



Internationaler Orgelsommer im Fuldaer Dom

20. August, 16.30 Uhr

Martin Schmeding, Leipzig

„Ein feste Burg ist unser Gott“ -

der Lutherchoral als Programm bei Johann Sebastian Bach,
seinen Vorgängern und Nachfolgern“

Max Reger
(1873 - 1916)

Choralfantasie
„Ein feste Burg ist unser Gott“
Op.27

Dieterich Buxtehude
(1633 - 1707)

Choralfantasie
„Nun freut Euch, lieben Christen g'mein“
BuxWV 210

Petr Eben
(1929 - 2007)

„Walpurgisnacht“ aus Faust (1987)
(mit Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“)

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Kanonische Veränderungen über
„Vom Himmel hoch, da komm ich her“
BWV 769

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809 - 1847)

Andante und Finale
aus der Symphonie V „Reformation“
Op. 107
(Bearbeitung: William Th. Best)



Martin Schmeding,

geb. 1975 in Minden/Westfalen, studierte in Hannover, Amsterdam und Düsseldorf u. a. bei U. Bremsteller, L. Rovatkay, Dr. H. v. Nieuwkoop, J. v. Oortmerssen und Jean Boyer.

Bei zahlreichen nationalen und internationalen Wettbewerben wurde er mit Preisen ausgezeichnet, so u. a. beim Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerb Berlin, Pachelbel-Wettbewerb Nürnberg, Ritter-Wettbewerb Magdeburg, Böhm-Wettbewerb Lüneburg, Hochschulwettbewerb Hannover/Mannheim, Deutschen Musikwettbewerb Berlin, Europäischen Wettbewerb junger Organisten Ljubljana und Musica antiqua Competition Brugge. 1999 war er Finalist des ARD-Wettbewerbs München. Daneben erhielt er zahlreiche weitere Stipendien und Förderungen (u. a. Studienstiftung des

Deutschen Volkes, Niedersächsischer Kulturförderpreis 1999).

Nach Positionen als Kantor und Organist in Hannover und Düsseldorf (Neanderkirche) wirkte er von 2002 - 2004 als Dresdener Kreuzorganist an einer der bedeutendsten kirchenmusikalischen Stätten Deutschlands.

Nach Lehraufträgen in Hannover, Leipzig, Weimar und Dresden war er seit Herbst 2004 Professor für Orgel an der Hochschule für Musik Freiburg. Seit 2016 wirkt er als Professor an der Musikhochschule Leipzig.

Rundfunk- und CD-Aufnahmen, Publikationen in Fachzeitschriften und Noteneditionen, Konzerte als Solist, Kammermusiker und mit Orchester im In- und Ausland und bei bedeutenden Festivals, das Unterrichten bei nationalen und internationalen Meisterkursen und die Tätigkeit als Wettbewerbsjuror, Dirigent und Komponist ergänzen sein künstlerisches Profil.

2009 erhielt er den Preis der deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste 2/2009), 2010 den Echo Klassik als „Instrumentalist des Jahres“ (J. S. Bach, Goldberg-Variationen für Orgel).

Zu den Werken:

Max Reger

Choralfantasie „Ein feste Burg ist unser Gott“

Mit diesem Meisterstück hat sich Reger freigeschwommen; Wollen und Können sind kongruent, und ein jugendlicher Schwung hat das Gelehrte, Demonstrativ-Absichtsvolle der Opera 7 und 16 hinweggewischt. Und der Katholik Reger hat das evangelische Kirchenlied für sich entdeckt: Dass „die Protestanten nicht wüßten, was sie an ihren Kir-

