

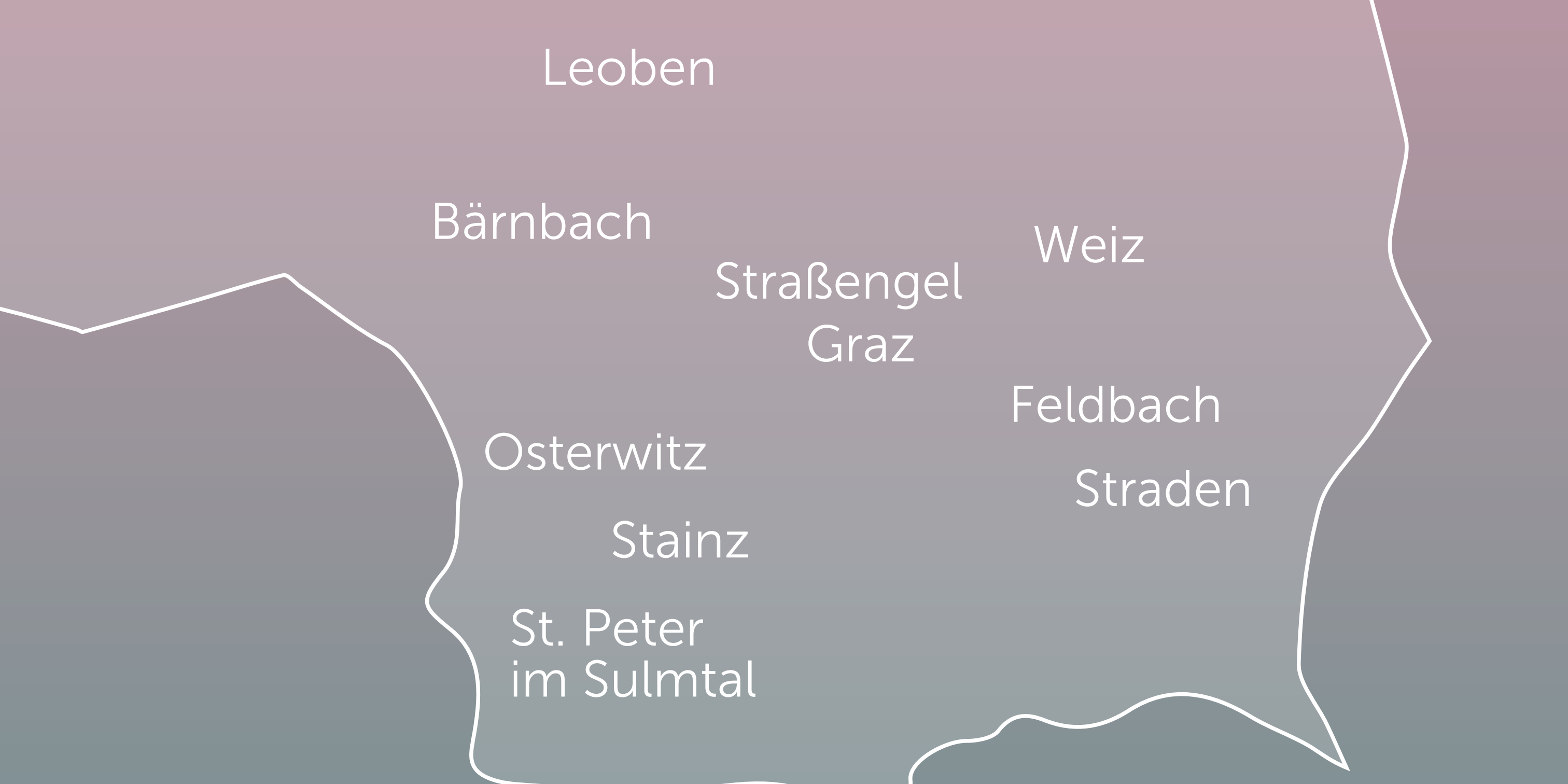
Orgelfrühling Steiermark

03.05. – 20.06.2019

Der Orgelfrühling Steiermark bedankt sich herzlich bei allen Beteiligten, dem Bundeskanzleramt, Land Steiermark, Städten, Gemeinden, Pfarren, Verbänden und Privatinitiativen!

Inhalt

Grußworte	S. 7
Konzerte	S. 17
Mitwirkende	S. 103
Orgeln	S. 137
Info	S. 159



Leoben

Bärnbach

Weiz

Straßengel
Graz

Feldbach

Osterwitz

Straden

Stainz

St. Peter
im Sulmtal



Foto: Toni Muhr

Sehr geehrte Damen und Herren!

Sieben Wochen lang, vom 3. Mai bis 20. Juni 2019, dauert heuer jener musikalische Frühling, in dem sich alles um die „Königin der Instrumente“, die Orgel, dreht. Der künstlerische Leiter, Gunther Rost, hat auch diesmal ein abwechslungsreiches Programm auf die Beine gestellt, das sämtliche Register dieses großartigen Instruments zieht: Es werden vertraute historische musikalische Wege genauso beschritten, wie neue, zeitgenössische und experimentelle. Dadurch reihen sich Kammermusik- und Orchesterkonzerte an Erst- und Uraufführungen kombiniert mit schauspielerischen Elementen und das an verschiedensten Aufführungsorten, die von Leoben, Feldbach, Graz bis nach Stainz und Straden reichen.

Ich danke den Organisatoren und Veranstaltern für ihr professionelles Engagement und die unermüdliche Vermittlung faszinierender klanglicher Ansätze zur Orgel. Ihnen, liebe Besucherinnen und Besucher, wünsche ich eindrucksvolle und unvergessliche musikalische Erlebnisse.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'C' followed by a series of loops and a long horizontal stroke.

Christopher Drexler
Landesrat für Kultur, Gesundheit, Pflege und Personal



Foto: Foto Fischer

Der Orgelfrühling Steiermark, der im Frühjahr wieder an verschiedenen Spielorten in der Steiermark und der Landeshauptstadt stattfinden wird, stellt einmal mehr ein Instrument in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, welches durch seine handwerkliche und musikalische Vielfalt zahlreiche Musikfreunde zu begeistern und faszinieren versteht.

Ursprünglich allein für den liturgischen Dienst erbaut, holt der Orgelfrühling die Königin der Instrumente aus dieser vermeintlich absoluten Konstellation, setzt sie bewusst und gekonnt in Relation und zeigt die Orgel in konzertanter Umgebung in ihrer reizvollen Vielfalt als gleichsam technisches Wunderwerk wie auch äußerst wandlungsfähiges Instrument.

Das breite Bewusstsein und die Begeisterung, die um die Orgel neu entfacht wurde, ist nicht zuletzt dem Engagement Gunther Rosts und seinem hervorragenden Team geschuldet, die verstehen das Instrument sowohl inhaltlich als auch physisch neu zu denken und damit neue Wertschätzung für die großartige Musik der Orgel zu schaffen. So wünsche ich allen Besucherinnen und Besuchern des Orgelfrühlings unterhaltsame, fordernde und unvergessliche Momente und wünsche dem Festival viel Erfolg und langes Bestehen!

Ihr

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'G. Riegler'.

Günther Riegler
Stadtrat für Kultur



Foto: The Schubidu Quartet

Dank der Experimentierfreudigkeit am Institut für Kirchenmusik und Orgel der Kunstuniversität Graz und dank der Mobilität mancher Orgeln dieses Instituts, ist aus dem Grazer Orgelfrühling ein spannendes überregionales Festival für die Steiermark geworden. Im Rahmen davon gelingt es jedes Jahr wieder, auf neue und überraschende Weise Bögen zu spannen von dem Repertoire eines großen kulturellen Erbes, das der Orgel als einem traditionsreichen Instrument zur Verfügung steht, bis hin zu neuen experimentellen künstlerischen Ansätzen.

Literatur in Verbindung mit Orgelmusik ist in diesem Jahr auf vielfältigste Weise präsent. Für die Aufführung des „Großinquisitors“ im MUMUTH wird eine beinahe schon zur Tradition gewordene Kooperation mit dem Schauspielinstitut aufgegriffen, die symptomatisch ist für dieses Festival, das den Studierenden ebenso die Möglichkeit zu interdisziplinärem Austausch bieten möchte, wie die Möglichkeit, gemeinsam mit arrivierten MusikerInnen auftreten zu können.

Zusammenspiel prägt also auch den Orgelfrühling - ein Element, das sich als Motto unserer Universität bewährt und eine vitale Quelle der Erneuerung darstellt. Dort schließt sich auf überzeugende Weise der Kreis zum Thema „Frühling“.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Elisabeth von Magnus'.

Elisabeth von Magnus
Vizerektorin für Kunst



Freundinnen, Freunde des Frühlings!

Spielen mit Zeit ist Musik: 4D, das neue Orchester, hat sich der Zeit verschrieben, ihre flexible Natur, den Gravitationsfeldern der Musik folgend, erfahrbar zu machen, für Flügel der Seele, zu neuen Gefilden, mit Haslers Wachsflügelfrau, Dostojewskis Großinquisitor, Goethes Epos Reineke Fuchs, auf Hügel und Höhn, an Pfingsten, dem lieblichen Fest, trägt uns der Spielplan bereits.

Zu Neuem hinauf, Instrumenten und Werken, hinunter zu Wurzeln in Tradition – Reiko Yamadas jüngstem Œuvre vom Prinzen Genji, nach Kyoto, zum leuchtenden Sohn der Erwählten des mächtigen Kaisers, zum unbeschreiblichen Flötenspiel, glanzvoll und zauberhaft: „Selbst der Himmel schien begriffen zu haben, dass hier Außerordentliches geschah.“

Dem ersten Erklängen des Werks für E-Orgel und Sopran zum ältesten Roman, geschrieben von einer Frau, im neuen R3, dem kürzlich gestalteten Saal.

Zu Neuem im Alten, zentralen Werken Bachs, Jungfernflügen der Orgel und mehr.

Schließlich zu besonders Delikatem, Thomas Manns und Olivier Messiaens Themen, einander kommentierend, dem Erwählten und der Geburt des Herrn.

Auch dieses Jahr also gilt die Einladung zu den Abenteuern der Orgel.

In Vorfreude auf die gemeinsamen Stunden,

Ihr

Gunther Rost
Künstlerischer Leiter

Zum Programm

Der Orgelfrühling Steiermark präsentiert auch dieses Jahr wieder ein breites Repertoire an Orgelmusik vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. Die meisten Stücke werden wir, wie kann es anders sein, vom wohl größten Orgelkomponisten erleben dürfen, von Johann Sebastian Bach. Seine Werke sind u. a. von Einflüssen großer italienischer Komponisten geprägt. Besonders die Concerti grossi Antonio Vivaldis haben seine Kompositionstechniken stark beeinflusst. Bachs Hochschätzung dieses Komponisten wird schon dadurch deutlich, dass er einige seiner Concerti für die Orgel transkribierte.

Gerade die Orgel eignet sich gut für die Übertragung von instrumentaler wie auch von vokaler Musik. Diese Praxis gibt es spätestens seit dem 14. Jh. unter der Bezeichnung „Intavolierung“. Heute würde man von „Arrangements“ sprechen. Die Gründe dafür reichen vom Wunsch, fremde Stücke zu studieren, bis zur Absicht, die Aufführung eines Werkes auch dann zu ermöglichen, wenn die personellen oder finanziellen Gegebenheiten eine Aufführung in Originalbesetzung nicht zulassen. Nicht immer ist der Terminus „Bearbeitung“ ganz zutreffend. Im Barock kann beispielsweise ein Stück für „Tasteninstrumente“ ebenso auf der Orgel wie auf dem Cembalo oder dem Clavichord gespielt werden.

Zurück zu den Concerti Vivaldis. Im Concerto grosso konzertieren ein oder mehrere Soloinstrumente mit einem größeren Ensemble bzw. mit einem Orchester. Jedes dieser Concerti hat drei Sätze. Die Ecksätze haben ein schnelles Tempo, der Mittelsatz ein langsames. In den Ecksätzen setzt Vivaldi erstmals systematisch die Ritornell-Form ein: Das Orchester wiederholt eine Passage mehrmals (Ritornell). Dazwischen stehen Abschnitte der Soloinstrumente, die einen freieren Charakter haben und modulierende Passagen enthalten (Episoden). Die langsamen Mittelsätze sind durch liedhafte Melodien des Soloinstruments gekennzeichnet. Bach hat die Ritornellform häufig für seine Tastenmusik übernommen. Er verwendete sie dabei nicht nur für Concerti oder Arien und deren Übertragungen auf Tasteninstrumente, sondern auch für andere Gattungen, wo man es im ersten Augenblick nicht vermuten würde, zum Beispiel in Fugen. Diese Form lernte er in Werken von Albinoni und Corelli kennen und perfektionierte sie.

Von einigen berühmten Komponisten sind keine nennenswerten Orgelkompositionen überliefert. Obwohl wir wissen, dass W. A. Mozart ein ausgezeichnete Organist und Improvisator war – die Orgel soll sein Lieblingsinstrument gewesen sein –, so ist unglücklicherweise von

ihm kein einziges originales bzw. vollständiges Werk für Orgel überliefert, sieht man von den solistischen Partien in seinen Orgelmessen und Kirchensonaten ab, die allerdings wenig Auskunft über Mozarts Spielweise bieten. Daher wendet sich das Interesse seit jeher seinen Orgelwalzenstücken KV 594, 608 und 616 zu. Die ersten beiden Stücke werden im Rahmen dieser Konzertreihe zu hören sein. Gedacht waren sie für ein von P. Primitivus Niemecz erbautes mechanisches Orgelwerk in einem imposanten Schaubild mit lebensgroßen Wachfiguren in der Kunstgalerie des Grafen Müller-Deym, dem sogenannten „Laudon Mausoleum“. Die Musik erklang dort zu jeder vollen Stunde. Leider ist der Musikautomat mit der originalen Walze seit 1821 verschollen, und es gibt auch nur wenige Informationen über Disposition und Tonraum dieses Instrumentes. Wir wissen nur, dass es über Flötenstimmen (4' und 8') und Fagott (wohl 8') verfügte. Die dazugehörige Walze hatte eine Spieldauer von acht Minuten. Auf einer Orgelwalze lassen sich Dinge spielen, die sonst unmöglich sind, etwa parallele Sextläufe, die man mit einer Hand spielen müsste. Will man daher die Stücke auf der Orgel spielen, muss man sie vorher dementsprechend einrichten.

Orgelbauer, allen voran Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) entwickelten im 19. Jahrhundert Orgeln, die mit ihren Klangfarben ein ganzes Orchester nachahmen sollten. Als zentrale Gattung der Orchestermusik galt aber bis zur Wende zum 20. Jh. die Symphonie in der Nachfolge Ludwig van Beethovens, und dabei besonders die neunte Symphonie, deren Entstehung ja damals erst ein halbes Jahrhundert zurücklag. Da lag es nahe zu versuchen, diese Gattung auf die orchestrale Orgel zu übertragen. Kennzeichen dieser Musik ist die Abkehr von der bisher als orgelgemäß angesehenen kontrapunktischen Setzweise zugunsten von klanglichen Strukturen der Orchestermusik. Als Vater der Gattung „Orgelsymphonie“ gilt César Franck (1822-1890) mit seiner 1863 komponierten „Grande Pièce Symphonique“. Als erster verwendete Charles-Marie Widor (1844-1937) ab 1872 für seine Werke den Titel „Symphonie“. Von beiden Komponisten werden Werke erklingen. Die formale Gestaltung der überlieferten viersätzigen Modelle der Symphonie konnte verändert werden, so etwa zu einer zyklischen Fünfsätzigkeit.

Dr. Stefan Engels
Institut 6, Kunstuniversität Graz

Freitag, 03.05.2019, 19.30 Uhr
Graz – MUMUTH, György-Ligeti-Saal

Der Großinquisitor

Fjodor Michailowitsch Dostojewski (1821-1881)
aus: Der Großinquisitor (Die Brüder Karamasow, 2. Teil, 5. Buch, 5. Kap.)

Tomás Luis de Victoria (um 1548-1611)
Ave Maria

Olivier Messiaen (1908-1992)
aus: Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus
• I. Regard du Père
• V. Regard du Fils sur le Fils
• VII. Regard de la Croix
(Transkription: T. Kulaš)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Vater unser im Himmelreich, BWV 682

Sergei Rachmaninow (1873-1943)
aus: Suite No. 1, Fantaisie-Tableaux für zwei Klaviere, op. 5
• IV. Pâques. Allegro maestoso

Olivier Messiaen
aus: Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus
• XV. Le baiser de l'Enfant-Jésus
(Transkriptionen: T. Kulaš)

Tea KULAŠ – E-Orgel
Veronika MÜLLER-HAUSZER – Bühnenbild
Gregor AISTLEITNER, Clara BAUER, Rebekka BIENER, Alexander GERLINI, Levin HOFMANN, Anna KRASEMANN, Yasmin MOWAFEK, Martin PENALOZA CECCONI, Izabella RADIC, Georg SANTNER – Schauspiel, Bewegungschor
Martin WOLDAN – Einstudierung Bewegung
Werner STRENGER – Einstudierung Schauspiel
Norbert CHMEL – Betreuung Lichtdesign



Gleich das erste Konzert besteht fast nur aus Werken, die ursprünglich nicht für Orgel bestimmt waren, sondern dafür transkribiert wurden. Das erste Stück ist für einen liturgischen Chor gedacht. Der Komponist **Tomás Luis de Victoria** ist der typische Vertreter eines Klerikers des 16. Jahrhunderts, der zugleich Priester und Kirchenmusiker war; eine bis ins 20. Jahrhundert durchaus übliche Kombination. Seine Werke bestehen ausschließlich aus Musik für die Liturgie. Er stammte aus der Provinz Ávila in Spanien, kam 1565 zum Studium nach Rom an das Collegium Germanicum und wurde dort Schüler und Amtsnachfolger Palestrinas in der Leitung der Kapelle des Collegiums an San Appolinare. 1585 kehrte er nach Spanien zurück und war von 1587 bis 1611 Leiter der Kapelle und ab 1603 Konventorganist des Klosters De las Descalzas de Santa Clara (Kloster der barfüßigen Nonnen) in Madrid. Sein „Ave Maria“ nimmt die Gregorianische Melodie (mit dem charakteristischen Quintsprung zu Beginn) als Grundlage. Auffallend ist auch der Rhythmuswechsel bei der Textstelle *Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis*.

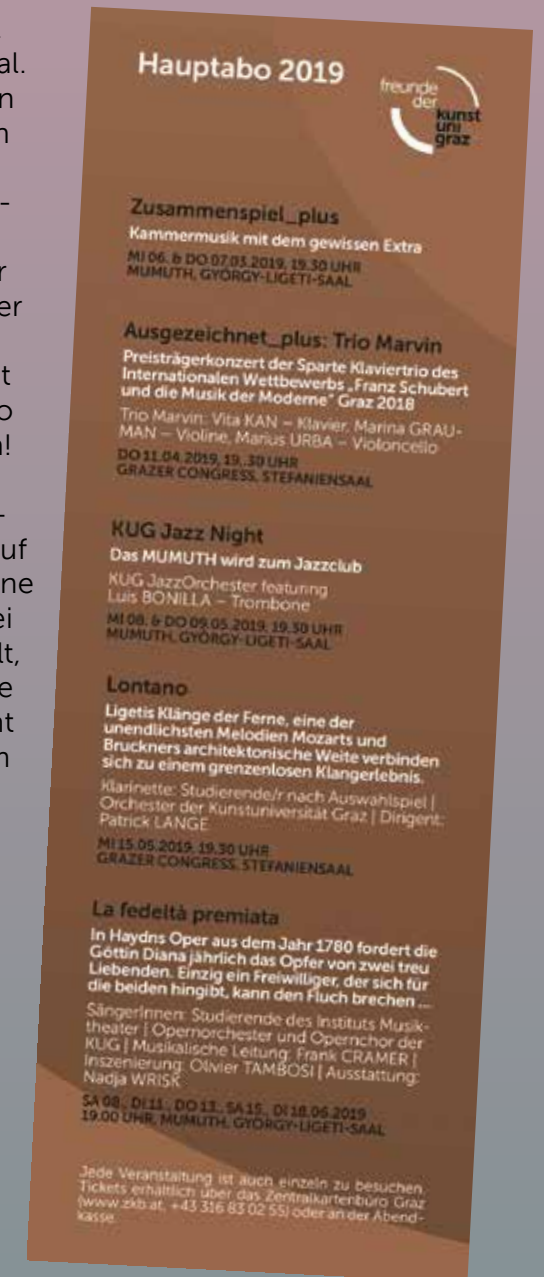
Auch Messiaens „**Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus**“ (Zwanzig Blicke auf das Jesuskind), aus denen wir vier Stücke hören (die gesamte Aufführungszeit würde etwa zwei Stunden in Anspruch nehmen), ist ursprünglich nicht für Orgel, sondern für Klavier bestimmt. Der Klavierzyklus wurde zwischen dem 23. März und 8. September 1944 in Paris komponiert und am 26. März von der Pianistin Yvonne Loriod uraufgeführt. In 20 Abschnitten werden verschiedene Stationen im Leben des Jesuskindes betrachtet. Im Zentrum dabei steht die Meditation über die Menschwerdung Gottes und die Vereinigung der beiden Naturen Jesu, der göttlichen und der menschlichen. Messiaen selbst schreibt darüber: „Die Betrachtung des Gotteskindes in der Wiege, und die Blicke, die auf ihn gerichtet sind - vom unaussprechlichen Blick Gottes, des Vaters, bis zum mannigfaltigen Blick der Kirche der Liebe. Dieser beinhaltet auch den ungehörten Blick des Geistes der Freude, den zarten Blick der Jungfrau, der Engel, der Heiligen Drei Könige und der immateriellen oder symbolischen Geschöpfe (Zeit, extreme Höhe, Stille, der Stern, das Kreuz)“. Er fährt fort: „Es ist ein Komplex von Klängen, die für ewige Variationen bestimmt sind, die in der Abstraktion als Serie bereits existieren, aber sehr konkret und leicht an ihren Farben zu erkennen sind - ein stahlgraues Graublau, das von leuchtendem Rot und Orange durchzogen wird, ein malvenfarbiges Violett, das mit Lederbraun gesprenkelt und von tiefem Lila umgeben ist.“

Luther schrieb das Lied „**Vater unser im Himmelreich**“ 1538 oder 1539 als Nachdichtung seiner Erklärungen zum Vaterunser im Kleinen Katechismus. Die Melodie geht auf ein geistliches Lied des Mönchs von Salzburg aus dem 14. Jahrhundert zurück. Bach verarbeitete den Choral im dritten Teil seiner „Clavierübung“ (eine Serie von Übungsstücken für Tasteninstrumente) von 1739, die mehrere Choralbearbeitungen von Liedern aus dem lutherischen

Gottesdienst enthalten. Bach schrieb dabei in der Regel je eine Version für Orgel ohne Pedal und Orgel mit Pedal. Letztere hören wir bei diesem Konzert. Je zwei Stimmen erklingen als Trio mit fugierten Einsätzen in komplizierten Zweier- und Dreierhythmen (Triolen), manchmal sogar gegeneinander und mit ausgiebiger Chromatik. Charakteristisch und gut hörbar sind die umgekehrt punktierten Notenpaare (kurz-lang, ein so genannter „Lombardischer Rhythmus“). Den ‚modernen‘ Ausdrucksmitteln gegenüber steht die Chormelodie als regeltreuer strenger zweistimmiger Kanon. Das Pedal als fünfte Stimme übernimmt die Funktion eines Basso continuo. Die Komposition ist also eine sehr anspruchsvolle Kombination von Trio und Kanon!

Sergei Rachmaninows Suite No. 1 oder auch „Fantaisie-Tableaux“ für zwei Klaviere entstand im Sommer 1893 auf dem Lysikoflandgut in Lebeden bei Charkov und sollte eine Serie von musikalischen Bildern sein. Wenn es sich dabei auch nicht um Programmmusik im engeren Sinn handelt, soll es doch eine gewisse Atmosphäre vermitteln, so wie eben im vierten Satz Pâques / Ostern. Hört man da nicht deutlich die russisch-orthodoxen Osterglocken auf dem Klavier? Und wie klingt dies auf der Orgel?

