



Internationaler Orgelsommer im Fuldaer Dom

23. Juli, 16.30 Uhr

Gerhard Gnann, Mainz

Vater unser im Himmelreich

(Martin Luther 1539)

Matthias Weckmann
(ca. 1616 - 1674)

Praeambulum Primi toni a 5

Jan Pieterszoon Sweelinck
(1562 - 1621)

Vater unser im Himmelreich
(4 Variationen)

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809 - 1847)

Sonate VI in d-Moll
„Vater unser im Himmelreich“ op.65, Nr.6

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 - 1791)

Sonate C-Dur KV 336

Sergej Rachmaninov
(1873 - 1943)

Prelude in g-Moll, op. 25, Nr.5
(Transkription G. H. Federlein)

Olivier Messiaen
(1908 - 1992)

Les ressuscités et la lumière de la Vie
(Livre du Saint Sacrement)

Johann Ulrich Steigleder
(1593 - 1635)

Drei Choralvariationen über
„Vater unser im Himmelreich“

Arno Landmann
(1887 - 1966)

Chaconne d-Moll
(4. Satz aus der Partita Nr.2 d-Moll
für Violine solo BWV 1004)



Gerhard Gnann,

wurde 1962 in Bad Buchau geboren und studierte Orgel, Cembalo und Kirchenmusik in Freiburg, Amsterdam und Basel. Zu seinen Lehrern zählten Ludwig Doerr, Ton Koopman, Ewald Kooiman und Guy Bovet. Er war mehrfach Preisträger bei internationalen Wettbewerben, u. a. 1988 in Brügge, 1992 beim Schweizer Orgelwettbewerb und 1993 gewann er den Großen Preis "Dom zu Speyer". Von 1994 - 1997 war er Bezirkskantor der Erzdiözese in Freiburg mit Dienstsitz in Münstertal. In dieser Eigenschaft begründete er die Reihe „Konzerte in St. Trudpert“. 1997 wurde Gerhard Gnann als Professor für künstlerisches Orgelspiel an die Hochschule für Musik der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz berufen. Er ist dort zugleich Leiter der Ab-

teilung Kirchenmusik/Orgel. 2003 wurde er mit dem Preis der Johannes-Gutenberg-Universität für exzellente Leistungen in der Lehre ausgezeichnet. 2012 - 2015 war Gerhard Domorganist am Freiburger Münster. Als ausübender Künstler sowie als Pädagoge ist Gerhard Gnann im In- und Ausland gefragt. Als Gastdozent von Meisterkursen ist er regelmäßig in Italien, Polen, Norwegen, Dänemark, Frankreich und Österreich zu Gast. Des Weiteren hat er mit CD-Aufnahmen bei Labels wie audite, hänsler Classic, organum, coviello classic u. a. auf sich aufmerksam gemacht. 2012 erschien die Bach-Gesamteinspielung auf Silbermann-Organen (Gemeinschaftsproduktion mit Ewald Kooiman, Ute Gremel-Geuchen und Bernhard Klapprott). Gnann wurde mehrfach mit Schallplattenpreisen ausgezeichnet – zuletzt 2013 mit dem „ECHO Klassik“, sowie 2015 für die CD „arranging bach“ auf den Organen des Freiburger Münsters.

Zu den Werken:

Matthias Weckmann

Praeambulum Primi toni a 5

Matthias Weckmann wurde Ende 1615 oder Anfang 1616 im thüringischen Niederdorla bei Mühlhausen geboren und trat 1628 als Kapellknabe in die Dresdener Hofkapelle ein. Kein Geringerer als der dortige Hofkapellmeister Heinrich Schütz würde sein Lehrer und Mentor; daneben erhielt er Orgelunterricht von Johann Klemm. 1633 kam er auf Empfehlung Schützens nach Hamburg, um bei Jacob Praetorius jun. Orgel zu studieren. Nach drei Jahren kehrte er nach Dresden zurück, wo er als Organist in die kurfürstliche Kapelle aufgenommen wurde. 1655 erhielt er nach einem – wie uns Johann Kortkamp berichtet – brillanten Probespiel die Stelle eines Organisten und Kirchenschreibers an St. Jacobi in Hamburg, die er bis zu seinem Tod innehatte.

