

Zu Orgel und Interpretation

Die drei Instrumente, die Bach als wohlbestallter Organist gespielt hat, boten die für die Zeit durchschnittlichen Möglichkeiten, höchstens etwa dreißig Register, auf zwei Manuale und das Pedal verteilt. In Arnstadt waren es 23 Register, in Mühlhausen 29, und in Weimar 23. So schreibt denn auch sein Sohn Carl Philipp Emanuel: «Aller [seiner] 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.» (1) Daher können wir uns vorstellen, wie begeistert er unter anderem auf der Hildebrandt-Orgel in Naumburg (53 Register, drei Manuale), und mehr noch auf der Arp-Schnitger-Orgel in der Hamburger Katharinenkirche (58 Register, vier Manuale) gespielt hat. Johann Friedrich Agricola berichtet: «Der seel. Capelmeister, Hr. J.S. Bach in Leipzig, welcher sich einsmals 2 Stunden lang auf diesem, wie er sagte, in allen Stücken vortrefflichen Werke hat hören lassen, konnte die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges dieser Rohrwerke nicht genug rühmen.» (2) (Das Instrument ist dem zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen). Der gleiche Carl Philipp Emanuel erzählt an einer anderen Stelle, sein Vater habe mit großer Sehnsucht von den nördlichen Instrumenten gesprochen, die er in seiner Jugend kennengelernt hatte. Trotz ihrer verhältnismäßig bescheidenen Ausmaße wird die Tröst-Orgel in Altenburg (39 Register, zwei Manuale) oft als beispielhaft zitiert, vor allem wegen ihrer Temperatur nach Neidhardt I, die Bach besonders gut gefallen hatte.

In Groningen besticht vor allem das glanzvolle *Tutti*, die ruhige Süße und die Leuchtkraft der Einzelheiten, die fein, genau und doch duftig herauskommen. Diese Vorzüge finden sich in der flämischen Malerei wieder, wie in der Durchsichtigkeit der Luft oder im Licht, das je nach Jahres- oder Tageszeit über der Landschaft liegt und den Betrachter bezaubert. Mit dem Reichtum und der Vielfalt ihrer Klangfarben und der nicht ganz gleichschwebenden Temperatur nach Neidhardt I ist die Schnitger-Orgel in der Martinikerk (53 Register, drei Manuale) ein typisch nördliches Barockinstrument, traditionell in Stil und Faktur. Wie, wenn sie eines dieser wirklich großen und schönen Instrumente wäre, die sich Bach für seinen täglichen Gebrauch gewünscht hat? Zudem entspricht sie genau dem kammermusikalischen Geist der hier aufgenommenen Werke.

In dieser Perspektive werden hier in den Sonaten und den Konzerten die einmal gewählten Register - oder "Interpreten" - jeweils für beide schnellen Sätze durchgehalten, ein paar kaum ins

Fac-similé du manuscrit de la VI^e Sonate en trio



Gewicht fallende Einzelheiten an *ripieno*-Stellen in den Konzerten ausgenommen. Die 2., 5. und 6. Sonate werden als Konzerte verschiedenen Charakters behandelt, bezeichnete doch im frühen 18. Jahrhundert das Wort Konzert auch Werke für drei Solisten wie für dialogisierende Instrumentengruppen. Davon heben sich die 1., 3. und 4. Sonate durch ihre intimere Art ab.

Das Oberwerk (das dritte Manual) der Groninger Orgel ist sehr gegenwärtig - mit seinen präzisen Linien fördert es die klangliche Ausgewogenheit des Triosatzes, manchmal sogar entschiedener als das Hauptwerk (das zweite Manual) - während das Rückpositiv (das erste Manual) von Natur aus dem Hörer am nächsten steht. Das Pedal umrahmt die Gruppe der Prospekttürme. Bei den Sonaten erlaubt dieser räumliche Aufbau eine optimale Verteilung der Stimmen : man sieht, welche reichen Möglichkeiten sich dadurch dem Ausführenden eröffnen. Will er die Farben und die instrumentale Disposition vielfältiger gestalten, so kann er gelegentlich bei den Wiederholungen der langsamen Sätze die Manuale austauschen und damit einmal mehr die Klangperspektive verändern.

Die nördlichen Orgeln bieten sehr breitgefächerte Möglichkeiten für die Kombination von Registern oder Registergruppen. Wenn die holländische Tradition auch keinen Dom Bédos gekannt hat, so bestätigen doch die erhaltenen Dokumente, daß es z.B. üblich war, eine sanfte Zungenstimme mit gewissen Grundstimmen zusammenzubringen. In Groningen klingt das nicht nur bestechend schön - und wenn ein Organist sich an ein für ihn neues Instrument setzt, spielt ja die Intuition zunächst einmal die Hauptrolle -, es führt auch zu präziserer Zeichnung und wirkt der leichten Verspätung entgegen, mit der Zungenpfeifen oft ansprechen, ein Problem, dem man auch anderswo begegnet. Zudem tönt auch manchmal eine einzelne Zungenstimme in einer verhältnismäßig halligen Akustik zu dünn.

