

Orgelkonzerte

St. Aposteln

24. bis 27. Juni, 17.00 h

22. – 27. JUNI

ROMANISCHER SOMMER

KÖLN 2003

Orgelkonzerte

St. Aposteln

24. bis 27. Juni, 17.00 h

Für Orgel (1)

Dienstag, 24. Juni

17.00 h

Für Orgel (1)

Johannes Geffert, Orgel

Charles-Marie Widor
1844-1937

Bachs Memento

Pastorale

(3. Satz aus der Pastorella für Orgel
BWV 590)

Miserere

(Präludium d-moll aus dem
Wohltemperierten Clavier I BWV 851)

Aria

(Präludium e-moll aus dem
Wohltemperierten Clavier I BWV 855)

Marche du veilleur de nuit

(Arie aus der Kantate BWV 140)

Sicilienne

(2. Satz aus der Sonate für Flöte
und Cembalo BWV 1031)

Mattheus-Final

(Schlusschor aus der Matthäus-Passion
BWV 244)

Johann Sebastian Bach
1685-1750

Komm, süßer Tod BWV 478

in einer Bearbeitung für Orgel
von Virgil Fox

Für Orgel (1)

Johann Jacob Froberger
1616-1667

Partita „memento mori Froberger“
Meditation, faite sur ma mort future
Gigue
Courante
Sarabande

Louis Vierne
1870-1937

Stèle pour un enfant défunt op. 58,3

Franz Liszt
1811-1886

Orpheus
sinfonische Dichtung
in der Bearbeitung für Orgel
von Robert Schaab
umgearbeitet und revidiert
von Franz Liszt

Für Orgel (1)

Alles wandelt sich ...

Mit sechs Stimmungsbildern setzt Widor seinem großen Vorgänger Bach ein musikalisches Denkmal: Bachs Memento. Zweifellos ist der originale Notentext von sechs Kompositionen Bachs zu erkennen, aber wir hören doch auch Widor?! Veränderte Stimmführungen, gelegentlich ein zugefügter Schluss, romantische Klangfarben und dann diese charmante Frechheit: der Marsch des Nachtwächters...

Komm süßer Tod

„Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh', / ich will nun Jesum sehen / und bei den Engeln stehen...“ konnte ein unbekannter Dichter 1724 schreiben, als Glaubensgewissheit auf das Leben nach dem Tod ausgerichtet war. Bach erfand hierzu einen anrührenden Liedsatz für das Gesangbuch von Georg Christian Schemelli. Fox überträgt diesen Choral in potenziert Langsamkeit auf die dramatischen Klangmöglichkeiten einer großen Orgel, ausdrucksstärker, als Worte je vom Ende irdischen Lebens sprechen können. Vielleicht kann man auf diese Weise heute eher ahnen was die Worte „Komm süßer Tod“ bedeuten können!

Für Orgel (1)

Die Wechselfälle des Lebens...

Johann Froberger, Komponist diverser Lamentationen auf den Tod hochgestellter Persönlichkeiten, meditiert hier in einer kleinen, intimen Suite über die eigene Vergänglichkeit, heiter und gelassen, „lentement avec discretione“.

„...den Launen entsprungen, die mir die Wechselfälle des Lebens eingaben“.

Was bleibt, ist die Erinnerung ...

„Stèle pur un enfant défunt“ ist der Erinnerung an Jean de Brancion gewidmet, das früh verstorbene Kind einer befreundeten Familie Louis Viernes. Zugleich ist es Viernes letzte vollendete Orgelkomposition, jenes Werk, nach dessen Aufführung er am Orgelspieltisch von Notre Dame, Paris, in der Mitte eines Orgelkonzertes starb.

Nichts kehrt zurück ...

