Max Reger, Zehn Stücke für Orgel op. 69

Meine These zu Max Reger, Zehn Stücke für Orgel op. 69:
10 = 3 + 4 + 1 + 2 Stücke haben b-a-c-h als Korrelat

Die erweiterte Fassung dieser These lautet:
10 = 3 + 4 + 1 + 2 im Korrelat zu b-a-c-h im Korrelat zu den vier Saiten der Violine im Korrelat zu Stück 3 ‚Basso ostinato'.

Dies fußt auf folgenden Gegebenheiten in Regers Opus 69:
Drei Stücke auf Grundton e, vier Stücke auf Grundton d, ein Stück auf Grundton g, zwei Stücke auf Grundton a.

3 + 4 + 1 + 2 Stücke in e, e, e / D, d, D, D / g / a, a

Stück 3 der 10 Stücke ist das Stück ‚Basso ostinato'.

Der Basso ostinato lautet E-e-E-e / E-e-E-e / E-e-E-e / D-d-A-a in der Tonart e-Moll mit Mollterz g, aber Schlussklang in E-Dur.

Eine Pointierung der Zahl 3 kann man in Regers Opus 69 gegeben sehen anhand
Stück 3 als Sonderstellung mit Basso ostinato;
drei verschiedene Töne e, d, a im Basso ostinato als E-e-E-e / E-e-E-e / E-e-E-e / D-d-A-a;
dreimalige Durtonart D-Dur der Stücke 4, 6, 7 als den einzigen Stücken in Dur dieses Opus;
drei Stücke in e-Moll zu Beginn sowie drei Stücke am Ende in g-Moll und a-Moll;
die Terz als Unterscheidungsmerkmal von Moll und Dur.

Die leeren Saiten e'', d', g, a' der Violine spiegeln sich in den Streicher-Idiomen der Stücke
V Capriccio d-Moll mit Beginn als ‚Violine solo' und
VI Toccata D-Dur mit Beginn als ‚Violoncello solo'

Innerhalb von zehn Stücken bilden diese beiden Stücke die innere Mitte bzw. Ende von Heft 1 und Beginn von Heft 2.

Dies wirft die Frage auf, ob auch – wie es in Opus 59 nachweislich gegeben ist – in Opus 69 die formale Strukturierung einer Symmetrie vorliegt.
Nr. 1 und 2 Praeludium und Fuge e-Moll Nr. 9, 10 Praeludium und Fuge a-Moll

Mit
Nr. 5 Capriccio d-Moll in der Attitude
‚Violine solo' und Nr. 6 Toccata D-Dur in der Attitude
‚Violoncello solo'
ist anhand der beiden Zentralstücke einerseits ein Kontrast zwischen Moll und Dur exponiert und ebenso liegt ein Kontrast zwischen der Attitude des hohen und des tiefen Streichinstrumentes vor. Doch andererseits ergeben sich aus Grundton d sowie der Assoziation des Streichinstruments Gemeinsamkeiten.

Mit
Nr. 4 Moment musical D-Dur vs. Nr. 7 Fuge D-Dur
korrelieren zwei Stücke anhand gleicher Tonart symmetrisch. Doch andererseits ergibt sich ein Kontrast zwischen einem elegischen Andantino con moto mit Kantilene in Nr. 4 und einem tänzerisch-musikantischen Allegro possibile als Fuge in Nr. 7.

© Christoph Bossert, November 2024

Die Grundtöne bzw. Tonarten lauten für die genannten Stücke

1, 2, 4, 5 vs. 6, 7, 9, 10:
e, e, D, d vs. D, D, a, a

Ganz offenkundig ist dazu der Basso ostinato aus Nr. 3 anhand der Töne

E-e-E-e / E-e-E-e / E-e-E-e / D-d-A-a

das Korrelat bzw. der Mikrokosmos.

Im nächsten Schritt stellt sich die Frage, aus welchen Gründen man postulieren könne, dass sich Nr. 8 Romanze g-Moll zu Nr. 3 Basso ostinato e-Moll zueinander als symmetrische Gegenstück verhalten würden.

