

40. Steglitzer Kirchenmusiktage

Katholische Pfarrkirche MATER DOLOROSA

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstraße 59

Sonntag, 4. Oktober 2009, 17.00 Uhr

O r g e l k o n z e r t

D i e t r i c h B u x t e h u d e

1637 – 1707

Toccata („Präludium, Fuge und Ciacona“) C-Dur

J o h a n n P a c h e l b e l

1653 – 1706

Partita „Christus, der ist mein Leben“

D i e t r i c h B u x t e h u d e

Toccata („Präludium und Fuge“) D-Dur

F e l i x M e n d e l s s o h n B a r t h o l d y

1809 – 1847

Sonate Nr. 6, d-moll, op.65,6

J o h a n n S e b a s t i a n B a c h

1685 - 1750

Choralbearbeitung „Von Gott will ich nicht lassen“, BWV 658

F e l i x M e n d e l s s o h n B a r t h o l d y

Sonate Nr. 2, c-moll / C-Dur, op.65,2

J o h a n n S e b a s t i a n B a c h

Toccata und Fuge F-Dur, BWV 540

Hans Peter Simonett

In diesem Konzert spiele ich zwei Werke von Buxtehude, die häufig im Sonntagsgottesdienst als Nachspiel erklingen sind, die ich hier aber nie im Konzert gespielt habe; rein konzertant können sie natürlich viel differenzierter klingen.

Dietrich Buxtehude ist gestorben, als der junge Bach seine Genialität entfaltete, zuvor war der Ältere der bedeutendste Orgelmeister in Norddeutschland. Seine fantasiereichen freien Orgelwerke werden meist, aber nicht ganz richtig, mit *Präludium und Fuge* bezeichnet, die Bezeichnung *Toccat*a kommt ihnen etwas näher. Denn sie bestehen aus mehreren kontrastierenden Abschnitten, einer davon ist i. a. in der Fugentechnik gearbeitet, die anderen bestehen aus Akkordfolgen und unterschiedlichen recht bewegten Figurationen. Buxtehude rechnet mit einer Orgel, die ein selbständig ausgebautes Pedalwerk hat und auf der insgesamt deutlich wechselnde und charakteristische Registrierungen möglich sind. Dadurch entsteht in diesen Werken ein Klangkaleidoskop von abwechslungsreicher Schönheit.

Das vielgestaltige **Werk in C-Dur** beginnt mit gewichtigen Baß-Gängen, der vierte und dann längere Teil ist die Fuge, der abschließende sechste Abschnitt ist mit *Ciaccona* überschrieben, in ihm wird also über einem *ostinato*, einer immer wiederholten Melodie im Baß, in Akkorden die Klangpracht der Orgel entfaltet. Das **Werk in D-Dur** wirkt dagegen wesentlich filigraner. Schon der zweite Abschnitt ist eine Fuge von heiterem Charakter, ihr folgen noch drei Abschnitte mit klangschönen virtuosen Figurationen.

Zwischen den beiden freien Orgelwerken von Buxtehude erklingt eine längere Choralbearbeitung von **Johann Pachelbel**. Er schreibt in seiner *Partita* eine Reihe von selbständigen Variationen über die Melodie des Sterbechorals, die im katholischen Bereich zusätzlich mit dem Text des Liedes „Beim letzten Abendmahle“ geläufig geworden ist. Die Variationen sind so gearbeitet, daß sie die Melodie meist deutlich erkennen lassen, deshalb meinen wir verschiedene Strophen zu hören. – Es mag dem heutigen Hörer so vorkommen, als habe der Komponist seine Variationskunst in harmloser Fröhlichkeit ohne Rücksicht auf den Charakter des Sterbeliedes ausgebreitet. Schaut man sich den Text mit den vielen Strophen des 17. Jahrhunderts aber genauer an, bemerkt man, wie gut der Affektgehalt einzelner Strophen in die Variationen eingegangen ist.

