

Beispiel: Melodie des Liedes "Komm, Heiliger Geist ..."

Beispiel: c.f. in der Fassung von Schroeder (Ostinato)

Schon äußerlich hebt sich die Partita von Hermann Schroeder von anderen Werken des 20. Jahrhunderts (Ahrens, David, Pepping, Roeseling) ab (vgl. unten). Die fünf Sätze tragen Überschriften, die auf vorklassische Musikformen zurückverweisen. Es sind dies:

- I. Toccata
- II. Ostianto
- III. Bizinium
- IV. Arioso
- V. Fantasia-Ricercare

Die Form eines jeden Satzes ist knapp und klar abgegrenzt, kein Satz "ufert aus".

I. Toccata

Die Toccata ist in drei Teile gegliedert. Der zweite Teil (T. 20-34) wird vom ersten und dritten dynamisch abgesetzt. In der linken Hand erscheint zeilenweise der c. f. in mixolydisch auf f rhythmisiert unter Weglassung einzelner Töne. Er bekommt ein eigenes Manual zugewiesen, sodaß er sich gut von der kontrapunktierenden Oberstimme, in der die 1. Zeile des c. f. verarbeitet ist, absetzt. Zwischen den c. f.-Zeilen ist Laufwerk eingearbeitet.

Der 1. und der 3. Teil der Toccata sind motorisch und sehr virtuos gestaltet mit viel Laufwerk und häufiger Quartenkoppelung in der rechten Hand, die öfter zur Quartenschichtung führt (z. B. T. 14 und T. 42-43). Es werden sehr viele chromatische Fortschreitungen verwendet (z. B. T. 4: linke Hand T. 2-4 chromatische Tonleiter aufwärts). Es kommt auch vor, daß sich zwei Stimmen chromatisch auseinanderbewegen (z. B. T. 4: linke Hand; auch T. 57 im Pedal). Die Takte 1-10 sind auf den Zentralton g bezogen. Dieser Ton wird über seine Leitöne angestrebt (z. B. linke Hand T. 3/4-4; T. 6/3-7; T. 9/3-10). Am Schluß des 1. Teils spielt der Baß ges, den Leitton zu dem f, mit dem der 2. Teil beginnt (c. f. auf f). Daß dem 1. und 3. Teil als motivisches Material der Anfang der ersten Choralzeile zugrundeliegt, wird besonders beim ersten Pedaleinsatz T. 10 deutlich:



Auch im dritten Teil, T. 44-46, T. 48-50 und T. 52-54, kommen im Pedal die ersten drei Töne des c. f., und zwar jeweils dreimal im Quartensabstand. Die Einsatztöne dieser sequenzierenden Passagen stehen im Quintenverhältnis (C–G–d). In T. 47 und T. 51 wird im Pedal durch eine Sechzehntelbewegung der neue Einsatzton angesteuert. Dabei wird T. 51 durch chromatische Gegenbewegung der neue Ton d über seine zwei Leittöne es und cis erreicht. Auch die Pedalkadenz ab T. 55 steuert in T. 57 auf ähnliche Weise die Dominante d über diese zwei Leittöne an. T. 58-59 bringt als Schluß in der rechten Hand das "Amen" auf d, durch Parallelführung von Quint und Oktav kräftig hervorgehoben. Dazu kommt Doppelpedal, dessen untere Stimme T. 58 die Dominante d hält und in T. 59 zum g geführt wird; die obere Pedalstimme wird von d diatonisch aufwärtsgeführt und erreicht so in T. 59 die Terz h des Schlußakkordes. In der linken Hand kommen dazu diatonische Achtel-Quartengänge. Aus der konsequenten Parallelführung der rechten Hand ergibt sich am Schluß ein G-dur-Akkord mit der None a.

