

## Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

### 5. Folge: Musik-Anschauung 2

#### Passacaglia in c oder Die gigantische Faust

Herzlich willkommen. Ich will mich heute, wie schon in der 2. Folge, einem einzigen Werk von Johann Sebastian Bach widmen. Waren es vor drei Wochen die *Goldberg-Variationen* für Cembalo, so steht diesmal ein Orgelwerk im Zentrum, das Bach irgendwann vor seinem 30. Lebensjahr komponiert hat: Passacaglia und Fuge c-Moll – eines der monumentalsten und wirkungsvollsten Orgelstücke der Barockzeit, das auch die großen Orchester-Arrangeure des 20. Jahrhunderts fasziniert hat. Im eher intimen Rahmen hat sich der Jazzpianist Jacques Loussier das Stück anverwandelt.

<b>MUSIK</b> Victrola LC 00386 159194-2 Track 6	Johann Sebastian Bach Passacaglia c-Moll Jacques Loussier (Klavier) Pierre Michelot (Kontrabass) Christian Garros (Drums)	2'39
---	---	------

Blaue Stunde mit Bach – das war das „Play Bach Trio“ mit Jacques Loussier am Klavier, Pierre Michelot am Bass, Christian Garros am Schlagzeug. Und wie so oft brach der charmante französische Jazzpianist die Größe Bachs auf das Format eines Kellerclubs herunter. Von der grandiosen Passacaglia und Fuge c-Moll, Bach-Werke-Verzeichnis 582 ist nur das Thema übrig geblieben, über das Loussier improvisiert. Was bei Bach die Perfektion eines jugendlichen Geniestreichs ausstrahlt, erscheint bei Jacques Loussier eher als ferne Erinnerung, ein melancholisches Fragment.

Immerhin wurde die Melancholie neben der erhabenen und düsteren Majestät des Themas immer schon als Wesenszug der Passacaglia angesehen – Philipp Spitta, der wichtigste Bach-Biograf des 19. Jahrhunderts, sprach von einem „in schmerzlicher Sehnsucht schwelgenden Anfang“. Keiner der anerkannten Bach-Organisten des letzten Jahrhunderts hat wohl die schwelgende Trauer des berühmten Bassthemas und der ersten Variationen so ausgekostet wie Karl Richter, ein Schüler des Leipziger Thomaskantors Karl Straube. Schon als Kind konnte der hoch begabte Richter an der Orgel von Gottfried Silbermann im Dom von Freiberg in Sachsen üben. 1978, zweieinhalb Jahre vor seinem frühen Tod, hat er am selben Instrument die Passacaglia für die Schallplatte eingespielt.

Hören wir den Beginn bis zum ersten Höhepunkt. Aus der Tiefe und fast leblos ertönt ganz allein das Thema im Pedal der Orgel. Wie ein uraltes Gesetz wird es ständig

wiederholt und bleibt lange das Fundament der Stimmen, die sich über dem schreitenden Bass entfalten und bewegen. Erst spät wandert die Melodie auch in die oberen Stimmen, während der Bass in wilden Kaskaden herabstürzt. Zunächst aber der Ruf aus der Tiefe – „de profundis“.

<b>MUSIK 2</b> Archiv Produktion LC 00113 427127-2 Track 4	Johann Sebastian Bach Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582 1) Passacaglia ( <u>Beginn</u> ) Karl Richter (Orgel)	6'08
--	--	------

Karl Richter spielt Johann Sebastian Bachs Passacaglia c-Moll an der Silbermann-Orgel im Dom der sächsischen Bergbaustadt Freiberg, wo Gottfried Silbermann seine Werkstatt hatte. Dass Bach ihn dort von Leipzig oder Dresden aus besucht hat, ist nicht belegt – wie so viele Stationen und Kontakte in Bachs Leben, bei denen man auf Vermutungen angewiesen ist. Auch wenn Bach an Silbermanns Orgelideal einiges zu kritisieren hatte – und umgekehrt –, darf man doch von einem Austausch zwischen dem berühmtesten Organisten und dem bedeutendsten Orgelbauer Sachsens ausgehen. Außerdem besaß der geschäftstüchtige Bach Anteile an einem Silberstollen in der Nähe von Freiberg ...

Bevor wir aber Passacaglia und Fuge c-Moll genauer untersuchen, sollten wir einen Blick auf den „Orgelfachmann“ Johann Sebastian Bach werfen. „Im Orgelspielen weltberühmt“, so preist ihn der Nachruf aus der Feder seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach und seines Schülers Johann Friedrich Agricola an, beide damals in Diensten des Preußenkönigs Friedrich. Zumindest in der musikalischen Welt Europas war der Name des Orgelvirtuosen Bach weithin bekannt. Als der schwäbische Komponist und Schriftsteller Christian Friedrich Daniel Schubart wegen seiner Angriffe auf das württembergische Herrscherhaus eine harte Kerkerhaft verbüßen musste, fand er im Staatsgefängnis auf dem Hohen Asperg bei Wasser und Brot genügend Zeit, über das Phänomen Bach und seine Tastenkünste nachzudenken.

