

"Die zeitgenössische Interpretationsweise eines Musikwerkes - Welche Möglichkeiten werden bislang wenig beachtet? Was bedeutet es, authentisch zu spielen?"

Vortrag von Jan Doležel beim Symposium in Poznan am 16.11.2017

Wenn ich das Thema der Konferenz gelesen habe, habe ich mich sehr gefreut. Die Fragen, die hier gestellt werden, sind mir aus meiner eigenen künstlerischen Tätigkeit sehr bekannt. Obwohl das Thema "Die zeitgenössische Interpretationsweise eines Musikwerkes" zunächst einfach klingt, werden mehrere Bedeutungen sichtbar, wenn wir das Thema näher betrachten.

Um meinen Punkt zu beleuchten, müssen wir uns mit der Frage der Authentizität befassen. Was bedeutet es, authentisch zu spielen? Ist es das Begriff, der sich nur auf die sogenannte historisch informierte Aufführungspraxis bezieht, oder hat er vielleicht noch eine andere Bedeutung?

Wenn wir uns diese Frage näher stellen, werden wir auch viele Möglichkeiten sehen, die in der heutigen Praxis kaum oder nur sehr wenig beachtet werden.

In der Interpretation gibt es immer grundsätzlich zwei Richtungen: Einerseits spielt man zeitgenössische Werke und die spielt man so, wie man am glaubt, dass man sie am besten spielen sollte. Viel mehr werden aber Stücke gespielt, die schon vor langer Zeit komponiert wurden.

Den ersten Fall - also wenn wir zeitgenössische Stücke spielen - möchte ich hier zunächst nicht näher betrachten. Wir können die Stücke aber wohl authentisch oder nicht authentisch spielen. Darauf möchte ich in meinem Vortrag später noch zurückkommen.

Widmen wir uns zunächst der Geschichte der Interpretation in den letzten zwei Jahrhunderten. Dabei können wir sehen, wie unterschiedlich Interpretation sein kann.

Die Geschichte der Interpretationsweise in den letzten zwei Jahrhunderten ist faszinierend. Das bekannteste Beispiel für den Umgang mit der alten - oder besser gesagt mit der "nicht mehr zeitgenössischen Musik" - liefert uns Felix Mendelssohn-Bartholdy mit seiner Aufführung der Matthäuspassion im Jahr 1829. Mendelssohn hat bei dieser Aufführung das ganze Werk wesentlich gekürzt und sogar die Instrumentation geändert.

Ähnlich wurde auch mit Musik Beethovens umgegangen. Bekannt sind Beispiele wie das von Gustav Mahler, der ohne jede Scheu Änderungen in der Instrumentation der Symphonien von Beethoven gemacht hat. Der Grund dafür ist ganz einfach: Die Streichergruppe in einem hochromantischen Orchester ist viel größer und mächtiger geworden, als es in der Zeit von Beethoven war. Dazu trägt auch die Spielweise bei. Die Holzbläser sind dann in der Einzelbesetzung zu schwach, um dem großen Streicherklang konkurrieren zu können. Wichtig ist für uns zu sehen, dass Mahler seine Spielweise dem Werk nicht angepasst hat. Ähnlich wie Mendelssohn hat er das Werk so verändert, dass es mit seiner Spielweise gut klingt.

Mendelssohn und Mahler haben also nicht gesucht, wie das Werk eigentlich original geklungen hat. Sie beide haben ihre eigene Spielweise nicht geändert, um dem Werk gerecht zu werden. Dafür haben sie aber das Stück geändert, damit es mit ihrer Spielweise gut klingt.

Es scheint so zu sein, dass sich bis zum ersten Weltkrieg keine nennenswerte Unterscheidung zwischen der Interpretation zeitgenössischer Musik und der "alten" Musik durchgesetzt hat.

