

Einführung in den dritten Teil der Klavierübung von Johann Sebastian Bach

anlässlich der Aufführung in der

Stadtkirche zu Grünberg am 25. November 2007 um 17 Uhr

Während der erste Teil der Klavierübung (sechs Partiten), der zweite Teil (Ouvertüre nach französischer Art und italienisches Konzert) und der vierte Teil (Goldberg-Variationen) für Cembalo komponiert waren und somit heute zum Repertoire zahlreicher PianistInnen gehören, ist der dritte Teil (Choralvorspiele und Duetten) „vor“ die Orgel komponiert. Das Wort „Clavier“ zu Bachs Zeiten wurde (abgeleitet von lat. „Clavis“ = „Taste“) übergeordnet für alle Klaviaturen bzw. Tasteninstrumente eingesetzt, so wie heute der Terminus „Keyboards“. Klavierübung im Sinne von „Ausübung“ und insofern, als die verschiedenen kontrapunktischen Spielweisen an interessanten Werken anstatt trockener Übungen trainiert werden. Der dritte Teil der Klavierübung wird gern auch als „Orgelmesse“ betitelt, weil Bach als tiefgläubiger ev.-luth. Christ und Kirchenmusiker die Ordnung der ev.-luth. Messe sowie die Hauptstücke des Katechismus von Luther in authentischer Reihenfolge verwendet hat.

Hierbei sei zunächst angemerkt, dass in der authentischen Liturgie das Sündenbekenntnis (Kollektivbeichte) und die Gnadenerkündigung (Absolution) nicht das geringste mit dem Ruf „Kyrie eleison“ („Herr, erbarme dich“) bzw. „Gloria in excelsis Deo“ („Ehre sei Gott in der Höhe“) zu tun hatten. Dem Verkündigungs- (Wort-) Teil folgte, beginnend mit dem eucharistischen Hochgebet, der Sakraments- (Abendmahls-) Teil, in welchen das Schuldbekenntnis und der darauf folgende Gnadenzuspruch gehörten; denn es durfte niemand zum Tisch des Herrn, ohne vorher seine Schuld bekannt und die Absolution erhalten zu haben. Ursprünglich wurde der Gottesdienst mit dem Introitus (Eingangpsalm) eröffnet, der erst später mit der Entstehung des freien „künstlerischen“ Orgelspiels durch das Vorspiel ersetzt bzw. ergänzt wurde. Daran schloss sich der Kyrie-Ruf an, da das Erbarmen Gottes die wichtigste Voraussetzung für den Gottesdienst überhaupt war, es folgte unmittelbar der Lobpreis „Ehre sei Gott in der Höhe“ oder „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“. Erst nach dieser Begrüßung des einzigen Hausherrn (Gott immer an erster Stelle!) folgte die Begrüßung der Gemeinde (Salutatio). Diese Abfolge in der Liturgie wurde durch die preußische Agende Friedrich Wilhelm III. am 27. 09. 1817 in die heute übliche Form abgeändert. Nun folgt nach dem Eingangpsalm das Schuldbekenntnis kombiniert mit der Erbarmungsbitte und der folgende Gnadenzuspruch ist an den Gloria-Ruf gekoppelt – übrigens in beiden großen Konfessionen!

In der alten lutherischen Liturgie waren Wort- und Sakramentsteil gleichberechtigt, somit hatte und hat hier auch die musikalische Verkündigung gleichwertigen Charakter im Gegensatz zu anderen Bekenntnissen, in denen die Predigt eindeutig im Vordergrund steht, somit alles andere sich unterordnen muss und schlimmstenfalls sogar weggelassen werden kann. In der lutherischen Liturgie sind Orgelvor- und nachspiel **Bestandteil des Gottesdienstes** ebenso wie Gebet, Predigt und Sakrament.

Neben dem **Proprium** (wechselnde Stücke) wie Introitus, Lieder, Lesungen, Predigt, Musikstücke gehören zum **Ordinarium** (feste Stücke) das Kyrie, Gloria, Credo (Glaubensbekenntnis) und das Vaterunser.

In unserem Bachschen Zyklus haben wir es mit einer Liturgie zu tun, die ausschließlich durch die Orgel gestaltet wird.

