



NEUNMAL BACHS PASSACAGLIA UND FUGE

In den späten Weimarer Jahren, um 1717, schrieb Johann Sebastian Bach die Passacaglia und Fuge in c-moll. Schon dieses frühe Werk weist, gemessen an den großen Spätzyklen, dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge, ein „lebendiges Bild guter Ordnung“ auf, im gleichmäßigen Wechsel von Kürze und Länge im Dreier-Rhythmus, im Abwandeln von kleiner und großer Sekunde, im Anstieg und Rückfall aus dem Grundton, in der tonalen Befestigung der ausschweifenden Kadenz über Unter- und Ober-Dominante; alle Stufen der c-moll-Tonart werden berührt, dem ansteigenden Quintschritt entspricht der doppelte Quintfall über die Kadenzstufen. Nach der im vierten Takt bekräftigten Dominante des Anstiegs bringen die weiteren das Absinken, in dem die Mollterz über den Ausgangston zur unteren Quint und dem tiefsten Ton der Orgel schreitet. Über diesem beziehungsreichen, sinnvollen Organismus, für den Wilibald Gurlitt die Symbolkraft der Zahl als metaphysische Grundgestalt nachwies, baut Bach mit dem zwanzigmal wiederkehrenden Basso ostinato seine Variationen. Er gliedert sie in gemeinsamen rhythmischen Figuren in Gruppen zu 2, 3, 4 und 4, 3, 2; die mittleren Variationen leiten das Thema aus dem Sopran (im doppelten Kontrapunkt) nach der figurativen Ausfächerung in den Baß zurück, in stete Steigerung der künstlerischen und dynamischen Mittel bis zum Finale der 20. Variation. Die anschließende Fuge beschränkt sich im Thema auf die ersten vier Takte, sie erscheint jedoch gleich mit einem selbständigen Kontrapunkt in Achteln, dem sich beim nächsten Themeneinsatz ein zweiter Kontrapunkt in Sechzehnteln zugesellt. Die zweite Themendurchführung wird in das parallele Es-dur aufgelichtet, mit zwei Einsätzen. Die dritte Durchführung mit

wiederum fünf Themeneinsätzen, wie im ersten Teil der Fuge, leitet mit größeren Zwischenspielen über die Dominanten in die Haupttonart zurück. Die Zwölfzahl der Themeneinsätze dokumentiert die innere Ordnung. Die Spannung verdichtet sich (ohne stauenden Orgelpunkt) in dem Neapolitanischen Sextakkord, aus dem nach kurzer Pause, wie am Schluß der Passacaglia, ein siebenstimmiger Akkord, hier nun in lösendem C-dur, den weitestreichenden Bewegungen, der machtvollen Verbreiterung das Ziel setzt.

Der Aufbau des Werkes war für die neun hier zu vergleichenden Wiedergaben verbindlich. Ihre oft sehr auffälligen Unterschiede sind weitgehend auch durch die Instrumente bedingt. Zu den vier berühmten historischen Orgeln, drei von Arp Schnitger, eine von Gottfried Silbermann, kommen drei neuere, deren technische Voraussetzungen (Aufbau der verschiedenen Klangpyramiden nach Prinzipalen, engen, weiten und Zungenstimmen, Mechanik und Traktur) durch die Orgelforschungen der letzten Jahrzehnte im Klangbild jenen älteren entscheidend angenähert wurden. Besonders heikel ist die von Albert Schweitzer benutzte Orgel in Günsbach und die von Jiri Reinberger gespielte, beide sind offenbar unheimlich, sprechen langsam an, bieten in der Registermischung die größeren Schwierigkeiten, um das bewegte Spiel von vier oder gar fünf Stimmen in ihrer polyphonen Verflechtung transparent zu machen. Sie zwingen, vor allem in der Passacaglia mit der allmählichen Aufhellung von dunklen Gedakten (8' und 16') zu ruhigen Tempi. Schweitzer verlangsamte sein relativ schnelles Anfangstempo in der Fuge immer mehr, um die Stimmigkeit bis in feinste Verstellungen hörbar zu machen, er braucht 7'57" im Gegensatz zu Piet Kee, der auf der großen Schnitger-Orgel in Alkmaar durch lebhaftere Klangschattierungen und vorzügliche „Ansprache“ des Instruments nur 5'15" benötigt, obwohl er aus einem breiten Ritardando den Höhepunkt des „Neapolitaners“ erreicht und das Adagio schon vor dem letzten Takt ansetzt. Um so überraschender sind die Ergebnisse bei Karl Richter. Er braucht auf der wohl neuen Orgel in der Genfer Victoria Hall für die Passacaglia 9'52". Schon das Thema ist bei ihm, abgesehen von Reinberger, am ruhigsten; er nimmt sogar in der elften Variation das Tempo noch weiter zurück. Richter variiert sehr durchdacht die Klangermischungen, von ruhigen Flötenmischungen

