

HfMDK



Wiedereinweihung der Kern-Orgel

32 Register - 27 Orgelstücke - 18 Organisten

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Dritter Theil der Clavierübung (1739)**

**Lehrende und Studierende der
Orgelklassen**

**Freitag 29. November 2019
19 Uhr Kleiner Saal**

Mitwirkende

**Lisbeth Amberger
Hyejoung Choi
Jana Frangart
Thorsten Grasmück
Dominik Hambel
Vincent Knüppe
Anna Kobinger
Tobias Langwisch
Johann Lieberknecht
Sebastian Munsch
Felix Ponizy
Henrik Schlitt
Lars-Simon Sokola
Elisabeth Stoll
Stefan Viegelahn
Carsten Wiebusch
Johanna Winkler
Margarita Yarushkina**

Carsten Wiebusch, Moderation

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Dritter Theil / der / Clavier Übung /

bestehend / in / verschiedenen Vorspielen / über die /
Catechismus- und andere Gesaenge, / vor die Orgel: /
Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern /
von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung / verfertigt von
/ Johann Sebastian Bach, / Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl.
Saechs. / Hoff-Compositeur Capellmeister, und / Directore Chori
Musici in Leipzig. / In Verlegung des Authoris.

Praeludium pro Organo pleno Es Dur	BWV 552
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit Canto fermo in Soprano a 2 Clav. et Ped.	BWV 669
Christe, Aller Welt Trost Canto fermo in Tenore a 2 Clav. et Ped.	BWV 670
Kyrie, Gott Heiliger Geist à 5 Canto fermo in Basso, cum Organo pleno	BWV 671
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit alio modo manualiter	BWV 672
Christe, aller Welt Trost	BWV 673
Kyrie, Gott Heiliger Geist	BWV 674
Allein Gott in der Höh sey Ehr à 3. Canto fermo in Alto	BWV 675
Allein Gott in der Höh sey Ehr a 2 Clav. et Pedal.	BWV 676
Fugetta super Allein Gott in der Höh sey Ehr manualiter	BWV 677

Dieß sind die heiligen zehen Geboth a 2 Clav. et Ped. Canto fermo in Canone	BWV 678
Fugetta super Dieß sind die heiligen zehen Geboth manualiter	BWV 679
Wir glauben all an einen Gott In Organo pleno con Pedale	BWV 680
Fugetta super: Wir glauben all an einen Gott manualiter	BWV 681
Vater unser im Himmelreich à 2 Clav. et Pedal è Canto fermo in Canone	BWV 682
Vater unser im Himmelreich alio modo manualiter	BWV 683
Christ unser Herr zum Jordan kam a 2 Clav. è Canto fermo in Pedal	BWV 684
Christ unser Herr zum Jordan kam alio modo manualiter	BWV 685
Aus tieffer Noth schrey ich zu dir a 6 in Organo pleno con Pedale doppio	BWV 686
Aus tiefer Not schrei ich zu dir alio modo manualiter	BWV 687
Jesus Christus unser Heyland, der von uns den Zorn Gottes wand a 2 Clav. è Canto fermo in Pedal	BWV 688
Fuga super Jesus Christus unser Heyland a 4 manualiter	BWV 689
Duetto I (e-Moll)	BWV 802
Duetto II (F-Dur)	BWV 803
Duetto III (G-Dur)	BWV 804
Duetto IV (a-Moll)	BWV 805
Fuga à 5 con Pedale pro Organo pleno Es Dur	BWV 552,2

Bachs „Dritter Teil der Clavierübung“ erschien 1739 zur 200-Jahrfeier der Reformation in Leipzig. Zu Pfingsten 1539 hatte Martin Luther in der Thomaskirche gepredigt, Heinrich der Fromme die Reformation in Sachsen eingeführt. Bachs Werk erschien Ende September 1739 zum Michaelisfest, damit nicht mehr wie ursprünglich geplant rechtzeitig zu Reformationsfeier und Frühjahrsbuchmesse. Nur wenige, herausragende Werke hat Bach dem Druck anvertraut, darunter seine Clavierübungen. Der erste Teil, sogar als Opus I bezeichnet, sind die Clavier-Partiten, der zweite Teil das ‚Italienische Konzert‘ und die ‚Französische Overture‘, manchmal werden die Goldbergvariationen als ‚Vierter Teil‘ bezeichnet.

In den gedruckten Werken wie dem „Dritten Teil der Clavierübung“ sehen wir Bachs höchste Meisterschaft, vor allem auch seinen Drang, unübertroffene ‚Kunstmuster‘ zu schaffen. Es geht ihm um eine quasi enzyklopädische Darstellung und auch bewußte Demonstration verschiedenster Satztechniken, stilistischer Einflüsse (‚Italienischer‘ versus ‚französischer‘ Stil), geistig-theologischer Inhalte (hier die Lehren der Reformation und gewiß auch zahlensymbolische Elemente) und insgesamt musik-architektonischer Vollkommenheit. Niemals arbeitet Bach ohne Würdigung seiner großen Vorbilder, deren Werk er sich einerseits bewundernd aneignet, andererseits ganz offensichtlich zu übertreffen sucht: hier sind es besonders Girolamo Frescobaldi (Fiori musicali), Nicolas de Grigny (Orgelmesse) und Johann Joseph Fux (Gradus ad parnassum).

Der „Dritte Teil der Clavierübung“ umfasst 27 (3x3x3) Stücke.

Umrahmt vom berühmten Präludium und Fuge Es-Dur finden wir:

- die Vertonung einer Lutherischen Messe (Kyrie und Gloria) mit neun Stücken;
- die Vertonung des Lutherischen Katechismus (10 Gebote, Glaubensbekenntnis, Vater unser, Taufe, Beichte und Abendmahl) mit 12 Stücken, jeweils eins mit Pedal und eins ohne;
- Vier Duette, die wir z.B. als vier lutherische Tischgebete oder eine Art Zwiesprache zwischen Gläubiger Seele und Christus deuten können.

