

J. S. Bach: Passacaglia c-Moll für Orgel

Orgel Paul Wißkirchen

Erläuterungen: Hubert Wißkirchen

Wir wollen uns heute mit einem der bekanntesten Orgelwerke J. S. Bachs beschäftigen, seiner Passacaglia in c-Moll. Was ist eine Passacaglia?

Es gibt verschiedene Erklärungen des Wortes: Manche leiten es von dem spanischen Passogallo oder Passo di gallo her, was soviel bedeutet wie "Hahnenschritt". Mit diesem Hahnenschritt wird eine bestimmte Tanzform bezeichnet. Andere Forscher führen das Wort Passacaglia auf das spanische Passacalle zurück, und das heißt: auf der Straße herumgehen. Danach wäre Passacaglia gleichbedeutend mit unserem Gassenhauer. Die Passacaglia scheint also in ihrer Jugend ein recht leichtfertiges Ding gewesen zu sein. Doch was bei den Menschen häufig vorkommt, geschah auch bei ihr: Aus der leichtsinnigen Tanzform wurde eine recht ernste, wohlgesetzte, manchmal sogar etwas gravitatische Musizierform. Ihre große Zeit hatte die Passacaglia im 16. u. 17. Jh. Um das Jahr 1700 lag sie allerdings dann in den letzten Zügen. Bachs Passacaglia, die um 1723 entstand, als Bach noch Kapellmeister am Hof zu Cöthen war, ist also ein später Nachkömmling. Danach wurde es sehr ruhig um die Passacaglia. Doch erwies sich ihr Tod als bloßer Scheintod, denn im 20. Jh. erlebte die Passacaglia eine kräftige Wiedergeburt.

Die Passacaglia als Tanzform geht, wenn auch unter anderen Namen, bis ins Mittelalter zurück. Das Hauptwesensmerkmal der Passacaglia, das sich bis heute nicht geändert hat, war damals schon ausgeprägt: zu einem gleichbleibenden Baß, d. h. zu einer dauernd wiederholten Baßstimme, spielten die Musikanten immer neue Gegenstimmen. Ähnliche Techniken kennen wir auch heute noch bei anderen Musizierformen, etwa wenn Jazzmusiker über einem Grundgerüst von 12 Takten improvisieren und innerhalb der unveränderlichen Rahmens immer neue Wendungen erfinden.

Wenn wir nun einmal unseren Zettel (s. u. die grafische Skizze) zu Hilfe nehmen, so finden wir in der ersten Reihe oben das Grundthema von Bachs Passacaglia. Es ist 8 Takte lang und erscheint zu Beginn des Stückes ganz allein im Baß. Es wird im Pedal gespielt:

Baßthema

Es ist eine ruhige, in gleichmäßiger Bewegung dahinschreitende Melodie. Erst strebt sie in kleinen Schritten nach oben, um dann in immer größer werden Schritten in die Tiefe hinabzusteigen.

Den weiteren Verlauf des Stückes habe ich in der graphischen Skizze auf dem Zettel zu veranschaulichen versucht. In dem 1. Kästchen finden Sie unten eine rote Linie, das ist unser Grund- oder Baßthema, das wir eben gehört haben. Sie sehen, daß in den Kästchen daneben die rote Linie, unser Thema, unverändert wiederkehrt, nur daß 3 Oberstimmen dazutreten. Eine solche Umspielung einer Grundmelodie nennt man in der Musik Variation, was soviel heißt wie Veränderung. Hören wir einmal das Thema und die beiden ersten Variationen. Vielleicht achten sie einmal besonders auf das gleichbleibende Baßthema.

Thema 1, Var. 1, Var. 2

Die ganze Passacaglia besteht nun aus 20 solchen Variationen. Wir haben gerade zwei sehr ruhige, zarte Variationen gehört. Es gibt auch andere. Hören wir uns Nr. 17 an: Hier verlaufen die beiden Oberstimmen in sehr schnellem Tempo - fast wie gehetzt - über dem unveränderten Grundthema.

17

Wieder einen anderen Charakter hat Var. 16 mit ihren gewaltigen Klangballungen.

