



In de twintiger jaren van de vorige eeuw ontstond in Duitsland een “kirchenmusikalische Erneuerung” die vérstreckende gevolgen had voor de kerkmuziek in dat land en de omliggende, voornamelijk protestantse landen. Ook in Nederland raakten kerkmusici onder invloed van deze beweging. In dit artikel probeer ik de vinger te leggen op de ontwikkelingen die leidden tot het klimaat waarin Hugo Distler, in zijn slechts elfjaar durende actieve bestaan als musicus, kon uitgroeien tot een invloedrijk componist.

WAT IS DE ROL VAN DE kerk –en haar kerkmuziek– in relatie tot het tijdsgewricht en de politiek van die tijd? Deze vraag valt, als we haar toespitsen op de twintiger jaren van de vorige eeuw, uiteen in een aantal andere: hoe verging het de muziekwereld in deze periode? Wat waren de theologische verschuivingen? En, wat de kerkmuziek betreft: hoe was het koorleven georganiseerd? Welke orgelbouwontwikkelingen speelden zich af, en in hoeverre waren deze gerelateerd aan ontwikkelingen in de kerk? Tot slot: welke rol speelde Hugo Distler in deze ontwikkelingen?

Een kleine muziekgeschiedenis

Om deze vragen te kunnen beantwoorden, zullen we eerst zo'n vijftig jaar verder terug in de tijd moeten gaan. In 1856 liet Richard Wagner, al in de eerste maten van zijn opera *Tristan und Isolde*, dissonante akkoorden níet oplossen. Het was een unicum in de muziekgeschiedenis tot dat moment. De emancipatie, de verzelfstandiging van de dissonant nam een aanvang; de eerste scheuren in het monument van de tonaliteit waren ontstaan.

Vervolgens waren er, tot het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, twee parallelle ontwikkelingen. Componisten als Brahms weigerden Wagner te volgen, en oriënteerden zich op de oude meesters als Schütz en Bach. Ze voerden vergeten werken opnieuw uit en integreerden oude compositietechnieken, zoals canon, fuga, koraalvoorspel en ciacona, in hun eigen composities. Hun muziek was wel verbonden met de tijd en bleef een romantisch idioom houden – er was ook geen sprake van stilstand of achteruitgang in de muziekontwikkeling. Brahms bijvoorbeeld introduceerde een motivische celtechniek, die in de twintigste eeuw grote invloed had op Schönberg, Bartok en Berg. Maar hij hield zich aan de tonale conventies.

Componisten als Wagner, Liszt, Mahler en Strauss zochten en overschreden echter steeds meer de grenzen van de tonaliteit en de muzikale vorm. Composities kregen daarbij enorme proporties. Een symfonie die bij Beethoven en Schubert nog hooguit een klein half uur in beslag

nam, werd bij Bruckner en geestverwanten opgeblazen tot een mammoetwerk van minimaal zeventig minuten. Opera's met een lengte van vier uur of meer waren niet langer uitzonderingen; de enorme orkestbezettingen pasten soms niet meer op de bestaande podia. Van de musici, maar ook van het publiek werden steeds grotere inspanningen gevergd. Niet alleen de werken en de orkesten, maar ook de afstand tussen de componist en het publiek werd groter en groter.

Aan het einde van deze ontwikkeling treffen we Gustav Mahler aan. In zijn oeuvre was 1908, nu precies honderd jaar geleden, een bepalend jaar. Een jaar eerder voltooide hij zijn Achtste Symfonie, de *Symphonie der Tausend*. Het tweedelige werk heet weliswaar symfonie, maar dekt die lading allang niet meer. Het is feitelijk een grensgeval tussen symfonie, symfonisch motet (het eerste deel, *Veni sancte spiritus*, is mogelijk geïnspireerd door Bachs motet *Singet dem Herrn*), oratorium en opera (het tweede deel baseerde Mahler op de laatste scène van Goethes *Faust*). Een ander werk van deze omvang en waarvoor zoveel musici nodig zijn, zou hij niet meer schrijven.

In 1908 componeerde hij vervolgens *Das Lied von der Erde*. Mahler noemde dit werk in eerste instantie ook symfonie, maar het werd bekend als liederencyclus. In 1909 keerde hij, met de Negende symfonie, terug naar de zuivere symfonische vorm. Deze 'terugkeer' ging echter niet van harte: er gingen hevige psychische spanningen mee gepaard. Een paar jaar later, in 1911, overleed Mahler, en nog eens drie jaar later brak de Eerste Wereldoorlog uit. Al deze omstandigheden vormden het decor van een tweede breekpunt in de muziekgeschiedenis.

Hoewel na de oorlog componisten als Strauss en Schönberg met wisselend succes nog voortborduurden op de Wagner/Mahlerlijn, kozen anderen voor een radicale breuk met het verleden. Zij lieten zich inspireren door de componisten die zich in de negentiende eeuw door de oude meesters lieten beïnvloeden: Brahms, Mendelssohn

“...aus dem Geiste des barocken Musizierens”

Peter Ouwerkerk

en volgelingen als Arnold Mendelssohn (1855-1933) en Heinrich Kaminski (1886-1946).