Das **Praeludium Es-Dur** mit seinen majestätisch anmutenden festlichen Punktierungen und Auftakten hat den Charakter einer Intrade. Von der Form her (adäquat zum Praeludium in e-moll BWV 548 oder c-moll BWV 546) hat es eine Exposition und Reprise, dazwischen langen Mittelteil und ist somit ein deutlicher Wegweiser zum klassischen Sonatensatz hin. Desweiteren die beiden großen Hauptthemen, von denen das zweite beim ersten Erscheinen in der parallelen Moll-Tonart erklingt. Dazwischen gibt es noch das zweimal auftauchende kurze Thema (das eigentlich zweite – wegen seiner Kürze eher als Motiv zu werten) nach dem Echo-Zwischenspiel. Wenn wir es als Thema gelten lassen, haben wir trinitarische Ausdeutung, das kurze Erdenleben Jesu spiegelt sich in der Kürze des Themas wieder.

Das **Kyrie (EG 178.4)** ist ein von Luther trinitarisch erweiterter Erbarmungsruf in Form eines variierten Strophenliedes. Entsprechend die erste Strophe bei Bach als Sopran-cantus-firmus mit Vorimitation der übrigen Stimmen und c.f. in Augmentation, zweite Strophe desgleichen mit Tenor-c.f. und der Heilige Geist der dritten Strophe als „weltweite“ Institution natürlich im Organo pleno (volles

Orgelwerk). In den ersten beiden Strophen die Anweisung „a 2 Clav. e Pedale“ (auf zwei Manualen und Pedal). Um in der „Clavierübung“ auch das reine Manualspiel und die diesbezüglichen kompositorischen Möglichkeiten aufzuzeigen, folgen die drei „kleinen“ Kyries. Das „Vater“-Kyrie im 3/4-Takt mit coloriertem und augmentiertem c.f. im Sopran, das „Christe“ im 6/8-Takt, der c.f. weit mehr coloriert und „versteckt“, im dritten Stück vereinigen sich Vater, Sohn und Heiliger Geist im 9/8-Takt (3x3=9!).

Das **Gloria in excelsis (EG 179 oder GL 457)** wird im Sinne der Dreifaltigkeit auch in drei Versionen eingebunden, die „Höh“ findet man im stufenweise ansteigenden Grundton wieder (F-Dur, G-Dur, A-Dur). Die erste Version hat einen Alt-c.f., den ich mit 4' im Pedal spiele. Die zweite Version ist ein konzertantes und ausgereiftes Trio mit colorierten Sechzehntel-Vorimitationen und tänzerisch-spielerischen c.f.-Einwürfen abwechselnd in beiden Manualstimmen, der Bass als Fundament im tänzerischen Viertel-, Achtel- oder auch Sechsstelrhythmus. Die dritte ist wieder die „kleine“ Manualiter-Version und umspielt den c.f. in „tupfigen“ staccati.

Die *Fünf Hauptstücke des christlichen Glaubens* nach Luthers Katechismus sind: *Die zehn Gebote, der christliche Glaube, das Vaterunser, das Sakrament der Heiligen Taufe und das Sakrament des Altars*. Dementsprechend heißen die diesbezüglichen Choräle des Evangelischen Gesangbuchs „Katechismusgesänge“.

