

44. Steglitzer Kirchenmusiktage

Mater Dolorosa

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59

Sonntag, 15. September 2013, 17.00 Uhr

Orgelkonzert

Johann Sebastian Bach

1685 - 1750

Passacaglia und Fuge c-moll, BWV 582

Triosonate Es-Dur, BWV 525

Allegro – Adagio – Allegro

Präludium und Fuge a-moll, BWV 543

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 – 1847

Präludium und Fuge G-Dur, op.37,2

Max Reger

1873 – 1916

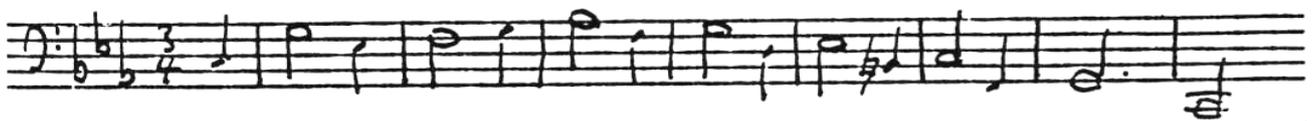
Präludium d-moll, aus op. 65

Benedictus, aus op. 59

Toccata a-moll, aus op. 80

Peter Simonett

Wie oft darf ich mich im normalen Gespräch wiederholen? – Was ich bekräftigen will, kann ich sicher zweimal sagen; aber schon beim dritten Mal erwarten wir eine Veränderung, eine Weiterführung. Und in der Musik? Bei Variationen über einem Ostinato, also einer immer wiederholten Melodie im Baß, hören wir diese Grundmelodie sehr oft. Warum langweilt das nicht? Selbst wenn die Melodie simpel sein sollte, gibt sie uns den Halt in all der Abwechslung der Variationen, etwa so wie wir uns im Hochgebirge fest an das Seil klammern, um nicht abzustürzen. Bachs Thema für die **Passacaglia** ist aber zusätzlich durchaus eine Melodie voller Spannung. Die folgenden Variationen werden dann zu Gruppen gebündelt. Aber auch diese größeren Einheiten werden noch durch eine Entwicklung überwölbt. Bis zur 12. Variation ergibt sich durch verschiede-



[1]
 [2]
 3
 [4]
 [5]
 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:

ne Mittel eine Steigerung, in den nächsten drei Variationen erfolgt eine Rückentwicklung bis zur Einstimmigkeit, im dritten Abschnitt (ab Variation 16) führt die Klangzunahme zur Schlußsteigerung.

Dieser erlebbaren dynamischen Gliederung mit ungleich langen Abschnitten (12 - 3 - 5 Variationen) scheint Bach eine unhörbare statische Ordnung zu unterlegen: die – wie die Graphik zeigt – eine symmetrische Anordnung in der Zahl der einzelnen Variationsgruppen ergibt. Das Bestreben, in der Musik über den Bereich des Hörbaren hinaus Ordnung zu schaffen, ist bei Bach vielfach zu erkennen; es mag als Ausdruck seines religiös fundierten Schaffensanspruchs gelten.

Die unmittelbar anschließende dreiteilige Fuge verarbeitet die erste Hälfte des Themas mit einem beibehaltenen Kontrapunkt. Trotz der Verbindung durch das gleiche Thema wirkt die Fuge gegenüber den Variationen als Kontrast, denn sie ist großflächiger. Die Spannung kulminiert am Ende in einem *neapolitanischen Sextakkord*, der in diesem Zusammenhang stärker wirkt als manche Dissonanz späterer Zeit. Nach einer Pause wird die Spannung dieses Akkordes in einer langen Kadenz aufgelöst.

Die Orgel ist das einzige Instrument, auf dem ein einzelner Spieler drei real unterschiedliche Stimmen darstellen kann. Auf zwei Manualen und dem Pedal erklingen unterschiedliche Klangcharaktere, rechte und linke Hand erhalten jeweils eine

Stimme, die einer bewegten Geigenstimme schwerlich nachsteht. Im Pedal wird der ebenfalls meist recht bewegte Baß gespielt.