Eine plausible Argumentation hierfür gelingt allein auf der Vergleichsebene struktureller Kontrastbildung bei gleichzeitiger Gemeinsamkeit gegebener Parameter. Genau dies wurde anhand der Erörterung zur Beziehung zwischen Nr. 5 und 6 sowie 4 und 7 deutlich.

Für
Nr. 3 Basso ostinato e-Moll vs. Nr. 8 Romanze g-Moll
liegt der Kontrast zwischen dem Momentum der Starre und expressiver innerer Bewegung auf der Hand. Gemeinsamkeiten ergeben sich mittels des Wechselspiels aus duolischem und triolischem Rhythmus sowie aus folgender Beobachtung:
Nr. 3 ist basiert auf der Starre des Basso ostinato. Zunehmend expressiver werdende Gesten treten dazu im Manual in Kontrast. Umgekehrt verhält es sich in Nr. 8: Zu dem im Laufe des Stückes zuweilen äußerst zugespitzten Expressivo (ab T. 21 sempre agitato) kontrastieren verharrende – gleichsam ostinate – Momente zu Beginn sowie im Bass der Takte 9 bis 14. Dabei wird deutlich erkennbar, wie das elegische Momentum der fallenden Terz des Anfangs sowie der Takte 12 bis 14 anschließend in die steigende Terz und dreifache Geschwindigkeit umgeformt wird, um daraus den Kontrast einer A-B-A-Form zu generieren.

Im Ave Maria aus op. 80, 5 wird Reger in den Takten 18 bis 20 den Gestus der Takte 18 bis 20 der Romanze g-Moll aus op. 69, 8 wiederkehren lassen; Opus 80 ist seit Opus 69 die nächste Sammlung von unterschiedlichen Orgelstücken. Mit Opus 80, 5 und Opus 80, 8 stehen sich innerhalb der symmetrischen Ordnung von zwölf Stücken ein Ave-Maria in Des-Dur und eine Romanze in a-Moll gegenüber - ursprünglich sollte diese Romanze in Opus 80 nicht die achte, sondern die fünfte Stelle einnehmen, wie das Autograph zeigt (siehe S. 10).[1]

Meine Conclusio lautet:

Es spielt.

Was ebenso spielt, sind Regers Varianten des Dreiermetrums.
Dabei bemerkt man: Nr. 7 Fuge D-Dur steht in 3/4, doch aus Takt 2 und 3 ergibt sich eine Hemiole anhand 2/4 + 2/4 + 2/4.

[1] *Sämtliche Orgelwerke, Band 4*, S. 58, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1988 (Plate 8494)

© Christoph Bossert, November 2024

Gerne darf man nun das Experiment wagen, den vorgegebenen 6/8-Takt in Nr. 4 Moment musical D-Dur auch einmal als 3/4-Takt zu erproben.

In Nr. 3 Basso ostinato e-Moll wird es ganz kokett, indem der vorgegebene 4/4-Takt anhand der Dynamik zu Beginn als 3/4 + 5/4 aufgefasst werden könnte.

In Nr. 8 Romanze g-Moll – in der Sicht als symmetrisches Gegenstück zu Nr. 3 Basso ostinato – stellt sich im Verlauf von je 3 Achteln aufgrund von Überbindungen die Folge von

1+2+1+2+1+2

Achteln ein.

Nichts steht fest.

Gib einem Gedanken einen Stoß.
Er fällt leicht um.
(John Cage)

Doch in dialektischer Umkehr dazu erwächst hieraus ein äußerst stabiles Konstrukt: Es ergibt sich ein äußerst kohärentes Verhältnis zwischen der viertaktigen Gestalt des Basso ostinato in Opus 69 als Pendelbewegung der Töne e, d und a und dem Tonartenkonstrukt auf den Grundtönen e, d und a der insgesamt acht symmetrisch stehenden Stücke 1, 2, 4, 5 vs. 6, 7, 9, 10 in Relation zu den Stücken 3 und 8 als Basso ostinato vs. Romanze.