In seiner sinfonischen Dichtung „Orpheus“ verzichtet Liszt auf kontrastierende musikalische Verwicklungen. Ein endloser Gesang mit verschiedenen Melodien, Steigerungen und Abgesängen symbolisiert hier die „Herrlichkeit der Musik“. Liszts Orpheus rechnet nicht mit der Rückkehr Eurydices ins Leben, er weiß um die Vergänglichkeit! So stehen am Ende auch nicht die düsteren Klänge von Trauer und Verzweiflung, sondern enthobene, himmlische Sphärenklänge ...

Johannes Geffert

Für Orgel (2)

Mittwoch, 25. Juni

17.00 h

Für Orgel (2)

Bernhard Haas, Orgel

Robert HP Platz
*1954
Stunden: Buch (1999)
Studie für Orgel

Heinz Holliger
*1939
Fuga aus der Partita für Klavier (1999)
in der Orgelfassung von Bernhard Haas

Johannes Fritsch
*1941
IX '99 X (1999)

Iannis Xenakis
1922-2001
Gmeeoorh (1974)

Für Orgel (2)

Stunden: Buch

Kann man überhaupt komponieren, ohne Gedanken über das Zerfließen der Zeit nachzuhängen? Musik schafft Zeit, schafft einen Zeitfluss, der von jedem Hörer und für jedes Stück als so verschieden empfunden wird, wie eben dieser Hörer und dieses Stück es nur sein können.

Umgekehrt kann in der Musik Zeit dargestellt, abgebildet werden – und in manchen Musikkulturen Asiens werden daher bestimmte Musikformen an genau umrissene Zeiten des Tages und des Jahres gebunden.

Inspiration für diese Partitur waren mir aber auch die ähnlichen Tendenzen huldigende Gregorianik und die mittelalterlichen Kleinode der Stundenbücher als spirituelle Gliederung des Tagesablaufs. Ihnen möchte ich meine Musik begeben als Begleiter durch die Stunden des Tages und der Nacht.

Robert HP Platz

Fuga

Heinz Holligers Fuga von 1999 stellt ein Äußerstes an polyrhythmischer Komplexität dar. Der Satz, ursprünglich für Klavier geschrieben, beginnt in strenger Dreistimmigkeit. Diese lässt sich auf der Orgel mit drei ganz verschiedenen Klangfarben realisieren. Auch die reiche Artikulation lässt sich in aller Deutlichkeit und Genauigkeit ausführen. Ein Fugenthema wird scheinbar traditionell durchgeführt. Aber schon die Antwort bringt das Thema in Umkehrung. Das Kopfmotiv des Themas, eine aufsteigende Folge von Quarte und Tritonus in gleichmäßigen Viertelnoten, ist charakteristisch und zieht sich durch. Im weiteren Verlauf

Für Orgel (2)

scheint das Thema fast allgegenwärtig, doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass es sich ständig verändert. Was wie das Thema scheint, ist in steter Veränderung begriffen. Gesten tauchen auf und verschwinden wieder, alles aber ist im Fluss, nichts kehrt wieder. Besonders fällt die rhythmische Freiheit (zunächst mehr die des Komponisten als die des Spielers) auf: Verhältnismäßig einfache Motive stehen beispielsweise in punktierten Sechzehnteln gegen Achteltriolen. Trotzdem berühren diese Anmerkungen über die „Machart“ des Stücks dieses gar nicht. Durch die genannten rhythmisch-melodischen Besonderheiten und über sie hinaus realisiert sich in der Fuga ein freies Singen fast beziehungsloser Stimmen – so, dass jede Stimme sich selbst auszusingen scheint, aber auch so, dass ein zauberisches Zusammen entsteht, die Utopie der Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Gegen Ende wird der Satz dichter, vierstimmig und schließlich bricht das labile Gleichgewicht auseinander in gewalttätigen Gesten, von denen nur ein schwaches Nachklingen bleibt.

