

46. Steglitzer Kirchenmusiktage

Mater Dolorosa

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstraße 59

Sonntag, 27. September 2015, 17.00 Uhr

Orgelkonzert

Johann Sebastian Bach

1685 – 1750

Präludium und Fuge h-moll, BWV 544

Choralbearbeitung „Von Gott will ich nicht lassen“, BWV 658

Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552

Robert Schumann

1810 – 1856

Fuge über den Namen B-A-C-H, op. 60,6

Max Reger

1873 – 1916

Consolation, op. 60,4

Phantasie und Fuge für Orgel
über den Namen B-A-C-H, op. 46

Peter Simonett

Wer Bachs **Präludium und Fuge in h-moll** hört, meint, er höre eine ganz klare Affektdarstellung; diese deutlich in Worte zu fassen, will aber nicht gelingen; das zeigen die 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 und Differenziertheit gut auffaßbar, denn es ist klar gegliedert. Der Hauptteil erklingt als Ritornell in abgewandelter Form viermal, dabei werden verschiedene 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 Gesangspartie in einer der kunstvollen Arien in Bachs Kantaten, wo sich Vokalstimme und obligate Instrumentalstimme oft sehr angleichen. Der erste Takt ist wie ein Motto, aus dem dann die weiteren Melodiebögen abgeleitet werden.

Der Interpret muß deshalb im „kantablen“ Vortrag (wie es Bach nennt) 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 Sechzehntel 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.

In der ernstesten Choralbearbeitung „**Von Gott will ich nicht lassen**“ hebt sich die Melodie des Kirchenliedes deutlich von den übrigen Stimmen ab. Deren rhythmische Beharrlichkeit drückt in wenigen Motiven plastisch den Sinn des Textes aus. Die Schlußgestaltung verstärkt dies noch, denn es scheint, als „*wollten*“ die Stimmen über dem Schlußton der Melodie nicht aufhören – eben „*von Gott nicht lassen*“.

Bachs **Präludium und Fuge in Es-Dur** gilt vielen als das großartigste und prächtigste Werk, das er für die Orgel geschrieben hat, es ist mit seiner Dauer von 15 bis 16 Minuten auch eines der längsten.

Das *Präludium* vereint mustergültig die beiden damaligen Nationalstile, den italienischen und den französischen. Wenige Jahre später hätte in Berlin am Hofe Friedrichs des Großen der bedeutende Flötist und Theoretiker Quantz in dieser Komposition den „*vermischten Stil*“ sehen können; mit dieser Bezeichnung hat er nämlich kurz nach Bachs Tod den neuen deutschen Stil charakterisiert. – Die Form des Präludiums folgt der italienischen Konzertform, wie sie von Vivaldi geprägt worden war. Der Anfangsteil, das Ritornell, kehrt nicht nur am Ende als Ab- rundung wieder, sondern erklingt auch mittendrin verändert auf ver- schiedenen Stufen der Tonart. Dadurch wird die Gesamtform einer- seits recht einheitlich, andererseits ist sie durch die Kontrast- erfindungen abwechslungsreich gestaltet. Im Ritornell, also dem wie- derkehrenden Hauptteil, verweist der Rhythmus auf die damals gängi- ge gravitatische französische Overtüre und prägt in diesem Sinne den Hauptcharakter des Satzes.

Ritornell

Solo a: Echo / “Rezitativ”

Ritornell verändert

Solo b: 3-stimmig, fugiert

Ritornell verändert

Solo a': Echo / “Rezitativ”

Tutti: 4-stimmig, fugiert

Ritornell

Die *Fuge* ist eine Tripelfuge: Ihre drei Teile haben jeweils ein eigenes Thema, sie sind insofern selbständige Fugen und sie haben auch ei- nen deutlichen Abschluß. Bei der zweiten und dritten Fuge wird nach der Verarbeitung des eigenen Themas das erste Thema wieder aufge- nommen, jedoch im Rhythmus der neuen Taktart angepaßt. Der Zu- sammenhang zwischen dem zweiten und dritten Teil besteht in dem beibehaltenen Bewegungsduktus. – In Kenntnis von Bachs religiöser Haltung hat man die dreiteilige Fuge deshalb auch als *Trinitäts-Fuge* bezeichnet. Allerdings finden wir bei Bach keinen Beleg für diese wahr- scheinlich sinnvolle Auffassung.

Robert Schumann hat Bach hoch verehrt; das „*Wohltemperierte Kla- vier*“ war für ihn Gegenstand intensiver Analyse, was die Kompositi- onstechnik anlangt, und zugleich eine Fundgrube „*herrlichster Charak- terstücke*“. Die sechs Fugen, in denen Schumann die Tonfolge, die in Bachs Namen enthalten ist, zum Thema nimmt, vereinen spätbarocke Polyphonie und romantisches Empfinden. Er schreibt sie „*für Orgel*

oder *Pedalflügel*“. Den Pedalflügel hatten Mendelssohn und Schumann im Leipziger Konservatorium eingeführt, er sollte nicht nur für die Organisten ein Instrument zum Üben sein, Schumann glaubte vielmehr, damit die pianistische Ausdruckspalette erweitern zu können. Der Versuch hatte dann aber keine nachhaltigen Folgen.

