

Hermann-Schroeder-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

Heft 5

Oktober 2009

ISSN 1612-0574

Impressum

Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft e. V.

Heft 5, Oktober 2009

Herausgeber:

Hermann-Schroeder-Gesellschaft e. V.

Geschäftsstelle: Goethestraße 5, 55270 Zornheim

Redaktion:

Hans-Ulrich Adamek, Dr. Rainer Mohrs

Satz und Layout:

Hans-Ulrich Adamek

Auflage:

250 Exemplare

Druck:

Print:Comm – Druckservice Jürgen Brandau

Heinrich-Hoerle-Straße 23, 50737 Köln, Tel. 0221 745467

Inhalt

Editorial	4
Ekkehard Strehler: Musikstudium zwischen Polaritäten – Dankbare Erinnerungen an Hermann Schroeder und die Studienzeit im Köln der 1950er Jahre	8
Wolfgang Syré: Das kleine Orgelstück bei Hermann Schroeder – Betrachtungen zu Satztechnik, Form und Stilistik	23
Wolf Kalipp: Erinnerungen an Hermann Schroeder	38
Peter A. Stadtmüller: Untersuchungen zur Artikulation in den Orgelwerken von Hermann Schroeder	45
Heinz Zerwas: Da Jesus an dem Kreuze stand – Wie ein Chorsatz von Hermann Schroeder entstand	88
Wilhelm Schepping: Zum Tode von Heinz Odenthal	92
Peter Becker: Jahresbericht 2005/2006	97
Peter Becker: Jahresbericht 2006/2007	106
Geburtstags-Glückwünsche an unser Mitglied Prof. Dr. Georg Ratzinger	117
Aktuelles aus der Hermann-Schroeder-Gesellschaft	120
Rainer Mohrs: Konzerte zum 25. Todestag von Hermann Schroeder 2009 – eine Übersicht	126
Neue Literatur über Hermann Schroeder	132
Neue Mitglieder	134

Editorial

Der 25. Todestag Hermann Schroeders am 7. Oktober 2008 gibt Anlass, den Stellenwert seiner Musik heute zu betrachten und auf die Arbeit der Hermann-Schroeder-Gesellschaft zurückzublicken, die vor 15 Jahren anlässlich des 10. Todestages in der Kölner Musikhochschule gegründet wurde. Das Echo auf den Aufruf zur Gründung der Gesellschaft war damals überwältigend und zeigte, dass die jahrzehntelange Lehrtätigkeit Schroeders an der Kölner Musikhochschule eine nachhaltige Wirkung hatte: groß war die Zahl seiner ehemaligen Schüler, die sich zur Gründungsversammlung trafen, überwiegend Schulmusiker, Kirchenmusiker sowie Dozenten und Professoren an Musikhochschulen und Universitäten.

Die Ziele, die damals formuliert wurden, gaben den Weg für die Arbeit vor: Förderung und Pflege der Musik Hermann Schroeders – Organisation einer jährlichen Tagung mit Konzerten, Vorträgen und Gottesdiensten mit Musik Schroeders – Beratung und Kontaktaufnahme mit Dirigenten, Kirchenmusikern, Schulmusikern, Chorleitern und anderen Interpreten mit dem Ziel, Aufführungen seiner Werke zu fördern – Förderung von Schallplattenaufnahmen, Publikationen und Konzerten – Etablierung eines Mitteilungsheftes, das der Erforschung seiner Musik dient – Durchführung eines Orgelwettbewerbs, der junge Organisten an seine Orgelmusik heranführt.

Viele dieser Ziele sind erreicht worden: das vorliegende Mitteilungsheft ist bereits das fünfte und enthält wieder interessante Beiträge zu Leben und Werk, vor allem da, wo aus persönlicher Erinnerung der Autoren wichtige Details von Schroeders Arbeit, seinem Denken und seiner Persönlichkeit dokumentiert werden. Auch der Orgelwettbewerb fand bereits fünfmal statt und ist mittlerweile zu einer festen Größe in der deutschen Wettbewerbslandschaft geworden. Junge Organistinnen und Organisten aus 15 verschiedenen Ländern haben teilgenommen. Alle Wettbewerbe hatten ein hohes Niveau und die spannenden Finalkonzerte wurden als Mitschnitt des SWR von der Hermann-Schroeder-Gesellschaft auf CD veröffentlicht, mit Unterstützung des Mainzer Kultusministeriums und des „Kultursommers Rheinland-Pfalz“ sowie der engagierten

Organisation durch das renommierte Mosel-Musikfestival und seinem Intendanten Hermann Lewen. Auch die Erforschung des Schroederschen Oeuvres war und ist ein wichtiges Anliegen der Gesellschaft. Mit der Veröffentlichung des von Peter Becker und Wilhelm Schepping 2009 herausgegebenen Buches „Hermann Schroeder, Komponist – Lehrer – Interpret“ in den „Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte“ liegt erstmals eine Publikation vor, die alle Aspekte des Schroederschen Schaffens umfassend behandelt und auf aktuellem Stand diskutiert. Auch dies ist ein Ergebnis der Arbeit der Schroeder-Gesellschaft, denn Grundlage dieser Publikation sind die Vorträge der anlässlich von Schroeders 100. Geburtstags in Köln durchgeführten Tagung der HSG.

Auf der anderen Seite bleiben wichtige Aufgaben bestehen und werden auch in Zukunft im Zentrum unserer Arbeit stehen: ein wissenschaftliches Werkverzeichnis ist noch in Arbeit, viele Werke Schroeders sind nicht in Tonaufnahmen erhalten, viele Interpreten kennen seine Musik nicht oder nur teilweise. Wichtige Bereiche seiner Musik haben noch nicht die Rezeption erfahren, die sie verdienen: die Orchestermusik, die ausgezeichnete weltliche Chormusik und vor allem seine Kammermusik, die auch dem Komponisten selbst besonders am Herzen lag und die ein Schwerpunkt künftigen Arbeit sein sollte.

Dass die Arbeit der HSG bisher einen so guten Erfolg hatte, ist vor allem dem engagierten Einsatz ihrer Mitglieder zu verdanken. Daher möchte ich mich bei dieser Gelegenheit bei allen sehr herzlich bedanken, die unserem gemeinsamen Anliegen, Schroeders Musik zu fördern und zu erforschen, seit vielen Jahren treu verbunden sind. Besonders hervorheben möchte ich das Wirken von Peter Becker, der von 2001 bis 2007 als 1. Vorsitzender die Arbeit der Gesellschaft mit großer Umsicht, menschlicher Wärme und unermüdlichen Engagement geleitet hat. Dass wir mit dem langjährigen Professor und Rektor der Hochschule für Musik und Theater Hannover einen außergewöhnlich kompetenten Vorsitzenden hatten, ist ein besonderer Glücksfall. Besonderer Dank gebührt Herrn Becker dafür, dass er seine exzellenten Kontakte zu Interpreten, Dirigenten, Wissenschaftlern und Institutionen genutzt hat, um das Werk Hermann

Schroeders im öffentlichen Bewusstsein lebendig zu halten, Aufführungen seiner Musik anzuregen und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk zu fördern. Die Mitgliederversammlung der HSG hat daher Peter Becker bei der Trierer Tagung 2008 unter großem Beifall zu ihrem Ehrenmitglied ernannt. Ich danke ihm an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich dafür, dass er so viel von dem investiert hat, was wir Menschen nur begrenzt zur Verfügung haben: Zeit. Ich nehme sein Vorbild und das unseres Gründungsvorsitzenden Prof. Dr. Wilhelm Schepping als Maßstab für mein Wirken als neuer Vorsitzender und bedanke mich sehr herzlich bei allen Mitgliedern für das anlässlich meiner Wahl 2008 erwiesene Vertrauen. Mein besonderer Dank gilt Ferdinand Henkemeyer, der die Arbeit der HSG von Anfang an als 2. Vorsitzender begleitet und dessen Einladung einiger ehemaliger Schroeder-Schüler in sein Kölner Haus im Juni 1994 den Startschuss zur Gründung der Gesellschaft bildete.

Das vorliegende Mitteilungsheft ist wieder sehr umfangreich geworden und beginnt mit dem ausgezeichneten Vortrag Ekkehard Strehlers (Wuppertal) und seinen lebendigen Erinnerungen an die Kölner Studienzeit in den 50er Jahren. Dr. Wolfgang Syré, Kirchenmusikabsolvent der Kölner Musikhochschule und heute als Organist in Norwegen tätig, widmet sich dem „Kleinen Orgelstück“ und damit einem für Schroeders kompositorisches Denken ganz wichtigen Thema. Peter Alexander Stadtmüller, langjähriger Professor und Leiter des Instituts für katholische Kirchenmusik an der „Johannes-Gutenberg-Universität“, Mainz, hat in einer ungemein detaillierten Arbeit Schroeders Orgelwerke hinsichtlich ihrer Artikulation untersucht und sich damit erstmals dem Thema Aufführungspraxis gewidmet. Er schafft damit eine Grundlage, auf der alle zukünftigen Interpreten aufbauen können. Zwei kleinere Beiträge beleuchten interessante Details aus Schroeders Wirken als Lehrer und Komponist: Wolf Kalipps „Persönliche Erinnerungen“ gelten dem engagierten Pädagogen, Chorleiter und Menschen Hermann Schroeder und betreffen seine späte Zeit an der Kölner Musikhochschule (70er Jahre). Heinz Zerwas beschreibt in seinem Beitrag den Entstehungshintergrund der kleinen Motette „Da Jesu an dem Kreuze

stund“ (1984) und gibt damit ein Beispiel dafür, wie und aus welchem Anlass Schroeder komponierte. Last but not least folgen die Berichte von Peter Becker über die Arbeit der Gesellschaft in den Jahren 2005 bis 2007 und einige aktuelle Hinweise.

Ganz herzlich danken möchte ich Hans-Ulrich Adamek (Kerpen), der Notenherstellung, Textgestaltung und Layout des Mitteilungsblattes nun bereits zum fünften Mal mit Akribie und großem Arbeitsaufwand übernommen hat.

Ihnen allen wünsche ich viel Freude und neue Einsichten bei der Lektüre der vielfältigen Beiträge.

Rainer Mohrs

Ekkehard Strehler

Musikstudium zwischen Polaritäten –

Dankbare Erinnerungen an Hermann Schroeder und die Studienzeit im Köln der 1950er Jahre

Die folgende Darstellung erhebt keinen Anspruch auf biographische Verlässlichkeit. Sie bringt persönliche Erinnerungen an einen Lehrer, der mir viel bedeutet und sehr viel gegeben hat. Die Erinnerungen sind gewiß selektiv und kasuistisch, unvollkommen schon deshalb, da ich nie eigentlich Schüler Hermann Schroeders war: In Theorie, Kontrapunkt, Improvisation war ich der Gruppe Lemacher zugeteilt worden; zum studentischen Madrigalchor, dem Lieblingskind unseres Professors in seinem Wirken an der Musikhochschule, hatte ich infolge meiner begrenzten Stimmittel keinen Zugang. So blieb nur die Teilnahme am Hochschulchor und ganz besonders am Chor des Bach-Vereins – beide unter Schroeders Leitung – um aus seiner fachlichen Kompetenz und seinem musikpädagogischen Charisma Gewinn zu ziehen. Dreimal allerdings griff Schroeder direkt und entscheidend in meinen Studiengang ein. Doch davon später.

Für viele Kommilitonen meines Jahrgangs, also zwischen 1953 und 1960, war Hermann Schroeder an der Musikhochschule so etwas wie ein Gravitationszentrum. Wie bestimmend und lebenswichtig für manchen dies war, wird deutlich, wenn man sich das Erscheinungsbild der Musikwelt der Stadt und der Musikhochschule Köln der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts bewußt werden läßt: Es gab Anregungen, Aufregungen und Turbulenzen zuhauf. Eine Fülle von musikalischen Abenteuern, Irritationen und Widersprüchen prasselten auf den Musikstudenten, zumal den Anfänger herein. Mir kommt ein Gedanke von Hans Mayer in den Sinn, dem Germanisten und letzten Universalisten unserer Zeit: Er faßt seine Erinnerungen an seine Kölner Jahre in einem Philosophen-Zitat zusammen. In Anlehnung an Heinrich Heines düstere und widersprüchliche Auslassungen zu Köln und seinem Dom, dem „dunklen Gesellen“, heißt es bei Mayer: „Die coincidentia oppositorum, nach der Formel des Nicolaus Cusanus, der von der Mosel kam, also die Gleichzeitigkeit der Gegensätze, ist immer das Kölner Lebensgesetz gewesen.“ Ziemlich genau entspricht dieses Zitat meinen Erinnerungen an die Studienjahre in Köln.

Da gab es zunächst – sozusagen als verlässliche Basiserfahrung – die Konzerte des Gürzenichorchesters unter seinem Dirigenten Günter Wand – dessen Bedeutung erstaunlicherweise überregional erst sehr viel später ins allgemeine Bewußtsein geriet. Ich leistete mir den Luxus eines Abonnements – und erlebte und genoß die Skala des klassisch-romantischen Standard-Repertoirs. Darüberhinaus aber staunte man über die Werke der „Neutöner“: Fast in jedem Programm war einer von ihnen vertreten: Igor Strawinsky, Paul Hindemith (der selber auch seine „Nobilissima Visione“ dirigieren durfte), Bela Bartók, Wolfgang Fortner, B. A. Zimmermann; selbstverständlich auch die Meister der Wiener Schule. Insgesamt also die „Klassiker der Moderne“ wie man heute sagen würde.

Neben den Gürzenichkonzerten aber gab es damals in Köln auch noch die Konzerte des Rundfunk-Sinfonieorchesters des WDR (vormals NWDR). Und hier wurden noch ganz andere Akzente gesetzt. Der WDR leistete sich damals keinen eigenen Chefdirigenten. Stattdessen tauchten Gastdirigenten von geradezu legendärer Berühmtheit auf. Zum Teil waren sie in den dreißiger Jahren emigriert: Bruno Walter, Eugen Ormandy, Wilhelm – pardon: William Steinberg, Dimitri Mitropoulos, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hermann Scherchen, Hans Rosbaud und andere. Und sie brachten Musik zu Gehör, die in den Gürzenichkonzerten nicht vorkam: Werke von Gustav Mahler, Charles Ives, Ernst Krenek, John Cage, Edgar Varèse u.a. Es war atemberaubend. Nach zwölf Jahren national-sozialistischer Kulturverdrängung erstand in Köln ein Hort schwindelerregender Musikinnovationen. – Doch das war noch nicht alles, was der WDR damals bot: Er beherbergte auch eine wahre Pioniertruppe der musikalischen Avantgarde. Im „Studio für elektronische Musik“ wirkten und experimentierten Komponisten wie Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Gottfried M. Koenig. Zu diesen gesellten sich phasenweise György Ligeti, Ernst Krenek, Mauricio Kagel und andere. Und sie alle produzierten wild drauflos – und bombardierten regelmäßig die Musikwelt mit Klangwelten von so ungeheurer Unerhörtheit, daß dem Publikum in den Sendesälen des WDR nur allzuoft buchstäblich Hören und Sehen verging.

Und dann gab es in Köln auch noch die Musikhochschule in der Dago-
bertstraße. Für den Studienanfänger hätte es ein Hort musikalischer Stabilität
und Orientierung sein können. Es gab, wie gesagt, das Gravitationszentrum
Hermann Schroeder. Sein unbeirrtes Festhalten in Komposition und Lehre
an den kontrapunktischen Techniken und Formen der musikalischen Tradi-
tion, auch an der tradierten Tonalität, bzw. genauer der Tonikalität und
einer spezifisch erweiterten Modalität, waren für viele eine verlässliche Basis
der Orientierung. Gerade für die Studierenden der Schulmusik boten sie
soliden Ausgangspunkt in Hinsicht auf die beruflichen Perspektiven.
Hinzu kam, daß Schroeders musikalische Ökonomie nicht nur jedem
romantischen Pathos abgewandt war: Ihm waren schlichtweg ideelle und
ideologische Höhenflüge kompositorischer Zeitgenossen jedweder
Provenienz zutiefst suspekt.

Doch auch an der Musikhochschule sah sich der Studierende, zumal der
Studienanfänger, einer Welt voller Widersprüche und unbegreiflicher
Ungereimtheiten ausgesetzt. Da gab es einerseits die stark und kompetent
besetzte Position der „modernen“ katholischen Kirchenmusik um Lema-
cher, Schroeder, Roeseling und andere. Und dann gab es das überragend
spirituelle Spektrum des Hans Mersmann, des Leiters der Hochschule.
Und seltsam: Zwischen beiden Positionen schien es nicht die geringste
Verbindung, geschweige denn Integration zu geben! Dabei war Mersmann
seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts durch Veröffentlichungen über
Bartók und Strawinsky als Kenner und Sachwalter neuer Musik
überregional hochangesehen. Doch über Schroeders Schaffen etwa habe
ich aus seinem Munde nie ein Sterbenswörtchen vernommen! Mersmanns
Stellung an der Hochschule erschien mir stets seltsam. War er etwa unter
seinen Kollegen isoliert? War er gar einigen von ihnen intellektuell und
spirituell eine Nummer zu groß? Mit Schaudern gedenke ich der Szene,
als nach Mersmanns Ausscheiden sein Nachfolger, ein heute vergessener
Pianist namens Heinz Schröter, in sein Amt eingeführt wurde. Der Sprecher
des Dozentenkollegiums der Hochschule – sein Name sei hier aus
Taktgründen verschwiegen (H. Schroeder war es nicht!) – begrüßte ihn
mit den Worten, man sei froh, an der Spitze des Instituts „endlich wieder
einen echten Musiker zu haben“! Der Typus des denkenden Musikers

war in die Vorstellungswelt dieses Sprechers der Hochschule noch nicht eingedrungen. – Durch die Berufung von überregional und international renommierten Musikern wie den belgischen Geiger André Gertler und den Schweizer Komponisten Frank Martin und andere hatte Mersmann an der Musikhochschule eigene spezifische Akzente gesetzt. Für mich wurde Mersmann zu einem wichtigen Orientierungspunkt. Ihm, seinen Vorlesungen und Veröffentlichungen verdanke ich entscheidende Impulse für das Verständnis von Musik. Er gilt für mich nach wie vor mit seinen Beethoven-Analysen als der repräsentative Vertreter des „werkimmanenten Verständnisses“ von Musik. Darüberhinaus aber hat er einen vom Germanisten und Philosophen Wilhelm Dilthey entwickelten Ansatz der Werkinterpretation in die Welt des Verstehens von Musik eingebracht: Daß nämlich das Kunstwerk nicht ohne Einbeziehung des geistig-kulturellen Umfeldes seiner Zeit verstanden werden kann. – Irritierend allerdings war für mich, daß dieser „Fachmann“ für Neue Musik vom Kölner Musikleben jener Zeit keine Kenntnis zu nehmen schien. Man fühlte sich angesichts all der Widersprüche mit seinen Irritationen sozusagen ständig auf sich selbst zurückgeworfen.

Gegenüber den geistigen Höhenflügen eines Hans Mersmann blieb Herman Schroeder deutlich und entschieden auf Distanz: Beharrlich verließ er sich auf seinen kompositorisch-musikalischen Instinkt, und der blieb fest verwurzelt in der Formenwelt und technischen Pragmatik der musikalischen Tradition. – Es gab keinen Zweifel: Für viele Studenten, insbesondere die der Schulmusik, war Hermann Schroeder ein Orientierungspunkt inmitten all der Irritationen.

Für mich und meinen Lebenslauf war sein Wirken noch auf andere Art von Bedeutung: Ohne Hermann Schroeder hätte es für mich kein Musikstudium gegeben. – Dreimal, wie bereits erwähnt, griff er direkt und entscheidend in meinen Studiengang ein. Zum ersten Mal bei meiner Aufnahmeprüfung. Um die Umstände dieser sonderbaren Prüfung zu beschreiben, muß ich – mit der Bitte um Nachsicht und Geduld – ein wenig ausholen. Bedingt durch Krieg, Vertreibung, Nachkriegszeit (mit Wohnungsnot) und den Folgen hatte ich während der Schulzeit so gut wie keine ernsthafte musikalische Ausbildung genossen. Es gab zwar in meinem

bayerischen Internat eine Reihe ganz hübscher Musikinstrumente, die ich nach Kräften nutzte. Besonders eine kleine, aber sehr sinnvoll disponierte und schön klingende Orgel hatte es mir angetan. Ein hilfreicher Pater Präfekt stöberte drei Notenbände für Orgel auf: Band 8 der Orgelwerke Bachs (Peters Bd. 5 mit den Orgelchorälen aus dem „Orgelbüchlein“ wäre nützlicher gewesen); einen Band mit Werken von Chr. H. Rinck und dann noch ein Heft mit Choralvorspielen von Pachelbel. Letztere gefielen mir besonders gut, hatten aber den Nachteil, daß die verwendeten Lieder in der katholischen Liturgie nicht vorkamen. Also fertigte ich – nach Pachelbels Vorbild – zu den „katholischen“ Liedern neue Vorspiele an, so gut es ging – schriftlich zumeist nur skizziert und dann ausimprovisiert. Die Fugen von Rinck begannen mich bald zu langweilen; ich begann – dreist und anmaßend! – nach seinem Muster „bessere“ zu erstellen. Auch sonst gab es für mich am Internat viel zu tun: Ständige Orgelbegleitung zur Liturgie; Leitung und Begleitung einer Choral-Schola und vieles mehr. – Am Ende meines letzten Schuljahres, nach bestandnem Abitur, erhielt ich von dem Musiklehrer meines Gymnasiums 4 (vier!) Wochen lang eine Art Klavierunterricht – eigentlich nur zu dem Zweck, ein entsprechendes Zeugnispapier an der Kölner Musikhochschule vorlegen zu können.

Derart „vorbereitet“ bzw. deformiert betrat ich, als fundamentaler Autodidakt also, das Gebäude der Musikhochschule in der Dagobertstraße. Von allen Seiten umgab mich Tastengedonner und pianistisches Imponiergehabe. Eingeschüchtert begab ich mich in die damals ziemlich entscheidende Klavierprüfung. Sie muß miserabel ausgefallen sein. Doch dann kam die „mündliche Theorie“ bei Hermann Schroeder: Er hieß mich am Flügel Platz zu nehmen und legte mir ein altes Volkslied vor. Notiert war es in C-dur. Ich mußte es mit einer Begleitung versehen, zuerst zweistimmig, dann drei-, und dann mehrstimmig. „Können Sie das Letztere nach D-dur transponieren?“ Danach: „Nach Fis-dur?“ Und danach: „Modulieren Sie mal von C nach D!“ Und dann: „Geht’s auch von C nach Fis?“ Es ging, wenn auch vermutlich nicht auf dem elegantesten Weg. „Können sie es (mehrstimmig) begleiten mit Melodieführung in der Unterstimme?“ Auch das war kein Problem für einen, der sich zuvor jahrelang an der Orgel im Gottesdienst mit sechsstrophig-langweiligen

Liedern herumgeplagt und sich dabei buchstäblich in satztechnische Varianten geflüchtet hatte, nur um sich die Zeit zu verkürzen und die Gemütsruhe zu retten. Doch an diesem Punkt der Prüfung dämmerte es mir, daß Schroeder hier keine Standard-Prüfung durchzog, sondern meine damaligen Fertigkeiten ausreizen wollte. Es ging noch eine Weile so abenteuerlich weiter. Endlich stand er auf: „Ser gutt, ser gutt“. Die Prüfung war beendet. Jahre später – ich hatte gerade ein ziemlich überzeugendes Abschlußexamen („Sehr gut“) hingelegt – machte ich einen Abschiedsbesuch bei meinem Klavierlehrer Erich Rummel. Ich betrat sein Studio. Er sprang von seinem Klavierstuhl auf, kam mir entgegen, strahlte übers ganze Gesicht: „Herr Strehler, herzlichen Glückwunsch! Ist es nicht toll, was ich über die Jahre hinweg aus Ihnen gemacht habe! Wissen Sie noch, damals in der Aufnahmeprüfung: Ihr Spiel hatte so gar nichts Faszinierendes – (sic!) – und ich war so unglücklich, daß ich ausgerechnet Sie in meine Klasse nehmen sollte. Aber Schroeder hat sich dermaßen vehement für Sie eingesetzt: 'Das ist ein Musiker! Den können wir nicht abweisen!'". Jedenfalls hatte Schroeder damals zunächst einmal mein Musikstudium gerettet. (Eine Wiederholungsprüfung hätte ich gewiß nicht riskiert.)

Psychologen behaupten, daß ein Autodidakt seine Minderwertigkeitskomplexe ein Leben lang nicht los wird. In meinem Falle war es so, daß Hermann Schroeder noch zwei weitere Male meinem Selbstbewußtsein mächtigen Auftrieb verpaßte, und das kam so: Das Schulmusik-Völkchen der Musikhochschule war wieder einmal wie in jedem Sommer zu einer Exkursion in die Eifel aufgebrochen. Dort gab es mitten im Wald eine romantische alte Villa namens „Haus Steinbach“. Dasselbst gab es viel Geselligkeit: Es wurde viel musiziert, gesungen, diskutiert, nebenbei auch geflirtet. Gelegentlich stellten sich andere Professoren der Hochschule – zumindest zeitweise – ein. Stets präsent aber als spirituelles Zentrum war unser Professor Hermann Schroeder. Wenn oben vom „Gravitationszentrum Hermann Schroeder“ in puncto musikalischer Orientierung die Rede war, so muß dieser Begriff hier weitergefaßt werden: Mit seinem Engagement für die jährlichen Sommerexkursionen nach Steinbach (später Königswinter und Freusburg), die ohne ihn nicht stattgefunden hätten, bereicherte er das Studium an der Musikhochschule Köln in

Richtung auf einen kommunikativen Lebensraum, in dem zu studieren und zu leben gleichermaßen sich lohnte. (Ähnliches dürfte übrigens für sein Wirken im und mit seinem Madrigalchor gelten.)

Eines Tages wurde in Steinbach zu einem Improvisationswettbewerb aufgerufen. Arglos, ahnungslos meldete ich mich zur Teilnahme, mit mir noch etwa 12 oder 14 ebenso Mutige. Die Teilnehmer spielten anonym hinter einem Vorhang. Sie durften, wenn sie nicht gerade dran waren, im Publikum mithören. Ich selbst durfte und mußte eine Zeitlang zuhören – und bekam unerhörtes, stellenweise sogar eindrucksvolles Tastengetöse zu hören, das mir aber zum größten Teil ziemlich rätselhaft blieb. Ich wurde nervös, irritiert – mir fiel sozusagen das Herz in die Hose und ich begann schon zu bereuen, mich überhaupt zur Teilnahme gemeldet zu haben. Und dann war ich plötzlich an der Reihe, stand hinter dem Vorhang – und geriet in Verwunderung: Am Klavier fand ich als Vorlage zwei alternative Notentexte: Der eine enthielt ein unscheinbares, sehr lapidares Thema von winzigen drei Takten; daraus sollte eine Toccata mit anschließender Fuge improvisiert werden. Die andere Vorlage bot ein schlichtes altes Volkslied, worüber eine Variationsanlage zu erstellen war. Was hatten meine armen Vorgänger nur angerichtet! Sie hatten den thematischen Winzling mit gewaltigen Akkordkaskaden übergossen und aufgeschäumt, und dann war ihnen nach den großartigen Toccaten-Versprechungen in der nachfolgenden „Fuge“ nach dem Comes bzw. spätestens im zweiten Dux die Puste ausgegangen. Sie hatten sich von der Unscheinbarkeit des vermeintlichen Winzlings aufs Glatteis locken lassen – und dabei nicht bedacht, daß Fugen nur sehr, sehr schwer improvisierbar sind. Für mich war schon damals die Improvisation einer Fuge eine *contradictio in adjecto* bzw. *in attributo*: Ein Ding der Unvereinbarkeit bzw. der Unmöglichkeit. Sich darauf einzulassen bringt nur Enttäuschung.

Für mich kam also nur das Volkslied – „Ach Elslein, liebes Elselein“ – in Frage: In seiner schlichten, aber profilierten und eingängigen Melodik, seiner überschaubaren Periodik geradezu eine Einladung zum Variieren! Ohne zu zögern wählte ich den Typus der barocken Variationssuite, hielt mich an die Bach'sche Suitensatzfolge – und dankte im Stillen meinem Klavierlehrer Rummel, der mich hartnäckig und unablässig mit Bachsuiten gefüttert hatte.

(„Spiele nur immer, was es auch sei: Eine Suite von Bach sei immer dabei!“) Ich staunte, wie leicht sich das Liedchen dem Variationsmodell anpaßte, ja geradezu anschniegte. Sogar die kontrapunktisch etwas vertracktere Schlußgigue ließ es ganz mühelos über sich ergehen. Bei alldem kam ich mir überhaupt nicht grandios vor, eher etwas bekümmert ob der doch recht simplen Anbindung an die barocke Formenwelt und der jedenfalls ziemlich unoriginellen Art der Materialbehandlung, andererseits der doch spürbar hohen Erwartungshaltung bei den Zuhörern. Und wiederum mußte ich staunen, diesmal über den herzlichen Beifall und die deutlich spontane Zustimmung des Publikums zu meiner schlichten Suite, und erst recht danach, als Schroeder nach Abgabe und während der Auszählung der Stimmen die einzelnen Beiträge erläuterte, bewertete – und dabei meine Handwerksarbeit hervorhob und die „formale und gedankliche Klarheit“ über den grünen Klee lobte. – Eines ist mir damals klar geworden: Worum es Schroeder im Theorie- und Kompositionsunterricht letztlich ging: Nicht um die Orientierung an irgendwelchen Ideen, nicht um den Aufbau oder die Entwicklung von Faszinationskraft, Erfindungsgabe oder der Gabe subjektiver Entäußerung. Die lassen sich allesamt nicht unterrichtlich vermitteln. Sein Ziel war die Vermittlung und Weitergabe von Kenntnissen, Fertigkeiten und Fähigkeiten im Umgang mit den Parametern der Musik, einschließlich der Kontrapunktik und der musikalischen Formen – und zwar nach den verbrieften Regeln der Tradition.

Zur „Sommerexkursion Steinbach“ fallen mir noch zwei hübsche Anekdoten ein, die mir typisch zu sein scheinen für das nonchalante, aber eben doch auch sehr pädagogisch- und kommunikativ-charismatische Wirken Schroeders: Man lag am Strand der Steinbach-Talsperre, erschöpft von anstrengenden Proben, etwas faul. Zu faul wohl für unseren Maestro, der dabei war: Er sprang plötzlich auf und verschwand. Nach knapp einer Stunde war er wieder da: „Wollt Ihr einen Ball? Hier habt Ihr einen Ball!“ Er war in Euskirchen gewesen und hatte eben mal einen Ball gekauft – den er nun mit dem Fuß in seine faule Bagage hineinschoß. (In seinem moselrheinischen Dialekt klang das Wort übrigens wie ein Mittelding zwischen Ball und Boll.). – Am Abend danach gab es ein Abschlußkonzert im Hause Steinbach. Es wurde eine ziemlich launige Veranstaltung. In der

Kadenz des D-dur-Klavierkonzerts von Haydn kippte der Pianist (W. H.) unversehens aus dem Haydn-Thema in die Liedmelodie vom „Hänschen klein...“ und fand nicht mehr heraus. Danach begab man sich auf die Terrasse des Hauses. Unser Maestro informierte das aus Köln angereiste Publikum: Man habe hier ein erstaunliches Akustik-Phänomen entdeckt: Ein einzigartiges Echo zwischen der Hausterrasse und dem gegenüberliegenden Waldrand; und das wolle man nun vorführen. Was er nicht verriet: Auf dem Programm stand der Echo-Chor des Orlando di Lasso; außerdem hatte er in einem riesigen, zwischen Terrasse und Waldrand gelegenen Rhododendronbusch seinen versierten Madrigalchor versteckt. Es kam wie es kommen mußte: Mitten im Madrigal geriet der Hauptchor auf der Terrasse aus dem Konzept und gab den Geist auf, der Echochor im Busch aber blieb eisern bei der Stange. Die Aufführung bleibt in der Tat als erstaunlichstes Echo-Phänomen aller Zeiten in Erinnerung.

Das dritte Mal, daß Schroeder – förderlich für mein Selbstbewußtsein – in mein Studium eingriff, geschah bei meiner Abschlußprüfung: Er hatte den Vorsitz beim Orgelexamen (Solo-Wahlfach). Zuletzt nickte er zustimmend, stand auf, gab mir die Hand und sagte: „Ser gutt, ser gutt.“ Die Formel kam mir äußerst bekannt vor.

