



Joachim Schwander

Englische Kirchenmusik im 19. Jahrhundert

Wer an einem Mittwochnachmittag um halb fünf Uhr Schweizer Zeit BBC Radio 3 einschaltet, kommt mitunter in den Genuss des Besten, was das 19. Jahrhundert an geistlicher Musik hervorgebracht hat. Dass das Repertoire des «Choral Evensong» auch heute noch in vielen englischen Pfarrkirchen gehört werden kann, ist Frucht einer faszinierenden Entwicklung der Kirchenmusik im viktorianischen England.

Reformen in der englischen Kirche

Die gesellschaftlichen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts, der Materialismus des erstarkenden Bürgertums und die rationalistische Philosophie der Aufklärung hatten in der anglikanischen Kirche zu einer grossen Verunsicherung geführt, die sich u. a. in einer spirituellen Lethargie auswirkte, welche auch die Musizierpraxis lähmte. Zwar versuchten ab Mitte des 18. Jahrhunderts verschiedene Reformbewegungen der Misere zu begegnen; z. B. gab der Methodistenprediger und Liederdichter Charles Wesley 1707–88 auch den ungebildeten Gottesdienstbesuchern erstmals die Chance, durch Gemeindechoräle die christliche Botschaft singend mitzuvollziehen.¹ Im Allgemeinen war es aber sowohl um das Engagement der Freiwilligen als auch um die Arbeitsbedingungen der professionell für die Musik Verantwortlichen schlecht bestellt:

Auf einer Inventarliste der Llandaff Cathedral bei Cardiff aus dem Jahr 1802 ist als einziges Musikinstrument eine Bassviola aufgeführt!² In den Dorfpfarrkirchen sah es in der Regel nicht besser aus, auch wenn sich dort eine eigene Singkultur mit auf der Westempore platzierten Chören und Instrumentalisten herausgebildet hatte.³

Die Reformbestrebungen des vorhergehenden Jahrhunderts verdichteten sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem allgemeinen religiösen Erwachen, das die ganze anglikanische Kirche erfasste und unter anderem im sogenannten *Oxford Movement* seinen ganz besonderen Ausdruck fand. Äusserlicher Anlass für den Zusammenschluss der in Oxford lehrenden John Keble (1792–1866), John Henry Newman (1801–90) und Edward Bouverie Pusey (1800–82) waren parlamentarische Angriffe auf die strukturell vom Staat abhängige Kirche, welche darauf abzielten, deren Besitztümer und Privilegien stark einzuschränken. In Abhandlungen (sogenannten *Tracts*, die der Bewegung auch den Namen *Tractarians* eintrugen) bekämpften die Reformer die geistige Lethargie und den liturgischen Schlendrian, der sich ihrer Ansicht nach in der anglikanischen Kirche eingenistet hatte, indem sie die Geistlichen an den spirituellen Charakter ihres Amtes in ungebrochener apostolischer Christusnachfolge erinnerten.⁴ Daraus leiteten die Autoren praktische Forderungen für die Gestaltung von Kirche und Gottesdienstpraxis ab: Rückkehr zu einer «mittelalterlichen» Frömmigkeit durch tägliches Offizium; (neu)gotische Kirchen mit abgetrenntem Altarraum und Chorgestühl; gregorianischer Gemeindegesang; gesungene Liturgie durch gut geschulten Chor in Gewand und Chorchemd.⁵ Für die praktische Verbreitung der Ideen sorgten u.a. kirchliche Lehrerseminare nach dem Vorbild des 1841 gegründeten St. Mark's College, Chelsea, wo unter der Leitung des bekannten Chorleiters Thomas Helmore (1811–90) Studenten die täglichen Offizien sangen; die ab 1866 herausgegebene Zeitschrift *The Parish Choir* sollte Kirchgemeinden mit Ratschlägen und Beispielen zu «guter Kirchenmusik» versorgen.

Nicht alle Ideale des wegen seiner Nähe zu Rom oft kritisierten Oxford Movements konnten sich in der Praxis durchsetzen; vor allem die Forderung nach gregorianischem Gemeindegesang stellte sich rasch als utopisch heraus. Doch hatte das Spektakel des Hochamtes mit Kerzen, Gewändern und Prozessionen, begleitet durch Musik auf nahezu professionellem Niveau, eine nicht zu unterschätzende Breitenwirkung. So bildete sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Gottesdienstpraxis mit gesungener Messe, Mattins und Evensong heraus, die in den Kathedralen bis heute besteht. Ökonomische Umstände sowie der Zeitgeist begünstigten die Entwicklung.