*Sebastian Bach. Unstreitig der Orpheus der Deutschen! Sein Geist ist so eigentümlich, so riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. Er spielte das Klavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft, und in der Orgel – wer gleicht ihm? Wer war ihm je zu vergleichen? – Seine Faust war gigantisch. Er griff z. B. eine Duodezime mit der linken Hand und kolorierte mit den mittleren Fingern dazwischen. Er machte Läufe auf dem Pedal mit der äußersten Genauigkeit, zog die Register so unmerklich durcheinander, daß der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereien versank. Seine Faust war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er war Virtuose und Komponist im gleichen Grade.*

[Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977, S. 101f.]

Hier sprach ein Musiker vom Fach über einen berühmten Kollegen. Schubart, eine Zeit lang Hoforganist des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, war zu jung, um Bach selbst erleben zu können. Aber vielleicht kannte er noch Zeitgenossen oder Bach-Schüler, die ihm von den Künsten des Thomaskantors erzählen konnten. In jedem Fall hat Schubart den Nachruf auf Bach studiert, der 1754 im Druck erschien und in den meisten Bibliotheken einzusehen war. Dabei erwähnen Carl Philipp Emanuel Bach und sein Ko-Autor Agricola nicht nur Bachs stupende Virtuosität an den Manualen und am Orgelpedal. Offenbar machte er auch Schluss mit der seltsamen Tradition, den Daumen beim Tastenspiel möglichst unbeschäftigt zu lassen.

*Alle Finger waren bey ihm gleich geübt; Alle waren zu der feinsten Reinigkeit in der Ausführung gleich geschickt. Er hatte sich so eine bequeme Fingersetzung ausgesonnen, daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendesten Leichtigkeit vorzutragen. Vor ihm hatten die berühmtesten Clavieristen in Deutschland und andern Ländern dem Daumen wenig zu schaffen gemacht. Desto besser wußte er ihn zu gebrauchen. Mit seinen zweenen Füßen konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem nicht ungeschikten Clavieristen mit fünf Fingern zu machen sauer genug werden würden.*

[Nekrolog 1750/1754, Dokumente III]

<b>MUSIK 3</b> Archiv Produktion LC 00113 427127-2 Track 4	Johann Sebastian Bach Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582 1) Passacaglia Karl Richter (Orgel)	3'04
--	--	------

Karl Richter spielte den Schluss der c-Moll-Passacaglia, auf die Bach noch eine Fuge folgen lässt. Und spätestens hier dürfte das lange, aber ungewöhnlich prägnante Thema der Passacaglia dem Hörer ins Ohr gegangen sein.

Wo mag Bach seine „gigantische Faust“ ausgebildet haben, wie der Orgelenthusiast Schubart markig formulierte? Tatsächlich weiß man mehr über die Vorbilder als über einen Lehrer. Schon in Eisenach, wo Bach bis zu seinem zehnten Jahr lebte, gehörte Orgelmusik zum akustischen Alltag. Der Vater Ambrosius Bach musste den Gottesdienst in der Stadt- und Hofkirche mitgestalten, wo sein Verwandter Johann Christoph Bach die Orgel spielte. Der allerdings gehörte nicht nur zu den innovativsten Komponisten der Bach-Dynastie – er war auch ein fanatischer Instrumenten- und Klangtütler, der Jahre lang um einen Neubau der Orgel in der Georgenkirche kämpfte. Als sie 1707

vollendet wurde, war sie die größte Orgel in Thüringen und vom Aufbau der Register und technischen Möglichkeiten, der so genannten „Disposition“, eines der originellsten Instrumente der Zeit – so originell, dass man ihre Disposition für die neueste Orgel der Leipziger Thomaskirche wiederverwendete, die im Jahr 2000 eingeweiht wurde und den selbstbewussten Namen „Bach-Orgel“ erhielt.

Als man mit dem Bau der Eisenacher Orgel begann, weilte Johann Sebastian allerdings schon unter der Vormundschaft seines älteren Bruders in der 40 Kilometer entfernten Residenzstadt Ohrdruf. Auch dort gab es Probleme: Die neue Orgel der Michaeliskirche hatte mehr Mängel als Vorzüge, die Reparaturen zogen sich hin, verschiedene Experten versuchten das verpfuschte Instrument zu retten. Die damalige Erfahrung des jungen Bach wiederholte sich in Lüneburg, Arnstadt, Mühlhausen und Weimar: Ein Organist war ständig mit der Überholung seines Instrumentes beschäftigt, um es überhaupt spielbar zu halten. Zwar gab es Fachleute, aber die kosteten Geld und waren, wie das Ohrdrufer Beispiel zeigt, nicht immer zuverlässig.