Und eine weitere Kohärenz zum Junktim aus Vergleichbarkeit und Nicht-Vergleichbarkeit stellt sich auf der Ebene des ostinaten Verharrens auf gleichbleibendem Grundton in den Stücken 1-3, 4-7 sowie 9, 10 anhand der Grundtöne e, d und a ein. Zum mehrmaligen Erscheinen der Grundtöne e, d und a tritt das einmalige Erscheinen des Grundtones g in Kontrast.

Philosophiert man die Ziffernfolge 3-4-1-2 weiter und überträgt sie beispielsweise auf den Raum der Töne zwischen a und c‘, so ergibt sich als Analogie:

3-4-1-2
vs.
b-a-c‘-h

Dies wiederum führt anhand der real gegebenen Ebene der Grundtöne e, d, g und a zu den leeren Saiten der Violine. Das Spiel auf der Violine oder auf dem Violoncello ist dann in den beiden *mittleren* von zehn oder dem *letzten* bzw. dem *ersten* von je fünf Stücken abgebildet.

Dies wiederum führt anhand der somit in der Mitte verorteten Kompositionen zum Kontrast zwischen d-Moll und D-Dur und somit zum Kontrastprinzip.

Alles Spekulation? Oder Kunst?
Oder: Die spielerische Souveränität des Komponisten Max Reger.

> Als man Reger darauf ansprach, warum er keine Analyse von Musikstücken veröffentliche, antwortete er sinngemäß, dass er in der gleichen Zeit bereits ein Stück schreiben könne und dies doch viel sinnvoller sei.

Das Kontrastprinzip ist anhand der Parameter Dur und Moll, laut und leise, schnell und langsam, hoch und tief und vielem mehr ein integraler und essenzieller Aspekt der tonalen Musik. Kontrast kann in äußerster Zuspitzung oder anhand minimaler Veränderung oder in

© Christoph Bossert, November 2024

unendlichen Varianten der Unterscheidung kompositorisch zum Gegenstand werden. Letztlich kann man zum Schluss gelangen, dass genau darin der Beweggrund des Komponierens liege.

Dass Reger dies vom Grundsatz her reflektiert haben muss, zeigt sich mir besonders anschaulich dann, wenn ich in den zwölf Stücken op. 59 die Verwandtschaftsgrade der Stücke 2 und 4 sowie 9 und 11 zum Ausgangspunkt nehme und von dort aus zur Anschauung einer Symmetrie komme. Ein weiteres Wechselspiel zeigt sich anhand vieler Gemeinsamkeiten der Stücke Nr. 3 Intermezzo und Nr. 10 Capriccio sowie anhand der Paare 1, 5 vs. 8, 12 als Praeludium und Toccata vs. Gloria und Te Deum laudamus.

Bleibt in Opus 59 die Frage nach Nr. 6 Fuge D-Dur vs. Nr. 7 Kyrie eleison: Musikalisch gesehen tut sich zwischen diesen beiden Stücken maximaler Kontrast auf, korrelierend zu *Ende* einer *ersten* und *Anfang* einer *zweiten* Sinneinheit. Der ersten Sinneinheit mag man das Attribut ‚frei', der zweiten das Attribut ‚liturgisch gebunden' zuordnen. Doch es liegt ebenso mit Blick auf die Stücke 6 und 7 von Regers Opus 59, allem Kontrast zum Trotz, ein verknüpfender Parameter vor: Der accelerierende und crescendierende Verlauf der Fuge D-Dur korreliert mit entsprechenden Verläufen im Kyrie eleison.