II. Ostinato

Trio, 3/4-Takt

Der siebentaktige Ostinato liegt im Baß. Er wird aus den ersten Tönen der 2. c.f.-Zeile (T. 1) und dem Schluß der 1. Zeile (T. 2) entwickelt. Der 3/4-Takt wird nur in der Notierung beibehalten. Durch die Synkopen T. 2-3, 4-5 und 6-7 wird die Betonungsordnung gestört, das Taktschema gesprengt. Es entsteht ein 3/2-Takt (Hemieole). In T. 8 setzt in der linken Hand ein Kontrapunkt ein, der mit Ausnahme einzelner Durchgangsschwebtel in Achteln geführt ist. Dieser Kontrapunkt ist zunächst diatonisch (dorisch auf c), dann wird allmählich die Tonalität erweitert durch Einführung neuer Töne als Leittöne. T. 35-37: Ganztonleiter. Stufenweise Führung wechselt mit (zumeist Quartens-) Sprüngen ab (siehe T. 13-14 und T. 20-21, die sich genau entsprechen). Bei Sequenzierungen wird das Taktschema durchbrochen (T. 9-10, 13-14, 20-21, 27-28).

In T. 15 setzt in der rechten Hand der c.f. auf g ein. Er wird als cantus planus behandelt, d. h. er bildet eine "Folge von gleichlangen Noten, deren jede einen ganzen Takt ausfüllt."² Die Zeilen des c.f. sind durch Pausen voneinander getrennt. Während aber zwischen der 1. und 2. c.f.-Zeile

noch 7 Takte Pause sind, verkürzt sich der Abstand zwischen der 2. und 3. Zeile auf 4 Takte. Zwischen der 3. und 4. Zeile ist nur noch ein Takt Pause. Der letzte Ton des c.f., der mit dem g (T. 59) erreicht ist, wird ausgehalten, bis der Ostinato, der in T. 57 seine letzte Wiederholung begonnen hat, zu Ende geführt ist. In T. 63-64 kadenziert der Ostinato über as nach g (phrygisch). Der Kontrapunkt schwingt von einem letzten Höhepunkt (T. 61) zur Quint d zurück.

III. Bizinium

Der thematische Gedanke wird aus der 4. Choralzeile gewonnen. Charakteristisch ist der auftaktige Quartsprung mit nachfolgender kleiner Terz abwärts. Die große Terz abwärts des c.f. wird hier zur Quint. Dann folgt der Tritonus aufwärts, der den oberen Leitton zum Grundton d bringt. Nach dem Quartsprung zum b wird chromatisch in Sechzehnteln der Grundton erreicht. Dieser kurze thematische Gedanke, den die Unterstimme in T. 2 auf der Quint wiederholt, wird dann weiter verarbeitet. Er erscheint in beiden Stimmen imitativ von verschiedenen Tonstufen aus (Beispiel: T. 8-9).



oder wird sequenzierend wiederholt (Beispiel: T. 19-20, Oberstimme)



Durch Abänderung des 3. Tones werden zwei Quartan abwärts gewonnen. Der so veränderte erste Teil des Themas wird in der Unterstimme (T. 10-11) sequenziert.



Er erscheint auch öfter in der Umkehrung (Beispiel: T. 25, Unterstimme).



Auch die Kombination Quart + Tritonus kommt vor (Beispiel: T. 12, Unterstimme; T. 24, Unterstimme Umkehrung).



In T. 26 wird in der Oberstimme der erste Teil des "Themas" so verändert, daß der Anfang der 4. Choralzeile im unveränderten Intervallverhältnis (mit Dur-Dreiklang abwärts) zu erkennen ist. Bis T. 29 werden beide Stimmen sequenzierend geführt. In T. 30-32 wird das Motiv verkürzt. Die T. 33+34 sind die Wiederholung der T. 1+2, die T. 35+36 sind Verdichtung. Die Oberstimme bringt sequenzierend die ersten fünf Töne der 4. Choralzeile (= 1. Teil des Themas). In T. 39-40 erreicht die Unterstimme in Quartsprüngen abwärts über den Leitton es den Grundton d, während die Oberstimme von d zur Quint a emporsteigt. Allerdings wird das melodische Geschehen nicht restlos vom "Thema" bestimmt. In T. 6-7 zitiert die Oberstimme die 1. Choralzeile. Auch in T. 12-13 und in T. 21-23 wird die verkürzte 1. Zeile verwendet, ebenso in T. 17-18 (Unterstimme). In T. 17-18 (Oberstimme) ist der Anfang der 1. Choralzeile in der Diminution zu erkennen.