Köln war in den 50er- und 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in puncto musikalischer Moderne nicht nur ein Zentrum der Avantgarde: Es galt auch als Hort der katholischen Kirchenmusik. Mit Karl Gustav Fellerer, dem wissenschaftlich-universitären Lordsiegelbewahrer, und den beiden führenden Komponisten Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder umriß man den Umkreis der sog. „Kölner Schule“ der zeitgenössischen katholischen Kirchenmusik. Von diversen Organistenvertretungen im Umkreis von Köln waren mir nicht nur die Namen Lemacher und Schroeder, sondern auch kleinere Werke der beiden vertraut. Die Kompositionen Lemachers waren bei den Gemeindechören wegen ihrer Schlichtheit und betonten Volkstümlichkeit zweifelsohne beliebter; Sätze von Hermann Schroeder hingegen galten als progressiver, aber eben auch als schwieriger. – Als ich nach der Aufnahmeprüfung der Theoriegruppe unter Lemacher und nicht der unter Schroeder zugeteilt wurde, war ich zunächst enttäuscht. Bald aber lernte ich Lemachers Unterricht zu schätzen:

Seine Art, mit den Schülern umzugehen, seine pädagogische Umsicht, die Fähigkeit, sein immenses Wissen an den Mann zu bringen. Wenn er in seinem Unterricht Themen von Brahms, Bruckner heranzog, dann gerieten selbst simple Hörübungen zu Ereignissen im Sinne stilgeschichtlicher Lektionen. Einmal hatte er sich einen besonders lehrreichen Gag ausgedacht: Er trug einen dreistimmig polyphonen Satz am Klavier vor, der sich seltsam bizarr und sperrig anhörte. Wir sollten dessen Herkunft erraten. Unsere Versuche kreisten um die Namen Reger, Schoenberg, Busoni und Pepping – es handelte sich aber um Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ aus dem Orgelbüchlein. Unser Professor hatte allerdings den Cantus weggelassen – wodurch die herbe Bild- und Symbolstruktur des Stückes um so drastischer hervortrat.

Wiederholt kam es vor, daß während einer Lemacher-Lektion unversehens und unangemeldet Hermann Schroeder auftauchte, natürlich nicht ohne zuvor angeklopft zu haben. Lemacher sprang stets von seinem Sitz auf: „Schroederle, was gibt’s?“ Und Schroederle: „Herr Professor“ (sic!), „kommen Sie bitte anschließend mal in das Dozentenzimmer! Es gibt da ein Problem...“ Und anschließend der „Professor“ – zu uns gewandt und in auffällender Regelmäßigkeit: „Mein begabtester Schüler! Kennen Sie seine c-moll-Orgel-Toccata? Ein grandioses Werk!“ Und dann an mich gerichtet – den einzigen Orgelspieler der Gruppe: „Die müssen Sie unbedingt spielen!“

Lemacher und Schroeder hatten im übrigen zur eigenen kompositorischen Tätigkeit ein recht unterschiedliches Verhältnis. Ich gehe hier natürlich nur von meinen begrenzten Erlebnissen und Erfahrungen aus, und bekanntlich ist selektive Wahrnehmung zur Erstellung allgemeiner Aussagen ungeeignet. Dennoch will mir scheinen, daß in diesem Falle meine Beobachtungen nicht untypisch waren. Dafür je ein Beispiel:

Lemacher brachte gelegentlich seine neuesten „Kompisiönchen“ in den Theorieunterricht ein und garnierte diese mit sinnvollen, z.T. launigen Erläuterungen. (Das Wort „Kompisiönchen“ war übrigens seine eigene Wortschöpfung! Er bezog sie durchaus nicht nur auf unsere Versuche, sondern erstaunlicherweise auch auf seine eigenen Hervorbringungen!) Über

den musikalischen Strukturen, nicht nur in seiner Kommentierung, glaubte ich stets ein distanziertes Schmunzeln zu spüren. Eines Tages kam er mit einer „Marienkantate“ an. Der WDR hatte ihm einen Kompositionsauftrag erteilt. Womöglich geschah es im Jahre der „Verkündigung des Dogmas von der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel“ und war als Beitrag des WDR zu diesem Anlaß gedacht. Der Auftrag kam allerdings nicht von der Abteilung für „Neue Musik“, schon gar nicht aus der Ecke des „Studios für Elektronik“: Er kam aus dem Winkel für „Volksmusik“. Die Abteilung stand damals unter der Leitung von Ferdinand Schmitz, brachte zahllose populäre Produktionen heraus – und verschwand nach 1968 mit dem Aufkommen der „Liedermacher-Szene“ um Hannes Wader, die Gruppen „Liederjan“, „Zupfgeigenhansel“ und andere spurlos. – Unser Professor also brachte nach Vollendung des Werkes die Partitur in den Unterricht. Er hatte den Typus einer Liedkantate mit variierten Strophen (für Chor und kleines Orchester) gewählt und als Vorlage ein schlichtes, aber damals noch populäres Liedchen benutzt: „Maria zu lieben ist allzeit mein Sinn.“ Mit dezentem, aber durchaus deutlichem Stolz wies er uns auf Details der Variationsanlage in ihrer Textbezogenheit hin, und dann besonders auf die 4. Strophe: Acht Takte lang ein Pizzicato in den Streicherbässen! Was sollte denn das? Ich sehe noch Lemachers Schmunzeln vor mir: „Schauen Sie doch nur in den Text!“ Und was lasen wir da? „...so oft mein Herz klopft, befehl ich es dir...“

Hermann Schroeder waren derartige Scherze innerhalb seines kirchenmusikalischen Schaffens fremd. Seine liturgischen Kompositionen, zumal seine Messen, atmen stets den Geist unbedingter Ernsthaftigkeit. Ihre polyphone Struktur ist verzwickter, für Laienchöre allerdings, denen sie ja zugeordnet sind (bzw. waren), auch wesentlich schwieriger. Ich erinnere mich an einen mir ganz unvergeßlichen Vorfall: Eine seiner Messen – ich glaube, es war die „Missa Regina Coeli“ – sollte aufgeführt werden – möglicherweise aus gleichem Anlaß, der auch Lemachers Kantate ausgelöst hatte? Der Chor des Bachvereins hatte die Aufgabe übernommen. Es wurde wie üblich ernsthaft und intensiv geprobt. Man geriet an eine Stelle, die intonationsmäßig und infolge der vertrackten Polyphonie nur mühsam zu realisieren war. Der Chor agierte zunehmend lustlos. Schroeder wurde

ungeduldig, nervös, unwirsch – und dann brach es plötzlich aus ihm heraus: „Glauben Sie, es macht mir Spaß, andauernd so ein Zeug komponieren zu müssen?“ Ich war so betroffen, daß sich mir dieser Ausbruch des verehrten Meisters der katholischen Kirchenmusik bis in die Formulierung hinein unauslöschlich eingeprägt hat.

Erklären sich womöglich von daher Schroeders unablässige Ausflüge in die Welt der Kammermusik und des Streichquartetts? Auch die in das Elysium der Literaturvertonungen? Sie waren nicht immer glücklich. In Köln kam es im November des Jahres 1954 zu einer Aufführung des „Carmen Mysticum“, seiner Faust-Kantate über Texte aus dem 1. und 2. Teil. Wiederum war der Bachverein beteiligt, und ich durfte also mitsingen. Der Chor reagierte in der Probenphase zunehmend irritiert: In intensivem Gedankenaustausch wurde uns die Kluft zwischen dem geradezu fiebrigen Transzendenzstreben des Textes und der ausgesprochen emotionsabgewandten Tonsprache unseres Meisters und Chorleiters bewußt. Daß schon ganz andere Musikmeister an der Vertonung des Faust II gescheitert waren, wußten wir damals noch nicht. Mahlers „Achte“ kannten wir nicht, und schon gar nicht Adornos ambivalentes Urteil über Mahlers „grandioses Scheitern“. Der WDR stellte für die Aufführung seinen „Großen Sendesaal“ zur Verfügung – doch die Aufführung wurde weder übertragen noch überhaupt aufgezeichnet. Sie blieb auch darüberhinaus ohne nennenswerte öffentliche Resonanz.

Bleibende und für mein berufliches Schaffen prägende Eindrücke verdanke ich den Aufführungen des Kölner Bachvereins unter Schroeders Leitung. Unvergeßlich ist mir eine Aufführung der Matthäuspassion in der Kirche St. Bruno in Köln-Klettenberg, in einer der wenigen vom Bombenkrieg verschonten Kirchen in Kölns Randbezirken. Die Aufführung fand statt unter für heutige Verhältnisse unsäglich beengten Verhältnissen. Doch für mich wurde sie zu einem der wichtigsten musikalischen Ereignisse meines Lebens. Hervorragende Solisten wirkten mit: Heinz Martens (Evangelist), Hans-Olav Hudemann, Agnes Giebel u.a.. Doch es war nicht die sängerische, nicht die technische Qualität der Aufführung, die mir das Bleibende des Eindrucks bestimmte. Es war die spirituelle Dimension der

Interpretation. Es kam zu jener Stelle von wenigen vier As-dur-Takten über den Text: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“: In der musikalischen Präsentation – im piano, bei deutlich zurückgenommenem Tempo – breitete sich eine Atmosphäre der Benommenheit, Beklommenheit und verhaltener Betroffenheit von solcher Intensität aus, wie ich sie bei anderen Aufführungen bis dahin und seither nie mehr erlebt habe. – War oben mal von Schroeders „Emotionsabgewandtheit“ die Rede? Wir müssen hier wohl ein wenig korrigieren und differenzieren. – Jahre später durfte ich (als chorischer Aushilfs-Tenor) im Kölner „Philharmonischen Chor“ unter Philipp Röhl bei einer Aufführung der Matthäuspassion im Kölner „Gürzenich“ mitwirken. (Röhl war an der Kölner Musikhochschule Nachfolger Hermann Schroeders in der Position des Leiters des Hochschulchores.) Im Pathos eines Brucknerschen Adagios tauchte besagte As-dur-Stelle aus unendlich geheimnisvollem Pianissimo auf, schwoll an zu einem gewaltigen Fortissimo, welches die Höhe überwältigender katholischer Glaubensinbrunst erreichte – und verschwand schließlich im Pianissimo-Dunst totaler Selbstaufgabe. Mir lief es kalt über den Rücken. Ich konnte der Deutung des Philipp Röhl eine gewisse Größe nicht absprechen. Doch konnte ich andererseits den Verdacht nicht loswerden, daß es sich hier um ein fundamentales Mißverständnis handelte. Und noch im Gürzenich erinnerte ich mich an jene Aufführung unter Hermann Schroeder in St. Bruno – voller Dankbarkeit und nachträglicher Bewunderung.

Was wird bleiben vom Werk und Wirken Hermann Schroeders? Mit Sicherheit die kostbaren Streichquartette – wenngleich eingegrenzt vorbehalten dem genreüblichen kleinen Kreis der Kenner und Liebhaber. Gleiches gilt für die großen Orgelwerke, die Toccata op. 5 zumal und die Choralphantasien. Auch eine Reihe der Werke für und mit Klavier werden überdauern, vor allem wenn sie so kompetent präsentiert werden, wie wir es von den Aufzeichnungen mit Tiny Wirtz her in Erinnerung haben. Einem größeren Kreis der Musikliebhaber bleiben gewiß die diversen Volksliedbearbeitungen unterschiedlicher Art und Besetzung erhalten, z. B. die „Minnelieder für Klavier“ und die „Fünf deutschen Weihnachtslieder für Klavier zu vier Händen“; doch auch entsprechende Vokalsätze: In

sympathischer Weise vereinigen sie liedhafte Vertrautheit, polyphone Kunstfertigkeit und moderat-moderne Harmonik. Die (lateinischen) Meßkompositionen sind als Folge der Verdrängung der lateinischen Sprache aus der katholischen Liturgie für die Musikwelt wohl unwiederbringlich verloren. Für den Konzertsaal taugen sie nicht, waren auch nie dafür gedacht.

Für die kleinen Orgelwerke aber möchte ich hier am Schluß meiner Erinnerungen noch eine Lanze brechen: Die „Präludien und Intermezzi“ etwa, auch die „Präambeln und Interludien“ habe ich bei meinen Orgelvertretungen oft und mit deutlichem Anklang bei den Gemeindemitgliedern in den Gottesdiensten eingebracht, und zwar sowohl bei der katholischen als auch bei der evangelischen „Zunft“. (Ich werde übrigens von beiden „Zünften“ zu gelegentlicher Orgelvertretung gebeten – was ich meinem in puncto Konfessionalität spezifischen Lebensweg verdanke.) Zwischen der Funktion der Orgelmusik in der katholischen und der in der evangelischen Liturgie gibt es freilich bemerkenswerte Unterschiede: Zwischenspiele im katholischen Gottesdienst dienen als bloße Füllsel; kommt der Organist nach der „Gabenbereitung“ oder der Kommunionausteilung nicht rechtzeitig zum Ende, gibt's Ärger. Im evangelischen Gottesdienst hingegen sind sie integrierter Bestandteil der Liturgie und werden im Liturgie-Zettel eigens ausgewiesen. Deutlicher noch wirkt sich der Unterschied im Nachspiel aus: Sobald in der katholischen Messe das „Ite missa est“ und das Schlußlied verklungen sind, springt alles explosionsartig auf und stürmt aus der Kirche hinaus. (Das Gefühl, endlich von der „Sonntagspflicht“ entbunden zu sein, steckt mir noch von meiner Kindheit her in den Knochen.) Der Organist darf dafür sich postludierend austoben und spielen, was und wie lange er will – frei nach der Devise: „Der Liebe Gott hört zu!“ Anders im evangelischen Gottesdienst: Nach dem Segen und dem Schlußlied bleibt die Gemeinde auf den Plätzen und lauscht – mehr oder weniger aufmerksam – dem Orgelnachspiel. Der Organist tut allerdings gut daran, die Geduld der Lauscher nicht zu strapazieren: Bachs Passacaglia etwa wäre völlig fehl am Platze! Hier eben kamen mir oft und oft Schroeders kleine Köstlichkeiten zu statten und taten ihre Dienste. Und wenn sich dann danach Gemeindemitglieder im Vorraum der Kirche bei einer Tasse Kaffee zu

einem Abschiedsplausch einfanden und ich mich dazugesellte, bekam ich – bezogen auf Schroeders Stücke – immer wieder zu hören: „Was war das? Es klang zwar (!) modern, war aber so erfrischend phantasievoll, farbig – und einfach angenehm zu hören!“

Und was wird bleiben von Schroeders chorischem Wirken – zumal dem mit seinem Lieblingskind, dem legendären Madrigalchor? Mir kommen Verse des Michelangelo Buonarroti in den Sinn:

*„Ich bin nicht tot, ich wechsle nur die Räume;
Ich bin in euch, wandle durch eure Träume.“*

Multas gratias, Maestro!

Verzeichnis der benutzten bzw. zitierten Literatur:

Th. W. Adorno, Mahler – Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt am Main 1960; hier aus: Gesammelte Schriften Bd.13, Frankfurt am Main 1971 (S.283)

Hans Mayer, Stadtansichten, Frankfurt am Main 1989, darin das Kapitel über Köln (S.44 ff.)

Hans Mersmann, Die Tonsprache der neuen Musik. Mainz 1928

ders., Musik der Gegenwart. Berlin o. J.

ders., Musikhören, Frankfurt am Main 1952

ders., Musikgeschichte in der abendländischen Kultur, Frankfurt a. M. 1955 (S.4 ff.)

Karl H. Wörner, Neue Musik in der Entscheidung, Mainz 1954 (S.284 f.; S.291)

Die Verse des Michelangelo am Schluß meines Erinnerungstextes kann ich bibliographisch leider nicht belegen. Es handelt sich hier um ein Gedächtniszitat aus einer Hörfunksendung des Südwestfunks Baden-Baden (heute SWR 2). In der mir vorliegenden Ausgabe der Texte und Gedichte des Michelangelo aus dem Manesse-Verlag (Zürich 1947) tauchen die Verse nicht auf.

Dr. Wolfram Syré

Das kleine Orgelstück bei Hermann Schroeder

Betrachtungen zu Satztechnik, Form und Stilistik

Der Musiker Hermann Schroeder hat eine vielseitige berufliche Karriere durchlaufen: als Schulmusiker in Köln (1930-38), Domorganist (1938/39) und Musikschulleiter (1939-41) in Trier, als Dirigent des Bach-Vereins (1946-1961) und Theorielehrer in Köln, wobei der Höhepunkt sicher die Professur für Musiktheorie an der dortigen Musikhochschule war (1946-1981). Der Komponist Hermann Schroeder war zeitlebens der Orgel so verbunden, daß er einen beträchtlichen Anteil seines Schaffens diesem Instrument gewidmet hat.¹ Die nachfolgenden Betrachtungen widmen sich dem kleinen Orgelstück, das in seinem Werk eine besondere Rolle spielt.

I. Das Material

Hermann Schroeder hat innerhalb seines Orgeloeuvres verschiedene Zyklen mit kleinen Orgelstücken vorgelegt. Die folgende Auswahl bildet die Grundlage für unser Essay:

1. Kleine Praeludien und Intermezzi für Orgel opus 9 (1932)
2. Praeambeln und Interludien für Orgel (1954)
3. Kleine Intraden für Orgel (1959)
4. Pezzi piccoli (1960)
5. Orgel-Mosaiken (1969)
6. Septenarium für Orgel (1973)
7. Zyklus aus Inventionen für Orgel (1978)
8. Klein-Exercitien. 6 Bagatellen für Orgel (1982)
9. Mixtura à cinque für Orgel (1983)
10. Pezzi speciali für Orgel (1984)

Die nachfolgende Betrachtung widmet sich diesen Stücken im Sinne einer in sich geschlossenen Werkgruppe. Verallgemeinernd anmutende Aussagen im Text sind dementsprechend immer nur auf diese Werkgruppe bezogen zu verstehen. Die Untersuchung geht systematisch vor und beschreibt zunächst die erste Dimension (Rhythmik, Melodik), dann die zweite (Harmonik), dritte (Satztechnik) und vierte Dimension (Form). Den Abschluß bildet eine stilistische Würdigung.

II. Versuch eines Zugangs

In der Welt der Kunst erfordert das Schaffen von Miniaturen eine handwerkliche Meisterschaft. Gleichzeitig ist der Anspruch an die Entfaltung von ausdrucksvoller Gestaltung und von aussagekräftigen Ideen der gleiche wie bei großangelegten Kunstwerken. In Verbindung mit Kirchenkunst kann das „kleine Werk“ jedoch leicht einen negativen Beigeschmack erhalten, da die Zahl der durch kirchliche Instanzen in ihrer schöpferischen Freiheit ausgebremsen Künstler Legion ist. Und die besonders im katholischen Bereich verbreitete vorauseilende Beschränkung auf ein „Opus minimale“ kann zum Sublimieren dieses Tatbestandes verkommen. Hiervor blieb Hermann Schroeder selbst nicht verschont, wenn er schrieb: „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 gestellt werden.“² Aber gerade wegen seiner großen Bereitschaft, auf liturgische Erfordernisse einzugehen, mag Hermann Schroeder umso enttäuschter gewesen sein, als er 1965 an den Kölner Kardinal Joseph Frings schrieb und gegen das Zurückdrängen der lateinischen Sprache in der Liturgie protestierte: „Wenn die Früchte des Konzils so aussehen, muß ich darin gleichzeitig das Ende meines kirchenmusikalischen Lebenswerkes sehen“.³

Andererseits steht die freie künstlerische Entfaltung in keinerlei Widerspruch zu religiösem Empfinden. In seinen zahlreichen kleineren Orgelstücken hat Hermann Schroeder sich in Bezug auf das Format selbst enge Grenzen gesetzt, keinesfalls aber in Bezug auf die künstlerische Qualität. Für den Zuhörer erschließen sich diese Stücke erstaunlich gut durch prägnante Strukturen in allen musikalischen Parametern. Das geht so weit, daß die sich in den Stücken ergebenden Klänge keine Zufallsprodukte sind, sondern sich als Konsequenzen aus der jeweiligen rhythmischen, melodischen oder satztechnischen, von Hermann Schroeder in jedem Einzelfall geschaffenen Gesetzmäßigkeit ergeben. Für den Organisten lassen diese Stücke wegen der mit ihren kleineren Dimensionen verbundenen geringen Anforderungen

an Spieltechnik und Gestaltungswillen vielleicht manchmal die erforderliche Anziehungskraft vermissen. Auch der quantitative Unterschied zu den meist groß dimensionierten Orgelwerken vorangegangener Epochen spielt dabei sicher eine Rolle. Den Versuch Hermann Schroeders, sich so insbesondere von der Romantik und Postromantik zu entfernen, muß man wohl akzeptieren; gleichzeitig stellt sich die Frage, ob der Titel des ersten Zyklus „Kleine Praeludien und Intermezzi“ programmatisch zu verstehen ist. Wenn das zutreffen sollte, handelt sich es bei diesen und weiteren kleinen Orgelstücken Hermann Schroeders um Beiträge zum Gottesdienst, die einem hohen satztechnischen Anspruch genügen sollen. Bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts haben diese Stücke im Gottesdienst sicher das ihnen zugedachte Publikum erreicht. Die im Großen und Ganzen bedauerlichen neueren kirchlichen Entwicklungen haben diesen Weg teilweise oder vollständig verstellt, und das konzertante Orgelrepertoire orientiert sich heutzutage eher an groß angelegten Werken. Dessen ungeachtet sind die kleinen Orgelwerke Hermann Schroeders herausragende Beispiele qualitätvoller Orgelmusik im Sinne des Bachschen „Orgelbüchleins“. Ähnlich wie Johann Sebastian Bach, der sein „Orgelbüchlein“ in einem vorangestellten Zweizeiler zu einer Art Musterbuch der – in diesem Fall choralgebundenen – Satztechnik apostrophierte, wollte Hermann Schroeder mit seinen kleinen Orgelstücken Anregungen für ein qualitätsbewußtes liturgisches Orgelspiel und Modelle für die Improvisation geben.⁴

III. Die erste Dimension

III.1. Rhythmik

Es fällt auf, daß Hermann Schroeder in seinen kleinen Orgelstücken anfangs kaum zu rhythmischen Experimenten neigt. Wenn man in der Abfolge seiner oben genannten Werke eine Entwicklung beschreiben möchte, muß man konstatieren, daß die meisten rhythmischen Modelle zunächst auf motorischer Gleichmäßigkeit (Notenbeispiel 1: Kleine Praeludien und Intermezzi für Orgel opus 9, Nr. III, Takte 1-2), auf einfachen Folgen kurzer und langer Noten (Notenbeispiel 2: Kleine Praeludien und Intermezzi für Orgel opus 9, Nr. II, Takte 1-6) oder auf Punktierungen (Notenbeispiel 3: Praeambeln und Interludien für Orgel, Nr. V, Takte 1-8) beruhen. Spannungsgeladene Exklamationen oder Synkopierungen sind eher selten

anzutreffen. Taktwechsel als metrische Differenzierungen gehören dagegen von Anfang an zu Schroeders rhythmischem Repertoire (Notenbeispiel 4: Kleine Praeludien und Intermezzi für Orgel opus 9, Nr. VI, Takte 1-6). Ein deutlicher Aufbruch zu einer weit vielfältigeren Rhythmik ist ab den „Orgel-Mosaiken“ zu beobachten, also im Spätwerk der 70er und 80er Jahre (Notenbeispiel 5: Orgel-Mosaiken, Nr. VI, Takte 1-5, und Notenbeispiel 6: Orgel-Mosaiken, Nr. VII, Takte 1-3 und 9-10). Diese Neuorientierung wird z. B. durch das spezielle Notenbild des „Septenarium für Orgel“ unterstrichen (Notenbeispiel 7: Septenarium für Orgel, Nr. I, Takte 1-6).

Insgesamt gesehen ist die Rhythmik in Hermann Schroeders kleinen Orgelstücken relativ unkompliziert. Seine Einlassung: „[...] erleidet die Rhythmik im kultischen Raum naturgemäß eine starke Einschränkung: Rhythmus ist das eigentliche Abbild der körperlichen Bewegung [...]. Bei der echten Kirchenmusik können daher nur Rhythmen vorkommen, die dem Wesen liturgischer Kunst nicht widersprechen.“⁵ Diese Formulierung bezieht sich sicherlich in erster Linie auf die Vokalmusik und die einzubeziehenden Instrumente; Schroeder verzichtet in seiner Kirchenmusik bewusst auf Schlaginstrumente. In der Orgelmusik dagegen spiegelt sich in Hermann Schroeders Rhythmik nahezu exklusiv sein quirliges Temperament in expressiver Weise wider.

III.2. Melodik

Als ein der Tonalität verpflichteter Komponist erfindet Hermann Schroeder cantable, der jeweiligen Tonart immanente Melodien (Notenbeispiel 8: Praeambeln und Interludien für Orgel, Nr. VIII, Takte 1-2), arbeitet mit Skalensegmenten (Notenbeispiel 9: Praeambeln und Interludien für Orgel, Nr. IV, Takte 1-10) oder setzt auf Chromatik (s. Notenbeispiel 3). Gerade das Notenbeispiel Nr. 3 verrät ein Geheimnis der Schroederschen Melodik: Seine meist durch Dissonanzen verfremdete Tonalität empfindet man nicht als unangenehm, da seine Melodik in jeder Stimme konsequent einer – jeweils eigenständigen – Logik folgt. Die Melodik von Nr. VII aus „Septenarium für Orgel“ ist ein typisches Beispiel für Schroeders späte Schaffensphase (Notenbeispiel 10: Septenarium für Orgel, Nr. VII, Takte 1-8). Besondere Erwähnung verdienen die Skalen-Perfidiae in Nr. I

Praeambel des „Zyklus aus Inventionen“. Der „Zyklus aus Inventionen“ beschäftigt sich außerdem in melodischer Hinsicht besonders ausführlich mit chromatischen Skalen, die „Mixtura à cinque“ sowohl mit Chromatik wie mit der übermäßigen Sekunde.

IV. Die zweite Dimension

IV.1. Harmonik

Besonders unter den Kölner Musikstudenten der fünfziger bis siebziger Jahre war der Begriff „Quarten-Hermann“ ein geflügeltes Wort. Diese Apostrophierung beschreibt einen Tatbestand, der in den Grenzbereich zwischen Melodik und Harmonik fällt. Hermann Schroeder griff gern zu Mixtur-Klängen konsequent parallel geführter Quarten und Quinten, später auch großer und kleiner Sekunden (hier z. B. Nr. III „Lacrimoso“ der „Pezzi speciali“). Mit solchen Mixtur-Klängen als ostinate Figurationen imitierte Schroeder auch Glockenklänge auf der Orgel, z. B. in Nr. III der Praeambeln und Interludien für Orgel und in Nr. II der „Orgel-Mosaiken“ (Notenbeispiel 11: Praeambeln und Interludien, Nr. III, Takte 1-5). Mit diesen parallel geführten Intervallen greift Schroeder mittelalterliche Kompositionstechniken aus der Zeit der frühen Mehrstimmigkeit auf, z. B. Organum oder Fauxbourdon. Auch dies gibt seiner Musik manchmal einen archaischen Charakter.

Grundsätzlich komponierte Hermann Schroeder tonal, aber dissonant. Er bediente sich manchmal auch einer modalen Harmonik, sinnfällig z. B. durch den Titel „Ostinato dorico“ aus den „Pezzi piccoli“ oder – pars pro toto – die Schlußkadenz der Nr. VII Postludium aus dem „Septenarium für Orgel“ (Notenbeispiel 12: Septenarium für Orgel, Nr. VII, Takte 38-39) belegt. Modal bedingt sind auch die in Nr. II der „Praeambeln und Interludien“ im Raum stehenden verminderten oder tief alterierte Intervalle enthaltenden Harmonien (Notenbeispiel 13: Praeambeln und Interludien, Nr. II, Takte 8-16). In den beiden späten Zyklen „Mixtura à cinque“ und „Pezzi speciali“ geht Schroeder einen spürbaren Schritt hin zu atonalen Klängen, vollzieht den Bruch mit der Tonalität aber nicht.

V. Die dritte Dimension

V.1. Satztechnik

Hermann Schroeder hat sich in erster Linie auf Satztechniken verlegt, die im Wesentlichen in der Orgelmusik des Barock gepflegt wurden. Es ist aber interessant, hier zwischen traditionellen und individuellen Verfahren zu unterscheiden.

V.2. Traditionelle Satztechniken

„Die Gleichberechtigung aller Stimmen sowie die Strenge der kontrapunktischen Techniken [...] garantieren – wenigstens rein technisch – die Ebene der allgemeingültigen Aussage.“⁶ Dies erklärt die Absentia nahezu jeglicher sentimentalten Regung in Hermann Schroeders kleinen Orgelstücken. Tatsächlich bediente er sich in seinen Zwischenspielen gern imitatorisch orientierter Satztechniken wie Fuge, Fugato (oft nur zweistimmig) und Kanon, um einen Gegenpol zu seinen akkordisch gesetzten Abschnitten zu schaffen. Nr. I aus den „Kleinen Präludien und Intermezzi“ ist hier ein typisches Beispiel: im Mittelteil wechselt die Satztechnik (polyphon statt homophon) und außerdem die Dynamik (Manualwechsel zum piano). Sein Ideal ist offensichtlich die Transparenz der Form. Daneben schuf er auch Stücke, die konsequent nur einer Satztechnik gewidmet sind. Beispiele für eine Fuge finden sich in Nr. V aus „Kleine Praeludien und Intermezzi für Orgel“ und in der „Toccata“ aus „Kleine Intradnen“. Fugati sind weit häufiger anzutreffen, wie z. B. in Nr. I und Nr. 6. aus „Kleine Praeludien und Intermezzi für Orgel“, oder in Nr. IV (mit Thema und Contrasubjekt) der „Praeludien und Interludien“. Ein typischer Kanon steht in der Nr. II aus „Kleine Praeludien und Intermezzi für Orgel“.

Eine andere von Hermann Schroeder sehr häufig verwendete Satztechnik ist die des Ostinato. Deren Vorfeld sind die Sequenzierungen vor allem rhythmischer Module, die Schroeders Vorliebe für motorische Grundbewegungen entspringen, zuzuordnen.

V.3. Individuelle satztechnische Verfahren

V.3.1. Kanon

Die kanonische Satztechnik hat Hermann Schroeder offenbar als eine besondere Herausforderung betrachtet. So hat er zahlreiche kanonische

Episoden oder Kanons komponiert, die eine jeweils eigene Faktur aufweisen. Hier sind zu nennen: Nr. V aus „Praelambeln und Interludien für Orgel“ als ein der A-B-A-Form des Stückes entsprechender Kanon in der Oktave, in der Sekunde und wiederum in der Oktave. Die „Pastorale“ aus „Kleine Intradern für Orgel“ ist ein Kanon in der Oktave, bei dem Ober- und Unterstimme abwechselnd die Führung übernehmen. Das „Ostinato“ aus „Septenarium für Orgel“ mit seinem Kanon in der Oktave enthält als dritte Stimme eine cantable Liedmelodie. Der „Discantus ad fugam“ aus „Zyklus aus Inventionen für Orgel“ stellt im Gegensatz zu diesem Titel einen dreiteiligen Kanon in der Oktave, dessen Imitationsfolge in von Abschnitt zu Abschnitt immer kürzeren zeitlichen Abständen verläuft.

V.3.2. Ostinato

Ostinato-Strukturen sind in Hermann Schroeders Stücken häufig anzutreffen. Es handelt sich dabei sowohl um Episoden (z. B. Nr. IV und Nr. V aus „Orgel-Mosaiken“) wie auch um komplett als Ciacona angelegte Stücke (z. B. Nr. II aus „Praelambeln und Interludien für Orgel“). Bei den Ciaconen oder Passacaglien wechselt das Thema häufig vom Baß auch in andere Stimmen. Eine andere Variante besteht darin, auch eine „Krebs“-Version des ostinaten Themas zu bearbeiten (z. B. in der „Passacaglia“ aus „Kleine Intradern“). Mischformen von Kanon und Ostinato stellen die „Ciacona canonica“ aus den „Pezzi piccoli“ und der Kanon (Nr. II) aus „Klein-Exercitien“ dar. Letzterer vollzieht sich in drei Durchgängen über einer absteigenden Oktav-Skala im Baß.

VI. Die vierte Dimension

VI.1. Formale Architektur

Hermann Schroeder verzichtete in gut der Hälfte seiner Zyklen mit kleinen Orgelstücken auf Werktitel. Will man diese Stücke beschreiben, muß man auf deren Satztechnik oder Form zurückgreifen. Er präsentiert die „kleine Form“ meist als A-B-A- oder A-B-A-C-A-Reihungsform (z. B. Nr. II aus „Kleine Praeludien und Intermezzi“ oder Nr. VIII aus Praelambeln und Interludien). Darunter fallen auch die meisten der mit Praelambulum, Praeludium, Intrade, Toccata, Postludium oder Finale überschriebenen Stücke. Die Anregung dazu kommt vielleicht von den Teilen des liturgischen

Ordinariums oder Propriums, also von „(...) Texten, die an sich bereits die in der Musik ebenfalls zu findenden Form aufweisen. Z. B. findet sich die Form A-B-A im Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison, ebenfalls im Antiphon-Psalm oder beim Alleluja-Vers-Alleluja (...)“.⁷ Eine Ausnahme bildet hier die Toccata (Nr. I) aus „Kleine Intradnen“, die eher einer Liedform entspricht. Das „Palindrom“ (Nr. VI aus „Pezzi piccoli“) mit seinem spiegelbildlich angelegten Formablauf A-B-C-B-A ist eine Besonderheit. Sofern die Satztechnik z. B. einer Fuge oder eines Ostinato besondere formale Verläufe verlangte, wie z.B. die „Gigue“-Fuge Nr. VII aus „Praeambeln und Interludien für Orgel“, sah Hermann Schroeder von der Reihungsform ab. Das „Solo-ostinato“ (Nr. IV aus „Klein-Exercitien“) ist hingegen als Reihungsform angelegt. Ein Teil seiner dem Ostinato-Prinzip verpflichteten Stücke erweisen sich in Bezug auf Rhythmik und Dynamik als Entwicklungsformen, wie z. B. die Passcaglia (Nr. II) aus „Kleine Intradnen“. Auch Schroeders rare „Lieder ohne Worte“ (z. B. Nr. III aus „Praeambeln und Interludien für Orgel“) haben ihre eigene Form. Innerhalb der hier besprochenen Werkgruppe sind die Charaktervariationen nur mit einem Stück vertreten, der „Arie mit Varianten“ (Nr. III aus „Kleine Intradnen“). Werktitel wie „Canzona ariosa“, „Intermezzo capriccioso“, „Melos trium vocum“, „Momento meditativo“, „Pastorale“, „Ritornell“ oder „Trio scherzando“ weisen weniger auf die Form, sondern vielmehr auf den Charakter des betreffenden Stückes hin.

