

Mater Dolorosa

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59

Mittwoch, 1. Mai 2019, 17.00 Uhr

Orgelkonzert

Johann Sebastian Bach

1685 – 1750

Passacaglia c-moll, BWV 582

Joseph Ahrens

1904 – 1997

Gloria und Credo
aus den Cantiones Gregorianae

Max Reger

1873 – 1916

Toccata und Fuge d-moll/D-Dur, op. 59

César Franck

1822 -1890

Choral a-moll

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552

Peter Simonett

40 Dienstjahre in Mater Dolorosa

Eine lange Zeit für einen Organisten und Chorleiter – und auch für die Gemeinde! Als ich am 1. Mai 1979 offiziell meinen Dienst begonnen habe, sah unsere Kirche noch anders aus; erst 1983/84 hat sie ihre heutige Gestalt erhalten. Die Orgel war anfangs zwar interessant, aber in ihren Möglichkeiten bescheiden, erst einige Jahre später bekam sie durch zwei Erweiterungen ihre heutige Klangfülle.

In 40 Jahren habe ich an der Orgel und mit dem Chor ein reiches Repertoire zum Klingen bringen können. Deshalb soll das heutige Programm auch Erinnerungen und Bezüge zurück enthalten. An den Sonn- und Feiertagen war jeweils eine Komposition zur Kommunion und als Nachspiel vorzubereiten. Das waren im Jahr meist gut 100 einzelne Sätze. In den Konzerten kamen dann die größeren Werke hinzu. Natürlich hat es in 40 Jahren viele, viele Wiederholungen gegeben. Wer schon lange Zeit sonntags hier zur Kirche geht, wird also nicht wenige Kompositionen als vertraut empfinden.

Natürlich haben die Werke von Bach den größten Raum eingenommen. So soll es auch heute sein. Die ernste *Passacaglia* habe ich 1979 in meinem ersten Konzert hier gespielt. Das war sechs Wochen vor meinem Dienstbeginn, in der Fastenzeit am 24. März, demnach passend zur liturgischen Zeit. Heute hat neben dem Ernst dieses frühen Meisterwerks von Bach noch ein anderer Aspekt der Komposition Bedeutung; Bach setzt oft die Ostinato-Technik ein, wenn es um die Beständigkeit geht: für uns ist das die Zeit von 40 Jahren. Das emotionale Gegengewicht zu diesem Ernst steht dann am Ende des Konzertes, nach einem langen Weg.

Joseph Ahrens ist mein Lehrer gewesen. Orgel- und Chorwerke von ihm gehören hier zum Bestand der Kirchenmusik. – Mit allen Kompositionen von Reger, die ich in den Jahren gespielt habe, könnte man leicht zwei Programme füllen, heute erklingt das Stück, das ich am häufigsten gespielt habe. – Für die virtuose französische Orgelmusik, gerade für die von C. Franck, hat die Orgel erst nach ihrer Erweiterung die passenden Klänge erhalten. Insofern ist dieser Bereich der Musik im ersten Viertel meiner Tätigkeit kaum vertreten gewesen.

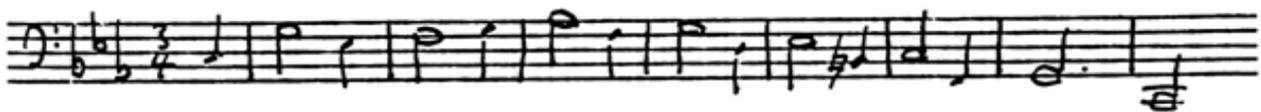
Dr. Peter Simonett

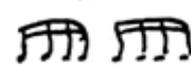
Nach dem Konzert sind alle zu einem Umtrunk in den Pfarrsaal eingeladen.

Zum Programm:

Bach lässt in der **Passacaglia** die Bassmelodie 21-mal mehr oder weniger deutlich erklingen, zuerst im Bass allein, dann folgen über ihm in den Oberstimmen zwanzig Variationen. Also 21 mal eine (Bass-)Melodie von 8 Takten Länge! Warum ist das nicht langweilig? – Im sonstigen Leben ist das anders. Im Gespräch kann ich zwar zweimal sagen, was ich bekräftigen will; aber schon beim dritten Ansatz erwarten wir mehr als eine Veränderung, nämlich eine Weiterführung. Wie kann das in der Musik anders sein? In der Barockzeit waren Variationen über einem Ostinato, d.h. einer immer wiederholten Melodie im Bass, beliebt. – Selbst wenn die Melodie simpel sein sollte, stellt sie die Einheit her, gibt sie uns Halt in all der Abwechslung darüber, etwa so, wie wir uns im Hochgebirge fest an das Seil klammern, um nicht abzustürzen. Doch Bachs Thema für die *Passacaglia* ist zusätzlich durchaus eine Melodie voller Spannung.

Die folgenden Variationen sind dann nicht einfach abwechslungsreich aneinandergereiht, sondern derart gebündelt, dass wir in größeren Einheiten hören. Auch diese größeren Einheiten werden dann noch durch eine Entwicklung überwölbt: Bis zur 12. Variation ergibt sich durch verschiedene Mittel eine Steigerung, in den nächsten drei Variationen erfolgt eine Rücknahme bis zur Einstimmigkeit, im dritten Abschnitt (ab Variation 16) führt die Klangzunahme zur Schluss-Steigerung.