16

Sehr verspielt leicht und duftig ist dagegen Var. 15

15

Sie sehen, Bach versucht die Eintönigkeit und Monotonie des ewig wiederholten Grundthemas durch abwechslungsreiche Variationen in den Oberstimmen zu kompensieren. In dieser Spannung zwischen einheitlichem

Grundthema und bunter Vielfalt der Variationen liegt der eigentliche Reiz der Passacaglia. Die Passacaglia stellt also eine musikalische Lösung des uralten Problems von der Einheit und der Mannigfaltigkeit dar, und zwar eine typisch barocke. Das Denken des Barockzeitalters, dessen letzter musikalischer Repräsentant Bach ja ist, ging von der Einheit aus, und die letzte Einheit ist Gott. Von ihm aus entfaltet sich dann die Mannigfaltigkeit des Seins. Großartiger als in der Passacaglia kann man eine so geschlossene Weltsicht, eine solche Zuordnung aller mannigfaltigen Vielfalt zu einem sie tragenden Grund, nicht ausdrücken.

Kehren wir nach diesem allgemeineren Ausblick zu unserem Stück zurück und betrachten wir einige andere Techniken, mit denen Bach zu verhindern sucht, daß aus der Einheit eine Eintönigkeit wird.

2 Möglichkeiten bietet das Thema selbst: Einmal kann das Thema verändert werden, zum anderen kann es in andere Stimmen versetzt werden.

Betrachten wir zuerst die erste Möglichkeit:

Die leichteste Veränderung des Themas zeigen die Var. 14 und 15: Die Töne des Themas werden nicht mehr im Pedal gespielt, sondern bilden die jeweils untersten Töne der auf dem Manual gespielten Figuren. Sie sind nur noch leicht getupft und in das lockere Spiel der Oberstimmen integriert.

Größere Änderungen zeigen die Var. 5 und 9. Hier werden die Baßtöne durch Zwischentöne aufgelockert, wobei aber die Kerntöne des Themas unverändert bleiben. Hören wir zuerst die Baßstimme der 5. Var. allein:

Baß 5

Wenn wir nun die Oberstimmen dazu hören, merken wir, was sich auch in der Zeichnung ausdrückt, daß die Baßstimme sich den Oberstimmen anpaßt und die gleichen Figuren spielt, die auch in den Oberstimmen erscheinen.

5

Das Gleiche gilt auch für Var. 9:

Baßstimme: Var. 9
Mit Oberstimmen: 9

Die zweite Möglichkeit, die Versetzung des Themas in andere Stimmen, erscheint zuerst in Var. 11. Das Thema, auf unserer Zeichnung die rote Linie, verläßt hier die Baßregion und wird zur obersten Stimme, also zur Melodie.

11

Das gleiche Phänomen haben wir auch in Var. 12

12

Höchste Anforderungen an den Hörer stellt Var. 13. Hier versteckt sich das Thema in der Mittelstimme und ist außerdem noch durch schnelle Zwischentöne verändert.

13

Wir wollen noch einmal zu dem Problem der Einheit und der Mannigfaltigkeit zurückkehren, das sich in der Musik immer stellt. Stellen wir uns eine Abfolge von 20 Variationen über einem im wesentlichen gleichbleibenden Grundthema vor, und stellen wir uns weiter vor, jede einzelne Variation befließigte sich dabei der größten Abwechslung, dann stoßen wir auf ein anderes Problem: Wenn nämlich diese Variationen zu abwechslungsreich und zu verschieden voneinander sind und wenn sie in ihrer Aufeinanderfolge keine Ordnung und keinen inneren Zusammenhang haben, dann haben wir einen bunten Kirmesladen, ein bunt zusammengewürfeltes Potpourri vor uns, aber keine eigentlich geformte Musik. Außerdem würde eine zu große Vielfalt der einzelnen Variationen die kurzgliedrige Addition von immer wieder 8 Takten zu deutlich bewußt werden lassen, d.h.: das Stück erschiene als eine Stückelei immer gleichlanger Abschnitte und ließe jeden größeren Atem, jeden dynamischen Zug vermissen.

