Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

Herausgeber: [s.n.]

Band: 52 (2010)

Artikel: Kunst und Heimat : zum 150. Geburtstag von Otto Barblan

Autor: Lichtenhahn, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-972029

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

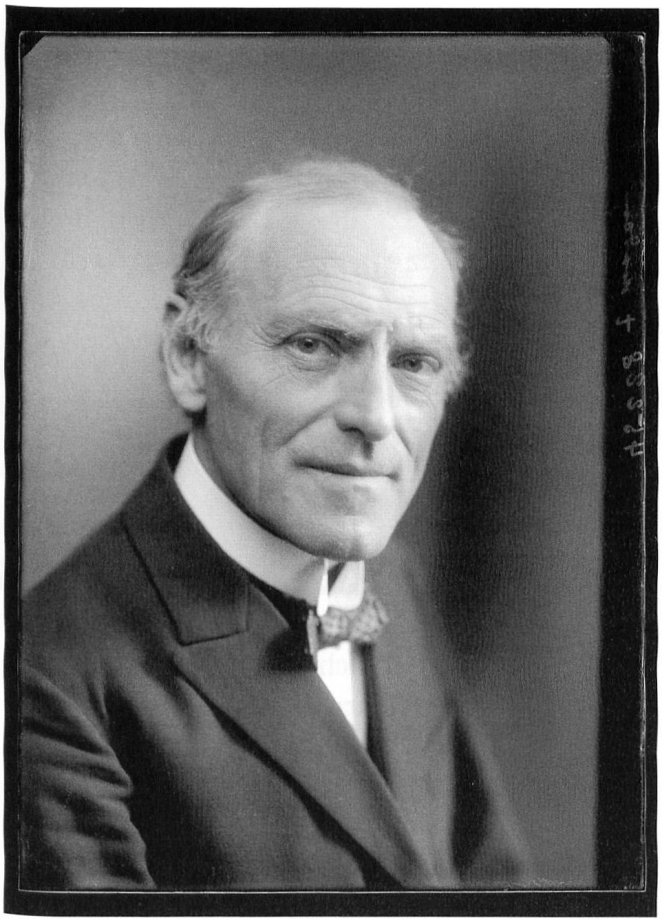
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kunst und Heimat – Zum 150. Geburtstag von Otto Barblan

Ernst Lichtenhahn



Otto Barblan, Komponist und Organist. (StAGR FN IV 45 228)

Als Otto Barblan 82jährig von seinem Amt als Organist der Genfer Kathedrale Saint-Pierre zurücktrat, wurde er gefragt, was er sich nun, an seinem Lebensabend, für die Zukunft noch wünsche. Seine Antwort war, dass er in besseren Zeiten noch einmal mit dem Petit Chœur, dem von ihm gegründeten und noch immer geleiteten Spezialensemble für liturgische Dienste und besondere Konzertaufgaben, eine Reise ins Engadin unternehmen möchte. Der Wunsch ging nicht in Erfüllung. Im darauf folgenden Jahr, im Dezember 1943, starb Barblan, und der Weltkrieg, dessen Ende die ersehnten besseren Zeiten gebracht hätte, war noch nicht vorüber.

Barblans letzter Wunsch ist bezeichnend: Seiner Bündner Heimat blieb er zeitlebens eng verbunden, weit über die Musik zur Calven-Feier hinaus, an die sein Name heute vor allem erinnert. Im Engadin war er aufgewachsen, dorthin kehrte er immer wieder zurück, auch zum Komponieren. Auf romanische Texte schrieb er zahlreiche Chorlieder, unter ihnen «Our il Plan Tiral» des Engadiner Dichters und Heimatforschers Peider Lansel, mit dem er bis zuletzt in Genf Kontakt hatte. Das rollende R behielt Barblan auch im Französischen bei, und wenn er eine bestimmte schöne Stelle in einem Musikwerk sprachlich erfassen wollte, so fand er, dass ihm dies, wenn überhaupt, auf Romanisch am ehesten gelinge.

Doch für die Musikgeschichte aus Genfer Sicht ist es nicht so sehr der Vertreter und Bewahrer romanischer Kultur, der lange Zeit im Gedächtnis blieb, als vielmehr der Organist, Chorleiter und Konservatoriumslehrer, dessen Schüler und Enkelschüler bis heute das Musikleben der Romandie mitprägen, daneben aber auch der äusserst verdienstvolle Vermittler der Musik Johann Sebastian Bachs, der hier als erster die Passionsmusiken und die H-Moll-Messe in wegweisenden Aufführungen zu Gehör brachte.