In Groningen lassen sich die Register auch so kombinieren, daß die Obertöne deutlicher heraustreten und sich der Gesamtklang dem einer Oboe da caccia, einer Oboe d'amore oder eines barocken Fagotts annähert (gewisse Grundstimmen, eine sanfte Zungenstimme und ein Mutationsregister) ; in der tiefen Lage des Manuals, etwa bis zur Mitte, fühlt sich der Hörer sogar an den Klang des Horns erinnert, ohne daß ein Trompetenregister gezogen ist.

Wird eine sanfte Zungenstimme einem Mixturenplenum hinzugefügt, so treten die Linien der Einzelstimmen der Polyphonie besonders klar heraus, vor allem in der Mittellage der Manuale. Die Bach'schen Orchesterpartituren zeigen, daß der Komponist Oboen gerne im Unisono zu den Geigen setzt, oder das Fagott zu den tiefen Streichern. Diese charakteristischen Klangverschmelzungen bestimmen überhaupt den typischen Klang des Barockorchesters. Die Mutationsregister, vor allem die Terzen, übernehmen nicht nur solistische Funktionen, sie können auch zu den Mixturen, oder zu den Zungenstimmen, oder zu beiden zugleich hinzutreten. So ergibt sich eine lebendige Plastizität und eine Farbigkeit von erstaunlicher Schönheit. Bemerkenswert ist, daß Rokoko-Organen die Terz oft in die Mixturen hineingenommen haben.

In dieser kammermusikalischen Perspektive werden Denken und Spiel des Organisten gefördert, wenn er sich mit der Artikulation der Streicher - Scheidt empfahl die *imitatio violistica* - der Holz- und Blechbläser, ja mit der Gesangstechnik beschäftigt : immerhin ist die Orgel ein Blasinstrument.

Auch wenn der Interpret einmal das ideale Tempo gefunden hat, manchmal ganz in *abstracto*, so steht er alsbald den Wirklichkeiten der Akustik gegenüber. Da auch die geringste Einzelheit hörbar bleiben muß, zwingt jede Orgel zu neuer Anpassung, zu Änderungen in Tempo, Technik und Anschlag.

Das Konzert in C-Dur BWV 594 wirft eine interessante Frage auf. Ein Vergleich mit der Partitur Vivaldis (RV 208) zeigt, daß der beschränkte Umfang der damaligen Manuale Bach gezwungen hat, das Konzert aus der Originaltonart D-Dur um einen Ton nach unten zu transponieren. Zusätzlich hat er noch die Solopartien der drei Sätze - mitsamt der Kadenz - um eine Oktave nach unten versetzt. Um die ursprüngliche Lage der Solostimmen, die Bach in seinen Bearbeitungen immer beachtet hat, wieder herzustellen, liegt der Registrierung des Rückpositivs ein 4' statt einem 8' zugrunde (3). Dabei könnte auch das Ohr gewinnen, denn das Werk klingt so fließender und klarer.

Am Anfang des Konzerts in d-moll BWV 596, ebenfalls nach Vivaldi (RV 565), hat Bach die Registrierung mit einem 4' ausdrücklich verlangt, um die Solopartien in ihre Originallage zu bringen ; beim "Grosso Mogul" hingegen fehlt dieser Hinweis. Hat Bach ihn "vergessen", oder hat er ihn nur unnötig gefunden, weil er sich für die Zeitgenossen von selbst verstand ? Die Frage bleibt offen.

Die fünfte Variation der "Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch, da komm' ich her" ist der krönende Gipfel der gedruckten Fassung des Werks, deshalb beginnt sie hier, im Gegensatz zu gewissen Gewohnheiten und Traditionen, sogleich im machtvollen Klima der Schlußtakts : so kommt auch der Einsatz des Chorals im Pedal ohne zusätzliche Register klar heraus. Diese Registrierung läßt sich doppelt begründen, einmal aus dem vollkommenen Zusammenwirken von Satzkunst und Architektur (oder, wenn man will, von Denken und Form), das bei Bach von den Werken der Reifezeit an deutlich wird, und das nicht weniger vollkommene Zusammenstimmen der Gattung, des Charakters des Instruments und der für es entstandenen Literatur.

