# Die REGER-Orgel in der Stadtkirche Meiningen

JUBAL

An der historischen Orgel in der Disposition von 1932 Kantor Sebastian Fuhrmann, Meiningen



Orgelland Thüringen - Vol. 4

# Orgelland Thüringen - Vol. 4 Die REGER-Orgel in der Stadtkirche Meiningen

An der historischen Orgel in der Disposition von 1932 Kantor Sebastian Fuhrmann, Meiningen Christian Schwarz, Andreas Jaschke - Posaunen – Til Smigay - Pauke Ludwig Zeisberg, Jens Rauch: Orgel-Assistenz

01	Richard Strauss (1861-1949) Feierlicher Einzug des Johanniterordens in der Bearbeitung von Max Reger (1872-1916) für Orgel, Pauken und Posaunen	. 07:32
02	Johannes Brahms (1833-1897) aus: Elf Choralvorspiele op. post. 122 Nr. 10 "Herzlich tut mich verlangen"	. 03:36
03	Franz Liszt (1811-1886) Präludium und Fuge über B-A-C-H Alexander Winterberg gewidmet	. 14:15
04	Johannes Brahms (1833-1897) Choralvorspiel Nr. 2 "Herzliebster Jesu"	.02:45
05	Günter Raphael (1903-1960) Introduktion und Chaconne cis-Moll, op. 27 Nr. 1 Karl Hoyer zugeeignet	. 11:25
06	Richard Wagner (1813-1883)  Vorspiel zu Parsifal  Transkription von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)	. 12:30
07	Max Reger (1872-1916) Fantasie und Fuge d-Moll op. 135 b Meister Richard Strauss in besonderer Verehrung	. 17:26

TT: 70:23

#### Richard Strauss:

Feierlicher Einzug des Johanniterordens

Einem auskomponierten Crescendo gleicht der "Feierliche Einzug" von Richard Strauss. Der Komponist hat das Werk für ein umfassendes Blechensemble und Pauken angelegt: hier erklingt die Bearbeitung von Max Reger, der den Klangapparat auf Orgel, Posaunen und Pauken reduziert. Die sich allmählich steigernde Massivität der Intrada gewinnt durch die Registerfarben der Orgel klar an Strahlkraft und unterstreicht nicht nur die dynamische, sondern die parallel dazu laufende harmonische Entwicklung des Werkes, die sich nur anfänglich ebenso schlicht darzustellen scheint wie das zunächst vorherrschende Pianissimo. Mehrfach scheint das Stück Luft zu holen, um einer Klimax entgegenzusteuern, verharrt jedoch immer wieder auf der Dominante, von der es sich erst im letzten Drittel zu lösen vermag. Mit der höhepunktartigen Eroberung der Tonika lässt das Werk schließlich die klassische Funktionalität weit hinter sich. Die barocken Wurzeln bleiben dennoch erkennbar: Strauss spielt mit dem typischen Pavanenrhythmus einer Intrada. Der rhythmischen Vorgabe "langkurz-kurz" gibt er sowohl durch die konventionelle Umsetzung "Halbe-Viertel-Viertel" statt als auch variiert durch eine punktierte Achtel/ Sechzehntel-Figur, welche durch ihre Charakteristik besonders hervortritt: oder durch den Einsatz von Achteltriolen. Jede dieser Figuren, meist als Quart- bzw. Quint-Sprung gehalten, treibt die crescendierende Melodie nach oben, und in einem gewaltigen Fortissimo, harmonisch durch die Pauken gestützt, findet der "Feierliche Einzug" sein Ziel in einem festlichen und strahlenden Es-Dur.



# Disposition der REGER-Orgel in der Stadtkirche Meiningen

I. Manual (C bis c4)		II. Manual (C bis c4)		III. Manual Schwellwerk		
					(C bis c4)	
	Principal	16′	Principal	8'	Nachthorn	16′
	Quintadena	16′	Flöte	8'	Principal	8'
	Principal	8'	Italienisch Principal	4'	Rohrflöte	8'
	Hohlflöte	8'	Flute harmonique	4'	Dolce	8'
	Gamba	8'	Nasard	2 2/3'	Vox coeleste	8'
	Gedackt	8'	Principal	2'	Kleinprincipal	4'
	Oktave	4'	Piccolo	2'	Blockflöte	4'
	Gemshorn	4'	Terz	1 3/5'	Schwiegel	2′
	Rohrflöte	4'	Sifflöte	1'	Quinte	1 1/3′
	Quinte	2 2/3'	Cymbel	1' 5-fach	Cymbel	1/3' 5-fach
	Oktave	2'	Dulzian	16'	Krummhorn	8'
	Schwiegel	2'	Klarinette	8'	Messingregal	4'
	Cornett	8' 3-5-fach	Schwebung	8' (mit Princ. 8')	Tremulant	
	Mixtur	5-7-fach	Tremulant			
	Scharf	4-fach				
	Trompete	8'				