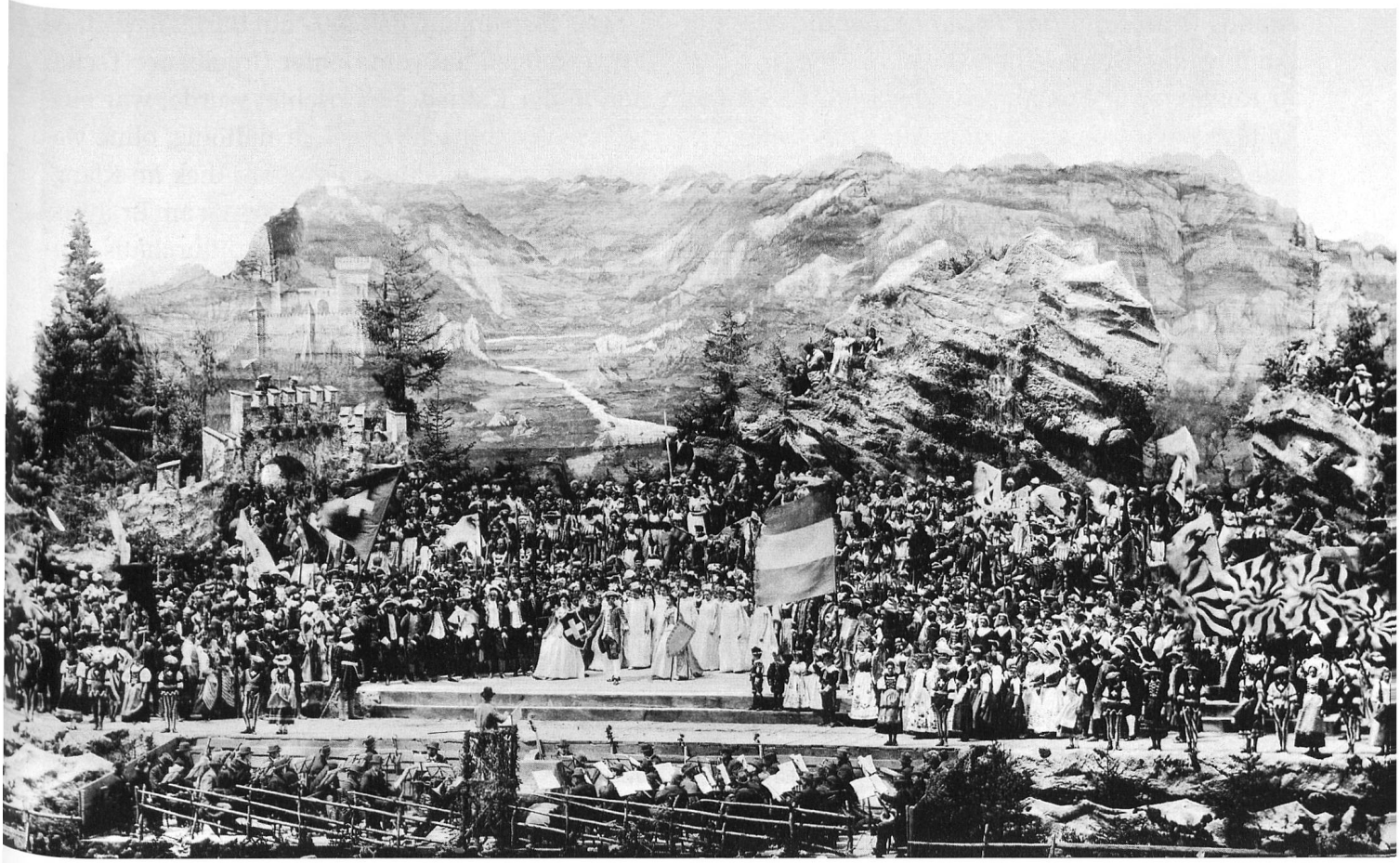
Es lohnt sich, heute, da sich Barblans Geburtstag zum 150. Male jährt, dieser Persönlichkeit von neuem zu gedenken. Der Lebensweg soll nachgezeichnet werden, die langjährige Genfer Tätigkeit und das kompositorische Schaffen sind zu würdigen, und allen denen, die nach weiteren Aufschlüssen suchen, gibt die knappe Skizze einer Dokumentation zusätzliche Anhaltspunkte.

Der Lebensweg

Otto Barblan kam am 22. März 1860 in S-chanf zur Welt, als erstes und einziges Kind des Florian Barblan und der Mengia, geborenen Pitsch. Der Vater war Lehrer und Förster und wirkte zugleich als Organist und Chorleiter, später auch als Schulinspektor im Oberengadin und im Bergell. Die Mutter stammte aus einer Auswanderer- und Rückkehrerfamilie, die ersten Lebensjahre hatte sie im französischen Clermont-Ferrand verbracht. Einiges kam da also von Anfang an zusammen, was Barblans ganzen Lebensweg bestimmen sollte: der Gesang und das Orgelspiel, das pädagogische Interesse und das besonders intensive Heimatgefühl desjenigen, der in der Fremde lebt und immer wieder zurückkehrt, wie die Zugvögel eben, die Schwalben, die *randulins,* wie jene Auswanderer und Rückkehrer genannt werden, die die Engadiner Kultur seit jeher prägten. Vor allem aber war es die Musik, die es dem kleinen Ottin angetan hatte, die alten Lieder, die ihm die Mutter sang, das Orgelspiel des Vaters auf dem alten, wohl um 1813 von Josef Fuchs aus Innsbruck gebauten Instrument der S-chanfer Kirche, das später, zu Barblans Bedauern, nach Tschierv verpflanzt wurde, sodann die vom Vater geleiteten Chorkonzerte im Schulhaus und die ersten eigenen Versuche, auf den Tasten eines Harmoniums die Töne zu «Rufst du mein Vaterland» zusammenzusuchen. – Dies alles hat Barblan anschaulich und farbig geschildert in den «Erinnerungen», die 1929 im *Bündnerischen Monatsblatt* veröffentlicht wurden. Besonders hebt er die Bedeutung seines Vaters hervor, der nicht nur sein erster Musiklehrer war, sondern sich auch ums Singen in den Engadiner Schulen grosse Verdienste erwarb. Er gab Sammlungen zwei- und dreistimmiger Lieder heraus, in denen er ladinische Gedichte bekannten, vor allem in deutschsprachigen Schulen gesungenen Melodien unterlegte. Eine dieser Sammlungen, *Vuschs della patria, collecziun da chanzuns ladinas a trais vuschs,* hat mehrere Auflagen erlebt, ist heute aber leider kaum mehr greifbar.

1874 trat Otto Barblan ins Seminar der Bündner Kantonsschule in Chur ein. Seine Musiklehrer waren dort Johann Anton Held, der 1854 den Churer Domchor gegründet hatte, und R. Grisch, ein ehemaliger Klavierschüler Felix Mendelssohn Bartholdys am Leipziger Konservatorium. Gleich im ersten Schuljahr wurde dem jungen Seminaristen eine Rolle in einer Aufführung von Méhuls Oper «Joseph und seine Brüder» zugeteilt. Obwohl bereits nahe am Stimmbruch, sang er die Sopranpartie des Benjamin mit grossem Erfolg und war noch im Alter überzeugt, dass dies in künstlerischer Beziehung eine der besten Leistungen seines Lebens gewesen sei. – Die Aussage mag mitgeprägt sein von der Verklärung im Rückblick auf eine glückliche Jugendzeit und die unerhörten musikalischen Entdeckungen, die sie mit sich brachte. Zugleich aber kommt darin etwas für Barblan sehr Bezeichnendes zum Ausdruck: Wenn ihm jene frühe Darbietung so gut gelang, so hatte das damit zu tun, dass er sie spontan, fast unbewusst erbrachte, gleichsam noch im Naturzustand. Und diesen wieder zu erreichen, bei aller Reflexion und allem Kunstanspruch, wie die professionelle Schulung sie später mit sich brachte, scheint zeitlebens sein Bestreben gewesen zu sein. Auch in seinen späteren Orgelwerken zeigt er sich dort am eindrücklichsten, wo die unmittelbare Aussage, eine besondere Art von klanglicher Erzählfreude mit scheinbarer Spontaneität zum Ausdruck kommt.

