

*„Kultische Musik auf einer Orgel mit zusätzlichem Register“ könnte man das heutige Programm der Serie *Laudes organi* benennen. Ich wüsste nichts von der Faszination dieser bislang einzigartigen Kombination der zwei Soloinstrumente, wenn ich nicht schon bei der kreativen Probenarbeit der beiden Künstler mitgelauscht hätte: Wie nahtlos fügt sich die Stimmführung des sogenannten Stabspiels (als solche werden Xylophon, Vibraphon, Marimbaphon bezeichnet) als weiteres Register in den Klang des Organons ein – als zeitgenössische Bereicherung, als durchaus berechtigtes Wagnis auf der Suche nach Sicht- (in dem Fall Hör-)weisen großer Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Kurz war ich erinnert an die Überlegungen anlässlich der Diskussionen um die Orgelrenovierung, ein quasi externes Register, nämlich das einer Fisharmonica mitzuplanen. Mag dieses eine legitime Bereicherung des Orgelklangs des frühen 19. Jahrhunderts werden, kann uns das externe Register Vibraphon heute helfen einzutauchen in eine Welt meist symphonischer Musik, die ursprünglich nicht für die Aufführung in Kirchen geschrieben wurde (und die schon wegen der Größe der Orchesterbesetzungen in einem sakralen Raum gar nicht aufgeführt werden könnte) – Musikstücke, die allerdings durchaus auch im weitesten Sinne spirituellen (wenn auch nicht explizit christlichen) Charakter aufweisen. Nicht zum ersten Mal und nicht von ungefähr stehen dabei Tanzformen im Vordergrund des Programms von *Laudes organi*: Tango, Walzer, Volkstänze... Tanz als Ausdruck kultischen Empfindens und Gebarens, Tanz als Gebärdensprache findet Platz im kultischen Raum wie es schon immer gewesen war, der Bogen führt uns zurück zu den Anfängen: Denken wir an die Suite der Barockzeit als Abfolge eben von – Tänzlen!*

Zum heutigen Programm:

Zunächst geben die beiden Künstler jeweils ihre eigene Visitenkarte ab und zwar bemerkenswerterweise jeder mit einem Werk von **Johann Sebastian Bach** (1685 Eisenach – 1750 Leipzig). Die **Tocatta con Fuga in d BWV 565** ist wohl eines der bekanntesten Orgelwerke des Meisters und ist doch einzigartig in seiner „clavieristischen“ Behandlung des Instruments und trotz seiner Beliebtheit (wie oft wurde es später bearbeitet und etwa als Filmmusik missbraucht!) nicht unumstritten. Generell nimmt das Werk unter den Toccaten und ähnlichen Schöpfungen Bachs eine Sonderstellung ein. Die Wissenschaft bezweifelt sogar die Echtheit und stellt Vermutungen an, dass der Meister hier etwa eine Bearbeitung eines Violinstückes oder eine Transkription eines anderen Werks vorgenommen hatte. Die Einfachheit der Fuge und harmonische Besonderheiten (das immer wieder – fast insistierende – Beharren auf dem Dominantseptakkord, der Plagalschluss am Ende...) könnten dafür sprechen. Die später hinzugefügten Tempobezeichnungen sind etwas irreführend. Die Grundstruktur ist dreiteilig: Vorspiel – Fuge – Nachspiel (wobei die vierstimmige Fuge in ihrem Gewicht hinter den Toccatateilen etwas zurücksteht)

Die vielfach durchlaufende Sechzehntelbewegung in allen Stimmen – wie bei manchen Präludien des Meisters – dient so recht dem Warmwerden der Geläufigkeit aller beteiligten Glieder und gibt zugleich die Möglichkeit, das technische Können unter Beweis zu stellen (siehe/höre etwa die Fugeneinsätze des Pedalsolos).

Das zweite Werk ist natürlich kein Originalwerk (das Vibraphon stammt seiner Entstehungszeit her aus dem 20. Jahrhundert!), aber es erfüllt die gerade erwähnte Funktion bestens:

Von den sechs Werken, die **Johann Sebastian Bach** im Zeitraum von 1703 (Weimar) bis 1720 (Köthen) für Violine solo geschrieben hat sind in wechselnder Folge drei ihrem Wesen nach Kirchensonaten und drei sogenannte Partiten, also Werke, die wie Suiten mehrere Tanzform-Sätze zu einem Werk vereinen. In den Sonaten folgt immer ein schneller Satz

einem langsamen, so handelt es sich auch hier bei dem **3. Satz der Sonate Nr. 2 in a-Moll BWV 1003** um einen langsamen Satz nämlich um ein Andante (C-Dur, $\frac{3}{4}$ Takt). Der Meister hat hier wie in den anderen Partiten bzw. Sonaten (am ausgeprägtesten vielleicht in der Chaconne, dem letzten Satz der Partita Nr.2 d-Moll BWV 1004) so etwas wie die Quadratur des Kreises versucht, nämlich aus der linearen Einstimmigkeit des Instruments, das allenfalls eben Akkorde als Doppelgriffe halten kann und Drei- und Vierklänge nur als Arpeggio kennt, eine virtuelle Mehrstimmigkeit zu generieren. Bach selber mag der Künstler gewesen sein, der diese Stücke aus der Taufe hob. Im Falle der Bearbeitung für Vibraphon liegt die Sachlage allerdings etwas anders, da ja eine mehrstimmige Stimmführung durch die Verwendung mehrerer Schlägel durchaus realisierbar ist.

Was am 29. Mai (also fast genau heute) vor einhundert Jahren zwischen 20 und 22 Uhr im Théâtre des Champs-Élysée in Paris geschah, war einer der sehr seltenen Momente, bei dem schon die Augenzeugen spürten, dass sie einem historischen Ereignis beiwohnten: Eine ganz neue Musik, eine durchaus neue Vision, etwas Niegehörtes, Packendes, Überzeugendes war plötzlich da; eine neue Art von Wildheit in Unkunst und zugleich in Kunst: alle Form verwüstend, neu plötzlich aus dem Chaos auftauchend... Die Rede ist von der Skandalveranstaltung der Uraufführung von **Igor Strawinsky** (1882 Oranienbaum/St.Petersburg – 1971 New York, beigelegt in Venedig) „**Le Sacre du Printemps**“ aus dem nun im Wechsel mit Stellen aus dessen früher geschriebenen (1910) Ballett „**L'Oiseau de Feu**“ einige Teile in der Transkription für Vibraphon und Orgel gespielt werden. Der Kosmopolit Strawinsky verleugnet gerade in diesen beiden Werken seine russische (ursprünglich heidnische) Heimat nicht, wobei auch alle seine anderen Wurzeln (orthodoxe Gläubigkeit, katholische Erziehung, weltmännische Freizügigkeit) immer wieder in gleicher Weise durchschimmern. Die impressionistischen Farben der Feuervogelmusik (Ronde des princesses und Berceuse) werden abgelöst von einer expressionistischen Kraft und Wildheit im Frühlingsopfer (etwa in den Rondes printanières), die in der Musik generell ihres Gleichen sucht. Zu der – bei aller Kompliziertheit der Kompositionsweise – Urkraft dieser frühen Werke hat der Meister bewusst oder unbewusst in seinem späteren Jahren (Exil in der Schweiz, Leben in Frankreich und Alterssitz in den USA) nie zurückgefunden.

Georges Gershwin (1898 New York – 1937 Hollywood) war Kind russisch-jüdischer Immigranten und wurde berühmt als Komponist, Pianist, aber auch Dirigent, der sowohl für den Broadway wirkte als auch als sog. klassischer Musiker. Als Bindeglied zwischen Jazz und symphonischer Musik schaffte er den Spagat und setzte mit seiner Oper Porgy and Bess ein einzigartiges Unikat. Bei den heute gespielten **Three Preludes** handelt es sich um einen Teil einer ursprünglich als 24-teilige Kompositionsreihe geplanten Klavier-Komposition. Die Stücke stammen aus dem Jahr 1926. Das erste (Allegro ben ritmato e deciso) steht in B-Dur und ist im Charleston Rhythmus gehalten. Das zweite Stück (Andante con moto e poco rubato) ist in cis-Moll und stellt (vor allem der abgesetzte zweite Teil) eine Art Blues dar. Der dritte Satz (Agitato) steht in es-Moll und ist letztlich ein schneller Foxtrott. Insgesamt spiegeln alle drei Stücke die Nähe zu Gershwins symphonischen Kompositionen, insbesondere zur Rhapsody in Blue wider. Elemente des Jazz bleiben unverkennbar.

Anders nach Herkunft und Geburtsjahrgang war der Italiener **Ottorino Respighi** (1879 Bologna – 1936 Rom): Die Erziehung war einfach gewesen, musikalisch und praxisorientiert. Gleichzeitig versuchte er auch außerhalb seines Heimatlands zu leben und zu lernen. Auch beim Meister der Instrumentationskunst Rimsky-Korsakow nahm er Unterricht, was in seinen symphonischen Dichtungen, insbesondere in der sog. Römischen Triologie Niederschlag fand. Er galt als Vertreter des Klassizismus in Italien, der sich gegenüber dem Verismo (Oper) abgrenzte, aber andererseits für Einflüsse des Impressionismus ein offenes Ohr hatte.

