

# Orgelsommer 2018

Été des orgues

Schirmherr: Landrat Patrik Lauer



Sonntag, 26. August, 17 Uhr  
Dimanche 26 août 17 heures

Hl. Dreifaltigkeit und Sankt Marien Lebach

Markus Eichenlaub

Orgelsommer 2018 Été des orgues 2018  
Schirmherr: Landrat Patrik Lauer

Sonntag, 26. August 17 Uhr  
Dimanche 26 août 17 heures  
Heilig Dreifaltigkeit und Sankt Marien Lebach  
Markus Eichenlaub (Speyer)

Werkfolge

Charles-Marie Widor (1844-1937)

*Allegro vivace*

Erster Satz der Orgelsymphonie No. 5 f-Moll op. 42/1

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

*Fantasie f-Moll KV 594*

Guy Bovet (\*1942)

*Le Boléro du Divin Mozart*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Tocatta in d BWV 538,1*

*Trio in d BWV 583*

*Fuga in d BWV 538,2*

Alexandre Pierre François Boëly (1785-1858)

*Duo (Allegro) sur deux Claviers*

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)

*Homage to Handel op. 75/3*

54 studies in variation form

★ ★ ★

Markus Eichenlaub ist seit 2010 in der weltweit größten romanischen Kathedrale, dem Speyerer Kaiser- und Mariendom, als Domorganist für die gesamte liturgische wie konzertante Orgelmusik verantwortlich. Darüber hinaus war er von 2010-2018 als Diözesankirchenmusikdirektor für die Kirchenmusik im Bistum Speyer verantwortlich. An den Hochschulen in Karlsruhe, Hamburg und Stuttgart studierte er Kirchenmusik und Orgel (Konzertexamen) bei Kay Johannsen, Pieter van Dijk und Jon Laukvik. Von 2000-2010 unterrichtete er als Professor für Orgel an der Essener Folkwang Universität. Höhepunkte seiner Laufbahn sind die Konzerte mit dem *Simón-Bolívar-Youth-Orchestra of Venezuela* sowie sein Solodebut 2015 in der Kathedrale *Notre-Dame* in Paris.

Während seiner Tätigkeit als Domorganist am Hohen Dom zu Limburg (1998-2010) führte er im Jahr 2000 das vollständige Orgelwerk von Johann Sebastian Bach zu dessen 250. Todestag auf. 2012 folgte im Dom zu Speyer die zyklische Aufführung der zehn Orgelsymphonien von Charles-Marie Widor. 1997 gewann er den 1. Preis beim niederländischen *Internationalen Schnitger-Orgelwettbewerb* in Alkmaar, sowie weitere Preise in Orgelimprovisation.

Als Herausgeber und Komponist veröffentlichte er Werke bei führenden Verlagen. Namhafte Komponisten wie E. Schneider, J. Essl, N. Hakim und A. Willscher haben ihm Werke gewidmet.

Als Musiker in offizieller Funktion zeigen sich auch bei *Charles-Marie Widor* (1844 – 1937) all die Spielarten von Angepasstheit, inklusive der Schwächen und Eingeständnisse, die eine solche Position mit sich bringt. Vielen Neuerungen, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von sich reden machten, stand Widor ablehnend gegenüber, vor allem der Musik Igor Strawinskys. Er selbst schrieb im konservativen post-romantischen Idiom. Und er schrieb reichlich: Zu seinem Œuvre zählen Klavierwerke, Sinfonien und Bühnenwerke, die heute so gut wie nicht mehr aufgeführt werden. Seine virtuose Art von Orgelmusik, sein unbestreitbares Talent, dieses Instrument – damals auf dem Höhepunkt französischer Orgelbaukunst – zur Wirkung zu bringen, hat die meisten seiner Orgelstücke, die er stets für große Cavaillé-Coll-Instrumente schrieb, vor dem Vergessen bewahrt.

Die 1879 veröffentlichte *Fünfte Orgelsymphonie* verdankt ihre Beliebtheit vor allem den beiden Außensätzen. Das Werk steht am Anfang einer neuen Folge von Symphonien, die einiges an Neuigkeiten in Sachen Technik, Registerfarben und kompositorischen Verfahren bieten: Der Kopfsatz ist ein großzügiger Variationsatz, der zu einem Epilog führt, den Widor in einem groß angelegten *Crescendo* ausgestaltet, ausgehend vom Anfangsthema durchläuft die Musik eine komplexe Entwicklung – *scherzando*, dann *agitato* – auch in entfernten Tonarten, um abschließend zu triumphieren im prächtigen sinfonischen F-Dur.