Doch erst einmal hatte sich Barblan das professionelle Rüstzeug zu beschaffen. Es war sein Vater, der hierfür das Stuttgarter Konservatorium erwählte. Diese Wahl erwies sich als ausgezeichnet. In der Person Immanuel Faissts, der 1857 zu den Mitgründern dieses damals in Deutschland führenden Instituts gehörte, erhielt Barblan nicht nur einen hervorragenden Orgellehrer, sondern auch einen kompetenten Mentor im Bereich des Chorgesangs, der Musikpädagogik und der Komposition. Ein weiterer Lehrer Barblans war der Klavierpädagoge Sigmund Lebert. Faisst, wie Grisch einst noch in Kontakt mit Mendelssohn, war in der Welt der damals in Mode stehenden grossen Sängerfeste ein gesuchter Dirigent und gefürchteter Preisrichter, zudem ein weitgereister Orgelvirtuose sowie Verfasser von Chorkompositionen und musikpädagogischen Schriften. Vielleicht hatte Barblans Vater die 1847 erschienene



Festakt des Calven-Festspiels 1899. (Quelle: Broschüre zur «Calven-Feier in Chur 1499–1899», Chur, unpag.)

Tonsatzlehre für künftige Organisten selber gekannt und benützt. Faisst fand Gefallen an dem begabten Bündner Schüler, verwendete sich bei Barblans Patenonkel in Zuoz für eine Unterstützung, als ein Studienabbruch aus finanziellen Gründen drohte, und vermittelte dem jungen Musiker schon bald erste Unterrichtsmöglichkeiten als Klavier- und Orgellehrer. Zudem durfte er mitwirken in Faissts Aufführungen von Bachs Passionen, der H-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis. Hinzu kamen bedeutende Konzert- und Opernerlebnisse mit führenden Persönlichkeiten des damaligen Musiklebens, unter ihnen Hans von Bülow, Clara Schumann, Joseph Joachim und Sarasate. Einen Höhepunkt bildete der Besuch der denkwürdigen Aufführung des *Parsifal* im Bayreuther Festspielhaus am 29. August 1882, bei der Richard Wagner im dritten Akt zum letzten Mal selber dirigierte und sich anschliessend in einer kurzen Ansprache von seinen Künstlern verabschiedete. – Über Werk und Aufführung hat sich Barblan nicht geäussert, obwohl auch späterhin sein Interesse für Wagner und auch für den *Parsifal* gross war, bis hin zu einer fragmentarisch erhaltenen «Paraphrase über Motive aus Parsifal» für Orgel und unverkennbaren Anklängen im Calven-Festspiel. Was ihm von Bayreuth vor allem in Erinnerung blieb war eine Momentaufnahme: Franz Liszt, den Arm auf Wagners Schulter legend, als wollte er ihm sagen: «Nun hast du's erreicht!» Die wache Aufmerksamkeit für das Detail ist bezeichnend, sie zieht sich durch Barblans gesamtes Wirken und Schaffen.

Barblan stand in Stuttgart am Anfang einer vielversprechenden Karriere, als ihn die Einladung erreichte, auf das Schuljahr 1884/85 eine Stelle als Musiklehrer an der Kantonsschule in Chur anzunehmen. Er folgte dem Ruf der Heimat, der er allerdings nur für kurze Zeit erhalten blieb, allerdings nicht ohne deutliche Spuren im Churer Konzertleben zu hinterlassen, brachte er doch trotz Widerständen gegen die Realisierung so schwieriger Werke Mozarts Requiem und Schu-

manns Oratorium *Das Paradies und die Peri* zur Aufführung. Durch einen Onkel in Morges hatte er Kontakte zur Romandie und war dort auch bereits in mehreren Orgelkonzerten aufgetreten. So nahm er die Gelegenheit wahr, sich im Frühjahr 1887 zu einem Probespiel zu melden, als die Organistenstelle an der Kathedrale von Genf neu zu besetzen war. Noch im selben Jahr wurde Genf zur neuen Heimat für ihn und seine Gattin (die ehemalige Stuttgarter Mitschülerin Frida Lantzer, eine Sängerin und Pianistin) und für Sohn und Tochter, und blieb es für ihn bis zuletzt, 56 Jahre lang. Otto Barblan starb 83jährig am 19. Dezember 1943.

Das Genfer Amt

Barblans Aufgaben in Genf waren vielfältig und anspruchsvoll. Neben seinem Organistenamt an Saint-Pierre unterrichtete er am Conservatoire Orgelspiel, Musiktheorie und Komposition und dirigierte mehrere Chöre. Als Organist hatte er natürlich vor allem die gottesdienstlichen Aufgaben wahrzunehmen, daneben aber spielten die Orgelkonzerte, die er vor allem in den früheren Jahren bis zu dreimal wöchentlich gab, für die Einheimischen, in den Sommermonaten aber auch für die Touristen eine grosse Rolle. Das Repertoire, das er anbot – häufig in Genfer Erstaufführungen – war ausserordentlich breit. Seiner Stuttgarter Ausbildung entsprechend lag das Schwergewicht auf der deutschen Tradition. Neben Bachschen Orgelwerken standen Scheidt, Pachelbel und Buxtehude auf den Programmen, aus späterer Zeit immer wieder auch die Sonaten Mendelssohns. Für die ältere französische Musik, namentlich Couperin, scheint sich Barblan weit weniger interessiert zu haben. Hingegen kam das neuere Schaffen zu seinem Recht, neben eigenen Kompositionen etwa Stücke schweizerischer Zeitgenossen wie Hans Huber, dann auch Joseph Rheinberger, vor allem jedoch die Werke der führenden Persönlichkeiten der modernen Orgelmusik wie Max Reger und César Franck. Von Barblans besonders intensiver Auseinandersetzung mit Francks Orgelwerk zeugt die praktische Ausgabe, die er 1919 in vier Bänden bei Peters in Leipzig herausgab.