Deze laatstgenoemde componisten waren belangrijke inspiratoren van de componist Distler. Kurt Thomas (1904-1973) studeerde bij deze personen, en zijn opus 1, een *Mis in a* uit 1924, was het eerste a-capellawerk dat sinds lange tijd werd gecomponeerd. Deze werken, net als die van Ernst Pepping (1901-1981) en Johann Nepomuk David (1895-1977), beïnvloedden de jonge Distler in grote mate.

Kerkmuziek

De muziek in de kerk volgt zelden de extreme ontwikkelingen in de kunstmuziek. Met name in de laatste helft van de negentiende eeuw was de kerkmuziek in Duitsland conservatief van karakter. Er was vrijwel niets over van de allure die kenmerkend was voor de zeventiende- en achttiende-eeuwse Lutherse kerkmuziek. Het piëtisme, waarin meer aandacht was voor het gemoedsleven en vroomheid van de gelovigen dan voor een objectieve verkondiging, bepaalde –anders dan in de tijd van Bach– in grote mate de kwaliteit van de kerkmuziek. In de tweede helft van de negentiende eeuw werden er nauwelijks nieuwe liederen gedicht – het ontbrak aan kundige kerklieddichters, maar wellicht waren nieuwe liederen ook niet nodig omdat men nog prima uit de voeten kon met meer dan honderd jaar eerder geschreven teksten. Niet alleen in de kerk, maar ook in de maatschappij was sprake van een conservatieve burgerlijkheid. Voor velen kwam de Eerste Wereldoorlog als een volslagen verrassing: men had zich afgekeerd van de gebeurtenissen in de wereld en de burgers hadden het vooral druk met hun eigen bestaan. Het is niet verwonderlijk dat tegen deze houding een krachtige protestbeweging ontstond, waarvan de eerste verschijnselen zich al in het laatste decennium van de 19e eeuw aftekenden. Deze protesten ontstonden niet in de elitekringen van die tijd, maar onder de jeugd.

“Wandervogel”

Vanaf 1890 hielden de zogenaamde *Wandervogel*-organisaties wandelingen, waarbij oude volksliederen werden geleerd en gezongen. Het doel van deze wandelingen was vooral het zich afzetten tegen de hierboven beschreven burgerlijke moraal: de heersende oppervlakkigheid, het opkomende kapitalisme, het zwelgen in de romantiek en nostalgie en het individualisme van die tijd. Ten tijde van de eeuwwisseling kreeg deze jeugdbeweging een meer gestructureerde vorm, en de *Jugendmusikbewegung* werd, als onderdeel ervan, allengs belangrijker. De herontdekking van het volkslied speelde een steeds grotere rol, waarmee fijntjes werd geprotesteerd tegen het losgeslagen ‘grote virtuoze’ van de late romantiek. De *Singbewegung* was hiermee ontstaan.

Een belangrijk inspirator van de *Singbewegung* was de van oorsprong Tsjechische Walther Hensel (1887-1956). Zijn oorspronkelijke naam was Dr. Julius Janiczek. Hij studeerde oude talen, Duits en Frans, harmonieeler en contrapunt. Vanaf 1919 legde hij zich volledig toe op de studie van het volkslied, waarbij zijn Boheemse achtergrond zeker een rol zal hebben gespeeld. Nadat hij enkele liedavonden had georganiseerd, vatte hij het plan op gedurende een week intensief met een groep jonge enthousiaste mensen volksliederen te bestuderen en te zingen. De eerste *Singwoche* werd in 1923 gehouden. Hensel publiceerde diverse geschriften, zoals *Lied und Volk, eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied* (1921) en *Im Zeichen des Volksliedes* (1922). Het is duidelijk dat nationalistische tendensen in deze publicaties een grote rol speelden. Het is echter niet terecht al in deze periode Hensel en de *Singbewegung* in verband te brengen met het nationaal-socialisme. Deze politieke stroming ontstond weliswaar al rond 1918, geworteld in onvrede met de volgens de nazi's eenzijdig afgesloten Vrede van Versailles. In de vroege twintiger jaren speelde ze echter nog nauwelijks een maatschappelijke rol. Het in retrospectief in verbinding brengen van de *Singbewegung* met het latere

nazisme levert een gekleurd en onterecht tijdsbeeld op van de jeugdbeweging in de twintiger jaren. De *Singbewegung* had daarbij ook geen raciale kenmerken: het protest was gericht tegen de vorige generaties Duitsers.

Singbewegung en kerkmuziek

Wilhelm Stählin (1883-1975) was al vanaf 1914 verbonden aan de *Wandervogel*-organisaties en de jeugdbeweging. Hij was een van de oprichters van de *Berneuchener Bewegung* (ik ga daar straks op in) en zou in 1933 de uitgangspunten van de *Bekennende Kirche* onderschrijven (zie de artikelen vanaf pag. 27 en 32 van dit nummer), hoewel hij daar in 1941 weer afstand van zou nemen. Na de oorlog was hij vooral actief in de dialoog tussen de Lutherse en de Rooms-Katholieke kerk.