Bernhard Haas

IX '99 X

Johannes Fritsch beantwortete meine Bitte um ein Orgelstück, die ich ihm vor vielen Jahren vorgetragen hatte, mit „IX '99 X“. Es ist gewissermaßen an drei kleinen Orgelstücken von mir entlang komponiert, die ich ihm beiläufig zugeschickt hatte. Der Titel der Komposition bezeichnet das Datum seiner Vollendung. Das Stück entstand in Rom und Fritsch erzählte mir, dass er an gewisse Ruinen dort dachte, in denen (in ihrer Vergänglichkeit / ihrem Vergangensein) die Spur eines Ausdrucks hinterlassen ist. Es ist eine Musik,

Für Orgel (2)

die mit einem großen Raum atmet, die still ist und in den Hintergrund versinkt. Nur allmählich kommt dieses Stück zum Vorschein, zwischen den Ritzen der zitierten Takte. In diesen Ritzen ist die Selbstdrehung des Tonmaterials zu hören, schnelle direkt klingende ostinati und – Pausen. Es gibt hier keine Übergänge und doch scheinen nach einiger Zeit alle Elemente gleichzeitig gegenwärtig zu sein.

Bernhard Haas

Gmeeoorh

Ktesibios, ein Grieche aus Alexandria, erfand der Legende nach die Orgel. Im griechischen Delphi fand der erste Orgelwettbewerb statt, aber erst zwei Jahrtausende später wurde die Orgelliteratur um ein bedeutendes Werk eines griechischen Komponisten bereichert. Ktesibios war Mathematiker, Ingenieur und Emigrant, Xenakis ist Mathematiker, Ingenieur/Architekt und Emigrant. Dies erste griechische Orgelwerk trägt den seltsamen Titel „Gmeeoorh“, eine Art freies Anagramm von „Organum“. Es entstand 1974 als Auftragswerk des Festivals für neue Musik in Hartford / Connecticut (USA). Die europäische Erstaufführung spielte Xavier Darasse 1975 in Bonn.

Das Stück ist mittels graphischer Methoden komponiert, wengleich es vollkommen konventionell notiert ist. Gekrümmte Linien werden gedreht, so dass horizontale Abschnitte vertikal werden oder Tonfolgen simultane Tontrauben ergeben. Die polyphone Dichte ergibt sich aus der Anzahl der „Zweige“, die einer bestimmten Stelle zugrunde liegen. Die ständig wechselnden Tonleitern werden durch verschiedene Filterungen hervorgerufen.

Für Orgel (2)

„Gmeeoorh“ besteht aus acht Teilen. Im Ersten schwingen sich Tonlinien zu den höchsten Tönen, fast an der Hörgrenze, dann wird die mittlere und die tiefe Lage bedacht. Der zweite Teil enthält dicke Klänge, von Brettern, die auf die Tasten gelegt werden. Der Dritte, ziemlich kurz, bringt Zungenregister. Der Vierte ist eine lange Entwicklung mit Obertonregistern auf allen Manualen; dann werden Zungenstimmen hinzugefügt in einem crescendo, das die tiefe Tonlage erreicht und in einem langen Klang stehen bleibt. Dieser kündigt den fünften Teil an: Auf allen Manualen verändern sich unmerklich lang gehaltene Töne. Der sechste Teil steht dazu in starkem Gegensatz: flimmernde staccati in höchster Lage über einem leisen stehenden Klang in der Tiefe. Im siebten Teil kontrastiert das legatissimo zum voraufgehenden staccato. Schließlich vermehren sich im achten Teil die melodischen Linien bis hin zu dicken Blöcken, wieder kommen die Bretter zum Einsatz.