Stefan Engels





Mittwoch, 8. Mai, 20.00 Uhr
Graz – Herz-Jesu-Kirche

Donnerstag, 9. Mai, 19.30 Uhr
Leoben – Pfarrkirche St. Xaver
*Abschlusskonzert des Kulturprogramm-Abonnements
der Stadt Leoben*

4D – Orchester Steiermark

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concerto f-Moll, BWV 1056

- (ohne Bezeichnung)
- Largo
- Presto

Jean Guillou (1930-2019)

Saga No. 7, op. 38

Johann Sebastian Bach

Orchestersuite Nr. 2 h-Moll, BWV 1067

- Ouverture
- Rondeau
- Sarabande
- Bourrée I
- Bourrée II
- Polonaise
- Double
- Menuett
- Badinerie

Jean Guillou

Ballade Ossianique No. 2 („Les Chants de Selma“), op. 23

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur, BWV 1050

- Allegro
- Affetuoso
- Allegro

4D – Orchester Steiermark

Gunther ROST – Leitung & Orgel (Bach)

Pirmin GREHL – Querflöte

Annedore OBERBORBECK – Violine

Aleksey VYLEGZHANIN – Orgel (Guillou)



Freitag, 10. Mai, 19:30 Uhr
Weiz – Kunsthaus, Frank-Stronach-Saal
Kunsthhaus-Konzertabonnemement der Stadtgemeinde Weiz

4D – Orchester Steiermark

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concerto f-Moll, BWV 1056

- (ohne Bezeichnung)
- Largo
- Presto

Triosonate Nr. 6 G-Dur, BWV 530

- Vivace
- Lento
- Allegro

Orchestersuite Nr. 2 h-Moll, BWV 1067

- Ouverture
- Rondeau
- Sarabande
- Bourrée I
- Bourrée II
- Polonaise
- Double
- Menuett
- Badinerie

– PAUSE –

Johann Sebastian Bach

Flötensonate g-Moll, BWV 1020

- Allegro
- Adagio
- Allegro

Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur, BWV 1050

- Allegro
- Affetuoso
- Allegro

4D – Orchester Steiermark

Gunther ROST – Leitung & Orgel

Pirmin GREHL – Querflöte

Annedore OBERBORBECK – Violine





4D – Orchester Steiermark

Violine 1

Annedore OBERBORBECK, Konzertmeisterin

David GOROL

Rada HADJIKOSTOVA-SCHLEUTER

Adrian BLEYER

Violine 2

Daniel DRAGANOV

Regine SCHMITT

Marjolaine LOCHER

Peter SZASZ

Viola

Mischa PFEIFFER

Daniel SCHMITT

Elen GULOYAN

Violoncello

Jakob STEPP

Maria FRIEDRICH

Kontrabass

Benedict ZIERVOGEL

Continuo-Orgel

Nikola CEROVEČKI

Das **Concerto f-Moll** BWV 1056 auf der Orgel zu interpretieren könnte man als eine Art „Metabearbeitung“ bezeichnen, denn Bachs 12 Cembalokonzerte (BWV 1052-1060 und 1062-1065) sind selbst schon Transkriptionen früherer Werke Bachs oder auch von Konzerten Vivaldis. Sieben Konzerte (BWV 1052-1058) sind für Cembalo und Streicher vorgesehen und in einem Manuskript zusammengefasst überliefert. Dazu kommt das Fragment BWV 1059. Die Stücke waren für ein zweimanualiges Instrument gedacht. Sie entstanden in Leipzig, als Bach das von Telemann gegründete Collegium Musicum leitete und wöchentliche Konzerte im „Zimmermannischen Caffee-Hauß“ des Cafétiers Gottfried Zimmermann veranstaltete (1729-1737, 1739-1740), wo man seit 1720 musizierte (im Sommer auch im Kaffeegarten). Das Collegium Musicum, ein Ensemble von bis zu 60 musikalisch bestens ausgebildeten Studenten, war um 1704 von Georg Philipp Telemann gegründet worden und diente den studentischen Mitgliedern auch als „Sprungbrett“ für eine Musikerkarriere. Bach hatte die Leitung des Ensembles übernommen und stellte 1738 die Cembalokonzerte für diese Veranstaltungen zusammen, nachdem er nach einer zweijährigen Pause wieder das Collegium Musicum übernommen hatte. Vielleicht spielte er bei den Aufführungen sogar selber die solistischen Teile. Bach dürfte übrigens der erste Komponist gewesen sein, der ein Clavierinstrument als den anderen Instrumenten gleichwertiges Soloinstrument eingesetzt hat. Dass Bach für diese Anlässe auf frühere Werke zurückgriff, ist bei dem Repertoirebedarf wöchentlicher Konzerte nicht verwunderlich. Alle dafür verwendeten Konzerte und Orchestersuiten dürften in der Zeit zwischen 1714 und 1721 entstanden sein. Bach übernimmt in den Cembalokonzerten die von Vivaldi entwickelte Gattung „Concerto grosso“, wie man in der Einleitung dieses Programmheftes nachlesen kann. Die Bearbeitung des Konzertes in f-Moll entstand um das Jahr 1738. Die drei Sätze entstammen wahrscheinlich aus verschiedenen früheren Werken. Der erste Satz war wohl ursprünglich für Violine gedacht, ein Instrument, das Bach in früheren Jahren selbst sehr gut beherrschte. Seine ausgiebigen Dienstpflichten verhinderten möglicherweise ein kontinuierliches Üben auf diesem Instrument, und Bach hat vielleicht deshalb die Stücke auf das Cembalo übertragen. Die Ritornellform ist hier besonders gut nachvollziehbar. Für den langsamen Mittelsatz hat Bach vielleicht auf ein früher entstandenes Oboenkonzert zurückgegriffen, denn es existiert eine kürzere Version dieses Stückes für Oboe als „Symphonia“ in der Kantate 156 („Ich steh mit einem Fuß im Grabe“). Dieser Mittelsatz ist, wie auch in den Concerti von Vivaldi üblich, durch eine liedhafte Melodie des Soloinstruments mit einem durchgehenden Grundrhythmus gekennzeichnet. Das Stück steht in der Paralleltonart As-Dur, endet aber unerwartet in C-Dur als Dominante der Grundtonart f-Moll. Der dritte Satz steht im Dreierhythmus, den man in einem schnellen Satz nicht unbedingt erwartet, der aber auch von Vivaldi gelegentlich verwendet wird. Die Ritornelle enthalten ein durchlaufendes Echomotiv („Kuckuck“). Sie werden aber von Bach jedes Mal leicht variiert, etwa wenn das Soloinstrument das Ritornell umspielt

oder anstelle des Orchesters das Echo übernimmt. Auch die Episoden sind unter anderem auf Motiven des Ritornells aufgebaut. Der dritte Satz dürfte ebenfalls auf ein Oboenkonzert zurückgehen.

Der erst am 26. Januar 2019 verstorbene **Jean Guillou** war sowohl Komponist, Konzertorganist, Improvisator, Pianist als auch Orgelbausachverständiger. Schon mit 12 Jahren wurde er an der dortigen Kirche Saint-Serge in Anger, woher er stammte, Organist. Von 1945 bis 1954 studierte er am Pariser Conservatoire bei Marcel Dupré, Maurice Duruflé und Olivier Messiaen. Von 1955 bis 1958 unterrichtete Guillou als Professor für Orgel am Pontifício Instituto de Música Sacra in Lissabon (Portugal). 1963 wurde er Titularorganist an der Pariser Kirche Saint-Eustache. Darunter versteht man in Frankreich den planmäßigen Inhaber einer Organistenstelle. Dieses Amt versah er bis 2014. In den Jahren 1970 bis 2005 unterrichtete Guillou auch als Dozent für Orgel und Improvisation bei den Züricher Meisterkursen. Lesenswert ist übrigens sein ins Deutsche übersetztes Buch „Die Orgel. Erinnerung und Zukunft“ (Sankt Augustin 2005). Nicht zuletzt konzipierte Guillou zahlreiche Orgeln wie die Orgel der Tonhalle in Zürich (Kleuker/Steinmeyer, 1988) und die Orgel von Saint-Eustache in Paris (Van den Heuvel, 1989). Im Juli 2015 wurde er zum Honorarprofessor an der Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken ernannt. Im März 2018 wurde Guillou vom Royal College of Organists in der Southwark Cathedral in London mit der RCO Medal für seine herausragenden Leistungen als Interpret und Komponist ausgezeichnet. Zeit seines Lebens bemühte sich Guillou an der Orgel um neue Klangfarben und innovative Registrierungen. Dies gilt ebenso für die von ihm konzipierten Orgeln wie für seine Kompositionen. Neben seinen eigenständigen Kompositionen existieren von ihm zahlreiche Transkriptionen von Orchester- und Klavierwerken für Orgel.

Schon 1970 hatte Guillou seine „Six Sagas“ op. 20 komponiert, die sich auf die altisländische Sagenwelt bezogen. Zu diesen fügte Guillou 1983 noch eine **siebte Saga** hinzu. Es handelt sich dabei um eine Auftragskomposition für den Concours des Pariser Conservatoire und wurde vom Komponisten als „eine Art epikureischer Gesang an die ‚Göttin‘ Orgel“ bezeichnet. Cluster in scharfem Dreierhythmus wechseln dabei mit wahrhaft virtuosem Laufwerk ab.

Auch Bachs **Orchestersuite Nr. 2 h-Moll** BWV 1067 für Traversflöte, Streicher und Continuo entstand, wahrscheinlich in der Zeit um 1739, für die Aufführungen des Collegium Musicum. Sollte diese Datierung zutreffen, würde es sich hier um Bachs letztes Orchesterwerk handeln. Man geht aber mittlerweile von einer früheren Fassung aus, die vor 1723 vielleicht in Köthen entstand, aber nicht für Traversflöte, sondern für Solovioline geschrieben worden war. Die Suite ist mit ihren kontrapunktischen Kunstgriffen und der Kombination einer Streichergruppe

mit einer Traversflöte eher ungewöhnlich gestaltet. Eine Suite ist ja ursprünglich eine Abfolge von Tänzen. Bei Bach sind diese Stücke natürlich stilisiert und nicht zum Tanzen bestimmt. Der Charakter eines jeden Tanzes bleibt aber erhalten. Doch wäre es nicht Bach, wenn er nicht bei jedem Tanz etwas Besonderes hinzufügte.

Die Ouverture ist als französische Ouvertüre mit den charakteristischen punktierten Achteln gestaltet. Die Flöte ist hier nicht eigenständig, sondern verdoppelt die Violinstimme. Darauf folgt aber bald ein Fugato als Einleitung zu einem regelrechten Concerto in Ritornellform im Sinne Vivaldis mit zahlreichen Episoden für die Flöte. Das Thema aus dem Fugato dient als Refrain.

Das abschließende „Lentement“ (das also tatsächlich ein langsames Tempo meint) führt wieder an den Anfang des Stückes.

Das Rondeau ist der einzige Satz dieser Suite, der nicht zweiteilig ist. Auch das Rondeau ist eine Refrainform der Gestalt A B A C A... Bei Bach enden auch die dazwischenliegenden kontrastierenden Passagen mit dem zweiten Teil des Refrains, was ein wenig an die komplizierten Rondeauformen der französischen „Ars nova“ des Mittelalters erinnert.

Die aus Spanien stammende Sarabande ist ein langsamer Tanz im Dreivierteltakt, wobei die zweite Zählzeit gerne akzentuiert ist. Als Besonderheit führt Bach die Außenstimmen als strengen Quintkanon.

Eine Bourrée ist ursprünglich ein Volkstanz aus der Auvergne. Sie steht im schnellen 2/2- oder Allabreve-Takt mit einem kurzen Auftakt. Bei Bach ist sie zweiteilig. In dieser Suite gibt es zwei kurze Bourrée-Stücke. Die Abfolge ist: Bourrée I mit Wiederholung der beiden Teile, Bourrée II mit Flötensoli und Wiederholung der beiden Teile, danach nochmals die Bourrée I ohne Wiederholung.

Die Polonaise ist ein polnischer Nationaltanz im Dreiertakt, der in die französische höfische Tanzmusik übernommen wurde. Im Mittelteil (Double) steht die Melodie im Bass. Dazu spielt die Traversflöte eine Überstimme. Anschließend wird die Sarabande wiederholt.

Das Menuett war immer schon ein höfischer Tanz aus Frankreich und war äußerst beliebt. In die klassischen Symphonien hat es sogar als regulärer dritter Satz Eingang gefunden. Es steht im Dreivierteltakt und besteht aus achttaktigen Perioden in der Abfolge A wiederholt, B – A wiederholt.

Die Badinerie (Battinerie, frz. für „Scherz“) klingt mit ihrem Zweiertakt wie ein Tanz, ist aber gar keiner. Die Melodie ist allzu bekannt und soll es sogar zum Handyklingelton geschafft haben. Also bitte nicht mitsingen!

Guillous **Ballade Ossianique Nr. 2** („Les Chants de Selma“) entstand 1971. Das etwa 17 Minuten dauernde Stück ist ursprünglich aus einer Improvisation hervorgegangen. Selma ist der Palast

des irischen Fürsten Fingal. Das aus mehreren, klar gegliederten und verschiedenartigen Abschnitten bestehende Stück lässt sich leicht verfolgen. Chromatische Tonketten wechseln mit Einzeltönen in großen Sprüngen und toccatenhaften Clustern ab. Ein Gliederungselement ist ein durch entsprechende Registrierung für die Orgel ungewöhnlicher anschwellender Ton, der mit einem Akkordschlag beendet wird.

Im Jahre 1721 widmete Bach dem Markgrafen Christian von Brandenburg, von dem er sich wohl eine Anstellung erhoffte, eine Sammlung von sechs Konzerten aus dem Repertoire seiner Kompositionen, die er in seiner Zeit als Hofkapellmeister am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (1717-1723) aufführte. Diese Konzerte sind allerdings älteren Datums. Einige datieren manche Forscher noch in die Zeit von Bachs Aufenthalt in Weimar (1708-1717). Die Entstehung des **5. Brandenburgischen Konzertes** weist man jedoch im Allgemeinen bereits der Zeit in Köthen zu. Bach hatte dort nur wenig an Vokalmusik zu komponieren und widmete sich daher mehr der Instrumentalmusik. Das fünfte Brandenburgische Konzert folgt schon der Praxis eines Concerto grosso im Stile Vivaldis. Hier bilden ausschließlich Streichinstrumente das Orchester, die Solistengruppe besteht aus Flöte, Violine und Cembalo, wobei jedoch dem Cembalo eine Vorrangstellung eingeräumt wird. Es hat nicht nur eine ausgedehnte Solopassage („Kadenz“) am Ende des ersten Satzes zu spielen, sondern erweist sich auch das ganze Konzert hindurch mit auskomponierten virtuosen Passagen als das prominenteste der drei Soloinstrumente. Bach beschreitet damit einen damals völlig neuen Weg, kam doch dem Cembalo, wie oben erwähnt, bis dahin nur die Aufgabe eines begleitenden Continuoinstrumentes zu. Aus diesem Grund wird das 5. Brandenburgische Konzert in der Literatur vielfach als erstes Cembalo- oder Klavierkonzert der Musikgeschichte apostrophiert, wenn auch dieser Begriff nicht ganz unproblematisch ist. Möglicherweise hat Bach den Cembalopart bei der Aufführung in Köthen selbst gespielt und wollte damit die Qualitäten eines neuen Instrumentes vorstellen, das er 1719 von Michael Mietke aus Berlin hatte anschaffen lassen. Bach hat das Konzert in der Folge oftmals überarbeitet; allein 13 verschiedene Quellen sind uns erhalten. Unter anderem wurde die ursprünglich nur 19 Takte lange Solopassage des Cembalos im ersten Satz in späterer Zeit auf 65 Takte erweitert.

Der erste Satz ist seiner Form nach ein Ritornell; das Hauptthema wird als Refrain mehrere Male wiederholt. Dazwischen erklingen ein Komplementärthema, ein längerer mittlerer Abschnitt und die Solopassage des Cembalos, wodurch sich eine Art große dreiteilige Form ergibt. Der zweite Satz „Affetuoso“ wird nur von den Solisten gespielt und hat, was selten ist, ebenfalls eine Ritornellform. Der dritte Satz ist wieder dreiteilig und vereinigt neben dem Concerto verschiedene weitere Gattungselemente: Der dreifache Einsatz eines fugierten

Themas bildet eine allerdings nicht vollständig durchgeführte Fuge. Der Rhythmus des Satzes ist der einer Gigue, einer barocken Tanzform in lebhaftem, raschem 12/8-Takt, mitunter auch im 6/8-Takt. Bach erreicht dieses Metrum, indem er einen Zweivierteltakt mit durchlaufenden Triolen zu einem Sechachteltakt verändert. Schließlich erinnert der nach einem Mittelteil wiederholte Anfangsteil an eine Da-capo-Arie. Concerto, Fuge, Gigue und Arie werden auf diese Weise kunstvoll kombiniert.

Wenn wir davon sprechen, dass eine Orgel ein Orchester nachahmen kann, so denken wir zunächst wahrscheinlich hauptsächlich an Klangfarben einer romantischen Orgel, die an einzelne Instrumente erinnern. Bei der von Bach entwickelten Gattung der Triosonaten spielen die beiden Hände auf zwei Manualen und die Füße im Pedal je eine unabhängige Stimme. Es ist also, als würde die Orgel gleichsam drei verschiedene Melodieinstrumente darstellen, die miteinander musizieren. Auch die **Triosonate Nr. 6 G-Dur**, BWV 530 ist nach dem Prinzip Vivaldischer Konzerte mit Ritornellform in den Ecksätzen und einem langsamen Mittelsatz aufgebaut. Der Refrain im ersten Satz ist am markanten Motiv von drei langen Tönen mit einem Lauf nach unten zu erkennen. Die Episoden sind zumeist Laufwerk, wobei nicht nur die Hände, sondern auch die Füße gefordert sind. Die beiden Oberstimmen beginnen übrigens einstimmig. Am Schluss erklingt nochmals eine Reprise des Refrains. Der zweite Satz ist eine langsame Kantilene im Sechachteltakt. Während der Bass in ruhigen Achtern voranschreitet, musizieren die beiden Oberstimmen völlig selbständig. Würde man eine der Oberstimmen auslassen, ergäbe sich mit dem Bass immer noch eine schöne zweistimmige Liedform. Im ersten Teil antwortet die zweite Stimme, im zweiten Teil die erste Stimme im Quintkanon. Der Refrain des dritten Satzes in Sechzehntelnoten ist beim erstmaligen Hören etwas schwierig im Gedächtnis zu behalten, am ehesten noch durch den schnellen Quartsprung nach oben, gefolgt von einem Quintsprung nach unten. Auch hier setzt die Oberstimme im Quintkanon ein.

Letztlich hatten Triosonaten den didaktischen Zweck, die Unabhängigkeit der beiden Hände auf verschiedenen Manualen und der Füße im Pedal zu erlernen. Derartige Stücke sind deshalb sehr anspruchsvoll und bedürfen eines hohen Könnens des Interpreten oder der Interpretin. Dies gilt besonders für die Triosonate in G-Dur. Ob die Triosonate für Orgel oder doch eher für ein Clavichord mit Pedal gedacht war, ist, da es sich um ein Übungsstück handelt, im Grunde nicht relevant. Es lässt sich auf beiden Instrumenten wunderbar darstellen.

Für die **Flötensonate g-Moll**, BWV 1020 gilt: Nicht alles ist von J.S. Bach, nur weil es schön klingt... Bach schrieb erst als Kapellmeister in Köthen 1717 Werke für Travers- bzw. Querflöte. Welche seiner Flötensonaten allerdings wirklich von ihm stammen oder ihm nur zugeschrieben wurden, ließ sich bislang nicht zweifelsfrei klären. Die Sonate für Flöte und Cembalo in

g-Moll wird heute als Komposition seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach angesehen (obwohl auch Johann Joachim Quantz als Autor vermutet wurde). Denn die empfindsame Melodik und der galante rhythmische Schwung der Sonate verweisen eindeutig auf den „Berliner Bach“ bzw. „Hamburger Bach“, wie man Carl Philipp nach seinen beiden Wirkungsstätten nennt: Geboren wurde er 1714 in Weimar, wo man in der Stadtkirche, der sog. Herderkirche, noch heute den Taufstein sehen kann, an dem er und sein älterer Bruder Friedemann getauft wurden. Er war zunächst 1. Hofcembalist Friedrichs des Großen in Berlin und Potsdam, bevor er 1767 als Nachfolger seines Patenonkels Telemann zum städtischen Musikdirektor und Kantor in Hamburg berufen wurde, wo er auch 1788 starb. Die Konsequenz ist, dass das Werk seine Nummer im Bachwerkeverzeichnis einbüßte und anstelle von BWV 1020 jetzt eigentlich BWV Anh. III 184 (für Bachs zweifelhafte Werke) oder auch H. 542.5 (nach dem Werkverzeichnis von E. Eugene Helms Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach aus dem Jahre 1989) heißt. Also denken wir nicht weiter über den Komponisten nach, sondern genießen wir einfach die schöne Komposition.

Stefan Engels



Mittwoch, 15. Mai, 20.00 Uhr
Graz – Herz-Jesu-Kirche

Symphonie Romane

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Präludium und Fuge c-Moll, BWV 546

Gaël Liardon (1973-2018)
„Christ lag in Todesbanden“ pro organo pleno

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Andante C-Dur, KV 315
(Transkription: B. Righetti)

Henry Purcell (1659-1695)
Lamento (Dido und Aeneas)

Sergei Rachmaninow (1873-1943)
Prélude g-Moll, op. 23 Nr. 5
(Transkription: B. Righetti)

Charles-Marie Widor (1844-1937)
Symphonie Romane

- Moderato
- Choral (Adagio)
- Cantilène (Lento)
- Final

Benjamin RIGHETTI – Orgel

Zwei monumentale Werke stehen am Beginn und Ende dieses Konzertes. J. S. Bachs **Präludium in c-Moll** BWV 546/1 stammt aus seiner Leipziger Zeit und wird von den Fachleuten als außerordentlich reifes Werk gewürdigt. Das Stück besteht aus zwei Abschnitten. Der erste Abschnitt beginnt mit vollstimmigen Akkordblöcken. Im Bass erklingen Orgelpunkte (lang ausgehaltene Töne im Pedal) und ein charakteristisches Bassmotiv mit einem Oktavsprung nach unten. Es folgen Seufzermotive (Gruppen von je zwei gebundenen Achtelnoten), Triolenbewegungen (dadurch scheint aus einem Viervierteltakt ein Zwölfachteltakt zu werden), ein chromatischer Abwärtsgang und eine Kombination von Sechzehntel und Viertelnoten. Nach einer deutlichen Kadenz beginnt der zweite Abschnitt, ein Fugato. Sein Thema ist eine in halben Noten zur Quint aufsteigende und in Viertelnoten absteigende Tonreihe mit Achteltriolenbegleitung, die in ruhige Viertelnoten übergeht. Wieder durch Akkordstöße eingeleitet beginnt eine Art „Durchführung“: beide Abschnitte werden miteinander kombiniert, am Schluss steht das Thema des Fugato. Gleichsam als „Reprise“ erklingt wörtlich nochmals der gesamte erste Abschnitt. Man könnte also das Präludium als eine Art Vorgriff auf die klassische Sonatenhauptsatzform bezeichnen. Hätte man übrigens die Partitur vor sich, so würde man regelmäßige Perioden mit je 24 Takten Umfang erkennen können. Das nimmt man beim Anhören natürlich nicht wahr.

Die folgende fünfstimmige **Fuge** scheint so gar nicht zum vorherigen Stück zu passen. Das hat wohl seinen Grund darin, dass das Präludium ursprünglich ein Einzelsatz gewesen sein dürfte, dem Bach nachträglich eine Fuge hinzugefügt hat. Dies hat Bachforscher lange Zeit dazu veranlasst, in der Fuge das Werk eines Schülers zu sehen, der sie, vielleicht sogar mit Bachs Einverständnis, dem Präludium beigefügt hat. Wahrscheinlich ist es aber doch eine Komposition von Bach selber, wenn auch aus früherer Zeit. Die gravitatischen Fortschreitungen der Viertelnoten machen einen akademisch strengen Eindruck. Die Exposition wirkt wie aus dem Harmonielehrebuch. Dann aber folgt ein leichtes Zwischenspiel ohne Pedal, in welches sich das Mollthema in die Durtonart hinein verirrt, bevor die zweite Durchführung beginnt. Das folgende zweite Zwischenspiel erinnert fast an einen zu langsamen Streichersatz aus einem italienischen Barockkonzert. Der Abschluss besteht dann nur mehr aus einem einzigen Themeneinsatz im Pedal. Wollte Bach hier die Ritornelltechnik Vivaldis auf die Fuge übertragen? Dann wäre die Fuge als Ritornell und die beiden Zwischenspiele als Episoden anzusehen.

Der im vergangenen Jahr verstorbene **Gaël Liardon** stammte aus Lausanne, studierte Cembalo, Orgel und Continuospiel bei Pierre-Alain Clerc und Jovanka Marville und Improvisation bei Rudolf Lutz. Er war seit 1995 Organist in der Kirche von Villamont in Lausanne. Seit 2009 unterrichtete er an der Genfer Musikhochschule. 1997 gründete er das Festival de Musique Improvisée de Lausanne und 2011 in Genf das Sweelinck Ensemble. Die meisten seiner

Orgelwerke sind für den liturgischen Gebrauch in der Reformierten Kirche gedacht. Das hier bearbeitete Osterlied Martin Luthers „Christ lag in Todesbanden“ entstand 1524. Es ist eine Paraphrase der mittelalterlichen Ostersequenz „Victimae paschali laudes“, textlich und melodisch vom ebenfalls mittelalterlichen bekannten Kirchenlied „Christ ist erstanden“ abgeleitet und gleichsam eine Meditation oder Predigt über diesen Gesang. Dementsprechend überschreibt es Luther mit den Worten „Christ ist erstanden gebessert“, wobei ‚gebessert‘ einfach ‚bearbeitet‘ meint. Die erste Strophe lautet:
*Christ lag in Todesbanden, für unsre Sünd gegeben,
der ist wieder erstanden und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein, Gott loben und dankbar sein
und singen Halleluja, Halleluja.*

Mozarts Andante für Flöte und Orchester C-Dur KV 315 entstand wahrscheinlich im Januar oder Februar 1778 auf der Durchreise nach Paris. Zwar hatte er zum Flöteninstrument keine besondere Beziehung, wie er selbst einmal schreibt. Dennoch komponierte er für den Flötenliebhaber Ferdinand Dejean, den er in Mannheim, einer seiner Reisestationen, kennengelernt hatte, auf dessen Bitten das Konzert für Flöte und Orchester KV 313 (285c). Diesem gefiel aber der Mittelsatz nicht. Dieser war für einen nicht professionellen Musiker vielleicht etwas zu „ausgearbeitet“, was man leicht nachvollziehen kann, wenn man sich den Satz anhört. Daher schrieb Mozart ein Adagio mit einer einfachen und sehr eingängigen Melodie als Alternative. Deren Schlichtheit bewirkte den hohen Bekanntheitsgrad des Stückes bis heute, auch bei Nichtmusikern. Derartige Stücke eignen sich daher auch gut für eine Orgeltranskription, die man einfach genießen kann.

Als eine weitere Transkription für Orgel erwartet uns das **Lamento**, beziehungsweise die als „Aria and Ritornello“ bezeichnete Arie „When I am laid in earth“ aus Henry Purcells Oper „Dido and Aeneas“, die 1688 oder 1689 in London uraufgeführt wurde. Deren Inhalt folgt der Handlung in Vergils Aeneis. Aeneas strandet nach seiner Flucht aus Troja in Karthago. Königin Dido und er verlieben sich ineinander. Doch auf Befehl der Götter (in Purcells Oper durch eine Intrige der Zauberin veranlasst) muss er nach Italien aufbrechen und verlässt Dido. Diese beklagt ihr Schicksal mit dieser Arie und begeht Selbstmord.

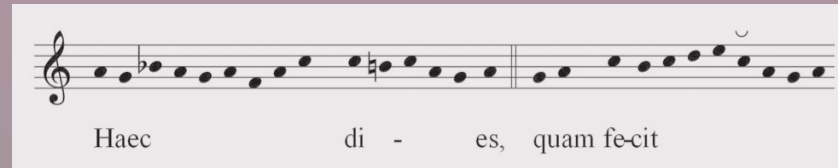
Recitative
*Thy hand, Belinda, darkness shades me,
On thy bosom let me rest,
More I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.*

Aria
*When I am laid, am laid in earth, May my wrongs create
No trouble, no trouble in thy breast;
Remember me, remember me, but ah! forget my fate.
Remember me, but ah! forget my fate.*

Sergei Rachmaninow komponierte sein Prélude g-Moll, op. 23 Nr. 5 im Jahre 1901. Er selbst führte das Stück erstmals am 10. Februar 1903 in Moskau auf. Die Komposition ist dreiteilig in der Form A-B-A angelegt. Der erste und gleichzeitig dritte Teil „alla marcia“ ist wirklich marschmäßig und in sich ebenfalls dreiteilig. Der Mittelteil „meno mosso“ ist etwas lyrischer, mit Arpeggiofiguren in der linken Hand. Obwohl das Stück nichts Außergewöhnliches darstellt, ist es äußerst eingängig und wirkungsvoll, solange man es nicht zu oft hört. Denn das kann zu einem bösen Ohrwurm führen!

