

Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen

Von Johannes Krey (Jena)

Johann Sebastian Bachs Choralkompositionen verwenden in der Regel die isometrische Form des Cantus firmus, wie sie sich im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert unter dem Einfluß der Tanzrhythmik herausgebildet hatte. Zu unterscheiden sind hierbei vor allem zwei Typen von Bachschen Choralkompositionen:

1. Choralbearbeitungen, bei denen die Begleitstimmen in anderer Technik und in anderen Notenwerten durchgeführt werden als die Cantus-firmus-Stimme.

2. Choralsätze, bei denen Melodiestimme und Begleitstimmen in der gleichen Bewegungseinheit verlaufen.

Zu der ersten Gattung gehören vorwiegend solche Kompositionen, in denen das instrumentale Element überwiegt: die Orgel-Choralbearbeitungen und die vom Orchester begleiteten Eingangssätze der Choral-kantaten. Die zweite Gattung umfaßt dagegen Stücke, für die der Vokalstil maßgebend ist: die schlichten Choralsätze innerhalb der Kantaten, Motetten und größeren Chorwerke.

Bei der ersten Gruppe können hinsichtlich der Rhythmisierung der Choralmelodie kaum noch Probleme für unsere Musikpraxis auftreten, da die gleichmäßig ablaufenden Begleitstimmen dem ganzen Satz einen festen rhythmischen Unterbau geben, zumal sie nicht nur die einzelnen Cantus-firmus-Abschnitte kontrapunktieren, sondern auch die zwischen zwei Choralzeilen auftretenden Pausen mit rational geordneter Bewegung erfüllen.

Anders ist es bei den schlichten Choralätzen. Hier verlaufen die Stimmen grundsätzlich in gleichen Notenwerten und enden am Schluß jeder Notenzeile in einer Fermate. Ausgehend von der musikalischen Praxis des 19. Jahrhunderts, die in der Fermate stets ein Dehnungszeichen erblickte, faßte man auch die Fermaten in Bachs Chorälen durchweg als Verlängerungszeichen auf, die dem Schlußton jeder Choralzeile — oder der dem Zeilenende folgenden Pause — unbestimmte Dauer verleihen. Obwohl schon frühzeitig von musikwissenschaftlicher Seite gegen diese Auffassung Einspruch erhoben wurde¹, hat sich der Brauch des Zerdehnens von Chormelodien an jedem Zeilenende doch bis in unsere Tage erhalten — besonders auch an der Traditionsstätte der Leipziger Thomaskirche. Im vorliegenden Aufsatz soll deswegen erneut versucht werden, Anhaltspunkte für die Ausführung der Fermaten in Bachs schlichten Choralätzen zu finden.

Ähnlich wie uns die Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts Aufschluß geben über Rhythmik und Akzidenzien der intavolierten Ensemblesmusik,

¹ Vgl. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, 1908, bes. S. 778; Rudolf Wustmann, *Vom Rhythmus des evangelischen Chorals*, BJ 1910, S. 86–102, bes. S. 100/101; und Konrad Ameln, *Die Fermate im evangelischen Kirchenlied*. In: *Musik und Kirche*, III, 3, 1931, S. 102–112.

vermögen uns Bachs Orgelchoräle Erkenntnisse über die Rhythmik der schlichten Choralsätze zu vermitteln.

Zum Vergleich können natürlich nur Orgelwerke herangezogen werden, in denen die Chormelodie ähnlich durchgeführt wird wie in den schlichten Choralätzen: liedhaft, in sangbarer Mensur ohne Kolorierung. Es kommen vor allem zwei Gruppen von Bachschen Orgelchorälen in Betracht: die „Arnstädter Gemeindechoräle“ und die liedhaften Choralätze des Orgelbüchleins.