Clarine



## Pedal (C bis f1)

Principalbaß 16' Violon 16' Subbaß 16 Gedacktbaß 16' (Transmission) 8 Oktavbaß 8 Violoncello Bassflöte 8' (Transmission) Quinthaß 10 2/3' Oktavbaß Δ' Pedalmixtur 5-fach Posaune 16' 8' **Trompete** Schalmey 4' Singend Cornett 2'

Setzerkombination SK II, A - H, 1 - 8, drei verschließbare Registerebenen, Koppeln und Spielhilfen verschiedenster Art (u. a. Crescendo – Walze)

Erbaut wurde diese Orgel von der Firma Martin Schlimbach & Sohn, Würzburg, im Jahr 1889, sodann nach den Wünschen Max Regers erweitert (besonders durch das Schwellwerk) von der Firma Eberhard Friedrich Walcker & Sohn, Ludwigsburg, im Jahr 1932.

Umfassende Restaurierungs- und Reparaturarbeiten folgten in den Jahren 1992 bis 1994 durch die Firmen Wolfgang Hey – Urspringen, August Laukhuff – Weikersheim und Roland Killinger – Freiberg/Neckar.

Wiedereinweihung im Rahmen der Meininger Landesmusiktage "Hans von Bülow" am 6. Mai 1994 durch Prof. Werner Jacob (Nürnberg).





#### Johannes Brahms aus:

Elf Choralvorspiele, op. post. 122

Johannes Brahms verfasste im späten Frühiahr 1896 elf Choralvorspiele, welche allesamt erst posthum unter der Opuszahl 122 veröffentlicht wurden. Inhaltlich hat sich Brahms dabei auf lutherische Passions- bzw. Trauerchoräle konzentriert, und der schwermütige Charakter dieser Sammlung korrespondiert mit Brahms eigenem Erleben: Die ihm über viele Jahre besonders nahe stehende Clara Schumann ist im Mai 1896 nach einem Schlaganfall verstorben. Die Komposition der Choralvorspiele sind als direkte Auseinandersetzung mit Claras Tod zu verstehen. Darüber, wie eng die Bindung zwischen Brahms und der Frau seines Freundes Robert Schumann zeitweilig gestrickt war, lässt sich heute bestenfalls spekulieren, da die meisten Briefe ihrer Korrespondenz vernichtet wurden. Dass Brahms aber weit mehr als nur freundschaftliche Gefühle für Clara hegte, mit der er während der Abwesenheit Roberts vorübergehend sogar zusammenlebte, ist gesichert. Seine lebenslange Wertschätzung für Clara manifestiert sich somit in jenen Choralvorspielen, welche immerhin gut 40 Jahre nach der leidenschaftlichen Verliebtheit des 15 Jahre jüngeren Komponisten entstanden sind. Brahms, der in seinen letzten Lebensjahren eine enge Freundschaft zu Herzog Georg II. entwickelt und das kulturelle Leben von Meiningen maßgeblich bereichert hatte, starb 1897 nur ein lahr nach Clara Schumann