Dass Bach in einer Reihe von Beispielen die architektonische Mitte eines Stückes oder eines Zyklus gemäß dem Kontrastprinzip gestaltete, konnte Reger jederzeit gewahr werden und sich demzufolge zu eigen machen anhand folgender Beispiele:

Ein Paar aus Praeludium und Fuge und	Die kompositorische Einheit als Paar aus Praeludium Fuge impliziert das Kontrastprinzip zwischen nicht polyphoner und polyphoner Satztechnik.
Im Paar aus Praeludium es-Moll vs.	Fuga dis-Moll spitzt Bach das dialektische Prinzip der Gleichzeitigkeit von Einheit und Kontrast hier auf das Äußerste zu und pointiert damit Fragen, die im Titel ‚Das Wohltemperirte Clavier' impliziert sind.
Passacaglia c-Moll, Var. 10/11	Evolutio (Stimmentausch): Der Basso ostinato wechselt in den Diskant; zugleich wechselt der Diskant in den Alt.
Thema fugatum	In Passacaglia c-Moll folgen auf 21 Auftritte des Basso ostinato 12 Auftritte in neuer Gestalt und neuem Formprinzip als ‚Thema fugatum'.
Fantasie g-Moll, Mitte	Singulär erklingt dort der Spitzenton d'''; erstmals tritt an die Stelle der fallenden Halbschluss-Klausel die steigende Diskantklausel.
Fuga g-Moll, Mitte	Nachdem zuvor zweimal die steigende Quart in Zwischenspielen mit fallender Endung Gegenstand war, erklingt nun erstmals die steigende Quart in Verknüpfung mit steigender Endung als Diskantklausel.
ClavierÜbung IV (Goldberg-Variationen), Mitte	In 30 Variationen erklingt Variatio 15 als die erste von insgesamt drei Minore-Variationen, gefolgt von Variatio 16 in Ouverturen-Manier

© Christoph Bossert, November 2024

Ich komme nun zu einer semantisch und typologisch motivierten Zuspitzung anhand von Regers Opus 69, 3 Basso ostinato e-Moll.

Vom Grundsatz her ist der Terminus ‚Basso ostinato' ein genuiner Topos der Orgelmusik. Zugleich verweist der Höreindruck von Regers drittem Stück seines Opus 69 nicht gerade auf die Typologie von Orgel- als vielmehr auf die von Klaviermusik im Sinne eines Charakterstückes. Im Zuge der Diskurse, wie sie hier mit Blick der Gesamtheit von Regers Sammlungen von Orgelstücken aufscheinen, ergibt sich daraus eine nächste Kontrastierung ‚vom Grundsatz her': Die Kontrastierung von Orgelmusik für den gottesdienstlichen Gebrauch vs. Orgelmusik für den konzertanten Gebrauch. Darin spiegelt sich, was zu Bachs Lebzeiten noch undenkbar gewesen wäre: Der neue Typus der Konzertsaalorgel, wie er sich im Laufe des 19. Jahrhunderts im Zuge neuer gesellschaftlicher Prozesse entwickelt hat.

Zu diesem Phänomen dürfte in Regers Opus 59 eine – wie ich meine – äußerst provokante Reaktion vorliegen, denn zweifellos sind die Stücke 7 bis 9 seines Opus 59 liturgisch als Kyrie, Gloria und Benedictus verortet, Stück 10 *Capriccio* mit der Tempobezeichnung ‚Prestissimo assai' jedoch nicht. Was also ist daraus die Conclusio?

In meiner Wahrnehmung pointiert Reger – gleichsam programmatisch von allem Anfang an – anhand von op. 59, 2 einen grundsätzlichen Hiatus. Dieser betrifft die Ebenen geistlich / weltlich mittels des Stilmoments der *Pastorale.* Mit diesem Stück verknüpft sich auf inhaltlich-semantischer Ebene, wie sich die Hirten auf dem Felde mit einem Mal umgeben sehen von der Menge der himmlischen Heerscharen. Zugleich wird in der Armut eines Stalles der Sohn Gottes zur Welt gebracht. In anderen Worten:

Das Stück Pastorale op. 59, 2 steht in keinem geringeren Spannungsfeld als dem zwischen Himmel und Erde. Dabei gilt:

Fürchtet euch nicht, denn euch ist heute der Heiland geboren.