V. Die fünfte Dimension: Der Stil

Hermann Schroeders expressionistisch orientierte und damit im Verhältnis zu dem jeweiligen Kompositionsdatum vielleicht unzeitgemäßen kleinen Orgelstücke sind sicher Teil jenes allgemeinen Aufbruchs, der sich von der Romantik und der Postromantik entfernen wollte. Dabei entsprechen die rhythmische Motorik und die angespannte Harmonik den schrillen Farbakkorden und den scharfkantigen Formen der entsprechenden Malerei. Auch Hermann Schroeder blieb das Dilemma nicht erspart, als Ausgleich für „nicht Wohlklingendes“ etwas anbieten zu müssen: In diesem Zusammenhang überzeugen der meist temperamentvolle Affekt seiner Musik – man hier denke an „non liturgico“ aus „Mixture à cinque für Orgel“ als exponiertestes Beispiel – in Verbindung mit seiner einer logischen

Satztechnik verpflichteten Disziplin. Letzteres wird auch durch die meist geringen spieltechnischen Anforderungen dokumentiert, in deren Dienst oder sogar trotz derer Hermann Schroeder es verstand, griffige thematische Formulierungen zu erfinden (s. Notenbeispiel 9). Gleichwohl ist nicht zu übersehen, daß diese Musikrichtung versuchte, sich am - im damaligen Verständnis – Olymp barocker Orgelmusik zu orientieren. Hierfür spricht die Konzentration auf Satztechniken des Barock bis hin zu zitatähnlichen Episoden, z. B. die Themen der Zwischenspiele in „Ostinato dorico“ aus „Pezzi piccoli“, die an entsprechende Formulierungen in Johann Sebastian Bachs Praeludium h-moll BWV 544 erinnern (sollen?).

Bei allem Respekt vor der Modernität von Schroeders Stücken ist aber nicht zu übersehen, daß er auch ein Erbe der Orgelmusik aus dem 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist. Hier sind nicht nur oft romantisierende Harmonien oder cantabile Melodien zu erwähnen, auch die manchmal wenig experimentelle motorische Rhythmik steht in der Tradition romantischer Orgelkunst, z. B. der von Max Reger. Wenn man die Nahtstelle zwischen romantischer und moderner Orgelmusik betrachtet, kommt Schroeder in seinen frühen Werken hier eine Brückenfunktion zu. In dynamischer Hinsicht stehen die kleinen Orgelwerke Hermann Schroeders mit ihren dynamisch hochvariablen Passacaglien und dem Manualwechsel beim Aussetzen der Pedalpartie noch auf dem Niveau der romantischen Aufführungspraxis. Das Stilmittel des absteigenden, bei Schroeder modalen Tetrachords vor einer Binnen- oder Schlußkadenz hat sich schon im Orgelwerk Charles-Marie Widors bewährt. Impressionistische Anklänge hören wir in Nr. VI aus „Praelambeln und Interludien“ (Notenbeispiel 14: Praelambeln und Interludien, Nr. VI, Takte 1-6). Aber auch Stimmungsmusik ist Hermann Schroeder nicht fremd: Die fanfarenartigen Klänge mancher Tutti-Episoden zeichnen das religiöse Empfinden nach, das große mittelalterliche Kirchenräume vermitteln. Man sollte sich in diesem Kontext daran erinnern, dass Schroeder schon als Student an der Kölner Musikhochschule (1926-30) seinen Orgelprofessor Domorganist Hans Bachem (1897-1972) häufig an der Orgel des Kölner Doms vertrat und auch später regelmäßig den Kölner Dom besuchte.

Trotzdem wird der Hörer von Hermann Schroeder nur selten mit lyrischen Charakterstücken, wie z. B. der „Pastorale“ aus „Kleine Intraden“ verwöhnt. Wie ein Befreiungsschlag in diese Richtung wirken die fünf posthum publizierten „Pezzi speciali“ (1984), deren jedes sich als eine Studie über einen bestimmten musikalischen Affekt wie z. B. „Pomposo“, „Lacrimoso“, „Grazioso“ oder „Furioso“ präsentiert.

Anmerkungen

¹ Zu seiner Orgelmusik vgl. Raimund Keusen, Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 102, Köln 1974;

Rainer Mohrs, Anwalt einer evolutionären Moderne. Zum 100. Geburtstag des Komponisten und Organisten Hermann Schroeder, in: Organ, Journal für die Orgel 7, 2004, S. 34-45.

² Hermann Schroeder, Die Improvisation des Organisten, in: Musica sacra 68, 1935, S. 125.

³ Vgl. Rainer Mohrs, Hermann Schroeder, Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 138, Kassel 1987, S. 101ff.

⁴ Vgl. H. Schroeder, Die Improvisation des Organisten, a.a.O., S. 125.

⁵ Hermann Schroeder, Der kirchenmusikalische Satz, in: Handbuch der katholischen Kirchenmusik, hrsg. von H. Lemacher und K. G. Fellerer, Essen 1949, S. 210.

⁶ H. Schroeder, Der kirchenmusikalische Satz, a.a.O., S. 210.

⁷ Ebenda, S. 213

Notenbeispiel 1:

Allegro moderato.



Kleine Praeludien und Intermezzi op. 9 Nr. 3, T. 1-2 /Schott)

Notenbeispiel 2:*Andante sostenuto.*
*Kleine Praeludien und Intermezzi op. 9 Nr. 2, T. 1-6 (Schott)***Notenbeispiel 3:***Andantino.*
Praeambeln und Interludien, Nr. 5, T. 1-8 (Schott)

Notenbeispiel 4:*Poco vivace.*

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble and bass staff with a forte (*ff*) dynamic. The treble staff features a series of chords and arpeggiated figures, while the bass staff is mostly silent. The second system continues the treble staff's melodic and harmonic development, with the bass staff beginning to play a simple accompaniment at the end.

*Kleine Praeludien und Intermezzi op. 9 Nr. 6, T. 1-6 (Schott)***Notenbeispiel 5:***Larghetto.**mp*

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic in the treble and mezzo-piano (*mp*) in the bass. The treble staff has a slow, moving line, while the bass staff plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic themes.

Orgel-Mosaiken, Nr. 6, T. 1-5 (Schwann/Peters)

Notenbeispiel 6:*Vivace.**ritenuto.**Orgel-Mosaiken, Nr. 7, T 1-3 und 9-10 (Schwann/Peters)***Maestoso** $\text{♩} = 69$ *Septenarium für Orgel, Nr. 1, T. 1-6*

Notenbeispiel 8:*Vivo.*

Notenbeispiel 8 shows the first two measures of a piece in E-flat major (three flats) and common time. The tempo is marked *Vivo.* The first measure features a forte (*f*) piano with a rapid sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand and a single note in the left hand. The second measure continues the arpeggiated figure in the right hand and adds a moving bass line in the left hand.

*Praeambeln und Interludien, Nr. 8, T. 1-2***Notenbeispiel 9:***Vivo.*

Notenbeispiel 9 shows measures 1 through 10 of a piece in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked *Vivo.* The first measure is marked forte (*f*) and features a rapid sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand and a single note in the left hand. The subsequent measures continue the arpeggiated figure in the right hand and add a moving bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord in the right hand and a single note in the left hand.

Praeambeln und Interludien, Nr. 4, T. 1-10

Notenbeispiel 10:

Maestoso $\text{♩} = 69$

Septenarium für Orgel, Nr. 7, T. 1-8 (Coppentrath)

Notenbeispiel 11:

Andante.

Solo *mf*

Praeambeln und Interludien, Nr. 3, T. 1-5 (Schott)

Notenbeispiel 12:

poco rit.

Septenarium für Orgel, Nr. 7, T. 38-39 (Coppentrath)

Notenbeispiel 13:

The musical score for 'Notenbeispiel 13' is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of three staves each. The first system shows a piano introduction with a treble staff starting on a whole rest, a bass staff with a half note B-flat, and a lower bass staff with a half note B-flat. The second system continues the melody in the treble staff and the bass line in the lower bass staff, with the middle bass staff providing harmonic support. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Praeambeln und Interludien, Nr. 2, T. 8-16 (Schott)

Notenbeispiel 14:

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first two systems are in C major, and the third is in B-flat major. The music features triplets and slurs.

System 1 (C major):
 - Treble staff: Three measures of eighth-note triplets, each starting with a slur and a '3' below the notes.
 - Bass staff: Three measures of eighth-note triplets, each starting with a slur and a '3' below the notes.
 - Lower Treble staff: Three measures of whole rests.

System 2 (C major):
 - Treble staff: Three measures of eighth-note triplets, each starting with a slur and a '3' below the notes.
 - Bass staff: Three measures of eighth-note triplets, each starting with a slur and a '3' below the notes.
 - Lower Treble staff: Three measures of whole rests.

System 3 (B-flat major):
 - Treble staff: Three measures of eighth-note triplets, each starting with a slur and a '3' below the notes. The key signature changes to B-flat major (one flat) in the third measure.
 - Bass staff: Three measures of eighth-note triplets, each starting with a slur and a '3' below the notes. The key signature changes to B-flat major in the third measure.
 - Lower Treble staff: Three measures of whole rests.

Praeambeln und Interludien, Nr. 2, T. 8-16 (Schott)

Wolf Kalipp

Erinnerungen an Hermann Schroeder

Meine Studienzeit an der Kölner Musikhochschule von 1971-1974 wurde nicht ganz unerheblich geprägt von der Begegnung mit Hermann Schroeder. Dieser war mir schon zu Schülerzeiten bekannt durch Rundfunkaufnahmen im WDR 3-Hörfunk mit seinem „Madrigalchor der Staatlichen Hochschule für Musik Köln“ und auch durch diverse kleine Orgelstücke, die ich als Orgelschüler in der Unterprima in die Hände bekam. Ich erinnere mich ganz besonders, daß mein früh verstorbener bester Freund Michael zu einem Weihnachtskonzert des Schulchors seines Dortmunder Max-Planck-Gymnasiums vierhändige Advents- und Weihnachtsliedbearbeitungen Schroeders beisteuerte, die ihn sehr beschwingt hatten und die ich dann auch zu Hause mit ihm spielte.

Wenn mich meine Erinnerung nicht ganz trübt, so haben wir im Advent 1967 mit der Jugendkantorei der evangelischen Kirchengemeinde Kamen/Westfalen auch ein oder zwei Liedsätze von Schroeder einstudiert („Es flog ein Täublein weisse“ u. a.). Schon damals fiel mir die frisch-herbe Linearität der Schroederschen Sätze auf, ohne dass ich diese hätte nach heutigen Maßstäben qualifizieren können.

Im Sommersemester 1972 belegte ich dann an der Kölner Hochschule bei Schroeder einen Kurs „Werkanalyse“, damals noch im alten Hochschulgebäude. Schroeder war mir schließlich ein Begriff und ich wollte einmal bei einer berühmten Persönlichkeit ein Seminar belegen. Die Gehörbildungskurse bei Prof. Ernst Otto Wölper (einem Hindemith-Schüler) waren zwar unterhaltsam und etwas skurril, aber wenig systematisch und die Harmonielehre- und Kontrapunktkurse bei Prof. Dr. Erich Reinecke zwar gut gemeint, aber doch etwas „eingetrocknet“.

Ein völlig unprätentiöser Theorieprofessor trat mir da in Hermann Schroeder entgegen, etwas nüchtern und trocken von der Persönlichkeit her, aber sehr lebendig und praxisnah die einzelnen Werke mit uns analysierend. Sein leichter mosel-rheinischer Akzent fiel auf, damals konnte ich diesen noch nicht so ganz einordnen und dachte erst, daß Schroeder aus dem Sächsischen (!) stamme. Welche Werke wir analysierten, kann ich leider

Es flog ein Täublein weiße

Text und Weise um 1600

Für Gemischten Chor und Flöte, zwei Violinen oder Orgel

Satz: Hermann Schroeder

Flöte
(oder Orgel)
Violine I
II

Sopran
Alt

Tenor

Baß

1. Es flog ein Täublein wei - ße vom
2. Ge - grü - ßet seist du, Kön' - gin, der
3. Da sprach die Jungfrau rei - ne in
4. Da ward er uns ge - ge - ben als

1. Him-mel her - ab im en - ge - li - schen Klei - de zu ei - ner Jung - frau zart. Ge -
2. Herr ist mit dir, du wirst ein Kind em - pfan - gen, das sollst du glau - ben mir. Schließ
3. heil' - ger Be - gier: Sein Wil - le sei der mei - ne, er soll ge - schehn an mir. Was
4. Hel - fer in Not, er bringt uns neu - es Le - ben ist Gott vom ew - gen Gott. Ma -

1. im en - ge - li - schen
2. du wirst ein Kindem
3. Sein Wil - le sei der
4. er bringt uns neu - es

nicht mehr sagen, möglicherweise Sonatensätze von Beethoven. Es waren gehaltvolle Vormittagsstunden in einem zum Südwesten der alten Hochschule gelegenen, sonnendurchfluteten Seminarraum.

Am Schwarzen Brett der Schulmusik las ich dann eines Nachmittags, daß es – ich glaube, es war donnerstags – von 16.00-17.30 Uhr Proben des Madrigalchors unter Schroeder gäbe und er zur Mitwirkung einluede, da insbesondere noch Tenorstimmen fehlten. Nun war ich zwar Bariton, aber diese Gelegenheit wollte ich mir nicht entgehen lassen.

Ich sprach also vor einer Probe bei ihm vor und er freute sich sichtlich, neues, junges „Stimmenmaterial“ zu bekommen. Mir fiel auf, daß er sehr sympathisch jugenhaft, bisweilen ein wenig linkisch und völlig unprä-tentiös mit seinen Chormitgliedern umging.

Was durfte ich bei ihm erleben? Zumindest wichtige Initialzündungen für meine spätere eigene Chorleiter- und Oratorienchorpraxis.

So erlebte ich bei ihm meinen ersten Heinrich Schütz mit der Motette aus der Geistlichen Chormusik „Also hat Gott die Welt geliebt“, an deren sehr bewegt-rhythmische Gestaltung der Tripla im zweiten Teil ich mich erinnere. Wer hätte gedacht, dass das der Auftakt zu meiner bis heute anhaltenden Schütz-Praxis war, die in einer zehnjährigen Mitgliedschaft im Beirat der Kasseler Internationalen Schütz-Gesellschaft und in der Organisation des 33. Internationalen Schütz-Festes im September 1994 in Soest ihre Höhepunkte finden sollte, neben vielen Aufführungen von Schütz-Motetten mit meinen Chören. Sinnstiftend war auch, daß meine Frau und ich uns bei einer Schütz-Vertonung des 23. Psalms, die ich mit meinem damaligen Dortmunder Schütz-Kreis einstudierte, kennen und lieben lernten.

Ein Höhepunkt war zweifellos das Kennenlernen etlicher weltlicher Gesänge von Johannes Brahms, den Schroeder ganz besonders zu verehren schien. Ein „Goldener Oktober und November“ war das 1973, als wir „O süßer Mai“ aus op. 93a, „Nachtwache I und II“, „Letztes Glück“ und vor allem „Im Herbst“ mit dem Text von Klaus Groth (alle aus op. 104) einstudierten! Auffallend war, wie Schroeder insbesondere die dunklen Vokalfärbungen in „Im Herbst“ gestaltete und insgesamt die spätromantische „Patina“ Brahms'scher Klangästhetik eindringlich beschwor: „... doch in der Träne Blinken entströmt des Herzens seligster Erguss“ wird mir unvergesslich

bleiben in seiner sehr authentischen Färbung. Schroeder war eben vom Grunde seines Herzens ein naturalistischer Spätromantiker, so meine ich, und in Brahms hatte er einen Angelpunkt seines Wesens gefunden.

Ein Mitglied fragte ihn einmal, wie er denn seine eigenen Chorsätze im Vergleich zu Brahms sähe, da gäbe es doch gewisse Parallelen? „Ach, meine Sachen, die sind doch nichts, aber das hier, Brahms, ja das ist was!“ gab er ganz unumwunden-nüchtern und in aller Bescheidenheit zu.

Die Bach-Motette „Jesu, meine Freude“ erfuhr eine ebenso plastische Gestaltung bei ihm. Bach verehrte er sehr und er spielte in den Lehrveranstaltungen und auch bei seinem Wirken als Dirigent eine besondere Rolle. Von einem Tenor-Kommilitonen erfuhr ich, dass Schroeder 15 Jahre lang den Kölner Bachverein geleitet hatte, aber wegen eines Herzinfarkts (1961) die Leitung abgeben musste.

Mit viel Lust sangen wir verschiedene Volksliedkantaten Schroeders, die dann auch ihre Aufnahmen mit dem Volksmusik-Ensemble des WDR Köln im Großen Sendesaal des Funkhauses erlebten. Ich entsinne mich sonntagvormittäglicher Aufnahmesitzungen, die Schroeder – ohne großes Aufheben von der Sache zu machen – ganz nüchtern zur „Tagesordnung“ übergehend leitete. In Erinnerung ist mir ein gänzlich unvorbereiteter Hochschul-Gesangsprofessor, der sich mit der ihm eigenen Raffinesse in seinen Schroederschen Solopart „einschlich“. Die Aufnahmen erlebten mehrere Sende-Wiederholungen, schöne Zeiten, als es so etwas noch bei Deutschlands größter Rundfunkanstalt gab!

Besonders prägend wirkten für mich Schroeders 6 Mörike-Vertonungen. Hier bekam ich eine Ahnung sowohl von seiner geschickten lyrischen Deklamationskunst als auch seinen Fähigkeiten, einen polyphonen Satz sangbar und lebendig, aber immer zeitgenössisch-modern zu gestalten (z.B. in „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee“). Die Nähe zu den gleichnamigen Vertonungen Hugo Distlers fiel mir auf – und in der Retrospektive nach jüngstem Anhören einiger Motetten aus Distlers „Geistlicher Chormusik op. 12“ durch ein exzellentes Berliner Chorensemble in der Leipziger Thomaskirche, dass sich Schroeders Chorkunst durchaus auf der Höhe Distlerscher Genialität befindet. Auch hier schlug unter einer scheinbar

IV Jägerlied

Zart beschwingt $\text{♩} = 80-84$

p Zier - lich ist des Vo - - gels Tritt im Schnee,
 Zier - lich ist des Vo - - gels Tritt im Schnee,
 Zier - lich ist des Vo - - gels
 Zier - lich ist des

mf zier - lich ist des Vo - gels Tritt im Schnee, *cresc.* wenn er wan - delt
 zier - lich ist des Vo - gels Tritt im Schnee, *cresc.*
 Tritt im Schnee, zier - lich ist des Vo - gels Tritt im Schnee, wenn er wan - *cresc.*
 Vo - - gels Tritt im Schnee, zier - lich ist des Vo - gels Tritt im Schnee, wenn er wan - delt

f auf des Ber - - ges Höh': Zier - li - cher schreibt Lieb - chens
cresc. wenn er wan - delt auf des Ber - ges Höh':
 - delt auf des Ber - - ges Höh': Zier - - li - -
 auf des Ber - - ges Höh':

mf lie - - - be Hand, schreibt ein Brief - lein mir in
p Zier - - li - - cher schreibt Liebchens lie - - - be Hand, *mf* schreibt ein Brief - lein
 - cher schreibt Liebchens lie - - - be Hand, *mf* schreibt ein
p Zier - - li - - cher schreibt Liebchens lie - - - be Hand,

nüchtern-objektiven „Neuen Sachlichkeit“ des Schroeder-Stils ein warmes romantisches Herz, das war deutlich zu spüren.

Was haben wir noch unter ihm gesungen? Hammerschmidts „Machet die Tore weit“ und etwas aus den „Chromatischen Motetten des Barock“ in der Möseler-Ausgabe von F. Blume, ich glaube, es war Orlando di Lassos sechsstimmiges „Timor et tremor venerunt super me“, wobei uns Schroeder auf die niederländische Motettentechnik mit zwei Tenorstimmen aufmerksam machte. Und natürlich nicht zu vergessen: Brahms' „Zigeunerlieder“, mir bislang unbekannt, von denen ich durch die musikantische Inspiration, die von Schroeder ausging, so angetan war, dass ich sie gleich mit meinem damals noch in den Anfängen steckenden Schütz-Kreis einstudierte.

Unprätentiös war auch Schroeders Chorleitungsstil. Als Absolut-Hörer stand er – in die Partituren vertieft – vor der Probe am Dirigierpult, wir sammelten uns, dann auf einmal ein Blick zu uns, ein Ansummen mit „La, Pa, Ta“ – und ab ging die Post. Auffallend war, dass es ihm wohl um die große Linie ging und ums Ganze einer Komposition. Mit Kleinigkeiten hielt er sich nicht besonders auf (wie andere, bisweilen sehr „ästhetisierende“ Hochschul-Chorleitungsprofessoren). Auch setzte er anscheinend bei uns voraus, dass wir eingesungen wären, und so gab es auch keine chorpraktischen Einsingübungen, zumindest erinnere ich mich nicht an solche. Aber er bewegte sich mit traumwandlerischer Sicherheit im Satzgefüge und konnte an jeder x-beliebigen Stelle nach jeweiligen Korrekturen wieder mit uns einsteigen.

Mit der 1. Staatsexamensprüfung im Oktober 1974 endete auch meine Mitwirkung im Madrigalchor. Ich meldete mich bei ihm ab, er bedauerte das und ich hörte, dass er kurz danach die Chorarbeit beendet habe.

Einen frischen Moselwein liebte er. „Jetzt gehen wir erst einmal einen schönen Mosel trinken“, lud er Freunde und Verwandte nach einer WDR-Aufnahme in eine der Weinstuben in der Kölner Altstadt ein.

Schroeder war eine durch und durch didaktische Persönlichkeit, zumindest trat er mir so entgegen, die das Wesentliche des musikalischen Kunstwerks herausarbeitete und auf ganz unterschwellige Art begeistern konnte für das spontane Erleben des Mitwirkenden und des Zuhörers. Schroeder – in

der handwerklichen Tradition seiner Zeitgenossen wie Hindemith, Distler, Höller u. a. stehend –, wollte sich mitteilen und scheute die avantgardistische Gebärde.

Ich ertappe mich heute immer noch, dass ich quasi im Schroeder-Stil am Klavier und vor allem an der Orgel (bei Choralvorspielen im Gottesdienst) improvisiere und dass ich seine mir zugänglichen Orgelwerke von Zeit zu Zeit gerne wieder spiele, der Frische, erzsunden Musikalität, satztechnischen Prägnanz und überzeugenden Spontaneität wegen, die sie ausstrahlen, aber auch, weil Schroeder uns Organisten einen weiten liberalen Raum zur Gestaltung lässt. Er suggeriert im Notentext zwar scheinbare Objektivität, lädt aber immer wieder ein zu subjektivem Erleben und Gestalten ein, fern vom trockenen „Quarten-Hermann“, wie man ihn bisweilen abfällig bezeichnet hat. Und immer wieder zur Schau eines „Leise Töne der Brust, geweckt vom Odem der Liebe“ (Brahms, Nachtwache I), einer zarten Postromantik, die man nie versäumen sollte, der Interpretation eines Schroederschen Werkes mit auf den Weg zu geben.



*Zwei bedeutende Lehrer der Kölner Musikhochschule:
Hermann Schroeder und der Organist Michael Schneider (1909-1994)*

Peter A. Stadtmüller

Untersuchungen zur Artikulation in den Orgelwerken von Hermann Schroeder

Einführung

Jeder aufmerksame und gewissenhafte Spieler kennt das Problem: Während in Hermann Schroeders Orgel-Kammermusik die Solo-Instrumente stets vollständig und instrumentenspezifisch artikuliert sind, gibt es in den dazugehörenden Orgelstimmen und in den solistischen Orgelwerken, vor allem den frühesten (*Toccata c-moll, op. 5a, Präludium und Fuge „Christ lag in Todesbanden“, Fantasie e-moll, op. 5b*) nur sehr wenig Artikulationszeichen, teilweise über weite Strecken gar keine.

Nach dem vielfach überladenen Notenbild etwa der Orgelwerke von Max Reger, auch von Sigfrid Karg-Elert, kann das nüchtern sachliche Erscheinungsbild dieser Musik eine Wohltat sein und ist ja wohl auch in bewußtem Gegensatz zu den spätromantischen Vorgängern so gewollt: Neue Sachlichkeit und Schlichtheit, Orientierung am Alten, hier am Barock, obwohl die frühesten Orgelwerke Schroeders der Musik Regers in vielem durchaus verpflichtet sind. Allerdings nimmt, beginnend schon in den 30er Jahren, bis zu seinen letzten Orgelwerken die Zahl der Artikulationszeichen zu, wobei Vollständigkeit in den meisten Fällen nicht angestrebt wird.

Es gibt einige vollständig bezeichnete Stücke, z.B. das *Intermezzo* aus dem *Quadrinom*; die Manualstimmen in *Da Jesus an dem Kreuze stund*, *Intonation und Meditation B* aus dem *Zyklus aus Inventionen*; den ersten Satz von *Präludium, Kanzone und Rondo* für Violine und Orgel, (wenn man von den unbezeichneten Sechzehnteln im 8., 9. und 2.-letzten Takt absieht), auf der anderen Seite einige völlig unbezeichnete, z.B. *Kleine Präludien und Intermezzi*, Nr. I; *Pezzi piccoli*, Nr. II, IV und VI; *Veni Creator Spiritus*, Satz IV, bzw. fast unbezeichnete, z.B. *Kleine Präludien und Intermezzi*, Nr. VI, und *Pezzi piccoli*, Nr. I, III, V, VII.

Schroeder unterscheidet sich hierin von seinen jüngeren Zeitgenossen Anton Heiller, Josef Friedrich Doppelbauer und Augustinus Franz Kropfreiter, deren Orgelwerke lückenlos bezeichnet sind, aber auch von älteren wie Sigfrid Karg-Elert (annähernd vollständig), Johann Nepomuk David

(entweder vollständig oder gar nicht bezeichnet, letzteres interessanterweise nur bei Stücken im „stile antico“), Paul Hindemith (viele Legatobögen, alles nicht Bezeichnete laut Anton Heiller¹ non legato).

Der Spieler steht also vor der Frage, wie er die nicht bezeichneten Stellen spielen soll. Die Basis des Orgelspiels in Deutschland bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts war das Legato², auf der z.B. die Leipziger (Straube)-Schule beim Spiel alter Musik intensiv und sehr differenziert – nach eigenen Vorstellungen, nicht nach historischen Vorgaben – artikulierte und phrasierte³. Denn alles Unbezeichnete legato zu spielen, verbietet die musikalische Vernunft. Gilt dies auch für das Werk Hermann Schroeders?

Eine grundsätzliche Problematik, das Legato betreffend, soll hier nur kurz angesprochen werden: Legato ist keine exakt definierbare Spielweise: An welcher Stelle des Ausklingens des ersten Tons und der Ansprache des zweiten müssen die beiden Töne sich berühren oder überlappen? Gute mechanische Trakturen ermöglichen eine Vielzahl von Übergangsformen zwischen Überlegato und Leggiero, von denen zumindest der Mittelbereich als legato empfunden wird, von den unterschiedlichen Ansprechweisen der Register und den Nachhall dauern im Raum ganz zu schweigen. Den Begriff *legato* sollte man also immer als die der Raumakustik und den klanglichen Eigenschaften der Orgel angemessene Spielweise verstehen, die vom Hörer als *legato* empfunden wird. Die Grundartikulation *legato* ist also beim Orgelspiel weniger eine grundsätzliche oder stilistische als eine pragmatische Größe: Von ihr hängt die Verstehbarkeit der Musik im Raum ab.

Ich habe mehrmals versucht, von Hermann Schroeder selbst Auskunft über seine Artikulationsvorstellungen zu bekommen. Mitte der 70er Jahre fragte ihn auf meine Veranlassung einer meiner Studenten nach Einzelheiten in der *Fantasie e-moll*. Schroeder trug in die ihm geschickten Kopien der Seiten 2 und 10 mit rotem Filzstift zusätzliche Artikulationen ein (siehe Anhang Seiten 2 und 10; näheres siehe unten)⁴ mit der Bemerkung in einem separaten, z. Zt. leider nicht auffindbaren Brief, so könne man es beispielsweise machen. Als Begründung für die weitgehende Nichtbezeichnung nannte er die unterschiedlichen akustischen Verhältnisse in den Kirchenräumen.

Diese Begründung hat mich nie befriedigt. Schroeders Eintragungen haben den Ausdruck der betreffenden Stellen verändert, nicht aber die akustische Verstehbarkeit. Für die Deutlichkeit der Musik im Raum ist neben der „sekundären“ Artikulation vor allem die Grundartikulation, also die Dichte des Normalspiels, zusammen mit Tempo und Registrierung, verantwortlich, wobei in sehr halligen Räumen der Deutlichkeit natürliche Grenzen gesetzt sind.

Zwei eigene schriftliche Anfragen an Hermann Schroeder grundsätzlicher Art zur Artikulation vom 08.01.1980 und 01.06.1981 blieben leider ohne Antwort. Freundliche Auskünfte erhielt ich von Dr. Raimund Keusen⁵ und Clemens Ganz⁶, die mit Hermann Schroeder wesentlich engeren Kontakt hatten als ich.

Aufschlußreich sind schließlich auch die von Hermann Schroeder bestätigten Artikulations- und Phrasierungseinträge von Michael Schneider in der *Zweiten Sonate für Orgel*, wie sie John Coleman Campbell in seiner Dissertation *Musical Style in the three Organ Sonatas of Hermann Schroeder*⁷ mitteilt.

Jahrzehntelange Beschäftigung als Organist mit Schroeders Orgelmusik und Orgel-Kammermusik hat mich zu dieser Untersuchung veranlaßt. Sie ist das Ergebnis gründlichen eigenen Nachdenkens und persönlicher Entscheidungen und daher in der „Ich“-Form geschrieben. Sie steht an der Grenze oder besser an der Überlagerungsstelle von Wissenschaft und Praxis. Das Thema betrifft vor allem den Spieler. Daher spricht sich in ihr sowohl der Wissenschaftler aus als auch der Praktiker und vor allem der Pädagoge. Ich habe einen Großteil von Schroeders Orgel- und Orgel-Kammermusik⁸ genau auf die eingetragenen Artikulationszeichen und verbalen Angaben untersucht und versucht, daraus Erkenntnisse für die Artikulation insgesamt zu gewinnen. Bei der Darstellung im einzelnen ließ sich eine stattliche Zahl von Notenbeispielen nicht vermeiden; sie sollen dem Leser das mühsame Nachschlagen in den einzelnen Werken ersparen. Akkordliche Stellen der rechten Hand sind meist auf die Oberstimme reduziert. In den Notenbeispielen bleiben die im Original stehenden (hier überflüssig erscheinenden) Vorsichtsakkordidentien erhalten. Meine Artiku-

lationsvorschläge in einigen Notenbeispielen sind entweder eingeklammert oder punktiert, oder es wird im Text auf sie verwiesen. Die bei der Nennung von Beispielen zitierten Seitenzahlen sind ggf. die der Erstausgaben.

Nach einigen grundsätzlichen Überlegungen sollen nun die Verwendung der verschiedenen Artikulationszeichen durch Hermann Schroeder und die daraus ableitbaren Prinzipien untersucht, sodann zusätzliche Beobachtungen und Überlegungen des Spielers angestellt und an Hand von Beispielen konkretisiert werden.

Grundsätzliche Überlegungen

Zu Schroeders Zeit, bis weit in die 70er Jahre hinein, war, wie schon bemerkt, das Legato die Basis des Orgelspiels⁹. Auf dieser Basis erfolgte die „eigentliche“ Artikulation, die die Musik zum Sprechen bringt, verdeutlicht, ihren Ausdruck unterstreicht oder überhaupt erst konstituiert, akzentuiert. So hat man seinerzeit alle alte unbezeichnete Orgelmusik gespielt, als deren Zentrum Bach steht. Auch Hermann Schroeder war an Bach orientiert, und für die Interpretation von Bachs Orgelwerken war Helmut Walcha für ihn das absolute Maß, wie Raimund Keusen in seinem Brief vom 18.09.06 schreibt. Schroeder war offensichtlich auch vom weitgehend artikulationslosen Notenbild von Bachs Orgelmusik beeindruckt, wie es z. B. durch die Peters-Ausgabe bekannt war. Vielleicht war er auch der Meinung, daß Bach keine Artikulation vorgegeben habe, weil er dem Spieler möglichst viel Freiheit lassen wollte. Wir wissen heute, daß dies nicht zutrifft, sondern daß seinerzeit Spielkonventionen existierten, die der Lehrer seinen Schülern vermittelte und die diese wiederum weitergaben. „Man“ wußte, wie man zu spielen, z.B. zu artikulieren hatte, und notiert wurden vor allem Abweichungen von der Regel. (Bezeichnen-derweise hat Bach in die wenigen zu seinen Lebzeiten gedruckten Orgelwerke, z.B. in den *Dritten Teil der Clavierübung*, etwas mehr Artikulationszeichen eingetragen, wenn auch nicht konsequent und nicht immer eindeutig¹⁰. Hier hatte er nicht die Möglichkeit der mündlichen Anweisung!).