Stählin stelde vast dat bepaalde elementen uit de *Singbewegung* goed bruikbaar waren in de kerk. Rond 1927 had deze zich goed georganiseerd. Er waren zangscholen opgericht en de interesse in volksliederen had muzikwetenschappelijke proporties aangenomen.

Er waren overigens diverse overeenkomsten: de muziek van de *Singbewegung* was, net als kerkmuziek, 'Gebrauchsmusik' en moest kunnen worden uitgevoerd door niet-professionele of zelfs niet-geschoolde amateurzangers en -spelers. Een tweede doel kwam ook binnen handbereik: de voor de *Singbewegung* zo kenmerkende gemeenschapsvormende functie van het zingen zou zeer welkom zijn in het naoorlogse kerkelijke leven. Het belangrijkste argument was echter dat op deze manier de kerk in liturgisch en theologisch opzicht van binnenuit kon worden hervormd, waarbij het grote aantal jongeren in de *Singbewegung* de toekomst van de kerk zou verzekeren.

Op het repertoire van de buitenkerkelijke *Singbewegung* stonden –opvallend genoeg– ook reformatorische liederen, bijvoorbeeld van Luther. Dat was ook weer niet zo verwonderlijk, als je bedenkt dat Lutherliederen vaak een volksliedachtig karakter hebben en dat ze maatschappelijk geëngageerd en bovendien enigszins nationalistisch van karakter zijn. De kerkelijke oorsprong van de liederen was voor de leden van de *Singbewegung* blijkbaar geen bezwaar.

Net als de oprichters van de *Singbewegung* benadrukte Luther vaak de gemeenschapsvormende functie van het zingen van liederen. Dit was nu juist wat volgens Stählin in de naoorlogse kerk ontbrak. Hij zette dan ook een logische stap toen hij, tijdens de dertigste *Deutsche Evangelische Kirchengesangsvereinstag* in Neurenberg (1927), voorstelde contacten te leggen tussen de kerkmuziek en de *Singbewegung*. Het bleek een vruchtbare wisselwerking te zijn. De tot dan zelfstandig opererende beweging kon nu dienstbaar worden gemaakt aan een hoger doel. Het amateurzingen kon op een hoog peil worden gebracht, hoog genoeg om bijvoorbeeld Kurt Thomas' *Mis in a-moll* uit 1925 en diens *Markuspassion* uit 1926 op niveau met

amateurs uit te voeren. Deze a-capella koorwerken vormden al snel na hun ontstaan nieuwe ijkpunten voor de toekomstige kerkmuziek.

Theologie

Het is belangrijk deze ontwikkelingen in te bedden in de context van de theologische ontwikkelingen van de vroege twintigste eeuw. Zich verzettend tegen de zeer piëtistisch gekleurde negentiende-eeuwse religiositeit, hadden veel theologen na de oorlog een sterke behoefte aan een objectiever geloofsleven waarin niet zozeer de vrome gevoelens, maar de bijbelse boodschap weer centraal kwam te staan. Het onverhulde Woord diende weer te klinken – tijdens lezing en schriftuitleg, maar ook in muzikale vorm. Voor de kerkmuziek had dit grote gevolgen. In plaats van een opluisterende functie kreeg deze een sterk verkondigende functie. Ook hier baseerde men zich op de lutherse theologie en de zeventiende- en achttiende-eeuwse kerk-

De kansel in de Sankt Jakobikirche te Lübeck met op de achtergrond het Totentanz-orgel
Foto: Jan Smelik



muziekpraktijk. Invloedrijke theologen die dit voorstonden waren Theodor Kliefoth en Axel Werner Kühl. Kühl vormt de verbindende schakel tussen de theologische vernieuwingsdrang en Hugo Distler: hij was in Lübeck pastor toen Distler daar werd benoemd. Net als Distler zou ook hij de Tweede Wereldoorlog niet overleven.

Berneuchen

Er ontstonden in deze periode verspreid over Duitsland tegelijkertijd diverse liturgische broedplaatsen. Axel Werner Kühl was lid van de *Berneuchener Bewegung*. Deze zelfbewuste groepering ontstond in 1922 uit de kritische jeugdbeweging. Van 1923 tot 1927 kwam zij jaarlijks bijeen op het landgoed Berneuchen (tegenwoordig is dit Barnówko, vlakbij de Pools-Duitse grens bij de stad Dębno). Volgens de leden van deze *Bewegung* had de liturgie tijdens de Eerste Wereldoorlog haar zeggingskracht verloren. De kerkelijke leer was onbegrijpelijk geworden, en de liturgie onaantrekkelijk. Men meende dat er van de kerk slechts een façade restte. De leden van de beweging wilden de kerk niet verlaten, maar gingen op zoek naar manieren om van binnenuit de kerk te veranderen. In 1926 ontstond het *Berneuchener Buch* met nieuwe vormen van liturgie en gedachten over een algemene hervorming van de kerk. Zeventig theologen en liturgisten verbonden hun naam aan deze publicatie, waaronder Stählin (hij was een van de samenstellers) en Ruth von Kleist-Retzow, theologe en de grootmoeder van Dietrich Bonhoeffers verloofde. Overigens trad Bonhoeffer zelf niet toe tot deze *Bewegung* – hij raakte zelfs in conflict met een van de voormannen.