Das Instrument, das 1907 auf Barblans genaue Anweisungen hin vom Genfer Orgelbauer Tschanun in der Kathedrale errichtet wurde, war eine typisch romantische Orgel, grundtönig, ohne viele Mixturen, gewaltig, aber etwas dick im Klang, was Barblans Vorstellungen, die sich am Brahmsschen Orchestersatz orientierten, durchaus entgegen kam. Die Orgel war auf drei Manuale beschränkt, ein viertes wäre für den eher klein gewachsenen Barblan ausser Reichweite gewesen. 1965 wurde die Tschanun-Orgel unter Beibehaltung einzelner Register durch ein grosses viermanualiges Instrument aus dem Hause Metzler ersetzt. Barblans Schüler Roger Vuataz, der sich später als Bach-Interpret und -Bearbeiter einen Namen machte, hat das Orgelspiel seines Lehrers anschaulich geschildert. Es muss von grosser Genauigkeit gewesen sein, in strengstem Legato mit eher gemächlichen Tempi, unter häufiger Verwendung des Schwellwerks, dessen mehr oder weniger starke Betätigung er in den Noten ebenso wie die Registrierung genau notierte. Verzierungen behandelte er, in der älteren Tradition stehend, eher schematisch; die neueren Bestrebungen hin zu einer historischen Aufführungspraxis, wie sie damals etwa von der Cembalistin Wanda Landowska ausgingen, interessierten ihn wenig. Auch als Orgelimprovisator hat sich Barblan kaum hervorgetan, sein Improvisieren beschränkte sich auf kurze, jedoch prägnante und ausdrucksstarke Vorspiele und Übergänge zwischen zwei Stücken. 55 Jahre amtete Barblan als Organist an der Kathedrale. Die hohe Anerkennung, die er erfuhr, kam im Mai 1937 anlässlich eines Festaktes zur Feier des fünfzigsten Dienstjahres zum Ausdruck, als ihm von der Stadt Genf das Ehrenbürgerrecht und von der dortigen Universität die Würde eines Ehrendoktors verliehen wurde.

Auch als Chorleiter wirkte Barblan über viele Jahrzehnte. Nur zeitweilig hatte er an Saint-Pierre den Kirchenchor zu leiten, der die gottesdienstlichen Aufgaben erfüllte. Eine grössere Rolle für das Genfer Musikleben – obschon wahrscheinlich nicht für Barblan, der überzeugt war, mit geduldiger Führung alle zum Singen bringen zu können – spielten jedoch zwei andere Chöre,

Otto Barblan als Dirigent anlässlich einer Bündner Reise, verm. 1913, ev. 1922. (Quelle: Kantonsbibliothek GR NL 1: R 15: 21)

die unter seiner Leitung standen, einerseits die «Société de Chant Sacré», die statutengemäss alljährlich zwei grosse Konzerte mit Orchester in der Kirche oder im Konzertsaal gab, andrerseits der eingangs erwähnte Petit Chœur als eine Art Eliteensemble für kleinere Werke in Konzert und Gottesdienst. Dass er auch die kleineren Werke wichtig nahm, die einfachen vierstimmigen Sätze des Hugenottenpsalters, aber auch weltliche Stücke und Volkslieder, hat sein Schüler Vuataz treffend ins Bild gebracht, wenn er betont, dass Barblan sich nicht zu gut war, die kleine blaue Blume zu pflegen, dass daraus aber nie bloss ein blasses Vergissmeinnicht erwuchs, sondern stets ein kräftig leuchtender Engadiner Enzian.

Der weite Nachhall im Genfer Musikleben war indes den grossen Chorkonzerten mit der Société de Chant Sacré und dem Orchestre de la Suisse Romande vorbehalten. Die Bachschen Passionen erklangen hier, die H-Moll-Messe und das Weihnachtsoratorium, aber auch die Passionsmusiken von Heinrich Schütz, Beethovens Missa solemnis, César Francks Oratorium *Les Béatitudes,* das Deutsche Requiem von Johannes Brahms, zudem eigene Werke wie die Kantate *Post tenebras lux* zum Calvin-Jubiläum von 1909, Teile aus dem Calven-Festspiel und die Lukas-Passion. Vorbereitung und Vermittlung waren äusserst sorgfältig; so erschien beispielsweise 1917 zur Aufführung der H-Moll-Messe ein Begleitheft, in welchem Ernest Bloch, Schüler Barblans und angesehener Komponist, ausführlich über Geschichte und Aufbau des Werkes referierte. Wenn sich Bloch in diesen Ausführungen kritisch äussert gegen die in der Bach-Forschung damals aufkommende Tendenz, die Musik des Thomaskantors tonmalerisch und zahlensymbolisch zu entschlüsseln, und stattdessen die persönliche, in Worte nicht zu fassende Aussage des Genies betont, so zeigt sich darin das Erbe des romantischen Bachbildes, dem auch Barblan zweifellos

verpflichtet war. Entsprechend muss seine Chorarbeit wie auch sein Dirigieren erfüllt gewesen sein von grosser Emphase und Begeisterungsfähigkeit mit dem Bestreben, auch die kleinsten Nuancen den Ausführenden zu verdeutlichen – allerdings oft auf Kosten des genauen Taktschlags und der Einhaltung des anfangs gewählten Tempos.

Persönliche Höhepunkte für Dirigent und Sänger waren gewiss die mehrmals unternommenen Reisen ins Engadin, zu Konzerten und zum gemeinsamen Singen in freier Natur. Barblans Überzeugung, dass das Wesen der Kunst sich nur dann erfüllen könne, wenn sie selber zu einem Stück Natur werde, dürfte sich hier auf Singende und Zuhörende gleichermassen übertragen haben.

