

Die auf dieser CD versammelten Werke bündeln die stilistischen Hauptströmungen des goldenen Zeitalters der deutschen Orgelmusik, die zwischen 1650 und 1750 auf ihrem Höhepunkt stand. All diese Stile sind lebendig, überlagern und beeinflussen sich gegenseitig dank der damals in der Komponistenausbildung vorherrschenden Methode: durch Abschrift und Studium der Partituren jene Regeln nachzubilden, die die Tradition zu Modellen der Perfektion geadelt hatte. Hierdurch erklärt sich auch das besondere Verhältnis des Komponisten zur Tradition: Er ist hin- und hergerissen zwischen dem Anachronismus, der Poetik der «goûts réunis» (der versammelten Stile) und der Verbindung einzelner Aspekte der Perfektion zu einer neuen, universellen Synthese, entsprechend den Porträts, die die schönsten Körperpartien zu einer Idealform vereinigen. Außerdem streben alle Komponisten nach demselben ästhetischen Ideal, das nicht mehr in Frage gestellt wird: Man will den Zuhörer rühren, indem man seine Fantasie mittels eines oder mehrerer kontrastierender *Affekte* anregt, die von einem sich über die Zeit weiterentwickelnden Klangbild verkörpert werden. Dass die Musik dieses Ziel zu verfolgen hatte, war seit über einem Jahrhundert Leitstern der humanistischen Ästhetik, doch vor 1600 hatte noch niemand das Prinzip einer Nachahmung *extremer* Affekte verfochten. Die Humanisten waren überzeugt, dass die Seele eine «Harmonie» sei, die sich im Körper und in allem, was dieser tue, abbilde. In der Komposition glaubten sie ein Abbild der Seele des Komponisten zu erkennen, und im *Pathos* eine durch den konfliktgeladenen Gegensatz der beiden Teile hervorgerufene *Maßlosigkeit* – analog zu der in der damaligen Medizin geltenden Säftelehre. Um die Zersplitterung der Formen zu verhindern, hatte die klassische Ästhetik der Maßlosigkeit enge Grenzen gesetzt, die jedoch von den Zeitgenossen Monteverdis und Frescobaldis sogleich gesprengt wurden, wodurch sich die Mäßigung in Transgression verwandelte. So entstand das Prinzip der formalen Diskontinuität, das alle Instrumentalformen dominierte, welche nun meistens auf eine Abfolge kontrastierender Affekte reduziert waren. Diese Poetik eroberte Deutschland von Süden her, nämlich durch die katholischen Kurfürstentümer, getragen von den ebenso unterschiedlichen wie widersprüchlichen Strömungen, die Ende des Jahrhunderts in den Kompositionen von J.S. Bach zusammenflossen.

Ein frühes Beispiel dafür findet sich im kosmopolitischen Stil des weitgereisten **Johann Jacob Froberger** (1616–1667), einem mutmaßlichen Schüler von Frescobaldi und bis 1657 Hoforganist in Wien. Die diatonische Klarheit von *Ricercare* V [14] erinnert an die von der römischen Vokalpolyphonie inspirierten Stücke, während die muntere Rhythmik in *Canzon* FbWV 305 [17] auf Frescobaldis Canzonen nach volkstümlichen Themen verweist. Die *Meditation über den eigenen Tod* [20] übernimmt vom Lautenspiel die lückenhafte Polyphonie und die großen Intervalle der linken Hand. Die schroffen Dissonanzen und die improvisierte Deklamation – «avec discrétion» und mit souveräner Missachtung des Taktmaßes zu spielen – verweisen einerseits auf die rhythmische Prosa (*soluta*) des *stylus phantasticus*, den Athanasius Kircher in Bezug auf eine Fantasie desselben Komponisten erwähnt hatte, andererseits auf die humanistischen Lehren über das melancholische Genie, das der Vernunft und der arithmetisch gegliederten rhythmischen Form überlegen ist.

Ein weiterer deutscher Legat des katholischen Idioms ist **Johann Kaspar Kerll** (1627–1693), Schüler von Carissimi (1640–1650) auf dem Collegium Germanicum in Rom und 1659 Leiter der Hofkapelle in München. Seine berühmte *Passacaglia* [13] entnimmt der Tradition des *lamento* den absteigenden phrygischen Tetrachord (*D-C-B-A*) – in der Rhetorik des Barock das eigentliche Sinnbild des Schmerzes. In einer endlosen, obsessiven Litanei tritt diese Figur bald rein, bald harmonisiert, bald mit chromatischen Verzierungen in den beiden Registern auf, so etwa im Schlusschor von Carissimis *Jephthé*.