Ich meine, dass Reger, nachdem er in seinem Orgelschaffen bis zur Symphonischen Fantasie und Fuge op. 57 apokalyptisch-eschatologische Inhalte thematisiert, nun in seinem Orgelschaffen ab Opus 59 das Kommen Gottes in die Welt nicht mehr im Horizont des Eschaton, sondern in der Spannung von Geburt und Wiederkunft des Heilands der Welt verortet. Dabei sehe ich insbesondere Regers Opus 73 und sein Pastorale- bzw. Siciliano-Thema als die kompositorische Klimax.

Doch von der semantischen Typologie des Pastorale ist Regers Opus 69, 3 Basso ostinato e-Moll weitest entfernt. Welche Assoziationen stellen sich dort beim Hören ein? Wie ich meine, könnte man dieses Stück mit einem ‚Totentanz' vergleichen, bei dem die Starrheit des Basso ostinato das Bild des ‚Auf der Stelle Tretens' suggeriert, während sich andererseits im Manual fratzenhafte Grimassen artikulieren. Im Laufe der Zeit verliert sich die Starre des Basses immer mehr, weil man immer aufs Neue von derartigen dynamischen Gesten, wie sie in den Manual-Variationen erklingen, in Bann gezogen wird. Dass das Ganze einem geisterhaften Spuk gleicht, wird anhand Regers meisterhafter Komposition auf folgende Weise deutlich:
Während in 17 Ostinato-Auftritten je 12+2+2 = 16 pendelnde Töne formuliert werden und dabei die Töne 13 und 14 jeweils ein D-d bzw. die Töne 15 und 16 ein A-a aussprechen, verharrt Ton 13 und 14 sowie Ton 15 und 16 im 18ten Auftritt auf dem Pendel E-e, um in Takt 4 des 19ten Auftritts endgültig zum Stillstand zu kommen. Skurril wirkende Triller, Diminuendo, Ritardando, ein immerwährendes Tiefersteigen des Diskants und eine Reduktion der Tonimpulse begleiten dieses Geschehen. Doch völlig im Kontrast dazu erklingt – einer Emanation gleich – mit einem Mal in leisest möglicher Dynamik von pppp im Manual ein in weiter Ferne leuchtender E-Dur-Akkord in Terzlage als Schlussklang dieses Stückes.

© Christoph Bossert, November 2024

Meine These lautet nun:
Ausgehend von den insgesamt 19 Variationen über den Basso ostinato des op. 69, 3 gelangt man im nächsten Orgelopus Regers als dessen Opus 73 anhand von Variationen über ein Pastorale- bzw. Siciliano-Thema gleichsam zum genauen Gegenbild: Totentanz und Skurrilität wandelt sich zum Bild der Gottesmutter Maria, dem neugeborenen Jesuskind und den Hirten, die umgeben sind von der Herrlichkeit der himmlischen Heerscharen.

Wenn diese These zutrifft, dürfte es in Konsequenz dessen kein Zufall sein, wenn wiederum das symmetrische Gegenstück zu op. 69, 3 die Romanze g-Moll op. 69, 8 ist und wenn deren Takte 18 bis 20 in den Takten 18 bis 20 des Ave Maria op. 80, 5 gleichsam als Erinnerung wiederkehren u n d wenn Reger als op. 80, 5 ursprünglich das Stück ‚Romanze a-Moll' setzen wollte u n d wenn Reger in seinem Opus 80 dann letztendlich die Stücke 5 und 8 als ‚Ave Maria Des-Dur' und als ‚Romanze a-Moll' innerhalb der Gesamtarchitektur des Opus 80 symmetrisch verortet.

Somit können dann wiederum die Basso-ostinato-Momente in der Eröffnung von op. 80, 1 sowie im Bass von op. 80, 8 als eine Art ‚Echo' zu op. 69, 3 eingeordnet werden.

