

BACHS PASSACAGLIA C-MOLL BWV 582  
MÖGLICHE DEUTUNG UND INTERPRETATIONEN

Franz Lüthi

"Passacaglia" bedeutet eine Variationenreihe im langsamen Dreivierteltakt über einem Bass-Ostinato mit dem typischen Rhythmus ♩/♩/♩/♩/.... Bachs Passacaglia c-moll ist sein einziges Werk in dieser Art. Die Entstehung dürfte auf das Ende der Weimarer Zeit (ca. 1718), nach andern Autoren (3) sogar in die spätere Leipziger Zeit fallen. Im Gegensatz zur üblichen Form der Passacaglia (z.B. Buxtehude, Pachelbel) deren Thema in der Regel nur 4 Takte umfasst, hat Bach ein acht-taktiges Thema gewählt. Sein Ursprung dürfte wohl gregorianischer Natur sein. Die ersten 8 Noten des Themas entsprechen einem "Trio en Passacaille" von André Raison, das Bach vermutlich kannte. Die Passacaglia wird durch das Thema im Pedal eröffnet; es folgen 20 Variationen und anschliessend eine Fuge (Thema fugatum). In den folgenden Ausführungen wird das Thema als "1. Variation" etc. bezeichnet.

Wie üblich in der deutschen Orgelliteratur vor 1750 fehlen auch hier Angaben über Dynamik und Registrierung. Das Verständnis dieses interessanten Werkes - und erst recht seine Interpretation - setzt ein solides Studium seiner Architektonik voraus. Dabei stellen sich folgende Probleme: Soll jede Variation in der Klangfarbe verändert werden? Sollen verschiedene Variationen in Gruppen mit der gleichen Registrierung zusammengefasst werden? Oder soll gar das ganze Stück auf einem einzigen Manual durchgespielt werden?

### DIE ARCHITEKTONIK

#### Die Passacaglia c-moll in der Auffassung von Michael RADULESCU

Bereits Anton HEILLER hat Bachs Passacaglia als Plenumsstück mit verschiedenen Variationengruppen verstanden. Ausgehend von diesem Konzept macht der Wiener Organist Michael RADULESCU (5) interessante Feststellungen, die im folgenden wiedergegeben werden.

Auffallend an diesem Bachschen Orgelwerk ist die Kombination einer an sich homophonen Form (Passacaglia) mit einer typisch polyphonen Form (Fuge). Es scheint, dass die Variationenfolge in der Passacaglia stufenweise eine Entwicklung von der Homophonie zur Polyphonie darstellt.



Variation 5: Belebung durch die "kurze Figur" (Figura corta) = Freudenrhythmus, das heisst eine Gruppe von zwei Sechzehnteln und einem Achtel.



The musical score for Variation 5 consists of three staves. The top two staves feature a complex polyphonic texture with multiple voices, including a prominent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a simpler, more rhythmic accompaniment.

Variation 6: Gleicher Rhythmus, jedoch wird das Thema im Pedal zerrissen und nimmt so ebenfalls Anteil am polyphonen Geschehen.



The musical score for Variation 6 consists of three staves. The top two staves feature a complex polyphonic texture with multiple voices, including a prominent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a simpler, more rhythmic accompaniment.

2. Gruppe: Nochmals Entwicklung von der Homophonie zur Polyphonie (Variation 7 - 10)

Variation 7: Ornamentale Darstellung durch aufsteigende Tonleiterfiguren (Ascendensfiguren). Das Thema im Pedal ist wieder unverändert.



The musical score for Variation 7 consists of three staves. The top two staves feature a complex polyphonic texture with multiple voices, including a prominent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a simpler, more rhythmic accompaniment.

Variation 8: Absteigende Tonleiterfiguren (Descendensfiguren).



The musical score for Variation 8 consists of three staves. The top two staves feature a complex polyphonic texture with multiple voices, including a prominent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a simpler, more rhythmic accompaniment.

Variation 9: Ascendens- und Descendensfiguren führen zu zunehmender harmonischer Spannung durch Dissonanzen in Form von "Querständen", das heisst: Ein Ton (z.B. as im Alt) wird in der nachfolgenden Note einer Nachbarstimme aufgelöst (z.B. zu a im Tenor).

Variation 10: Wieder wie in Variation 6 fanfarenartig zerklüftetes Thema im Pedal. Zugleich wird das Thema in allen Stimmen imitiert - beides Elemente der Polyphonie.

3. Gruppe: Drei Variationen, die sich ausschliessen und ergänzen (Variation 11 - 13)

Variation 11: Affektbetonte Sechzehntelfiguration in der rechten Hand. Die linke Hand und das Pedal sind nur harmonische Stütze.

