

**K a t h o l i s c h e P f a r r k i r c h e**  
**M a t e r D o l o r o s a**

Berlin - Lankwitz, Kurfürstenstraße 59  
Sonntag, 16. Mai 2004, 17.00 Uhr

**O R G E L K O N Z E R T**

**J o h a n n S e b a s t i a n B a c h**  
1685 – 1750

**Phantasie und Fuge g-moll, BWV 542**

**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**

Orgelchoral "Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ", BWV 639

**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**

Orgelchoral "In Dir ist Freude, BWV 615

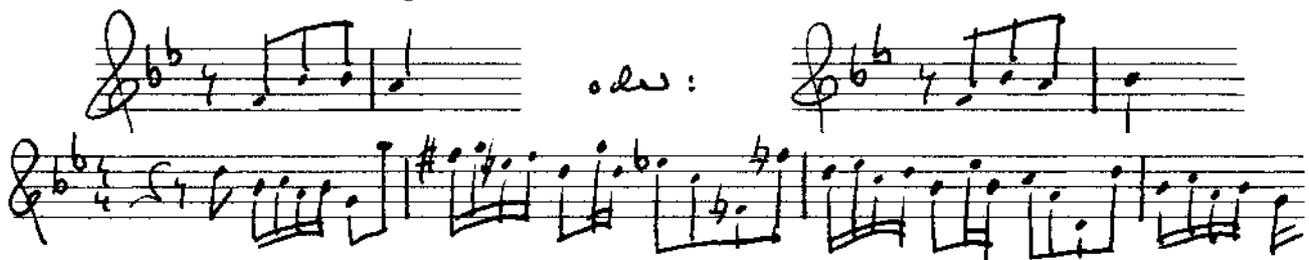
**Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552**

---

Hans Peter Simonett

In einer Phantasie - so schreibt J.G.Walther 1732 in seinem Lexikon - könne der Künstler spielen, "wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schranken und Beschaffenheit des Takts zu binden." Trotz etlicher in diesem Sinne frei gestaltet erscheinender Partien und trotz der nicht nur für die damalige Zeit ungemeinen Kühnheit in den Harmonienfolgen ist **Bachs Phantasie in g-moll** insgesamt sorgsam disponiert. Bei Bach herrscht auch noch in der expressivsten Affektdarstellung Ordnung und Übersichtlichkeit. Die dramatische Entwicklung des Satzes beruht hauptsächlich auf dem Gegensatz von schnellen Figurationen und schroffen Akkordballungen; sie wird durch das retardierende Element zweier ruhiger, imitatorisch gearbeiteter Partien noch offensichtlicher. Die großen Spannungen werden in dem Satz selbst nicht gelöst. Ein chromatisch aufsteigender Baßgang unmittelbar vor dem Schluß wirkt eher als eine nicht zu beantwortende Frage als eine Hinführung zum Schlußakkord.

Die Lösung erfolgt in einer ebenbürtigen virtuoson vierstimmigen **Fuge**, von der ein zeitgenössischer Kopist meinte, es sei das "beste Pedalstück von Herrn Joh. Seb. Bach." Sie ist durch Kadenzes und unterschiedliche Dichte in der Stimmenszahl (einige Abschnitte sind nur zweistimmig) und in der Stimmführung gegliedert. Das Thema beherrscht aber als subjectum - so nannte man es damals - alle Abschnitte; andere Motive sind ihm deutlich untergeordnet, wie z.B.:



Die beiden **Orgelchoräle** stammen aus Bachs "Orgelbüchlein", in ihm hat er in den meist kurzen Sätzen die Melodien auf vielfältige Art durchgeführt, eingekleidet und oft dabei den Choral über seinen Affektgehalt hinaus noch weiter gedeutet. "**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ**" ist ein ruhiger Triosatz mit der Melodie in der Oberstimme. Die Begleitstimmen unterstreichen den Charakter der Textaussage, die gläubige Zuversicht über alle Bedrängnis hinaus.

"**In dir ist Freude**" ist eine der längsten Kompositionen dieser Sammlung. Gleich zu Beginn schon wird der markanten Melodie eine Baßformel entgegengestellt, die fast wie ein Ostinato wiederholt wird: dreizehnmal in der gleichen Tonhöhe und fünfmal von einem anderen Ton aus. Möglicherweise intendiert Bach damit über die musikalische Wirkung hinaus eine zahlensymbolisch zu verstehende Deutung.

