

Orgelsommer 2017

Été des orgues

Schirmherr / Patronage: Landrat Patrik Lauer



Sonntag, 17. September, 17 Uhr
Dimanche 17 septembre 17 heures

Sankt Katharina
Wallerfangen

Élise Léonard (Paris)

Orgelsommer 2017 Été des orgues 2017
Schirmherr: Landrat Patrik Lauer

Sonntag, 17. September 17 Uhr
Dimanche 17 septembre 17 heures
Sankt Katharina Wallerfangen
Élise Léonard (Paris)

Werkfolge

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)
Fantasie G-Dur BWV 572 *Pièce d'orgue en sol BWV 572*

Georg Böhm (1661 – 1733)
Choral *Vater unser im Himmelreich*
Partita *Wer nur den lieben Gott lässt walten*

Jehan Alain (1911 – 1940)
Aria

Johannes Brahms (1833 – 1897)
Choral *O Welt ich muss dich lassen*

Jehan Alain (1911 – 1940)
Le jardin suspendu

Johannes Brahms (1833 – 1897)
Choral *O Gott du frommer Gott*

César Franck (1822 – 1890)
Choral Nr 3 a-moll *3ème Choral en la mineur*

Georg Böhm (1661 – 1733)

Wie etliche andere deutscher Musiker seiner Zeit wurde Georg Böhm von seinem eigenen Vater zum Musiker ausgebildet. Die Bedeutung einer solchen Kombination von Lehrer und Organist, einem typisch deutschen Phänomen, ist kaum zu unterschätzen: von Generation zu Generation sorgten diese bescheidenen Musici dafür, dass das reiche Erbe der Instrumentalmusik kontinuierlich und gründlich gewahrt wurde, dass junge Talente geweckt und gefördert wurden, und dass für sie weder die Ausbildung in der deutschen Sprache zu einem Problem wurde, noch in der Sprache der Musik oder des Bibellateins. Wie erstaunlich müsste es einem ansonsten vorkommen, dass eine in sich so disparate Gesellschaft durch und durch von Musik geprägt war, wenn nicht der Schulmeister vor Ort zugleich auch als Kirchenmusiker wichtige Dienste tat. Georg Böhm erreichte den Höhepunkt seiner Karriere in Lüneburg, als Organist der Kirche St. Johannis, wo er eine Orgel (drei Manuale und Pedal, 47 klingende Register) spielte, die zum Vorbild ihrer Art wurde, was die Abstimmung der Manuale aufeinander (und damit der klanglichen Abstufungen) und die Üppigkeit des Pedals (das Böhm selbständig und sehr virtuos benutzt) wurde. Dem Reiz verdankt sich nicht nur Böhms sehr idiomatische Schreibweise für seine Art Orgel, sondern auch die Virtuosität und Brillanz.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Bis hinein in seine 30er war Bach offenbar sehr interessiert an allen möglichen Musikmoden seiner Zeit. Eine nach der anderen scheint ihn – zumindest über einige Zeit – beschäftigt, wenn nicht fasziniert zu haben. Gerade in den Jahren seiner Reife wird Bachs kreatives Potential eine höchst originelle und persönliche Synthese all dieser Einflüsse zu bieten haben. Nachdem Bach als junger Familienvater am Hof von Weimar eine Anstellung als Kammermusikus und Organist erhalten hatte, traf er in Weimar auch seinen Cousin Johann Gottfried Walther, Organist der Kirche St. Peter und Paul. Walther, wie Bach in der deutschen Schule der Bachs und Pachelbels groß geworden, hatte dank seiner kunstvollen Choralbearbeitungen einen guten Namen unter Kollegen, eine Konkurrenzsituation, die Johann Sebastian Bach

besonders inspiriert haben mag. Walther war es aber auch, der seinem Cousin damals alle möglichen neuen Partituren schickt, die Bach ein weiteres Mal studiert: 1713 kopierte Bach beispielsweise das komplette *Livre d'orgue* von Nicholas de Grigny, dann die sechs Cembalosuiten von Dieupart oder auch eine Verzierungstabelle von D'Anglebert. Neben den französischen sind es vor allem die italienischen Komponisten, die Bach durch seinen Cousin Walther kennenlernt: Corelli, Legrenzi, Marcello, Albinoni, Bonporti und insbesondere Frescobaldi und Vivaldi. Auch deren Notendrucke studiert Bach akribisch, fertigt Kopien an (1714 die *Fiori musical* von Frescobaldi, 1715 die *Inventionen* von Bonporti, die einzigen Bachkopien, die erhalten sind). All diese Werke werden Teil eines großen Entwicklungsprozesses, in dem sich Bach die Werke italienischen und französischen Stils zu eigen machte. Frucht dieser Beschäftigung wird auch das *Pièce d'orgue* sein, das im heutigen Konzert erklingt.