Bach wendet verschiedene Mittel an, um der Abfolge der 20 Variationen eine sinnvolle Ordnung zu geben. Ein Mittel ist die Steigerung, insbesondere die Steigerung der Schnelligkeit. Wenn wir die Variationen 1,3,4,6,17 hintereinander hören, erkennen wir, daß die Töne in den Oberstimmen immer schneller aufeinanderfolgen. (In der Skizze wurde versucht, das durch immer enger werdende Bögen und Zacken der Linien darzustellen).

1, 3, 4, 6, 17

Nun kann man aber dieses Prinzip der Schnelligkeitssteigerung nicht 20 Variationen lang durchhalten, erstens, weil es gar nicht so viele Schnelligkeitsgrade gibt, zweitens, weil ein solcher Aufbau zu vordergründig und leicht durchschaubar und damit langweilig wäre. Deshalb hat Bach dieses Prinzip mit anderen Prinzipien gekoppelt. Das bedeutendste von ihnen ist das Prinzip der Gruppenbildung. D. h.: mehrere Variationen werden zu einer größeren Einheit zusammengefaßt. Dadurch wird die Gefahr der Zerstückelung in zu viele kleine Einheiten vermieden.

Sehr deutlich bilden Var. 1 und 2 eine Gruppe, denn Var. 2 hat in den Oberstimmen die gleichen Figuren wie Var. 1.

(1, 2)

Ebenso gehören V. 10 und 11 zusammen: Ja, sie sind fast identisch, der Unterschied ist nur, daß die Ober- und die Unterstimmen ihre Lage vertauschen.

10, 11

Eine Dreiergruppe bilden die Variationen 6, 7 und 8. Alle drei beruhen auf der gleichen Grundfigur: In Var. 6 ist sie aufwärtsgerichtet und durchläuft alle Stimmen, in Var. 7 wiederholt sich etwas Ähnliches mit der gleichen, nun abwärtsgerichteten Figur. Var. 8 stellt eine Verbindung der beiden vorhergehenden Variationen dar, denn aufwärts- und abwärts gerichtete Figuren wechseln sich ab. Dadurch daß die Figuren in Var. 8 näher zusammenrücken, wird das Klangbild dichter und damit eine Steigerung erreicht.

6, 7, 8

In einem ganz anderen Sinne gehören die Variationen 12-15 zusammen. Sie bilden einen Gegenpol zu dem Prinzip der Steigerung. Wie in einem Roman die Steigerung nicht stetig und endlos ohne Unterbrechung wachsen kann, so hat auch Bach hier ein retardierendes Moment eingefügt, um die weitere Steigerung nachher um so größer erscheinen zu lassen. Die Rückentwicklung in den Var. 12-15 zeigt sich am deutlichsten darin, daß die Zahl der Stimmen stetig abnimmt: in Var. 12 sind es vier, in Var. 13 drei, in Var. 14 zwei und in Var. 15 nur noch eine. Gleichzeitig sinkt das Thema von der Oberstimme über die Mittelstimme in die Unterstimme des Manuals ab und wird dabei immer mehr seiner Schwere beraubt, da die Töne, wie wir schon gesehen haben, nur noch leicht angetupft werden.

12-15

Überblicken wir die 20 Variationen als Ganzes, so ergibt sich eine Großgliederung in drei Teile:

1. Var.1-11 Steigerung
2. Var.12-15 Rückentwicklung
3. Var. 16-20 Fortsetzung der Steigerung

Genauer:

In Var. 1-2 sind die Oberstimmen noch sehr unfrei, sie folgen im ganzen vorsichtig dem Verlauf der Baßstimme. Die Tendenz ist fallend.

In Var. 3-5 beginnt die Steigerung der Schnelligkeit. Die Stimmen sind vorwiegend aufwärts gerichtet und selbständiger. Die einzelnen Stimmen verlaufen nicht wie in Var. 1 und 2 vorwiegend parallel, sondern profilieren sich individueller und laufen dementsprechend mehr durcheinander. Var. 5 ist auch dadurch gesteigert, daß an Stelle der vorwiegend schrittweise sich bewegenden Linien nun Sprünge im Vordergrund stehen. Dabei wird das lebendige Ineinander der springenden Stimmen noch verstärkt durch den Baß, der sich den Sprungfiguren der Oberstimmen anpaßt.