Xavier Darasse

(Übersetzung: Bernhard Haas)

Für Orgel (3)

Donnerstag, 26. Juni

17.00 h

Für Orgel (3)

Almut Rößler, Orgel

Nicolas de Grigny
1672-1703

Hymnus „Veni creator“

Plein chant en taille

Fugue à 5

Duo

Récit de Cromorne

Dialogue sur les Grands Jeux

Johann Sebastian Bach
1685-1750

aus „Achtzehn Leipziger Choräle“

Komm, heiliger Geist, Herre Gott

BWV 651

in organo pleno, cantus firmus in Pedale

Komm, heiliger Geist, Herre Gott

BWV 652

alio modo

Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist

BWV 667

in organo pleno, cantus firmus in Pedale

Für Orgel (3)

Olivier Messiaen
1908-1992

Messe de la Pentecôte (1950)
Pfingstmesse

I. Entrée – Les langues de feu
Eingang – Die feurigen Zungen

*Und es erschienen ihnen Zungen,
zerteilt, wie von Feuer, und setzten
sich auf einen jeglichen von ihnen.
Apostelgeschichte 2, 3*

II. Offertoire –
Les choses visibles et invisibles
Offertorium –
Alles was sichtbar und unsichtbar ist

Nicänisches Glaubensbekenntnis

III. Consécration –
Le don de sagesse
Heiligung –
Die Gabe der Weisheit

*Der Heilige Geist wird euch erinnern
all des, was ich euch gesagt habe.
Johannes 14, 26*

Für Orgel (3)

IV. Communion –

Les oiseaux et les sources

Kommunion –

Die Vögel und die Quellen

Wasserquellen, lobet den Herrn,

Vögel des Himmels, lobet den Herrn!

aus dem Gesang

der drei Männer im Feuerofen

Für Orgel (3)

Nicolas de Grigny, der vielleicht bedeutendste Vertreter des französischen Orgelbarock, war Organist an der Kathedrale in Reims. Trotz seiner kurzen Lebenszeit – er starb 1703 im Alter von 31 Jahren – gelang es ihm, charakteristische Elemente in seinem Orgelstil zu entwickeln, die auch in seinem Pfingsthymnus „Veni creator spiritus“ erkennbar sind. Dieser Hymnus ist Teil seiner einzigen Orgel-Veröffentlichung „Livre d’Orgue“, die eine komplette Orgel-(Still-) Messe enthält sowie einige Hymnen in mehrsätziger Bearbeitung zu großen Festen des Kirchenjahres. Im hier gespielten Pfingsthymnus hören wir im ersten Satz den gregorianischen cantus firmus im Tenor, umgeben von vier Begleitstimmen, die auf dem Hauptwerk gespielt werden – es ist also tatsächlich ein fünfstimmiger Satz. Der zweite Satz „Fugue à 5“ ist besonders typisch für Grigny: Die Fuge findet auf drei verschiedenen Klangebenen (2 Stimmen + 2 Stimmen + 1 Stimme) statt und besteht aus mehreren aneinander gereihten Expositionen des vom Choral inspirierten Themas. Die weiteren Sätze folgen in ihrer klanglichen Disposition mehr oder weniger französischen Vorbildern, die sich an den Möglichkeiten des französischen Orgelbarock ausrichten.

Johann Sebastian Bachs Pfingstchoräle aus seinen „Leipziger Chorälen“ zeigen drei verschiedene Typen von Choralbearbeitungen über zwei mittelalterliche, von Martin Luther für den deutschen Gebrauch übertragene Melodien und Texte. Im ersten Choral ist der cantus firmus im Pedal, überwölbt von einer majestätischen, raumgreifenden Toccata. Der zweite Choral bringt dieselbe Melodie verziert im Sopran, während die drei begleitenden Unterstimmen die einzelnen Choralzeilen quasi meditierend vorbereiten. In der dritten Pfingstchoral-Bearbeitung erklingt der mittelalterliche cantus firmus zweimal nacheinander: einmal im Sopran, danach im Bass.