So lernte Bach mit der Zeit die technischen Feinheiten des Orgelbaus kennen und arbeitete sich in Bauweise und Klangästhetik der Instrumente ein. Mit den Jahren entwickelte er sich zum gefragtesten Gutachter für Orgeln in ganz Deutschland. Für zwanzig Orgelprüfungen ist Bachs Mitwirkung überliefert, erhalten haben sich sieben Gutachten – u.a. für große Instrumente in Mühlhausen, Halle, Leipzig oder Naumburg. Offenbar hat Bach das jeweilige Instrument immer sehr kritisch und ohne persönliche Rücksichten beurteilt – wie sein Sohn Carl Philipp Emanuel ein Vierteljahrhundert nach dem Tod des Vaters berichtet.

*Noch nie hat jemand so scharf und doch dabey aufrichtig Orgelproben übernommen. Den ganzen Orgelbau verstand er im höchsten Grade. Das Registriren bei den Orgeln wuste niemand so gut wie er. Oft erschrecken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, und nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten, es könne unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wissenschaften sind mit ihm abgestorben. Das erste, was er bey einer Orgelprobe that, war dieses: Er sagte zum Spaß, vor allen Dingen muß ich wissen, ob die Orgel eine gute Lunge hat, um diese zu erforschen, zog er alles Klingende an, und spielte so vollstimmig als möglich. Hier wurden die Orgelbauer oft für Schrecken ganz blaß.*

[CPE Bach an Johann Nikolaus Forkel (1774), zit. nach: Christoph Wolff/Markus Zepf: *Die Orgeln J. S. Bachs. Ein Handbuch*, Leipzig 2008, S. 143]

MUSIK 4 Es-Dur LC 07186 ES 2050	Johann Sebastian Bach Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542 Wolfgang Zerer (Orgel) (WDR: 6189727103)	12'06
--	--	-------

## Track 6-7

Wolfgang Zerer spielte Fantasie und Fuge g-Moll von Johann Sebastian Bach, Werkverzeichnis 542, an der großen Orgel der Hamburger Hauptkirche St. Katharinen. Bis 2013 wurde das mächtige Instrument von der niederländischen Orgelbaufirma Flentrop nach dem historischen Vorbild restauriert, das im Feuersturm des Zweiten Weltkriegs zu großen Teilen zugrunde ging.

Diese Orgel spielte in der Biografie von Johann Sebastian Bach eine besondere Rolle, selbst wenn er sie selten gespielt hat. Sie blieb eine Sehnsucht des Orgelvirtuosen, der – wie man aus dem Nachruf erfährt – nie ein wirklich grandioses Instrument zur ständigen Verfügung hatte.

*All dieser Orgelwissenschaft ungeachtet, hat es ihm, wie er oftmals zu bedauern pflegte, doch nie so gut werden können, eine recht grosse und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben. Dieses beraubt uns noch vieler schönen und nie gehörten Erfindungen im Orgelspielen, die er sonst zu Papiere gebracht, und gezeigt haben würde, so wie er sie im Kopfe hatte.*

[Nekrolog 1750/1754, Dokumente III, S.88]

Die Fantasie und Fuge g-Moll, die große d-Moll-Toccata, aber auch die Passacaglia c-Moll gehören zu den Werken, die sich dann doch materialisiert haben – vielleicht sogar im Hinblick auf die Orgel der Katharinenkirche. Mit 58 Registern, vier Manualen und Pedal war sie das berühmteste Instrument in Norddeutschland; renommierte Orgelbauer aus den Niederlanden und aus der Region hatten die Katharinenorgel seit dem 16. Jahrhundert zu einer wahren Königin der Instrumente aufgebaut und verbessert. Ihren letzten Schliff – darunter einige machtvolle tiefe Register – erhielt sie unter der Anleitung des visionären Organisten Johann Adam Reincken, den der junge Bach bewunderte wie kaum einen anderen Musiker.

Es ist überliefert, dass Bach während seiner Schulzeit in Lüneburg mehrmals nach Hamburg reiste, um Reincken zu hören. Viel weiß man nicht über den Kontakt, aber offenbar war die Bewunderung gegenseitig. Als Bach im Jahr 1720 nach Hamburg zurückkehrte, um sich als Organist an der Jakobikirche zu bewerben, konzertierte er zwei Stunden lang auch in St. Katharinen vor dem Stadtrat und der hanseatischen Prominenz. Im Nekrolog liest man:

*Der alte Organist in dieser Kirche, Johann Adam Reincken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besondern Vergnügen zu. Absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so*

wie es ehemals die braven Hamburgischen Organisten in den SonnabendsVespers gewohnt gewesen waren, ausführte, machte ihm Reincken folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß Sie in Ihnen noch lebet.

