

41. Steglitzer Kirchenmusiktage
Katholische Pfarrkirche MATER DOLOROSA
12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstraße 59
Sonntag, 3. Oktober 2010, 17.00 Uhr

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

J o h a n n S e b a s t i a n B a c h
1685 - 1750

P a s s a c a g l i a und F u g e c-moll, BWV 582

Choralbearbeitung *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, BWV 684

P r ä l u d i u m und F u g e C-Dur, BWV 547

R o b e r t S c h u m a n n
1810 - 1856

F u g e über B-A-C-H, op.60,6

M a x R e g e r
1873 - 1916




B e n e d i c t u s, aus op. 59

P h a n t a s i e und F u g e für Orgel
über den Namen B-A-C-H, op. 46

P e t e r S i m o n e t t

Wie oft darf ich mich im normalen Gespräch wiederholen? Sicher kann ich zweimal sagen, was ich bekräftigen will; doch schon beim dritten Mal brauche ich eine Veränderung, eine Weiterführung. – Und in der Musik? Warum langweilt uns nicht die ständige Wiederholung (hier 21-mal) der Melodie im Baß bei Variationen über einem Ostinato, also bei einer immer wiederkehrenden Tonfolge? Der Grund ist einfach: sie gibt uns sicheren Halt in all der Abwechslung in den Oberstimmen, etwa so wie das Geländer an einer steilen Treppe oder wie das Seil, mit dem wir uns im Hochgebirge sichern. Bachs Thema für die *Passacaglia* ist aber keineswegs ein simples „Geländer“, sondern eine Melodie voller Spannung. Die folgenden Variationen in den Oberstimmen werden dann so zu Gruppen gebündelt, daß größere Einheiten entstehen. Aber auch diese größeren Einheiten werden noch durch eine Entwicklung überwölbt, denn bis zur 12. Variation ergibt sich durch verschiedene Mittel eine Steigerung, in den nächsten drei Variationen erfolgt eine Rückentwicklung bis zur Einstimmigkeit, im dritten Abschnitt (ab Variation 16) führt die Klangzunahme zur Schlußsteigerung.



[1]
 [2]
 [3]
 [4] 
 [5] 
 [6] 
 [7]
 [8] "

13] 3-stimmig
 14] ohne Baß: 2-stimmig
 15] 1-stimmig

[16] aufgelöste Akkorde
 [17] schnellste Bewegung
 [18] zunehmende
 [19] Dichte
 [20]

9]
 10]
 11] Thema in Oberstimme
 12] "

Fugenthema:



Kantopunkt:



Dieser erlebbaren dynamischen Gliederung mit ungleich langen Abschnitten (12, 3, 5 Variationen) scheint Bach eine unhörbare statische Ordnung zu unterlegen: die – wie die Graphik zeigt – eine symmetrische Anordnung in der Zahl der einzelnen Variationsgruppen ergibt. Das Bestreben, in der

Musik über das Hörbare hinaus Ordnung zu schaffen, ist bei Bach vielfach zu finden als Ausdruck seines religiös fundierten Schaffensanspruchs.

Die unmittelbar anschließende dreiteilige Fuge verarbeitet die erste Hälfte des Themas mit einem beibehaltenen Kontrapunkt. Trotz der Verbindung durch das gleiche Thema wirkt die Fuge gegenüber den Variationen als Kontrast, denn sie ist großflächiger. Die Spannung kulminiert am Ende in einem „neapolitanischen Sextakkord“, der in diesem Zusammenhang stärker wirkt als manche Dissonanz späterer Zeit. Nach einer Pause wird die Spannung dieses Akkordes in einer langen Kadenz aufgelöst.

Der Text des Liedes *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* spannt den Bogen von der Taufe Jesu zur Taufe und zum Leben des Christen. Bach läßt die Melodie des Liedes von einer Baßstimme (im Pedal) in langen Notenwerten vortragen, darunter ist ein weiterer sehr bewegter Baß, in dem man die Wasserwellen vom Jordan hören kann; im Diskant konzertieren zwei Stimmen in vielfältigen Imitationen.