Der in strengster lutherischer Tradition aufgewachsene **Johann Pachelbel** (1653–1706) vervollständigt seine Ausbildung 1670 in Regensburg beim Kerll-Schüler Kaspar Prentz, der Pachelbel mit seinem Interesse für den italienischen Kompositionsstil ansteckt, wovon dieser später als Organist am Wiener Stephansdom profitieren wird. Davon zeugen sowohl die *gravitas* der zwei dorischen *Toccaten* [1 und 8] als auch die Zufälligkeiten der von zahllosen *durezza* [harten Dissonanzen] geprägten Modulation in der *Fantasia in Es* [4], typische Merkmale der von Frescobaldi, E. Pasquini, Trabaci oder Macque komponierten Stücke für die «Elevation» [Eucharistie]. Pachelbel hat seinem Schüler J.H. Buttstett offenbar die Verwendung eines «kantablen» Kontrapunkts empfohlen: ein Merkmal, das auf die gleichförmige harmonische Bewegung zahlreicher Variationen über das *ostinato* verweisen könnte, wofür die *Ciaccona in F* [9] ein glänzendes Beispiel

ist. Die mit schwarzer Tinte geschriebene Partitur bedient sich des gleichen absteigenden Tetrachords wie Kerlls *Passacaglia* [13]. Dank der von allen psychologischen Vielschichtigkeiten befreiten Klarheit der diatonischen Harmonisierung erlangt die Melancholie hier jedoch ihre «noble» Form. Ein Sinnbild der Freude, überträgt das tänzerische Metrum des von Luther an Weihnachten 1534 geschriebenen Chorals *Vom Himmel hoch* [5] den in der Melodie mitschwingenden Textgehalt in die auf dem Pedal gespielten langen Notenwerte. Dies ist ein gutes Beispiel für das dem Gemeindegesang vorangehende *Choralvorspiel*, wie es Pachelbels Pflichtenheft (1678–1690) in der Predigerkirche von Erfurt vorsah, einer Stadt, in der er enge Beziehungen zur Familie Bach knüpfen sollte.

Im Vorwort zu seinem *Apparatus Musico-organisticus*, in dem sich die hier eingespielten zwei *Toccaten* finden, zeigt sich **Georg Muffat** (1635–1704) als ein Pionier, der der deutschsprachigen Welt eine «neue, noch nicht dagewesene» Synthese der italienischen und französischen Stilströmungen schenkt, die er direkt aus ihren Quellen geschöpft hat. Tatsächlich ist er der Einzige, der sich des persönlichen Umgangs mit den beiden strahlendsten Vorbildern seiner Zeit rühmen darf: Lully, von dem er sich in Paris unterweisen lässt (1663–1669), und Corelli, dessen Bekanntschaft er 1678 in Rom auf einer Studienreise macht, die er mit dem Segen seines Brotherrn, des Erzbischofs von Salzburg, unternimmt. Die gewaltige *gravitas* und die harmonischen Anachronismen, die in der Tonalität der *Toccata prima* [3] nicht vorkommen, verweisen auf den im Vorwort erwähnten Frescobaldi, auf Froberger sowie auf die französischen Organisten. Seine Orchesterkompositionen erinnern an Lully, und die harmonischen Sequenzen folgen dem tonalen Kontrapunkt Corellis. Die *Toccata decima* [21] wechselt zwischen pathetischen Adagios in punktiertem Rhythmus und fugierten Allegros, wie es in der von Lully in Mode gebrachten Ouvertüre im französischen Stil üblich ist.

