

## PACHELBELS D-MOLL-CIACONA ALS STRUKTURELLES VORBILD FÜR EINE AEMULATIO: ZUR FORM DER PASSACAGLIA IN C-MOLL VON J. S. BACH

KATHARINA LARISSA PAECH

Gesamtausgabe der Vokalwerke von Johann Pachelbel, Würzburg/Graz

**Izveček:** O vplivu Buxtehudejevih ostinatnih kompozicij na Passacaglio v c-molu BWV 582 Johanna Sebastiana Bacha je razpravljalo mnogo muzikologov. Vendar se zdi, da je imela še veliko večji vpliv nanjo Ciacona in d. Johanna Pachelbla: prav ta skladba je služila kot oblikovni model Passacaglie.

**Ključne besede:** Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, orgelska glasba, knjiga Andreasa Bacha, ciacona, passacaglia, BWV 582, vpliv, oblika.

**Abstract:** Many musicologists have discussed the influence of Buxtehude's ostinato compositions on Johann Sebastian Bach's Passacaglia in C minor, BWV 582. But Johann Pachelbel's Ciacona in D minor seems to have had a much stronger effect on it: this piece served as the model for the structure of the Passacaglia.

**Keywords:** Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, organ music, Andreas Bach book, ciacona, passacaglia, BWV 582, influence, form.

Die *Passacaglia* c-Moll BWV 582 von Johann Sebastian Bach war in den letzten Jahrzehnten mehrfach Gegenstand musikwissenschaftlicher Publikationen, in denen sie unter formalen Aspekten, verbunden mit der Frage eventueller thematischer und struktureller Vorlagen, analysiert wurde.

Die Theorien zur Form lassen sich grundsätzlich in zwei Gruppen unterteilen: Der *Passacaglia* wird entweder ein achsensymmetrischer Aufbau zugrundegelegt oder ein Prinzip der Entwicklung und Steigerung.<sup>1</sup> Eine symmetrische Anlage, die an die Architektur barocker Schlossbauten oder Orgelprospekte erinnere,<sup>2</sup> erkennen Christoph Wolff, Siegfried Vogelsänger<sup>3</sup> und Wolfgang Stockmeier.<sup>4</sup> Dazu fassen sie jeweils mehrere Variationen zu Gruppen zusammen. Alle drei Autoren beziehen den einstimmigen Beginn der *Passacaglia* nicht in ihre Zählung ein und kommen daher

<sup>1</sup> Auf die an die *Passacaglia* anschließende Fuge soll hier nicht näher eingegangen werden.

<sup>2</sup> Christoph Wolff, Die Architektur von Bachs Passacaglia, *Acta Organologica* 3 (1969), S. 183–194: 190.

<sup>3</sup> Siegfried Vogelsänger, Zur Architektonik der Passacaglia J. S. Bachs, *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 40–50.

<sup>4</sup> Wolfgang Stockmeier, Johann Sebastian Bach: Passacaglia c-Moll für Orgel BWV 582, *Werkanalyse in Beispielen*, hrsg. von S. Helms/H. Hopf, Regensburg, Bosse, 1986, S. 35–45.