Zum kompositorischen Schaffen

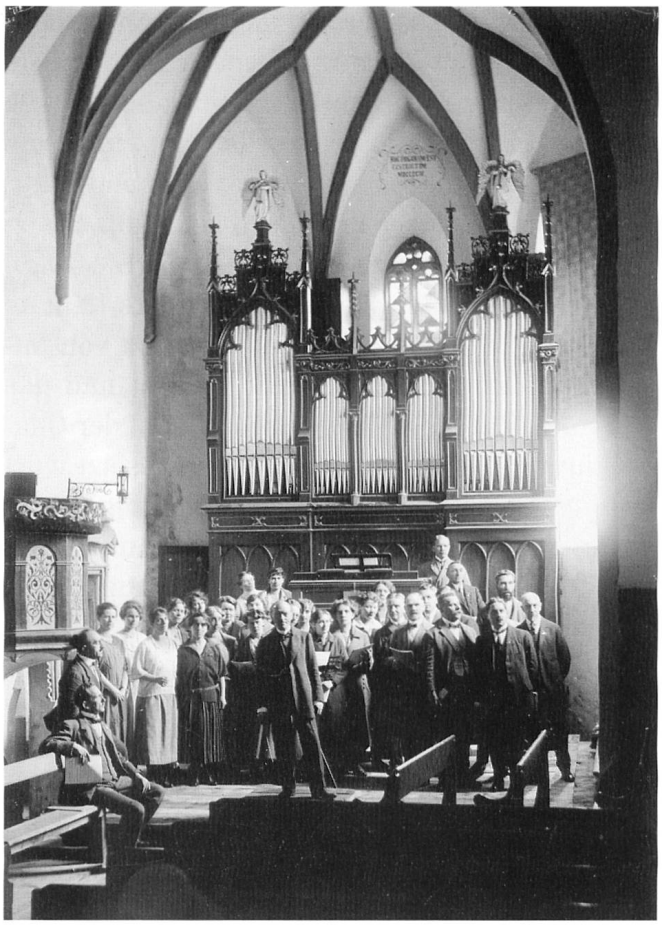
Otto Barblans musikalisches Œuvre kreist um zwei Schwerpunkte: Orgel und Chorgesang, um dieselben Zentren also, die auch seine praktische Musikertätigkeit prägten. Dies erweckt den Eindruck, die Kompositionen seien nicht um ihrer selbst willen entstanden – als absolute Musik im emphatischen Sinne oder primär als Lösung eines sich selber gestellten kompositionstechnischen Problems –, sondern vielmehr aus dem jeweiligen Anlass und für einen bestimmten Bedarf. Obwohl dies für viele Werke zutrifft, lässt sich dennoch nicht behaupten, Barblan habe blosse Gebrauchsmusik geschrieben. Dazu war er dem klassisch-romantischen Werkbegriff, dass nämlich ein Stück Musik eine selbstständige, in sich geschlossene Ganzheit darstellen müsse, doch zu sehr verpflichtet, und dazu ist die Werkliste auch zu umfangreich und zu vielgestaltig. Sie reicht vom einfachen geistlichen und weltlichen Liedsatz über Psalmmotetten, kleinere und grössere Orgelwerke, Klavier- und Kammermusik bis hin zum grossen Oratorium und zum Musiktheater. Aber seine Werke öffnen sich doch in einer ganz charakteristischen Weise auf die Bedürfnisse der Gemeinschaft wie auch des einzelnen Hörers hin. Das betrifft sowohl ihre Funktionalität als auch ihre stilistische Breite.

Für einen bestimmten Zweck sind einerseits zahlreiche kleinere Orgelstücke zur Verwendung im Gottesdienst und Kirchenlieder für das Gesangbuch, den *Psautier romand,* sowie mit dem Petit Chœur aufgeführte Vokalsätze entstanden; sie sind als eigentliche Gebrauchsmusik anzusehen. Andrerseits erfüllte Barblan aber auch mit manchen Kompositionen für Männerchor, mit romanischen Liedern für bestimmte Sammlungen und insbesondere mit seinen Festspielmusiken Aufträge, die für besondere Gelegenheiten an ihn ergangen waren. Darin zeigt sich sein Anliegen, genau so wie sein Organistenamt und seine Tätigkeit als Lehrer und Chorleiter auch sein Komponieren in den Dienst der kirchlichen wie auch der vaterländischen Gemeinschaft zu stellen. Das ist ein Bekenntnis zur gesellschaftlichen Bewährung, wie sie in früheren Jahrhunderten, etwa zu Bachs Zeiten, für den Musiker eine Selbstverständlichkeit war, im 19. Jahrhundert aber an Bedeutung verlor. Unter den grossen Komponisten war es am ehesten Mendelssohn, der diese Tradition bewahrte. Mendelssohn war der erste, der im 19. Jahrhundert Bachs Matthäus-Passion wieder aufführte, desgleichen an grossen Musikfesten zahlreiche Oratorien Händels, und er schloss sich als Komponist zumal in seinen Motetten, Oratorien und Orgelwerken eng an die Vorbilder an. Das eigene Schaffen erscheint bei aller Originalität zugleich als ein Vermittlungsakt, durch den die Vorbilder in neuem Licht der Gegenwart nahe gebracht werden sollen. Daraus resultiert denn auch die für Mendelssohn so charakteristische stilistische Breite.

Barblan, der über seine Lehrer Grisch und insbesondere Faisst in der Tradition Mendelssohns stand, zeigt vergleichbare Züge. Besonders deutlichen Ausdruck findet dies in seiner Lukas-Passion, die um 1916 entstand und 1919 in einer Aufführung mit der Société du Chant Sacré erstmals erklang. In ihrer gesamten Anlage mit rezitativischem Evangelistenbericht, Chorälen und betrachtenden Ariosi, aber auch in ihrer Zweichörigkeit und den ausgedehnten Chorsätzen als Eckpfeiler des Ganzen und einzelner Teile schliesst sie sich eng an Bachs Matthäus-Passion an. Natürlich ist dabei – ähnlich wie gelegentlich

bei Mendelssohn – der Vorwurf der Stilkopie und des Epigonalen nicht völlig von der Hand zu weisen. Aber die persönliche Auseinandersetzung mit dem Vorbild und das Bestreben, das Alte in durchaus auch neuen Klängen neu zu vermitteln, ist nicht zu überhören. Aus der starken Expressivität der knapp gehaltenen solistischen Ariosi, die an die Stelle der weit ausladenden Bachschen Arien treten, und besonders aus den zahlreichen Chorälen, die mitunter an Mendelssohns Chorsatz erinnern, in ihrer harmonischen und figurativen Ausgestaltung aber weit in die Moderne vorstossen, erwächst indes eine durchaus eigenständige Barblansche Tonwelt. Es ist das Verdienst des Bündner Dirigenten Räto Tschupp, das Werk 1998, anlässlich der 150-Jahr-Feier des Schweizer Bundesstaats, in Wiederaufführungen und auch in einer gedruckten Fassung zugänglich gemacht zu haben.

