

8. Deutscher Orgeltag

Mater Dolorosa

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59

Sonntag, 9. September 2018, 17.00 Uhr

Orgelkonzert

Musik im Kontrast

Dietrich Buxtehude

1637 - 1707

Toccata (Präludium) fis-moll

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 - 1847

Präludium und Fuge G-Dur, op.37,2

Dietrich Buxtehude

Toccata (Präludium) D-Dur

Antonio Vivaldi

1678 - 1741

Concerto d-moll, op.3,11

Allegro (Präludium und Fuge) - Adagio - Allegro
für die Orgel bearbeitet von Johann Sebastian Bach, BWV 596

César Franck

1822 - 1890

Prélude, Fugue et Variation, op.18

Antonio Vivaldi

Concerto a-moll, op.3,8

Allegro - Larghetto e spiritoso - Allegro
für die Orgel bearbeitet von Johann Sebastian Bach, BWV 593

Auf Einladung der *Stiftung Mater Dolorosa* spielt der Organist der Gemeinde

Peter Simonett

Wir freuen uns in jedem Konzert über gute und schöne Kompositionen. Wenn das Programm dann noch eine Einheit bildet oder erkennbar einer Idee folgt, dann entfalten sich für die Zuhörer die musikalischen Ideen noch deutlicher und sie können über die einzelne Komposition hinaus emotional wirken.

Abwechslung und Kontrast gehören zum Wesen der Musik. In eher lyrischen Kompositionen gibt es wenige oder gar keine Kontraste; aber Abwechslung brauchen wir schon. In dramatischer Musik überwiegen die Kontraste, erst Gegensätze lassen uns die Dramatik spüren.

Dieses Programm hat zwei Abteilungen mit je zwei Werken aus einer eng begrenzten Zeit: Musik vor und gleich nach 1700. In diesen vier Werken selbst gibt es erhebliche Kontraste! Doch für dieses Konzert wähle ich noch eine weitere Ebene des Kontrastes. Denn jeweils ein Werk aus dem 19. Jahrhundert, also aus einer musikalisch-emotional ganz anderen Zeit wird zwischen die beiden Kompositionen von Buxtehude und die von Vivaldi eingefügt. Dieser stilistische Kontrast soll uns aufmerksamer machen in unserem Erleben. Natürlich behalten alle sechs Kompositionen auch ihren Eigenwert, ihre jeweilige Aura soll aber durch die ganz andere Klangwelt in der Umgebung verstärkt werden.

Dietrich Buxtehude ist gestorben, als der noch junge Johann Sebastian Bach seine Genialität zu entfalten begann, zuvor war Buxtehude unangefochten der bedeutendste Orgelmeister in Norddeutschland. Seine fantasiereichen freien Orgelwerke werden meist, aber nicht ganz richtig, mit *Präludium und Fuge* bezeichnet, die Bezeichnung *Toccata* kommt ihnen etwas näher. Denn sie bestehen nicht wie später die Werke von Bach aus zwei korrespondierenden Teilen (Präludium / Fuge), sondern aus mehreren kontrastierenden Abschnitten, mindestens einer davon ist in der Fugentechnik gearbeitet, die anderen bestehen aus Akkordfolgen und unterschiedlichen recht bewegten Figurationen. Für seine expressive musikalische Rhetorik mit weit entlegenen Harmonien verlangt Buxtehude eine Orgel in der neuen „wohltemperierten Stimmung“, zudem rechnet er mit der Möglichkeit von deutlich wechselnden charakteristischen Registrierungen. Dadurch entsteht in diesen Werken ein Klangkaleidoskop von abwechslungsreicher Schönheit, das zudem von Orgel zu Orgel deutlich unterschiedlich ausfällt.

Das Werk in der seltenen Tonart **fis-moll** (BuxWV 146) gehört zu seinen umfangreichsten Kompositionen. Schon der erste Teil, gleichsam das Prä-

ludium, ist kontrastreich gebaut, auf die einstimmige Figuration zu Beginn antwortet ein Akkordsatz. Es folgt dann nicht nur eine Fuge, sondern der dritte und der vierte Abschnitt sind beides Fugen, ebenfalls im Kontrast angelegt. Die anderen Abschnitte bestehen aus aufgelösten Akkordfolgen oder freieren bewegten Figurationen; in der Mitte ist eine Partie in der Art eines improvisatorisch wirkenden rezitativen Gesanges. Insgesamt hat man das Gefühl, ein kleines und sorgsam angelegtes Drama zu hören.