Choralvorspiel Nr. 10 ..Herzlich tut mich verlangen" Die Melodie des Hans Leo Haßler-Chorals "Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End" ist unter anderem mehrfach von Johann Sebastian Bach parodiert worden (...O Haupt voll Blut und Wunden" bzw. "Wie soll ich dich empfangen") und existiert daher in unterschiedlichen Mensuren Brahms' Choralvorspiel bezieht sich jedoch auf die ursprüngliche Fassung und spiegelt den Inhalt der Worte schon ab dem ersten Takt. Ruhig. geradezu kontemplativ führen in der rechten Hand Dreiklangsbrechungen in die schlichte Tonart a-Moll, die hier ebenso wenig zu reizen vermag wie das von "Trübsal und Elend" genährte irdische Dasein. Die linke Hand stützt das langsame Emporarbeiten der Harmonien dezent und setzt gleichzeitig den für dieses Stück ganz charakteristischen pulsierenden Orgelpunkt, ehe endlich im Pedal – ganz zurückhaltend – der cantus firmus aus dieser Trägheit heraus erwacht. Zwar nicht euphorisch, aber auch nicht ohne Zuversicht schaukeln sich die Harmonien in Stollen und Gegenstollen immer wieder nach oben, und durch das Anreichern von Terzen und Sexten vermeint man aus der Ferne den ersehnten himmlischen Chor zu erahnen. Die monotonen Achtel der linken Hand durchziehen das Stück konsequent und fehlen lediglich im ersten Teil des Abgesangs ("Ich hab Lust abzuscheiden von dieser argen Welt"). Nicht zufällig erinnert das Pulsieren an den Schlag eines ermüdeten Herzens, und nach dem letzten Emporheben der Harmonien ebben Melodie und Tempo allmählich ab. Ein langgezogenes Ritardando führt in die letzten Töne des Chorals ("o Jesu, komm nur bald!"), das Pulsieren setzt schließlich aus, und in einem trinitarischen A-Dur-Klang findet das Stück endgültig Ruhe.

#### Franz Liszt:

Präludium und Fuge über B-A-C-H

Das Motiv der Tonfolge B-A-C-H hat seit der allmählichen Wiederentdeckung Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert verschiedene Komponisten zu einer kompositorischen Hommage inspiriert. Franz Liszts "Präludium und Fuge über B-A-C-H" von 1855 bzw. 1870 (in der zweiten Fassung als "Fantasie und Fuge" bezeichnet) zählt dabei sicher zu den bekanntesten Schöpfungen. Das musikalische Thema – oder eher Motiv –, das durch die vier Töne gebildet wird, umfasst die zwei Halbtonschritte innerhalb einer kleinen Terz und stellt den Komponisten wegen der daraus folgenden schweren harmonischen Fassbarkeit vor eine Herausforderung. Liszts B-A-C-H ist dabei als große Suche angelegt – formal als Suche nach einer harmonischen Festlegung, daher der Beginn ohne ein vorgegebenes Vorzeichen; und inhaltlich steht die Suche nach dem Meister persönlich. Mit einer noch zögernden Fermate im Pedal auf dem tiefen b beginnt das Werk: es schwingt die Frage mit, ob der Geist Bachs überhaupt gerufen werden darf. Doch bald schon folgt dem Beschluss die Bewegung, das b wandert weiter zum a, zum c, zum h. Accelerierend greift die rechte Hand den charakteristischen Halbtonschritt gespiegelt und harmonisierend auf und deutet allmählich g-Moll an. den ersten Buchstaben des großen Namens als Terz interpretierend. In sehr freien Sechzehntelbewegungen, hin und wieder von einem akkordischen Einwurf unterbrochen, breitet sich das Präludium weiter aus. Auch das stets wiederkehrende Motiv wird aus seiner tonalen Verankerung gelöst, sequenziert, transponiert und auf seine Halbtonseufzer reduziert. Dass hier die Überschreibung "Fantasie" tatsächlich genauer trifft als "Präludium", wird durch die effektvolle, auf dynamische Kontraste setzende Fortführung deutlich, die sehr frei auf Höhepunkte zuarbeitet, um den Anlauf unvollendet wieder abklingen zu lassen. Erst am Ende des Präludiums, das wohl weniger wegen seiner formalen Anlage als vielmehr wegen der historischen Nähe zu Bach diesen Namen erhalten hat, wagt Liszt die erste tonale Festlegung mit g-Moll. Ein großer homophoner Block im Fortissimo, durchaus als Noema angelegt. harmonisiert das Motiv und führt es in die Variante G-Dur, ehe das Präludium im Piano mit zurückhaltenden Abwärtsseufzern ausklingt und nahtlos in den mit "Fuge" überschriebenen Teil leitet. Die Fuge selbst entpuppt sich iedoch rasch nur als Andeutung einer solchen und somit als Teil der Fantasie. Das Motiv wird zwar immerhin zum Thema ausgearbeitet, die Auseinandersetzung damit trägt jedoch allenfalls über einige Takte fugativen Charakter. Jener polyphone Ansatz ist misterioso und im Pianissimo gedacht, als leises Ahnen und Staunen über das scheinbar längst Vergangene, als Versuch, den Geist des barocken Meisters zu greifen. Aber schon nach kurzer Zeit wird das Thema akkordisch homophon gerahmt und die Chromatik des motivischen Halbtonschrittes vornehmlich durch Achtelfiguren in Manualen und Pedal durch das gesamte Tonmaterial getrieben. Abrupt wechselt die Tonart über e-Moll nach f-Moll, diatonische Skalen stürzen hernieder, das Thema scheint sich zu verlieren. und eine kurze vorzeichenfreie Passage markiert eine erneute Suche. Nach einem plötzlich einsetzendes fis-Moll mit auskomponierten Trillern taucht das Motiv als Zitat des Anfangs wieder auf, erweitert um einen Auftakt und die thematische Fortspinnung aus der Fuge. Liszt verknüpft nun das Thema mit oktavierten chromatischen Basslinien und schöpft großzügig aus den freien Figuren des Präludiums. Ein artikulatorisch kontrastiver Zwischenteil führt das Stück zurück nach e-Moll, und nach einem

