

45. Steglitzer Kirchenmusiktage

Mater Dolorosa

12249 Berlin-Lankwitz, Kurfürstenstr. 59

Sonntag, 28. September 2014, 17.00 Uhr

Orgelkonzert

Johann Sebastian Bach

1685 - 1750

Toccata und Fuge d-moll (dorisch), BWV 538

Joseph Ahrens

1904 - 1997

Cantiones Gregorianae pro Organo

Introitus – Kyrie eleison – Gloria in excelsis Deo –
Credo in unum Deum – Et incarnatus est – Sanctus –
Agnus Dei – Ite missa est

Léon Boëllmann

1862 – 1897

Suite gothique, op. 25

Introduction (Choral) –
Menuet gothique – Prière à Notre Dame – Toccata

Peter Simonett, Orgel

mit der Choralschola von Mater Dolorosa, Ltg. Markus Bautsch

Die **Dorische Toccata und Fuge** beruhen auf dem Gegensatz von motorischer Figuration in der Toccata, also einem typisch instrumentalen Gestaltungsmittel, und der mehr gesanglichen Melodiebildung in der Fuge. Die Bezeichnung bezieht sich auf die damalige Notierung von d-moll als dorische Tonart (ohne b).

Der Aufbau der **Toccata** entspricht dem eines Konzertsatzes, denn der Anfangsabschnitt kehrt mehrmals als verändertes Ritornell wieder, die vermittelnden Episoden dazwischen bilden allerdings keine großen Kontraste. Die Toccata gehört zu den wenigen Kompositionen, bei denen wir Angaben über den Manualwechsel kennen, die auf Bach zurückgehen dürften. Interessanterweise wird durch sie nicht der Wechsel zwischen den Ritornellen und den Soloabschnitten verdeutlicht, sie dienen vielmehr den Korrespondenzen auf kleinem Raum und lockern so den Klang auf.

Bei der **Fuge** gibt es tiefgreifende Bezüge zur Vergangenheit, denn dieser Satz ist schon in der Themenbildung und dann in weiteren Gestaltungsmitteln dem alten vokalen Kirchenstil verpflichtet. Bach hat in seiner Weimarer Zeit mehrere große Orgelfugen in diesem „cantablen Stil“ geschaffen nach dem Vorbild der alten niederländischen Vokalpolyphonie; dennoch schafft Bach Neues, sonst wäre diese Länge der Fuge nicht möglich. Die Weiterführung des breit angelegten Themas geht nämlich in eine schnellere von instrumentalen Figuren geprägte Bewegung über. Die beiden entgegengesetzten Pole in der Musikgeschichte – ruhiger „Singstrom“ und „instrumentale“ Figuration – werden hier zur Einheit verschmolzen.



positionen unterschiedlicher Länge aus, zum Teil bildet auch nur ein kurzes Motiv das Thema, wie die Intonation zum *Gloria* oder zum *Credo*. Er bedient sich dabei einer bis zur Zwölftontechnik erweiterten Tonalität. Die hier gespielten Kompositionen bilden zusammen gleichsam eine Orgelfassung der Gesänge zur Messe. Ihre gregorianischen Melodien waren damals jedem Kirchgänger geläufig. Der Sinngehalt der Worte des Chorals verbindet sich in dieser Orgelmusik also über die alte Melodie mit dem modernen Klang. Wenn der Zuhörer aufmerksam dem Notenbild der Themen auf dem beigelegten Blatt folgt, wird er innerlich mitsingen können, jedenfalls an den meisten Stellen. Dann wird deutlich, wie sehr die Orgelkomposition von den gregorianischen Melodien durchdrungen ist.

Der **Introitus**, eigentlich der gregorianische Eingangsgesang der Messe, ist ohne die Vorlage einer Choralmelodie komponiert; er will den Menschen aus der Sprache der Alltäglichkeit fortführen, hinein in das heilige Geschehen des Gottesdienstes. Die melodischen Bögen sollen wie die Streben in den gotischen Kathedralen den kunstvollen Raum für das Hören bereiten. – Die Haltung des demütig bittenden und inständig flehenden Beters offenbart sich im **Kyrie**, teils in einem aus der ganzen Melodie des „*Kyrie eleison*“ („Herr erbarme dich“) gestalteten Gewebe, teils im einfachen Ausruf des „*Kyrie*“, also dem ersten kurzen Melodiebogen von vier Tönen. –