Als erster verwendete **Charles-Marie Widor** ab 1872 für seine monumentalen Werke auf einer französischen Orgel den Titel „Symphonie“ (siehe dazu die Einleitung in diesem Programmbuch). Das als „Symphonie Romane“ (Romanische Symphonie) bezeichnete Werk aus dem Jahre 1899 ist die letzte seiner zehn Orgelsymphonien und steht in der Nachfolge der „Symphonie gotique“ von 1894. In beiden Werken schlägt Widor einen völlig neuen Weg ein. Die feurigen Melodien seiner früheren Symphonien wie die beliebte Schlusstoccata seiner fünften Symphonie sind Vergangenheit. Die beiden letzten Werke haben einen spürbaren meditativen Charakter, was noch durch den bewussten Einsatz von Melodien des gregorianischen Chorals unterstrichen wird, welche die Thematik des jeweiligen Stückes mit ihren freien deklamatorischen Rhythmen bestimmen. Dazu muss man wissen, dass zu dieser Zeit durch die Restauration des Gregorianischen Chorals durch die wissenschaftlichen Arbeiten der Mönche des Klosters Solesmes und die Wiedereinführung des Chorals mit den erforschten Melodien in die Liturgie und in das spirituelle Leben der Mönche ein allgemeines Interesse an der Gregorianik erwacht war. Als Grundlage seines Werkes verwendet Widor das Anfangsmotiv des Graduale (Gesang nach der Lesung der Messe) vom Ostersonntag „Haec dies“ aus Psalm 117:
*Haec dies quam fecit Dominus; exsulemus et laetemur in ea.
Das ist der Tag, den der Herr gemacht hat; lasst uns jubeln und uns an ihm freuen.*

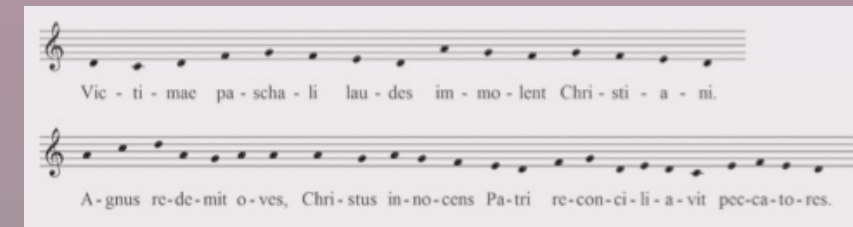
Die Melodie des Chorals stammt aus der Ausgabe „Paroissien romain noté en plain-chant“, Paris 1874. Sie unterscheidet sich in Kleinigkeiten von der Version, welche später die Mönche von Solesmes herausgaben und die dann in das offizielle Graduale Romanum übernommen wurde. Diese lag Widor noch nicht vor.



Der tief gläubige Widor bringt mit diesem Motiv die christliche Überzeugung von der Auferstehung an Ostern in die Orgelmusik: es ist also eine regelrechte „Auferstehungssymphonie“. Wie aber wird dieses Motiv verarbeitet? Das Unterfangen, gregorianische Melodien in angemessener Weise in Orgelkompositionen zu integrieren, ist an sich herausfordernd und schwer zu bewältigen. Der dahin gleitende Gesang mit seinem freien unabhängigen Rhythmus ist ja für die strenge Polyphonie ungeeignet. Er kann aber als Solostimme eingesetzt werden. Das war in der damaligen Zeit eine völlig neue Erfahrung. Nur mit einem Choralzitat hätte aber auch Widor zu seiner Zeit keine ganze Orgelsymphonie gestalten können. Er benötigte dazu eine weitere Basis, und diese fand er in der Tonsprache Richard Wagners, den Widor sehr geschätzt hat. Man kann sich wahrscheinlich nichts Gegensätzlicheres vorstellen als eine Wagneroper und Gregorianischen Choral. In Wagners Sinne wird „Haec dies“ zum Leitmotiv, das immer wieder in verschiedener Weise erklingt. Widor war der Meinung, dass man, um eine solche Melodie ins Bewusstsein der Zuhörenden zu bringen, sie immer und immer wieder wiederholen muss. Die Leitmotivtechnik schien ihm das geeignete Element dafür zu sein.

Der erste Satz der Symphonie ist der Dialog des Motivs, das Widor mit einer Vogelstimme vergleicht, mit satten Orgelklängen. Der erste Teil des Choralmotivs erklingt teils vollständig, teils in Abschnitten. Der zweite Teil „quam fecit“ wird ausgeschmückt gespielt. Der zweite Satz beginnt mit einer scheinbar herkömmlichen vierstimmigen Harmonisation der Chormelodie, wie sie in den Kirchen und Klöstern, in denen damals Choral mit Orgelbegleitung gesungen wurde, üblich war, allerdings rhythmisiert und ausgeziert. Es klingt wie ein Gesang aus dem Himmel. Das Ostinato im Pedal unterstreicht den meditativen Charakter. Eine rhapsodische Passage wird aus dem Motiv „fecit“ abgeleitet. Kenner werden möglicherweise auch den berühmten „Tristanakkord“ und das „Isolde“-Motiv heraushören.

Im dritten Satz ist das Leitmotiv nicht „Haec dies“, sondern der Beginn eines anderen wichtigen Stücks der Ostermesse: der Sequenz „Victimae paschali laudes“ in der ihm vorliegenden Fassung:



*Singt das Lob dem Osterlamme, bringt es ihm dar, ihr Christen.
Das Lamm erlöst die Schafe, Christus, der ohne Schuld war, versöhnte die Sünder mit dem Vater.*

Die Hauptstimme wirkt wie eine ausgeschriebene Improvisation. Das dafür vorgesehene Soloklarinettenregister spielt eine Melodie, und mit einem Mal hört man das Thema der Sequenz heraus.

Der vierte Satz kehrt wieder zum Leitmotiv „Haec dies“ zurück. Dieses erklingt als rasche Vokalise oder in langen Notenwerten, manchmal auch kombiniert. Alles steuert auf einen gewaltigen Höhepunkt zu. Doch kurz davor erklingt nochmals leise der Choral „Haec dies“. Übrigens schrieb Widor zur Druckausgabe ein Avant-propos, also eine Werkeinführung. Die Symphonie selber widmete er keiner Person, sondern einer Kirche: der Basilika Saint-Sernin in Toulouse, einer Kirche aus dem 11. Jahrhundert und der darin befindlichen Cavaillé-Coll-Orgel.

Stefan Engels

Sonntag, 19. Mai, 16.00 Uhr
Bärnbach – Pfarrkirche St. Barbara (»Hundertwasserkirche«)

Toccata 2019

Vincent Lübeck (1654-1740)
Praeludium ex C, LübWV 10

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Sonate Nr. 5 C-Dur, BWV 529

- Allegro
- Largo
- Allegro

Axel Ruoff (*1957)
Toccata VI - „Sacrum“ (Uraufführung)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Adagio und Allegro f-Moll, KV 594

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)
Sonate Nr. 1 f-Moll, op. 65

- Allegro
- Adagio
- Andante recitativo
- Allegro assai vivace

Christian BARTHEN – Orgel
Teresa VOGL – Moderation

Von **Vincent Lübeck**, ab 1675 Organist an St. Cosmae et Damiani in Stade und ab 1702 Organist an der Nicolaikirche in Hamburg, sind sieben Präludien überliefert, darunter das Praeludium ex C, LübWV 10. Präludium heißt „Vorspiel“ auch im Sinne von „etwas vorspielen, präsentieren“. Unter einem Präludium verstand man damals ein formfreies und aus der Improvisation hervorgegangenes, virtuoses Orgelstück in verschiedenen Abschnitten. Charakteristisch für Lübeck ist die ausführliche Behandlung des Pedals, das beim Praeludium ex C (gemeint ist „in C-Dur“) gleich mit einem wuchtigen Solo beginnt. Ansonsten lässt sich das Stück gut durchhören: Auf die freie Einleitung folgen hintereinander und deutlich abgegrenzt drei Fugen.

J. S. Bachs **Triosonate C-Dur** BWV 529 ist, wie alle Triosonaten spieltechnisch sehr anspruchsvoll und wie die anderen Triosonaten als didaktisches Werk, also für den Unterrichtsbetrieb zu sehen (vgl. Konzerteinführung zu „4D – Orchester Steiermark“). Der erste Satz besteht aus fünf Teilen. Dreimal erklingt der Refrain, dazwischen zweimal die gleiche Episode, die nichts anderes ist als das in die Quint transponierte und leicht veränderte Ritornell. Als konstitutives satztechnisches Verfahren werden die einzelnen Stimmen vertauscht.

Der zweite Satz, das Largo, hat den gleichen Aufbau in imitatorischer Kompositionsweise. Nach einem Halbschluss zum Finale wird das Thema fugiert und kanonisch durchgeführt. Der dritte Satz ist heiter und freundlich. Zwei Stimmen dialogisieren miteinander in verschiedener Weise mit ihren Imitationen. Sie sprechen geradezu miteinander. Die Baßstimme im Pedal bildet das harmonische Fundament, den Basso continuo, greift aber manchmal auch unvermutet in die Themen ein.

Stefan Engels



In **Axel Ruoffs** großen geistlichen Werken wie „Credo“ (Oratorium in 15 Bildern), der Kantate „Die Hexe von Endor“, „Belschazzar“ (Tanzritual für Orgel und Orchester) oder den „Sieben Biblischen Szenen“ (nach Gemälden von Chagall, Schmidt-Rottluff etc.) spielen Ritual, Tanz, Bildende Kunst und Literatur eine bedeutende Rolle.

Auch seine Toccaten für Orgel reflektieren literarische Vorlagen, wie Gedichte von Nelly Sachs (Nr. 1 „Wie eine Maske, dahinter die Nacht gähnt“ nach Nelly Sachs) oder „Morgengesang“ (Nr. 5 nach Johann Matthias Schneuber). Die Toccaten 2, 3 und 4 nehmen Bezug auf biblische Passagen, so auch die 2018 entstandene Toccata VI „Sacrum“.

Hier dient ein Opferfest für Dagon, den Gott der Philister, als Vorlage. Der geblendete Simson wird zur Belustigung der feiernden Menge aufgefordert, im Tempel Dagon zur Unterhaltung beizutragen (Richter 16, 23-31).

Die Toccata VI ist ein „Tanzritual“ für Orgel. Bildausschnitte, Szenenwechsel werden in rascher Folge durch permanente Takt- und Tempowechsel und unerwartete Registrierungen dargestellt. Die vordergründig improvisatorisch wirkende Musik unterliegt jedoch einer strengen Ordnung der einzelnen Tanzteile, die durch verschiedene Parameter äußerst kurzer Motive und Figuren erreicht wird. Diese wiederum entstehen aus der Struktur von Klangschichtungen des Akkordmaterials. Metrisches, klangliches und formales Gefüge sind eng miteinander verwoben. Dabei handelt es sich jedoch weder um eine „Vertonung“ einzelner Textpassagen in einer bestimmten Reihenfolge, noch um die Umsetzung einer Szene oder Bildes in Klang. Die Musik soll Bilder entstehen lassen.

Axel Ruoff

W. A. Mozarts Adagio und Allegro für eine Orgelwalze f-Moll, KV 594 war für ein mechanisches Orgelwerk im Wachsfigurenkabinett des Grafen Müller-Deym gedacht (vgl. „Zum Programm“). Mozart schrieb während einer Reise nach Frankfurt im Oktober 1790 an seine Frau Konstanze von einem Stück für Orgelwalze, das er damals begonnen hatte:

ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten. Ob er sich allerdings auf das Stück KV 594 bezog, ist nicht ganz sicher. Dieses war auf alle Fälle im Dezember 1790 vollendet, also ziemlich genau ein Jahr vor seinem Tod. Das zweiteilige Stück wird von einem Adagio eingerahmt, das frappant an den Beginn von Mozarts Requiem erinnert. Ein Zufall?

Mit Recht gilt **Felix Mendelssohn Bartholdy** als der Erneuerer der Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Obwohl die Kompositionen für Orgel in Mendelssohns Gesamtwerk zahlenmäßig eine geringe Rolle spielen, haben sie bis heute eine bedeutende Wirkungsgeschichte durchlaufen. Allgemein bekannt sind seine sechs Orgelsonaten Op. 65 von 1844/45, welche mit Ausnahme der dritten, die im Konzert am 30. Mai zu hören sein wird, und der sechsten Sonate aus schon vorhandenen Einzelsätzen zusammengesetzt wurden. Das Hauptthema der ersten Sonate beginnt erst ab Takt 11 nach den Einleitungsakkorden. Als Seitenthema setzt Mendelssohn den Choral „Was mein Gott will das g'scheh allzeit“ ein und kombiniert so die Gattungen Sonate und Kirchenlied. Im zweiten Satz dialogisieren zwei Manuale miteinander über eine lyrische Kantilene. Im dritten Satz wechseln sich laute und leise Klänge ab. Der vierte Satz hat keine Themen und Motive. Es ist eine virtuose romantische Klavieretüde mit Pedal.

Stefan Engels



Mittwoch, 22. Mai, 20.00 Uhr
Graz – Palais Schwarzenberg, R3

Liber Fugarum

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Toccata und Fuge in d, BWV 538

Aus dem Liber Fugarum:

vermutlich **Robert Führer** (1807-1861): Fuge Nr. 68 C-Dur (B. 4)
Josef Chmelíček (1823-1891): Fugen Nr. 84 C-Dur und Nr. 37 F-Dur
Gottlieb Muffat (1690-1770): Fugen Nr. 26 d-Moll (B. 1) und Nr. 32 a-Moll (B. 1)
František Musil (1852-1908): Fugen Nr. 67 a-Moll und Nr. 66 a-Moll

Marian Sawa (1937-2005)
Fuga-Bolero

Aus dem Liber Fugarum:

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Fuge Nr. 8 e-Moll (B. 1)

Johann Sebastian Bach
Präludium und Fuge e-Moll, BWV 548

Maria KRAJEWSKA – E-Orgel
Eva ŠEDOVÁ & Klaus ARINGER – Podium

Der Liber Fugarum

Josef Friedrich Chmelíček war eine wichtige Persönlichkeit des tschechischen Kulturlebens des 19. Jahrhunderts, er war u. a. einer der Gründungsmitglieder des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Mähren (dieser Verein führte bis 1918 die Orgelschule in Brno). Als Missar der Familie Dietrichstein reiste er in die Steiermark (1856-1865) und besuchte im Mai 1857 das Stift Rein. Außer der literarischen und kompositorischen Tätigkeiten war er vor allem ein leidenschaftlicher Fugen-Sammler.

Dieser musikalischen Gattung widmet sich auch sein größtes Werk. Wie bereits aus dem Titel herausgelesen werden kann, handelt es sich bei dem Liber Fugarum um eine (sehr umfangreiche) Fugen-Sammlung, die Chmelíček über einen Zeitraum von mehreren Jahren (1877-1899) geschrieben hat. Konkret handelt es sich um 16 Bände (Band 11 fehlt), die (mit Ausnahme des letzten Bandes) je 100 Fugen beinhalten. Der Liber Fugarum beinhaltet ein breites Spektrum von Werken. Die Bandbreite seiner Kollektion streckt sich von barocken Fugen bis zu Werken seiner Zeitgenossen (z. B. von Janáček) und beschränkt sich nicht nur auf Klavier- und Orgelwerke, sondern gibt auch Transkriptionen orchesterlicher und vokaler Werke wieder.

Der letzte Band (17) ist nicht vollendet worden und enthält nur 87 (statt 100) Fugen. Insgesamt sind also 1581 Fugen erhalten, davon sind 613 (also mehr als ein Drittel) von Chmelíček selbst. Außer von ihm findet man Werke von weiteren 212 Komponisten. Interessant ist auch, dass er Kompositionen einiger seiner Schüler aus der Orgelschule in Brno (Brünn) und Praha (Prag) mit aufgenommen hat.

Eva Šedová

J. S. Bachs **Toccata und Fuge in d** BWV 538 wird auch die „dorische“ Toccata genannt und ist nicht zu verwechseln mit der bekannten Toccata d-Moll BWV 565. Dorisch ist eine der so genannten Kirchentonarten, eine Tonleiter, die entsteht wenn man auf den weißen Tasten des Klaviers auf D beginnt. Also eine Molltonart mit H anstelle von B. Bachs Toccata steht aber gar nicht in Dorisch, sondern ganz normal in d-Moll. Die Bezeichnung rührt wohl daher, dass Bach in jüngeren Jahren nach den damaligen Schreibgewohnheiten das B zu Beginn einer Zeile nicht eigens als Vorzeichen notiert hat. Das Präludium benützt zwar die Ritornelltechnik (vgl. „Zum Programm“), ist aber beinahe monothematisch ohne deutlich wiederkehrende Ritornelle. Die Episoden werden durch Manualwechsel gekennzeichnet, die Bach entgegen seiner sonstigen Gewohnheiten eigens kennzeichnet. Im Vordergrund steht der klangliche Kontrast von Tutti und Solo, und nicht die Abwechslung von Ritornell und Episoden.

Auch in der Fuge verwendet Bach die Ritornelltechnik. Das Thema steht im sogenannten Stylus gravis, der strengeren Form des Kontrapunktes aus der Spätrenaissance und klingt dementsprechend archaisch. Die Durchführung der Fuge ist das Ritornell, die Zwischenspiele sind die Episoden, wobei das Auseinanderhalten der Abschnitte deswegen schwierig fällt, weil auch Episoden Themeneinsätze enthalten.

Marian Sawa war ein polnischer Komponist, Organist, Improvisator, Musikologe und Musikpädagoge. Er komponierte eine große Anzahl von Instrumental- und Vokalwerken, worunter besonders seine Orgelwerke bekannt wurden. Oft bezog er Gregorianischen Choral, polnische geistliche und weltliche Lieder in seine Werke ein. Der Bolero ist ein spanischer Volkstanz im Dreivierteltakt, der durch Maurice Ravels „Bólero“ allgemein bekannt geworden ist (in Lateinamerika bezeichnet der gleiche Ausdruck ein Musikstück im geraden Takt). Sawa legt seinem Stück den charakteristischen Bolero-Rhythmus zugrunde.

Das zwischen 1727 und 1731 entstandene Werk J. S. Bachs, das **Präludium und Fuge e-Moll** BWV 548, wird zu Recht als „monumental“ empfunden. Der Bachforscher Philipp Spitta sprach 1880 von einer regelrechten „Orgelsymphonie“ in zwei Sätzen. Im Präludium ist das Ritornell durch die Oktavsprünge im Bass und den scharfen Rhythmus der Akkorde leicht auszumachen. Das Thema der Fuge beginnt mit zwei auseinander führenden Stimmen. Das erinnert an die Praxis, Mehrstimmigkeit bei Melodieinstrumenten wie etwa der Violine durch gebrochene Akkorde (die Töne eines Akkordes werden hintereinander gespielt) oder andere Mittel nachzuahmen. So ergibt sich eine scheinbare Zweistimmigkeit. Dieses keilförmige Auseinanderdriften der zwei Linien hat dem Stück in englischsprachigen Ländern den Titel „The Wedge“ (der Keil) eingebracht. Die Fuge als Ganzes hat eine ungewöhnliche Da-capo-Form A-B-A: Nach der Themenexposition mit drei weiteren Einsätzen des Themas, die mit einem Orgelpunkt (einem lang ausgehaltenen Ton im Pedal) enden, folgt ein ausgedehnter toccatenartiger Mittelteil in Ritornellform. Das Laufwerk sind die Episoden, das Ritornell ist das Fugenthema, das immer wieder eintritt. Darauf folgt unmittelbar aus der letzten Episode hervorgehend die wörtliche Wiederholung des gesamten ersten Teils. So entsteht die längste Fuge, die Bach geschrieben hat.

Stefan Engels



Sonntag, 26. Mai, 16.00 Uhr
Feldbach – Pfarrkirche St. Leonhard

Recollections

Jürgen Essl (*1961)

Prélude non mesuré (Improvisation)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge d-moll, BWV 539

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Ein Stück für eine Orgel in einer Uhr, KV 608

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Prélude et Fugue en Si Majeur

Rhapsodie II

Jürgen Essl

Recollections (Österreichische Erstaufführung)

I. Creek Kerit

II. Elijah's Ascension

Jürgen ESSL – Orgel

Petra RUDOLF – Moderation

Das heutige Konzert wird mit einer **Orgelimprovisation** eingeleitet. Das bedeutet, der Organist wird – vielleicht durch ein vorgegebenes Thema – etwas ohne Vorbereitung, gleichsam aus dem Stegreif spielen. Selbst wenn man sich als Künstler oder Künstlerin vorher Notizen zu dem macht, was man spielen will, so entstehen doch das Tonmaterial und die Klangfolge in der Ausführung selbst ohne vorherige schriftliche Fixierung. Für eine hochwertige Improvisation ist natürlich ebenso wie für das Spielen nach Noten eine Beherrschung des Instrumentes Voraussetzung, aber auch eine Beherrschung des Stils, in dem man spielen will und die Fähigkeit, damit umgehen zu können. Gerade in der Orgelmusik hat die Improvisation bis in unsere Zeit eine große Bedeutung. Das liegt hauptsächlich daran, dass die Orgel in Kirchen als liturgisches Instrument bei Gottesdiensten zum Einsatz kommt und dort Abläufe mit Orgelspiel begleitet, deren Länge im Voraus nicht absehbar ist, oder dass der Orgel selbst liturgisch-musikalische Aufgaben zukommen, die schriftlich nicht festgehalten sind, etwa das Einspielen von Gemeindeliedern. Dieser wichtige Teilbereich der Orgelmusik entwickelte sich zu einer eigenen Kunstfertigkeit, die seit dem Mittelalter von Organisten erwartet wurde. Während die Wertschätzung der Improvisation im 19. Jahrhundert stark zurückging, nahm ihre Bedeutung im 20. Jahrhundert wieder zu, was auch in eigenen Improvisationswettbewerben zum Ausdruck kommt.

Dass in einem Satzpaar das Präludium nur für Manual, die Fuge aber auch mit Pedal komponiert ist, wie J. S. Bachs **Präludium und Fuge d-moll**, BWV 539 erscheint doch etwas ungewöhnlich. Das Präludium lebt von einer klaren rhythmischen Form, die zu Beginn vom Bass eingeführt wird: eine an eine halbe Note angebundene Achtelbewegung. Die Fuge hat einen klaren Aufbau. Nach der Exposition folgt ein ausgiebiger Mittelteil in Ritornellform. Das immer wieder einsetzende Thema ist das Ritornell, die Episoden sind anspruchsvolles Laufwerk. Danach folgen, gleichsam als Reprise zwei Durchführungen, wobei die letzte unvollständig ist. Die kunstvoll konstruierte Fuge ist eine Bearbeitung des zweiten Satzes der Sonate für Violine solo (BWV 1001). Die Frage ist: Gehen die Bearbeitung der Fuge und die Koppelung mit dem Präludium auf Bach zurück? Wir wissen es nicht.

Nachdem in dieser Konzertreihe am 19. Mai bereits das Adagio und Allegro f-Moll, KV 594 erklingen ist, hören wir heute das zweite von **W. A. Mozart** überlieferte Stück für eine Orgelwalze (vgl. „Zum Programm“). Laut Eintrag in seinem Werkverzeichnis komponierte Mozart am 3. März 1791 in Wien „ein Orgelstück für eine Uhr“, das in der Neuen Mozartausgabe unter dem Titel „Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze KV 608“ zu finden ist. Der Begriff „Fantasie“ weist auf die freie Form des Werkes hin. Es ist dreiteilig, der erste Teil (Allegro) besteht aus einem sehr rhythmisierten, improvisatorisch anmutenden Abschnitt voller über-raschender harmonischer Rückungen, der den ersten Teil einer Fuge einrahmt. Der Mittelteil

(Andante) ist ein lyrischer rondoartiger Liedsatz. Danach setzt mit Tempo 1 die Reprise der Fantasie mit Fuge ein, die mit einer aus beiden Motiven kombinierten Coda abschließt. Mozart hat das Werk auf vier Systemen notiert, drei im Violinschlüssel, eines im Bassschlüssel. Für eine Realisierung auf der Orgel bedarf es also einer eigenen Einrichtung durch den Interpreten. Eingriffe in den Notentext sollten hierzu nicht nötig sein, doch ist die Grenze zwischen Einrichtung und Bearbeitung naturgemäß fließend.

Obwohl **Camille Saint-Saëns** ein ausgezeichnete Organist und Improvisator gewesen sein muss – er war unter anderem 20 Jahre lang von 1857 bis 1877 Organist an der Kirche La Madeleine in Paris –, so nimmt in seinem kompositorischen Schaffen die Orgel einen vergleichsweise geringen Anteil ein. Zu den Orgelkompositionen gehört auch die Sammlung „Trois Prélude et Fugues op. 99“ von 1894. Saint-Saëns kannte und schätzte Bachs Orgelmusik. Er spielte sie auch selber, was zu dieser Zeit eher ungewöhnlich war. Dies findet in diesen Werken seinen Niederschlag. Dabei ist sein „Prélude et Fugue en Si Majeur“ in keiner Weise etwa eine Stilkopie, was besonders auffällt, wenn man, wie in diesem Konzert, vorher ein entsprechendes Werk von Bach gehört hat. Der Charakter der Komposition ist ein ganz anderer. Das Präludium wird in der Literatur mit Recht als „Lied ohne Worte“ bezeichnet. Die formal äußerst korrekte Fuge wirkt fröhlich, ein wenig klavieristisch. Seine „Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons op. 7“ (drei Rhapsodien über bretonische Lieder) entstanden schon 1866 unter dem Eindruck der Cavaillé-Coll-Orgel der Kirche Sainte Madeleine auf einer Reise durch die Bretagne. Unter Rhapsodie ist hier ein Stück zu verstehen, das keine spezielle musikalische Form aufweist und auf volksmusikalische Themen zurückgreift.

Stefan Engels

„**Recollections**“ bedeutet „Erinnerungen“, in diesem Fall an den Propheten Elias. Natürlich erinnern wir uns nicht persönlich an ihn, doch seine biblische Geschichte im Buch der Könige weckt viele Bilder und Assoziationen, die in den beiden Stücken auf eigene Weise zu Musik werden. „Creek Kerit“ ist der Bach Kerit, an den sich Elias während der Dürrezeit zurückgezogen hat, Vögel brachten ihm Nahrung. Auf einer Reise durch das Jordantal wanderte ich durch ein solches Seitental und bekam ein sehr eindrückliches Bild von einer solchen Einkehr in der Natur: frisches Wasser, grüne, paradiesisch anmutende Vegetation, fernab der Konflikte. Das zweite Bild beschreibt die Himmelfahrt des Elias, die als ekstatisches, feuriges und dynamisches Erlebnis geschildert wird: dementsprechend geht die Musik an die Grenzen des Orgelklangs in Dynamik und Vitalität, ein Brennen und Brausen.

Jürgen Essl



Montag, 27. Mai, 20.00 Uhr
Graz – Palais Schwarzenberg, R3

Grandes Pièces

César Franck (1822-1890)
Grande Pièce Symphonique, op.17, FWV 29

Stjepan MOLNAR – E-Orgel

Edward Elgar (1857-1934)
Orgelsonate G-Dur, op. 28

- Allegro maestoso
- Allegretto
- Andante espressivo
- Presto (comodo)

Nikola CEROVEČKI – E-Orgel

An diesem Abend erklingen „nur“ zwei, aber dafür groß dimensionierte Werke, wahrhaft „Grandes Pièces“ des 19. Jahrhunderts.