Een belangrijk uitgangspunt van de beweging was de notie dat, na de zegen, het werk in de wereld wacht. Liturgie diende aan te zetten tot activiteit. Naast de liturgie van de hoofddienst werd vooral veel aandacht besteed aan die van de getijdendiensten. De verstillings- en de eenvoud van deze gebedsdiensten werden als zeer inspirerend ervaren. Op *Michaelis-Tag* (29 september) van 1931 ontstond binnen de beweging de *Michaelsbruderschaft*. De deelnemers legden zich toe op de liturgische praktijk vanuit een spirituele context. Vooral vanuit de eenvoud van het getijdengebed konden zij bijdragen leveren aan de vernieuwing van de kerkmuziek. Axel Werner Kühl werd ook lid van deze broederschap en wilde deze ideeën in Lübeck in de praktijk brengen. Hij kon haast niet wachten tot Distlers conservatieve voorganger, de 89-jarige Emanuel Kemper, met pensioen wenste te gaan. In 1931 gebeurde dat eindelijk, en Kühl zette zich ervoor in dat er een jonge en creatieve kerkmusicus als opvolger zou worden aangesteld. Na het aantreden van de 23-jarige Distler werden in Lübeck al snel, naar analogie van de muzikale vieringen uit Buxtehudes tijd, *Abendmusiken* gehouden. In liturgische zin waren deze geïnspireerd op de ideeën uit Berneuchen. Samen met Distler en de cantor Bruno Grusnick

had Kühl het ideale team gevormd om deze muzikale vespers te houden.

Karl Barth

Een belangrijk kenmerk van de ideeën uit Berneuchen was de nadruk op het in de viering tot klinken gebrachte woord. Een bekend theoloog die deze gedachte dogmatisch uitwerkte was Karl Barth. Hij formuleerde in 1924-1925 zijn *Göttinger Dogmatik*. Het was een evaluatie van de heersende dogmatiek, waarmee bekende leerstellingen zoals triniteitsleer, eigenschappen van God, predestinatie, schepping en persoon en werk van Christus in alle vrijheid vanuit de bijbel opnieuw werden overwogen. Barth omschreef zijn dogmatiek als “de wetenschappelijke bezinning op het Woord van God dat in de Openbaring door God gesproken, in de door profeten en apostelen weergegeven en in de christelijke prediking thans uitgesproken en gehoord wordt en moet worden”. Niet de bijbelse theologie, de kerkelijke leer, het geloof, het religieuze bewustzijn, maar de daadwerkelijk gepredikte verkondiging staat daarin centraal. Het *Wort* wordt belangrijk, in plaats van het individueel ingevulde geloofsleven. Barths *Göttinger Dogmatik* was de eindfase van de door hem ontwikkelde “dialectische theologie”. De aanduiding ‘dialectisch’ (*dia*=“twee”, dus ‘in een tweegesprek’) wil zeggen: een denken waarbij de mens in gesprek komt met de hem soeverein tegemoetredende God. Overigens was dat geen God met een menselijke gedaante, maar de God die zich manifesteert in het in de liturgie klinkende Woord.

Het was een nieuw gezichtspunt dat alle klinkende woorden, of deze nu door de voorganger gesproken of door het koor of de gemeente gezongen werden, *Worte von oben* konden zijn. Wanneer in de kerk woorden klinken, moet men zich volgens Barth van de dialectiek bewust zijn: er is sprake van een ‘ik’ tegenover een ‘Gij’. Het bewust zijn, het ‘horen’ en eigenmaken van dat wat je zelf spreekt en zingt, speelt hierbij een grote rol.

Dat maakt ook duidelijk waarom de motetten van Bach, Mendelssohn en Brahms niet meer toereikend waren. Hoewel de bijbeltekst zelf niet verschilde, leende het idioom en de schrijfwijze van een polyfoon Bach- of Brahms-motet zich niet meer voor deze nieuwe verstaanbaarheid. Er was behoefte aan nieuwe kerkmuziek, geschreven vanuit deze nieuwe uitgangspunten. Zingen werd ‘handelen’. Als in een motet van Distler *Wachet auf!* klinkt, kun je als zanger én luisteraar niet passief blijven. De gerichtheid op het woord had ook invloed op het idioom van de nieuwe kerkmuziek, waarbij de semantiek van de Duitse taal een bepalende rol speelde. De maat en de maatsoort werden steeds minder belangrijk, en het op het spreken gebaseerde vrij ritmische zingen deed, na twee eeuwen afwezigheid, opnieuw zijn intrede. Ik ga daar straks nog nader op in.