Laut Johann Mattheson konnte Weckmann „die prätorianische Ernsthaftigkeit mit einer scheidemannischen Liebligkeit mäßigen: und also viele neue galante Erfindungen einführen“. Aus heutiger Sicht erscheint Weckmann als Komponist, der das, was er bei Jacob Praetorius kompositorisch gelernt hatte, nicht nur weiterzuführen, sondern auch zu übertreffen suchte. Auch mit der Musik von Samuel Scheidt scheint er vertraut gewesen zu sein, jedenfalls zeigen sich gewisse musikalische Berührungspunkte. Noch ganz in der Tradition der Sweelinck-Schule stehend und diese in gewisser Hinsicht krönend, nimmt das Orgelwerk Weckmanns eine eigenartige Sonderstellung im norddeutschen Repertoire ein.

Um 1650 begegnete Weckmann dem Frescobaldi-Schüler Johann Jacob Froberger, der ihn mit der neuartigen südländischen Clavierkunst bekannt macht. Deren Stil griff er dann auch in einer Reihe von (zum großen Teil autograph überlieferten) Toccaten, Canzonen und Suiten. Diese manualiter-Werke, insbesondere die improvisatorischen Toccaten, sind primär für das Cembalo gedacht, während sich dagegen die Canzonen auch gut auf der Orgel ausnehmen. Lediglich drei der uns erhaltenen freien Werke sind ausschließlich für die Orgel bestimmt: *Praeambulum primi toni a 5*, die *Fantasia ex D* und die *Fuga ex D ped. Primi toni*. Das majestätische *Praeambulum* folgt mit seiner strettaartigen Themenverarbeitung im imitatorischen Mittelteil ganz dem Muster Tunders, während sich die beiden anderen Werke gleichsam als Übersetzungen der Froberger'schen (Variations-)Canzone ins Norddeutsche (obligates Pedal!) verstehen lassen.¹

Jan Peterszoon Sweelinck

1562 in Deventer geboren, trat Jan Pieterszoon Sweelinck 1577 oder 1580 die Nachfolge seines Vaters als Organist an der bedeutenden Amsterdamer Oude Kerk an. Nachdem Amsterdam 1578 calvinistisch geworden und der Gebrauch der Orgel im Gottesdienst von der Kirche verboten worden war, wechselte Sweelinck in den städtischen Dienst und hatte fortan nach dem Gottesdienst zu spielen (vor allem die neuen Genfer Psalmweisen) sowie öffentliche Konzerte zu geben. Er blieb bis zu seinem Tod in Amsterdam, das er nur für wenige Reisen verlassen hat. Dennoch verbreitete sich sein Ruhm rasch weit über die Grenzen der Stadt hinaus: Eine große Zahl niederländischer und vor allem deutscher Organisten kamen nach Amsterdam, um bei Sweelinck zu studieren, darunter Jacob

Praetorius, Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und Melchior Schildt. Damit wurde Sweelincks Wirken grundlegend für die Ausbildung der norddeutschen Orgelschule. Wie später im Falle Bachs hat das „provinzielle“ Leben, das Sweelinck führte, ihn nicht daran gehindert, alle damals wichtigen europäischen Clavierstile zu studieren und in seinem eigenen Werk zu verarbeiten: zunächst vor allem die englische und venezianische Tastenmusik, dann aber auch die alte spanische, niederländische und frühe norddeutsche. Und wie Bach geht es auch Sweelinck um eine idiomatische, dennoch strenge Clavierpolyphonie (gleich ob er für Orgel oder Cembalo schreibt), wobei Zwei- und Dreistimmigkeit gleichberechtigt neben der Vierstimmigkeit stehen. Sweelincks Clavierschaffen, soweit es uns überliefert ist, umfasst etwa siebzig Werke. Es konzentriert sich auf die drei Gattungen Fantasie, Toccata und Variation. In der Gruppe der Variationszyklen finden sich sowohl solche für Orgel nach geistlichen Melodien als auch solche für Cembalo nach weltlichen Vorlagen. Die „geistlichen“ Variationen zeichnen sich durch ihre gleichsam überkonfessionelle Melodiewahl aus: Calvinistische Psalmen stehen neben gregorianischen Hymnen und lutherischen Chorälen. In diesen Werken zeigt sich denn auch, dass Sweelinck mit den verschiedenen „liturgischen“ Orgelstilen der Zeit vertraut war.¹

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sonate VI in d-Moll „Vater unser im Himmelreich“