Die ganze Barockzeit hindurch ist in der Instrumentalmusik eine der wichtigsten Techniken das *Trio von zwei Oberstimmen* (meist sind es Geigen), die über dem Baß konzertieren. Vor Bach hatte Corelli die Triosonate in zweifacher Gestalt muster­gültig gepflegt, als Kammersonate mit stilisierten Tanzcharak­teren und als Kirchensonate mit meist vier kontrastreichen Sätzen. Bei Bach ist die Sonate, dem Konzert entsprechend, meist dreisätzig: schnell - langsam - schnell. Dabei wachsen die Dimensionen erheblich, der einzelne Satz wird fast so lang wie bei Corelli eine ganze Sonate. Das setzt eine übersichtliche Formkonstruktion voraus; Bach findet in seinen sechs Sona­ten für eine Orgel mit zwei Manualen und Pedal in jedem die­ser sechs Werke dafür ganz unterschiedliche individuelle Lö­sun­gen.

Die **Sonate in Es-Dur** ist die erste in dieser Sammlung von sechs Werken, sie trägt damit exemplarischen Charakter. Im ersten Satz wechseln sich zwei recht bewegte Oberstimmen in ihren Motiven ständig ab. Die Gliederung erfolgt deutlich durch Kadenz­en. Hinter dieser begreifbaren Ordnung verbirgt sich eine staunenswerte weitere Ordnung: Partien der einen Stimme erscheinen später in der anderen Stimme, eventuell von einem anderen Ton aus. Das kann zwar selbst ein sehr auf­merksamer Hörer kaum wahrnehmen, aber es befördert die

Einheit des Satzes. Darüber hinaus beweist Bach dem Kenner, welch ein Experte er ist; er dokumentiert auch im Gewande gefälliger Melodieführung eine unglaubliche kontrapunktische Meisterschaft: Das ist Kunst über das Notwendige hinaus.

Der zweite und der dritte Satz folgen der zweiteiligen Anlage, bei der beide Teile wiederholt werden sollen. Der langsame Satz mit seinen spannungsreichen Melodiebögen hat ein ungewöhnliches Gewicht; selbst ohne Wiederholungen gespielt, ist er schon länger als der 1. Satz oder der 3. Satz mit beiden Wiederholungen. Kaum ein Interpret will heute noch seinen Zuhörern zumuten, sich in diese breit angelegte barocke Affektdarstellung mit voller Länge zu vertiefen. Nach den verschlungenen Linienführungen des zweiten Satzes bildet der virtuose, spielerische dritte Satz einen kräftigen Kontrast. Die einzelnen Motivgruppen sind plastisch voneinander abgehoben.

Bachs Präludium und Fuge a-moll gehört zu seinen virtuossten Werken: Beim Hören wird sofort verstanden, wie sehr die spieltechnischen Schwierigkeiten notwendig sind für die emotionale Aussage.

Der Zusammenhang zwischen Präludium und Fuge ist hier sehr eng. Häufig kann man ein Präludium auch ohne die anschließende Fuge spielen, hier allerdings hat das Präludium deutlich vorbereitende Wirkung, als „Vor-Spiel“ zur Fuge. Die lange einstimmige Figuration zu Beginn ist voller Spannung

durch den Rhythmus, ihre Energie löst sich vorläufig in einem Akkordtriller. Aus ihm geht der zweite Teil hervor; der Ausdruck – in der barocken Denkweise also der Affektgehalt – wird durch neue Figurationen bereichert.

Das Thema der **Fuge** ist nicht nur lang, sondern auch rhythmisch vertrackt, weil von der Mitte des 2. Taktes an die Tonfortschreitung jeweils auf dem unbetonten Wert erfolgt. Die beiden Hälften des Themas verwirklichen damit gleichsam zwei Sprech-Gesten mit unterschiedlicher Artikulation und prägen so den Charakter der Komposition. Die Gliederung der Fuge ist großflächig; sie ist leicht zu erfassen. Die Steigerung am Schluß entsteht auf eine interessante Art, denn nicht durch zusätzliche Töne, sondern durch Verlagerung der Energie in die schnelle Bewegung des Basses, in ein Pedalsolo, wird die dominantische Spannung vergrößert; sie schwingt aus in schnellster Bewegung im Manual. Dann wird die Fuge mit knappen Akkorden fast abrupt beendet.