**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 et-was durchaus Ungewöhnliches. Mit dem Erlös konnte er wesentlich zu einem Bachdenkmal in Leipzig beitragen. Mendelssohn hatte zuvor so fleißig Pedalstudien getrieben, daß nach Aussage eines Briefes "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 ganz eigene Wege, durchaus 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"



1. Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der  
 du uns al - le hei - ßest gleich Brü - der sein  
 und dich ru - fen an und willst das Be - ten  
 von uns han: gib, daß nicht bet al - lein der  
 Mund, hilf, daß es geh von Her - zens - grund.

Dann folgen vier Variationssätze, die ersten drei von ruhiger Art, der vierte ist virtuos geprägt. Die Melodie ist immer deutlich erkennbar. 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 klingt gleich zweimal hintereinander durch die rauschenden, virtuos Akkordfigurationen.

Mit der 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, 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". Beides ist wegen des Eigenwertes der gerade erklingenden Melodie aber schwer faßbar: Der Romantiker überläßt seine Deutung mehr dem Gefühl, weniger den rational feststellbaren Bezügen.

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 *langsamen Satz* breiten Mittelstimmen und Baß ein Gewebe aus, vor dem die Hauptstimme - meist im Sopran, teilweise auch im Tenor - einen ausdrucksvollen Gesang vorträgt. Nach dieser 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*. Bei ihr hört man sich schnell ein in die romantische Vorstellung von einer ursprünglich barocken Formsprache. Wenn der erste Teil in der Dominanttonart schließt, beginnt bei weiterer Themendurchführung eine schnelle Achtelbewegung, die Intensität wird gesteigert; trotzdem hält sich die Wirkung der überquellenden Melodik, wie sie schon anfangs aus dem Thema gewonnen ist. Darüber hinaus bekommt dieser Mittelteil Eigenarten, wie sie in der Durchführung eines Sonatensatzes des 19. Jahrhunderts üblich sind: Durch das Aufsuchen entfernterer Harmoniebereiche entsteht der Eindruck von „Verarbeitung“ des Themas. Beim erneuten Erreichen der Haupttonart markiert eine leicht mechanische Bewegung im Baß den Beginn des Schlußteils, der im romantischen Überschwang hymnisch mit dem Thema endet.

**Bachs Präludium und Fuge in Es-Dur** gilt vielen als das großartigste und prächtigste Werk, das er für die Orgel geschrieben hat. Das Präludium vereint mustergültig die beiden damaligen Nationalstile, den italienischen und den französischen. Wenige Jahre später hätte der bedeutende Flötist und Theoretiker Quantz in dieser Komposition den „vermischten Stil“ sehen können; mit dieser Bezeichnung hat er nämlich kurz nach Bachs Tod den neuen deutschen Stil charakterisiert. – Die Form des Präludiums folgt der italienischen Konzertform, wie sie von Vivaldi geprägt worden war. Der Anfangsteil, das Ritornell, kehrt nicht nur am Ende als Abrundung wieder, sondern er erklingt auch mittendrin verändert auf verschiedenen Stufen der Tonart. Dadurch erscheint die Gesamtform einerseits recht einheitlich, andererseits ist sie durch die Kontrasterfindungen, in denen andere Tonartbereiche aufgesucht werden, abwechslungsreich. Im Ritornell, also dem wiederkehrenden Hauptteil, verweist der Rhythmus auf die gravitatische französische Ouvertüre und prägt in diesem Sinne den Hauptcharakter des Satzes.

Ritornell

*Solo a: Echo / „Rezitativ“*

Ritornell verändert

*Solo b: 3-stimmig, fugiert*

Ritornell verändert

*Solo a': Echo / „Rezitativ“*

*Tutti: 4-stimmig, fugiert*

Ritornell

Die *Fuge* ist eine Tripelfuge: Die drei Teile haben jeweils ein eigenes Thema, sie sind insofern selbständige Fugen und sie haben auch einen deutlichen Abschluß. Bei der zweiten und dritten Fuge wird nach der Verarbeitung des eigenen Themas das erste Thema wieder aufgenommen, allerdings im Rhythmus der neuen Taktart angepaßt. Der Zusammenhang zwischen dem zweiten und dritten Teil besteht in dem beibehaltenen Bewegungsduktus.