auf eine Gesamtzahl von 20 Variationen. Wolffs (2–3–4–2–4–3–2) und Vogelsängers (2–3–3–4–3–3–2) Gliederung weichen kaum voneinander ab, Stockmeier dagegen bildet wesentlich weniger Gruppierungen (2–1–1–1–3–1–2–1–3–1–1–1–2). Michael Radulescu gliedert die *Passacaglia* in sechs Abschnitte, die jeweils eine eigene Entwicklung beinhalten: Variationen 1–6, 7–10, 11–13, 14–16, 17–18, 19–21.<sup>5</sup> Das Bass-Ostinato wird dabei als Variation 1 gezählt. Aus der graphischen Darstellung der Länge der einzelnen Abschnitte leitet Radulescu schließlich das Bild eines Kreuzes ab.<sup>6</sup> Wesentlich vorsichtiger äußert sich Peter Williams.<sup>7</sup> Er erkennt zwei hörbare „Spannungspunkte“. Der erste ist die 12. Variation (einstimmiges Thema zu Beginn nicht mitgezählt), auf die ein „Intermezzo“ von drei Variationen folgt, der zweite sind die beiden letzten Variationen mit dem „Orgelpunkt“ im Sopran.<sup>8</sup> Williams hält den Versuch weiterer Gruppierungen für „problematisch“:<sup>9</sup> „Es ist wohl eher so, daß sich der Komponist von seiner Geschicklichkeit leiten ließ, einerseits Kontraste zu schaffen und andererseits die Kontinuität zu sichern.“<sup>10</sup> Williams konstatiert, dass „viele Variationen [...] in gewissem Sinne Paare“ bilden, dies entspreche der Tradition bei Ostinato-Variationen.<sup>11</sup> Piet Kee setzt die Form der *Passacaglia* in Verbindung zum *Vater unser*, wie es von Andreas Werckmeister in seinem letzten Buch *Paradoxal-Discourse* (1707) erklärt wird, und zu den so genannten Radical-Zahlen.<sup>12</sup>

Yoshitake Kobayashi<sup>13</sup> äußert Kritik an den verschiedenen Formanalysen. Während er Radulescus und Kees Theorien als Spekulationen bezeichnet, fragt er bezüglich der Symmetrietheorien von Wolff und Vogelsänger, inwieweit diese vom Hörer überhaupt wahrgenommen werden können. Außerdem hält er eine Analyse, die nicht systematisch einem Konstruktionsprinzip folgt, sondern verschiedene vermischt (Rhythmus, Harmonik, Kontrapunktik, Motive, Stimmzahl...), für problematisch. Er selbst beschränkt sich daher auf die Rhythmik als Basis seiner Formanalyse. Damit lässt sich ein grundsätzliches Prinzip für Bachs *Passacaglia* erkennen: Die Notenwerte werden immer kleiner. Das Ostinato-Thema verwendet Viertel, Halbe und punktierte Halbe. Die ersten beiden Variationen werden durch Synkopen bestimmt, als Notenwerte treten vorrangig Viertel, Achtel sowie punktierte Achtel plus Sechzehntel auf. In Variation 3 gibt es eine durchlaufende Achtelbewegung, Variation 4 und 5 verwenden die *figura corta* mit einer Achtel plus zwei Sechzehnteln. In den Variationen 6 bis 9 treten verschiedene Arten von Sechzehntelgruppierungen auf, Variation 10 und 11 kombinieren eine durchlaufende Sechzehntelkette mit dem Thema in einer Art doppeltem Kontrapunkt, denn in Variation

<sup>5</sup> Michael Radulescu, On the Form of Johann Sebastian Bach's *Passacaglia* in C minor, *Organ Yearbook* 11 (1980), S. 95–103.

<sup>6</sup> Radulescu, op. cit., S. 101.

<sup>7</sup> Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke* 1, Mainz, Schott, 1996, S. 316–332.

<sup>8</sup> Williams, op. cit., S. 328.

<sup>9</sup> Williams, op. cit., S. 328.

<sup>10</sup> Williams, op. cit., S. 330.

<sup>11</sup> Williams, op. cit., S. 330.

<sup>12</sup> Piet Kee, Die Geheimnisse von Bachs *Passacaglia*, *Musik und Kirche* 52 (1982), S. 165–175 und 235–244; 53 (1983), S. 19–28.

<sup>13</sup> Yoshitake Kobayashi, The variation principle in J. S. Bach's *Passacaglia* in C minor BWV 582, *Bach Studies* 2, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, S. 62–69.