Gleich nach dem ersten Weltkrieg hat sich dagegen der Blick der Musiker viel mehr den alten Zeiten geöffnet. Gerade bei der Orgel ist allein das Betrachten der Zeitachse atemberaubend und fast erschreckend.

Schauen wir uns die Entwicklung in der Orgelinterpretation etwas näher an.

Im Jahr 1921 wurde die sogenannte Praetorius-Orgel in Freiburg durch ein Konzert mit Karl Straube eingeweiht. Den Namen des Projektleiters Willibald Gurlitt kennen Sie wahrscheinlich nicht mehr, Gurlitt war ein Musikwissenschaftler, der musikwissenschaftliches Interesse am Bau der Orgel hatte. Sie kennen aber vielleicht die Notenausgaben der "Musik der alten Meister" von Karl Straube. Manche von den Registriervorschlägen, die wir heute komisch finden, wurden genau für diese konkrete Praetorius-Orgel entworfen.

Die Organistentagung Hamburg-Lübeck 1925 - also nur vier Jahre später - gilt heute als die Geburtsstunde der Orgelbewegung.

Bereits zu dieser Zeit wurde mit Restaurierungen von alten Orgeln angefangen. In der kurzen Zeit zwischen den Weltkriegen wurde die ganze Herangehensweise zur Orgelmusik dramatisch verändert. Was die Interpretation von Musikwerken betrifft, hatte diese Entwicklung ein in der Musikgeschichte absolut einmaliges Kennzeichen:

Bis zum ersten Weltkrieg galt die "zeitgenössische" Musik als Massstab, nach dem die "alte" Musik gespielt wurde. Nun wurde es schlagartig genau umgekehrt. Es war auf einmal die alte Musik, die als die "richtige" Musik verstanden wurde. Im Fall der Orgelbewegung waren es konkret norddeutsche Meister wie Buxtehude, Lübeck und Tunder.

Hinter dieser Änderung steht keine kontinuierliche Entwicklung, sondern viel mehr eine neue Philosophie, eine neue Weise, in der man musiziert. Bis zum ersten Weltkrieg galten in der Interpretation als Massstäbe die Werte, die sich über Jahrhunderte etabliert hatten und die in permanenter Entwicklung waren. Die neuen Massstäbe für die Interpretation wurden dagegen auf einer Organistentagung postuliert und als die einzig gültigen ausgerufen. "Objektives Spiel" und die "objektive Orgel" wurden zum Ideal erhoben. Als die "wahre" Orgel wurden die norddeutschen barocken Instrumente erklärt, die diesem Ideal vielleicht am nächsten kommen.

Auf der anderen Seite ist diese Wende recht verständlich. Die bis dahin geltende Romantik ist immer mit persönlicher Empfindung verbunden. Ohne eine Person, die etwas spürt und empfindet, gibt es keine Romantik. Es geht um das Individuum, seine Träume und Emotionen. Mit anderen Worten - die Romantik ist stark subjektiv.

Die Orgelbewegung und die neuen Ideale der Interpretation waren dagegen möglichst objektiv ausgerichtet. Es wurde angestrebt, dass das Individuum an der Interpretation nicht zu viel teilnimmt. Die Interpretationsweise sollte überpersönlich sein. Damit taucht sogar ein neues Wort auf: Die Wiedergabe. Man spricht nicht mehr davon, dass jemand ein Stück spielt. Ein Mensch soll ein Stück nur wiedergeben, was in dem Verständnis also nichts anderes bedeutet, als möglichst objektiv erklingen zu lassen, was in den Noten steht.

Ab etwa 1960 können wir sehen, dass immer mehr Musiker damit nicht zufrieden waren, dass die Art der Interpretation ex cathedra diktiert wurde. Durch das Studium der Quellen entstand langsam die sogenannte "historische Aufführungspraxis". Das Ziel war, die alte Musik so zu verstehen, wie sie gedacht war und so zu spielen, wie sie gespielt wurde. Aus der Orgelszene wähle ich Harald Vogel und seine Buxtehude-Aufnahmen auf echten historischen Orgeln in Norddeutschland als ein herausragendes Beispiel aus.

