

Orgelsommer 2017

Été des orgues



Sonntag, 24. September, 17 Uhr
Dimanche 24 septembre 17 heures

Sankt Blasius und Martinus
Saarwellingen

Maurice Clement
(Philharmonie Luxembourg)

Orgelsommer 2017 Été des orgues 2017
Schirmherr: Landrat Patrik Lauer

Sonntag, 24. September 17 Uhr
Dimanche 24 septembre 17 heures
Sankt Blasius und Martinus Saarwellingen
Maurice Clement (Philharmonie Luxembourg)

Werkfolge

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Wir glauben all' an einen Gott – in organo pleno BWV 680

Nous croyons tous en un seul Dieu – in organo pleno BWV 680

Dietrich Buxtehude (1637 – 1707)

Ciaccona in e BuxWV 160

Chaconne en mi mineur BuxWV 160

Georg Böhm (1661 – 1733)

Partita sopra *Wer nur den lieben Gott lässt walten*

Partita sopra *Celui qui se laisse guider par le Bon Dieu*

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Schmücke dich, ob liebe Seele BWV 654

Pare-toi chère âme BWV 654

Arvo Pärt (*1935)

Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler

Mon chemin a ses sommets et ses lames de fond

Richard Wagner (1813 – 1883)

Vorspiel zu Tristan

Prélude à Tristan

Franz Liszt (1811 – 1886)

Funérailles

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

Danse macabre op. 40

Das Choralvorspiel BWV 680 *Wir glauben all an einen Gott* gehört zum Teil III von **Johann Sebastian Bachs** *Clavierübung* oder *Lutherischer Messe*. Es war dies der einzige großangelegte Sammelband verschiedener Orgelstücke, die Bach selbst unter seiner eigenen Aufsicht hatte drucken lassen, in seinen mittleren Schaffensjahren, der Zeit seiner künstlerischen Reife. Jedem der Werke in dieser Sammlung hat er wohl eine ganz besondere Bedeutung beigemessen. Zumal Bach in Leipzig (von 1723 bis zu seinem Tod im Jahr 1750) keine Funktionen mehr als Organist innehatte und nichts mehr für sein Lieblingsinstrument Orgel komponieren musste. In den ersten Leipziger Jahren (von 1723 bis 1728) ging es zuallererst um eine ganz andere Art von Musik, nämlich Kantaten : für die Kirchen der Stadt schrieb Bach ein Repertoire von rund 300 Kantaten, die an jedem Sonn- und Feiertag zur Aufführung kommen sollten. *Wir glauben all an einen Gott* - in organo pleno (mit vollem Werk zu spielen) ist ein außergewöhnliches Opus. Der Aufbau dieses Werks, das man kaum mehr als Orgelchoral qualifizieren würde, da Bach die Originalmelodie des Chorals ungemein frei behandelt, fällt aus dem üblichen Rahmen Bachschen Orgelschaffens. Trotz der Vierstimmigkeit setzt Bach die Fuge nur dreistimmig, kombiniert sie aber zu einer ostinaten Melodie im Pedal, die er dort insgesamt sechsmal wiederholt. Das ostinate Motiv wird mit beiden Füßen gespielt – vergleichbar einem Marsch, ein Fuß nach dem anderen, in sehr gleichmäßigen Intervallen. Zweifelsohne eine Anspielung auf die Gewissheit des Christenmenschen, der seinen Lebensweg im vollkommenen Glauben beschreitet.

Schmücke Dich, o liebe Seele BWV 654 gehört zu den 18 Leipziger Chorälen, der Sammlung, die vielleicht die vollkommensten Leistungen an besinnlicher spiritueller Musik zu bieten hat, die der Thomaskantor geschaffen hat. Dieser Choral jedenfalls ist in dieser Sammlung schlichtweg der ergreifendste und damit begreiflicherweise auch einer der bekanntesten. Die Melodie erscheint hier – prachtvoll verziert, sozusagen « geschmückt » - im Sopran, Choralzeile für Choralzeile, die großräumig angelegt sind. Jeder Phrase geht eine Imitation der Begleitstimmen voraus, die das neu einsetzende Thema vorbereiten, nicht im üblichen Fugato, sondern in sehr freier, quasi dekorativer Manier. In seiner durchaus berührenden Perfektion wirkt diese Musik weniger gravitatisch als die übrigen Leipziger Choräle. Auf Schumann und Mendelssohn hatte dieses Stück besonders tiefen Eindruck gemacht, als sie es in einem Konzert in der Leipziger Thomaskirche zu hören bekamen.

