

Steglitzer Kirchenmusiktage
Katholische Pfarrkirche MATER DOLOROSA
Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59
Sonntag, 5. Oktober 2008, 17.00 Uhr

O r g e l k o n z e r t

A n t o n i o V i v a l d i

1678 - 1741

Concerto d - moll, op. 3,11
für die Orgel bearbeitet von J. S. Bach, BWV 596
(Allegro) - Fuge - Largo e spiccato - (Allegro)

M a x R e g e r

1873 - 1916

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

J o s e p h A h r e n s

1904 - 1997

Verwandlungen I für Orgel (1963)

J o h a n n S e b a s t i a n B a c h

1685 - 1750

Triosonate C-Dur, BWV 529
Allegro - Largo - Allegro

Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552

Hans Peter Simonett

Im Sommer dieses Jahres konnte unsere Orgel zum größeren Teil gründlich gereinigt, technisch überholt und in der Intonation überarbeitet werden. Dies war durch eine schon länger vorliegende Spende eines früheren Gemeindemitgliedes möglich geworden. Die Spenderin hat damit auch ihrer Mutter ein Denkmal gesetzt, denn diese war über zwei Jahrzehnte in der Gemeinde auch eine große ideelle Förderin der Orgelmusik.

Unsere Orgel ist in ihrem Hauptbestand gut 30 Jahre alt. Sie hat 1977 das Harmonium abgelöst, mit dem sich die Gemeinde 34 Jahre als Begleitinstrument hat begnügen müssen. 1987 und 1995 konnte die Orgel – jeweils durch wenige gezielte Spenden – auf ihre jetzige Größe erweitert werden.

Nach drei Jahrzehnten waren Reinigung und Überholung dringend geboten. Die Spende war so großzügig bemessen, daß wir bei Verzicht auf eine Reinigung des nicht so alten Rückpositivs die Mittel hatten, ein kleines Positiv, das uns günstig angeboten wurde, als Chororgel zu erwerben. Es steht etwas versteckt in der Nische des linken Querschiffs. Mit diesem Instrument können wir unsere größeren Choraufführungen unten im Querschiff begleiten, gelegentlich kann die Chororgel auch als Begleitinstrument beim Choralamt und bei anderen Gelegenheiten dienen.

Die Überarbeitung der Hauptorgel – wie wir jetzt sagen können – hat nicht nur technische Defekte behoben, sondern durch die Reinigung und durch die Nachintonation auch den Klang deutlich verbessert. Die Orgel klingt jetzt lichter, frischer und singender. Das ist im Wesentlichen dem Können des Intonateurs zu verdanken. Herr Martin Schwarz von der Firma Schuke in Zehlendorf hat von den 2542 Pfeifen der Orgel 1710 einzeln überarbeitet und im Klang veredelt. Die restlichen 832 Pfeifen, die nach über 20 Jahren durch die Heizungsluft zwar auch deutlich verdreht sind, die aber klanglich noch recht gut sind, sind nur gestimmt worden. Anschließend ist die Mechanik der Orgel überarbeitet worden; diese Arbeiten hat Herr Reitebuch ausgeführt, der vor drei Jahrzehnten das Instrument optisch und technisch entworfen hatte.

Das Programm des heutigen Konzertes ist so angelegt, daß die neue Klangqualität der Orgel demonstriert werden kann. Ich habe Werke gewählt, deren Sätze in den 29 Jahren, die ich hier nun spiele, einzeln z. T. schon oft im Gottesdienst erklingen sind. Heute sollen sie in ihrem jeweiligen zyklischen Zusammenhang zu hören sein. Lediglich die Einleitung zu dem Konzert von Vivaldi und die „Verwandlungen“ von Ahrens sind zuvor nur im Konzert erklingen.

Antonio Vivaldi hat, wie es damals in Italien üblich war, Opern und Oratorien komponiert, und er hatte teilweise beträchtlichen Erfolg damit. In ganz Europa berühmt wurde er aber mit seinen Concerti grossi und mit den Konzerten für ein Soloinstrument und Orchester. Heute gehören viele seiner Violinkonzerte, etwa „Die vier Jahreszeiten“, zum Standardrepertoire der Geiger. Im Hauptamt war Vivaldi in Venedig Violinlehrer an einem Waisenhaus für Mädchen. Wenn er mit seinem „Schulorchester“ seine Kirchenkonzerte gab, dann war das ein musikalisches Ereignis, das die Fremden anzog. An seinen Kompositionen rühmte man die originellen und plastischen Formulierungen und den Ausdrucksreichtum. An der Ausführung der Werke bewunderte man das exakte Zusammenspiel und die feinen Klangabstufungen.