Was es die Art der Interpretation betrifft, wurden hier Quellen studiert - seien es die Noten, Instrumente oder Spielanweisungen. Die daraus resultierende Spielweise geht so weit, dass der Spieler versucht alle Parameter "richtig" zu machen - wie z.B. Tempo, Registrierung, Artikulation, Verzierungen usw.

Zunächst wurde dieses Verfahren auf die Musik des 17. Jahrhunderts angewendet. Erst später wurde erkannt, dass diese Prinzipien genauso für die Musik des 18. Jahrhunderts gelten. Damit ist aber in der Geschichte der Interpretationsweise eine weitere Teilung aufgetreten.

Bislang haben wir über die "zeitgenössische" Musik und die "ältere oder alte" Musik geredet. Nun ist diese "ältere Musik" in zwei unterschiedliche Arten geteilt:

Die eigentliche "alte Musik" wurde zu einem Begriff, der in etwa die Musik bis in das 18. Jahrhunderts einschließt. Für die Interpretation wird die "historisch informierte Aufführungspraxis" angewendet. Von solchen Musikern wurde die Klassik oft gerade noch geduldet, die Romantik galt als abwegig oder sogar ausgesprochen schlecht.

Die Klassik und Romantik wurden aufgrund dieser Entwicklung als die eigentliche "Musik" oder "ernste Musik" verstanden und überwiegend auch von Musikern gespielt, die sonst keine andere Musik spielen.

Die "zeitgenössische Musik" - in den 60-er Jahren als Avantarde bezeichnet - wurde meistens von Spezialisten für diesen Gebiet gespielt. Es gab immer nur verhältnismäßig wenige Musiker, die die Musik ohne Grenzen gesehen haben und alle Stile und Epochen gleich gut gespielt haben.

Die frühen Versuche der "historischen Aufführungspraxis" - nun sind wir also in den 60-er oder 70-er Jahren, klingen oft sehr gewollt und unnatürlich. Um jeden Preis wird versucht, korrekt nach den

Quellen zu spielen. Mit der Zeit und wachsender Erfahrung wird jedoch klar, dass es ein richtiger Weg war. Auf jeden Fall ist etwa um die Jahrtausendwende der Punkt erreicht, dass die "alte Musik" allgemein adäquat gespielt und musiziert wird, bzw. solche Aufführungen erwartet werden.

Was Klassik und Romantik betrifft, wurden diese Epochen immer mehr von Spezialisten für die "alte Musik" akzeptiert, geliebt und gespielt. Die Grenzen werden langsam wieder geschlossen. Am Rand bleibt meistens nur die ausgesprochen "zeitgenössische Musik."

Heute - im Jahr 2017 - sind wir an dem Punkt angekommen, an dem ein gut ausgebildeter Musiker sehr genau weiß, wie jeder Stil zu spielen ist. Ein gut ausgebildeter Musiker kennt die Unterschiede zwischen der Musik des Frühbarocks, Spätbarocks, Klassik, Romantik, der Neoklassik, der Avantgarde usw. usw.

Scheinbar sind wir also an den Punkt gekommen, an dem wir stolz auf uns selbst sein können, dass wir es - zum ersten mal in der ganzen Musikgeschichte! - endlich geschafft haben, alles so zu spielen, wie es gehört. Ist es aber wirklich so?

Nun kommt die Frage nach der Authentizität zu Wort. Was bedeutet es, authentisch zu spielen? Reicht es wirklich aus, dass wir wissen, dass man Barockmusik artikuliert und die Romantik im Legato spielt? Ist damit schon alles erledigt?