Auffällig ist der Schluß der Komposition. Die bewegten freien Stimmen umspielen den lang ausgehaltenen Schlußton der Melodie, führen aber nicht zum erwarteten Schlußakkord in Moll. Vielmehr schließt der Satz mit einem Dur-Akkord, der zwar theoretisch als altertümlicher kirchentonaler Schluß gelten kann, praktisch aber als Dominante gehört wird, d.h. man wartet noch auf den eigentlichen Schlußklang. Der tatsächlich letzte Akkord ist dann auch noch relativ kurz; der Rest des Taktes wird – was nur der Blick in die Noten zeigt – mit einer Pause gefüllt, die noch eine Fermate trägt. Diese Auffälligkeiten zusammen scheinen eine Deutung nahelegen: So wie der Schluß der Komposition nicht im erwarteten, dem „natürlichen“ Medium des hörbaren Klanges eingelöst wird, findet die Taufe ihre Vollendung auch nicht im sinnlich Faßbaren, sondern erst nach dem irdischen Leben.

Das Motivmaterial des *Präludiums in C-Dur* ist im Prinzip einfach: Skala und Dreiklang. Seine spezielle Ausformung ist aber im Hinblick auf eine große Form erfunden, die den Eindruck des Festlichen, Erhabenen, Feierlichen hervorruft. Die Skala, in der die Dreiklangstöne markiert werden, scheint sich durch Oktavverlagerung und durch Sequenzierung zu immer größeren Bögen fortzusetzen. Fanfarenartige Dreiklangsbrechungen im Baß des Pedals – der Skalenrichtung entgegengesetzt, also abwärts – sind als Kontrapunkt, als Gegengewicht aufzufassen. Die Gliederung ist an den deutlichen Kadenzen erkennbar. – Die *Fuge* bildet zum Präludium sowohl einen Gegensatz wie eine Ergänzung. Das Präludium ist von einem typisch instrumentalen Figurationscharakter beherrscht, die Fuge ist dagegen von

cantabler Art. Aus der immer weiter strebenden Bewegung, die sich im Präludium in den scheinbar endlosen Skalen zeigt, wird in der Fuge eine lange Entwicklung: Wenn sich das Ende der vierstimmigen, nur im Manual gespielten Fuge ankündigt, setzt im Pedal das Fugenthema in der Vergrößerung ein.



Das Thema, das das ganze Stück seit Beginn beherrscht (Zwischenspiele im Sinne von Partien, in denen das Thema fehlt, gibt es nicht), ist also zugleich das Ziel der Entwicklung. Der Schluß mit seinen dissonanten, von Pausen durchsetzten Akkorden erinnert an das Ende des Präludiums. Nach diesen schweren Akkordballungen schwingt die Bewegung über einem Orgelpunkt aus, als sei dies ein in sich bewegter, auskomponierter Schlußakkord; der tatsächliche Schlußakkord ist dafür ungewöhnlich kurz.

Robert Schumann hat Bach hoch verehrt; das *Wohltemperierte Klavier* war für ihn Gegenstand intensiver Analyse, was die Kompositionstechnik anlangt, und zugleich galt es ihm als Fundgrube „herrlichster Charakterstücke“. Die sechs Fugen, in denen Schumann Bachs Namen als Tonfolge (b-a-c-h) zum Thema nimmt, stellen den Versuch dar, spätbarocke Polyphonie und romantisches Empfinden zu vereinen. 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 Übungsinstrument sein, Schumann glaubte vielmehr, damit die pianistische Ausdruckspalette erweitern zu können. Der Versuch hatte allerdings keine nachhaltigen Folgen.