Das **Werk in D-Dur** wirkt dagegen wesentlich filigraner. Schon der zweite Abschnitt ist eine Fuge von heiterem Charakter, ihr folgen noch drei Abschnitte mit klangschönen virtuosen Figurationen.

Mendelssohn, Präludium und Fuge G-Dur für Orgel, op. 37,2

Unter den drei Präludien und Fugen aus den Jahren 1836/37 ist das *Präludium in G-Dur* das lyrischste; es ist mit seiner nahezu schwelgerischen Melodie von den barocken Vorbildern der Gattung am weitesten entfernt.

In seiner abgerundeten Form ist es den „*Liedern ohne Worte*“ für Klavier vergleichbar, entstanden ist es auf seiner Hochzeitsreise. Aber anders als in etlichen Partien seiner großen Sonaten für die Orgel überträgt Mendelssohn hier nicht die Klaviertechnik auf die Orgel. Er komponiert vielmehr so, dass durch unterschiedliche Satzdicke, die zugleich an die harmonischen Fortschreitungen gebunden wird, eine innere Dynamik entsteht, die den starren Orgelklang aufhebt, selbst wenn man die Registrierung nicht ändern will. Die Tendenz zur Abrundung, zur Verselbständigung der Abschnitte - wie das bei den Romantikern nun einmal beliebt war - macht es zu einem interpretatorischen Problem, den Zusammenhang mit der anschließenden Fuge herzustellen.

Obwohl *die Fuge* im Thema



den Anschein von barockem Pathos erweckt, ist sie doch eine typisch romantische Komposition. Der Komponist nimmt sich die notwendigen Freiheiten in der Fugentechnik; so hält er sich nicht immer an die Vier-

stimmigkeit, sondern füllt die Akkorde auf, wie es jeweils für die klangliche Wirkung günstig ist. Trotz der kontrapunktischen Technik bildet die jeweils oberste Stimme eine kontinuierliche Melodie, die in unaufhaltsamer, meist aus dem Thema gewonnener Fortspinnung sich zum Schluss steigert.

Vivaldi und Bach sind uns durch vielfältige Aufführungen vertraute Komponisten. Aber hören wir die Musik so, wie sie damals erklingen ist? – Wohl kaum. Unser Urteil wird noch unsicherer, wenn wir überzeugende Aufführungen hören, die sich jedoch stark unterscheiden. Schon ein Vergleich der Aufführungsdauer bei mehreren Einspielungen zeigt uns das. Gewiss, die historische Forschung hat uns vielerlei an nützlichen Erkenntnissen gebracht, es fehlt aber die Kontinuität in der Überlieferung. Da ist es hilfreich zu sehen, wie schon vor dreihundert Jahren dasselbe Werk ganz unterschiedlich hat klingen können. Denn wenn Bach Kompositionen für Streicher auf das Cembalo oder auf die Orgel überträgt, ist das klangliche Ergebnis natürlich völlig anders. Da Orgeln aus seiner Zeit erhalten sind, wissen wir auch den Klang der heutigen Orgeln entsprechend einzuschätzen.

Fast alle Musik war damals leiser, als sie bei heutiger Aufführung klingt. Die Streichinstrumente hatten andere Saiten und die Spieler andere Bögen, die nicht die heutige Kraftentfaltung zuließen. Große Orgeln dagegen haben auch damals einen weiten Raum mit ihrem Klang füllen können.

Die Raumakustik dürfte für die Orgel das Tempo stärker beeinflussen als für die Streicher. Viel Klangmasse verlangt auch mehr Ruhe; bei objektiv gleichem Tempo erscheint uns die Aufführung „im großen Klang“ deshalb schneller. Doch der Hauptunterschied liegt in der Natur des Tones von Streichinstrumenten und dem der Orgel. Ein Geigenton ist auch während seines Erklingens noch modulationsfähig, der Orgelton ist dagegen starr. Deshalb müssen beide Instrumentalisten ganz verschieden artikulieren, um die Musik lebendig sprechen zu lassen. Der Organist hat an den meisten Orgeln zusätzlich noch die Möglichkeit, durch unterschiedliche Registrierungen gleichsam verschiedene Instrumentierungen zu bieten.

Und dann gibt es bei jeder lebendigen Aufführung immer ganz legitim noch unterschiedliche Auffassungen in Bezug auf Tempo, Dynamik, Gliederung, Artikulation usw.

