

J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln.

Von Dr. Fritz Dietrich (Leipzig).

Bachs Orgelchoralschaffen haben Ph. Spitta und A. Schweizer in ihren Monographien eingehend gewürdigt; dazu tritt noch eine Spezialstudie von H. Luedtke¹⁾, die besonders in ihrem zweiten Teil viel Neues bietet. Es ist das Verdienst dieser Arbeiten auf jenem Gebiet, daß in ihnen — unter der Führung Spittas — die wichtige Frage nach dem Zusammenhang der Bachschen Orgelkunst und speziell seiner Choralbearbeitungen mit der großen Orgeltradition des 17. Jahrhunderts erkannt und dieser Zusammenhang in möglichst positivem Sinne zu klären versucht wurde. Die Erleuchtung des vorbachischen Traditionskomplexes führte Spitta zu einem glänzenden Resultat: es gelang ihm, eine Typologie des Orgelchorals im 17. Jahrhundert aufzustellen, deren Charakteristik — auch nach den neuesten Forschungen²⁾ — als schlechtthin unumstößlich zu gelten hat³⁾. Dagegen erscheint der Versuch, wie nun Bach selbst an das Ende der darin aufgezeigten Entwicklung angeschlossen wird, in wichtigen Teilen anfechtbar; das hat zunächst seinen Grund darin, daß Bachs Schaffen nicht bloß einseitig auf der Basis des 17. Jahrhunderts aufgebaut ist, sondern wesentlich auch von den Einflüssen sich nährt, welche die Vertreter eines neuen, dem 18. Jahrhundert angehörenden Stils auf ihn ausübten: neben Georg Böhm (1661—1733) sind hier besonders

1) Seb. Bachs Choralvorspiele. Bachjahrh. 1918.

2) Vgl. hierzu sowie zu allen im folgenden noch angeschnittenen geschichtlichen Fragen die demnächst erscheinende Studie des Verfassers „Geschichte des Orgelchorals im 17. Jahrhundert“.

3) Das gilt nur für ihre Originalfassung bei Spitta selbst; ihre Wiedergabe bei Schweizer und Luedtke enthält mancherlei Trübungen, die besonders die Stellung Böhms ganz verdunkeln.

die Namen eines Johann Bernhard Bach (1676—1749) und Georg Friedrich Kaufmann (1679—1735) zu nennen. Weiterhin aber macht sich als Fehlerquelle der Umstand geltend, daß es Spitta nicht wagte, über den Umfang der Orgelmusik hinaus zu spähen, und deshalb die Möglichkeit des Eindringens fremder Stilelemente in den Orgelchoral nicht berücksichtigte. Schließlich ist die bedeutsame Entwicklung der Bachschen Choralfuge aus dem mitteldeutschen Traditionszweig heraus von der Bachforschung bisher nur ganz ungenügend behandelt worden. An diesen Punkten einzusetzen, um etwas für ihre Klärung zu unternehmen, ist der Zweck der vorliegenden Arbeit.

1. Die Choralfuge.

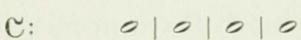
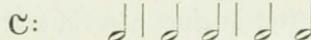
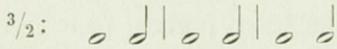
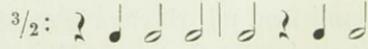
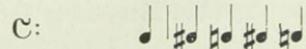
Bach hat zahlreiche Choralfugen und daneben eine einzige Choralfantasie komponiert. Sehen wir einmal von dem zahlenmäßigen Mißverhältnis dabei ab, so liegt hier zunächst der interessante Fall vor, daß zwei charakteristisch unterschiedene Gattungen des Orgelchorals, die Fantasie und die Fuge, sich zum ersten Male im Geiste eines einzigen Mannes treffen, nachdem sie bis dahin eine strenge geistige und räumliche Trennung ihrer geschichtlichen Entwicklung aufzuweisen hatten. Die Stätte, auf der die Choralfuge gedeiht, ist die mitteldeutsche thüringisch-fränkische Organisten-tradition des 17. Jahrhunderts, ihre repräsentative Persönlichkeit ist Johann Pachelbel (1653—1706), das Charakteristikum ihrer Erzeugnisse Gebrauchsmäßigkeit der Formen und im engsten Zusammenhang damit die Konservierung einer Schreibart, deren Elemente im wesentlichen aus den ursprünglich vokalen Imitationsformen und den entsprechenden mechanischen Figurationsweisen der Koloristik des 16. Jahrhunderts abgeleitet sind. Auf dem Felde des Orgelchorals finden wir die Bestätigung dieser altertümlichen Richtung der mitteldeutschen Organistenschule am meisten in der Kultur der bereits erwähnten Choralfuge und jener bekannten Art des Choralvorspiels, bei welcher die ganze Choralmelodie in halben Noten im Baß liegt und dagegen von zwei Oberstimmen in eintönig fortrollenden Sechzehntel-Koloraturen kontrapunktiert wird. Auf diese Gattung des Orgelchorals werden wir erst im letzten Abschnitt näher eingehen; hier dagegen handelt es sich nur darum,

festzustellen, daß die Choralfuge ein typisches Produkt des Kreises um Pachelbel darstellt und in ihrer charakteristischen Form von Bach direkt aufgegriffen worden ist. Den Beweis hierfür liefern drei kleine Bearbeitungen von „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend“, „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht“ und „Nun ruhen alle Wälder“: ihre Faktur ist völlig identisch mit Form- und Satzweise der Choralfugen Pachelbels und des ihm nahe verwandten Joh. Christoph Bach (1642—1703)¹⁾. Sie sind — trotz ihrer eigenen „gänzlichen Unbedeutendheit“ — deshalb sehr wichtig, weil sie in der Tradition der Choralfuge genau die Stufe bezeichnen, welche Bach betrat, um von hier aus eine eigentümliche und hochbedeutsame Entwicklung dieser Gattung zu vollziehen. Dieser Prozeß der Um- und Weiterbildung der mitteldeutschen Choralfuge muß als eine der großen Leistungen Bachs im Orgelchoral angesehen werden; bevor wir jedoch mit seiner Schilderung beginnen, erscheint es unumgänglich, für ein völliges geschichtliches Verständnis den Einfluß zu berücksichtigen, welchen hierbei ein zweiter blühender Traditionszweig der Orgelkunst des 17. Jahrhunderts auf Bach ausübte, nämlich die sogenannte norddeutsche Schule.

Damit betreten wir den Schaffensbereich der großen Hamburger und Lübecker Organisten Scheidemann (1596—1663), Lunder (1614—1667) und Buxtehude (1637—1707). Was sie geleistet haben, liegt in einer gänzlich anderen Richtung, als wir sie bei der mitteldeutschen Schule beobachten konnten. Das Hauptbestreben der Nordländer geht nämlich dahin, die Choralmelodie in ihren Bearbeitungen nicht quasi als toten Buchstaben zu begreifen und dementsprechend ohne jede subjektive Zutat von Verzierungen rein darzustellen, wie es etwa Scheidt getan hatte, sondern sie — im Sinne einer persönlich-mystischen Erfassung des Bibelworts — in Koloraturen einzuhüllen und dadurch „lebendig“ werden zu lassen. Daneben erscheint als ein ebenfalls sehr charakteristisches Merkzeichen dieser Schule die Verwendung des Echos. Diese Technik — wohl das Symbol liebevoller Gespräche der Seele mit Christo —

¹⁾ Vgl. Spitta, J. S. Bach, Bd. I, S. 215. — Die Stückchen stehen außer bei Commer auch in Volkmar's Orgelalbum (Bd. I, Nr. 13, 19 und 20). In der Ausgabe der W.G. fehlen sie.

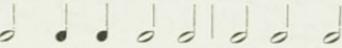
hat ihren Platz in der Fantasie, derjenigen Form des Orgelchorals, deren Kultur die einzigartigen Leistungen eines Lunder und Buxtehude repräsentieren. Die Fantasie, wie sie in diesem Kreise gepflegt wurde, ist die eigentliche Großform des vorbachischen Orgelchorals. Sie ist in ihrem Inneren vierteilig gestaltet, weil sie alle Zeilen des Chorals, und dazu noch jede auf eine andere Manier verarbeitet. Ein solches Stück verhält sich wohl zur Choral- fuge der mitteldeutschen Meister, wie etwa das Variationsricercar Frobergers (1616—1667) zu den Miniaturfugen eines Pachelbel oder J. Chr. Bach. Wir können demnach als weltliches Analogon zur Choralfantasie ein solches Variationsricercar betrachten und zeigen als Beispiel für das Verständnis dieser Analogie einen Vergleich der rhythmischen und metrischen Proportionen der einzelnen Abschnitte in Buxtehudes Fantasie „Nun freut Euch lieben Christen g'mein“¹⁾ und Frobergers „Fantasia sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La“²⁾; hier ergeben sich die merkwürdigsten Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Themenvariationen Frobergers und den Choralzeilenbearbeitungen bei Buxtehude, sogar in der originalen Reihenfolge ihrer Teile:

Froberger.	Buxtehude.
Themenvariationen:	Choralzeilen:
I.	I.
C: 	C: 
II.	II.
C: 	C: 
III.	III.
$\frac{3}{2}$: 	$\frac{3}{2}$: 
IV.	IV.
$\frac{12}{8}$: 	$\frac{12}{8}$: 
V.	V.
C: 	C: 

¹⁾ D. Buxtehudes Orgelwerke (Spitta-Seiffert), Bd. II, 1. Abt. Nr. 6.

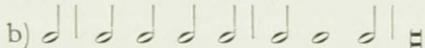
²⁾ J. J. Frobergers Orgel- und Klavierwerke (Alder), Bd. I, S. 162.

Man erkennt hieraus deutlich, daß es zwei Eigenschaften sind, durch welche sich die Choralfantasie der Norddeutschen vor der Choralfuge Mitteldeutschlands auszeichnet: erstens die Größe ihrer Form überhaupt, und zweitens die thematisch-technische Vielgliedrigkeit im Inneren dieser großen Form. Mit diesen beiden charakteristischen Merkmalen ausgestattet, jedoch noch ohne Anwendung von Koloraturen und Echos, die erst ihre norddeutsche Entwicklung kennzeichnen, tritt die Choralfantasie bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts auf. Unter den Fantasiestücken dieser Periode zeichnen sich dabei besonders die ersten Verse der Hymnenvariationen im dritten Teil von Scheidts „*Tabulatura nova*“ (1624) durch eine sehr klare Differenzierung der einzelnen Zeilenbearbeitungen aus; so sind z. B. in Vers 1 von „*Veni redemptor gentium*“ folgende rhythmische Variationen der Choralmelodie anzutreffen:

I: a) 
 b) 

II: 1. Hälfte: 
 2. Hälfte: a)  b) 

III: a) 
 b) 

IV: a) 
 b) 

Dabei ist noch festzustellen, daß die Choralfantasie Scheidts (1587—1654) und seiner Zeitgenossen (Praetorius, Steigleder) stets mit einem Fugato über die erste Choralzeile, also imitativ beginnt¹⁾. Der erste Teil einer solchen Fantasie bildet demnach, für sich betrachtet, eine richtige Choralfuge, wie wir sie für die mitteldeutsche Tradition als charakteristisch bezeichnet hatten. Dagegen

¹⁾ Vgl. etwa den Anfang von Scheidts Fantasie „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ (Neudruck bei Straube, Alte Meister des Orgelspiels, Nr. 12).

setzen Lunder und Buxtehude die Anfänge ihrer Choralfantasien in der Regel nicht mehr imitativ, sondern beginnen sofort mit einer repräsentativen Darstellung der ersten Choralzeile als einer höchst subjektiv kolorierten, von den Unterstimmen aber diskret begleiteten Diskantmelodie; als Beispiel folge der Anfang von Lunders Fantasie „In Dich hab ich gehoffet, Herr“¹⁾:

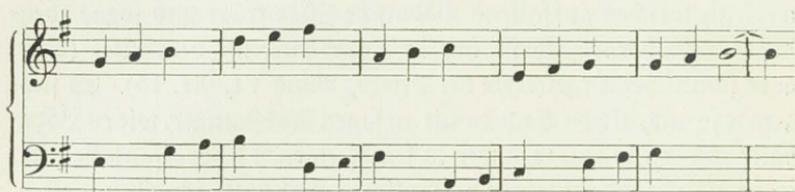
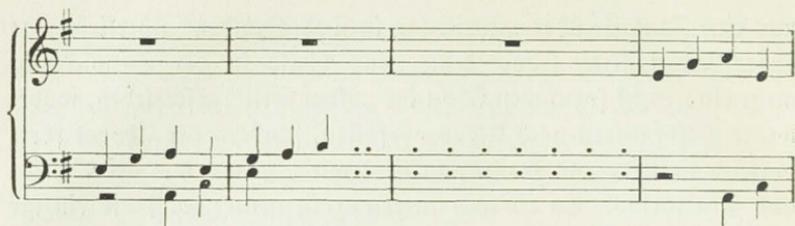
The musical score is presented in three systems, each with a treble and a bass staff. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic development and accompaniment. The third system shows a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the bass staff, while the treble staff continues with a melodic line.

Gehen wir jetzt noch einen Schritt in der Geschichte weiter, so gelangen wir schon in einen neuen Schaffenskreis, dessen ältester Vertreter Georg Böhm, sein mächtigster aber J. S. Bach ist. Man kann wohl sagen, daß hier kein ursprüngliches Interesse mehr für die Form der Choralfantasie vorhanden ist. Von Böhm ist

¹⁾ Aus Ms. K. N. 209 der Stadtbibliothek Lüneburg. (Kopie in meinem Besitz.) Vgl. hierzu M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik* (S. 117). Dank seiner großzügigen Anlage vermittelt dieses Buch die Kenntnis zahlreicher für den Orgelchoral hoch bedeutsamer Quellen.

uns eine Fantasie über „Christ lag in Todesbanden“ überliefert¹⁾; dieses Stück leitet jedoch keine neue Phase in der Entwicklung mehr ein: es ist sozusagen schon im „alten Stil“ geschrieben, wobei weder Koloraturen noch Echos vorkommen, sondern der Choral fortlaufend imitiert und kontrapunktiert wird, genau wie bei Scheidt und Praetorius. Es ist nun merkwürdig genug, daß die einzige Choralfantasie, die wir von der Hand Bachs besitzen, ein Jugendwerk ist, welches auffallend Böhmsche Züge trägt und sogar ebenfalls den Choral „Christ lag in Todesbanden“ bearbeitet (Ausgabe sämtlicher Orgelwerke bei Peters, Band VI, Nr. 15). Es sieht gerade so aus, als ob Bach damit zu sagen beabsichtigte, wie es Böhme hätte machen sollen, wenn er in seiner eigenen Choralfantasie nicht einen alten, sondern seinen persönlichen Stil hätte schreiben wollen. Sehen wir davon einmal vorläufig ab, so repräsentiert dieses Stück vollkommen den Aufbau des vierteiligen, mit allen technischen Mitteln innerlich differenzierten Fantasietypus der norddeutschen Schule. So werden zunächst die beiden ersten Zeilen des Chorals als reich kolorierte Diskantmelodien vorgetragen (Takt 1—24), die zuerst von einer (T. 1—13), bei ihrer Wiederholung jedoch von zwei Stimmen (T. 13—24) begleitet wird. Mit T. 24 beginnt nun die Entwicklung der eigentlichen Fantasietechnik: die nächste (dritte) Choralzeile wird nicht mehr bloß, wie ihre Vorgängerinnen, dem Hörer „gezeigt“, sondern gründlich „verarbeitet“. Nach einer einleitenden, schön dreigliedrigen paarigen Vorimitation der beiden Außenstimmen — man beachte die feine Differenzierung von Dur und Comes! — erfolgt in T. 27 der Einsatz des Chorals in der Oberstimme, ebenfalls von einem nachschlagenden Basscomes begleitet, und im Anschluß hieran eine Kanonsequenz, die die zweite Hälfte der Choralzeile durchführt und bis T. 32 geht, wo die angehängte Kadenz den ganzen Abschnitt (T. 24—33) beschließt. Selbstverständlich erscheint die Melodie des Chorals stets koloriert; um einen Überblick über die Durchführung der dritten Zeile zu geben, sei das Gerüst ihrer kontrapunktischen Bearbeitung, entblößt von Koloraturen und Nebenkontrapunkten, skizziert (T. 24—33):

¹⁾ Neudruck in Bd. I von Georg Böhm. Sämtliche Werke (Nr. 1 der Veröffentlichungen des Kirchenmusikalischen Institutes der ev.-luth. Landeskirche usw.) hrsg. von J. Wolgast, S. 98 f. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1927.



Die Vorbilder für das Gerippe einer solchen kanonisch sequenzierenden Fortspinnungstechnik weisen bereits die Choralphantasien Scheidts auf; so ist z. B. die dritte Variation von „Christ lag in Todesbanden“ (Tabulatura nova II, 5) als zweistimmige Fantasie komponiert und enthält, sogar ebenfalls an die dritte Zeile anschließend, folgende Sequenz:



Sie ist mit der bei Bach als Skelett vorhandenen und im vorigen Beispiel dargestellten zu vergleichen. Die beiden nunmehr folgenden Abschnitte, in denen die vierte und fünfte Choralzeile der Bearbeitung unterzogen werden, sind hochcharakteristisch für den Typus, dem das Stück angehört: sie stellen sich dar als eine echt Buxtehude'sche $12/8$ -Laktepisode (L. 33–42) und als eine glänzend gelungene Imitation Lunderscher Echomystik (L. 42–61). Die „Choralgigue“ (L. 33 f.) beginnt mit einer Vorimitation im Tenor, worauf im Diskant die ganze vierte Zeile erscheint, die aber nur in der zweiten Hälfte koloriert ist. Hieran schließt sich, genau wie im

G, das zweite auf A, usw. Am besten zeigt ein Schema den Aufbau des ganzen Echoabschnittes:

5. Choralzeile:

Glieder	
1. Reihe	G 1. These „forte“
	Antithese „piano“
	A 2. These
	Antithese
	C 3. These
	Antithese
	D 4. These
	Antithese
	E 5. These
	Antithese
2. Reihe	G 1. These
	Antithese
	D 2. These
	Antithese
	C 3. These
	Antithese

Daß die „Antithesen“ nicht bloß „piano“, sondern dazu noch meist eine Oktave tiefer gespielt werden, trägt nur dazu bei, den Kontrast zu erhöhen. Um ein Beispiel aus der Tradition zu geben, in welche sich Bach mit der Übung des Echos begibt, folge eine Echoreihe aus einer großen „Magnificat“-Fantasie von Peter Morhardt, einem Komponisten der Hamburger Schule, der eine Mittelstellung zwischen Scheidemann und Lunder¹⁾ einnimmt:

¹⁾ Von diesem eine Fantasie „Kommt heiliger Geist“ bei Straube, Alte Meister usw. Neue Folge, Teil II (Nr. 29). Vgl. darin T. 87 ff.

P. Morhardt, Fantasie über „Meine Seele erhebet den Herren“¹⁾, Z. 65–68.

Oberwerk:

Rückpositiv:

Als letzter Abschnitt der Bachschen Fantasie ertönt dreimal das „Alleluja“, und zwar als Cantus firmus in halben Notenwerten — uncoloriert —. Das Verfahren, welches Bach hier einschlägt, sei von einem seiner Zeitgenossen²⁾ beschrieben; zuerst (Z. 63–65) „wird der cantus firmus mit der linken auf einem Klavier zum Fundamente genommen, mit der rechten auf einem anderen Klavier eine Variation angebracht“, alsdann wird dieselbe Choralzeile in Z. 68–70 „mit der rechten auf einem Klaviere gemacht, mit der

1) Aus Ms. K. N. 209 der Stadtbibliothek Lüneburg.

