



Großes

ORGELKONZERT

MIT WERKEN VON
J.S.BACH, M. DUPRÉ,
M. REGER, F. LISZT
UND CH.-M. WIDOR

AN DER ORGEL:
JENI BÖHM
– MIT LIVE
VIDEOÜBERTRAGUNG

PROGRAMM

STIFTSBASILIKA ST. MARTIN
SAMSTAG, 20. APRIL 2024
BEGINN 11.45 UHR | EINLASS 11.15 UHR



PROGRAMM

J.S. Bach (1685-1750) „Toccat, Adagio und Fuge in C-Dur“ BWV 564

Marcel Dupré (1886-1971) „Prelude et Fugue en sol mineur“

Charles-Marie Widor (1844-1937) „V. Adagio“

aus: 2. Symphonie op.13. No.2

Franz Liszt (1811-1886) „Der Gnade Heil“ (2. Fassung)

nach Richard Wagners Pilgerchor aus Tannhäuser

Max Reger (1873-1916) Choralfantasie

„Freu dich sehr, o meine Seele“ op. 30



An der Orgel: Jeni Böhm – Stiftsorganistin und Chorregentin St. Martin Landshut –

Jeni Böhm wuchs in einer gläubigen katholischen Familie auf und bekam ab dem fünften Lebensjahr Klavier- sowie später Violinenunterricht. Bald schon musizierte sie jedes Wochenende mit einer Jugendband im Gottesdienst. Sie erhielt zahlreiche Preise bei verschiedenen Kinderwettbewerben und war die zweite Preisträgerin im Fach Komposition bei „Jugend musiziert“ in Busan. Während ihres Studiums der Komposition (1998–2002) an der EWha-Universität in Seoul war sie als Korrepetitorin beim Universitätschor der Jesuiten tätig und entdeckte dort ihre Leidenschaft zur Kirchenmusik. 2004 begann Jeni Böhm Kirchenmusik zu studieren (Orgel bei Prof. Friedemann Winklhofer/Prof. Edgar Krapp und Chorleitung bei Prof. Michael Gläser). 2011 war sie Stipendiatin des DAAD und schloss ihr Studium an der Hochschule für Musik und Theater in München mit dem A-Diplom ab. Zunächst arbeitete sie in St. Peter und Paul in Aschheim als hauptamtliche Kirchenmusikerin, 2017 wechselte sie nach Landshut an die Stiftsbasilika St. Martin und verantwortet seit 2022 zusätzlich die Kirchenmusik der St. Jodok. Jeni Böhm trat als Soloorganistin, Dirigentin und Continuo-Spielerin bei Konzerten in Deutschland und Frankreich auf.

WERKEINFÜHRUNG

Kurz nach seinem Dienstantritt am Weimarer Hof 1708 komponierte Johann Sebastian Bach seine **Toccat, Adagio und Fuge in C-Dur BWV 564**. Die Toccat, in der die brillante, von überraschenden Pausen aufgelockerte Einstimmigkeit im Manual von einem virtuosen Pedal-Solo beantwortet wird, geht vom Gestus der freien Improvisation in einen spielfreudigen Concerto-Teil über. Deutlich wird nicht allein die Virtuosität des 24-jährigen Hoforganisten, sondern auch die Vertrautheit mit den tonangebenden Strömungen der Komposition, etwa dem spieltechnischen Niveau der norddeutschen Orgelschule oder dem in Deutschland noch wenig bekannten Stil der italienischen Konzerte und Sonaten (etwa Albinonis oder Vivaldis). Von dort übernahm Bach die Idee, zwischen Toccat und Fuge das lyrische Adagio einzufügen: eine instrumentale „Aria“, die im Charakter an den langsamen Satz z.B. eines Violin-Konzerts erinnert, sich gegen Ende jedoch in einen nachdenklichen Abgesang voll schmerzhafter Dissonanzen und kühner Harmoniewendungen verwandelt. Kaum größer könnte der Kontrast zur lebhaften Fuge sein, die durch das Spiel mit Pausen und wechselnden Akzentsetzungen auch Momente des Überraschenden und Humorvollen enthält. Gegen Ende löst der Komponist die vielstimmige Textur wieder in einstimmige Passagen sowie ein kurzes Pedalsolo auf und schließt so den Kreis zum Beginn der Toccat.