Wir dürfen aber annehmen – und die Mitteilungen der Herren Keusen und Ganz bestätigen dies –, daß Hermann Schroeder in seinen eigenen Werken

dem Spieler diesen Freiraum lassen wollte, weil er ihm am ehesten zutraute, das Richtige zu finden. Vielleicht sollte auch bewußt eine gewisse Ausdrucksvielfalt ermöglicht werden. Zeigt sich da der Improvisator in ihm, der manches spontan dem Augenblick überläßt?

Untersucht wurden folgende Werke:

Toccata c-moll, op. 5a (nach mündlicher Angabe des Komponisten geschrieben 1928 und zur eigenen Orgelprüfung 1930 gespielt), Schwann 1934

Präludium und Fuge „Christ lag in Todesbanden“ (1930), Schott 1937

Fantasie e-moll, op. 5b (1931), Schott 1931

Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder, op. 11 (1932/33), Schott 1934

Kleine Präludien und Intermezzi, op. 9 (1932), Schott 1932

Präludium, Kanzone und Rondo für Violine und Orgel (1938), Schott 1939

Die Marianischen Antiphone (1953), Schott 1954

Präambeln und Interludien (1954), Schott 1954

[Erste] Orgelsonate (1956), Schott 1957

Veni Creator Spiritus (1959), Schott 1959

Pezzi piccoli (1959), Mc Laughlin & Raily Co, Boston Mass. 1960, Neuausgabe Carus 2006

Orgel-Ordinarium „Cunctipotens Genitor Deus“ (1964), Schott 1964

Concertino für Violine, Oboe und Orgel (1965), Schott 1968

Zweite Sonate für Orgel (1964), Schott 1966

Sonate für Violoncello und Orgel (1969), Schott 1969

Dritte Sonate für Orgel (1969), Schott 1970

Quadrinom (1971), Hans Gerig 1972

Drei Dialoge für Oboe und Orgel (1972), Schott 1973

Te Deum trevirens (1973), Hans Gerig 1974

Septenarium (1973), Coppenrath 1975

Proprium pro Organo (1974), Schwann/Peters 1975

Variationen über den Tonus peregrinus (1975), Schott 1975

Sonate für Oboe und Orgel (1976), Breitkopf 1982

Ordinarium pro Organo (1976), Schwann/Peters 1977
 Trilogien zu Chorälen (1977), Schwann/Peters 1979
 Concerto piccolo per organo solo (1977), Schott 1978
 Sonate für Querflöte und Orgel (1977), Schott 1996)
 Zyklus aus Inventionen (1978), Willy Müller 1978
 Fünf Skizzen (1978), Schott 1980
 Meditationen zur Communio (1978), Coppenrath o.J.
 Hymni ad Communionem (1979), Coppenrath 1980
 Canticum triplex für Sopran und Orgel (1979), Willy Müller 1982
 Sonatine (1979), Willy Müller 1980
 Cantio duplex (1980), Coppenrath 1982
 Choral-Toccata „Omnium Sanctorum“ (1980), Schwann/Peters 1982
 Marienstätter Orgelbüchlein, Nummern 6 und 12 (1981), Breitkopf
 Klein-Exerzitien (1983), Willy Müller 1983
 Mixtura à cinque (1983), Coppenrath 1983

Verwendung der Artikulationszeichen und daraus ableitbare Prinzipien

1. Die verbale Angabe „legato“ oder abgekürzt „leg.“ findet sich häufig zu Beginn von ruhigen Sätzen (z.B. 2. Satz von *Präludium, Kanzone und Rondo für Violine und Orgel*, Orgelstimme, *Kleine Präludien und Intermezzi* Nr. IV und V), bei ausdrucksvollen gesanglichen Linien und Cantus firmen, oft mit zusätzlichen Legatobögen, auch, auch der Angabe „Solo“ (z.B. in *Komm, Heiliger Geist* aus den *Trilogien zu Chorälen* in Satz II, Meditation, Seite 33, Zeile 2, Takt 2 (künftig 33/2/2 abgekürzt), oberes System, einmal sogar „molto legato“ in *Nun komm, der Heiden Heiland* aus den *Trilogien zu Chorälen*, Takt 17, mittleres System. Die Angabe molto legato gilt hier vermutlich für den gesamten Manualsatz; die Melodienphrasen erhalten zusätzlich Bögen, ausgenommen in Takt 23 beim Einsatz der Tenorstimme, was vermutlich ein Versehen ist. Vielleicht sollte man nach den Bögen sanft absetzen und danach wieder (molto) legato weiterspielen.

Die genannten Beispiele lassen die Frage aufkommen, ob wirklich jeweils die gesamte lange Stelle bzw. das ganze Stück legato gespielt werden

soll. Manchmal drängen sich (sanfte) Phrasierungszäsuren geradezu auf, häufig schon aus spieltechnischen Gründen:



Notenspiel 1: *Präludium, Kanzone und Rondo*, 1. Satz, Takt 12f., Orgel Oberstimme

Vergleiche damit die Violinstimme in Takt 11:



Notenspiel 2: *Präludium, Kanzone und Rondo*, 1. Satz, Takt 11

Ähnliche Überlegungen sind bei Nr. V der *Kleinen Präludien und Intermezzi* angebracht, wo das totale Legato sehr unbefriedigend klingt. Sequenzierte Figuren verlangen geradezu nach einer Gliederung. Schroeder schien dies auch so zu sehen, denn er stimmte den Phrasierungsvorschlägen von Michael Schneider für die zweite Orgelsonate, hier im ersten Satz, 4/3/1, desgleichen in 7/4/3, rechte Hand, zu, trotz der Angabe leg. bzw. legato:



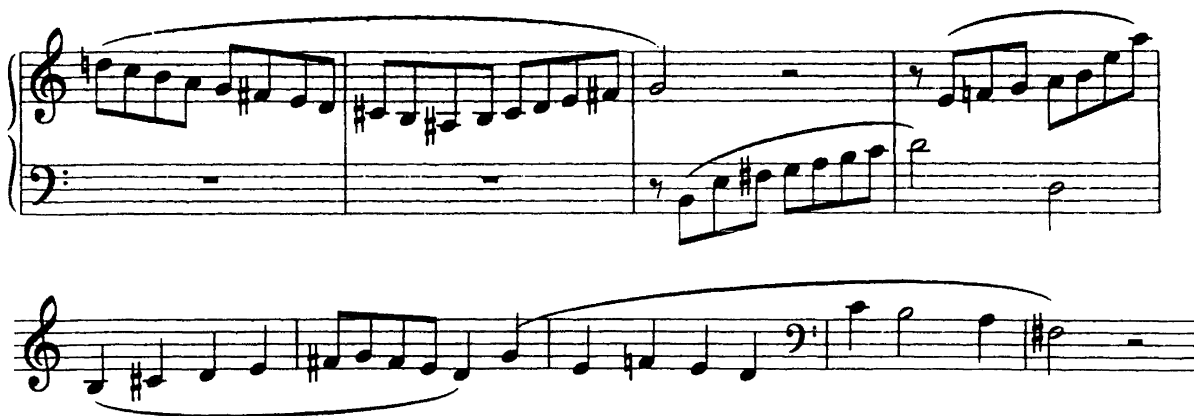
Notenspiel 3: *Zweite Orgelsonate*, 4/3/1ff., und 7/4/3, rechte Hand

Auch die drei (der Textdeklamation entsprechenden) Zweierbindungen in dem ausdrücklich mit „legato“ bezeichneten Cf. von „Schönster Herr Jesu“ aus den *Sechs Orgelchorälen* (siehe Notenbeispiel 74) sind ein Hinweis darauf, daß Legatolinien ggf. durchaus etwas gegliedert werden können.

Andererseits müssen, wie die Erfahrung lehrt, auf einem Streichinstrument die durch Bogenwechsel erzeugten Gliederungen nicht unbedingt als Trennungen empfunden werden, z.B. im zweiten Satz von *Präludium, Kanzone und Rondo* beim Fugenthema, Takt 12ff., wo bei einem guten Spieler durchaus der Eindruck eines langen Legato entstehen kann, wie es die Angabe legato am Anfang der Orgelstimme suggeriert.

2. Längere Bögen

a) Ruhige gesangliche Linien können längere Legatobögen tragen, z. B. z.B. Concertino für Violine, Oboe und Orgel, 1. Satz, Takt 56ff., Manualstimmen; 2. Satz, Takt 11 ff., linke Hand:



Notensbeispiel 4 : *Concertino für Violine, Oboe und Orgel*, 1. Satz, Takt 56ff, und 2. Satz, Takt 11ff.

b) Cantus firmi, vor allem gregorianische, und andere „solistische“ ausdrucksvolle Linien sind oft phrasenweise mit Bogen bezeichnet, manchmal jedoch selbst innerhalb eines Stückes nicht vollständig. Die Artikulation ist in diesen Fällen gleich der Phrasierung. (z.B. *Hymni ad Communionem*, Nr. 1 bis 3, siehe Notensbeispiel 5). (Zu c.f. siehe ausführlich S. 69ff.).

c) Teile von Phrasen, Motive, besonders dann, wenn sie imitiert oder sequenziert werden, erhalten oft einen Bogen:



Notensbeispiel 5: *Adoro te* aus den *Hymni ad Communionem*, Anfang

d) Sequenzartig wiederholte Figuren sind häufig durch Bogen kenntlich gemacht:



Notensbeispiel 6: *Salve Regina* aus den *Marianischen Antiphonen*, 17/1/3ff., Pedal

e) Im homophonen Satz gilt ein Bogen über der Oberstimme im allgemeinen für alle Stimmen, auch bei polyphoner Notierung (siehe Notenbeispiel 7):



Notenbeispiel 7: *Präludium, Kanzone und Rondo*, 3. Satz, Takt 69ff., Orgel

3. Kurze Bögen über zwei, drei oder vier Noten dienen der Betonung, oft auch gegen den „natürlichen“ Taktrhythmus (siehe Notenbeispiele 8 bis 10), der Hervorhebung ausdrucksvoller Sekundschritte (siehe Notenbeispiel 11); sie stehen häufig über Vorhalten (siehe Notenbeispiel 12) und über wichtigen kurzen Motiven (siehe Notenbeispiel 13) und gliedern gleichmäßig ruhig fließende Linien in Zweiergruppen:



Notenbeispiel 8: *In dulci jubilo* (aus: *Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder*), Takt 1f., Oberstimme

In *In dulci jubilo* stehen die Bögen manchmal auf dem zweiten oder fünften Viertel des Taktes, (z.B. 5/1/1, Oberstimme) oder zwischen den Schlägen (z.B. 4/2/2, Oberstimme), Betonungsschematismus wird also bewußt vermieden.



Notenbeispiel 9: *Oboen-Sonate*, 1. Satz, Takt 2f. und 34f., Orgel, r.H.

In den Beispielen aus der Oboensonate entstehen durch die Viererbögen geradezu barocke Artikulationsweisen – mit Absetzen vor dem betonten Zielton – was die Straube-Schule nicht kennt.



Notenbeispiel 10: *Nun bitten wir den heiligen Geist* (aus: *Sechs Orgelchoräle*), Takt 1f., oberes System



Notensbeispiel 11: *Christ ist erstanden* (aus: *Sechs Choräle*), 8/1/1, Alt



Notensbeispiel 12: *Es flog ein Täublein weiße* (aus: *Sechs Choräle*), zwei letzte Takte (Original drei Systeme)



Notensbeispiel 13: *In stiller Nacht* (aus: *Sechs Choräle*), Takt 1, Oberstimme, (dasselbe auch im Baß, Takt 2f.)

Sehr häufig werden ruhige gleichmäßig fließende (auch springende) Linien vor allem im Baß durch Bögen in Zweiergruppen gegliedert, wobei die Gliederung der Taktbetonung entspricht oder (sehr häufig) dagegen gesetzt ist. Ein schönes Beispiel für beide Möglichkeiten gleichzeitig findet sich in *Ave Regina coelorum* aus den *Marianischen Antiphonen*, 8/3/1 ff., linke Hand und Pedal:



Notensbeispiel 14: *Ave Regina coelorum* aus den *Marianischen Antiphonen*, 8/3/1 ff., linke Hand und Pedal

4. Akzentzeichen (>) stehen meist auf Tönen oder Akkorden, die ohnehin als akzentuiert erkennbar sind, oder zur Markierung eines Themeneinsatzes, z.B. in *Präludium und Fuge* „*Christ lag in Todesbanden*“, 6/3/4, Oberstimme:



Notensbeispiel 15: *Präludium und Fuge* „*Christ lag in Todesbanden*“, 6/3/4, Oberstimme

Hier ist interessanterweise nur der Auftakt markiert.

Eine Besonderheit findet sich in der Violoncellosonate, 1. Satz, Takt 12f., Orgel: Akzent- und Staccatozeichen gleichzeitig:



Notenbeispiel 16: Violoncellosonate, 1. Satz, Takt 12f., Orgel

5. Dehnungsbalken (–) dienen häufig

a) zur Unterstützung des ohnehin Selbstverständlichen:



Notenbeispiel 17: *Choral-Toccata* „Omnium Sanctorum“, Takt 84, oberes System

b) zur Anzeige von Gegensätzlichem (siehe Notenbeispiele 18 und 19),



gegenüber



Notenbeispiel 18: *Nun bitten wir den heiligen Geist* (aus: *Sechs Choräle*), 10/2/5, mittleres System, und 10/2/1, oberes System

wo die nichtbezeichneten Achtel in beiden Beispielen vermutlich kurz zu spielen sind, oder in der ersten Sonate,



wo dieses rhythmische Motiv sonst immer lautet



Notenbeispiel 19: *Erste Sonate*, 6/3/2f., oberes System, und 2/1/1, oberes System

und vermutlich deutlich getrennt gespielt werden soll,

c) zur Vermeidung allzustarker Kürzung,



Notenbeispiel 20: *Präludium, Kanzone und Rondo*, 1. Satz, Takt 27f., oberes System

d) zur Hervorhebung der Melodietöne bei ausgeziertem Cantus firmus oder der melodisch wichtigen Spitzentöne bei klavieristischen Figuren.



Notenbeispiel 21: *Choral-Toccata „Omnium Sanctorum“*, Takt 36, Pedal; *Concerto piccolo*, 7/3/3f. und entsprechend 9/3/3f.

Bedeutet die Tatsache, daß im Beispiel aus der Choral-Toccata der erste Legatobogen unter den beiden Dehnungszeichen notiert ist, daß die beiden Töne legato zu spielen sind?

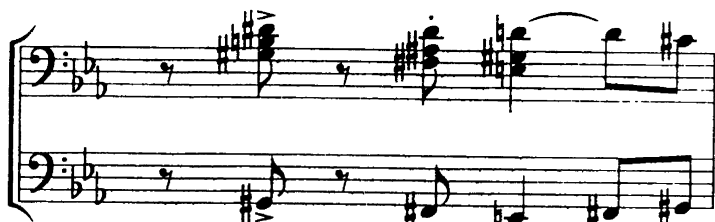
Wie sich gezeigt hat, schreibt Hermann Schroeder gelegentlich Zeichen, die eigentlich nicht nötig sind (> und –) an besonders ein- und nachdrücklichen Stellen, was die innere Erregung des Komponisten beim Schaffensprozeß erkennen läßt. Aber meist sind die Angaben das Ergebnis klarer Überlegungen über die musikalischen Absichten und die Notwendigkeit, sie zur Vermeidung von Irrtümern genau zu formulieren.

6. Die verbale Angabe „sempre non legato“ findet sich in den untersuchten Stücken nur einmal in den *Variationen über den Tonus peregrinus* am Beginn der Variation VI zwischen den Systemen der sich vorwiegend in Achteln und wenigen Sechzehntelpaaren und einzelnen Vierteln bewegendenden Manualstimmen. Es muß offen bleiben, ob sie auch für die sich nur in Vierteln (mit zahlreichen Pausen) bewegendende Pedalstimme gilt. Ein notiertes *non legato* mit breiten Vierteln (Dehnungsbalken + Bogen) findet sich in *Alma Redemptoris Mater* aus den *Marianischen Antiphonen*, Takt 1, linke Hand, es gilt aber selbstverständlich für alle Septimfiguren des Stückes.

7. Die verbale Angabe „leggiere“ kommt im Rondo von *Präludium, Kanzone und Rondo* in den Takten 24ff. und 87ff. vor.

8. Die verbale Angabe „staccato“ fehlt in den hier untersuchten Werken völlig, wie überhaupt längere staccato-Notengruppen selten sind.

9. Der Staccatopunkt steht einzeln auf meist auftaktigen Noten, die auch ohne Punkt als kurz erkennbar sind, z.B. in *Toccata c-moll*, 9/3/2, linke Hand und Pedal



Notenbeispiel 22: Toccata c-moll, 9/3/2, linke Hand und Pedal

oder in *Nun bitten wir den heiligen Geist* (aus: *Sechs Orgelchoräle*), erste zwei Takte (siehe Notenbeispiel 10).

Er steht gehäuft zur Anzeige des generellen staccato, z.B. in *Cantio duplex*, 5/2/1, rechte Hand, für den gesamten Abschnitt soweit nicht ausdrücklich anders bezeichnet,



Notenbeispiel 23: Cantio duplex, 5/2/1, rechte Hand

ferner in *Variationen über den Tonus peregrinus*, Variation V, 10/3/1, beide Hände, hier über den letzten vier Achteln des Taktes. Auch hier gilt diese einprägsame Artikulation des Anfangsmotivs für alle weiteren Einsätze.



Notenbeispiel 24: Variationen über den Tonus peregrinus, Var. VI, 12/1/1, rechte Hand

Offenbar wünscht der Komponist eine Differenzierung der Achtelnoten dieses Stückes in *non legato* und *staccato*, was allerdings angesichts des vorgeschriebenen Tempos (Allegro molto, Halbe = 76) nur annäherungsweise möglich ist.

Staccatopunkte über mehreren Viertelnoten hintereinander kommen u.a.

in Variation VII der *Variationen über den Tonus peregrinus* vor,



Notenbeispiel 25: *Variationen über den Tonus peregrinus*, Var. VII, 15/2/1f., auch 14/4/1
auch hier bei ziemlich raschem Tempo (Vivace, Viertel = 88-92)

Weitere Beobachtungen und Überlegungen

1. Längere Sechzehntelfiguren in raschem Tempo sind meist ohne Bezeichnung, daher wohl „neutral“, in Normalspielweise, d.h. legato, zu spielen. Dies kann in raschem Tempo (und bei mechanischer Traktur auch bei höherem Tastenwiderstand, etwa bei großer Lautstärke – Koppeln! –) in Richtung non legato gehen, was der Verständlichkeit zugute kommt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Angabe „leggiero“ im dritten Satz von *Präludium, Kanzone und Rondo*, Takt 24ff. und Takt 87ff., Orgel, Oberstimme (siehe oben). Langsam zu spielende Sechzehntelfiguren dagegen können auch Legatobögen tragen (siehe z.B. *Cantio duplex*, 1/4/1ff.):



Notenbeispiel 26: *Cantio duplex*, 1/4/1, oberes System

2. Auftakte können sowohl abgesetzt als gebunden sein. Bei c.f.-Phrasen sind kurze Auftakte meist getrennt, lange gebunden, z.B. in *Cantio duplex*, 6/3/2 und 6/5/1, Pedal:



Notenbeispiel 27: *Cantio duplex*, 6/3/2 und 6/5/1, Pedal

Auf eine Besonderheit sei noch eigens hingewiesen: in Nr. VI der *Kleinen Präludien und Intermezzi* ist der Auftakt zu Beginn und bei der Reprise in der rechten Hand staccato, in der linken legato, eine aparte Variante!



Notenbeispiel 28: *Kleine Präludien und Intermezzi*, Nr. VI, Takt 1, oberes System

3. Durch Artikulation erzeugte Betonungen kommen sowohl auf die Taktschwerpunkte als dazwischen. So wird metrische Monotonie vermieden, dem Diktat des Betonungstaktes ausgewichen, worauf schon hingewiesen wurde. Sehr häufig sind längere Pedal-Zweierbindungen „gegen den Strich“, z.B. in *Präludium, Kanzone und Rondo*, 2. Satz, Takt 33ff., Pedal,



Notenspiel 29; *Präludium, Kanzone und Rondo*, 2. Satz, Takt 33ff., Pedal
oder Stellen wie *Toccata c-moll*, 8/3/2, mittleres System,



Notenspiel 30: *Toccata c-moll*, 8/3/2, mittleres System,

wo eine Dreierfigur gegen den Vierertakt gesetzt wird.

4. Unmittelbare Umgebung von kurzen Bindungen

a) einzelne Zweierbindungen nach wenigen unbezeichneten Noten, z.B. in der Querflötensonate, 1. Satz, Takt 3, 16 und 17, Pedal, (siehe Notenspiel 31) und unendlich viele ähnliche Stellen:



Notenspiel 31: Querflötensonate, 1. Satz, Takt 3, 16 und 17, Pedal

Die Zweierbindung mit ihrem Akzent wird nur deutlich, wenn die unmittelbar davorliegenden Töne getrennt werden. Man könnte im letzten Beispiel (Takt 17) die Achtel auch legato spielen, aber dann wäre der Akzent auf dis° abgeschwächt.

b) einzelne Bindungen innerhalb gleichartiger unbezeichneter Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelbewegung, z.B. in der Violoncellosonate, 1. Satz, Takt 22ff. und 53ff., Pedal, und in der Querflötensonate, 3. Satz, Takte 10, 20 und 38f., Orgel:





Notenbeispiel 32: Violoncellosonate, 1. Satz, Takt 22ff., Pedal, und Querflötensonate, 3. Satz, Takte 10, Orgel rechte Hand und 20, Orgel linke Hand, und Takt 38f., Orgel rechte Hand

lassen die Frage aufkommen, ob die Stellen im Prinzip non legato gespielt werden sollen: gleichmäßige Viertel streicherartig mit breiten Tönen, Achtel und Sechzehntel *leggiero*, zumal der Komponist an anderen Stellen im dritten Satz der Querflötensonate (Takt 50ff. und 74ff.) laufende Achtel ausdrücklich „legato“ bezeichnet:



Notenbeispiel 33: *Querflötensonate*, 3. Satz, T. 50f. (Orgel, rechte Hand)

Für die vereinzelt Zweierbindungen in Nr. III der *Kleinen Präludien und Intermezzi*, Takt 2 und bei der Reprise (7/2/2)



Notenbeispiel 34: *Kleine Präludien und Intermezzi*, III, Takt 2f., oberes System
ist wohl folgende Ausführung



Notenbeispiel 35: *Kleine Präludien und Intermezzi*, III, Takt 2f., oberes System

gemeint (siehe Notenbeispiel 35). Die Absicht des Bogens ist ja die Betonung. Die übrigen Sechzehntel können wieder legato (oder *leggiero*) gespielt werden.

5. Punktierte Figuren in raschem Tempo, die meist einen energischen (oder ggf. humoristischen) Ausdruck haben, werden am besten non legato gespielt, die Sechzehntel kurz, z.B. am Anfang der *Ersten Sonate*, Oberstimme:



Notensbeispiel 36: *Erste Sonate*, 1. Satz, Takt 1f.

Der Komponist notiert es ausdrücklich, wenn er Punktierungen legato haben will, z.B. im gleichen Satz 2/3/1 ff. und 5/2/2ff., beide Hände:



Notensbeispiel 37: *Erste Sonate*, 1. Satz, 2/3/1, oberes System

Bemerkenswert ist, daß Schroeder die einzige rhythmische Variante des Anfangsmotivs (6/3/2, oberes System), wo die Auftaktnote keine Sechzehntel-, sondern eine Achtelnote ist, bewußt anders artikuliert:



Notensbeispiel 38: *Erste Sonate*, 1. Satz, 6/3/2, oberes System

6. Oktav- und mittelgroße Sprünge können meist abgesetzt werden, vor allem in schnellem Tempo und wenn der angesprungene Ton betont ist, z.B. in *Toccata c-moll*, 5/3/1 und 5/3/4, Pedal:



Notensbeispiel 39: *Toccata c-moll*, 5/3/1 und 5/3/4, Pedal

Ausnahmen von dieser Regel notiert Hermann Schroeder in vielen Fällen, z.B. in *Mixtura à cinque*, 10/4/1, oberes System:



Notensbeispiel 40: *Mixtura à cinque*, 10/4/1, oberes System

7. Sehr charakteristische Figuren, vor allem sich wiederholende, können einzeln gebunden werden, z.B. in *Toccata c-moll*, 2/2/1, oberes System,



Notensbeispiel 41: *Toccata c-moll*, 2/2/1, oberes System (Bögen vom Verfasser)

oder ggf. markiert gestoßen,



Notenspiel 42: *Toccata c-moll*, 5/1/3, Pedal

vor allem, wenn sie im weiteren Verlauf des Stückes vom Komponisten so bezeichnet werden, z.B. in *Toccata c-moll*, 10/1/3, Pedal:



Notenspiel 43: *Toccata c-moll*, 10/1/3, Pedal

8. Chromatisch oder diatonisch auseinander- oder zusammenlaufende Figuren, von Keusen „Scheren“ genannt¹¹, oder ähnliche Figuren mit nur *einer* wandernden Stimme (Orgelpunktfiguren), werden in ruhigem Tempo am besten legato gespielt, z.B. in *Toccata c-moll*, 3/1/3ff., Pedal:



Notenspiel 44: *Toccata c-moll*, 3/1/3ff., Pedal

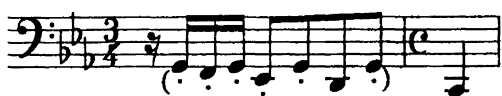
Ähnliches gilt für Stellen wie in der *Ersten Sonate*, 1. Satz, 3/1/4ff. und 6/1/1ff., Pedal.



Notenspiel 45: *Erste Sonate*, 1. Satz, 3/1/4ff., Pedal

Die beiden letzten Beispiele könnten auch breit non legato gespielt werden. Dadurch gewinnt die Figur an Nachdruck und Bedeutung. Der Spieler muß jeweils entscheiden, ob er das will. Sind beispielsweise die übrigen Stimmen lebhaft rhythmisiert (und artikuliert), kann die Baßstimme durchaus ohne besondere Hervorhebung bleiben.

Orgelpunktfiguren in schnellem Tempo werden besser nicht gebunden, z.B. in *Toccata c-moll*, 4/1/1, Pedal:



Notenspiel 46: *Toccata c-moll*, 4/1/1; Pedal

Gelegentlich kann es auch sinnvoll sein, „Scheren“ in langsamem Tempo

zu trennen, z.B. in der Ersten Sonate, 1. Satz, 4/4/2, mittleres System,



Notensystem 47: *Erste Sonate*, 1. Satz, 4/4/2, mittleres System

um den Gegensatz zu den vorausgehenden Viertelpaaren zu betonen. (Wie im übrigen der Gegensatz prinzipiell ein überaus wichtiges Gestaltungsmittel ist!).

9. Akkordfolgen in schnellem Tempo werden am besten getrennt, z.B. in der Querflötensonate, 1. Satz, Takt 46, Orgel, linke Hand, *Toccata c-moll*, 5/2/4ff., mittleres System, und an vielen anderen Stellen:



Notensystem 48: Querflötensonate, 1. Satz, Takt 46, Orgel, linke Hand, und *Toccata c-moll*, 5/2/4ff., mittleres System

Ein schönes Beispiel für bewußt gesetztes legato als Gegensatz zu non legato in ein und demselben Satz bietet die Erste Sonate, 4/2/3, oberes System, verglichen mit 4/2/1, oberes System:



Notensystem 49: *Erste Sonate*, 4/2/3 und 4/2/1, oberes System

Siehe hierzu auch die von Schroeder bestätigten Legatobögen in der *Zweiten Sonate*, 15/3/2 und 15/4/1, rechte Hand¹²:



Notensystem 50: *Zweite Sonate*, 15/3/2, rechte Hand

10. Tonrepetitionen mit Sekundfortschreitungen. Bei Stellen wie



Notenbeispiel 51: *Erste Sonate*, 2. Satz, 7/3/3ff., Pedal

erzwingen die Tonrepetitionen ein portato, das sinnvollerweise für die ganze Stelle zu gelten hat, auch für die verbindenden Sekundschritte. Die sich bei Bindung dieser Schritte ergebenden synkopischen Akzente hätte der Komponist vermutlich notiert. Ähnlich liegen die Dinge etwa in der Pedalstimme von *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639, aus dem Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach, wo ein gleichmäßiges weiches Absetzen, auch als Gegensatz zu dem notierten Legato der Mittelstimme, am schönsten ist:



Notenbeispiel 52: Johann Sebastian Bach, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*

11. Analogien zu notierten Artikulationen (auch in anderen Stimmen) können und sollten ggf. beachtet werden, wenn auch nicht sklavisch:



Notenbeispiel 53: *Querflötensonate*, 2. Satz, Takt 15ff., linke Hand, und Takt 19ff., Pedal

Hier kann die Pedalstimme die Zweiergruppierung übernehmen, zumal sie in Takt 44ff. vom Komponisten selbst so bezeichnet ist. Dasselbe gilt auch für die Übernahme einer Streicher- oder Bläserartikulation:



Notenbeispiel 54: Violoncellosonate, 1. Satz, Takt 44ff., Violoncello und Orgel Oberstimme

Dabei sind allerdings instrumentenspezifische Besonderheiten zu beachten: die Oboe z.B. kann viel längere Linien auf *einen* Atem spielen als die Violine auf einen Bogen. Das ist schön zu sehen im *Concertino für Violine, Oboe und Orgel*, 1. Satz, Takt 1:



Notenbeispiel 55 *Concertino für Violine, Oboe und Orgel*, 1. Satz, Takt 1

Bezeichnend und für die damalige Orgelspielweise charakteristisch ist auch die unterschiedliche Artikulation ein und derselben Figur bei Oboe und Orgel in der *Oboensonate*, 3. Satz, Takt 1 bzw. 8: Die Oboe bindet nur die vier Sechzehntel und trennt vor dem betonten Zielton, die Orgel dagegen bindet in ihn hinein:



Notenbeispiel 56: *Oboensonate*, 3. Satz, Takt 1, Oboe, bzw. Takt 8, Orgel

Die Orgel hat einen noch längeren Atem als die Oboe. In *Präludium, Kanzone und Rondo*, 2. Satz, ist im Fugato, beginnend in Takt 12, die Orgelstimme ohne jegliche Artikulationsbezeichnung – es gilt vermutlich die am Anfang des Satzes stehende Angabe *legato* – während die Violinstimme durch Bögen reich in kleine Gruppen gegliedert ist. Wie schon auf Seite 51 dargelegt, kann ein guter Geiger die Bogenwechsel nahezu unhörbar machen, so daß eine ähnliche endlose Melodie entsteht wie auf der Orgel. Umgekehrt erübrigt es sich dann, daß der Organist die Geigen-Gliederungen übernimmt.

Dagegen empfiehlt es sich, im dritten Satz des *Concertino für Violine, Oboe und Orgel* die Artikulation der Anfangsfigur von Oboe und Violine in die (unbezeichnete) Orgelstimme zu übernehmen:



Notenbeispiel 57: *Concertino für Violine, Oboe und Orgel*, 3. Satz, Takt 1, Oboe

Eine andere Frage stellt sich im ersten Satz der Querflötensonate. Die Orgel beginnt mit folgender Figur:



Notenspiel 58: *Querflötensonate*, 1. Satz, Takt 1, Orgel

Die Flötenstimme beginnt in Takt 3 eine Oktave höher mit derselben Figur und ist bis zum 5. Sechzehntel des zweiten Taktes (d^2) mit der Orgelstimme völlig identisch. Nachdem der Flötist die nicht bezeichneten Noten einzeln stößt, kann sich der Organist fragen, ob er das nicht auch tun soll. Allerdings muß auch folgender Gedanke erlaubt sein: so wie für den Bläser das Einzelnstoßen und für den Streicher das Hin- und Herstreichen die Normalspielweise für unbezeichnete Noten darstellt, so war bis vor kurzem für den Organisten das Legato das Normale. Und vielleicht klingt es ja tatsächlich am besten, wenn jeder Spieler in solchen Fällen die seinem Instrument angemessene Normalspielweise anwendet. Wobei diese beim Organisten je nach Raumakustik und Charakter der Musik ggf. durchaus ein lockeres undichtetes Legato sein darf, eine Spielweise, die dem Hörer nicht als non legato bewußt wird, sondern als gut verstehbares Legato. Und gemeint ist auch nicht eine historisierende Artikulationsweise.