Gegen den
liturgischen
Schlendrian.

Rückkehr zu einer
«mittelalterlichen»
Frömmigkeit.

Popularität
der gesungenen
Liturgie.

1 Vgl. Nicholas Temperley: *The Music of the English Parish Church*. Cambridge 1979 (Cambridge studies in music), S. 208.

2 Gerald H. Knight / William L. Reed (Hg.): *Treasury of English Church Music*, Bd. 4 1760–1900. London 1965.

3 Vgl. Temperley, *Parish Church*, S. 151–162. Thomas Hardy zeichnet in seinem Roman «Under the Greenwood Tree» ein idyllisches Bild der im 19. Jahrhundert zunehmend bedrohten Tradition der *West Gallery Minstrels*.

4 Philip A. Micklem: *The Centenary of the Oxford Movement*. In: *The Australian Quarterly*, 5. Jahrgang, 18. Ausgabe (Juni 1933), S. 15 f.

5 Eric Routley: *A Short History of English Church Music*. London 1977, S. 57 ff.

Eine finanziell erstarkende und gebildete Mittelschicht war nicht nur willens, sich musikalisch zu engagieren (die Gründung vieler *Choral Societies* Mitte des 19. Jahrhunderts zeugt davon), sondern auch bereit, für die Ausbildung und Anstellung der benötigten Profimusiker zu bezahlen. Die Popularität der gesungenen Liturgie hatte durchaus einen pragmatischen Hintergrund: Gerade den wohlhabenden Städten boten die glanzvollen Gottesdienste einen spirituellen Ausgleich zum materialistischen Alltag und befriedigten gleichzeitig einen gewissen viktorianischen Hang zum Pomp.⁶

Die Musik

Interessanterweise kamen die liturgisch-musikalischen Innovationen aus dem Bereich der Pfarrkirchen, die zwar nicht das Prestige der Kathedralen und College Chapels besaßen, jedoch auch nicht in einem starren traditionsgebundenen System verhaftet waren. Letzteres stellte jedoch in der ersten Jahrhunderthälfte die Komponisten geistlicher Musik, welche sich daher im frühen 19. Jahrhundert eher zwischen sentimentalem Kitsch und akademischer Langeweile bewegt. Die Kompositionen von Sir John Goss (1800–80), Sir Frederick Gore Ouseley (1825–99) oder Sir John Stainer (1840–1901) sind in der Regel geprägt von harmonisch voraussehbaren viertaktigen Phrasen, der Ausdeutung und Akzentuierung von Text wird keine grosse Beachtung geschenkt. Ausnahmen bestätigen die Regel, so etwa der reizvolle Chor «God so loved the world» aus Stainers Oratorium *The Crucifixion*, das sich bis heute bei Laienchören grosser Beliebtheit erfreut:

God so loved the world.

QUARTET OR CHORUS (UNACCOMPANIED) FROM "THE CRUCIFIXION."

Andante ma non lento. *cres.* Composed by J. STAINER.

SOPRANO. SOLO. *cres.* God so loved the world, . . . God so loved the world, . . . that He

ALTO. SOLO. *cres.* God so loved the world, . . . God so loved the world, . . . that He

TENOR. SOLO. *cres.* God so loved the world, . . . God so loved the world, that He

BASS. SOLO. *cres.* God so loved the world, . . . God so loved the world, that He

Andante ma non lento. ♩ = 90. *cres.*

John Stainer: *God so loved the World*, Takte 1–8 (Quelle: private Bibliothek)

6 Vgl. Nicolas Temperley: The Anglican Choral Revival. In: *The Musical Times*, 112. Jahrgang, 1535. Ausgabe (Januar 1971), S. 75. Für die Ausbildung fähiger Instrumentalisten sorgten die neu gegründeten Musikkonservatorien: Royal Academy of Music (gegründet 1822), Royal College of Organists (1864), Trinity College of Music (1872), Royal Northern College of Music (1892).