Sein **Präludium und Fuge in g-Moll op. 7 Nr. 3** muss auch zu Marcel Duprés eigenen Lieblingswerken gehört haben, schließlich sind hunderte von Orgelkonzerten dokumentiert, in denen er es als wirkungsvolles Zugabenstück verwendete. Das in leisen Klangfarben gehaltene Präludium präsentiert eine rasche, mit Flötenstimmen registrierte Bewegung, ein geheimnisvoll-nervöses Perpetuum mobile, das mit einem ruhigen Thema in langen Notenwerten überlagert wird. Zunächst im Pedal, später in der Oberstimme, erklingt es schließlich in vollen Akkorden. (Im Pedal werden stellenweise vier Töne gleichzeitig gehalten!) Die anschließende Fuge stellt ein lebhaft-tänzerisches Thema vor, dessen Kopfmotiv an den Rhythmus des Namens „Marcel Dupré“ anklängt. Es erscheint in mehreren Durchführungen, in der zweiten Hälfte des Stücks auch in umgekehrter Gestalt. Das nun wiederkehrende Thema aus dem Präludium erweist sich als Klammer zwischen beiden Sätzen; die Kombination aus beiden Themen dominiert den triumphalen Schluss des Stücks.

Der neue Orgeltyp des Instrumentenbauers Cavallé-Coll, dessen Klangmöglichkeiten die Zeitgenossen oft denen eines Orchesters verglichen, inspirierte Charles-Marie Widor ab den 1870er-Jahren zur Komposition seiner „Orgelsymphonien“. Im **Adagio** seiner **zweiten Sinfonie op. 13, Nr. 2** (publiziert 1872) stellen zarte Streicher-

Register ein lyrisch-liedhaftes Thema vor; es erklingt im ersten Abschnitt des Satzes zweimal, jeweils eingeleitet durch ein weit ausgreifendes Flötensolo. Nach einer kurzen Durchführung wird es als Reprise wieder aufgenommen, nun überlagert von der Solo-Kantilene der Flöte, die am Schluss in sentimental Terzen geführt wird.

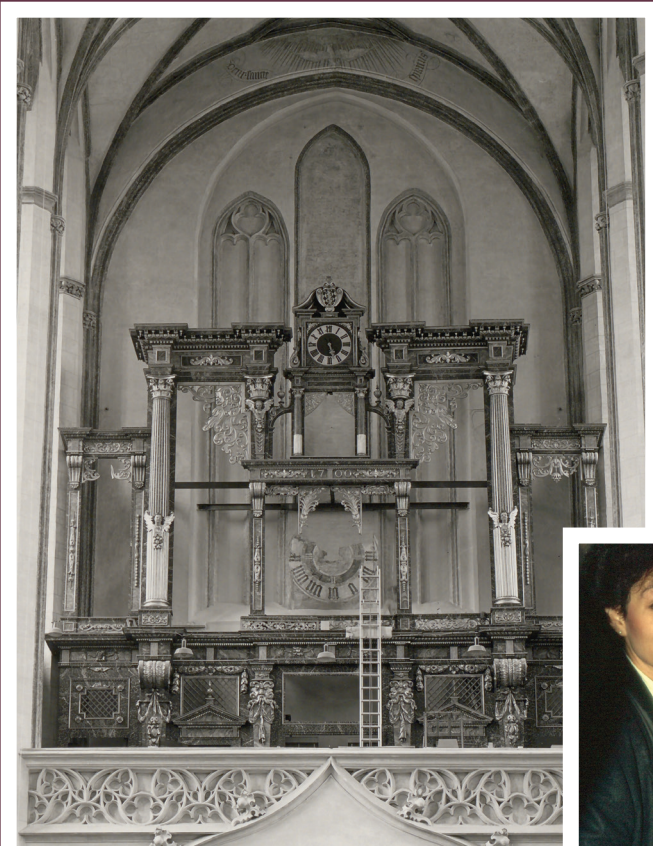
1860 verfasste Liszt eine Orgeltranskription des **Pilgerchors** aus Wagners „**Tannhäuser**“. Es war die Oper „Tannhäuser“ gewesen, mit der 1849 – Liszt hatte sie mit großem Erfolg an der Weimarer Hofoper dirigiert – die Freundschaft zu seinem späteren Schwiegersohn Richard Wagner ihren Ausgang nahm. Das choralartige, quasi sakrale Thema des Pilgerchors, mit dem die Ouvertüre beginnt, verweist auf die Schlusszene der Oper, wo die aus Rom zurückkommenden Pilger von der wunderbaren Vergebung der Sünden des eben gestorbenen Tannhäuser berichten („Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden“). Wenn sich der Chor, überlagert von den nachschlagenden schnellen Noten der Oberstimme intensiviert, „wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung“, so Wagner selbst. In seiner 1860 verfassten Orgeltranskription wählt Liszt im Gegensatz zur Wagnerschen Opulenz ein leises Ende, das er in der zweiten Fassung von 1862 nochmals zu einem Ausklingen in ätherischen, hohen Lagen ändert.