behutsam ansteigend zu Mixturen und Trompeten. Gleichwohl gerät ihm trotzdem die für die Darstellung schwierigste der Variationen (12) nicht recht durchsichtig über dem allzuschweren 16füßigen Pedal. Sehr schön artikuliert er die Pianissimo-Teile und dann die plastische Helle in steter sinnvoller Akzentuierung bis zum Passacaglia-Schluß mit den hohen Pyramiden über dem schweren Baß. Auch seine Fuge ist gut disponiert bis auf die allzu pathetische, romantische Schluß-Pose, die nach dem Vorausgehenden inkonsequent erscheint.

Hannes Kästner, wohl der jüngste unter den Spielern, erreicht auf dem kleinsten Instrument, Silbermanns herrlicher Orgel in St. Georgen zu Rötha, mit 23 Registern die kürzeste Zeit für die Passacaglia (6'58"), sicher auch dank der vorzüglichen Registerdisposition in der relativ kleinen Kirche; dieser Klang ist erregend suggestiv, er nimmt den Hörer hinein, wie er dem Spieler selbst in der krausen Polyphonie eine Transparenz ermöglicht, die dem Temperament dieses Interpreten sehr entgegenkommt. Zudem ist die Wiedergabe auch aufnahmetechnisch vorzüglich gelungen. Kästner hebt das Pedalthema nachdrücklich heraus, ohne das Manualsepiel dadurch zu verdecken. Er gliedert, hin und wieder mit vorsichtigen Ritardandi, die Teile; nichts wirkt verschwommen, selbst die beiden Trillertakte der Fuge, die er im Ganzen in aller Ruhe, darin Schweitzer ähnlich, in all ihren Feinheiten ausbreitet, ohne ihren linearen Fluß zu hemmen. Sehr eindrucksvoll die Klarheit und Akzentuierung des Fugenschlusses, der, fern aller Pathetik, keineswegs sachlich oder gar nüchtern wirkt; es ist das gesunde Resultat aus einem konstanten, keineswegs starren Grundtempo. Spielerisches und Klangliches, Werk und Wiedergabe stehen in rechten Relationen.

Ein vorzüglich ansprechendes Instrument hatte Carl Weinrich (aus Princeton) in der Vårfrukyrka in Skänninge zur Verfügung, das seinem lockeren, stakkatierenden Spiel entgegenkommt, wenn er enge und weite Register gegeneinanderstellt. Die Passacaglia gelingt ihm im etwas eleganten Aufbau besser als die Fuge, deren Ende nicht so plastisch wird, vor allem das dürtige Finale, dem es an Größe und Atem fehlt. Heinz Wunderlich, gleichfalls der jüngeren Generation zugehörig, weiß die Vorzüge der Schnitger-Orgel in Hamburgs St. Jacobi nicht recht zu nützen, obschon die heutige Intonation des Instruments nicht mehr die