11 erklingt das Thema in der Oberstimme. Ab Variation 12 wird die Bewegung intensiviert durch die Verbindung verschiedener Rhythmen. Lediglich Variation 17 bringt eine weitere Beschleunigung durch Sechzehnteltriolen. Kobayashi resümiert: „The further the diminution process proceeds, the more complex and lively the rhythmic appearance becomes.“<sup>14</sup> Daher sei die *Passacaglia* nach dem „principle of growth“ konstruiert, der Höhepunkt liege am Ende – nicht in der Mitte, wie die Symmetrietheorien suggerieren würden.<sup>15</sup>

Als Vorlage für das Thema der *Passacaglia* wird stets das *Christe* der *Messe du Deuxième Ton (Premier Livre d'Orgue)* von André Raison genannt. Es ist als *Trio en Passacaille* konzipiert, sein Thema stimmt mit der ersten Hälfte des Bachschen Ostinato überein. Radulescu wies zuerst darauf hin, dass auch die gregorianische *Communio Acceptabis* zum 10. Sonntag nach Pfingsten mit derselben Tonfolge beginnt.<sup>16</sup> Es lässt sich jedoch nicht nachweisen, dass Bach diese Kompositionen bekannt waren.

Die älteste Quelle für die *Passacaglia* ist das *Andreas-Bach-Buch*. Sie wurde dort spätestens zwischen 1710 und 1712 von Johann Christoph Bach, dem älteren Bruder Johann Sebastians, eingetragen.<sup>17</sup> In derselben Sammlung finden sich weitere Ostinato-Kompositionen: Dieterich Buxtehudes *Ciacona in c* BuxWV 159, *Ciacona in e* BuxWV 160 und *Passacaglia in d* BuxWV 161 sowie Johann Pachelbels *Ciacona in d*, außerdem Buxtehudes *Praeludium in C* BuxWV 137 und Georg Böhms *Suite in D*, die jeweils mit einer *Ciacona* bzw. *Chaconne* abschließen. Für BuxWV 159–161 stellt das *Andreas-Bach-Buch* die einzige Quelle dar.

Eine mögliche Vorbildfunktion der Werke Buxtehudes für Bach wurde – nicht zuletzt aufgrund der gemeinsamen Überlieferung – in der Forschung eingehend diskutiert. Bach schließe hier „an eine Tradition an“, das Verhältnis zwischen Buxtehudes Kompositionen und Bachs *Passacaglia* sei im Sinne einer *Aemulatio* zu verstehen, als „wetteiferndes Nachahmen und Überbieten eines Vorbildes“, so Werner Breig.<sup>18</sup> Bach habe von Buxtehude den Typus der Pedaliter-*Passacaglia* bzw. -*Ciacona* übernommen – eine Feststellung, die angesichts der Tatsache, dass auch Pachelbels *Ciacona in d* mit Pedal rechnet, fragwürdig erscheint.<sup>19</sup> Buxtehude kann als Vorbild für verschiedene kompositorische Merkmale der *Passacaglia* angesehen werden, so weist z.B. die erste Variation eine starke Ähnlichkeit zum Beginn der *Passacaglia in d* auf.<sup>20</sup> Eine Kürzung der Bassnoten wie in Variation 10 (T. 80ff.) verwendet Buxtehude in der *Ciacona in c* in T. 53ff.<sup>21</sup> Dass ein Bassthema harmonisch in sich geschlossen ist und nicht – wie zumeist üblich – auf der Dominante

<sup>14</sup> Kobayashi, op. cit., S. 68.

<sup>15</sup> Kobayashi, op. cit., S. 68f.

<sup>16</sup> Radulescu, op. cit., S. 95f.

<sup>17</sup> Siegbert Rampe, *Passacaglia c-Moll BWV 582, Bachs Klavier- und Orgelwerke 1*, hrsg. von S. Rampe, Laaber, Laaber Verlag, 2007, S. 190–193: 191.

<sup>18</sup> Werner Breig, *Freie Orgelwerke, Passacaglia in c-Moll BWV 582, Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel [...], Bärenreiter und Metzler, 1999, S. 705–707: 706.