Praeludium pro Organo pleno (Es-Dur) BWV 552,1

Das Es-Dur-Präludium bildet mit der abschließenden Fuge den Rahmen der Clavierübung III und ist eines der großen, sozusagen symphonisch angelegten Orgelwerke Bachs (niemand Geringeres als Arnold Schönberg hat es für großes Orchester bearbeitet). Es ist nicht nötig, die überwältigende Wirkung, die dieses Orgelstück hat, näher zu beschreiben, aber einige Beobachtungen seien mitgeteilt. Über die den ganzen Zyklus prägende Präsenz der Zahl Drei (drei Vorzeichen,

drei Themenkomplexe etc.) ist viel geschrieben worden. Auch der in der Clavierübung immer wieder auftretende Wettstreit zwischen (altem) strengem und (modischen) galantem Stil wird hier bereits wie in einer großen Einleitungsrede angekündigt. Jenseits jeder zahlensymbolischen Spekulation auffällig ist auch die Gegenüberstellung der Zahlen Vier und Drei:

- Die ouvertürenartigen Rahmenteile enthalten je 32 Takte (4x4x2)
- Der Seitenthemenkomplex enthält 18 Takte (3x3x2)
- Das Fugenthema enthält 9 (3x3) plus 16 (4x4) Töne
- Die erste Fuge enthält 27 Takte (3x3x3)
- Die zweite Fuge enthält 45 Takte (5x3x3)

Carsten Wiebusch

Die Lutherische Messe

Das **Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669**, für zwei Claviere und Pedal ist das erste von drei aufeinander folgenden „großen“ Kyrie-Vertonungen des Zyklus. Es folgt direkt auf das eröffnende Präludium in Es-Dur. Durch diese Position erinnert es an die Tradition der Lutherischen Messe zu Zeiten Bachs in Leipzig, in der das Kyrie im Sonntagsgottesdienst direkt nach dem eröffnenden Orgelpräludium von der Gemeinde gesungen wurde.

In dieser und auch den folgenden beiden Kyrie-Vertonungen greift Bach auf den *Stile antico* zurück, der auch für ihn bereits historisch war. Der kontrapunktische und kompositionstechnische Anspruch dieses Stils mag für uns heute mitunter eigentümlich sperrig anmuten, passt jedoch zu der durch den *cantus firmus* des Kyrie vorgegebenen modalen Tonart g-phrygisch.

Als Vorbild für die Kompositionen in diesem Stil diente Bach vermutlich Frescobaldis Werk *Fiori musicali* (1653), dessen Kopie Bach besaß und das er auch aufführte. Satztechnische Besonderheiten des *Stile antico*, die diese Kyrie-Vertonung prägen, sind z.B. die Verwendung imitatorischer Elemente, des Alla-breve-Takts und der zunehmende Einsatz von Themenumkehrungen. Der Cantus firmus erklingt gut hörbar im Sopran.

Johanna Winkler

Christe, aller Welt Trost. Canto fermo in Tenore a 2 Clav. et Ped., BWV 670 ist das mittlere der drei großen Kyrie-Bearbeitungen. Der zugrundeliegende Text lautet:

Christe, aller Welt Trost, uns Sünder allein hast erlöst. O Jesu, Gottes Sohn, unser Mittler bist in dem höchsten Thron, zu dir schreien wir aus Herzensbegier: eleison!

Nachdem der *cantus firmus* in BWV 669 im Sopran zu hören ist, wandert er in BWV 670 in den Tenor. In BWV 671 wird er schließlich im Bass erklingen. Diese Kompositionsweise tritt ebenfalls bei den drei „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ Bearbeitungen in den Leipziger Chorälen auf. Oft wird hier ein Bezug zur Trinität, Gott Vater im Himmel (Sopran), Jesus Christus als Mittler (Tenor) und dem Heiligen Geist (Bass), gesehen.

Der *cantus firmus* erklingt in gedehnten Notenwerten (*cantus planus*). Die einzelnen Zeilen sind durch Pausen unterbrochen. Hier hört man besonders gut die Motive der drei Begleitstimmen, die durch den *cantus firmus* beeinflusst sind. Im Vergleich zu BWV 669 ist die Satzstruktur deutlich aufgelockert, im Kontrapunkt erklingen beispielsweise auch freie Motive. Insgesamt gibt es 20 Themeneinsätze und eine Umkehrung des Themas.

Wie alle drei großen Kyrie-Bearbeitungen ist auch BWV 670 im *Stile antico* komponiert. Dadurch wird ein deutlicher Gegensatz zur damals ‚modernen‘ Musik, die sich in Richtung eines galanten, leichteren Stiles entwickelte, betont. Es handelt sich natürlich nicht um eine ‚Kopie‘ von Renaissancemusik, was man beispielsweise daran erkennen kann, dass Bach einige textdeklamatorische Elemente einbaut. Besonders deutlich hört man das an der Intensivierung gegen Ende des Stückes bei der Textstelle „zu dir schreien wir aus Herzensbegier“.

Jana Frangart

Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 671

Melodisch basiert diese Choralbearbeitung auf dem dritten Teil des Chorals „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit“. Dieser Gesang hat seinen Ursprung im Gregorianischen Choral (s.u.). In großen Notenwerten erscheint der *Cantus firmus* in der Bassstimme. Darüber entfaltet sich eine vierstimmige Fuge im *Stile antico*. Jeweils in den Zwischenspielen erscheint der Choral. Das Fugenthema ist den ersten beiden Choralzeilen entnommen. Bemerkenswert ist das Auftreten von *rectus*- und *inversus*-Thema bereits in der Fugensexposition. Schon zu Beginn erklingen beide Erscheinungsformen des Themas in Einführung.

Felix Ponizy

Kyrie – Christe – Kyrie BWV 672, 673, 674 manualiter

Das zugrundeliegende Lied, dem auch die drei „großen“, zunächst gehörten Bearbeitungen folgen, geht auf die gregorianische Melodie des Kyrie fons bonitatis zurück. Sie ist vermutlich im 11. Jahrhundert in Frankreich entstanden. Der zugehörige lateinische Text besteht aus einer Vielzahl von Kyrierufen, die Gott in allen drei Personen ansprechen. Im Umkreis Luthers wurde eine deutschsprachige Version des Liedes entwickelt, die textlich teilweise Bezug zum Original nimmt. Die Verfasser haben sich dazu entschieden, die drei Abschnitte der Melodie mit je einem Ruf zu textieren: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – Christe, aller Welt Trost – Kyrie, Gott heiliger Geist. Jeder der Abschnitte endet mit der gleichen Tonfolge über dem Text „eleison“. Typisch für lutherische Kyrielieder ist die Beibehaltung des Rufes in der Originalsprache, der jeweils um einen deutschen Satzteil ergänzt wird.