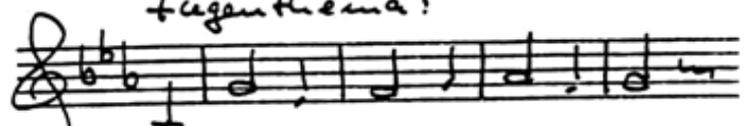
[1]
[2]
3
[4] 
[5] 7 6 |
6] 
7]
8] "

13] 3-stimmig
14] ohne Baß: 2-stimmig
15] 1-stimmig

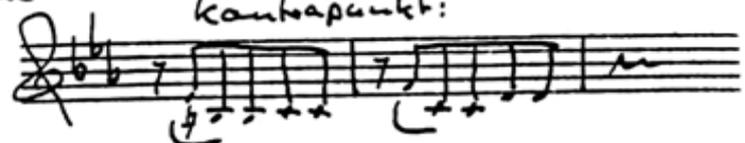
[16] aufgelöste Akkorde
[17] schnellste Bewegung
[18] zunehmende
[19] Dichte
[20]

9]
10]
11] Thema in Oberstimme
12] "

Fugenthema:



Kontrapunkt:



Die *Toccata* in d-moll verarbeitet kurze kontrastreiche Komplexe recht unterschiedlicher Art, die Form ist trotz der vielen kleinen Abschnitte übersichtlich dreiteilig.



Die *Fuge* beruht auf einem gesanglichen Thema, das für den Hörer fast ständig anwesend ist.



Lautstärke und Tempo steigern sich allmählich, so dass die ganze Fuge eine ununterbrochene Entwicklung darstellt.

César Franck

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 geschätzt, 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.

Choral a-moll

César Franck hat in seinem letzten Lebensjahr drei größere Orgelwerke „**Choral**“ genannt, sie gehören in die Tradition der *symphonischen Dichtungen*. Was dann innerhalb der Komposition in a-moll unmittelbar als „Choral“ empfunden wird, ist aber weder eine gregorianische Melodie noch ein neueres Kirchenlied. Der Komponist erfindet nach Art des Chorals seine eigene Melodie; da sie keinen Text hat, hören wir ein sehr persönliches Gebet. Die Melodiezeilen des „Chorals“ erklingen immer ganz leise. Diese „Liedzeilen“ werden eingerahmt durch schnelle, unruhige Figurationen und dissonante Klangballungen, die abrupt ohne logische Fortsetzung stehen bleiben. In einem langen Mittelteil (*Adagio*) wird wie in einer Arie, erst im Sopran und dann in der Mittelstimme, ein ganz subjektiver Gesang dem ohnehin schon persönlichen „Choral“ gegenübergestellt. Im virtuos gestalteten Schlussteil mit seiner großen Klangsteigerung werden die „Choral“-Melodie und die unruhige Figuration des Beginns miteinander verknüpft. Jetzt wird auch der Choral dynamisch dominierend. Was anfangs ein Gegensatz war, ist nach der symphonischen Entwicklung zur Einheit geführt.

Präludium und Fuge in Es-Dur von Bach gilt vielen als das großartigste und prächtigste Werk, das Bach für die Orgel geschrieben hat, es ist mit seiner Dauer von 15 bis 16 Minuten auch eines der längsten.

Das *Präludium* vereint mustergültig die beiden damaligen Nationalstile, den italienischen und den französischen. Wenige Jahre später hätte in Berlin am Hofe Friedrichs des Großen der bedeutende Flötist und Theoretiker Quantz in dieser Komposition den „*vermischten Stil*“ sehen können; mit dieser Bezeichnung hat er nämlich kurz nach Bachs Tod den neuen deutschen Stil charakterisiert.

Die Form des Präludiums folgt der italienischen Konzertform, wie sie von Vivaldi am Anfang des Jahrhunderts geprägt worden war. Der Anfangsteil, das Ritornell, kehrt nicht nur am Ende als Abrundung wieder, sondern erklingt auch mittendrin verändert auf verschiedenen Stufen

der Tonart. Dadurch erscheint die Gesamtform einerseits recht einheitlich, andererseits ist sie durch die Kontrasterfindungen, in denen andere Tonartbereiche aufgesucht werden, abwechslungsreich gestaltet.

Im Ritornell, also dem wiederkehrenden Hauptteil, verweist der Rhythmus auf die damals gängige gravitatische französische Ouvertüre und prägt in diesem Sinne den Hauptcharakter des Satzes.

Ritornell

Solo a: Echo / "Rezitativ"

Ritornell verändert

Solo b: 3-stimmig, fugiert

Ritornell verändert

Solo a': Echo / "Rezitativ"

Tutti: 4-stimmig, fugiert

Ritornell

Die *Fuge* ist eine Tripelfuge: Ihre drei Teile haben jeweils ein eigenes Thema, insofern sind sie selbständige Fugen und sie haben auch einen deutlichen Abschluss, trotzdem bilden diese Teilfugen zusammen die Einheit einer großen Fuge. Bei der zweiten und dritten Fuge wird nach der Verarbeitung des eigenen Themas das erste Thema wieder aufgenommen, es wird dabei jedoch im Rhythmus der neuen Taktart angepasst. Der Zusammenhang zwischen dem zweiten und dritten Teil besteht in dem beibehaltenen Bewegungsduktus.

In Kenntnis der religiösen Haltung von Bach hat man die dreiteilige Fuge deshalb auch als *Trinitäts-Fuge* bezeichnet. Allerdings finden wir bei Bach keinen Beleg für diese wahrscheinlich sinnvolle Auffassung.

In den meisten Jahren habe ich die Fuge am Dreifaltigkeitssonntag gespielt.

Si.