Im Schaffen **Dietrich Buxtehudes** finden sich drei große Werke, die als Ostinato-Variation angelegt sind: zwei Chaconnes (Ciaconas) und eine Passacaglia. Wir wissen über ihre Funktion nur, dass sie wegen ihrer außergewöhnlichen Länge nicht für religiöse Feiern gedacht gewesen sein können. Womöglich wurden sie als virtuose Bravourstücke im Rahmen der *Abendmusiken* Buxtehudes von ihm gespielt. Als Gattung tauchten instrumentale und vokale Chaconnes zunächst in Spanien, dann in Italien auf, schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wo bald schon kein Unterschied mehr gemacht wurde zwischen beiden Tanztypen. Beide Gattungen wurden dann auch schnell in Frankreich und Deutschland populär. Im Gegensatz zu ihren französischen Zeitgenossen hielten sich deutsche Komponisten wie Pachelbel und Buxtehude recht genau an die Vorbilder aus Italien, etwa was den Respekt vor dem Ostinato-Thema im Bass angeht. Stets sind es Vier-Takt-Themen im Dreierpuls, die meist auf dem absteigenden Tetrachord, den Tonraum einer Quarte also, vom Grundton zur Dominante schreiten. In ein und derselben Tonart – meist in Moll – werden dann Variationen meist paarweise präsentiert, wobei die jeweilige Wiederholung dem Spieler Gelegenheit für weitere Verzierungen und kunstvolle Binnenvarianten gab. In der großen *e-moll-Chaconne* Buxtehudes BuxWV 619 lassen sich die insgesamt 31 Variationen in drei größere Abschnitte gliedern: einen ersten, in dem das ostinate Thema zunächst im Bass bleibt, zu immer komplexeren und virtuoserem Variationen in den Oberstimmen. Im zweiten Abschnitt bringt Buxtehude das Thema in der mittleren Tenorstimme und verändert es leicht (durch chromatische Nebennoten und Ornamentik). Der letzte Abschnitt ist rhapsodisch frei. Als wolle er sich von jeglichen Zwängen des ostinaten Grundthemas befreien, variiert Buxtehude hier so individuell, dass das Ausgangsthema kaum mehr erkennbar ist.

Wie etliche deutsche Musiker seiner Zeit wurde **Georg Böhm** von seinem eigenen Vater zum Musiker ausgebildet. Die Bedeutung dieser Kombination von Lehrer und Organist, einem typisch deutschen Phänomen, ist kaum zu unterschätzen: von Generation zu Generation sorgten diese Musici dafür, ein reiches Erbe an Instrumentalmusik kontinuierlich und gründlich zu bewahren, junge Talente zu entdecken und zu fördern. Außerdem wurden die Nachwuchstalente unterwiesen nicht nur in der Sprache der Musik, sondern auch in der der deutschen Literatur und der Bibel. Wie erstaunlich wäre es ansonsten, dass eine in sich so disparate Gesellschaft wie die der deutschen Fürstentümer im Grunde

durch und durch geprägt war von Musik, wenn nicht solche Schulmeister allenortens gute Dienste auch als Kirchenmusiker getan hätten. Georg Böhm erreichte den Höhepunkt seiner Karriere in Lüneburg, als Organist der Kirche St. Johannis, wo er eine Orgel (drei Manuale und Pedal, 47 klingende Register) spielte, die zum Vorbild ihrer Zeit wurde, was die Abstimmung der Manuale aufeinander (und damit der klanglichen Abstufungen) und die Üppigkeit des Pedals (das Böhm selbständig und sehr virtuos einsetzt) wurde. Dem Reiz dieses Instruments verdankt sich nicht nur Böhms sehr idiomatische Schreibweise für die Orgel, sondern auch seine Virtuosität und Brillanz.