<sup>19</sup> Breig, op. cit., S. 706.

<sup>20</sup> Breig, op. cit., S. 706; Stockmeier, op. cit., S. 37. Williams hingegen sieht in der *Ciacona in c* BuxWV 159 das Vorbild für den Anfang, vgl. Williams, op. cit., S. 327.

<sup>21</sup> Williams, op. cit., S. 323.

endet und so zur nächsten Variation weiterführt, ist keine Neuerung Bachs,<sup>22</sup> sondern findet sich schon in der *Ciacona in e* Buxtehudes.

Ob ein ähnliches Verhältnis – im Sinne einer *Aemulatio* – zwischen Johann Pachelbel und Bach besteht, wurde bisher nicht systematisch untersucht. Pachelbels *Ciacona in d* wird zwar im Zusammenhang mit der gemeinsamen Überlieferung im *Andreas-Bach-Buch* erwähnt und eine Vorbildfunktion in den Raum gestellt,<sup>23</sup> im Detail wird aber lediglich auf die Ähnlichkeit des Beginns von Variation 4 (*figura corta*-Motiv) mit Pachelbels erster Variation hingewiesen.<sup>24</sup> Der Vergleich mit Pachelbels *Ciacona in f*, den Williams mehrfach vornimmt, ist weniger naheliegend, da sie nicht im selben Kontext überliefert ist.

Vergleicht man die rhythmische Entwicklung der Ostinatokompositionen Buxtehudes mit Bachs *Passacaglia*, sind, auf die Gesamtstruktur hin gesehen, keine besonderen Übereinstimmungen erkennbar, wohl aber zwischen Bach und der *Ciacona in d* von Pachelbel. Auf der Basis der *Figurae*, rhythmischer Motive, die als musikalisch-rhetorische Figuren Teil des barocken Formelvokabulars sind, sollen daher beide Werke einander gegenübergestellt und auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin untersucht werden.

Bei der Nummerierung der Variationen wird im Folgenden das jeweilige Thema nicht mitgezählt. Dies sind bei Pachelbel die ersten acht Takte, bei Bach ist es das ebenfalls achttaktige solistische Pedalostinato. Ebenso wird das *Da capo* des Themas am Schluss der *Ciacona* nicht als Variation gezählt. Pachelbels *Ciacona* hat demnach 15, Bachs *Passacaglia* 20 Variationen. Die Variationen sind jeweils acht Takte lang. Da das Ostinato bei Pachelbel nur viertaktig ist, erklingt es pro Variation zweimal. Beide Kompositionen sind *pedaliter*, Pachelbel verwendet eine dreistimmige Textur, Bach vier Stimmen. Hieraus wird klar, dass Bachs Komposition von vornherein komplexer sein muss als Pachelbels. Die rhythmischen Grundmotive, die die Variationen charakterisieren, sind deswegen aber nicht unterschiedlich. Die Bezeichnung der Rhythmen im Sinne barocker *Figurae* folgt Joel Speerstras Analyse der *Passacaglia*.<sup>25</sup>

Eine Übereinstimmung der Figuren zwischen Pachelbels und Bachs Kompositionen besteht erst ab der dritten Variation von BWV 582. In den ersten beiden Variationen greift Bach eindeutig auf das Vorbild Buxtehude zurück (rhetorische Figur: *dubitatio*). Die Ähnlichkeit zur *Passacaglia in d* ist unverkennbar, dass die *Ciacona in c* eine weitere Inspirationsquelle darstellt, kann für einzelne Motive wie auch für die Wahl der Tonart ebenfalls nicht von der Hand gewiesen werden. Die dritte Variation (*suspirans* in Achtelnoten) ist eine Beschleunigung des Rhythmus, die Bach als Bindeglied zwischen dem punktierten Rhythmus der ersten beiden Variationen und der *figura corta*-Figur der vierten und fünften Variation einfügt (T. 24–32). Unübersehbar ist die Ähnlichkeit insbesondere des Beginns der *figura corta*-Variation, bei Pachelbel in T. 9, bei Bach in T. 32. Gegenüber Pachelbels *figura corta*-Variation, die nur stufenweise fortschreitende Motive verwendet, fügt Bach eine zweite Variation mit *figura corta* in Dreiklangbrechungen hinzu, er erweitert und überbietet also die Vorlage. Dasselbe geschieht auch beim nächsten