Nach den großen Werken von Bach wirkt Mendelssohn Komposition beinahe besänftigend. Aber auch dieser ruhige Bereich in dem Konzert hat eine intensive innere Spannung.

Mendelssohn hat schon in frühen Jahren selbst Orgel gespielt. In einem seiner späteren berühmten Orgelkonzerte hat er mit der damals ungewöhnlichen Aufführung gleich mehrerer großer Orgelwerke von Bach eine ansehnliche Summe für

ein Bach-Denkmal in Leipzig gesammelt. Robert Schumann hat von diesem Konzert einen anschaulichen Bericht gegeben. Als Komponist hat Mendelssohn die Orgelmusik vor allem mit sechs mehrsätzigen Sonaten und mit drei Präludien und Fugen bereichert.

Unter diesen drei Präludien und Fugen aus den Jahren 1836/37 ist das *Präludium in G-Dur* das lyrischste; es ist auf der Hochzeitsreise des Ehepaares entstanden. Mit seiner nahezu schwelgerischen Melodie ist es von den barocken Vorbildern mit der Bezeichnung Präludium am weitesten entfernt. In seiner abgerundeten Form ist es den *Liedern ohne Worte* für Klavier vergleichbar. 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 keine Registeränderung möglich wäre. 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 Vierstimmigkeit, sondern füllt die Ak-

korde auf, wie es jeweils für die klangliche Wirkung günstig ist. Trotz der kontrapunktischen Technik ist die jeweils oberste Stimme die kontinuierliche Melodie, die in unaufhaltsamer, meist aus dem Thema gewonnener Fortspinnung sich zum Schluß steigert.

Reger ist um 1900 in Deutschland zweifellos der wichtigste Komponist für Orgelmusik. Seine großen Choralphantasien oder der geniale Wurf seiner Bachhuldigung in der *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* haben neue Maßstäbe gesetzt. Die Orgelmusik steht damit nicht mehr im Schatten anderer Gattungen. Reger hat aber auch viele kürzere Werke für die Orgel komponiert. Orgelwerke mittlerer Länge hat er in Sammlungen von meist 12 Kompositionen veröffentlicht. Auch wenn sein Personalstil schon nach wenigen Tönen zu erkennen ist, unterscheiden sich die Stücke stark in der Kompositionstechnik und im Charakter.

Das Präludium in d-moll lebt von zwei gegensätzlichen Themen. Am Beginn steht eine durch Synkopen bestimmte Erfindung von fast rezitativischer Art. Sie erscheint nach einem Akkordabschnitt – „*maestoso*“ überschrieben - noch einmal in Dur und wird auch ebenso abgeschlossen. Das gegensätzliche zweite Thema ist gesänglich, man hält es beim ersten Auftreten für den ruhigen Mittelteil des Präludiums. Doch nach einer deutlichen Zäsur werden in einer langen Entwicklung bei-

de Themen, teils gleichzeitig, teils nacheinander in immer neue Zusammenhänge gestellt, bis nach einer großen Steigerung das zweite Thema den emphatischen Schluß bestimmt.

Das **Benedictus** ist eine zarte lyrische Komposition, in der dennoch der Höhepunkt einen kräftigen dynamischen Akzent setzt. Reger hat in dem Werk eine glückliche Synthese von moderner melodischer Gestaltung und (im Mittelteil) einer am Barock orientierten Fugentechnik gefunden. Der Titel weist auf die Intention hin, das Stück an der entsprechenden Stelle im Gottesdienst zu spielen.

Die **Toccata a-moll** aus op.80 ist in ihren Figurationen vielgestaltig aufgelockert. Die Gliederung begreift man aus der Wiederkehr kleiner einprägsamer Abschnitte, z.B. dem Pedalsolo vom Beginn.

Dr. Simonett