Der englische Komponist, der aus dieser Zeit heraussticht, ist Samuel Sebastian Wesley (1810–76), Enkel des Methodismus-Mitbegründers Charles Wesley und angeblich bis heute der einzige Organist, der nacheinander an vier verschiedenen Kathedralen führende Positionen innehatte. Aus seinen zahlreichen Anthems sei *Blessed be the God and Father* herausgehoben. Mit eingeschobenen rezitativischen und ariosen Abschnitten verkündet das Stück die Auferstehungsbotschaft aus dem Petrusbrief. Nicht minder reizvoll, und für jeden guten Laienchor bewältigbar, ist das Anthem *Wash me throngly*, eine wunderschön-expressive Ausdeutung von Psalm 51.

Samuel Sebastian
Wesley.

The image shows a musical score for Samuel Wesley's 'Blessed be the God and Father'. It is written for Clarinet (Clarinetta), Organ (Sw Reed, Sw Ped.), and Full Canon Treble. The tempo is marked 'Moderate' with a quarter note equal to 104 beats. The lyrics are: 'Love one another with a pure heart fervently, See that ye love one another,'. The score includes various musical notations such as 'ritard.' and 'Full. Can. Treble.'.

Samuel Wesley: *Blessed be the God and Father*

Erwähnt werden sollte auch der weniger bekannte Thomas Attwood Walmisley (1814–56), von dem sich ein *Evening Service* (Magnificat und Nunc Dimittis) von besonderer Qualität im Repertoire erhalten hat. Das Magnificat in d-Moll besticht durch die Gegenüberstellung von Unisono-Passagen mit Orgel, polyphonen Abschnitten und einem A-cappella-Mittelteil, das Nunc Dimittis überrascht mit einem Decrescendo am Ende der Doxologie.

Zwischen Byrd
und Rossini.

Ergänzt wurde das zeitgenössische englische Repertoire durch Adaptionen aus den Oratorien Händels, aus Messen von Haydn und Mozart sowie durch geistliche Musik von Mendelssohn, Spohr, Rossini und Gounod. Einen hohen Stellenwert hatten die Vokalphonie der englischen und kontinentalen Renaissance und die Anthems von Henry Purcell, vor allem in den Hochburgen des Oxford Movement. Man kann sagen, dass je höher der reformatorische Eifer einer Gemeinde zielte, desto älter das gepflegte Repertoire war. «Mondänere» Kirchen dürften die populäre Musik Mendelssohns und Rossinis gegenüber jenen Tallis' und Byrds bevorzugt haben und waren wohl auch hinsichtlich des romantischen Kitschs nicht so empfindlich.

Die eigentliche Blütezeit der viktorianischen Kirchenmusik fällt ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts und ist gewissermassen das Nebenprodukt einer eigentlichen

Renaissance im
letzten Drittel des
19. Jahrhunderts.

Renaissance der britischen Musik in dieser Zeit.⁷ Drei Namen müssen in diesem Zusammenhang genannt werden: Sir Charles Hubert Hastings Parry (1848–1918), Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924) und Sir Edward Elgar (1857–1943), wobei des Letzteren Bedeutung gemäss dem Musikhistoriker Eric Routley mehr in «Einfluss denn Präsenz» liegt.⁸ Der Chor «The Spirit of the Lord» aus seinem Oratorium *The Apostles* hat direkten Eingang ins liturgische Repertoire gefunden. Charles H. H. Parry ist durch seine Hymne *Jerusalem* nach den patriotischen Worten von William Blake unsterblich geworden. Sie wird an jeder königlichen wie auch an den meisten bürgerlichen Hochzeiten gesungen. Parrys kraftvolle Psalmvertonung *I was glad* (zu Ps 122) enthält einen Einschub mit Trompetenfanfaren und Vivat!-Rufen, für dessen Aufführung die schriftliche Genehmigung der Queen eingeholt werden muss:

Aufführung mit
Bewilligung der
Queen.

Queen's Scholars of Westminster School.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The title is "Queen's Scholars of Westminster School." The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal part is on a single staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are "Vi - vat Re - gi - na!" and "Vi - vat Re-gi-na E-li - za-be-tha! vi-vat! vi-vat! .vi-vat!". The piano part features a prominent bass line with a forte (ff) dynamic marking. The vocal part has a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The score is written for a single vocal part and piano accompaniment.

Der Bedeutendste:
Charles Villiers
Stanford.