Wenn man auch mit Ausdrücken wie „Schlüsselwerk“ eher vorsichtig umgehen sollte, so stimmt es doch: **César Francks** Grande Pièce Symphonique, op.17 ist ein solches, denn es hat eine ganze Periode der französischen Orgelmusik geprägt. César Franck hatte im Dezember 1859 die Organistenstelle in der neuerbauten Basilika Sainte-Clotilde übernommen. Dort baute gerade der berühmte Orgelbauer Cavaillé-Coll, mit dem Franck befreundet war, eine Orgel im Stile der damaligen französischen Romantik. Eine Orgel sollte dabei mit ihren verschiedenen meist dunklen Registerfarben ein Orchester nachahmen, wie an anderer Stelle schon erwähnt wurde (vgl. „Zum Programm“). So entstand 1863 die „Grande Pièce Symphonique“, das „Große Symphonische Stück“. Es ist Teil der Sammlung „Six Pièces“ (sechs Stücke), die 1864 durch Franck selber in Sainte-Clotilde uraufgeführt wurden. Entstanden ist ein zusammenhängendes Werk von größerer Ausdehnung (etwa 18 Minuten Spieldauer), geprägt durch die Abkehr von der bisher als orgelgemäß angesehenen kontrapunktischen Satzweise und erstmals zugunsten von klanglichen Strukturen der Orchestermusik. Von Beethoven wurde auch der Rückgriff auf vorangegangene Themen vor allem im letzten Satz übernommen. Wenn Franck auch von einem „symphonischen“ Werk spricht, so ist die genaue Form allerdings unter Fachleuten umstritten. Das Werk orientiert sich weniger am Aufbau einer klassischen Symphonie. Manche sehen sich eher an eine Suite mit drei Doppelpaaren erinnert: Andantino serio – Allegro non troppo e maestoso; Andante – Allegro; Andante – Allegro non troppo e maestoso. Andere lesen aus den Noten quasi drei Sätze heraus, die ineinander übergehen. Für das Zuhören ist das aber wohl nicht wirklich wichtig. Man vernimmt dialogische Stellen, choralartige Abschnitte und am Schluss dieses romantischen Tongemäldes eine große Fuge. Von Franck übernahmen seine Schüler das orchestrale Denken und den symphonischen Kompositionsstil. Als erster zog Charles-Marie Widor daraus die letzte Konsequenz und verwendete ab 1872 für seine Werke bewusst den Titel „Symphonie“, ungeachtet dessen, dass Francks Grande Pièce Symphonique schon in der Edition von 1863 als „Symphonie“ bezeichnet worden war. Durch die Übernahme auch der symphonischen Form durch seine Schüler wurde César Franck letztlich zum Vater der Gattung „Orgelsymphonie“.

Das zweite Werk dieses Abends ist Sir **Edward Elgars** Orgelsonate G-Dur, op. 28. Elgar gehört zu den bekanntesten britischen Komponisten der Jahrhundertwende. Jeder kennt seinen Marsch Nr. 1, den Pomp and Circumstance Marches, op. 39 von 1901. Das eingängige Thema des Trios wurde ja mit dem Text „Land of Hope and Glory“ von Arthur Christopher Benson zur inoffiziellen Hymne Großbritanniens.

Elgar schrieb nicht viel für Orgel, obwohl er durchaus ein Naheverhältnis zu diesem Instrument hatte. Seit seiner Jugend bis zum Jahre 1889 versah er den Organistendienst an der katholischen Kirche St. George's in Worcester. Das Orgelspiel hatte er sich autodidaktisch angeeignet. Die Orgelsonate G-Dur op. 28 entstand im Jahre 1895 und war für die 1874 von der Firma Hill erbaute Orgel der Kathedrale von Worcester bestimmt, wo sie auch uraufgeführt wurde. Man könnte sie mit der in Frankreich üblichen Terminologie auch ohne weiteres als „Orgelsymphonie“ bezeichnen, eine in England sonst nicht übliche Gattung. Der Unterschied liegt vor allem in der melodiebetonten Kompositionsweise Elgars im Gegensatz zu den eher flächigen Tongemälden französischer Komponisten dieser Zeit. Alle Sätze mit Ausnahme des zweiten Satzes haben Sonatenhauptsatzform, das heißt: auf ein Hauptthema folgt ein Seitenthema in der Dominante. In der Durchführung werden beide Themen verarbeitet. Anschließend wird der erste Teil in der Reprise wiederholt, wobei das Seitenthema jetzt in der Haupttonart steht.

Der erste Satz beginnt mit einem wuchtigen Hauptthema. Mehrere gut gegliederte Seitenthemen erklingen, die in der Folge verarbeitet werden, während das Hauptthema nur bei den großen Zäsuren zum Einsatz kommt. In der Tradition der viersätzigen Symphonie ist als Mittelsatz ein Scherzo (vom italienischen scherzare „scherzen“) vorgesehen. Das Scherzo ersetzte seit Ludwig van Beethoven als dritter Satz einer Symphonie das Menuett, übernahm aber von diesem meist den Dreiertakt und die dreiteilige Form (Scherzo – Trio – Scherzo). Beethoven war es auch, der in der neunten Symphonie erstmals die Binnensätze vertauschte, sodass das Scherzo an zweiter Stelle, das Adagio an dritter Stelle steht, eine Praxis, die nach Komponisten wie Anton Bruckner und Gustav Mahler auch Edward Elgar übernahm. Bei Elgar ist das „Scherzo“ jedoch ein geradtaktiges dreiteiliges Allegretto, wobei die Teile jeweils durch eine kurze Überleitung gekennzeichnet werden. Im ersten und dritten Teil liegt die Hauptstimme in der linken Hand. Im Mittelteil bilden Akkorde der rechten Hand die melodische Fortschreitung. Auch der übliche langsame dritte Satz hat Sonatenhauptsatzform. Das Hauptthema steht in B-Dur. Nach einer Fermate folgt durch eine enharmonische Verwechslung das Seitenthema in Fis-Dur(!). Weiter kann eine Tonart fast nicht entfernt sein. Für ein drittes Thema, das anstelle einer Durchführung steht, wird wieder auf B-Dur zurück moduliert. Kurz danach folgt die Reprise mit den nun stark kolorierten Themen. Im vierten Satz setzt mit „Presto“ das Hauptthema ein, gefolgt von einem raschen aber lyrischen Seitenthema und einer Schlussgruppe in forte. Die Durchführung beginnt mit einem lyrischen dritten Thema und anderen Melodien, so aus dem dritten Satz. Mit einer Reprise und einer breiten Coda endet das Werk.

Stefan Engels



Donnerstag, 30. Mai, 16.00 Uhr
St. Peter im Sulmtal – Pfarrkirche

Ikarus

Eveline Hasler (*1933)

aus: Die Wachsfügelfrau

(mit freundlicher Genehmigung von Nagel & Kimche AG, Zürich)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concerto d-Moll nach Antonio Vivaldi, BWV 596

- (Allegro) – Grave – Fuga
- Largo e spiccato
- Allegro

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Sonate A-Dur, op. 65 / III

- Con moto maestoso
- Andante tranquillo

Magdalena MOSER – Orgel

Dieterich Buxtehude (um 1637-1707)

Toccata in d, BuxWV 155

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Fantasie und Fuge c-Moll, Wq. 119/7

Nikola CEROVEČKI – Orgel

Petra RUDOLF – Rezitation

Während Bearbeitungen von Instrumental- und Vokalwerken für die Orgel aufgrund des Werkverständnisses des 19. Jahrhunderts gelegentlich einen zweifelhaften Ruf genießen, so bilden die Konzertbearbeitungen von **Johann Sebastian Bach** eine gewisse Ausnahme, die sich wohl auf das Ansehen des Komponisten zurückführen lässt. Insgesamt sind von Bach 23 Konzertbearbeitungen überliefert, davon zehn Bearbeitungen nach Werken seines Zeitgenossen Antonio Vivaldi. Die meisten dieser Bearbeitungen sind nur für ein oder zwei Manuale eingerichtet, lediglich bei fünf ist auch ein Pedalspiel vorgesehen, darunter die drei Bearbeitungen aus der Gattung des italienischen „Concerto grosso“. Diese von Vivaldi entwickelte Gattung sollte die Kompositionsweise des barocken Solokonzertes in ganz Europa beeinflussen. Eines seiner Hauptwerke ist ein Zyklus von zwölf Konzerten für eine oder mehrere Violinen und Streichorchester: „L’Estro armonico“ („die harmonische Eingebung“). Dieses Werk veröffentlichte er im Jahre 1711. Durch Nachdrucke und Abschriften erfuhr es eine weite Verbreitung. J. S. Bachs Concerto d-Moll nach Antonio Vivaldi, BWV 596 stammt aus dieser Sammlung. Wozu Bach diese Bearbeitung überhaupt angefertigt hat, ist nicht ganz klar. Bach war von 1708 bis 1717 als Hoforganist und Kammermusiker, seit 1714 als Konzertmeister bei Herzog Wilhelm Ernst in Weimar angestellt. In dessen Orchester hätte man Vivaldi ohne weiteres auch original aufführen können. Vermutet wird, dass die Bearbeitungen im Auftrag von Johann Ernst von Sachsen-Weimar, wohl für die Orgel der Schlosskirche in Weimar, entstanden sind. Dieser brachte vielleicht das Notenmaterial von einer Reise mit, die ihn auch nach Amsterdam, zu dieser Zeit einem Zentrum des Musikalienhandels, geführt hatte. Vielleicht hat Bach die Bearbeitungen in späteren Jahren auch als Übungsstücke im Unterricht verwendet. Beweisen lässt sich das nicht.

Bach gibt den Concerti Vivaldis mit der Übertragung auf die Orgel gleichsam ein neues Gewand. Seine Bearbeitungen sind nämlich nicht simple Transkriptionen, es werden also nicht einfach die Orchesternoten für die Orgel auf Manuale und Pedal übertragen, und schon gar nicht kann man sie als eine Art „Klavierauszug“ bezeichnen. Vielmehr werden die einzelnen Stücke dem Instrument sinnvoll angepasst, ohne die Aussage des Stückes zu verändern. Die Reduktion auf die Orgel erlaubt zudem eine sehr agogische Spielweise, also eine Artikulation der Motive durch minimale Tempoveränderungen, die in einem Instrumentalensemble in dieser Form nicht möglich sind. Interessant ist auch, wie Bach dabei vorgeht. Er bearbeitete die Concerti wahrscheinlich nicht aus einer Partitur, sondern aus Stimmensätzen. Dazu verwendete er vor allem die Melodiestimmen und die Bassstimmen und ergänzte auf sinnvolle Weise die Mittelstimmen, auch mit polyphoner Stimmführung und Motivwiederholungen, ließ sie manchmal weg oder ergänzte sie, strich einzelne Takte oder fügte neue hinzu, passte Passagen für die Violine an die Orgel an, indem er zum Beispiel Tonwiederholungen, die sich auf der Orgel nicht gut darstellen lassen, durch Akkordzerlegungen ersetzte und Ähnliches. Den Wechsel

zwischen Orchester und Soloinstrumenten übertrug er meist als Manualwechsel. Doch schien ihm die Führung der einzelnen Stimmen wichtiger zu sein, so dass man den ursprünglichen Wechsel von Orchester und Soloinstrumenten gelegentlich nur schwer wahrnimmt. Durch Registrieranweisungen („Oberwerk“ und „Rückpositiv“) werden Farbigkeit und abwechselnde Klagschattierungen erreicht. Um Bachs Bearbeitungen analysieren zu wollen, bedarf es jedoch eines vergleichenden Studiums mit Vivaldis Originalkomposition. Für das Zuhören in einem Konzert wird diese Fragestellung nicht im Vordergrund stehen.

Das Concerto BWV 596 ist eine Bearbeitung von Vivaldis Concerto d-Moll, RV 565 für zwei Violinen. Übrigens ist nur für diese Bearbeitung ein Autograph Bachs überliefert. Interessant ist der erste Satz. Dieser beginnt mit einer Introduction im Allegro, die weitere Einblicke in die Bearbeitungsweise Bachs gibt. Im Original erklingen zu Beginn nur die beiden Soloviolen in einem dialogisch angelegten Duo. Das jeweils eine Instrument begleitet das zweite mit einer Art Bordunton, also Tönen auf gleicher Tonhöhe. Bach erweitert diese Stelle, indem er zwei Stimmen imitatorisch fortschreiten lässt, während eine dritte Stimme im Pedal den Bordun in gleichbleibenden Notenwerten übernimmt. An der Stelle, an welcher im Original der Basso continuo einsetzt, schreibt Bach vor, in der Orgel dem Pedal einen Subbass 32' hinzuzufügen. Nach einer mit „Grave“ bezeichneten Überleitung von modulierenden Akkorden beginnt der eigentliche erste Satz, eine große Fuge. Im zweiten Satz „Largo e spiccato“, ein 12/8-Takt, steht zwischen dem kurzen Einleitungs- und Schlussteil im Grundrhythmus kurz-lang, die im Original dem Orchester zugewiesen werden, eine Kantilene des Soloinstrumentes im regelmäßigen Dreierhythmus. Der dritte Satz ist ein Concerto mit einer Ritornelltechnik, die sich aber nicht so leicht erschließt. Der Satz beginnt mit einem Einleitungsmotiv, danach erst kommt das Ritornell, eine eher belanglose Sequenz nach unten. Die folgenden Episoden sind bei Vivaldi nicht nur den Solisten zugeordnet, auch das Orchester beteiligt sich mit einem Dialog zwischen beiden Gruppen. So übernimmt es auch Bach bei seiner Transkription.

Wenn oben erwähnt wurde (vgl. Konzerteinführung vom 19. Mai), dass **Mendelssohns** Orgelsonaten Op. 65 in der Mehrzahl aus Einzelsätzen zusammengesetzt wurden, so gilt dies nicht für die dritte Sonate, deren Sätze von vornherein in dieser Zusammenstellung geplant waren. Das Werk will nicht als Sonate im klassischen Sinn verstanden werden. Es besteht nur aus zwei Sätzen und hat einen höchst sonderbaren Aufbau. Das Stück beginnt mit einer feierlichen Einleitung im vollgriffigen Satz gleich dem Klavierauszug für ein Orchesterwerk. Dieser Teil war 1829 als Hochzeitsmarsch für seine Schwester Fanny gedacht. Doch gleich darauf bekommt das Stück mit einer Doppelfuge einen ganz anderen Charakter: Beide Fugenthemen sind miteinander verwandt; sie sind beide auf einem verminderten Septakkord aufgebaut, was

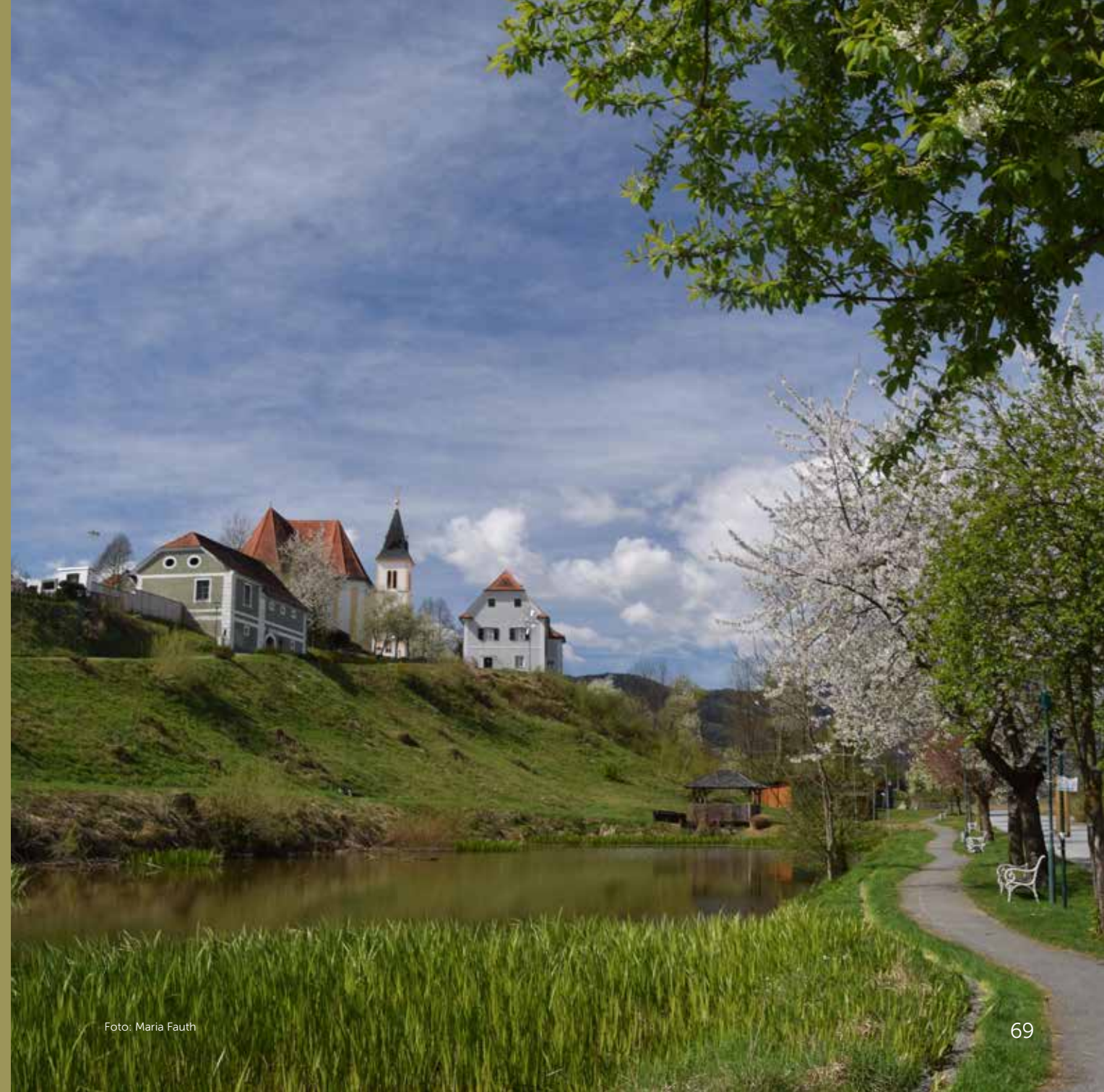
dem Ganzen etwas Bedrohliches verleiht. Das erste Thema stammt aus der 2. Symphonie „Der Lobgesang“ op. 52 von 1840, wo es heißt: „[Wir riefen in der Finsternis:] Hüter, ist die Nacht bald hin?“ Doch dies ist noch nicht alles. Im Pedal erklingt der Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“. Das Ganze ist also eine geniale Kombination von Doppelfuge und Choralvorspiel! Den Abschluss des Satzes bildet wieder der Hochzeitsmarsch. Aber ganz so freudig wie zu Beginn klingt er nicht mehr: der Einwurf des Themas vom Hüter gegen Ende verstört. Der folgende langsame Satz *Andante tranquillo* wunderschön und schlicht, scheint nach dem ersten Teil einfach abzurechnen. Ist das Absicht oder hat Mendelssohn den Satz nicht fertig komponiert? Ist die ganze „Sonate“ ein Torso? Was wollte Mendelssohn damit ausdrücken, wenn er einen Hochzeitsmarsch mit „Hüter, ist die Nacht bald hin“ und „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ verbindet? Es bleibt uns allen selbst überlassen, wie wir das deuten wollen...

Im Barock war „Toccata“ (von ital. „toccare“ / berühren) die Bezeichnung für ein „Vortragsstück“ oder ein „Probestück“. Michael Prätorius beschreibt schon 1619 die Toccata als ein Stück, „welches ein Organist, wenn er erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greift, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopff vorher fantesirt...“ Es geht also um eine Art Improvisation, um das Instrument zu prüfen. Daher klingt eine Toccata wie eine sehr freie virtuose Improvisation mit starker individueller Ausdruckskraft. Die Musik möchte uns etwas „erzählen“. Im protestantischen Norden Europas, wo die Orgel zu einem Instrument mit mehreren Manualen und einem vollständigen Pedal ausgebaut wurde, klingt eine Toccata dementsprechend, wie man an der **Toccata in d**, BuxWV 155 von Dieterich Buxtehude hören kann. Dieterich Buxtehude wirkte an St. Marien in Lübeck, wo er eine der besten norddeutschen Orgeln mit 52 Registern und eine kleinere, nach dem Bildschmuck im Querschiff so genannte „Totentanzorgel“ mit 39 Registern zur Verfügung hatte und galt zu seiner Zeit als einer der berühmtesten Organisten.

Carl Philipp Emanuel Bach wurde vor allem durch seine Schrift *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* bekannt. Orgelwerke sind von ihm jedoch nur wenige überliefert, darunter sechs Orgelsonaten. Diese stammen aus dem Jahre 1755. Der strenge Kontrapunkt war im Grunde nicht seins. Zur Fuge hatte er keine innere Beziehung. Diese Gattung war für ihn einfach schon veraltet und anachronistisch. Er wollte keine Komposition, die nur „Musik“ wäre, ohne in irgendeiner Weise auch Empfindungen auszudrücken. Hinter dieser Einstellung steht natürlich auch das Bestreben, sich von seinem berühmten Vater Johann Sebastian Bach zu emanzipieren, um nicht als sein Epigone missverstanden zu werden. Seine Musik hat daher auch einen ganz anderen Charakter. Bereits die einleitende Phantasie (eben nicht ein Präludium) macht den Eindruck, als wenn da ein Klaviervirtuose am Werk ist. Die Fuge mit dem fast komischen

fanfarenartigen Thema und seiner chromatischen Fortführung wirkt wie aus dem Lehrbuch, angereichert mit klavieristischen Einlagen. Es ist als wollte der Komponist uns sagen: „Ihr wollt eine Fuge von mir? Wenn’s denn sein muss... Aber eine Klavierkadenz am Schluss darf schon sein!“ (Wer mehr dazu lesen will, sei auf den Aufsatz von Peter Wollny, Anmerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im „Strengen Stil“. Jahrbuch des Staatlichen Institutes für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1997, S. 62-73 hingewiesen.)

Stefan Engels



Sonntag, 2. Juni, 11.00 Uhr
Straden – Florianikirche
Abschlusskonzert der Reihe „Philharmonische Klänge“

Philharmonische Klänge

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Fuge (Giga)
aus: Pastorale, BWV 590
Praeludium und Fuge in C-Dur, BWV 846
aus dem Wohltemperierten Klavier I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Klarinettenquintett KV 581

- Allegro
- Larghetto
- Menuetto
- Allegretto con Variazione

Franz Schubert (1797-1828)

Quartettsatz Op. Posthum c-Moll, D. 703
Allegro Assai

Joseph Haydn (1732-1809)

Orgelkonzert C-Dur, Hob. XVIII: 5

- Allegro moderato
- Andante
- Allegro

Günter SEIFERT – Erste Violine

Clemens FLIEDER – Zweite Violine

Hans Peter OCHSENHOFER – Viola

Cho Iris MEONGWON – Violoncello

Norbert TÄUBL – Klarinette

Gunther ROST – Orgel

Nadja KAYALI – Moderation

Das Konzert beginnt mit einem netten kleinen Stück für Orgel ohne Pedal, dem letzten Satz aus **J. S. Bachs Pastorella** (oder Pastorale) BWV 590. Pastorella, die kleine Pastorale meint hier eine stilisierte Hirtenmusik. Bach kombiniert in origineller Weise eine dreistimmige Fuge mit einer Giga oder Gigue, einem schnellen lustigen Tanz im Dreierhythmus, der aus zwei Teilen besteht. Das Thema ist eine rasche Folge von Sechzehntelnoten, die aus einer Tonleiter nach unten besteht. Im zweiten Teil beginnt Bach mit einer Umkehrung des Themas. Jetzt führt die Tonleiter nach oben.

Das „**Wohltemperirte Clavier**“ hat Bach als eine Sammlung von 24 Präludien und Fugen im Jahre 1722 komponiert (ein zweiter Teil entstand 1740/42). Der Ausdruck „Clavier“ steht für ein beliebiges Tasteninstrument. „Wohltemperirt“ bezieht sich auf die von Andreas Werckmeister entwickelte Stimmung für Tasteninstrumente, indem er die Töne innerhalb der Oktav in zwölf annähernd gleiche Halbtöne unterteilte. Bis dahin verwendete man die sogenannte mittel-tönige Stimmung. Diese bestand zwar aus einer Reihe reiner Terzen, jedoch gilt dies nur für eine begrenzte Anzahl von Tonarten, die man auf einem so gestimmten Tasteninstrument spielen konnte. Das „Wohltemperirte Clavier“ Bachs ist also eine Art Werbeschrift für Werckmeisters Stimmungssystem. Dazu schrieb Bach Satzpaare in jeder Tonart in Dur und in Moll. Jede der 12 Tonarten kommt also zweimal vor. Die Anordnung der Stücke innerhalb der Sammlung verläuft chromatisch nach oben, also C-Dur, c-Moll, Cis-Dur, cis-Moll, D-Dur, d-Moll usw. Daher sind es insgesamt 48 Stücke in vielfältiger Ausgestaltung.

Über das erste Stück des Satzpaares in C-Dur (BWV 846) dieser Sammlung, das Präludium in C-Dur braucht man wohl nicht viel zu sagen. Jeder Klavierschüler und jede Klavierschülerin kennt es. In der Bearbeitung von Charles Gounod erklingt es bei vielen Hochzeiten mit dem Text des „Ave Maria“. Dabei handelt es sich eigentlich nur um eine Abfolge arpeggierter (hintereinander angeschlagener) Akkorde, die leicht zu spielen sind, und noch dazu in C-Dur, also einer Tonart ohne Vorzeichen. Daher rührt wohl seine Beliebtheit. Vor dem Ende steht eine Passage über einen Orgelpunkt (einem gleichbleibenden Basston). Die darauf folgende vierstimmige im strengen Satz geschriebene Fuge ist, wie die meisten Fugen, wesentlich schwieriger. Daher wird sie auch nicht so oft gespielt. Das Fugenthema eignet sich zur Engführung, das heißt, dass das Thema in einer anderen Stimme bereits neu einsetzt, bevor es in der vorigen Stimme fertig gespielt ist. Daraus entsteht ein unerhört dichter Satz, denn auf diese Weise setzt das Thema fünfundzwanzigmal ein und beherrscht das gesamte Stück.

Das „Wohltemperirte Clavier“ veranlasste in der Folge Komponisten wie Frédéric Chopin (24 Préludes op. 28), Paul Hindemith (Ludus tonalis) oder Dmitri Schostakowitsch (24 Präludien und Fugen op. 87) nach Bachs Vorbild ebenfalls zyklische Werke in allen Tonarten zu schreiben.

W. A. Mozart hat die Klarinette in jungen Jahren kaum eingesetzt, weil dieses Instrument in Salzburg nicht üblich war. Erst später hat er sie in seine Kompositionen integriert, so im Klarinettenquintett KV 581, welches er 1789 für den mit Mozart eng befreundeten Klarinettenisten Anton Stadler schrieb. Offiziell handelt es sich hier um ein Quintett, also fünf gleichberechtigte Instrumente, wobei die Kombination von vier Streichinstrumenten und einer Klarinette, beziehungsweise die eigentlich dafür vorgesehene etwas tiefer klingende Bassettklarinette einzigartig ist und außergewöhnliche Klangkombinationen zulässt. Die Bassettklarinette wurde um 1788 vom Wiener K.K.Hofinstrumentenmacher Theodor Lotz gebaut. Von Gleichberechtigung kann aber nicht immer die Rede sein. Öfters tritt die Klarinette solistisch hervor, und obwohl Mozart selbst die Komposition als „Stadler-Quintett“ bezeichnet hat, könnte man auf den Gedanken verfallen, hier eine Art Konzert für Klarinette und Streicher zu vermuten. Leider ist das Autograph nicht erhalten, sodass man auf die gedruckten Ausgaben aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihrer Einrichtung für normale Klarinette zurückgreifen muss.

Von **Franz Schuberts** Streichquartett c-Moll D. 703 ist nur der erste Satz vollständig gearbeitet. Der zweite Satz bricht im Autograph nach einundvierzig Takten ab. Die Niederschrift ist mit Dezember 1820 datiert. Schubert dürfte die Komposition aus für uns unbekannten Gründen nicht weiter geführt haben. In diesem ersten Satz probiert Schubert eine neue Form aus, eine variierte Sonatenhauptsatzform, eine kleine Geschichte, die sich aber in der Phantasie jedes Zuhörers und jeder Zuhörerin abspielen muss, wie man das schon von den Klassikern W. A. Mozart oder J. Haydn kennt. Zu Beginn setzt ein Tremolomotiv ein: die dunkle Seite, die Fratze. Dem entgegen steht ein lyrisches Thema: ein Lichtmotiv. Die dunkle Seite scheint sich in rasender Wut aufzubauen, dagegen erscheint ein zweites Lichtmotiv, oder ist es die Fortsetzung des ersten? Nach einer längeren Coda beginnt ein Streit der Motive, anstelle der Reprise erscheinen die Themen nochmals in umgekehrter Reihenfolge. Schubert ist nicht Hollywood, am Schluss siegt die dunkle Seite. Was fällt Ihnen dazu ein? Vielleicht ein Traum? Diese Geschichte zu entwickeln ist nun Ihre Aufgabe.