IV. Arioso

4/4-Takt, nur vor dem Einsatz der letzten c.f.-Zeile ein 3/2-Takt

Der c. f. liegt in der Oberstimme auf d. Jede Zeile beginnt mit einer halben Note, bringt den colorierten c. f. und wird unter häufiger Verwendung von Synkopen frei fortgesponnen. (Beispiel: 1. Choralzeile)



Zum Schluß jeder Zeile wird der Schwung mit zwei Achtel-Triolen aufgefangen. Im Gegensatz zu dieser Solostimme ist der Baß auf den Grundton g bezogen. Er ist quasi-ostinat geführt, vorwiegend chromatisch auf- und absteigend in Oktav-Pendelbewegung. Die linke Hand spielt dazu zwei Mittelstimmen. Soweit der Tenor nicht chromatisch in Gegenbewegung zum Alt läuft, wird er parallel mit dem Alt geführt (meist in Quarten). Die Mittelstimmen bilden gegenüber dem Baß Synkopen. So ergeben Baß und Mittelstimmen einen getragenen Hintergrund für die colorierte Solostimme. Den Schluß bildet ein Mischakkord von d und g.

Das Arioso erinnert an die Technik Georg Böhms (1661-1733), von der Apel schreibt: "In diesen Stücken wird die Unterstimme als echter basso continuo gestaltet, während die Oberstimme den durch Echowiederholungen, Einschiebungen oder Fortspinnungen frei erweiterten Choral vorträgt."³

V. Fantasia-Ricercare

Die Fantasia als Einleitung zum Ricercare ist improvisatorisch frei gestaltet mit sehr virtuosen Läufen. Der Anfang (T. 1-4 und T. 8-11) erinnert an die 1. Choralzeile. Die Fantasia mündet in einen Mischakkord f–g mit as im Pedal, dem Leitton zu Beginn des Ricercare. Das folgende Ricercare ist in Form der alten Pachelbelschen Choralfuge gearbeitet. Aus jeder Choralzeile wird durch Veränderung und Erweiterung ein Thema gewonnen, das im Manual als dreistimmiges Fugato durchgeführt wird. Einsätze:

1. Choralzeile: Alt g', Sopran c", Tenor g;
2. Choralzeile: Sopran c", Alt g', Tenor c';
3. Choralzeile: Tenor d', Alt a', Sopran d";
4. Choralzeile: Tenor a', Alt d', Sopran g'.

Während die entsprechende Choralzeile dem Pedal (rhythmisiert und verändert) zugeordnet ist, übernimmt das Manual Quartenschichtungen, auch in Gegenbewegung zwischen rechter und linker Hand (siehe T. 15

und T. 21) oder Quartenschichtungen, verbunden mit Laufwerk (siehe T. 36 und 49). Während die ersten drei Zeilen klar voneinander getrennt sind, überlappt sich das Thema des 4. Fugato mit dem Schluß der 3. Zeile. In T. 51 ist auch die letzte Zeile des c.f. zu Ende geführt. Den Schluß des Werkes bilden zwei Takte, die wohl als "Amen" aufzufassen sind, auch wenn kein melodischer Zusammenhang mit dem "Amen" des c.f. besteht: Kadenzierend kommen erst in der rechten Hand, dann im Doppelpedal fünf Akkorde. Mit einer phrygischen Schlußwendung in der Unterstimme (Pedal) und aufwärtsstrebenden Oberstimmen (Manual) endet das Werk in g (ohne Terz).

Schroeder schreibt überwiegend diatonisch, jedoch in stark erweiterter Tonalität. Das gesamte Tonmaterial wird durch sangbare Intervalle einbezogen. Gleichzeitig spielt aber die Chromatik eine wichtige Rolle, die jedoch die linear-polyphone Anlage der Sätze nicht beeinträchtigt, sondern unterstreicht. Man findet chromatische Nebennoten und -gänge (Beispiel: Toccata Oberstimme T. 2/3; T. 3).