„**Dies sind die heil'gen zehn Gebot'**“ (EG 231) hat einen sehr einfachen und somit einprägsamen c.f. (analog der Einfachheit und Einprägsamkeit der Gebotsformulierungen). Am Anfang eine fünfmalige Tonwiederholung („Du sollst....!“). In der ersten Orgelversion haben wir ein einprägsames und formstrenghes Thema; die ersten vier Takte drei Töne stufenweis abwärts basierend auf der Dominanten, gefolgt von Rückführung in die Tonika mit einfachen Dreiklangsdurchgängen, dann das prägnante zweite Motiv mit drei auftaktigen Sechzehnteln und vier Achteln in zweimal Zweierbindung (Seufzermotiv) abwärts gehend – dies könnte zum einen eine weitere Ausdeutung des Eindringlichen sein, aber auch das Beseufzen der permanent wiederkehrenden Erkenntnis unserer Unfähigkeit, Gottes Gebote an jedem Ort und zu jeder Zeit zu befolgen. Der c.f. erscheint in den zwei Tenorstimmen als Kanon in der Oktav, ein Symbol für die zwei steinernen Gesetzestafeln. Die Fughetta greift im 12/8-Takt die Tonwiederholung „trilisch“ auf, ein zweites Motiv (2 Sechzehntel mit einer Achtel, dann drei Achtel) erscheint als Kontrapunkt. In wiegender Akkordbegleitung (Viertel-Achtel) werden die Gebote dem Hörer sanft aber deutlich „eingetrichtert“, die Form ist praeludierend. **Der Glaube (EG 183)**. Auch in diesem Choral wird je eine Strophe dem Vater, Sohn und Heiligen Geist zugeordnet. Dass Glaube etwas Dynamisches und nicht rational Erklärbares ist, deutet Bach in den Synkopen des Manualthemas aus. Darunter ein basso ostinato, welches mit längeren Unterbrechungen auf diversen Tonstufen erscheint. Das basso ostinato unter den rhythmischen Manualstimmen bedeutet, dass **wir alle**, egal ob arm oder reich, schwarz oder weiss....., an **ein und denselben Gott** glauben, der sich allerdings auf vielfältige Weise (deshalb die verschiedenen Tonstufen) zeigt. In der Manualiter-Version wird durch die Verzierungen und Vorhalte, allmählich über 32telläufe aufgelöst, die Glaubensdynamik dargestellt. Die starke Verbindung zwischen Glaubensbekenntnis und Vaterunser wird im Takt 11 aufgezeigt, wo das entgegengesetzt punktierte Motiv der großen Vaterunser-Version „vorweggenommen“ wird.

Das Vaterunser (EG 344). In der ersten Strophe wird der Vater angerufen und die Herzensbitte ausgesprochen, dass nicht allein der Mund bete – es folgen die sieben Bitten und in der letzten Strophe die Ausdeutung des „Amen“. Schon Luther hatte offensichtlich mit dieser Art „Gewohnheitschristen“ zu tun, die „rein maschinell“ ein Gebet „herunterplappern“. Diesen Punkt hat Bach sehr wohl verstanden und in der großen Bearbeitung ohne vergleichbares Beispiel umgesetzt. Ich kann nicht umhin, dieses Stück als eine Art „musikalischen Liebesakt par excellence“ zu bezeichnen. Ähnlich wie im ersten Satz der Sonate e-moll für Violine (Flöte) und basso continuo werden hier Vorhalte auflösungsverzögert aneinandergereiht, Trugschlüsse wie z.B. an der Stelle „und willst das Beten von uns han“, die an die letzten Dinge rühren, und die noch weitere Steigerung der dissonanten Spannungen bei der letzten Choralzeile „hilf, dass es geh von Herzensgrund“. Der c.f. ist hier anders als in der Zehn-Gebote-Bearbeitung auf beide Manuale verteilt, also eher „versteckt“. Die „kleine“ Version scheint zunächst gegen solch ein Werk zu verblassen, greift allerdings ab Takt 11 auch die disharmonischen Spannungen auf.

Die Taufe (EG 202). In der ersten Strophe wird deutlich „zu waschen uns von Sünden, ersäufen auch den bitteren Tod...“ daher wurde in Gottesdiensten ohne Täufling das Taufversprechen erneuert (Beichte-Absolution!). In der ersten Version haben die Manualstimmen verschiedenen Charakter, die Sechzehntelfigur wird von der rechten Hand nur andeutungsweise angespielt, die linke lässt sozusagen „das Wasser plätschern“. Die rechte macht in beiden Stimmen zunächst große Achtelsprünge (Hineintauchen und wieder Herausziehen des Täuflings) und kadenziert dann in ihrer Sechzehntel-Achtel-Figur. Der c.f. ist ein Tenor, als 8' im Pedal. In der Manualiter-Version wird der

breit angelegte c.f. mit einem Triller versehen, auch der Kontrapunkt verdeutlicht die Wasserbewegung, die Stimmen wechseln und der c.f. erscheint invertiert.