Joseph Haydn schrieb zwischen 1756 und 1796 etwa 24 Konzerte für Orgel, Klavier, Violine, Violoncello, Horn und Trompete sowie Konzerte für andere Instrumente, die leider verschollen sind. Das Konzert in C-Dur Hob. XVIII: 5 findet man im Hobokenverzeichnis, das alle Werke Haydns enthält unter der Gruppe XVIII „Klavierkonzerte“. Das heißt aber nicht, dass dieses Werk

nur für Klavier gedacht war. Nach damaligem Verständnis war damit ein Tasteninstrument gemeint. Man kann als Soloinstrument daher auch eine Orgel oder ein Cembalo einsetzen. Aus diesem Grund läuft das Werk auch gerne unter der Bezeichnung „Orgelkonzert“. Haydns Autorenschaft ist jedoch nicht ganz gesichert. Es wurde auch gelegentlich Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) zugeschrieben. Im von Haydn selbst als Entwurf verfassten Katalog seiner Werke findet man den Eintrag „Encora altri due concerti per Organo“. Sollte Haydn damit dieses Konzert gemeint haben, dann wäre das Werk tatsächlich ursprünglich für eine Orgel gedacht gewesen. In diesem Fall wäre es vor 1763 entstanden. Seiner Form nach ist es traditionell dreisätzig: schnell – langsam – schnell, wobei der erste Satz einen graziösen, der letzte Satz einen durchaus beschwingten Dreiertakt aufweist.

Stefan Engels



Mittwoch, 5. Juni, 20.00 Uhr
Graz – Herz-Jesu-Kirche

Schuld und Sühne

Johannes Weyrauch (1897-1977)

Partita über das Michaelislied „Unüberwindlich starker Held, St. Michael“

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Wenn wir in höchsten Nöten sein, BWV 668a

Franz Liszt (1811-1886)

Einleitung und Fuge „Das Lamm, das erwürgt ist“

aus J. S. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21

Johann Sebastian Bach

Passacaglia c-Moll, BWV 582 / Bearbeitung: Johann Gottlob Töpfer

Wenn wir in höchsten Nöten sein, BWV 641

Julius Reubke (1834-1858)

Sonate „Der 94. Psalm“

Michael SCHÖNHEIT – Orgel

Johannes Weyrauch, unter anderem Schüler von Sigfrid Karg-Elert, stammt aus Leipzig. Dort war er Musiklehrer an der Leipziger Volkshochschule. Nach deren Schließung durch die Nationalsozialisten wandte er sich der evangelischen Kirchenmusik zu und wurde Kantor an der Leipziger Lutherkirche und ab 1946 Dozent für Komposition und Musiktheorie an der Leipziger Musikhochschule. Von 1951 bis 1961 war er Kantor an der Heilandskirche in Leipzig-Plagwitz. Das Michaelislied aus dem Jahre 1621 mit einem Text von Friedrich Spee ist ein Hymnus auf den Erzengel

Michael, der um Beistand angerufen wird. Die erste der fünf Strophen lautet:

Unüberwindlich starker Held, Sankt Michael!,

Komm uns zu Hilf, zieh mit zu Feld!

Hilf uns im Streite, zum Sieg uns leite, Sankt Michael!

Das Stück hat die Form einer Partita, ist also eine Variationsreihe über das Kirchenlied.

Das letzte Werk eines Komponisten hat immer etwas Besonderes an sich und bildet genügend Stoff für Legenden, vor allem, wenn es unvollendet geblieben ist. So verhält es sich bei Mozarts und Michael Haydns unvollendetem Requiem ebenso, wie bei Mahlers 10. Symphonie und eben auch bei J. S. Bachs Choralvorspiel „**Wenn wir in höchsten Nöten sein**“ BWV 668a.

Fast erblindet soll er das Stück einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder diktiert haben. So berichtet das zumindest sein Sohn Carl Philipp Emanuel. Um die legendarischen Fäden zu entwirren, wollen wir kurz ansehen, was wir mit Bestimmtheit wissen:

Im berühmten „Orgelbüchlein“, einer Sammlung von Choralvorspielen (Stücke über einen Choral, den man kunstvoll ausführt, also „vorspielt“), die er vor allem während seiner Amtszeit in den Jahren 1712 bis 1717 in Weimar komponierte, gibt es das Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (BWV 641). Dieses Choralvorspiel (wir hören es später) war als letztes der Sammlung von 18 Chorälen, den so genannten Leipziger Chorälen („Achtzehn Choräle von verschiedener Art“), die Bach in seinen letzten Lebensjahren exemplarisch aus früheren Werken zusammenstellte, stark erweitert hinzugefügt worden. In seinen letzten Lebenstagen wollte Bach dieses Choralvorspiel etwas besser ausgearbeitet als Abschlussstück seiner unvollendet gebliebenen „Kunst der Fuge“ gestellt haben. Erst bei dieser Gelegenheit ließ er den Titel des Stückes in „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ (ein anderer Choral auf die gleiche Melodie) ändern. Auf dem Totenbett hat er das Choralvorspiel also nicht neu gefasst, sondern nur eine Bearbeitung der Fassung aus den Leipziger Chorälen diktiert, die aber keine wesentlichen Änderungen mehr enthält. Erhalten sind aber nur 26 Takte (BWV 668) und das Fragment einer Diktatschrift (BWV 668a). Die Herausgeber des Erstdruckes der „Kunst der Fuge“ entsprachen Bachs Wunsch, nahmen aber stattdessen die Version von „Wenn wir in höchsten

Nöten sein“. Um BWV 668a spielen zu können, muss man daher auf vollständige Abschriften zurückgreifen. Bei diesem Choralvorspiel werden die einzelnen Abschnitte zunächst imitatorisch in den Begleitstimmen ausgeführt, bevor sie in der Hauptstimme im Sopran erklingen.

Das nächste Stück führt uns in das 19. Jahrhundert, in eine Zeit, als die Orgel mit Ausnahme des liturgischen Bereiches ihre Bedeutung als konzertantes Instrument fast eingebüßt hatte. Das änderte sich mit der Wiederentdeckung von Bachs Orgelmusik. Während in Frankreich die Orgelmusik in den Orgelsymphonien einen Höhepunkt erlangte, wurden auch im deutschsprachigen Bereich Komponisten wie **Franz Liszt** dazu angeregt, sich in ihren Kompositionen wieder der Orgel zuzuwenden. Dabei war es gängige Praxis, eigene und fremde Werke für die Orgel zu bearbeiten. Die Einleitung und Fuge „Das Lamm, da erwürgt ist“, der Schlusschor aus J. S. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 ist da ein gutes Beispiel. Zu beachten ist, dass Franz Liszt bei der Übertragung eine orchestrale romantische Orgel vorschwebt, nicht eine Barockorgel.

Die Passacaglia hat ihren Ursprung in ritornellartigen spanischen Tanzliedern im Dreiertakt. Über einer gleichbleibenden kurzen Melodieformel im Bass führen die Oberstimmen Variationen aus. Bachs **Passacaglia c-Moll** BWV 582 entstand vielleicht zwischen 1711 und 1713 oder auch früher. Auf das achttaktige Ostinathema folgen 20 Variationen. Auch das Ostinato selbst wird variiert: am Schluss wird aus dem ersten Teil des Themas eine vierstimmige Fuge gebildet, die gleichgewichtig neben der Passacaglia steht.

Interessant ist die Gegenüberstellung des Choralvorspiels „**Wenn wir in höchsten Nöten sein**“ BWV 641 zur bearbeiteten Fassung BWV 668a, die wir vorhin gehört haben. Abgesehen von der Kürze liegt ein deutlich hörbarer Unterschied in der extrem ausgezierten Choralstimme. Nun liegt uns in Töpfers Bearbeitung für eine romantische Orgel sozusagen eine Bearbeitung der Bearbeitung vor. Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) war ein deutscher Orgelbautheoretiker, Orgelsachverständiger, Organist, Lehrer und Komponist und ab 1830 Organist der Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar.

Julius Reubke war ein Schüler von Franz Liszt und galt als verheißungsvoller Komponist und Pianist. Bevor er sich jedoch eigenständig entfalten konnte, starb er mit 24 Jahren. Sein „Hauptwerk“, wenn man das unter den wenigen fertiggestellten Kompositionen überhaupt so nennen will, ist eine pompöse Orgelsonate, die Reubke „Der 94. Psalm“ betitelte. Die drei Sätze einer Sonate sind hier allerdings zu einem einzigen wohl durchdachten Stück mit drei Teilen verschmolzen, lassen sich aber gut unterscheiden. Erster und zweiter Teil sind in

klassischer Sonatenhauptsatzform abgefasst. Zwei gegensätzliche Themen werden jeweils gegeneinander gestellt und durchgeführt. Der dritte Teil ist eine Fuge. Dem Stück vorangestellt sind Verse aus dem 94. Psalm.

Grave/Larghetto

Herr Gott, des die Rache ist, erscheine. Erhebe Dich, Du Richter der Welt. Vergilt den Hoffärtigen was sie verdienen.

Allegro con fuoco

Herr, wie lange sollen die Gottlosen prahlen? Witwen und Fremdlinge erwürgen sie und töten die Waisen und sagen: „Der Herr sieht es nicht und der Gott Jacobs achtet es nicht.“

Adagio

Wo der Herr mir nicht hülfe, so läge meine Seele schier in der Stille. Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen, aber Deine Tröstungen ergötzen meine Seele.

Allegro (Fuge)

Aber der Herr ist mein Hort und meine Zuversicht. Er wird ihnen ihre Bosheit vergelten und sie um ihres Unrechts willen vertilgen.

Die Musik soll diese Verse nicht nacherzählen, sondern im Sinne Liszts als Musik über sie erzählen und zum Erklingen bringen, was sie bewirken.

Stefan Engels



Sonntag, 9. Juni, 16.00 Uhr
Osterwitz – Pfarrkirche

Pfingsten, das liebevolle Fest

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
aus: Reineke Fuchs

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Fantasie G-Dur („Pièce d’Orgue“), BWV 572

Valerii Kikta (*1941)
aus: Karpatische Meditationen (Orgelsuite No. 6)
I. Introduction
II. Etüde

Johann Sebastian Bach
Präludium h-Moll, BWV 544/I

Valerii Kikta
aus: Karpatische Meditationen
III. Volksmelodie
IV. Burleske

Johann Sebastian Bach
Fuge h-Moll, BWV 544/II

Valerii Kikta
aus: Karpatische Meditationen
V. Hymne

Jakov SPEVEC – Orgel (Bach)
Anastasiia IGOSHINA – Orgel (Kikta)
Petra RUDOLF – Rezitation

Valerii Kikta Karpatische Meditationen sind auf ukrainischen Volksliedern aufgebaut. Die einzigartige Atmosphäre der Karpatenberge, die der Region wegen nahezu fehlender moderner Infrastruktur eigen ist, hat den Komponisten stark geprägt. Valerii Kikta ist ein vielfach ausgezeichnete Komponist ukrainischer Herkunft. Er wurde 1941 in der Donetskaja Oblast geboren und studierte in Moskau. Die sechste Orgelsuite („Karpatische Meditationen“) wurde im Jahr 1989 vollendet.

Die Bevölkerung der Karpaten gebraucht ein uraltes Signalsystem: Um wichtige Informationen weiterzuleiten, werden Blasinstrumente wie Trembita oder Sopilka verwendet. Am Ende des Tages (Introduction) kommunizieren über Berghänge hinweg die Hirten miteinander. Am Morgen (Etüde) hören wir Vögel und Rufe traditioneller Signalinstrumente. Der dritte, meditative Satz (Volksmelodien) bezieht sich auf das improvisierte Ensemblespiel in der regionalen Volksmusik der Karpaten.

Die Burleske (IV. Satz) steht unter dem Eindruck einer Katastrophe: Während einer Hochzeitsfeier verwüstet ein Bergrutsch das Dorf.

Die Suite schließt mit einem majestätischen und gleichzeitig wilden Satz (V. Hymne): Mit einem vierstimmigen Kanon beginnend, wird zurückgeblickt auf das vielfältige Miteinander von Mensch und Natur.

nach: Anastasiia Igoshina

J.S. Bachs **Fantasie G-Dur**, BWV 572, auch als „Pièce d’Orgue“ (frz. „Orgelstück“) bezeichnet, entstand um 1712 in Weimar. Eine spätere Fassung schrieb Bach in Leipzig. Der Ausdruck „Fantasie“ meint ein Stück, das nicht an eine vorgegebene Form gebunden ist. „Pièce“ bezeichnet ein Instrumentalstück, welches aus mehreren Teilen besteht. In diesem Fall sind es drei Teile: das Stück beginnt mit einer nur einstimmigen raschen Melodie auf dem Manual im 12/8-Takt. Darauf folgt unmittelbar ein französisches „Grand plein jeu“ (frz. das große „Volle Werk“, eine Registerkombination mit Prinzipalregistern und Mixturen). Der Teil ist ein auf harmonischen Wendungen fußender Abschnitt. Der Bass schreitet stufenweise weitgehend ohne Intervallsprünge voran. Am Ende steht ein Orgelpunkt, ein lang ausgehaltener Ton im Pedal. Man erwartet eine Schlusskadenz, doch siehe da, zur allgemeinen Überraschung folgt ein Trugschluss, der zum dritten Teil überleitet: arpeggierte Läufe im Manual und chromatisch absteigende Linien im Pedal, darauf ein Orgelpunkt: Jetzt ist es wirklich das Ende!

Das **Präludium h-Moll**, BWV 544 entstand frühestens 1720, wahrscheinlich im Zeitraum zwischen 1727 und 1731. Zur Wiedergabe heißt es im Kopftitel des Autographs „in Organo pleno“. Bach verwendet eine Ritornellform (vgl. „Zum Programm“). Das Ritornell ist straff rhythmisch

organisiert. Besonders hört man den Orgelpunkt heraus, der nicht aus einem lang angehaltenen Ton, sondern aus rhythmisierten Oktavsprüngen besteht. Die Episoden als Fugati sind leicht zu erkennen.

Dass Bach auch aus einem unspektakulären ruhig stufenweise fortschreitendem Thema etwas machen kann, zeigt er anhand der dazu gehörigen Fuge von BWV 544. Die Gegenstimme, das Kontrasubjekt ist umso lebhafter. Auf die etwas erweiterte Exposition folgt ein längerer Mittelteil ohne Pedal. Dieses setzt erst im dritten Teil wieder ein und beendet die Fuge mit einem dreifachen aufsteigenden Themeneinsatz.

Stefan Engels



Mittwoch, 12. Juni, 20.00 Uhr
Graz – Palais Schwarzenberg, R3

Genji Monogatari

Reiko Yamada (*1978)
1/12 Komma für E-Orgel solo

Nun kommen die Momente im Dämmerlicht
für Sopran und E-Orgel (Uraufführung)

Aleksey VYLEGZHANIN – E-Orgel
Kerstin GENNET – Sopran

Mit freundlicher Genehmigung von Manesse Verlag, Zürich:
Murasaki Shikibu, Genji Monogatari, Die Geschichte vom Prinzen Genji
Übersetzer: Oscar Benl
(© 1966, Manesse Verlag, Zürich, in der Verlagsgruppe Random House GmbH, München)

1/12 Komma für E-Orgel solo ist für einen MIDI-Spieltisch mit Multikanal-Klangprojektion geschrieben. 1/12 Komma bezieht sich auf den entstehenden Abstand zwischen reiner Intonation und gleichschwebender Stimmung (dem modernen westlichen Stimmungssystem) beim Intervall der reinen Quinte.

Dieses von der perfekten Quinte geprägte Werk geht auf die Suche nach der Essenz der reinen Stimmung, indem harmonische Inhalte auf vielfältige Weise räumlich verteilt werden. In dieser virtuoson Komposition werden reine Intervalle in den Kontext von Multikanal-Klangprojektionen gestellt.

Das Werk entstand 2018 während Yamadas Aufenthalt in Graz als Styria-Artist-in-Residence (St.A.i.R.), im Rahmen ihrer künstlerischen Forschungstätigkeit zur Imperfektion in der Komposition und zu Orgelstimmungen am Zentrum für Orgelforschung. Es wurde letztes Jahr im Orgelfrühling Steiermark uraufgeführt.

Nun kommen die Momente im Dämmerlicht (ima tasogare no toki kitari) für Sopran und E-Orgel mit spezieller Multikanal-Klangabstrahlung ist eine Auftragskomposition des diesjährigen Festivals Orgelfrühling Steiermark und basiert auf der Geschichte vom Prinzen Genji (Genji Monogatari).

Ein *Monogatari* (jap. 物語, von *mono o kataru* 物を語る, *etwas erzählen*) ist eine literarische Erzählform, die sich im 10. Jahrhundert in der Heian-Zeit bis ins 15. Jh. hinein entwickelte. Das *Genji Monogatari* (jap. 源氏物語, dt. Die Geschichte vom Prinzen Genji) wird der Hofdame Murasaki Shikibu (ca. 978-1014) zugeschrieben. Es ist der erste psychologische Roman der japanischen Literaturgeschichte und von zentraler Bedeutung für die Kultur des Landes.

Der Protagonist Genji ist ein Sohn des Tennō ("Himmlischer Herrscher"), der – obwohl hoch begabt, von schöner Gestalt und vom Vater bevorzugt – von der Thronfolge ausgeschlossen wird, da seine Mutter nicht die Ehefrau sondern eine Konkubine des Vaters war. Nach dem frühen Tod der Mutter sucht er in immer neuen Beziehungen seine innere Sehnsucht nach Liebe zu stillen. Dabei verkörpert Genji das Ideal des Liebhabers seiner Zeit, der sich durch eine besondere Empfindsamkeit und große Begabung in den Künsten, in Tanz, Dichtung und Musik hervortut.

„Nun kommen die Momente im Dämmerlicht (ima tasogare no toki kitari)“ konzentriert sich auf die Szenen eines Kirschblütenfests und einer kaiserlichen Feier zum Fest des roten Herbstlaubes in der Geschichte vom Prinzen Genji. Durch die Bedeutung des Gebrauchs von Poesie in einer Konversation um die Heian-Zeit,

als der Roman geschrieben wurde, finden sich darin viele Gedichte in Form des klassischen japanischen Tanka (jap. 短歌, dt. Kurzgedicht), die häufig dazu dienen, zart verschleierte Anspielungen zu vermitteln.

„Nun kommen die Momente im Dämmerlicht“ verwendet Rezitationen in deutscher Übersetzung, melismatische Vokalisierungen von Gedichten in originalem Altjapanisch und das 360°-Lautsprechersystem im R3, um die traumhaften Darbietungen des Genji unter bunten Blüten und leuchtenden Blättern im Dämmerlicht sowie den flüchtigen und leidenschaftlichen Austausch zwischen Genji und seinen Geliebten nachzubilden.

Reiko Yamada



Sonntag, 16. Juni, 16.00 Uhr
Judendorf-Strassengel – Wallfahrtskirche

Bach und die Moderne

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Fantasie und Fuge g-Moll, BWV 542

Thomas Daniel Schlee (*1957)
Sicut ros Hermon, op. 74,1

Johann Sebastian Bach
Partita diverse sopra 'Ach, was soll ich Sünder machen', BWV 770

Thomas Daniel Schlee
Si sumpsero pennas aurorae, op. 74,2

Johann Sebastian Bach
aus: Die Kunst der Fuge, BWV 1080
Contrapunctus XI

Matthias MAIERHOFER – Orgel
Petra RUDOLF – Moderation

In diesem Konzert werden Werke von J. S. Bach und Thomas Daniel Schlee einander gegenübergestellt. **Thomas Daniel Schlee** stammt aus Wien und studierte an der dortigen Musikakademie Orgel bei Michael Radulescu und Francis Burt sowie an der Universität Musikwissenschaft, wo er über Olivier Messiaen promovierte. Seine Studien setzte er in Paris fort: bei Messiaen Komposition und bei Jean Langlais Orgel. Er war unter anderem Musikdramaturg am Landestheater Salzburg, Musikdirektor am Brucknerhaus in Linz und künstlerischer Leiter des Internationalen Bruckner Festes, Stellvertreter des Intendanten der Internationalen Beethovenfeste in Bonn und zuletzt Intendant des Carinthischen Sommers. Zu seinen beiden Psalmen für Orgel aus den Jahren 2004 und 2010 für Orgel, die wir heute hören, schreibt er selbst:

'Sicut ros Hermon' - wie der Tau des Hermon, der auf den Berg Zion niederfällt, steigt der Segen des Herrn auf jene Menschen herab, die in Eintracht leben. So schildert es Psalm 133. Mein im Jahre 2008 für das Bachfest Salzburg komponiertes Orgelwerk meditiert über jenes Fließen der Gnade: zunächst in langsam absteigenden Harmoniefolgen, überlagert von rascher bewegten Figurationen. Aus diesen entwickelt sich, über einem siebentönigen, mehrfach transponierten Ostinato, ein emphatischer Gesang. Eine choralartige, innige Coda neigt sich ein letztes Mal zum Zentralton fis hernieder. 'Sicut ros Hermon' ist dem Schriftsteller Christian Martin Fuchs in Freundschaft zugeeignet.

'Si sumpsero pennas auroræ', basierend auf einer Skizze aus dem Jahre 2004, fertiggestellt 2010 und Alice Ertlbauer-Camerer gewidmet, bezieht sich auf das zugleich hochpoetische, tröstliche, aber auch mahnende Bild, das sich in Psalm 139 findet: So weit uns die 'Flügel des Morgenrotes' auch tragen mögen, Gottes Hand wird uns fassen. Wir entkommen ihr nicht, weder Gottes Gnade, noch seinem Gericht. Das Stück beginnt mit einer ausgedehnten, extatischen Phrase, über die sich in langsam kreisender Bewegung schwebende Figurationen erheben. Darauf folgen verschiedene Abschnitte, in denen sich diese Bewegung zu immer mächtigerem, impulsivem Flügelschlag entwickelt, bis sie schließlich – über einer lyrisch-hymnischen Baßlinie im Pedal – ganz in der Weite mündet. Da wird sie plötzlich von der machtvollen 'Hand' des Tuttiklangles ergriffen. Aus einem Augenblick der Stille tritt die Musik wieder hinüber in die anfängliche Ruhe, doch findet sich in den dialogisch erweiterten Figurationen ein Widerhall des Erlebten und Erkannten...

J. S. Bachs Fantasie BWV 542/1 wirkt wie eine ausgeschriebene Improvisation ohne bestimmte vorgegebene Form. Dies ist ja auch die Bedeutung des Begriffs „Fantasie“. Sie beginnt mit einem frei (ohne Taktordnung) gestalteten Rezitativ mit Chromatik und gewichtigen Orgel-

punkten, verbunden mit ein paar wenigen Takten einer eher lyrischen Melodie. Es folgt ein weiterer Gedanke mit einer absteigenden Basslinie im Pedal und darüber liegenden chromatischen Akkordfortschreitungen. Diese aus der italienischen Improvisierpraxis entnommene, völlig freie Kompositionsweise bezeichnet man als „stylus phantasticus“. Das Präludium dürfte von Bach nachträglich zur schon damals beliebten Fuge hinzu komponiert worden sein. Es wäre daher durchaus berechtigt, sowohl Präludium als auch die Fuge allein vorzutragen. Die **Fuge** zählt bis heute zu den beliebtesten Stücken unter Bachs Fugen, ein richtiger Ohrwurm! Mit einer Improvisation über das Thema wollte sich Bach im Jahre 1720 um das Organistenamt in St. Jacobi in Hamburg bewerben. Er hätte den Job wahrscheinlich auch bekommen. Aber, wie es noch heutzutage gelegentlich vorkommt, waren die Anstellungskonditionen so unvorteilhaft, dass er eine Berufung nicht annahm. Das Thema ist mit dem Lied des Holländers Johann Adam Reincken „Ik ben gegroet“ fast ident. Die Fuge wird nach der Exposition, also der Vorstellung des Themas in allen Stimmen, wenn man so will mit einer Ritornellform kombiniert (vgl. „Zum Programm“). Die Fugeneinsätze bilden jeweils das Ritornell. Aber auch in den Episoden werden Motive aus dem Fugenthema verarbeitet, so dass man beides beim ersten Hören vielleicht nicht auseinanderhält. Übrigens: bei Bachs Bewerbungsspiel in Hamburg hatte der bekannte Musiker, Lehrer und Musiktheoretiker Johann Mattheson seiner Improvisation in der St. Katharinenkirche zugehört und sich Thema und Kontrasubjekt notiert. Bei einer anderen Bewerbungsrunde für den Hamburger Dom 1725 verlangte er von den Kandidaten, über genau diese Themen zu improvisieren und hinterher auch schriftlich auszuarbeiten.

Eine Partita ist eine Variationsreihe über die Melodie eines Stücks, im Falle von BWV 770 über den Choral **‘Ach, was soll ich Sünder machen’** in zehn Variationen. Diese Partita entstand um 1704, gehört also zu den sehr frühen Werken Bachs. Sie umfasst zehn Stücke, die noch ganz clavieristisch (für Cembalo oder Clavichord) wirken und vielleicht auch dafür gedacht waren. Dabei lehnte sich Bach wohl an Georg Böhms Partita „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ an. Böhm war Organist an der St. Johanniskirche in Lüneburg, wo ihn Bach bei seinem dortigen Aufenthalt 1700-1702 kennengelernt hatte. Die erste Strophe lautet:
Ach was soll ich Sünder machen! ach was soll ich fangen an?
Mein Gewissen klagt mich an, es beginnet aufzuwachen,
Dies ist meine Zuversicht; meinen Jesum laß ich nicht.
Die erste Strophe bringt die kolorierte Chormelodie. Die letzte, zehnte Variation ist eine ganze Choralfantasie.

Die **Kunst der Fuge** ist eines der letzten Hauptwerke Bachs, wenn nicht überhaupt sein Hauptwerk. Es entstand in seinem letzten Lebensjahrzehnt. Sein Druck erschien jedoch erst nach Bachs Tod. Ein einziges Thema bildet die Grundlage und wird in verschiedener Weise in 13 Abschnitten mit der Bezeichnung „contrapunctus“ ausgearbeitet. Es folgen vier zweistimmige Kanons und eine weitere Fuge. Die Komposition ist unvollendet. Wie viele Stücke sie letztendlich enthalten und wie sie ursprünglich abgeschlossen werden sollte, wissen wir nicht. Auf Wunsch Bachs haben die Herausgeber am Schluss sein Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (bzw. „Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668a“, siehe Konzerteinführung zum 5. Juni) gestellt.

Contrapunctus 11 mit vier Themen ist vierstimmig (also eine sehr anspruchsvolle Quadrupelfuge), im vorletzten Takt tritt noch eine Füllstimme hinzu. Würde man die Partitur studieren, so würde man merken, dass Contrapunctus 11 drei Themen von Contrapunctus 8 übernimmt. Ein Thema, nämlich das erste, ist das in anderer Weise rhythmisierte Hauptthema des ganzen Werkes. Ein weiteres Thema besteht aus chromatisch aufsteigenden Sechzehnteln mit Seufzer-motiven (Figur mit einem Halbtonschritt nach unten), wodurch sich gleichsam von selbst das B-A-C-H-Motiv bildet. Die Themen werden der Reihe nach durchgeführt und in einem weiteren Durchgang am Schluss miteinander kombiniert. Das Stück ist zwar akustisch gut gegliedert und lässt sich leicht verfolgen. Details erschließen sich aber nur beim Studium der Partitur. Dennoch hat es auch beim erstmaligen Hören durch die starken chromatischen Wendungen seinen eigenen Reiz.