Seine **zweite Choralphantasie über „Freu dich sehr, o meine Seele“ op. 30** komponierte Max Reger im Jahr 1898. In der Form der „Choralphantasie“ integriert Reger eine Folge von Choralvariationen in eine freie, dynamische Gesamtanlage, deren Überleitungen, Steigerungen und Umbrüche auf den Stimmungen und Bildern des Choraltextes basieren. Die vorangestellte Einleitung greift hier das barocke Modell von Toccata und Fuge auf. Virtuose Spielfiguren wechseln sich mit dissonanzreichen Akkord-Ballungen ab, choralartig und ernst präsentiert sich das Fugenthema, das Reger auch als Überleitungsthema zwischen den nachfolgenden Variationen verwendet. Sein Freund Karl Straube, der Organist der Uraufführung, fühlte sich durch die dreifache Tonwiederholung und den folgenden Abwärts-Sprung an den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ – zugleich das Thema der ersten Choralphantasie – erinnert.

Die Wahl des barocken Sterbechorals „Freu dich sehr, o meine Seele“ mag dazu beigetragen haben, dass diese Fantasie zu den seltener gespielten gehört. Die Freude, die sich im Choraltext äußert, bleibt ganz auf die jenseitige Welt und die Vereinigung mit Christus gerichtet, zu dem das Diesseits als „Jammertal“ in Kontrast steht. Schwierigkeiten bereitet dem Hörer aber auch die oft verdeckte oder stark variierte Verarbeitung des Chorals. Während er in der ersten Strophe noch klar hörbar als Mittelstimme eines Trios erklingt, präsentiert ihn bereits die zweite Strophe, die das Flehen zu Gott behandelt, in ausdrucksvollen Umspielungen, angelehnt an

den „kolorierten cantus firmus“ der Barockzeit. Auf die folgende Variation, die in der Schilderung der Bedrängnis durch „Teufel, Sünd und Hölle“ auch musikalisch einen dramatischen Höhepunkt bildet, folgen wiederum mehr als zwei Strophen, die die Choralmelodie verbergen: Zunächst wird sie, wenn der Text die nächtliche Stimmung der aufgehenden Morgenröte beschwört, den Tiefe des Pedals übertragen (eingeleitet durch das Zitat von „Wie schön leuchtet der Morgenstern“), die folgende Variation ist wiederum „koloriert“. Wie sehr Reger die Erkennbarkeit der Choralmelodie von musikalischen Überlegungen abhängig macht, zeigt aber besonders die folgende, vorletzte Strophe: Während am Beginn – im Text geht es um das Verschwinden der Sinne, des Augenlichts und des Gehörs – das Thema unhörbar in den Mittelstimmen bleibt, erscheint es wieder an der Oberfläche, sobald der Textdichter seine Zuversicht auf Christus („mein Licht und Hort“) äußert. Nichts wäre einseitiger, als Regers zweite Fantasie nur auf die „Symbolisierung des Trüben, Schmerzlichen, der Lebensentsagung, der Todesangst“ zu reduzieren, wie es sein ehemaliger Orgellehrer Adalbert Lindner tat. In der letzten, den Ausblick auf die ewige Herrlichkeit gebende Strophe, wo die Choralzeilen teils im Kanon geführt werden, wird alles Filigrane aus der Bewegung nach und nach zurückgenommen, bis das Thema schließlich die Verwandlung zum schlichten Triumphchoral im vollen Werk vollzogen hat.

Konstantin Esterl



Orgelgehäuse ohne Pfeifen im Jahr 1984



Edith Mayrhofer-Hildmann,
Chordirektorin und Organistin der
Stiftsbasilika St. Martin (1983-2017)
an der neuen Simon-Organ