chenliedern hätten“, fiel ihm zu Recht auf. Ein mit großer Geste einsetzendes Pedalsolo eröffnet diese Choralfantasie; das mixolydische C bestimmt auch die beiden Akkordschläge in T. 3. Was dann beginnt, fasst Reger durch die Verschränkung zweier Strophen bis zu einem Komplex zusammen. Er exponiert zwei tonartliche Ebenen, D-Dur (drei- bis vierstimmig, bewegter Satz) und das terzverwandte B-Dur (vollgriffig, homophon). Dieses collagenartige Gegeneinander hat immer wieder eine frappierende Wirkung. Es gereicht Reger zur Ehre, solchen Effekt nur einmal, eben in op. 27, genutzt zu haben. Seine Registrierangaben verlangen für die erste Strophe der linken Hand (Tenor-Cantus-firmus) zu Beginn Posaune 16' und Trompete 8'. Für ihn war der Cantus firmus laut genug, um die durch die 16'-Registrierung des Manuals entstehenden Stimmkrenzungen mit dem Pedal riskieren zu können. Dass er ohnehin "al fresco" registriert, zeigt T. 48, wo er für die rechte Hand (auf Manual III) „Äoline 8', Fugara 4' usw.“ vorschreibt. In diesem Takt setzt die zweite Strophe ein, wiederum mit dem Cantus firmus im Tenor. Wohl in Erinnerung an die Wiesbadener Marktkirchenorgel, an der Reger in den 1890er Jahren wiederholt gespielt hatte, verlangt er für den Cantus firmus ein aus dem I. Manual hinabzukoppelndes Waldhorn 8' – in Wiesbaden hatte er im II. Manual ein Corno 8' vorgefunden.

In den ersten beiden Strophen hatte Reger wenig Veranlassung gefunden, sich als moderner Programmmusiker zu präsentieren. Das ändert sich nun: Ein Crescendo führt zum *fff* in T.100 (die doppelt subdominantisches Akkordfolgen der Einleitung treten wieder auf), und nun wandelt sich die Cantus-firmus-Variation zur Symphonischen Dichtung: Der „Urenkel Bachs“ wird zum Zeitgenossen des von ihm so bewunderten Richard Strauss, die Orgel wird zum Orchester. So erklingt "Und wenn die Welt voll Teufel wär" pedaliter (rechts) als Tenor, umtobt und halb erdrückt von Manualakkorden, unterlegt von einem schlangenartigen sich dahinwindenden Bass. Triumphal schwingt sich die Melodie in den Sopran bei den Worten „so fürchten wir uns nicht so sehr“, dann geht es in einer langen Antiklimax ab „Der Fürst dieser Welt“ hinab zum *pp*. Dieser wird nicht nur im beigefügten Text „gefällt“, sondern auch in den Pedalachteln, in deren Motivik Reger auf Bachs Choralvorspiel „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ aus dem *Orgelbüchlein* angespielt. Mit der letzten Strophe („Das Wort sie sollen lassen stahn“) versuchte Reger wieder zwei Dinge gleichzeitig: Zum einen entwickelt er aus der ersten Cantus-firmus-Zeile eine Fuge, während der zum anderen die gesamte Schlusstrophe unbeirrbar ihren Weg geht. An den vorletzten Höhepunkt: „Das Reich muß uns doch bleiben!“ schließt sich, kaum zu motivieren, ein überraschendes *pp* an, bevor das bravouröse Werk triumphal endet.¹

Dietrich Buxtehude **Choralfantasie „Nun freut Euch, lieben Christen gmein“**
Zusammen mit Reinckens „An Wasserflüssen Babylon“ markiert Buxtehudes „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ den Höhepunkt der norddeutschen Choralfantasie. Den ersten Stollen der Liedmelodie bearbeitet Buxtehude in Form eines „monodischen“ Orgelchorals. Erst nach diesem „Vorspiel“ beginnt das „Fantasieren“, wobei sich fast durchgehend das Bestreben des Komponisten zeigt, jede neue Zeile ausgedehnter als die vorherige zu gestalten. Auffallend ist auch der kontrastreiche musikalische Verlauf,