2) Christ. Raupach (geb. 1686); bei Adlung, Anleitung usw., S. 685.

linken aber auf dem anderen Klavier eine Variation im Baß“, und schließlich „wird der cantus firmus zum Baß gemacht im Pedal, wozu beyde Hände variieren, daß es dreystimmig werde.“ Die dritte Weise, den Choral unkoloriert ins Pedal zu nehmen, weist, mit derselben zweistimmigen Kontrapunktik auf zwei Manualen versehen, z. B. der Schluß von Lunders Fantasie „In Dich hab ich gehoffet, Herr“ auf; hier finden sich auch die typisch norddeutschen Anläufe der Gegenstimmen, die bei Bach in L. 61–63 und 66/67 die beiden ersten Führungen der Choralzeile einleiten. Wenn Bach den Cantus firmus hier jedesmal nicht mehr koloriert, sondern dreimal hintereinander getreulich „buchstabiert“, so greift er damit noch weiter in die Geschichte zurück, um bei der älteren Praxis des frühbarocken Orgelchorals — vgl. Scheidts Fantasie „Ich ruf zu Dir Herr Jesu Christ“ — eine Anleihe zu machen.

Wir verzichten nach dieser Darlegung des Gesamtaufbaus und seiner geschichtlichen Wurzeln auf eine Erklärung sachtechnischer Einzelheiten, da hiermit schon genügend bewiesen ist, daß Bach in dieser Komposition den Versuch gemacht hat, die Entwicklung der norddeutschen Choralfantasie weiterzuführen, und zwar mit den ihr eigentümlichen Mitteln einer inneren Gliederung in lauter einzelne Abschnitte, deren Gegensätze im Aufbau oben beschrieben wurden. Bach ist auf dem Wege, den er damit betrat, keinen Schritt mehr weiter gegangen; er hat sich fortan darum bemüht, für den Orgelchoral eine Form zu finden, die zwar in ihrem Äußeren — Dimension, Klang- und Spieltechnik — jener Fantasieform gleichkam, in ihrem Innern aber aus einem ganz anderen Prinzip heraus geordnet erschien.

Bach suchte einen anderen Ausgangspunkt für die Entwicklung seiner großen Form; er fand ihn in der eingangs bereits erwähnten mitteldeutschen Choralfuge. Wir müssen jetzt, nachdem wir die Technik der Choralfantasie kennen, den Punkt erfassen, der für Bachs Entscheidung zugunsten der Choralfuge grundsätzliche Bedeutung hat. Er liegt in der Auffassungsart des Chorals begründet. Diese ist aber beim Komponisten einer Fantasie eine ganz andere als beim Autor einer Choralfuge: für den ersteren hat die Choralmelodie rein formale Bedeutung, indem die Vielheit ihrer Zeilen ihm ebenso viele verschiedene Themen und zugleich den Anlaß zu

vielfachem Wechsel der Sehweisen „ad ostendendum ingenium“ liefert. Ganz anders liegt der Fall dagegen bei der Choralfuge: hier schwebt dem Komponisten die Choralmelodie als etwas Ganzes, Einheitliches vor, als Form eines Grundaffekts, einer Grundstimmung, die sein Stück vorzubereiten hat. Er darf den Choral nicht auseinander spielen, sondern muß sich und seine Zuhörer in ihn hinein spielen. Auf dem Affektbegriff des Chorals beruht daher die konzentrierte einfarbige Struktur der Choralfuge, die ihr Wesen im Gegensatz zu der aufgelösten Buntheit der Choralfantasie ausmacht. So ist es auch ein Charakteristikum der Choralfuge, daß in ihr die verschiedenen Melodiezeilen in einer Durchführung vermischt als Dur und Comes auftreten können, wie z. B. bei Pachelbel:

„Ach Herr, mich armen Sünder“.

(1.)

(2.)

(1.)

(2.)

oder sich gegenseitig kontrapunktieren, wie etwa bei Bach:

„Vom Himmel hoch“, P. VII, 54.

The image shows a musical score for a three-part fugue. The top staff is labeled (2.) and the bottom staff is labeled (1.). A third part is indicated by (3.) in the middle of the top staff. The music is in G major and 4/4 time, featuring a complex interweaving of three voices.

Wenn nun gar der Nürnberger Organist Joh. Erasmus Kindermann (1616–1655) in seiner 1645 erschienenen „*Harmonia organica*“¹⁾ eine Komposition vorführt, betitelt „*Dreifache Fuga super 1. Christ lag in Todesbanden 2. Christus der uns selig macht 3. Da Jesus an dem Kreuze stund*“, in welcher genau nach der Art der beiden letzten Beispiele drei Zeilen aus drei Chorälen miteinander verschlochten werden, so liegt hierin der schärfste Beweis für eine gänzlich anders gerichtete Auffassung, als sie gleichzeitig von der norddeutschen Schule in ihren Choralfantasien vertreten wurde: für die Beherrschung der Struktur durch die übergeordnete Einheit des Chorals und — als letzte Konsequenz dieses Rationalismus — ihre Ableitung aus dem Reich der Affekte.

Zu dieser Auffassung bekannte sich Bach, als er sich zugunsten der Choralfuge entschied. Sein Streben ging nun dahin, diese Form einerseits durch Übernahme von Elementen der Fantasie zu erweitern und zu bereichern, andererseits aber diese neuen Akzidenzien zu einer noch strafferen Konzentrierung auf das Einheitsideal zu verwerten. Dieser Entwicklungsvorgang gliedert sich deutlich in drei Stufen; die erste wird vertreten durch eine Anzahl kleinerer Choralfugen, die sämtlich im V. Bande der Ausgabe Peters abgedruckt sind und unmittelbar an die oben bereits erwähnten drei Fugen aus der Jugendzeit anknüpfen. Die zweite Stufe repräsentieren die Fugen aus dem III. Teil der „*Klavierübung*“, und die dritte endlich die Gruppe der großen konzertanten Choraltrios.

Die erste Entwicklungsstufe beschreitet Bach mit der Bildung und Konservierung eines charakteristischen ersten Kontrapunkts in den kleinen Fugen in Bd. V. Diese Technik gehörte bis jetzt nicht der

¹⁾ Neudruck in „*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*“ XXXII, 2 (S. 13).

Choralstufe an, sondern war auf anderen Gebieten des Orgelchorals heimisch. Bei Scheidt finden sich häufig Choralvariationen „in contrapuncto duplici“. In diesen zweistimmigen Sätzen erscheint die Choralzeile, nachdem sie zuerst etwa vom Diskant vorgetragen wurde, nunmehr im Baß; dabei wiederholt jetzt die Oberstimme notengetreu den Kontrapunkt, den vorher die Unterstimme führte, entweder eine Oktave oder eine Quinte¹⁾ höher, z. B.:

Tab. Nov. I, 3, V. 4 „Vater unser im Himmelreich“.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the original melody in the treble clef and a counterpoint in the bass clef. The second system shows the original melody in the treble clef and a counterpoint in the bass clef, with the counterpoint being a fifth higher than the original. The third system shows the original melody in the treble clef and a counterpoint in the bass clef, with the counterpoint being an octave higher than the original.

Selbstverständlich erhält die zweite Zeile des Chorals einen neuen Kontrapunkt, ebenso wiederum die dritte usw., sodaß von einer Konservierung derselben nur im Rahmen der einzelnen Zeilenbearbeitung, dagegen niemals eine ganze Variation hindurch die Rede sein kann. Im mehr als zweistimmigen Satz setzt Scheidt ebenfalls einige Male doppelte Cantus firmus-Führung mit konservierten Zeilenkontrasubjekten an, jedoch nur im einfachen Kontrapunkt, wie z. B. in der Schlußvariation von „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ (Tabulatura nova II, 9). Dieselbe Technik pflegt er

¹⁾ Dieses in V. 6. von „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Neudr. bei Straube, Alte Meister usw. Neue Folge, Teil II, Nr. 24).

in der Fantasie „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ : jede Choralzeile (mit Ausnahme der fünften) wird, neben verschiedenen anderen Darstellungsweisen, auch dieser Behandlung unterzogen.

In der mitteldeutschen Praxis ist ein derartiges Verfahren überhaupt nirgends nachzuweisen; in der norddeutschen taucht es aber sehr stark wieder auf, und zwar zuerst bei Buxtehude. Der spezielle Ort dafür sind natürlich seine Choralfantasien. Sobald eine Liedzeile uncoloriert bleibt und dabei in Weitführungen fugiert wird, stellt ihr Buxtehude ein charakteristisches Kontrasubjekt gegenüber und behält es auch während der Versetzung bei. So wird z. B. in der Fantasie „Nun freut Euch lieben Christen g'mein“ (f. o. S. 4) der ersten Zeile während ihrer ganzen Durchführung in T. 13–44 stets ein und dasselbe Achtelnotenthema zur Seite gesetzt; ebenso wird die fünfte Zeile von der absteigenden chromatischen Quart begleitet (T. 169–191) usw. Das einleuchtendste Beispiel für diese Technik bietet aber Buxtehudes Schüler Nikolaus Bruhns (1665–1697) in seiner Fantasie über „Nun komm' der Heiden Heiland“¹⁾: die Weitführungen der ersten und vierten Choralzeile kontrapunktiert er ausschließlich mit dem Gegensatz:



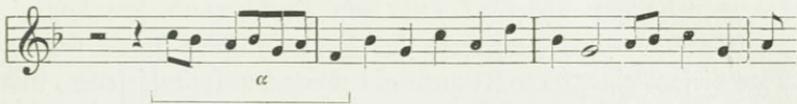
Aber dabei ist stets, wie bei Scheidt, zu bemerken, daß diese Kontrapunkte höchstens solange konserviert werden, als auch die betreffende Cantus firmus-Zeile noch nicht von der folgenden abgelöst wird.

Diese Technik greift Bach nun auf und baut sie in den traditionellen Choralfugentypus ein. So entstehen Gebilde, wie sie in den Fughetten (Pet. Bd. V) vorliegen: in ihnen geht Bach nur insoweit über Pachelbel, Joh. Christoph Bach und seine eigenen Jugendwerke hinaus, als er dem Thema von Anfang an einen charakteristischen Gegensatz beigibt und beibehält. So lautet in der Fuge über „Nun komm' der Heiden Heiland“ (P. V, 43) das Kontrasubjekt:

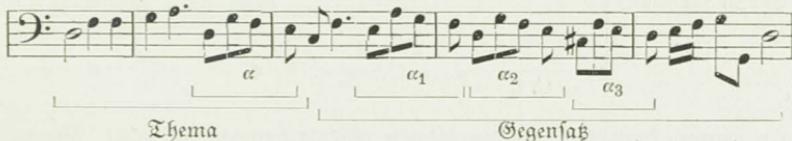


1) Neudr. bei Straube, Alte Meister usw. Neue Folge, Teil I, Nr. 3.

Dieses Motiv, offensichtlich in engster Anlehnung an die erste Choralzeile gebildet, kontrapunktiert aber nicht bloß das Thema, sondern bestreitet außerdem noch die vorkommenden drei Takte Zwischenspiel (in drei Weitführungen) und vier Takte Nachspiel (in vier Engführungen und einer Weitführung). Seine Verwendung verleiht nicht nur den Zwischenspielen ein charakteristisches Gepräge, sondern verschafft dem ganzen Stück eine einheitliche Struktur, indem es noch häufiger auftritt als das Thema selbst. — In der Fughetta „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (P. V, 39) setzt Bach folgenden prachtvollen Gegensatz:



Seine einleitende Figur (a) spaltet sich leicht ab; sie tritt verselbstständig als führender Gedanke in den Zwischenspielen hervor. Dadurch erhält auch hier die Gesamtstruktur der Fuge ein einheitliches Gepräge. In „Christum wir sollen loben schon“ (P. V, 7) läßt Bach, um das Kontrasubjekt zu gewinnen, das Ende des Themas als Figur (a) sich ablösen und weiter repetieren:



Die Zwischenspiele und das Nachspiel werden natürlich ebenfalls mit dieser Figur dargestellt. Das Seitenstück zu „Nun komm der Heiden Heiland“ ist die Bearbeitung von „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (P. V, 23): während dort der Gegensatz rein synkopativ gestaltet ist, erscheint er hier als schlichter Transitus, d. h. als aufwärts geführte Tonleiter, mit Verzierung der Tonikaprim. Interessant ist in diesem Stück mancherlei: so setzt das Kontrasubjekt gleich mit dem ersten Dur zusammen ein; ferner wird hier noch die zweite Choralzeile mit herangezogen: sie kontrapunktiert die erste zweimal in Engführung. Schließlich findet in dieser Fuge — das einzige Mal unter den kleinen Stücken — zum Schluß eine Kolorierung des Themas und des angeschlossenen Gegensatzes

statt (Oberstimme in L. 15 ff.!). Endlich sind noch drei Fughetten über „Gottes Sohn ist kommen“ (P. V, 20), „Gelobet seist Du Jesu Christ“ (P. V, 18) und „Vom Himmel hoch“ (P. VII, 54) vorhanden. Gemeinsam ist diesen Stücken die Bildung des Gegensatzes als rasch laufende Sechzehntelreihe, die das eine Mal mehr schwebend, sonst aber skalenmäßig gestaltet ist. In „Vom Himmel hoch“ zieht Bach ab L. 10 die zweite und vom 15. ab sogar noch die dritte Zeile des Chorals ins Spiel hinein; die Konzentration auf den Choral erreicht damit einen Höhepunkt.

Die besondere geschichtliche Bedeutung dieser Gegensatztechnik Bachs tritt am schärfsten auf dem Hintergrund der Kontrapunktierungsweisen Pachelbels und Joh. Christoph Bachs hervor. Was diese Meister ihren Themen als Kontrapunkte beigegeben, sind Stimmführungen rein formaler Natur, welche mehr oder weniger deutlich in einfach rationaler Abhängigkeit vom Thema gebaut sind. Sehweisen, wie die folgende, sind dafür charakteristisch:

J. Chr. Bach, Fughetta „In Dich hab ich gehoffet Herr“¹⁾.

(L. 10f.,
Choral im Baß)

C. f.

In einer derartig gleichmäßigen Gegenbewegung zum Thema erschöpft sich hier die Gegensatzbildung. Zu konservieren gibt es hier nichts: das Material der Stimmführungstechnik ist bei den Meistern der mitteldeutschen Tradition so rationalistisch beschränkt, daß Wiederholungen oder wenigstens Anklänge im Verlaufe eines Stückes häufig werden. Das gleiche gilt von der Gestaltung des Zwischenspiels, wovon unten noch die Rede sein wird.

Im III. Teil der „Klavierübung“ unternimmt es Bach, die Kolorierung des Themas in die Choralfuge einzuführen. Die Verzierung von Choralimitationen war bisher nur in der Fantasiestechnik der norddeutschen Schule gebräuchlich gewesen. Hier hatte sie Scheidemann zum ersten Mal in seiner Fantasie „In Dich

¹⁾ Neudr. bei Volkmar (Bd. I, Nr. 73).

hab ich gehoffet, Herr“¹⁾ gewagt; Lunder und Buxtehude wurden darin seine großen Nachfolger. Um ein Beispiel davon zu geben, was von diesen Komponisten als Imitationskolorierung entwickelt wird, genüge das Folgende (aus Lunders Fantasie „In Dich hab ich gehoffet, Herr“):



Im frühbarocken Orgelchoral, etwa bei Scheidt, wird man nirgends irgendwelche kolorierten Imitationen antreffen. Allerdings findet man dort andere Möglichkeiten einer Variierung benutzt, z. B. starke Verkürzung der Choralnotenwerte, sodaß etwa die zweite Hälfte der fünften Choralzeile von „Vita sanctorum“ in Scheidts Fantasie (Tabulatura nova III, 14, B. 3) in Achtelnoten gefaßt und wie eine Figur repetiert wird:



Man hat hier klanglich durchaus den Eindruck einer Koloratur, die aber tatsächlich nur lauter „Choralbuchstaben“ enthält. Bei Pachelbel erscheint nur ein einziges Mal das Fugenthema koloriert, und zwar in der Vorspielfuge zu „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“. Diese einfältige, schlichte Manier zu kolorieren, wie sie hier erscheint, steht aber im größten Gegensatz zu der persönlich kultivierten exzentrischen Koloristik der Norddeutschen; im übrigen steht die Richtung Pachelbels der Choral-kolorierung ganz fern.

1) Aus Ms. K. N. 208a der Stadtbibliothek Lüneburg.

Was nun Bach in den Choral-fugen der „Klavierübung“ an Kolorierungen bietet, leitet sich zwar rein formal gesehen aus der Richtung der Norddeutschen ab, hat aber mit den Hintergründen einer subjektiven Erleuchtungsmystik nichts zu schaffen, sondern stellt sich als Ausdruck zahl- oder affektbezogener Textsymbolik dar. Während von den drei „Kyrie“-Fugen (P. VII, 40 a—c) die ersten beiden je ein charakteristisches Kontrasubjekt aufweisen — das des „Christe“ findet sich auch im Orgelbüchleinschoral „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand“, — erscheint das „Heiliggeist“-Thema koloriert, und zwar mit der dreitönigen Figur , sodaß $\frac{9}{8}$ -Takt herrscht, der als Resultat einer Verschmelzung des vorausgegangenen $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Taktes symbolisch aufzufassen ist ($3 + 6 = 9$; vgl. „qui procedit ex patre filioque“!). Ein weiteres Beispiel für eine derartige Zahlensymbolik in der Kolorierung des Choralthemas bietet die Fuge über „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ (P. VI, 20): Bach koloriert hier die erste Zeile des Chorals mit der Figuration eines Septakkords, weil das Septintervall 10 (!) Halbtöne umfaßt. Speziell diese beiden Fugen mit ihrer $\frac{9}{8}$ - und $\frac{12}{8}$ -Rhythmik lassen sich ohne weiteres auf gewisse Episoden Buxtehudescher Choralfantasien als Vorbilder zurückführen; so weist die Fugengigue am Ende von Buxtehudes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“¹⁾ ganz verwandte Züge zur „Heiliggeist“-Fuge auf, z. B. die folgende Stelle:



Bachs Textsymbolik fehlt natürlich hier. Die Fuge „Wir glauben all“ (P. VII, 61) weist nur eine kleine, aber um so bedeutungsvollere Kolorierung des Chorals auf: sie kleidet ihr Thema damit in die feierlich-majestätische Rhythmik der französischen Ouvertüre und symbolisiert dadurch die Allmacht Gottes, auf welche der Text des Liedes hinweist (Schlußzeile von Vers 1: „Es steht alles in seiner Macht“!). Die freudenvollen Sprünge (Staccato!) des Themas in „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (P. VI, 10) bedürfen keiner weiteren Erklärung; nach bewährtem Muster wird (Z. 7 f.)

1) Neudr. bei Straube, Choralvorspiele alter Meister, Nr. 13.

die zweite Choralzeile als neues Thema aufgestellt, und zwar ebenfalls koloriert. Diese vier Fälle, in welchen Bach das norddeutsche Kolorierungsweisen in die Choralfuge einführt, sind charakteristisch genug für seine Auffassung dieser Technik: jedesmal drückt er damit eine objektive Textgegebenheit aus, entweder als Symbolik einer Zahl („Kyrie“ und „Dies sind . . .“) oder eines Affekts („Wir glauben all“ und „Allein Gott in der Höh“). Die beiden noch übrigen Choralfugen der „Klavierübung“ über das Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (P. VI, 18) und das Abendmahlslied „Jesus Christus unser Heiland“ (P. VI, 33) weisen keine Kolorierung auf (Sakramente!).

Die großen Konzertfugen über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (P. VI, 7) und „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend'" (P. VI, 27) bezeichnen den Höhepunkt, bis zu welchem Bach die Choralfuge emporgeführt hat. Hier eignet er in einer dritten Synthese dieser Gattung auch noch das Riesenformat der Choralfantasie an. Allerdings konnte er gerade das spezifische Mittel der norddeutschen Schule nicht hierzu verwenden, nämlich die dem Fantasiestil eigentümliche, Abschnitt auf Abschnitt häufende Technik der sukzessiven formalen Ausbeutung der ganzen Choralmelodie. Dafür hat Bach einen anderen Weg eingeschlagen, indem er die Zwischenspiele der Choralfuge zu glänzenden virtuosen Gebilden von großen Dimensionen ausgestaltete.