Für Orgel (3)

Olivier Messiaen, einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, war über 60 Jahre lang Titular-Organist an der Pariser Kirche Ste Trinité. Seine Orgelmusik – überwiegend zu den großen christlichen Festen – zieht sich wie ein roter Faden durch sein Gesamtwerk. Die „Messe de la Pentecôte“ entstand 1950, zu einer Zeit also, in der sich Messiaen an einem Wendepunkt seines kompositorischen Schaffens befand. Sein Hauptinteresse zu der Zeit galt rhythmischen Verarbeitungsprozessen und der Einbeziehung des Rhythmus' in die serielle Technik. Als Ausgangsmaterial dienten ihm unter anderem Formeln aus dem alten Indien, griechische Versmaße und der musikalische Reichtum von Gregorianik und Vogelgesängen. Der erste Satz „Les langues de feu“ findet auf vier verschiedenen Klangebenen statt. Die verschiedenen Komplexe stellen in Klang umgesetzte griechische Versfüße, das heißt eine Aneinanderreihung verschiedener Längen und Kürzen, dar. Motto des zweiten Satzes ist das nicänische Glaubensbekenntnis, bei dem es um Gott als Schöpfer alles Seienden geht. Das Seiende wird repräsentiert durch eine klangsymbolische Darstellung der unbelebten Natur, etwa Windstöße und Wassertropfen, sowie der belebten Natur: Vögel, menschliche Äußerung (Gregorianik) und menschliche Möglichkeiten wie die Darstellung mathematischer Prozesse und die Verarbeitung von Hindu-Rhythmen. Das Ganze ist in Rondo-Form geschrieben, das heißt Elemente kommen variiert wieder, auch die Erwähnung des Bösen innerhalb des Seienden: immer wieder zwei isolierte, furchtbare Pedal-Töne. Der dritte Satz behandelt das Mysterium der Wandlung beim Abendmahl auf „mysteriöse Weise“: eine geheimnisvolle Klangfarben-Melodie, bei der jeder solistische Pedalton eine andere klangliche „Einkleidung“ erhält, wechselt sich ab mit einer einstimmigen gregorianischen Pfingst-Melodie. Im vierten Satz haben Messiaens Lieblings-Geschöpfe, die Vögel, das

Für Orgel (3)

entscheidende Wort, zumal im Mittelteil, in dem sie eine Wassertropfen-Untermalung bekommen. In den Schlusstakten erleben wir den Übergang von der endlichen in die unendliche Welt durch die Kombination der höchsten und tiefsten Register der Orgel. Die überwältigende Wirkung des Pfingstereignisses wird am Anfang des fünften Satzes lautmalerisch dargestellt. Im Mittelteil erleben wir eine Übereinanderstellung von zwei Lieblingsideen Messiaens: in der linken Hand und im Pedal zwei gegenläufige Reihen von Zeitdauern, in der rechten Hand ein „Chor der Lerchen“, das genaue Gegenteil von rechnerischem Kalkül: eine echte Begegnung mit Olivier Messiaen.

Almut Rößler

Für Orgel (4)

Freitag, 27. Juni

17.00 h

Für Orgel (4)

Willi Kronenberg, Orgel

Dietrich Buxtehude

1637-1707

Passacaglia d-moll Bux WV 161

Frank Martin

1890-1974

Passacaille pour orgue (1944)

Franz Liszt

1811-1886

Variationen über den Basso continuo
des ersten Satzes der Kantate

„Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“

und des „Crucifixus“

aus der h-Moll Messe

von Johann Sebastian Bach (1863)

Johann Sebastian Bach

1685-1750

Passacaglia c-moll BWV 582 (um 1710)

Für Orgel (4)

Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit – zwischen diesen beiden Polen spielt sich Musik in einer geradezu einzigartigen Weise ab: Einerseits von der Zeit abhängig wie keine andere Kunst – im Augenblick des Erklingens ist die Musik ja auch schon wieder „vorbei“ – andererseits von zeitloser Größe in der Gestaltung hervorragender Kunstwerke, die in detaillierter Form schriftlich niedergelegt sind, um immer wieder neu zum Erklingen gebracht werden zu können.