*Wolfgang Amadeus Mozarts* Orgelwerk ist reich an Widersprüchen: Es fristet eine Randexistenz in seinem so unermesslichen wie genialen Schaffen, sollte andererseits aber keineswegs ignoriert werden. Auch wenn die (sehr frühen) Orgelwerke eines Beethoven wenig über die Persönlichkeit dieses Komponisten aussagen, so kann man das bei Mozart nicht behaupten. Sie geben vielmehr ein musikalisches sehr getreues Ebenbild seiner Persönlichkeit. Auch die Berichte über Mozart als Orgelvirtuose sind zahlreich, sei es von Musikern, die ihn hören durften, sei es aus den Briefen seines Vaters, der voller Stolz über die Begabung des Sohns war, schon von jener ersten Konzertreise

im Jahre 1762 an, als der kleine Mozart die Franziskanermönche in Ybbs an der Donau das Staunen und Fürchten lehrte. Wir wissen außerdem, dass Mozart – wann immer die Gelegenheit war – auf berühmten Orgeln seiner Zeit (Silbermann, Stumm usw.) gespielt hat, dass er das Cembalo- und Orgelwerk Bachs kannte, die er in Wien in den Bach-Konzerten des des unermüdlichen Bach-Jüngers Baron van Swieten kennengelernt hatte. Die mechanische Orgel, für die Mozart einige seiner Orgelwerke schrieb, existierte im Grunde schon seit dem Mittelalter als ein Musikinstrument, dessen Pfeifen- oder Glöckchensystem an ein mechanisches Uhrwerk angeschlossen war. Im Laufe des 18. Jahrhundert wurden diese Instrumente immer weiter perfektioniert, und zahlreiche Komponisten komponierten für die mechanischen Orgeln, darunter die Bachsöhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann, aber auch Quantz, Händel, Leopold Mozart und viele andere. Auch Joseph Haydn komponierte mehrfach für diese Instrumente, erst recht, nachdem zwischen 1772 und 1793 drei Flötenuhren des berühmten Uhrmachers Niemecz ihm solche Experimente ermöglichten, die mit kurzen Holzpfeifen in 4-Fuß-Lage (eine Oktave höher als der Klavierklang) ausgerüstet waren.

Die *f-moll-Fantasie* KV 594 wurde für das *Kunstcabinett* des Baron Deym-Müller in Wien komponiert, in dem sich allerlei Figuren und Figürchen fanden, darunter auch Kopien antiker Statuen. Anders als die Flötenuhren war die Orgel von Deym kein kleines Instrument, sondern von größerem Ausmaß: ein Instrument dieser Art konnte bis zu zehn Register auf zwei Windladen besitzen und erlaubte den automatischen Wechsel der Register und Klangfarben. Es besaß kräftige Zungenregister, die Möglichkeit eines 16-Fuß-Transposition und damit eine geradezu „orchestrale“ Klangfarbe.

Das Orgelschaffen *Alexandre Pierre François Boëlys* zählt mit fast dreihundert Werken zu den umfangreichsten, die je in Frankreich veröffentlicht wurden. Es nimmt insofern eine besondere Position ein, als es zugleich das bedeutendste Dokument französischer Orgelkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist. Im Nachhinein erscheint uns

Boëlys historische Situation als ungemein schwierig, und das in vielerlei Hinsicht. Von seinen Lebensdaten zählte er noch zu den Komponisten, die im „klassischen Stil“ ausgebildet waren, die aber die schwierige missionarische Aufgabe hatten, die jüngere Generation hin zur Romantik zu führen, zwei stilistische Pole, deren Vermittlung nicht allen Komponisten seiner Generation gelang. Angesichts seines schwierigen Werdegangs, der in Frankreich zudem von unentwegten politischen Umwälzungen und dem Desinteresse des Publikums an Instrumental- oder Kirchenmusik überschattet war, können wir uns heute zumindest ein vages davon machen, wie bedeutend, aber auch hart erarbeitet das Renomé dieses Komponisten gewesen muss.