Zu Bachs Zeit war es, zumal in Norddeutschland, nicht ungewöhnlich, Werke anderer Gattungen auf das Tasteninstrument zu übertragen, also auf das Cembalo oder auf die Orgel. Dazu eigneten sich besonders das italienische Concerto grosso und das Solokonzert. Auf der Orgel kann man ja durch Manualwechsel die Klangabstufungen des Orchesters, soweit sie blockhaft auftreten, recht gut nachahmen, oft wird dadurch sogar die Gliederung der Komposition noch deutlicher, als sie im Original des Streicherklanges hörbar werden kann. Durch diese Übertragungen erschloß sich Bach einerseits die neue italienische Form des Konzertes, andererseits ergaben sich für die Orgel neue Spielfiguren und neue Ausdrucksbereiche, denn bei der Übertragung von Violinfiguren auf das Tasteninstrument gab es natürlich spieltechnische Probleme zu lösen. Die Intensivierung eines Akkordes durch ein Streichertremolo beispielsweise muß auf dem Tasteninstrument anderweitig durch schnelle Bewegungen nacheinander ersetzt werden.

Mit seinen vier Sätzen, von denen einer eine umfangreiche Fuge ist, steht das **Concerto in d-moll** formal der Kirchensonate nahe, wie sie von Corelli geprägt worden ist. Dieses Konzert galt lange Zeit als Komposition des ältesten Bachsohnes Wilhelm Friedemann. Er hatte nämlich auf dem Autograph vermerkt, das Werk sei von ihm, nur in der Abschrift seines Vaters („di W. F. Bach, manu patris mei descript.“). Die Beweggründe für diese Irreführung sind unbekannt.

Regers Toccata und Fuge aus op. 59 dürfte sein am häufigsten gespieltes Orgelwerk mittlerer Größe sein. In der zweiten Junihälfte des Jahres 1901 hat Reger in Weiden 12 kürzere Orgelwerke komponiert und unter einer Opuszahl zusammengefaßt. Es sind selbständige Kompositionen, die meist nicht in einem zyklischen Zusammenhang zu sehen sind – bis auf den offensichtlichen Zusammenhang von Toccata und Fuge. Dies sind Werke, die zusammen etwa 10 Minuten dauern und damit in der Zeitdauer vielen Präludien und Fuge von Bach nahekommen.

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 sehr 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 den harmonischen Möglichkeiten als Dur, deshalb eignet es sich besser für die Präludien; das „einfachere“ Dur ist dann über den Gegensatz zur Tonart des Präludiums hinaus auch besser geeignet für die klarere 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 der Hörer fast ständig hört. Lautstärke und Tempo steigern sich allmählich, so daß die ganze Fuge eine ununterbrochene Entwicklung darstellt. Damit zeigt sich schon ein architektonischer Unterschied zu Bach. Ein weiterer und den Charakter prägender Unterschied ist der andere Bewegungsduktus, der kaum mehr an den barocken Ablauf denken läßt.

Joseph Ahrens hat über mehrere Jahrzehnte als Virtuose, als Lehrer und als Komponist die Kirchenmusik in Berlin geprägt. Er gehörte in der Mitte des 20. Jahrhunderts zu den wichtigen Komponisten von Orgelmusik in Deutschland. Seine Werke reichen stilistisch von kirchentonale geprägten Kompositionstechniken über freitonale Bildungen bis zur Zwölftontechnik.

Der Titel *Verwandlungen* bezieht sich zuerst einmal auf die Kompositionstechnik: Ein Zwölftonthema wird durch alle zwölf Tonstufen „verwandelt“. Anders als in den meisten Kompositionen in der Nachfolge von Schönberg bildet hier die Zwölftonreihe – zumindest in ihren jeweiligen Anfangstönen, ein Motiv, dem man im Hören gut folgen kann. Über die Technik hinausgehend, versteht Ahrens seine Orgelmusik vielfach als Abbild für das Unsagbare, ohne daß die Bezüge im einzelnen deutlich benannt werden.

Die „*Verwandlungen*“ bestehen aus fünf deutlich getrennten Abschnitten; vier relativ kurze Teile sind in gleicher Zwölftonkonstruktion gearbeitet, sie bilden in sich jeweils dreiteilige Formen unterschiedlichen Charakters: Nach der Introduction, die nach kurzer dynamischer Rücknahme auf klangmäßige Steigerung angelegt ist, folgt an zweiter Stelle ein verhaltener zweistimmiger Satz, dessen langsame

Rahmenteile eine aus springend-tänzerischer Motivik gestaltete Mitte umgeben. Im dritten Abschnitt umschließen klangliche Massierungen einen durch abgerissene Pedalsoli eruptiv wirkenden Mittelteil. In der vierten Form, einem Trio, bilden die drei Stimmen eine lichte Klangwelt.