Zu den "canonischen Veränderungen"

Die "canonischen Veränderungen" gehören zu dem kleinen Kern der eigentlichen Wunderwerke der westlichen Musik, in denen sich aus genauem Denken und Beherrschung der Mittel die reinste und höchste Kunst entfaltet. Zwar ist das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch, da komm' ich her", dessen Text und Melodie von Luther stammen, schon vor Bach oft bearbeitet worden, unter anderem von Scheidemann in einer erstaunlichen Reihe von vier Variationen, und Bach selbst hatte es mehrmals verwendet. Keine jener Kompositionen kann sich jedoch mit diesem Meisterwerk vergleichen, in dem die Satzkunst von Jahrhunderten gipfelt. Schon Kirnberger und Schulz haben bewundernd geschrieben : «Die höchste Gattung von Veränderungen ist unstreitig diejenige, da bey jeder Wiederholung andere auf den doppelten Contrapunkt beruhende Nachahmungen und Canons vorkommen. Von J. Seb. Bach hat man in dieser Art eine Arie für das Clavier mit dreyßig solcher Veränderungen ; und eben dergleichen über das Lied, Vom Himmel hoch, da komm ich her, die man für das Höchste der Kunst ansehen kann. Bewunderungswürdig ist dabey dieses, daß bey jeder Veränderung die erstaunliche Kunst der harmonischen Versetzungen fast durchgängig mit einem schönen und fließenden Gesang verbunden ist.» (4)

In unserem Jahrhundert verdient das besondere Interesse Strawinskys Aufmerksamkeit. Der Komponist hat das Werk im Jahre 1956 für Chor und Orchester bearbeitet. Den Titel hat er

beibehalten, aber eine neue Tonartenfolge eingeführt. Bei Bach stehen alle Variationen in C-dur ; Strawinsky transponiert sie nach C, G, Des, G und C, und leitet sie mit dem vierstimmig gesetzten Weihnachtslied ein. Wohl um seine Eigenwilligkeiten zu entschuldigen, hat der Komponist unter das Manuskript nach seiner Unterschrift die Worte gesetzt : "Mit der Genehmigung des Meisters".

Auch Pierre Boulez hat sich mit dem Werk beschäftigt, und zwar in dem Essai "Moment de Jean-Sébastien Bach" (1951) - der dann in "Relevés d'apprenti" (1966) aufgenommen wurde - und in "La conjonction Stravinsky/Webern" ("Points de repère", 1981). Zudem stehen ein paar Takte aus der dritten Variation der gedruckten Fassung stehen als einziges Bach-Zitat in "Le pays fertile" (1989), einer Arbeit über Paul Klee.

In allen fünf Variationen erscheint der Choral als schieres "Klangobjekt", als "Vorwand" für den Kontrapunkt, fern jedenfalls von jeder liturgischen Absicht, als echte philosophisch - musikalische "Abhandlung", wie es ja auch aus der Bestimmung des Werks hervorgeht. Keine Note, die nicht absolut notwendig wäre, keine ist überflüssig : jede hat "ihren" Ort, wie auch Bach "seinen" Ort (den vierzehnten) in der Mizler'schen Gesellschaft hatte.

Dieser Gipfel kontrapunktischer Wissenschaft ist natürlich das Gegenteil von scholastischer Fertigkeit, gegen die sich schon zu ihrer Zeit Vincenzo Galilei in seinem "Dialogo della musica antica e della moderna" (1581) erhoben hatte, oder etwas später Descartes im "Compendium Musicae" (1618) - eine Kopie des Manuskripts wird durch ein seltsames Zusammentreffen in der Bibliothek der Universität Groningen aufbewahrt (Ms.108).

An die enge Beziehung zwischen dem philosophischen Denken von Leibniz und dem Genie Bachs mit seiner Neigung zur mathematischen Spekulation hat schon Jean-Jacques Duparcq (5) erinnert. Das Werk Johann Sebastian Bachs wurzelt in der Vergangenheit, und die Wissenschaft der Zahlen gehört zu den Gebieten, in denen der Komponist die Erfahrungen und die Praktiken seiner Vorgänger fortsetzt, bildete doch im Mittelalter die Musik zusammen mit der Arithmetik, der Astronomie und der Geometrie das *Quadrivium*. Nicht erst der alternde Bach hat sich diesen Fragen zugewandt. Wie die Rethorik, über die in seiner Bibliothek zahlreiche mit

Randbemerkungen von seiner Hand versehene Werke standen, so scheint ihn auch die Symbolik der Zahlen schon in verhältnismäßig jungen Jahren beschäftigt zu haben.