<sup>22</sup> Dies behauptet Breig, op. cit., S. 707.

<sup>23</sup> Kee, op. cit., S. 171; Rampe, op. cit., S. 190.

<sup>24</sup> Stockmeier, op. cit., S. 38; Williams, op. cit., S. 324.

<sup>25</sup> Joel Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord. An Organist's Guide*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, S. 137–146.

verwendeten Rhythmus, der Figur *suspirans* in Sechzehntelnoten. Pachelbel gestaltet zunächst zwei Variationen damit (Variation 2–3, T. 17–32). Mindestens drei auftaktige Noten führen zu einer vierten hin. In der ersten Variation dominiert die stufenweise Fortschreitung, in der zweiten abwärts geführte Akkordbrechungen – das gleiche Prinzip, das in Bachs *figura corta*-Variationen auftritt. Bach komponiert mit dem *suspirans*-Motiv vier Variationen. Da er das Material systematischer einsetzt als Pachelbel, kann er mit der stufenweisen Bewegung drei Variationen gestalten (Variationen 6–8, T. 48–72). Die erste verwendet das Motiv nur mit drei auftaktigen ansteigenden Noten hin zur nächsten Taktzeit, in der zweiten überwiegt die Abwärtsbewegung mit sieben auftaktigen Noten, teilweise ergänzt durch eine zweite Stimme in Parallel- oder Gegenbewegung. In der dritten schließlich erklingen immer in mindestens zwei Stimmen Sechzehntel, manchmal wird die Textur so weit verdichtet, dass in allen drei Manualstimmen Sechzehntel sind. Bachs neunte Variation greift auf Pachelbels Akkordbrechungen zurück.

Als rhythmische Figur verwendet Pachelbel in der vierten *Ciacona*-Variation (T. 33ff.) wiederum die *figura corta* – und Bach übernimmt dies nicht. Pachelbel legt seine Komposition nicht nach dem selben formalen Prinzip an wie Bach: Für ihn steht der Aspekt der *diversitas* im Vordergrund, für Bach jedoch die Entwicklung auf einen Höhepunkt hin. Daher kann Bach die rhythmische Bewegung nicht wieder verlangsamten, Pachelbel sehr wohl.

Ein besonderer Kunstgriff in Bachs *Passacaglia* bestimmt die Variationen 10 und 11 (T. 80–96): Das Thema und die begleitenden Sechzehntel stehen im doppelten Kontrapunkt. In der elften Variation wandert das Bassostinato in die Oberstimme und die Sechzehntel in den Bass. Die Idee hierzu findet sich bei Pachelbel: In der fünften Variation (T. 41ff.) beginnt eine durchlaufende Sechzehntelbewegung (*transitus*) in der Oberstimme, die schließlich absteigt und in der folgenden Variation in der tiefsten Manualstimme fortgeführt wird. Dazu erklingen (neben dem Ostinato im Pedal) in der Oberstimme Bruchstücke jener Melodie, die zu Beginn der *Ciacona* eine Art Oberstimmenthema zum Bassostinato bildete. Bach konzentriert diese Idee, bei ihm wird das Ostinato selbst zur thematischen Oberstimme.

