

Mater Dolorosa

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59

Sonntag, 6. November 2016, 17.00 Uhr

Orgelkonzert

Max Reger

1873 – 1916

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

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 – 1847

Sonate Nr. 6, d-moll, op. 65, 6
(„Vater-unser-Sonate“)

Alexandre Guilmant

1837 – 1911

Offertoire „Laetare“

César Franck

1822 -1890

Choral a-moll

Max Reger

Fantasie und Fuge d-moll, op. 135b

Peter Simonett

Vor hundert Jahren ist Max Reger gestorben. Deshalb sollen zwei gewichtige Werke den Rahmen des Programms bilden.

Die drei Kompositionen dazwischen sind vom Wesen des Chorals geprägt, wenngleich in ganz unterschiedlichen Charakteren. Mendelssohns Werk steht in der norddeutsch-protestantischen Tradition. Guilmants Offertoire ist gut ein halbes Jahrhundert später entstanden und gehört in die Musik des katholischen Gottesdienstes. César Franck steht für die große Virtuosenmusik in den französischen Kathedralen.

Max Reger hat in der zweiten Junihälfte des Jahres 1901 in Weiden 12 kürzere Orgelwerke komponiert und unter einer einzigen Opuszahl veröffentlicht; Toccata und Fuge gehören dabei zusammen. Sie dürften das am häufigsten gespielte Orgelwerk mittlerer Größe von Reger sein.

Präludium und Fuge prägen traditionell zwei unterschiedliche Charaktere aus. Bei Reger wird das häufig dadurch unterstützt, dass dem Präludium oder der Toccata in Moll eine Fuge in Dur folgt. Allerdings sind Dur und Moll keine bedeutenden Gegensätze mehr, weil Regers Harmonik ohnehin weit in den jeweils anderen Bereich hineingreift und auch in Mollsätzen viele Durelemente enthält und weil er viele Akkorde benutzt, die über die traditionellen Dreiklänge in den dissonanten Bereich sehr weit hineinragen. Aber Moll ist in Regers Harmonik eben viel reichhaltiger in seinen harmonischen Möglichkeiten als Dur und eignet sich deshalb besser für die freieren Präludien; das „einfachere“ Dur ist dann über den Gegensatz zur Tonart des Präludiums hinaus auch besser geeignet für die klare Stimmführung im polyphonen Gewebe der Fuge.

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.

Mendelssohn war nicht nur ein glänzender Pianist, er konnte auch beachtlich gut die Orgel spielen. In Leipzig hat er sich in einem großen Orgelkonzert mit Werken von Bach hören lassen – damals etwas durchaus Ungewöhnliches. Mendelssohn hatte dafür so fleißig Pedalstudien getrieben, dass er „kaum mehr gerade stehen konnte und nichts als Orgelpassagen auf der Straße ging“, wie er humorvoll geschrieben hat. Für seine Orgelwerke sah Mendelssohn natürlich in Bach das große Vorbild, aber er fand trotzdem sehr eigene Wege, ganz im romantischen Sinne seiner anderen Kompositionen.

Die **6. Sonate** ist eine große Choralpartita mit einer anschließenden Fuge und einem Epilog. Zu Beginn erklingt einfach als Kirchenlied der Choral „Vater unser im Himmelreich“. Es folgen vier Variationen. Der Unterschied zu barocken Variationssätzen liegt in der anderen Art der kontrapunktischen Stimmen und in der gewandelten Harmonik.

Wer Mendelssohns „*Italienische Sinfonie*“ kennt, wird in den ersten drei Variationen, besonders in der zweiten, an den langsamen Satz des Orchesterwerkes erinnert. Hier wie dort schafft der Komponist einen bewegten Klangraum, in dem die Hauptmelodie völlig unangefochten voranschreitet, in dem sie aber durch die umgebenden Stimmen gleichzeitig auch neue Farben erhält. Der vierte Variationssatz ist der Höhepunkt des Werkes. Die Melodie klingt gleich zweimal hintereinander durch die rauschenden, virtuosen Figurationen, erst im Bass und dann im Sopran oder in einer Mittelstimme.