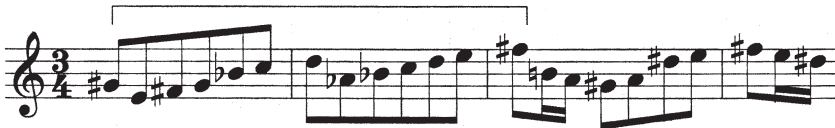
Häufig wird durch leittoniges chromatisches Gleiten ein Zentralton angesteuert (z. B. im Bizinium), dabei wird dieser oft über seine beiden Leitöne erreicht (Beispiel: Toccata T. 57, Baß):



Durch leittonige Stimmführung entstehen die vielen phrygischen Schlußwendungen (z. B. Schluß des Ostinato, des Biziniums, des Ricercare und Toccata T. 9-10): Gelegentlich streben auch zwei Stimmen chromatisch auseinander (Bsp.: Toccata T. 4, Unterstimmen):



Charakteristisch für den Stil des Komponisten sind die vielen Quartgänge und Quartenschichtungen. Ganztonführungen lassen sich nur im 2. Satz nachweisen (Beispiel: Ostinato T. 35-37):



Keusen charakterisiert den Stil Hermann Schroeders folgendermaßen: "Bindung an das freie kirchentonartige Melos im Zwölftonraum beigleichzeitiger Wahrung der Relativität der Intervallwerte."⁴ Harmonisch arbeitet Schroeder teilweise mit Dominantspannungen (siehe z. B. Schluß der Toccata). Die Partita wird durch zyklischen Tempowechsel zur formalen Einheit gebunden. Die Ecksätze sind sehr virtuos und durch komplementären Stimmlauf und auftaktige Motive motorisch gestaltet. Das Bizinium "mit seiner hellen, manuellen Spielfreude und Bewegtheit"⁵ wird von zwei langsamen Sätzen eingerahmt.

Keusen bescheinigt Schroeder "instrumentengerechtes Denken, d. h. bei der Orgel: Askese in dynamischen und agogischen Zeichen, pedalgerechtes Schreiben, leichte und übersichtliche, der Formgebung entsprechende Manualwechsel, vor allem aber – auf das Talent des Improvisierens und die Besonderheiten des Orgelklangs verweisende – kühne und aparte Einfälle."⁶ Die Tempobezeichnungen werden durch Metronomangaben ergänzt. An dynamischen Bezeichnungen kommt nur *p*, *mf*, *f*, *ff* und Tutti vor, Extreme (*ppp*, *fff*) fehlen. Da auch Schroeder weitgehend auf Legatobögen und zusätzliche Zeichen verzichtet, entsteht ein sehr übersichtliches Satzbild. Die Analyse möchte ich mit einem Zitat Schroeders beschließen, in dem er die zeitgenössische Orgelmusik charakterisiert: "Priorität der Linearität und Polyphonie, daraus sich ergebender Dissonanzenreichtum über große Spannungsbögen, freie Dissonanzbehandlung, freischwebende Harmonik, Überwindung der Taktschemen und freirhythmische Bildungen, Ausschaltung der funktionalen Dur-Moll-Harmonik, statt dessen Erweiterung der Tonalität: mehrere gleichzeitige Möglichkeiten über einen Zentralton, damit ein Vordringen in

den zwölfhörigen Raum, Vorliebe für kraftvolle Diatonik in diesem Raum, Ausschaltung der auf sieben Stammtöne bezogenen alterierenden Chromatik, Neubelebung alter, vor allem vokaler Formen und Bauversuche mit konstruktiven Mitteln.⁸

Vergleichende Zusammenfassung

Zum Schluß dieser Arbeit möchte ich Schroeders Partita vergleichen mit Werken über den gleichen c. f. von Joseph Ahrens, Johann Nepomuk David, Ernst Pepping und Kaspar Roeseling:

Allen Komponisten gemeinsam ist das Ausgehen von der Werkorgel. Das zeigt sich schon bei der Terrassendynamik Davids. Pepping verzichtet ganz auf dynamische Schattierungen, alles ist "dem kunstvoll geformten Tongeschehen untergeordnet".⁸ Seine Polyphonie verlangt also eine Registrierung, die den Stimmenverlauf hörwirklich werden läßt. Roeselings Angaben zur Dynamik und zum Manualwechsel weisen auf eine Orgel hin, deren Werke sich in ihrem Charakter und nicht nur in der Lautstärke unterscheiden (besonders deutlich Vers IV). Ahrens verlangt in seinen Registrierungshinweisen Charakterstimmen, die das kontrapunktische Geschehen transparent machen (IV, VII), die einen Satz charakteristisch färben (II, III, auch IV), oder auch Organum-plenum-Registrierungen, die, anders als ein romantisches Tutti, polyphones Spiel ermöglichen (VIII). Auch Schroeder geht von einem neuen Orgeltyp aus. Das zeigt sich – wie bei den anderen Komponisten – im Verzicht auf Crescendo und Decrescendo, in den Manualwechseln, die der Formgebung entsprechen⁹ (Toccat) und besonders in den wenigstimmigen Sätzen, bei denen jede Stimme auf einem anderen Werk gespielt werden soll (Ostinato, Bizinium, auch das Arioso, in dem für die c. f.-führende Stimme "Solo" verlangt wird).

Die Kompositionen von David, Ahrens und Pepping tragen die Bezeichnung "Hymnus", Roeseling und Schroeder bezeichnen ihre Werke als "Partita für Orgel". Damit ist aber noch nicht viel über die verwendete Großform ausgesagt. Peppings Hymnus hat die Form eines Orgelchorals. Bei David werden vier Strophen des Hymnus und das "Amen" in einer Steigerung von *pp* bis zu *ff* durchkomponiert. Bei Ahrens erwächst die zyklische Gestaltung aus dem Text des Hymnus, bei Schroeder aus musikalischen Formprinzipen. Ähnlich wie bei Schroeder wird bei Roeseling die Partita

durch Kontrast und Steigerung zyklisch zusammengeschlossen. Er ist jedoch am Variationsprinzip orientiert.

Groß sind die Unterschiede in der c.f.-Behandlung: Bei Pepping liegt der Hymnus in langen Werten im Baß. Er bildet das Fundament, über dem sich die übrigen Stimmen frei entfalten. David verwendet den c.f. frei rhythmisiert, während er bei Roeseling immer unverändert und äqualistisch behandelt wird. Ahrens führt den c.f. äqualistisch durch (I, IV), verziert ihn textausdeutend (V), unterwirft ihn der rhythmischen Gestaltung des Satzes (II); er erscheint unter Weglassen einzelner Töne verziert und rhythmischer Gestaltung unterworfen (III, VI); in VII wird jede Zeile frei angedeutet und zweimal in gleichen Notenwerten durchgeführt.

Bei Schroeder wird der c.f. in jedem Satz anders behandelt. Nur im Ostinato liegt er unverändert in langen Werten im Sopran, im Arioso wird er verändert und erweitert. In der Toccata und der Fantasie werden einzelne Motive des c.f. verwendet. Im Bizinium wird aus der 4. Choralzeile ein thematischer Gedanke gewonnen und verarbeitet, die 1. Choralzeile wird kontrastierend verwendet. Im Ricercare wird der c.f. erst zeilenweise als Fugato durchgeführt und erscheint dann – jeweils verändert und rhythmisiert – im Pedal.

In allen analysierten Werken ist eine linear-polyphone Schreibweise angestrebt. Zur Erreichung dieses Zieles werden allerdings verschiedene Wege beschritten. David baut die Strophen des Hymnus "aus kanonischen und imitierenden Durchführungen des Cantus firmus"¹⁰ auf. Doch sind die Stimmen vor allem in der 4. Strophe und im "Amen" noch stark funktionsharmonisch gebunden. Selbst harmonisch bedingte Chromatik wird noch verwendet. Pepping verzichtet zwar nicht ganz auf imitatorische Gestaltungsprinzipien. Er versucht aber durch die "unperiodische Melodie"¹¹, durch eine "in allen Punkten bewegliche(n) Skalenform"¹² und die "Gleichordnung der Akkorde"¹³ eine Polyphonie zu gewinnen, in der die Einzelstimmen ihre Unabhängigkeit bewahren.