Mendelssohn war nicht nur ein glänzender Pianist, er konnte auch beachtlich gut die Orgel spielen. In England hat man seine Improvisationsgabe bewundert, in Leipzig hat er sich in einem großen Orgelkonzert mit Werken von Bach hören lassen - damals etwas durchaus Ungewöhnliches. Mit dem Erlös konnte er wesentlich zu einem Bachdenkmal in Leipzig beitragen. Mendelssohn hatte zuvor so fleißig Pedalstudien getrieben, daß er, nach einem Brief zu urteilen, „kaum mehr gerade stehen konnte und nichts als Orgelpassagen auf der Straße ging“. Für seine Orgelwerke sah Mendelssohn natürlich in Bach das große Vorbild, aber er fand in seinen drei Präludien und Fugen und in seinen sechs Sonaten doch neue und recht eigene Wege, ganz im romantischen Sinne seiner anderen Kompositionen.

Die **6. Sonate** ist eine groß angelegte Choralpartita mit einer anschließenden Fuge und einem Epilog. Zu Beginn erklingt in einfachem gravitäischem Satz der Choral „*Vater unser im Himmelreich*“. Dann folgen vier *Variationssätze*, die ersten drei von ruhiger Art, der vierte ist virtuos geprägt. Die Melodie ist immer deutlich zu hören. Der Unterschied zu barocken Variationssätzen liegt in der anderen Handhabung der kontrapunktischen Stimmen und in der gewandelten Harmonik. Wer Mendelssohns „Italienische Sinfonie“ kennt, wird in den ersten drei Variationen, besonders in der dritten, an den langsamen Satz des Orchesterwerkes erinnert. Hier wie dort schafft der Komponist einen bewegten Klangraum, in dem die Hauptmelodie einerseits ganz unangefochten voranschreitet, in dem sie andererseits durch die umgebenden Stimmen aber gleichzeitig auch eine jeweils neue Farbe erhält. Der vierte Variationssatz ist der Höhepunkt des Werkes. Die Melodie erklingt gleich zweimal hintereinander durch die rauschenden, virtuos Akkordfigurationen.

Mit der schnell anschließenden *Fuge* beginnt dann eine Rückentwicklung. Der letzte Satz, als „*Finale*“ überschrieben, ist ein ruhiger Epilog, „*piano e dolce*“. Fernab aller kontrapunktischen Kunststücke schwingt jetzt der Gesang in Dur aus. Die Melodie ist mit dem Anfang der Arie „*Sei stille im Herrn*“ aus dem später entstandenen „*Elias*“ verwandt, die Faktur des Satzes mit dem Klavierpart aus Schuberts „*Tränenregen*“; man kann auch eine Reminiszenz an das Kirchenlied „*Wohin soll ich mich wenden*“ von Schubert hören, und zwar an die Textstelle „...*du findest ja die Freude*“. Die Bezüge sind wegen des Eigenwertes der gerade erklingenden Melodie aber schwer faßbar: Der Romantiker überläßt seine Deutung mehr dem Gefühl, weniger den rational nachweisbaren Bezügen eines Zitates.

In der **2. Sonate** fügt Mendelssohn die vier Sätze in einen doppelten Gegensatz. Jeweils zwei Sätze gehören kontrastreich zusammen, dazu kommt der ungewöhnliche Gegensatz, daß die ersten beiden in Moll, die anderen beiden in Dur komponiert sind.

Der gravitatische *Eröffnungssatz* ist von hohem Ernst. Auffällig ist seine Schlußgestaltung: Um einen langen dominantischen Ton in der Mittelstimme gruppieren sich schwere Akkorde, die nur langsam zum Schlußakkord finden. Im folgenden *Adagio* breiten Mittelstimmen und Baß ein Gewebe aus, vor dem die Hauptstimme – meist im Sopran, teilweise auch im Tenor – einen ausdrucksvollen Gesang vorträgt.