Ein weiteres ähnliches Problem stellt sich im ersten Satz von *Präludium, Kanzone und Rondo* für Violine und Orgel in Takt 8 der Orgelstimme, verglichen mit den Takten 1 ff. der Violine:



Notenspiel 59: *Präludium, Kanzone und Rondo* für Violine und Orgel, 1. Satz, Takt 1, Violine, und Takt 8, Orgel

Die Orgel kann natürlich die Artikulation der Violine übernehmen und die Sechzehntelgruppen ebenfalls legato spielen; besser und dem Charakter des Stückes eher angemessen ist aber vielleicht doch, die gesamte Alt-Figur non legato zu nehmen.

Gelegentlich schreibt Schroeder erst bei einem späteren Einsatz eines

Themas – und nur dieses eine mal – (ein) Artikulationszeichen, z.B. in *Christ ist erstanden* (aus: *Sechs Choräle*), 8/3/4, oberes System:



Notenbeispiel 60: *Christ ist erstanden* (aus: *Sechs Choräle*), 8/3/4, oberes System

Dasselbe ist der Fall im Präludium von *Präludium und Fuge* „*Christ lag in Todesbanden*“, 5/2/5, Sopran:



Notenbeispiel 61: *Präludium und Fuge* „*Christ lag in Todesbanden*“, 5/2/5, Sopran

Sollte diese Artikulation konsequent bei allen Einsätzen angewandt werden, dann müßte eigentlich der erste Einsatz bezeichnet sein.

Im dritten Satz der Oboensonate trägt der Pedal-Ostinato in Takt 58ff. die Bezeichnung *portato*, die (frühere) Parallelstelle in Takt 27ff. dagegen nicht. Ist das ein Druckfehler oder gewollte Unterschiedlichkeit? Es ist eigentlich kaum anzunehmen, daß die beiden einander völlig entsprechenden Stellen unterschiedlich artikuliert werden sollen, es sei denn, das *portato* bei der zweiten Stelle stünde nur wegen der um eine Quinte tieferen Lage des Pedal-Ostinato, um brummige Undeutlichkeit zu vermeiden. Ist es schreiberische Nachlässigkeit – schwer zu glauben angesichts der so sorgfältig geschriebenen Manuskripte Schroeders – oder spontaner Einfall des Musikanten? Ganz ähnlich liegen die Dinge im *Concertino für Violine, Oboe und Orgel*, 2. Satz, Takt 10ff., gegenüber Takt 21ff., wo in der zweiten Stelle der Ausdruck durch die Zweierbindungen intensiviert wird:



Notenbeispiel 62: *Concertino für Violine, Oboe und Orgel*, 2. Satz, Takte 10ff und 21ff.

In solchen Fällen muß der Spieler selbst die Entscheidung treffen. (Meine Lösung: Ich spiele bei *Christ ist erstanden* nur bei dem einen bezeichneten Einsatz die Zweiergruppe separat gebunden, alles andere legato, in *Christ*

lag in Todesbanden dagegen alle Einsätze legato und in der Oboensonate beide Stellen portato).

12. Unterschiedliche Artikulation desselben thematischen Materials je nach Ausdruck.

Die Artikulation steht im Dienst der Betonung und der Deutlichkeit, vor allem aber des Ausdrucks. Wechselt ein Thema innerhalb des Stücks seinen Ausdruck (von lyrisch zu dramatisch o.ä.), dann kann und muß sich auch die Artikulation ändern¹³

Das Fugenthema im zweiten Abschnitt der Fantasie e-moll lautet:



Notenbeispiel 63: *Fantasie e-moll*, 4/1/3, oberes System (Bögen vom Verfasser)

Der Abschnitt trägt zwar keine neue Tempobezeichnung, ist aber sicher etwas ruhiger zu nehmen als das einleitende Agitato. Die dynamische Bezeichnung ist *p*. So bietet sich als Artikulation das Legato an, vielleicht mit einer Atempause nach der Viertelnote ais'. Im folgenden, auf Seite 6 beginnenden Allegro tritt das Thema noch zweimal, aber mit verändertem Gestus, auf, was eine energischere Artikulation erfordert:



Notenbeispiel 64: *Fantasie e-moll*, 6/4/3f., oberes System (Artikulationszeichen vom Verfasser)



Notenbeispiel 65: *Fantasie e-moll*, 7/1/2f., Pedal, Artikulationszeichen unter dem System vom Verfasser, Fußsatzzeichen vom Komponisten

13. Wie eben schon bemerkt, gibt Hermann Schroeder, allerdings sehr selten, durch abgedruckte eigene Fußsätze Hinweise zur Artikulation, z.B. in *Toccata c-moll*, 11/1/4, und *Fantasie e-moll*, 7/1/2f. (siehe Notenbeispiele 65 und 66):



Notenbeispiel 66: *Toccata c-moll*, 11/1/4, Pedal

Die beiden Spitzezeichen bewirken, vorausgesetzt, daß die Achtel des vorherigen Taktes legato gespielt werden und der Quartsprung $d^\circ g^\circ$ getrennt, was naheliegt, ein deutliches Markieren des Auftakts d° .

In der *Fantasie e-moll* zeigen die beiden Spitzezeichen auf H und cis° , daß diese beiden Achtel getrennt werden müssen und dadurch die beiden folgenden Viertel-Zweiergruppen umso intensiver legato wirken. Es ist (schon aus spieltechnischen Gründen!) zu vermuten, daß das Absetzen auch für die beiden ersten Achtel der Stelle gilt. Auch die Viertel $d^\circ cis^\circ$ können dann legato gespielt werden.



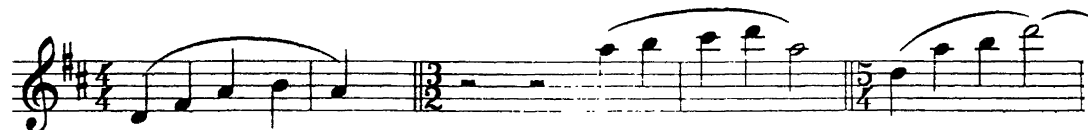
Notenbeispiel 67: *Fantasie e-moll*. 7/1/2f., Pedal

14. Cantus firmen tragen, wie schon auf Seite 52 ausgeführt, vielfach phrasenweise Legato- = Phrasierungsbögen, wenn auch nicht vollständig und konsequent. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, daß gregorianische Cantus firmen mehr zum Legato tendieren als deutsche Kirchenlieder. Und für beide gilt: Je näher ein c.f. seiner „Normalgestalt“ ist, desto eher wird er legato artikuliert. Je mehr er figurativ umgestaltet, auch fragmentarisch zitiert wird, desto reicher kann seine Artikulation werden.

Gregorianische Cantus firmen:

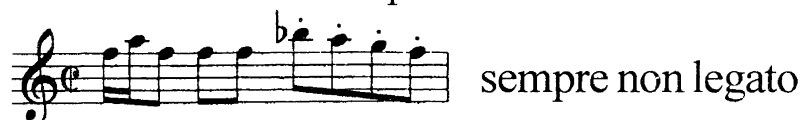


Notenbeispiel 68: *Adoro te devote (Hymni ad Communionem)*, Anfang



Notenbeispiel 69: *Salve Regina (Marianische Antiphone)* 16/3/1f., 17/3/1f., 19/2/1

Figurativ und konzertant umgestaltete c.f. oder c.f.-Fragmente werden oft der neuen Gestalt entsprechend lebhaft artikuliert:



Notenbeispiel 70: *Variationen über den Tonus peregrinus*, Var. VI, Anfang

Bei deutschen Kirchenliedern findet sich eine ganze Palette unterschiedlicher Artikulationsmöglichkeiten: von zeilenweisem Legato über aufgelockerte Versionen bis zu lebendigster Artikulation bei konzertanter figurativer Umgestaltung des c.f.

- Konsequente Artikulation ganzer Phrasen



Notenbeispiel 71: *Nun komm, der Heiden Heiland* (Trilogien zu Chorälen), I. Intonation, T. 3f.

- Aufgelockerte Artikulation



Notenbeispiel 72: *Gelobet seist du, Jesu Christ* (Trilogien), I. Intonation, T. 1ff.

- Artikulation nur einzelner Motive



Notenbeispiel 73: *In dulci jubilo* (Sechs Orgelchoräle), Anfang und 4/3/3f.

Dabei werden wie im zweiten Beispiel Ligaturen oft mehr nach rein musikalischen Prinzipien gesetzt, z.B. als Akzente, als nach textdeklamatorischen.



Notenbeispiel 74: *Schönster Herr Jesu* (Sechs Orgelchoräle), 12/2/1ff. und 12/3/1ff

Die Artikulation entspricht hier genau den Ligaturen des Gesangs

- Lebendigere differenziertere Artikulation



Noteneispiel 75: *O Jesu, all mein Leben bist du* (Meditationen zur Communio), 4/4/3f. und 3/4/1f.

- Artikulation bei figurativ und konzertant umgestalteten c.f.



Notensbeispiel 76: *Nun bitten wir den heiligen Geist* (aus: *Sechs Orgelchoräle*), Anfang mit synkopischen Effekten.



Notensbeispiel 77: *Choral-Toccata „Omnium Sanctorum“*, Takt 36, Pedal

Die c.f.-Phrase ist hier zu einer virtuosen Pedalfigur umgewandelt. Die Untersuchung zeigt: je weiter sich ein c.f. oder c.f.-Teil melodisch und rhythmisch von der Urform entfernt, desto reicher kann seine Artikulation werden.

15. Die Phrasierung lässt sich von der Artikulation nicht ganz trennen, obwohl die Phrasierung eine andere Aufgabe hat als die Artikulation,¹⁴ und soll daher auch kurz gestreift werden. Phrasierungszäsuren sind häufig vom Komponisten durch Bogensetzung, Pausen oder Balkenunterbrechung, auch durch Atemzeichen (z.B. in *Es flog ein Täublein weiße*) angegeben, z.B. in der *Toccata c-moll*, Seite 59 und 62:



Notensbeispiel 78: *Toccata c-moll*, 3/2/2, oberes System

Darüber hinaus empfehlen sie sich häufig bei Achteln und Vierteln

a) zur Hervorhebung wichtiger Motive, vor allem sequenzierter, oft nach Riemannscher Art nach dem Schwerpunkt (Beispiele aus der *Toccata c-moll*):



Notensbeispiel 79: *Toccata c-moll*, 5/1/1 und 5/1/3, Pedal; 3/2/1 und 8/3/1, oberes System

Weitere von Hermann Schroeder legitimierte Phrasierungen von Michael Schneider¹⁵ finden sich in der *Zweiten Sonate*, z.B.:



Notenspiel 80: *Zweite Sonate*, 13/4/2ff. und 15/1/2ff., rechte Hand

Merkwürdigerweise fehlen bei Campbell in den Takten 13/3/2f., die den Takten 13/4/2ff. völlig entsprechen, die Phrasierungen. Hier kann es sich nur um ein Versehen handeln.

b) zur Gliederung langer Linien, die mit einer charakteristischen Figur immer wieder neu anheben, z.B. in *Toccata c-moll*, 3/1/3, 3/2/2 und 3/3/1, Pedal:



Notenspiel 81: *Toccata c-moll*, 3/1/3, 3/2/2 und 3/3/1, Pedal

c) vor größerem Sprung, vor allem wenn der angesprungene Ton betont ist (siehe Notenspiel 82, auch 79,1):



Notenspiel 82: *Toccata c-moll*, 3/2/3 und 7/3/1f., oberes System

Bei manchen Stellen sind unterschiedliche Phrasierungen denkbar, die gegensätzliche Artikulationen implizieren, z.B. in *Präambeln und Interludien*, Nr. VII, Takt 1f.:



oder



Notenspiel 83: *Präambeln und Interludien*, Nr. VII, Takt 1f. (Bögen vom Verfasser)

Die letztgenannte, punktiert dargestellte Möglichkeit erscheint mir allerdings zu artifiziell, zu aufwendig. Derartige Kleingliederung pflegt der Komponist zu notieren. Ich selbst bevorzuge die im Notenspiel erstgenannte Phrasierung mit den ganztaktigen Bögen.

In *Christ ist erstanden* (Sechs Choräle) ist der Pedal-Ostinato



Notenspiel 84: *Christ ist erstanden* (Sechs Choräle), Takt 1 ff.

ohne jegliche Bezeichnung. Wenn die das Anfangsmotiv *Christ ist erstanden* sequenzierenden Oberstimmen nachdrücklich *marcato* gespielt werden (Satzüberschrift: *Marcato*), kann das Pedal als Gegensatz durchaus *legato* sein. Denkbar ist auch ein dichtes *détaché* (wie Kontrabaß):



Notenspiel 85: *Christ ist erstanden* (aus: *Sechs Choräle*), Takt 1 ff.

Es empfiehlt sich in beiden Fällen, die Fundamenttöne des Ostinato (D) jeweils kräftig zu betonen und im Rahmen des Möglichen etwas breiter zu spielen. Die *legato*-Version hat dann Ähnlichkeit mit der folgenden (Notenspiel 86, erste Version), die nach der betonten ersten Note des Taktes absetzt und dann bis zum nächsten Schwerpunkt bindet.



oder



Notenspiel 86: *Christ ist erstanden* (Sechs Orgelchoräle) Takt 1 ff.

(Hier ist vielleicht schon wieder die Grenze zum Artifiziiellen erreicht).

Der Vorteil der Versionen in Notenspiel 84 und 85 jedoch ist, daß die betonten Töne D lang sein können und daher einen Akzent erhalten, während sie in den Versionen von Notenspiel 86 durch das Absetzen verkürzt werden müssen und dadurch zwangsläufig an Gewicht verlieren.

Es handelt sich hier um eine grundsätzliche Frage, unabhängig vom Werk Schroeders, darum sei sie auch etwas ausführlicher behandelt. Man soll sich keine Illusionen machen: die einzige Möglichkeit, die der Organist (im Gegensatz zu fast allen anderen Spielern) hat, einem Ton mehr Gewicht zu geben, ist, ihn zu verlängern. Innerhalb eines totalen Legatos also

ausgerechnet nach der ersten Note des Taktes, der am stärksten betonten, abzusetzen und sie dadurch zu verkürzen und ihr Gewicht zu vermindern, ist vom Standpunkt der beabsichtigten Betonung aus geradezu kontraproduktiv. Statt ihrer erhält der folgende Ton automatisch einen Akzent, und zwar umso stärker, je höher er ist. Der Spieler muß entscheiden, ob er das will. Im 4.-letzten Takt von *Christ ist erstanden* notiert Schroeder diesen Akzent einmal selbst: auf dem ersten Doppelpedalton auf der 2. Note des Taktes. Allerdings handelt es sich hier um eine lange Note (Halbe), also eine Ausnahme.

16. Einige Überlegungen zu Schroeders Vorschlägen zur *Fantasie e-moll*.

Wie bereits oben erwähnt, hat Hermann Schroeder zur ersten und letzten Seite seiner *Fantasie e-moll* Artikulationsvorschläge gemacht (siehe Anhang, Seite 86 und 87) und sie mit rotem Filzstift (hier schwarz wiedergegeben) in die Kopien eingetragen mit der Bemerkung, so könne man es beispielsweise machen.

(1) Er bindet in der Drei-Achtel-Auftaktfigur des Anfangs das zweite und dritte Achtel:



Notenbeispiel 87: *Fantasie e-moll*, Anfang, Oberstimme

(2) Er gliedert vom zweiten Takt an die gleichmäßig fließenden Achtellinien in Vierergruppen, desgleichen in 10/2/2ff., die häufigen dreitönigen Auftaktfiguren immer wie in Takt 1, Oberstimme:



Notenbeispiel 88: *Fantasie e-moll*, 2/1/2ff., Oberstimme

(3) Er weicht von diesem Schema ab in 2/2/3, wo er einmal 3 + 1 gliedert,



Notenbeispiel 89: *Fantasie e-moll*, 2/2/3, Oberstimme

und auf der letzten Seite (10/4/1ff.), wo im Zuge des *allargando* die Artikulation noch einmal variiert wird:



Notensbeispiel 90: *Fantasie e-moll*, 10/4/1ff., Oberstimme

Wir haben die Vorschläge Schroeders dankbar begrüßt, weil sie viel von seiner rhythmischen Denkweise verraten, sie aber auch kritisch hinterfragt. Es sind ja, wie er selbst erkennen läßt, Vorschläge, keine verpflichtenden Anweisungen.

Zu (1): Die Bindung der zweiten und dritten Achtelnote in der Auftaktfigur zu Beginn erzeugt einen Akzent auf dem ersten Legato-Achtel und schwächt dadurch den Hauptakzent auf der ersten Viertelnote g^2 ab. Dieser wird ungleich stärker, wenn alle drei Achtel getrennt werden, bis hin zum staccato:



Notensbeispiel 91: *Fantasie e-moll*, Anfang, Oberstimme (Staccatopunkte und Akzentzeichen vom Verfasser)

Dem Sinn des Agitato kommt dies näher.

Zu (2): Man kann die Achtelgruppen statt legato auch schwer und nachdrücklich getrennt spielen. Das Legato bei den Scherenfiguren in 2/3/2f. wirkt dann umso stärker.

Zu (3): Die Oktavgriffe der rechten Hand plus Quartan bzw. Terzen (siehe Anhang Seite 10, letzte Zeile, oberes System) legen eigentlich eher ein dichtes non legato nahe. Richtiges Legato ist hier schon aus technischen Gründen gar nicht möglich. Möglich ist es allenfalls bei akkordlichen Zweierfiguren, wie sie sehr häufig vorkommen (z.B. in der Zweiten Sonate, 1. Satz, 8/4/1, oberes System, siehe Notensbeispiel 78), und auch hier ist genau genommen ein strenges Legato nur in der Oberstimme möglich.



Notensbeispiel 92: *Zweite Sonate*, 8/4/1, oberes System

Zusammenstellung aller in den untersuchten Werken vorkommenden Artikulationen, demonstriert an Beispielen aus den Pedalstimmen

Diatonische und chromatische Linien

ohne Bezeichnung

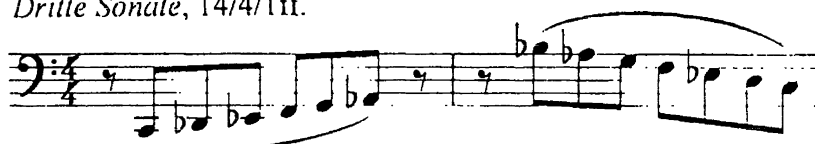


Fantasie e-moll, 6/3/2ff.

mit Bogen



Dritte Sonate, 14/4/1ff.



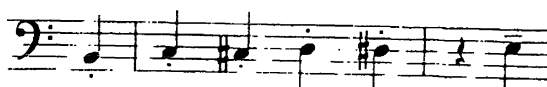
Veni Creator Spiritus, Satz V, 13/1/1f.

mit Dehnungsbalken



Concertino, 1. Satz, Takt 92f.

mit Staccatopunkten



Concertino, 3. Satz, Takt 13f., entsprechend auch Takt 18f.

Zweierbindungen von betont zu unbetont



Zweite Sonate, 4/2/1

Zweierbindung von unbetont zu betont



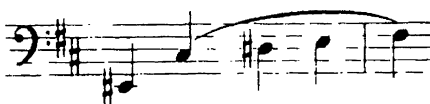
Orgel-Ordinarium, 7/4/2f.

zwei gebunden, zwei getrennt



Concertino, 2. Satz, Takt 51, entsprechend Takte 53 und 55

eine getrennt, drei (oder vier) gebunden
(sehr häufig, besonders bei linearer Bewegung)



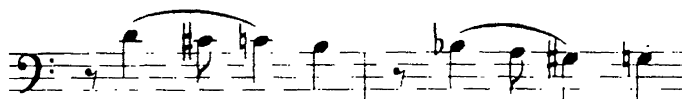
*Erste Sonate, 3. Satz, 10/3/1f.,
entsprechend auch 10/5/1f., 13/1/2f., 13/2/2f.*

vier gebunden (selten)

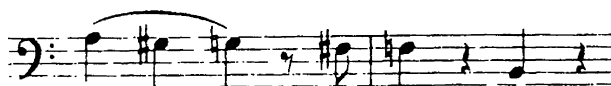


Zweite Sonate, 18/4/3ff.

drei gebunden, eine getrennt



Dritte Sonate, 7/1/3ff.



Dritte Sonate, 17/1/3ff.

rhythmische Varianten davon

- *Querflötensonate, 1. Satz, Takt 3,*
- *entsprechend Takte 27, 50, 65*
- *Querflötensonate, 1. Satz, Takt 16f.*

Sprünge

ohne Bezeichnung

- *Septenarium, Satz VI, 13/3/2ff.*
- *Proprium pro Organo, Satz III, Takt 16ff.*

mit Dehnungsbalken

- *Concertino, 1. Satz, Takt 45ff.*

mit Staccatopunkten

- *Präludium, Kanzone und Rondo, 3. Satz, Takt 24ff,*
- *entsprechend auch 87ff.*
- *Concertino, 2. Satz, Takt 60ff.*

Dehnungsbalken plus Bogen (notiertes dichtes non legato)

- *Alma Redemptoris Mater, 14/1/1, linke Hand, die in diesem Stück die Baßfunktion hat (Registrierungsangabe: 16').*

Zweierbindung von betont zu unbetont

– *Ave Regina coelorum*, 8/3/2ff.

– *Erste Sonate*, 4/2/3ff.

Zweierbindung von unbetont zu betont

– *Dritte Sonate*, 20/2/1ff.

– *Dritte Sonate*, 10/3/2ff.

diese Artikulation kommt nur bei Umkehr der Sprungrichtung vor: Der die Sprünge verbindende Sekundschrift wird gebunden.

Zusammenfassung

Aus unseren Untersuchungen, den Beobachtungen aus der Zusammenarbeit zwischen den Hochschulkollegen Michael Schneider und Hermann Schroeder und aus den Mitteilungen der Herren Keusen und Ganz ist deutlich geworden, daß Hermann Schroeder auch an den von ihm nicht bezeichneten Stellen in seinen Orgelwerken mit zusätzlicher Artikulation und Phrasierung rechnet.

In der Regel hat der Komponist das, was ihm wichtig und unerläßlich schien, genau notiert. Die anderen Fälle sind dem Spieler anheimgestellt. Bei völlig unbezeichneten Stücken trägt er die alleinige Entscheidung und Verantwortung und kann sich an den Vorbildern orientieren. Jedoch ist hier eine gewisse Vorsicht geboten. In der Nichtbezeichnung kann auch eine bestimmte Absicht liegen. Man sollte also in diesen Fällen eher zurückhaltend sein. Bei Stücken mit nicht vollständiger Bezeichnung hat er zu untersuchen, welche Bedeutung im Gesamtgefüge der Komposition eine nicht bezeichnete Stimme hat – es gibt hier zweifellos eine Hierarchie, ausgenommen bei echter Polyphonie, wo alle Stimmen gleichberechtigt sind – und zu entscheiden, ob eine zusätzliche Artikulation, also Aufwertung und Hervorhebung, notwendig und sinnvoll ist.

In diesem Sinn hat nach Clemens Ganz der Spieler große Freiheit und soll sie ohne Übertreibung mit Verantwortung nützen. Gemeint sein kann nur eine Artikulation und Phrasierung, wie sie vor der Wiederentdeckung historischer Spielweisen allgemein üblich war. Also ohne Dogmatismus:

– schnelle kontinuierliche Bewegung in Normalartikulation, abhängig von

der Akustik, – gesangliche Linien binden (mit Atemzäsuren), Sprünge eher absetzen,

– alles wiederum abhängig von Ausdruck und Tempo (in langsamem Tempo mehr legato als in schnellem), auch von Registrierung und Raumakustik

– Synkopen betonen, also davor absetzen,

– Auftakte absetzen oder auch nicht,

– phrasieren nach Riemannscher Art nach dem Schwerpunkt oder auch nicht,

– Zweiergruppen entsprechend dem Taktakzent oder dagegen binden,

– akzentuierend artikulieren mit Absetzen vor dem betonten Zielton (selten) oder auch nicht.

All dies kommt in den Schroederschen Artikulationsangaben ja auch vor, wie sich gezeigt hat. Im Sinne Schroeders ist dabei nach Keusen alles, was musikantisch [...] und: in sich logisch ist.¹⁶ Und dies und vieles von dem Gesagten gilt nicht für Hermann Schroeder allein, sondern für jedes künstlerische lebendige Orgelspiel. Und so kann diese Untersuchung auch für die Musik anderer Komponisten von Wert sein.

Und es ist wenigstens zum Teil die Frage beantwortet, warum Hermann Schroeder so vieles nicht bezeichnet hat. Er notiert das, was ihm unerlässlich erscheint, vertraut im übrigen auf den intelligenten Spieler und läßt ihm dabei möglichst große Freiheit zur individuellen Gestaltung. Die Freiheit ist gleichzeitig eine Herausforderung.

¹ Freundliche Mitteilung von Ludger Lohmann

² siehe z.B. Hermann Keller, *Die Kunst des Orgelspiels*, Frankfurt 1941, Seite 70. Nur Hugo Distler postulierte für die Orgel als Normalspielweise das Non legato (in: *Musik und Kirche* 1940, Heft 3, zitiert nach Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, Seite 47)

³ siehe z.B. Karl Straube, *Joh. Seb. Bach, Orgelwerke*, Band II, Leipzig 1913, und *Alte Meister des Orgelspiels*, Leipzig 1904, *Alte Meister des Orgelspiels, Neue Folge*, Leipzig 1929

⁴ zusätzlich korrigierte er zwei Druckfehler: auf Seite 8, Zeile 1 fehlt vor der 1. Note der Oberstimme ein Auflösezeichen; auf Seite 3, Zeile 3, Takt 1, mittlere System fehlt auf der dritten Achtelnote ein Akzentzeichen

⁵ Raimund Keusen, Brief an den Verfasser vom 18.09.2006

⁶ Clemens Ganz, telefonische Mitteilung am 18.09.2006

⁷ Eastman School of Music of the University of Rochester NY/USA, Seiten 115-118, siehe Anhang

⁸ siehe Seite 5f.

⁹ Hermann Schroeder hat bei Hans Bachem in Köln Orgel studiert, und man darf daher annehmen, daß er die damaligen Spielgepflogenheiten verinnerlicht hat. Wie Raimund Keusen in seiner Dissertation *Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder*, Köln 1974, Seite 47, dargelegt hat, „stand in den zwanziger und dreißiger Jahren eine ganze Organistengeneration im Schatten und in der Nachfolge von Hans Bachem“. Ob Schroeder später die historisierenden Artikulationspraktiken be- wußt zur Kenntnis genommen oder sogar akzeptiert hat, entzieht sich meiner Kenntnis.

¹⁰ siehe z.B. die Legatobögen im Praeludium Es-dur, BWV 552,1, von Joh. Seb. Bach

¹¹ siehe Raimund Keusen, *Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder*, Köln 1974, Seite 34

¹² siehe Seite 3

¹³ siehe hierzu z.B. das 1. Thema der Fuge Es-dur, BWV 552,2 von Joh. Seb. Bach

¹⁴ siehe Hermann Keller, *Die Kunst des Orgelspiels*, Frankfurt 1941, Seite 70: „wie die Phrasierung den gedanklichen Sinn, so bestimmt die Artikulation des Ausdruck einer Melodie“

¹⁵ siehe Anhang, Seite 117

¹⁶ siehe Fußnote 5

Most of these are found in the pedal. In the second sonata there is considerably more use of slurs and phrase marks. Most markings group pairs of notes found at all pitch levels. An even greater percentage of markings is found in the third sonata than there is in the first two sonatas.

Professor Schroeder has approved the list of slurs to be added to the second sonata (Figure 22).²⁷ Additional suggestions may be found in the next section entitled Further performance suggestions for the second sonata from Professor Schneider.

Fig. 22. Added slurs approved by Professor Schroeder for the second sonata. In each measure indicated there is only one pair of block quartal chords. A slur should be added to each of these pairs.

<u>Page</u>	<u>Measure</u>	<u>Location</u>
15	8	Right hand
15	10	Right hand
18	12	Right hand
19	1	Right hand
19	2	Right hand
19	3	Right hand
19	4	Left hand
19	5	Left hand

Further performance suggestions for the second sonata
from Professor Schneider

As an example of how a well-known German organist-teacher approaches some performance aspects of this music, some of the suggestions given by Professor Michael Schneider during the author's study of

²⁷ Ibid.

the second sonata with him are cited in Figure 23. Professor Schneider and Professor Schroeder have had a close association in their duties on the faculty of the Staatliche Hochschule für Musik in Cologne. Professor Schneider stated in a telephone conversation²⁸ that he has conferred on many occasions with Professor Schroeder about the second sonata and that he has a thorough knowledge of Professor Schroeder's intentions regarding the work.

Fig. 23. Some performance suggestions for the second sonata from Professor Michael Schneider.

<u>Page</u>	<u>Measure</u>	<u>Beat</u>	<u>Device</u>
2	1	2/3	break in all parts
3	2-3		return to manual used for last m. p. 2
	7	3	both hands on II
	8	RH3B, LH4B	both hands on III
4	7 ff.		on II
	8	1-2	break between e^b and b^b , etc. in all subject statements
5	12,13	1-3 LH	
	14,15		1st 2 parts of sequence on III, next 2 on II
6	1 ff.		RH remain on II, LH on III
	5	1B-3A	RH on III, return to II last half beat 3
	11	1RH, 3LH	breaks before 16th passages
	13-15		
7	1	3 LH	break between g and c
	7 ff.		on III; swell box closed
	10-11		open swell box

²⁸Permission to cite the information in Figure 23 was kindly granted by Professor Schneider in a telephone conversation on May 5, 1975.

Fig. 23. Continued.

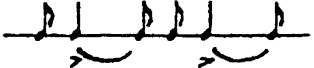
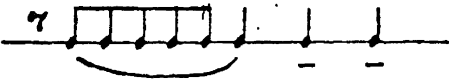
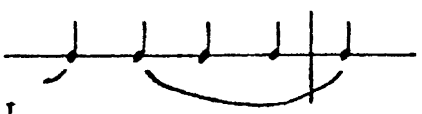
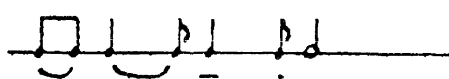
Page	Measure	Beat	Device
7-8	12-/-6	RH	 in each measure
8	11	1-4 RH	
9	1		on III; box open
	3-4		close swell box
	5		LH on II, RH on I
10	8	3-6	RH, slur last two chords
	9 ff.		LH on III, RH on II
	12-13		
11	1		LH on I
	13-14		on III, closing swell box
	15-16		on II, reduced registration
12	beginning		on III
	1	2	on II
	2	2	on III
	3		on II
	4		on I at right-hand entry
	14-17		gradual ritard
13	3		pizzicato-like bass
	9		from last half beat 3, both hands on II
	12 ff.		both hands on III; group sequence segments
14	3	3	RH returns to II
	4	3	LH on I
	7-8		LH, group each repeated figure
	9		stringendo
	11		ritard
	12		on II
15	1	2/3	break in left hand and pedal
	2-4		RH 
	4	1B	LH on I
	4-5		LH 

Fig. 23. Continued.

