

43. Steglitzer Kirchenmusiktage
M A T E R D O L O R O S A
12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59

Sonntag, 23. September 2012, 17.00 Uhr

O r g e l k o n z e r t

zum 100. Jahrestag der Kirchweihe

J o h a n n S e b a s t i a n B a c h
1685 - 1750

T o c c a t a, A d a g i o u n d F u g e C-Dur, BWV 564

Choralbearbeitung „*Wo soll ich fliehen hin*“, BWV 646

C é s a r F r a n c k
1822 – 1890

C h o r a l a-moll

M a x R e g e r
1873 – 1916

C o n s o l a t i o n, op. 65, 4

F a n t a s i e u n d F u g e d-moll, op. 135b

J o h a n n S e b a s t i a n B a c h

P r ä l u d i u m u n d F u g e Es-Dur, BWV 552

P e t e r S i m o n e t t

Mater Dolorosa hatte schon zur Kirchweihe einen eigenen Kirchenchor und eine Orgel. Das gab gleich dem ersten Gottesdienst ein festliches Gepräge. Die Orgel erklang 31 Jahre lang bis zur Zerstörung der Kirche. In der Zeit des Aufbaus der Kirche in mehreren Etappen gab es 34 Jahre keine Orgel. Erst 1977 wurde ein bescheidenes, aber musikalisch schon leistungsfähiges Instrument gebaut, das später zur heutigen Gestalt erweitert werden konnte.

An der alten Orgel hat es wahrscheinlich kein Orgelkonzert gegeben, obwohl hier 17 Jahre lang der fähige Musiker Max Walter gewirkt hat; er war immerhin Kompositionsschüler von Arnold Schönberg gewesen. Mein erstes Konzert an unserer Orgel war im März 1979, sechs Wochen vor meinem Dienstbeginn. Inzwischen sind in den Gottesdiensten und in Konzerten alle bedeutenden Werke von Bach erklingen und viele andere Kompositionen.

Die Reihenfolge der Werke im heutigen Programm ist ungewöhnlich. César Francks *Choral*, erst recht Max Regers *Fantasie und Fuge* spielt man üblicherweise wegen ihrer großen Klangsteigerungen gern am Ende eines Konzertes. Die heute gewählte Folge der Kompositionen hat einen besonderen Sinn: Der musikalische Erlebnisbogen soll inhaltlich für die Geschichte unserer Gemeinde stehen. Bachs *Tocatta* kann mit ihren großen Gesten auf den verheißungsvollen Anfang vor einhundert Jahren verweisen, sein prächtiges Werk in *Es-Dur* auf unsere Dankbarkeit für die gelungenen Zeiten. Dazwischen erklingen die großen Werke in Moll mit ihrem ernsten Anspruch, verbunden durch Regers *Consolation*. Diese Kompositionen mögen symbolisch die schwierigen Jahrzehnte unserer Gemeinde vertreten. Allerdings wenden sie sich jeweils am Ende in ein befreiendes Dur. Auch die schlimmen Kriegszeiten und die ersten Jahre danach waren im Glauben der Gemeinde nicht ohne Hoffnung. Die Choralbearbeitung von Bach unterstützt mit ihrem Textbezug und in ihrer musikalischen Aussage diese Intention.

Die Orgelwerke sind keine illustrative Musik; dennoch habe ich bei der Vorbereitung dieses Jubiläumskonzertes zunehmend den Eindruck gewonnen, diese Musik kann uns ohne Worte und Begriffe immer neue Assoziationen, immer weitere Bezüge erschließen, wenn wir die bewegte Geschichte der letzten einhundert Jahre mitbedenken.

Die Kompositionen von César Franck und von Max Reger waren für unsere Vorgänger zur Zeit der Kirchweihe Musik von Zeitgenossen. Francks *Choral* war 23 Jahre alt, das letzte große Werk von Reger wurde sogar erst 1915 komponiert.