[Nekrolog, zit nach: Christoph Wolff/Markus Zepf: *Die Orgeln J. S. Bachs. Ein Handbuch*, Leipzig 2008, S. 51f.]

Bachs Improvisation über den Reformationschoral „An Wasserflüssen Babylon, da saßen wir mit Schmerzen“ war nicht zufällig gewählt, sondern eine Hommage an Reincken, der selbst eine berühmte Choralfantasie über die Melodie komponiert hatte. Um einen Eindruck von Reinckens „Stylus fantasticus“ zu bekommen, hören wir jetzt nicht die ausladende Choralfantasie, sondern seine Toccata G-Dur, die Bach sicher auch gekannt und gespielt hat. Charakteristisch ist der schnelle Wechsel zwischen improvisierenden Passagen und strengeren Formen. Simone Stella spielt ein Cembalo nach einem Antwerpener Vorbild von Johannes Ruckers.

<b>MUSIK 5</b> Brilliant Classics LC 09421 94606 Track 16	Johann Adam Reincken Toccata G-Dur Simone Stella (Cembalo)	9'10
---	--	------

Der Florentiner Cembalist Simone Stella spielte die Toccata G-Dur von Johann Adam Reincken – einem der großen Vorbilder des jungen Johann Sebastian Bach als Komponist und Organist.

Sie hören die Bach-Serie mit Michael Struck-Schloen. Und wir nähern uns mit der fantastisch ausgreifenden Toccata von Reincken allmählich wieder dem *eigentlichen* Thema dieser 5. Folge: der Passacaglia c-Moll. Das Meisterwerk des jungen Orgelvirtuosen findet sich nämlich im selben Sammelmanuskript wie die eben gehörte Toccata von Reincken und andere Stücke von Komponisten, die für den jungen Bach wichtig waren. Die wenigsten Frühwerke von Bach sind in seiner eigenen Handschrift überliefert; deshalb ist es ein Glück, dass sein älterer Bruder Johann Christoph 57 Werke für Orgel und Cembalo in einem Manuskript zusammenband, das nach seinem späteren Besitzer als „Andreas-Bach-Buch“ bezeichnet wird.

Ein erstaunliches Repertoire nord- und mitteldeutscher Orgelmusik tut sich hier auf. Sicher hat Johann Sebastian seinen Bruder in Thüringen mit Noten aus dem Norden beliefert, die er sich bei seinen Aufenthalten in Lüneburg, Hamburg oder Lübeck beschafft hatte. Mehrere Stücke des Lübecker Organisten Dieterich Buxtehude sind überhaupt *nur* im „Andreas-Bach-Buch“ überliefert und wären heute vielleicht verloren, wenn sie nicht in der Bach-Familie tradiert worden wären. Hinzu kommen Stücke von

Johann Sebastian selbst, vom Familienfreund Pachelbel oder dem Lüneburger Organisten Georg Böhm, einem Vorbild, vielleicht sogar einem Lehrer des jungen Bach. Erstaunlich, dass die Form der Passacaglia oder der Chaconne – im 18. Jahrhundert waren beide Begriffe mehr oder weniger synonym – relativ häufig in der Sammelhandschrift auftaucht. Vor allem die Chaconne d-Moll von Johann Pachelbel macht das Prinzip deutlich: über einem unverändert, sprich: ostinat wiederholten Bassmotiv werden die Oberstimmen nach allen Regeln der Kunst verziert. Der Bach-Freund Johann Gottfried Walther hat es in seinem *Musicalischen Lexikon* von 1732 so ausgedrückt:

*Ciacona oder Chaconne ist eigentlich eine Instrumental-pièce, deren Baß-Subjectum oder -thema gemeiniglich aus vier Tacten in 3/4 besteht, und, so lange als die darüber gesetzte Variationes währen, immer obligat, das ist unverändert bleibt.*

[Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec* (1732), zit. nach: Michael von Troschke: Art. „Chaconne – Passacaglia“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1993, S. 10]

<b>MUSIK 6</b> Querstand LC 03722 VKJK1506 Track 14	Johann Pachelbel Chaconne d-Moll Sebastian Knebel (Orgel)	4'15
---	---	------

Sebastian Knebel spielte an einem Instrument des thüringischen Orgelbauers Johann Caspar Rommel in Kaltenlengsfeld die Chaconne d-Moll von Johann Pachelbel – ein kraftvolles, knorriges Stück, das die Prinzipien der Chaconne deutlich macht: eine unverändert durchlaufende Bassmelodie im Dreivierteltakt, darüber zahlreiche Variationen der melodischen Figuren, aber auch der Harmonik, soweit es der Bass zulässt.