letzten großen getrillerten Anlauf im Pedal steht wieder g-Moll; das Thema wird in einem grandiosen Maestoso und im fff homophon gefasst. Die Grundtöne der Tonartensuche von g über e. f und fis-Moll und zurück bilden dabei nicht weniger als denselben Intervallrahmen wie das B-A-C-H selbst. Ein letztes Mal steigert sich das Motiv, erscheint dann als Thema unisono und wird - ganz plötzlich und kurz vor Schluss – von einem leisen, sphärischen und neu harmonisiertem B-A-C-H unterbrochen. Fast scheint es, als sei die musikalische Séance nun beendet und als verflüchtige sich der Geist des barocken Meisters. Im Plenum wird ihm das Motiv ein letztes Mal hinterhergerufen, und das Werk endet nicht nur mit dem ersten Buchstaben des großen Namens. Dieses Mal steht er im Gegensatz zum Anfang nicht als Terz, sondern grundtönig als erhabener B-Dur-Klang: Liszts Suche war erfolgreich.

### Johannes Brahms:

Choralvorspiel Nr. 2 "Herzliebster Jesu"

Den Passionschoral "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" von Johann Crüger hat Brahms in der Originaltonart g-Moll belassen und eröffnet das Choralvorspiel ganz unvermittelt mit dem cantus firmus im Sopran. Der Grundton steht dabei zunächst allein für sich, als müsse die existenzielle Frage nach der Schuld Jesu ohne jeden Aufschub an die Welt gerichtet werden. Erst nach diesem Heraus-

platzen tritt zögerlich die Begleitung dazu, wellenförmig schwingt sie als Figur dreier Achtel schrittweise nach oben, dann gespiegelt nach unten. Der cantus firmus greift diese Figur in der veränderten Rhythmisierung des Chorals immer wieder auf und umspielt und verfremdet so die Melodie. Ohne Hektik entsteht dadurch eine Bewegung, die auf die innere Getriebenheit des lyrischen Ichs in dieser fundamentalen Frage nach der eigenen Schuld verweist. Wie sich schon der erste Tonin scheinbarer Ungeduld an die Welt mitteilt, vollziehen sich auch in der linken Hand wiederholt kleine melodische Ausbrüche, die als exclamatio bis hin zu gänzlich unsanglichen Dezimsprüngen die leise Erschütterung über das Geschehene unterstreichen. Mit Durchgangstönen und einem breit angelegten, klagenden passus duriusculus von c" zu g' im cantus firmus klingt das Werk schließlich der barocken Tradition folgend in G-Dur aus.

# Günter Raphael:

Introduktion und Chaconne in cis-Moll, op. 27 Nr. 1 Mit Günter Raphaels "Introduktion und Chaconne" ist ein Werk der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts zu hören. Entstanden ist es 1930 in Leipzig, wo Raphael bis 1934 Tonsatz lehrte, ehe er als "Halbjude" die Stelle verlor und schließlich mit Berufsverbot belegt wurde. Die folgenden Jahre der "stummen Periode", wie er sie nannte, verbrachte er mit seiner Frau