Antonio Vivaldi hat, wie es damals in Italien üblich war, Opern und Oratorien komponiert, und er hatte teilweise weit sichtbare Erfolge damit. In ganz Europa berühmt wurde er aber mit seinen *Concerti grossi* und mit den Konzerten für ein Soloinstrument und Orchester. Heute gehören etliche seiner Violinkonzerte, etwa *Die vier Jahreszeiten*, zum Standardrepertoire der Geiger. Im Hauptamt war Vivaldi in Venedig Lehrer an einem Waisenhaus für Mädchen. Wenn er mit seinem „Schulorchester“ seine Kirchenkonzerte gab, dann war das ein musikalisches Ereignis, das die Fremden anzog. An seinen Kompositionen rühmte man die originellen und plastischen Formulierungen und den Ausdrucksreichtum. An der Ausführung der Werke bewunderte man das exakte Zusammenspiel und die feinen Klangabstufungen.

Zu Bachs Zeit war es, zumal in Norddeutschland, nicht ungewöhnlich, Werke anderer Gattungen auf das Tasteninstrument, also das Cembalo oder die Orgel zu übertragen. Dazu eigneten sich besonders das italienische *Concerto grosso* und das Solokonzert. Auf der Orgel kann man ja durch Manualwechsel die Klangabstufungen des Orchesters, soweit sie blockhaft auftreten, recht gut nachahmen, oft wird dadurch sogar die Gliederung der Komposition noch weit deutlicher, als sie im Original des Streicherklanges hörbar werden kann. Durch diese Übertragungen erschloss sich Bach einerseits die neue italienische Form des Konzertes, andererseits ergaben sich für die Orgel neue Spielfiguren und neue Ausdrucksbereiche, denn bei der Übertragung von Violinfiguren auf das Tasteninstrument gab es natürlich spieltechnische Probleme zu lösen. Die Intensivierung eines Akkordes durch ein Streichertremolo beispielsweise muss auf dem Tasteninstrument durch andere schnelle Bewegungen nacheinander ersetzt werden.

Das **Concerto in d-moll** steht formal den Kirchensonaten von Corelli nahe, die im Gottesdienst erklingen sind. Allerdings wächst die Ausdehnung der Komposition etwa auf das doppelte. Die alten Kirchensonaten hatten meist vier Sätze, einer davon war üblicherweise in der Fugentechnik gearbeitet. Der erste Satz hier bei Vivaldi beginnt mit einem Präludium in dem zwei Geigenstimmen den harmonischen Raum festlegen, bevor in kräftigen Akkorden das Tutti diesen Klangraum weitet. Die Fuge hat für diese Zeit vor Bach eine beträchtliche Länge. Vivaldi arbeitet ganz ökonomisch mit mehreren Kontrapunkten. Für jeden Kenner damals war dies der Be-

weis, wie der Komponist nicht nur neue virtuose Instrumentaleffekte erzielen kann, sondern auch die alte hergebrachte kontrapunktische Lehrweisheit wirkungsvoll einzusetzen versteht.

Dieses Konzert galt lange Zeit als Komposition des ältesten Bachsohnes Wilhelm Friedemann. Er hatte nämlich auf dem Autograph vermerkt, das Werk sei von ihm, nur in der Abschrift seines Vaters (*di W. F. Bach, manu patris mei descript.*). Die Beweggründe für diese Irreführung kennen wir nicht.

Das **Konzert in a-moll** hat die Anlage wie die meisten der vielen hundert Konzerte von Vivaldi: zwei schnelle Sätze umschließen einen langsamen Satz. In den schnellen Sätzen bilden die bewegten Soloabschnitte einen Kontrast zu dem jeweiligen Ritornell, dem mehrfach wiederkehrenden, zum Teil aber deutlich veränderten Hauptteil.

Im langsamen Satz konzertieren die beiden Solostimmen über einer einstimmigen Grundlage.

Bach überträgt dieses Konzert so meisterhaft auf die Orgel, dass die Originalgestalt mit ihren typischen Violinfiguren völlig erhalten bleibt; dennoch entsteht echte Orgelmusik, bei der man nur an wenigen Stellen überhaupt auf den Gedanken kommen kann, es sei eine Übertragung. Durch die Verteilung auf die drei Manualwerke der Orgel können in den schnellen Sätzen die beiden unterschiedlichen Kontrasterfindungen auch klanglich voneinander abgesetzt werden.