„Zünftig-evangelisch“ ist der erste Satz nur bei flüchtigem Hinsehen. Denn allzu zögernd löst sich die Sechzehntelgirlande als Brücke zur ersten Variation aus dem Choral („Vater unser im Himmelreich“), und auch die Variation selbst (Andante sostenuto) bleibt merkwürdig verhalten (Viertel = 63, Pedal ohne 16'). Diese Metronomangabe gilt auch noch für die folgende (triolische) Variation und die nächste mit dem Cantus firmus im Tenor. Man wird gut daran tun, an diesen Vorschriften nicht zu deuteln und auch die Registrierungen in den notierten Fußtonlagen ohne allzu viel Buntheit zu realisieren. Desto atemberaubender wirken dann ab T. 92 das jähe fortissimo und das neue Tempo (Allegro molto), das mit Halbe = 69 mehr als doppelt so schnell ist. Beglückend, wie Mendelssohns „Art die Orgel zu behandeln und für dieselbe zu denken“ (Brief an B&H vom 19. April 1845) hier alle Verzagtheit hinter sich lässt: Dass in der Belletristik des 19. Jahrhunderts die Orgel „aufrauscht“ und „braust“, hat in solchen Passagen seine Rechtfertigung. Ab T. 139 wird nicht einfach eine zweite Strophe durchgeführt, sondern der Cantus firmus erlebt zusätzlich sonatenartige thematische Prozeduren, wenn die Schlusszeile bis auf ihre motivische Urzelle, den Sekundschritt, reduziert wird. Der homophone Choralatz bildet den Abschluss als massiv „verkürzte Reprise“; nur die erste und die letzte Choralzeile sind übrig geblieben (T. 182ff.). „Attacca la Fuga“ hieß es schon in der Erstfassung (Little, Bd. 3, S. 52) vom Januar 1845. Weniger die Fuge als Ganzes als vielmehr die eigenwillige (Ver)formung ihres aus der ersten Choralzeile gebildeten Themas bildet die Überraschung. Und „Fine“ schrieb der Komponist in der Erstfassung bereits am Schluss der Fuge. Dass nun noch ein D-Dur-Satz von Schubert'scher Süße folgt, entstanden am gleichen Tag wie die Variationen (26. Januar 1845) und somit um einen Tag älter als die Fuge, irritiert die Hörerwartung. Einmalig in op. 65 ist auch seine Bezeichnung als „Finale“. Sollte damit ein Finale, ein Abgesang auf den gesamten Zyklus gemeint sein?

Man weiß, dass Mendelssohn in privaten Konzerten gelegentlich alle sechs Sonaten spielte. Das Finale könnte somit den Zyklus op. 65 zart und wehmütig beschließen. Wer das enttäuschend findet, kennt nicht die romantische Trauer des Nichtverstandenen; er kennt auch nicht Schuberts *Tränenregen* aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin*: Auf dieses Lied nimmt das Finale motivisch unüberhörbar Bezug.¹

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate C-Dur

Aufschlussreich für Mozarts Beziehung zur Orgel ist die viel zitierte Passage aus einem Brief an den Vater vom 17. Oktober 1777: „Als ich h: *stein* sagte ich möchte gern auf seiner Orgel spielen, denn die Orgel sey meine Paßion; so verwunderte er sich groß, und sagte: was, ein solcher Mann wie sie, ein solch grosser Clavierist will auf einem Instrument spielen, wo kein *douceur*, keine Expression, kein *piano*, noch *forte*, statt findet, sondern immer gleich fortgeht? – das hat alles nichts zu bedeuten. Die Orgel ist in meinem Augen und Ohren der König aller Instrumenten“ (zitiert nach Briefe und Aufzeichnungen, Hg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 2, Kassel 1962, S. 69f.).¹

Olivier Messiaen

Les ressuscités et la lumière de la Vie

(„Die Auferstandenen und das Licht des Lebens“): „Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“ (Johannes 8,12). „Wer mein Fleisch isst und trinket mein Blut, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn am jüngsten Tage auferwecken.“ (Johannes 6,54).