(11)

(12)

Variation 12: Entgegen der Regel in der Passacaglia erscheint das Thema hier im Sopran statt im Bass. Die Sechzehntel der linken Hand sind die Wiederholung der Oberstimme in Variation 11. Diese Austauschbarkeit von 2 Stimmen (Oberstimme-Pedal entspricht Mittelstimme-Oberstimme in Variation 12) heisst "doppelter Kontrapunkt". Variation 11 und 12 stehen also im doppelten Kontrapunkt.

Variation 13: Thema im Sopran, begleitet von den übrigen Stimmen (inkl. Pedal)  
als imitatorische Elemente:



The musical score for Variation 13 consists of three staves. The top staff features a vocal line with a melodic theme. The middle and bottom staves provide accompaniment, with the bottom staff including a pedal point. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

4. Gruppe: Umgekehrter Weg: Von der Polyphonie zur Homophonie (Variation 14 - 16)

Variation 14: Das Thema ist verziert in der Mittelstimme (Alt) mit Wechselnoten  
und Durchgangsnoten. Dreistimmigkeit.



The musical score for Variation 14 consists of three staves. The top staff features a vocal line with a melodic theme. The middle and bottom staves provide accompaniment, with the bottom staff including a pedal point. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Variation 15: Zweistimmigkeit. Hier und in der folgenden Variation löst sich der  
Satz vollständig auf.



The musical score for Variation 15 consists of two staves. The top staff features a vocal line with a melodic theme. The bottom staff provides accompaniment. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Variation 16: Einstimmigkeit: Nur aufsteigende Arpeggien.



The musical score for Variation 16 consists of two staves. The top staff features a vocal line with a melodic theme. The bottom staff provides accompaniment. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

5. Gruppe: Nochmals Schritt von der Homophonie zur Polyphonie (Variation 17 - 18)

Variation 17: Kräftige Akkorde als Synkopen, gefolgt von ornamentierten Akkorden in der Form von absteigenden Arpeggi (Arpeggiement figuré): Stark homophoner Satz.

The musical score for Variation 17 consists of two staves. The upper staff features a series of chords with syncopated rhythms, followed by descending arpeggiated figures. The lower staff provides a simpler accompaniment with a steady pulse.

Variation 18: Der Satz wird rhythmisch durch Triolen belebt und (angedeutet) polyphon. Dünner, zweistimmiger Manuallsatz; rechte und linke Hand verlaufen imitatorisch zueinander.

The musical score for Variation 18 consists of two staves. Both hands play triplet patterns, creating a rhythmic texture. The right and left hands move in an imitative fashion. The lower staff has a simple accompaniment.

6. Gruppe: Verbindung aller Elemente (Homophonie, Polyphonie, Ornament) (Variation 19 - 21)

Variation 19: Ähnlich wie Variation 2 stark homophoner Satz mit wieder den gleichen harmonischen Spannungen (dissonierende Vorhalte), belebt durch einen Sechzehntel-Rhythmus.

The musical score for Variation 19 consists of two staves. The upper staff is filled with sixteenth-note patterns and ornaments, creating a dense texture. The lower staff has a simple accompaniment.

Variation 20: Doppelschläge in den Oberstimmen. Hier sind alle 3 Elemente komprimiert: Imitation (als Zeichen der Polyphonie), Ornament (in Form der Doppelschläge) und Homophonie.



Variation 21: Erweiterung der vorangehenden Variation durch eine 5. Stimme: Die Doppelschläge werden parallel geführt und imitiert.



Anhand dieser Variationgruppen ergeben sich für die Passacaglia folgende Zahlenverhältnisse:

$$6 + 4 + 3 + 3 + 2 + 3 = 21 \text{ Variationen}$$

Auf die möglich Symbolik dieser Zahlenverhältnisse wird noch eingegangen (Vgl. Abschnitt "Zahlensymbolik").