Das Zwischenspiel ist ein charakteristisches Formelement der rationalisierten instrumentalen Imitationstypen. Seine spezifische Technik ist die Sequenz, deren verschiedene Gestaltungen allesamt letztlich auf die Grundformel der kanonisch-symmetrischen Stimmführungstechnik niederländischer Satzkunst, die Synkopationsreihe („syncopatio“) zurückgehen. Ihr Beispiel lautet:

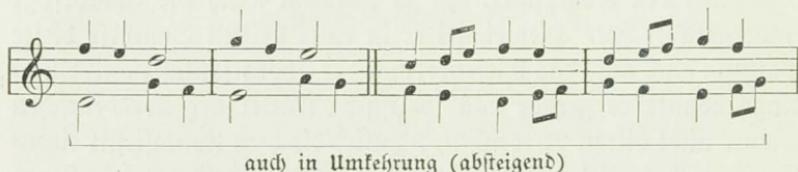


Harmonische Auflösung hiervon:



Durch Kolorierung, Kombination und schließlich durch funktionsharmonische Abtönung dieser Skelette entsteht die Sequenz in vielen Variationen. Als Technik des Zwischenspiels läßt sie sich in den Choralfantasien und -fugen von Scheidt bis Bach entwicklungsgeschichtlich verfolgen. Sie ist dasjenige Mittel, durch dessen planmäßigen Ausbau und reiche Verwendung Bach der Choralfuge die Breite und den virtuosen Glanz der norddeutschen Choralfantasie eroberte.

Im frühbarocken Orgelchoral ist es Scheidt, der in seinen Fantasien bzw. Fantasievariationen häufig mit Sequenzen arbeitet. Meist sind es Varianten der Grundform I, welche er anwendet, und zwar auch in Umkehrungen (absteigend). Einfache Beispiele sind hierfür (Tabulatura nova):



Beispiele für eine komplizierte kunstvolle Sequenzierung bieten jeweils Vers I von „Veni redemptor gentium“ „A solis ortus cardine“ und „Christe qui lux es et dies“ (Tabulatura nova III, 11, 12, 13); das erstere sei hier gezeigt:

Syncopatio:

Nach Scheidt ist es nicht mehr die Fantasie der norddeutschen Schule, sondern die mitteldeutsche Choralfuge, in welcher die Technik des sequenzierenden Zwischenspiels weitergepflegt wird. Den Sequenzen dieser Fugen liegt aber nicht nur die bei Scheidt herrschende Quintsext-Synkopation (I), sondern auch die Septform (II) zugrunde. In den Choralfugen Pachelbels findet sich als häufige Variante hierfür die aufsteigende Kombination:

Syncopatio: 

Variante: 

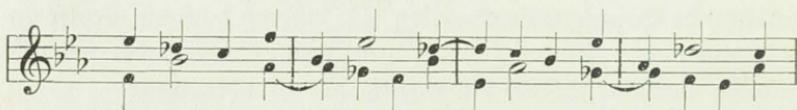
Daneben kommt bei Pachelbel auch die einfache absteigende Septform vor, teils zweistimmig, teils dreistimmig, auch in Umkehrung als Sekundform und mit hinzugefügtem Bass.

Oft verzichtet Pachelbel in den Zwischenspielen überhaupt auf streng symmetrische Stimmführung und setzt dafür ein freies Satzbild ein, wie z. B. die folgende sehr charakteristische Tetrachordformel:



Ein Beispiel für ihre häufige Verwendung zeigt u. a. die Vorspiel-
fuge von „O Lamm Gottes unschuldig“ (L. 5/6 usw.)¹⁾.

Bach sequenziert einmal ganz auf die Weise Scheidts, und zwar
in „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (P. VI, 18); dieses Stück
stellt überhaupt eine verblüffende Antiquität dar, wobei besonders
die Umkehrung des Themas auffällt (dieser Fall tritt nur in der
10-Gebotfuge nochmals auf). Sonst erscheinen Pachelbels Grund-
formen in den Sequenzen der Bachschen Choral-fugen, oft erweitert,
wie z. B. das folgende Schema beweist, das den Takten 30—33 in
„Jesus Christus unser Heiland“ (P. VI, 33) zugrunde liegt:

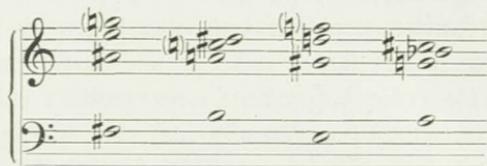


Dabei erscheint häufig das Kontrasubjekt oder auch das Thema
selbst als Variationsmotiv. Sehr deutlich führen so z. B. in „Vom
Himmel hoch“ (P. VII, 54) L. 22—24 die beiden Oberstimmen eine
Pachelbelsche Sequenz aus, zu welcher sich aber im Bass noch die
absteigenden Sechzehntelläufe des Kontrasubjekts — vgl. Takt 2 —
gesellen.

Bei Scheidt und Pachelbel ist die Sequenz in erster Linie Stimm-
führungsmittel, d. h. das Zwischenspiel führt die Stimmen so,
daß an seinem Ende eine möglichst günstige Lage für den Einsatz
des Themas (resultatio) erreicht wird. Auch ist das Zwischenspiel
der älteren Fuge selten vollstimmig (vgl. besonders die zwei- und
dreistimmigen Sequenzen Pachelbels!), um der zunächst ein-
setzenden Stimme nicht ihre geziemende Pause (interventus pausa-
rum) zu rauben. Bach führt aber das Fugenthema nicht bloß in
verschiedenen Stimmlagen (per distinctos locos) durch, sondern
entwickelt diese Lagen harmonisch zu den entsprechenden Ton-
arten; damit teilt er dem Zwischenspiel auch noch die Aufgabe einer

¹⁾ Neudr. bei Straube, Alte Meister usw. Neue Folge, Teil II, Nr. 18.

Modulation zu. In seiner größten Choralfuge, dem „Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ (P. VI, 7) disponiert er nach einem großartigen Modulationsplan 96 C-Takte; die Zwischenspiele dieser Fuge sind aber so ausgedehnt, daß sie zusammen mehr als die Hälfte (etwa 55 Takte) des Stückes beanspruchen. Sehr charakteristisch ist dabei die absteigende 7-6-Sequenz; variiert, nämlich zu einer Reihe verminderter Dominantseptnonenakkorde:



Die betreffende Sequenz steht L. 49–52 und kehrt L. 70–73 wieder, da L. 35–55 in L. 56–79 eine Quart höher einfach wiederholt werden. Eine solche Wiederholung eines Satzstückes in anderer Tonart bedeutet für Bach dasselbe, als wenn z. B. Pachelbel in einer Fuge über „In Dich hab ich gehoffet, Herr“ die dreistimmigen Takte 11 bis 14 eine Oktave höher als Takt 21–24 nochmals hinsetzt, oder als wenn Scheidt in *contrapuncto duplici* schreibt. Selbstverständlich wendet Bach in dieser Triofuge auch Kolorierung des Chorals und charakteristische Gegensatzführung an; im Verein mit diesen technischen Errungenschaften ergibt die Größe im Aufbau, die sich in der glänzenden Breite harmonisch-modulierender Zwischenspiele ausdrückt, ein Gebilde, das der großen norddeutschen Choralfantasie ebenbürtig erscheinen muß. Nicht ganz so breit aufgebaut, aber sonst mit der gleichen technischen Ausrüstung versehen ist das Fugentrio „Herr Jesu Christ Dich zu uns wend“ (P. VI, 27). Es bildet mit dem Schwesterstück über „Allein Gott in der Höh'“ zusammen den Gipfelpunkt, zu welchem Bach die Choralfuge entwickelt hat¹⁾.

Bach hat damit eine wichtige Form des Orgelchorals, den Fugentypus, zu ihrer geschichtlichen Vollendung geführt; der mächtige

¹⁾ Eine Zwitterstellung in der soeben aufgezeigten Entwicklung nimmt die große Vorspielfuge der „Magnificat“-Bearbeitung (P. VII, 41) ein; sie enthält zwar ausgedehnte Zwischenspiele, steht aber sonst noch ganz auf der Stufe der Fugen in P. V.

Weg, den er selbst dabei zurückgelegt hat, offenbart schon jetzt zur Genüge, daß Bachs Orgelchoral eine eigene Geschichte enthält, deren buntes Geschehen die letzten Folgen eines Stilwandels in seinem Schaffen offenbart. Diese Wandlung steht im Zeichen einer Ablösung von den Grundlagen der 17. Jahrhundert-Überlieferung und führt zu den neuen Schaffensgrundsätzen des 18. Jahrhunderts hinüber. Sie äußert sich besonders im Orgelchoral Bachs in einer allmählichen Zurückdrängung, schließlich sogar völligen Verdrängung der Imitationstechnik, und zwar liegen die Mittel hierzu zunächst gerade in den soeben aufgezeigten Verfahren beschlossen, mit welchen Bach die Fugenform weitergebildet hat. Denn sowohl die Kolorierung des Themas als auch die Belastung des Fugensatzes mit Zwischenspiel und Gegensatztechnik hat zur Folge, daß der zugrunde liegende eigentliche Imitationsatz wenigstens klanglich überdeckt wird von den imitationsfremden, d. h. figurativ koloristischen Elementen jener Arbeitsweisen. Die Absicht, in welcher Bach die Entwicklung der Choralfuge vollzog, gibt sich demnach zu erkennen als eine „Ornamentalisierung“ der Imitationen: ihr Sinn ist eine Synthese der Elemente der verblühten Fugentradition mit Mitteln einer neuen Musik, um jene am Leben zu erhalten. So haben z. B. die klang- und spielfreudigen Figurationen in den Zwischenspielen der großen Triosfugen mit dem Wesen der Imitation an sich nichts mehr zu schaffen, wie das nachstehende Beispiel aus „Allein Gott in der Höh“ (P. VI, 7) beweist:





Diese Satzweise hat Bach aus dem italienischen Instrumentalkonzert (Vivaldi!) bzw. der Triosonate übernommen und der Fugenform synthetisch einverleibt. Es

muß deshalb mit aller Schärfe betont werden, daß von einer „Vollendung“ der Choralstufe durch Bach nicht im idealen, sondern nur im historischen Sinne die Rede sein kann: das italianisierte konzertante Choraltrio Bachs stellt nicht das Ideal der Choralstufe, sondern ihr geschichtliches Ende dar, wie Bachs Orgelchoral überhaupt nicht Ideale, sondern Geschichtstypen enthält, Früchte einer Auseinandersetzung der beiden Welten des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich in Bachs Geiste kreuzen.

2. Die Choralpartiten und das Orgelbüchlein.

Seit Spitta den Bachschen Orgelchoral als „jenen letzten Schritt“ in der Geschichte dieser Gattung bezeichnet und sein Wesen darin erblickt hatte, daß der Meister „in seinen Kontrapunkten die poetischen Vorstellungen des der Melodie zugehörigen Liedes abspiegelte“, wurde es üblich, die Orgelchoraltypen des 17. Jahrhunderts für totes Formenmaterial zu halten und Bachs Leistung in der Übernahme jener älteren Formen zu sehen, „um daraus lebendige

Gebilde entstehen zu lassen“ (Schweizer). Beeinflusst durch das Übergewicht der in dieser Anschauung herrschenden illustrativ-poetischen Tendenzen ließ man sich dazu verleiten, denjenigen Typus, der am deutlichsten jene Absichten enthüllt, nämlich das Orgelbüchlein, sogar zum Ideal des Bachschen Orgelchorals zu erheben¹⁾. Nun läßt sich aber gerade Form und Technik der Orgelbüchleinschoräle auf kein Vorbild in der Orgeltradition des 17. Jahrhunderts zurückführen; von den „Urtypen“ des Orgelchorals, welche diese Zeit schuf, bietet kein einziger die Form dar, der Bach bloß den Geist des Choraltextes einzuhauchen brauchte, um daraus die Gebilde des Orgelbüchleins entstehen zu lassen. Schon Spitta nennt deshalb die Technik Bachs in diesem Werk „speziell die feine“²⁾, Schweizer³⁾ und Luedtke⁴⁾ reden sogar von einem „eigenen Typus“, der sich darin ausprägt. Sehen wir dabei ganz ab von dem Widerspruche, der sich in dieser Ansicht gegen das zuvor aufgestellte Dogma der Form-Inhalt-Synthese offenbart, so enthält auch dieser letztere Originalitätsbegriff nicht die geschichtliche Wahrheit. Denn Bach hat Form und Technik seines Orgelbüchleins weder von irgend einem der traditionellen Orgelchoraltypen abgezogen, noch damit etwas völlig Neues geschaffen, sondern sie aus dem benachbarten Gebiet der weltlichen Choralpartite entlehnt; er hat im Orgelbüchlein den weltlichen Liedvariationsstil (Choralpartitenstil) in die Sphäre des Orgelchorals übertragen. Das mögen die folgenden Ausführungen klarlegen.

Die Form der frühbarocken Orgelchoralvariation ist durch zwei wichtige Merkmale charakterisiert: einmal sind die Choralzeilen des Cantus firmus durch Pausen⁵⁾ deutlich voneinander getrennt, und zum anderen wird der Choral stets in „supranaturaler“ Mensur vorgetragen, deren entsprechende Notenwerte zwischen \downarrow und $\overset{\frown}{\circ}$ ungefähr variieren. Demgegenüber ist sehr wichtig zu betonen,

1) Schweizer a. a. D. S. 262. — Luedtke a. a. D. S. 37.

2) a. a. D. I, 599.

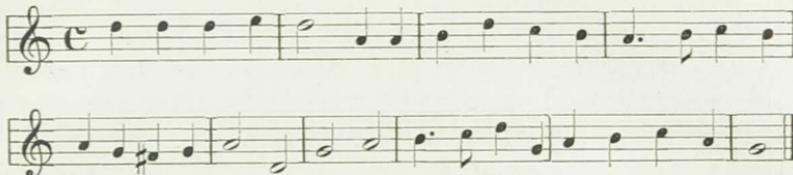
3) a. a. D. S. 261.

4) a. a. D. S. 12.

5) Diese Pausen verschwinden nur bei langer Mensur (Semibrevis, Brevis),
z. B. in Praetorius' »A solis ortus cardine«.

daß die weltliche Liedvariation ihren Cantus firmus ohne Zwischenpausen durchführt und seine natürliche, singbare Mensur stets unverändert beibehält. Zwei Beispiele mögen die Gegensätze veranschaulichen:

a) C. f. der Liedvariationen „Wehe Windgen wehe“ aus Scheidts Tab. Nov. (I, 7):



b) C. f. der Choralvariationen „Christe qui lux es et dies“ in Vers 1 (ebd., II, 7):



Den weltlichen und geistlichen Melodien tritt ein Komplex von Begleitstimmen gegenüber, dessen Ausgestaltung für die Scheidtsche Epoche unzweideutig charakterisiert ist durch die zentrale Stellung, welche die Technik der Imitation in ihnen einnimmt. Dabei läßt sich bemerken, daß die grundverschiedene Art der Cantus firmus-Fassung, wie sie vorhin gezeigt wurde, für weltliche und geistliche Variation einen Unterschied in der Anwendung der Imitationsweisen macht, der nicht übersehen werden darf. Die Pausen vor der ersten und zwischen den übrigen Zeilen des Choral-Cantus firmus, ebenso wie dessen Fassung in „Pfundnoten“, machen es möglich, den „schweren Stil“ (stylus gravis) der durchimitierenden Motette einfach auf die Choralvariation zu übertragen. Dazu bietet etwa der Anfang von Praetorius „A solis ortus cardine“ ein vorzügliches Beispiel:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in alto clef, and a bass line in bass clef. The music is in common time (C). The vocal line features a cantus firmus with various imitations in the piano parts.

Ebenso vokal gehalten sind die Imitationen, welche Scheidt in allen ersten Versen dem Einsatz der ersten Cantus firmus-Zeile zur Einleitung vorausschickt; der intonative Charakter einer derartigen Vorimitation liegt offen zutage.

Bei der weltlichen Variation erlaubt der rasch und pausenlos hineilende Cantus firmus nur instrumentale Imitationsweisen, bei welchen ein Motiv oder eine Figur wie ein Ball zwischen den Stimmen hin- und hergeworfen wird, z. B.:

The image shows a system of musical notation for piano, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a 'ball game' imitation.

Diese Imitationsart findet sich natürlich ebenso in der Choralvariation; weiterhin teilen die beiden Gattungen auch die Verwendung der nichtimitativen, rein koloristischen Figurationsweisen

(fortlaufende Sechzehntelbewegung in einer Stimme, die anderen Stimmen in Akkordschlägen, u. ä.).

Noch ein zweiter, wichtigerer Unterschied ist zwischen Lied und Choralvariation hinsichtlich des Imitierens festzustellen: Gegenstand der Imitationen ist bei ersterer meist ein freies Motiv, bei letzterer der Choral selbst. Gerade für Scheidts Choralvariationen ist das scheinbar gedankenlose „Nachplappern“ der einzelnen Choralzeilen durch ihre Gegenstimmen sehr bezeichnend. Mit größter Selbstverständlichkeit wendet dieser repräsentative Orgelmeister des Frühbarocks allen Fleiß daran, den begleitenden Kontrapunkten die Form der jeweils herrschenden Choralzeile in gleichen oder proportional verkürzten Notenwerten aufzuprägen oder bei Anwendung freier Figuration dem Zeilenwechsel wenigstens durch Motivwechsel zu entsprechen. In dieser rein „notativen“ oder doch zumindest formalen Art der Beziehungen zwischen Choral-Cantus firmus und Gegenstimmen offenbart sich das musikalische Symbol eines inhaltsblinden, schriftgläubigen Gehorsams gegen das göttliche Wort, der das Frömmigkeitsideal der lutherischen Orthodorie jener Lage bildet. Hierin ist auch der tiefere Grund zu suchen, weshalb gerade im Anfang des 17. Jahrhunderts — durch Scheidt — die Imitation zur Technik *κατ' ἔξοχην* des Orgelchorals werden konnte. Das folgende Beispiel soll zeigen, wie in einer Choralvariation Scheidts die Gegenstimmen den Cantus firmus geradezu auswendig lernen:

The image shows a musical score for an organ chorale variation. It is written in G major and 3/4 time. The score is divided into two systems. Each system consists of a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff contains a vocal line with a simple melody. The bass staff contains a figured bass line with chords and single notes. In the first system, there are three plus signs (+) under the first three notes of the vocal line. The notation is clear and legible, showing the relationship between the vocal line and the accompaniment.

Bei der weltlichen Variation herrscht dagegen eine starke Neigung, die Imitations- bzw. Figurationsmotive frei zu erfinden. Die Folgen sind aber sehr bedeutsam: es besteht dann die Möglichkeit, den Gegenstimmenkomplex unabhängig vom Wechsel der Cantus firmus-Abschnitte monomotivisch zu gestalten, d. h. mit einer einzigen Figur die ganze Melodie entlang zu kontrapunktieren. Hierzu kommt es allerdings bei Scheidt selbst nicht mehr. Nur im rein koloristischen Satz stößt er öfters zur Festlegung einer Figur oder einer Figurenmischung vor.