Im **Gloria in excelsis Deo** löst sich aus lichten Klängen mit zunehmender Lautstärke allmählich das Thema so heraus, als sähen wir die Engel erscheinen, die unter dem Geläut von Glocken ihren Hymnus singen und dann wieder entschwinden; entsprechend wird in den Klängen des Schlußabschnitts der Bogen zurück zum Beginn geschlagen. –

Das **Credo** beginnt mit der zuversichtlichen Deklamation des Motivs „*Credo in unum Deum*“ („Ich glaube an den einen Gott“). Doch bald wird deutlich, daß sich der Glaube erst durch Wirrnisse hindurchkämpfen muß, in denen er verloren zu gehen droht, so wie auch das *Credo*-Thema von harten dissonanten Klangballungen verdrängt wird, die aus einem krausen und doch schönen Zwölftonthema hervorgehen. In diesem knappen Teil darf man die intellektuelle Anfechtung des Glaubens sehen. Unmittelbar auf die Andeutung eines teuflischen Lachens erklingt dann wieder mit Macht das *Credo*-Motiv (also die kleine Terz abwärts), das dann in einen melodisch und polyphon ausgearbeiteten Hymnus mündet. –

Die Versenkungen in das Mysterium der Weihnacht hat das **Et incarnatus est** zum Inhalt. Die ehrfürchtige Wiederholung der Schlußzeile („*et homo factus est*“ – „und er ist Mensch geworden“) bildet den Kern der betrachtenden Aussage. –

Im **Sanctus** wird die gut hörbare Choralmelodie von einer Akkordfolge umgeben oder kontrastiert, in der traditionelle Akkorde auf eine Zwölftonreihe bezogen sind. –

Weniger traditionell sind die Klänge im ruhigen, kontemplativen **Agnus Dei**, wo die Melodie ebenfalls in wechselnde Tonräume eingefügt wird. – Mit **Ite missa est** hat früher der Priester die Gemeinde entlassen, ihre Antwort mit „*Deo gratias*“ wurde auf die gleiche Melodie gesungen. Ahrens gestaltet aus der Melodie einen schwungvollen Hymnus für die Orgel. Die kurze Choralmelodie wird in verschiedenen Tonräumen und in vielfältigen Überlagerungen ohne Unterbrechung ausgebreitet.

Boëllmann war am Ende seines kurzen Lebens in Paris als Virtuose und als erfolgreich werdender Komponist geschätzt. Die *Suite gothique* ist sein bekanntestes Werk geworden. Der Titel mag zunächst befremden, zumal auch das Menuett, in einem Orgelwerk des ausgehenden 19. Jahrhunderts ohnehin schon eine ungewöhnliche Satzbezeichnung, noch als „gotisch“ bezeichnet wird. Vergegenwärtigt man sich beim Hören jedoch optisch und akustisch die gotischen Kathedralen, wird der Titel schon verständlicher, hinzu kommen noch ungewöhnliche harmonische Wendungen im einleitenden Choral, die eine archaische Wirkung andeuten.

Man kann die ganze Komposition als illustrative Musik auffassen, in der geschildert wird, wie jemand zum Beten in die Kirche geht und unerwartet vom gewaltigen Orgelklang ergriffen wird. In der Schilderung „sieht“ der Kirchenbesucher dann eine feierliche Prozession, versenkt sich selbst ins Gebet und verlässt schließlich unter Orgelbrausen wieder die Kirche.

Gleichzeitig ist das Werk aber unmittelbar ernsthafte Musik. Zu Beginn stimmt die *Introduction* mit großer Tongewalt einen Choral an, doch schon in den leisen Echopartien werden wir auf einen persönlichen Bereich verwiesen mit der subjektiven Antwort auf den Choral. Der anschließende zweite Satz hat zwar die Form eines *Menuetts*, der Charakter ist aber in seiner Verfremdung ganz weit von einem Tanz entfernt, er wirkt heiter und feierlich. Das Zentrum des Werkes ist der in seinen Rahmenteilen sehr langsame Satz: *Prière à Notre Dame* lässt als persönliches Gebet des Komponisten dem Interpreten wie dem Zuhörer dennoch den eigenen Deutungsraum. Die weitgespannten Melodiebögen haben einen innigen Ausdruck. Im dynamisch ausufernden Mittelteil wird das Bitten drängender, das Gefühl intensiver. Der letzte Satz, eine virtuose *Toccata*, behält wie in einer Litanei den Gestus der ständig zu wiederholenden Bitten bei, bis nach großer dynamischer Steigerung und harmonischer Komplizierung in der Kadenz der Moll-Charakter in einen strahlenden C-Dur-Akkord mündet.