<u>Page</u>	<u>Measure</u>	<u>Beat</u>	<u>Device</u>
15	6	18	LH on II
	11		on I; group rhythmic figure 
16	6,8	3-4	RH, group 1st 2 harmonic fourths
	9		RH grouping 
17	11		RH on II
18	3-8		crescendo indicated by means of manual changes; may be executed in most practical way, including use of swell box
	8		molto ritard
	12		slower tempo

APPENDIX B

CORRECTIONS TO THE SCORES OF THE THREE SONATAS²⁹

<u>Sonata</u>	<u>Page</u>	<u>Location</u>	<u>Correction</u>
I	11	M. 5, LH, 11th note	<u>G</u> instead of <u>g</u> [#]
	11	End of 4th system	Omit last bar line
II	9	M. 9, RH, 6th note	Omit <u>a</u> (extra eighth)
	13	M. 9, LH, 4th beat	Eighth instead of quarter rest
	15	M. 6, Pedal, last note	<u>D</u> [#] instead of <u>d</u> ^b
	17	Beginning of page	Add 4/4 time signature
	18	Beginning of last measure	Add 4/4 time signature
III	3	3rd system, 9th beat	<u>B</u> instead of <u>b</u> ^b
	3	End of 3rd system	Add bar line
	4	1st system, 18th note	<u>C</u> instead of <u>c</u> [#]
	7	M. 5, LH, last note	<u>G</u> instead of <u>g</u> [#]
	9	M. 14, RH, 3rd beat	<u>G</u> instead of <u>g</u> [#]
	21	M. 2, LH, before beat 3	Add bass clef

²⁹Hermann Schroeder verified the accuracy of this list in correspondence dated February 11, 1975.

aus: John Coleman Campbell,

Musical Style in the three Organ Sonatas of Hermann Schroeder

Eastman School of Music of the University of Rochester NY/USA, 1975

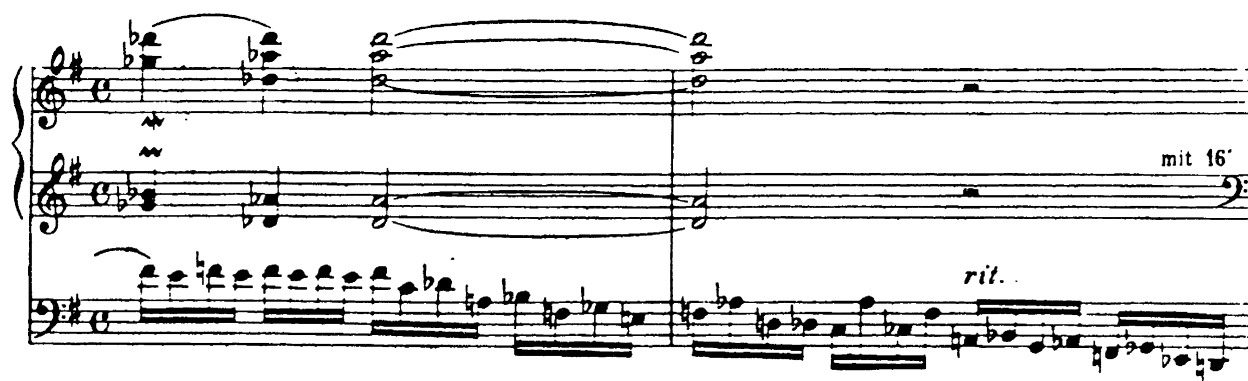
Fantasie

Hermann Schroeder
opus 5b

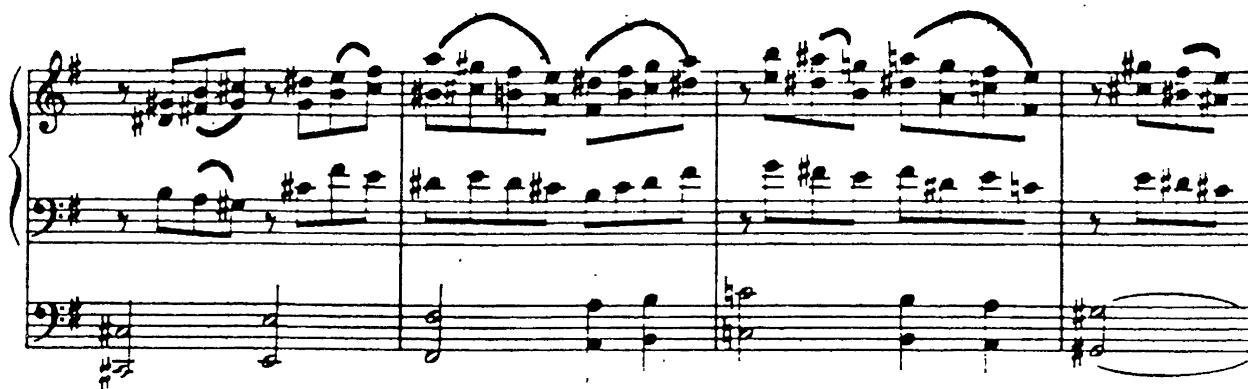
Agitato (Tutti ohne 16')

MANUAL

PEDAL



First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The middle staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The bottom staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 4/4. The tempo marking *rit.* is present. The instruction *mit 16'* is written in the right margin.



Second system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The middle staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The bottom staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 4/4.



Third system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The middle staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The bottom staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 4/4.



Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The middle staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur. The bottom staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 4/4. The tempo marking *allargando* is present. The instruction *sehr breit* is written in the right margin.

Heinz Zerwas

Da Jesus an dem Kreuze stund

Wie ein Chorsatz von Hermann Schroeder entstand

Als Kirchenmusikstudent an der Kölner Musikhochschule (1954-1959) sang ich unter Hermann Schroeders Leitung im großen Hochschulchor mit. Ich erinnere mich noch gut an ein von ihm hervorragend geleitetes Konzert des Hochschulchores und -orchesters im Börsensaal der Kölner Industrie- und Handelskammer mit der Messe C-Dur von L. van Beethoven und den „Quattro pezzi sacri“ von G. Verdi. Bei meinem Orgellehrer Domorganist Josef Zimmermann studierte ich einige seiner Orgelwerke und Prof. Zimmermann konnte mir diese Musik sehr authentisch vermitteln, da er selbst viele Werke Schroeders im Kölner Dom aufgeführt, zum Teil sogar uraufgeführt hatte.

Während meiner späteren Tätigkeit als Organist und Chorleiter an St. Josef in Köln-Dellbrück haben wir 1984 ein Konzert zur Passionszeit veranstaltet. Josef Zimmermann spielte unter anderem Schroeders Trilogie für Orgel „Da Jesus an dem Kreuze stund“. Für unser Konzert komponierte Schroeder noch eine Motette über den gleichen Text, die das Konzerprogramm ergänzen sollte. Angeregt wurde dies durch Prof. Zimmermann, Vermittler zu Hermann Schroeder war mein Schwiegervater Hans Feltes (1912-1996), ehemaliger Kantor am „Mariendom“ zu Andernach, er war mit Hermann Schroeder und Heinrich Lemacher befreundet. Hermann Schroeder hat den Chorsatz im Februar 1984 komponiert und wenige Wochen später erfolgte die Uraufführung in der „Passionsmusik“ am 1. April 1984 mit dem Kirchenchor Cäcilia an St. Josef. Der Chor war an modernere Klänge gewöhnt und hatte daher keine Schwierigkeit, diesen Chorsatz einzustudieren. Leider konnte Hermann Schroeder unser Konzert nicht besuchen, er hatte an diesem Tag noch eine andere Verpflichtung.

Die kleine Motette zeigt den typischen Personalstil Schroeders: Alle Stimmen werden linear und gesanglich geführt, im Zusammenklang entstehen dennoch reizvolle Quart-, Quint- und Septimklänge, bei denen sich die harmonischen Spannungen aber ganz natürlich ergeben. Zum Beispiel werden die beiden

Da Jesus an dem Kreuze stand

Sag: Hermann Schroeder
1984

S
A
T
B

1. Da Jesus an dem Kreuze stand und ihm sein Heil war
9. Wer Jesus ehret immerfort und oft geduldet der

8 1. Da Jesus an dem Kreuze stand und ihm sein Heil war
9. Wer Jesus ehret immerfort und oft geduldet der

Med. sah ver-wündt mit bitter-li-chen Schmer-zen,
sieben Wort, des wird auch Gott ge-hen - ken,
sah ver-wündt mit bitter-li-chen Schmer-zen,
sieben Wort, des wird auch Gott ge-hen - ken,

Med.
die sieben Wort, die er da sprach, be-tracht in Wei-
und ihm durch seines Sohnes Tod das ew'ge Hei-
die sieben Wort, die er da sprach, be-tracht in Wei-
und ihm durch seines Sohnes Tod das ew'ge Hei-

Ster Nr. 6, 12 Systeme

Her-zen.
ben schon - ken.
Her-zen.
ben schon - ken.

Oberstimmen am Anfang überwiegend in Quintparallelen geführt, was an die Anfänge der Polyphonie im Mittelalter (Organum) erinnert und ein „archaisches“ Klangbild erzeugt. Der cantus firmus liegt in der Oberstimme, nur in der 2. Zeile wandert er in den Alt. Vertont hat Hermann Schroeder die 1. und 9. Strophe.

Das Manuskript der Motette befindet sich in meinem Besitz. Der Hermann-Schroeder-Gesellschaft stelle ich eine Kopie für das Archiv zur Verfügung – als Beispiel dafür, wie Hermann Schroeder auf Wünsche von Interpreten reagierte und unmittelbar für die kirchenmusikalische Praxis komponierte.

Ich besitze von Hermann Schroeder auch noch zwei Falsibordoni-Sätze über das „Magnificat“. Das Manuskript habe ich von meinem Schwiegervater Hans Feltes. Wann die Sätze entstanden, weiß ich nicht, vielleicht bei einem Besuch Schroeders in Andernach. Die Sätze sind vergleichbar mit dem Falsibordoni-Satz, den Schroeder 1954 für die von ihm herausgegebene Sammlung „Exsultet“ schrieb, der 1954 im Süddeutschen Musikverlag erschien. Entsprechend der Alternatim-Praxis ist der Chorsatz im Wechsel mit dem gregorianischen Choral zu singen.

I. Magnificat (I. V. II. III. Tr.) *H. Schroeder*

II. Magnificat (II. III. VII. Tr.) *H. Schroeder*

-
- FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY SONATE III A-Dur, op.65
1809-1847 con moto maestoso (Fuge: Aus tiefer Not)
Andante tranquillo
- FRANZ SCHUBERT ANTIPHONEN ZUR PALMWEIHE, DV 696
1797-1828 für gem. Chor a.c.
Hosanna filio David
In monte oliveti
Sanctus, sanctus Dominus Deus
Cum angelis et pueris
Pueri Hebraeorum
Ingrediente Domino
- FLOR PEETERS BEIM LETZTEN ABENDMAHLE
1903 Choralvorspiel
- HERMANN SCHROEDER Motette für gem. Chor a.c.
1904
- OLIVIER MESSIAEN JESUS ACCEPTE LA SOUFFRANCE
1908 (Jesus nimmt das Leiden an)
- HERMANN SCHROEDER DA JESUS AN DEM KREUZE STUND
Tri-logie: Intonation
Meditation A, B
Finale
Chorsatz (1984)
- KARL NORBERT SCHMID O DU MEIN VOLK, WAS TAT ICH DIR ?
1926 Liedkantate für gem. Chor a.c.
- MARCEL DUPRÉ CRUCIFIXION
1886-1971 aus der Symphonie-Passion, op.23
- JOHANN SEBASTIAN BACH PRAELUDIUM UND FUGE F-MOLL, BWV 534
1685-1750
- IMPROVISATION

Wilhelm Schepping

Zum Tode von Prof. Heinz Odenthal

Was Nahestehende bereits erfahren hatten, wurde am 29. 12. 2008 durch einen in der Lokalausgabe „Neuss-Grevenbroicher Zeitung“ der Rheinischen Post erschienenen Nachruf des Chef-Musikrezensenten der Rheinischen Post – Wolfram Goertz – auch allgemein bekannt: dass nämlich Prof. Heinz Odenthal, der ehemalige langjährige Münsterkantor an St. Quirin in Neuss, verstorben war. In jenem Nachruf schrieb Goertz (wenige Druckfehler wurden hier korrigiert):

„Noch im November war auf WDR 4 in der Sendung ‚Chorstunde‘ bei Wilhelm Buschs ‚Der Esel‘ der Gerresheimer Madrigalchor unter seinem langjährigen Dirigenten und ehemaligen Quirinus-Kantor Heinz Odenthal zu hören. Diese Radiosendung trägt stets das Motto ‚Schönes bleibt‘, und jetzt, da Heinz Odenthal im Alter von 86 Jahren gestorben ist, wird man dieses Motto auf ihn selbst beziehen dürfen.

Seiner Todesanzeige ist ein (von Luther entlehntes) Zitat seines geliebten Mörike vorangestellt: ‚Wer die Musik sich erkiest, hat ein himmlisch Gut gewonnen.‘ Diese Weisheit war Odenthals Devise und eine der schönsten Aufnahmen des Madrigalchors ist Mörike in Vertonungen von Hermann Schroeder und Hugo Distler gewidmet. Bei Odenthal wusste man nie, was er hauptberuflich tat. War er Kantor an St. Margareta Gerresheim, seiner spirituellen Heimat, und ab 1978 an St. Quirin in Neuss, oder war er Professor für Chorleitung an der Robert-Schumann-Hochschule? Nun, im Hauptberuf war Odenthal Musiker – und zwar ein vorzüglicher, einer mit viel Herz, liebenswerter Pingeligkeit und jener Kompetenz, von der seine Studenten lebhaft profitierten. Zahllose Kirchenmusiker vermerken in ihren Lebensläufen dankbar: ‚studierte bei Heinz Odenthal.‘ Wie gesagt: Odenthal bleibt.“

Diese Würdigung sei hier noch um Einiges ergänzt:

Drei Tage vor Weihnachten – am 21. Dezember 2008 – war Heinz Odenthal, langjähriges Mitglied der Hermann-Schroeder-Gesellschaft, in Gerresheim verstorben, nachdem 30 Jahre zuvor 1978 sein erfolgreiches Wirken an St. Quirin in Neuss begonnen hatte, wohin er damals aus sei-

nem bereits 1951 angetretenen Kantorenamt an St. Margaretha in seiner Heimatstadt Gerresheim überwechselte. Mit dieser Stadt aber blieb er schon dadurch noch in seiner Neusser Zeit eng verbunden, dass er den von ihm gegründeten und mit ihm nicht zuletzt durch zahlreiche Konzerte und durch die von Goertz erwähnten Rundfunkaufnahmen sehr bekannt gewordenen „Gerresheimer Madrigalchor“ weiterhin leitete.

In Neuss trat er die Nachfolge von Münsterkantor Prof. Karlheinz Hodes an, als dieser nach 23jähriger höchst verdienstvoller Tätigkeit an St. Quirin zum Kirchenmusikreferenten des Erzbistums Köln berufen worden war. Zehn erfüllte Jahre umfasste danach die Neusser Kantorenzeit Odenthals, der 1985 zum Professor an der Düsseldorfer Musikhochschule ernannt wurde. Getragen von dem durch Hodes bestens vorbereiteten, auf den Kantorenwechsel erstaunlich flexibel reagierenden Münsterchor, setzte Odenthal hier den von Hodes eingeschlagenen Weg permanenter Einbeziehung der Gregorianik wie auch der intensiven Pflege bedeutender mehrstimmiger Messvertonungen und geistlicher Chorwerke zwischen Frühbarock und Gegenwart in allen sonn- und festtäglichen Hochämtern sowie in eindrucksvollen Kirchenkonzerten an St. Quirin weitgehend nahtlos fort, nicht ohne bald auch gewichtige eigene Akzente zu setzen. Über 140 Neueinstudierungen glückten ihm in diesen Neusser Jahren bis zu seiner Pensionierung - und dies mit fast der gleichen Gewichtung zwischen den Epochen und mit dem gleichen hohen künstlerischen Anspruch wie zuvor.

Besonders im Gedächtnis blieben nicht nur bedeutende Palestrina- und Lassus-, Bruckner- und Haydn-Messen, Brahms- und Reger-Chöre oder Schütz-Motetten unter seiner Leitung, sondern als Höhepunkte insbesondere Aufführungen von Monteverdis „Magnificat“ und seiner Marienvesper, desgleichen von Werken der Gegenwart, die zugleich erstaunliche Zeugnisse der Leistungsfähigkeit und Leistungsbereitschaft des Münsterchores auch unter diesem begnadeten, beim Chor in allen Generationen besonders beliebten Chorerzieher und Chordirigenten waren. Als wohl bewegendstes Zeugnis zeitgenössischer Musik ist Vielen aus Odenthals Zeit Rudolf Mauersbergers Dresden-Klage „Wie liegt die

Stadt so wüst“ in Erinnerung. Zum Repertoire gehörten bald aber auch die Papst-Messe des wenige Monate vor Odenthal verstorbenen Neussers Alfons Weller, verschiedene Chorwerke von Klaus Fischbach – auch er ja prominenter „Schroederianer“ – und, für Odenthal ganz selbstverständlich, Messen seines besonders verehrten Kölner akademischen Lehrers Hermann Schroeder.

Unvergessen bleiben beim Münsterchor aus seinen Jahren mit Odenthal außerdem Funkaufnahmen beim WDR und NDR und eine Schallplattenaufnahme mit Werken von Hassler und Lassus, die bis heute die damalige chorische Leistungshöhe eindrucksvoll dokumentiert. Ebenso unvergessen sind Chorreisen zu auswärtigen Messgestaltungen und Konzerten. So sang der Münsterchor unter ihm nicht nur mehrmals im Kölner Dom sowie in St. Andreas, Köln, und im Limburger Dom, sondern reiste mit ihm 1984 auch nach Polen und 1985 nach Monte Cassino sowie von dort aus weiter nach Rom zur Mitwirkung beim Eröffnungskonzert des Kirchenmusik Kongresses, wonach dann eine persönliche Begegnung des Chores mit Papst Johannes Paul II. zum besonderen Höhepunkt wurde. – So hatte auch Heinz Odenthal in jenem Jahrzehnt an St. Quirin für die Kirchenmusik in Neuss hohe Maßstäbe gesetzt und die damals 110jährige Geschichte des Münsterchores um ein bedeutendes Kapitel fortgeschrieben, als nach Odenthals Pensionierung 1988 Münsterkantor Joachim Neugart dessen Nachfolge antrat.

Als bleibendes persönliches chorisches Vermächtnis hinterließ Heinz Odenthal übrigens eine auch von Goertz erwähnte CD, die gerade für die Hermann-Schroeder-Gesellschaft besondere Bedeutung hat: Es handelt sich um seine noch in den letzten Lebensmonaten unter dem Titel „Chormusik des 20. Jahrhunderts“ publizierte Zusammenstellung älterer Aufnahmen mit dem Gerresheimer Madrigalchor, zu denen nämlich außer vier Volksliedsätzen von Max Reger sowie 11 Sätzen aus Distlers Mörike-Chorliederbuch op. 19 auch 6 Sätze zu tradierten Minneliedern von Peter Becker gehören – dem ehemaligen Vorsitzenden und nunmehrigen Ehrenmitglied der Hermann-Schroeder-Gesellschaft – sowie als Eröffnungs-Zyklus eben jene sechs Mörike-Chorlieder von Hermann Schroeder.

Ein besonderes Dokument der Verbundenheit ist der nebenstehend abgedruckte Brief Hermann Schroeders an Heinz Odenthal vom 7. Januar 1979. Schroeder reagiert hier auf Odenthals Bitte, ihm für ein anlässlich des 75. Geburtstages des Komponisten in Neuss geplantes Chorkonzert eine kurze Programmnotiz für die beiden Chorzyklen „Der römische Brunnen“ und „Sechs Mörike-Chöre“ zu senden. So verdanken wir Heinz Odenthal einen der wenigen Werkkommentare, die Schroeder über eigene Stücke formulierte – höchst aufschlussreiche Sätze in der für Schroeder so typischen knappen Diktion, die dennoch einiges über sein Verständnis von (Chor-) Komposition aussagen:

Hermann Schroeder

Bernhardstraße 145

5000 Köln 51

7.1.1979

Lieber Herr Odenthal!

Haben Sie herzlichen Dank dafür, dass Sie meiner demnächst in Neuss so kräftig gedenken wollen. Ich habe mir die Termine notiert und werde gerne kommen. Untenstehend gebe ich Ihnen einige Zeilen für das Programm: viel kann man zu den Stücken nicht sagen; hinter den Noten sind keine Konstruktionen oder sonst etwas Geheimnisvolles. Ich kann nur hoffen, dass Sie und Ihr Chor Freude daran haben werden.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr

Hermann Schroeder

„Der römische Brunnen“ besteht aus Gedichten von drei verschiedenen Dichtern: C. F. Meyer, R. M. Rilke und F. Rückert. Der Zusammenhang im Zyklus ergibt sich aus der inhaltlichen Gemeinsamkeit, die sich auf die Sinnbildlichkeit des Wassers bezieht. Die verschiedenen Bewegungsarten des Wassers ergeben motivische Varianten für die Wortausdeutung. Die Außensätze stehen in D, das Mittelstück in h. Bei dem Gedicht von Rilke wurde versucht, den

Text chorisch zu rezitieren, ihn also in seinem Sprachrhythmus sozusagen unangetastet zu lassen.

Liebesleid kann die Überschrift für die sechs ausgewählten Gedichte von E. Mörike heißen. Es wird versucht, die Stimmung im Einzelnen nachzuzeichnen bzw. in Ton zu setzen; formale Gesichtspunkte der absoluten Musik spielen daher keine Rolle. So gleichen die Formen denen der altklassischen Motette; daher soll die Ausarbeitung der Stimmung der einzelnen Gedanken auch für die Interpretation massgebend sein.“



Peter Becker

Jahresbericht 2005/2006

*Vorgetragen auf der Mitgliederversammlung am
11. November 2006 in Essen*

Meine Damen und Herren, liebe Schroederianer!

Es hat eine bestechende Logik, daß wir diesmal in der designierten Kulturhauptstadt Essen tagen, nachdem wir 2005 in der Kulturhauptstadt der alten Römer zu Gast waren. Neben einem spannenden und im Ergebnis bemerkenswerten Orgelwettbewerb – unserem vierten – war es vor allem die Exkursion zum römischen Mosaik von Nennig und in die Römische Villa Borg, die unserer 10. Tagung ein unvergeßliches Gepräge gegeben hat. Und das nicht zuletzt dank der überaus kundigen, mit anheimelndem Trierer Dialekt gewürzten Führung durch unser Mitglied Walter Schrage. Das Programm unserer diesjährigen Tagung läßt uns hoffen, daß diese Begegnung der vorigen um nichts nachstehen wird: Die Differenz zwischen Mosel und Ruhr ist ohnehin nur eine geographische, keine atmosphärische und schon gar keine der künstlerischen Qualität. Wolfgang Erpenbeck und Wolfgang Kessler haben vor Ort die Weichen gestellt, in Sachen Logistik die phantasievollsten Vorgaben gemacht und mit großem Einsatz organisatorisch das vorbereitet, worauf wir uns freuen dürfen. Dafür darf ich an dieser Stelle schon vorab unseren herzlichen Dank sagen, in den ganz nachdrücklich Herr Dr. Mohrs mit einzubeziehen ist. Unsere künstlerischen Gastgeber sind Schroederianer wie wir: Prof. Raimund Wippermann hat Schulmusik und Chorleitung in Köln, Kirchenmusik in Düsseldorf studiert und ist seit 1991 Domkapellmeister am Hohen Dom zu Essen. Hier ist er künstlerischer Leiter des Essener Domchores und des von ihm gegründeten und weithin gefeierten Mädchenchores am Essener Dom. 1997 wurde er als Prof. für Chorleitung an die Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf berufen, die er seit 2004 als Rektor leitet. Domorganist Jürgen Kursawa hat Schulmusik, Kirchenmusik und die Konzertfächer Orgel und Klavier in Köln und Essen studiert. Seit 2000 ist er Domorganist an der Kathedrale des Ruhrbistums. Außerdem konzertiert er im In- und Ausland als Pianist und Organist.

Im ersten Heft unserer Mitteilungen findet sich ein kurzer Brief von Hermann Schroeder an Herbert Voss mit Datum vom 19. Juni 1957. Der beginnt so: „Sehr geehrter Herr Voss! Sie haben nun schon so oft meine Orgelwerke gespielt, dass ich mich einmal herzlich bei Ihnen bedanken muss. Die Toccata läuft ja oft im WDR und ich muss Ihnen sagen, dass ich sie so klar und schwungvoll noch nirgendwo gehört habe.“ Viele von uns werden sich an die mit viel Esprit und Humor gewürzte Begegnung mit Herbert Voss bei unserer 6. Jahrestagung in Aachen 2002 erinnern. Dort war er über 30 Jahre Domorganist und KMD und viele Jahre auch Lehrer am St. Gregoriushaus. Am 18. Januar 2006 ist Herbert Voss im Alter von 83 Jahren gestorben. Michael Hoppe hat ihn in *Musica sacra* als hervorragenden Organisten und Improvisator, als liebenswürdigen Kollegen und als eine Vaterfigur gewürdigt. Carlo Hommel war dreißig Jahre jünger als Herbert Voss, als er am 8. März 2006 völlig überraschend starb. Er, der Cathedralorganist von Luxembourg, war einer der Juroren unseres Orgelwettbewerbs, und zwar einer der ersten Stunde. Mit ihm haben wir viel zu früh einen hochkompetenten Musiker von großer künstlerischer und menschlicher Ausstrahlung verloren. Clemens Ganz hat von der überwältigenden Anteilnahme an den Trauerfeierlichkeiten berichtet, in der sich die große Wertschätzung Carlo Hommels weit über Luxembourg hinaus gespiegelt hat. Unser Mitglied Dr. Alfons Engel, Arzt in Bad Orb und ein passionierter Organist, hat Hermann Schroeder unmittelbar vor seinem Tod den letzten medizinischen Beistand geleistet. Alfons Engel ist am 2. Mai 2006 gestorben.

Wenn vorhin von Herbert Voss als einer Vaterfigur die Rede war, dann darf man von Erna Mohrs auch in unserem Kreis als von einer Mutterfigur sprechen. Mit wacher Anteilnahme und vielen wichtigen Impulsen, aber auch mit großer menschlicher Wärme hat sie, die ehemalige Schülerin von Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder, unsere Arbeit von Anfang an begleitet und auf besondere Weise mitgetragen. Als Klavierlehrerin (auch vieler späterer Preisträger bei Wettbewerben) und als Mitverantwortliche für ein hochkarätiges kulturelles Angebot in Wittlich hat sie, solange ihre Kräfte das zuließen, begeistert und andere begeisternd gewirkt. Am 18. August 2006 ist mit Frau Mohrs ein Mensch von uns gegangen, dem die

Hermann-Schroeder-Gesellschaft viel zu danken hat. In diesen schweren Tagen waren wir Herrn Mohrs und seiner Familie ganz besonders verbunden.

Unsere Freude, neue Mitglieder begrüßen zu können, ist diesmal eine fünffache. Herr Peter Dicke ist Konzertorganist und Musikpädagoge in Köln. Anlässlich des Requiems für Hermann Schroeder hat Peter Dicke 1984 in Bernkastel die Orgel gespielt. Herr Thomas Goral ist Studienreferendar in Marl. Sein Orgelstudium hat er bei Sieglinde Ahrens an der Folkwanghochschule Essen absolviert. Herr Reinhard Kluth ist Organist und Kantor an St. Gertrud in Düsseldorf und spielt regelmäßig Schroeders Werke in seinen Orgelkonzerten. Herr Eduard Lemacher, ein Urgroßneffe von Heinrich Lemacher, ist Dipl.-Ing. in Maschinenbau, Inhaber der Fa. Lemacher-Hydraulik in Taunusstein, passionierter Chorsänger und ab sofort Schroederianer. Prof. Dr. Wolfgang Stockmeier, als Komponist und Organist uns allen bestens bekannt, war viele Jahre Kollege von Hermann Schroeder an der Kölner Hochschule. Als Komponist wird er im heutigen Konzert vertreten sein. Mit einem seiner neuesten Beiträge in *Musica sacra* hat Wolfgang Stockmeier ein Bekenntnis auch zu Hermann Schroeder abgelegt. Der Aufsatz ist überschrieben: „Trotzdem oder immer noch? Warum ich Pepping 'u.a.' spiele.“ „Und andere“ – das sind Schroeder, Micheelsen, Bunk, Distler, Reda und Bornefeld. Der Schlußsatz lautet: „Orgelbewegte Musik im engeren Sinne finde ich steril und spiele sie nicht. Ich mag aber Komponisten, die die Begrenzung der Orgelbewegung hinter sich gelassen haben, Persönlichkeiten, in deren Schaffen ich Weite und Vitalität, Esprit und Emotion spüre.“ Ich darf alle fünf Herren sehr herzlich in der Hermann-Schroeder-Gesellschaft begrüßen. Seien Sie uns willkommen!

Als Mitglieder durchaus nicht neu, aber mit einem besonders herzlichen Gruß zu bedenken: Frau Dr. Claudia Soentgen-Vogel, die Tochter Hermann Schroeders, und Frau Prof. Tiny Wirtz, die wir im vergangenen Jahr in ihrer Abwesenheit zum Ehrenmitglied der HSG ernannt haben. Ich habe Frau Wirtz, die um diese Zeit einen 8-tägigen Meisterkurs in der Musikakademie Montepulciano gab, die Ehrung brieflich angetragen und die Urkunde übersandt, dazu die Laudatio, die ich in Trier unter dem einhelligen

Beifall aller Anwesenden verlesen habe und deren Schluß lautete: „Möge Sie dieses Zeichen unserer dankbaren Verbundenheit beflügeln, auch weiterhin die Musik von Hermann Schroeder unter die Menschen zu bringen und uns an noch vielen Ihrer Erinnerungen an unseren Namenspatron teilhaben zu lassen.“ Dem, liebe Frau Wirtz, ist nur noch das kleine Präsent hinzuzufügen, das wir Ihnen heute mit allen guten Wünschen übereichen dürfen.

Ich komme nun zu einigen besonderen Ereignissen im Berichtsjahr. Dazu zählen nach unserem schönen Brauch auch Begebenheiten privaterer Natur, wenn sie so viel mit der HSG zu tun haben wie die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes am Bande an Wolfgang Lichter. Ich habe Herrn Lichter im Namen der HSG beglückwünsch. In der für seine Verdienste um die MoselFestspiele verliehenen Auszeichnung darf man sicher auch eine Anerkennung seiner Verdienste um den Internationalen Orgelwettbewerb um den Hermann-Schroeder-Preis sehen, der ja in die MoselFestspiele eingebettet ist. Noch einmal von Herzen: GRATULOR! Peter Henn hat mit dem Bonner Kammerchor die bedeutendsten Chorwerke Hermann Schroeders exemplarisch aufgeführt und eingespielt. Mit "Liedern zwischen Rührung und Basta" hat er sich von diesem großartigen Chor verabschiedet. Wir freuen uns mit ihm, daß die gesundheitlichen Engpässe überwunden sind und sagen: Glückauf in einen neuen, sicher nicht musikfreien und schon gar nicht schroederfreien Lebensabschnitt! Ein besonderes Ereignis war schließlich auch das Konzert in memoriam Hans Elmar Bach, zu dem am 8. Mai 2006 in die Kunststation St. Peter eingeladen worden war und zu der sich auch viele Mitglieder der HSG eingefunden hatten. Unter der Chiffre „Seelenbilder“ erklangen Kompositionen vor allem von Bernd Alois Zimmermann und seinen Schülern – Hans Elmar Bach eingeschlossen.

Selbstverständlich ist auch in diesem Jahr wieder von einer eindrucksvollen Reihe von Aufführungen und Publikationen zu berichten. Dennoch sei eine schützende Vorbemerkung gestattet. 2004 war für die HSG aus guten Gründen ein besonderes und künstlerisch wie wissenschaftlich ein besonders ergiebiges Jahr. Das Interesse an Hermann Schroeder und

seinem Schaffen hat sich im Berichtsjahr wieder auf ein normales Maß eingependelt; trotzdem wird der 100. Geburtstag auch langfristig positive Nachwirkungen zeigen, die der Arbeit der HSG entgegen kommen. Freuen wir uns also über eine stattliche Anzahl von Aufführungen an herausgehobener Stelle, von denen stellvertretend nur einige genannt werden können, und über eine Reihe neuer Publikationen, über die Sie Herr Mohrs nachher informieren wird. Am 12.03. 2006 war in Augsburg die „Missa brevis“ mit den Augsburger Domsingknaben unter Reinhard Kammeler zu hören. Schroeders „Johannes-Passion“ erklang am 14. April 2006 im Rahmen der Karfreitagsliturgie im Mainzer Dom, in der Berliner St. Hedwigskathedrale, in der Herz-Jesu-Kirche zu Düsseldorf, im Trierer Dom, in der Münchener St. Michaelskirche und in der Liebfrauenkirche in Zürich. Heribert Koch (Klavier) und Hans-Josef Loevenich (Orgel) spielten am 10.06.2006 in der Dürener Pfarrkirche St. Anna Schroeders „Duplum“ für Klavier u.Orgel. Im Rahmen eines Orgelkonzerts von Reinhard Kluth waren am 07.09. 2006 in St. Maria in der Kupfergasse (Köln) „Fünf Skizzen für Orgel“ und „Cantio duplex“ von Hermann Schroeder zu hören. „Nach der WM 2006 – Musik aus Italien, Frankreich und Deutschland“ war ein Konzert in der Dionysiuskirche in Bremerhaven-Leie am 29. 10. 2006 getitelt. Zum „deutschen“ Beitrag gehörten u.a. Schroeders „Drei Dialoge für Oboe und Orgel“ (Johannes und Julia Knauer). Ebenfalls am 29. Oktober waren Klaviermusik und Lieder des 20. Jahrhunderts zu hören, u.a. Schroeders Sonate a-Moll und „Minnelieder“ (Klaus-Peter Bungert). Und noch einmal der 29. 10. 2006: In der Reformierten Stadtkirche zu Aarau/Schweiz erklangen im Rahmen eines Gedenkkonzerts für Dietrich Bonhoeffer u.a. Schroeders Motetten „Ihr seid Christi Leib“ und „Komm heiliger Geist“ sowie „Herbst“ aus dem Rilke-Zyklus, gesungen vom Vokalensemble SCHAZ unter der Leitung von Thomas A. Friedrich. Aus Hannover sind diverse Aufführungen mit orgelbezogener Kammermusik von Studierenden der Klasse Pier Damiano Peretti in der Hochschule zu vermelden. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß uns über Frau Heide v. Dreising eine Anfrage eines leistungsfähigen Chores aus Milwaukee betr. Chorwerken von Hermann Schroeder erreicht hat. Wir haben gleich reagiert und die Marienmotetten,

das Magnificat mit Orgel od. Bläsern, die doppelchörige Motette Laudate Pueri Dominum, den Römischen Brunnen und die Mörike-Chöre geschickt. Der Chor arbeitet z. Zt. an den Werken Te Deum und Carmen mysticum. Und hier noch eine Vorankündigung. Am 26.11.2006 sind in der Kölner Minoritenkirche „Kantaten und Motetten nach der WM 2006“ aus Romantik und Gegenwart“ zu hören, darunter die „Hohelied-Motetten“ von Hermann Schroeder. Im Zentrum des Konzerts steht die Uraufführung der eigens für die ausführenden Ensembles komponierte Kantate „In Gottes Hand“ von Friedrich Radermacher. Es singen die Kölner Dreikönigssinger und der Frauenchor AnnaBells aus Düren. An der Orgel: Clemens Ganz. (PS: Im Mai diesen Jahres sprach ich nach einem Gottesdienst mit dem neuberufenen Organisten und Chorleiter von St. Michael in München, Frank Höndgen. Er berichtete von einer denkwürdigen Aufführung der Schroederschen Johannes-Passion am Karfreitag und daß er Schüler von Clemens Ganz sei. Nun also auch an der Isar eine Bastion! Herr Mohrs hat gleich noch ein paar Noten nachgelegt.) Eine andere unverhoffte Begegnung vollzog sich postalisch: Herr Franz Schultz aus Iserlohn schickte mir einen dicken Umschlag mit einem Brief: „Dieser Tage fiel mir eine Arbeit in die Hände, die ich vor vielen Jahren geschrieben habe. Es geht um (damals) neuere Bearbeitungen des 'Veni creator spiritus' für Orgel. Dabei erinnerte ich mich an das Konzert zum 100. Geburtstag von Hermann Schroeder im Kölner Dom, bei dem ich mir einen Prospekt der HSG eingesteckt habe. Hier sende ich Ihnen die Kopie des Kapitels, das sich mit der Partita von Hermann Schroeder befaßt.“ So erweitert sich unser Archiv, vor allem aber: So wächst die Aufmerksamkeit für das, was unser Anliegen ist. Diese Aufmerksamkeit kann man auch ganz dezent provozieren, wie es Herr Mohrs in einem Brief an Prof. Fleinghaus (Herford) getan hat: Unser Angebot: Ein Literaturkurs zur Orgelmusik von Hermann Schroeder für angehende Kirchenmusiker, den Clemens Ganz durchführen würde. Wir bieten Notenmaterial und Literatur an – und warten auf Antwort. (Herr Ganz wird uns dankenswerterweise nach der Pause über den aktuellen Diskussionsstand zum Orgelwettbewerb um den Hermann-Schroeder-Preis informieren.)