Stefan Engels



Donnerstag, 20. Juni, 16.00 Uhr
Stainz – Hofer-Mühle

Der Erwählte

Thomas Mann (1875-1955)

aus: Der Erwählte

(mit freundlicher Genehmigung von S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main)

Olivier Messiaen (1908-1992)

La Nativité du Seigneur: Neuf Méditations pour Orgue

1. La Vierge et l'Enfant (Die Jungfrau und das Kind)

2. Les Bergers (Die Hirten)

3. Desseins éternels (Ewige Ratschlüsse)

4. Le Verbe (Das Wort)

5. Les Enfants de Dieu (Die Kinder Gottes)

– PAUSE –

6. Les Anges (Die Engel)

7. Jésus accepte la Souffrance (Jesus nimmt das Leiden an)

8. Les Mages (Die Weisen)

9. Dieu parmi nous (Gott unter uns)

Gunther ROST – E-Orgel

Werner STRENGER – Wort und Handlung

Olivier Messiaen gilt als einer der größten Komponisten, zumindest aber als der bedeutendste Orgelkomponist des 20. Jahrhunderts. Er hat mit seiner neuartigen Tonsprache und seinen außergewöhnlichen Klängen dieses Instrument in das 20. Jahrhundert geführt. Messiaen wurde in Avignon geboren und wuchs in Grenoble auf. Die dortige Bergwelt inspirierte zeit seines Lebens seine Werke. Mit elf Jahren begann Messiaen am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris bei Paul Dukas und Marcel Dupré zu studieren. Bei Dupré begann er aufgrund seines Talentes für Improvisationen mit 16 Jahren ein Orgelstudium. 1929 gewann er bereits einen *Premier Prix* für Orgel und Improvisation und wurde 1931 mit erst 22 Jahren *Organiste titulaire* (Titularorganist, in Frankreich der planmäßige Inhaber einer Organistenstelle) an der 1868 von Cavaillé-Coll erbauten Orgel in der Kirche Sainte-Trinité, wo er dann über 60 Jahre wirken sollte. Das Fundament seines Schaffens ist seine tiefe Religiosität. In diesem Sinne ist er ein echter „Kirchenmusiker“, der nicht nur Musik in der Kirche macht, sondern zur „Ehre Gottes und zur Heiligung und Erbauung der Gläubigen“ musiziert, wie es Papst Pius X. 1903 in seinem Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik formuliert hatte, und wie es auch das 2. Vatikanische Konzil in seiner Konstitution über die heilige Liturgie zum Ausdruck bringen sollte. Den Menschen dachte sich Messiaen als im Schnittpunkt verschiedener Zeiten stehend, die er als „gleichzeitig“ empfand. Um dies auszudrücken, ließ er sich von der Zahlenmystik, griechischen Versmaßen, altindischen Rhythmen, dem Gamelanorchester und der rhythmuslosen, frei schwebenden Gregorianik ebenso inspirieren wie von der Musik Chopins, Claude Debussys und Igor Strawinskys, vor allem aber vom Gesang der Vögel, die er zu imitieren trachtete. Ein besonderer Aspekt ist seine Veranlagung zur sogenannten Synästhesie: Zu jedem Modus und zu jedem Akkord sah er innerlich bestimmte Farbkombinationen, ein Phänomen, welches uns leider verschlossen bleibt.

Nach einigen kürzeren Orgelwerken, in welchen er sich von der spätromantischen Tonalität löste, entstand 1935 der Orgelzyklus **La Nativité du Seigneur** (Die Geburt des Herrn), eine Meditation über das Weihnachtsgeschehen in neun Stücken. Es ist wohl eines der bekanntesten Orgelwerke Messiaens. Uraufgeführt wurde das Werk am 27. Februar 1936 von Jean Langlais, Jean Yves Daniel-Lesur und Jean-Jacques Grunenwald in Sainte-Trinité. 1936 wurde das Werk in vier Heften bei Alphonse Leduc verlegt.

Beeinflusst wurde Messiaen durch die Schrift *Le Christ dans Ses mystères* von Columba Marmion. Fünf theologische Ideen liegen dem Stück zugrunde und sollten die ursprüngliche Konzeption des Werkes bilden:

- unsere Vorherbestimmung, verwirklicht durch die Inkarnation des Wortes – Gott, der mitten unter uns lebt
- der leidende Gott
- die drei Geburten: die ewige des Wortes, die zeitliche Christi, die geistliche der Gläubigen
- Gestalten der Weihnachtsgeschichte und der Epiphanie: die Engel, die Hirten, die Weisen
- Verehrung der Mutterschaft Mariens

Es handelt sich bei dem Werk nicht um Programmmusik im üblichen Sinn, wenngleich in einigen Sätzen auch reale Ereignisse ausgemalt werden. Die Musik soll vielmehr wie eine Predigt die theologischen Grundlagen des Weihnachtsmysteriums veranschaulichen. Das Werk erhielt ursprünglich den Untertitel *pour honorer la Maternité de la Sainte Vierge* (um die Mutterschaft der Heiligen Jungfrau zu ehren). Schließlich wählte Messiaen den Untertitel *Neuf méditations pour orgue* (Neun Meditationen für Orgel). Die Ehrung der Mutterschaft Mariens wird durch die Anzahl von neun Sätzen ausgedrückt. Jedem Satz, bzw. jeder Meditation ist eine Überschrift, meist frei zitiert aus der Hl. Schrift, vorangestellt.

La Nativité du Seigneur gilt als erstes ausgereiftes Meisterwerk, ein Schlüsselwerk des damals 28-jährigen und der Beginn seiner „modalen“ Phase. Tonalität spielt nur mehr eine untergeordnete Rolle und wird von modalen und polymodalen Strukturen abgelöst. Auch gibt es keine herkömmliche Taktart mehr. Die Taktstriche in den Noten dienen nur der optischen Gliederung. Der divisive Rhythmus des abendländischen Tonsystems (eine Takteinheit wird in Zweier- oder Dreiergruppen unterteilt) wird durch den additiven Rhythmus (ein Grundsatz wird beliebig oft wiederholt) ersetzt. Bei den *Valeurs ajoutées* (den „hinzugefügten Werten“) wird dem Grundsatz gelegentlich sogar ein noch kleinerer Wert hinzugefügt. Die Tempi wechseln häufig. Verschieden ausgebildete Ostinati (stetig wiederholte musikalische Figuren) werden über einander gelegt. Anstelle von Vorschlagsnoten und Vorhalten gibt es lange Tonketten (*broderies*, dt. „Stickereien“).

Ungewöhnliche Registrierungen sind vorgeschrieben, die zwar für die Orgel in Sainte-Trinité gedacht sind, aber sinngemäß auf andere für Messiaens Musik geeignete Orgeln übertragen werden können. Messiaen selbst hat dies getan.

Völlig neue Wege beschreitet Messiaen in der Verwendung der Tonarten. Anstelle der diatonischen Skalen Dur und Moll konstruiert er innerhalb der zwölf Töne einer Oktav eigene Modi (*modus* ist die mittelalterliche Bezeichnung der Kirchentonarten, die eben nicht Dur

oder Moll sind) mit einer systematischen Anordnung von Halb- und Ganztönen mit begrenzter Transponierbarkeit. So ist der erste Modus eine Ganztonleiter. Der zweite Modus besteht aus der wiederholten Abfolge Halbton – Ganzton, Halbton – Ganzton ..., die innerhalb einer Oktav in vier Gruppen von drei Tönen geordnet werden. In ähnlicher Weise gliedert sich der 3. Modus in drei Gruppen zu vier Tönen und der vierte Modus in 2 Gruppen zu 5 Tönen. Aus dem bei jedem Modus verschiedenen Tonvorrat bildet Messiaen seine Musik. Beschrieben wird all dies in einem eigenen Vorwort zur Notenedition, dessen Kenntnis für das Verständnis und die Interpretation unerlässlich ist. Das klangliche Ergebnis ist eine Folge von übermäßigen und verminderten Intervallen in Melodik und Harmonik. Messiaens Musik klingt in den Ohren der Zuhörenden seltsam fremd und unwirklich und macht den besonderen, mystischen Charakter aus.

I. La Vierge et l'Enfant (Die Jungfrau und das Kind)

Empfangen von einer Jungfrau ist uns ein Kind geboren, ein Sohn ist uns geschenkt. Juble laut, Tochter Zion! Siehe, dein König kommt zu dir, gerecht und demütig. (vgl. Jes 9,5; Sach 9,9)

Das Stück ist dreiteilig angelegt und beschreibt die zeitliche Geburt Christi. Im ersten Teil schwebt eine bewegte Oberstimme mit charakteristischen *broderies* über ruhigen Akkorden. Das Pedal schweigt. Der Mittelteil stellt nach Messiaens Aussagen die Freude der Heiligen Jungfrau dar. Über einem ostinatoartigen Bass spielt die linke Hand als Ausdruck der Freude auf- und absteigende Akkorde. Die Oberstimme zitiert sehr verfremdet das Anfangsmotiv des gregorianischen Introitus der 3. Weihnachtsmesse *Puer natus est nobis* (Ein Kind ist uns geboren: g-d d d-e-d c c d-c-e-d d). Der dritte Teil wiederholt das Motiv des Anfangs in leiser Flötenregistrierung.

II. Les Bergers (Die Hirten)

Nachdem die Hirten das Kind gesehen hatten, das in einer Krippe lag, kehrten sie zurück, rühmten Gott und priesen ihn. (vgl. Lk. 2,20)

Dieser Satz ist eher programmatisch angelegt. Man hört, wie die Hirten nach Hause gehen. Der Rhythmus besteht aus Gruppen von abwechselnd zweimal vier und zweimal vier plus einmal drei Sechzehnteln. In einem kurzen, leisen, einstimmigen Zwischenspiel kann man sich vorstellen, dass die Hirten sich wieder lagern, vielleicht ihre Instrumente stimmen, bevor sie im dritten Teil nach Art eines französischen Noëls ein freudiges Lied anstimmen, das viermal jeweils in variiertem Weise wiederholt wird, wobei bei den Strophen drei und vier die Melodie koloriert, also ausgeziert wird. Die Melodie erinnert mit ihrem Quintsprung zu Beginn nochmals an den Introitus *Puer natus*. Der Rhythmus ist völlig unregelmäßig und klingt durch die häufige Abfolge Sechzehntelnote-Achtelnote seltsam abgehackt.

III. Desseins éternels (Ewige Ratschlüsse oder Der ewige Heilsplan)

Gott hat uns in seiner Liebe im Voraus dazu bestimmt, seine Söhne zu werden durch Jesus Christus zum Lob der Herrlichkeit seiner Gnade.

(Eph 1,5-6)

Wie beschreibt man den ewigen Heilsplan Gottes? Wie beschreibt man die Inkarnation, die Leibwerdung Gottes? Gott, der Vater sendet seinen eigenen Sohn in die Welt, um die Menschen von ihren Sünden loszukaufen und so wieder zu Kindern Gottes zu machen, als äußerstes Zeichen seiner Weisheit und Liebe. „Extrêmement lent et tendre“ (Sehr langsam und zart) ist das Stück (vom Umfang nur einer Druckseite) überschrieben. Dunkle leise Registrierungen werden verwendet. Unmerklich senkt sich die Melodie ganz langsam um eine Oktav nach unten, im zweiten Teil wird jedes Motiv wiederholt wie bei einer liturgischen Sequenz (a-a, b-b, c-c ...): Gott wird Mensch und taucht in unsere Sphären ein.

IV. Le Verbe (Das Wort)

Der Herr sprach zu mir: Du bist mein Sohn. Aus seinem Schoß noch bevor es die Morgenröte gab, hat er mich gezeugt. Ich bin das Abbild der Güte Gottes, ich bin das Wort des Lebens von Anfang an.

(vgl. Ps. 2,7; Ps. Psalm 110,3, Weish 7,26 und 1. Joh 1,1)

Der Evangelist Johannes bezeichnet Christus als das „Wort Gottes“. Wie ein Wort von einem Menschen ausgesprochen wird, so geht Gott Sohn aus Gott Vater hervor. Diese ewige Geburt des Wortes vertont Messiaen auf dem Hintergrund frei zusammengestellter Bibelverse: Das „Wort“ verkündet mit einer Tonkaskade jubelnd den Ausspruch Gottes „Du bist mein Sohn“ als dreimal absteigendes Trompetenmotiv. Messiaen denkt hier nach eigener Aussage einerseits an die Gerichtstrompeten in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle in Rom, andererseits wohl auch an das Vertragsmotiv als Symbol des nicht zu widerrufenden Eides in Wagners „Ring“. Nach dem zweiten Einsatz folgt ein „rhythmischer Kanon“. Die linke Hand folgt der Rechten in komplizierten Rhythmen eine Viertel später. Im zweiten Teil spricht das „Wort“ in einer langen Solostimme. Messiaen denkt dabei an Abschnitte gregorianischer Sequenzen, indische Ragas und verzierte Orgelchoräle Bachs.

V. Les Enfants de Dieu (Die Kinder Gottes)

Allen, die es empfangen haben, gab das Wort Macht, Kinder Gottes zu werden. Und Gott hat in ihr Herz den Geist seines Sohnes gesandt, der ruft: Vater! Vater!

(vgl. Joh 1,12, Gal 4,6)

Die fünfte Meditation ist das Zentrum des ganzen Stückes und behandelt die geistliche Geburt der Gläubigen. Das „Wort“ macht lebendig. Immer lebhafter werden die Achtelakkorde, bis sie

schließlich in Fortissimo-Akkorden münden: dem Ruf *Vater, Vater!* Über einem ausgehaltenen Pedalton senken sich die Akkordketten langsam nach unten und verklingen.

VI. Les Anges (Die Engel)

Das himmlisches Heer lobte Gott und sprach: Herrlichkeit sei Gott im höchsten Himmel
(vgl. Lk 2,13-14)

Nochmals beschreibt Messiaen Gestalten der Weihnachtsgeschichte: die Engel. Wie stellen wir uns die Scharen der Weihnachtsengel vor? Für Messiaen sind sie kleine beflügelte Wesen, die in den Höhen umherschwirren und fast an Schwärme von Schmetterlingen erinnern. Das Pedal schweigt, die Melodieführung ist fast immer zweistimmig. Nur im Mittelteil gibt es einen kurzen einstimmigen auf- und absteigenden Abschnitt, bevor die Melodie in Sechzehntelketten in beiden Stimmen neu angesetzt wird und mit einem Triller endet.

VII. Jésus accepte la Souffrance (Jesus nimmt das Leiden an)

Christus spricht zum Vater bei seinem Eintritt in die Welt: Weder Brand- noch Schlachtopfer hast du für die Sünden gefordert, doch einen Leib hast du mir geschaffen. Hier bin ich!
(vgl. Hebr 10,5-7)

Die Überschrift und der Bibeltext mag für viele auf den ersten Blick nicht ganz verständlich sein – was hat dies mit Weihnachten zu tun? Christus ist der unter uns lebende und leidende Gott. Er ist gekommen, um sich selbst als Opfer für die Sünden der Welt anzubieten. Nur Gott selbst ist imstande dies zu tun, und dazu ist er Mensch geworden. Durch seine Inkarnation nimmt Gottes Sohn das Leiden und den Tod an. Messiaen vertont dieses Mysterium auf folgende Weise: Zwei Akkorde stellen die Frage: *Willst Du?* Im Pedal erfolgt die Antwort: *Ja, ich will.* Messiaen schreibt dafür das Register Fagott 16' vor. Die Bedeutung der Frage wird durch die seltene Verwendung eines eindeutigen Akkordes, nämlich e-Moll unterstrichen. Siebenmal wird die Frage gestellt. Die dazwischen liegenden leisen Abschnitte mit den allmählich vergrößerten und verkleinerten Akkorden lassen nach Messiaens Erklärungen an das Ausgespanntwerden bei der Kreuzigung denken. Der Satz endet in drei Fortissimo-akkorden: *Hier bin ich!* und enden in einem strahlenden Cis-Dur-Akkord.

VIII. Les Mages (Die Weisen oder Die Magier)

Die Magier machten sich auf den Weg. Und der Stern, den sie hatten aufgehen sehen, zog vor ihnen her.

(Math. 2,9)

Nach den Hirten und den Engeln beschäftigt sich Messiaen als letzte der Gestalten der Weihnachtsgeschichte mit den Magiern, den Weisen aus dem Morgenland. Sie waren eben

im Palast des Herodes und ziehen nun mit ihrer Karawane nach Bethlehem, dem Stern nach, der nach langer Abwesenheit nun wieder erschienen ist. Die unregelmäßigen, komplizierten Rhythmen der Orgel (drei lange, dann drei kurze Werte, von denen der zweite punktiert wird) suggerieren beinahe, wie die Kamele über Stock und Stein stolpern. Das ganze Stück macht den Eindruck eines barocken Choralvorspiels. Die Hauptstimme liegt im Bass und intoniert verfremdet den Beginn des gregorianischen Choralhymnus *Veni Creator Spiritus* (Komm Schöpfer Geist). Zum Schluss verlangsamt sich der Rhythmus, die Registrierung wird leiser. Die Weisen sind in Bethlehem angekommen und knien nun vor dem Kind.

IX. Dieu parmi nous (Gott unter uns)

Worte des Kommunizierenden, der Jungfrau, der ganzen Kirche: Der, der mich geschaffen hat, hat in meinem Zelt geruht; das Wort ist Fleisch geworden und hat in mir gewohnt; meine Seele preist den Herrn, mein Geist erbebt vor Freude in Gott meinem Retter.

(vgl. Sir 24,8; Joh 1,14; Lk 1, 46.47)

Der Satzsatz ist gleichsam eine Zusammenfassung des ganzen Zyklus und wird auch bei Konzerten mit gemischtem Programm als einzelner Satz vorgetragen. Was bedeutet das Weihnachtsmysterium? Gott ist unter uns, als lebender und leidender Gott! Drei kurze Themen werden uns vorgestellt: Das Hauptthema beginnt mit absteigenden Akkorden, gefolgt von einem absteigenden Motiv im Pedal und stellt wie schon im dritten Satz die Inkarnation dar. Das zweite Thema (erkennbar an der Registrierung mit Grundstimmen) ist das „Liebesthema“ als Zeichen der Kommunion. Das dritte sehr bewegte Thema ist aus dem Gesang der Vögel abgeleitet. Es soll als „Freudenthema“ für das Magnifikat, den Lobgesang Mariens stehen und wird sogleich mit dem Inkarnationsmotiv verknüpft. Alle Themen werden nun durchgeführt. Der Abschnitt endet mit einem liegenden Akkord mit dem zweiten Element des ersten Themas in der Gegenbewegung, also nach oben. Nach Messiaen schlägt dieses Thema wie ein Blitz ein. Darauf beginnt das eigentliche Stück, eine Toccata, ein sehr virtuoses auf schnellen Akkorden aufgebautes Stück, bei welchem Messiaen in den Oberstimmen nach eigener Aussage den Hindu-Rhythmus Candrakalâ und den vierten griechischen Epitritus einsetzt. Im Pedal erklingt das absteigende Motiv des Inkarnationsthemas: Gott ist Mensch geworden. Abgeschlossen wird das Stück mit einem „Akkord auf der Dominante“ (darunter versteht Messiaen einen Akkord, der alle Töne einer Dur-Skala enthält) und einem strahlenden E-Dur-Akkord mit hinzugefügtem cis (sixte ajoutée). Das Pedal intoniert ein letztes Mal das Inkarnationsmotiv.

Stefan Engels





Foto: Christian Jungwirth

Das **4D – ORCHESTER STEIERMARK** wurde 2018 von Gunther Rost aus Musikerinnen und Musikern europäischer Spitzenorchester gegründet. Das Spezialensemble erobert zentrales Solorepertoire für die Orgel neu und führt damit die Veröffentlichungen Gunther Rosts und seine Arbeit am Grazer Zentrum für Orgelforschung weiter.

OrganistInnen können alleine orchestrale Partituren auf ihrem Instrument umsetzen, jedoch haben sich im Laufe der Jahrhunderte auf der Orgel eigene, nahezu hermetische Spieltraditionen, musikalische Dialekte entwickelt, die mit anderen Musizierpraktiken, zum Beispiel der Kammermusik oder Symphonik derselben Zeit, stark divergieren können. So sind Orchester und Orgel in der Geschichte immer wieder eigene Wege gegangen, haben eigene Sprachen entwickelt, so dass diese beiden Welten schon fast als unvereinbar galten.

Interpretation, also die Sichtweise auf eine Komposition, wird nicht allein durch die Partitur gelenkt: Der Blick auf das Werk hängt stark von seiner zeitlichen und örtlichen Herkunft, von regionalen Traditionen und dem soziologischen Kontext ab, z. B. in der Unterscheidung von Sakralem, Oper, Konzert oder Tanzmusik. Das 4D – Orchester Steiermark spielt mit diesen, während der Zeitläufe der Musikgeschichte erarbeiteten, unterschiedlichen Perspektiven: Konventionen, Wissen und Anregungen aus verschiedenen Welten, von der solistischen Orgel ebenso wie von der Musikpraxis des Orchesters herkommend, fließen ineinander und befruchten sich gegenseitig, zu einer modernen Sprache.



Foto: Foto Furgler Graz

Klaus ARINGER ist seit 2005 Universitätsprofessor für historische Musikwissenschaft und seit 2008 Vorstand des Instituts Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992 und Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Er war Vizepräsident der Johann Joseph Fux-Gesellschaft Graz und gehört seit 2006 der Jury zur Vergabe der Forschungspreise des Landes Steiermark an. Seine Vorträge und Publikationen reichen von der Musik des Mittelalters bis in das 20. Jahrhundert; Schwerpunkte bilden Bach, die Wiener Klassiker, Geschichte der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie aufführungspraktische Fragen. Jüngere Veröffentlichungen: Johann Joseph Fux – der Komponist (Hrsg.), Graz 2015; Zoltan Kodálys Kammermusik (Hrsg.) Wien 2015; 50 Jahre Expositur und Institut Oberschützen (Hrsg.), Oberschützen 2015; Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens (Hrsg. zusammen mit Franz Karl Praßl, Peter Revers und Christian Utz), Freiburg i. Br. 2017; Franz Liszt. Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011 (Hrsg.), Sinzig 2017 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 18).



Foto: privat

Christian BARTHEN, geboren 1984 in Saarbrücken, wurde bereits zur Schulzeit als Jungstudent an der Hochschule für Musik Saar ausgebildet. Nach seinem Abitur absolvierte er seine Studien in Orgel (Konzertreife und Solistenexamen), Klavier und Cembalo (Diplom) sowie Evangelischer Kirchenmusik (A-Examen) und Musikpädagogik (Diplom) in Saarbrücken, Paris und Stuttgart. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen bei renommierten Orgel- und Musikwettbewerben, unter anderem beim „Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb“ in Wiesbaden, beim Internationalen Orgelwettbewerb von St. Maurice d’Agaune (CH) und beim weltweit herausragenden „Grand Prix de Chartres“ (F), waren der Grundstein für eine außergewöhnliche und andauernde Präsenz als Konzertorganist und einer daraus entwickelten internationalen Reputation als Interpret des Orgelrepertoires. Seine Engagements als Solist führten ihn zu großen Festivals und Konzertreihen, Kathedralen und Konzerthäusern in ganz Europa, Russland, Ostasien und 2018 nach Südamerika. Rundfunk- und Fernsehproduktionen entstanden bei diversen Sendern der ARD sowie bei Radio France; als Aufnahmekünstler der Verlage Naxos und IFO/Organ publizierte er bisher vier kommerzielle CDs. Seit seiner Kindheit wirkt Christian Barthen als Kirchenmusiker, war unter anderem langjähriger Assistent von Prof. Theo Brandmüller an der Saarbrücker Ludwigskirche und ist seit 2015 Kantor und Organist der Ev. Kirchengemeinde in Giengen an der Brenz. Dort initiiert er ein breites kirchenmusikalisches Angebot in Liturgie und Konzert und widmet sich mit seiner Giengener Kantorei der Erarbeitung und Aufführung des chorischen Repertoires. Schon zu Studienzeiten ist ihm das Weitergeben seines Wissens und seiner Fertigkeiten im Bereich der Orgel ein Anliegen geworden. In diesem Zusammenhang unterrichtete Christian Barthen unter anderem als Gastdozent bei internationalen Meisterkursen und Akademien für Musikhochschulen und Universitäten in Deutschland, Südkorea und 2018 in Kolumbien.

www.christianbarthen.com



Foto: privat

Nikola CEROVEČKI wurde 1990 geboren. Auf dem Musikgymnasium in Varazdin begann er mit Musiktheorie und Orgelspiel in der Klasse von Natalija Imbrisak. An der Musikakademie in Zagreb schloss er in der Klasse von Ljerka Očić sein Masterstudium im Fach Orgel ab. Er gewann zahlreiche Preise bei Studentenwettbewerben in Kroatien und Österreich und wurde mit dem Preis des kroatischen Komponistenverbands ausgezeichnet. Nikola Cerovečki konzertiert regelmäßig in Kroatien, Slowenien, Österreich, Ungarn und Italien und nahm an Meisterkursen bei Christoph Bossert, Nathan J. Laube, Hans Fagius und Martin Schmeding teil. Seit 2015 studiert er Orgel an der Kunstuniversität Graz in der Klasse von Gunther Rost.



Foto: privat

Norbert CHMEL wurde 1962 in Wien geboren. Er studierte an der dortigen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in der Abteilung Film und Fernsehen. Seit 1989 ist er freiberuflich als Lichtdesigner tätig. Im Jahr 1991 gründete er das Lichtdesignbüro LDE Vienna GmbH. Seither widmet er sich vielfältigen nationalen und internationalen Arbeiten als Lichtdesigner im Bereich Theater, Oper, Ausstellung und Architektur. Mit der Neuen Oper Wien unter Walter Kobera verbindet ihn eine langjährige, erfolgreiche Zusammenarbeit.

Die Wiener Festwochen, das Opernfestival Klosterneuburg, die Bregenzer Festspiele, das Theater an der Wien, die Nancy Opera und die Wiener Kammeroper gehören beispielhaft zu seinen Auftraggebern.

Exemplarische Produktionen:

- Pallas Athene weint – NOW (Österreichischer Musiktheaterpreis 2018)
- Les contes de Hoffmann – Theater an der Wien
- A quite Place – NOW
- Staatsoperette – Die Austrotragödie – Bregenzer Festspiele / NOW

Norbert Chmel unterrichtet Lichtdesign für Bühnenbildner an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz sowie Lichtdesign für Ausstellungen am FH Joanneum Graz / Ausstellungsdesign. An der TU Graz / Architektur leitet er Architekturlichtworkshops.