Zu den „Arnstädter Gemeindechorälen“ gehören sechs Choralätze (BWV 715, 722, 726, 729, 732 und 738), die Bach vermutlich während seiner Arnstädter Organistentätigkeit verfertigt hat; zu vier dieser Stücke sind uns skizzenhafte Vorformen überliefert, bei denen nur Oberstimme und Baß der Choralzeilen in Noten ausgeschrieben sind, während die Mittelstimmen lediglich durch Bezifferung angedeutet werden (BWV 722a, 729a, 732a und 738a). Sowohl in der skizzierten als auch in der ausgearbeiteten Fassung endet jede Choralzeile auf einer Fermate, an die sich ein einstimmiges Zwischenspiel in kurzen Notenwerten anschließt. Dieser Brauch scheint zu Bachs Zeit auch von anderen mitteldeutschen Komponisten geübt worden zu sein. Ganz ähnliche Zeilenzwischenspiele finden sich z. B. in den Choralätzen, die der Merseburger Organist Georg Friedrich Kauffmann (1679 bis 1735) in seiner Sammlung „Harmonische Seelenlust“ (1733 bis 1736) veröffentlichte.² Kauffmann begründet die Einführung von Zwischenspielen mit folgenden Worten:

„Vors andere ist zwischen jedem Commate eine zierliche Passage zu finden / indem solche (imperfecten) Liebhaber / wie sie allhier beschrieben worden / nicht eben im Stande seyn / etwas rechts dazwischen zu machen und gar stille zu halten / wäre zu schlecht³, daher ich in diesem Stück nicht einen geringen Dank zu verdienen gedencke / zumahl da ich mich erinnere / daß ihrer nicht wenig sind / die dergleichen vorlängst gewünscht haben.“⁴

Aus diesen Anzeichen könnte man nun schließen, daß ein Aushalten des Schlußtones jeder Choralzeile — bei gleichzeitigem Erklängen des Zeilenzwischenspiels — im Gemeindegesang der Bachzeit allgemein üblich gewesen und auch auf Bachs schlichte Choralätze anzuwenden sei. Dem stehen aber folgende Argumente gegenüber:

1. Die Technik des virtuosen Zeilenzwischenspiels stammt keineswegs aus dem Gemeindegesang, sondern aus der Instrumentalpraxis. Die oben genannten schlichten Choralätze von G. F. Kauffmann sind in erster Linie für

² G. F. Kauffmanns „Harmonische Seelenlust“ besteht aus Choralvorspielen über 63 Chormelodien. Jeder polyphonen Choralbearbeitung folgt der schlichte Choralatz in generalmaßmäßiger Notierung mit ausgeführten Zeilenzwischenspielen. Lediglich zu dem Lied „Alle Menschen müssen sterben“ findet sich kein schlichter Satz.

³ Das Wort „schlecht“ bedeutet hier natürlich nicht „minderwertig“, sondern „einfach, kunstlos“; mit „schlechten Chorälen“ bezeichnet Kauffmann seine eigenen schlichten Choralätze.

⁴ G. F. Kauffmann, 62 Choräle mit beziffertem Baß aus der Sammlung „Harmonische Seelenlust“ neu hrsg. von Pierre Pidoux, Bärenreiter-Ausgabe Nr. 1925, Vorwort.

das häusliche Klavichord- oder Cembalospield, für Liebhaber und Lernende gedacht, wie aus Kauffmanns Vorrede hervorgeht:

„Man ist zwar anfänglich nicht gesinnet gewesen / diese Arbeit hinzuzufügen / weil es mir etwas überflüssiges zu seyn geschienen; allein, eine vornehme Person, welche vor ihre Kinder praenumerieren wollen / hat solches desideriret, und davor gehalten, daß dieser Edition das aller notwendigste Stück ermangeln würde / und zwar deswegen, weil der imperfecten Liebhaber vielmehr seyn, als derer, die hierinne excellieren. Als habe nach reifer Überlegung, die Sache sehr raisonnable befunden, und diese Mühe vollends über mich nehmen wollen. . .“⁵

Diese für den privaten Gebrauch bestimmten Sätze bieten also wenig Anhaltspunkte für die Ausführung des Gemeindegesangs.⁶

2. Bachs Arnstädter Gemeinde hat den „Arnstädter Gemeindechorälen“ durchaus nicht widerspruchslos zugestimmt. Bach mußte sich vor dem gräflich Schwarzburgischen Konsistorium u. a. auch wegen seiner ungewöhnlichen Art der Gemeindechoralbegleitung verantworten, wegen seiner „wunderlichen variationes“ und „frembden Thone“, worunter wohl nicht nur die kühne Harmonisierung der Choralzeilen, sondern auch die ausgedehnten Zeilenzwischenstücke zu verstehend sind.⁷