Die sechste Fuge ist eine Doppelfuge, sie ist stark an die technischen Möglichkeiten der Orgel gebunden. Schumann legt die Fuge so an, daß nicht nur die komponierte Bewegung intensiviert wird, sondern selbst das Tempo zunimmt. 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 bei Bach kulminiert die Fuge aber nicht in kontrapunktischer Komplizierung, sondern sie löst sich in romantischem Überschwang auf in eine freie Klangausweitung. In gut zehn Minuten vollzieht sich für den Hörer überaus langsam auch ein Wandel im Gefühlsgehalt der Musik; der ruhige, fast traurige Ernst des Anfangs geht immer mehr über in eine hymnische Begeisterung.

In seiner Sammlung von 12 Kompositionen op. 59 hat **Reger** in dem **Benedictus** 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.

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 Ausdruckspalette 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 als Tonfolge darstellen, der Name ist also auch im musikalischen Sinne hörbar. Bach selbst hat seinen Namen auf diese Weise aber erst am Ende seines Lebens in dem Schlußsatz der *Kunst der Fuge* als Thema angebracht. Beethoven hatte zeitweilig geplant, eine Ouvertüre über *B-A-C-H* zu schreiben. Unter den späteren Kompositionen über diese Tonfolge sind Schumanns Fugen und die große Phantasie mit Fuge von Liszt die bedeutendsten. Reger stellte sich also mit seinem Werk in eine deutliche 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 einen Historisten abtun konnte.

Die Tonfolge *B-A-C-H* gehört aufgrund ihrer Chromatik (*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, gleichsam als Motto, eine einprägsame Akkordfolge durch die thematischen Töne (*B-A-C-H*) im Sopran zusammengehalten; allerdings ist das harmonische Übergewicht so stark, daß kaum ein Hörer diese Töne als Melodie wahrnehmen wird. Dann durchzieht die Tonfolge gleichsam als Kolorit in allen möglichen Sequenzierungen und Umformungen den ganzen

Grave. (*sempre quasi improvisatione.*)

I. Man. *fff*

(C. II, III.) *fff*

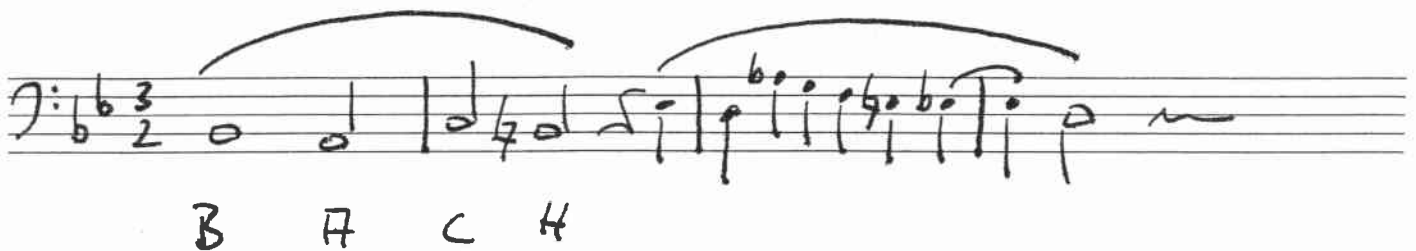
Satz. Eine andere Technik zeigt der Mittelteil der Phantasie; er ist über einem Ostinato, also der ständigen Wiederholung, von *B-A-C-H* im Baß aufgebaut. Diese Tonfolge kann aber auch kantable Melodie sein, am Ende der Einleitung wird sie nämlich ganz leise als Melodie im emphatischen Sinne zu „dem Thema“.

Die Phantasie hat trotz ihres freien rhapsodischen Charakters - am Beginn steht als Interpretationsanweisung: *quasi improvisatione* - einen 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, die teilweise wie ein Einbruch erfahren wird. Wiederholungen vermeidet Reger. Die korrespondierenden Abschnitte stellen jeweils eine Weiterentwicklung, eine Steigerung dar.

Gliederung der Phantasie:

- I Einleitung
- II Entwicklung *a* - III Ostinato - IV Entwicklung *b*
- V Abschluß

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



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 Bewegungsintensität ein. Im Laufe der weiteren Steigerung werden später beide Themen kombiniert.



Si.