In seiner eigenen Passacaglia c-Moll geht Bach über das Vorbild von Pachelbel in vielen Aspekten hinaus. Der auffälligste Unterschied: Bach benutzt nicht eines der traditionellen kurzen Bassmotive, die sich in einer Art Endlosschleife von vier Takten bewegen – wobei die einzelnen Variationsphasen naturgemäß knapp ausfallen. Bach erfindet ein eigenes, doppelt so langes Thema von acht Takten, das einen spannungsvollen harmonischen Bogen beschreibt, bevor es wieder zum Ausgangston c zurückkehrt. Damit dieses neuartige Modell ins Ohr geht, wird es zu Beginn erst einmal im Pedalsolo vorgestellt; dann erst beginnen die ersten von 20 Variationen. In zwei ähnlichen Veränderungen lotet Bach harmonische Färbungen aus, bevor er sich der Horizontale widmet und unterschiedliche Figurationen und Rhythmen durchführt.

Hören wir das Thema der Passacaglia und die ersten zehn Variationen. Johannes Unger spielt an der Silbermann-Orgel in Rötha bei Leipzig.

<b>MUSIK 7</b> Querstand LC 03722 VKJK 0111 Track 13	Johann Sebastian Bach Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582 1) Passacaglia ( <u>Beginn</u> ) Johannes Unger (Orgel)	7'20
--	--	------

In der zehnten Variation wandert das Thema erstmal aus dem Bass in die Oberstimme. Johann Gottfried Walther hat in seinem Musiklexikon den Bass einer Chaconne bzw. Passacaglia zwar als unveränderlich definiert – allerdings weiß er auch, dass moderne Komponisten von einer sturen Wiederholung zuweilen abweichen und das Bassthema selbst variieren.

*Es kann aber auch das Baß-Subjectum selbst diminuiren und verändert, allein den Tacten nach nicht verlängert werden.*

[Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon* (1732), a.a.O., S. 10]

Auch Bach verändert in seiner c-Moll-Passacaglia nicht die *Länge* seines achttaktigen Themas. Allerdings geht er in der 14. und 15. Variation so weit, das Thema in luftigen, fast impressionistischen Girlanden vollständig aufzulösen – um es dann in der 16. Veränderung umso machtvoller im Bass zu platzieren, aus dem es bis zum Schluss der Passacaglia nicht mehr weicht – zweifellos eine grandiose Schlusswirkung.

Sicher ist die Grandezza von Bachs Passacaglia, die sich zuletzt zur wogenden Fünfstimmigkeit auftürmt, ohne Vergleich für die Zeit um 1710, als das Stück vermutlich entstand. Dennoch konnte sich Bach handwerklich an einem bedeutenden Kollegen orientieren. Im Jahr 1705 reiste er zu Fuß die knapp 400 Kilometer von Arnstadt nach Lübeck, wo Dieterich Buxtehude Organist an der Marienkirche war. Der musikalische Horizont dieses großen Mannes ging allerdings weit über die tönende Ausstattung des Gottesdienstes hinaus: Buxtehude veranstaltete die berühmten „Abend-Musiken“, in denen er seine opernhafte Oratorien aufführte und damit den angehenden Opernmeister Georg Friedrich Händel animierte. Er bereicherte die städtische Musik durch Konzerte mit eigenen Werken; vor allem aber war er ein Fachmann für den Orgelbau und ein Musiker, der wie Bach kontrapunktische Gelehrsamkeit und Sinnlichkeit zu verbinden wusste.

Drei Chaconnes von Buxtehude haben sich im „Andreas-Bach-Buch“ erhalten – man kann also davon ausgehen, dass Bach sie besonders schätzte. Vor allem in der Chaconne e-Moll, Werkverzeichnis 160, nimmt sich Buxtehude alle Freiheiten bei den Wiederholungen des Themas. Der Aufbau dieser viertaktigen, absteigenden Bassfigur ist konventionell, aber harmonisch wird sie von Buxtehude ziemlich kühn ausgelegt. Im

Mittelteil der Chaconne zerlegt er das Thema in seine Bestandteile und lässt es teilweise ganz verschwinden; zuletzt wird es mit gewagten chromatischen Noten angereichert. So verbindet sich kontrapunktische Strenge mit den fantastischen Freiheiten der Improvisation.

Obwohl die e-Moll-Chaconne eindeutig für die Orgel gedacht war, entfaltet sie auch in der Version für zwei Cembali einen hypnotischen Reiz.

<b>MUSIK 8</b> Harmonia Mundi LC 00671 773002 Track 5	Dieterich Buxtehude Ciacona e-Moll BuxWV 160 f. 2 Cembali Skip Sempé & Kenneth Weiss (Cembalo)	3'51
---	--	------

Skip Sempé und Kenneth Weiss mit der Chaconne e-Moll von Dieterich Buxtehude, Werkverzeichnis 160 – einem kurzen, aber handwerklich brillanten und höchst wirkungsvollem Orgelstück in einer Bearbeitung für zwei Cembali. Denn auch im 18. Jahrhundert galt: Wer bei sich zuhause keine Orgel aufgestellt hatte – was nur für wenige Profimusiker und Patrizier in Frage kam –, der musste die Orgelwerke von Buxtehude oder Bach auf dem Cembalo oder etwas später dem Hammerklavier darstellen – im Falle der eben gehörten Chaconne eine durchaus befriedigende Maßnahme. Und mit Erstaunen liest man in der ersten Bach-Biografie von Johann Nikolaus Forkel aus dem Jahr 1802, dass die ...

