

Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanons. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter

Von H a n s G r ü ß (Leipzig)

M

Als Heinrich Besseler seinen Beitrag zur Wissenschaftlichen Bachtagung Leipzig 1950 „Bach und das Mittelalter“¹ vortrug, war sein spätes Hauptwerk „Bourdon und Fauxbourdon – Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik“² im Erscheinen. Hauptgegenstand dieser Studien war das Entstehen der „dominantischen Tonalität“ (These 37); sie wird verstanden als „das natürliche System der Tonalität“ (These 51), als „dem Organismus des Menschen angepaßt“ (These 52). Jahre später gewinnt der Gedanke noch schärfere Konturen, es heißt zu Dufays Liedsätzen der mittleren Zeit:

„Zu den . . . Spätwerken mit Dur-Tonalität vergleiche man Dufays mittlere Schaffenszeit . . . Tonale Harmonik beherrscht aber auch die Werke in Moll; Kirchentonarten sind Ausnahmen. Im 18. Jahrhundert wurde die Musik durch die tonale Harmonik mehr und mehr auf den Menschen bezogen. Diese Blickrichtung nahm im 15. Jahrhundert Dufay erstaunlich vorweg.“³

Zugleich wird hier in jähem Sprung die tonale Harmonik des 18. Jahrhunderts als in besonderem Maße auf den Menschen bezogen verstanden, eine enge phänomenologische Klammer verbindet Dufays Werk mit der musikalischen Welt des 18. Jahrhunderts, Renaissance und Barock werden als von verwandten Momenten geformte historische Situationen gesehen, als eine unterbrechende Phase wird von Besseler der Manierismus der Zeit zwischen 1530 und 1600 erkannt. Es ist hier nicht der Ort, über Einwände und Gegenstellungen zu diesem Versuch einer phänomenologisch begründeten Epochen-gliederung zu handeln, immerhin verdient der an systemimmanenten Kriterien orientierte Denkansatz hohes Interesse. Wichtig ist für den vorliegenden Gedankengang jedoch, daß die Blickrichtung Besseler bei der Behandlung der Beziehungen Bachs zum gesamten Raum der auf ihn gekommenen musikalischen Tradition der Entwicklung der Harmonik das entscheidende Gewicht zumaß. Sie ist das konstituierende Moment des „euphonischen Kontrapunkts“, in dem seit dem 15. Jahrhundert, das heißt seit Dufay, der Klang als neue Grundkraft an die Stelle des Rhythmus getreten sei. Er bildet den „Einheitsablauf“ des Klangstroms, der durch Bach seine zusätzliche Prägung durch den Affekt erhält: „Der Einheitsablauf ist bei Perotin vom Rhythmus geprägt, bei Dufay vom Klangstrom, bei Bach von der Affektdarstellung.“⁴

¹ Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig 23. bis 26. Juli 1950, im Auftrage des Deutschen Bach-Ausschusses 1950 hrsg. von W. Vetter und E. H. Meyer, bearb. von H. H. Eggebrecht, Leipzig 1951 (im folgenden zit. Bachtagung), S. 108 ff.

² H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon – Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik*, Leipzig 1950.

³ H. Besseler, *Das Renaissanceproblem in der Musik*, AfMw 23, 1966, S. 1 ff., insbesondere S. 9.

⁴ Bachtagung, S. 116.

Diesen fundamentalen Gedankengang begleiten Erwägungen, die weitere Vergleichsmomente zwischen Bachs Werk und verschiedenen Phasen der älteren Musikgeschichte betreffen. (Der von Bessler benutzte Begriff „Mittelalter“ für alles wesentlich ältere sollte mit kritischer Vorsicht betrachtet werden und wird deshalb im folgenden nicht weiter verwandt.) Einmal werden hier bestimmte Formen des Parodieverfahrens benannt, zugleich die These vertreten, daß „der gebende Teil . . . hierbei die Profanmusik“ gewesen sei, beides führt zu folgendem Schluß:

„Dreimal beobachten wir einen ‚einheitlichen Gesamtstil‘ mit Parodieverfahren. In allen drei Fällen verdankt die neue Musiksprache ihre Überzeugungskraft dem weltlichen Element: bei Perotin dem Tanz, bei Dufay der Liedkunst, bei Bach der Instrumentalmusik und der Oper.“⁵

Schließlich werden in frappierendem Überblick die drei diskutierten Stilphasen als geschichtliche „Anfangszeiten“ bezeichnet, wobei in ausführlicher Argumentation Bachs Werk den beiden vorangehenden epochalen Erscheinungen zugeordnet wird:

„Wir dürfen Bach in der Tat mit den Meistern vergleichen, die früher als Begründer ihres Zeitalters genannt wurden. Perotin steht am Anfang der Gotik, ebenso wie Dufay am Beginn der Niederländischen Epoche. Beide überragen den Geschichtsverlauf durch monumentale Größe ihrer Leistung. Der Abstand von Jahrhunderten macht ihren einmaligen Rang deutlich. Das gibt uns einen Hinweis für die Gesamtauffassung Bachs. Auch seine Kunst ist nicht nur ein letzter Gipfel, das Ende einer Tradition, sondern zugleich ein Anfang. Hier erleben wir einen Neuanfang der Geschichte. Mit Bach beginnt in Wahrheit das Zeitalter der deutschen Musik.“⁶

Angesichts der Fülle und Komplexität der Vergleichsmomente fällt bei genauerem Durchdenken der immer wieder faszinierenden Gesamtschau abendländischer Musikgeschichte – denn um nichts Geringeres handelt es sich – auf, daß ein Formmoment überhaupt nicht erwogen wird, von dem man aber mit Fug und Recht sagen kann, daß es tatsächlich als unüberseh- und unüberhörbare Kategorie formaler Organisation musikalischer Kunstwerke in allen drei von Bessler verglichenen Stilphasen eine hervortretend wichtige, weil konstituierende Rolle spielte und im Verlauf einer nun tatsächlich ungebrochenen Tradition als musikalische Grundkategorie erhalten blieb, obwohl sie in ihren historischen Entwicklungsstadien charakteristische Veränderungen ihrer formalen und damit zugleich sozio-funktionalen Qualität erfuhr. Gemeint ist das Prinzip des Tenor-Cantus-firmus in seiner zunächst einstimmigen, bald auch zweistimmigen Form sowie in der aus ihm entstehenden Form des Cantus-firmus-Kanons. Es gibt eine lückenlose Entwicklung dieses Kompositionsmoments, die von den Discantus-Partien der Organa der Schule von Notre Dame zu Paris im 13. Jahrhundert bis zum Orgelbüchlein, zum Dritten Teil der Clavier-Übung und verwandten Kompositionen Johann Sebastian Bachs führt und – das ist ein Thema für sich – an diesem Punkte abbricht, nicht aufgenommen wird, offenbar nicht mehr entwicklungsfähig über das Vorliegende hinaus ist, höchstens als Symbol mit deutlicher Erinnerungswirkung zitierbar bleibt –

⁵ Ebenda, S. 114.

⁶ Ebenda, S. 130.

der „Gesang der Geharnischten“ in Mozarts „Zauberflöte“ – und gelegentlich in historisch orientierten Kompositionsstilen zurückgerufen wird, so von Max Reger und Paul Hindemith.

Um über die allgemeine Feststellung hinauszugelangen, soll der historisch-kompositorische Sachverhalt vom Ursprungsstadium ab etwas ausführlicher beschrieben werden.