Die drei kleinen Stücke haben fast die gleiche Länge (32T – 30T – 34T) und sind in ihrer Faktur ähnlich. Denkbar ist, dass die drei Sätze ursprünglich als ein zusammengehöriges Stück gedacht waren. Die Verwandtschaft der Taktarten (3/4 – 6/8 – 9/8) setzt die Einzelstücke zueinander in Temporelation. Eine zusätzliche klangliche Verbindung entsteht daraus, dass eine Bearbeitung je mit dem letzten obersten Ton der vorangegangenen Bearbeitung beginnt. Die Tonart lässt sich nicht eindeutig zuordnen. Sie changiert zwischen Dur-Moll- und phrygischer Kirchentonart.

Es ist nicht leicht, die lutherische Chormelodie in den "kleinen Bearbeitungen" herauszuhören. In bewusster Absetzung zu den drei großen Bearbeitungen wird hier nie der ganze *cantus firmus* durchgeführt. Stattdessen bildet die Wiederholung zentraler Tonfolgen und charakteristischer Intervalle das vorrangige Gestaltungselement.

Im Verlauf der drei Einzelsätze ist eine dramaturgische Entwicklung deutlich zu hören. BWV 672 beginnt mit einem sehr ruhigen, schreitenden ¾-Takt. BWV 674 beendet die kleinen Kyriebearbeitungen mit einem energischen, kreisend ansteigenden Achtelmotiv.

Anna K. Kobinger

Allein Gott in der Höh sey Ehr, BWV 675

J.S. Bach hat sich mit dem Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ in seinem Leben intensiv beschäftigt. Der Text dieses Liedes ist eine dreistrophige Paraphrase des lateinischen Gloria, die Nikolaus Decius um 1523 auf die rhythmisierte Melodie des Gloria der Choralmesse „Lux et orgio“ dichtete. Eine vierte Strophe fügte Joachim Slüter zwei

Jahre später hinzu. In Bachs Orgelwerk nimmt das Lied eine prominente Stellung ein, knapp ein Dutzend Bearbeitungen liegen uns heute vor. So erhält es auch in der „Clavierübung“ als einziges Lied drei Bearbeitungen, wobei die Tonart mit jedem Stück um einen Ganzton ansteigt. Alle Bearbeitungen sind dreistimmig. Die erste Bearbeitung in F-Dur ist imitatorisch angelegt und erinnert trotz ihrer Dreistimmigkeit an Bachs zweistimmige Inventionen. Zwischen den sehr agilen Außenstimmen liegt der melodisch geglättete *cantus firmus*, der durch seine Schlichtheit und ruhige Notenwerte die Bewegung der anderen beiden Stimmen kontrastiert. Die Chormelodie ist dadurch und durch die Lage im Alt nicht einfach zu erkennen, doch findet sie sich bereits im „Inventionsthema“, das als Vorimitation des *cantus firmus* erklingt. Aus diesem Thema entspringen vielfältig kombinierbare Motive, die das ganze Stück hindurch spielend miteinander verwoben werden. Diese Dichte nimmt zum Ende jedes der beiden Formteile ab, das Stück „rollt aus“. Das erste Motiv umschließt die Töne F-G-A und zeichnet damit die Grundtöne der drei Bearbeitungen, aber auch den ausgefüllten Auftakt der Chormelodie nach. Ganz gegensätzlich zu diesen gewichtigen Viertelnoten sind die restlichen Motive, die wendig sind und in der Kombination von binärer und ternärer Teilung geradezu galant erscheinen. Die Mischung von strengem Kontrapunkt und diesen modernen Elementen macht den Reiz dieses Stückes aus.

Elisabeth Stoll

Allein Gott in der Höh sey Ehr, BWV 676

Diese Bearbeitung ist ein echtes ‚Orgeltrio‘. Über der im Pedal liegenden Generalbassstimme konzertieren zwei gleichberechtigte Solostimmen. Zwischen den einzelnen Choralzeilen erklingt entweder ein Ritornell, wie es am Anfang zu hören ist, oder eine sich an diesen Takten orientierende Sequenz.

Die Struktur des Liedes, mit dem sich wiederholenden A-Teil, greift Bach in kunstvoller Weise auf, indem er die Solostimmen als doppelten Kontrapunkt anlegt und sie bei der Wiederholung des ersten Teils einfach vertauscht. So ist der *cantus firmus* als erstes in der Mittelstimme zu finden, zur Wiederholung wechselt er in die Oberstimme. Nach einem Zwischenspiel folgen die Choralzeilen des B-Teils. Dabei wird die Melodie des Liedes an zwei Stellen eingeführt. Bach lässt jeweils eine Solostimme beginnen und verzahnt diese mit einem kanonartigen Einsatz im Pedal. So erhält das Pedal in diesem Abschnitt neben seiner Generalbass-Funktion auch eine ‚melodische‘ Aufgabe.

Henrik Schlitt

Allein Gott in der Höh sey Ehr, BWV 677

Die dritte Bearbeitung des Glorialieds – eine 20 Takte kurze Doppel-Fughetta – lebt von einer unglaublichen Leichtigkeit. Die original von Bach gesetzte staccato-Artikulation des ersten Themas trägt vor allem dazu bei. Es weist gemeinsam mit seinem Kontrasubjekt eine erstaunliche Ähnlichkeit mit der Fuge BWV 547 auf und spielt dabei noch gleichzeitig mit der ersten Choralzeile des Cantus firmus. Dem kompakten Charakter dieser Fughetta entsprechend erklingt es in Engführung und macht bereits nach acht Takten dem zweiten Thema Platz, das wiederum die zweite Choralzeile paraphrasiert.