Ahrens, Roeseling und Schroeder finden vom gregorianischen Choral zur Polyphonie. Die Gregorianik "ist eindeutig linear und daraus erhellt, daß den linearen Zusammenklängen vor akkordisch-harmonischen im liturgischen Orgelspiel der Vorrang gebührt"¹⁴. Doch sind bei Ahrens

die Einzelstimmen noch stark modal-harmonisch an den c. f. gebunden. Bei Roeseling kreisen die Stimmen um einen Zentralton, bei großen Bögen ist das Tongeschlecht unbestimmbar, die Stimmen sind "kirchentonartig" geführt, die melodische Linie hat stärkeren Vorrang vor dem Zusammenklang.

Schroeder gestaltet die Linien in "Bindung an das freie kirchentonartige Melos im Zwölftonraum"¹⁵. Er verwendet viele chromatische Fortschreitungen, die ich als leittöniges Gleiten zu charakterisieren versuchte. Daraus entstehen auch die phrygischen Schlußwendungen. Harmonisch sind dominatische Bezüge erkennbar. Bei Roeseling und Schroeder ist die häufige Verwendung von Quartan auffällig. Bei beiden finden sich (wie auch bei Ahrens, 2. Strophe) organumähnliche Quinten- und Quartanführungen, die auch zu Quartenschichtungen erweitert werden. Allerdings lassen sich bei Roeseling Parallelen oft aus der linearen Führung der Stimmen erklären (wie schon bei Pepping, der aber im vorliegenden Werk die Quarte nicht so offensichtlich "bevorzugt").

So entstehen bei gleicher (bzw. bei Schroeder verwandter) c. f.-Vorlage und gleichem Stilwillen (linear-polyphone Schreibweise) aus eigenem Formwillen und Tonsprache fünf grundsätzlich verschiedene Kompositionen.

Quellenverzeichnis

1. Ahrens, Joseph: Veni, Creator, Spiritus – Hymnus für Orgel, (Schott) ED 3815, Mainz
2. David, Johann Nepomuk: Zwei Hymnen für Orgel, (Breitkopf) Nr. 5594, Wiesbaden
3. Pepping, Ernst: Hymnen für Orgel, (Bärenreiter-Ausgabe 2747), Kassel und Basel
4. Roeseling, Kaspar: Partita Veni Creator für Orgel, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg, WM 1425 SM
5. Schroeder, Hermann: Veni Creator Spiritus – Partita für Orgel, Edition Schott 4989, Mainz

Fußnoten

- ¹ Lemacher/Schroeder, Formenlehre der Musik, Köln 1965, S. 5
- ² Willi Apel, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967, S. 28
- ³ W. Apel, ebenda, S. 615
- ⁴ Raimund Keusen, Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 102, Köln 1974, S. 74
- ⁵ Raimund Keusen, Das Orgelwerk Hermann Schroeders, in: Musica sacra 84, 1964, S. 78
- ⁶ R. Keusen, ebenda, S. 75
- ⁷ Hermann Schroeder, Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Heinrich Lindlar (Hg.), Kontrapunkte, Bd. 2, Rodenkirchen 1958, S. 108
- ⁸ Dietrich Manicke, Ernst Peppings Orgelwerke, in: Festschrift Ernst Pepping, hrsg. von Heinrich Poos, Berlin 1971, S. 106
- ⁹ R. Keusen, Das Orgelwerk, a. a. O., S. 75
- ¹⁰ Hans-Georg Bertram, Material – Struktur – Form, Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David, Gießen 1973, S. 15
- ¹¹ Ernst Pepping, Stilwende der Musik, Mainz 1934, S. 88
- ¹² Ebenda, S. 99
- ¹³ Ebenda, S. 87
- ¹⁴ Joseph Ahrens, Die zeitgenössische Orgelmusik in der katholischen Liturgie, in: Musik und Altar 3, 1950, S. 47
- ¹⁵ R. Keusen, Das Orgelwerk, a. a. O., S. 74