Nach dieser ernsten ersten Hälfte setzt unerwartet der *dritte Satz* laut und schwungvoll ein. Der neue Charakter bleibt nicht Episode, der scherzohafte Satz wird zum Präludium für die abschließende *Fuge*. Man hört sich schnell ein in die romantische Vorstellung von einer ursprünglich barocken Formsprache. Das Thema bildet eine Reminiszenz an das Lied „*Der Mond ist aufgegangen*“, lediglich durch die Phrasierung leicht verdeckt, also ganz im Sinne der spielerischen Assoziationen romantisch verfremdet. Wenn der erste Teil in der Dominanttonart schließt, beginnt bei weiterer Themendurchführung eine schnelle Achtelbewegung, die Intensität wird dadurch gesteigert, trotzdem hält sich die Wirkung der überquellenden Melodik, die aus dem Thema gewonnen war. Darüber hinaus bekommt dieser Mittelteil Eigenarten, wie sie in der Durchführung eines Sonatensatzes des 19. Jahrhunderts

üblich waren: Durch das Aufsuchen entfernterer Harmoniebereiche entsteht der Eindruck von „Verarbeitung“ des Themas. Ist die Haupttonart wieder erreicht, markiert eine leicht mechanische Bewegung im Baß den Beginn des Schlußteils, der im romantischen Überschwang hymnisch mit dem Thema endet.

Bach legt in der ersten Choralbearbeitung „**Von Gott will ich nicht lassen**“ die Melodie des Kirchenliedes in den Baß. Sie hebt sich in ihren gleichmäßigen und ruhigen Werten deutlich von den rhythmischen Bewegungen der übrigen Stimmen ab. Die Beharrlichkeit der wenigen Hauptmotive drückt schon den in den Anfangsworten enthaltenen Sinn des Liedes plastisch aus, die Schlußgestaltung verstärkt dies noch, denn es scheint, als „*wollten*“ die Stimmen über dem Schlußton der Melodie nicht aufhören – eben „*von Gott nicht lassen*“.

Toccata und Fuge in F-Dur kann man wie kunstvolle Barockarchitektur auffassen. Denn das Werk ist übersichtlich gegliedert, und die Hauptkomplexe sind in sich noch weiter vielfältig strukturiert; besonders im Hauptteil der Toccata sind die einzelnen Abschnitte leicht faßlich und plastisch durchgestaltet. Aber trotz dieser klaren Anlage ist die Komposition nicht allein unter diesem eher statischen Gesichtspunkt kunstvoller musikalischer Architektur zu begreifen. Die Tendenzen der Entwicklung, der Weiterführung sind in der Toccata so groß, daß ihr unbedingt noch etwas folgen muß: eben die Fuge. Gewöhnlich ist aber bei Bach das Satzpaar von Präludium – die Toccata ist dazuzurechnen – und Fuge so komponiert, daß die Sätze in sich Bestand haben.

Die *Toccata* beginnt mit einem langen zweistimmigen Kanon über einem Orgelpunkt. Nach einem modulierenden Pedalsolo folgen Kanon und Pedalsolo in der Dominanttonart. Nach abschließenden Akkorden beginnt der eigentliche Hauptteil: Ein viertaktiges Modell wird sequenziert und durch zwei kräftige Kadenzpartien abgeschlossen; es folgt ein Trio, das aber aus dem gleichen Material gearbeitet ist. Dieser gesamte vielgestaltige Komplex wird dann leicht verändert noch dreimal von anderen Tonstufen aus sequenziert.

Die Fuge ist eine Doppelfuge. Erst wird ein gesangliches Thema durchgeführt, das ein Kenner unter Bachs Zeitgenossen unschwer einem bekannten Typus zuordnen konnte und das dennoch zugleich eine unverwechselbare Gestalt hat; seine Verarbeitung in der Fuge führt zu einem Charakter von großer Erhabenheit. Nach einem deutlichen Schluß in der Dominanttonart C-Dur läßt ein zweites Thema, spielerisch bewegt, scheinbar eine neue selbständige Fuge beginnen.

Dieser zweite heitere Fugenteil schließt dann – man ist versucht zu sagen: nur – in der Harmonieentwicklung deutlich auf einem kurzen Akkord in d-moll. Der Bewegungsimpuls ist nämlich so stark, daß dort ein Ausruhen gar nicht möglich ist, es geht in bleibender Bewegung der Achtel sofort in den dritten Teil, und das Thema des ersten Teils erscheint in seinen großen Notenwerten in einer Mittelstimme. Dieses erste Thema ist hier also zuerst nur für den Kundigen oder den ungewöhnlich Aufmerksamen zu bemerken. Erst allmählich – und dann immer deutlicher – bemerkt der Hörer, daß jetzt beide Themen anwesend sind und miteinander kombiniert werden.