in Meiningen. Nach dem Krieg wurde er zwar wieder vollständig rehabilitiert und nach Köln berufen, die bis heute jedoch eher geringe Bekanntheit seiner Musik ist der NS-Kulturpolitik zuzuschreiben. Seine "Chaconne" bietet einen aufschlussreichen Einblick in Raphaels Stil. So changiert das Werk in der Introduktion zwischen einem notierten cis-Moll und scheinbarer freier Tonalität, ehe es sich nach mehreren halbchromatischen Läufen in den Manualen und wiederholtem Anlaufnehmen im Bass zu einer harmonischen Verortung bekennt. Das sich anschließende Thema setzt sich aus acht zum Großteil harmoniefremden Tönen. zusammen, beginnt mit cis und arbeitet sich eine None empor, ehe es wieder absinkt und über den Ton d guasi gleittonartig zurück zum Grundton führt. Jeder Ton des Themas steht dabei als halbe Note. Raphael folgt bei der sich anschließenden variativen thematischen Bearbeitung erkennbar der kompositorischen Ahnenreihe der Chaconne- bzw. Passacaglienform. So sind nicht nur barocke Figuren und Themenbehandlungen zu ahnen, die unwillkürlich an Bachs "c-Moll Passacaglia" erinnern. Auch spätromantische Einschläge, wie man sie zum Beispiel aus Regers "d-Moll Passacaglia" kennt, fließen in das Werk ein. Raphael verknüpft auf diese Weise in seiner "Chaconne", die er übrigens Karl Hoyer zugeeignet hat, auf eine ihm typische Weise den (kirchen)musikalischen Barock mit den kompositorischen Freiheiten der Moderne. Bemerkenswert ist Raphaels metrischer Umgang mit dem Thema und seinen Variationen: Nicht nur schöpft er aus der gesamten Breite möglicher Tondauern von Vierundsechzigsteln über Triolen und Ganzen, gegen Ende augmentiert er außerdem das Thema in einem gewaltigen Unisono und schafft so wieder Raum für eine harmonische Schwerpunktsetzung. Wirklich bemerkenswert aber ist der vorgegebene 4/4-Takt, welcher den grundsätzlich ungeradtaktigen Passacaglien bzw. Ciaconnes entgegensteht - Günter Raphael war Zeit seines Lebens nicht nur als souveräner Tonsetzer, sondern auch als humorvoller Mensch bekannt. Seine "Chaconne" zeugt von beidem.

# Richard Wagner:

Vorspiel zu Parsifal (Transkription von Sigfrid Karg-Elert)

Um einen solch großen sinfonischen Gedanken wie Richard Wagners Vorspiel zu seiner letzten Oper, dem Bühnenweihfestspiel "Parsifal", für die Orgel transkribieren zu wollen, braucht es alle Facetten eines großen, spätromantischen Instrumentes. Sigfrid Karg-Elerts orchestralen Registeranweisungen der Orgeltranskription tragen jener Voraussetzung Rechnung, sodass die charakteristischen Wagner'schen Klangfarben erhalten bleiben und dem natürlichen Zusammenhang von Sinfonik und Motivik in der Orgelfassung des Parsifalvorspiels entsprochen

wird. Die für die Wagneropern maßgebliche Leitmotivik trägt dabei den inhaltlichen Aufbau des Vorspiels, wobei Wagner Struktur mit Symbolik verwebt: Auf struktureller Ebene skizziert der Komponist ein symmetrisches Aufsteigen und Abfallen, sowohl das ganze Vorspiel mitsamt seiner Begleitfiguren fassend als auch die der Motive selbst. Als Symbol steht die Zahl Drei als trinitarischer Gedanke, der dem christlichen Erlösungskonzept durch Parsifal entspricht. Drei Themen werden vorgestellt: das bogenförmige Liebesmahl-Motiv, das drei Mal ansetzt – beim dritten Mal wiederum in dreifacher Erscheinung - und so das Vorspiel gliedert, dann das nach oben steigende "Dresdner Amen" als Gralsmotiv und das sich anschließende Glaubensmotiv, das durch seine Seguenzierungen wieder nach unten führt und so den Kreis schließt. Die Begleitharmonik des ersten Motivs bewegt sich ähnlich bogenförmig wie Motive und Werk innerhalb von Dreiklangsstufungen – dieselbe Handschrift übrigens, die das Rheingoldvorspiel aufweist. Auch in der Instrumentierung findet sich der Gedanke einer Dreisamkeit, wenn Streicher. Holz und Blech im Wechsel einander zuspielen. Die Umsetzung auf der Orgel fordert hier die passende Registrierung und alle Möglichkeiten einer dynamischen Entfaltung. Die klare Struktur des Werkes verdichtet sich motivisch zum Ende hin. Entschwebend, nach einer lang ausgehaltenen Dominante, steigt der Bogen mit dem "Dresdner Amen" ein letztes Mal empor und verbleibt schließlich als Verheißung und Erlösung zugleich.