*... sehr kunstreich gearbeitete Passacaglia mehr für zwey Claviere und Pedal als für die Orgel ist.*

[Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802, hrsg. von Axel Fischer, Kassel etc. 1999, S. 60]

Mit den zwei „Clavieren“ – gemeint sind „Manuale“ – und Pedal spielt Forkel auf die zeitgenössischen Cembali mit Pedaluntersatz an, auf denen Organisten außerhalb der Kirche üben konnten. Und so ist auch im Falle des c-Moll-Passacaglia mit Fuge zuweilen die Frage gestellt worden, ob Bach das monumentale Werk, das im Gottesdienst der Zeit kaum einen Platz fand, nicht eher für den Haus- oder Konzertgebrauch komponiert hat. Natürlich werden die Organisten vehement widersprechen. Zumal in der Fuge, die der Passacaglia folgt, kann der Interpret seine Virtuosität auf dem Pedal beweisen. Diese Fuge – und das spricht wiederum für Bachs Originalität – wartet nicht mit einem völlig neuen Thema auf, sondern basiert auf der ersten Hälfte des Passacaglia-Themas. Man hat also den Eindruck, eine 21. Variation zu hören, die sich dann aber als Beginn der Fuge entpuppt.

<b>MUSIK 9</b> Sony Classical LC 06868 88875178262 Track 18/19	Johann Sebastian Bach Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582 2) Fuge ( <u>Beginn</u> ) Cameron Carpenter (Orgel)	1'16
--	--	------

Das Ende der Passacaglia und der Beginn der Fuge über das gleiche Thema, gespielt vom amerikanischen Orgelguru Cameron Carpenter auf seiner „International Touring Organ“ – einer digitalen Orgel mit fünfmanualigem Spieltisch, auf der Carpenter die Register und Stimmungen historischer Orgeln programmieren kann. „Modern Times“ also auch für die Königin der Instrumente, die heute nicht mehr fest installiert sein muss, sondern aus dem LKW in die jeweilige Umgebung verpflanzt werden kann – in unserer Aufnahme in die Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem.

Aber zurück zur Bach-Fuge, deren Thema vielleicht gar nicht von Bach stammt, sondern vom französischen Organisten André Raison. In einer Messvertonung des bedeutenden Organisten an der Jesuitenkirche in Paris findet sich ein „Christe eleison“ für Orgel, das den Untertitel „Trio en passacaille“ trägt – und in dieser Passacaglia exakt Bachs Fugenthema vorwegnimmt.

<b>MUSIK 10</b> Motette Ursina LC 05095 10871 Track 6	André Raison <i>Messe du 2ème ton</i> aus dem <i>Premier livre d'orgue</i> 2) Christe. Trio en passacaille Jon Laukvik (Orgel)	1'20
---	---	------

Fürwahr, eine verblüffende Ähnlichkeit. Sollte es Zufall sein – oder hat Bach das „Trio en passacaille“ von André Raison gekannt? Dann läge es nahe, dass er die Fuge zuerst komponiert hat und erst später die Passacaglia mit dem erweiterten Thema vorgesetzt hat. Aber all dies bleibt Spekulation ...

Das Fugenthema wird über die gesamte Länge der Fuge von zwei neuen Motiven – den so genannten „Kontrasubjekten“ – begleitet: einer gemächlich federnden Achtelfigur und einem lebhaften Spielwerk in Sechzehntelnoten. Alle Motive haben ihren eigenen Charakter – und sie wechseln in schöner Parallelität die Lagen: vom Bass in den Tenor und weiter in den Alt und den Sopran. Diesen regelmäßigen Austausch der Stimmlagen bei stets gleichen Motiven hat man als Permutationsfuge bezeichnet. In der c-Moll-Fuge gelangt dieses Prinzip zur Vollkommenheit. Hören wir Cameron Carpenter mit der vollständigen Fuge auf seiner verblüffend natürlich klingenden Digital-Wunderorgel.

<b>MUSIK 11</b> Sony Classical	Johann Sebastian Bach Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582:	4'50
-----------------------------------	---	------

LC 06868 88875178262 Track 19	Fuge Cameron Carpenter (Orgel)	
-------------------------------------	-----------------------------------	--

Die Fuge aus Johann Sebastian Bachs Passacaglia und Fuge c-Moll, Werkverzeichnis 582. Cameron Carpenter spielte auf der für ihn entwickelten „International Touring Organ“, einer Digitalorgel mit erstaunlichen klanglichen Eigenschaften.

