

Mater Dolorosa
12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59
Sonntag, 15. Oktober 2017, 17.00 Uhr

Orgelkonzert

40 Jahre Orgel in Mater Dolorosa

Johann Sebastian Bach

1685 - 1750

Toccata, Adagio und Fuge C-Dur, BWV 564

Bernhard Krol

1920 - 2013

Vier Biblische Visionen für Vibraphon und Orgel, op.147

„Und es erschien ihm“

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

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 - 1847

Sonate Nr.2, c-moll / C-Dur, op.65,2

Max Reger

1873 - 1916

Benedictus, op. 59,9

Phantasie und Fuge für Orgel

über den Namen B-A-C-H, op. 46

Reinhard Toriser, Vibraphon

Peter Simonett, Orgel

Toccat, Adagio und Fuge: Diese Komposition gehört zur repräsentativen Virtuosen-Literatur in Bachs Orgelmusik. Bach hat häufig als Gutachter Orgelneubauten geprüft und sie auch öffentlich vorgeführt. Wahrscheinlich hat er für solche Gelegenheiten diese mitreißende Komposition geschrieben. Mit ihren drei Sätzen entspricht sie einem *Concerto grosso*, also einer Orchesterkomposition.

Die *Toccat* entfaltet im ersten Teil eine für damalige Verhältnisse ganz außerordentliche Virtuosität; sie beginnt mit schnellsten einstimmigen Läufen, zuerst im Manual in Zweiunddreißigstelwerten, dann im Pedal der größeren Klangmasse wegen „nur“ in Sechzehntelbewegung, doch auch diese wirkt noch (nicht nur für den Spieler) beängstigend schnell. So konnten Spielart und Klangentfaltung der Orgel wirkungsvoll geprüft werden.

Zugleich ist die *Toccat* eine Komposition mit großer rhetorischer Wirkung. Das Motto des Anfangs kann man wie ein dreiteiliges emphatisch deklamiertes Thema eines Vortrages auffassen; die schnelle Figuration wirkt insgesamt wie eine eindrucksvoll vorgetragene Rede mit geschickt gesetzten Pausen, wie sie ein Redner mit weit ausladenden Gesten anbringt. Auch im zweiten und längeren Teil der *Toccat* bleibt dieser rhetorische Ansatz bestehen. Jetzt ist die Komposition vierstimmig ausgearbeitet und in der Art der Konzertform von Vivaldi gegliedert. Die kurzen modulierenden Soloteile spielen sich in anderer Registrierung.

Im *Adagio*, in der Paralleltonart a-moll, wird die ausdrucksstarke Oberstimme von einem Akkordsatz begleitet, der den Affektgehalt deutlich unterstützt. Eine Überleitung mit der Bezeichnung *Grave* stellt die Modulation von diesem pathetischen langsamen Satz zur *Fuge in C-Dur* her. Das lange Fugenthema wird durch Pausen in kleine deklamatorische Einheiten gegliedert; mit diesem „sprechenden“ Charakter wird auch eine Beziehung zum Beginn der *Toccat* hergestellt. Dann entfaltet das Thema einen Wirbel, der vergessen lässt, dass die Fugentechnik damals als „gelehrter Stil“ begriffen wurde. Auffällig ist der Schluss, denn die schnelle Bewegung geht über das eigentliche schon erreichte Ziel noch hinaus, und schwingt als „überschießende“ Bewegung erst allmählich aus und endet dann in einem recht kurzen Akkord. In großen Kirchen mit viel Nachhall ist dieser Abschluss ungemein wirkungsvoll, in Räumen mit trockener Akustik hat man ein Interpretationsproblem.

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. Krol bedient sich einer Ton-sprache, 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 bieten 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 zuvor gesagt bekommt. Und damit sind wir unmittelbar bei der theologischen Aussage der Musik: Joseph konnte in der geschilderten Situation allenfalls erahnen, wie bedeutsam die Botschaft des Engels ist, verstehen konnte er sie nicht, und zu begreifen ist der Zusammenhang erst später in gläubigem Wissen. – So mag uns gerade der ungewöhnliche Klang in der Zusammenstellung von Vibraphon und Orgel die jeweils zuvor gelesenen Bibelstellen näherbringen.