der sich dadurch ergibt, dass Buxtehude den unterschiedlichen inhaltlichen Aussagen des Choraltexes durch verschiedene Kompositionstechniken zu entsprechen sucht. In zwei Abschnitten wird die Chormelodie mit einem Kontrasubjekt in Achtelnoten kombiniert. Die Bearbeitung der vierten Choralzeile geschieht in Form eines konzertierenden Echos, aus dem das „mit Lust und Liebe Singen“ des Textes klingt. Ein weiterer Echoteil im Zentrum des Werkes fasst die „süße Wundertat“ in idyllische Farben. Ganz anders im Affekt dann der folgende Abschnitt: Die Textworte „Gar teuer hat er's erworben“ verweisen auf Christi Opfertod, entsprechend komponiert Buxtehude ein chromatisches, sehr langsam zu spielendes Lamento. Die darauffolgende Verarbeitung von Fragmenten dieser letzten Liedzeile zielt darauf, den schmerzlichen Affekt des Lamentos rasch vergessen zu machen (was mit zum Teil erheblichen spieltechnischen Schwierigkeiten verbunden ist) und hinüberzuleiten zur jubelnden Coda, mit der das Werk schließt.¹

Petr Eben

Als Sohn eines jüdischen Vaters und einer deutschsprachigen Mutter hatte Eben unter der deutschen Besetzung ab 1938 mehr und mehr unter Einschränkungen zu leiden: Von der Schule verwiesen und des Radios beraubt, musizierte er mit seinem Vater (Violine) und seinem Bruder (Violoncello): im Jahr 1938 entdeckte er für sich auch die Orgel und erforschte experimentierend die Instrumente seines Heimatstädtchens Āeský Krumlov. Im letzten Kriegsjahr wurde er mit seinem Bruder in einem Nebenlager des KZ Buchenwald interniert – die Elegie aus der Suita balladica, zehn Jahre nach Kriegsende komponiert, reflektiert diese alptraumhafte Zeit. 1948 begann er ein Studium an der Prager Karls-Universität, an der er nach einem Intermezzo als Dramaturg am Staatlichen Fernsehen von 1955 an selbst lehrte. Während ihm die Stalinisierung des Landes ab 1948 wachsende Schwierigkeiten einbrachte und seine akademische Karriere blockierte, fand er im Westen Förderer: Susan Landale als Organistin und Karl Vöterle, der Gründer des Bärenreite-Verlages, gehörten dazu; Kompositionsaufträge aus dem westlichen Ausland und eine Gastdozentur in Manchester 1978/79 halfen ihm, sich zu behaupten. Mit dem Zusammenbruch des kommunistischen Regimes 1989 wurde der Weg frei für eine Professur an der Karls-Universität (seit 1995 ist er emeritiert) sowie für ehrenvolle Leitungsfunktionen wie die beim Festival Prager Frühling 1992.

Obwohl Petr Eben die Orgel nie als Hauptfachinstrument studiert hat, spielt dieses Instrument eine zentrale Rolle in seinem Schaffen: Er selbst bezeichnete sie als das seinem „Beruf zugehörige Instrument“, wie es etwa für Chopin das Klavier oder für Hugo Wolf die menschliche Stimme war (zitiert nach Landgren, siehe Literatur). In Āeský Krumlov lernte er die 1750 erbaute Orgel (I/7) der St. Georgs-Kapelle kennen, desgleichen das 1682 errichtete, 1826 umgebaute Instrument (II/17) der dortigen Klosterkirche. Besonders aufschlussreich für den heutigen Interpreten ist aber die große, 1908 von Heinrich Schiffner (Prag) erbaute Orgel in St. Vitus, auf der Eben seine ersten Streifzüge durch die Orgelwelt unternahm und der er eine besondere – nicht nostalgische, sondern primär musikalisch begründete – Zuneigung bewahrte.

Man möge die klanglichen Möglichkeiten eines solchen Instruments nicht aus den Augen verlieren, wenn man Ebens Musik auf moderneren Orgeln spielt.