Charakteristisch für dieses Thema sind zwei Synkopen zu Beginn, die besonders in Engführung die Aufmerksamkeit auf die mit dem Thema einsetzende Stimme lenken. Erst in den letzten fünf Takten werden die beiden Gedanken kombiniert, wobei diese Steigerung noch unterstützt wird durch eine kurze chromatische Spannung. Die löst sich aber direkt auf und eine Schlusskadenz bringt das Stück leichtfüßig zu Ende.

Diese Bearbeitung führt außerdem die Betonung der Zahl Drei in der „Clavierübung“ fort: Sie steht in der strahlenden Tonart A-Dur mit drei Vorzeichen und besitzt drei Formteile. Obwohl sie auf die „große“ Bearbeitung folgt, erscheint die Fughetta nicht mickrig, sondern wirkt geradezu selbstbewusst. Wie die erste Bearbeitung verbindet sie kontrapunktische Strenge mit einem modernen Element – hier verspielte Leichtigkeit.

Elisabeth Stoll

Luthers Katechismus

I. Die zehn Gebote

Die Choralbearbeitung „**Dies sind die heiligen zehen Gebot**“ BWV 678 steht nach dem liturgisch geprägten Beginn der „Clavierübung“ als erste in der Reihe der Werke, die dem Lutherischen Katechismus folgen und trägt seine kompositorische Struktur bereits im Untertitel: „à 2 Clav et Ped. Canto fermo in Canone“. Der zugrunde liegende Choral, in dieser Form bereits 1524 entstanden, gehört zum Kern des lutherischen Liedschaffens und trägt sicherlich auch pädagogische Züge, indem es den alttestamentlichen Dekalog möglichst gut vermittelbar aufgreift.

Die Komplexität der Aufgabe, der Bach sich hier stellt, lässt sich zu Beginn des sehr ruhigen Satzes noch nicht erahnen: über einem Orgelpunkt entwickelt sich im 6/4-Takt eine fast pastoralenhaft wirkende, innige Zweistimmigkeit, deren Notenwerte sich im weiteren

Verlauf allerdings beschleunigen. In der linken Hand setzt nach acht Takten in Tenorlage der *Cantus firmus* in langen Notenwerten ein und wird nach zwei Takten in Oktavlage zweistimmig als Kanon geführt. Exakt in der Mitte des 60 taktigen Werkes findet sich wiederum ein Orgelpunkt, über dem ebenso wie am Anfang zu den beiden Oberstimmen der *cantus firmus* im Tenor tritt. Durch das langsame Grundtempo und die langen Notenwerte des *cantus firmus* ist dessen genauer Verlauf, noch dazu in kanonischer Zweistimmigkeit, relativ schwer herauszuhören, dennoch muss dieser auf den ersten Höreindruck hin nicht sogleich spektakulär wirkende Satz bei genauerer Betrachtung seiner Bauweise doch als ein kompositorisches Wunder erscheinen.

Johann Lieberknecht

Dies sind die heil'gen zehn Gebot' BWV 679, 12/8-Takt, G Dur (Mixolydisch)

Das Thema dieser Fughetta, das aus den Choraltönen abgeleitet ist, klingt leicht und gigue-artig. Trotz des strengen Choraltexes hat die Fughetta einen fröhlichen Charakter, damit stellt sie vielleicht die (nach Luther) befreite Existenz des gläubigen Christen von äußerlichen Geboten dar.

Zunächst finden wir im Thema eine Tonrepetition (G), welcher der aufsteigende Dreiklang gegenüber steht.

Das Thema der Fughetta umfaßt zweieinhalb Takte, also genau zehn Zählzeiten (punktierter Viertel). Es setzt genau zehnmal ein. Damit ist die Zahl zehn der Gebote symbolisiert.

Hyejoung Choi

II. Das Glaubensbekenntnis

Wir glauben all an einen Gott

Das Credo ist in Luthers Katechismus das zweite Hauptstück. Luther teilt das apostolische Glaubensbekenntnis trinitarisch in drei Artikel auf. Gott, der Schöpfer – Jesus Christus, der eingeborene Sohn – der heilige Geist. Der Text des 1524 entstandenen Liedes ist, treu dieser Einteilung, ebenfalls in drei Strophen zu je zehn Zeilen gegliedert. Es handelt sich dabei um eine Nachdichtung Luthers. Die Melodie ist eine Paraphrase Luthers nach einem Credo-Gesang aus dem 15. Jahrhundert.

Bei Bachs großer Pedaliter-Bearbeitung zu „**Wir gläuben all an einen Gott**“ (BWV 680) handelt es sich um eine dreistimmige Fuge über einem Bass-Ostinato im Pedal. Das Stück steht „offiziell“ anhand der Vorzeichnung wie der Choral in d-Dorisch, ist aber durch die Akzidentien im Text nach d-Moll gewendet. Der Cantus firmus des Chorals wird während des Stückes nie in Gänze zitiert. Der Themenkopf der Fuge ist der leicht veränderte und umspielte Anfang der ersten Choralzeile. Lediglich einmal zum Ende der Bearbeitung ist die erste Choralzeile im Tenor komplett zu hören.

Das sechstaktige Ostinato im Pedal kommt in der Bearbeitung an sechs Stellen auf unterschiedlichen Tonstufen und mit immer größer werdenden Abständen vor. Bei dem sechsten und letzten Einsatz sind dem Ostinato noch vier Schlusstakte angehängt. An den Schlüssen der Ostinatostellen sind jeweils drei der bis zu vier Stimmen identisch, jedoch miteinander vertauscht. Von der sechsten Stelle abgesehen, endet das Ostinato immer auf einem Dominantseptakkord, was die Spannung für den weiteren Verlauf erhöht. Die große „Wir gläuben all“-Bearbeitung ist weiterhin die Einzige im dritten Teil der Clavierübung, in der Bach eine Ostinato-Technik anwendet.

