



Internationaler Orgelsommer im Fuldaer Dom

9. Juli, 16.30 Uhr

Elisabeth Zawadke
Luzern

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)

Toccatà, Adagio und Fuge C-Dur
BWV 564

Franz Liszt
(1811 – 1886)

Präludium und Fuge über B-A-C-H

Paul Hindemith
(1895 – 1963)

Sonate II
- Lebhaft
- Ruhig bewegt
- Fuge mäßig bewegt
- Heiter

Max Reger
(1873 – 1916)

2. Sonate d-Moll
op. 60
- Improvisation
- Invocation
- Introduction und Fuge



Elisabeth Zawadke

Nach ihrem Studium an der Münchner Musikhochschule in den Fächern Orgel (Künstlerisches Diplom und Meisterklassendiplom) und Kirchenmusik (A-Diplom) ergänzte die Organistin Elisabeth Zawadke ihre Ausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis und in der Konzertklasse der Musikhochschule Basel (Solistendiplom), sowie mit einem Magisterstudium im Hauptfach Musikwissenschaft und mit Ausbildungen zur Orgelsachverständigen und in Hochschuldidaktik.

Ihre rege Konzerttätigkeit führte sie seither durch ganz Europa, nach Belarus und nach Japan und brachte sie u. a. mit Dirigenten

wie Gustavo Dudamel, Peter Eötvös oder Hans Zender zusammen. Sie war mehrfach zu Orgelkonzerten im Rahmen des lucerne festival eingeladen, ausserdem spielte sie bei den Orgelfestivals in Asturias, beim Flandern-Festival und dem A'Devantgarde-Festival. Sie war als Solistin mit dem Luzerner Sinfonieorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Rundfunkorchester und dem Rundfunkchor des BR, den Bamberger Symphonikern, dem Opernorchester Rouen und in zahlreichen Orgelkonzertreihen im In- und Ausland zu hören. Außerdem ist sie als Jurorin bei internationalen Orgelwettbewerben und als Gutachterin bei Hochschulakkreditierungsverfahren tätig. Zeitgenössische Musik stellt neben der Alten Musik und der Musik der deutschen Romantik einen Schwerpunkt von Elisabeth Zawadkes künstlerischer Tätigkeit dar, wie es auch auf ihren CD- und DVD-Produktionen zum Ausdruck kommt. Ihr wurden zahlreiche Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten für ihr Instrument anvertraut (z. B. Werke von Jörg Widmann, Harald Genzmer, Wilfried Hiller, Günter Bialas, Rodion Schtschedrin, Michel Roth, Michael Pelzel, Caroline Charrière, Tristan-Patrice Challulau u. a.). Ihr Spiel wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Seit 2008 unterrichtet Elisabeth Zawadke als Professorin eine Orgelklasse an der Hochschule Luzern Musik. Bis August 2015 war sie auch als Gesamtverantwortliche Kirchenmusikerin und als Hauptorganistin an der Jesuitenkirche Luzern tätig. Von 1998 bis 2010 unterrichtete sie das Hauptfach Orgel am Vorarlberger Landeskonservatorium, wo sie auch einen Lehrgang für Kirchenmusik aufbaute und leitete.

Wir danken dem
Parkhotel Kolpinghaus Fulda
für die freundliche Unterstützung dieser Konzertreihe.

Zu den Werken:

Johann Sebastian Bach

Tocatta, Adagio und Fuge C-Dur

Obwohl die Überlieferung des Werkes erst mit Abschriften aus den 1720er Jahren einsetzt, darf als sicher angenommen werden, dass diese in vielerlei Hinsicht außerordentliche Komposition bereits in Weimar entstanden ist. Bach war sich offenbar der repräsentativen Bedeutung der dreiteiligen *Tocatta* bewusst und machte sie aus diesem Grund (entgegen seiner Gewohnheit) weder seinem Schülerkreis noch seinem Verwandten Johann Gottfried Walther zugänglich. Gerade mit Blick auf die Vielfalt der in dem Werk kompositorisch berücksichtigten Aspekte liegt die Vermutung nahe, in der *Tocatta* spiegelt sich ein Teil von Bachs früh einsetzender und anhaltend reger Tätigkeit als Orgelgutachter wider - mit ihr könnte er die Abnahme eines Neu- oder Umbaus abgeschlossen haben, um das Instrument nun auch musikalisch-künstlerisch zu erproben und der Gemeinde vorzuführen. Auffällig sind in jedem Fall die weitläufig rauschenden Tonleiterpassagen, die sich aus einer zögernden Geste heraus entwickeln, bevor mit ihnen nahezu der gesamte Tastenumfang des Manuals durchmessen wird (nur diatonisch auf C-Dur bezogen). Im anschließenden gewichtigen Pedalsolo steht hingegen ein Terzmotiv im Vordergrund, das sogleich bis zum *d'* aufsteigt. Gewinnt man in dieser zweiteiligen, wie improvisiert anmutenden Introduction den Eindruck, Bach wolle die Leichtgängigkeit der Traktur herausstellen, so könnte die Modulationsfreudigkeit im Folgenden ersten in sich geschlossenen Abschnitt der Überprüfung der Stimmung gedient haben. Thematische Funktion erlangt dabei das eröffnende zweitaktige Kadenzmodell, dessen aufsteigende Terzzüge auf das Pedalsolo zurückgehen. Die mehr homophone Struktur erlaubt die abermalige Präsentation mit mehrfachem Stimmtausch. Alle anderen, jedoch gleichermaßen kleingliedrig und in durchbrochener Faktur angelegten Passagen führen jeweils auf direktem Wege zur nächsten Tonstufe des Modulationsplans (C-G-a-e-C).

Der folgende Adagio-Einschub, der in Faktur und Motivik einem langsamen Konzertsatz gleicht, ist in Bachs überlieferten freien Orgelwerken in dieser definitiven Form singulär - nur zeitweilig experimentierte Bach auch mit einer dreiteiligen Anlage. Obwohl die Satztechnik geradezu nach einer Ausführung auf zwei Manualen verlangt, lässt sich der Abschnitt zur Not auch auf einem realisieren. Mit der Bezeichnung „grave“ in T. 22 wird nicht nur eine Veränderung des Tempos bezeichnet, sondern auch ein Wechsel zum Organo pleno angedeutet. Damit wird den gleichermaßen schwer lastenden wie irritierend scharf zugespitzten Vorhaltsbildungen des durchweg siebenstimmig gehaltenen akkordischen Satzes auch das nötige Gewicht verliehen - harmonisch handelt es sich freilich nur um Wechseldominanten.

Könnte Bach hier den Wind der Orgel (samt der Leistungsfähigkeit der Kalkanten) einer Prüfung unterzogen haben, so bezieht er in dem weiträumig angelegten, von Pausen durchsetzten Dreiklangsthemas der abschließenden Fuge auch die Akustik des Kirchenraumes mit ein. Das kompositionstechnisch notwendige Kontrasubjekt greift die ganz auf Spielfreude hin angelegte Sechzehntelbewegung der Fortspinnung auf. Statt kontrapunktischer Dichte entfaltet Bach allerdings einen mehr klanglich orientierten Satz, mit Terz- und Sextverdoppelungen von Thema und Kontrasubjekt. Der Schluss überrascht durch seine einfache und schlichte Gestaltung. Statt einer Kulmination werden

mit dem letzten Themeneinsatz die Stimmen nach Art des Style brisé aufgefächert; am Ende steht eine sich abwärts windende Figuration.¹