Hannes Kästner an der Silbermann-Orgel der St.-Georgen-Kirche zu Rötha – Cantate 642219 / Piet Kee an der Schnitger-Orgel der St.-Laurens-Kerk in Alkmaar – Telefonen AW 8011 / Anton Nowakowski an der Marcussen-Orgel der Klosterkirche in Sorø, Dänemark – Telefonen TW 30166 / Jiri Reinberger (?) – Supraphon LPV 380 / Karl Richter an der Orgel der Victoria Hall in Genf – Decca BLK 16124 / Albert Schweitzer an der Orgel der Pfarrkirche zu Günsbach (Elsaß) – Philips A 01209 L / Helmut Walcha an der Schnitger-Orgel in Cappel – Deutsche Grammophon-Archiv 13028 AP / Carl Weinrich an der Orgel der Vårfrukyrka in Skänninge, Schweden – Heliodor 429002 (Stereo) / Heinz Wunderlich an der Arp-Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg – Cantate 640206

Organist	Metro-nome	Thema	Ges.-Dauer	Passa.	Fuge	Orgel
Kästner, Hannes	63	19"	13' 45"	6' 58"	6' 47"	Rötha St. Georgen (Silbermann 1721)
Kee, Piet	60 (72)	24"	13' 59"	8' 44"	5' 15"	Alkmaar, St. Laurens (Schnitger)
Nowakowski, Anton	66	22"	13' 18"	7' 48"	5' 30"	Sorø (Marcussen, 1942)
Reinberger, Jiri	56 (66)	31"	15' 36"	9' 29"	6' 07"	
Richter, Karl	60	26"	15' 19"	9' 52"	5' 27"	Genf, Victoria Hall
Walcha, Helmut	63	20"	13' 41"	8' 05"	5' 36"	Cappel (Schnitger, 1685)
Weinrich, Carl	63	23"	13' 07"	7' 36"	5' 31"	Skänninge Vårfrukyrka
Schweitzer, Albert	66 (60)	66	16' 35"	8' 36"	7' 57"	Günsbach
Wunderlich, Heinz	63	23"	13' 09"	7' 46"	5' 23"	Hamburg, St. Jacobi (Schnitger)

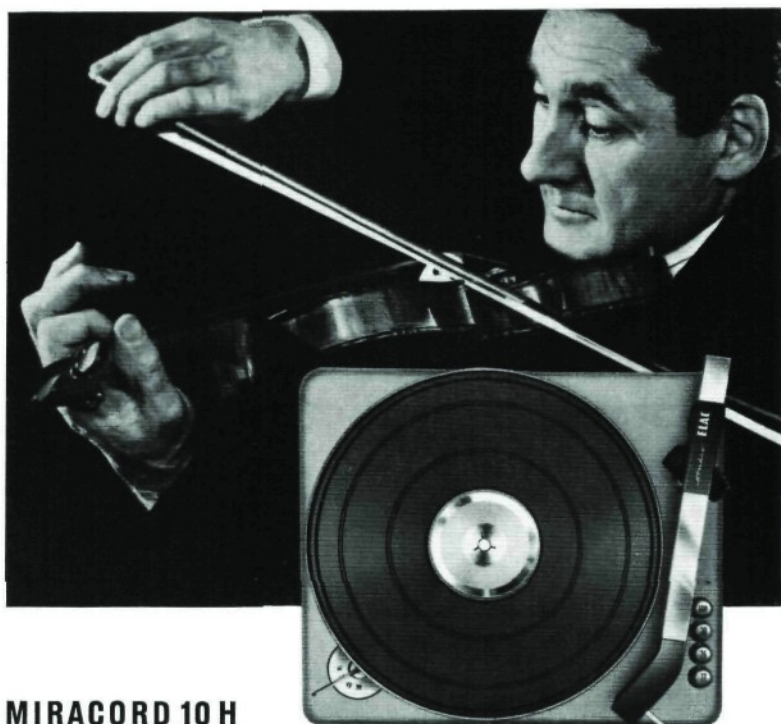
vorzügliche, unvergeßliche Ansprache wie vor dem Wiederaufbau hat. Er bevorzugt helle Klänge; sie verlieren jedoch im großen Tutti des Passacaglia-Schlusses, aber auch in den „gewischten“ Triolen, in den Trillerketten an Leuchtkraft und Plastik, vor allem auch in der Pedalführung des Fugenschlusses. Das hebt manches der vorausgehenden schönen Zeichnung auf. Wie Schweitzer, Reinberger und Piet Kee läßt auch Wunderlich das Fugenthema, hier im Prinzipalklang, unmittelbar auf die Fuge folgen.