Gehen wir in der Geschichte der weltlichen Liedvariation nunmehr einen Schritt vorwärts und sehen uns etwa die bekannten Variationen Frobergers „Auff die Mayerin“¹⁾ an. Hier liefern bereits Partita 2, 3 und 6 Musterbeispiele einer figuralen Imitationsweise, die sowohl in bezug auf die Melodie „neutralisiert“, als auch in ihrer Fortspinnung „fixiert“ erscheint. Das Material der hierbei auftretenden Figuren schmilzt dabei auf ein paar Skalensmotive zusammen:



Damit ist gezeigt, daß schon hier die Imitationstechnik der Liedvariation von der der Choralvariation grundlegend geschieden ist. Gegenüber der zeilenweisen Nachahmung der Melodie, wie sie dort herrscht, tritt hier eine vom Cantus firmus unabhängige stereotype Begleitfiguration auf. Etwa eine Generation später können wir einen Vorfahren Bachs zitieren: Johann Christoph Bach²⁾ schrieb Variationen über eine „Aria Eberliniana“; diese prächtige Komposition zeigt, zum Teil noch charakteristischer als Frobergers Variationen, in Variationen 4, 9 (chromatisch) und 11 (Cantus firmus im Tenor) die soeben aufgewiesene simple Figurationstechnik. In Variation 10 tritt dazu ein neues Motiv; seine Gestalt und Verarbeitung ist so beschaffen, daß diese Variation unmittelbar Seb. Bach als Muster für einen seiner Orgelbüchleins-

¹⁾ J. J. Frobergers Orgel- und Klavierwerke (Adler), Bd. II, S. 13.

²⁾ Ein thematisches Verzeichnis seiner Werke s. im Bach-Jahrb. 1907 (Schneider), S. 132 ff.

choräle — „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (siehe unten) — hätte dienen können. Ihr Anfang lautet:



Wagte man es, den weltlichen Cantus firmus solcher Variationsreihen durch einen Choral zu ersetzen, so erhielt man die Choralpartite. Diesen wichtigen Schritt tat zuerst J. Chr. Bachs großer Zeitgenosse D. Burtehode (1637—1707); er ist damit als der Schöpfer dieser zunächst das Gebiet der religiösen Hausmusik beherrschenden und hernach für den Orgelchoral so fruchtbar gewordenen Gattung anzusprechen.¹⁾ Es ist von ihm eine Klaviersuite erhalten, die ihre verschiedenen Tanztypen als Variationen über den Choral „Auf meinen lieben Gott“ entwickelt.²⁾ Am auffälligsten erscheint der Zusammenhang mit der Liedvariation im „Double“, dessen Anfang hier wiedergegeben sei:



¹⁾ Nicht Pachelbel, wie Seiffert meint (Gesch. d. Klaviermusik, S. 201).

²⁾ Orgelwerke, Bd. II, Abt. 2, Nr. 31.



Frobergers Figurationstechnik kehrt hier genau wieder.

Eine halbe Generation später verpflanzt sich die neue Gattung nach Mitteldeutschland; hier ist es Joh. Pachelbel, der in seinen „Musikalischen Sterbensgedanken“ (1693) mit einer Anzahl Choralpartiten hervortritt. Sein freundschaftliches Verhältnis zu Burtehude erscheint in diesem Zusammenhang bedeutsam¹⁾. Mit Pachelbel zusammen können gleichzeitig als Vertreter der neuen Gattung sein Landsmann Johann Krieger (1652—1735) und sein Schüler Andreas Nikolaus Beter (1666—1710) genannt werden, nebst zwei Angehörigen des Bachschen Geschlechts, nämlich Johann Michael Bach²⁾ (1648—1694) und Johann Bernhard Bach³⁾ (1676—1749). Den Grundstock der Technik bilden auch hier die schlichten Formen der Skalenfiguration, die wir bei dem älteren Froberger schon feststellten. Mit dem neuen choralen Cantus firmus zusammen nimmt sich das Verfahren etwa folgendermaßen aus:

Pachelbel, Partita „Werde munter mein Gemüte“⁴⁾ (Anfang von Bar. 3).



¹⁾ Ihm (und F. T. Richter) widmete Pachelbel sein „Hexachordum Apollinis“ (1699).

²⁾ Vgl. Schneider, (Thematisches Verzeichnis usw.) im Bach-Jahrb. 1907 (S. 109 f.).

³⁾ Eine Choralpartite von ihm („Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“) bei Straube, Choralvorspiele alter Meister Nr. 3.

⁴⁾ Neudr. in „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ (II, 1).

Aber auch interessantere Figuren treten bei diesen Meistern hervor. Sie werden dann teils einzeln verwandt, wie etwa in dem folgenden Beispiel aus Batters Partita „Jesu meine Freude“ (Anfang von Variation 4)¹⁾:



teils unter sich oder mit einfacheren Figuren zusammen zu einem „Sortiment“ gemischt. Für diesen letzteren Fall bietet der phantasievollere Bernhard Bach ein gutes Beispiel in seiner Choralpartite „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (Variation 2):

Mit der Übertragung der Partitenform und ihrer Satztechnik auf den Choral ist aber auch zugleich ihre Einwanderung in die Sphäre des Orgelchorals angebahnt. Wir nähern uns damit dem Werke Bachs und machen auf die große Bedeutung aufmerksam, die der soeben geschilderten geschichtlichen Entwicklung für Bachs Orgelchoralschaffen zukommt. Denn dieses zeigt deutlich, wie sehr

¹⁾ In Mus. ms. 40035 der Preuß. Staatsbibliothek. — Vgl. Seiffert, *Gesch. d. Klav.* (S. 197).

Bach, auch auf diesem Felde zwischen zwei Epochen stehend, um die Vereinigung ihrer Gegensätze gerungen hat. Er hat verschiedene Lösungen dieser gewaltigen Aufgabe gefunden. Sie zeugen alle davon, daß die Imitation, das Fugewesen für ihn mehr und mehr Problem wurde. Der vorhin eingeschlagene Weg durch die Geschichte führt zu einer der Bachschen Lösungen, und zwar durch das Werk Georg Böhms hindurch. Seine Choralpartiten bilden mit denen Bachs und dessen Orgelbüchlein ein einziges geschichtliches Kontinuum. Damit treten wir an die Hauptaufgabe dieses Abschnittes heran; es soll gezeigt werden, daß die Grundtechnik der Orgelbüchleinschoräle identisch ist mit der vom Cantus firmus formal unabhängigen (neutralen) und einheitlich durchgeführten (frieren) Imitations- bzw. Kontrapunktierungsweise der Choralpartite, speziell der Böhmschen, wobei Bachs Partiten eine bedeutsame Vermittlungsrolle spielen.

Böhms Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“¹⁾ enthält in Variation 5 folgende Figurenzerlegungen (Hofete):

The image shows the first system of musical notation for Variation 5. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, and E3. The notation continues with various rhythmic values and accidentals.

The image shows the second system of musical notation for Variation 7. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter note G3, followed by eighth notes F3 and E3. The notation continues with various rhythmic values and accidentals.

Diese Figuration kehrt wieder in Variation 7 von Bachs Choralpartite „Christ, der Du bist der helle Tag“ (P.V., S. 60 f.); dabei werden die

Sechzehntelpausen durch synkopisches Legato ersetzt:

The image shows a single staff of musical notation in the bass clef. The time signature is common time (C). The notation begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, and E3. The notation continues with various rhythmic values and accidentals.

1) Sämtliche Werke, Bd. I, S. 143 f.

In solcher Fassung verwendet nun Bach jene Technik für den Orgelbüchleinschoral „Nun komm der Heiden Heiland“. Man sehe sich besonders die Durchführung der zweiten Cantus firmus-Zeile und weiterhin den Verlauf der Bassstimme an (Punktierung!). Durch Zusammenziehung der Hofete in eine einzige Stimme entsteht die volle Figur (L. 1):



Sie findet sich so auch schon in der Partite (Var. 7, L. 18!) und als wichtiger Kontrapunkt am Ende der Fantasie „Christ lag in Todesbanden“ (P. VI, 15).

Eine Analogiebildung hiernach ist die Figurenreihe



in Partita 2 von „Christ, der Du bist der helle Tag“. Sie bildet, zu Hofeten zerlegt, die Figuration der Mittelstimmen im DCh¹⁾ „Der Tag der ist so freudenreich“. An die unzerlegte Form mahnt von ferne das Figurenwerk des DCh „Ich ruf zu Dir...“.

Was die Kontrapunkte



und ihre gelegentlichen Umkehrungen belangt, so wurde bereits oben eine frappante Beziehung zwischen einer Arienvariation Joh. Christoph Bachs und dem DCh „Wer nur den lieben Gott...“ aufgezeigt. Dazwischen schiebt sich aber zunächst ein Beispiel Böhms aus seiner Partita „Jesu, Du bist allzu schöne“²⁾, wo die Oberstimme in Variation 2 lautet:



¹⁾ „DCh“ bedeutet hier und im folgenden stets die Abkürzung für „Orgelbüchleinschoral“.

²⁾ Sämtliche Werke, Bd. I, S. 69 ff.

In Variation 8 der Partita „O Gott, Du frommer Gott“ (P. V, S. 68 f.) verarbeitet nun Bach dasselbe Motiv, und zwar kombiniert mit der chromatischen Quarte, die uns schon bei Froberger begegnete:



Aus dem Text der entsprechenden Liedstrophe geht hervor, daß damit Christi Tod symbolisiert werden soll¹⁾. Es nimmt nun nicht mehr wunder, daß Bach im VCh „Da Jesus an dem Kreuze stund“ von den beiden letztgenannten Motiven das erste ohne weiteres übernimmt, das chromatische Schmerzmotiv aber durch eine hängende Synkopenreihe (als Symbol des „am Kreuz Hängens“) ersetzt. So entsteht die für diesen VCh charakteristische Kombination:



Außer in dem bereits erwähnten „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ dient die 3-Tönefigur in dem VCh „Erschienen ist der herrliche Tag“ und „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ als bedeutsamer Kontrapunkt.

Eine sehr eindeutige Entwicklungslinie geht ferner von Böhms fünfter Variation seiner Partite „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“²⁾ aus. Die darin verarbeitete Figur



kehrt zunächst in desselben Meisters Partite „Freu Dich sehr o meine Seele“³⁾ wieder, am Schluß als prächtige Scheinbaßstimme geformt:

¹⁾ Vgl. Luedtke, a. a. D. S. 46.

²⁾ Sämtl. Werke, Bd. I, S. 74 f.

³⁾ Ebenda, S. 106 f.



und steht schließlich als Triole in Partita 5 von „Jesu, Du bist allzu schöne“. Diese Variation hat nun Bach in B. 7 seiner Partita „Ach, was soll ich Sünder machen“¹⁾ geradezu kopiert, wie der Vergleich der Anfänge schon andeutet:



Zur zweizähligen Form zurückgebildet, wird diese Figur als Kontrapunkt des Ch „In Dich hab' ich gehoffet, Herr“ gesetzt; der Bass führt sie, sogar mit einem „Untersatz“ versehen, als echte Pedalfigur in der Gestalt von



mit sich herum.

Die einfachen viertönigen Skalen-Kontrapunkte Frobergers und Pachelbels zeigen in komplementärer Fassung folgendes Bild:

¹⁾ B.-G. Bd. 40, S. 189 f.

a) Froberger, „Auff die Mayerinn“, Part. 2 (T. 1/2)

b) Pachelbel, „Freu Dich sehr, o meine Seele“, Var. 2 (T. 1–4)

In Variation 11 seiner Partite „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (P. V, S. 76 f.) legt sich Bach diese Technik für die Orgel zurecht: den ganzen Satz durchzieht ein strenges Legato, unter die vier Manualstimmen tritt ein selbständiger Pedalbaß. Damit ist angezeigt, daß wir dieselben schlichten Kontrapunkte später im Orgelbüchlein antreffen werden: in der Tat sind es nicht weniger als vier Bearbeitungen, die sich ihrer bedienen, nämlich „Vom Himmel hoch“ und „Es ist das Heil uns kommen her“ (vgl. oben Beispiel a), sowie „Heut triumphieret Gottes Sohn“ und „Erstanden ist der Heilige Christ“ (vgl. oben Beispiel b).

Mit diesen bescheidenen Formen begnügte sich Bach nicht. Schon seine Vorgänger vereinigten die Skalenfiguren häufig zu Komplexen, die dann wie eine einzige Figur behandelt wurden. In dieser Technik ragt besonders Böhm hervor. Ein mustergültiges Beispiel stellt er in Variation 11 seiner Partita „Jesu, Du bist allzu schöne“ auf; die Figuration ihres ersten Teiles lautet:



Offensichtlich bilden hier nicht vier, sondern acht Töne die sich wiederholende Figur. Ähnlich beginnt Partita 5 von „Freu Dich sehr, o meine Seele“; hier enthält die Oberstimme alles:



Bach übernahm diese Technik. In Partita 5 von „O Gott, Du frommer Gott“ schwankt er deutlich zwischen vier- und achttöniger Auffassung, wie schon die beiden Anfangstakte beweisen:



Es folge nun das Beispiel dafür, in welcher großartiger Fassung Bach den komplexen Skalenkontrapunkt im Orgelbüchlein aufstellt. In „Vom Himmel kam der Engel Schar“ führen die Mittelstimmen ein virtuoseres Tonleiterspiel aus; den Gipfel erreicht es in den letzten vier Takten:





Die drei Oktaven durchmessende Figuration kommt hier wesentlich durch Aneinanderreihung derartiger Skalenmotive zustande.

In den Bereich dieser Art Skalenmotivik fällt auch ein Beispiel, das wie kein anderes geeignet erscheint, den lebendigen Zusammenhang der Partitenkunst Böhms mit Bachs Partiten und dieser wiederum mit dem Orgelbüchlein aufzuzeigen. Es stellt sich nämlich heraus, daß die Figuration der Mittelstimmen in Bachs *DEh* „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ identisch ist mit der Technik einer Variation aus dem Partitenwerk Böhms über denselben Choral. In beiden Fällen bilden die oben besprochenen 8-Tonfiguren den Kontrapunkt. Die nebeneinander gestellten Anfangstakte mögen die Übereinstimmung andeuten:

Böhm:



Bach, *DEh*:



Die Verbindung wird noch klarer, wenn wir die 4. Variation aus Bachs Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ dazwischen stellen. Denn diese verzichtet zunächst ebenso wie die Böhmische auf eine

selbständige Baßstimme, stellt aber in Takt 1 die erste Tonleiterfigur bereits so um, wie es im DCh der Fall ist:



Um den Hintergrund zu vervollständigen, aus welchem Bachs DCh erwächst, sei noch bemerkt, daß das Motiv der Pedalstimme schon in der Partite „O Gott, Du frommer Gott“, und zwar in Variation 4, als Unterstimme eines Viciniums verwandt ist.

Bezüglich der Gestalt eines Skalenkontrapunkts als Sextole läßt sich bei Böhm kein gültiges Vorbild für Bach nachweisen. Die Figuration der beiden DCh „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ und „Wir Christenleut“ weist zunächst zurück auf Variation 8 von „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ und weiter auf Variation 7 von „O Gott, Du frommer Gott“. Darüber hinaus aber werden die fehlenden Böhmischen Musterstücke ausgezeichnet ersetzt durch zwei $12/8$ -Variationen aus einer Choralpartite von F. W. Zachau über „Jesu, meine Freude“¹⁾. Die eigenartige komplexe Motivik, die in beiden Variationen dieselbe ist, — man vergleiche die Figurationsstimmen miteinander:



hat Bach in ihre Bestandteile zerlegt, um sie für eine getrennte Manual- und Pedalfigur gesondert zu verwerten. Den Sextolen der Zachauschen Figur entsprechen nämlich in den beiden DCh die Kontrapunkte des Manuals:



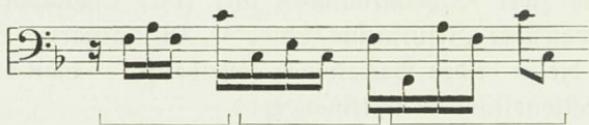
¹⁾ Neudr. in „Denkmäler deutscher Tonkunst“ Bd. 21/22 (Seiffert).



während die Triolenform im Pedal figurirt:



Jene kreisende Figur, die wir bereits oben in einer Partita A. N. Wetters entdeckten — sie findet sich auch in J. H. Buttstedts Variationen über „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ — tritt bei Böhm („Gelobet seist Du, Jesu Christ“, Bar. 5)¹⁾ in virtuoser Scheinstimmigkeit auf:



Bach wendet diese Figur zunächst in Variation 17 seiner Partite „Mein Gott in der Höh' sei Ehr'"²⁾ noch ganz in der Manier Wetters an. Die Kontrapunkte lauten:



In der späteren Partite „O Gott, Du frommer Gott“ enthält der Anfang des zweiten Teils von Variation 9 dieselbe Figur in der Unterstimme, und zwar diesmal mit dem charakteristischen „Untersatz“ Böhm's. Von da nimmt sie Bach zum Kontrapunkt des OCH „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“, und zwar in Böhm's Manier

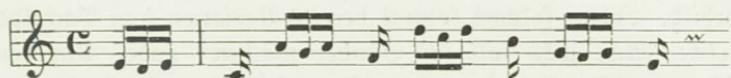
¹⁾ Sämtl. Werke, Bd. I, S. 115 f.

²⁾ B.-G. Bd. 40, S. 195 f.

— einzeln und als Scheinstimme — zum Pedalbaß. Die ältere Form aber tritt in den Mittelstimmen auf, wobei der Tenor unter der dritten Zeile ein prächtiges Reihengebilde aus ihr entwickelt:



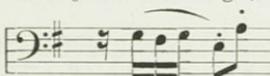
Eine andere Figur  steht beispielsweise in Variation 1 und 5 von A. N. Wetters „Jesu meine Freude“ (siehe oben). Hier ist sie auch bereits einstimmig verarbeitet (Var. 5); dasselbe tut Böhm zu Anfang der Variation 6 von „Wer nur den lieben Gott läßt walten“:



In Wetters Art bringt Bach dieses Motiv etwa zu Beginn der Variationen 7 und 10 von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“. Über Böhms Technik aber schreitet er hinweg zur Bildung der Oberstimme in Variation 4 seiner Partite „O Gott, Du frommer Gott“, wobei mit einem Nebenmotiv (β) ein Komplex gebildet wird:



Auch diese Figur hat Bach im Orgelbüchlein als Kontrapunkt verwendet, zunächst in „Alle Menschen müssen sterben“. Hier enthält sie nahezu jeder Takt, und zwar mit angehängtem „Unter-“

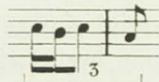
bzw. „Aufsatz“, als etwa  o. ä. In „Lob sei dem allmächtigen Gott“ ist die ganze Pedalstimme aus ihr gebildet, wobei die Sechzehntelpausen durch orgelmäßige Überbindungen ersetzt sind:



Der DCh „Christ ist erstanden“ enthält in jedem seiner drei Verse diese Figur als Kontrapunkt:



Die Sechzehntelbewegung in „Christ lag in Todesbanden“ wird vom selben Motiv beherrscht; das erste Intervall ist fast immer zur Terz erweitert (vgl. aber L. 2 und 8/9). Schließlich entdeckt man im Kontrapunkt von „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist“ auch noch die Triolenvariante:



Scheinend so originelle Gestaltung Bachs hat ihr geschichtliches Vorbild. Einem solchen kommt bereits Variation 4 in Pachelbels Partite „Ach, was soll ich Sünder machen“ nahe. Am deutlichsten vertritt aber einen Hinweis auf Bachs DCh S. H. Buttstedt in seiner Partita „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“¹⁾, wo die Baßstimme der 6. Variation also lautet:



Eine Figur  läßt sich sowohl bei Froberger als auch Pachelbel nachweisen. Böhm setzt sie in Versus 1 seiner Orgelchoralpartite „Christe, der Du bist Tag und Licht“²⁾ und bildet daraus die Reihe:

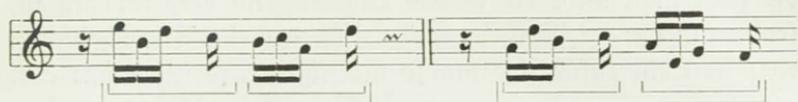


Auch in L. 13–15 von Versus 3 ist dieses Motiv in der Oberstimme anzutreffen. Aus ihm baut Bach die fünfte Partite von „Christ,

1) Königsberger Autograph Walthers.