In Paris standen ihm zwei hervorragende Instrumente zur Verfügung, zum einen die Orgel in *Saint-Gervais* (eines der wichtigsten Instrumente des *Ancien Régime*), für das Boëly im „französischen Stil“ seine liturgische Orgelmusik komponierte. Dann aber auch das Instrument von *Saint-Germain-l’Auxerrois*, das bereits romantischer disponiert war und die erste Orgel in Frankreich war, die ein Pedal „nach deutscher Art“ besaß, so wie es Boëly gewünscht hatte. Fasziniert von der Virtuosität Bachs, wird Boëly dessen großer Verfechter in Paris. Die eigene stupende Pedaltechnik, die seine Landsleute staunen machte, hatte sich Boëly ab etwa 1830 angeeignet auf seinem Pedalklavier. Seine Musik wurde „begrüßt, gehört und bewundert wie die von Bach.“

Die Datierung von *Johann Sebastian Bachs Toccata in d BWV 538 (Dorische Toccata)* ist ungenau, da es an Dokumenten oder sonstigen Bezugspunkten zu diesem Werk fehlt. Man glaubt freilich (wobei man sich auf ein Notiz in einer alten Abschrift stützt), dass es von Bach im Rahmen einer Orgelabnahme gespielt wurde, was so viel heißt, dass er es im abschließenden Einweihungskonzert gespielt hatte, und zwar der Orgel in *Sankt Martin* zu Kassel im September 1732. Die Schreibart der *Dorischen Toccata* ist der der *Toccata in F BWV 540* sehr ähnlich, was uns zur Annahme verleitet, das das Werk aus Bachs Zeit in Köthen

stammt, in der auch andere Werke im konzertierenden Stil entstanden sind, darunter die *Brandenburgischen Konzerte*.

Zwar besitzen wir keine Originalpartitur des Werkes, wohl aber eine sehr frühe Abschrift, die – einzigartig in Bachs Œuvre – genaue Anweisungen zum Manualwechsel zwischen Oberwerk und Rückpositiv enthält, wo immer sich Akkordführungen oder motivische Fragen und Antworten in entsprechenden Imitationen gegenüberstehen, so wie wir es auch vom konzertierenden Stil (zwischen Concertino und Ripieno) kennen. BWV 538 ist somit ein Schlüsseldokument für die Aufführungspraxis Bachscher Orgelkunst. Die Fuge beweist in 222 Takten eine faszinierende Ökonomie der satztechnischen Mittel, zugleich eine Perfektion und geradezu überwältigende Konzentration musikalischer Mittel, die weit über das Gewöhnliche hinausgeht. Bach führt uns viele Raffinessen seiner kontrapunktischer Kunst vor, in einem brillanten Meisterwerk – intellektuell wie künstlerisch.

*Sigfrid Karg-Elert* (1877-1933) folgte Max Reger drei Jahre nach dessen Tod als Professor am Konservatorium in Leipzig, bewarb sich allerdings auch – wie Reger – vergeblich um eine Anstellung als Kirchenmusiker. Sein Engagement als Lehrer hinderte ihn freilich nicht daran, auch als konzertierender Künstler eine geradezu brillante Karriere zu verfolgen, die ihn noch kurz vor seinem Tod bis in die Vereinigten Staaten von Amerika führte. Karg-Elert verstand sich vor allem als Komponist. Daneben erarbeitete er sich mit großem Ernst und Eifer ein Repertoire für Klavier, aber auch für das *Kunsthharmonium* von Mustel, das dieser 1855 in Frankreich erstmals konstruiert hatte, und das für Karg-Elert das dritte bedeutende Tasteninstrument war, das die Qualitäten von Klavier und von Pfeifenorgel vereinen konnte. Die *Homage to Handel* war dem *Royal College of Organists* gewidmet, das Karg-Elert kurz zuvor zum Ehrenmitglied ernannt hatte. Das Werk präsentiert 54 Variationen, die reich an Farben und satztechnischen Raffinessen sind.