Es bedarf in meinen Augen nun ebenfalls zur Frage von gottesdienstlichem Bezug und konzertantem Gebrauch von Orgelmusik angesichts von Regers Orgelschaffen noch eine weitere Schlussfolgerung:

Die Folge der Stücke op. 59, 7 bis 12 spricht anhand von

Kyrie eleison
Gloria in excelsis
Benedictus
Capriccio
Melodia
Te Deum

eine eindeutige Sprache, indem das Stück ‚Capriccio' mit der Tempobezeichnung ‚Prestissimo assai' eine paradoxale Überspitzung musikalischer Gestaltung einfordert und somit als eine künstlerische Setzung verstanden werden muss:

Jeden Rahmen sprengend.

In diesem Capriccio setzt Reger in den Schlusstakten folgende Anweisung: ‚fff e sempre crescendo [...] non ritardando Org pl'. Im Verbund mit ‚prestissimo assai' kommt dies nun in Wahrheit einem selbstzerstörenden Akt gleich. Dies ist zu dem, was die übrigen fünf umgebenden Stücke aussagen, die maximale Antithese. Was also liegt hier vor?

Der Rahmen des geistlichen Raumes – also das Allumfassende – duldet keine Begrenzung. ‚Jeden Rahmen sprengend' bezieht sich dann auf die Ewigkeit und das ewige Sein.

Ins Positive gewendet: Reger ist sich, wenn er in der zweiten Hälfte seines Opus 59 im beschriebenen Sinne eine derartige Setzung vornimmt, darüber bewusst, dass diese Setzung dialektischer Natur ist, denn es ist die Konsequenz der Dimension des Geistlich-Allumfassenden. Und dabei will so weit gehen, dass Reger sein gesamtes Schaffen genau dieser Dialektik widmet und ich muss notgedrungen hinzufügen, dass er darin meines Erachtens bis heute allenfalls unzureichend verstanden wird. So meine ich, dass Utopie anhand der Setzungen des Opus 59 in Folge der Opera 52 [Drei Choralphantasien] und 57 [Symphonische Phantasie und Fuge] in Regers Schaffen als ein dialektisches Phänomen künstlerisch meisterhaft ins Werk gesetzt wird.

Begreift man Utopie im Sinne von: Jeden Rahmen sprengend, dann begegnet man im Falle der Anweisung ‚fff e sempre crescendo [...] non ritardando Org pl' im Verbund mit

© Christoph Bossert, November 2024

‚prestissimo assai' dem Komponieren der Absurdität, der Maßlosigkeit und des Hypertrophen, des Philistertums und des Monströsen sowie dem Komponieren des letztlich Zerschellenden und Zerberstenden als einem bewussten Akt. Dies ist gleichsam die Utopie der Götterdämmerung.

Das gänzlich andere ist hingegen eine Utopie des ‚Darüber hinaus' im biblischen Sinne von Verheißung und der Neuen Kreatur im paulinischen Sinne. Man vernimmt sie aber auch in Hölderlins Gedicht ‚Da ich ein Knabe war'.

Hölderlin schließt darin mit den Worten:

Im Arme der Götter wuchs ich groß.

In Psalm 87 findet sich folgendes Korrelat:

Sie ist gegründet auf den heiligen Bergen.
Der Herr liebt die Tore Zions mehr als alle Wohnungen in Jakob.
Herrliche Dinge werden in dir gepredigt, du Stadt Gottes.
Ich zähle Ägypten und Babel zu denen, die mich kennen,
auch die Philister und Tyrer samt den Mohren;
„Die sind hier geboren."
Doch von Zion wird man sagen:
„Mann für Mann ist darin geboren";
und er selbst, der Höchste, erhält es.
Der Herr spricht, wenn er aufschreibt die Völker:
„Die sind hier geboren."
Und sie singen beim Reigen:
Alle Quellen sind in dir!