Jehan Alain (1911 – 1940)

Ein Freund und Zeitgenosse Jehan Alains hat das Werk des Komponisten einmal wie folgt beschrieben: „eine exquisite Delikatesse, eine ganz französische Distanziertheit, eine tiefsitzende Angst, zu viel zu sagen, werden gekrönt von einem Humor, der imstande ist, jede Art von übermäßigem Gefühlsausbruch radikal zu unterbrechen.“ Solche Qualitäten zeichneten nicht nur das Werk Debussys, sondern auch Alains aus. Nur dass sie uns im tragisch kurzen Leben Alains weit mehr anrühren, der am Rande des Abgrunds eines Weltkriegs leben musste, mit der fragilen Eleganz eines Seiltänzers. Seine Musik fordert vom Interpreten Natürlichkeit und Beweglichkeit, Fantasie und Einfühlungsvermögen, ein „aktives Rubato“ und persönliches Engagement, Jugendlichkeit und Ernst. Jehan Alain hat das selbst herausgestellt: „Es wäre für mich eine sehr große Freude, wenn einer von Ihnen, liebe Leser, sich selber plötzlich wiederfände in diesen Zeilen. Dass er innehält, berührt, und dann weiterschreitet mit etwas von dem an Zuneigung, die Sie umgibt, wenn Sie den Blick eines Freundes kreuzen.“

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Vierzig Jahre trennen Brahms' unveröffentlicht gebliebenen Jugendwerke für die Orgel und sein Opus ultimum. Wenn sein Freundeskreis Brahms' letztem Willen gefolgt wäre, hätte die Musikwelt diese letzten Werke nie in Druck gesehen, sondern nur die Vier ersten Gesänge op. 121. Zweifelsohne tat man aber gut daran, anderweitig zu verfahren, denn mit Opus 121 und 122 beschloss Brahms sein kreatives Schaffen gleich in zweifacher Hinsicht mit geistlichen Liedern - „mit Worten“ und „ohne Worte“, bzw. eigentlich in beiden Fällen „mit Worten“, die in dem einen Werk solistisch gesungen, in dem anderen als Choralmelodien implizit unterlegt waren. Nach dem Vorbild des großen Thomaskantors ging es Brahms längst nicht nur darum, die Choralmelodie kunstvoll zu variieren, sondern auch deren Bedeutungsgehalt auszudrücken. In diesem doppelten, untrennbaren Sinne sind diese Meditationen zu verstehen, die sich mit der Thematik von Endlichkeit und Tod beschäftigen. Brahms lässt darin all jene Manieren seiner Zeitgenossen, die in allerlei frei fantasierenden Visionen schwelgten, weit hinter sich und komponiert eine Musik, die das Menschenschicksal mit der Tiefe und Strenge eines Komponisten der lutherischen Tradition empfindet. Sein langjähriger Freund, der Geiger Joseph Joachim, hat der Nachwelt mehrfach bezeugt, welche spirituelle Kraft Brahms aus dieser Art von Musik schöpfte. Als Freund der ersten Musikforscher Nottebohm, Spitta und Chrysander, die große Bach- und Händelkenner waren, hatte Johannes Brahms immer schon für die ihm eigene künstlerische Tiefe eine Art „epigonalen“ Komponierens in historisierenden Gattungen genutzt. Als großer Bewunderer seiner Vorgänger scheute er sich auch in diesen letzten Werken nicht, in der uralten Gattung des kunstvollen Choralvorspiels zu komponieren, deren Weg bereits Bach vorgezeichnet hatte.