Bedingt durch die Abhängigkeit der Musik von der Zeit (zumindest, was ihr tatsächliches Erklingen betrifft), wird die Gestaltung von Zeit zu einem ihrer zentralen Themen. Diese Gestaltung – wenn sie nicht ein formloses, ungesteuertes Nacheinander irgendwelcher Klänge sein will – bedient sich vor allem der beiden grundlegenden Verfahren von Wiederholung und Veränderung von bereits Gehörtem, wodurch vielfältige Bezüge von Linien, Entwicklungen und Formteilen ermöglicht werden. Auf diese Weise können großräumige „Architekturen“ aufeinander bezogener Formteile entstehen: Schon allein die häufige Verwendung dieses Begriffes aus der räumlichen Welt für Phänomene auf der zeitlichen Schiene lässt vermuten, dass Musik offenbar tatsächlich in der Lage ist, Raum und Zeit gewissermaßen in eins zu setzen. So entsteht, zumindest als Suggestion, die Möglichkeit einer absoluten Verfügbarkeit von Zeit. Eine der wirkungsvollsten Strategien, die Gestaltung von Zeit mittels Wiederholung und Veränderung unmittelbar erfahrbar zu machen, stellen die „ostinaten Formen“ dar: Formen, bei denen die beständige unveränderte (ostinate) Wiederholung von Harmonien, Melodielinien oder ähnlichem die Grundlage abgibt für ein sich immer neu entfaltendes Spiel von Begleitstimmen, Kontrapunkten und anderen Kompositionstechniken.

Die bekannteste dieser Formen ist zweifellos die Passacaglia, bei der ein in der Regel vier- oder achttaktiges

Für Orgel (4)

Bassmotiv ununterbrochen wiederholt wird, während die Oberstimmen immer neue Kontrapunkte erfinden. Es ist bezeichnend, dass gerade die Passacaglia nachweisbar zurückgeht auf einen verbreiteten Typ der spanischen Volksmusik des 16./17. Jahrhunderts. Wie so oft ist das Einfachste auch das Wirkungsvollste; und die Methode, Formlosigkeit zu vermeiden und sinnvollen Fortgang zu begründen, indem sich die frei entfaltende Fantasie an ein Grundmodell bindet, findet sich in populärer Musik, bis hin zum Jazz, genauso wie in der so genannten Kunstmusik – die sich oft gerade dadurch einen „populären“ Anstrich gibt, dass sie ostinate Formen wählt, man denke an den unverwüstlichen Bolero von Ravel.

Die Unerbittlichkeit, mit der die Bassfigur einer Passacaglia wiederholt wird, gibt zugleich wie kaum eine andere musikalische Form ein Gefühl vom beständigen Eilen der Zeit: „Tempus fugit“ – und es ist wohl kein Zufall, dass die Form der Passacaglia oft genau dort auftaucht, wo vom Ablaufen der Zeit, sprich: vom Tod die Rede ist. Das betrifft den berühmten Abschied vom Leben der Dido in Purcells Oper genauso wie Partien in Brahms' Requiem (auch dessen letzte (!) Symphonie schließt mit einer Passacaglia) oder viele andere Beispiele, unter denen das Crucifixus der h-moll-Messe von Bach wohl das bekannteste ist; dieses geht zurück auf ein mehr oder weniger unverändert übernommenes Urbild aus einer Bachschen Kantate („Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“).

Die Werke, die den Rahmen des heutigen Konzerts bilden, stellen die Passacaglia zunächst als vorrangig technisch-konstruktives Konzept dar. Sicher hat es nicht an Versuchen gefehlt, gerade die grandiose Bachsche Passacaglia mit konkreten Sinndeutungen zu belegen, und selbst die Buxtehudesche d-moll-Passacaglia muss als Sinnbild für die vier Jahreszeiten oder etwa die vier Elemente herhalten.

