

Katholische Pfarrkirche MATER DOLOROSA

Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59

Freitag, 1. Mai 2009, 17.00 Uhr

K i r c h e n k o n z e r t

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

1685 – 1750

Präludium und Fuge h-moll, BWV 544

Triosonate G-Dur, BWV 530

Allegro – Largo – Allegro

B e r n h a r d K r o l

geb. 1920

Vier Biblische Visionen für Vibraphon und Orgel, op.147

„Und es erschien ihm“

„Jakob“ – „Nebukadnezar“ – „Paulus“ – „Joseph“

J o s e p h A h r e n s

1904 – 1997

Gloria und Credo

aus den Cantiones Gregorianae pro Organo

A n t o n i o V i v a l d i

1678 - 1741

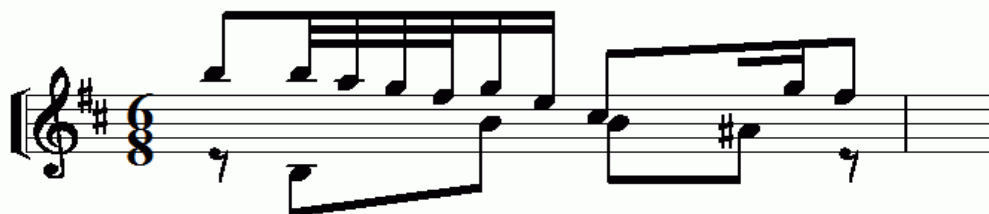
Concerto a - moll, op. 3,6

für die Orgel bearbeitet von J. S. Bach, BWV 592

Allegro – Adagio – Allegro

Reinhard Toriser, Vibraphon
Hans Peter Simonett, Orgel

Wer Bachs *Präludium und Fuge in h-moll* hört, hat den sicheren Eindruck von einer ganz klaren Affektdarstellung; diese in Worte zu fassen, will aber nicht gelingen; das zeigen die vielen verschiedenartigen Charakterisierungen in der Bach-Literatur und die unterschiedlichen Aufführungsstile im Laufe der Zeit. Das *Präludium* ist trotz der beträchtlichen Länge und trotz seiner Ausdrucksintensität gut auffaßbar, denn es ist bei aller Differenziertheit klar gegliedert. Der Hauptteil erklingt als Ritornell in abgewandelter Form viermal, dabei werden verschiedenen Tonartebenen berührt. Dazwischen bilden drei untereinander ebenfalls ähnliche Soloteile (ohne den Baß des Pedals) einen Kontrast, sie beginnen jeweils imitatorisch, wie eine Fuge. Die melodische Gestaltung der Stimmen ist ähnlich der Führung der Gesangspartie in einer der kunstvollen Arien in Bachs Kantaten, wo sich Vokalstimme obligate Instrumentalstimme oft sehr angleichen. Der erste Takt ist wie ein Motto, aus dem dann die weitere Entwicklung abgeleitet wird.



Der Interpret muß deshalb im „kantablen“ Vortrag die „sprechenden“ Formulierungen der spätbarocken Klangrede deutlich werden lassen.

Die *Fuge* gehört zu den besten Fugen von Bach, obwohl er in ihr auf kontrapunktische Kunststücke wie die Engführung des Themas oder auf dessen Umkehrung, Vergrößerung etc. verzichtet. So wie das Fugenthema in ruhigem Stufengang einen einheitlichen Bogen spannt, so stellt der ganze Satz trotz der dreiteiligen Anlage eine durchgehende Entwicklung dar, die nicht durch gewichtige Kontraste aufgehalten wird. Der Mittelteil wirkt trotz der durchlaufenden Sechzehntelbewegung leichter, denn es fehlt der Baß, zudem gibt es eine „schöne Insel klanglicher Ruhe“, wie es ein Kenner paradox ausgedrückt hat. Von dort aus gewinnt die innere Bewegung dann zunehmend über das Thema die Energie zu der Verdichtung im dritten Teil.



Die ganze Barockzeit hindurch ist in der Instrumentalmusik eine der wichtigsten Techniken das *Trio mit zwei Oberstimmen* (meist Geigen), die über dem Baß konzertieren. Dieses Prinzip, das eigentlich mehrere Instrumente erfordert, überträgt Bach auf die Orgel, denn auf ihr können ja durch die beiden Hände auf verschiedenen Manualen und durch die Füße im Pedal drei Stimmen in unterschiedlichem Klang von nur einem Spieler ausgeführt werden.