Franz Liszt

Präludium und Fuge über B-A-C-H

Dieses meistgespielte Orgelwerk Liszts hat eine recht komplizierte Entstehungsgeschichte: Begonnen als Auftragswerk für die Einweihung der Merseburger Domorgel (Ladegast, IV/81) am 26. September 1855, wurde *Präludium und Fuge über B-A-C-H* nicht rechtzeitig fertig und erlebte seine Uraufführung durch den Widmungsträger Alexander Winterberger erst am 13. Mai 1856 auf jener Orgel. (Zur Orgeleinweihung spielte Winterberger stattdessen Liszts „*Ad nos*“-*Fantasie*.) 1859 erschien das Werk bei De Vletter in Rotterdam. Die heute meist zu hörende revidierte Version des Stücks allerdings stammt von 1869 und erschien erstmals 1870 bei Schubert in Leipzig; ferner kam diese Version im Jahre 1871 auch in einer Klavierfassung heraus, von der wiederum 1872 eine überarbeitete »Nouvelle Edition« gedruckt wurde (jeweils bei Siegel in Leipzig).

Auch die Urfassung von 1855/56 ist es wert, studiert und gespielt zu werden. Während ihr Gesamtverlauf bereits der späteren Fassung entspricht, weicht sie von dieser in zahlreichen Details ab und sollte schon deshalb ernst genommen werden, weil die Erstellung mehrerer Versionen für Liszts Schaffensweise typisch ist: Er publizierte etwa die *Faust*- sowie auch die *Dante-Symphonie* mit je zwei verschiedenen Schlüssen.

Eine gründliche Analyse des musikalischen Materials beider Fassungen und der daraus erwachsenden Konsequenzen hat Peter Schwarz geliefert. Aus seiner Studie wird deutlich, dass das Präludium nicht etwa im Sinne eines „quasi improvisato“ zufällig gefügt, sondern wohlüberlegt komponiert ist. Die zunächst rätselhafte Tonfolge *ges-f-as-g* (T. 81f.), welche nicht mehr zum Präludium und noch nicht zur Fuge gehört, deutet Schwarz „als melodisch-tonale Artikulation der Tonalitätsebenen von Präludium und Fuge“. Was dann folgt, ist weder „Fugato“ noch „Scheinfuge“ (oder wie sonst dieser Abschnitt pejorativ schon bezeichnet wurde), sondern eine Diskussion der Fugenform anhand des zur Verfügung stehenden Materials, der Tonfolge B-A-C-H. „Das Ergebnis hat alles Recht auf seiner Seite, sucht man in ihm nicht die Zeichen einer vergangenen, nicht mehr einzubringenden Zeit.“²

Paul Hindemith

Sonate II

In ihrer Dreisätzigkeit (Lebhaft, Ruhig bewegt, Fuge) scheint die *Sonate II* ein traditionelles Formgewand zu besitzen, das jedoch nicht einfach übernommen wird, sondern gebrochen wird. Der erste Satz, geprägt vom Dialog eines rhythmisch vorwärts drängenden Hauptthemas und eines eher motorischen Seitengedankens, hat einerseits Concertocharakter, Seitenthema und Reprise stehen aber für die Sonatenhauptsatzform, sodass sich beide Formen gewissermaßen durchdringen.

Der zweite Satz ist ein eher ruhiges Siciliano, bei dem Oberwerk und Hauptwerk alternieren sollten. Konkrete Angaben zu Werk- bzw. Manualverteilung sind sonst in den Sonaten nicht zu finden, Hindemith beschränkt sich auf allgemein gehaltene dynamische

Vorschriften, stellt es aber dem Spieler frei, durch Gebrauch von Roll- bzw. Jalousieschweller noch weiter als angegeben zu differenzieren.