## Max Reger:

Fantasie und Fuge in d-Moll, op. 135b

Mit seinem Opus 135b hat Max Reger zwischen 1914 und 1916 sein beeindruckendes letztes großes Orgelwerk geschaffen. Die Entstehungsgeschichte dieser Fantasie und Fuge ist bislang nicht abschließend geklärt. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Reger noch in seiner Meininger Zeit die Idee und die entsprechenden kompositorischen Skizzen im Kopf hatte, um dem verehrten Richard Strauss ein musikalisches Denkmal zu setzen. Lange Zeit war heftig darüber diskutiert worden, welche der zwei bestehenden Fassungen - die zweite ist der ersten gegenüber um knapp 40 Takte, vornehmlich in der Fuge, gekürzt - als gültige anzuerkennen ist, da vermutet wurde, dass Karl Straube die Kürzung vorgenommen oder wenigstens veranlasst haben könnte. Mittlerweile geht man jedoch davon aus, dass Reger die Streichungen selbstständig durchgeführt hat, weswegen in aller Regel nur noch die zweite Fassung interpretiert wird. Das Werk selbst scheint sich zunächst in vier größere Teile zu gliedern: Die für sich stehende Fantasie, die erst nach einem Doppelstrich von der Fuge abgelöst wird; die Fuge selbst, die in zwei größeren Absätzen jeweils ein Thema vorstellt und verarbeitet, sowie die sich anschließende Doppelfuge jener beider Themen, welche die mit pppp beginnende Fuge synthetisierend in das mit ffff überschriebene Finale führt. Dabei sprechen iene fast peniblen dynamischen, artikulatorischen Tempo- und Manualvorgaben. welche das Werk durchziehen, zwar ganz vom Duktus Regers. Die Präzision der Registerangaben hingegen, die beispielsweise zu Beginn der Fantasie einen Spaltklang fordern oder die Fuge mit hohen und leisen Klängen beginnen lassen, ist für Regers Verhältnisse innovativ und weist ganz deutlich in die Richtung der Neuen Musik, in welcher jeder musikalische Parameter, auch die Klangfarbe, vom Komponisten vordefiniert wird. Hier ist zu erahnen, welche Wege Reger parallel zur sich gerade entwickelnden Serialität hätte einschlagen können. Auch die drei Hauptthemen (Fantasie, Fuge I, Fuge II) scheinen progressiv in der freien Tonalität verankert, aber dieser Höreindruck wird sehr rasch revidiert: Reger bleibt das ganze Werk über dem harmonischen Denken verpflichtet. So greift er im harmonischen Rückbezug im ersten Fugenthema die ersten drei Töne des viertönigen Fantasiethemas auf, welches durch den übermäßigen Sekundschritt und seine harmoniefremden Tönen als in der Neuen Musik verwurzelt wirkt, aber bereits von Bach (BWV 4) verwendet wird. Die Gratwanderung zwischen barocker Tradition und Neuer Musik wird dabei nach dem ersten Erklingen des relativ spät erkennbaren Fantasiethemas deutlich, indem das Thema im Pedal sofort gespiegelt wird. Beide Tonfolgen werden die Fantasie hindurch gleichberechtigt behandelt. Die chromatisch-harmonischen Verengungen zelebriert Reger hier sowohl als harmonischen Quasikontrapunkt als auch in der Themenbehandlung selbst, und hier wird trotz fortlaufender chromatischer Sequenzierungen durch den immer wiederkehrenden, zum Teil nur in der Notation ersichtlichen Tonartenbezug eine scharfe Grenze zur freien Tonalität gezogen. Die Fuge zeichnet sich schließlich besonders durch die enorme Gegensätzlichkeit ihrer beiden Themen aus, die erst später in der Doppelfuge zusammenfinden. Damit folgt Reger dem Diktat eines Themendualismus, wie beispielsweise in der klassischen Sonatenhauptsatzform üblich, was den Reiz der Fuge maßgeblich mitträgt. Bei der Behandlung des zweiten Fugenthemas verfährt Reger analog zum Fantasiethema. Wo das erste Thema noch eine saubere, kontrapunktische Dux-Comes-Umsetzung erfährt und fünfstimmig durchexerziert wird, weicht das zweite Thema, das sich sofort durch das angezogene Tempo und seine Staccatotupfer von den großen Bögen des ersten Themas deutlich unterscheidet, die strengen Vorgaben auf und steht kontrastiv als Kind der Neuen Musik: Das Thema wird als Regelbruch auf der Unterquinte beantwortet und zwar als rhythmisch vollständiger, melodisch nur richtungsentsprechender Krebs. Erst der Einsatz der dritten und vierten Stimme führt die Fuge wieder in eine gewisse Regeltreue zurück, wobei in der Fortführung das Thema immer wieder auf sein rhythmisches Muster reduziert wird. Reger hat seiner Hingabe für chromatische Durchführungen auch hierbei großzügig Raum gegeben, und nach dem crescendierenden Übergang des zweiten Themas in die Doppelfuge setzt der Bass – fast kommt es einer Erlösung gleich - endlich wieder mit dem ersten Fugenthema ein. Die auf den ersten Blick bestehende Vierteiligkeit des Werkes gerät schließlich zu einem großen Ganzen, denn Reger spannt so den thematischen Bogen von der Fantasie bis zum Ende der Doppelfuge: Das erste Fugenthema schlägt durch seinen Rückbezug die Brücke zur Fantasie und in der Doppelfuge werden schließlich die eigentlich so gegensätzlichen Themen miteinander versöhnt. Beide Themen wandern nun, sich gegenseitig kontrapunktierend, durch Pedal und Manuale und steuern in ein harmonisch massives und breites Ritardando. Das Pedal antizipiert mit dem tiefen d als Orgelpunkt schon die Schlussharmonie, und mit einem strahlenden und funktional eindeutigen D-Dur Klang beschließt Reger sein letztes großes Orgelwerk, ein, wie er es nennt, Orgelwerk größten Styls – nicht zu lang.