Ebens frühe und seither andauernde Liebe zur Orgel manifestierte sich bereits 1954, als er zum Examen sein Orgelkonzert *Symphonia Gregoriana* vorlegte – damals allerdings unter dem unverfänglichen Titel „Konzert für Orgel und Orchester“.¹

Johann Sebastian Bach

Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“

So wenig anspruchsvoll die Bezeichnung dieses Werkes in der von Bach selbst betriebenen Ausgabe anmutet, so sehr zeichnen sich die insgesamt fünf Sätze des nur auf einer Orgel mit zwei Manualen realisierbaren Werkes durch ein kaum mehr zu überbietendes kontraproduktives Kalkül aus. Es mag daher kein Zufall sein, dass Bach im Juni 1747 gerade diese Komposition bei seiner Aufnahme in die von Lorenz Christoph Mizler (1711 – 1778) initiierte Sozietät der musikalischen Wissenschaften als Pflichtstück vorlegte. Die Anregung zu der außerordentlichen Konzeption des Werkes mag er vielleicht eher zufällig bei der Komposition der insgesamt vierzehn, in das Handexemplar der Goldberg-Variationen BWV 988 eingetragenen Kanons empfangen haben. Denn die ersten acht Bassnoten des Themas, auf denen diese Stücke basieren, stimmen nicht nur mit der vierten Zeile des bekannten Luther'schen Weihnachtsliedes überein, sondern lassen sich auch mit der ersten Zeile des Chorals kombinieren. Dies spielt freilich in den vier sogenannten „Kontrapunktkanons“ der Kanonischen Veränderungen keine Rolle, bei denen sich der Kanon auf eine freie Stimme bezieht (in der Oktave, der Quinte, der Septime und in der Oktave mit Augmentation), wohl aber in der letzten Variation, in der nun nach Art des „Themenkanons“ geführt wird – zunächst in der Terz und der Sexte, dann der Sekunde und der None. Den krönenden ‚Abschluss bildet eine Diminution und ein „a la Stretta“, die Kombination aller vier (!) Choralzeilen. Kaum stichhaltig ist indes der Versuch, die in den Stimmverlauf dieser letzten Takte eingelassene Tonfolge B-A-C-H noch dazu als Signatur des Komponisten zu deuten. Sie dürfte sich eher zufällig durch die (musikalisch weit interessantere) erweiterte Kadenzierung und chromatische Linienführung der untersten Stimme des ersten Systems ergeben haben (bei den in der NBA abgedruckten Tonbuchstaben handelt es sich um einen philologisch durch nichts zu begründenden Zusatz des Herausgebers).

Dass Bach selbst noch nach der Drucklegung an der Konzeption des Werkes feilte, belegt eine von ihm selbst angefertigte Reinschrift, die zugleich eine „Fassung letzter Hand“ ist (BWV 769a). Am meisten frappiert dabei der Entschluss, die stete Steigerung durch eine symmetrische Ordnung zu ersetzen, bei der nun die vormals als Finale fungierende fünfte Variation ins Zentrum der Komposition rückt. Der gesamte Verlauf wird nun von zwei Oktavkanons gerahmt, wobei die Skalen am Ende des letzten Satzes gewissermaßen zyklisch auf die ersten Töne des Werkes verweisen. Die übrigen Kanons teilen sich in zwei Gruppen mit konsonanten (Quinte, Sexte und Terz) bzw. dissonanten Einsatzintervallen (Sekunde, None und Septime). Der Anlage entspricht auch die Stimmenzahl der einzelnen Sätze. Während die beiden ersten Variationen sowie die erste Hälfte des ins Zentrum gerückten fünften Satzes dreistimmig angelegt sind, weisen die nachfolgenden Kanons eine zusätzliche vierte, als Vagans gestaltete Stimme auf: Sie setzt exponiert in T. 27 mit dem Beginn des Canon alla seconda auf einem forte zu registrierenden zweiten Manual ein und teilt damit das Werk in zwei Hälften. Zudem durchmisst diese freie