Der in Karlsbad geborene Böhme **Johann Caspar Ferdinand Fischer** (1656–1746) wird zunächst Kapellmeister in Schlackenwerth (1689) und später am Hof des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden. Im Jahr 1715 wird er als Organist nach Rastatt berufen, welchen Posten er bis zu seinem Tod innehaben wird. Sein *Musicalischer Parnassus* (1696), dem der *Rigaudon* [18] und die *Passacaglia* [19] entstammen, enthält neun Suiten für Clavier. Die unter dem Motto einer «réunion des goûts» komponierten Stücke übertragen die stilisierten Tänze des französischen Hofes auf das Clavier, ohne auf die italienischen Anachronismen zu verzichten, wovon ein Anklang an die Melodie der «Frescobalda» zu Beginn der *Passacaglia* zeugt. Das *Ricercar pro Festis Pentecostilibus* [6], eine Hymne zum Ruhm des Heiligen Geistes, findet sich im Anhang (nach 1711) der Sammlung *Ariadne musica* (1702). Dank der Verwendung einer erweiterten mitteltönigen Stimmung setzen diese zwanzig Präludien und Fugen – denen Bach für sein *Wohltemperiertes Klavier* einige Themen entlehnt hat – auf C-Dur ein und gelangen nach einer langen musikalischen Reise durch achtzehn unterschiedliche Tonarten schließlich zu c-Moll. Fischers Harmonik ist klar, linear und vollkommen tonal.

(Übersetzung : Thomas Schlachter)

## Zu dieser Aufnahme

**Kei Koito**

Im Übergang zwischen Renaissance und Barock ist das Repertoire für Orgel von unermesslicher Fülle. Gleichwohl verlangt die Zusammenstellung eines Programms von den Interpreten, dass sie «Feuer fangen». Das gilt nicht nur für die Werke, die ihnen besonders am Herzen liegen, sondern auch für das Instrument ihrer Träume.

Die von Johann Jakob Hör 1736 gebaute und 2008 vom Orgelbaumeister Hermann Weber restaurierte Orgel ist ein schönes Beispiel dafür: unwiderstehliche Sanftheit und Finesse des 8'-Registers, tiefe Wärme der Register mit wellenartiger Klangwirkung, eine ebenso zarte wie lebhaft Klarheit gewisser Registermischungen, Wucht der Tutti, welche auch neben prunkvollen Orchesterwerken bestehen können. Zudem verleiht die mitteltönige Stimmung den unter dem Motto der «goûts réunis» versammelten Werken erst ihre volle Ausdruckskraft.

Bei der Ausführung (Registrierungen, Verzierungen, Fingersätze usw.) habe ich mich hauptsächlich von der einmaligen Schönheit dieser Orgel inspirieren lassen, daneben aber auch von gewissen Anschlagsarten und Registermischungen der italienischen Renaissance sowie von J.B. Samberts Werken *Manuductio ad organum* (1704) und *Continuatio ad manuductionem organicam* (1707), Muffats Vorreden zu *Florilegium primum* (1695) und *secundum* (1698), Saint-Lamberts *Principes du clavecin* (1702) und G.-G. Nivers' *Premier Livre d'orgue pour le Magnificat* (1665). Bekannt wurde Letzteres in der deutschsprachigen Welt durch J.V. Eckelts Tabulatur (1692), welche sowohl Pachelbel wie Froberger und Muffat als eine der wichtigsten Quellen diente.

Für Muffats zwei *Toccaten* habe ich mir gegenüber den Angaben zu Klaviatur und/oder Pedal, wie sie im Vorwort zu *Apparatus musico-organisticus* (1690) stehen, gewisse Freiheiten herausgenommen, um einzelnen Passagen die Wirkung von Lullys Orchesterwerken zu verleihen. Bei den beiden *Ciacconas* von Pachelbel habe ich die Variationen jeweils paarweise wiederholt, das heißt zunächst im reinen Notentext und anschließend variiert, so wie es der Musikwissenschaftler Michael Belotti vorschlägt. Bei Frobergers *Meditation* habe ich mich vom «style brisé» der Lautenisten anregen lassen, der mir wunderbar zu dieser erlesenen Orgel zu passen scheint.

Johann Sebastian Bach hat die in dieser Aufnahme versammelten Komponisten aufrichtig bewundert, wie aus einem Brief von Carl Philipp Emanuel Bach an J.N. Forkel hervorgeht (Hamburg, 13. Januar 1775) : «Außer Frobergern, Kerl u. Pachelbel hat er [mein Vater] die Wercke von dem Badenschen Capellmeister Fischer ... geliebt u. studirt.» Dies erklärt wohl auch, weshalb sich manche Motive jener Komponisten bei Bach fast identisch in Themen, harmonischen Abläufen etc. wiederfinden, so etwa in den Kantaten, Orchester- und Instrumentalsuiten, Orgelwerken und sogar in der *Kunst der Fuge*.

Informationen zur Registrierung der einzelnen Werke finden sich unter «New CDs» auf der Webseite der Interpretin: [www.kei-koito.com](http://www.kei-koito.com)

(Übersetzung : Thomas Schlachter)