2) Neudr. u. a. bei Straube, Alte Meister, Nr. 2.

der Du bist der helle Tag". Dieses Stück ist aber wiederum das Vorbild geworden für den OCh „Vater unser im Himmelreich“: hier wie dort werden Komplexe gebildet, indem der Originalfigur ihre Krebsform oder Umkehrung angehängt wird:



Schließlich bildet Bach dasselbe Motiv noch zu einer Pedalfigur um, welche die Baßstimme vom OCh „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ enthält; der Quartsprung wird hierbei zur Oktav gedehnt:



Im OCh „Jesu meine Freude“ findet sich ein wichtiges Motiv, welches Bach nicht aus der Richtung Pachelbels oder Böhms zu geströmt sein kann. Aus ihm ist auch das Kontrasubjekt der Gegenstimmenfuge einer „Fantasia sopra: Jesu meine Freude“ (P. VI, 29) gestaltet:



Der geschichtliche Zusammenhang zwischen den beiden Kompositionen ist damit erwiesen. Außerdem benutzt der OCh „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ diesen Kontrapunkt, der aber durch „Sündenchromatik“ zu



zweite Variante enthält wohl Partita 6 von „O Gott, Du frommer

Gott“ in der Figur

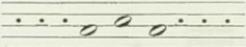


gut als Vorform angesehen werden kann. Dagegen erscheint es nicht ausgeschlossen, daß Bach die „Tabulatura nova“ Scheidts gekannt hat; in diesem Falle hätte er nämlich ein von Scheidt verhältnismäßig häufig angewandtes neutrales Standmotiv



unverändert übernommen!¹⁾

Schließlich bleibt noch eine charakteristische Figur zu erwähnen, die zwar nicht mehr bis in das Orgelbüchlein vorgedrungen ist, sondern nur in der Partitentechnik Bachs noch eine Stelle gefunden hat; sie weist dafür eine um so mächtigere Traditionslinie auf.

Es handelt sich um das Motiv , das zunächst im frühbarocken Orgelchoral eine wichtige Rolle spielt, weil es Imitationskontrapunkt ist zu allen Cantus firmus-Abschnitten, die die Form  aufweisen. So tritt es z. B. in Be-

arbeitungen des „Magnifikat 9. Toni“ („Meine Seele erhebet den Herrn“) auf, wie neben Scheidts Beispiel — das schon zu Beginn des vorliegenden Abschnittes gezeigt wurde — auch der Anfang von Delphin Struncks (1601–1664) Arbeit über den gleichen Choral beweist:²⁾



Losgelöst vom Choral und als neutrales Motiv behandelt tritt die Figur nun in den weltlichen Variationen und Choralpartiten Pachelbels und Bachs auf; vergleiche den Anfang von Variation 1 der „Aria Quinta“ aus Pachelbels „Hexachordum Apollinis“ (1699):



1) Vgl. Tab. Nov. I, Nr. 1, B. 1 (T. 21 f.) u. a. m.

2) Neudr. bei Straube, Choralvorspiele alter Meister, Nr. 36.

Bach übernimmt das Motiv zunächst in Variation 4 der Partite „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, wobei er es zur Scheinstimme ausspinnnt; die Terz wird zur baßmäßigen Oktave erweitert:



Endlich gestaltet er aus seiner Originalfassung die Figuration der dritten Partita von „Christ, der Du bist der helle Tag“. Hätte Bach das Orgelbüchlein vollendet, so würde uns sicher ein Choral mit dem soeben besprochenen Motiv als Kontrapunkt begegnen.

Als ein Zeichen dafür, wie bewußt Bach sich in seinem Orgelbüchlein von der Durchimitation des Chorals zur neutralen Partitenfiguration hingewendet hat, mag gelten, daß diese Satztechnik sogar in dem herrlichen „O Mensch beweine dein Sünde groß“ als Hintergrund durchscheint. Man sehe sich die Mittelstimmen unter der vierten Choralzeile („Den Toten er das Leben gab“) daraufhin an!

Im vorletzten Takt dieses Stückes versieht Bach die Schlußkadenz mit einem „Tonika-Terz-Wechsel“: die Durterz g (Choral) wandelt sich in die Mollterz ges. Die Kenntnis dieser harmonischen Delikatesse dürfte Bach aus den Werken Frobergers, Buxtehudes und Böhms geschöpft haben, wo diese eigentümliche Kadenzchromatik öfters anzutreffen ist. Bei Froberger weisen viele Sätze von „Dur“-Suiten an den Kadenzstellen diesen Tonika-Terz-Wechsel auf, auch Variation 2 der „Mayerin“-Suite enthält ihn am Schluß. Bei Buxtehude findet sich ein prächtiges Beispiel in der Orgelfuge g-moll (B-dur-Kadenz des letzten Teiles)¹⁾:



¹⁾ Orgelwerke Bd. I, Nr. 14.

Bach-Jahrbuch 1929.

Ebenso macht Böhlm häufig Gebrauch von der Tonika-Mollterz in der Durkadenz, so am Ende des Präludiums zur C-dur-Fuge¹⁾, am Ende des ersten Abschnittes vom Capriccio D-dur²⁾, in mehreren Suiten und in Partita 10 und 11 von „Freu Dich sehr, o meine Seele.“

Um das Bild zu vervollständigen, das wir bis jetzt von der Satztechnik des Orgelbüchleins und ihrer Verwurzelung in der Choralpartite entwarfen, muß die Behandlung der Pedalstimmen noch erläutert werden. Daß sie eine selbständige und bedeutende ist, geht schon aus dem bekannten Titel des Autographs hervor. Unser Interesse beanspruchen dabei natürlich nur diejenigen Pedalsätze, bei denen es wirklich auch zu einer motivisch abgesonderten Stimmführung kommt, die also entweder einen laufenden oder motivisch gegliederten Baß führen oder aber den Cantus firmus enthalten, sodaß ein Kanon zwischen Oberstimme und Pedalstimme entsteht. Soweit selbständig figurirte Bässe in den DCh vorkommen, finden sie sich bereits in einigen Variationen der Partiten vorgebildet. Variation 4 von „O Gott, Du frommer Gott“ bietet

z. B. ein Baßmotiv , welches unverändert im

DCh „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ als Pedalstimme wiederkehrt. Ohne „Untersatz“ erscheint es in den Bässen von „Erstanden ist der heilig Christ“ und „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“. Man vergleiche damit etwa Variation 14 von Böhms Partite „Jesu, Du bist allzu schöne“, in deren erstem Teil der Baß gegen die Sechszehntel- und Achtelbewegung der Oberstimmen die Eigenrhythmik

 durchführt. Als ein bedeutender Vorläufer Bachs auf diesem Gebiet der selbständigen Pedalmotivik muß aber Buxtehude genannt werden. Buxtehude besaß — im Gegensatz zu Lunder oder Böhlm — eine große Vorliebe für ostinate Formen; seine Orgel-Passacaglien und Chacconnen liefern Musterbeispiele einer thematisch selbständigen Pedalstimmführung. Allerdings tragen seine ostinaten Bässe in diesen großen Formen nicht den Charakter kleingliedriger Figurationsmotivik, sondern gleichen vielmehr einem Cantus firmus. Aber schon durch Einfügen

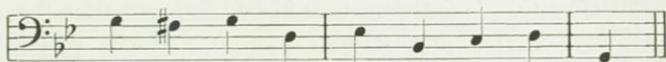
1) Neudr. bei Straube, Alte Meister usw., Neue Folge, Bd. I (Nr. 1).

2) Sämtl. Werke, Bd. I, S. 18.

von Pausen tritt in gewissem Sinne eine Zergliederung des Basso ostinato ein; solche „durchschossene“ Bässe treten öfters in irgend einer Variation auf, z. B. in der c-moll-Ciaccona:¹⁾



Nun wendet Buxtehude die Ostinatotechnik nicht nur in ihren großen Originalformen an, sondern baut sie in kleineren Dimensionen auch bei gewöhnlichen Präludien usw. ein; so ist der Schlußteil von Präludium und Fuge g-moll²⁾ über den Ostinato



gebaut, der letzte Abschnitt („Presto“) einer anderen freien Komposition wird direkt „Ciaccona“ überschrieben³⁾. In einigen wenigen Beispielen aber schrumpft der ostinate Baß zu einem kurzen Motiv zusammen, wie die nachstehenden Takte aus dem c-moll-Präludium⁴⁾ beweisen:

1) Neudr. bei Straube, Alte Meister usw., Neue Folge, Bd. I (Nr. 4).

2) Ebd., Bd. I, Nr. 5.

3) Orgelwerke, Bd. I, Nr. 4.

4) Ebd., Nr. 13.

Ein zweites Beispiel steht am Schluß von Präludium und Fuga d-moll¹⁾. Der motivische Pedalstimmensatz vieler DCh ist damit vorgebildet.

Die laufenden Bässe, wie sie die DCh „Ich ruf zu Dir“, „Der Tag der ist so freudenreich“, „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, „Es ist das Heil uns kommen her“ und „Vom Himmel hoch“ aufweisen, sind in der vorbachischen Choralpartite längst heimisch gewesen. In Bachs eigenen Partiten finden sich typische Vertreter dafür: Variation 3 in „Sei gegrüßet Jesu gütig“ und Variation 12 in „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“. Die letztere deutet natürlich auf die mitteldeutsche Tradition, und in der Tat enthalten Partiten von Buttstedt, Better und Zachau häufig Beispiele dieser Art, worin der linken Hand ständige Achtelbewegung, der rechten aber Sechzehntel zugeteilt sind. So beginnt Variation 6 von Better's „Jesu meine Freude“:



Solche laufenden Manualbässe besitzen auch Variation 3 von Buttstedts Partita „O Gott Du frommer Gott“ und Variation 8 von Zachaus Partite „Jesu meine Freude“. Ähnlich gebildet ist Böhm's Partita 6 von „Jesu, Du bist allzu schöne“.

Von einer anderen noch viel älteren Technik macht Bach Gebrauch so oft er in einem DCh als Pedalstimme den Cantus firmus setzt. Dabei ist die Lage der Pedalstimme dreimal Tenor und zweimal Baß. In der Bevorzugung der Mittelstimme als Cantus firmus-Träger scheint demnach Bach Scheidt näherzustehen als Pachelbel, da der letztere in seinen Orgelchorälen — einen einzigen Ausnahmefall abgerechnet — den Choral nur als Diskant oder Baß, d. h. stets als Außenstimme vortragen läßt. Indessen bevorzugt Bach — auch in seinen übrigen Orgelchorälen — die Tenorlage vor der Baßlage wohl nicht so sehr aus Neigung zum Alten, als viel-

1) Orgelwerke Bd. I, Nr. 10.

mehr, um sich dadurch die Freiheit einer generalbaßmäßigen Fundamentstimme zu retten. Im Orgelbüchlein treten nun solche Pedal-Cantus firmi immer nur mit einer Führung des Chorals im Diskant zusammen als Kanon auf. Diese Tatsache, daß Bach im Orgelchoral Kanons schreibt, hat bisher nur sehr wenig Interesse erregt¹⁾; bekanntlich ging sogar Schweitzer direkt an ihr vorüber, als er schrieb (a. a. O. S. 461): „Die häufige Verwendung des Kanons in den Chorälen des Orgelbüchleins hat keine poetische Bedeutung“. Es sind aber zwei schwerwiegende Gründe vorhanden, die uns veranlassen müssen, die im Orgelbüchlein (und damit auch in den übrigen Orgelchorälen) enthaltene Kanonik nicht als ein bloßes technisches Raffinement zu werten und im übrigen zu übersehen. Denn einmal weicht Bachs Verfahren hierin insofern gänzlich von der bisher üblichen Tradition ab, als er nicht die kontrapunktierenden Stimmen, sondern den Choral-Cantus firmus selbst im Kanon führt. Nach der alten Manier setzte man nämlich die Gegenstimmen im Kanon, wie etwa das folgende Beispiel von Weckmann (1621–1674) zeigt (Anfang von Variation 4 über „Es ist das Heil uns kommen her“)²⁾:



Außerdem aber steht die Annahme einer rein artistischen Verwendung des Kanons im Orgelbüchlein im schärfsten Widerspruch zu der darin verwirklichten Tendenz, die zeilenweise Durchimitation des Cantus firmus durch eine der Chormelodie gegenüber neutrale Gegenstimmführung zu ersetzen, denn eine im Kanon zum Cantus firmus gesetzte Stimme ist ja, rein technisch betrachtet, nichts als eben eine derartige Durchimitation der Chormelodie.

1) Bis jetzt ist nur A. Schering in seiner Studie „Bach und das Symbol“ (Bach-Jahrb. 1925) auf die Kanonfrage bei Bach näher eingegangen, allerdings ohne dabei die Orgelwerke besonders zu berücksichtigen.

2) Aus Ms. K. N. 209 der Stadtbibliothek Lüneburg.

Darin liegt der Fingerzeig auf eine über das rein Kunstmäßige weit hinausgehende Bedeutung der Orgelbüchleinskanonik, nämlich auf ihren Charakter als Symbol. Der ausschließliche Gegenstand dieser Symbolik im Orgelbüchlein ist aber, wie oben schon angedeutet, der Choral, der nicht nur „als Verkörperung des Dogmas schlechthin“, sondern darüber hinaus als Symbol der Person Christi, des göttlichen Willens und von Gottes Wort zu gelten hat. Daraus ergibt sich für den Choralkanon die Symbolbedeutung der Nachfolge Christi, des Gehorsams gegen Gott und der Einheit des göttlichen Worts mit seinem göttlichen Lehrer. Dementsprechend sind die Kanons im Orgelbüchlein auszulegen. So ist der Kanon im DCh „In dulci jubilo“ auf die Worte des zweiten Verses zu beziehen: „Trahe me post te!“, mithin als Symbol einer Imitatio Christi aufzufassen. Der Kanon in „Liebster Jesu, wir sind hier“ stellt symbolisch die mystische Einheit von Gottes Wort und Gottes Sohn dar, entsprechend dem Text: „Dich und Dein Wort anzuhören“. Analog ist die Cantus firmus-Kanonik zu deuten in „Gottes Sohn ist kommen“ und „Erschienen ist der herrlich Tag“ (Weihnachten, Auferstehung!). Schließlich erscheint ein Choralkanon in vier Liedern, die der Passionszeit angehören („Christe, Du Lamm Gottes“, „Christus, der uns selig macht“, „Hilf Gott, daß mirs gelinge“, „O Lamm Gottes unschuldig“); hier ist der Kanon jedesmal das Sinnbild dafür, daß Christus den Willen seines Vaters erfüllt: „Ja, Vater, ja von Herzensgrund, / leg auf, ich wills gern tragen; / mein Wollen hängt an Deinem Mund, / mein Wirken ist Dein Sagen!“ (Paul Gerhardt)¹⁾.

3. Die großen Choräle.

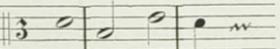
Mit der Eroberung der weltlichen Partitentechnik für den Orgelchoral, wie sie Bach im Orgelbüchlein gelang, war eine glückliche Lösung in der Durchführung des Einheitsgedankens gegeben.

¹⁾ Daß derselbe Hang zur kanonischen Arbeit im Orgelchoral auch bei Joh. Gottfr. Walther (1684—1748) hervortritt, erscheint bemerkenswert. Denn dieser war mit Bach blutsverwandt durch ihre gemeinsamen mütterlichen Vorfahren, denen wohl beide Meister das Erbgut mystischer Neigungen zu verdanken haben. Vgl. Hugo Lämmerhirt, Bachs Mutter und ihre Sippe (Bach-Jahrb. 1925).

Hierzu liegt der Grund in der Übereinstimmung der äußeren und inneren Formgebung: die Beschränkung auf ein einziges Motiv erscheint mit dem engen Rahmen des partitenmäßigen Kleinformats aufs ursprünglichste verwachsen. Eine Auseinandersetzung mit den traditionellen Formtypen, zu denen der Orgelchoral im Laufe des 17. Jahrhunderts herangereift war, hat Bach damit eindeutig vermieden. Sobald er an größere Formen herantrat, reichte das Mittel einer zur Einheitsstruktur fixierten Kleinmotivik nicht mehr aus. Über einen Cantus firmus von einigen Duzend Semibreven, der dazu noch mit Zwischenpausen versehen ist, ein einziges Motiv hinwegzuheben, würde unerträgliche Monotonie erzeugen.¹⁾ Bach sah sich deshalb vor die Wahl gestellt, entweder die historischen Formen mit ihrer inneren Vielgliedrigkeit zu übernehmen, oder das Einzelmotiv des Orgelbüchleins durch ein Satzgebilde von größerer Ausdehnung und mehrteiligem Aufbau zu ersetzen.

Einen Beweis dafür, wie stark Bach sich dieser Alternative bewußt war und jeden schwächlichen Kompromiß scheute, enthält die Tatsache, daß er in einer nicht geringen Zahl seiner Orgelchoräle die Arbeitsweisen seiner Vorgänger getreulich kopierte. Es lassen sich Stücke Bachs finden, deren einige ausgesprochen den Charakter der Scheidt-Pachelbeltypen tragen, andere hingegen scharf die Züge Buxtehudes aufweisen. Schließlich hegt Bach sogar für einen erst spät — bei Böhm — auftretenden rationalisierten Mischtypus eine gewisse Vorliebe. Alle diese Formen, die Bach hier aufgriff, besitzen trotz ihrer sonstigen Verschiedenheiten ein gemeinsames Merkmal, das ihre Zugehörigkeit zu demselben Jahrhundert aufdeckt; es liegt in der Bedeutung der Imitationstechnik, die für sie

¹⁾ Das beweisen Beispiele von Weckmann (1621—1674) zu Genüge, wie etwa Bar. 2 seiner Choralbearbeitung „O lux beata trinitas“. Hier liegt der Choral in ganzen Notenwerten im Diskant; die Gegenstimmen aber führen unter ihm ein regelrechtes Ricercar aus, dessen 24 Einsätze (resultationes) ganz allein

von dem einzigen Motiv  — dem Anfang der vierten

E. f.-Zeile im Krebsgang — bestritten werden. — Bach hat sich darin nur ein einziges Mal versucht, als er für den III. Teil seiner „Klavierübung“ das große „Kyrie“ schrieb (P. VII, 39a—c). Doch beweist bereits die im „Christe“ einsetzende Zwischenspieltechnik, daß er von einer konsequenten Durchführung der Monomotivik Abstand nahm.

grundlegend ist. Ohne Anwendung von Imitationen läßt sich kein Orgelchoral Scheidts, Buxtehudes und Pachelbels denken. Ein Unterschied liegt nur darin, daß Scheidts Imitieren vorwiegend intonativen und figurativen Zweck hat, Buxtehude hingegen dieselbe Technik mehr zur Gliederung benutzt und Pachelbel zwischen beiden die Mitte hält. So ergeben sich hinsichtlich der Imitationsverwertung folgende drei Typen:

I. Scheidtscher=Typus:

Vorimitation	1. Zeile	2.	3.	4.	5. ...
der 1. Zeile					
(intonativ)	Begleitimitationen (figurativ)				

II. Buxtehudescher=Typus:

Vorimitation	1. Zwischen-	2. Zwischen-	3. ...
	Zeile	Zeile	Zeile ...
	imitation	imitation	

III. Pachelbelscher=Typus:

Die Vorimitation der ersten Zeile ist oft zu einer Vorspielfuge ausgebaut; es folgen alsdann Begleit- oder Zwischenimitationen, wie in I und II, die aber auch öfters durch freie Figurationen ersetzt werden.