Waar was het dan ‘misgegaan’ met de Duitse kerkmuziek? Na de dood van Bach veranderde deze snel. De sterke liturgische basis van de kerkmuziek verzwakte in de achttiende eeuw, toen vorsten, in wier opdracht de muziek werd geschreven, niet alleen God maar vooral zichzelf wilden laten vereren met deze muziek. Gedurende het piëtisme werd het zingen een passieve bezigheid, zoals de medewerking van een koor en orkest aan de mis of viering een ‘optreden’ werd ter ere van degene die dat bekostigde. Religieuze muziek werd van lieverlee vaker in concertzalen uitgevoerd, waardoor koor en orkest ook steeds groter konden worden. Het niveau van de uitvoeringen werd ongetwijfeld hoger, maar de liturgische context was verdwenen. Het is dan ook begrijpelijk dat, wanneer er in de kerk eens een muzikaal opgeluisterde mis werd gehouden, deze als een concert werd beluisterd.

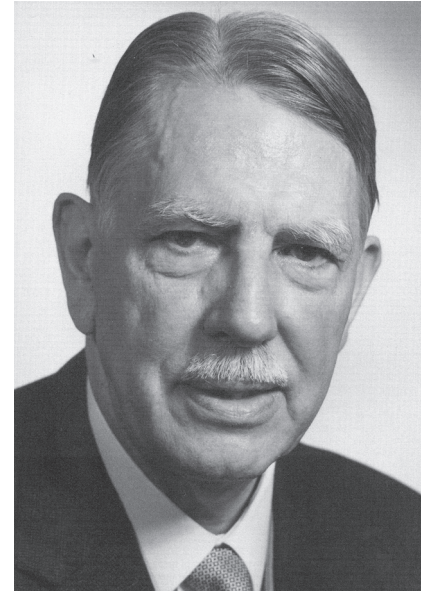
Orgelbouw en -muziek

Er is een opvallende parallel te zien tussen deze verwijdering en de situatie in de orgelbouw. Ook het orgel verloor zijn puur liturgische karakter en deed zijn intrede in de wereldlijke muziek. De grote orgelwerken van Liszt, Reubke en Reger ontstonden, en ook in enkele symfonieën van Mendelssohn en Mahler werd het orgel ingezet. In de orgelbouw zien we tot ongeveer 1865 weliswaar ontwikkeling, maar deze werd vooral ingegeven door de concertpraktijk en was nauwelijks door liturgische functionaliteit gemotiveerd – hoewel al die nieuwe speelhulpen wel erg handig waren bij het uitbeelden van zondvloed of bijbelse rumoerigheden in plaatsen als Jericho, Ninevé, Sodom en Gomorra... De rol van het orgel in de eredienst was gering: orgelmuziek diende slechts als (in het gunstigste geval) dergelijke sfeerverhogende achtergrondmuziek.

Toen Luther werd ‘herontdekt’, ging ook in de orgelmuziek het lutherse koraal weer een rol spelen. Er ontstonden diverse koraalbewerkingen van Lutherse koralen; met name die van (de katholiek!) Max Reger zijn nog bekend. Het duurde tot 1927 voordat men zich weer ging inzetten voor de liturgische rol van het orgel. Dit hing samen met de gestaag voortgaande *Orgelbewegung*. Men wilde deze een liturgische context geven. Overigens speelden vrijwel alle openbare en dikwijls turbulente discussies omtrent de orgelbouwvernieuwingen zich af in het nieuwe kerkmuzikale tijdschrift *Musik & Kirche*, uitgegeven door de eveneens net opgerichte en aan de *Singbewegung* gelieerde uitgeverij *Bärenreiter* in Kassel. Kerkmuziek, liturgievernieuwing en de laatste orgelbouwontwikkelingen liepen dus zeker niet via gescheiden trajecten.

In 1927 vond in het Saksische Freiberg een inmiddels derde *Orgeltagung* plaats. Tijdens de eerste twee edities (in 1925 in Hamburg en Lübeck en in 1926 in Freiburg im Breisgau) concentreerde men zich vooral op de or-

gelbouwers Schnitger en Praetorius en lag de nadruk op orgelbouwtechnische en historische vragen. In 1927 werden, rondom het beroemde Gottfried Silbermannorgel in de *Domkirche* van Freiberg, in deze orgelbouwtechnische context voor het eerst ook liturgische kwesties aangevoerd. Het was vooral Christhard Mahrenholz die het thema *Orgel und Liturgie* met grote voortvarendheid aanvatte. De eerste vraag die Mahrenholz tijdens de *Tagung* stelde, was of het orgel een zelfstandige functie moest hebben in de liturgie. Dat was overigens geen nieuwe gedachte: al in 1893 wees Georg Rietschel in een artikel op de achttiende-eeuwse liturgische gebruiken waarbij het orgel een veel rijkere rol was toebedeeld. Het