Bei Pachelbel schließt sich nun eine weitere, ruhige Variation an, in welcher in der Melodie nochmals das Oberstimmenthema des Beginns anklingt (T. 57–64). In Variation 8 (T. 65ff.) werden die beiden Oberstimmen in parallelen Terzen oder Sexten geführt. Denkbar ist, dass diese beiden Gestaltungsprinzipien Bach zu seiner 12. Variation (T. 96–104) inspiriert haben: Das Ostinato bildet wiederum die Melodie in der Oberstimme und wird von einer dichten Textur in den drei Unterstimmen begleitet, in denen die Figur *superjectio* in Sechzehntelketten oftmals in zwei Stimmen im Terz- oder Sextabstand auftritt.

Ein Bezug zwischen Pachelbels Variation 9 (T. 73–80) und Bachs Variation 13 (T. 104–112) ist nicht erkennbar, einzig die Tatsache, dass durch das Zusammenwirken aller Manualstimmen jeweils der klangliche Eindruck einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung entsteht, verbindet die Variationen.

Einer Variation mit gebrochenen Akkorden bei Pachelbel (T. 81–88) stellt Bach gleich drei gegenüber (T. 112–136). Am stärksten an Pachelbel erinnert die zweite davon. Die dritte Variation baut wieder deutlich Spannung auf, hier beginnt die letzte große Steigerung in der *Passacaglia*. Akkordtöne werden über Vorhalte erreicht und gehalten (*congeries*), die Stimmenzahl wird zeitweise auf sechs erweitert.

Während Bach die musikalische Spannung weiter auf das Ende der *Passacaglia* hin aufbauen will, strebt Pachelbel keine weitere Beschleunigung an. Dennoch intensiviert er den Klang zunächst noch durch Parallelführung der beiden Manualstimmen in Terzen und Sexten (ab T. 89). Eine Stimme – zunächst die untere, dann die obere – verläuft in Achteln, die andere in Sechzehnteln. Sie umspielt die Hauptnoten, also jene, die eine Terz oder Sexte zur anderen Stimme bilden, so, dass oftmals ein dissonanter Vorhalt zusammen mit der Achtelnote erklingt und erst auf das zweite Sechzehntel die Auflösung eintritt. Gegenüber allen bisherigen Parallelführungen ist dies neu. Etwas später (ab T. 101), wenn beide Manualstimmen Sechzehntel sind, erfolgt die Führung der Stimmen wieder streng parallel in Terzen und Sexten. Ab T. 109 tritt eine deutliche Beruhigung der Musik ein, auf eine weitere Variation mit Akkordbrechungen erklingt zum Abschluss als *da capo* das anfängliche Thema.

Ebenso wie Pachelbel lässt auch Bach auf die Arpeggienvariation mehrere mit parallel geführten Stimmen folgen, genau genommen ist dies das Gestaltungsprinzip, das die *Passacaglia* bis zum Schluss hin bestimmt. Bach verdoppelt die Parallelführung bei gleichzeitiger Erhöhung der Stimmenzahl in der letzten Variation sogar, sodass immer zwei der vier Manualstimmen parallele Terzen oder Sexten bilden. Vorbild für die Triolen in Variation 17 (T. 136–144) könnte die entsprechende Passage von Buxtehudes *Ciacona in c* sein (T. 122–129), allerdings gehören Triolenvariationen ohnehin zum üblichen Formelvokabular der Zeit.