Von diesen Unterschieden abgesehen, wird aber die Imitationstechnik von den Meistern des 17. Jahrhunderts ganz ohne irgendwelche Einschränkung durch symbolisierende oder vereinheitlichende Tendenzen gehandhabt; ihr ursprünglicher Sinn, der auf die Erzeugung eines reichen Formenschatzes hinzielt, wird erfüllt, indem man sie eine Reihe verschiedener Themen, im Orgelchoral also sämtliche Choralzeilen, nacheinander „durchimitieren“ läßt. Denn diese Technik gehört ursprünglich einem Bezirk des Musikschaffens an, der den Erfindungsgeist wesentlich nach dem Punkte hin orientiert, der damals von den Theoretikern (Mattheson u. a.) als *locus notationis* bezeichnet wurde¹⁾. Man erkennt diesen Punkt am deutlichsten, wenn man die Methoden betrachtet, welche Scheidts großer Zeitgenosse, Mich. Praetorius (1571–1621), für die Technik der Fuge verordnet: „Man mache viel oder wenig,

¹⁾ Vgl. hierzu A. Schering, *Geschichtliches zur Ars inveniendi in der Musik.* (Peters-Jahrb. 1925.)

man digredire, addire, detrahire, fehre vnd wende es wie man wolle dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnd nachdencken aus allen winkeln zusammengesucht werden muß, wie vnd vff mancherley Art vnd weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, duplirt, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich vnd annuhtig zusammen gebracht, vnd biß zum ende hinausgeführt werden könne.“ Darin ist zugleich auch der Maßstab enthalten für eine Beurteilung der „Tabulatura nova“. Man kann diesem Werke Scheidts nicht gerecht werden, ohne zu erkennen, daß darin geradezu das Ideal aufgestellt wird für eine Technik des Orgelchorals, deren Fäden in jenen „notativen“ Erfindungsbegriff zusammen laufen, und die deshalb die Imitation zu ihrem Prinzip macht. Dieselbe grundsätzliche Geltung bewahrt sie noch im Werk Pachelbels, wie auch Buxtehudes, obwohl ihre Ausführung bei beiden Meistern eine ganz verschiedene ist, da der eine zu mystisch-phantastischer, der andere aber zu zweckhaft-rationalistischer Formgebung neigt. Im engen Zusammenhang steht damit die Art ihrer Cantus firmus-Behandlung: Pachelbel schließt sich darin Scheidt an, indem er den Choral in strenger Unberührtheit einherziehen läßt, während Buxtehude die einzelnen Zeilen des Chorals reich mit Trillern, Verzierungen und Kadenzläufen behängt. Diese Technik der Cantus firmus-Kolorierung hat für die norddeutsche Schule überhaupt grundsätzliche Bedeutung. Sie entspringt aus einem klaren Bekenntnis zu jener mystischen Religiosität, welche die Brücke von der reformatorischen Frömmigkeit zum Pietismus darstellt und in der Musik des deutschen Nordens die Generationen von Scheidemann bis Böhm beherrscht. Dagegen läßt sich Bachs Gesinnung nicht einseitig auf diese Richtung beschränken: sie nimmt zwar ihren Ausgang daher, erhebt sich aber im Laufe des Lebens mehr und mehr auf die Stufe eines höchst persönlichen Glaubensverhältnisses zu den Heilsymbolen der orthodoxen Kirchenlehre. Dementsprechend nimmt die Cantus firmus-Kolorierung keine hervorragende Stellung bei Bach ein; dafür tritt die Interpretation des Choraltextes durch „Abmahlung“ (descriptio) eines feinen objektiven Inhalt charakterisierenden Grundaffekts, einer darin angedeuteten Bewegung, Zahl usw. in den Vordergrund.

Die Orgelchoräle, welche Bach in der Art dieser älteren imitierenden Satzweisen geschrieben hat, lassen sich zum größten Teil eindeutig auf einen der Typen des 17. Jahrhunderts oder eine Mischung derselben zurückführen.

a) Dem Scheidtschen Typus nähern sich am meisten „Vater unser im Himmelreich“ (P. VII, 53) und „Wir glauben all an einen Gott“ (P. IX, S. 51). Hier wird nur die erste Zeile vorimitiert, oder die Imitationen der übrigen Zeilen treten wenigstens an Gewicht und Bedeutung hinter der ersten zurück. Die übrigen vier noch hierher gehörigen Bearbeitungen benutzen zwar Scheidts Satztechnik, verknüpften aber damit die gleichmäßige alle Zeilen vorimitierende und scharf gliedernde Formgebung Buxtehudes. Eine „Fuga sopra: Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (P. VI, 21) gibt gewissermaßen nur ein nacktes Schema. Die Künstlichkeit der Stimmführung ist auf ein Minimum beschränkt, sofern die Mensur des Chorals in Cantus firmus und Gegenstimmen dieselbe ist, keine Umkehrungen auftreten und eine Belastung der Vorimitationen mit selbständigen Kontrapunkten vermieden wird.

In dieser Hinsicht lassen dagegen die beiden Bearbeitungen von „Aus tiefer Not“ im III. Teil der „Klavierübung“ keinen Wunsch offen. Das kleinere vierstimmige Stück führt gegen seinen Cantus firmus ständig in Eng- oder Weitführung die ganze jeweils herrschende Choralzeile, und zwar 1. dauernd in Verkürzung auf Achtelnoten, 2. stets sowohl vor, als auch während und sogar nach dem Erscheinen der Choralzeile und 3. immer auch zugleich in ihrer Umkehrung. Eine derartige Gleichmäßigkeit im Aufbau ist bei Scheidt nicht anzutreffen; die rhythmische Gleichförmigkeit des ganzen Stückes, wie auch die klar abgesetzten Schlüsse am Ende jeder Zeile (Z. 15, 29, 43 und 57) lassen die rationale Durchführung dieser Arbeit — nach Analogie des Buxtehudeschen Typus — erkennen. Viel interessanter ist die große sechsstimmige Bearbeitung ausgeführt: hier imitieren die Gegenstimmen ebenfalls regelmäßig zu jeder Zeile, aber zum größten Teil voraus, so daß höchstens ein Einsatz noch nach dem Cantus firmus erscheint. Umkehrungen der Zeilen finden — im Gegensatz zum vorigen Stück — hier nicht statt; dafür treten zu den Imitationen noch kleine Kontrapunkte hinzu, die besonders in der vierten und fünften Zeile charakteristisch geformt

sind und sich auch nach dem Aufhören der Imitationen über den Cantus firmus hinweg fortspinnen. Dazu vergleiche man etwa den Anfang einer Scheidtschen Choralvariation, wo ebensowohl die Vorimitation, wie auch der Cantus firmus ähnlich kontrapunktiert sind, wie im Bachstück die letzte Zeile (L. 42 ff.):

Tab. Nov., I, 12, B. 5.

Bei Bach kommt aber noch hinzu, daß er jeder Imitation einen Comes in Engführung beigefügt, so daß ihre Einsätze paar-

weise erfolgen. Die Möglichkeit dieser Kombination erringt sich Bach durch künstliche Rhythmisierung des Chorals (L. 42 ff.); auch Scheidt sieht sich bei paarigen Imitationen zu derartigen Verzerrungen der Melodie gezwungen, z. B. in der Schlußzeile von „Veni redemptor gentium“ in B. 1:

Tab. Nov., III, 11, B. 1.

Da Bach diese künstliche Stimmführung noch mit charakteristischen Kontrapunkten belädt, so läßt sich wohl sagen, daß er Scheidt hinsichtlich dessen, was nach dem Begriff des locus notationis zu leisten ist, sogar übertrifft. Das tut er auch bezüglich der Stimmenzahl (6!), da Scheidt über vier nie hinausgeht. Dagegen liegt ein Vergleich mit Praetorius und Weckmann nahe, in deren Bearbeitungen öfters ein derartig konzentrierter 5–6stimmiger Satz waltet.

b) Ganz nach Pachelbelschem Muster sind die Choräle „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ und „Nun danket alle Gott“ gearbeitet. Das erste der beiden Stücke mutet wie die Kopie eines Pachelbelschen Diskantchorals an; man braucht bloß einige Takte aus dessen Bearbeitung von „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist“ ins Auge zu fassen, um zu erkennen, daß Bach hier Pachelbel geradezu abgeschrieben hat:

Pachelbel, „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist“ (Takt 1f.)

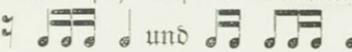
The first system of musical notation shows the beginning of the piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff has a whole rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

The third system of musical notation continues the piece. The treble staff has a whole rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

The fourth system of musical notation continues the piece. The treble staff has a whole rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Besonders verblüffen hier T. 6 und 12/13, denen bei Bach T. 8 und 11–13 entsprechen; auch findet sich in Bachs Stück 6 Takte vor Schluß jene freie Form des Zwischenspiels — als Ersatz einer Vorimitation —, die bereits oben als ein Charakteristikum Pachelbels dargestellt wurde. — Die Bearbeitung „Nun danket alle Gott“ zeichnet sich zunächst vor der vorigen durch reichere Figuration aus; in dieser Hinsicht könnte Pachelbels Arbeit über „Gott hat das Evangelium“ als Muster gedient haben, worin sich dieselbe Untermischung von Sechzehntelfiguren, wie



vorfmdet. Sonst weist aber Bachs Komposition im Gegensatz zur Bearbeitung des Weihnachtschorals einige wesentlich originelle, Pachelbel fremde Züge auf: an manchen Stellen herrscht ein sehr virtuoser Satz, der sich besonders in typischen Pedalfiguren ausprägt (T. 5 f., 38 f.); die Stimmführung wird mitunter expressiv (Quinten und Sexten; vgl. T. 12 f., 44). Der schlichte Manualspielsatz und die kantable Setzweise Pachelbels werden hier von spezifisch norddeutschen Elementen überbaut.

c) Den reinen Buxtehude-Typ vertreten „Vater unser im Himmelreich“ (P. IX, S. 72) und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ aus der „Klavierübung“ (P. VI, 9). Die beiden Stücke verhalten sich zueinander, wie die beiden vorhergehenden: die Komposition des deutschen „Gloria“ ist satztechnisch konzentrierter, spieltechnisch virtuoser gehalten als die Bearbeitung des „Vater unser“.

d) In zwei weiteren Beispielen benutzt Bach eine Spätform, die bei Böhms¹⁾ zuerst auftritt und geradezu als Umkehrung des Buxtehude-Typus erklärt werden kann: Der Cantus firmus liegt hier im Baß; die vor jeder Choralzeile eintretenden Vorimitationen sind breit ausgesponnen (Weitführungen!) und haben mit dem Cantus firmus einerlei Mensur (Viertelnoten!). Die zugehörigen Stücke sind „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (P. VII, 55) und „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (P. IX, S. 53). Dabei vermischt Bach in dem Weihnachtschoral mit Böhms Form die

¹⁾ Orgelwerke Bd. 1, S. 134 („Vater unser im Himmelreich“, B. 2) und S. 152 („Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort“). Das letztere Stück wird charakteristischerweise in verschiedenen Handschriften teils Buxtehude, teils Pachelbel und teils Böhms zugesprochen.

Satztechnik Pachelbels; man vergleiche z. B. die folgende Stelle (L. 31/32), die eine typische Tetrachordformel (siehe oben) enthält:



Die Komposition des Psalmliedes weist noch größere Ausdehnung auf; Bach arbeitet hier auch im Satz nach Böhms Weise; für seinen eigenen Stil sind nur die kanonischen Führungen des Cantus firmus (Zeile 2, 4 und 5!) sehr bezeichnend.

Bevor sich Bach von der Nachahmung dieser historischen Typen abwandte, unternahm er einen Versuch zu ihrer Modernisierung: er hüllte sie in das Gewand der modernen Suitentanzrhythmik. Im Orgelchoral des 17. Jahrhunderts gilt für das eigentliche Choralvorspiel ebenso wie für die frühbarocke Choralvariation un- eingeschränkt der gerade Takt. Bach — und mit ihm auch andere seiner Zeitgenossen, z. B. G. F. Kaufmann — durchstößt diese Ordnung und verbindet die Typen Scheidt-Pachelbels, Burtehudes und Böhms mit den Tanzrhythmen der Gigue ($12/8$), Sarabande ($3/4$) und schließlich auch der Allemande ($4/4$). Der Verschiedenheit ihrer „Temperamente“ entsprechend beanspruchen diese älteren Formen jede ein Genus für sich: die „sanguinisch“ bewegten flüssigen Formen Scheidts und Pachelbels wandeln sich leicht in eine Gigue, die „phlegmatisch“ schleichenden Gebilde, wie sie Burtehude liebt, gehen bequem in das Gewand einer Sarabande ein, und schließlich verschwindet auch Böhms Typus in das Gehäuse einer Allemande.

Die $12/8$ bzw. $24/16$ -Rhythmen der Gigue charakterisieren die beiden Orgelchoräle „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (P. VI, 4) und „Valet will ich Dir geben“ (P. VII, 51). Die in breiten unverzierten Notenwerten ($\underline{\underline{J}}$) gegen rasch eilende Achtel bzw. Sechzehntel gesetzten Cantus firmi verraten eindeutig den Typus Scheidt-Pachelbels:

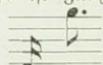
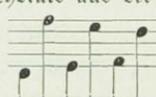
(Z. 6 f. von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“).

Im $\frac{3}{4}$ -Takt der Sarabande bewegen sich zwei Bearbeitungen, die den Buxtehude-Typus repräsentieren; der Cantus firmus ist koloriert und schmilzt ganz in die Struktur der Gegenstimmen ein. Die beiden Choräle sind „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ (P. VI, 37) und „Schmücke Dich, o liebe Seele“ (P. VII, 49). Vgl. den Anfang des letzteren:

Eine fortlaufende, im Gewirr der Stimmen verwobene und verhäkelte Sechzehntelrhythmik, wie sie für

die Allemande charakteristisch ist, ergießt Bach über die Form, die er von Böhmen übernahm. Als zwei treffende Beispiele

geben sich hierfür „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“¹⁾ (P. VI, 31) und „Valet will ich Dir geben“ (P. VII, 50) zu erkennen. Von ersterem mögen die nachstehenden Takte zur Andeutung des Suitensatzcharakters dienen:

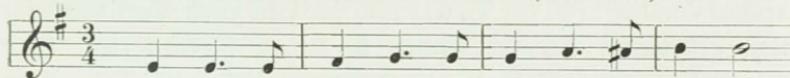
1) In diesem Stück zeichnen sich Zeile 2 und 3 durch symbolische Gestaltung ihrer Kontrapunkte aus. Da der Text zur zweiten Choralzeile lautet: „der von uns den Gottes Zorn wand“, so ist ganz klar, was Bach ausdrücken wollte, indem er hier das Sprungmotiv  als Begleitung setzte. Es wird damit Gottes Zorn als Entfernung zwischen Gott und Mensch vorgestellt, die von Adams Fall bis zur Erlösung durch Christum währt. In der großen Bearbeitung desselben Chorals aus der „Klavierübung“ setzt nun Bach wiederum eine springende Figur  an, die nach obigem nicht anders auszulegen

ist, als daß in ihr die Abnahme der Entfernung zwischen Gott und Mensch, d. h. das Verschwinden des göttlichen Zorns durch Christi Tod ausgedrückt wird („der von uns den Gottes Zorn wand“ — *communio!*). — Schweizers Interpretation dieses Stückes (a. a. O. S. 454) ist zu allgemein, als daß sie hier das Richtige treffen könnte.



In der weltlichen Choralbearbeitung waren die Rhythmen der Tanztypen schon von Buxtehude aufgegriffen worden (siehe oben). Von ihm und später von Böhm sind besonders die Taktformen der Sarabande (Courante) und Gigue mit der Chormelodie zu Gebilden verschmolzen worden, die als die unmittelbaren geschichtlichen Vorläufer der zuletzt erwähnten modernisierenden Orgelchoralbehandlung Bachs erscheinen. Dieser historische Zusammenhang wird am besten durch folgende Beispieltreife erwiesen:

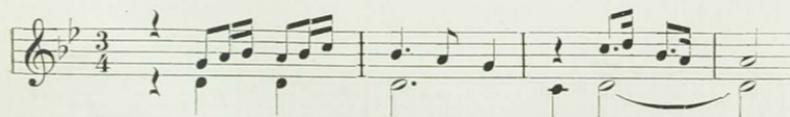
Buxtehude, Partita „Auf meinen lieben Gott“ (Sarabande):



Böhm, Partita „Christe, der Du bist . . .“ (Versus 1):



Bach, Partita „Sei gegrüßet Jesu gütig“ (Versus 10):



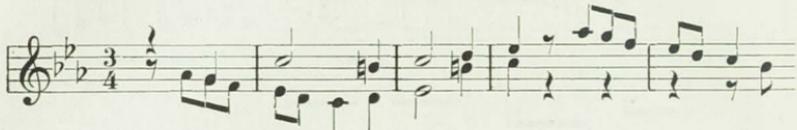
Buxtehude, Partita „Auf meinen lieben Gott“ (Courante):



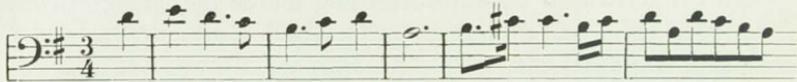
Böhm, Partita „Auf meinen lieben Gott“ (Versus 4):



Bach, Partita „O Gott, Du frommer Gott“ (Versus 7):



Bach, Orgelchoral „Komm heiliger Geist, Herrre Gott“:



Eine kleine Anzahl Bachscher Orgelchoräle gibt sich als Erweiterung des Orgelbüchlein- bzw. des Choralpartitentypus zu erkennen. Als Mittel hierzu dienen:

1. Die Vorbereitung („Intonation“) der ersten Zeile durch eine Vorimitation oder eine sie ersetzende freie Figuration. „O Herrre Gott, Dein göttlich Wort“ (P. IX, S. 66) und „Ach Herr, mich armen Sünder“ (P. IX, S. 67) sind im Stil einer Partitenvarianation geschrieben (Cantus firmus in kurzen Notenwerten, ohne Pausen!); dazu läßt Bach dem ersteren Stück sechs Takte einer Vorimitation vorausgehen, das letztere leitet er (seiner norddeutschen „Façon“ entsprechend) mit phantastischem Laufwerk der rechten Hand ein. Ebenfalls frei figuriert sind vier Takte, welche das Vorspiel zu „Ach was ist doch unser Leben“ introduzieren (P. IX, S. 68); dieses Stück ist ein Muster partitenmäßiger Choralbearbeitung:

(Seite 1)





2. Verlängerung durch eine ausgedehnte Coda. Dafür liefert das Nachspiel zu „Ach was ist doch unser Leben“ einen Beleg (P. IX, S. 69). Diese Komposition, dem soeben erwähnten Vorspiel zugeordnet, weist ebenfalls keine Partitenstruktur auf: der Choral bewegt sich in kurzen Viertelnoten ununterbrochen im Bass und wird ausschließlich von einer einzigen Skalenfigur kontrapunktiert. Bach erweitert den Umfang des Stückes, indem er die Finalis II Takte lang als Orgelpunkt festhält und darüber in virtuosen Läufen eine Coda ausspinnt.

3. Erweiterung durch Zwischenspiele. Das Muster hierzu liefert Bach noch innerhalb der Choralpartite selbst; in seinen Variationen über „Christ, der Du bist der helle Tag“ enthalten die Partiten 3–7 zwischen je zwei Zeilen ein eintaktiges Zwischenspiel, wozu in Part. 5–7 auch noch motivische Antizipationen der vorletzten Cantus firmus-Zeile nach der Weise Böhms treten (siehe unten). In zwei Einzelarbeiten erscheint diese Technik auf das Choralsvorspiel übertragen: „Vater unser im Himmelreich“ (P. V, Anh. II, Var. zu Nr. 47) und „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (P. V, Anh. I, Nr. 7) verbinden mit dem Partitensatz Zeilenzwischenspiele, die im letzteren Stück ganz nach der Art von Part. 3 der obigen Variationen gebildet sind.

Eine Kombination dieser drei Mittel zur Erweiterung der Partitenform enthalten die Bearbeitungen von „O Lamm Gottes unschuldig“ (drei Verse; P. VII, 48), „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (P. V, Anh. II, Var. zu Nr. 52) und „von Gott will ich nicht lassen“ (P. VII, 56).