Was Böhms Choralvariationen angeht, lassen sich verschiedene Ausprägungen erkennen, wobei Böhm keine frei verspielten Choralfantasien hinterlassen hat, so wie wir sie von Buxtehude oder Bruhns kennen. Die seinigen sind bewundernswerte Lehrstücke der Komposition, zumal Böhm in keinerlei Stereotype oder Konventionen verfällt. Wie seine Vorgänger Sweelinck und Scheidt weiß er, virtuos verspielte Bicinien im Presto-Tempo zu schreiben, gefolgt von einem wohlbalancierten Trio, oder vierstimmige Polyphonien zu konstruieren, mächtige Choralpassagen im Pedal ertönen zu lassen oder die Farben der verschiedenen Manuale in einen Dialog treten zu lassen. Seine Orgel in Lüneburg St. Johannis mag ihm dafür stets die idealen Voraussetzungen geboten haben.

Der zeitgenössische Komponist **Arvo Pärt** gilt als Komponist mit einem sehr persönlichen Stil. Die große Intensität seiner Musik verdankt sich dabei einem Minimum an musikalischen Mitteln. Letztendlich resultiert ihre Wirkung auf einer inneren Balance zwischen Form und Harmonik, bei denen Pärt sich wiederum leiten lässt durch seine ganz eigene Gläubigkeit und seinen Hang zu mystischen und tief verinnerlichten Erfahrungen.

Der Titel des Werkes *Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler* ist ein Zitat aus dem *Livre des Questions* von Edmond Jabès :

*Mein Weg hat seine großen Stunden gehabt,
Seine Schmerzen, sein Leid,
Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler,
seinen Sand und seinen Himmel.
Mein Weg oder der Deine.*

Die Inhalte und Atmosphäre des von ihm gewählten Zitates nutzt Pärt das gesamte Stück über für dessen musikalische Ausgestaltung.

Franz Liszts *Funérailles*, ursprünglich komponiert für das Klavier, gibt sich als grandiose Inszenierung einer düsteren Totenklage voll pathetischer Rhetorik. Gedacht war diese Musik ursprünglich wohl als Trauermusik für ungarische Freunde, die im Kampf gefallen waren. Nach einer einleitenden Partie, die Glocken, Trommelwirbel und Trompetensignale imitiert, erklingt der eigentliche Trauermarsch, der sich zu einem massiven Finale steigert. Womöglich war diese Musik auch dem Andenken seines Freundes Frédéric Chopin gewidmet, der im Oktober 1849 verstorben war, dem Monat, in dem Liszt die Komposition fertigstellte.

Camille Saint-Saëns' programmatisches Werk *Danse Macabre*, ursprünglich geschrieben für die Besetzung Gesang und Klavier nach einem Gedicht von Jean Lahor, war schon zu seinen Lebzeiten ungemein erfolgreich und bleibt bis heute populär. Zwei Themen, ein erstes, das auf den Anfangsnoten des Dies Irae-Chorals der Totenliturgie beruht, ein zweites, das einen *Valse triste* heraufbeschwört, werden von Saint-Saëns auf immer neue Art gegeneinander ausgespielt. Nach einem kurzen rhythmisch geprägten Fugato erscheint das *Dies Irae* schließlich in seiner vollen Gestalt, grimassenartig gesteigert durch wilde Artikulation, ins Dur gewendet und getrieben vom unbändigen Walzerrhythmus. Wir hören das Heulen des Windes, das Klappern von Knochen, bevor beide Themen sich zum prächtigen Tutti steigern, in dem der Tanz zum regelrechen Hexensabbat ausartet. Das morgendliche Krähen des Hahns unterbricht: « Pssst, plötzlich verlassen alle den Reigen, machen sich davon, fliehen. » – ein musikalisches Szenario, das viel Gemeinsames hat mit zwei großartigen Vorbildern dieses Genres, mit Liszts *Mephistowalzer* und *Totentanz*.