Die Gegenüberstellung zeigt, dass die *Passacaglia* Bachs von Variation 3 bis Variation 17 in wesentlichen Gestaltungsprinzipien mit der *Ciacona* Pachelbels übereinstimmt. Bach übernimmt Pachelbels Formkonzept jedoch nur so weit, wie es der Anlage der *Passacaglia* nach dem „principle of growth“ (s.o.) dienlich ist. Was bei Pachelbel noch wie eine Aneinanderreihung einzelner Variationen ohne übergeordnete Idee erscheint, wird bei Bach zu einem ausgefeilten Gesamtplan, in den sich alle Variationen logisch einfügen müssen. Zusätzlich greift Bach auf einzelne Motive aus Ostinatokompositionen Buxtehudes zurück. Keines der drei Werke Buxtehudes weist jedoch in der Gesamtform eine so starke Übereinstimmung mit der *Passacaglia* auf wie Pachelbels *Ciacona in d*. Betrachtet man zum Vergleich die übrigen *Ciaconen* Pachelbels oder Ostinatokompositionen anderer deutscher Komponisten der Zeit, wird die strukturelle Ähnlichkeit der *Ciacona in d* zu Bach noch deutlicher – auch hier findet sich keine andere Komposition, die Bachs *Passacaglia* so stark gleichen würde. Dennoch wäre es falsch, Bach ein bloßes Kopieren einer Vorlage zu unterstellen. Der Komposition der *Passacaglia* dürfte vielmehr eine längere Auseinandersetzung (auch am Instrument) mit Pachelbels *Ciacona* vorangegangen sein. Auf der Basis einer gleichermaßen verinnerlichten Form schuf Bach dann seine weit über Pachelbel hinausgehende *Passacaglia*, die zugleich auch den Einfluss anderer Vorbilder wie Buxtehude nicht leugnet.

Die Feststellung, dass die *Passacaglia* nicht nur generell auf Gattungstraditionen fußt, sondern sogar auf einem konkreten strukturellen Vorbild, hat keinen unmittelbaren Einfluss auf eine mögliche Gültigkeit der bereits existenten, eingangs beschriebenen Formtheorien, könnte aber für zukünftige Betrachtungen einen zusätzlichen, neuen Blickwinkel auf das Werk eröffnen.

## Ciacona in d

Johann Pachelbel

The image displays a musical score for the Ciacona in d by Johann Pachelbel. The score is written in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef) staves, with a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into several systems, each containing a treble and bass staff. The first system shows the main theme, starting with a 'Pedal' marking in the bass staff. The second system is labeled 'Var. 1' and begins at measure 7. The third system begins at measure 12. The fourth system is labeled 'Var. 2' and begins at measure 16. The fifth system begins at measure 20. The sixth system is labeled 'Var. 3' and begins at measure 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p.' (piano).

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern in the right hand with many sixteenth notes and some rests, while the left hand has a simpler accompaniment of quarter notes and rests.

32 **Var. 4**

Musical score for measures 32-35, labeled "Var. 4". The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The right hand has a continuous stream of sixteenth notes, while the left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

36

Musical score for measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand has a more varied accompaniment with some eighth notes and rests.

41 **Var. 5**

Musical score for measures 41-44, labeled "Var. 5". The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The right hand features a dense texture of sixteenth notes, while the left hand has a simple accompaniment of quarter notes.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The right hand has a complex sixteenth-note pattern, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

49 **Var. 6**

Musical score for measures 49-52, labeled "Var. 6". The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The right hand has a sparse texture with quarter notes and rests, while the left hand has a continuous sixteenth-note accompaniment.

Musical score for measures 53-56. The piece is in D minor, 3/4 time. The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

Var. 7

Musical score for measures 57-63, labeled "Var. 7". The right hand has a more active melodic line with slurs and ties. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Var. 8

Musical score for measures 64-69, labeled "Var. 8". The right hand features a complex texture with many beamed eighth notes. The left hand has a more sparse accompaniment with some ties.

Var. 9

Musical score for measures 70-74, labeled "Var. 9". The right hand has a very dense texture with many beamed eighth notes. The left hand has a simple accompaniment.

Musical score for measures 75-78. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a simple accompaniment.

Var. 10

Musical score for measures 79-82, labeled "Var. 10". The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a simple accompaniment.

83

System 1: Measures 83-86. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with quarter notes. Dynamics: p, p.

87

Var. 11

System 2: Measures 87-90. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with quarter notes. Dynamics: p, p.

91

System 3: Measures 91-94. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with quarter notes. Dynamics: p, p.