Die **manualiter-Bearbeitung (BWV 681)** weist einige deutliche Parallelen zur Pedaliter-Bearbeitung auf. Zunächst ist auffällig, dass beide Bearbeitungen als Fuge bzw. Fughetta konzipiert sind. Ebenfalls ist das Motiv der Fuge bei beiden Bearbeitungen vom Beginn der ersten Choralzeile abgeleitet. In beiden Fällen sind die Fugen dreistimmig aufgebaut und zum Schluss wird diese Dreistimmigkeit erweitert. Auch wird durch die Vorzeichnung in diesem Fall erneut die Tonart *dorisch* suggeriert, faktisch jedoch nach Moll verändert. In der musikalischen Gestalt könnten die Gegensätze jedoch kaum größer sein. Während BWV 680 in lange, größere Bögen mit einem schwereren Themenkopf strukturiert ist, weist die kleine Bearbeitung BWV 681 kurze Einheiten, mit französischen, ouvertürenartigen Rhythmen und Verzierungen auf. Auch ist die ‚kleine‘ Bearbeitung mit 15 Takten im Vergleich zur großen mit 100 Takten insgesamt deutlich kürzer.

Der Ouvertüren-Charakter dieses mittleren aller 27 Stücke führt zu interessanten Parallelen mit den anderen Clavierübungen von Bach. So steht ebenso in den ‚Partiten‘, wie dem „Zweiten Teil“ und auch den Goldbergvariationen eine Ouvertüre in der Mitte.

Dominik Hambel

III. Das Vaterunser

Vater unser im Himmelreich BWV 682

In Martin Luthers „Großem Katechismus“ folgt auf das Glaubensbekenntnis das Vaterunser, das sich im „Dritten Theil der Clavierübung“ in Luthers Choral „Vater unser im Himmelreich“, der in neun Strophen die Kernpunkte des Vaterunsers abbildet, widerspiegelt. Dazu wählt Bach das Konzept des Trios als musikalisches Gerüst für eine bemerkenswert komplexe Struktur: Beginnend mit einer kolorierten Imitation der ersten Choralzeile, die im gesamten Werk immer wieder auftaucht, ergänzt Bach zu den vorhandenen drei Stimmen zwei weitere, die den Choral im Kanon führen. Dabei wird der Choral an den Dreivierteltakt des Werkes angepasst.

Während das Pedal fast ausnahmslos in Achtelnoten schreitet, entfaltet sich darüber ein durch und durch chromatisch geprägtes Tongeflecht mit starken Reminiszenzen an den französischen Stil. Die Mühseligkeit und das Leiden, das wie ein Leitfaden das gesamte Stück durchzieht, verleihen dem abgebildeten „Gebet“ seine Tiefe und Aufrichtigkeit. Das immer wieder wiederholte Flehen und die damit einhergehende Hoffnung (menschliche Ebene, verdeutlicht durch die Manualstimmen des Trios) wird in Beziehung gesetzt zur Strenge des Gebotes (göttliche Ebene, abgebildet durch den Kanon). Die zum Klingen gebrachten Gedanken haben in Luthers Choral somit auch inhaltlich ihren Ursprung.

Thorsten Grasmück

Vater unser im Himmelreich BWV 683

In der kleinen Bearbeitung zum „Vater unser“ ist die Melodie durchweg im Sopran zu hören. Durch den schreitenden 6/8 Takt und die durchlaufenden 16tel Noten, die durch alle Begleitstimmen wechseln, erhält das Werk einen sehr fließenden Charakter. Beginnend in der Einstimmigkeit reißen sich im ersten Volltakt die 16tel los und beruhigen sich erst im vorletzten Takt. Die Choralzeilen schließen sich dabei ohne Zwischenspiele aneinander an. Wie bei der großen Bearbeitung lassen sich in die musikalische Struktur der Kontrast zwischen der Strenge des Gebotes (göttliche Ebene) und dem hoffnungsvollen Flehen (menschliche Ebene) hineininterpretieren. Die pulsierenden 16tel stehen dabei für die klaren geltenden Gebote, die übergebunden und entsprechend vorbereitenden Vorhalte, aus denen sich oft der anschließende 16tel Lauf löst, für das Flehende.

Henrik Schlitt

IV. Die Taufe

Der pedaliter-Bearbeitung „**Christ unser Herr zum Jordan kam**“ BWV 684 liegt der gleichnamige Choral von Martin Luther zu Grunde. Dieser fand nach der Drucklegung 1541 schnell Einzug in die Gesangbücher dieser Zeit. In sieben Strophen á neun Versen werden die Taufe und ihr theologischer Sinn ausgedeutet. Die Melodie des Taufliedes ist dorisch und wurde von Bach darüber hinaus noch in zwei Kantaten verwendet. Die Bearbeitung ist das 17. Stück im Zyklus und behandelt mit der Taufe das vierte Hauptstück des großen Katechismus.

BWV 684 ist eine vierstimmige Bearbeitung im 4/4 –Takt. Die Bassstimme, von der linken Hand im Manual gespielt, ist in sprudelnden Sechszehntelfiguren geführt, welche, wenn der Choral erklingt, von Achteln durchbrochen wird.

Dieses Ritornell ist aus den ersten Choraltönen gewonnen. Darüber imitieren zwei Stimmen in der rechten Hand mit einem wiederkehrenden Motiv. In Mittellage wird vom Pedal in großen Notenwerten die Chormelodie zeilenweise ergänzt. Das Kopfmotiv der Oberstimmen erklingt 30 mal, die Motivik der Bassstimme 21 mal. Auch die Taktanzahl von 81 ist ein Vielfaches von drei (3x3x3x3) und jedem von drei Abschnitten erklingen jeweils drei Choralzeilen. Die fünfte (und mittlere) Choralzeile setzt in der Mitte von Takt vierzig ein, also genau in der Mitte des Werkes.

Die Sechzehntelbewegung der linken Hand stellt - folgt man der gängigen Deutung - das Strömen der Jordanfluten als Symbol der Taufe dar. Der *cantus firmus* im Tenor (Mittellage) symbolisiert Jesus als Mittler zwischen Gott und den Menschen.