Joachim Fontaine / Maurice Clement

Le BWV 680, le choral *Wir glauben all an einen Gott* (*Nous croyons tous en un seul Dieu*) fait partie de la troisième partie de la *Clavierübung* ou *Messe luthérienne* de **Jean Sébastien Bach**. C'est l'unique grand recueil de diverses pièces pour orgue de Bach qu'il ait voulu comme tel, agencé et fait graver sous son contrôle, au plein de sa maturité créatrice. À tous ces titres et à d'autres encore, il revêt donc une importance capitale. À Leipzig (de 1723 à sa mort, en 1750), où il n'occupe pas de fonctions d'organiste, Bach n'a plus, dans ses obligations, à écrire de musique pour son instrument de prédilection. Son activité – considérable – se tourne d'abord, dans les premières années, vers le domaine de la cantate : de 1723 à 1728 il dote les églises de la ville d'un fonds de répertoire de quelques 300 cantates pour tous les dimanches et fêtes. *Wir glauben all an einen Gott* – in organo pleno est une œuvre extraordinaire. La construction de cette page – qu'on hésite à appeler un choral, puisqu'elle en est une très libre paraphrase – est très étrange, et unique dans l'œuvre de Bach. Quoique l'écriture en soit à quatre voix, il s'agit en fait d'une grande fugue à trois voix, en contrepoint de laquelle la basse, au pédalier, fera entendre à six reprises un motif obstiné. Ce motif se joue à l'aide des deux pieds, qui procèdent comme dans la marche, l'un après l'autre, à intervalles très réguliers : sans doute y-a-t-il là une figure de la certitude du chrétien cheminant dans les sentiers de la foi.

Le BWV 654 fait partie des 18 Chorals de Leipzig, le recueil avec les élaborations les plus parachevées de ces méditations spirituelles sur lesquelles le compositeur se pencha sa vie durant. Le Choral *Schmücke Dich, o liebe Seele* (*Pare-toi chère âme*) BWV 654 est peut-être le plus simplement émouvant des chorals du recueil de Leipzig, l'un des plus justement célèbres, aussi. La mélodie y apparaît, magnifiquement ornée – parée, serait-on tenté de dire – au soprano, période par période, celles-ci largement espacées. Chaque période est précédée d'un commentaire fondé sur le thème à venir, amplement brodé et orné, et librement traité, non en fugato, mais en style décoratif. Moins sévère dans son émouvante perfection, que les autres pièces du recueil, ce choral impressionna profondément Schumann et Mendelssohn, qui l'entendirent à l'orgue de Saint-Thomas de Leipzig au cours d'un concert.

Dans l'œuvre d'orgue de **Dietrich Buxtehude**, trois pièces majeures relèvent exclusivement de l'ostinato à variations : deux chaconnes et une passacaille. Quant à leur destination, qui échappe à toute fonction cultuelle, on n'en sait pas davantage : peut-être étaient-elles exécutées come

morceaux d'apparat lors d'une *Abendmusik*. Apparue en Espagne et reprise en Italie, au début du XVIIe siècle, la chaconne instrumentale ou vocale avait vite tendu à se confondre avec la passacaille. Toutes deux étaient passées très rapidement en France et en Allemagne. Au contraire de leurs contemporains français, les compositeurs allemands comme Pachelbel ou Buxtehude restent fidèles à la rigueur de leurs modèles italiens, en particulier dans le respect d'un strict ostinato, et traitent des motifs de quatre mesures en rythme ternaire, fondés le plus souvent sur le tétrachorde descendant, en mode mineur. Dans la même tonalité d'un bout à l'autre, les diverses variations y sont généralement exposées par paires (la seconde étant la reprise stricte ou variée de la première). Mais de tempérament, Buxtehude aime à s'évader de formules par trop rigides. Dans la *chaconne en mi mineur* BuxWV 160, un thème classique parcourt un tétrachorde descendant, suivi de 31 variations s'enchaînant sans solution de continuité en trois sections. Une première section se développe d'abord par ordre de complexité croissante, l'ostinato sonnait à la basse. Dans la deuxième section le thème passe au ténor s'enrichissant par les modifications apportées au thème lui-même (broderies ornementales et chromatiques). Dans la dernière section le discours se fait plus rhapsodique, comme libéré des contraintes de l'ostinato, chaque variation étant maintenant individualisée jusqu'à une quasi-dissolution du thème dans le jeu instrumental.