Modus und Ordo sind die zentralen Begriffe, mit denen die Musiktheorie des 13. Jahrhunderts die rhythmische Organisation musikalischer Prozesse beschreibt. Sieht man von der selbstverständlich voraussetzbaren theologischen Interpretationsaura ab, so bleibt als rationaler Kern, daß mit sechs Modi sechs rhythmische Figuren beschrieben werden, die den überwiegenden Teil melodischer Organisation erfassbar und projektiv denkbar machen, daß andererseits mit Ordo die Häufigkeit beschrieben wird, mit der die rhythmischen Figuren der Modi angewandt werden. Anonymus IV, einer der bedeutendsten Theoretiker der Zeit, beschreibt dies mit lakonischer Klarheit (in deutscher Übersetzung): „Über Mensuren und Discantus. Erster Modus: Drei Noten in Ligatur, dann zwei, zwei, zwei soviel man will. In dem ersten Ordo drei Noten in Ligatur, dann zwei und dann eine kurze Pause, in dem zweiten Ordo zwei Noten mehr, der dritte Ordo wächst um wieder zwei Noten über den zweiten.“⁷ Aus Modus und Ordo werden so die Stimmen der Organa konzipiert, es bleibt genug an freiem Rest, der vorerst theoretisch nicht erfassbar ist und in der weiteren Entwicklung zunächst eine untergeordnete Rolle spielt. Zentral wichtig werden die sogenannten Discantus-Abschnitte der Organa, in ihnen ist die Grundstimme, der Tenor, strikt meist nach einem, gelegentlich auch mehreren der sechs möglichen Modi formuliert. Mit der unverkennbaren Absicht rationalisierten Formwillens werden Tenor-Abschnitte wie der folgende konzipiert⁸:

⁷ F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden 1967 (Beihäfte zum AfMw. 4-5.).

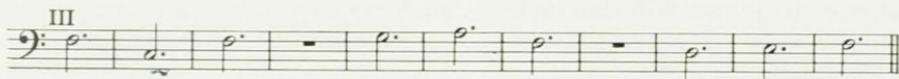
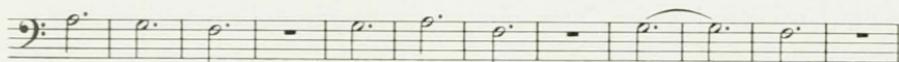
⁸ In der Übertragung von H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Kritische Gesamtausgabe* (mit Einleitung), hrsg. von H. Husmann, Leipzig 1940 (Publikationen älterer Musik, Jg. 11), S. 114.

Zugrunde liegt hier wie in fast allen derartigen Fällen ein Teil einer gregorianischen Melodie, sie stammt in diesem Falle aus der Liturgie zum Kirchweihfest. Bemerkenswert ist, daß dieses Stück gregorianischer Choral zum Tonmaterial mit dem Charakter der neutralen, verfügbaren Objektivität wird. Dies ist daran abzulesen, daß die Melodie, anders als in der Quelle, wiederholt wird, diese Wiederholung jedoch so organisiert ist, daß sie als solche verschleiert wird durch die rhythmische Formulierung. Es sind zwei „Durchführungen“ des gregorianischen Melodiefragments, die erste in freier Benutzung des fünften Modus, die zweite in deutlichem fünftem Modus und sechstem Ordo.

Ohne auf die Spezialproblematik von Notation und Überlieferung einzugehen, sei gesagt, daß derartige Abschnitte die Urform der Motette bilden, wenige Jahrzehnte nach den Organa von Notre Dame ist ein Repertoire von einigen Hunderten von Motetten überliefert. Sie enthalten sämtlich als konstituierendes Formmoment einen Tenor, der mit den unserem Beispiel entsprechenden Formcharakteristika versehen ist: Regelmäßigkeit der rhythmischen Formulierung, Wiederholung von Melodieteilen oder -ganzen, absichtsvolle Strukturierung, gelegentlich mit der Tendenz zur Verschleierung melodischer Bezüge. Als Beleg diene ein Tenor einer Motette aus dem Codex Bamberg, einer um 1300 in Nordfrankreich zusammengestellten Sammlung von Motetten⁹:

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'I' and 'Aptatur', contains four staves of music. The second system, labeled 'II', contains two staves. The notation is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of quarter notes, half notes, and eighth notes, with some rests and a triplet of eighth notes in the fourth staff. The key signature has one flat (B-flat).