Für das Komponieren sind, seit die Klaviatur auf zwei Ebenen zu fünf Ober- und sieben Untertasten insgesamt zwölf verschiedene Stufen anbietet, die Quelle schlechthin. Bach Wohltemperirtes Clavier setzt auf jede dieser vier Stufen je ein Praeludium und Fuge in Dur sowie in Moll.

Zum Vergleich: Anhand von Regers Opus 59, 63, 65 und 80 ordnet Reger insgesamt 48 Orgelstücke in vier Sammlungen zu je zwölf Stücken an. Für jede dieser vier Sammlungen lässt sich – so meine ich – eine symmetrische Ordnung nachweisen.

Die Zweite Sonate Opus 60, die zehn Stücke op. 69 und die ‚Variationen und Fuge fis-Moll' op. 73 stehen dazu in besonderer Beziehung.
Dazu in aller Kürze:

© Christoph Bossert, November 2024

a)

Opus 65	Opus 69
Der Typus Einleitung und Fuge als	Typus Einleitung und Fuge
Improvisation a-Moll und Fuge a-Moll op. 65, 5 und 6	1, 2 Praeludium und Fuge e-Moll
Praeludium d-Moll und Fuge D-Dur op. 65, 7 und 8	6, 7 Praeludium und Fuge D-Dur
Toccata e-Moll und Fuge E-Dur op. 65, 11 und 12	9, 10 Praeludium und Fuge a-Moll
	Basso ostinato E-e....D-d A-a
	3+4+1+2 Stücke auf Grundton
	e, d, g, a;
	Sonderrolle des *einen* Stückes
	Nr. 8 *Romanze g-Moll*

b)

Opus 59	60	63	65	69
Nr. 2 Pastorale	Satz 2, Ende *Vom Himmel hoch, da komm ich her*	Nr. 7 *Ave Maria!*	Nr. 3 Pastorale	Nr. 4 Moment musical

Opus 73	80
Thema als Siciliano / Pastorale	Nr. 5 Ave Maria

Zum apokalyptischen Topos, der Regers Orgelschaffen bis Opus 57 ‘Symphonische Phantasie und Fuge’ bestimmt, tritt ab Opus 59 der Pastorale-Topos.

c)

Architektonische Bezüge und Verlaufsmodelle, in denen der Pastorale-Topos ab Opus 59 zu beobachten ist:

Opus 59	60	63	65	69
Verbund der Stücke 1 5 2 4 3 10 9 11 7 12	Auf das Dunkel und die Sehnsucht der Invokation folgt der Gesang der Erlösung	Polarer Kontrast in der Mitte: Nr. 6 *Passacaglia f-Moll* Nr. 7 *Ave Maria!*	Polarer Kontrast Nr. 3 *Pastorale* Nr. 10 *Scherzo*	Symmetrie Nr. 4 Moment musical D-Dur Nr. 7 Fuge D-Dur

Opus 73	80
Auf das Dunkel und die Ungewissheit der Introduktion folgt das Thema als Pastorale: *Geburt des Herrn*	Nr. 5 Ave Maria Nr. 8 Romanze