Tocatta, Adagio und Fuge in C-Dur hat Bach möglicherweise für den eigenen Bedarf komponiert, etwa für öffentliche „Orgelproben“. Die drei Sätze haben die Form wie ein *Concerto grosso* bei Vivaldi. Die *Tocatta* beginnt in ganz außerordentlicher Virtuosität mit schnellsten einstimmigen Läufen im Manual, dann im Pedal der größeren Klammassse wegen zwar langsamer, aber immer noch in (nicht nur für den Spieler) beängstigendem Tempo; damit wird gleichsam der Radius der möglichen Spieltechnik abgesteckt, allerdings zugleich mit musikalischer Bedeutung: Das Motto des Anfangs ist wie ein dreiteiliges emphatisch deklamiertes Thema eines Vortrages, die Figuration erhält

insgesamt den Charakter einer wirkungsvoll vorgetragenen Rede mit rhetorisch geschickt gesetzten Pausen, so daß die Phrasen jeweils wie eine weit ausholende Sprechgeste wirken. Der zweite und längere Teil der Toccata ist – ohne den rhetorischen Ansatz zu verlassen – vierstimmig ausgearbeitet und in der Art der Konzertform Vivaldis gegliedert. Den Beginn der „Soloteile“ spiele ich jeweils in anderem Klang.

Im *Adagio*, in der Paralleltonart a-moll, wird die reich ausgezierte Oberstimme von einem Akkordsatz grundiert, der den Affektgehalt unterstützt. Eine Überleitung mit der Bezeichnung *Grave* stellt die Modulation von diesem pathetischen langsamen Satz zur *Fuge* in C-Dur her. Das lange, durch seine Pausen in kleine deklamatorische Einheiten gegliederte Fugenthema bietet durch diesen „sprechenden“ Charakter auch eine Beziehung zum Beginn der Toccata. Dann entfaltet das Thema einen Wirbel, der vergessen läßt, daß die Fugentechnik damals als „gelehrter Stil“ begriffen worden ist. Auffällig ist das Ende der Fuge, denn die schnelle Bewegung geht über den eigentlichen Schlußakkord noch hinaus, gleichsam als „Überschuß“, und sie endet dann in einem recht kurzen Akkord. In großen Kirchen mit viel Nachhall ist dieser Abschluß sehr wirkungsvoll, in Räumen mit trockener Akustik hat man ein Interpretationsproblem.

Wo soll ich fliehen hin: Ganz unmittelbar übertragen die Außenstimmen des dreistimmigen Satzes in ihrem sprechenden Duktus die innere Unruhe, die der Text des Liedes ausdrückt. Die langsame Mittelstimme mit der Liedmelodie und die Orientierung gebenden Kadenz bilden als Antwort den Hinweis auf das Gottvertrauen.

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. Am häufigsten aber werden wohl seine Orgelwerke zu hören sein. Als Organist und als Lehrer am Conservatoire in Paris hatte sich Franck in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens hoher Wertschätzung erfreuen können. Mit seinen Hauptwerken wie den Opern und seinem hörenswerten Oratorium *Les Béatitudes* hatte er dagegen weniger Erfolg, denn er hatte eine höchst persönliche musikalische Sprache gefunden, an die man sich erst gewöhnen mußte. Sein Schüler Paul Dukas verwies darauf, daß kein Musiker Francks Autorschaft selbst bei einer unbekanntenen Phrase verkennen könne.

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. Was anfangs ein Gegensatz war, ist nach der symphonischen Entwicklung zur Einheit geführt.

Den Titel **Consolation** hat Reger ungemein treffend gewählt. Eine in der Ausdehnung und auch in den Intervallen weit gespannte Melodie umfängt uns tröstlich. Im Mittelteil der Komposition wird die Aussage drängender, die Phrasen sind kurz, die Dynamik geht bis in die größte Lautstärke. Es ist, als würde uns jetzt der Grund genannt für den nötigen Trost. Wenn dann zum Ende die Anfangsmelodie wieder aufgenommen wird, will es scheinen, als schwinde die Melodie ganz zeitlos aus.

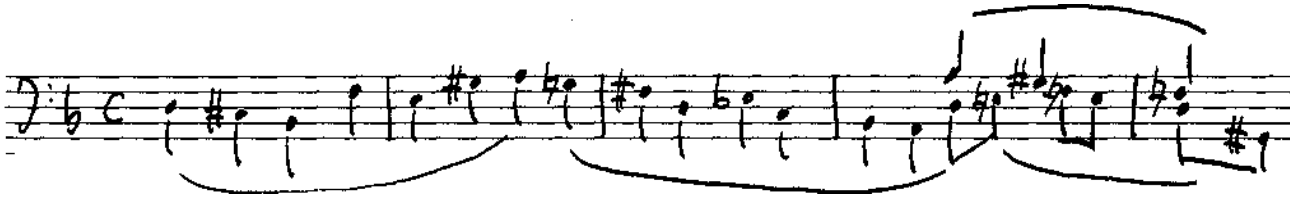
Reger hat sein letztes großes Orgelwerk, **Fantasie und Fuge in d-moll**, „*Meister Richard Strauß in besonderer Verehrung*“ gewidmet. Seine Widmungen hat Reger durchaus mit Bedacht ausgesprochen, und wenn er dem führenden Komponisten der Oper und der symphonischen Dichtung nun ein Orgelwerk zueignet, so ist damit programmatisch ausgedrückt, daß die Orgel keineswegs mehr im Schatten der bedeutenden Musikentwicklung zu stehen braucht.

