 16tel-Motive in Takt 34 bei »allargando« denken, kantabel die linke Hand zum Pedal bei Takt 37 und dann sicherlich entsprechend dem Text und dem Choralvorbild die Oberstimme gebunden Anfang der Takte 41/42: »caelorum«. Auch der Schluss gewinnt an Sinnfälligkeit, wenn die Pedaloberstimme ein richtiges Legato bis in den Schlussakkord gegen das Portato der anderen Klänge setzt!

Ein Meisterwerk kompositorischer Verdichtung zeigt sich in dem unscheinbaren Alma redemptoris mater. Die Choralvorlage erscheint nicht nur in den exponierten Stellen des Pedal-Cantus-firmus. Auch alle anderen Zeilen der »Melodie« werden in den Oberstimmen in kunstvoller Verflechtung durchgeführt. Wie wichtig ist auch hier wieder das Einteilen in gesangliche Abschnitte: Welche Stimme zitiert, welche atmet? Ein genaues Analysieren der drei Stimmen und das Üben der unterschiedlichen Artikulationen ist Voraussetzung für eine stimmige (im wahrsten Sinne des Wortes!) Wiedergabe (siehe T. 13 ff., NB 9). Das Notenbild der linken Hand kann leicht irreführen zu einem Interpretationsansatz à la Bachs berühmter Air: Langsam erklänge jeder Basston einzeln mit »innerer Andacht«. Besser holt man sich die Tempovorstellung jedoch durch Singen der Oberstimmen in Takt 9 oder Takt 13ff. (siehe Beispiel oben). »Zart fließend« erscheint mir mit einer Metronomzahl um 60 durchaus realisiert. Dabei werden der Anfang und die Partien des Pedal-Cantus-Firmus freier vorwärts fließen als die fugierenden und imitierenden Choralzitate der Oberstimmen. Trotz der eindeutigen Artikulation für die Bassstimme unterscheide man zwischen schweren und leichten Taktzeiten, und natürlich gilt es, den Wechsel zwischen Portato und Legato zu berücksichtigen. Einen zarten, präzise sprechenden 16' im Manual findet man nicht zu oft. In jedem Fall muss ein stützender 8', evtl. ein ganz zarter, aufhellender 4' dazu (im geschlossen SW?). Die Oberstimmen singen am schönsten mit grundtönigem 8', evtl. auch hier dann einen zarten 4' hinzufügen.



Salve regina bildet die festliche Schlusstoccata. Die ersten acht Takte virtuoser Tongirlanden müssen nicht Johne Punkt und Kommak rhetorisch verschenkt werden. Wie würden Sie gruppieren und akzentuieren? Ein Beispiel vgl. NB 10.

Die Musik steigert sich ab Takt 13, wird drängender (= kürzere Takte), mündet im Zweiertakt, wo sie sich minimal staut, um dann schwungvoll herabzustürzen (drei Einheiten denken, nicht die Achtel auszählen) und den Höhepunkt des Pedaleinsatzes zu markieren. Der Mittelteil (Text: »ad te clamamus«) ist »poco meno mosso« und p bezeichnet. Dennoch darf der Satz nicht in Teile zerfallen. Es gilt, in der Energie zu bleiben, der 3/2-Takt bezeichnet diesen Fluss. Man möchte die Achtel in ihrer Gruppierung als Ostinati erkennen! Für mich wäre die Registrierung hier immer noch HW, aber ohne die Mixturen des Anfangs und ohne Koppel. Ein kleines Ritardando bereitet die Rückkehr zu Tempo I vor, das folgende imitatorische Spiel im Manual verlangt meines Erachtens nach

NB8

einem markanten, kraftvollen Portato (Zungen?) und wieder nach den genauen Atemzeichen jeder Stimme. Es kulminiert in den zwei schweren Akkorden. Hier scheint mir kein pathetisches Aushalten angebracht, denn der Schluss kommt ja noch. Viel wichtiger ist die Atempause vor dem neuen Eintritt des c. f. im Pedal (Kanon mit der linken Hand), für den ja auch aufregistriert werden soll in das finale Tutti.

Fazit: Die Gesanglichkeit und Rhetorik dieser Musik gilt es zu entdecken und zu gestalten. Wer die gregorianischen Vorlagen nicht kennt, wird es damit schwer haben! Als Interpret ist mir eine Realisation nach dem Geist der theologischen Bezüge und der musikalischen Affekte zunächst wichtiger als eine Wiedergabe nach den orgeltypischen Rahmenbedingungen der 1950er-Jahre. Wir dürfen diese Musik auf der Orgel spielen, nicht nur – wenn auch nach allen Regeln der Zunft – die Tasten drücken.

Als Komponist, der Gregorianik in Orgelmusik zum Leben erweckt, steht Hermann Schroeder in großer Tradition. Schon Alexandre Guilmant bemerkte, »dass es sehr interessante Sachen im polyphonen Stil mit diesen alten Tonarten und über diese schönen Gesänge zu schreiben gibt«. Widor komponierte 1894 seine *Symphonie Gothique* und 1899 die *Symphonie Romane* über gregorianische Themen. Er war »ein Verfechter eines freien rhythmischen Ausdrucks in der Ausführung der Gregorianik« (Ben van Oosten).

Widor schreibt: »Die rhythmische Unabhängigkeit des gregorianischen Gesangs findet sich schlecht mit der Absolutheit unseres metronomischen Taktes ab. Gibt es etwas Heikleres, als die Vokalise eines Graduale oder eines Alleluja in moderne Notenschrift umzusetzen?« (Diese drei Zitate in: Ben van Oosten, *Charles Marie Widor*, Paderborn 1997, S. 577, 556, 572)

Der französischen Orgelwelt war Schroeder verbunden durch die Freundschaft mit Flor Peeters, der deutschen Spätromantik, durch den Rheinberger-Schüler und Trierer Domorganisten Ludwig Boslet (1860–1951), den Schroeder während seiner Schulzeit in Trier (1919-1923) häufig an der Orgel erlebte, »denn Schroeder sang bis zum Abitur im Trierer Domchor mit und wuchs dort in die Welt der Gregorianik und klassischen Vokalpolyphonie hinein« (Rainer Mohrs). Über Reger urteilte er: »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. ... Die Linearität mit dem Klanglichen zu verbinden ist die Aufgabe, an der wir heute arbeiten.« (Rainer Mohrs, Hermann Schroeder, Kassel 1987, S. 36.)

Schroeder arbeitete daran als Komponist und war daneben mehr Lehrender und Dirigent denn Organist, aber eben doch: ein bedeutender Orgelkomponist.