⁹ In der Übertragung von P. Aubry, *Cent Motets du XIII^e. Siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg par P. Aubry*, Bd. 1-3, Paris 1908; Bd. 2, *Transcription en Notation Moderne et mise en partition: Motette XXXVIII*, S. 76-78.



Als wesentlich für diese Erscheinung fällt auf, daß ein deutlicher Wechsel der sozialen Funktion ablesbar ist: Das verfügbare Tonmaterial geistlicher Herkunft wird zum Ort einer emanzipatorischen Profanität. So können zum Tenorzitat eines Kyrie ein französisches weltliches Liebeslied und ein lateinischer Spruch über Probleme des Zölibats gesetzt werden,¹⁰ zum Tenor *Portare* – das „tragen“ bezieht sich auf das Holz des Kreuzes Christi, das den Leib Jesu getragen hat – zwei französische Liebesgedichte, die das schwer zu tragende Leid unerfüllter Liebe besingen.¹¹ Der Vorgang läßt sich bis in die Motetten Guillaume de Machauts vielfach belegen, es muß hier genügen, darauf hinzuweisen, daß zur ästhetischen Subjektivität auch der Funktionswandel in der Beziehung zum geistlichen Ausgangspunkt der Komposition sich gesellt.¹²

Es ist hier nicht der Ort, im Detail zu belegen, daß diese beiden Positionen sich als kompositorische Haltungen über Dufays, Ockeghems, Josquins und ihrer Zeitgenossen Werk bis in manche Nebenstücke des Wittenbergischen Gesangbüchleins Johann Walters verfolgen lassen; erst hier zeichnet sich am protestantischen Choral ein neues Moment ab. Neben den Marien-Messen Dufays steht die „Missa Se la face ay pale“, die als Tenor-Cantus-firmus in mehrfachem Proportionskanon den Tenor einer französischen Ballade Dufays verwendet. Hier ist die gedankliche Richtung verändert: dem Ordinariumstext der drei anderen Stimmen steht die weltliche Ballade als Cantus firmus gegenüber. Zum Cantus firmus kann auch das pure Tonmaterial an sich werden, Josquin schreibt die schon unter seinen Zeitgenossen berühmte „Missa super La sol fa re mi“, sie wird von Glarean als „missa elegans“ verstanden, mit der Josquin „den Spötter“ habe spielen wollen.¹³ Deutlicher kann kaum gezeigt werden, daß selbst den Zeitgenossen die Wertigkeiten der anspruchsvollen kontrapunktischen Musik – und die war stets cantus-firmus-gebunden – nicht im funktional-liturgischen Bereich aufzugehen schienen. Hiermit wird eine Problematik berührt, die gegenwärtig noch nicht befriedigend lösbar zu sein scheint; das soll an einem Beispiel verdeutlicht werden: Einer der Fälle, in denen Josquin das rationale Kalkül der Cantus-firmus-Komposition überaus weit getrieben hat, ist die Psalmotte „Domine, Dominus noster“, deren

¹⁰ Ebenda, Motette XXVI, S. 53/54.

¹¹ Ebenda, Motette LVI, S. 120/121.

¹² In anderen Fällen bleibt die originale Intention des Tenortextes jedoch erhalten und wird von den tropierenden Texten der Zusatzstimmen verstärkt. Vgl. hierzu H. H. Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*, AfMw 19/20, 1962/63, S. 281 ff., und 25, 1968, S. 173 ff.

– Übrigens müßte in diesem Zusammenhang auch Besslers verführerischer Begriff der „Tenor-Gesinnung“ mit allen seinen Implikationen kritisch durchdacht werden. Vgl. H. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, 2. Aufl., Leipzig 1974, S. 81 ff.