Der Begriff der Authentizität lässt sich auf mehrere Weisen verstehen. Eine Interpretation wird allgemein als authentisch bezeichnet, wenn die technischen Parameter den Quellen oder der Tradition entsprechen. Wenn wir also eine Violinsonate von Händel auf einer Barockvioline hören, bezeichnen wir das als authentisch.

Das Wort "authentisch" lässt sich aber noch viel weiter verstehen. Authentisch bedeutet "echt", "den Tatsachen entsprechend", "glaubwürdig". Das Wort stammt aus dem griechischen "authentikos". Das bedeutet "richtig", "zuverlässig."

Was bedeutet es, glaubhaft oder echt zu spielen?

Stellen wir uns einen Geiger vor, der technisch gut eine Violinsonate von Händel spielt, aber es zündet nicht, es ist alles etwas langweilig. Im gewissen Sinne spielt er schon authentisch, weil er

eine Barockvioline hat. Aber das alles reicht uns nicht. Es ist eben nicht glaubwürdig genug, der Geiger gibt uns keinen Grund, um ihm zu glauben, dass seine Töne wichtig sind, dass seine Töne Gültigkeit haben.

Authentisch bedeutet für mich, den Sinn der Musik möglichst gut zu erfassen und der Musik zu glauben, dass sie etwas zu sagen hat. Dazu helfen niemandem egal welche technischen Ratschläge. Man muss einfach das Stück komplett verstehen, man muss genau spüren, was der Komponist erreichen wollte und man muss in der Lage sein, seine Absichten auch zu realisieren.

Es reicht definitiv nicht, die authentische Aufführungspraxis genau zu studieren, wenn man anschließend nicht bereit ist, sein eigenes Empfinden voll in den Dienst der Musik zu stellen.

Aber Vorsicht! Keinesfalls will ich sagen, dass man das technische Handwerk nicht pflegen soll. Keine Emotion kann eine sonst technisch unvollkommene Darbietung retten. Das Handwerk muss absolut korrekt stimmen, sonst kann keine Rede von Musik sein. Die Forderung nach Authentizität ist nur ein Versuch zu beschreiben, was eigentlich die Kunst ausmacht.

Wenn ich also am Anfang gesagt habe, dass man zeitgenössische Musik authentisch oder auch nicht authentisch spielen kann, habe ich genau an diesen Punkt gedacht. Wenn ein Interpret nicht glaubt, was die Musik oder er selbst sagen will, dann wird die Spielweise vielleicht technisch gut, aber in keinem Fall authentisch und interessant genug.

Und nun nochmal zurück zu Mendelssohn und seiner Bach-Aufführung im Jahr 1829:

Mendelssohn hat ganz sicher nicht im Sinne der authentischen Aufführungspraxis gehandelt - sogar ganz im Gegenteil. Wenn wir aber Mendelssohn nicht unterstellen, dass er die Aufführung nur als eine bloße Sensation verstanden hat, dann war seine Aufführung sehr wahrscheinlich authentisch in dem Sinne, dass er an den Sinn der Musik geglaubt hat und dass er sich Mühe gegeben hat, das Werk als eine authentische - also glaubhafte - Musik darzustellen.

Genau so war auch Gustav Mahler ein sehr authentischer Musiker. Und es ändert nichts daran, dass er klangliche Änderungen bei Beethoven durchgeführt hat.

Was bedeutet es alles für uns?

Ein Künstler sollte immer Authentizität anstreben. Ein Künstler, der die Werke großer Meister interpretieren will, sollte stets versuchen, den Sinn der jeweiligen Musik möglichst genau zu erfassen. Technische Perfektion ist also nicht das Ziel, sondern nur eine Voraussetzung.

Jetzt stellt sich natürlich die Frage, wie wir am besten den Sinn der Musik zu unsem Publikum transportieren. Meistens ist es doch so, dass die Musik keine konkreten Ereignisse mitteilt, viel eher will sie "seelische Stimmungen" - wie es Max Reger unvergesslich ausgedrückt hat - hervorrufen. Vielleicht kann man auch davon sprechen, dass wir die Energie der Musik weitergeben sollen, dass wir die Zuhörer in einen Bann ziehen wollen - es gibt unzählige Bilder, mit denen man versuchen kann, die Wirkung der Musik zu beschreiben.