Die Fuge (Thema fugatum) ist streng vierstimmig, wobei nur die ersten 4 Takte des Themas der Passacaglia verarbeitet werden. Als Begleitung des Themas treten in der ganzen Fuge 2 Kontrapunkte (= 2 obligate Kontrastsubjekte) auf. Die Aussenabschnitte führen je fünfmal das Thema. Im Mittelteil tritt es zweimal auf (Takt 29 und Takt 40), hier in den Mittelstimmen und in Dur:

Takt 29:



*Thema fugatum*

Thema

1. Kontrapunkt

2. Kontrapunkt (hier im Tenor)

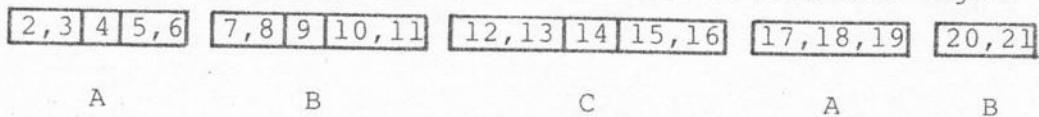
Der Aufbau der Fuge ist dreiteilig. Die Steigerung der Spannung drückt sich durch zunehmend länger werdende Strecken aus: Erster Teil (29 Takte) mit fünfmaliger Durchführung, Mittelteil (22 Takte) mit nur zweimaliger Durchführung des Themas; für den letzten Teil mit fünfmaliger Durchführung werden gar 72 Takte benötigt.

#### Das Konzept der Passacaglia nach GEIRINGER (1)

Die Passacaglia c-moll kann auch in 2 Gruppen von je 10 Variationen aufgeteilt werden, wobei jede Gruppe nochmals halbiert werden kann: Variationen 2-6 / 7-11 // 12-16 / 17-21. Bei Var. 7 beginnt eine ruhig fliessende 16-tel-Bewegung. 12-16 führen das Thema in den Oberstimmen, ab 17 ist es wieder im Bass. In den 5er-Untergruppen stimmen die ersten 2 und letzten 2 Variationen je rhythmisch überein; die jeweils dritte (mittlere) Variation steht allein:

$$2-3 \cong 5-6 / 7-8 \cong 10-11 / 12-13 \cong 15-16$$

Nur die letzte Fünfergruppe (17-21) weicht von diesem Prinzip ab; sie erscheint wie eine komprimierte Wiederholung der Variation 2-11: 17 erinnert an 2, 18 kontrastiert dazu, 19 erinnert an 5. 20 und 21 sind rhythmisch der Fünfergruppe 7-11 verwandt. So ergibt sich in der Gesamtanordnung der Passacaglia ein dreiteiliger Bau, auch in den Unterabteilungen:





UEBERSICHT: Die Architektur der Passacaglia  
bei verschiedenen Autoren

	RADULESCU	GEIRINGER	VOGELSAENGER	WOLFF	GREEN
Thema (1)	█				█
Var.: 2		█	█	█	
3					
4		█	█	█	
5		█	█	█	
6		█	█	█	
7	█	█	█	█	
8					
9		█	█	█	
10		█	█	█	
11		█	█	█	
12		█	█	█	
13		█	█	█	
14		█	█	█	
15		█	█	█	
16		█	█	█	
17	█	█	█	█	
18		█	█	█	
19		█	█	█	
20		█	█	█	
21		█	█	█	

Weitere Ansichten über die Architektur

Nach SCHWEITZER (6), einer sicher historischen Auffassung, ist das Werk in erster Linie für das Cembalo geschrieben. Auf der Orgel soll jede Variation ihre charakteristische Klangfarbe haben, darf sich aber nicht grell von den Nachbarvariationen abheben, damit die Einheit gewahrt wird. (Geschrieben im Jahr 1908.)

VOGELSAENGER (7) teilt folgendermassen auf:

Thema + 2 + 3 + 3 + 4 + 3 + 3 + 2 Variationen

(Man beachte die symmetrische Anordnung).

Aufteilung nach WOLFF (8):

Thema + 2 + 3 + 4 + 2 + 4 + 3 + 2 Variationen

Nach GREEN (2) besteht ein dreiteiliger Aufbau nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes (vgl. unten):

Variationen 1-13 / 14-16 / 17-21

## INTERPRETATIONS-AUFASSUNGEN DER PASSACAGLIA

Die folgenden Angaben beziehen sich auf eine Wiedergabe der betreffenden Interpreten. Es ist anzunehmen, dass jeder Organist die Darstellung der Passacaglia dem jeweiligen Raum und der jeweiligen Orgel anpassen wird.