Dr. Melanie Kleinschmidt



Foto: Jörg Ritter

#### Sebastian Fuhrmann

Erster Klavierunterricht im Alter von 7 Jahren, später Orgelunterricht bei Domkantor Reinhardt Ohse (Naumburg). Von 1999-2006 Studium der A-Kirchenmusik an der Hochschule für Musik "Franz Liszt" Weimar, im Fach Orgel bei Prof. Rainer Böhme und Prof. Martin Schmeding. Chorleitung bei Prof. Jürgen Puschbeck. Stipendiat der Evangelischen Studienstiftung Villigst e.V. Von 2005 bis 2007 hauptamtlicher Kirchenmusiker der Bachstadt Ohrdruf (Thüringen). Meisterkurse bei Bernard Coudurier, Olivier Latry und Ludger Lohmann.

Seit Januar 2008 Stadtkantor und Kreiskantor in Meiningen.



# **Impressum**

- CD-Reihe: "Orgelland Thüringen" Vol. 4
- © Evangelisches Kantorat Meiningen, Kreiskantor Sebastian Fuhrmann
- @JUBALmusic Berlin, 2013 · www.iubal.de · CD-Nr, 130701
- Tonaufnahme: 10. 12. Juni 2013
- Aufnahmeleitung, Technik und Schnitt: Dipl.-Tonmeister Jörg Ritter, Berlin
- Bildnachweis: Dana Seugling, Portrait foto-ed, Meiningen
- Gestaltung und Grafik: Angelique Sachse, re-bird mediendesign, Köln
- Text: Dr. Melanie Kleinschmidt, Meiningen
- Lektorat: Anke Gerlach  $T \cdot T \cdot B$  Ton Text Bild, Berlin
- CD-Herstellung: CDAlbrechts, Suhl · www.cda.de
- Gesamtredaktion: Horst Brauner JUBAL MUSIKPRODUKTIONEN BERLIN Hildegardstr. 21  $\cdot$  10715 Berlin  $\cdot$  Telefon: 030 / 853 48 18 (AB)  $\cdot$  E-Mail: jubal@jubal.de

#### Bezugsadresse:

Evangelisch-Lutherisches Pfarramt Meiningen · Neu-Ulmer-Str. 25b · 98617 Meiningen Telefon: 03693 / 84 09 0 · E-Mail: info@ev-kirche-meiningen.de

# JUBAL MUSIKPRODUKTIONEN BERLIN - Hildegardstraße 21, 10715 Berlin Telefon (030) 853 48 18, E-Mail jubal@jubal.de, Internet www.jubal.de





