Sebastian Munsch

Christ, unser Herr, zum Jordan kam alio modo manualiter

BWV 685, 3/4-Takt, d moll (dorisch). Das manualiter-Vorspiel ist keine schlichte Fughetta. Seine siebenundzwanzig (3x3x3) Takte gehören zu den am gründlichsten durchdachten der Sammlung. Sowohl das Thema als auch das Kontrasubjekt sind von der Chormelodie abgeleitet. Dieses Thema und Kontrasubjekt sind in dem Stück sehr enggeführt, dadurch hört man fast keine freien Töne. Es scheint, als habe Bach mit dieser Komposition die Zahl 3 ganz besonders hervorheben wollen. Das dürfte zunächst durch die dreistimmig gehaltene Faktur deutlich werden. Es handelt sich um eine dreiteilige Anlage (A-B-C), deren Teile jeweils einen Einsatz des Themas sowie eine Umkehrung enthalten. Außerdem hat Bach die Taktart gegenüber der originalen Melodiefassung geändert und im 3/4 Takt geschrieben.

Hyejung Choi

V. Die Beichte

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir BWV 686

Diese Bearbeitung ist nicht nur durch den *stile antico* sondern auch durch die Satzart „Orgelmotette“ deutlich auf die Tradition bezogen. Der Satz hat die höchste durchgehende Stimmenzahl (6-stimmig) in der Klavierübung III und wurde mit Doppelpedal gesetzt. Das einzige bekannte Beispiel von J. S. Bach außer diesem ist eine Fuge über das Königliche Thema (Ricercar a 6 aus dem *Musicalischen Opfer*). Die Melodie wurde in den frühen Gesangbüchern mit mehreren Texten veröffentlicht und der Melodietypus (besonders die fünf Anfangstöne mit der charakteristisch ab- und aufsteigenden Quinte) ist mehreren Themen aus dem 16. Jahrhundert gemeinsam. In den beiden Bearbeitungen des Chorals (BWV 686 und BWV 687) wird das Prinzip der zeilenweise Vorimitation angewandt (*Pachelbel-Typus*). Der Choral ist durch die Vorimitationen mit folgendem *cantus-firmus*-Einsatz das ganze Stück hindurch abschnittsweise zu hören. Es gibt keinen Takt, der nicht vom *cantus firmus* bestimmt ist. Die Rahmenabschnitte des Vorspiels (mit Vorimitation und erklingender Choralzeile) sind je 13 Takte lang; diese werden beim ersten Mal in acht Takte Vorimitation ohne *cantus firmus* und 5 Takte mit erklingendem *cantus firmus* unterteilt, beim Schlußabschnitt wird diese Proportionierung im „Goldenen Schnitt“ umgekehrt zu fünf Takten Vorimitation und acht Takten mit *cantus firmus*. Das harmonische Gerüst des Satzes wird durch zahlreiche Überbindungen mit Vorhalten angereichert, auch dies ist ein archaisches Stilmittel: bei nur wenigen tonartlichen Ausweichungen wird der Satz hauptsächlich durch vokal geprägte Ligaturen belebt.

Margarita Yarushkina

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir BWV 687

Bereits im Zusammenhang mit der großen Bearbeitung des Chorals wurde auf das zugrundeliegende Prinzip der zeilenweisen Vorimitation hingewiesen, das diesen Satz bestimmt. Besonders auffällig ist die regelmäßige Abfolge von fünf Takten Vorimitation, acht *cantus firmus*-gebundenen Takten und einem Takt Kadenzierung. Bei der letzten Choralzeile werden fünf Takte über der verlängerten *finalis* angehängt, so dass hier eine symmetrische Aufteilung entsteht. Eine derartig stereotype Gliederung wirkt stark kontrastierend zu den in Klavierübung III meist vorzufindenden flexiblen architektonischen Formprinzipien.

Zeile für Zeile wird das abgeleitete Fugenthema in Umkehrung beantwortet, wobei die Themenexpositionen der einzelnen Zeilen einander sehr ähnlich sind. Jede Exposition beginnt mit dichten

enggeführten Achteln, und jedes Thema wird in einem Abstand beantwortet, der diese Engführung ermöglicht. Jede Zeile oder jeder Abschnitt arbeitet jeweils auf eine zunehmende Bewegung. Bei den zeilenweisen Vorimitationen in diesem Stück ist charakteristisch, dass das Subjekt zunächst mit der Umkehrung beantwortet wird. Diese Umkehrungen sind durch die charakteristische Intervallstruktur der Zeilenanfänge für den Hörer leicht zu erkennen und besitzen eine musikalisch interessante Wirkung, indem sie ständig zum Nachdenken über das Konstruktionsprinzip anregen.

Margarita Yarushkina

VI. Das Abendmahl

Bei der ersten Bearbeitung zu „**Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand**“ **BWV 688** handelt es sich um ein Trio. Damit ist es das letzte Pedaliter-Vorspiel der „Catechismus-Gesänge“. Die beiden Manualstimmen bilden die Außenstimmen und arbeiten mit einem sechstönigen Achtelmotiv aus großen Intervallsprüngen. Der *cantus firmus* erscheint im Pedal mit Registrierung als Mittelstimme.

Das Hauptmotiv der Außenstimmen wird dreimal wiederholt, bevor es in Sechzehntel übergeht, die sich von nun an pausenlos und motorisch durch das komplette Stück ziehen. Um diese Sechzehntelbewegung beständig zu erhalten, tritt das Achtelmotiv sogar an zwei Stellen in jeweils einer Stimme um eine Sechzehntel verschoben auf.

Viele verschiedene musikalische Formen verdeutlichen in diesem Stück den Inhalt des Textes der ersten Strophe: Schon das Motiv, welches im Notenbild wie ein Keil aussieht, bildet zusammen mit seiner Umkehrung das X des Christus-Monogramms. Insgesamt finden wir das Motiv 72 Mal im ganzen Notentext ($72=1 \times 2^3 \times 3^2$), was einen Bezug zur Dreifaltigkeit herstellt. Hierbei taucht es neben der Grundform abwechselnd in den verschiedensten Varianten auf: Umkehrung, Krebs und Krebs der Umkehrung.