Comme tant d'autres organistes allemands, **Georg Böhm** fut initié à la musique par son père. Il faut souligner ici l'importance, pour la cohésion et la solidité du tissu social, de cette entité purement germanique qu'était l'instituteur-organiste. Ces modestes artisans de la musique ont grandement contribué, génération après génération, à sauvegarder le patrimoine instrumental, à susciter les vocations et encourager les talents prometteurs, à empêcher les barrières entre l'apprentissage de la langue allemande, de la langue musicale et de la Bible. Comment s'étonner qu'une société, pourtant fort disparate, ne soit littéralement imprégnée de musique, lorsque l'instituteur est nécessairement aussi l'organiste? Couronnant sa carrière à la tribune de Saint-Jean de Lüneburg, Böhm avait à sa disposition un instrument dont la composition (trois claviers, pédalier, 47 jeux) est un modèle du genre, par l'équilibre des claviers (donc de l'espace sonore) et la richesse de la pédale (donc son indépendance et son éclat). On comprend, d'une part, la fidélité de Böhm envers son instrument, d'autre part, la verve, le brio d'œuvres suscitées par un tel stimulus.

On peut distinguer plusieurs types de travaux à partir du choral, en remarquant que Böhm n'a pas cultivé la fantaisie de choral illustré de manière si flamboyante par Buxtehude ou Bruhns. Ce sont d'admirables leçons de compositions, car la plume de Böhm est rarement prise en défaut de stéréotypies ou formules conventionnelles. Comme ses prédécesseurs Sweelinck et Scheidt, il sait dérouler un presto bicinium, équilibrer un fragile trio, échafauder une solide polyphonie à quatre voix, faire résonner puissamment le choral au pédalier, faire dialoguer les claviers. On sent que son orgue de sa Johanniskirche devait être une jubilation de tous les instants.

Arvo Pärt est un compositeur contemporain qui se caractérise par un style personnel de grande intensité réalisée avec un minimum de moyens qui aboutit à une balance intérieure entre la forme et l'harmonie, qui s'entend sur la base de sa propre foi et de son penchant mystique et intériorisé. Le titre de l'œuvre *Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler* est une citation d'un poème du *Livre des Questions* d'Edmond Jabès:

*Mon chemin a eu ses grandes heures,
ses heurts, ses douleurs.*

*Mon chemin a ses sommets et ses lames de fond,
son sable et son ciel.*

Mon chemin ou le tien

A travers la pièce se reflètent indirectement le message et l'ambiance de la citation choisie comme titre.

Grandiose description d'une sombre plainte funèbre, *Funérailles* de **Franz Liszt**, à l'origine pour piano, est pleine de rhétorique pathétique. Elle fut conçue comme musique funèbre pour des amis hongrois morts au combat. Après une partie introductive qui imite des cloches, des roulements de tambour et des appels de trompettes, on peut entendre une marche funèbre plaintive suivie d'une partie en ostinato avant que finalement la marche ne se dresse en une masse retentissante. Il faut aussi mentionner l'hypothèse selon laquelle l'œuvre aurait été composée par Liszt en mémoire de son ami Frédéric Chopin, qui mourut le même mois, en octobre 1849.

Le Poème Symphonique *Danse Macabre* de **Camille Saint-Saëns**, une œuvre descriptive, conçue à l'origine pour chant et piano sur un poème de Jean Lahor, connut un succès considérable du vivant de son auteur et reste aujourd'hui très populaire. Deux thèmes dont l'un utilise les premières notes du Dies Irae de la messe des morts et l'autre évoque un air de valse triste, se renvoient dans un tournoiement perpétuel. Après un bref fugato en notes répétées, le Dies Irae apparaît intégralement, déformé par une articulation sautillante, et majorisé, tandis que le rythme effréné de la valse reprend de plus belle. On entend le gémissement du vent, le claquement des os, et lorsque les thèmes sont superposés sur un tutti festif, la danse tourne au sabbat. Mais dès que le coq chante, « ... psst, tout à coup on quitte la ronde, on se pousse, on fuit... ». Cette mise en scène pittoresque a beaucoup de points communs avec deux grands modèles du genre: la *Mephisto-Walzer* et la *Totentanz* de Liszt.

Maurice Clement / Joachim Fontaine



Musikhaus
Knopp