Helmut WALCHA (geb. 1907) hat seine Bach-Interpretationen immer von der These her verstanden, dass die Erfassung der Architektur den Vorrang habe vor der Effekthascherei durch Registrierung. In seiner Aufnahme 1962 (Alkmaar, Archiv-Schallplatten) hält er sich ungefähr an die Architektur VOGELSAENGER'S. Er beginnt bereits damals mit kleinem Plenum. Der Registerwechsel ist, entsprechend der damaligen Auffassung, in den einzelnen Untergruppen noch häufig, die Steigerung durch Lautstärke ist - im Vergleich zur vorherrschenden heutigen Auffassung - noch ausgeprägt. Als Besonderheit wird der c-moll-Schlussakkord der Passacaglia als Fermate gehalten; die Fuge wird nicht attacca fortgesetzt, sondern beginnt neu mit der Intonation des Themas ab c (vgl. Notenbeispiel Seite 30). Die Fuge wird dreiteilig aufgefasst (Manualwechsel auf dem pedallosten Mittelsatz). Der Übergang zum Hauptwerk erfolgt im zweiten Sechszehntel von Takt 53 mit dem Einsatz des 1. Kontrasubjektes - vielleicht etwas weniger abrupt als bei MEYER (s.d.), aber nach meinem Empfinden auch nicht ganz befriedigend. Der dritte Teil der Fuge erfährt bis zum Schluss etwa drei Steigerungen.

Marie-Claire ALAIN (in Aufnahmen auf Erato-Schallplatten) fasste die Passacaglia 1960 noch als gross angelegte Steigerung auf und begann piano; die Fuge erfuh damals dynamische Aenderungen mit Manualwechsel. 1980 entwickelt sie das bereits 1962 bei WALCHA vorhandene Konzept der Passacaglia weiter: Beginn im Plenum, zügigeres Tempo als früher. Die Aufteilung der Architektur entspricht wie bei WALCHA etwa der Auffassung VOGELSAENGER'S (vgl. Seite 31), wobei die Steigerung gegen Schluss durch Registerzuwachs noch recht eindrücklich ist. Die Fuge wird ohne Manualwechsel gespielt, dafür mit zum Teil ausgeprägter Agogik ("Jeu inégale"), dh. mit in der Notation nicht erfassbaren Beschleunigungen und Verzögerungen des Tempos.

Anton HEILLER (1923-1979) hat schon früh die Passacaglia als Plenumsstück mit verschiedenen Variationengruppen aufgefasst und entsprechend interpretiert. Auf seiner letzten Aufnahme (Fontana-Schallplatte) fällt ein ruhiges Tempo, Spannung und inneres Engagement auf. Er benötigt nur sparsamen Register- und Manualwechsel.

Guy BOVET (Gallo-Schallplatte) verändert jede Variation in der Klangfarbe, aber nur um jeweils 1 Register (zugezogen oder abgestossen).

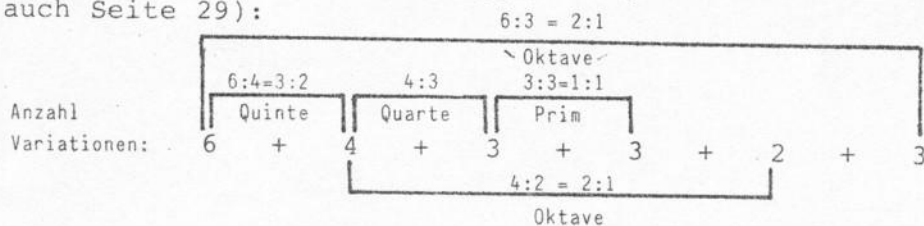
Christoph WARTENWEILER geht in einer neueren Aufnahme von Radio DRS so weit, dass er die ganze Passacaglia im Plenum durchspielt. Dieses faszinierende Konzept stellt besonders hohe Anforderungen an die Interpretation, wenn sie für den Zuhörer nicht ermüdend wirken soll. Der Abwechslungsreichtum der Variationen (Homophonie bis 5-stimmige Polyphonie!) scheint einen Registerwechsel - wenigstens auf gewissen Orgeln - Überflüssig zu machen.

Rudolf MEYER (Konzert Laurenzenkirche 13.11.83) fasst Passacaglia und Fuge als je dreiteilig auf. Dieses einfache Konzept scheint logisch und überzeugend; etwas schockierend wirkt allerdings der Manualwechsel nach dem Mittelteil der Fuge (nach meiner Erinnerung gleichzeitig mit dem Pedaleinsatz im dritten Viertel von Takt 52; vgl. Notenbeispiel unter WALCHA).

### DIE ZAHLENSYMBOLIK IN BACHS PASSACAGLIA

Zur Eigenart des barocken Weltbildes gehört es, Kunstwerke durch eine bestimmte Zahlensymbolik zu charakterisieren. Wie bewusst solche Symbolik vom Künstler in ein Werk hineingelegt wurde, ist wenig bekannt. Von Bach selbst jedenfalls fehlen konkrete Hinweise in dieser Richtung, weswegen solche Deutungen oft umstritten sind. Wenn man die folgenden unterschiedlichen Zahlendeutungen studiert, könnte man ebenfalls unter die Zweifler gehen. Die Frage, welche der möglichen Symboldeutungen Bach nun gemeint habe, scheint mir sehr unwichtig. Wesentlich für ein Kunstwerk - wenigstens in der Barockzeit - scheint mir, dass es nach verschiedenen Aspekten betrachtet werden kann, auch nach verschiedenen Symboldeutungen, und dann immer noch "stimmt": Ein Hinweis auf seine Reichhaltigkeit in der Aussage und vielleicht auch auf seine innere Wahrheit. Man erinnere sich an die für einen Künstler auch in der bildenden Kunst oft frustrierende Frage des Beobachters: "Was soll dieses Bild darstellen?" Es stellt eben vieles dar!