Die sechste Fuge ist eine Doppelfuge, sie ist stark an die technischen Möglichkeiten der Orgel gebunden. Schumann intensiviert die Komposition nicht nur durch kleinere Notenwerte, sondern auch das Tempo selbst nimmt zu. Nach einer weitgespannten Durchführung des Themas beginnt schon „*lebhafter*“ ein zweiter Fugenabschnitt mit eigenem Thema, er geht unmittelbar über in eine Zusammenführung beider Themen. Anders als die meisten Fugen von Bach kulminiert diese Fuge aber nicht in kontrapunktischer Komplizierung, bei der wir „intellektuelle Arbeit“ bewundern können, sondern sie löst sich in romantischem Überschwang auf in eine freie Klangausweitung.

Auf zehn Minuten verteilt, vollzieht sich dabei auch im Gefühl des Zuhörers ein Wandel. Anfangs werden wir auf romantische Weise mit dem B-A-C-H-Thema behutsam, ja ehrfürchtig, in die Welt von Bach eingeführt. Mit der Zunahme der musikalischen Intensität entfernen wir uns auch als Hörer immer weiter von dem Ernst und der fast drückenden Schwere des Beginns. Schließlich werden wir von Schumanns Begeisterung schlichtweg mitgerissen und am Ende ist sogar die strenge Gestalt des Themas „fast vergessen“: Unsere Gefühle werden in dieser Musik romantisch verwandelt!

Max Reger vollzieht diese Gefühlsverwandlung weit schneller, obwohl wir in **Consolation** eine betont langsame Komposition hören. Den Titel hat er ungemein treffend gewählt. Eine in der Ausdehnung und auch in den Intervallen weit gespannte Melodie umfängt uns tröstlich. Doch im Mittelteil der Komposition wird die Aussage drängender, die Phrasen sind kurz, die Dynamik geht bis in die größte Lautstärke. Man meint, jetzt würde der Grund genannt, warum wir den Trost brauchen. Wenn dann zum Ende hin die Anfangsmelodie wieder aufgenommen wird, will es scheinen, als schwinde die Melodie ganz zeitlos aus.

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 meist vergeblich die Annäherung an die Klangpalette

des Orchesters versucht worden war, erwies sich bei ihm als fähig, den expressiven Stil der Jahrhundertwende darzustellen.

Die Buchstabenfolge im Namen von Bach läßt sich unmittelbar in Tönen darstellen, 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 zeitweilig den Gedanken, über *B-A-C-H* eine Ouvertüre zu schreiben. Neben Schumanns 6 Fugen gibt es bei Liszt eine große Phantasie mit Fuge über diese Töne als Thema. Reger stellte sich also mit seinem Werk in eine Traditionskette. Formen und Satztechniken zeigten bei ihm mit Präludien, Fugen, Kanons etc. ohnehin einen starken Bezug zu längst vergangenen Stilen. Auf der anderen Seite nutzt er in den gleichen Werken zuvor ungeahnte harmonische Kühnheiten und neuartige thematisch dichte Verarbeitungen, so daß man ihn keineswegs als Historisten abtun konnte.

Die Töne B-A-C-H gehören aufgrund ihrer Chromatik (a-b-h-c) keiner Tonart an, sie lassen sich aber in vielfältige harmonische Verbindungen bringen. Insofern war dieses Thema für Regers harmonisch weit ausgreifenden Stil auch kompositionstechnisch anregend. Diese Tonfolge durchzieht auf verschiedenartige Weise das ganze Werk. Gleichsam als Emblem wird am Beginn eine einprägsame Akkordfolge durch die thematischen Töne (*B-A-C-H*) im Sopran zusammengehalten; allerdings ist das harmonische Übergewicht so stark, daß viele Hörer die Töne kaum als Melodie wahrnehmen werden.

Dann wird die Tonfolge gleichsam zum Kolorit, das in allen möglichen Umformungen und Sequenzierungen den ganzen Satz durchdringt. Eine andere Technik zeigt der Mittelteil der Phantasie; er ist über einem Ostinato

aufgebaut, also über der ständigen Wiederholung der Töne B-A-C-H im Baß. Die Tonfolge kann aber auch kantable Melodie sein, am Ende der Einleitung wird sie nämlich ganz leise im emphatischen Sinne zu „dem Thema“.

Grave. (sempre quasi improvisatione.)

I. Man. *fff*

(C. II, III.) *fff*