Für Orgel (4)

Ob dergleichen vom Komponisten intendiert ist, ist wohl kaum jemals zu entscheiden. Unzweifelhaft ist jedoch die rein technisch-formale Raffinesse beider Stücke, die sich bei Buxtehude in einer klar disponierten Vierteiligkeit äußert (das Bassthema erklingt in jedem der Teile auf einer anderen Tonstufe), bei Bach aber zu einer komplizierten Architektur vielfältigster Bezüge führt, die auf engem Raum darzustellen unmöglich ist. Erwähnt sei immerhin, dass das Bassthema auch in den Sopran wandert und sich schließlich in einstimmiger Figuration ganz zu verflüchtigen scheint, bis es mit Macht im Bass wieder einsetzt. Dem Zuhörer, dem ohne genaues Studium zweifellos viele Einzelheiten verborgen bleiben, wird sich jedoch wenigstens unbewusst das Gefühl vermitteln, dass bei Bach die gewisse Beliebigkeit, die der theoretisch unbegrenzt weiterlaufenden Passacaglia-Form eigen ist, ersetzt wird durch eine streng logisch durchdachte Abfolge, die genau so und nicht anders sein kann. Es ist dann nur folgerichtig, dass der eigentlichen Passacaglia noch eine Fuge – die strengste musikalische Form – über die ersten vier Takte des Passacaglia-Themas folgt.

Die beiden Passacaglien von Frank Martin und Franz Liszt in der Mitte des Programms haben demgegenüber andere Zielsetzungen. Schon allein der reichere Einsatz von dynamischen Unterschieden und klanglichen Effekten macht deutlich, dass der technisch-kompositorische Aspekt hinter dem emotionalen zurücktritt: Spannungsgeladene Entwicklungen und Aufbäumungen sind der eigentliche Gegenstand dieser Musik, die sich eher „pro forma“ auf die Passacaglia bezieht. Dass hier nun auch dezidiert außermusikalische Bezüge gesucht werden, ist gerade bei Liszt unübersehbar: Während bei Bach die Passacaglia zum Crucifixus (deren Thema Liszt aufgreift) bei aller Ausdruckskraft doch ein rational disponiertes Musikstück bleibt, werden bei Liszt im wahrsten Sinne des Wortes alle Register gezogen, um

Für Orgel (4)

Schmerz und Verzweiflung zum Ausdruck zu bringen. Diesem erregenden Tongemälde folgt abschließend der Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ als Sinnbild der Ergebung in Gottes Willen – all das nicht rein musikalisch, sondern nur poetisch-emotional zu verstehen. Die Passacaglia des Schweizer Organisten Frank Martin schließlich ist, 1944 komponiert, nach den Worten des Komponisten ein „Werk des Krieges, entstanden in einer Zeit, als das allgemeine Gefühl das der Verzweiflung war“. Nichtsdestoweniger zeichnet sich auch dieses Werk durch konstruktive Feinheiten aus wie etwa die Verwendung von zwei oft simultan auftretenden Themen an Stelle eines einzigen.

Willi Kronenberg

Interpreten

Johannes Geffert studierte Kirchenmusik in Köln und bei Nicolas Kynaston in London. Er leitete den Bachverein in Aachen, wo er die Aachener Bachtage gründete, war Kirchenmusikdirektor an der Kreuzkirche in Bonn und Dozent an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Johannes Geffert ist heute Professor für künstlerisches Orgelspiel und Improvisation an der Hochschule für Musik in Köln. Anerkennung erhielt er als Interpret der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs ebenso wie für seine Auseinandersetzung mit der Orgelmusik und mit Orgel-Transskriptionen des 19. Jahrhunderts, hier auch als Herausgeber. Regelmäßig spielt Johannes Geffert auch neueste Orgelwerke. Er realisierte beispielsweise die deutschen Erstaufführungen der Zyklen Faust und Hiob von Petr Eben. 1991 gründete Johannes Geffert mit der Johann Christian Bach-Akademie ein Orchester für alte Musik in historischer Aufführungspraxis.