Foto: privat

Stefan ENGELS studierte in Salzburg an der damaligen Hochschule und heutigen Kunstuniversität Mozarteum Kirchenmusik und Komposition, sowie an der Paris-Lodron-Universität Musikwissenschaft und klassische Philologie / Latein (1988 Promotion). Nach einem zweijährigen Forschungsaufenthalt in der Vatikanischen Bibliothek in Rom zur Erforschung liturgischer Handschriften und Mitarbeit an verschiedenen Projekten über die mittelalterliche Musikgeschichte, sowie einem Forschungstipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung ist er seit Oktober 2001 Senior Scientist am Institut für Kirchenmusik und Orgel der Kunstuniversität in Graz. Hier unterrichtet er Kirchenmusikgeschichte und Latein für Studierende in den Fächern Kirchenmusik, Gesang und Chorleitung. Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Tätigkeit bilden die Beschäftigung mit liturgischen Spielen des Mittelalters und die Erforschung mittelalterlicher liturgischer Handschriften in Österreich. 1983 gründete Engels die Salzburger Virgilschola, ein Vokalensemble für mittelalterlichen Choral, das sich mit Gregorianik nach semiologischen Grundsätzen, sowie der geistlichen Musik des Mittelalters in Österreich beschäftigt. Zum Repertoire der Schola gehören auch geistliche Spiele. Das Ensemble sang bereits bei zahlreichen Konzerten und Gottesdiensten im In- und Ausland und produzierte drei CDs.



Foto: privat

Jürgen ESSL übt eine umfangreiche Konzerttätigkeit als Solist und Improvisator aus und tritt regelmäßig bei Festivals, in Kathedralen und Konzertsälen auf. Als Komponist von Instrumental- und Vokalwerken ist er mittlerweile auch einem größeren Publikum bekannt. Viele seiner über 30 CD-Produktionen wurden mit Auszeichnungen bedacht, seine zuletzt erschienene Aufnahme mit Improvisationen in der Kathedrale von Mexico-City wurde bei Fono Forum als „CD des Jahres“ 2018 gelistet, ebenso im englischen Magazin musicweb-international als „CD of the year“. Jürgen Essl ist Professor für Orgel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.



Foto: Kump Photography

Kerstin GENNET ist Sopranistin und Chorleiterin. Sie studierte an der Folkwang Universität der Künste und an der Universität Essen Musik und Philosophie. Neben Konzerten und Liederabenden führt sie Werke Neuer Musik auf, so z. B. die Aperghisrezitationen bei den Tagen Neuer Musik in Graz 2016 oder im Kulturzentrum bei den Minoriten Werke von Olga Neuwirth, Luciano Berio, Elisabeth Harnik, u. a. Die Verbindungen der verschiedenen Künste hat sie schon immer fasziniert. So initiierte sie einige Projekte wie 2014 das Musik- und Tanztheaterstück ‚Aumakua‘ mit dem japanischen Butohtänzer Tadashi Endo in Göttingen, 2011 ‚Classic meets Jazz‘ mit klassischem Gesang und Jazzpiano und 2009 ‚Toss my soul‘, 12 Lieder für Sopran und Saxophon von Martin Pohl-Hesse mit Skulpturen von Franz Angerer. 2010 leitete sie ein Kulturhauptstadtprojekt im Ruhrgebiet mit Chören und Tanzgruppen aus Duisburg und Vilnius und wirkte als Solistin und Chorleiterin bei dem Projekt ‚Interfaces‘ mit den Duisburgern Symphonikern mit. Kerstin Gennet ist häufig an Uraufführungen beteiligt, so z. B. auch 2017 an den Stücken für Violine und Gesang nach Sapphrofragmenten von Tamara Friebe oder 2018 an den geistlichen Duetten von Nono Schreiner.

www.gennet.at



Foto: Uwe Arens

Pirmin GREHL studierte in Karlsruhe und Berlin bei Renate Greiss-Armin und Jacques Zoon. Er war Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Musikwettbewerbe. So gewann er u. a. 2002 den 1. Preis des Internationalen Carl Nielsen Flötenwettbewerbs Odense, 2004 den 2. Preis sowie den Brüder-Busch-Preis des Internationalen Musikwettbewerbs der ARD. 2006 wurde er mit seinem Bläserquintett Chantily erneut Preisträger des ARD-Wettbewerbs, dem Ensemble wurden der 2. Preis, der Publikumspreis sowie der Preis für das Auftragswerk zuerkannt. Von 2002 bis 2017 war er Soloflötist im Konzerthausorchester Berlin und Gastsoloflötist u. a. im Chamber Orchestra of Europe und mehreren großen deutschen Rundfunkorchestern. Pirmin Grehl spielte als Solist mit Orchestern wie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem RSO Stuttgart, der Rheinischen Philharmonie Koblenz oder den Jenaer Philharmonikern, außerdem mit Kammerorchestern wie der Kammerakademie Potsdam oder dem Münchner Kammerorchester. Er war Gast bei bedeutenden Festivals wie Lockenhaus, Rheingau Musikfestival, Festival Mecklenburg-Vorpommern. 2006 spielte er sein Japan-Debüt als Solist in der Suntory Hall in Tokyo mit dem New Japan Philharmonic Orchestra. Seine CDs sind bei Naxos, NEOS und Profil Edition erschienen. 2009 erhielt er den französischen Schallplattenpreis Diapason d'Or. Nach mehrjähriger Lehrtätigkeit an der Berliner Hochschule für Musik ist er seit 2010 Professor an der Musikhochschule Luzern, seit April 2017 außerdem an der Musikhochschule Karlsruhe.



Foto: privat

Anastasiia IGOSHINA studierte seit ihrem fünfzehnten Lebensjahr am Tschaikowsky-Konservatorium Moskau, anschließend in der Orgelklasse von Gunther Rost an der Kunstuniversität Graz. Sie schloss 2018 ihr Bachelorstudium mit einstimmiger Auszeichnung ab und erhielt das Begabtenstipendium der Stadt Graz. Sie wurde mit vielen Preisen, wie zum Beispiel dem ersten Preis beim Gesamtrussischen Musikwettbewerb ausgezeichnet. Anastasiia Igoshina besuchte Meisterkurse bei Pieter Dirksen, Wolfgang Zerer und Olivier Latry und tritt regelmäßig in Konzerten in Deutschland, Norwegen, Ungarn und Russland auf.



Foto: Walter Skokanitsch

Nadja KAYALI, die gefragte Moderatorin (u. a. mit den Wiener Philharmonikern und dem RSO) und Vortragende für Konzert- und Operneinführungen, war über 100 Mal bei den Salzburger Festspielen zu hören.

»Fremdenführerin für Musik« betitelte Alexander Kluge sein Fernsehportrait (2006 SAT 1) über Nadja Kayali. Seit 2015 gestaltet sie einen eigenen Zyklus im Wiener Konzerthaus „4 Instrumente im Gespräch“. Seit 2007 gestaltet und moderiert Nadja Kayali Radiosendungen bei Ö1 (ORF), darunter die prime time Sendung »Pasticcio« sowie ein eigenes Kammermusikprogramm.



Foto: Aleksej Vylegzhnin

Maria KRAJEWSKA, geboren 1986 in Pruszków (Polen) studierte an der Fryderyk-Chopin-Universität für Musik Warschau bei Magdalena Czajka und schloss ein Orgelstudium an der Musikhochschule Lübeck bei Arvid Gast an. Neben ihrer Assistenz Tätigkeit an der Fryderyk-Chopin-Universität studierte sie in der Konzertfachklasse von Gunther Rost an der Kunstuniversität Graz, wo sie 2014 mit Auszeichnung graduierte.

Sie erhielt viele Auszeichnungen, beispielsweise den zweiten Preis beim Wettbewerb für Polnische Orgelmusik in Legnica, den ersten Preis beim Wettbewerb für Musik der Moderne in Warschau, den dritten Preis beim Orgelwettbewerb von Opava, den zweiten Preis beim internationalen Orgelwettbewerb in Poznań, ebenfalls den zweiten Preis beim internationalen Orgelwettbewerb Johann Joseph Fux in Graz und den ersten Preis beim Martha-Debelli-Stipendien Wettbewerb der Kunstuniversität Graz. Sie ist Trägerin des renommierten polnischen Młoda-Polska-Stipendiums. Seit 2016 unterrichtet sie im Frühförderprogramm des Instituts für Kirchenmusik und Orgel an der Kunstuniversität Graz.



Foto: Aleksej Vylegzhanin

Tea KULAŠ, geboren 1994 in Kroatien, schloss die Musikschule Blagoje Bersa (Klavier, Musiktheorie, Orgel und zeitgenössischer Tanz) sowie die Schule für angewandte Kunst und Design (Studienrichtung Grafikdesign) in Zadar ab. Sie studierte Musikologie und Orgel bei Prof. Ljerka Očić an der Musikakademie in Zagreb. Seit 2016 studiert sie an der Kunstuniversität Graz in der Orgelklasse von Gunther Rost. 2015 erhielt sie den ersten Preis des kroatischen Nationalwettbewerbs im Fach Orgel und den zweiten Preis in der Kategorie Kammermusik. Sie war Preisträgerin des Martha Debelli-Stipendienwettbewerbs der Kunstuniversität Graz.

Tea Kulaš war Teilnehmerin an zahlreichen Meisterkursen, zum Beispiel bei Hans Fagius, Martin Schmeding, Wolfgang Reisinger und Henry Fairs. Sie konzertiert regelmäßig in Kroatien sowie im Ausland.



Foto: privat

Matthias MAIERHOFER ist Professor für Orgel an der Musikhochschule Freiburg und wirkt als Domorganist am Münster in Freiburg. Er studierte Orgel, Alte Musik und Kirchenmusik an den Hochschulen von Graz, Freiburg, Leipzig und an der Schola Cantorum in Basel. Zu seinen Lehrern gehörten u.a. Arvid Gast, Andrea Marcon, Kurt Neuhauser und Martin Schmeding. Seine Studien schloss er mit einem Solistenexamen mit Auszeichnung an der Musikhochschule Freiburg ab. 2007 konnte Matthias Maierhofer mit dem Pachelbel-Wettbewerb von Nürnberg einen der renommiertesten internationalen Orgelwettbewerbe gewinnen. Außerdem war er Preisträger beim Internationalen Franz Schmidt-Orgelwettbewerb von Kitzbühel 2008, beim Internationalen Bachwettbewerb Arnstadt 2007, beim Internationalen Orgelconcours von Nijmegen 2006 sowie beim Internationalen Orgelwettbewerb „M.K.Ciurlionis“ in Vilnius 2003. Eine rege Konzerttätigkeit führte ihn zu bedeutenden Festivals in Europa, den USA, Russland, Japan und Südkorea. Als Solist und auch als Continuospieler trat Matthias Maierhofer mit Ensembles wie dem Dresdner Kreuzchor, dem Thomanerchor Leipzig, der Staatskapelle Dresden, der Staatskapelle Halle und dem Pauliner Barockorchester auf. Am Freiburger Münster musiziert er regelmäßig mit den Domsingknaben, der Mädchenkantorei, der Domkapelle und dem Domchor. Er wirkte bei CD-Produktionen und Publikationen der Edition Helbling mit, es liegen Aufnahmen bei diversen Rundfunkanstalten und bei den Labels Ambitus, Ambiente und Spektral vor. Von 2009 bis 2013 leitete er eine Orgelklasse an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig. 2013 wurde Matthias Maierhofer als Nachfolger von Prof. Dr. Gerre Hancock auf die Professur für Orgel und Kirchenmusik an der University of Texas in Austin (USA) berufen, dort wurde er 2015 aufgrund seiner pädagogischen Leistungen zum Dean's Fellow ernannt und mit dem Ducloux Fellowship des College of Fine Arts ausgezeichnet. Zum Sommersemester 2016 folgte er einem Ruf als Orgelprofessor an die Musikhochschule Freiburg und wurde zudem zum Domorganisten des Freiburger Münsters ernannt.



Foto: privat

Stjepan MOLNAR wurde 1993 in Zagreb geboren, wo er seine musikalische Ausbildung in der dortigen Musikschule begann. Seit 2013 studiert er Orgel an der Kunstuniversität Graz bei Gunther Rost. Er besuchte Meisterkurse bei Günther Kaunzinger und Christoph Bossert und gab Konzerte in Österreich, Kroatien, Serbien und Slowenien. Er ist Preisträger des Martha-Debelli-Organwettbewerbs.



Foto: privat

Magdalena MOSER wurde 1991 in Leoben geboren. Seit 2016 studiert sie Konzertfach Orgel an der Kunstuniversität Graz bei Ulrich Walther sowie Vokalbegleitung bei Joseph Breinl und Komposition/ Musiktheorie bei Clemens Gadenstätter. 2018 war sie Finalistin beim 7. Franz-Schmidt-Organwettbewerb. Meisterkurse absolvierte sie bei Theo Jellema, Erwin Wiersinga und Naji Hakim. Magdalena Moser studierte zudem Instrumental- und Gesangspädagogik Klavier mit Schwerpunkt Korrepetition bei Wolfgang Riedel sowie Konzertfach und IGP Klarinette an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Johann Hindler (Wiener Philharmoniker). Diese Studien beendete sie 2016 und 2017 mit ausgezeichnetem Erfolg.



Foto: Stiefkind

Veronika MÜLLER-HAUSZER, geboren 1997 in Graz, begann 2016 das Studium Bühnen- und Kostümgestaltung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Im Zuge dessen wirkte sie bei diversen Uniprojekten mit. Im Juni 2018 gestaltete sie die Bühne für Don Giovanni an der Kunstuniversität für Musik und darstellende Kunst Wien, Regie von Beverly Blankenship.



Foto: Walter Maurer

Annedore OBERBORBECK debütierte bereits mit elf Jahren als Solistin in der Niedersächsischen Staatsoper Hannover. Die 1982 in Hannover geborene Geigerin studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und der „Juilliard School of Music“ New York, 2009 graduierte sie an der Hochschule für Musik Nürnberg mit Auszeichnung. Sie ist Bundessiegerin Jugend Musiziert 1998, Preisträgerin des Internationalen Yfrah Neaman Wettbewerbs Mainz, des Internationalen Kingsville Competition Texas, des Internationalen Pablo de Sarasate Wettbewerbs Pamplona, Stipendiatin der Ferenc-Fricsay-Stiftung des Deutschen-Symphonie-Orchesters Berlin, der Oscar und Vera Ritter Stiftung Hamburg und des Richard Wagner Verbandes Innsbruck-Bozen. Konzerte als Solistin und Kammermusikerin führten Annedore Oberborbeck nach Japan und in die USA, zu Festivals wie dem Kissinger Sommer, den Schwetzingen Festspielen, dem Chopin Festival Warschau und der Società del Quartetto Milano sowie an die Carnegie Hall New York, die Philharmonie Berlin und das Gewandhaus Leipzig. 2011 bis 2013 spielte sie 1. Violine im Streichquartett Quartetto Lyskamm, das durch die European Chamber Music Academy (ECMA) gefördert wurde. Zudem ist sie Gast bei Spira mirabilis, dem Chamber Orchestra of Europe und Les Dissonances Paris. 2009 bis 2014 war sie Konzertmeisterin des ensembleKONTRASTE Nürnberg und lehrte bis 2012 als Dozentin an der Hochschule für Musik Nürnberg. Seit September 2013 ist Annedore Oberborbeck 1. Konzertmeisterin des Tiroler Symphonieorchesters und Professorin am Landeskonservatorium für Musik Innsbruck.

www.annedore-oberborbeck.com



Foto: Sarah Deriaz

Benjamin RIGHETTI ist Titularorganist der Kirche Saint-François und Dozent am Konservatorium und an der Musikhochschule Lausanne, Redakteur und Mitglied des Aufsichtsrats der Zeitschrift „La Tribune de l’orgue“ und der Website orgue.art. „Dreißigjährig, hochbegabt, erfinderisch.“ (Le Temps), „einer der brilliantesten Organisten seiner Generation.“ (Revue musicale de Suisse romande), „ein ungeheuer begabter Interpret“ (Diapason) schreibt die Presse über den 1982 in der Schweiz geborenen Musiker. Er studierte Klavier bei J.-F. Antonioli und Orgel bei Y.Rechsteiner, F. Delor, J. Boyer, J. W. Jansen, M. Bouvard und Ph. Lefebvre, dazu spielt er regelmäßig Clavichord und Hammerflügel. Als Organist gewann er renommierteste Preise (Concours Suisse de l’orgue, Musica Antiqua Brügge, Orgelwettbewerb Tokio-Musashino, 1. Preis des Silbermann-Wettbewerbs Freiberg, Publikumspreis in Chartres und Grand Prix d’orgue Paris), während seines Studiums erhielt er außerdem Stipendien vom Migros-Kulturprozent, der Stiftung Irène Dénéréaz und von Pro Helvetia. Righetti gab weltweit bereits mehr als 600 Konzerte, seine CD-Einspielungen wurden international wegen ihrer Originalität und meisterhaften Ausführung gelobt: die Triosonaten von Johann Sebastian Bach (K617, 2010), von Franz Liszt die Transkription der Klaviersonate h-Moll und die Missa Choralis (K617, 2011), die Choräle von César Franck und Johannes Brahms (K617, 2013) sowie die 6 Sonaten von Felix Mendelssohn (Claves records, 2016).

www.righetti.xyz



Foto: Christian Jungwirth

Gunther ROST leitet das Institut für Kirchenmusik und Orgel sowie das Zentrum für Orgelforschung an der Grazer Kunstuniversität. Als Gast unterrichtete er unter anderem auch an der Royal Academy of Music London, der Chopinakademie Warschau und dem Tschaikowsky-Konservatorium Moskau. Zu Studienzeiten wurde sein Orgelspiel bei einem Dutzend internationaler Wettbewerbe ausgezeichnet, darunter der Leipziger Bachwettbewerb und der Dallas International Organ Competition. Rost veröffentlichte Solo-, Kammermusik- und Orchesteraufnahmen bei Motette, OehmsClassics und Deutsche Grammophon, darunter die autorisierte Gesamteinspielung der Orgelwerke Petr Ebens. Zu seiner Einspielung von Bachs Goldbergvariationen schreibt das Fono Forum: »Rosts Einfallsreichtum und die außerordentliche Klangvielfalt der Orgel machen seine Einspielung zu der vielleicht apartesten, die man zur Zeit zu hören bekommt – Cembalo- und Klavierversionen eingeschlossen.« Soloengagements führen ihn zu Veranstaltern wie den Konzerthäusern von Wien und Berlin, der Philharmonie und dem Mariinsky-Theater von St. Petersburg, dem Rheingau Musik Festival und dem Bachfest Leipzig. 2012-2014 war er Organist in Residence der Bamberger Symphoniker. Gunther Rost arbeitete z. B. mit Christoph Prégardien, Elīna Garanča, dem Chor des Bayerischen Rundfunks oder dem Gewandhausorchester Leipzig zusammen.

www.gunther-rost.com



Foto: ORF

Petra RUDOLF ist Moderatorin, Sängerin und gefragte Rezitatorin. Einem breiten Publikum ist sie durch ihre Tätigkeit als ORF-Moderatorin der Sendung "Steiermark heute" bekannt. Als Sängerin des Arnold Schoenberg Chores Wien (künstlerische Leitung: Erwin Ortner) ist Petra Rudolf im In- und Ausland musikalisch tätig. Sie hat mit namhaften Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado, Sir Simon Rattle u.a. zusammengearbeitet.

Ihre Liebe zum Wort und zur Sprache macht Petra Rudolf zur gesuchten Rezitatorin und Sprechkünstlerin. Sie ist außerdem Qualitätsbeauftragte für „Stimme und Sprechen“ im ORF und gibt als Coach ihr Wissen um das Erfolgsinstrument Stimme und ihre Medienerfahrung in zahlreichen Vorträgen und Workshops weiter.

Petra Rudolf lebt in Wien und in der Steiermark.



Foto: privat

Michael SCHÖNHEIT studierte Dirigieren, Klavier und Orgel an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“. 1984 wurde er Preisträger des Leipziger Bachwettbewerbs. 1985 bis 1991 war er Organist und Kantor in Saalfeld, 1986 wurde er zum Leipziger Gewandhausorganisten berufen. Seit 1994 ist Michael Schönheit künstlerischer Leiter der Merseburger Orgeltage, seit 1996 zudem Domorganist in Merseburg. 1998 gründete er das Ensemble Merseburger Hofmusik, mit dem Ziel, die Musik vom 17. bis 19. Jh. auf Instrumenten historischer Mensur zu spielen. 1998 bis 2005 leitete Michael Schönheit den Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Chor Hamburg. Seine Konzerttätigkeit als Organist erstreckt sich über die europäischen Länder hinaus bis in die USA und nach Japan. Als Solist gastierte er neben dem Gewandhausorchester bei so renommierten Orchestern wie der Sächsischen Staatskapelle Dresden, den Münchner Philharmonikern, dem Konzerthausorchester Berlin, der Dresdner Philharmonie, dem Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, dem New York Philharmonic Orchestra u.v.a. Bei zahlreichen internationalen Wettbewerben ist er als Jurymitglied tätig. Neben seiner Tätigkeit als Organist und Ensembleleiter widmet er sich auch dem historischen Hammerklavier. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen ergänzen sein künstlerisches Wirken. Für seine Verdienste um die Restaurierung der Merseburger Domorgel und die Entwicklung der Merseburger Orgeltage zu einem Festival von Rang wurde Michael Schönheit 2015 mit dem Verdienstorden des Landes Sachsen-Anhalt ausgezeichnet.



Foto: privat

Eva ŠEDOVÁ studierte Blockflöte bei Prof. Julia Braná am Konservatorium in Plzeň, danach an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz Alte Musik und Aufführungspraxis (2011) und Instrumentalpädagogik Blockflöte (2012) bei Univ.Prof. Yvonne Luisi-Wechsel. Ihre Masterstudien absolvierte sie bei Univ.Prof. Robert Finster. Zudem schloss sie 2019 den Lehrgang Generalbass und Ensemblepraxis in der Klasse von Mag. Konstanze Rieckh am Johann-Joseph-Fux Konservatorium ab. Weitere Erfahrungen sammelte sie bei internationalen Meisterkursen mit namhaften Künstlern wie Ann Smith, Stefan Morent, Sergio Balestracci, Dorothee Oberlinger, Giampietro Rosato, Jean Tubéry, Kerstin de Witt, Peter Holtslag. Während ihres Studiums zeigte sie ein tieferes Interesse an Musikwissenschaft. Seit 2017 studiert sie im Doktoratsstudium Historische Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz (Dissertationsthema: Josef Friedrich Chmelíček). Sie ist vor allem an der tschechischen Orgel- und Harmoniummusik interessiert. Neben dem Studium beschäftigt sie sich intensiv mit pädagogischen Aktivitäten.



Foto: Lois Lammerhuber

Günter SEIFERT erhielt mit 8 Jahren seinen ersten Violinunterricht von Rudolf Merwald, Schüler Otakar Ševčík. Mit 14 setzte er am Mozarteum in Salzburg das Violinstudium bei Christa Richter Steiner fort. Weiterer Unterricht folgte bei Jaroslav Suchy und Prof. Franz Samohyl. Erste Orchestererfahrungen sammelte er in der Camerata Academica. 1972 wurde er Zweiter Geiger an der Wiener Staatsoper und gründete das Seifert Quartett. 1975 wechselte er zur ersten Violine und wurde als Mitglied in den Verein der Wiener Philharmoniker aufgenommen. 1988 bis 1992 war Günter Seifert Mitglied des „Ensemble Wien“. In den Folgejahren kam es zu reger Zusammenarbeit unter anderem mit Plácido Domingo und Andre Previn. 1995 gründete Seifert das „Wiener-Geigen-Quartett“. Ein besonderes Anliegen von Günter Seifert ist die Pflege der gehobenen „klassischen“ Tanzmusik des 19. Jahrhunderts. Seit 2001 engagiert er sich als Vermittler und Mitwirkender bei der vom Verein „kultur-land-leben“ initiierten jährlichen Konzertreihe „Philharmonische Klänge“ im Südosten der Steiermark. Günter Seifert spielt auf einer Violine des italienischen Meisters Sanctus Seraphin.



Foto: privat

Jakov SPEVEC wurde 1995 in Zagreb (Kroatien) geboren. Von 2014 bis 2016 studierte er Konzertfach Orgel bei Karin Tafel, seitdem bei Gunther Rost an der Kunstuniversität Graz. Er wirkte in mehreren Projekten der Universität mit, wie z. B. im Grazer Dom an dem Advent-Abonnement-Konzert „Unser Lieben Frauen Traum“, in der Konzertreihe „Klingender Adventskalender“ und im „Orgelfrühling Steiermark“. Er erhielt den dritten Preis des Martha-Debelli-Organwettbewerbs. Jakov Spevec nahm zudem an den Meisterkursen von Thomas Ospital, Raul Prieto Ramirez und Christoph Bossert teil.



Foto: Martin Steffen

Werner STRENGER, geboren 1969 in Graz, studierte von 1988 bis 1992 an der damaligen Hochschule für Musik und darstellende Kunst seiner Geburtsstadt. Von 1992 bis 2013 gehörte er als Schauspieler den Ensembles am Tiroler Landestheater in Innsbruck, am Deutschen Theater Göttingen, Schlosstheater Moers, Schauspiel Essen und am Schauspielhaus Bochum an. Prägende Arbeiten in seinem Forschen nach dem Phänomen der performativen Handlung im Schauspiel als einer Entsprechung der Klänge und Rhythmen in der Musik oder der Formen und Farben in der Malerei führten ihn auch als Gast an die Toneelgroep Amsterdam und zur Veenfabriek Leiden. Seit 2015 spielt er regelmäßig am Schauspielhaus Graz. Er arbeitete unter anderem mit den RegisseurInnen David Bösch, Nuran David Calis, Paul Koek, Sebastian Nübling, Bernadette Sonnenbichler, Katharina Thalbach, Kay Voges, Roger Vontobel und Anselm Weber zusammen. Von 2008 bis 2013 war er Dozent im Fach Schauspiel an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Seit 2013 ist Werner Strenger Professor am Institut Schauspiel der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz.



Foto: Richard Schuster

Norbert TÄUBL wurde 1957 in St. Ägyd am Neuwalde geboren. Er studierte Klarinette an der Musikhochschule Wien bei Peter Schmidl. Seit 1983 ist er Mitglied der Wiener Philharmoniker, kurz danach begannen seine kammermusikalischen Tätigkeiten mit dem Wiener Bläseroktett. 1995 wechselte er zur ersten Klarinette. Ab 1988 war er, als Nachfolger von Alfred Prinz, Klarinettist des Wiener Kammerensembles, mit dem zahlreiche Plattenaufnahmen wie z.B. die Klarinettenquintette von Mozart, Brahms und Weber entstanden. 1999 wurde Norbert Täubl als Nachfolger von Karl Leister in das Ensemble Wien-Berlin berufen.