Der erste Satz der *Triosonate in G-Dur* hat drei Komplexe zum Inhalt, die nach ihrer ausführlichen Darstellung weiter verarbeitet werden. Der erste Komplex wird vom Thema eingeleitet. Nach 20 Takten erfolgt ein Abschluß und über einem aufgelockerten Orgelpunkt wird der zweite Gedankenkomplex entwickelt. Der dritte Abschnitt – weniger melodisch als klanglich erfunden – übernimmt bei der weiteren Verarbeitung in den übrigen drei Vierteln des Satzes gliedernde Funktion. In dem langsamen *zweiten Satz* werden die rhythmisch überaus expressiven Oberstimmen durch das ruhige Schreiten des Basses zusammengehalten. Die Form entspricht der Anlage, die wir später Sonatenform nennen, mit Exposition, Durchführung und Reprise. Auch der *dritte Satz* ist dreiteilig, die Reprise ist leicht verändert. Der wie bei der Da-capo-Arie kontrastierende Mittelteil ist in sich noch einmal symmetrisch angelegt.

Bernhard Krol stammt aus Berlin. Etliche Jahre war er hier Hornist, erst in der Staatskapelle, dann bei den Philharmonikern, von 1962 bis 1978 war er Solohornist in Stuttgart. In seinem reichen kompositorischen Schaffen nimmt die Kirchenmusik beträchtlichen Raum ein.

Die *Biblischen Visionen* sind eine meditative Musik, die freilich nicht vor deutlicher Kraftentfaltung zurückschreckt. Gerade die aparte Kombination von Vibraphon und Orgel kann uns die jeweils zuvor gelesenen Bibelstellen betrachtend näherbringen. Krol bedient sich einer Tonsprache, in der die Tonalität in unterschiedlicher Weise erweitert ist. Wichtig erscheinen die klanglichen Wirkungen, die schon aus der Harmonik abgeleitet werden; gerade die Palette der Ausdrucksmittel, die das Vibraphon im Abstand zu dem ganz anderen Orgelklang farbig ausführen kann, führt uns in ganz unalltägliche Bereiche. Bei der letzten Vision, bei *Joseph* wird in die Klänge als Deutung der Weihnachtschoral verwoben *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Freilich wird dies nur hören, wer es gesagt bekommt. Und damit sind wir unmittel-

bar bei der theologischen Aussage der Musik: Joseph konnte in der geschilderten Situation allenfalls die Bedeutung die Botschaft des Engels erahnen, zu begreifen ist der Zusammenhang erst später in gläubigem Wissen.

Die beiden Kompositionen von **Joseph Ahrens** führen die Kontemplation weiter. – Ahrens hat über Jahrzehnte als Organist und als Hochschullehrer die katholische Kirchenmusik in Berlin geprägt.



Im *Gloria in excelsis Deo* löst sich aus lichten Klängen mit zunehmender Lautstärke allmählich das bekannte Thema heraus, nämlich die Intonation des Priesters zum Gesang des Glorias, so als würden die Engel erscheinen, ihren Hymnus singen und dann wieder entschwinden; entsprechend wird in den Klängen des Schlußabschnitts der Bogen zurück zum Beginn geschlagen.



Das *Credo* beginnt mit der zuversichtlichen Deklamation des Motivs *Credo in unum Deum* (Ich glaube an den einen Gott). Doch bald wird deutlich, daß sich der Glaube erst durch Wirrnisse hindurchkämpfen muß, in denen er verloren zu gehen droht, so wie auch das Credo-Thema von harten dissonanten Klangballungen verdrängt wird, die aus einem krausen und doch schönen Zwölftonthema hervorgehen. In diesem knappen Teil darf man die intellektuelle Anfechtung des Glaubens sehen. Unmittelbar auf die Andeutung eines teuflischen Lachens erklingt dann wieder mit Macht das *Credo*-Motiv (also die kleine Terz abwärts als *Cre-do* oder dann die ganze Melodie); es mündet in einen melodisch und polyphon ausgearbeiteten Hymnus.

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 durch ihren Kontrastreichtum besonders das italienische Concerto Grosso und das Solokonzert. Auf diese Weise erschloß sich Bach die neue Form des Konzertes, die der nur wenig ältere Vivaldi in Venedig mit besonderer Virtuosität handhabte. Durch die Übertragung von Violinfiguren auf das Tasteninstrument mußten neue spieltechnische Probleme gelöst werden, und es ergaben sich dadurch auch neue Ausdrucksmittel.

Bach hat *Vivaldis Konzert in a-moll* für zwei Violinen und Orchester so meisterhaft auf die Orgel übertragen, 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.

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.