Mit der anschließenden *Fuge* beginnt eine Rückentwicklung. Der letzte Satz ist trotz der Überschrift *Finale* ein ruhiger Epilog, „*piano e dolce*“. Fern von kontrapunktischen Kunststücken schwingt jetzt der Gesang in Dur aus. Die Melodie ist mit dem Anfang der Arie „*Sei stille im Herrn*“ aus dem später entstandenen „*Elias*“ verwandt. Man kann auch eine Reminiszenz an das Kirchenlied „*Wohin soll ich mich wenden*“ von Schubert hören, und zwar an die Textstelle „...du findest ja die Freude“. Doch die Bezüge sind schwer beweisbar: Der Romantiker überlässt seine Deutung und die Auffassung des Hörers eben mehr dem Gefühl, weniger den rational feststellbaren Bezügen eines Zitates.

Alexandre Guilmant, Offertoire *Laetare puerpera*

Ein Offertoire ist eine längere Orgelkomposition, mit der man in den französischen Kathedralen beim feierlichen Gottesdienst den Gesang des Offertoriums ersetzt hat.

Guilmant war um die Jahrhundertwende einer der bedeutendsten französischen Orgelkomponisten und Virtuosen. In vielen Kompositionen benutzt er zur Bereicherung des harmonischen Kolorits kirchentonale Wendungen. Seine liturgischen Kompositionen baut er weitgehend auf Chormelodien auf. „*Laetare puerpera*“, die melodische Vorlage für diese Komposition, ist eine alte Sequenz für die Weihnachtszeit oder für Marienfeste. In einer figurativen Einleitung, die am Ende der Komposition erneut aufgenommen wird, wird die Melodie schon angedeutet. In wechselndem Klanggewand erklingen dann sechs ähnliche vierteilige Melodiestrophen. Eine weitere wird in die Figuration des letzten Teils eingearbeitet.

César Franck, Choral a-moll

Der Komponist hat in seinem letzten Lebensjahr drei größere Orgelwerke „*Choral*“ genannt, sie gehören in die Tradition der *Symphonischen Dichtungen*. Was 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 auffällig leise. Diese „Liedzeilen“ werden eingerahmt durch schnelle, unruhige Figurationen und dissonante Klangballungen, die oft 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.

Max Reger, *Fantasie und Fuge in d-moll*

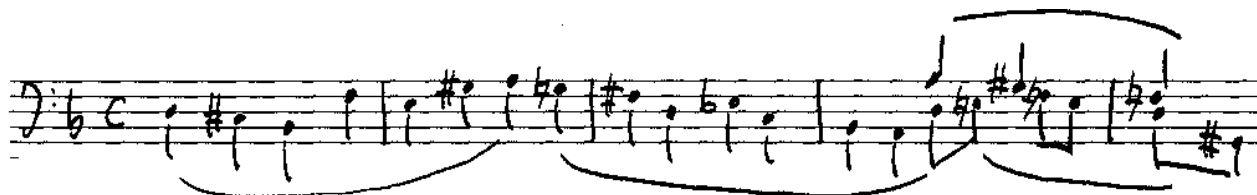
Sein letztes großes Orgelwerk hat Reger „*Meister Richard Strauss in besonderer Verehrung*“ gewidmet. Seine Widmungen hat Reger durchaus mit Bedacht ausgesprochen, und wenn er dem führenden Komponisten der Oper und der Symphonischen Dichtung nun ein Orgelwerk zueignet, so ist damit programmatisch ausgedrückt, 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 agogisch flexible 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: zuerst kurze kontrastreiche Phrasen, dann
laute kräftige Steigerung – aber: plötzlicher Abbruch
- IV Ansatz zu verkürzter Reprise – zwei Läufe bilden den Übergang zur
- V Coda

Die **Fuge** beginnt sehr leise und langsam mit einem Thema von starken Intervallspannungen. Dieses extrem langsame Tempo wird als Grundlage durchgehalten. Aber die harmonische Dichte und die innere Bewegungsintensität nehmen ständig zu, so wie die dynamische Entwicklung verläuft: vom leisen Anfang bis zur größten Kraftentfaltung der Orgel ganz am Ende.



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:



Nach ausführlicher Durchführung dieser Kontrasterfindung werden beide Themen kombiniert.

In vielen Fugen erhöht Reger die Spannung durch eine Tempobeschleunigung, hier verfährt er umgekehrt; bei zunehmender Lautstärke wird die Harmoniefolge immer dichter. So konzentriert er bei Verbreiterung des Tempos die Kraft auf das Ende hin. Bis zum möglichen Extrem in der Dynamik werden die Akkordballungen immer höher aufgetürmt, bis dann der Schlussakkord im vollgriffigen Satz die sehr lange schon erwartete Auflösung bringt.