Das Stück vermittelt in verschiedenen Akkordpassagen mit strahlenden Durkadenz den Eindruck von Licht. Das buchstabierte Wort „Auferstehung“ steht am Anfang und am Ende.¹

Johann Ulrich Steigleder

Drei Choralvariationen über „Vater unser im Himmelreich“

In Schwäbisch Hall geboren, stand Steigleder als Organist in der Familientradition, denn bereits sein Großvater Utz Steigleder und sein Vater Adam Steigleder waren als Organisten in Stuttgart tätig gewesen. Johann Ulrich wurde 1616 Organist an St. Stephan in Lindau und 1617 Stiftsorganist in Stuttgart, 1627 zusätzlich Hoforganist. Mitten im Dreißigjährigen Krieg fiel er in Stuttgart der Pest zum Opfer.

Der Nachruhm Steigleders gründet sich auf zwei von ihm herausgegebene Tabulaturbücher. Das erste Buch, *Ricercar Tabulatura* (1924), von ihm selbst etwas ungeschickt in Kupfer gestochen, ist auf zwei Fünfliniensystemen, das zweite Buch in Partitur zu vier Systemen notiert, wie sie auch Samuel Scheidt in seiner *Tabulatura nova* drei Jahre zuvor erstmals verwendet hatte. Die Ricercare des ersten Buchs sind bewusst instrumental angelegt, sie enthalten Echo-Effekte und fauxbourdonartige Abschnitte, die an Vorbilder der englischen Virginalisten erinnern. In *Ricercar 8* wird ausgiebig der Kuckucksruf verarbeitet.

Tabulatur Buch Darinnen dass Vatter unser auff 2, 3 und 4 Stimmen componirt und vierzig mal varirt würdt

Der monumentale Vater-Unser-Zyklus des zweiten Tabulaturbuchs von Steigleder stellt mit seinen 40 Einzelsätzen ein nahezu erschöpfendes Kompendium aller denkbaren Arten von zeitgenössischer kontrapunktischer Behandlung dar. Die Chormelodie wird überwiegend unverziert als Cantus planus geführt, sie erscheint in Diskant-, Tenor- und Basslage. Den Rahmen bilden zwei umfangreichere Kompositionen. Eröffnet wird der Zyklus von einer ausgedehnten, vierstimmigen *Fantasia oder Fugen Manier*, die der Reihe nach alle Melodiezeilen des Chorals verarbeitet. *Die 40. und letzte Variation auff Toccata Manier* setzt immer wieder neu mit imitierenden Abschnitten ein und geht in virtuos figuriertes Laufwerk über. Von größtem Interesse sind Steigleders praktische Aufführungshinweise; so empfiehlt er, statt eines längeren alternativ einen kürzeren Satz zu verwenden und zur Verstärkung des Cantus firmus einen Sänger oder Instrumentalisten beizuziehen.

Der kompositorische Anspruch und die repräsentative Veröffentlichung als Druck machen Steigleders Tabulaturbuch zu einem gleichgewichtigen süddeutschen Beitrag in der eindrucksvollen Reihe nahezu zeitgleich in Europa erschienener Orgelmusik „Kunstbücher“.¹

Arno Landmann/Johann Sebastian Bach

Chaconne d-Moll

Landmann, Arno, geb. 23. Okt. 1887 in Blankenhain (Thüringen), besuchte 1903 – 08 die Großh. Musikschule in Weimar (Orgel bei E. W. Degner), erhielt 1908 seine erste Anstellung an der dortigen Stadtkirche, studierte dann bei Straube und Reger am Leipziger Konservatorium weiter und wurde 1911 Organist der Christuskirche und des Rosengartens in Mannheim, wo er 1914 den Bachchor begründete. L. veranstaltet Orgelkonzerte großen Stils; als Komponist trat er hervor mit Orgelwerken, Liedern, Chorwerken mit Orchester (94. Psalm) u. a.

Aus: Hugo Riemanns Musiklexikon, 10. Auflage,
bearbeitet von Alfred Einstein, Max Hesses Verlag, Berlin, 1922