Die Organisten haben dafür eine wunderbare Möglichkeit, die die anderen Instrumentalisten meistens nicht haben. Ein Organist ist in der Regel nicht sichtbar und das Publikum klatscht meistens wirklich erst am Ende des Konzertes. Das ist ein Vorteil, der für interessante durchdachte Dramaturgien wie geschaffen ist.

Da ich jetzt Ihr Zeitgenosse bin, verrate ich Ihnen, wie ich selbst meine Konzertprogramme mache. So können Sie auch sehen, wie ich all diese Gedanken, die Sie gerade von mir gehört haben, in der Praxis anwende.

Eine interessante Dramaturgie kann einem Konzert eine geschlossene Form geben. Durch eine geeignete Auswahl der Werke können wir bereits eine Aussage treffen. Durch die Reihenfolge der Stücke können wir die Aussage zuspitzen. Daraus resultiert auch die Registrierung, in der wir die Stücke spielen. Als Interpreten müssen wir natürlich spieltechnisch nicht nur auf den Notentext, sondern auch auf den realen Klang - also auf die Registrierung - eingehen. Das alles zusammen macht es, dass ein Orgelkonzert eine sehr intensive Wirkung haben kann.

Sehr gerne lese ich in diesem Zusammenhang die Schriften von Andrej Tarkovskij. Tarkovskij war ein großer russischer Filmregisseur, auf jeden Fall einer der größten in der Filmgeschichte überhaupt. Dem Problem der Dramaturgie hat er sich sehr intensiv gewidmet und ich muss zugeben, dass ich viele Prinzipien von ihm übernommen habe. Das ist doch logisch: Genauso wie ein Film eine klare Richtung haben muss, um das Publikum in seinen Bann zu ziehen und ihm etwas mitteilen zu können, genauso soll doch auch ein Konzert wirken. Ein Konzert soll eine Zeit sein, durch die der

Zuhörer durchgeführt wird, gleich wie es ein guter Film tut.

Die Authentizität an sich - sei es die im Sinne der authentischer Aufführungspraxis oder die Authentizität eines Künstlers - ist also immer noch nicht das Ziel. Als Interpreten sollten wir verfolgen, dass wir unser Publikum auf eine Reise mitnehmen und dem Publikum die Möglichkeit geben, sich der Musik hinzugeben.

Heute wissen wir über praktisch alle Musikepochen Bescheid und wir können sie in der Regel alle sehr gut interpretieren. Dieser Umstand ermöglicht es schliesslich auch, wunderbare Dramaturgien in unseren Konzerten zu machen.

Das Programm des Konzerts, das ich heute spielen werde, ist natürlich mit ähnlichen Gedanken entstanden. Einige davon werde ich Ihnen jetzt verraten, die anderen können Sie dann sicher selbst gut raushören.

Das erste Werk von Adam Ileborgh von Stendal gehört zur ältesten Musik für Orgel in Deutschland. Das Manuskript trägt die Jahreszahl 1448. Bei Ileborgh finden wir auch den allerersten Hinweis für freies Spiel. Am Schluss von einem seinen Stück finden wir einen Orgelpunkt und über ihm entfaltet sich frei eine Stimme mit dem Vermerk "per modum praeambuli." Das bedeutet - so spielen, wie man es auch in einem Praeambulum macht. Und eine Solostimme über einem Orgelpunkt - so sind die Praeambuli von Ileborgh komponiert - wird auf jeden Fall frei gespielt.

