

# **MATER DOLOROSA**

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstraße 59

**Sonntag, 4. Mai 2014, 17.00 Uhr**

## **Geistliches Konzert**

**Johann Sebastian Bach**

1685 – 1750

Fantasie und Fuge g-moll, BWV 542

**Antonín Dvořák**

1841 – 1904

Biblische Lieder I, aus op. 99

**César Franck**

1822 – 1890

Prélude, Fugue et Variation, op.18

**Antonín Dvořák**

Biblische Lieder II, aus op. 99

**Johann Sebastian Bach**

Präludium und Fuge D-Dur, BWV 532

-----

**Marlene Lichtenberg**, Mezzosopran

**Peter Simonett**, Orgel

Der Eintritt ist frei. Es wird um eine Spende gebeten. Der Reinerlös dient der  
**Stiftung Mater Dolorosa**, die auch die Kirchenmusik finanziell unterstützt.

Die *Biblischen Lieder* von Dvořák bilden das Zentrum des Programms. Sie werden gegliedert durch eine beliebte Komposition von Dvořáks Zeitgenossen César Franck. Den Rahmen bilden zwei der großen Orgelwerke von Bach.

In einer „*Fantasia*“ - so schreibt J. G. Walther 1732 in seinem Lexikon - könne der Künstler spielen, „*wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schranken und Beschaffenheit des Takts zu binden.*“ Dennoch ist **Bachs *Fantasia in g-moll*** insgesamt sorgsam disponiert - trotz etlicher in diesem Sinne frei gestalteter erscheinender Partien und trotz der nicht nur für die damalige Zeit ungemeinen Kühnheit in den Harmoniefolgen. Denn bei Bach herrscht auch noch in der expressivsten Affektdarstellung Ordnung und Übersichtlichkeit.

Die dramatische Entwicklung des Satzes beruht hauptsächlich auf dem Gegensatz von schnellen Figurationen und schroffen Akkordballungen; sie wird durch das retardierende Element von zwei ruhigen Partien mit Imitationen noch offensichtlicher. Die großen Spannungen werden in dem Satz selbst nicht gelöst. Ein chromatisch aufsteigender Baßgang unmittelbar vor dem Schluß wirkt eher als eine nicht zu beantwortende Frage als die Hinführung zum Schlußakkord. Die Lösung erfolgt in einer ebenbürtigen virtuoson vierstimmigen Fuge, von der ein zeitgenössischer Kopist meinte, es sei das „*beste Pedalstück von Herrn Joh. Seb. Bach.*“ Kann man dem Organisten zuschauen, bemerkt man in der Tat eine erhebliche „Beinarbeit“.

Die Form der *Fuge* wird für den Hörer übersichtlich durch Kadenzes und eine unterschiedliche Dichte in der Stimmenzahl (einige Abschnitte sind nur zweistimmig). Das Thema beherrscht aber als *subjectum* - so nannte man es damals - alle Abschnitte. In einer alten Schultradition hat man das Thema etwas respektlos textiert: „*Das Kaffeewasser kocht / das Kaffeewasser kocht / nimm den Deckel ab / das Kaffeewasser kocht / nimm den Deckel ab / das Kaffeewasser kocht.*“ Durch diesen Spaß wird die plastische Struktur des Themas deutlich. Hört man dann, was Bach aus diesem Thema gestaltet, dann zieht es uns in den Bann einer großartigen Entwicklung, abseits von jedem respektlosen Scherz.



Andere Motive sind ihm deutlich untergeordnet, wie zum Beispiel:



oder



**Dvořák** war ein vielseitiger Komponist; von kleinen Klavierstücken bis zur großen Symphonie und zur Oper reicht die Spanne seines Wirkens. Unter seinen zahlreichen Liedern nimmt der Zyklus „*Biblische Lieder*“ mit seinen zehn Gesängen auf Psalmtexte eine Sonderstellung ein; die Lieder sind im Frühjahr 1894 entstanden, ein Jahr nach seiner letzten Sinfonie („*Aus der Neuen Welt*“) und unmittelbar nach der Vollendung des *Requiem*s. Innerhalb der sonst weltlichen Gattung des Liedes finden sich hier Inhalte der Kirchenmusik. Die Lieder sind ein Zeugnis der tiefen Frömmigkeit des Komponisten. Aus der ihm vertrauten alten tschechischen Übersetzung der Psalmen hat er solche Partien gewählt, die zu unterschiedlichen Gelegenheiten passen, zu Jubel und Klage, zu Trauer und Gottvertrauen. Die deutsche Textfassung von Fischer-Dieskau versucht, der Diktion des tschechischen Idioms nachzugehen.