Bach hat auch bei eigenen Werken immer Verbesserungen angebracht, wenn er sie neu abgeschrieben hat. Hier bei der Bearbeitung von Vivaldis Kompositionen sind selbst kleine Veränderungen sehr bedeutsam, einige Beispiele: Im d-moll-Konzert bereichert Bach den Beginn durch eine Grundierung im Pedal. Im 1. Satz des a-moll-Konzertes stärkt er die harmonische Füllung der Mittelstimmen, im 3. Satz werden Pausen durch schnelle Bewegungen im Pedal gefüllt, das ergibt den Eindruck hoher Virtuosität. Bei der langen Kantilene in der Mitte des 3. Satz verlangt er zweistimmiges Spiel im Pedal, um mit der linken Hand und den beiden Füßen die drei Ebenen in der Bewegung der Begleitstimmen darzustellen. Diese Stelle konnte man zu Bachs Zeit nur auf wenigen Orgeln ausführen. Heute hat an der Stelle nur der Spieler seine technischen Probleme zu lösen.

César Franck gehört zu den einigermaßen bekannten Komponisten des 19. Jahrhunderts. Seiner Symphonie begegnet man immer wieder in den Konzerten der bedeutenden Orchester, auch in der Kammermusik gehören einige Werke zum festen Bestand. Mit seinen Opern und seinem hörenswerten Oratorium *Les Béatitudes* hatte er dagegen weniger Erfolg. Am häufigsten werden wohl seine Orgelwerke gespielt. Als Organist und als Lehrer am Conservatoire in Paris war Franck in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens hoch geachtet, denn er hatte eine ganz persönliche musikalische Sprache gefunden, an die man sich freilich erst gewöhnen musste. Sein Schüler Paul Dukas meinte, jeder Musiker würde selbst bei einer unbekanntem Phrase Francks Handschrift erkennen.

Prélude, Fugue, Variation, op.18

Das dreiteilige Werk *Prélude, Fugue, Variation* ist insgesamt eine besinnliche Komposition von empfindsamer Lyrik. In ihrer ersten Fassung war sie für Klavier und Harmonium gedacht. Das zeigt die eher kammermusikalische Idee des Werkes und sie weist auch auf den individuellen Klang hin, der die Orgelfassung bestimmt. Das einleitende leise *Prélude* ist ein dreistimmiger Satz mit deutlicher Dominanz der Oberstimme. Diese Melodie



weitet sich zu immer neuen Bögen, bei denen der Zuhörer schwerlich unterscheiden kann, was Wiederholung, was Variation oder Fortspinnung ist – das ist ein Stilmittel, das in lyrischen Partien der französischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts typisch wird.

Nach einer kurzen Überleitung in kräftigen Akkorden folgt eine *Fuge*, ihr Thema ist fast immer anwesend. Ähnlich der Melodie des Präludiums lebt es von innerer Dynamik. Hier kann man die Eigenart der Orgel vergessen, bei der sich die Töne einer Melodie nicht durch unterschiedliche Anschlagsart in der Lautstärke modifizieren lassen; der Interpret versucht deshalb, dieser Intention durch eine flexible Agogik zu folgen. Im dritten Teil rundet eine *Variation* des ersten Teils das introvertierte Werk ab durch die lebendige Auszierung der Mittelstimme.

Die *Stiftung Mater Dolorosa* hat im Rahmen der Unterstützung der Gemeinde auch die Kirchenmusik gefördert. Dafür dankt natürlich besonders der Kirchenmusiker.

Dr. Peter Simonett ist seit dem Frühjahr 1979 Organist und Chorleiter in Mater Dolorosa. Obwohl er in seiner Anstellung nur „geringfügig beschäftigt“ ist, hat er ein reiches musikalisches Leben hier entfalten können.

Die Orgel wurde 1977 von der Firma Späth in Freiburg erbaut. Anfangs war sie ein bescheidenes Instrument. Nach zwei Erweiterungen hat sie ihre heutige Klangfülle erlangt. Sie hat auf drei Manualen und Pedal 40 Register mit 2486 Pfeifen. Einige Erklärungen stehen auf der Internetseite der Pfarrei. Weitere Informationen findet man in dem Büchlein, das der Organist zum Orgeljubiläum im letzten Herbst verschenkt hat. Einige Exemplare sind bei ihm noch zu haben.

**Die *Stiftung* lädt nach dem Konzert
alle Zuhörer zu einem Umtrunk in den Pfarrsaal.**