Stilistische Breite ins Werk zu setzen, ist eine Anforderung, vor die sich der Komponist eines Festspiels, das den Gedanken der vaterländischen Gemeinschaft volkstümlich vermitteln soll, in besonderer Weise gestellt sieht. Geht es doch darum, einerseits in der Verwendung bestehender Lied-, Tanz- und Marschmelodien die Tradition zu beschwören, andrerseits dem Ganzen aber den Glanz eines künstlerischen Ereignisses auf der Höhe der Zeit zu geben. Dies jedenfalls war der Anspruch, den die Schweizerischen Festspiele, wie sie um die Wende zum 20. Jahrhundert als eine sehr spezifische neue Gattung entstanden, allesamt zu erfüllen suchten. In der Reihe dieser Werke, die von Gustav Arnolds Winkelried-Kantate von 1873 über Jaques-Dalcroze, Hermann Suter und Hans Huber bis zu Arthur Honegger führt, nimmt Otto Barblan eine Vorrangstellung ein. In der Tat bildete das Calven-Festspiel von 1899 den frühen öffentlichen Höhepunkt in Barblans Laufbahn als Komponist. Bereits davor war er mit der Komposition einer patriotischen Kantate zur Eröffnung der Schweizer Landesausstellung in Genf 1896 betraut worden. Zu dieser *Ode patriotique* op. 7 bemerkt Barblan in seinen Erinnerungen nicht ohne Stolz, dass er hier wohl als erster Richard Wagners Idee des Leitmotivs ins patriotische Festspiel eingebracht habe: «Ich ver-

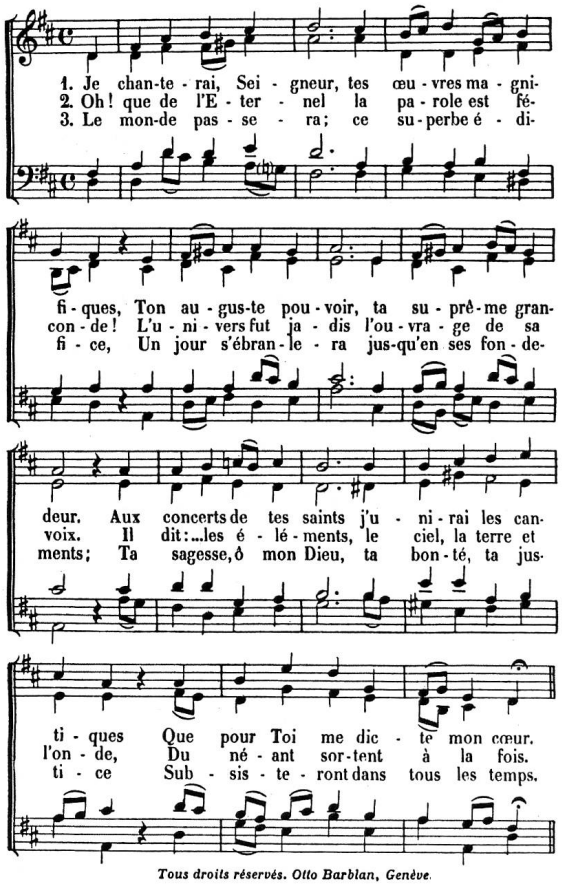


Otto Barblan mit Genfer Chormitgliedern in der Kirche von S-chanf im Juli 1913. (Quelle: Kantonsbibliothek GR NL 1: R 15: 24)

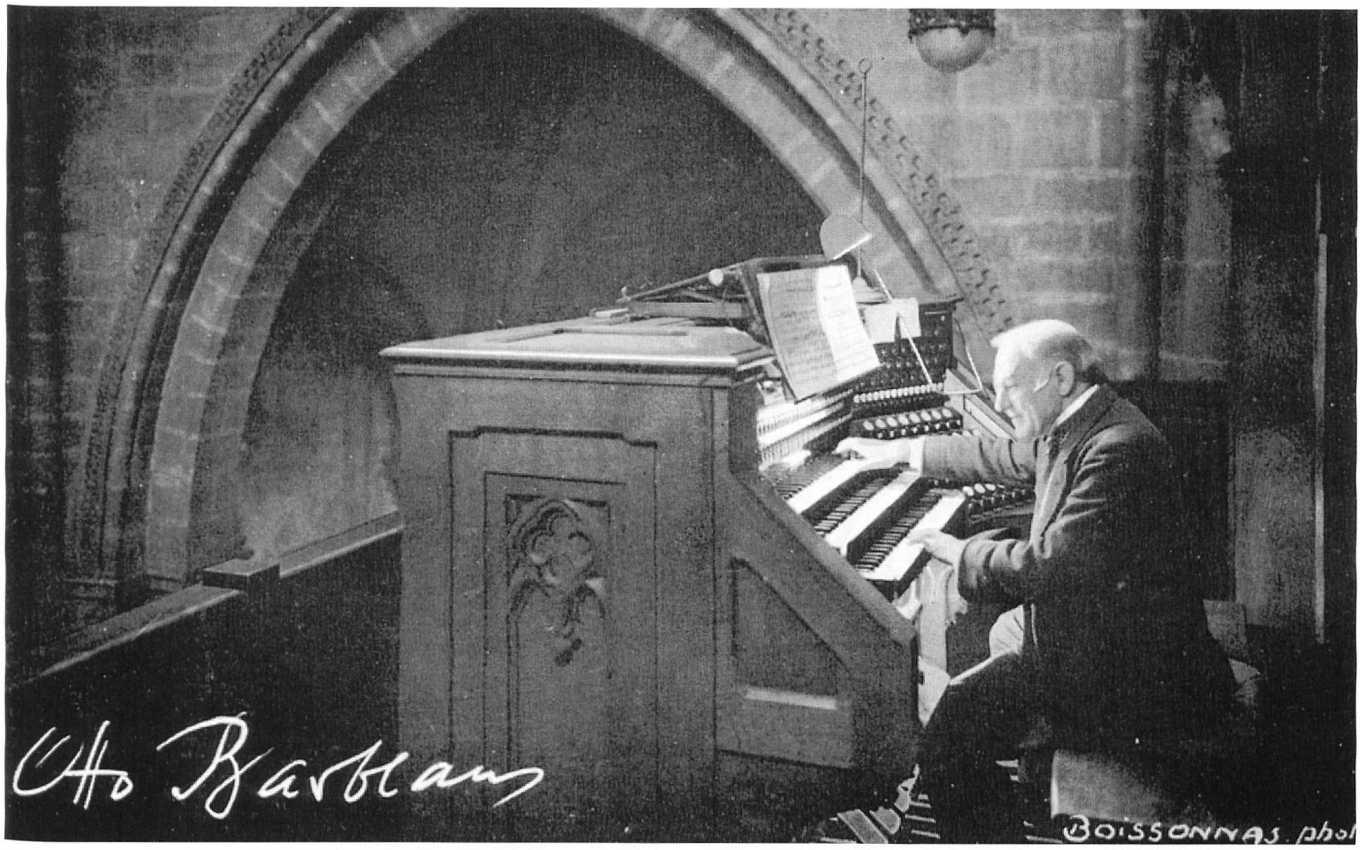
wendete dazu selbstverständlich den Anfang der Nationalhymne – stets im Orchester, jedoch so, dass im Verlauf des Werks immer längere Teile davon erklingen, bis schliesslich im Finale die ganze Hymne im vollen Orchester erscheint, während der Doppelchor und die Solisten das Vaterland eher enthusiastisch besingen.» (BM 1929, 59) Gewiss noch stärker als die frühere Kantate hatte das Calven-Festspiel, dessen Text von Michael Bühler und Georg Luck stammt und das von Ende Mai bis Anfang Juni 1899 auf der Quader mit riesigem Aufwand in Szene gesetzt wurde, «das Glück, eine grosse, tiefe Wirkung auszuüben», wie es Barblan für jene Genfer Aufführung festhält. (Ebd.) Und dies hängt wiederum damit zusammen, dass Barblan es verstand, vertrautes Melodiengut – neben dem «Rufst du mein Vaterland» eine ganze Reihe von Bündner Weisen, die in den Liedern und in der «Mastralia», dem Bsatzigsmarsch, anklingen – zu verbinden mit modernen Klangmitteln sowohl im Harmonischen als auch in der Farbigkeit des Orchesters und in der Melodik der vokalen Solopartien.