Als veritabler Post-Romantiker in Stil und kompositorischem Denken ging es Karg-Elert stets um die melodische Ausgestaltung, zugleich aber auch um neue harmonische Welten, die er sich raffiniert und individuell erdachte. Man entdeckt im gesamten Werk – Zeichen seiner Aufgeschlossenheit – Farben, die von Debussy, Skriabin, Grieg oder Schönberg inspiriert waren. Sie bereichern das Œuvre dieses Komponisten, der im Deutschen Reich zu Anfang des neuen Jahrhunderts sicherlich zu den interessantesten Persönlichkeiten zählte.

*Charles-Marie Widor* (1844 – 1937) réunit tous les conformismes d'un musicien officiel, avec les faiblesses et les concessions que cela entraîne souvent. Il fut hostile à bien des innovations prodiguées dans les premières décennies du XXème siècle, notamment par Stravinsky, et œuvra dans un post-romantisme conservateur. Auteur d'une œuvre abondante, pianistique, symphonique ou théâtrale, qui n'est plus guère de mise aujourd'hui, son approche virtuose de l'orgue, l'indéniable faculté par laquelle il parvient à magnifier un instrument alors à l'apogée de sa facture, ont sauvé de l'oubli la plupart des pièces qu'il a pu composer pour les grands Cavallé-Coll de son époque.

Publiée en 1879, la 5ème *Symphonie* doit son immense popularité à ses deux mouvements extrêmes. Elle inaugure, de plus, une nouvelle série qui apporte quelques innovations quant à la technique, la réregistrement et l'écriture: le premier grand mouvement à variations introduit un épilogue très développé que Widor conçoit selon un vaste *crescendo* à partir du thème principal, cela poursuit un cheminement complexe (*scherzando*, puis *agitato*) au gré de tonalités éloignées pour triompher enfin, en *fa*, dans une dernière section glorieuse et symphonique.

L'œuvre d'orgue de *Wolfgang Amadeus Mozart* est source d'ambiguïté: elle demeure à la périphérie de son œuvre immense et géniale, sans qu'il soit pour autant permis de l'ignorer. En effet, si les œuvres pour orgue (toutes de prime jeunesse) d'un Beethoven en disent peu sur la personnalité du compositeur, celles de Mozart, en dépit même de circonstances de création très particulières, sont un fidèle reflet du personnage. Les témoignages de Mozart organiste virtuose sont nombreux, émanant soit de musiciens qui purent l'entendre lors de ses nombreuses tournées, soit des lettres de son père, fier des dons de son fils, et ce, dès cette première tournée de 1762 où Mozart fit presque mourir "d'épatement" les pères franciscains d'Ybbs-sur-Danube. On sait par ailleurs que Mozart joua de nombreux instruments célèbres de l'époque (Silbermann, Stumm etc.) et qu'il connaissait l'œuvre de clavecin et d'orgue de Bach, ayant fréquenté à Vienne les concerts Bach du baron van Swieten, infatigable propagateur de l'art du Cantor.

L'orgue mécanique, instrument de musique profane connu dès le Moyen Age (système de tuyaux ou de carillons reliés à un mécanisme d'horloge) s'était tellement perfectionné tout au long du XVIIIe siècle, que nombreux furent les compositeurs de renom à écrire pour lui (C.P.E. Bach, W.F.Bach, Quantz, Haendel, Léopold Mozart, Eberlin). Haydn composa à plusieurs reprises pour de tels instruments, en l'occurrence trois horloges à flûtes précisément conservées, respectivement de 1772, 92, 93 toutes trois fabriquées par le célèbre facteur Niemecz et dotées d'un jeu en bois de 4 pieds. Mozart, comme après lui Beethoven, vint à composer pour ce type d'instrument de façon tout aussi accidentelle que ses prédécesseurs. Des mécanismes compliqués ayant été mis au point, la mode fit entrer ces orgues mécaniques dans ce que l'on appelait à Vienne un "Kunstabt". La fantaisie en fa mineur KV 594 fut commandé par le comte Deym-Müller pour son "cabinet" à Vienne. Ce type d'instrument pouvait aller jusqu'à une dizaine de registres, sur deux sommiers, avec changement automatique de registres, des jeux d'anches pour une couleur plus „orchestrale“, ainsi que la possibilité de registrer en 16'.