In einem einzigen Orgelchoral „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend“ (P. V, 26) benutzt Bach eine vierte Möglichkeit zur Vergrößerung des Orgelbüchleintypus, indem er die Mensur des Cantus firmus doppelt so groß nimmt (halbe Noten!). Vorimitation und Zwischenspiele fehlen dafür.

Soweit Bach die historischen Typen übernahm, hielt er auch an der durchimitierenden Satzweise und damit an ihrer inneren Vielgliedrigkeit fest. Um ihre innere Form nach dem Einheitsideal umzugestalten, konnte er das einfache Mittel der Monomotivik (Beschränkung auf eine einzige kontrapunktierende Figur) nicht gebrauchen. Er wählte zu diesem Zweck eine ganz neue Ordnung des Forminneren: ihre Analyse führt nicht mehr unmittelbar auf Figuren und Motive als Bausteine zurück, sondern entdeckt als Gegenstand einfacher Wiederholung die viel größere Einheit einer Organisation jener Elemente zu einem ganzen Satz, der sich in den Gegenstimmen solange wiederholt, als es die Länge des Cantus firmus erfordert. Demnach gliedern sich solche Kompositionen nicht mehr nach dem Figurationsmaterial, sondern nach Perioden, d. h. nach höher organisierten musikalischen Gebilden mehrtaktiger Ausdehnung.

Diese neue Technik des Orgelchorals ist in ihren Wurzeln vorbereitet durch verschiedene auffällige Erscheinungen, die die Geschichte des vorbachischen Orgelchorals aufweist. So zeigt es sich z. B., daß bei den Meistern des späten 17. Jahrhunderts öfters ein Abschnitt aus den Gegenstimmen wiederholt wird, wenn die betreffende Choralzeile, zu der er gehört, im weiteren Verlauf der Choralmelodie wieder auftritt. Ein Beispiel für eine solche teilweise Periodisierung des Gegenstimmenkomplexes ist Pachelbels Arbeit über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“: da die letzte Cantus firmus-Zeile gleich der zweiten ist, so wiederholt P. über ihr wörtlich L. 26—33. Weitere Beispiele finden sich in den beiden Bearbeitungen des Chorals „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ von demselben Meister (D. L. B. IV, 1): in Nr. 68 ist L. 11—15 gleich L. 28—32, und in Nr. 69 L. 48—52 gleich L. 71—75. Man sehe sich dagegen einen Orgelchoral Scheidts an; ein Musterbeispiel dafür, wie Scheidt im Gegensatz zu Pachelbel bei Wiederholung einer Cantus firmus-Zeile stets den Kontrapunkt variiert, sind seine Variationen über „O lux beata trinitas“, in dessen Cantus firmus die zweite Zeile gleich der ersten ist: zur Veranschaulichung folgen aus dem 3. Versus („Choralis in Cantu“, dreistimmig) die Anfänge der ersten und zweiten Zeile:

(Tab. Nov. III, 16, B. 3)

1. und 2.
C. f.-Seile:

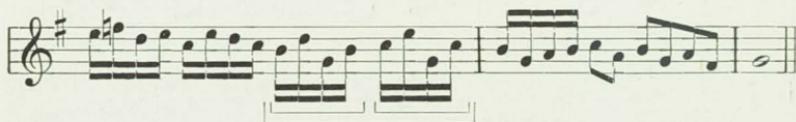
Gegen-
stimmen

1. Seile:
2. Seile:

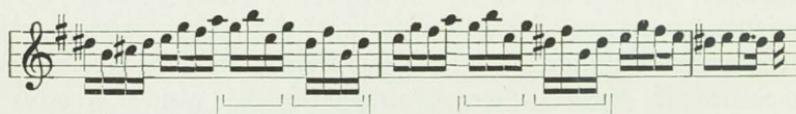
Man erkennt daraus, daß hier eine Entwicklung vom Variationsgedanken zur Einheitsidee vorliegt; mit diesem Streben des spätbarocken Musikers (Vachelbel) nach Vereinheitlichung der Orgelchoraltechnik durch gleiche Kontrapunktierung gleicher Cantus firmus-Teile hängt wohl auch zusammen, daß gerade Bach die Melodie von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ so ungemein häufig bearbeitet hat, denn dieser Cantus firmus ist eine Muster weitgehend rationalisierter Melodiebildung:

Im Gegensatz zu Melodien wie „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ oder ähnlichen bietet natürlich ein derartig uniformierter Cantus firmus die günstigste Gelegenheit zur Wiederholung einer Satzperiode in den Gegenstimmen.

Ansätze zur Periodenbildung zeigen sich fernerhin, wo eine Konservierung der Finalfiguration statthat, d. h. wo die Zeilenendnoten des Cantus firmus jedesmal von gleichen oder ähnlichen Kontrapunkten begleitet werden. Ein prächtiges Beispiel gibt dafür wiederum Pachelbel in seinem Orgelchoral „An Wasserflüssen Babylon“ (Cantus firmus im Baß). Von der dritten Choralzeile bis zur letzten ertönen an ihren Enden Figurationen des Diskants, die in ihrem Kern identisch sind und nur in Gestalt zweier Varianten erscheinen. So lautet die Finalfiguration der siebenten Zeile, nach welcher die der dritten, vierten und achten analog gebildet ist:



Die Variante hiervon steht am Ende der fünften und analog der sechsten Zeile und lautet:



Ganz dieselbe Technik wendet Bach in seinem Vicinium „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (P. VI, 3) an; es tritt hier ebenfalls eine charakteristische Finalfiguration auf, deren Muster (in Zeile 1)



bei allen folgenden Cantus firmus-Zeilen getreu nachgeahmt wird.

Die Periodisierung selbst charakterisiert sich in ihrem Anfangsstadium durch die beiden merkwürdigen Techniken eines Basso ostinato und einer motivischen Ausspinnung des Cantus firmus.

Darüber hat bereits Spitta (a. a. O. I, 200 ff.) berichtet und als ihren Urheber und Vertreter Böhlm bezeichnet. Er hat damit die Bedeutung dieses Meisters für den Orgelchoral aufs schärfste erfaßt: in der Tat leitet Böhlm jene neue Epoche in der Orgelchoralgeschichte ein, in der dem Cantus firmus nicht mehr bloße Reihen figurierender und imitierender Motive, sondern vom Cantus firmus unabhängige und abgerundete Periodenbildungen gegenübergestellt werden. Als Ergänzung zu Spitta sei folgendes bemerkt: die Technik des Basso ostinato im Orgelchoral findet sich nicht nur bei Böhlm, sondern auch noch bei zwei anderen vorbachischen Organisten, nämlich Joh. Bernhard Bach (1676—1749) und Georg Friedrich Kaufmann (1679—1735). Zu ersteren lassen sich Beziehungen Sebastian Bachs vermuten, wenn man den Basso ostinato aus Variation 1 von dessen Partita „Sei gegrüßet Jesu gütig“ mit nachstehender Einleitung zu Joh. Bernhards Bearbeitung von „Jesus, Jesus nichts als Jesus“ vergleicht:

Seb. Bach:

Ein Orgelchoral Kaufmanns über „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ beginnt auf dieselbe Weise:

In der Tendenz zu möglichst einheitlicher Gestaltung der inneren Form nähert sich dieser Meister unmittelbar Bach und hebt sich zugleich deutlich von Böhlm ab, der nur ausnahmsweise ein konsequentes Festhalten der Gegenstimmenperiode kennt, wie z. B.

in Variation 2 von „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend“¹⁾, wo nachstehende Basso ostinato-Periode neunmal — zum Teil in starker Verkürzung — wiederholt wird:



Dieselbe Technik zeigt Variation 3 der Partita „Auf meinen lieben Gott“; die Zahl der Perioden beträgt hier sechs.

Da zu der ostinaten Baßstimme in der Regel nur noch die Cantus firmus-Melodie in der rechten Hand tritt, kann man hier von der Gattung der bizinalen Ostinatovariation sprechen. Sie charakterisiert das früheste Stadium des neuen periodisierenden Orgelchoralstils. Ihre glänzendste Ausprägung findet sie in den Choralpartiten Bachs, in welchen jeweils der zweite Vers eine solche zweistimmige Ostinatovariation darstellt. Die Anzahl der Perioden beläuft sich darin auf 6 („Christ der Du bist der helle Tag“), 12 („O Gott Du frommer Gott“) und 9 („Sei gegrüßet Jesu gütig“).

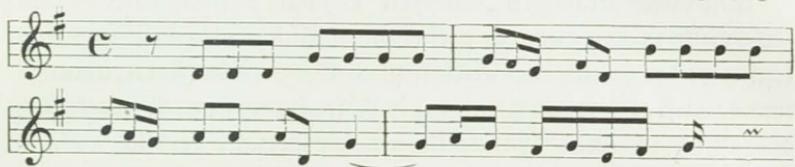
Die Weiterentwicklung der Periodentechnik von einer Gegenstimmführung als Basso ostinato zu einer Gegenstimmtechnik als periodisierter Oberstimmenmelodik wird bereits von Kaufmann vollzogen und zwar in Formen, die die Nähe Bachs ahnen lassen. Als Beispiel sei eine Bearbeitung des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ gezeigt. Zu Beginn des Stückes wird folgende zweistimmige Periode in den Außenstimmen aufgestellt:



1) Sämtl. Werke, Bd. I, S. 121 f.



Während sie sich noch zweimal wiederholt, zieht nun der Cantus firmus im Tenor vorüber. Verblüffend ist übrigens die Ähnlichkeit der Melodiebildung mit folgendem Thema einer Bachschen Orgelfuge:



Die motivische Ausspinnung der Chormelodie ist als Parallels-technik der Gegenstimmenperiodisierung anzusehen. Außerdem stellt sie aber eine moderne Methode der Cantus firmus-Kolorierung dar, die es wagt, auch die seither festgehaltenen isometrischen Proportionen des Cantus firmus umzubauen bzw. zu erweitern. Es wird hierbei der Anfang, Mittelteil oder Schluß einer Choralzeile wiederholt, so daß Antizipationen, sequenz- oder echoähnliche Gebilde entstehen. Eine Kombination aller Möglichkeiten solcher motivischen Ausspinnungen zeigt z. B. Böhm's „Vater unser im Himmelreich“¹⁾ gleich in Zeile 1 von Vers 1:

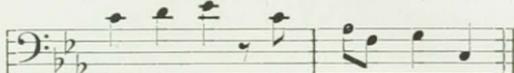


¹⁾ Sämtl. Werke, Bd. I, S. 132. — Auch Joh. Bernh. Bach gibt ein Beispiel in Var. 1 seiner Partita „Du Friedefürst Herr Jesu Christ“ (vorletzte Choralzeile!).

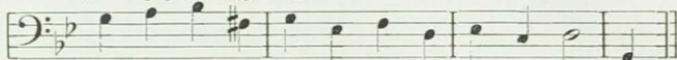
1. „Christ, der Du bist der helle Tag“:



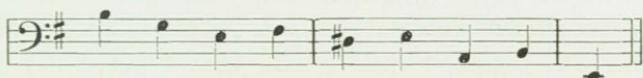
2. „O Gott, Du frommer Gott“:



3. „Sei begrüßet, Jesu gütig“:



Der Anfang der Fantasie „Christ lag in Todesbanden“ (P. VI, 15), die bereits oben ausführlich besprochen wurde, gehört auch hierher, da er ein *Vizinium* mit dem *Ostinato*



bildet. Im Anschluß an diese Art der Periodenbildung entwickelt Bach

b) Übergangstypen, in welchen die ostinate Periode teils mehrstimmig-imitativ verarbeitet, teils durch innere Differenzierung derartig erweitert wird, daß sie ein Analogon zum dreiteiligen Fortspinnungstypus bildet.

1. Die imitative *Ostinato*form zeigt Nr. 4 der Schüblerschen Choräle („Meine Seele erhebet den Herrn“; P. VII, 42). Von den sieben Perioden liegt nur die 1., 3., 5. (nur vorimitierend) und 7. (= 1) im Baß; die 2., 4. und 6. werden in den Mittelnstimmen durchgeführt. Wie stark speziell dieses Stück noch in der Technik Böhms wurzelt, zeigt nicht nur die ganze Form, sondern auch manche Einzelheit; so erinnert Bachs *Ostinato* an den folgenden aus Böhms „Vater unser im Himmelreich“ (Nr. 12, 1, Vers 1):



Die häufig gesetzte Kadenzformel (vgl. *L.* 18 ff. !):



gemahnt sehr an Variation II von Böhms Partita „Freu Dich sehr, o meine Seele“. „Böhmisch“ ist auch der Eintritt von *f*-moll in der Kadenz *L.* 14 (Tonika-Terz-Wechsel, siehe oben).

2. Für die erweiterte Ostinatoperiode im zweistimmigen Satz ist das *Vizinium* „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (*P.* VI, 3) als Muster zu nehmen. Die Periode ist deutlich in drei Teilen aufgebaut. Als erster, d. h. als „Vordersatz“, dient die kolorierte erste Choralzeile, als zweite („Fortspinnung“) eine Reihe Sechzehntelfiguren, über welchen jedesmal eine Zeile des Cantus firmus hinweg zieht, und als „Epilog“ eine (bereits oben beschriebene) Finalfiguration. Die Zahl der Perioden deckt sich hier mit der Anzahl der Cantus firmus-Zeilen, die letzte Periode läuft rückwärts ab, da sie mit der Figuration des Epilogs beginnt und dafür den Vordersatz als Abschluß bringt.

3. Eine charakteristische Mischform von 1. und 2. stellt sich dar in dem „Trio super: Nun komm der Heiden Heiland / a due bassi e canto fermo“ (*P.* VII, 46). Es liegt hier eine zur Dreiteiligkeit erweiterte Bassperiode vor, die aber auch zugleich von einer 2. Bassstimme stets in Engführungen imitiert und kontrapunktiert wird. Die Zahl der Perioden beträgt 6: I = *L.* 1–7, II = 9–15, III = 15–20, IV = 20–27, V = 26–33, VI 33–42.

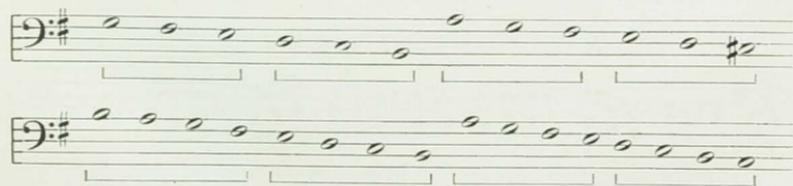
II. Die Periode ist kein typisches Bass-thema und auch nicht einstimmig geführt, sondern in mindestens zwei Gegenstimmen, wozu noch eine selbständige Bassstimme treten kann, imitativ gearbeitet. Eine solche imitative Periode erscheint zweiteilig, wenn sie je eine Durchführung und ein Zwischenspiel der altklassischen Fugentechnik repräsentiert, dreiteilig dagegen, wenn ihre Elemente zu Vordersatz, Fortspinnung und Epilog geordnet erscheinen.

a) Die Periode ist zweiteilig; es liegt damit der Typus der „Gegenstimmfuge“ vor. Hierbei reihen sich regulär Durchführungen und Zwischenspiele ohne Zwischenschaltung vollkommener

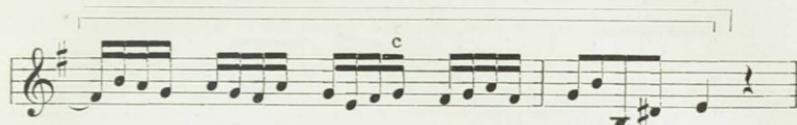
Kadenz aneinander. Dieser Typus ist bedeutungsvoll vertreten 1. durch P. VI, 30 („Jesus Christus unser Heiland“); die zweistimmige Fuge hat sieben Perioden: I = L. 1 f., II = L. 18 f., III = L. 33 f., IV = 47 f., V = L. 63 f., VI = L. 83 f., VII = L. 104 f. — 2. P. VII, 47 („Nun komm der Heiden Heiland“) enthält als Gegenstimmentchnik eine dreistimmige Fuge über die kolorierte erste Choralzeile:



Sie gliedert sich in fünf Durchführungen und vier Zwischenspiele, hat also fünf Perioden (I = L. 1–24, II = L. 24–39, III = L. 39–57, IV = L. 57–81, V = L. 81–92). — 3. In „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (P. VI, 6) tritt zu zwei fugierten Gegenstimmen noch ein selbständig geführter Baß hinzu. Außerdem enthält dieses Stück folgende Merkwürdigkeiten: die einzelnen Cantus firmuszeilen erscheinen nicht als besondere Stimme, sondern sind in den Lauf der Gegenstimmen eingearbeitet. Die dritte und vierte Zeile ist zwischen Ober- und Unterstimmen kanonisch geführt, Zeile fünf erscheint zweimal in zwei Weisführungen; entsprechend sind die Perioden zu zählen: V = L. 79–88, VI = L. 88–100, VII = 100–115, VIII = 115–127 (von den acht vorausgehenden Perioden sind I–IV = Ia–IVa, da L. 1–34 = L. 34–67!). In Periode IVa steht (L. 67 ff.) ein riesiges Zwischenspiel über den Baßtönen:



b) Die dreiteilige imitative Periode schließt ihren Fortspinnungsteil stets mit einer vollkommenen Kadenz ab, im Gegensatz zur Fugentechnik, wo die Schulregel derartige Abschlüsse verbietet. Die Beispiele hierfür ordnen sich je nach der Beschaffenheit des Vordersatzes folgendermaßen.



Sie wird fünfmal wiederholt (L. 6 f., 10 f., 14 f., 20 f., 24 f.).

Von diesem Orgelchoral findet sich eine merkwürdige Variante in g-moll vor, im $\frac{3}{4}$ -Takt und mit Cantus firmus im Baß. Der wesentliche Unterschied zur e-moll-Fassung besteht darin, daß im g-moll-Stück (P. IX, S. 57) sowohl die Periode nicht so deutlich gegliedert ist — der Vordersatz ist vom Fortspinnungsteil kaum zu trennen —, als auch im weiteren Verlauf des Stückes Zwischenspiele auftreten, die der ursprünglichen Periode nicht angehören und dementsprechend zu einer zweiteiligen Auffassung der Periode hinüberleiten. Dieser schwankende Charakter ist nun in der e-moll-Variante beseitigt; es herrscht strenge Konzentration auf den dreiteiligen Fortspinnungstypus. Es verhält sich demnach wohl gerade umgekehrt, als Luedtke meint, wenn er (a. a. D. S. 68) behauptet, daß P. IX „offenbar eine geistig vertiefte Erweiterung des nicht sonderlich bedeutenden Schüblerschen Chorals VII, 63 darstellt“: die geistig ausgereifte und bis ins letzte durchleuchtete Formgebung weist vielmehr der Schüblersche Choral auf. Davon ganz abgesehen, erschiene es verwunderlich, daß Bach gerade die unbedeutendere Fassung veröffentlicht hätte.

3. Der Vordersatz ruht auf einem Orgelpunkt. In solcher Gestalt beginnt die dreiteilige imitative Periode der großen Bearbeitung von „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ aus dem dritten Teil der „Klavierübung“.