Das zweite Werk dieser Trilogie sind die prächtigen „**Pini di Roma**“ aus dem Jahr 1924 und hier – wiederum im zweiten Teil – gibt es den Übertitel „Pini presso una catacomba“ – und dieses Stück in seiner drohenden Düsternis bietet sich gerade an für die Transkription!

Maurice Ravel (1875 Cibourne/Pyrénées-Atlantiques – 1937 Paris) war also nicht viel älter als Respighi und nicht viel jünger als Debussy. Er war Sohn eines französischsprachigen Schweizers und einer Baskin. Bald nach seiner Geburt zog die Familie nach Paris, aber zeitlebens verließ ihn die Affinität zu Spanien nicht. Das Studium des jungen Musikers war gezeichnet von zähen Bemühungen nach Anerkennung und Erfolg, deren Erfolglosigkeit die Motivation bald einmal sinken ließ. Dennoch wurde Ravel Musiker und neben Debussy der bedeutendste Vertreter des Impressionismus. Die ganz in diesem Stil komponierte Suite von Walzern „**Valses nobles et sentimentales**“ ist ursprünglich 1911 für Klavier geschrieben. Den insgesamt acht Stücken steht Schubert Pate. Ravel war von der Form des Walzers fasziniert. 1912 instrumentierte er die Reihe und 1916 entstand in Folge auch die symphonische Dichtung „La Valse“. In der Transkription für Vibraphon und Orgel sind nun die **Walzer 2, 3 und 5** (Satzbezeichnungen s.o.) zu hören.

Astor Piazzolla (1921 Mar del Plata – 1992 Buenos Aires) war argentinischer Bandoneon-Spieler und Komponist. Er gilt als Begründer des Tango Nuevo, einer Gegenbewegung zum traditionellen Tango Argentino. Es ist hier schwierig, die Persönlichkeit des Künstlers in seiner Doppelbegabung (Bandoneon-Virtuose und Komponist) und die Besonderheit seiner Musik in wenige Worte zu fassen. Interessant ist, dass sein ursprüngliches Wollen eine ganz andere Richtung eingeschlagen hatte (Interesse für Bach, zeitgenössische Komponisten und für Jazz) und dass er erst von Nadia Boulanger auf seine wahre Begabung zurückgestoßen werden musste. Er konnte sich dann erst lösen von dem Gefühl, sich für das „schmutzige“ Ambiente einer Stadt wie Buenos Aires schämen zu müssen, in dem der Tango mit all seinen Wurzeln und Sehnsüchten zu Hause war. Die beiden jetzt gespielten Piecen **Presentania** und **Nuevo Mundo** mögen als Beispiele für den „neuen Tango“ stehen. Festzustellen ist meist eine Zweistimmigkeit in knappster Stimmführung: die Bassfiguren in der für den Tango charakteristischen, den Tango erst „machenden“ Akzenten und darüber die Melodiestimme, die ebenfalls von „Gegenakzenten“ lebt – alles reduziert auf das Wesentliche und gleichzeitig geöffnet für Fülle.

Den Abschluss der heutigen ungewöhnlichen Laudes organi bildet der **rumänische Tanz** von **Béla Bartók** (1881 Nagyszentmiklos/heute Rumänien – 1945 New York) **op.8a**. Es handelt sich um das erste von zwei solchen Tänzen, die der Komponist im Jahr 1910 für das Klavier geschrieben hatte. Bartók hatte in Bratislava und Budapest studiert, war aber nicht nur als Musiker (als einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts) sondern auch als Musikethnologe tätig. In Zusammenarbeit mit Zoltán Kodály befasste er sich wesentlich mit systematischem Sammeln von Volksliedern. Weitläufige Reisen führten ihn dabei durch Ungarn, Rumänien, die Slowakei und Siebenbürgen. Wegen seiner antifaschistischen Überzeugung emigrierte der Meister 1940 in die USA, wo er aber nie richtig Fuß zu fassen vermochte und heimisch wurde. Relativ bald starb er hier dann auch an Leukämie. Das abschließende Stück ist dreiteilig. Es beginnt mit einer unheimlichen Bewegung in tiefer Lage (Allegro vivace im 4/4 Takt), die sich in jeder Hinsicht steigert. Der Mittelteil (Lento im 3/4 Takt) ist quasi eine rhapsodische Kadenz und der Schluss greift Thema und Charakter des Beginns wieder auf und führt virtuos zu einem von Dur geprägten Fortissimo-Ende.

Ernst Istler