Allerdings stellt sich schon die Frage, ob die Einbeziehung der modernen Klangmittel bis hin zum Opernhaften mit dem Popularitätsanspruch des patriotischen Festspiels wirklich vereinbar ist. Der Schriftsteller Joseph Viktor Widmann, wie Bühler und Luck übrigens Redaktor an der Berner Zeitung *Der Bund,* hat in seinem Bericht über die Aufführungen von 1899 auf diese Frage eine eigentümliche Antwort gefunden. Zum musikalisch durchgestalteten «Festakt», mit dem das Werk schliesst und der sich zum emphatischen Höhepunkt mit «Heil dir, mein Schweizerland» und der vom Solosopran noch überhöhten Landeshymne steigert, bemerkt er: «Die Szenen wurden von den Zugereisten als opernhaft empfunden; dem aus Bündens Tälern und Bergen herbeigeströmten Volke aber, das noch niemals ein Theater gesehen, und dem daher die Erinnerung den Genuss nicht trüben konnte, ihm machte gerade diese Szene einen überwältigenden Eindruck des Schönen und gewährte ihm einen noch niemals gekosteten Kunstgenuss. Diese Leute hörten hier auch zum ersten Mal Wagnersche Musik, da Barblan diese Szenen ganz im Geiste Wagners behandelt hat. Für den, der Wagner kennt, war dies natürlich eine Abschwächung des reinen Genusses, auf die unendliche Mehrzahl der Zuhörer aber musste diese manchmal an die ‹Walküre› anklingende Musik wie eine Offenbarung wirken, die ihnen ein ganz neues Reich der Schönheit erschloss.» (Zit. nach Edgar Refardt, Die Musik der Schweizerischen Centenarfestspiele, SA der Schweizerischen Musikzeitung 1920, 23 f.) Da äussert sich ein Zeitgeist, dem auch Barblan verpflichtet war: die Überzeugung nämlich, auch als Komponist eine kunsterzieherische Aufgabe zu erfüllen.

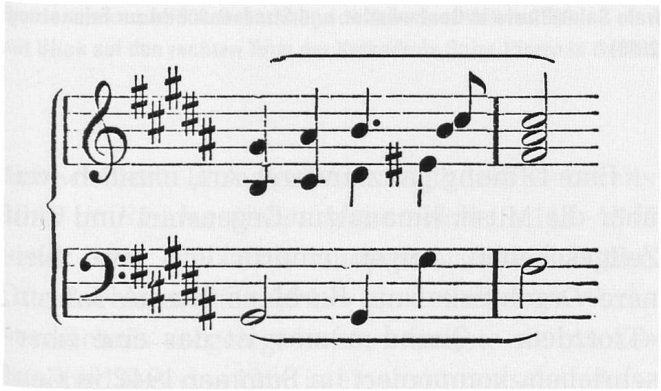
Dass dies Barblan tatsächlich in hohem Masse gelang, liegt nicht zuletzt daran, dass er die Fähigkeit besass, neben seinen oft ausladenden Gestaltungen doch immer wieder stärksten Ausdruck auch mit knappsten Mitteln zu erreichen. Zwei kleine Beispiele mögen dies veranschaulichen. In «Heil dir, mein Schweizerland» findet sich auf die Worte «Fontanas Tod» ein eindringliches aufsteigendes Motiv – nahe verwandt übri-



Notenbeispiel



Otto Barblan an der Orgel von Saint-Pierre in Genf. (Quelle: Elisa Perini: Otto Barblan 1860–1943, 1960, nach S. 56)



Notenbeispiel

gens mit dem zentralen Motiv aus Wagners *Parsifal* –, das Manfred Szadrowsky in einem Aufsatz über die Calvenmusik zu Recht als «Töne der Weihe» angesprochen hat. Um solcher Stellen willen hätte es das Lied gewiss verdient, als Schweizer Landeshymne ernsthaft in Betracht gezogen zu werden; gescheitert sind die entsprechenden Vorstösse daran, dass von anderen Stellen zumal ein Oktav- und ein Septsprung in der zweiten Verszeile, als zu schwierig und unsangbar empfunden wurden. Das zweite Beispiel stammt aus dem *Psautier romand*. Die eingängige, klar gegliederte Melodie dieses Chorals zeichnet sich nicht nur durch den strahlenden Aufstieg des Anfangs aus, sondern auch durch zwei andere Wendungen, die beide wirkungsvoll und typisch für Barblans Liedstil sind: Die durch eine kleine Vorhaltnote intensivierte Motivwiederholung im siebten Takt und die weitgespannte Führung der Oberstimme in den beiden Schlusstakten.