3. Nur aus Bachs Arnstädter Zeit gibt es Orgelchoräle mit improvisatorischen Zeilenzwischenstücken, nicht aber aus seiner Weimarer oder Leipziger Schaffensperiode. Da jedoch Bachs Kompositionsstil gerade während seiner Jugendjahre mancherlei Wandlungen durchgemacht hat, könnten uns die Arnstädter Gemeindechoräle bestenfalls Aufschluß über die Rhythmik der zeitlich benachbarten, d. h. in Arnstadt oder Mühlhausen entstandenen Choralsätze geben. Aus dieser Zeit sind uns aber von Bach keine schlichten Choralsätze überliefert.⁸ Der erste schlichte Bachsche Choralsatz begegnet

⁵ G. F. Kauffmann, *62 Choräle mit beziffertem Baß aus der Sammlung „Harmonische Seelenlust“*, neu hrsg. von Pierre Pidoux, Bärenreiter-Ausgabe Nr. 1925, Vorwort.

⁶ Offensichtlich schrieb Kauffmann seine schlichten Choralsätze für einen anderen Benutzerkreis als seine polyphonen Choralvorspiele. Die Choralbearbeitungen sind für den Fortgeschrittenen und für die Orgel gedacht – mehrere der Kompositionen weisen obligate Pedalstimmen auf. Die generalbaßmäßigen Sätze dagegen sind für den Anfänger und für ein Instrument ohne Pedal bestimmt – ihre Baßstimmen sind für das Pedalspiel ungeeignet.

Eine ähnliche Unterscheidung traf z. B. der Leipziger Organist Daniel Vetter 1709 und 1713 in seiner *Musicalischen Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit, Bestehend In denen gewöhnlichen Geistlichen Liedern, so durchs gantze Jahr bey öffentlichen Gottes-Dienst gesungen werden, auff eine gantz angenehme jedoch leichte Manier in Italienische Tabulatur gesetzt, so, daß allemahl der Choral eines jedwedens Liedes auff der Orgel, nachgehends eine gebrochene Variation auff dem Spinett oder Clavicordio zu tractiren folget* (G. Frotscher: Geschichte des Orgelspiels, Bd. I, S. 616).

⁷ Vgl. dazu Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, S. 313/314.

⁸ In der Chronologie der frühen Bach-Kantaten folgen wir Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, bes. S. 210.

Keine der frühesten Bach-Kantaten (Nr. 15, 131, 106, 71, 196) weist einen schlichten Choralsatz auf. Selbst der Schlußchoral von Kantate 15 kann nicht als eigentlicher

uns als Schlußchoral der Kantate Nr. 4 „Christ lag in Todesbanden“, die vermutlich zwischen 1708 und 1712 entstanden ist⁹ und die den Chorälen des Orgelbüchleins stilistisch viel nähersteht als den Arnstädter Gemeindechorälen.¹⁰

Im Vergleich zu den Arnstädter Chorälen wirken die Sätze des Orgelbüchleins viel geschlossener, da sie in der Regel auf alle Zwischenspiele verzichten und die Choralzeilen unmittelbar aufeinander folgen lassen.¹¹

Hinsichtlich der Satztechnik müssen wir bei den Orgelbüchlein-Chorälen verschiedene Hauptgruppen unterscheiden: kanonische Sätze, Choräle mit koloriertem Cantus firmus und liedhafte Choralsätze.

Für unsere Untersuchung sind besonders die liedhaften Choräle aufschlußreich, denn hier wird der Cantus firmus ähnlich behandelt wie im schlichten vierstimmigen Satz. Weicht dagegen der Cantus firmus eines Orgelbüchlein-Chorals von der sonst bei Bach gebräuchlichen Fassung der Chormelodie ab, so erklärt sich das aus Gründen der Begleittechnik: um den Unterstimmen Raum für Vor- oder Nachimitationen zu verschaffen, werden die Anfangs- oder Schlußnoten der Cantus-firmus-Zeilen gedehnt. Trotz solcher Dehnungen paßt sich aber der veränderte Cantus firmus weiterhin konsequent dem 4/4- oder 3/2-Taktschema an, das dem ganzen Satz zugrunde liegt. Als Beispiel sei der Anfang des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ mitgeteilt:

Beispiel 1:

Melodie des schlichten Choralatzes:



Orgelbüchlein-Satz:

„schlichter Choralatz“ bezeichnet werden, denn hier werden die Choralzeilen durch die obligate Partie der ersten Violine zur Fünfstimmigkeit erweitert; außerdem beginnt der Satz mit einer Instrumentaleinleitung, bringt zwischen den Choralzeilen Fanfarenmotive des Trompetenchors und schließt mit einer Wiederholung der letzten Choralzeile in imitatorischem Satz ab. Vgl. dazu Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Job. Seb. Bachs*, Leipzig 1947, S. 23.

⁹ Vgl. dazu Alfred Dürr, a. a. O., bes. S. 30, S. 169 bis 172 und S. 210.

¹⁰ Siehe hierzu Philipp Spitta, *Job. Seb. Bach*, Bd. 2, S. 585/586, vgl. auch Johannes Krey, *Bachs Orgelmusik in der Weimarer Periode*, Phil. Diss. Jena 1956, bes. S. 93–95.

¹¹ Kurze Zwischenspiele finden sich lediglich in den beiden Orgelbüchlein-Chorälen „In dir ist Freude“ (BWV 615) und „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ (BWV 617).

Wie bei den schlichten Choralsätzen erscheint auch bei den Orgelbüchlein-Chorälen auf dem Schlußton jeder Choralzeile eine Fermate. Bei den schlichten Choralsätzen treten diese Fermaten stets gemeinsam in allen vier Stimmen auf; beim Orgelbüchlein-Satz dagegen stehen sie nur in der Cantus-firmus-Stimme, während die Begleitstimmen unterdessen in ihrer gleichmäßigen Bewegung fortfahren. Hier kann die Fermate also keine Verlängerungswirkung haben¹², sondern nur als Gliederungszeichen gedacht sein, wie aus folgendem Notenbeispiel ersichtlich wird:

Beispiel 2:

Am Schluß jedes Orgelbüchlein-Chorals erscheint die Fermate aber in allen Stimmen, hier bewirkt sie tatsächlich eine Dehnung des Schlußtons. Diese unterschiedliche Anwendung des Fermatenzeichens innerhalb ein und desselben Satzes¹³ erklärt sich wohl aus folgenden Gründen:
Zwischen zwei Choralzeilen würde eine irrationale Dehnung des Zeilenschlußtones den straffen, gleichmäßigen Rhythmus des Chorals zerstören,

an Stelle von:

ergäbe sich:

oder gar:

In den regelmäßigen 4/4-Takt des Chorals müßten also an jedem Zeilenende 6/4- oder 7/4-Takte eingeschoben werden. Das widerspräche aber dem rhythmischen Empfinden der Bach-Zeit.

¹² Siehe dazu Friedrich Konrad Griepenkerl, Vorrede zum 5. Band von *Joh. Seb. Bachs Kompositionen für die Orgel* (Ed. Peters), 1846, Hermann Poppen, In: *Musik und Kirche*, III, 1, 1931, S. 27–29, bes. S. 27, und Konrad Ameln, a. a. O., S. 111, Anm. 14.

¹³ Schon während des 15. und 16. Jahrhunderts wurde das Fermatenzeichen in unterschiedlicher Bedeutung verwandt: einmal als Dehnungszeichen am Schluß eines Satzes, zum anderen als Gliederungszeichen innerhalb einer Komposition. Konrad Ameln weist dies anhand von Theoretikeraussagen und Musikdrucken eindeutig nach (a. a. O.).

Ohne Verletzung des Grundrhythmus kann die Fermate innerhalb eines Choralatzes nur dann eine Verlängerung des Zeilenschlußtones bewirken, wenn ihm eine Pause folgt, auf deren Kosten die Verlängerung geht.

Andererseits wird die Fermate innerhalb des Choralatzes den Zeilenschlußton sogar verkürzen müssen, wenn der Abschluß einer Notenzeile und der Abschluß eines Textsatzes zusammenfallen, ohne durch eine Pause von der nächsten Choralzeile abgehoben zu werden.