Im heutigen Konzert hören Sie das Praeambulum von Adam Ileborgh gleich dreimal, jedesmal natürlich etwas anders gespielt. Praeambulum bedeutet "Vorspiel" - im ersten Plan ein Vorspiel vor dem eigentlichen Konzert, ebenfalls kann es aber auch um ein Vorspiel - also eine Eröffnung - von neuen Perspektiven gehen. Da habe ich jetzt angefangen, selbst den Sinn des Werkes zu interpretieren.

Das zweite Stück - Christ unser Herr zum Jordan kam - ist ein Tauflied. Wie das Wort Praeambulum und ein Akt der Taufe zusammenhängen, können Sie wahrscheinlich sehr leicht erraten.

Das dritte Stück ist der zweite Satz aus dem Großwerk "Chorea sacra" von Helmut Bornefeld. Der Titel "Chorea sacra" bedeutet "Heiliger Tanz." Das Werk bezieht sich auf ein apokryphes Evangelium, in dem zwischen dem letzten Abendmahl und dem Gang zum Olivenberg eine Szene

mit einem Opfertanz eingeschoben wird.

Im gewissen Sinne hat also das Werk eine Nähe zum Gedanken des Opfertanzes, wie wir ihn von Igor Strawinski aus seinem *Sacre du printemps* kennen. In der Tat ist es so, dass Helmut Bornefeld ein großer Bewunderer der Musik von Strawinski war. Auf keinen Fall handelt es sich aber um eine Nachahmung des großen Vorbilds. *Chorea sacra* besteht aus fünf Sätzen, das ganze Werk dauert etwa 37 Minuten. Heute würden wir sagen, dass es eine große Orgelsymphonie ist.

Im heutigen Programm steht die Musik von Bornefeld gleich auf dem dritten Platz, also gleich nach dem Lied zur Taufe. Damit ist der erste Konflikt in der Dramaturgie getan. Nach einem Eröffnungstück und einem Tauflied erklingt eine Musik, die als Opfertanz überschrieben ist. Ganz so einfach ist es aber nicht. Sie werden merken, dass die Musik sehr vielfältig ist, es erklingen sogar stilisierte Vogelgesänge. Welchen Sinn dies haben kann, können Sie im weiteren Verlauf des Konzertes hören.

Mit welchen Mitteln kann ich die Verbindung zwischen den Stücken darstellen? Wie kann ich die Dramaturgie des Konzertes zuspitzen?

Nun sind wir zurück bei der Interpretation. In den letzten Jahrzehnten wurde sorgfältig ausgearbeitet, wie genau verschiedene Stile zu spielen sind. Nun - in der heutigen Zeit - können wir aus den verschiedenen Stilen wieder eine Einheit bauen, zumindest in den Konzertprogrammen.

Durch die Registrierung lassen sich zum Beispiel ähnliche Farben nutzen, um kompositorische und dramaturgische Zusammenhänge klar gestalten zu können. Sie werden also merken, dass bestimmte Klänge aus den ersten drei Stücken des Konzertes auch in den späteren Stücken wiederholt werden. Die Registrierung ist also kein Zufall, sondern verfolgt auch die Dramaturgie des Konzertes.

Das Registrieren bei der Orgel ist im Prinzip das gleiche wie das Orchestrieren eines Orchesterstücks. Der Unterschied liegt nur darin, dass beim Orchester der Komponist selbst entscheidet, wie genau alles klingen soll. Bei der Orgel muss der Interpret das Stück durch die Registrierung quasi fertig komponieren. Das erfordert sein Wissen über musikalische Strukturen und Dramaturgie. Es ist ähnlich, wie wenn ein Dirigent eine Symphonie nach einem Klavierauszug selbst orchestrieren müsste, um das Stück überhaupt spielen zu können.