Aber es wäre falsch, nur Bachs intellektuelle und formalistische Züge anerkennen zu wollen : immerhin gibt es genug Zeugnisse für seine heftigen Gefühlswallungen. Zudem schreibt Carl Philipp Emanuel : «Der seelige war, wie ich u. alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber, von trockenem mathematischem Zeuge». (6) Wenn Bach sein ganzes Leben lang, und vielleicht vorzüglich in seinen späten Jahren, ein brennendes Interesse für die Welt der Zahlen hat zeigen können, so hat er sich ihr nicht nur mit einem Teil seines Wesens zugewendet : auch hier hat er dieses Wesen ganz in sein Werk hineingetragen. Boulez betont mit Recht : "Wir dürfen nicht vergessen, daß Bach auch die Passionen geschrieben hat", und "Nicht nur die Schönheit der Form wirkt auf das Gefühl" ("Moment de Jean-Sébastien Bach").

Bach führt uns zur Extase, seine Polyphonie erregt Schwindelgefühle. François Florand spricht von «der Steigerung der inneren Energie, der bewegenden Kraft, bis zu dem Punkt, wo Komponist und Zuhörer saturiert und wie berauscht sind (...). Zwar ist nichts brutal oder grob. Aber immerhin kommt der Augenblick, wo das Motiv solange um und um gewendet worden ist, daß der Komponist selbst nicht mehr zu wissen scheint, wo ihm der Kopf steht. *Es schwindelt*... und gerade das ist der Höhepunkt des Werks (...). Allerdings ist Bachs Delirium hellsinnig, sein Rausch ist bewusst, seine Abdankungen sind wohl erwogen ; sein Wille und seine Intelligenz, die keine Sekunde lang einschlafen, halten diese Abdankungen immer im Hintergrund des schöpferischen Bewußtseins zurück». (7)

Nie erscheint uns Johann Sebastian Bach so menschlich, als wenn er sich selbst in sein Werk hineinbringt. Wie Dürer, der sich unter anderem in der "Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit" in der rechten Ecke des Bildes zusammen mit seinem bekannten Monogramm, dem D im A, dargestellt hat, so fügt auch hier Bach einmal mehr sein Signum, das B.A.C.H. in die vierte und die fünfte der kanonischen Variationen ein.

Nach einem ersten Beitrag des Musikwissenschaftlers Friedrich Smend "Bach in seinen Namen gerufen" (8) greift die anregende Studie "Bach und die Zahlen" von Kees van Houten und

Marinus Kaspergen (9) das Problem der Bedeutung der Zahlen für Bach im Lichte der neuesten Forschung auf. Sie hat das Verdienst, herkömmliche Ansichten über den Haufen zu werfen, geht sie doch bis zur Kühnheit, aber vorzüglich abgestützten These, Bach habe möglicherweise die Ansichten der Rosenkreuzer übernommen. In diesem Zusammenhang bieten die Autoren scharfsinnige Analysen mehrerer Werke - darunter der Triosonaten und der kanonischen Variationen -, und kommen schließlich zum Schluß, Bach habe Tag, Monat und Jahr seines Todes "gekannt". Schon die mit 22 oder 23 Jahren komponierte Kantate BWV 71 "Gott ist mein König" soll das esoterische Bewußtsein Bachs von seiner Lebenskurve beinhalten.

Unser Bach-Verständnis könnte so um eine ergänzende Vision bereichert werden - was hinwiederum in keiner Weise die Annahme berechtigt, alle Fragen seien beantwortet und das Problem Bach erledigt. Bach als "Großer Eingeweihter", als Orpheus des Universums.

Kei Koito

- (1) Carl Philipp Emanuel Bach & Johann Friedrich Agricola, Nekrolog auf Joh. Seb. Bach, "Musikalische Bibliothek", Leipzig 1754.
- (2) Johann Friedrich Agricola, "Musica Mechanica Organoedi", Berlin 1768.
- (3) Luigi-Ferdinando Tagliavini, Bach's Organ Transcription of Vivaldi's 'Grosso Mogul' Concerto, "Bach as organist", Indiana University Press, Bloomington 1986.
- (4) Johann Philipp Kirnberger & Johann Abraham Peter Schulz, "Allgemeine Theorie der Schönen Künste", Leipzig 1771.
- (5) Jean-Jacques Duparcq, Contribution à l'étude des proportions numériques dans l'oeuvre de Jean-Sébastien Bach, "La Revue Musicale", Paris 1977.
- (6) Brief an Forkel, Hamburg 13.1.1775.
- (7) François Florand, Jean-Sébastien Bach, "L'oeuvre d'orgue", Ed. du Cerf, Paris 1947.
- (8) Friedrich Smend, "J.S. Bach in seinen Namen gerufen", Bärenreiter, Kassel 1950.
- (9) Kees van Houten & Marinus Kaspergen, "Bach en het getal", De Walburg Pers, Zutphen 1985.