Weit anspruchsvoller und komplizierter sind naturgemäss Barblans grosse Orgelwerke. Hier kommt denn auch die absolute Kunst, frei von den Bindungen an einen Auftrag oder an eine bestimmte Gelegenheit, zu ihrem vollen Recht. Die Kommunikation, die hier stattfindet, ist oft weniger die mit dem Hörer, dem es nicht immer leicht gemacht wird, den klanglich dichten, vielstimmig kontrapunktischen Strukturen zu folgen, sondern die mit den grossen Vorbildern unter den Orgelmeistern, vorab mit Johann Sebastian Bach. Das gilt für die Toccata op. 23 ebenso wie für die Passacaglia in f-moll op. 6, in welche Zitate aus Bachs Passacaglia verwoben sind, sowie die beiden Werke, denen die Tonfolge B-A-C-H als Themenkopf zugrunde liegt, die Chaconne op. 10 und die Variationen op. 24. Andere Bezugspunkte bilden Cé-

«Rue Otto Barblan», welche auf den Cours de Saint-Pierre und zur Cathédrale Saint-Pierre in Genf mündet, und Strassenschild zur Erinnerung an Otto Barblan, den Bündner Komponisten und Organisten. (Fotos P. M. 2009)

sar Franck, dem die Fantasie op. 16 nahesteht, sowie Max Reger, dessen komplexe Harmonik bei Barblan allenthalben aufscheint. Doch auch Barblans Orgelmusik öffnet sich in vielen Stücken dem Zuhörer, einerseits durch eine äusserst reiche, suggestive Klangpalette, welche die Möglichkeiten eines grossen Instruments, wie es Barblan in Genf zur Verfügung stand, voll ausschöpft, andrerseits durch die Liedhaftigkeit und einen manchmal geradezu erzählerischen Charakter, wie er etwa die Fünf Stücke op. 5 und besonders liebenswürdig das Andante mit Variationen op. 1 prägt. Der Liedhaftigkeit öffnet sich Barblan auch in einer andern Gattung, die sonst in der klassisch-romantischen Zeit geradezu als Inbegriff der absoluten, autonomen Kunst gilt, nämlich im Streichquartett. Der zweite Satz von Barblans D-Dur-Streichquartett op. 19 ist ein Andante mit Variationen, als dessen Thema Barblan den «Gesang des Totenvolkes» aus dem Calven-Festspiel benutzte.

Eine Öffnung ganz anderer Art, nämlich weit über die Musik hinaus zur Gegenwart und zum Zeitgeschehen, zeigen eindrücklich zwei kleinere Orgelwerke aus Barblans letzten Jahren. «Trotzdem – Quand-même» ist das eine überschrieben, komponiert im Sommer 1942 in Genf und Sils-Maria, «Trauer – Deuil – im vierten Jahr des Weltkriegs» das andere, entstanden im Todesjahr 1943. In diesen späten Werken findet Barblan wieder zu der eindringlichen, prägnanten, choralartigen Aussage, die in anderer Weise auch seine Lieder kennzeichnet – als bewahrenswerte Zeugnisse eines Mannes, der sich weit in die Welt der Kunst öffnete und dennoch der Natur seiner Bündner Heimat aufs engste verbunden blieb.

Zur Dokumentation

Das Verdienst, die Biographie Otto Barblans grundlegend aufgearbeitet zu haben, kommt sei-

Sondermarke zum 500. Geburtstag von Johannes Calvin 2009 mit Blick auf den rechten Turm der Kathedrale Saint-Pierre in Genf.

ner Schülerin Elisa Perini zu. Nachdem sie bereits 1949 im *Bündnerischen Monatsblatt* (S. 113–134) unter dem Titel «Das kompositorische Schaffen Otto Barblans 1860–1943» ein detailliertes Werkverzeichnis vorgelegt hatte, arbeitete sie ein Lebensbild aus, das 1960 in einer romanischen Ausgabe *(Otto Barblan 1860–1943,* Samedan, Lia Rumantscha ed Uniun dals Grischs, Ediziun Commemorativa) und 1976 in einer französischen Fassung erschien *(Otto Barblan, Père de l'École d'Orgue de Genève, Vie et Œuvre,* Neuchâtel, Éditions de la Baconnière). Der französischen Ausgabe beigefügt sind Vorworte von Henri Gagnebin und Daniel Mützenberg sowie der oben erwähnte Bericht über Barblans Genfer Tätigkeit von Roger Vuataz. Besonders aufschlussreich zu Barblans früher Biographie sind die gleichfalls bereits erwähnten, von ihm selber verfassten «Erinnerungen», die 1929 im *Bündnerischen Monatsblatt* erschienen (S. 1–24 und 44–60). Aus dem weiteren Schrifttum seien hervorgehoben: Manfred Szadrowsky, «Die Calvenmusik von Otto Barblan», Sonderdruck aus dem *Bündnerischen Monatsblatt* 1924. – Martin Schmid, «Otto Barblan. Rede an der Gedächtnisfeier zu Ehren Barblans am 6. August 1944 in St. Moritz», Sonderdruck aus der *Neuen Bündner Zeitung.* – A.-E. Cherbuliez, «Otto Barblan», in *Bedeutende Bündner,* Chur 1970. – Begleitheft zur Wiederaufführung der Lukas-Passion mit dem vollständigen Textbuch auf deutsch und französisch und einführenden «Gedanken zu Otto Barblan» von Stephan Thomas, Genf 1998.

Der Nachlass Otto Barblans wird heute in der Bündner Kantonsbibliothek in Chur aufbewahrt. Er umfasst gedruckte Noten und Musikhandschriften, Korrespondenzen, Programmzettel und Zeitungsausschnitte, Photographien und vieles mehr. Ein erstes Verzeichnis legte Stephan Thomas im Auftrag des Instituts für Kulturforschung Graubünden 1994 vor, eine genauere Bestandesaufnahme liess 1996 Andrea Barblan folgen. Die einzelnen Stücke dieser Sammlungen sind noch nicht in einem Katalog erfasst, sie sind aber mit Signaturen versehen und übersichtlich in Mappen gesammelt.

Von den wenigen Werken Barblans, die auf Tonträger greifbar sind, ist neben einer Einspielung des Streichquartetts die Aufnahme der Calven-Musik mit der Ligia Grischa, Glion, dem Bündner Singkreis, Chur, und dem Symphonischen Orchester, Zürich, unter der Leitung von Ernst Schweri zu erwähnen, vor allem aber die sehr überzeugende und gut dokumentierte Auswahl von Orgelwerken, die Esther Sialm und Stephan Thomas auf der Orgel der Churer St. Martinskirche aufnahmen und die beim Label Swiss Pan auf CD erschienen ist.