Textverständnis und Atemtechnik fordern hier die Einfügung einer kurzen Pause, die sich aber möglichst organisch in den Grundrhythmus des Chorals einzupassen hat.¹⁴

Anders steht es mit den Fermaten am Schluß des Chorals. Dort haben sie die Bedeutung von wirklichen Dehnungszeichen, denn am Schluß des Satzes ist ein Ausschwingen der Bewegung — mitunter bei Sechzehntel-Auslauf der Begleitstimmen — gut möglich, ohne daß dadurch dem rhythmischen Gefüge der Komposition Gewalt angetan würde. Als Beispiel sei der Schluß des Orgelbüchlein-Chorals „Christ lag in Todesbanden“ mitgeteilt:

Beispiel 3:

Es deutet alles darauf hin, daß die im Orgelbüchlein verwendete Rhythmisierung des Chorals auch für Bachs spätere Kompositionen verbindlich blieb. Die Festigung der Form und die Straffung des rhythmischen Ablaufs, wie sie seit der Weimarer Periode in allen Gattungen des Bachschen Werkes zu beobachten sind — es sei hier nur an die Herausbildung fester Arienformen und an die Entwicklung von Präludium und Fuge erinnert —, wirken sich auch auf die schlichten Choralätze aus; hier gibt es eigentlich nur noch zwei Typen: einmal die vierstimmige Aussetzung der Choralmelodie in pausenloser Abfolge der einzelnen Choralzeilen ohne Zwischenspiele und zum anderen die Form, in der die vierstimmig ausgesetzten Choralzeilen durch Zwischenspiele verbunden werden, wobei aber nichts mehr von der improvisatorischen Willkür der Arnstädter Passagen zu spüren ist. Die instrumentalen Zwischenspiele stellen jetzt vielmehr rhythmisch ausgeprägte und metrisch regelmäßige Gebilde dar, die den Raum zwischen

¹⁴ Zur Atmung an den Zeilenschlüssen von Chorsätzen siehe Wilhelm Ehmann, *Die Chorführung*, Kassel, 2. Aufl. 1950, Bd. II, bes. S. 26–28.

dem Schluß der vorhergehenden und dem Anfang der nachfolgenden Choralzeile sinnvoll ausfüllen — auch ohne die verbindenden Zwischenspiele würden die Choralzeilen solcher Kompositionen genau aneinander passen. Um sich das zu vergegenwärtigen, betrachte man etwa die Schlußchoräle der Kantaten Nr. 1, 2, 4 und 6 aus dem Weihnachtsoratorium.¹⁵

Zusammenfassend ist zu sagen:

Im Bachschen Choral sind zwei Arten von Fermaten zu unterscheiden:

- a) Schlußfermaten am Ende des Choralsatzes
- b) Binnenfermaten am Ende jeder Choralzeile.

Die Schlußfermaten sind bei Bach durchweg als Verlängerungszeichen zu verstehen; sie erscheinen nicht nur im schlichten vierstimmigen Satz, sondern auch im Orgelbüchlein-Choral in allen Stimmen.

Die Binnenfermaten sind zunächst wohl auch als Dehnungszeichen gedacht — in Verbindung mit improvisatorischen Zeilenzwischenspielen, wie sie in den Arnstädter Gemeindechorälen auftreten.

Mit dem Wegfall virtuoser Zwischenspiele und mit der Herausbildung eines einheitlichen Gesamtrhythmus bleiben aber die Binnenfermaten in der Regel nur noch als Gliederungszeichen bestehen; im Orgelbüchlein-Satz erscheinen sie nur in der Melodiestimme, während die Begleitstimmen in ihrer rhythmischen Grundbewegung unbeirrt fortfahren, so daß keine irrationale Dehnung der Melodie zustande kommen kann. Dies geht aus der Notierung des Orgelbüchleins eindeutig hervor und dürfte auch für die Ausführung der schlichten vierstimmigen Choralsätze verbindlich sein.

¹⁵ Bei den Kantaten 1 und 2 scheint im Schlußchoral nur deshalb eine Unregelmäßigkeit in der Aufeinanderfolge der Liedzeilen zu bestehen, weil sich die Zwischenspiele über je $1\frac{1}{2}$ Takte erstrecken.