© Christoph Bossert, November 2024

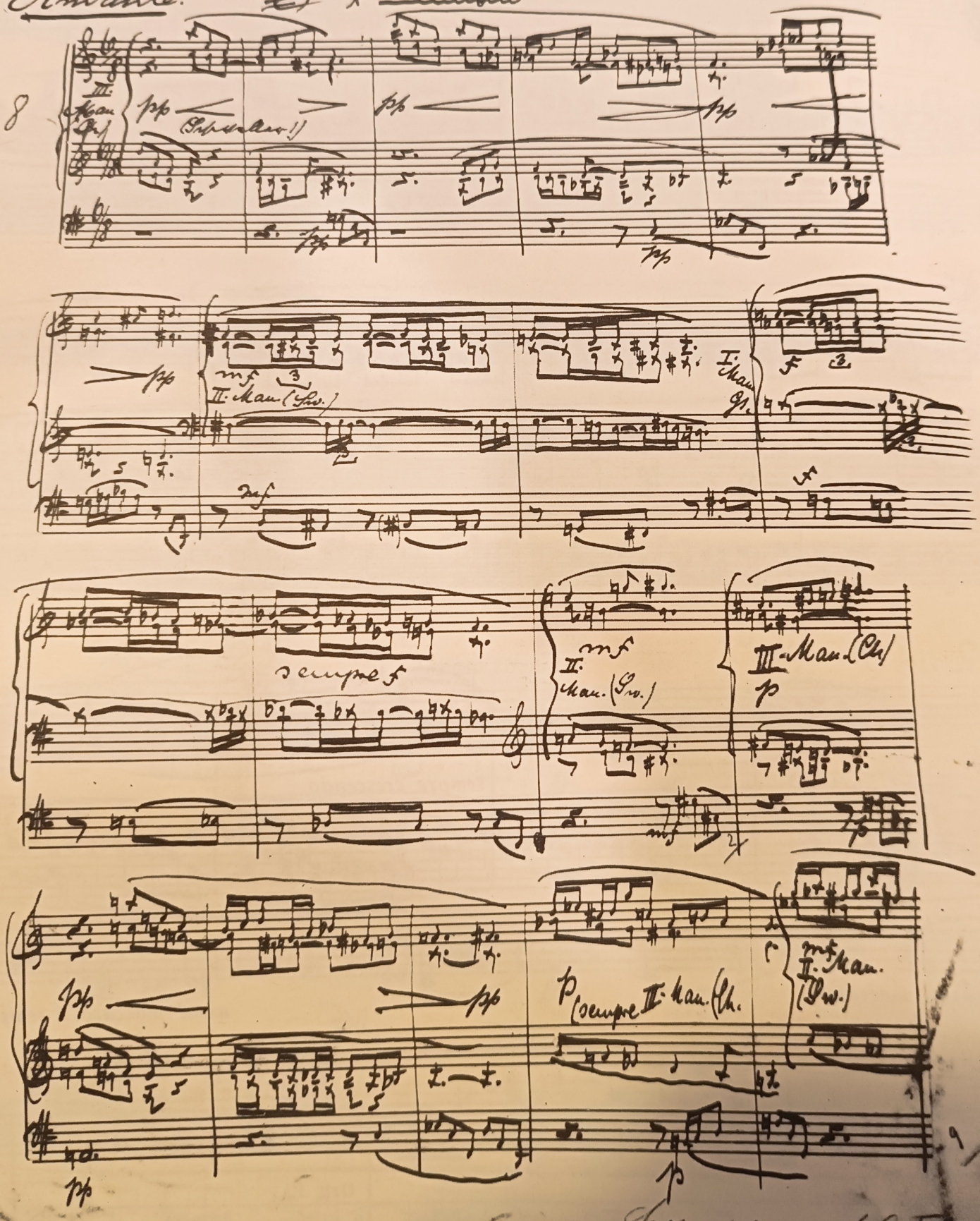
d)
Zuspitzung und Polarkontrast in einer Mitte:

Opus 59	Opus 63
Nr. 6	Nr. 6
Fuge D-Dur	Passacaglia f-Moll
(accelerando e crescendo)	(Dunkel, Ende des Ostinato: Kreuzfigur c-des-E-F)
Nr. 7	Nr. 7
Kyrie eleison (accelerando e crescendo)	*Ave Maria!*
	(Helligkeit der Tonart A-Dur;
	aber Takt 2: c‘ des‘, e, f)

Opus 63	Opus 73
Mitte aus Stück 6 und 7:	Nach der – im Titel verschwiegenen – Introduktion:
Dunkel, Kreuzfigur vs. Licht	Pastorale als ‚Originalthema‘ (Licht);
	Ende: Kreuzfigur cis‘‘-d‘‘-eis‘-fis‘
	Dieses Ende kehrt in den Variationen beständig
	wieder; es bestimmt einige Variationen durchweg

© Christoph Bossert, November 2024

Andante. Romanze.



Copyright 1904 by C. F. Peters