Beim 4. Orgelwettbewerb 2005 in Trier durften wir uns über das hohe künstlerische Niveau freuen. Lenka Fehl-Gajdosova (Tschechien) und Adam Lenart (Polen) teilten sich den 1. Preis. Der 2. Preis ging an den jungen ungarischen Organisten Albert Miklós. Die drei jungen Organisten werden in Zukunft von der HSG gefördert: Die Preisträger wurden bzw. werden zu Konzerten nach Belgien, Trier und Köln vermittelt. Die Preisträger-CD ist eine erste Möglichkeit für die jungen Leute, sich mit diesem Medium der Öffentlichkeit zu präsentieren. Der SWR hat das Finalkonzert am Samstag den 30. September 2006 um 22.00 Uhr im 2. Programm gesendet, so dass die Breitenwirkung des Wettbewerbs wirkungsvoll unterstützt wird. Alle Preisträger erhalten eine Fördermitgliedschaft in der HSG, so dass der Kontakt aufrechterhalten und regelmäßig gepflegt wird. Erfreulich ist auch die Berichterstattung, durch die der Wettbewerb in den Zeitschriften „Kirchenmusik im Bistum Trier“ (1/06, mit Fotos der Preisträger), *Ars organi* 4/05, *Die Musikforschung* H.58 (2005) und im Trierischen Volksfreund ausführlich und in hohem Maße werbend bedacht wurde.

Unter den Publikationen aus dem Berichtsjahr sei zuerst Heft 4 der „Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft“ mit vielen interessanten Beiträgen (u. a. von Tiny Wirtz, Klaus-Martin Bresgott, Anett Reischert-Bruckmann, Hans Elmar Bach, Ingrid Möglich, Ludwig Güldenbergl, Ferdinand Henkemeyer, Marita Blahak und Rainer Mohrs) genannt. Basis-Informationen zu Leben und Werk Hermann Schroeders enthalten zwei Artikel, die Rainer Mohrs in wichtigen Lexika veröffentlicht hat: Artikel „Hermann Schroeder“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 15, Kassel 2006; Artikel „Hermann Schroeder“ in „Komponisten der Gegenwart“ (KdG), München 2005. Ein Bericht von Herrn Mohrs über die Kölner Tagung 2004 ist in „Die Musikforschung“ (2006), ein Nachruf auf Hans-Elmar Bach (ebenfalls von Herrn Mohrs) in den Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte Heft 88 (2/2006) nachzulesen. Die soeben erschienene Dissertation von Robin Maconie „Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen“ (Lanham, Maryland/Toronto/Oxford 2005) enthält neben einer Einschätzung der Bedeutung Hermann Schroeders für die Ausbildung Karlheinz

Stockhausens auch eine vergleichende Gegenüberstellung zweier Chorkompositionen von Schroeder („Der römische Brunnen“) und Stockhausen („Choral“). – Ein kurzes Wort nur zur Festschrift Hermann Schroeder: Der derzeitige Stand, über den wir morgen auf einer Herausgebersitzung sprechen werden, ist sehr erfreulich. Wir hoffen, bei zügiger Klärung einiger noch anstehender Lizenzfragen Ihnen den Band im kommenden Jahr vorlegen zu können.

Neue Noteneditionen helfen dabei, das Werk Schroeders zu verbreiten und zeigen, dass seine Musik weiterhin gefragt ist. Erschienen sind: Pezzi piccoli, 7 kleine Orgelstücke (1959), Neuausgabe (hg. von Rainer Mohrs) im Carus-Verlag, Stuttgart. Die Stücke waren ursprünglich in den USA erschienen und viele Jahre vergriffen. Sie sind leicht spielbar und eignen sich – als Zyklus oder auch einzeln – für Konzert und Gottesdienst. Die Sätze: Intrada – Ciacona canonica – Toccata – Intermezzo armonico – Palindrom – Ostinato dorico – Finale. Die 1. Orgelsonate liegt als Neuausgabe (hg. von Clemens Ganz) bei Schott vor (Mainz 2006). In dieser Ausgabe, die auch im Blick auf den Orgelwettbewerb von großer Bedeutung ist, gibt Clemens Ganz aus seiner persönlichen Erinnerung und Erfahrung im Umgang mit Schroeders Musik nützliche Hinweise zur Spielweise und Registrierung des Werkes.

Abschließend ist auf einige neue CDs hinzuweisen. Neben der 4. Preisträger-CD des Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs sind vor allem zwei CDs erwähnenswert: Chormusik des 20. Jahrhunderts (Hermann Schroeder: Mörike-Chorlieder; Hugo Distler: Aus dem Mörike-Chorliederbuch; Peter Becker: Musik um alte Minnelieder; Max Reger: Vier Volksliedsätze), gesungen vom Gerresheimer Madrigalchor unter der Leitung von Heinz Odenthal. „... und gut Gesang da lautet wohl ...“ Mönchengladbacher Chöre singen Liedsätze von Hermann Große-Schware, einem Kompositionsschüler Hermann Schroeders. Er hat uns einige CDs kostenlos für die Mitglieder der HSG zur Verfügung gestellt. Dafür danken wir ihm sehr herzlich.

Mein Bericht wäre unvollständig ohne Erwähnung der zielstrebigsten, effektiven und selbstlosen Arbeit im Hintergrund. Dafür stehen die Namen

von Herrn Adamek und besonders von Herrn Mohrs, der u.a.mit den vorzüglichen Schroeder-Artikeln in der MGG und im Lexikon KdG dem Namen Hermann Schroeders an wichtiger Stelle Gehör verschafft hat. Ihnen beiden, Herr Adamek und Herr Mohrs, unseren ganz herzlichen Dank. Und zum Schluß eine kleine Conclusio. Eine Standortbestimmung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft nach 2004 könnte sich m. E. am Römischen Brunnen von Hermann Schroeder orientieren: „Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt / er voll der Marmorschale Rund.“ Das steht für das so eindrucksvoll absolvierte Jahr 2004. „Zwei Becken,eins das andre übersteigend / Aus einem alten runden Marmorrand“ – das ist schon etwas moderater. Da stehen wir heute. „In dem großen Strom des Lebens / Jede Kraft ist Welle, / Jede füllet ihre Stelle nicht vergebens...“: Das ist die Gelassenheit, die uns nottut, das Vertrauen in unsere Sache, die Zuversicht, die Perspektive. Der Text sagt es uns: „Da geht’s lang!“.

Peter Becker

Jahresbericht 2006/2007

*Vorgetragen auf der Mitgliederversammlung am 27. Oktober 2007
in Treis-Karden*

Meine Damen und Herren, liebe Schroederianer!

In der Hoffnung, daß Sie eine nicht allzu verstaute Anfahrt in dieses wunderschöne Moselstädtchen hatten, begrüße ich Sie alle sehr herzlich. Ein besonderer Gruß gilt Frau Dr. Claudia-Soentgen, die durch das familiäre Band zu Hermann Schroder unseren Tagungen stets ein besonderes Gewicht und Gesicht gegeben hat, sodann unserem Ehrenvorsitzenden Wilhelm Schepping und unseren Ehrenmitgliedern Tiny Wirtz und Ferdinand Henkemeyer. Die neue Mitgliedgliedschaft von Sven Scheuren, dem Organisten an St. Kastor und Dekantskantor und zugleich dem künstlerischer Spiritus rector unserer Tagung, und Ekkehard Strehler, dem emeritierten Schulmusiker aus Wuppertal und ehemaligen Mitglied in Hermann Schroeders Bach-Verein, bezeugt, daß wir wachstumsfähig geblieben sind. Seien Sie beide ganz herzlich in unserem Kreise willkommen. Mit großem Bedauern haben sich Ingrid Möglich, Friedrich Radermacher, Richard Jakoby, Raimund Keusen, Heinz Odenthal und Bärbel Becker entschuldigt und uns gleichzeitig mit vielen guten Wünschen bedacht. Ihre Gründe sind einigermaßen plausibel und reichen von einem Familientreffen auf Rügen über Terminschwierigkeiten und Unpäßlichkeit bis zur Wahrnehmung großmütterlicher Pflichten. Ein Blick auf unser Tagungsprogramm hat sie alle bereits ahnen lassen, was sie da verpassen. – Im Blick auf dieses Programm im geschichtsträchtigen und kulturgesegneten Treis-Karden, wo wir nach Trier und Bernkastel nunmehr den unteren Teil der Mosel abarbeiten und womöglich auch herbstlich erwandern, sei schon jetzt unserem künstlerischen Gastgeber Sven Scheuren sehr herzlich gedankt. Für die musikalische Herbstwanderung, die uns nachher erwartet, danke ich schon jetzt Willi Kastenholz im Namen des gesamten Chores „50 plus“. Castor von Karden, dem Einsiedler, wird das „Salzwunder“ zugeschrieben; wir versprechen Herrn Kastenholz, daß wir mit einem Sangeswunder nachziehen werden. Im übrigen: daß für den späten Abend

ein „gemütliches Beisammensein“ avisiert wird, bedeutet natürlich nicht, daß es vorher ungemütlich zugehen muß. Bei uns nicht.

Regensburg und Hövelhof, Essen und Himmerod, Trier und Bonn, Aachen und Bernkastel, Köln und Karden: Denkt man sich Verbindungslinien zwischen unseren bisherigen Tagungsorten, so ergibt sich nicht nur eine Topographie von Lebens- und Wirkensstationen Hermann Schroeders, sondern auch seiner Wirkungsgeschichte, an der wir alle nun schon zwölf Jahre lang mitschreiben durften. Dabei ist so etwas wie ein immer dichteres Netz von Aktivitäten entstanden, die der künstlerischen Pflege und der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Schroeders Schaffen gelten und aus denen die Fachdiskussion um unseren Namenspatron schon viele neue Anregungen erhalten hat. Dieses Netz hat im Orgelwettbewerb um den Hermann-Schroeder-Preis und in den mannigfachen Initiativen rund um den 100. Geburtstag zwei markante Haltepunkte, Stellen, an denen die Fäden besonders eng geknüpft sind. Der kurzgefaßte Jahresbericht 2006/2007, den ich Ihnen vortragen darf, sollte uns in der Gewißheit bestärken, daß das es ein reißfestes Netz geworden ist, mit dem wir auch außerhalb von Jubeljahren einiges einfangen können: neue Erkenntnisse über das Werk, immer tiefere Einblicke in Schroeders schöpferisches Selbstverständnis und – nicht zuletzt – neue Hörerschichten. Petri Heil!

Einige von Ihnen werden sich noch an den oratorischen Teil der künstlerischen Reifeprüfung von Theo Altmeyer im Wintersemester 1954/55 unter der Leitung von Hermann Schroeder erinnern. Es war überwältigend, auch für den Konzertagenten, der diesen Ausnahmetenor unmittelbar nach dem Konzert mit Beethovens Messe C-Dur an die Deutsche Oper Berlin verpflichtet hat. Von Theo, meinem späteren Kollegen an der hannoverschen Musikhochschule, habe ich im Oktober 1984 vom Tod Hermann Schroeders erfahren. In den dreißig dazwischenliegenden Jahren war er zu einem der bedeutendsten Bach- und Mozartänger avanciert. Am 28. Juli 2007, Bachs Todestag, ist Theo Altmeyer nach schwerer Krankheit gestorben. Wer ihn näher kannte, wird dem Nachruf von Hans Peter Lehmann zustimmen, in dem es heißt: „...ein zutiefst echter Mensch und Künstler“.

Wer bei unserer 11. Jahrestagung 2006 dabei war, hat wie in allen Jahren zuvor auch in Essen wiederum eine Begegnung von ganz eigenem Profil erlebt. Benno Morseys kritisch-konstruktives Statement zum Orgelwettbewerb, die eindrucksvolle Führung durch die Schatzkammer des Domes, der begeisternde musikalisch-künstlerische Akzent im abendlichen Konzert mit dem Mädchenchor am Essener Dom unter Raimund Wippermann und dem Domorganisten Jürgen Kursawa, der gemütliche – nach inoffizieller Verlautbarung teilweise bis zum Non Finis gedehnte – Ausklang danach, der mit Hermann Schroeders Musik eindrucksvoll durchwirkte Gottesdienst und die instruktive Führung durch das Folkwang Museum – was geht doch alles rein in 24 Stunden und verbindet sich in der Erinnerung zu einem wunderbaren Gesamtklang, wenn es so inspiriert und logistisch beispielhaft vorbereitet wird. Dafür sei noch einmal dreifach Dank gesagt: Wolfgang Erpenbeck, Wolfgang Kessler, Rainer Mohrs. Last not least auch Hermann Große-Schware, der uns mit einer CD mit Liedsätzen, gesungen von Mönchengladbacher Chören, beschenkt hat. Mich hat dieses schöne klingende Angebinde „...*und gut Gesang da lautet wohl*“ auf mancher Autofahrt begleitet. Kurzum und als einhelliges Echo: Essen war eine Reise wert.

Zu den besonderen Ereignissen des Berichtsjahrs gehört der Gedenkgottesdienst aus Anlaß des 100. Geburtstages unseres Ehrenmitglieds Josef Zimmermann am 18. Dezember mit gewichtigen musikalischen Akzenten im Kölner Dom. Zu den Teilnehmern gehörten u.a. Theo Altmeyer und Ferdinand Henkemeyer. Ferdinand hat in einem Brief an Domprobst Dr. Feldhoff Josef Zimmermanns intensives künstlerisches und menschliches Verhältnis zu Hermann Schroeder aus persönlicher Sicht und aus dem Blick der HSG beschrieben.

Wären wir ein parlamentarisches Gremium, dann wäre KMD Alfred Steffen in Duisburg mit seinen 93 Jahren unser Alterspräsident. Der in Essen einstimmig gefaßte Beschluß, ihm die Ehrenmitgliedschaft anzutragen, hatte aber noch andere gute Gründe. Die HSG würdigt damit die jahrzehntelange Verbundenheit Alfred Steffens mit dem Werk und der Person Hermann Schroeders, als dessen Nachfolger er von 1937–1982 den Duisburger

„Gregorius-Chor“ an St. Joseph geleitet hat. Besondere Verdienste erwarb er sich durch zahlreiche Aufführungen von Schroeders Chor- und Orgelmusik, darunter das „Te Deum“ für gemischten Chor und Orgel, das Hermann Schroeder 1932 für den Gregorius-Chor komponiert hat. Besonderer Dank gebührt Alfred Steffen für die Übergabe des Autographs zu Schroeders „Hymnen zur Fronleichnamsprozession“ und Schroeders eigenhändiger Abschrift von Gabrielis achtstimmiger Motette „Jubilate Deo“ an das Archiv der Hermann-Schroeder-Gesellschaft. Für die Urkunde, die ihm am 4. März 2007 übersandt wurde, hat sich Herr Steffen mit bewegenden Worten bedankt. „... ganz herzlich danke ich Ihnen und den Damen und Herren der Hermann-Schroeder-Gesellschaft, mich zu Ihrem Ehrenmitglied ernannt zu haben. Schroeders Kompositionen fanden in Duisburg in der Zeit meiner Tätigkeit immer eine beglückende Zusage...“ – Heinz Odenthal, dem wir exemplarische Einspielungen der großen Chorzyklen Schroeders verdanken, hat bei passabler Gesundheit und wunderbar besungen von seinem nur äußerlich ergrauten Gerresheimer Madrigalchor und einem Riesentross ehemaliger Studenten seinen Fünfundachtzigsten begangen. Ich hatte Gelegenheit, ihm unsere Glückwünsche in Düsseldorf persönlich zu sagen. – Mit unserem Ehrenvorsitzenden, Wolfgang Stockmeier und Werner Haselier haben drei unserer Mitglieder im Dezember bei ungebrochenem wissenschaftlichen und künstlerischen Tatendrang die bronzefarbene 75 erreicht. Drei Männer, die sich um Hermann Schroeder und sein Schaffen in besonderer Weise verdient gemacht haben. Möge es ihnen und uns vergönnt sein, daß das noch lange so bleibt. – Und nun eine sanfte Ermahnung an uns alle. Leider erfahren wir nur von wenigen „runden Geburtstagen“, und so mußten manche aus unserem Kreise in den vergangenen Jahren ohne unseren Zuspruch in ein neues Jahrzehnt aufbrechen. Das muß doch nicht sein. Das nahe Fest Allerheiligen, an dem wir echt katholisch die vielen Ungenannten immer mit einschließen, will mich da als Modell allerdings nicht so recht überzeugen. Vielleicht können wir in Zukunft ein wenig lockerer mit dem Datenschutz umgehen und Herrn Mohrs einen Wink geben, wenn diese(r) oder jene(r) aus unserem Kreise auf ein denkwürdiges Datum zusteuert. Vielen Dank! – Grund zur Mitfreude gab es auch bei der

Ernennung von Prof. Günther Massenkeil zum „Ritter des Gregoriusordens“, mit der sein Einsatz für die Kirchenmusik (u.a. Schriftleiter des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs und zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen)gewürdigt wurde. (Günther Massenkeil hat sich maßgeblich für die Ehrenpromotion Hermann Schroeders an der Universität Bonn eingesetzt und am 31 Mai 1974 die Lautatio gehalten.) – Daß eine Jugendoper Friedel Rademachers am morgigen Sonntag ihre Premiere hat, soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Wir freuen uns mit ihm und sagen von Herzen: Bonne chance!!!

Damit sind wir gewissermaßen beim klingenden oder konzertanten Teil des Berichts angekommen. Im vollen Bewußtsein, daß die Dunkelziffer der Aufführungen von Werken Schroeders ganz erheblich ist, möchte ich doch auf einige Ereignisse hinweisen. Reinhard Kluth hat an seiner Pfarrkirche in St. Elisabeth in Düsseldorf-Gerresheim das gesamte Orgelwerk Hermann Schroeders aufgeführt, kombiniert mit Werken von Bach, Buxtehude, Mendelssohn, Karl Höller und anderen. Er hat den Plan, eine CD mit Orgelwerken Schroeders aufzunehmen. Prof. Mathias Breitschaft führte mit dem Mainzer Domchor am 4. April die Motetten „Christus ward für uns gehorsam“ und „In stiller Nacht“ im Gottesdienst auf. Studenten der Musikhochschule Hannover spielten am 14. Juni 2007 das „Concertino“ für Violine, Oboe und Orgel in St. Augustinus, Hannover-Ricklingen. Vor allem in Vortragsabenden der Orgelklasse von Prof. Pier Damiano Peretti sind regelmäßig auch Kompositionen von Hermann Schroeder zu hören. Dirk Blockseel spielte am 30.9.2007 zusammen mit einer Cellistin in Kortijk (Belgien) die Sonate für Cello und Orgel von Hermann Schroeder. Hans-Ulrich Adamek hat in der Festwoche 2007 in seiner Kölner Kirche „Maria in der Kupfergasse“ mehrere Interpreten engagiert, die Werke Schroeders aufführten: Wolfgang Kessler (Essen) spielte am 3. September die „Drei Skizzen“ für Orgel; der Preisträger des Schroeder-Orgelwettbewerbs 2005, Albert Miklós, spielte am 5. September Werke von Bach, Buxtehude, Mendelssohn und Schroeder, August Dreiling sang am 9. September mit seinem „Chorus Medama Mettmann“ Schroeders „Pauliner Orgelmesse“. Kai Uwe Jirka hat die „Hoheliedmotetten I und II“ mit großer Resonanz bei den Zuhörern und

stetig wachsendem Zuspruch bei den Sängern des Staats- und Domchors viermal in Gottesdiensten, bei einem Staatsakt und in einer geistlichen Abendmusik im Berliner Dom aufgeführt. Jirka ist auch Professor für Chorleitung an der Universität der Künste und Direktor der (Zelterschen) Singakademie, also eine wichtige Figur im Berliner Musikleben. Da dürfen wir noch einiges erwarten.

Auch im Publikationsbereich hat sich Erfreuliches getan. So erschien 2007 im Laaber-Verlag 2007 ein 900 Seiten starkes „Lexikon der Orgel“, herausgegeben von Hermann J. Busch und Matthias Geuting. Rainer Mohrs schrieb darin den Beitrag über Hermann Schroeder. Herr Schepping wurde anlässlich seines Fünfundsiebzigsten durch eine Festschrift geehrt. Sie erschien unter dem Titel „Musik als Kunst, Wissenschaft, Lehre – Festschrift für Wilhelm Schepping“ und wurde herausgegeben von Günter Noll und anderen. Zwei Mitglieder der HSG sind darin mit Beiträgen vertreten: Günter Massenkeil: *Die Lieder, die wir sangen – ein Glaubensbekenntnis junger Christen im Dritten Reich*; Rainer Mohrs: *Nicht nur Kirchenmusiker. Der Komponist, Dirigent und Musikpädagoge Hermann Schroeder*. Über den Stand der „Festschrift Hermann Schroeder“ wird uns Herr Mohrs nachher informieren. Ich möchte vorab nur sagen, daß wir für unsere Geduld bald mit einem höchst eindrucksvollen, in allen vierzehn Beiträgen des besonderen Anlasses würdigen Konvolut entschädigt sein werden.

Neue Editionen bisher unveröffentlichter Werke helfen dabei, das Werk Schroeders weiter bekannt zu machen. Erschienen sind im Jahre 2007: Die Quartett-Sonate für 4 Hörner, komponiert 1971, als Erstausgabe im Verlag Schott, Mainz. Sie wird noch im laufenden Wintersemester in Hannover von Studierenden der Hornklasse Jan Schröder zu hören sein. Ebenfalls erstmals veröffentlicht wurden die beiden Streichquartette Nr. 4 und 5 in der Reihe „Denkmäler rheinischer Musik“, Band 27, herausgegeben im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte von Rainer Mohrs, Köln 2007 (Verlag Dohr, Köln). Wir werden heute Abend Gelegenheit haben, das 4. Quartett nach dem Notentext der neuen Ausgabe zu hören. Die Ausgabe präsentiert die beiden Streichquartette im Urtext und enthält eine Einführung und einen kritischen Bericht. Im Anhang wird

eine neuentdeckte Frühfassung des Mittelteils des langsamen Satzes von Nr. 4 mitgeteilt – eines der wenigen Beispiele dafür, dass Schroeder ein Werk tiefgreifend überarbeitet hat. Die Neuausgabe unterstreicht erneut, daß Schroeder nicht nur Kirchenkomponist war, sondern auch ein interessantes und umfangreiches kammermusikalisches Werk hinterlassen hat. In *fermate* war zum 4. und 5. Streichquartett zu lesen: „Erstmals werden in der Reihe „Denkmäler rheinischer Musik“ Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert vorgestellt. Eine hervorragende Idee, kombiniert mit verlegerischem Mut, die der Reihe neue Impulse verleiht und das Feld noch zu entdeckender Schätze enorm erweitert.[...] Die beiden Streichquartette machen neugierig auf weitere 'weltliche' Werke des Komponisten, von denen noch viele im Nachlaß zu schlummern scheinen.“ Im Kölner Verlag TONGER ist im Februar 2007 Hermann Schroeders Chorsatz „Herbstwandern an der Mosel“ erschienen. Es ist eines der seltenen Beispiele, dass der an der Mosel geborene Komponist sich mit einem Text zu seiner Heimat beschäftigt (Text: Peter von der Mosel). Der Satz erschien in einer Fassung für Männerchor (Tonger 3474 -1) und für gemischten Chor (Tonger 3474-2) und wurde von unserem Mitglied Willi Kastenholz herausgegeben. Schwierigkeit: leicht bis mittel, Dauer: 5 Minuten (3 Strophen). Ebenfalls auf eine Initiative von Willi Kastenholz geht zurück, dass der Bärenreiter Verlag zwei ältere Chorausgaben von Hermann Schroeder neu herausgegeben hat: "Zwei Eichendorff-Balladen“ für Männerchor: 1. Waldgespräch, 2. Der Kehraus (Totentanz). Der Vorteil der neuen Ausgaben ist, dass sie in vierstimmiger Partiturschreibweise notiert und damit viel besser lesbar sind. Die alte Ausgabe hatte die beiden Ober- bzw. Unterstimmen in ein System zusammengefasst. Herr Kastenholz hatte dankenswerterweise den neuen Computersatz selbst erstellt und damit die Neuauflage kostengünstig ermöglicht. Sein Ziel ist, auf diese Weise bei Bärenreiter nach und nach weitere Neuausgaben zu erreichen und damit auch die weltliche Chormusik Hermann Schroeders bei den Chören wieder bekannt zu machen. Dazu gehört auch der Chorsatz „Die Stern am Himmel“, der Pflichtstück in der Kategorie „Konzertchöre“ beim Leistungssingwettbewerb 2008 des Chorverbandes Nordrhein-Westfalen sein wird. Im Jahr 2007 sind drei interessante und künstlerisch hochkarätige CDs

erschienen: *Die Orgel der evangelischen Kirche St. Kastor Dausenau*. Peter Dicke spielt Werke von Bach, Böhm, Lully, Grigny und Hermann Schroeder. Die CD enthält erstmals eine Aufnahme von Schroeders „Beethoven-Variationen. Meditationen über den Dankgesang in der lydischen Tonart aus Beethovens Streichquartett opus 132“, komponiert 1981. Wir haben das Werk bei der Bonner Tagung 1999 im Münster gehört. – *Orgelsonaten aus vier Jahrhunderten*. Ludger Lohmann spielt Orgelsonaten von Bernardo Pasquini, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Gustav Merkel, Hugo Distler und Hermann Schroeder, an der Rohlf-Orgel in der ehemaligen Klosterkirche St. Aurelius zu Hirsau im Schwarzwald. *Schön ist die Welt*. Volksliedvertonungen von Hermann Schroeder. der junge Chor aachen, Aachen, Leitung Prof. Fritz ter Wey. Diese gelungene Aufnahme wurde allen Mitgliedern 2007 als Jahresgabe zugesendet. Dazu *fermate*: „Schroeders Bearbeitungen bestechen durch ihre bescheidene Schlichtheit, die Text und Melodie im Vordergrund läßt und dem Pathos oder Schwulst keine Chance einräumt. Diesen Tonfall trifft auch der stimmfrische Chor, der durch Volumen und Klangreinheit überzeugt.“ – In der Reihe „Historische Tondokumente“ sind drei exzellente Einspielungen mit Tiny Wirtz erschienen, und zwar Schroeders Klavierkonzert op. 35 unter der Leitung des Komponisten, die Klaviersonate a-moll und das 3. Klaviertrio op.43. Dazu schreibt der Rezensent in *fermate*: „Tiny Wirtz dürfte auch besser als andere wissen, wie Schroeder seine Musik dargeboten haben wollte.[...] Wer die trockene Welt des Theoretikers Hermann Schroeder einmal mit Klang-Sinn füllen will, wird an dieser Aufnahme nicht vorbeikommen.“

Über den nächsten Orgelwettbewerb wird uns Herr Lichter genauer informieren. An dieser Stelle sei nur gesagt, daß der Ausschreibungstext zum 5. Orgelwettbewerb im Sommer dieses Jahres an alle wichtigen Musikhochschulen und Ausbildungsinstitute versendet wurde. Der nächste Wettbewerb wird am 17.-20. September 2008 in Trier stattfinden. Aus der Umstellung des Turnus auf einen Dreijahres-Rhythmus ergibt sich die Möglichkeit, die Preisgelder zu erhöhen.

Als Leiter des Mainzer Domchors singt unser Mitglied Prof. Mathias

Breitschaft mit seinem Chor regelmäßig Werke von Hermann Schroeder. An ihn hat Herr Mohrs die Bitte herangetragen, eine CD zu produzieren (Johannes-Passion – z. Zt. gibt es von dem Werk noch keine Aufnahme), daneben 1-2 Messen, ein Pfingstproprium und Motetten. Der 25. Todestag von Hermann Schroeder könnte ein möglicher Termin sein, solche eine CD zu präsentieren. – Schließlich bleibt noch zu erwähnen, daß unser Mitglied Dr. Jürgen Braun am 12. Mai in einer Frühlings-Soirée des Staufener Kammerchors neben Werken von Bartók und Hindemith auch drei Minnelieder von Hermann Schroeder begleitet hat: *All mein Gedanken*, *Ich hab die Nacht geträumet*, *Es steht ein Lind* – und zwar auf einer Drehorgel. Darunter ist hier nicht der übliche Leierkasten zu verstehen, sondern ein kammermusikalisches Instrument mit großem Tonumfang. Jürgen Braun möchte die Drehorgel von der Straße in den Konzertsaal holen. Das Instrument wurde in diesem Jahr von der Werkstatt *Waldkircher Orgelbau Jäger & Brommer* fertiggestellt. Es umfaßt 56 Tonstufen, hat ein Holzregister (Gedackt 8'), ist besonders weich intoniert und hat einen kammermusikalischen Klang. Jürgen Braun ist gern bereit, das Instrument in diesem Kreis einmal vorzustellen.

Meine Damen und Herren, damit bin ich am Ende meines Berichts und gleichzeitig am Ende meiner Amtszeit als Erster Vorsitzender der HSG. Und da ich gerade das Wort habe, darf ich es nutzen, mich für bei Ihnen für viele gute Gespräche in den vergangenen sechs Jahren, für Kritik, Anregung und Zuspruch zu bedanken. Zu den wichtigsten Erfahrungen, die ich in dieser Zeit machen durfte, gehört ein vertieftes, um viele Nuancen bereichertes Bild von Hermann Schroeder, an dem Sie alle in unterschiedlicher Weise mitgewirkt haben und das – da bin ich ganz sicher – noch für viele neue Einsichten und Überraschungen offen ist, eben unabschließbar. Sollte ich heute mein ganz persönliches Bild von Hermann Schroeder mit einem Satz zum Ausdruck bringen, dann würde ihn selbst zu Worte kommen lassen. In seinem Einführungsvortrag für ein Erstsemester Anfang der fünfziger Jahre heißt es: „Der Satz 'Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst' mag höchstens humoristisch verstanden werden; die tiefere Wahrheit erscheint in seiner Umkehrung: erst wer Musik und die Kunst überhaupt ernst nimmt, in ihrer ganzen Fülle als Ausdruck menschlichen



*Hermann Schroeder während einer Studienwoche
im Jugendhof Steinbach/Eifel (1959er Jahre)*

Seins, bei dem kann sich die wahre Heiterkeit des Lebens einstellen.“ Mein Lieblingsfoto von ihm, geknipst auf einer der herrlichen sommerlichen Studienwochen in Steinbach/Eifel, erscheint mir wie die leibhaftige Umsetzung dieses Diktums: Da steht er in kurzen Hosen, deren rechtes Bein um eine gute Handbreite kürzer ist als das linke (das heißt: dem Ordnungssinn unserer vermessenen Welt trotzend), die Hände lässig in die Hüften gestemmt und ein Lächeln auf den Lippen, sein ganz eigenes Lächeln: wissend und fragend zugleich, staunend und zweifelnd, ein wenig amüsiert und nachdenklich zugleich. So sieht die wahre Heiterkeit von einem aus, der die Kunst ernst nimmt. Mit diesem Foto bedanke ich mich bei den Damen und Herren des Vorstands für die gemeinsam bewältigte Arbeit, für Ihre Hilfe, Ihre Anregungen, Ihre Nachsicht. Ihnen aber, lieber Herr Mohrs, möchte ich meinen ganz besonderen Dank sagen. Als der Motor der Hermann-Schroeder-Gesellschaft waren Sie mir eine unschätzbare Hilfe, der geheime Lokführer – aber einer, für den Streik ein Fremdwort ist. Es war wirklich eine ungetrübte Freude, alle wichtigen Dinge mit Ihnen zusammen anzugehen, knifflige Fragen zu klären, Stimmungslagen einzuschätzen, geistige Akzente zu setzen und bei allem nicht zu vergessen, daß Hermann Schroeder die Welt auch auf sehr heitere Weise buchstabieren konnte – weil er die Kunst ernst genommen hat. Sie haben der Aufgabe, die sich hinter dem bescheidenen Titel des Schriftführers verbirgt, eine Tiefendimension gegeben, die ich so umschreiben möchte: Was Sie in zwölf Jahren in diesem wichtigen Amt geleistet haben, war nicht die Arbeit eines distanzierten Protokollanten, sondern eher die eines mittelalterlichen Buchmalers, der sich ganz und gar mit seinem Gegenstand identifiziert. Wie alle Schroederianer, so habe auch ich Ihr Engagement immer als einen sagenhaften und segensreichen Einsatz für Hermann Schroeder und die HSG empfunden. Was liegt da näher, als Ihnen zur Erinnerung an diesen gemeinsamen Abschnitt unserer Biographien „Das Mainzer Evangeliar“ mitzugeben: Jedes Bild ein großes, großes GRATIAS!