Die Var. 6-9 stellen eine weitere Steigerung gegenüber den Var. 3-5 dar. Die Var. 6-8 führen, in Schnelligkeit und Dichte gesteigert, die schrittweise sich bewegenden Figuren der Var. 3-4 fort, während Var. 9 mit ihren Sprungfiguren, an denen auch die Baßstimme sich beteiligt, auf Var. 4 zurückverweist.

Die Var. 10-11 stellen einerseits eine Steigerung dar, insofern als die bis dahin in- und durcheinanderlaufenden Stimmen sich zu einer durchlaufenden, raumgreifenden Bewegung verdichten. Dadurch erscheint psychologisch die Schnelligkeit gesteigert, obwohl sie in Wirklichkeit dieselbe bleibt. Andererseits stellen die Var. 10. und 11 durch die Verringerung der Stimmenzahl eine Rückentwicklung dar und bereiten damit die eigentliche Rückentwicklung der Var. 12-15 vor.

Var. 16. mit ihren dichten Klangballungen setzt die Steigerung, die ihren ersten Höhepunkt in Var. 12 hatte, fort.

Var. 17 bringt den absoluten Höhepunkt der Schnelligkeitssteigerung.

Damit sind die genannten Steigerungsprinzipien erschöpft und Bach muß sich nach einem neuen umsehen, und dieses neue Steigerungsprinzip der Var. 18-20 besteht in einer wachsenden Innenspannung, die dadurch entsteht daß die Oberstimmen in Var. 19, und noch dichter in Var. 20 um einen einzigen Ton kreisen.

Hören wir die Oberstimmen von Var.19

19, nur Manual (T. 1-4)

Dasselbe nun noch gedrängter in Var. 20!

20, nur Manual (T. 1-4)

Die Musik tritt hier sozusagen auf der Stelle. Die Tonfiguren drehen sich um einen Mittelpunkt fest wie eine aufgezoogene Feder. Dieser Spannungstau verlangt nach einer Lösung, deshalb kann die Passacaglia hier nicht schließen, sondern läßt die aufgestaute Energie in die nachfolgende Fuge ausströmen. Damit stellt die Fuge das eigentliche Ziel, den eigentlichen Höhepunkt der Passacaglia dar. Wir können aus Zeitmangel nicht näher auf die Fuge eingehen. Nur das Nötigste:

Eine Fuge ist eine Musikform, in der ein Hauptthema und mehrere Nebenthemen in immer neuen Kombinationen in den einzelnen Stimmen immer wieder auftreten. Im Gegensatz zur Passacaglia sind diese Kombinationen aber nicht an ein starres Schema gebunden.

Hören wir uns das Thema der Fuge einmal an (es steht auf unserem Zettel unter dem Thema der Passacaglia)

Fugenthema (ohne Kp.)

Wir sehen das Fugenthema ist identisch mit ersten Hälfte des Passacagliathemas, wird dann aber frei weitergeführt.

Mit diesem Thema ist gleich zu Anfang eine etwas drängende, dynamische Nebenstimme gekoppelt.

Hören wir zuerst diese Nebenstimme allein:

Nebenthema

dann die Nebenstimme mit dem Thema zusammen:

Th. + Kp.

In den folgenden Takten erscheint in einer höheren Lage in der 1. Stimme das Thema

Thema T. 5f.

in der 2. Stimme, die Nebenstimme,

2. Stimme

in der 3. Stimme eine 2. Nebenstimme, die sich durch fließende Bewegung auszeichnet.

3. Stimme

Hören wir alle drei zusammen.

alle 3 zusammen

Diese drei Themen, genauer: das Hauptthema und die zwei Nebenthemen, werden, wie gesagt, im Folgenden in immer neuen Kombinationen und Veränderungen auftreten. Das mag zur Fuge genügen.