95

Var. 12

System 4: Measures 95-97. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with quarter notes. Dynamics: p, p.

98

System 5: Measures 98-101. Treble clef with quarter notes. Bass clef with sixteenth-note patterns. Dynamics: p, p.

102

Var. 13 (nur 4 Takte)

System 6: Measures 102-105. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with sixteenth-note patterns. Dynamics: p, p.

106 **Var. 14**

111

**Var. 15**

117

120

123 **Thema da capo**

127

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems. The first system (measures 106-110) is labeled 'Var. 14' and features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line. The second system (measures 111-116) continues the variation with similar rhythmic motifs. The third system (measures 117-119) is labeled 'Var. 15' and shows a more active right hand with frequent sixteenth-note runs. The fourth system (measures 120-122) continues this variation. The fifth system (measures 123-126) is labeled 'Thema da capo' and returns to the original melodic theme of the Ciacona. The sixth system (measures 127-131) concludes the piece with a final cadence.

PACHELBLOVA *CIACONA* V D-MOLU KOT STRUKTURNI MODEL ZA  
*AEMULATIO*: O OBLIKI *PASSACAGLIE* V C-MOLU J. S. BACHA

Povzetek

*Passacaglia* v c-molu Johanna Sebastiana Bacha je bila v zadnjih desetletjih večkrat predmet muzikoloških razprav, v katerih je bila analizirana z oblikovnih vidikov in v povezavi z vprašanjem možnih tematskih in strukturnih predlog. Teorije o obliki se lahko na splošno delijo v dve skupini: temelj *Passacaglie* naj bi bila bodisi osnosimetrična zgradba ali pa princip razvoja in stopnjevanja. Kot tematska predloga je bil navajen *Christe* iz *Messe du Deuxième Ton (Premier Livre d'Orgue)* Andréja Raison, katerega tema se ujema s prvo polovico ostinata *Passacaglie*, ali pa komunio *Acceptabis* 10. nedelje po binkoštih, ki je zgrajen iz istih intervalov kakor ostinato.

Najstarejši vir za *Passacaglio* je knjiga Andreasa Bacha. V njej se nahajajo še druge ostinatne kompozicije, med katerimi so tudi *Ciacona in c* BuxWV 159 in *Ciacona in e* BuxWV 160 Dietericha Buxtehudeja ter *Ciacona in d* Johanna Pachelbla. Veliko razprav se je posvečalo možni vlogi Buxtehudejevih del kot predlog za Bacha. Tokrat pa se z Bachovo *Passacaglio* prvič detajlno primerja Pachelblova *Ciacona*. Analiza oblike obeh kompozicij je izpeljana na podlagi ritmičnih motivov (*figurae*) in bistvenih značilnosti poteka glasov. Sopostavitve del pokaže, da se Bachova *Passacaglia* od 3. do 17. variacije v bistvenih principih oblikovanja ujema s Pachelblovo *Ciacono*. Razlike lahko razložimo z v obeh primerih različno zasnovo celote: medtem ko si je Pachelbel pri zaporedju menjave variacij prizadeval za načelo *diversitas*, je Bach zasnoval svojo *Passacaglio* kot delo, ki se stopnjuje proti nekemu vrhuncu.

V primerjavi z drugimi Pachelblovimi *ciaconami* in ostinatnimi kompozicijami drugih nemških skladateljev njegovega časa ni nikjer tako razločne usklajenosti kakor med obema deloma. Kljub temu bi bilo napačno, če bi Bachu pripisali le golo kopiranje neke predloge. Bolj kot to je komponiranju *Passacaglie* verjetno botrovalo daljše ukvarjanje (tudi na glasbilu) s Pachelblovo *Ciacono*. Nato je Bach na osnovi neke ponotranjene oblike ustvaril *Passacaglio*, ki Pachelblovo daleč presega, obenem pa ne zanika vpliva drugih vzornikov, med katerimi je bil tudi Buxtehude.