Aus tiefer Not (EG 299 oder GL 163) - zeitlos und immer brandktuell haben wir Menschen Grund, zu Gott zu schreien. Im Choral der Quintsprung in die Tiefe (Not) und in selber Quinte schreit es heraus. Organo pleno (die ganze Menschheit schreit – das ist laut!) – und sechsstimmig. Der c.f. liegt im ersten Bass, also im rechten Fuß. Das Werk ist gleichwie eine Motette aufgebaut, die Stimmen imitieren nacheinander vor. Dann folgt der c.f. (Doppelpedal). Vom Tempo her ruhig, aber schmerzlich aufwühlend. Analog dazu die vierstimmige Manualiter-Version, allerdings etwas bewegter, c.f. jedoch in doppelter Augmentation.

Jesus Christus, unser Heiland (EG 215). Die Kluft zwischen uns und Gott, dargestellt in einem Dezimsprung, verringert sich (Oktave, Sexte). Ursache für die Kluft ist unser Unglaube und der dadurch entstandene Gotteszorn, nun heißt es „der von uns den Gotteszorn wand, durch das bitter Leiden sein half er uns aus der Höllen Pein“ – dies manifestiert sich eben in den enger werdenden Intervallen. Das ganze viermal als steigende Sequenz, aber auch in Umkehrung (wenn wir uns auf Gott zubewegen, dann bewegt sich Gott auch auf uns zu!). Der Kontrapunkt beantwortet das Aufwärtsstreben des betenden Gläubigen mit erbarmenden Sechzehnteln. Der Kanon der beiden Manualstimmen wird dann abschnittsweise vom Tenor-c.f. im Pedal ergänzt. Manualiter folgt eine Fuge über die erste Choralzeile, in deren Zwischenspielen verzögerte Auflösungen erscheinen, um das bittre und hinausgezögerte Leiden Christi zu verdeutlichen, im Schluss beruhigt sich das ganze, der Tenor lässt die Choralzeile noch einmal augmentiert erklingen mit abschließendem Orgelpunkt über fünf Takte, zu dem die übrigen Stimmen sich harmonisch im Sinne der durch Jesus Christus erlösten Menschheit in der ausgedehnten Kadenz auflösen.

Die vier Duetten könnten liturgisch als Orgelspiel sub communionem gesehen werden. Sie sind den zweistimmigen Inventionen vergleichbar. Da es keine diesbezügliche Vorschrift gibt, spiele ich sie an zweimanualigen Orgeln verteilt um der leichteren Hörbarkeit willen. Im ersten könnte man von einer „spielerisch versteckten Tonleiterübung“ reden, aufgelockert durch den Kontrapunkt zwei 32tel, 16tel, 16tel-pause, drei 16tel. Dazu entsprechende Achtelbewegung der anderen Stimme, Umkehrung der Stimmen, Umkehrungen des Themas. Im zweiten Stück Dreiteilung A-B-A, wobei A durch ein ruhiges Dreiklangsmotiv mit Sechzehntelfortsetzung charakterisiert ist, Teil B ein auftaktiges dissonantes Achtelthema mit Aufgreifen des ersten Themas. Das dritte Stück ein „spritziges“ 12/8-Thema mit Umkehrungen und Zwischenspiel-Sequenzen. Das letzte Duett ist eine zweistimmige Fuge; Thema Dreiklang a-moll mit abwärtsgehender Quint, gefolgt von Achtel-Halbe-Motiv; Kontrapunkt vier Takte Achtelthema mit gleichbleibendem Basston und steigenden Kopfnoten.

Ganz im Sinne der Heiligen Dreifaltigkeit steht **das Nachspiel: die Tripelfuge in Es-Dur**. Das erste Thema (der Vater) im ruhigen 4/2-Takt, der Sohn im 6/4 Takt manualiter, aber auch schon „eines Wesens mit dem Vater“ (ab der 2. Durchführung beide Themen), der Heilige Geist erscheint in der Vollkommenheit des 12/8-Taktes, und schließlich vereinigen sich alle drei Themen.

Grünberg, am 22. April 2005

Kantor Michael Harry Poths