Christhard Mahrenholz (1900-1980)

alternatimmusiceren van koor en orgel werd daarbij als voorbeeld genoemd. De Lutherse eredienst, de muziek van Bach en het –vermeende– liturgisch functioneren ervan golden, zowel bij Rietschel als tijdens de *Tagung*, als inspiratie. Tot het einde van de achttiende eeuw waren liturgie, koor en orgel gelijkwaardige partners in de liturgie. Verkondiging, zang en muziek vormden zo –met alledrie een volwaardige rol, waarmee het offer van de gemeente aan God werd gesymboliseerd– een drieëenheid, die theologisch was geworteld. Tijdens de *Tagung* van 1927 pleitte Mahrenholz voor een renaissance van deze barokke kerkmuzikale praktijk, en voor een opnieuw toekennen van de offerfunctie aan het liturgische orgelspel. Naar zijn mening was “*Das am Cantus Firmus orientierte Orgelspiel (...) sowohl Verkündigung des Gotteswortes als auch Dankopfer der Gemeinde. Mithin ist die Orgel, soweit sie an den Cantus firmus gebunden ist, ein zur selbständigen Ausführung gottesdienstlicher Funktionen befähigtes Instrument*”.

Opleiding

Het spreekt overigens voor zich dat, met deze functieopwaardering, ook het niveau van de organist onder de loep moest worden genomen. Wanneer deze zijn gelijkwaardige rol naast cantor en voorganger goed wilde uitoefenen, was een gedegen opleiding noodzakelijk. Tijdens de Freiburger *Tagung* werd dan ook de kerkmuziekopleiding als nieuw onderwerp onder de aandacht ge-

bracht. Volgens Mahrenholz diende het nieuwe orgeltype van de *Orgelbewegung* voort te komen uit de liturgie, en gaan functie en opleiding samen: “*Ein solches neues Instrument (het nieuwe orgeltype) nützt nichts, wenn es nicht den Resonanzboden einer lebendigen Religion, eines Gottesdienstes findet und wann ihm der Spieler fehlt, der es meistert*”.

Een van de resultaten van de Freibergse *Tagung* was de oprichting van de *Orgelrat für Deutschland*, naar voorbeeld van de Nederlandse Katholieke Klokken- en Orgelraad. Met deze oprichting was de *Orgelbewegung* geïnstitutionaliseerd. Vier secties maakten er deel van uit: *Orgelkomposition und Orgelspiel* (onder leiding van Günther Ramin, vanaf 1928 Distlers orgeldocent), een *Historische Sektion* (geleid door Wilibald Gurlitt), *evangelische* (Christhard Mahrenholz) en *katholische Liturgie* (Fidelis Böser) en *Orgelbau* (onder meer Wolfgang Reimann). Andere, nu nog bekende personen die zich met de *Rat* verbonden, waren Hans Henny Jahnn en Bach-uitgever Hermann Keller. Karl Straube werd aangewezen als *Präsident des Orgelrats*.

De inspanningen van Mahrenholz en de oprichting van de *Orgelrat* waren in grote mate bepalend voor hoe de orgel- en kerkmuziekopleiding in de loop van de twintigste eeuw in Duitsland haar vorm en niveau zou krijgen.

De ontwikkelingen in de twintiger jaren werden, zoals blijkt, in grote mate bepaald door een min of meer toevallige samenloop van omstandigheden. Het einde van de Eerste Wereldoorlog, de opkomst van de *Singbewegung*, de oriëntatie op de theologie van Luther, Barth's dialectische dogmatiek, de *Orgelbewegung*, de *Tagungen* en de liturgische vernieuwingsdrang – geen van deze aspecten is van elkaar los te koppelen. Het opnieuw onderzoeken van de oude liturgie van Luther veroorzaakte in deze omstandigheden een enorme culminatie van liturgisch en kerkmuzikaal bewustzijn. De *Orgelbewegung* was geen zelfstandig fenomeen, maar was gekoppeld aan en werd geïnspireerd door de renaissance van zowel de lutherse kerkmuziek als de lutherse theologie.

In Nederland ontstond tegelijkertijd een vergelijkbaar proces van liturgisch bewustzijn. Het is echter goed om te bedenken dat, hoewel overeenkomsten kunnen worden aangewezen, er ook grote verschillen waren. In Nederland kwam de liturgie- en kerkmuziekvernieuwing, in de vorm van de Liturgische Beweging, voornamelijk voort vanuit liturgisten en dichters: de ‘gevestigde elite’. De jeugd speelde nauwelijks een rol. In Duitsland was dat nadrukkelijk wel het geval. Daarbij was de Nederlandse Liturgische Beweging niet, zoals in Duitsland door haar wortels in de *Singbewegung*, in de eerste plaats sociaal en maatschappelijk gemotiveerd.

Distler en het orgel

Hoe stond Hugo Distler in deze ontwikkelingen?

Als organist maakte hij een late start. Toen Distler met zijn muziekstudie begon, had hij nog geen orgelondericht gehad. Oorspronkelijk wilde hij dirigent en pianist worden. Pas tijdens zijn studie werd hij door zijn theorie-leraar Grabner overgehaald compositie en orgel te studeren, met als doel kerkmusicus te worden. Distler was nog maar net 20 jaar oud, toen hij in 1928 zijn orgelstudie bij Günther Ramin aanving.