Nach der ersten Choralzeile, deren letztes Wort „Heiland“ heißt, taucht passenderweise eine *Heterolepsis* (Stimmkreuzung) auf, bei der sich die Ober- und Unterstimme überschneiden. Beide Stimmen erreichen hier den höchsten bzw. tiefsten Ton ihres sehr großen Tonumfangs. Bach verwendet bei dieser Choralbearbeitung viele unvorbereitete Dissonanzen, was dem Stück einen sehr bitteren, herben Klang verleiht. Das wird auch durch zahlreiche übermäßige und verminderte Tonschritte (*saltus duriusculi*), die in Sechzehntel- und Achtelgängen zu finden sind, unterstrichen.

Lisbeth Amberger

Fuga super Jesus Christus, unser Heiland BWV 689

Auffällig ist, dass J. S. Bach das Werk als einziges der Manualiterstücke aus der Clavierübung III mit der Überschrift „Fuge“ betitelt hat. Bachs musikalische Zielführung liegt in der Demonstration der Engführungstechnik (Strettotechnik). Die erste Zeile bildet dabei das Fugenthema.

Das markanteste Element des Werkes ist das sehr häufige Auftreten des Themas. Die ersten zehn Einsätze hören wir in sehr dichter Abfolge, während die nächsten sieben in lockererem Abstand erfolgen. Zusätzlich enthält die Fuge verschiedenste Engführungen in verschiedenen Abständen und zeitlichen Staffelungen von einem bis zu sieben Vierteln.

Des Weiteren bleibt die Choralmelodie durch ihre vielfältige Harmonisierung, die sich in vielen Werken Bachs, wie z.B. den Chorälen, wiederfinden lässt, abwechslungsreich und interessant. Zum Ende des Werkes tritt deutlich hörbar im Tenor das Thema erneut auf, diesmal in Vergrößerung. Der lange Orgelpunkt ist ein weiteres charakteristisches Merkmal des Fugenschlusses.

Schwierig bei BWV 689 sind die verschiedenen Deutungen zur Textgrundlage, da nicht sicher ist, ob Bach eine bestimmte Strophe des Liedes vorschwebte. Einige Interpreten tendieren aufgrund des Textes „Dass wir nimmer mehr vergessen“ und der auftretenden Häufigkeit des Themas zur zweiten Choralstrophe. Auch die Länge des Themas, die Anzahl der Einsätze und der erwähnte lange Orgelpunkt betonen nochmals die Botschaft des „nimmer mehr vergessens“.

Tobias Langwisch

Die vier Duette

Die Hereinnahme der vier Duette in die Clavierübung III hat prägenden Charakter für deren Architektur. Die Bedeutung und der Zweck dieser, außer dem umrahmenden ‚Präludium und Fuge‘ einzigen vier Werke ohne Choralbezug im gesamten Zyklus werfen aber Fragen auf. Die Duette sind sehr eigenwillig komponiert und höchst kunstvoll gegliedert.

Gerade das erste und dritte Duett deuten darauf hin, dass auch die Verwendung auf anderen Tasteninstrumenten wie dem Cembalo mitgedacht wurde. Wenngleich die vorliegenden Stücke nach heutiger Rezeption vorwiegend als Orgelliteratur verstanden werden, so ist ebenfalls vermutet worden, dass Bach beabsichtigte, den Kreis der Adressaten für die gedruckte „Klavierübung“ durch kürzere Manualiterstücke für den häuslichen Gebrauch zu erweitern. Dies ist hier ebenso wie bei den alternierenden Choralbearbeitungen für

„große“ und „kleine“ Orgel zu beobachten, wenngleich die Duette in ihrer Gesamtheit freilich mehr als ein bloßer Einschub in das restliche Werk sind, wie etwa eine Betrachtung der Tonartenfolge e – F – G – a (– 'b' als Anfangston der Fuge) nahelegt.

Die Duette scheinen für den liturgischen Gebrauch eher ungeeignet und stehen thematisch nicht mit anderen Chorälen des Zyklus in Verbindung. Bach bedient sich in den vier Duetten verschiedenster Kompositionstechniken, wobei möglichst unterschiedliche fugierende und imitatorische Prinzipien vorgestellt werden sollen, darunter die reguläre Fuge, Doppelfuge, A-B-A-Fuge, Fuge mit Bass, strenge Vertauschbarkeit der Stimmen, Kanon, Umkehrung, motivische Ableitung sowie Motiv-Imitation.

Duetto I e-Moll BWV 802

Das erste Thema des ersten Duetto im gehenden 3/8-Takt beginnt mit einem wellenartigen Auf- und Abschwingen einer Tonleiter, gefolgt von einer für Bach besonderen e-Moll-Chromatik, die man u.a. in der Fuge zum großen e-Moll-Präludium, der e-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Claviers I* oder dem *Crucifixus* der h-Moll-Messe wiederfinden kann.

Es vereint mehrere gegensätzliche Ausdruckselemente zu einem harmonischen Ganzen: eine melodische Härte, unharmonische Querstände, strömende 32tel, eine chromatisch fallende Oktave und unruhig-rhythmische Figuren und Achtelschritte, die dem Ganzen ruhig und fest entgegentreten. Das gesamte musikalische Material ist in den Stimmen vertauschbar. Die beiden Themen der ersten 5 Takte kontrastieren zudem in der Art ihrer Chromatik. Während die tiefere Stimme eine traditionell absteigende „chromatische Quarte“ aufweist, bedient sich die obere einer von der Melodik bestimmten Appoggiaturen-Chromatik. Die enggeführten Skalen, die auf der melodischen Mollskala basieren, erzeugen durch ihre Großterz-Parallelen die Wirkung eines scharfen, für diese Zeit eher unüblichen übermäßigen Dreiklangs und einer Ganztonskala.

Duetto II F-Dur BWV 803

Das zweite Duetto bildet in seiner freudig belebten Wirkung im 2/4-Takt einen starken Kontrast zum ersten Duetto.

Der formale Bau des Stücks zeigt verblüffende Symmetrien: A 1 BA 2, wobei Formteil A 1 = 37, B = 75, und A 2 = 37 Takte besitzt. Somit ist nahezu $A\ 1 + A\ 2 = B$.