Geburtstags-Glückwünsche an unser Mitglied Prälat Prof. Dr. Georg Ratzinger

Herrn
Prälat Georg Ratzinger
Luzengasse 2
83047 Regensburg

12. Januar 2009

Sehr geehrter, lieber Herr Ratzinger,

im Namen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft gratuliere ich Ihnen sehr herzlich zum 85. Geburtstag und wünsche Ihnen alles Gute. Wir sind stolz, Sie als Mitglied unserer Gesellschaft zu haben und denken noch gerne daran, dass Sie vor vielen Jahren bei unserer Tagung anwesend waren und eine Messe im Trierer Dom für uns konzelebrierten.

Hermann Schroeder und Sie waren in vielem wesensverwandt und haben die gleichen kirchenmusikalischen Ziele verfolgt: die Kirchenmusik hat eine „dienende Funktion im Gottesdienst“, aber auch einen künstlerischen Anspruch zu verteidigen. Und sie muss „der Heiligkeit des Ortes angemessen“ sein. Daher war Hermann Schroeder der Meinung, dass gerade in der Liturgie nur das Beste gut genug ist. Und dazu gehören natürlich die Gregorianik, die klassische Vokalpolyphonie und die lateinische Sprache. Aus Ihren Veröffentlichungen und Leserbriefen in der „musica sacra“ weiß ich, dass Sie genauso denken.

An dem beiliegenden Buch über Hermann Schroeders Leben und Werk werden Sie hoffentlich Freude haben. Es ist zu seinem 100. Geburtstag erschienen und enthält u. a. zwei lesenswerte Aufsätze von Rudolf Brauckmann, der als einer der letzten bei Hermann Schroeder war, als er am 7. Oktober 1984 beim Kirchenmusikkongress in Bad Orb starb (Seite 121f.) sowie von Dr. Raimund Keusen, von dem ich Sie sehr herzlich grüße. Vielleicht besteht die Möglichkeit, dass Ihnen jemand aus diesen schönen Aufsätzen vorliest.

Die CD, die dem Buch beigelegt ist, enthält viel Musik von Hermann Schroeder. Besonders stolz sind wir, dass zwei Volksliedsätze mit den

Regensburger Domspatzen unter Ihrer Leitung auf der CD zu hören sind: „*Schön ist die Welt*“ und „*Nun gang i ans Brünnele*“. Es sind ganz besonders schöne und sensible Aufnahmen!

Vielleicht interessiert es Sie auch, Hermann Schroeder als Chorleiter zu hören? Dazu hatten Sie wahrscheinlich bisher keine Möglichkeit. Gleich zu Beginn der CD dirigiert er Bachs Kantate „Wachet, betet“, anschließend dann sein eigenes, prächtiges „Magnificat“ und sein „Te Deum“. Mögen Sie diese Aufnahmen an Ihre Freundschaft zu Hermann Schroeder erinnern!

Mit den besten Wünschen und herzlichen Grüßen

Dr. Rainer Mohrs

Hermann-Schroeder-Gesellschaft

Prof. Dr. Georg Ratzinger
Apostolischer Protonotar
Domkapellmeister emeritus
Luzengasse 2
93047 Regensburg

Regensburg, 07.02.09

Herrn
Dr. Rainer Mohrs
Hermann-Schroeder-Gesellschaft
Goethestr. 5
55270 Zornheim

Sehr verehrter Herr Dr. Mohrs,

ich freue mich sehr, dass Sie sich meiner erinnern und Ihre, sowie der Hermann-Schroeder-Gesellschaft, guten Wünsche zur Vollendung meines 85. Lebensjahres übersenden. Haben Sie dafür meinen aufrichtigen Dank!

Ich bedaure es, dass ich wegen meiner altersbedingten Behinderungen nicht mehr in der Lage bin, an den Treffen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft teilzunehmen. Das Treffen, an dem ich dabei sein durfte, hat mich sehr bereichert und brachte mir wertvolle Anregungen.

Herzlich danke ich für die Übersendung des schönen Buches, das ich bereits in meine Leseliste aufgenommen habe und danke in gleicher Herzlichkeit für die CD, die mich auch deshalb freut, weil darin die Domspatzen unter meiner Leitung beteiligt sind. Ich danke Ihnen sehr dafür, dass Sie sich für das von mir stets hochgeschätzte Werk Hermann Schroeders einsetzen und hoffe, dass Ihr und der Hermann-Schroeder-Gesellschaft Bemühen reiche Frucht bringen wird. Wenn Sie Herrn Dr. Keusen treffen, bitte ich, Ihm meine besonderen Grüße zu bestellen.

In herzlicher Verbundenheit bin ich

Ihr

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Franz Radtzyger'. The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'F'.

Aktuelles aus der Hermann-Schroeder-Gesellschaft

Holländer Hans Houtmann gewinnt Orgelwettbewerb 2008

15 junge Organisten aus 9 Nationen nahmen am 5. Internationalen Orgelwettbewerb um den Hermann-Schroeder-Preis teil. Die international besetzte Jury mit Prof. Clemens Ganz (Juryvorsitzender, Köln), Prof. Anne Froidebise (Belgien), Prof. Alain Wirth (Luxemburg), Prof. Wolfgang Stockmeier (Köln), Domorganist Josef Still (Trier) sowie die Zuhörer im gut besuchten Trierer Dom erlebten ein spannendes Finalkonzert auf hohem Niveau.

Den 1. Preis (4000 Euro) erhielt der Niederländer **Hans Houtman**, der Marcel Duprés Prélude et Fugue a-moll op. 36/2 und Schroeders Choralfantasie „O heiligste Dreifaltigkeit“ souverän und musikalisch inspiriert vortrug. Der 2. Preis (2000 Euro) ging an **Dániel Sárosi** (Ungarn), der Schroeders Variationen „Ave regina caelorum“ und Max Regers Choralfantasie „Hallelujah, Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud“ spielte. Den 3. Preis (1000 Euro) erhielt **Giulio Piovani** (Italien), der ebenfalls Schroeders Variationen „Ave regina caelorum“ sowie das „Finale“ aus der 5. Orgelsinfonie von Louis Vierne interpretierte.

Die drei Preisträger hatten das Pflichtprogramm der beiden Vorrunden (verlangt wurden verschiedene Werke von Hermann Schroeder, ein Choraltrio von J. S. Bach und ein Choral von César Franck) als beste absolviert. Das vom Südwestfunk aufgenommene Finalkonzert bewegte sich auf sehr hohem musikalischem und technischem Niveau; ein Live-mitschnitt ist bei der Schroeder-Gesellschaft als CD erhältlich.

Thomas Lennartz, 3. Preisträger des Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs 2001 in Himmerod ist zum September 2008 als neuer Domorganist nach Dresden berufen worden.

Johannes Trümpler, 2. Preisträger in Trier 2003, ist seit 2008 Organist an der Abtei Maria Laach bei Koblenz. Wir dürfen uns über die beruflichen Erfolge der jungen Musiker freuen, zumal sie in ihrer Biographie als Preisträger des Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs den Namen des Komponisten weiter tragen.

Wilhelm Schepping wurde am 13. August 2008 in Köln mit dem „Rheinland-Taler“ ausgezeichnet. Der „Landschaftsverband Köln“ ehrt mit diesem Preis „Persönlichkeiten, die sich in besonderer Weise anregend oder fördernd um die kulturelle Entwicklung und Bedeutung des Rheinlandes verdient gemacht haben.“

Wolfgang Erpenbeck wurde für sein Engagement für die Kirchenmusik in der Pfarrei St. Andreas und im Dom zu Essen von Papst Benedikt XVI. zum „Ritter des Ordens des hl. Gregor des Großen“ ernannt. Die Aufnahme in den Gregorius-Orden ist die höchste musikalische Auszeichnung der katholischen Kirche und wurde 1961 auch an Hermann Schroeder verliehen. Wolfgang Erpenbeck hat außerdem den Mitgliedern der Hermann-Schroeder-Gesellschaft dankenswerterweise eine CD des Essener Jugend-Symphonie-Orchesters zur Verfügung gestellt. Sie enthält einen Mitschnitt des Klarinetten-Konzertes von Hermann Schroeder, aufgenommen unter seiner Leitung am 4. Juli 2004.

Vorstand und Beirat der HSG neu gewählt

Bei der Kardener Tagung 2007 wurde ein **neuer Vorstand** gewählt: Dr. Rainer Mohrs (1. Vorsitzender), Ferdinand Henkemeyer (2. Vorsitzender), Lisa Henn (Schriftführerin), Hans-Ulrich Adamek (Schatzmeister) sowie Ingrid Mücklich und Dr. Claudia Soentgen-Schroeder als weitere Vorstandsmitglieder.

In den **Beirat** wurden gewählt: Prof. Peter Becker (Hannover), Wolfgang Erpenbeck (Essen), Prof. Klaus Fischbach (Trier), Prof. Clemens Ganz (Lohmar), Willi Kastenholz (Köln), Dr. Raimund Keusen (Bonn), Wolfgang Lichter (Bernkastel-Kues), Thomas Lange (Goch), Benno Morsey (Köln), Prof. Friedrich Radermacher (Hilden), Prof. Dr. Wilhelm Schepping (Neuss) und Helge Schmutzler-Baumgart (Lieser).

Zwei neue Ehrenmitglieder

Im Rahmen ihrer 13. Jahrestagung 2008 hat die Hermann-Schroeder-Gesellschaft zwei neue Ehrenmitglieder ernannt: **Prof. Peter Becker** (Hannover) wurde für sein Engagement innerhalb der Gesellschaft geehrt, deren Arbeit er seit ihrer Gründung 1995 zunächst als Mitglied des Beirats, dann von 2001 bis 2007 als 1. Vorsitzender maßgeblich prägte. Dem Trierer

Domorganisten **Josef Still** wurde die Auszeichnung zuteil für seine langjährige aktive Mitwirkung bei der organisatorischen Vorbereitung und Durchführung des bereits zum fünften Male ausgetragenen **Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs** sowie für seine CD-Einspielungen von Schroeder-Werken.

Schroeder-Chöre als Pflichtstücke beim Chorwettbewerb NRW 2009

Der Musikausschuss des Chorverbandes Nordrhein-Westfalen hat für das Leistungssingen 2009 auch Chorwerke von Hermann Schroeder als Pflichtstücke ausgewählt. Wesentlichen Einfluss darauf hat unser Mitglied Willi Kastenholz, der Mitglied des Musikausschusses NRW ist. Es handelt sich um folgende Werke:

I. Gemischte Chöre:

Kategorie A: *Hohelied-Motette Nr. 2* (Wie schön bist du) –
Süddeutscher Musikverlag/Bärenreiter

Kategorie B: *Liebes-Lied* (aus dem Rilke-Zyklus) –
Süddeutscher Musikverlag/Bärenreiter

II. Männerchöre:

Kategorie A: *Abendständchen* (Brentano) –
Süddeutscher Musikverlag/Bärenreiter

Kategorie B: *Alles, was geschieht* (Klabund) – Schott

Neue Publikationen

Es sind wieder einige Werke Hermann Schroeders als Notenausgaben erschienen:

Musik für Orgel (1983), hg. von Winfried Bönig, Schott ED 9848

Pezzi speciali (1984), hg. von Ludger Lohmann, Schott ED 9757

Concerto da chiesa für Orgel (1984), hg. von Clemens Ganz, Schott ED 20205

Salve Regina – Cantilena choralis für Cello und Orgel (1981), hg. von Hans-Ulrich Adamek, Schott CB 198

Damit sind nun alle bisher unveröffentlichten Orgelwerke Hermann Schroeders gedruckt.

Pezzi piccoli, 7 kleine Orgelstücke (1959), hg. von Rainer Mohrs im Carus-Verlag Stuttgart. Der Zyklus erschien zunächst in den USA und war lange vergriffen.

Choralbearbeitungen für Orgel (Schott ED 20183), hg. von Raimund Keusen und Peter A. Stadtmüller. Ein Sammelband für die kirchenmusikalische Praxis, der einen repräsentativen Querschnitt durch Schroeders c.f.-Bearbeitungen enthält. Ein Register mit den Nummern des katholischen und evangelischen Gesangbuches will dabei mithelfen, dass die Choralbearbeitungen im Gottesdienst zum Einsatz kommen.

Neue Kammermusikausgaben

Die **Quartett-Sonate** für 4 Hörner aus dem Jahre 1971 erschien 2007 bei Schott (COR 18), das **Bläserquintett** op. 50 für Fl, Ob, Klar, Hr, Fag (1974/81) wurde 2008 ebenfalls bei Schott als Erstausgabe veröffentlicht (ED 20260). Im Verlag Dohr erschienen 2007 die beiden **Streichquartette Nr. 4 und Nr. 5**, hg. von Rainer Mohrs in der Reihe „Denkmäler rheinischer Musik“, Band 27.

Neuausgaben von Chorwerken im Süddeutschen Musikverlag

Auf Initiative von Willi Kastenholz (Köln) hat der Süddeutsche Musikverlag einige weltliche Chorwerke Schroeders in Neuausgaben herausgebracht, bei denen die 4 Stimmen erstmals in Partiturschreibweise notiert sind. In den alten Ausgaben waren die beiden Ober- und Unterstimmen in je einem System zusammengefasst (in Art eines Klaviersatzes). Ganz herzlichen Dank an Herrn Kastenholz, der den Computersatz selbst erstellt hat.

Die Ausgaben sind im Einzelnen:

Drei Männerchöre: Die Stern am Himmel (Claudius) – In allen guten Stunden – Mit Mädchen sich vertragen (Goethe)

Zwei Eichendorff-Balladen für Männerchor:

Waldgespräch – Der Kehraus

Zwei Tanzlieder-Balladen für Männerchor:

Wenn zu mein Schätzchen kommst – Bin ich nit ein Bürschle

Abendständchen (Clemens Brentano)

Meeresstille - Glückliche Fahrt (Goethe)

Liebes-Lied (aus dem „Rilke-Zyklus“)

Symposiumsbericht erschienen

Erschienen ist der Symposiumsbericht mit den Vorträgen, die zum 100. Geburtstag Schroeders 2004 in der Kölner Universität gehalten wurden: Hermann Schroeder, Komponist – Lehrer – Interpret (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 170), hg. von Peter Becker und Wilhelm Schepping, Kassel 2008, Verlag Merseburger. Der 353 Seiten starke Band behandelt alle Aspekte des Schroederschen Schaffens und enthält eine CD mit zahlreichen Musikbeispielen, darunter viele historische Aufnahmen mit Schroeder als Dirigent eigener und fremder Werke.

Werke von Schroeder beim Kirchenmusiktag 2009 in Limburg

Beim Diözesan-Kirchenmusiktag des Bistums Limburg am 12. September 2009, der vom Referat Kirchenmusik unter der Gesamtleitung von Andreas Großmann durchgeführt wurde, gab es im reichhaltigen Spektrum an Veranstaltungen auch einen Workshop für Organisten, der Orgelwerke von Schroeder, Mendelssohn und Elgar zum Thema hatte. Die meisten der acht Teilnehmer am Workshop hatten Kompositionen von Hermann Schroeder vorbereitet. Unter der Leitung der Bezirkskantoren Michael Loos und Lutz Brenner wurde an der Orgel der Evangelischen Kirche am Bahnhof in Limburg an der Interpretation der Kompositionen Nr. I, IV und VI aus den Kleinen Präludien und Intermezzi op. 9, der Intrada und der Toccata aus den Pezzi piccoli und der Choralbearbeitung „In stiller Nacht“ aus den Sechs Orgelchorälen op. 11 geübt. Drei Teilnehmer des Orgelworkshops wurden für die Mitgestaltung der den Tag beschließenden Eucharistiefeier ausgewählt, die von Bischof Dr. Tebartz-van Elst und Weihbischof Dr. Löhr im Limburger Dom konzelebriert wurde. Unter der Assistenz des Dompfarrorganisten Carsten Igelbrink wurden op. 9/I, op. 9/IV und „In stiller Nacht“ an der Domorgel einregistriert und vertieft und erklangen dann zusammen mit den während des Kirchenmusiktags erarbeiteten Chor- und Scholagesängen beim Pontifikalamt. (Dr. F. P. Alt)

Aus dem Rundfunk

Ausschnitte aus dem Finalkonzert des 5. Internationalen Schroeder-Orgelwettbewerbs aus dem Trierer Dom sendete der SWR am 4. Oktober 2009. Die Moderation der Sendung hatte Sabine Fallenstein.

In der Reihe „Aus dem Lande: Musik und Literatur“ sendete der SWR am 10. Oktober 2009 anlässlich des 25. Todestages von Hermann Schroeder mehrere Kammermusik- und Orchesterwerke, u. a. mit Ausschnitten aus den „Symphonischen Hymnen“ op. 29, dem Klarinettenkonzert op. 47 und der Sinfonia piccola, mit dem Rundfunkorchester des SWR Kaiserslautern unter der Leitung des Komponisten, sowie dem 2. Streichquartett (gespielt vom NOMOS-Quartett) und der Sonate für Cello solo (Thomas Blees). Dazu gab es ein Gespräch über den Komponisten mit SWR-Redakteur Tobias Koch und Rainer Mohrs.

Folgende Mitglieder sind verstorben:

Gert Augst, gestorben am 26. März 2005 in Mainz

Dr. Alfons Engel, gestorben am 2. Mai 2006 in Bad Orb

Domorganist Herbert Voss, gestorben am 18. Januar 2006 in Aachen

Carlo Hommel, gestorben am 8. März 2006 in Luxemburg

Erna Mohrs, gestorben am 18. August 2006 in Bernkastel-Kues

Prof. Theo Altmeyer, gestorben am 28. Juli 2007 in Hannover

Domorganist Prof. Erich Ackermann, gestorben am 3. Dezember 2007 in Fulda

Prof. Heinz Odenthal, gestorben am 21. Dezember 2008 in Düsseldorf

Dr. Helmut Gestrich, gestorben am 28. Mai 2009 in Bernkastel-Kues

Anne Schmutzler, gestorben am 20. Juni 2009 in Berlin

Die Hermann-Schroeder-Gesellschaft wird ihnen ein ehrendes Andenken bewahren.

Rainer Mohrs

Konzerte zum 25. Todestag von Hermann Schroeder 2009

Eine Übersicht

- 11.01.2009** Warendorf bei Münster, St. Laurentius (17 Uhr)
„Die Weihnachtsgeschichte“ für Tenor, Chor, Erzähler
und Instrumente
Junge Kantorei, Ltg.: Hans Ulrich Henning
- 18.01.2009** Trier, Dom (10 Uhr)
Hochamt zum Gedenken an Paul Schuh,
u. a. mit der Toccata c-Moll op. 5a
Josef Still, Orgel
- 25.01.2009** Aachen, Dom (17 Uhr)
Orgelkonzert „Barock und Neobarock“
u. a. mit H. Schroeders Fantasie e-Moll op. 5b
Norbert Richtsteig, Orgel
- 15.02.2009** Mainz, Dom (10 Uhr) im Rahmen eines Stiftsamts
Missa brevis op. 17 für gem. Chor a cappella
Mainzer Domchor, Ltg.: Mathias Breitschaft
- 09.04.2009** Mainz, Dom (19 Uhr) im Rahmen des Gründonnerstag-
Abendmahlsamtes
Motetten „Christus ward für uns gehorsam“, „Lasst uns
einander lieben“ und „In stiller Nacht“
Mainzer Domchor, Ltg.: Mathias Breitschaft
- 10.04.2009** Mannheim, Jesuitenkirche (15 Uhr)
„Johannes-Passion“ für Solosänger und gem. Chor
a cappella
Schola Gregoriana, Ltg.: T. Breitner
- 10.04.2009** Odenthal, Altenberger Dom (16 Uhr)
„Johannes-Passion“ für Solosänger und gem. Chor a
cappella
Vokalsolisten, Altenberger Domchor, Ltg.: Rolf Müller

-
- 10.04.2009** Bamberg, Dom (15 Uhr) im Rahmen der Karfreitagsliturgie
„Johannes-Passion“ für Solosänger und gem. Chor a cappella
Domkantorei Bamberg, Ltg.: Werner Pees
- 11.04.2009** Bernkastel-Kues, St. Briktius (10 Uhr)
„Johannes-Passion“ für Solosänger und gem. Chor
Kirchenchor St. Briktius, Ltg.: Michael Meyer
- 11.04.2009** Düren, St. Marien (17 Uhr)
„Johannes-Passion“ für Solosänger und gem. Chor
Kirchenchor St. Anna & Marien,
Ltg.: Hans-Heinz Loevenich
- 11.04.2009** Regensburg, Dom (15 Uhr)
„Johannes-Passion“ für Solosänger und gem. Chor
Regensburger Domspatzen, Ltg.: Roland Büchner
- 11.04.2009** Trier, Dom (15 Uhr)
„Johannes-Passion“ für Solosänger und gem. Chor
Trierer Domchor, Ltg.: Stephan Rommerspacher
- 11.04.2009** Wien, Jesuitenkirche (21.30 Uhr)
Werke von H. Schroeder u. a. im Rahmen der Feier der
Osternacht
Ensemble Desiderius; Hannes Marek, Orgel
- 13.04.2009** Aachen, Dom (10 Uhr)
Fantasie e-Moll für Orgel im Rahmen eines Gottesdienstes
Norbert Richtsteig, Orgel
- 13.04.2009** Paderborn, Dom (10 Uhr)
Präludium und Fuge „Christ lag in Todesbanden“
Geron Krahforst, Orgel
- 26.04.2009** Aachen, Dom (10 Uhr) im Rahmen des Gottesdienstes
„Christ ist erstanden“ für Orgel
Norbert Richtsteig, Orgel

- 06.05.2009** Dresden, Kreuzkirche (20 Uhr)
Orgelkonzert mit Werken von Hermann Schroeder,
Frank Bridge, Marcel Dupré sowie Improvisation
Thomas Lennartz, Orgel
- 15.05.2009** Regensburg, Basilika „Unserer Lieben Frau zur alten
Kapelle“ (9.15 Uhr)
Missa Gregoriana für Schola, Chor, Gemeinde und Orgel
im Rahmen eines Hochamts
Ltg.: Josef Kohlhäufel
- 15.05.2009** Leipzig, Thomaskirche (18 Uhr), „Motette“ mit Werken
für Orgel und Querflöte
u. a. H. Schroeders Sonate für Flöte und Orgel
Brunhild Fischer, Querflöte; Kristiane Köbler, Orgel
- 17.05.2009** Mayen, Pfarrkirche St. Clemens – Geistliches Konzert des
Chores der Region Rhein-Mosel-Ahr
Motette „Siehe, die Jungfrau wird empfangen“,
Die Marianischen Antiphone für Orgel
Christoph Anselm Noll, Orgel, Ltg. Jakob Noll
- 31.05.2009** Berlin-Charlottenburg, Trinitatiskirche (10 Uhr)
Partita „Veni creator spiritus“
Choong-Sik Hong, 1. Preisträger des Hermann-
Schroeder- Orgelwettbewerbs 2001
- 01.06.2009** Hirsau, St. Aurelius
Nun bitten wir den heiligen Geist
Peter A. Stadtmüller, Orgel
- 12.06.2009** Münster, Musikhochschule (20 Uhr)
„Naheliegend: Musik zwischen Rhein und Weser“.
Werke für Oboe und Klavier u. a. mit H. Schroeders
Sonate für Oboe solo
Heicke Eickhoff, Oboe; Thomas Reckmann, Klavier
- 28.06.2009** Flonheim bei Alzey, Evangelische Kirche (18 Uhr)
Orgelkonzert, im Rahmen der 18. Internationalen Orgel-
Festwochen Rheinland-Pfalz mit Werken von Bach,

Karg-Elert, Parry, Schroeder (Variationen über „Ave regina caelorum“) und Thalben-Ball
Hans Houtman, 1. Preisträger des Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs 2008

- 12.07.2009** Odenthal, Altenberger Dom (11.45 Uhr)
„Intrada a due“ für 2 Trompeten und Orgel
Edvard Tarr und Wolfgang G. Haas, Trompeten;
Rolf Müller, Orgel
- 21.08.2009** Breda (Niederlande), Grote Kerke (20 Uhr)
Orgelkonzert mit Hans Houtman, 1. Preisträger des
Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs 2008
u. a. mit den Variationen „Ave regina caelorum“
- 22.08.2009** Trittau, Evangelische Kirche (18 Uhr)
„Steig herab in meinen Garten“.
Hohelied-Motetten von H. Schroeder und F. Guerrero
sowie Psalmvertonungen der span. Renaissance und der
dt. Romantik
Lilienfelder Kantorei, Ltg. Klaus-Martin Bresgott
- 29.08.2009** Trier, Dom (11:30 Uhr)
Orgelmatinee mit Hans Houtman, dem Gewinner des
Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs 2008
- 31.08.2009** Düsseldorf-Heerdt, St. Benedictus (11 Uhr)
Orgelmesse „Cunctipotens genitor Deus“
Peter Zimmer, Orgel
- 04.09.2009** Köln, Antoniterkirche (18.15 Uhr)
Musik für Oboe und Orgel
u. a. mit H. Schroeders „Dialogen“ für Oboe und Orgel
Ausführende: Andreas Heimann, Oboe;
Ulrich Cyganek, Orgel
- 06.09.2009** Daun, St. Nikolaus
Christ ist erstanden – Nun bitten wir den heiligen Geist –

Schönster Herr Jesu, aus „Sechs Orgelchoräle“ op. 11
Peter A. Stadtmüller, Orgel

11.09.2009 Pfarrkirche St. Maria in der Kupfergasse, Köln (20 Uhr)
Geistliches Konzert für Männerchor und Orgel
u. a. mit Hermann Schroeders Choralvorspiel „Christ ist
erstanden“ ist aus 'Sechs Orgelchoräle über altdeutsche
geistliche Volkslieder' op. 11
Prof. Dr. Winfried Bönig, Orgel

13.09.2009 Eppstein im Taunus, Evangelische Talkirche (10.30 Uhr)
Orgelmusik im Gottesdienst mit Werken aus den Zyklen
„Kleine Präludien und Intermezzi“ op. 9 und „Pezzi piccoli“
für Orgel
Frank P. Alt, Orgel

27.09.2009 Kortrijk (Belgien), St. Martin (19.30 Uhr)
Geistliches Konzert u. a. mit Schroeders „Impromptu“ für
Trompete und Orgel sowie den Versetten „Wachet auf ruft
uns die Stimme“ für Trompete, gem. Chor und Orgel
Wouter Deprez, Trompete; Chor der Sint-Maartenskerk,
Dirk Blockeel, Orgel

27.09.2009 Münster, St.-Paulus-Dom (10 Uhr)
„Terribilis est locus iste“ im Rahmen des Kapitelsamts
anlässlich des Domkirchweihfestes
Capella Ludgeriana, Ltg. Andreas Bollendorf

07.10.2009 Berchtesgaden, Stiftskirche (20 Uhr)
Orgel-Gesprächskonzert u. a. mit Ausschnitten aus
„Die Marianischen Antiphonen“
Ausführende: Organisten des Dekanats Berchtesgaden

18.10.2009 Hannover, Athanasiuskirche
Fantasie e-moll op. 5b
Prof. Rainer Fanselau, Orgel

30.10.2009 Mainz, St. Peter (19.30 Uhr)
Chor- und Orgelmusik zum 25. Todestag von Hermann
Schroeder im Rahmen der 14. Jahrestagung der HSG

Deutsches Chorordinarium II, Motetten „Rorate coeli“, „Siehe, die Jungfrau wird empfangen“, „Beim letzten Abendmahle“ und „O heiligste Dreifaltigkeit“, Psalm 100 „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ für 6stg. gem. Chor, Missa brevis, Deutsches Proprium zum Fest des heiligen Kreuz und Gründonnerstag, Motette „In stiller Nacht“, Drei Choralvorspiele über altdeutsche geistliche Volkslieder für Orgel, Nr. 5 aus „Präambeln und Interludien“ Karsten Storck, Orgel, Mainzer Domchor und Kantorei St. Martin, Ltg.: Mathias Breitschaft

31.10.2009 Mainz, Musikverlag Schott (12.15 Uhr)

2. Klaviertrio op. 40

David Johnson, Violine; Robert Thistle, Horn; Rainer Gepp, Klavier

13.12.2009 Mainz, St. Stephan (18 Uhr)

Adventskonzert

Motette „Siehe, die Jungfrau wird empfangen“

Kantorei St. Alban, Mainz, Ltg.: Heinz Lamby

26.12.2009 Odenthal, Altenberger Dom (15.30 Uhr)

Musik für Violine und Orgel mit Werken von Hermann Schroeder u. a.

Julia Becker, Violine; Rolf Müller, Orgel

Neue Literatur über Hermann Schroeder

Peter Becker / Wilhelm Schepping (Hrsg.), Hermann Schroeder. Komponist – Lehrer – Interpret. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte und der Hermann-Schroeder-Gesellschaft in Köln am 19. Juni 2004 (= Beiträge der rheinischen Musikgeschichte, Band 170), Berlin/Kassel 2008

Raimund Keusen, Hermann Schroeders geistliche Musik – Grundlagen und Verwirklichung, in: UNA VOCE-Korrespondenz 35, 2005, 351-362

Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett, Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Band 6,2), Laaber 2003, 437-438

Robin Maconie, Other planets, The Music of Karlheinz Stockhausen, Lanham/Maryland (USA) 2005, 21-22 (über Stockhausen und Schroeder)

Michael Meyer, Hermann Schroeder (1904-1984) zum 25. Todestag. Eine Übersicht seiner 37 Messvertonungen, in: Kirchenmusik im Bistum Trier, Heft 1, 2009, 22-25

Rainer Mohrs, Hermann Schroeder, in: Komponisten der Gegenwart (KdG), München 2005

Rainer Mohrs, Artikel „Schroeder, Hermann“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neu bearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Band 15, Kassel 2006, S. 54-55

Rainer Mohrs, Nicht nur Kirchenmusiker – Der Komponist, Dirigent und Musikpädagoge Hermann Schroeder (1904-1984), in: Musik als Kunst, Wissenschaft, Lehre – Festschrift für Wilhelm Schepping zum 75. Geburtstag, hrsg. von Günther Noll, Gisela Probst-Effah und Reinhard Schneider, Münster 2006, S. 311-347

Rainer Mohrs, Artikel „Hermann Schroeder“, in: Lexikon der Orgel, hrsg. von Hermann J. Busch und Matthias Geuting, Laaber 2007, 691-693

Rainer Mohrs, „Herbstwandern an der Mosel“, Eine Chorkomposition von Hermann Schroeder nach einem Text von Peter Schroeder, in: Neues Trierisches Jahrbuch 47, 2007, 249-255

Rainer Mohrs, Musik für die Praxis. Zum 25. Todestag des Komponisten Hermann Schroeder, in: Kirchenmusikalische Informationen des Bistums Fulda, Heft 2, 2009, 10-13

Rainer Mohrs, Ein ausdrucksstarker Chorsatz für die Advents- und Weihnachtszeit, Hermann Schroeders Motette „Siehe, die Jungfrau wird empfangen“, in: Musica sacra 129, 2009, 305f.

Benno Morsey, Schales Ende einer Ära. Das unfreiwillige Ausscheiden Hermann Schroeders, in: 75 Jahre Bach-Verein Köln, Programmbuch zum Festkonzert am 7. Mai 2006, Köln 2006, 86-87

Rainer Schuhenn, „Singen wir mit Fröhlichkeit“. Eine Sammlung weihnachtlicher Chorsätze von Hermann Schroeder, in: Musica sacra 124, 2004, 17-18

Wolfgang Stockmeier, Trotzdem oder immer noch? Warum ich Pepping „u. a.“ spiele, in: Musik und Kirche 75, 2005, 270-274

Paul Thissen, Joseph Ahrens und Hermann Schroeder – zwei Protagonisten der deutschen Kirchenmusik, in: Kirchenmusik-Umschau, Mitteilungen der Kirchenmusikverbände in der Evangelischen Kirche von Westfalen, Heft 3/2005, 17-20, und in: Kirchemusikalische Mitteilungen des Erzbistums Paderborn, Heft 2/2004

Michael Tunger, Hermann Schroeder zum Gedenken, in: Sinfonia sacra 27, 2009, 5-6