Die c-Moll-Passacaglia hat die Organisten auch nach dem Tod des Komponisten fasziniert – und nicht nur sie.

*Am Donnerstag habe ich hier in der Thomaskirche ein Orgelconcert gegeben, von dessen Ertrag der alte Sebastian Bach einen Denkstein hier vor der Thomasschule bekommen soll.*

So schrieb Felix Mendelssohn 1840 aus Leipzig an seine Mutter in Berlin. Der Mann, der Bachs *Matthäuspassion* zum ersten Mal wieder aufgeführt hatte, setzte sich jetzt auch für ein Bach-Denkmal in Leipzig ein und frischte für das Benefizkonzert in der Thomaskirche sein Orgelspiel gehörig auf. Das Programm war ungewöhnlich, weil es nur Werke von Bach umfasste und von einem Künstler allein vorgetragen wurde.

*Ich gab's solissimo und spielte neun Stücke, und zum Schluß eine freie Phantasie. Ich habe aber aber auch acht Tage lang vorher geübt, daß ich kaum mehr auf meinen Füßen gerade stehen konnte und nichts als Orgel-Passagen auf der Straße ging.*

[Brief Mendelssohns an seine Mutter v. 10. Aug. 1840, zit nach: *Ein Denkmal für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig*, hrsg. von Peter Wollny. Leipzig 2004, S. 12f.]

Unter den neun Stücken war auch die Passacaglia c-Moll, die Mendelssohn auf dem Programmzettel als „21 Variationen und Phantasie für die volle Orgel“ bezeichnete – eine missverständliche Formulierung. War mit „Phantasie“ die Fuge gemeint, oder hat Mendelssohn auf die Fuge mit ihren kniffligen Pedalläufen doch verzichtet? Der Freund Robert Schumann, der das Konzert rezensierte, erwähnt sie jedenfalls nicht.

*Wie Mendelssohn das königliche Instrument Bachs zu handhaben versteht, ist schon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter Kleinodien, die er gestern vorlegte, und zwar in herrlicher Abwechslung und Steigerung. Nach der Pause folgte die Passeccaille in c-Moll, einundzwanzig Variationen, genialisch genug ineinander gewunden, daß man nur immer erstaunen muß, auch von Mendelssohn vortrefflich in den Registern behandelt.*

[Robert Schumann: *Mendelssohns Orgelkonzert* (1840), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Eine Auswahl*, hrsg. von Herbert Schulze, Leipzig 1974, S. 187f.]

Allerdings hat die c-Moll-Passacaglia in den 300 Jahren nach ihrer vermutlichen Entstehung nicht nur die Organisten fasziniert. Pianisten wie Max Reger oder Eugen d'Albert arrangierten das Werk für ein oder zwei Klaviere, Leopold Stokowski, Ottorino Respighi und René Leibowitz schufen Bearbeitungen für Orchester, und natürlich schnappten auch die Blockflötisten, Blechbläser und Akkordeonisten nach dem Bach-Happen, der sich auf jedem Instrument gut macht – erstaunlicherweise auch im Jazz. Den Bach-Spezialisten Jacques Loussier haben wir schon zu Beginn der Sendung gehört; hier ist noch eine improvisierte Version der Passacaglia, die der Jazzflötist Hubert Laws 1970 für sein Album *Afro-Classic* einspielte. Wobei der markant gezupfte Bass von Ron Carter durchaus ein Orgelpedal ersetzt.

<b>MUSIK 12</b> Speakers Corner/CTI (LP Vinyl) kein LC 6006	Cor-	Johann Sebastian Bach/Hubert Laws Passacaglia in C Minor Hubert Laws (Flöte) Fred Alston Jr. (Fagott) Bob James (elektr. Klavier) Gene Bertoncini (Gitarre) David Friedman (Vibes) Ron Carter (Bass) Fred Waits (Drums)	5'15
--	------	---	------

*Passacaglia in C Minor*, eine Improvisation über Bachs c-Moll-Passacaglia. Der amerikanische Jazzflötist Hubert Laws hat sie 1970 zusammen mit Bob James am elektrischen Klavier, Ron Carter am Bass und anderen Musikern für seine LP *Afro-Classic* aufgenommen.

Bachs Passacaglia mit ihrer düsteren Energie hat im 20. Jahrhundert nicht nur die Musiker, sondern auch die anderen Künste inspiriert. Eines der bekanntesten Projekte für die Bühne war eine choreografische Szene, die der französische Schriftsteller, Maler und Filmemacher Jean Cocteau kurz nach dem Zweiten Weltkrieg skizzierte. *Le jeune homme et la mort – Der Jüngling und der Tod* reflektierte mit seiner kurzen, allegorischen Handlung den Krieg und Cocteaus Angst vor dem Alter und dem Verlust der Schönheit. Vor allem aber war *Der Jüngling und der Tod* eine Studie über das komplexe Verhältnis von Musik und Bild, mit dem Cocteau schon in seinen früheren Filmen experimentiert hatte. Die fertige Filmmusik, die einzelne Szenen illustrieren sollte, hatte er dabei vertauscht oder fragmentiert, um ihre Wirkung in ganz anderen Zusammenhängen zu erproben.