A besteht wiederum aus $9 + 7 + 5 + 7 + 9$, B aus $31 + 13 + 31$ Takten. Formteil A beginnt mit einer regelmäßigen Exposition, wobei das

meiste Material in den Stimmen vertauschbar ist. Es folgen viele Dreiklangs- und Akkordbrechungen.

Der Mittelteil bildet einen starken Gegensatz zum ersten und letzten Teil. Hier wird zuerst ein kanonisches zweites Thema in Moll mit auffallenden übermäßigen Sekundsritten eingeführt. Zudem taucht das erste Thema in seiner Umkehrung wieder auf. Dieser Teil besticht durch seine wechselnde Tonalität in teils ausufernde Tonarten, die mit Chromatik und Synkopen angereichert sind. Er ist zudem in sich symmetrisch, da die Engführungen zu Beginn und Schluss von der rechten Hand eingeleitet werden, die mittlere Engführung von der linken und die Umkehrung des ersten Themas fast genau in der Hälfte auf Takt 74 einsetzt.

Lars-Simon Sokola

Duetto III G-Dur BWV 804

Das dritte Duett in G-Dur BWV 804 nimmt in der Dramaturgie der vier Stücke die Rolle eines Intermezzos ein. Akkordbrechungen im Stil eines *basso continuo* im Kontrapunkt bilden die Grundlage des beschwingten 12/8-Metrums, worauf sich ein Themenkopf mit Sechzehntelfigur und kecker Artikulation setzt. Dieser wird in einer ausschweifenden, skalenartigen Bewegung weitergeführt. Prägend für den Charakter ist hier weniger die harmonische Komplexität als vielmehr die rhythmische Virtuosität, die sich in einem fortlaufenden komplementären Rhythmus aus 16teln manifestiert. Sechs kompakte Durchführungen wechseln mit Passagen, in denen sich Läufe beider Stimmen kunstvoll überlagern.

Duetto IV a-Moll BWV 805

Das Thema des vierten Duettes BWV 805 besitzt ebenfalls einen instrumentalen Charakter. Ein ausdrucksstarkes Anfangsmotiv, welches den A-moll-Dreiklang umschreibt, mündet in ein langes Ostinato über Tonika und Dominante. Letzteres prägt den Charakter des ganzen Stückes, leicht wird hier die streichende Bewegung eines Cellos assoziiert. Das gesamte Thema strebt nach oben, gleichzeitig ist der Ausdruck eines Lamentos unmittelbar spürbar. In den Zwischenspielen erhält die Seufzerstruktur eine prominente, gut hörbare Rolle: Eingeleitet durch einen expressiven Sprung tritt dieses Motiv im gesamten Stück zu Tage. Die strenge formale Anlage einer Fuge trifft im letzten der vier Duette zusätzlich auf kühne harmonische Fortschreitungen bis ins entlegene Es-Dur.

Vincent Knüppe

Fuge Es-Dur BWV 552,2

Bach lässt den Zyklus mit der dreiteiligen Fuge Es-Dur enden. Mit dem Präludium vom Anfang in der gleichen Tonart (drei Vorzeichen) zusammen bildet es den Rahmen. In jedem der drei Teile wird ein eigenes Thema durchgeführt, aber es erfolgt nicht wie einer Tripelfuge eine Engführung aller drei Themen zur gleichen Zeit. Die drei Teile stehen in verschiedenen Taktarten, wodurch sich feste Tempoproportionen ergeben.

Seit Albert Schweitzer (1908) wurde auf verschiedene Arten versucht, die Symbolik der Trinität in der Fuge nachzuweisen. Einig ist man sich, dass das erste Thema, im *stile antico* komponiert, für die erste Person der Trinität, Gott Vater, steht. Es besteht aus langen Notenwerten und ist in seiner optisch wahrnehmbaren Kreuzform durch aufsteigende Quartan charakterisiert.

Das zweite Thema fließt in Achteln und hat als Basis aufsteigende Terzen, die durchlaufend figuriert werden. Die Substanz des tänzerischen dritten Themas sind fallende Quinten, die in der Art einer Gigue zur Finalwirkung der Fuge und damit des gesamten Zyklus beitragen. Die vorherrschende Notengattung im dritten Teil sind Sechzehntel, was häufig bei Sätzen Bachs zu finden ist, die thematisch mit dem Heiligen Geist zu tun haben. Die Zuordnung der zweiten trinitarischen Person, Gott Sohn, zum zweiten Teil der Fuge bleibt dagegen ein Geheimnis.

Das erste Thema erscheint in allen drei Teilen. Vielfache der Zahl 3 prägen das gesamte Werk: Die einzelnen Teile dauern 36+45+36 Takte. Das Hauptthema erscheint $3 \times 3 \times 3 = 27$ mal.

Stefan Viegelahn

Die Orgel des Kleinen Saales der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Erbauer: A. Kern et Fils 1990

Überarbeitung und Neuintonation 2019:
Quentin Blumenroeder

Disposition

I. Positif C-g'''

Bourdon 8'
Prestant 4'
Flûte 4'
Nazard 2 2/3'
Quarte 2'
Tierce 1 3/5'
Larigot 1 1/3'
Sifflet 1
Cymbale III
Cromorne 8'
Tremblant

III. Echo C-g'''

Bourdon 8'
Flûte 4'
Cornet III (ab g)
Trompette 8' (ab c)

Koppeln:

Tirasse GO
Tirasse Pos
Pos/GO

II. Grande Orgue C-g'''

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Flûte 4'
Quinte 2 2/3'
Doublette 2'
Cornet V (ab c')
Fourniture IV
Voix humaine 8'
Trompette 8' B/D
Clairon 4'
Tremblant

Pédal C-f'

Soubasse 16'
Flute 8'
Prestant 4'
Fourniture IV
Bombarde 16'
Trompette 8'

Carsten Wiebusch, Programmredaktion

Hinweis:

Bei den Veranstaltungen der HfMDK werden regelmäßig Fotoaufnahmen für die veranstaltungsbezogene und die allgemeine Öffentlichkeitsarbeit der Hochschule gemacht (für Website, Social Media und Print). Bitte sprechen Sie bei Einwänden unseren Fotografen oder den Abenddienst vor Ort an.