RADULESCU (5) findet harmonische Zahlenproportionen aus der pythagoräischen Lehre, die im Barock, und vermutlich auch im Denken Bachs, Bedeutung hatten. Nach der aufgezeigten Architektonik ergeben sich aufgrund der Variationengruppen folgende Zahlenverhältnisse (vgl. auch Seite 29):



- 1:1 = Proportio aequalis = Prim
- 2:1 = Proportio dupla = Oktav
- 3:2 = Proportio sesquialtera = Quint
- 4:3 = Proportio sesquitertia = Quart ) Oktave

In der Antike sind Prim, Oktav, Quint und Quart durch ihre Einfachheit der Proportion konsonant und damit Abbild der Weltharmonie. Alle übrigen Intervalle (mit komplizierteren Proportionen) gelten als dissonant.

GREEN (2) findet in seiner Gruppierung der Variationen das Prinzip des Goldenen Schnittes:

$$3:5 \quad 5:8 \quad 8:13 \quad 13:21$$

$$\underline{3} \text{ (Var. 14-16)} + \underline{5} \text{ (Var. 17-21)} + \underline{13} \text{ (Var. 1-13)}$$

Schematisch dargestellt:

$$\begin{array}{r} \phantom{13} \phantom{:} \phantom{21} \\ \phantom{13} \phantom{:} \phantom{21} \phantom{8} \phantom{:} \phantom{13} \\ \phantom{13} \phantom{:} \phantom{21} \phantom{8} \phantom{:} \phantom{13} \phantom{5} \phantom{:} \phantom{8} \\ \phantom{13} \phantom{:} \phantom{21} \phantom{8} \phantom{:} \phantom{13} \phantom{5} \phantom{:} \phantom{8} \phantom{3} \phantom{:} \phantom{5} \\ 13 \phantom{:} \phantom{21} \end{array}$$

#### LITERATUR

- (1) GEIRINGER K., J. S. Bach, München 1971, Seite 226 ff
- (2) GREEN Douglass M. Form in Tonal Music, New York 1965, S. 120 f (zitiert nach (1)).
- (3) KLOTZ H., Ueber die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Bärenreiter 1975.
- (4) NEUENSCHWANDER J., Die Sendung für den Schallplattenfreund. Radio DRS II 25.9.82
- (5) RADULESCU M., Vortrag mit Demonstrationen in der Pfarrkirche Schaan. Wiedergabe Radio DRS II vom 25.9.82.
- (6) SCHWEITZER A., J. S. Bach, 4. und 5. Aufl. Leipzig 1922.
- (7) VOGELSAENGER S., Musik und Kirche 1967, S. 14 (zit. nach (1)).
- (8) WOLFF Christoph, Die Architektur von Bachs Passacaglia, Acta Organologica III, Berlin 1969, S. 190 (zit. nach (1)).

#### CORRIGENDA zu den Bulletins OFSG Nr. 1 - 4:

Seite 6, Zeile 14: E der Quinte (statt: klein h der Quinte)

Disposition Rheinau: Die Bezeichnungen entsprechen nicht überall der Beschriftung auf den Registerzügen (dürfte wohl bei der kommenden Restauration bereinigt werden).

Seite 13: Disposition I. Manual: Zwischen Cornett 8' und Cymbel 1 1/3' ist einzufügen: Mixtur 2 2/3'

Seite 19: Unter "Hauptwerk" korrigieren: Hörnle 2 2/3' (statt 1 1/3', wie in den Quellen fälschlicherweise angegeben).

Unterste 2 Zeilen wurden nicht kopiert. Ergänzen unter Pedal-Cornett:

(Fagott 8')	Name	neu	Trompete 8'
	Name?	neu	Posaune 16'

Seite 20: Disposition: Unter "Hauptwerk" Fussbezeichnung bei Hörnle korrigieren: Hörnle 2 2/3' (2 2/3', 1 3/5')

Seite 21: 8. Zeile von unten: elektropneumatische (statt: elektrische).