Der für die Sakralmusik Wichtigste im Bunde ist zweifellos der gebürtige Ire Charles Villiers Stanford, der als Kompositionslehrer am Royal College of Organists die nachfolgende Generation, darunter Gustav Holst, George Dyson und Herbert Howells, massgeblich beeinflusste. Seine zahlreichen Morning-, Evening- und Communion Services, Anthems und geistlichen Lieder zeigen das Können eines erfahrenen Symphonikers, bei dem die einzelnen Abschnitte der Cantica nicht mehr lose aneinandergereiht, sondern motivisch verwoben sind. Dabei bedient Stanford satztechnisch geschickt eine breite Ausdruckspalette.

⁷ Edmund H. Fellowes: *English Cathedral Music*. London ⁵1969, S. 250
⁸ Routley, *Church Music*, S. 85

8

We praise Thee, O God, we ac- know ledge Thee to

We praise Thee, O God, we ac- know - ledge Thee to

We praise Thee, O God, we ac- know - ledge Thee to

We praise Thee, O God, we ac- know - ledge Thee to

f *mf Gl.*

Charles Villiers Stanford: *Te Deum* in B-Dur, Takte 8–12 (Quelle: www.cpd.org)

Sein *Te Deum* in B-Dur weist klare gregorianische Einflüsse auf, während im *Magnificat* G-Dur die Jungfrau Maria im Wechselgesang zwischen Knabensopran und Chor als Teenager am Spinnrad porträtiert wird:

2

Magnificat

Charles Villiers Stanford
(1852 - 1924)

Allegro $\text{♩} = 80$

SOPRANO SOLO *mf*

My soul

Ch. *Sempre staccato*

p *Sv.*

16 ft.

6

— doth mag - ni - fy the Lord — And my spi - rit hath re joiced in

Charles Villiers Stanford: Beginn des *Magnificats* G-Dur, Takte 1–10 (Quelle: www.cpd.org)

High Church Worship in erstaunlich vielen Kirchen.

Stanfords musikalisches Idiom prägte weitgehend seine Schülergeneration, so dass kirchenmusikalisch das viktorianische Zeitalter effektiv erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu Ende war. Trotzdem lohnt sich ein Blick in die Chormusik von George Dyson (1883–1964), Edward John Moeran (1894–1950), Sir Ernest Bullock (1890–1979). Fähige Handwerker allesamt, nützen sie den stilistischen Rahmen der vorgegebenen Traditionen geschickt aus und überraschen oft mit ungewohnten harmonischen Kniffen.

Was ist von der viktorianischen Tradition geblieben?

Man darf sich darüber keine Illusionen machen: Auch in Grossbritannien haben der moderne Lebensstil und die zunehmende Entkoppelung von Kirche und Gesellschaft der Kirchenmusik stark geschadet. Doch die Briten lieben ihre Traditionen, und so darf es nicht verwundern, dass auch heute noch erstaunlich viele Kirchen an dem anglikanischen *High Church Worship* festhalten, wenn auch in abgespeckter Form. Vor allem die gesungene Messe und der Choral Evensong (in viktorianischer Ausprägung) sind relativ weit verbreitet. Der Gemeindecoral hat seinen festen Platz im Gottesdienst – ein Novum im 19. Jahrhundert. Den schwindenden Mitgliederzahlen in den Kirchenchören wird mit vereinfachten Fassungen des traditionellen Repertoires sowie ein- bis zweistimmigen Neukompositionen der Cantica und des Messordinariums begegnet. Eine wichtige Rolle bei der Traditionssicherung spielen die Kathedralen und beliebte Sendeformate wie *Choral Evensong* oder *A Festival of Nine Lessons and Carols* auf BBC 3.

Joachim Schwander, geb. 1978, studierte Orgel, Klavier und Kirchenmusik in Zürich, Strassburg und London. Nach verschiedenen Organistenämtern in der Schweiz (zuletzt an den reformierten Stadtkirchen Liestal und Dietikon) übersiedelte er 2009 nach England, um die dortige Kirchenmusiktradition zu studieren. Nach einem Praktikumsjahr an der Abtei in Sherborne arbeitet er seit 2012 als Organist und Musikdirektor in einem Gemeindeverband in Clevedon bei Bristol. Daneben unterrichtet er Klavier, leitet und korrepetiert Chöre und gibt Konzerte.