Foto: Helena Wimmer

Teresa VOGL studierte Germanistik, Romanistik und Musikwissenschaft in Wien und Paris. Sie erhielt Gesangs-, Moderations- und Sprechtechnikunterricht und ist als Moderatorin und Sprecherin tätig. Als Musikredakteurin von ORF Radio Ö1 gestaltet und moderiert sie die Sendung „Pasticcio“ und präsentiert Live-Übertragungen aus dem ORF RadioKulturhaus. Seit 2016 arbeitet Teresa Vogl auch als Redakteurin und Moderatorin in der TV-Kultur des ORF. Off-Air moderiert sie Kulturveranstaltungen wie Konzerte, Galas, Preisverleihungen, Filmpremieren, Künstlergespräche, CD- und Buchpräsentationen etc.

www.teresavogl.at



Foto: privat

Aleksey VYLEGZHANIN wurde 1987 in Novosibirsk (Russland) geboren. Erste musikalische Impulse erhielt er von seinen Eltern, einer Chorleiterin und einem Sänger. Mit sechs Jahre begann er Klavier zu spielen, einige Jahre später Orgel. Er studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt bei Natalya Baginskaya und an der Kunstuniversität Graz in der Orgelklasse von Gunther Rost. Darüber hinaus nahm er an zahlreichen Meisterkursen teil, z. B. bei Daniel Roth, Zsigmond Szathmáry, Ludger Lohmann, Jacques van Oortmerssen und Naji Hakim. Werke von Naji Hakim interpretierte er auch im Rahmen eines Soloalbums der CD-Reihe „Klangdebüts“ der Kunstuniversität Graz. Konzerte führten ihn bereits durch Russland, Slowenien, Deutschland, Österreich und England, wobei er sowohl als Solist und Kammermusiker als auch mit Chören und Orchestern auftritt. Aleksey Vylegzhanin war Preisträger des Internationalen Orgelwettbewerbs Bach und die Moderne Graz (2008) und erster Preisträger des Martha-Debelli-Stipendienwettbewerbs (2012/2015).



Foto: Burgtheater

Martin WOLDAN ist Professor für Körperlichen Ausdruck an der Kunstuniversität Graz und Bewegungs-choreograph am Burgtheater Wien. Mit seinen Choreographien ist er an großen Schauspiel-, Opernhäusern und Festivals wie den Wiener Festwochen tätig. Er unterrichtete am Tanz- und Gesangstudio Theater an der Wien, der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien sowie am Max Reinhardt Seminar. Als Gastlehrender ist er an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, der Escola Superior de Arte Dramática de Galicia und der Arts University Bournemouth tätig. Seine jüngere künstlerische Arbeit umfasst Projekte zu Antonin Artaud, Einar Schleef, Monty Python, Leni Riefenstahl und Buster Keaton.

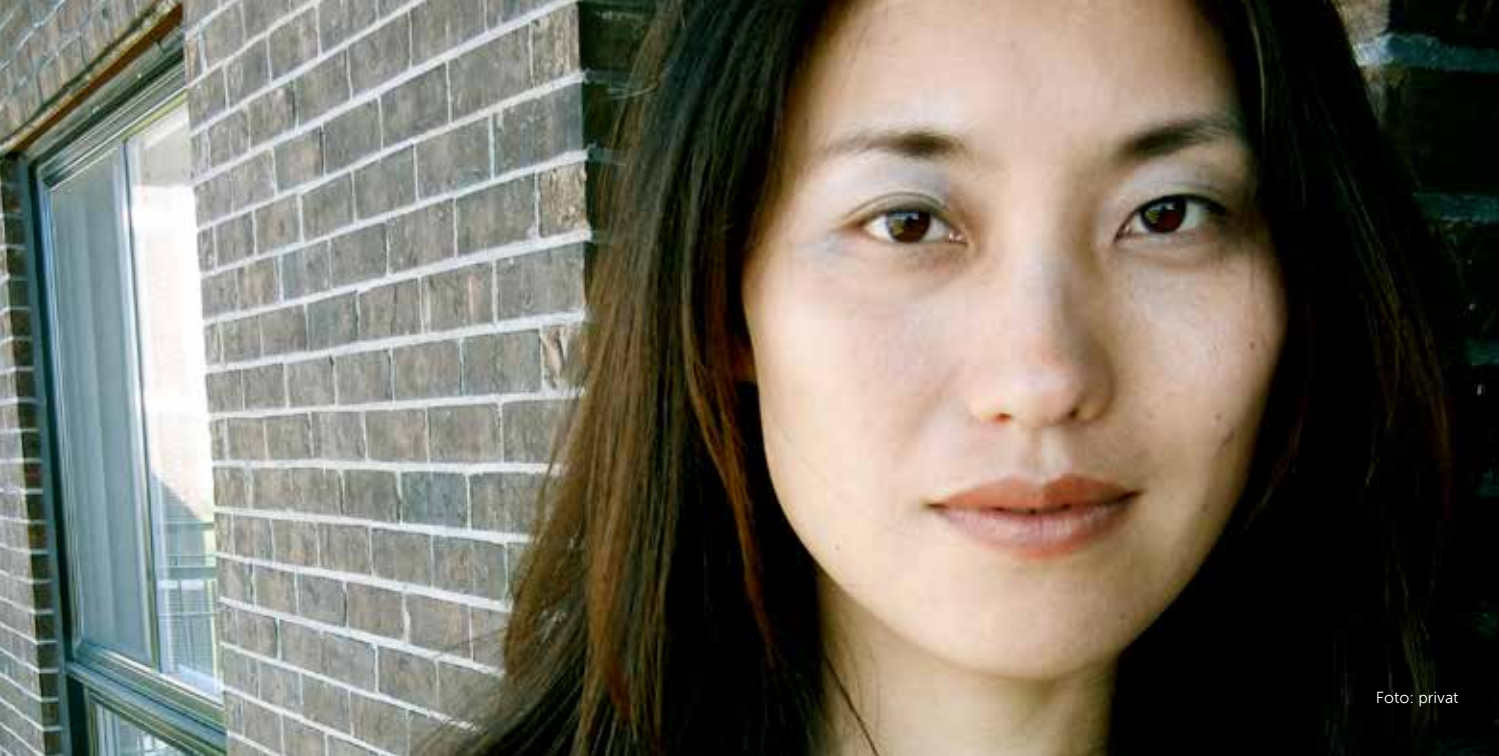


Foto: privat

Reiko YAMADA ist Komponistin und Klangkünstlerin und kommt ursprünglich aus Japan. Ihre Arbeit umfasst Kammer- und Orchestermusik sowie elektroakustische Musik, Klangkunst-Installationen und interdisziplinäre Projekte. In den letzten Jahren konzentrierte sich ihre Arbeit auf die Forschung eines Konzepts der Unvollkommenheit. Obwohl in unterschiedlichen Zusammenhängen arbeitend, sind ihr Empathie, ehrliche Repräsentation des Menschen und geographische Zusammenhänge konstante Anliegen, in denen sie ihre Inspiration findet.

Yamada wurde von der McGill Universität in Kanada der Dokortitel verliehen. Sie erhielt zahlreiche angesehene Auszeichnungen und Stipendien, zum Beispiel ein Radcliffe Institute for Advanced Study Stipendium (Harvard University, 2015-2016) und eine Residency beim Institut für elektronische Musik und Akustik (IEM, Universität für darstellende Kunst in Graz, Österreich, 2016-2017). Von Februar bis Juni 2018 war Reiko Yamada Styria-Artist-in-Residence (St.A.i.R.) des Landes Steiermark und Gast am Zentrum für Orgelforschung der Kunstuniversität Graz, für das inzwischen mehrere Auftragskompositionen Yamadas entstanden sind.

www.reikoyamada.com



Orgeln



Zentrum für Orgelforschung Graz

Schwarze Orgel, Rodgers (2012)

Konzeption: Gunther Rost

Dispositionsbeispiel

Pédale (auch auf: III, II, I)

- Basse 64'
- Basse 32'
- Bombarde 32'
- Principal 16'
- Contrebasse 16'
- Soubasse 16'
- Dulciane 16'
- Montre 8'
- Flûte 8'
- Bourdon 8'
- Violoncelle 8'
- Octave 4'
- Flûte 4'
- Octave 2'
- Flûte 2'
- Fourniture IV
- Bombarde 16'
- Basson 16'
- Trompette 8'
- Clairon 4'

Récit (auch auf: III – 16/4, II – 16/8/4, I – 16/8/4, P – 8/4)

- Bourdon 16'
- Violone 16'
- Diapason 8'
- Bourdon 8'

- Flûte harmonique 8'
- Gambe 8'
- Voix céleste 8'
- Dulciane 4'
- Octave 4'
- Flûte traversière 4'
- Nazard 2 2/3'
- Octavin 2'
- Tierce 1 3/5'
- Piccolo 1'
- Plein jeu IV
- Cymbale III
- Bombarde 16'
- Trompette 8'
- Hautbois 8'
- Voix humaine 8'
- Clairon 4'

Positif (auch auf: II – 16/4, III – 16/8/4, I – 16/8/4, P – 8/4)

- Violon basse 16'
- Montre 8'
- Flûte harmonique 8'
- Cor de nuit 8'
- Salicional 8'
- Principal 4'
- Flûte d'amour 4'
- Nazard 2 2/3'
- Doublette 2'
- Flûte 2'

- Tierce 1 3/5'
- Fourniture V
- Cymbale IV
- Bombarde 16'
- Trompette 8'
- Clarinette 8'
- Clairon 4'

Grand Orgue (auch auf: I – 16/4, III – 16/8/4, II – 16/8/4, P – 8/4)

- Montre 16'
- Gambe 16'
- Bourdon 16'
- Montre 8'
- Principal 8'
- Flûte harmonique 8'
- Bourdon 8'
- Gambe 8'
- Octave 4'
- Flûte 4'
- Salicional 4'
- Quinte 2 2/3'
- Doublette 2'
- Flûte 2'
- Tierce 1 3/5'
- Cornet V
- Fourniture VII
- Cymbale V
- Bombarde 16'
- Trompette 8'
- Clairon 4'

Solo (Floating Division auf: III – 16/8/4, II – 16/8/4, I – 16/8/4, P – 8/4)

- Clavecin
- Viole céleste II 16'
- Violon céleste II 8'
- Viole 8'
- Flûte 8'
- Flûte 4'
- Cornet V
- Cor anglais 8'
- Hautbois 8'
- Chamade 16'
- Chamade 8'
- Trompette 8'
- Clairon 4'

Diverse Orchesterstimmen

Spielhilfen

- Basskoppel
- Melodiekoppeln
- Koppeln, Sub- und Superkoppeln, Inverskoppeln (Manualtausch)
- Diverse Schwellerkoppeln (mehrere Schweller über einen Tritt steuerbar)
- Schweller für alle Werke
- diverse Tremulanten
- Setzeranlage
- verschiedene Temperaturen
- alternative Audiokonfigurationen
- MIDI-In/-Out/-Thru
- flexibler Wind
- flexibler Abstand zwischen Pedal und Manual
- flexibler Pedaleinschub
- gepolsterte, höhenverstellbare Orgelbank

Weißer Orgel, Močnik (2012)

Konzeption: Gunther Rost

I. Manual (schwellbar), C – c4 (H – cis4)

- Prinzipal 8'
- Flöte 8'
- Octav 4'
- Nazard 2 2/3'
- Mixtur III

II. Manual (schwellbar), C – c4

- Coppel 8'
- Holzflöte 4'
- Octav 2'

III. Manual (schwellbar, Diskant und Bass geteilt), C – c4

- Regal 16'
- Trompetenregal 8'

Pedal (aus I), C – g1 (H-gis1)

- Prinzipal 8'
- Flöte 8'
- Octav 4'

Spielhilfen

- Koppeln II – I, III – I, I – P, II – P, III – P
- Tremulant, Potentiometer
- wahlweise elektrische oder mechanische Registertraktur
- Setzerkombinationen mit USB-Speicheranschluss
- Insertfunktion für nachträglich eingefügte Kombinationen
- MIDI-In/-Out/-Thru
- Transpositionsvorrichtung 415/440/465 Hz

- Schwellerkoppel (alle Schweller über einen Tritt steuerbar)
- Tastenfessel für jeden Einzelton
- Windzufuhr flexibel regelbar und in Kombinationen setzbar
- Abstand Pedal-Manual verstellbar
- gepolsterte, höhenverstellbare Orgelbank



Pfarrkirche St. Xaver Leoben

Haupt-Orgel, Pflüger (2009)

I. Rückpositiv C – a3

- Principal 8'
- Gedeckt 8'
- Oktav 4'
- Rohrflöte 4'
- Sesquialtera II
- Gemshorn 2'
- Scharff III
- Krummhorn 8'
- Tremulant

II. Hauptwerk C – a3

- Bourdon 16'
- Prästant 8'
- Hohlflöte 8'
- Viola da Gamba 8'
- Principal 4'
- Spitzflöte 4'
- Quinte 2 2/3'
- Oktav 2'
- Mixtur V
- Cornett V 8'
- Trompete 8'

III. Schwellwerk C – a3

- Lieblich Gedeckt 16'
- Geigenprincipal 8'
- Gedeckt 8'
- Gambe 8'
- Fugara 4'
- Traversflöte 4'

- Superoktav 2'
- Mixtur IV
- Fagott 16'
- Oboe 8'
- Glockenspiel
- Tremulant

Pedal C – f1

- Principal 16'
- Subbass 16'
- Oktavbass 8'
- Gedecktbass 8'
- Choralbass 4'
- Bombarde 16'
- Posaune 8'

Spielhilfen

- Koppeln I/II, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P
- Doppelregistertraktur mechanisch / elektrisch

10 Jahre Emporenorgel

Chor-Orgel, Pflüger (2006)

I. Hauptwerk C – g3

- Principal 8'
- Rohrflöte 8'
- Oktav 4'
- Nachthorn 4'
- Quinte (aus Sesquialter) 2 2/3'
- Superoktav 2'
- Sesquialter II
- Mixtur IV
- Trompete 8'

II. Positiv C – g3 (schwellbar)

- Holzgedackt 8'
- Flöte 4'
- Blockflöte 2'
- Quinte (ab g0, aus Scharff) 1 1/3'
- Scharff III

Pedal C – f1

- Subbass 16'
- Principalbass (aus HW) 8'
- Gedecktbass 8'
- Trompete (aus HW) 8'

Koppeln II/I, I/P, II/P





Herz-Jesu-Kirche Graz

Walcker (1889–91/1941)

restauriert von Rieger Orgelbau, 2014

I. Hauptwerk, C – g³

- Principal 16'
- Principal 8'
- Oktave 8'
- Gemshorn 8'
- Bourdon 8'
- Salicional 8'
- Quintatön 8'
- Oktave 4'
- Gemshorn 4'
- Rohrflöte 4'
- Quinte 2 2/3'
- Principal 2'
- Mixtur major VI
- Mixtur minor IV
- Trompete 8'
- Clairon 4'

II. Rückpositiv, C – g³

- Grobgedackt 8'
- Ital. Principal 4'
- Nachthorn 4'
- Principal 2'
- Sesquialter II
- Larigot 1 1/3'
- Scharff V
- Krummhorn 8'
- Tremulant

III. Schwellwerk, C – g³

- Quintatön 16'
- Flötenprincipal 8'
- Konzertflöte 8'
- Aeoline 8'
- Voix céleste 8'
- Nachthorn 8'
- Oktave 4'
- Traversflöte 4'
- Blockflöte 4'
- Nasat 2 2/3'
- Schwiegel 2'
- Terz 1 3/5'
- Sifflöte 1'
- Mixtur V
- Cymbel III
- Dulcian 16'
- Trompete 8'
- Schalmey 4'
- Tremulant

Pedal, C – f¹

- Untersatz 32'
- Principal 16'
- Offenbass 16'
- Subbass 16'
- Gedackt 16'
- Oktavbass 8'



- Flötenbass 8'
- Choralbass 4'
- Mixtur V
- Posaunenbass 16'
- Dulcianbass 16' (Transmission aus III)
- Basstrompete 8' (Transmission aus III)
- Oboe 4' (Transmission aus III)

Spielhilfen

- Koppeln II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P, Super III/P, Super III/I, Super III, Sub III/I Sub III
- Direkt III ab
- drei freie Koppeln
- Crescendo
- Rieger-Setzeranlage

Pfarrkirche St. Barbara Bärnbach – „Hundertwasserkirche“

Rieger (1994)

I. Rückpositiv, C – g³

- Gedackt 8'
- Rohrflöte 4'
- Sesquialtera 2 2/3'
- Principal 2'
- Quinte 1 1/3'
- Scharff III
- Krummhorn 8'
- Tremulant

II. Hauptwerk, C – g³

- Principal 8'
- Metallgedeckt 8'
- Gamba 8'
- Octave 4'

- Flöte 4'
- Quinte 2 2/3'
- Superoctav 2'
- Cornett III
- Mixtur IV
- Trompete 8'

Pedal, C – f¹

- Subbaß 16'
- Principal 8'
- Gedackt 8'
- Choralbass 4'
- Fagott 16'

Koppeln II/I I/P, II/P



Pfarrkirche St. Leonhard Feldbach

Mathis (2012)

I. Hauptwerk C – c4

- Principal 16'
- Praestant 8'
- Flauto 8'
- Gambe 8'
- Octave 4'
- Flöte 4'
- Quinte 2 2/3'
- Doublette 2'
- Mixtur IV-V
- Cymbel III
- Cornet V 8'
- Trompete 8'
- Glockenspiel

II. Positiv C – c4

- Principal 8'
- Gedackt 8'
- Octave 4'
- Rohrflöte 4'
- Sesquialtera II
- Octave 2'
- Larigot 1 1/3'
- Scharff III-IV
- Krummhorn 8'
- Tremulant
- Cymbelstern
- Weingartmann

III. Schwellwerk C – c4

- Bourdon 16'
- Diapason 8'
- Bourdon 8'
- Salicional 8'
- Voix céleste 8'
- Principal 4'
- Flûte traversière 4'
- Dolce 4'
- Nasard 2 2/3'
- Cor de nuit 2'
- Tierce 1 3/5'
- Plein jeu IV-V
- Bombarde 16'
- Trompette harmonique 8'
- Basson Hautbois 8'
- Clairon 4'
- Tremulant

Pedal C – g1

- Untersatz 32'
- Principalbass 16'
- Subbass 16'
- Octavbass 8'
- Gedecktbas 8'
- Choralbass 4'
- Mixtur IV
- Posaune 16'
- Trompete 8'

Koppeln II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P



Pfarrrkirche St. Peter im Sulmtal

Maribor Orgelbau (2012)

I. Hauptwerk C – g³

- Principal 8'
- Rohrflöte 8'
- Salicional 8'
- Oktav 4'
- Spitzflöte 4'
- Quinte 2 2/3'
- Superoktav 2'
- Terz 1 3/5'
- Mixtur III-IV
- Tremulant

II. Unterwerk C – g³

- Gedeckt 8'
- Rohrflöte 4'
- Gemshorn 2'
- Quinte 1 1/3'
- Trichterregal 8'

Pedal C – f¹

- Subbass 16'
- Offenbass 8'
- Choralbass 4'
- Trompete 8'

Koppeln II-I, I/P, II/P

Florianikirche Straden

Christian Clevo (1776)
restauriert von Fa. Bodem, 2009

Manual CDEFGA – d³

- Copel 8'
- Portun 8'
- Viola 8'
- Fletn 4'
- Prinzipal 4'
- Quinta 3'
- Oktav 2'
- Mixtur III

Pedal CDEFGA – h

- Subbass 16'
- Oktavbass 8'
- Quintbass 6'



Pfarrkirche Osterwitz

Maribor Orgelbau (2012)

I. Manual, C – g³

- Principal 8'
- Bordun 8'
- Oktav 4'
- Rohrflöte 4'
- Sesquialter II
- Quint 2 2/3' (aus Sesquialter)
- Superoktav 2'
- Mixtur III-IV
- Quint 1 1/3' (aus Mixtur)
- Tremulant I + II

II. Manual, C – g³

- Salicional 8'
- Gedeckt 8'
- Gemshorn 4'
- Piccolo 2'

Pedal, C – f¹

- Subbass 16'
- Offenbass 8'

Koppeln II/I, I/P, II/P



Wallfahrtskirche Maria Straßengel

Pflüger (1995)

I. Rückpositiv C – g3

- Gedackt 8'
- Prästant 4'
- Koppelflöte 4'
- Principal 2'
- Sesquialtera II
- Scharff III
- Rohrschalmey 8'
- Tremulant

II. Hauptwerk C – g3

- Bordun 16'
- Principal 8'
- Spitzflöte 8'
- Weidenpfeife 8'
- Octav 4'
- Flöte 4'
- Quint 2 2/3'
- Superoktav 2'
- Cornett III
- Mixtur IV
- Trompete 8'

III. Unterwerk C – g3 (schwellbar)

- Copula 8'
- Rohrflöte 4'
- Waldflöte 2'
- Quint 1 1/3'
- Regal 8'
- Tremulant

Pedal C – f1

- Subbass 16'
- Octavbass 8'
- Gedecktbass 8'
- Quintbass 5 1/3'
- Choralbass 4'
- Posaune 16'
- Trompete 8'

Koppeln I/II, III/II, II/P, I/P, III/P

Veranstaltungsorte

GRAZ

MUMUTH, Lichtenfelsgasse 14

Herz-Jesu-Kirche, Sparbersbachgasse 58

Palais Schwarzenberg, Bürgergasse 3

LEOBEN

Stadtpfarrkirche St. Xaver, Kirchplatz 1

WEIZ

Kunsthhaus, Rathausgasse 3

BÄRNBACH

Pfarrkirche St. Barbara

„Hundertwasserkirche“, Piberstraße 15

FELDBACH

Pfarrkirche St. Leonhard,

Franz-Josef-Straße 3

SANKT PETER IM SULMTAL

Pfarrkirche, St. Peter 1

STRADEN

Florianikirche, Straden 7

OSTERWITZ

Pfarrkirche,

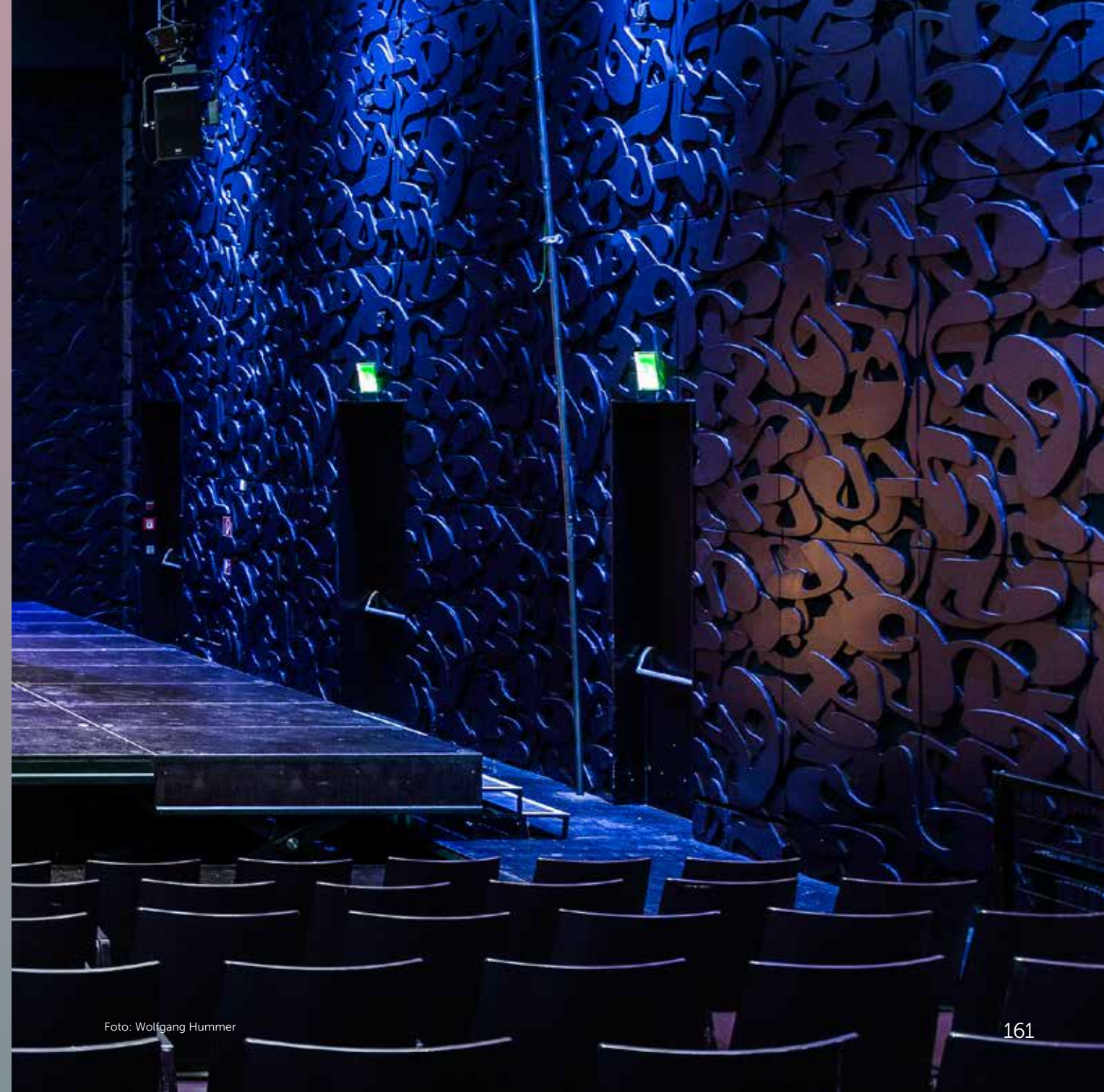
Osterwitz 1, Deutschlandsberg

JUDENDORF-STRASSENGEL

Wallfahrtskirche, Am Kirchberg 20

STAINZ

Hofer-Mühle, Rathausplatz 2



Festivalpass

**60,- € (erhältlich unter karten@orgelfruehling.at)
gültig für folgende Veranstaltungen:**

Mittwoch 8. Mai, 20 Uhr - Herz-Jesu-Kirche Graz
4D – Orchester Steiermark

Mittwoch 15. Mai, 20 Uhr - Herz-Jesu-Kirche Graz
Symphonie Romane

Sonntag 19. Mai, 16 Uhr - „Hundertwasserkirche“ Bärnbach
Toccata 2019

Mittwoch 22. Mai, 20 Uhr - Palais Schwarzenberg Graz, R3
Liber Fugarum

Sonntag 26. Mai, 16 Uhr - Pfarrkirche Feldbach
Recollections

Montag 27. Mai, 20 Uhr - Palais Schwarzenberg Graz, R3
Grandes Pièces

Donnerstag 30. Mai, 16 Uhr - Pfarrkirche St. Peter im Sulmtal
Ikarus

Mittwoch 5. Juni, 20 Uhr - Herz-Jesu-Kirche Graz
Schuld und Sühne

Sonntag 9. Juni, 16 Uhr - Pfarrkirche Osterwitz
Pfingsten, das liebeliche Fest

Mittwoch 12. Juni, 20 Uhr - Palais Schwarzenberg Graz, R3
Genji Monogatari

Sonntag 16. Juni, 16 Uhr - Wallfahrtskirche Maria Straßengel
Bach und die Moderne

Donnerstag 20. Juni, 16 Uhr - Hofer-Mühle Stainz
Der Erwählte

Shuttle

**Gratis-Shuttle ab Hauptbahnhof Graz nach Verfügbarkeit,
Reservierungen unter karten@orgelfruehling.at**

zu folgenden Konzerten:

Sonntag 19. Mai - „Hundertwasserkirche“ Bärnbach
Toccata 2019

Sonntag 26. Mai - Pfarrkirche Feldbach
Recollections

Donnerstag 30. Mai - Pfarrkirche St. Peter im Sulmtal
Ikarus

Sonntag 9. Juni - Pfarrkirche Osterwitz
Pfingsten, das liebeliche Fest

Sonntag 16. Juni - Wallfahrtskirche Maria Straßengel
Bach und die Moderne

Donnerstag 20. Juni - Hofer-Mühle Stainz
Der Erwählte

Details

**Abfahrtszeiten der Shuttles, Kartenpreise, Vorverkaufstellen u.s.w.:
www.orgelfruehling.at**



Künstlerische Leitung: Gunther Rost



Orgelland
Steiermark

www.orgelfruehling.at