In den verschiedensten Kompositionsbereichen – und Reger hat mit Ausnahme der Oper alle Gattungen der Tonkunst bearbeitet – hat sich Reger immer wieder barocker Formen und Satztechniken bedient, besonders in der Orgelmusik. Sie bedeuten aber nur scheinbar eine Rückwendung, denn trotz der Anlehnung an alte Vorbilder atmen die Kompositionen den Geist der expressiven Musik der Jahrhundertwende. Dem vom Wesen her statischen Orgelklang wird eine flexible Dynamik abgetrotzt, weniger durch die vielfachen Registerwechsel – derartiges stößt vor allem bei kleinen Orgeln schnell an Grenzen – als dadurch, daß sich der Eindruck der Lautstärkenänderung auch aus der wechselnden Dichte des Satzes und aus der harmonischen Entwicklung ergibt. Dem muß eine flexible agogische Spielweise entsprechen, d.h. die Bindung an ein starres metronomisch geregeltes Tempo wird weitgehend aufgegeben.

Auch wenn der erste Teil des Werkes Fantasie heißt, also auf eine freie Form hinweist, liegt ihm doch eine überschaubare Gliederung zugrunde:

- I Anfangsteil a) zweiteilig, lauter Abschluß auf der Tonika
b) dreiteilig, leiser Abschluß auf der Tonika
- II Presto vorwiegend einstimmige Figuration
Adagio Abschluß leise, harmonisch offen
- III Entwicklung: erst in kurzen kontrastreichen Phrasen, dann in lauter kräftiger Steigerung – aber: plötzlicher Abbruch
- IV Ansatz zu verkürzter Reprise – mit zwei Läufen Übergang zur
- V Coda

Die Fuge beginnt ganz langsam mit einem Thema von starken Intervallspannungen.



Obwohl das Thema fast ständig anwesend ist, vielfach sogar in der jeweils obersten Stimme, hört man keineswegs eine Variationsfolge über diese Melodie, sondern eine Entwicklung, die jeweils in den thematischen Bogen eingehüllt ist.

Der zweite Teil hat ein eigenes kontrastierendes Thema, spielerisch – kapriziös:



Im letzten Teil werden beide Themen kombiniert; starke harmonische Spannungen und gewichtige Akkordballungen führen zum Schluß.

Bachs *Präludium und Fuge in Es-Dur* gilt vielen als das großartigste und prächtigste Werk, das er für die Orgel geschrieben hat. Das Präludium vereint mustergültig die beiden damaligen Nationalstile, den italienischen und den französischen. Wenig später hätte 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 geprägt worden war. Der Anfangsteil, das Ritornell, kehrt nicht nur am Ende als Abrundung wieder, sondern er erklingt auch mittendrin verändert auf verschiedenen Stufen der Tonart. Dadurch erscheint die Form einerseits recht einheitlich, andererseits ist sie durch die Kontrasterfindungen, in denen andere Tonartbereiche aufgesucht werden, abwechslungsreich. Im Ritornell, also dem wiederkehrenden Hauptteil, verweist der Rhythmus auf die gravitatische französische Ouvertüre und bestimmt in diesem Sinne den Charakter 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: Die drei Teile haben jeweils ein eigenes Thema, sie sind insofern selbständige Fugen und sie haben auch einen deutlichen Abschluß. Bei der zweiten und dritten Fuge wird nach der Verarbeitung des eigenen Themas das erste Thema wieder aufgenommen, allerdings im Rhythmus der neuen Taktart angepaßt. Der Zusammenhang zwischen dem zweiten und dritten Teil besteht in dem beibehaltenen Bewegungsduktus.

Si.