In den ruhigen Tempi steht Jifi Reinberger Schweitzer am nächsten. Schwere und scharfe Klänge werden behutsam kontrastiert, aus einer romantischen Klangvorstellung, die allerdings sehr bestimmt dem architektonischen Aufbau untergeordnet ist. Die Höhen sind beim Abspielen, vorab in der Fuge, etwas zurückzunehmen.

An der Marcussen-Orgel in der Klosterkirche im dänischen Sorø gibt Anton Nowakowski eine sehr durchdachte, präzise Interpretation mit guten Zäsuren. Die Klangmischungen bedürfen gelegentlich des Nachregulierens, zumal in den kumulativen Partien der Fuge.

Neben Schweitzers Aufnahme in Günsbach ist die mit Helmut Walcha an der Schnitger-Orgel in Cappel (1951) wohl eine der älteren. Beide zeichnen sich jedoch durch außerordentliche Klarheit aus, Schweitzer mit den dunkleren, schwereren Registern, Walcha mit den präziser zeichnenden, helleren, deren Vorzüge seiner exakten Artikulation, seiner durchdachten Phrasierung und der ruhigen, gespannten Gleichmäßigkeit der Bewegung sehr zustatten kommen. Seine Interpretation gibt bei stetigen, maßvollen Tempi eine genaue Vorstellung vom inneren Aufbau des Werkes. Sie ist überlegen, sachlich etwa im Vergleich zu Kästners Darstellung, der die gleiche Leipziger Tradition mit jugendlichem Temperament vertritt, durch die beschränkte Anzahl der Register jedoch, wie Walcha in Cappel, eine außerordentliche Durchsichtigkeit, eine faszinierende Klarheit erzielt. Eine Entscheidung unter diesen neun Darstellungen wird jeder Bach-Kenner nach seinen Vorstellungen treffen müssen. Wer das Werk kennenlernen will, wähle zunächst zwischen Schweitzer, Walcha und Kästner, je nach Zuneigung. Die Qualitäten der Aufnahmen unterscheiden sich trotz der zeitlichen Differenzen nicht sehr, wenngleich die Cantate-Produktion in Rötha ungleich präziser gelang als in Hamburg, die Wiedergabe Richters im Detail sorgfältiger ist als die Weinrichs. Sie alle sind ein Zeichen dafür, mit welchem Verantwortungsbewußtsein jede dieser Aufnahmen gemacht wurde.

Gustav Adolf Trumpff



MIRACORD 10 H

Die große ELAC-Neuheit für Kenner meisterlicher Musik

Engagieren Sie die besten Solisten, die schönsten Stimmen für Ihr Heim. Genießen Sie Musik so rein und klar wie im Konzertsaal — durch den neuen ELAC-Hi-Fi-Stereo-Plattenwechsler MIRACORD 10 H. Er wurde für Kenner meisterlicher Musik entwickelt, die Freude an echter, lebensnaher Interpretation haben. Durch seine technische Perfektion und die hervorragenden akustischen Eigenschaften garantiert dieses Gerät Hi-Fi-Qualität im wahrsten Sinne des Wortes — es steht in einer Reihe mit den besten Hi-Fi-Geräten der Welt. Ein Spezialprospekt, den wir Ihnen auf Wunsch gern zusenden, gibt Ihnen genaue Auskunft über alle technischen Details.

Fordern Sie auch unseren Sammelprospekt an. Er informiert ausführlich über alle anderen ELAC-Phonogeräte. Unser Phono-ABC, ein interessanter Leitfaden für Phono- und Schallplattenfreunde, erhalten Sie beim Fachhandel oder durch uns gegen Einsendung einer Schutzgebühr von 40 Pfennig.

ELAC

ELECTROACOUSTIC GMBH KIEL

Abt. F 4