Betrachten Sie bitte das heutige Programm als einen Versuch, eine Einheit zu schaffen, so etwas wie ein Gesamtkunstwerk. Die Einheit ist nicht nur durch die Auswahl der Stücke gemacht, sondern auch durch den Klang, also durch die Registrierung. Ebenfalls wird auch die Dauer der Pausen zwischen den Stücken gezielt berechnet. Interpretation bedeutet also nicht nur, dass man die einzelnen Stücke adäquat spielt. Auch der Sinn der Stücke wird interpretiert, daraus ergeben sich weitere werkübergreifende Zusammenhänge.

Und nun zurück zu dem Begriff der Authentizität.

Wenn wir ein Konzertprogramm gut aufbauen, können wir dadurch auch die Stücke in einer authentischen Umgebung erklingen lassen. Durch die Kontraste oder durch die Einheit zwischen den Stücken können wir die Aussage von jeder einzelnen Musik profilieren. Dadurch wird die Musik auch viel glaubwürdiger, also authentischer.

Ich nenne das "komponierte Programme." Das Programm wird tatsächlich als durchgehende musikalische Form komponiert und auch so aufgeführt.

Als letzten Gedanken zur Frage der Interpretation möchte ich auf die Beziehung zwischen Komponist und Interpret eingehen. Wenn wir uns als Interpreten sehr viel mit einem Werk befassen, finden wir möglicherweise auch Bedeutungen, die von dem Komponisten gar nicht gedacht wurden. Möglicherweise verstehen wir sein Werk auch falsch, weil wir vielleicht noch nicht genug Erfahrung mit seiner Musik haben. Vielleicht stellen wir ein Stück im Programm auf einen Platz, wo ihn der Komponist selbst nie hinstellen würde.

Dazu möchte ich mit Ihnen einen Gedanke teilen, der von Václav Havel - dem ersten tschechoslowakischen Präsident nach der Wende im Jahr 1989 - stammt. Václav Havel war ursprünglich ein Dramatiker und als Dramatiker wurde er von einem Journalist gefragt, was er davon hält, wenn ein Regisseur - also ein Interpret - in einem Schauspiel von ihm eine Bedeutung oder einen Akzent findet, den er als Autor selbst gar nicht beabsichtigt hat. Die Antwort von Václav Havel war: "Es freut mich immer sehr, wenn jemand in meinen Werken etwas findet, was ich selbst gar nicht gedacht habe, weil ich der Meinung bin, dass ein gutes Werk immer klüger sein muss als sein Autor."

Lassen wir als Interpreten die Musik klüger sein, als wir uns selbst einschätzen. Wir sollen keine

Angst haben, die Musik in verschiedenen Kontexte erklingen zu lassen. Wir sollen auch den Mut haben, als authentische Künstler die Bühne zu betreten. Dazu hilft uns ein möglichst tadelloses Handwerk und ein feines stilistisches und ästhetisches Bewusstsein. Auf diesen Grundlagen können wir die Interpretation als solche wieder ein Stück weiter bringen.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Jan Doležal, 16.11.2017

XX

Programm des Konzertes:

Adam Ileborgh von Stendal (1448) - Praeambulum super d a f et g

Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Christ, unser Herr, zum Jordan kam alio modo manualiter BWV 685

Helmut Bornefeld (1906-1990) - aus Chorea sacra: II Die Leuchte.
"Eine Leuchte bin ich bei dir, der du mich siehst. Aufgerufen ist der Kosmos, oben zu tanzen. Amen."

Robert Schumann (1810-1856) – aus „Sechs Fugen über den Namen Bach“ op.60: Nr. VI – Mässig, nach und nach schneller.

Adam Ileborgh von Stendal - Praeambulum super d a f et g

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) - Praeludium und Fuge B-Dur op. 35/6
Transkription für Orgel: Christoph Bossert

Johann Sebastian Bach - Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental=Noten vorheriger Arie BWV 1087
Auflösung und Übertragung in eine Orgelfassung: Martin Sturm

Heinrich Kaminski (1886-1946) - Vater unser im Himmelreich (Drei Choralvorspiele, 1930)

Adam Ileborgh von Stendal - Praeambulum super d a f et g