*Seit Langem wollte ich dem Geheimnis der „zufälligen Gleichzeitigkeit“ auch außerhalb des Films nachspüren. Denn Musik findet nicht nur unterschiedliche Resonanz in jedem Einzelnen von uns, sondern auch in der Konfrontation mit einem Werk der Bildenden Kunst, wenn es die gleiche Stimmungslage hat. Ich kannte diese seltsame Erscheinung schon durch meine Filmerfahrungen, wo es nicht darauf ankommt, welche Musik die Gesten und Leidenschaften der Personen überträgt. Jetzt wollte ich beweisen, dass ein Tanz, der zu den bevorzugten Rhythmen des Choreografen einstudiert wurde, in einem völlig anderen musikalischen Umfeld über sich hinauswachsen und neue Kräfte gewinnen konnte. Denn nichts scheint dem Spiel der Kunst abträglicher als die Verdoppelung der Noten durch die Gesten.*

[Jean Cocteau, *Arguments choréographiques*, zit. nach: [http://www.faisceau.com/dans\\_coc\\_pe1.htm](http://www.faisceau.com/dans_coc_pe1.htm), aufger. am 3. Jan. 2017]

Cocteau entwarf also ein Szenario zu einem „Mimodram“ – kein Ballett, sondern eine stumme Aktion, in der die Pantomime unter dem Druck der Gefühle zum Tanz wurde. Da sieht man einen jungen Mann in seinem heruntergekommenen Künstleratelier, rauchend erwartet er seine Geliebte, schaut nervös auf seine Armbanduhr, ist von existenzieller Unruhe getrieben. Dann erscheint sie, ist äußerst schlechter Stimmung, spielt mit ihrem Freund ein sadistisches Spiel und bringt ihn schließlich dazu, sich am Dachbalken zu erhängen. In einer Art Apotheose öffnet sich zuletzt das enge Atelier und gibt den Blick frei auf das nächtliche Paris, am Eiffelturm blinkt eine Citroën-Reklame. Das Mädchen erscheint in Gestalt des Todes, der den Jüngling mitnimmt. Für seine Idee gewann Cocteau den jungen Choreografen Roland Petit, der seine Star tänzer Jean Babilée und Nathalie Philippart im Ballettsaal zu Jazz- oder Etüdenmusik einstudierte, um dann das Stück zu den Klängen von Bachs Passacaglia auf die Bühne zu bringen. Als Ergebnis dieser „zufälligen Gleichzeitigkeit“ schwebte Cocteau eine neue Sprache aus dem Geist des Gesamtkunstwerks vor.

*Das Wort wird übersetzt in die Sprache des Körpers. So gibt es Monologe und Dialoge, die das gleiche Vokabular benutzen wie die Malerei, die Bildhauerei und die Musik*  
[Jean Cocteau, *Arguments choréographiques*, a.a.O.]

Bachs Musik stellte sich Cocteau nicht in der Originalfassung für Orgel vor, sondern als großes, farbiges Orchesterpanorama. Er fand es in der Bearbeitung, die Ottorino Respighi 1930 hergestellt hatte: eine Fassung, die weniger nach Hollywood klang als Leopold Stokowski bekanntes Arrangement. Hören wir zum Schluss Respighis Umsetzung von Bachs Passacaglia und Fuge c-Moll. Gerard Schwarz leitet die Seattle Symphony.

<b>MUSIK 13</b> Delos LC 04487 134913098-2 Track 1	Johann Sebastian Bach Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582 (Orchesterbearbeitung von Ottorino Respighi) Seattle Symphony Leitung: Gerard Schwarz	14'58
--	---	-------

Passacaglia und Fuge c-Moll von Johann Sebastian Bach – die Seattle Symphony spielte die Orchestrierung eines bekennenden Bach-Verehrers im frühen 20. Jahrhundert: Ottorino Respighi. Gerard Schwarz war der Dirigent.

Und mit diesem de-luxe-Arrangement von Bachs Orgelwerk endet die fünfte Folge der Serie über Johann Sebastian Bach. Die Zitate sprach wie immer Joachim Schönfeld, und auf unserer Website können sie das Manuskript herunterladen oder die Sendung sieben Tage lang nachhören. Schön, dass Sie dabei waren – und hier gleich die Einladung zur nächsten Folge, die sich um Bachs Jugend in Ohrdruf und Lüneburg dreht. Einen schönen Abend wünscht Ihnen Michael Struck-Schloen.