Johann Sebastian Bach

Chaconne in d-Moll

Zur Verständigung und Identifizierung genügt, noch knapper als bei manchen anderen der großen d-Moll-Werke wie der *Chromatischen Fantasie*, der Dorischen oder der d-Moll-Tocata, die bloße Nennung der Satzbezeichnung. „Die“ Bachsche *Chaconne* hat ihren beispiellosen Ruhm als Einzelwerk erlangt – unter bemerkenswerter Abstraktion von der Tatsache, dass sie als unselbständiger Teil eines größeren Werkzusammenhangs erscheint. In Bach 1720 angelegter kalligraphischer Reinschrift italienisch als „Ciaccona“ bezeichnet, bildet sie den Finalsatz der fünfsätzigen Partita in d-Moll für Violine solo (BWV 1004), die ihrerseits den Teil einer sechs Werke umfassenden Sammlung (BWV 1001 - 1006) darstellt, deren Status als Zyklus umstritten ist. Die isolierte Rezeption der Chaconne kommt freilich nicht von ungefähr, denn den Rahmen des Werkes, dem sie als Teilsatz dient, sprengt sie mehrfacher Hinsicht: Weitaus mehr Takte umfassend als alle übrigen Sätze der d-Moll-Partita zusammen, nach Umfang und Spieldauer innerhalb der gesamten Sammlung allenfalls der Fuga der C-Dur-Sonate (BWV 1005) zu vergleichen,

bildet die Chaconne einen vielgliedrigen formalen Organismus, dessen Anlage den Eindruck eines vollkommen selbständigen Werks im Werk befördert. Eine Abschrift Johann Peter Kellners legt die Vermutung nahe, dass nicht nur die Konzeption der ganzen Sammlung bis in die Weimarer Zeit zurückreicht, sondern dass auf dieser früheren Stufe die Chaconne noch wesentlich kürzer war als in der endgültigen Köthener Niederschrift von 1720. Ihre Ausweitung geschah offenbar planmäßig und stufenweise. So bildet ihre Endfassung, stärker noch als die am ehesten vergleichbare Fuge der C-Dur-Sonate, auch innerhalb des ganzen Zyklus einen erratischen Block von sinnfälliger Monumentarocken Violinspieltechnik, als Gipfelleistung satztechnischer Konzentration, als Projektionsfläche unendlicher symbolischer Auslegbarkeit und als Paradigma formaler Vieldeutigkeit hat das Werk eine bis in die Gegenwart nicht abreißende Kette hermeneutischer und interpretatorischer Bemühungen ausgelöst.

Dem Gattungsmodell entsprechend als Variationenfolge über einem ostinaten Bass angelegt, ist die Violin-Chaconne doch ungleich diffiziler als die früher entstandene Orgel-Passacaglia (BWV 582). Während das Orgelwerk eine klare Gliederung von 20 Variationen über ein achttaktiges Bassmodell (in häufig paarweiser Zusammenfassung) zeigt, vollzieht die Chaconne 64 wenig deutlich gruppierte Veränderungen eines viertaktigen, oft bis zur Unkenntlichkeit figurierten Basses. Ihres 256 (nach der Zählung der NBA: 257=256+1) Takte gliedern sich also auf mehreren Ebenen durch die Potenzen der Zahl 4; die ersten zwei Viertakter schließen sich deutlich hörbar zu einer Achttaktgruppe, die beiden ersten Achttakter wiederum zu einer sechzehntaktigen Doppelperiode zusammen. Jede Achttaktgruppe wird bis zum Takt 64 mit einer perfekten Klausel (V-I) beschlossen, erst von hier an, nach dem Durchlauf von 4 Doppelperioden, dringen in die regelhaft potenzierte Ordnung zusehends formale Irritationen ein. Unterhalb der klar erkennbaren Dreiteiligkeit – zwei ungleich lange Mollabschnitte umrahmen einen ruhevoll-lichten Durteil – realisieren sich unterschiedlich interpretierbare Ordnungen, die aber allesamt weniger den Eindruck einer architektonisch gedachten Symmetrieanlage, sondern den eines zielstrebig ablaufenden Prozesses erwecken. Die planvolle Disposition elementarer musikalischer Darstellungsmomente, also die Handhabung von Diatonik und Chromatik (letztere verwandelt erstmals nach Ablauf von 16 Takten das zugrundeliegende Modell in den als *passus duriusculus* geläufigen Lamentobass), von Moll und Dur, von Akkordbrechung und Skalenmotivik einerseits, die Bandbreite der Ausdrucksgehalte und die gesteigerte Expressivität andererseits haben immer wieder Deutungen herausgefordert, die dem Stück die unterschiedlichsten (absolut-musikalischen, poetischen, dramatischen oder theologisch-heilsgeschichtlichen) Konzepte unterlegten.²

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

² Zitiert aus: „Das Bach-Lexikon“, hrsg. Von Michael Heinemann, Laaber-Verlag Laaber, 2000