Stimme geradezu exponiert den Ambitus der Orgel von c₃ bis C, bevor sie in der „diminutio“ (einem von Bach so bezeichneten knappen Diminutionsteil) in den Stimmverband aufgenommen wird.¹

Felix Mendelssohn Bartholdy/William Th. Best

Andante und Finale aus der 5. Symphonie „Reformation“

Mendelssohn wuchs in Berlin, wo die Familie seit 1811 wohnte, als Sohn eines Bankiers in materiell wie geistig begünstigten Umständen auf. Unter den ausgezeichneten Privatlehrern, die sein Vater für ihn engagierte, war Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832) für seine musikalische Ausbildung zuständig. Dieser betonte als streng konservativer Leiter der Singakademie ebenso wie als Schüler des jüngeren Fasch die Bildung an spätbarocke Traditionen; zudem hatte die Familie Mendelssohn Kontakte zu Carl Philipp Emanuel Bach und zu Johann Philipp Kirnberger. Ab 1820 erhielt Felix Orgelunterricht bei dem Berliner Marienorganisten August Wilhelm Bach (1796 – 1869, mit dem Thomaskantor nicht verwandt). Zu den Glanzpunkten von Mendelssohns Karriere gehöre die 1829 erfolgte Wiederaufführung der Bach'schen Matthäus-Passion, die zur Initialzündung der romantischen Bach-Renaissance wurde. Als Pianist, Dirigent, Organisator und Herausgeber (u. a. Bach'scher Orgelwerke) war Mendelssohn international tätig. Allein nach England unternahm er ab 1829 zehn Reisen.

In seinem umfangreichen Gesamtwerk, das außer der Oper alle Gattungen aufweist, spielt die Orgelmusik quantitativ nur eine bescheidene Rolle, hatte jedoch eine bedeutende Wirkungsgeschichte: zum einen wegen ihres Gehaltes, zum anderen aber auch, da mit Mendelssohn endlich ein international anerkannter Komponist (und nicht ein in kleinbürgerlich-zünftiger Enge wirkender Orgelspezialist) für das Instrument eintrat. Sein Ruhm als Orgelvirtuose ging dabei hauptsächlich von England aus; in Deutschland ließ Mendelssohn sich nur zweimal öffentlich hören. Berühmt wurde sein (von Schumann begeistert rezensiertes) Konzert in der Leipziger Thomaskirche, das er 1840 zugunsten des geplanten Bach-Denkmal gab. Mendelssohns Orgelideal lässt sich nicht auf einen einzigen Instrumententyp festlegen. So richtig es ist, dass er gerne auf „historischen“ Orgeln z. B. von Joachim Wagner, Gottfried Silbermann oder der Stumm-Familie spielte, so sicher ist auch seine Vertrautheit mit den frühromantischen Großorgeln der Berliner Firma Buchholz oder der englischen Firma Hill belegt. Diese Mischung von geschichtsbegeisterter Bindung an ältere Traditionen und produktiver Aufgeschlossenheit für alles Neue ist geradezu ein Schlüssel für die Würdigung des (Orgel-)Komponisten Mendelssohn. Sein Orgelschaffen, das weit mehr umfasst als die *Drei Präludien* und *Fuge op. 37* und die *Sechs Sonaten op. 65*, liegt erst mit Little's fünfbändiger Ausgabe (1987 – 1990) komplett vor. Diese bringt nicht nur eine Reihe „repertoireverdächtiger“ Novitäten und hochinteressanter Erstfassungen, sondern gibt in einem minutiösen kritischen Bericht auch Einblick in die meist komplizierte Entstehungsgeschichte. Es wird deutlich, wie sorgsam der Komponist – oft über Jahre hinweg – an einem Werk feilte, bevor es veröffentlicht wurde.¹

¹ Zitiert aus: „Handbuch Orgelmusik - Komponisten, Werke, Interpretation“, hrsg. von R. Faber u. P. Hartmann, Bärenreiter-Verlag Kassel, 2. ergänzte Auflage 2010