Die Komposition war ursprünglich für eine Altstimme und Klavier gedacht. Aber schon bald nach der Fertigstellung dieser Erstfassung bearbeitete Dvořák einige Lieder auch für Gesang und großes Orchester. Insofern ist die Übertragung auf die Orgel legitim. An einigen Stellen gibt es technische Probleme zu lösen, wenn typische Klavierfiguren den Orgelmöglichkeiten nicht entsprechen, in anderen Partien verleiht dafür der farbige Klang der Orgelregister den Liedern eine noch größere Intensität, als sie der Klavierklang bietet.

**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. Sein Schüler Paul Dukas hat gemeint, Franck hätte eine höchst persönliche musikalische Sprache gefunden, und kein Musiker könne selbst bei einer unbekanntenen Phrase den Komponisten verkennen.

Das dreiteilige Werk *Prélude, Fugue et Variation* ist insgesamt eine besinnliche Komposition von empfindsamer Lyrik. In ihrer ersten Fassung war sie für Klavier und Harmonium gedacht. Das zeigt die eher kammermusikalische Idee des Werkes und weist auf den auch die Orgelfassung bestimmenden Klang hin. Das einleitende leise *Prélude* ist ein dreistimmiger Satz mit deutlicher Dominanz der Oberstimme. Diese Melodie weitet sich zu immer neuen Bögen, bei denen der Zuhörer schwerlich unterscheiden kann, was Wiederholung, was Variation oder Fortspinnung ist, - ein Stilmittel, das in lyrischen Partien der französischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts typisch wird.

Nach einer kurzen Überleitung in kräftigen Akkorden folgt eine *Fuge*, deren Thema, das fast immer anwesend ist, ähnlich der Melodie des Präludiums von innerer Dynamik lebt. Hier kann man die Eigenart der Orgel vergessen, bei der sich

eine Melodie nicht durch unterschiedliche Anschlagsart in der Lautstärke modifizieren lässt; deshalb versucht der Interpret dieser Intention durch eine flexible Agogik zu folgen. Im dritten Teil rundet eine *Variation* des ersten Teils das introvertierte Werk ab durch die lebendige Auszierung der Mittelstimme .

**Präludium und Fuge in D-Dur** ist eines der virtuosesten Orgelwerke in der Zeit von Bachs früher Meisterschaft. Im mehrteiligen Präludium werden ganz unterschiedliche Mittel kontrastreich aufgeboten: Tonleiterskalen und Dreiklangsbrechungen – und das auch im Pedal, wo es solche Figurationen wegen ihrer schweren Spielbarkeit zuvor nie gegeben hatte – dann rhythmische Akzentuierungen im Stil der französischen Overtüre, im Hauptteil große Melodiebögen mit Korrespondenzen wie in Echopartien und zum Abschluß dann große Klangballungen von ungewöhnlicher harmonischer Dichte.

Die Fuge ist ganz beherrscht von ihrem langen zweiteiligen motorischen Thema. Von seinem zweiten Auftreten an wird die Pause im Thema durch einen stereotypen Einschub in einer anderen Stimme gefüllt. Alle Abwechslungen innerhalb der Fuge bleiben an den motorischen Duktus des Themas gebunden. Es werden harmonisch weit entfernte Regionen aufgesucht, bis nach fis-moll und cis-moll wird moduliert. Die Schlußsteigerung erfolgt vornehmlich im Pedal; denn trotz der Reduzierung der Stimmenzahl nimmt die Intensität zu. Bei schneller Bewegung in tiefer Lage hat man nämlich das Empfinden, daß große Klangmassen bewegt werden. Insofern korrespondiert dieser Abschluß mit dem Ende des Präludiums. Wichtig ist die Geste des Schlusses: Der Oktavsprung im Pedal setzt zwar einen fulminanten Punkt, aber er erfolgt auf einem unbetonten Taktteil; dadurch schwingt unsere Empfindung weiter – so wie der Ton in der Weite eines großen Kirchenraumes verklingen kann.

---

Marlene Lichtenberg (vergleiche [www.MarleneLichtenberg.com](http://www.MarleneLichtenberg.com)) gehört zu den weit gerühmten Opernsängerinnen im dramatischen Fach und zu wichtigen Konzertsängerinnen in der jüngeren Generation. Zu ihren Partien gehören bedeutende Rollen in Wagners *Ring*, die Titelrolle in Bizets *Carmen*, die *Amneris* in Verdis *Aida* und auch viele kleinere Partien. Sie singt im festen Engagement am Staatstheater Cottbus und als Gast in etlichen anderen Opernhäusern.

Dr. Peter Simonett ist seit 1979 Organist und Chorleiter in Mater Dolorosa.