Mendelssohn fügt in der **2. Sonate** die vier Sätze in einen doppelten Gegensatz. Jeweils zwei Sätze gehören kontrastreich zusammen. Hinzu kommt ein weiterer Gegensatz: Die ersten beiden Sätze sind in Moll, die anderen beiden in Dur komponiert.

Der gravitatische *Eröffnungssatz* ist von hohem Ernst. Auffällig ist seine Schlussgestaltung: Um einen ungemein langen dominantischen Ton in der Mittelstimme gruppieren sich schwere Akkorde, die nur langsam zum Ziel finden. Im folgenden *Adagio* breiten Mittelstimmen und Bass ein Gewebe aus, vor dem die Hauptstimme – meist in der Sopran-, teilweise auch in der Tenorlage – einen ausdrucksvollen Gesang vorträgt.

Nach dieser ersten Hälfte in großem Ernst setzt, ganz unerwartet, der *dritte Satz* laut und schwungvoll ein. Der neue Charakter bleibt nicht Episode, der scherzohafte Satz wird zum Präludium für die abschließende *Fuge*. Man hört sich schnell ein in die romantische Vorstellung einer ursprünglich barocken Formsprache.

Das Fugenthema können wir als eine Reminiszenz an das Lied „*Der Mond ist aufgegangen*“ hören, lediglich durch die Phrasierung leicht verdeckt. Nachweisen können wir wahrscheinlich nicht, dass Mendelssohn das Lied gekannt hat, aber wir hören ein Thema mit einem für uns bekannten Bezug; zumindest hat es den „Schein des Bekannten“, wir hören also ganz im Sinne der spielerisch romantisch verfremdeten Assoziation. Wenn der erste Teil in der Dominanttonart schließt, beginnt bei weiterer Themendurchführung eine schnelle Achtelbewegung, die Intensität wird gesteigert, trotzdem hält sich die Wirkung der überquellenden Melodik, die aus dem Thema gewonnen war. Darüber hinaus bekommt dieser Mittelteil Eigenarten, wie sie in der Durchführung eines Sonatensatzes des 19. Jahrhunderts üblich waren: Durch das Aufsuchen entfernterer Harmoniebereiche entsteht der Eindruck von „Verarbeitung“ des Themas. Ist die Haupttonart wieder erreicht, markiert eine leicht mechanische Bewegung im Bass den Beginn des Schlussteils, der im romantischen Überschwang hymnisch mit dem Thema endet.

Als **Reger** im Februar des Jahres 1900 seine große Huldigung für Bach schrieb, stand sein eigener Stil gefestigt da. Für die Orgel hatte er neue Ausdrucksbereiche erschlossen. Das Instrument, bei dem im 19. Jahrhundert oft noch vergeblich die Annäherung an die Ausdruckspalette des Orchesters versucht worden war, erwies sich in Regers Kompositionstechnik als fähig, den expressiven Stil der Jahrhundertwende darzustellen.

Das **Benedictus** ist eine zarte lyrische Komposition, in der dennoch der Höhepunkt im letzten Drittel 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 Buchstabenfolge im Namen von Bach lässt sich unmittelbar in Töne übersetzen, der Name ist also auch im musikalischen Sinne hörbar. Bach selbst hat seinen Namen auf diese Weise aber erst am Ende seines Lebens im letzten Satz der „Kunst der Fuge“ als Thema verwendet.

Beethoven hatte, wie wir aus seinen Kompositionsskizzen wissen, zeitweilig den Gedanken, eine Ouvertüre über die Töne B-A-C-H zu schreiben. Schumann hat Fugen für die Orgel und Liszt hat eine große Phantasie mit Fuge über diese Tonfolge geschrieben. Reger stellte sich mit seinem Werk also in eine bedeutende Tradition. Formen und Satztechniken zeigten bei ihm mit Präludien, Fugen, Kanons etc. ohnehin einen starken Bezug zu längst vergangenen Stilen. Auf der anderen Seite nutzte er in den gleichen Werken zuvor ungeahnte harmonische Kühnheiten und neuartige thematisch dichte Verarbeitungen, so dass man ihn keineswegs als Historisten abtun konnte.