L'œuvre d'orgue de Boëly (1785 – 1858) compte parmi les plus vastes publiées en France (près de trois cents pièces), et elle occupe une position capitale dans la mesure où il lui incombe de défendre à elle seule l'honneur organistique français dans la première moitié du XIXème siècle. D'une façon plus générale, la position historique de Boëly apparaît difficile à tous égards. Par ses dates, il fait partie des compositeurs qui, nés dans l'apogée du „style classique“ et formés dans cet esprit, auront la difficile mission de conduire leurs cadets à l'apogée du romantisme et qui se sentiront à jamais déchirés entre ces deux pôles. Ce parcours malaisé est rendu plus périlleux encore en France par les retournements politiques incessants et par le désintérêt du public pour la musique instrumentale et religieuse, on mesurera la place à la fois si inconfortable et si essentielle de Boëly. Boëly eut à jouer deux instruments; d'abord celui de Saint-Gervais, chef d'œuvre de type Ancien Régime, pour lequel il composa son répertoire liturgique „fonctionnel“, en style français; puis celui de Saint-Germain-

l'Auxerrois, un peu plus romantique, qui bénéficie en particulier du premier „pédalier à l'allemande“ installé en France, à la demande même de Boëly. Fasciné par Bach et premier diffuseur de son œuvre à Paris, Boëly avait, en effet, acquis dès 1830 sur son piano-pédalier une virtuosité pédestre inconnue de ses compatriotes, et composait une musique „saluée, écoutée et admirée comme celle de Bach“.

La datation de la *Toccata en ré* BWV 538 est imprécise, du fait de l'absence de points de repères et faute de toute preuve matérielle. On pense seulement, sur la foi d'une note relevée sur une copie ancienne, qu'elle a été jouée par Jean-Sébastien Bach lors de l'expertise (ce qui signifie, sans doute, lors du concert d'inauguration) de l'orgue nouvellement restauré de l'église *Saint-Martin* de Cassel en septembre 1732. L'écriture de la toccata est à rapprocher de celle de la *Toccata en fa majeur* BWV 540, plus maîtrisée encore. Cette observation situerait la *Toccata en ré* de l'époque de Coethen, comme tendrait à le prouver une écriture proche du style concertant (les *concerts brandebourgeois* sont achevés en 1721). Bien que nous n'en possédions pas le manuscrit autographe, nous avons la chance de connaître une copie ancienne portant – c'est le seul cas de notation de ce type ans l'œuvre d'orgue de Bach – des indications de changement de clavier, ménageant des oppositions entre Grand-Orgue (*Oberwerk*) et Positif (*Positiv*): oppositions de groupes d'accords à d'autres, ou des réponses de motifs en imitations, comme dans le style concertant le *concertino* est opposé, en écho, au *ripieno*. Document clé, bien sûr, pour l'exécution des œuvres de Bach. La fugue, sur 222 mesures, témoigne d'une économie de moyens, d'une rigueur et d'une puissance de concentration hors du commun. Bach nous prouve toutes les raffines du style contrapuntiste, une signature d'une éblouissante maîtrise intellectuelle et artistique.

*Sigfrid Karg-Elert* (1877 - 1933) succéda à Max Reger trois ans après la mort de celui-ci au Conservatoire de Leipzig (1919), postulant également, mais en vain, à un poste de musicien d'église. Son activité de professeur ne l'empêcha pas de mener une brillante carrière de

concertiste, qui le conduisit, peu de temps avant sa mort, aux États-Unis (1931-32). Étonnant personnage aujourd'hui par trop méconnu, Karg-Elert voulait avant tout être compositeur. Il travailla cependant très sérieusement le piano, mais aussi le *Kunsthharmonium* de Mustel, instrument français construit vers 1855 dans lequel il voyait le troisième instrument à clavier d'importance, seul capable de réunir les qualités du piano et celles de l'orgue. L'*Homage to Handel* était dédié au *Royal College of Organists* à Londres, qui avait nommé Karg-Elert membre d'honneur. L'œuvre présente une suite de 54 variations riches en couleurs et subtilités techniques. Vrai post-romantique allemand, dans le style et la pensée, Karg-Elert attachait toujours une grande importance au travail mélodique, exemplaire, mais également à un univers harmonique qu'il voulait raffiné et personnalisé. On relève dans toute son œuvre, signe de sa réceptivité, des couleurs inspirées de Debussy, Scriabine, Grieg ou Schönberg, qui viennent enrichir une personnalité pour le moins originale dans le Reich du début du siècle.