César Franck (1822 – 1890)

Die Funktion der Orgelwerke César Francks ist nicht eindeutig: Waren sie für die Belange der Liturgie komponiert? Und wenn nicht, für welche Hörerschaft dann? Wozu dienten sie genau? Ein erster Befund müsste dahin tendieren, dass Franck außer in wenigen

Jugendwerken (die im übrigen für das Harmonium geschrieben waren) nirgends gregorianische Themen zitiert und mit einer Tradition bricht, die noch sein Lehrer Benoist in Ehren gehalten hatte. Es steht außer Zweifel, dass Franck in den Kirchen Saint-Jean-Saint-François oder Sainte-Clotilde meist improvisiert hatte, wie Vierne berichtet: „Ich habe nie wieder etwas gehört, dass sich mit der Improvisation Francks vergleichen ließe in der rein musikalischen Erfindung [...]“ In den ersten Stücken für Harmonium oder in seiner Sammlung *L'Organiste* konnte Franck zwar Stücke schreiben, die zu den verschiedenen Stationen im Ablauf einer Messe passten, doch besaß kein einziges seiner zwölf größeren Werke eine ausdrücklich liturgische Funktion, auch wenn sein *Final* oder das *Pièce héroïque* sehr gut als Ausgangsstück gespielt werden können. Zweifellos erreichen auch seine *Prière* und die Innigkeit seiner drei *Choräle* tiefreligiöse Dimensionen, überschreiten aber bei weitem die Möglichkeiten einer Wandlung oder einer Gabenbereitung im zeitlichen Rahmen einer Messe. Wir dürfen also letztendlich davon ausgehen, dass Franck in diesen großen Werken Musik verewigt hat, die die Würde der *Musica Sacra* im Konzertvortrag erfahrbar machte.

Georg Böhm (1661 – 1733)

Comme tant d'autres organistes allemands Böhm fut initié à la musique par son père. Il faut souligner ici l'importance, pour la cohésion et la solidité du tissu social, de cette entité purement germanique qu'était l'instituteur-organiste. Ces modestes artisans de la musique ont grandement contribué, génération après génération, à sauvegarder le patrimoine instrumental, à susciter les vocations et encourager les talents prometteurs, à empêcher les barrières entre l'apprentissage de la langue allemande, de la langue musicale et de la Bible. Comment s'étonner qu'une société, pourtant fort disparate, ne soit littéralement imprégnée de musique, lorsque l'instituteur est nécessairement aussi l'organiste? Couronnant sa carrière à la tribune de Saint-Jean de Lüneburg, Böhm avait à sa disposition un instrument dont la composition (trois claviers, pédalier, 47 jeux) est un modèle du genre, par l'équilibre des claviers (donc de l'espace sonore) et la richesse de la pédale (donc son indépendance et son éclat). On comprend, d'une

part, la fidélité de Böhm envers son instrument, d'autre part, la verve, le brio d'œuvres suscitées par un tel stimulus.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Quasiment jusqu'à ses trente ans, Bach nous apparaît particulièrement réceptif à tous les courants musicaux de son temps. Ceux-ci déferlent sur lui en grandes vagues successives, sans pour autant que l'une chasse l'autre. Toute la puissance créatrice du compositeur va consister, dans ses années de maturité, à réaliser une synthèse supérieure et parfois très originale de ces différentes tendances.

Arrivant à Weimar, Bach y retrouve son cousin Johann Gottfried Walther, depuis peu organiste de l'église Saints-Pierre-et-Paul. Lui aussi formé à l'école des Bach et de Pachelbel, Walther devait s'affirmer comme un maître du prélude de choral (*Choralvorspiel*) et, sur ce terrain, la confrontation des deux jeunes musiciens allait stimuler Jean-Sébastien. Mais il pratique également les maîtres français et communique à son cousin les partitions que ce dernier peut relire à loisir; en 1713, Bach va même copier entièrement de sa main le *Livre d'orgue* de Grigny, les *Six suites de clavecin* de Dieupart et la *Table des agréments* de D'Anglebert. Mais surtout, Walther va lui faire découvrir les musiciens italiens, Corelli, Legrenzi, Marcello, Albinoni, Bonporti, et plus encore Frescobaldi et Vivaldi. Ces partitions nouvelles, Bach les étudie de près, il en prend des copies – en 1714 des *Fiori musicali* de Frescobaldi, en 1715 des *Inventiones* de Bonporti, pour ne parler que de ce qui nous est parvenu. Et poussant le processus d'appropriation, on le voit à la même époque transcrire pour le clavecin ou pour l'orgue les concertos de style italianisant et adapter le style français.