Im letzten Teil wird das Themenmaterial in freier Form toccatenhaft verarbeitet, virtuose Spielfiguren drängen mit starken Intervallspannungen zum Schluß; zum Ende hin nähert sich Ahrens deutlich hörbar einem tonalem Zentrum, ohne daß dabei die vorherigen durch die Zwölftontechnik gebildeten Motive aufgegeben werden.

Ein Trio mit zwei Oberstimmen (meist sind es Geigen), die über dem Baß konzertieren, ist die ganze Barockzeit hindurch in der Instrumentalmusik eine der wichtigsten Techniken. Vor Bach hatte Corelli die Triosonate in zweifacher Gestalt mustergültig gepflegt, als Kammer-sonate mit 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 beträchtlich, der einzelne Satz wird fast so lang wie bei Corelli eine ganze Sonate gedauert hat. Das setzt eine übersichtliche Formkonstruktion voraus; Bach findet in seinen sechs Sonaten für eine zweimanualige Orgel mit Pedal in jedem dieser sechs Werke dafür ganz unterschiedliche individuelle Lösungen.

Die Orgel ist das einzige Instrument, auf dem ein Spieler allein drei real unterschiedliche Stimmen darstellen kann. Auf zwei Manuale verteilt, erhalten rechte und linke Hand jeweils eine Stimme, die einer bewegten Geigenstimme in nichts nachsteht. Im Pedal wird der ebenfalls recht bewegte Baß gespielt.

Das erste *Allegro der 5. Sonate* hat die gleiche Form wie eine Da-Capo-Arie, der Anfangsteil wird also nach dem Mittelteil wiederholt. Allerdings ist die Figuration sehr instrumental erfunden, so daß der Vergleich mit einem Vokalduett schwerfällt. In klarer Disposition werden mehrere Gedanken entwickelt, die dann in dem leicht kontrastierenden Mittelteil in einer Art Durchführungstechnik, wie wir sie später von Haydn und Mozart kennen, verändert werden. Der Satz erhält seine Lebendigkeit durch den steten Wechsel in der Satzdicke. Teilweise entwickeln die Oberstimmen einen Dialog (wie am Anfang), teilweise spielen sie in gleichartigen oder in kontrastreichen Figuren zusammen, dann wieder gibt es Stellen, in denen der Baß gleichberechtigt mitwirkt.

Im *langsamen Satz* konzertieren die Oberstimmen rhythmisch in äußerst differenzierter Weise über dem ruhig dahinschreitenden Baß. Der Eindruck ist von expressiver Kantabilität. Dadurch und durch den Tonartcharakter (a-moll) bildet dieses Largo einen starken Gegensatz zu den lichten Affektgehalten der Ecksätze.

Im *dritten Satz* ist der Baß den Oberstimmen in seinem Bewegungsablauf fast gleichwertig. Die melodischen Gedanken heben sich plastisch voneinander ab. Zudem bilden deutliche Kadenzen eine zusätzliche Orientierung. Auch in diesem Satz hat der mittlere Abschnitt Durchführungscharakter. Die harmonische Dichte nimmt dabei deutlich zu.

Bachs Präludium und Fuge in Es-Dur gilt vielen als das großartigste und prächtigste Werk, das er für die Orgel geschrieben hat. Das Präludium vereint mustergültig die beiden damaligen Nationalstile, den italienischen und den französischen. Wenige Jahre später hätte 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 Abrundung wieder, sondern er erklingt auch mittendrin verändert auf verschiedenen Stufen der Tonart. Dadurch erscheint die Gesamtform einerseits recht einheitlich, andererseits ist sie durch die Kontrasterfindungen, in denen andere Tonartbereiche aufgesucht werden, abwechslungsreich. Im Ritornell, also dem wiederkehrenden Hauptteil, verweist der Rhythmus auf die 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: Die drei Teile haben jeweils ein eigenes Thema, sie sind insofern selbständige Fugen und sie haben auch einen deutlichen Abschluß. Bei der zweiten und dritten Fuge wird nach der Verarbeitung des eigenen Themas das erste Thema wieder aufgenommen, allerdings im Rhythmus der neuen Taktart angepaßt. Der Zusammenhang zwischen dem zweiten und dritten Teil besteht in dem beibehaltenen Bewegungsduktus.

Si.