Zum Schluß noch eine Überlegung:

Warum hat Bach entgegen aller Tradition, die Passacaglia in die Fuge münden lassen?

Wir haben eingangs gehört, daß die Passacaglia zu Bachs Zeiten schon eine etwas antiquierte Form war. Ihr Wesensmerkmal war das Nebeneinander von dauernder Wiederholung und buntem Wechsel, von starrem Schema und willkürlicher Buntheit. Bach und seine Zeitgenossen dagegen waren bestrebt, der Musik einen einheitlichen, zusammenhängenden Fluß zu geben, wie das besonders gut in der Fugenform möglich ist. Denn die Fuge vermeidet die willkürliche Buntheit, indem sie strenge Ökonomie walten läßt und sich auf ein Hauptthema mit ganz wenigen

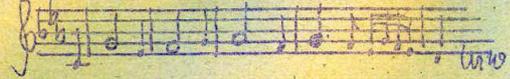
Nebenthemen beschränkt. Auf der anderen Seite geht die Fuge auch der Gefahr der Eintönigkeit dauernder Wiederholungen aus dem Weg, da sie in ihrem Aufbau freier ist.

Nun haben wir bei der Analyse der Passacaglia gesehen, wie Bach durch eine starke Integration der Einzelheiten in den Gesamtverlauf die Gefahr der Eintönigkeit und der bunten Zerstückelung mit Erfolg weitgehend gebannt hat und damit die Form der Passacaglia stark seinen eigenen Vorstellungen einer organisch fließenden Musik angepaßt hat. Aber es blieb ein unaufhebbarer Rest. Erst durch das Einströmen in die Fuge wird die Mannigfaltigkeit ganz in die Einheit integriert. Auf der anderen Seite: Erst in der Fuge wird das Thema der Passacaglia aus dem Zwang des ewigen Kreisens erlöst in die Freiheit eines differenzierteren Formverlaufs.

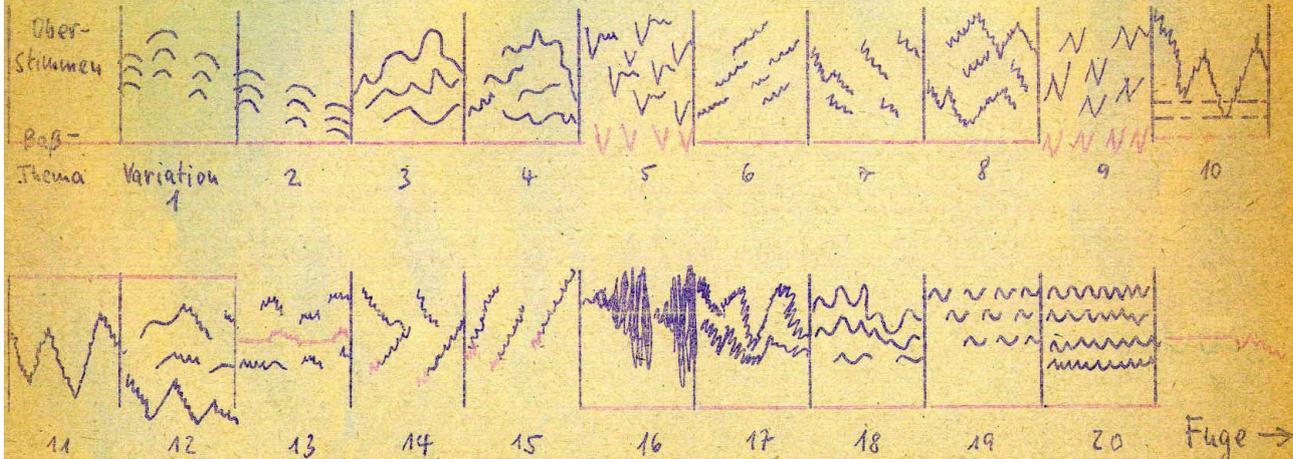
I. Variationen
Grundthema:



II. Fuge: Thema:



Graphische Skizze der 20 Variationen:



11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 Fuge →