Die Tonfolge B-A-C-H gehört aufgrund ihrer Chromatik (mit den Tönen: a-b-h-c) keiner Tonart an, sie lässt sich aber in vielfältige harmonische Verbindungen bringen. Insofern war sie für Regers harmonisch weit ausgreifenden Stil auch kompositionstechnisch anregend. Diese Tonfolge durchzieht auf verschiedenartige Weise das ganze Werk. Am Beginn wird eine einprägsame Akkordfolge, die gleichsam das Motto

Grave. (sempre quasi improvisatione.)

bildet, durch die thematischen Töne im Sopran zusammengehalten; allerdings ist das harmonische Übergewicht so stark, dass viele Hörer diese Töne kaum als Melodie wahrnehmen werden. Dann durchzieht die Tonfolge gleichsam als Kolorit in allen möglichen Sequenzierungen und Umformungen den ganzen Satz. Eine andere Technik zeigt der Mittelteil der Phantasie, er ist über einem Ostinato, also der ständigen Wiederholung, von B-A-C-H aufgebaut. Diese Tonfolge kann aber auch kanthable Melodie sein, am Ende der Einleitung wird sie ganz leise im emphatischen Sinne zu „dem Thema“.

Die Phantasie hat trotz ihres freien rhapsodischen Charakters - am Beginn steht als Interpretationsanweisung: *quasi improvisatione* - einen ganz klaren symmetrischen Aufbau, der bei einiger Kenntnis des Werkes die Übersicht gewährleistet. Der dynamische Aufbau ist bis auf den

ohnehin leisen Mittelteil in den anderen vier Abschnitten analog; jeweils in der Mitte gibt es eine plötzliche Rücknahme der Lautstärke, der wie ein Einbruch erfahren wird. Wiederholungen vermeidet Reger. Die korrespondierenden Abschnitte stellen jeweils eine Weiterentwicklung, eine Steigerung dar.

I Einleitung
II Entwicklungsteil a III Ostinato IV Entwicklungsteil b
V Schlussteil

Die Fuge ist eine fünfstimmige Doppelfuge. Der erste Teil hebt nach dem kraftvollen Schluss der Phantasie ganz verhalten an.

Sostenuto. (Nach und nach beschleunigen.)
(♩ = 50)²

pppp (nur 8) sempre ben legato
III. Man.
 B - A - C - H

Nicht nur Bewegung und Lautstärke sowie die harmonische Dichte nehmen zu, sondern auch das Grundtempo wird ständig angezogen. Das zweite Fugenthema setzt dann schon mit viel größerer Bewegungsinintensität ein.

pppp (8 4 2) sempre ben legato
III. Man.

Im Laufe der weiteren Steigerung werden später beide Themen kombiniert. Ganz am Ende gibt es als wirkungsvollen Abschluss einen Rückgriff auf das Motto der Phantasie.

Unser Orgeljubiläum

Seit 40 Jahren haben wir wieder eine Orgel. Das feiern wir.

Die erste Orgel war bei der Zerstörung der Kirche verbrannt. Die Gemeinde hat dann 34 Jahre auf den Orgelklang verzichten müssen, auch noch lange nach dem Wiederaufbau der Kirche. Zwölf Jahre erklang gar kein Instrument, dann wenigstens ein Harmonium.

1977 konnte ein Instrument mit 19 Registern gebaut werden. Zehn Jahre später und noch einmal 1995 wurde die Orgel zu ihrer heutigen Gestalt vergrößert. Die Erweiterungen wurden durch wenige große Spenden ermöglicht. Diesen Freunden der Kirchenmusik sind wir sehr dankbar. Die größte Dankbarkeit empfinde ich natürlich selbst als der Organist der Gemeinde, der seit 1979 hier sagen kann „meine Orgel“.

Reinhard Toriser bereichert das Programm mit dem Vibraphon um einen aparten Klang. Herr Toriser ist 1. Solopauker im Orchester der Komischen Oper und ein vielseitiger Musiker im reichen Gebiet der Schlaginstrumente.

Jupp Kirschbaum liest die biblischen Texte zu der Komposition von Krol.

Dr. Simonett

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