Hij kwam dus vrij laat in aanraking met het instrument. In tegenstelling tot bij veel van zijn generatiegenoten was dat geen kennismaking met het laat-romantische orgeltype. Ramin was een van de eersten die zich weer interesseerden voor de historische orgels in met name Noord-Duitsland, en was een van de inspiratoren van de eerste *Orgeltagung* in Hamburg en Lübeck in 1925. Van 1928 tot 1930 studeerde Distler bij Ramin.

Van misschien nog wel grotere invloed was Friedrich Högnér, van wie Distler in dezelfde tijd liturgisch orgelspel kreeg. Ook Högnér was georiënteerd op het barokorgel; hij gaf regelmatig orgelconcerten op het Silbermannorgel in Rötha. Tijdens die concerten speelde hij vooral werken van Weckmann, Böhm, Buxtehude en Bach. De jonge Distler registreerde bij in ieder geval enkele van deze concerten, en hij was zeer onder de indruk van het kleine Silbermannorgel. In een brief schreef hij dat het klankbeeld van dit instrument een openbaring voor hem betekende. Dit orgel, en zijn latere liefde voor het kleine orgel in de Jacobikerk te Lübeck, bepaalden in grote mate zijn idioom. In de orgelwerken van Distler ontbreekt elke ‘ballast’ uit de romantiek. Distler stond vanaf het begin immers blanco ten opzichte van het instrument.

Over de ontwikkelingen in de orgelbouw sprak hij zich zelden uit. Pas uit 1934 zijn, uit een gesprek tussen Distler en dr. Fritz Stege, bij mondelinge overlevering enkele uitspraken van Distler over de *Orgelbewegung* bekend. Hij antwoordde op Stege's vraag naar zijn mening over de ‘orgelrenaissance’ dat “de *Orgelbewegung* zijn basis [moet] vinden in de kerk. De vernieuwingen kunnen alleen slagen wanneer ze voortkomen uit de christelijke bezieling”.

Tekstexpressie

Evenmin uitte hij zich, voor zover bekend, vaak over één van de liturgische bewegingen in de twintiger jaren. Wel wordt uit zijn –met name vocale– werken en in andere publieke uitingen duidelijk dat hij de uitgangspunten van alle groeperingen kende en voor het grootste gedeelte onderschreef. In december 1935 schreef Distler in *Zeitschrift für Musik* een artikel met als titel *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*. Hij benadrukte daarin dat kerkmuziek er niet is om de vrome gevoelens van de kerkganger te versterken, maar om te verkondigen. In zijn optiek viel onder verkondiging ook *Anbetung und Lob-*

preisung. Een half jaar later hield hij, tijdens de *Kirchenmusiktage* in Hamburg in mei 1936, een lezing over de “proclamatie van het woord in hedendaagse kerkmuziek”.

Door de nadruk op de tekst en de verstaanbaarheid daarvan laat zich het idioom en de stijl van Distlers kerkmuziek verklaren. Het is muziek die op de huid van de tekst is geschreven. Behoudt bij Bach, Mendelssohn en Brahms de vocale muziek haar zeggingskracht wanneer je deze instrumentaal zou uitvoeren, en kun je zonder heel grote problemen de motetten van deze componisten in een andere taal zingen – bij Distler blijft, op piano gespeeld of in het Spaans gezongen, van zijn koormuziek weinig over. Dat dat alleen met de eigenschappen van het Duits te maken heeft, gaat slechts ten dele op – immers, dan zou dat ook voor de werken van Bach, Mendelssohn en Brahms moeten gelden. Het heeft vooral te maken met de schrijfwijze die hij kiest om op meerdere niveaus de verstaanbaarheid mogelijk te maken. Distler heeft de Duitse taal werkelijk “getoonzet”. Niet alleen grammaticale, maar ook semantische – dus vanuit de betekenis van de woorden beredeneerde – tekstaccenten vallen samen met metrische, ritmische en melodische accenten. Deze samenhang kan niet straffeloos worden losgekoppeld, zoals bij een vertaling of instrumentale uitvoering onherroepelijk gebeurt. De werken verliezen daardoor hun ‘ziel’. Dat is anders met de muziek van bijvoorbeeld Bach en Buxtehude. Deze componisten zetten voor de tekstexpressie retorische figuren in. Daarbij worden geen losse woorden getoonzet, maar tekstuele begrippen of theologische gedachten. Er is dan ook minder sprake van een aan de tekstaccenten verbonden ritmiek en melodiek. Vandaar dat deze werken, los van de onderliggende tekst, als muziek overeind blijft, en dat het zelfs mogelijk was dezelfde muziek voor verschillende teksten te gebruiken. Bij Distler is dat ondenkbaar.