GESCHICHTE DER ORGEL IN ST. MARTIN

- 1485** Die Landshuter Martinskirche verfügt bereits über eine Kleinorgel auf der Empore über der Sakristei.
- ab 1604** Nach der Überführung der Kastulus-Reliquien am 15. Mai 1604 wird die Westempore in der Martinskirche eingezogen.
- 1620-1625** Erbauung der ersten, zweimanualigen Hauptorgel auf der Westempore durch den Münchner Orgelbauer Hans Lechner in das noch heute vorhandene Gehäuse;
- Disposition:* Portuzial 8' | Prinzipal 8' | Mixtur 4 f. | Cornet 2 f. | Cimbel 3 f. | Gedackt 8' | Sifflöte 4' | Flöte 4' | Solo 8' | Bordun 8' | Subbass 16' | Oktavbass 8' | Quintbass 6' | Mixturbass 4' | Prinzipalbass 16'
- 1700** Farbliche Fassung des Orgelgehäuses aus der Werkstatt von Hans Georg Weissenburger, Landshut
- 1864** Restaurierung der immer wieder umgebauten Lechner-Organel;
- Disposition:* Prinzipal 8' | Oktav 4' | Quint 3' | Mixtur 4 f. | Cimbel 3 f. | Cornet 4 f. | Porton 8' | Copel 8' | Gamba 8' | Horn 4' | Pordon 8' | Viola 8' | Flöte 4' | Horn 2' | Copel 8' | Prinzipalbass 16' | Subbass 16' | Oktavbass 4' | Violon 8' | Mixturbass 4 f.
- 1902** Aus einem Gutachten über den Zustand der Martinsorgel:
„... die schwindsüchtigen und halbverhungerten Tone und die kläglichen Disharmonien der tönenden Orgel berühren jedes musikalische Ohr unangenehm und rufen ein Gefühl der Disharmonie hervor.“
- 1909** Errichtung einer neuen Chororgel auf der Empore über der Sakristei mit 14 Registern durch die Orgelbaufirma Steinmeyer, Oettingen
- 14. Juni 1912** Auftragsvergabe eines Orgelneubaus auf der Westempore an die Orgelbaufirma Koulou, Augsburg
- 14. Juni 1914** Weihe der neuen dreimanualigen, pneumatischen Taschenladen-Organel mit 68 Registern (der bereits vorhandene Orgelprospekt bleibt erhalten und wird um die beiden Pedaltürme erweitert. Der Mittelteil des Gehäuses wird um 80 cm vorgeschoben.)
- April 1945** Schwere Beschädigung der Orgel durch den Einschlag einer amerikanischen Panzergranate; Reparaturen häufen sich.
- 3. April 1981** Auftrag eines Orgelneubaus an die Landshuter Orgelbaufirma Ekkehard Simon
- 11. Nov. 1984** Weihe der neuen viermanualigen, mechanischen Schleifladen-Organel mit 77 Registern; Op. 51 der Orgelbaufirma Simon
- September 2013** Generalreinigung der Orgel durch die Orgelbaufirma Jann, Allkofen; Spieltischversetzung an das Gehäuse (wie bei der ersten Orgel 1624). Reinigung des Gehäuses durch die Firma Empl, Landshut.

Zur Orgelgeschichte wurden die Forschungsergebnisse des Organologen Georg Brenninger in der Schrift „Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern“ (99. Band) 1973 veröffentlicht.

DISPOSITION DER SIMON-ORGEL

I. Manual (Hauptwerk)

Prinzipal	16'	Oktave	4'	Großmixture	5-6 f. 2 2/3'
Gedackt	16'	Nachthorn	4'	Kleinmixture	4 f. 1 1/3'
Oktave	8'	Großterz	3 1/5'	Trompete	16'
Holzflöte	8'	Quinte	2 2/3'	Trompete	8'
Gamba	8'	Superoktave	2'	Vox humana	8'
Großquinte	5 1/3'	Kornett	1-5 f. 8'		

II. Manual (Oberwerk)

Prinzipal	8'	Oktave	2'	Scharf	5 f. 1 1/3'
Bleigedacht	8'	Waldflöte	2'	Zimbel	3 f. 1/2'
Quintade	8'	Terz	1 3/5'	Dulzian	16'
Oktave	4'	Spritzquinte	1 1/3'	Cromorne	8'
Rohrflöte	4'	Oktävlein	1'		

III. Manual (Schwellwerk)

Bourdon	16'	Oktave	4'	Plein Jeu	5-6 f. 2'
Flötenprinzipal	8'	Traversflöte	4'	Fagott	16'
Rohrgedackt	8'	Quintflöte	2 2/3'	Oboe	8'
Viola da Gamba	8'	Siffelöte	2'	Clairon	4'
Schwabung	8'	Terzflöte	1 3/5'		

IV. Manual (Brustwerk)

Holzgedackt	8'	Blockflöte	2'	Rankett	16'
Weidenpfeife	8'	Terz	1 3/5'	Schalmeiregal	8'
Prinzipal	4'	Septime	8/7'	Glockenspiel	c-d''' 8'
Kopflöte	4'	None	8/9'	Zimbelstern	
Nasat	2 2/3'	Undecime	8/11'		
Oktave	2'	Zimbel	3-4 f. 1/2'		

Pedal

Prinzipal	16'	Spitzflöte	4'	Posaune	32'
Violonbass	16'	Flachflöte	4'	Posaune	16'
Subbass	16'	Basszink	3f. 5 1/3'	Trompete	8'
Quintbass	10 2/3'	Rauschbass	5f. 2 2/3'	Helltrompete	4'
Oktave	8'				
Pommer	8'	Mechanische Spieltraktur			
Terzbass	6 2/5'	Elektronische Setzeranlage			
Oktave	4'				

Koppeln I/P, II/P, III/P, IV/P

IV/I, III/I, II/I, III/II, IV/II

Sub III-II, Super III-II, Sub III, Super III