In dieser Komposition hat Bach das großartigste Beispiel dafür gegeben, bis zu welchem hohem Grade ihm die geistige Beherrschung und Erfüllung der Periodentechnik im Orgelchoral gelingen mochte. Denn hier steht tatsächlich das Formal-Technische dieser Kompositionsweise seinem ganzen Umfange nach im Dienst der Textauslegung. Das geht bereits aus dem inneren Aufbau der Periode hervor:



The image shows three staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 1 through 4. A bracket labeled 'a' spans measures 1-2, and another bracket labeled 'β' spans measures 3-4. The second staff continues with measures 5 through 8. A bracket labeled 'b' spans measures 5-6, and a bracket labeled 'γ' spans measures 7-8. The third staff contains measures 9 through 12. A bracket labeled 'c' spans measures 9-10. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

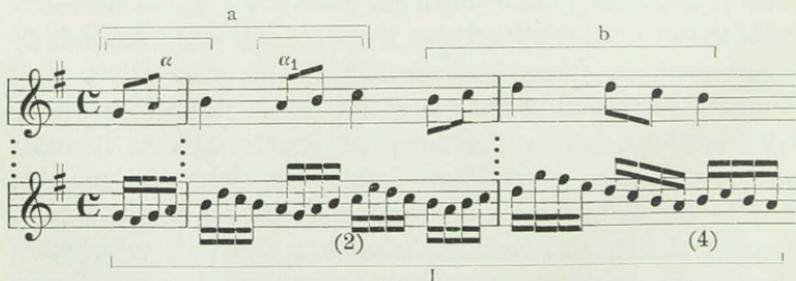
Sie ist zunächst dreiteilig, da sie sich deutlich in einen Vorderatz (a), einen Fortspinnungsteil (b) und einen Epilog (c) gliedern läßt. Von diesen Teilen trägt der erste (a) den heiteren, idyllischen Charakter eines Pastorale (Orgelpunkt im Pedal!); damit schildert Bach den sündlosen Zustand des Menschen im Paradies, wie er vor dem Gesetze war (mystische Auffassung von Röm. 3, 20: „Durch das Gesetz kommt Erkenntnis der Sünde“). Hieran schließt sich der Fortspinnungsteil (b), der aber in sich selbst nicht homogen ist, sondern in drei Glieder zerfällt, deren erstes (α) eine reine Dreiklangsfiguration (Trias harmonica) zum Motiv hat: Diese gebrochenen Dur-Akkorde bedeuten die Werke des Gesetzes, den Dienst „im alten Wesen des Buchstabens“ (Röm. 7, 6). Ebenso charakteristisch ist das zweite Glied (β) geformt: während eine Stimme einen chromatischen Gang führt, kontrapunktiert ihn die andere mit einer Kette von Seufzerfiguren. Was diese Vereinigung von Liebesseufzern mit Leidenschromantik hier zu sagen hat, ist klar: sie deutet das Erlösungswerk Christi an („Aus Liebe will mein Heiland sterben“; 1. Joh. 3, 16). Das nunmehr noch folgende dritte Glied endlich (γ) symbolisiert den Gnadenstand des neuen Menschen, der „im neuen Wesen des Geistes“ dient. Die im vorigen Glied herrschenden Seufzerketten werden hier weitergeführt, zugleich aber durch eine Kolorierung in Sechzehnteln verhüllt. Denn

in Christo gilt ja nur „der Glaube, der durch die Liebe tätig ist“ (Gal. 5, 6). Das Wesen des Glaubens beschreibt aber Bach, indem er die Liebesseufzer durch die Kolorierung unsichtbar macht: als „ein Nichtzweifeln an dem, das man nicht sieht“ (Hebr. 11, 1). Damit endet der Fortspinnungsteil (b), der in seinen wenigen Takten die Paulinische Rechtfertigungslehre symbolisiert. Es folgt als Epilog (c) eine plagale Kadenz (mirolydisch!), womit die ganze Periode endigt. Die symbolischen Beziehungen der Periodentechnik sind aber noch nicht ganz erschöpft. Es zeigt sich, daß die Periodenzahl 10 (!) beträgt: I = 1—8 (1. Viertel), II = 8—15 (1. Viertel), III = 15—19 (1. Viertel), IV = 19—24 (1. Viertel), V = 24 bis 27 (4. Viertel), VI = 29—37 (1. Viertel), VII = 40—46 (4. Viertel), VIII = 46—51 (1. Viertel), IX = 51—58 (1. Viertel), X = 58—60. Außerdem ist diese der Zahl der Gebote entsprechende Periodenzahl analog der Zweitafelordnung ebenfalls in zwei Hälften zu je fünf Perioden geschieden. Bach behält nämlich den Vordersatz (a) bei den Wiederholungen nicht bei, sondern beginnt die Perioden II—V und VII—X sogleich mit dem Fortspinnungsteil (b). Nur Periode VI beginnt wieder mit dem Vordersatz (Orgelpunkt): Damit erscheint das ganze Stück, den beiden Gesesstafeln entsprechend, halbiert. — Die bisher von Spitta, Schweitzer und Luedtke gewagten Interpretationen dieses Orgelchorals scheiterten sämtlich, weil man sich über seine Architektur mehr oder weniger im unklaren befand. Spitta (a. a. D. II, 695) begnügte sich damit, lediglich auf die Bedeutung der Cantus firmus-Kanonik hinzuweisen („Bild strengster Gebundenheit“); Schweitzer versucht eine Deutung des Ganzen (a. a. D. S. 453), vermag aber dabei in den kontrapunktierenden Stimmen nur eine „musikalische Unordnung“ zu sehen, — „ohne Rhythmus, ohne Plan, ohne Thema“ — so erscheint ihm das Stück als „abstrakte Darstellung des Gegensatzes zwischen Ordnung und Unordnung“. Erst Luedtke unternimmt einen beachtlichen Versuch zur Formerklärung, der ihn bis zur Feststellung eines freien mehrteiligen Themas führt (a. a. D. S. 44). Er schiebt ihm aber (a. a. D. S. 84) sofort einen allgemeinen Stimmungsgegensatz — „zwischen freudiger Zuversicht und ‘Kyrie eleison’“ — unter und verschließt sich damit jeder tieferen Erkenntnis des Aufbaus.

III. Wir kommen nunmehr zur dritten und letzten Fassung, welche die Periode der großen Orgelchoräle Bachs aufzuweisen hat: ihr Inhalt ist nicht mehr „fugweis“ über eine Mehrzahl von Gegenstimmen aufgeteilt, bildet aber auch nicht das simple Gerüst eines Basso ostinato, sondern wird als eine ganze abgeschlossene Melodie von einer einzigen Stimme (in Diskantz-, Alt- oder Tenorlage) vorgetragen. Eine solche monodische Periode ist entweder zwei- oder dreiteilig gebaut: im erstern Fall repräsentiert sie ein Melodiegebilde, das durch das einfache Mittel der korrespondierenden Wiederholung lauter reine Symmetrien entwickelt, wie z. B. der erste Teil vieler barocker Tanzsätze (Liedtypus). Im zweiten Fall herrscht die gleiche Gliederung, wie in der dreiteiligen imitativen Periode (siehe oben): auf einen Vordersatz folgt ein Fortspinnungsteil und hierauf der Epilog (Fortspinnungstyp). Wo diese beiden Typen kombiniert auftreten, haben wir es mit der spätesten und reifsten Form altklassischer Melodiebildung zu tun. Es müssen daher diejenigen Orgelchoräle Bachs, die in ihrer monodischen Periode diese Typenverbindung aufweisen, als seine fortschrittlichste Leistung betrachtet und gewertet werden.

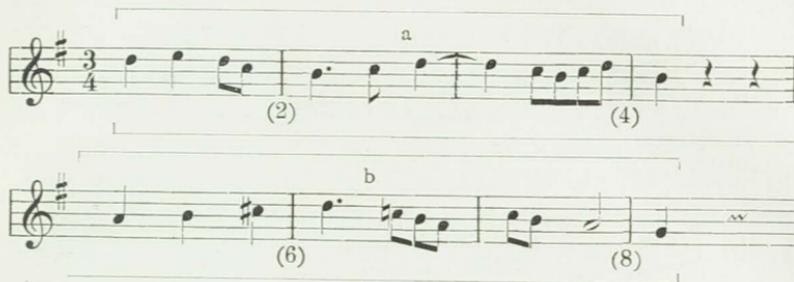
a) Die monodische Periode ist als reiner Liedtypus gebaut. Die drei Beispiele hierfür sind:

1. „Nun freut Euch lieben Christen g'mein“ (P. VII, 44). Die laufenden Sechzehntelreihen dieses Stückes erinnern zwar äußerlich an Pachelbel, haben aber innerlich mit der Figurationstechnik des Nürnbergers nichts zu schaffen; sie stellen vielmehr 12 Wiederholungen der nachstehenden Periode dar:



Die symmetrische Konstitution dieser kolorierten Tanzmelodie („... und laßt uns fröhlich springen...“) liegt offen zutage.

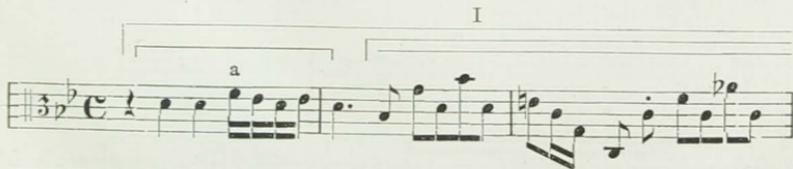
2. Eine monodische Periode im Liedtypus enthält ferner die Bearbeitung von „An Wasserflüssen Babylon“ (P. XI, 12a). Es treten hier die beiden ersten Zeilen des Chorals zu einer Acht-taktgruppe zusammen, die im Gewand des $\frac{3}{4}$ -Taktes geradezu dem ersten Teil einer Sarabande gleicht:



Diese Periode kehrt fünfmal wieder (Z. 12 f., 33 f., 43 f., 58 f., 66 f.) und erklingt immer in der obersten Stimme, so daß ihr monodischer Charakter stets gewahrt ist und die beiden mittleren Gegenstimmen nur als polyphonisiertes Akkompagnement erscheinen.

3. Der Orgelchoral „In dulci jubilo“¹⁾ (P. IX, S. 65) enthält als Periode den ganzen Cantus firmus selbst; der Liedtypus herrscht damit in größten Ausmaßen. Die Periode wiederholt sich nur einmal (Z. 37 f.) und wechselt dabei nach der Dominante. Da — mit Ausnahme der jeweiligen Schlußzeile — ein Orgelpunkt die beiden Perioden begleitet, so ist die Form des ganzen Stückes die der Pachelbelschen Pedal-Lokkata.

b) Der reine dreiteilige Fortspinnungstypus ist in der monodischen Periode des Schüblerschen Chorals „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ (P. VI, 2) enthalten. Als Vordersatz dient der Anfang der ersten Choralzeile („Ach bleib bei uns“); die anschließende Fortspinnung ist dreiteilig und ruht in ihrer Mitte auf dem Orgelpunkt der Dominante; ein kurzer Epilog schließt ab:



1) Neudr. auch bei Straube, Alte Meister (Nr. 1).

The image shows four staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The first staff is marked with 'a', the second with 'b', the third with 'gamma', and the fourth with 'c'. Each staff shows a different rhythmic and melodic variation of a monodic period.

Diese Periode kehrt — das Dakapo nicht eingerechnet — dreimal wieder (Z. 15 f., 31 f., 39 f.).

c) Zur vollendeten Durchbildung gelangt die monodische Periode als Kombination des zwei- mit dem dreiteiligen Typus. Es ergeben sich hierbei zwei Möglichkeiten:

1. In den Vordersatz einer nach dem Fortspinnungstyp gestalteten Periode ist der Liedtypus eingebaut. Das Beispiel hierfür ist der Schüblersche Choral „Kommst Du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ (V. VII, 38). Die dreiteilige monodische Periode dieses Stückes umfaßt dreizehn Takte und kehrt — ohne Dakapo — noch dreimal wieder (Z. 14 f., 24 f., 43 f.). Ihr Vordersatz lautet:

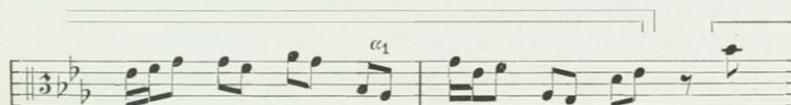
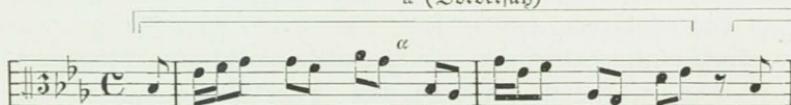
The image shows the Vordersatz of the Schüblerscher Choral. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The notation shows a melodic line on the top staff and a rhythmic accompaniment on the bottom staff. The word "Vordersatz" is written above the top staff, and the letter "a" is placed above the first measure of the top staff.



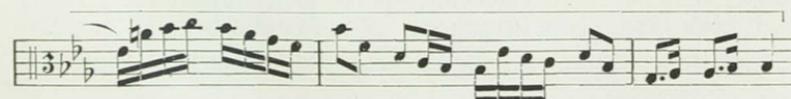
Der Symmetriecharakter des Liedtypus tritt hier scharf hervor, am deutlichsten im Original, und zwar durch das langgehaltene *d* in T. 2, auf welchem die Kolorierung plötzlich stillsteht.

2. Die monodische Periode repräsentiert einen Liedtypus, der durch Einschaltung eines Fortspinnungsteils erweitert ist. Diese Kombination bietet „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Schübler, V. VII, 57). Notiert man nämlich die Periode dieses Stückes bis zur ersten Hälfte des sechsten Taktes und springt von hier gleich zu T. 10 (zweite Hälfte) über, so erhält man eine achttaktige Periode, in welcher die Symmetrien zweier Zweitaktgruppen und eines Vorder- und Nachsatzes sich aufs deutlichste erkennen lassen:

a (Vordersatz)



b (Nachsatz)



Was nun Bach in die Lücke zwischen den beiden Hälften des zerstückelten Nachsatzes (b) einführt, ist eine Melodiebildung, die sich als sehr freie Figuration eines Sequenzschemas entpuppt und mithin dem Fortspinnungstyp angehört:

Die ganze dergestalt als Kombinationstyp gebaute Periode wird — die Wiederholung der ersten und zweiten Zeile eingerechnet — sechsmal geführt.

Die soeben geschilderte Entwicklung und Umbildung der Gegenstimmtechnik zur monodischen Periode stellt die letzte Stufe dar, zu der Bach seinen Orgelchoral geführt hat. Wie sehr er sich der Bedeutung dieser seiner letzten Schaffensrichtung bewußt war, geht daraus hervor, daß er sechs Vertreter¹⁾ ihrer Art zu einer Mustersammlung vereinigte, die er zwischen 1746 und 1750 stechen ließ. Diese sogenannten Schüblerschen Choräle bilden in der Tat das Lehrbuch für den neuen Orgelchoralstil des 18. Jahrhunderts: Sie lehren sämtlich die verschiedenen Arten der Gegenstimmenperiodisierung vom Basso ostinato („Meine Seele erhebet den Herrn“) bis zur Monodie („Wachet auf, ruft uns die Stimme“). Sie sind das Vermächtnis Bachs an die beiden folgenden Generationen, deren bedeutsame Leistungen im Orgelchoral in der unmittelbaren Übernahme dieses Erbgutes und in seinem Ausbau durch obligates Akkompagnement und Vordersatztechnik beruhen. Um diese Weiterentwicklung zu veranschaulichen, die von den Schüblerschen Chorälen ausgeht, folge als Beispiel die Einleitung

¹⁾ Davon ist „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (P. VII, 59) noch nicht besprochen; dieses Stück weist — als ein Sonderfall unter den 6 Chorälen — den zweiteiligen Aufbau einer Dakapo-Arie auf; darin gleichen ihm noch weitere drei Choralbearbeitungen Bachs, nämlich „Christus der uns selig macht“ (P. IX, 47), „Christ lag in Todesbanden“ (P. VI, 16) und die „Fantasia sopra: Jesu, meine Freude“.

(Periode I) eines Orgelchorals „Nun danket alle Gott“ von Christian Gotthilf Ziegler (1735–1811), einem Enkelschüler Bachs¹⁾:

I.

a

(2)

b

(4)

b

(6)

(8=6)

(8=6)

¹⁾ Ziegler's Lehrer war Bachs Schüler G. A. Homilius (1714–1785), dessen Choralvorspiele ebenfalls ganz in den Rahmen dieser Entwicklung gehören.

The image displays three systems of musical notation for an organ piece. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. A fermata is placed over a chord in the treble staff, with the fingering '(8=6)' written below it. The second system is marked 'II.' and includes a 'Manual' instruction. It contains two measures with fingering '(8=7)' and '(8=1)' respectively. The third system is marked 'C. f.' and features a complex sixteenth-note pattern in the treble staff.

Die Periode dieses Stückes stellt einen Liedtypus dar, dessen normaler Umfang von acht Takten durch Einschaltung von Schlußbestätigungen (drei zweitaktigen und einer eintaktigen) auf 15 Takte erweitert ist. In diesen für den neuklassischen Stil höchst charakteristischen Schlußwiederholungen tritt außerdem das obligate Akkompagnement auf; beim Einsatz der zweiten Periode wird der 8. (= 15.) Takt in der für die Klassik kennzeichnenden Weise zum 1. umgedeutet. Damit ist festgestellt, daß sich die monodische Periode zu einem Gebilde entwickelt hat, das mit dem Vordersatz einer klassischen Sonatenerposition identisch ist.

Unter diesem Aspekt schloß Bach sein ganzes Orgelchoral-schaffen ab. Den gewaltigen Schlußstein bilden die Schübler'schen Choräle. Man hat sie bisher nur stiefmütterlich behandelt, unter dem Vorwande, daß sie Übertragungen aus Kantaten seien; der wirkliche Grund hierzu war der, daß man sie mit den Formbegriffen, die ein verflorrenes Jahrhundert bot, nicht mehr zu erklären vermochte. Diese Kategorien sind eben nur für das Orgelbüchlein und

bestenfalls noch für die Choralfuge zulänglich; die Schöpfungen eines neuen Jahrhunderts, welches den Fugen- und Partitenstil zum alten Eisen warf, können danach nicht mehr beurteilt werden, ebensowenig als jene letzten Orgelchoräle Bachs, die ein Wort Matthesons zu beherzigen scheinen: „. . . . daß kein Ding in der Welt die dazu geneigten Zuhörer mehr, ja, fast gar zu sehr, zur Liebe reize, als eine, mit erfordernten Umständen darauf gerichtete, bewegliche Melodie. Aber künstliche Fugen und ausgeklaupte Partiten wollen es in Ewigkeit nicht tun.“

Am Ende dieser Ausführungen sei zusammenfassend festgestellt:

I. Die Choralfuge hat durch Bach eine hochbedeutende, aber bisher anscheinend kaum beachtete Entwicklung erfahren. Sie ist bedingt durch die zunehmende Krisis, in welche das Imitationswesen nach 1700 gerät, und vollzieht sich als deren allmähliche Überwindung durch Einmischung gattungsfremder Bestandteile. Die einzelnen Stufen dieses Kompromisses, der für die Lebensfrage der Fuge von entscheidender Wichtigkeit ist, stellen sich als eine mehr und mehr wachsende Überdeckung der Fugentechnik durch Figurations-elemente dar und lassen sich entwicklungsgeschichtlich von Nachahmungen der Pachelbel-Fughette bis zum konzertanten Choraltrio verfolgen.

II. Die geschichtlichen Wurzeln des Orgelbüchleins waren bisher nur ungenügend bekannt. Durch einen Vergleich mit Bachs Partiten, sowie mit der weltlichen Lied- und Choralvariation (Choralpartite) des 17. Jahrhunderts ergibt sich, daß von Bach nicht nur die äußere Form, sondern auch insbesondere das gesamte Repertoire der Kontrapunktformeln des Orgelbüchleins aus dem Erbgut jener weltlichen Praxis entlehnt und auf den Orgelchoral verpflanzt worden ist.

III. In seinen großen Bearbeitungen (III. Teil der „Klavierübung“, 18 Choräle, Schübler) beginnt Bach zwar zunächst mit der Übernahme historischer Typen (Scheidt, Pachelbel, Buxtehude), wendet sich aber davon ab und vollzieht, auf schon vorhandenen Ansätzen des neuen Orgelchoralstils fußend, eine Entwicklung, die von dem älteren imitativ-figurativen Kontrapunktierungsverfahren mehr und mehr hinwegführt und schließlich in einer monodischen Periodisierung der Gegenstimmen gipfelt. Damit ist der Typus des altklassischen Orgelchorals aufgestellt und zugleich seine Entwicklung zum neuklassischen angebahnt.