Dritter Satz der *Sonate II* ist eine Fuge (Mäßig bewegt, heiter), deren Thema aus spielerisch rhythmisierten Partikeln zusammengefügt ist und die weniger den Eindruck kontrapunktischer Ernsthaftigkeit als vielmehr den eines lockeren Spieles vermittelt. Es scheint aber, dass Hindemith mit dieser Fuge eine „Hommage à Bach“ beabsichtigt hat, nicht nur mit dem Formprinzip, sondern durch die Verwendung der Tonfolge B-A-C-H, mit der er das Pedal markant und wie mit einem Cantus firmus einsetzt. Auch das Fugenthema selbst entpuppt sich bei näherem Hinsehen als B-A-C-H-Thema, bei dem die berühmte Tonfolge auf Anfang (b^1 - a^1) und Schluss (c^2 - h^1) verteilt ist.¹

Max Reger

2. Sonate d-Moll

Anders als bei op. 33 ist hier die Gattungsbezeichnung „Sonate“ nicht nur ein Kollektivtitel: Op. 60 reagiert stärker auf die Tradition dieser Gattung. Und Reger schreibt einen „schlankeren“ Satz; wenn er massiv wird, dann immer in sinnvoller Entsprechung zur Dramaturgie des musikalischen Verlaufes. Die Takte 1 – 59 entsprechen dem, was im Lehrbuch „Exposition“ genannt wird; man kann bis hin zum lyrischen Seitenthema (T. 27ff.) die herkömmlichen Akteure des Sonatenprinzips ausmachen. Aber wie agieren sie? Ein musikkundiger Hörer, dem dieser Teil zum ersten Mal vorgespielt wird, dürfte eher auf „Durchführung“ als auf „Exposition“ tippen. Reger, am Ende der klassisch-romantischen Epoche stehend, beginnt sofort mit der Diskussion des präsentierten Materials. Der Durchführung bleibt daher wenig zu tun; so ergibt es sich, dass dieser Teil der stillste, entspannteste ist – paradoxes Ergebnis einer langen geschichtlichen Entwicklung. Die Reprise stellt denn auch nur noch die einzelnen Themenkomplexe zur Haupttonart um. Jenseits aller Bezugnahme auf die „endzeitliche“ Situation der Sonate überzeugt aber dieser Satz (Improvisation) vor allem durch Frische und Spontaneität. Dass die Reprise vergleichsweise schematisch gebaut ist, tut dabei wenig zur Sache: Man freut sich, die munter hervorsprudelnden thematischen Gestalten wiederzuhören.

Wie im Nachklang der Choralfantasien stellt der zweite Satz (Invocation) eine Anrufung dar, ein zwischen Verzagtheit und Aufbäumen (*Molto più mosso*) wechselndes *De profundis*. Die Erhöhung der Klage wird – wie so oft bei Reger – durch einen Choral symbolisiert: Auf die „Sehr dumpfe Registrierung“ antwortet in „sehr lichte(r) Registrierung“ der – nicht textierte – Choral „Vom Himmel hoch, da komm ich her“.

Zu den interessantesten Abschnitten des op. 60 gehört die Introduktion der Finalfuge: Sie präludiert nicht nur im Blick auf die Fuge, deren Terzenketten bereits im 11. Takt der Introduktion anklingen, sondern blickt in den Läufen T. 2/3 zugleich auf den Mittelsatz zurück. All dies geschieht weithin im Gestus eines Scherzos: Man hört nicht den vorgeschriebenen 4/4-Takt, sondern den scheinbaren 3/8-Takt der Triolen. Das Fugenthema „erinnert sich“ an die Durchführung des ersten Satzes, strebt ansonsten aber ohne Retrospektiven energisch vorwärts. Dass sich schon in T. 8/9 (Sopran) ein beibehaltener Kontrapunkt herauskristallisiert, strafft die Konturen des Ganzen erheblich; die Staccato-Achtel dieses Kontrapunktes bilden denn auch das Verbindungsstück zwischen der eigentlichen Fuge und dem konzertanten Intermezzo (T. 38 – 50). Ein erneuter Themenumlauf mit ausgeterzter und sequenzierter Themenvariante steuert ohne Umschweife

auf die kompakte Coda zu: Mit einer Engführung des Themas im Abstand eines Viertels zwischen zweitem Sopran und Doppelpedal und einigen leuchtkräftigen Akkorden ist die Sonate beendet. Ihre gedrungene Form trägt erheblich zu ihrer durchschlagenden Wirkung bei.¹

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