Bernhard Haas, 1964 geboren, studierte Kirchenmusik, Orgel, Klavier, Cembalo und Komposition an den Musikhochschulen in Köln und Freiburg, Orgel unter anderem bei Ludger Lohmann, Michael Schneider, Zsigmond Szathmáry und Jean Guillou. Bei nationalen und internationalen Orgelwettbewerben erwarb er Preise, darunter 1988 beim Liszt-Wettbewerb in Budapest. Zu Konzerten und Rundfunkaufnahmen bereiste er Europa, die USA und Japan. CD-Aufnahmen entstanden mit Werken von Franz Liszt, Max Reger und Igor Strawinsky. An internationalen Orgelwettbewerben nimmt er heute als Jurymitglied teil und gibt Kurse in verschiedenen europäischen Ländern. Bernhard Haas ist Professor für Orgel an der Musikhochschule in Stuttgart.

Interpreten

Willi Kronenberg, geboren 1962, studierte in Köln und Stuttgart Kirchenmusik, anschließend Konzertfach Orgel bei Ludger Lohmann in Stuttgart und Cembalo bei Robert Hill in Freiburg. Weitere Orgelstudien erfolgten bei Ewald Kooiman, Amsterdam, und bei zahlreichen Interpretationskursen. Aus mehreren Wettbewerben ging er als Preisträger hervor; erste Preise erhielt er 1988 in Nimwegen und 1991 in Wiesbaden. 1995 wurde ihm der Große Bachpreis der Stadt Haarlem zuerkannt. Rundfunk- und CD-Aufnahmen dokumentieren seine Beschäftigung als Organist und Cembalist mit dem Repertoire vor allem des deutschen und französischen Barock, wobei auch der kammermusikalische Bereich eine zentrale Rolle spielt.

Almut Rößler wurde nach dem Studium von Orgel, Klavier und Kirchenmusik in Detmold und Paris Kantorin der Johanneskirche Düsseldorf. Hier gründete sie 1967 die Johannes-Kantorei, die sie dreißig Jahre leitete. Orgelkonzerte führten sie durch Europa, Japan und die USA, Rundfunk- und Fernsehproduktionen, Schallplatten-aufnahmen – darunter einige mit Preisen dotiert – dokumentieren ihr Repertoire, das neben den alten Meistern Werke des 20. Jahrhunderts umfasst. Sie realisierte Ur- und Erstaufführungen von Orgelwerken von André Jolivet, Dimitri Terzakis, Ivana Loudova oder Olivier Messiaen, darunter Messiaens „Livre du Saint Sacrement“. In Vorträgen und Seminaren beschäftigt sich Almut Rößler vor allem mit Johann Sebastian Bach, Nicolas de Grigny und zeitgenössischer deutscher und französischer Orgelmusik. Mehrfach war sie künstlerische Leiterin der Düsseldorfer Messiaen-Feste. Almut Rößler ist Kirchenmusikdirektorin und Professorin an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.

Impressum

ROMANISCHER SOMMER KÖLN 2003

22.–27. JUNI

Veranstalter

musik+konzept e.V. gemeinsam mit
dem Westdeutschen Rundfunk Köln
und der Stadt Köln / Kulturamt

Unterstützung

Land und Kunststiftung NRW

Förderverein Romanische Kirchen Köln e.V.

Stadtdekanat Köln

Japanisches Kulturinstitut Köln

und Verlag M. DuMont Schauberg



Programm / Organisation

Renate Liesmann-Baum, Margret Adrian
und Maria Spering, musik+konzept e.V.

Werner Wittersheim, Hans Winking,

Bernd Hoffmann und Jan Reichow, WDR 3

Heinz-Dieter Reese,

Japanisches Kulturinstitut Köln

Programmhefte: Kirsten Betke,

Renate Liesmann-Baum

Gesamtleitung: Renate Liesmann-Baum

Gestaltung: heblerHebler

Druck: Prima Print

© bei den Autoren