We moeten nog verder in de tijd terug om een historische evenknie van Distler te vinden. Pas bij Heinrich Schütz (1585-1672) treffen we muziek aan die even nauw is verbonden met de tekst. Distler keert zo in feite weer terug naar de oudste bron van de Duitse reformatorische kerkmuziek. Jan R. Luth gaat hier, in zijn artikel over de vocale muziek van Distler, nader op in.

Grabner

Verklaart de vaststelling dat Distler zich bij zijn componeren door Schütz liet inspireren, de kracht van zijn muziek? Dan zouden we hier slechts kunnen volstaan met het stempel ‘neobarok’. Daarmee zeggen we echter alleen iets over zijn productie als componist in een toevallige stijl. Ik wil nog een stap verder gaan: wat was nu werkelijk zijn levenshouding als musicus en componist? Kunnen we zo wellicht zelfs wat licht laten schijnen op hoe die levenshouding, en in hoeverre de omstandigheden

waarin hij tot musicus opgroeide, zijn tragische levensloop bepaalden?

Een interessante bron aan de hand waarvan we ons een beeld van de jonge Distler kunnen vormen, is een briefwisseling tussen Distler en Hermann Grabner. Grabner werd geboren in 1886, en wortelde als musicus en componist wél in de late romantiek. In 1910 studeerde hij bij Max Reger; in 1924 was hij Distlers theorie docent in Leipzig. Van 1931 tot 1941 onderhielden Grabner en Distler een correspondentie per brief. Helaas zijn veel brieven van Grabner niet bewaard gebleven, maar Grabner bewaarde die van Distler zorgvuldig. Uit de brieven spreekt een grote vriendschap, respect en bewondering.

Een paar passages uit de brieven zijn veelzeggend over Distlers persoonlijkheid. Grabner typeerde Distlers levenshouding in zijn *Erinnerungen an Hugo Distler* met de uitspraak “*der Recreation der neuen Musik aus dem Geiste des barocken Musizierens*”. Bij goed lezen blijkt dat het hierbij niet gaat om het idioom dat Distler zou hanteren als ware het een ‘neo-barokstijl’, maar veeleer om het schrijven van nieuwe muziek voor een in de zeventiende en achttiende eeuw thuishorende musiceerpraktijk. Hij doelt op een barokke kerkmuziekpraktijk, maar ook op een ‘barokke levenshouding’ van de componist en de musicus.

In die traditie staat muziek niet op zichzelf, maar komt voort uit en gedijt alleen in zijn functionaliteit. Het leeuwendeel van de muziek van Distler is niet los te weken uit de context waarvoor ze is bedoeld: de liturgie. Grabner schrijft iets later dan ook: “*Auch in der Art und Weise, wie er (...) den Rat seines einstigen Lehrers* (Grabner bedoelt zichzelf) *in Anspruch nimmt, spricht immer wieder jener unbedingte Glaube an die Bestimmung seines künstlerischen Wirkens als einem Dienst am Göttlichen, als Offenbarung (...)*”.

Waarschijnlijk herkende de oud-docent Grabner deze eigenschappen al vroeg in zijn leerling Distler; hij was het immers die Distler in 1928 adviseerde niet *Kapellmeister* te worden, maar zich te richten op componeren en orgelspelen. Grabner zag Distler als kerkmusicus voor zich. We stelden zojuist al vast dat, wanneer Distlers muziek van haar tekst en dus haar liturgische functie wordt ontdaan, ook de ‘ziel’ uit zijn muziek verdwijnt. Dit is precies wat er later zou gebeuren: voor Distlers muziek dreigde steeds meer het predikaat *entartet*. Hierdoor werd het hem moeilijker gemaakt zijn werken tijdens concerten, maar vooral ook in de liturgie uit te voeren. Vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, toen zijn vriend Axel Werner Kühl werd verbannen, vertrok hij dan ook gedesillustioneerd uit Lübeck. Omdat met het verdwijnen van deze voor de muziek én voor Distler noodzakelijke functionaliteit ook de ‘ziel’ uit de muziek verdween, werd hem – *aus dem Geiste des barocken Musizierens* – het leven onmogelijk gemaakt. •



Het interieur van de Sankt Jakobikirche te Lübeck
Foto: Jan Smelik

Literatuur (selectie):

Brouwer, Frans: *Orgelbeweging & Orgelgebeugeweging*, Utrecht 1981

Grusnick, Bruno: *Hugo Distler und Hermann Grabner*, Sonderdruck aus *MUSICA*, Heft 2/1964

Lüdemann, Winfried: *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002

Mahrenholz, Christhard: *Fünfzehn Jahre Orgelbeweging*, Musik und Kirche X, 1938 (met dank aan Hans Fidom)

Palmer, Larry: *Hugo Distler and his church music*, Saint Louis/London 1967

Reich, Christa: *Musik in der Kirche. Perspektiven der Erneuerung zwischen 1920 und 1960*, in: *Kirchenmusik im Nationalsozialismus* (herausg. Dietrich Schubert), Merseburger 1995

Reichling, Alfred (ed.): *Aspekte der Orgelbeweging*, Merseburger 1995