Jehan Alain (1911 – 1940)

Un ami de Jehan Alain a décrit son œuvre de la manière suivante: „une délicatesse exquise, une pudeur toute française, une peur consanguine du trop-dire couronnées par un sens de l'humour capable de couper court à toute effusion excessive“, si ces qualités appartiennent aussi bien à Debussy qu'à Alain, la brièveté tragique de la vie d'Alain ne rend que plus touchante cette œuvre semée au bord de l'abîme, avec la grâce

fragile d'un funambule. Elle réclame de l'interprète naturel et mobilité, imagination et don fraternel, „rubato actif“ et engagement personnel, juvénilité et gravité. Jehan Alain soulignait lui-même: „Ce serait pour moi une très grande joie si l'un de vous, lecteurs, se retrouvait lui-même, tout à coup, dans l'une de ces lignes: qu'il s'arrête, touché, et qu'il s'en aille en ayant reçu un peu de cette douceur qui vous baigne quand on a croisé un regard ami.“

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Quarante années séparent l'opus ultimum des pièces de jeunesse demeurées manuscrites. Si l'entourage avait sacrifié aux vœux de Johannes Brahms, ce dernier recueil n'aurait pas davantage connu l'impression, et l'œuvre publiée du maître allemand se serait achevée sur les seuls *Vier ernste Gesänge* op. 121. Sans doute la postérité a-t-elle eu raison de passer outre, car avec l'opus 121 et 122 Brahms termine son œuvre créatrice sur un double cycle de Lieder spirituels „mit Worten“ et „ohne Worte“, ou plus exactement „mit Worten“ chantés ou implicites. En effet, à l'instar de Bach, le Hambourgeois eut soin de prendre en charge non seulement la mélodie du choral mais aussi sa signification. Dans cette double et indissociable méditation sur la mort, Brahms néglige la vision fantastique si chère au romantiques pour envisager le devenir humain avec le sérieux théologique d'un luthérien érudit. Compagnon privilégié de Brahms, Joseph Joachim a témoigné de la force spirituelle peu commune du créateur. Ami des musicologues Nottebohm, Spitta et Chrysander (spécialistes de Bach et Händel), et habitué de longue date à pratiquer un épigonisme apparent pour mieux exprimer sa personnalité profonde, Brahms est le seul des romantiques à n'avoir pas reculé devant le genre du *Choralvorspiel* si marqué par Bach. Lui qui a tant aimé puiser aux racines mêmes du musical et harmoniser des chants populaires ne pouvait qu'être profondément attiré par cette représentation emblématique du „Saint Art allemand“.

César Franck (1822 – 1890)

On peut s'interroger sur le rôle des œuvres d'orgue de César Franck. Sont-elles adaptées au culte? En dehors de celui-ci, à quel public s'adressent-elles? Quelle est leur fonction exacte? Une première constatation tendrait à démontrer qu'en dehors de quelques pièces de jeunesse d'ailleurs conçues pour harmonium, Franck n'utilise jamais de thèmes grégoriens et rompt avec une tradition que son maître Besnoit respecte encore. Il ne fait guère de doute qu'à Saint-Jean-Saint-François ou à Sainte-Clotilde, il improvisait la plupart du temps, maître de sa technique et de son inspiration dans cet exercice auquel il excellait, comme le dit Vierne: „Je n'ai jamais rien entendu qui puisse se comparer à l'improvisation de Franck du point de vue de l'invention purement musicale [...]“. Dans les premières pièces d'harmonium ou dans *L'Organiste*, Franck a pu écrire de courts morceaux destinés à divers moments de la messe, mais aucune des douze pièces majeures ne possède de fonction liturgique précise, même si le *Final* ou la *Pièce héroïque* peuvent constituer d'excellentes sorties. Sans doute l'invocation de la *Prière* ou l'ardeur et la piété des *Trois Chorals* atteignent-elles une dimension sacrée, mais on ne respecte jamais la durée d'une élévation ou d'un offertoire. Force est donc de constater qu'il s'agit là de morceaux de concert d'inspiration certes noble, mais profane.



Musikhaus
Knopp