¹³ Vgl. H. Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing 1962, S. 166 ff.

fünfmal wiederkehrender Cantus firmus ebenso wie die zugehörigen Pausentakte sich im streng durchgeführten Proportionskanon 2 : 3 : 4 : 5 : 6 vergrößern. Helmuth Osthoff, der in seiner ausführlichen Besprechung¹⁴ die Interpretation von August Wilhelm Ambros „im Sinne der Segensworte ‚crescite et multiplicamini‘“ ausdrücklich ablehnt, hält andererseits für sicher: „Nach dem Sinn und Wortlaut des Psalms kann der Augmentationstenor nur als Symbol für das auf Erden und im Himmel anschwellende Lob Gottes, verbunden mit dem Gedanken an seine in der Schöpfung sich offenbarende Größe gedeutet werden.“ Selbst wenn man zugesteht, daß trotz des Fehlens einer Möglichkeit der Zuordnung von Kompositionsanlage und Textworten – es ist im ganzen Psalm von Anschwellen des Gotteslobs nicht wörtlich die Rede – ein Verständnis in der von Osthoff angedeuteten Richtung möglich ist, so kann das Stück in seiner kompositorischen Substanz keinesfalls daraus schlüssig abgeleitet werden, wohl aber aus der Tradition des strukturbestimmenden Cantus-firmus-Kanons und seines immanenten Formpotentials. Jedenfalls darf dieses Moment nicht zugunsten theologischer Motivierungen ausgeklammert werden.

Bei dem Versuch einer Konturbestimmung des Tenor-Cantus-firmus-Satzes muß man mit dem Erscheinen des Wittenbergischen Gesangbüchleins¹⁵ Johann Walters einen neuen Zug feststellen. Der Cantus-firmus-Satz, im Prinzip durch die Entwicklung der Motette aus imitierenden Stimmpaaren bereits historisch überholt, erhält durch die Bindung an die frühprotestantischen Choräle insonderheit Luthers einen bis dahin unbekanntem Grad theologischer Verbindlichkeit, der jedoch nicht auf irgendeiner Figur- oder Abbild- beziehungsweise Symbolfunktion beruht, sondern allein auf der Tatsache, daß hier traditionelle Satztechnik hohen Kunstwertes mit einem ideologisch hochbrisanten volksläufigen Liedgut verbunden wurde. In dieser Form findet der Cantus-firmus-Satz auf verschiedenen Wegen, die zu benennen sein werden, Eingang in die protestantische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts und in deren Entwicklung in das Werk Johann Sebastian Bachs.

Als Charakteristika der Cantus-firmus-Sätze Johann Walters seien genannt: Erstens: Jeder Choral wird als Ganzes behandelt, das heißt als Liederinheit, jedoch mit deutlicher Trennung der Liedzeilen durch Pausen. Zweitens: Entsprechendes gilt für die Bearbeitungen lateinischer liturgischer Gesänge. Drittens: In sechs deutschen und vierzehn lateinischen Cantus-firmus-Sätzen ist ein zweistimmiger Cantus-firmus-Kanon angelegt; er wird größtenteils streng durchgeführt, gelegentlich aber auch mit Ausgleichung einzelner Stimmführungsdetails. Viertens: In einer großen Zahl von Sätzen werden cantus-firmus-ähnliche Stimmführungen im Tenor oder im Discantus gebracht. Fünftens: Eine weitere große Gruppe enthält Choralsätze, die den Choral in der Art eines geselligen Tenorliedes, wie bei Isaac, Senfl und anderen, behandeln.^{15a}

In den hier aufgeführten Formen führt der Cantus-firmus-Satz zu den Grundtypen der geistlichen Musik des protestantischen Traditionsraums, allerdings

¹⁴ Ebenda, Bd. 2, Tutzing 1965, S. 139 ff.

¹⁵ *Johann Walter, Sämtliche Werke*, Bd. 1 bis 6, hrsg. von O. Schröder und anderen, Kassel etc. 1943–1973.

^{15a} Hierzu gehört übrigens auch Luthers deutsches Lied „Ein feste Burg ist unser Gott“.

auf teilweise verschlungenen Wegen.¹⁶ Zunächst setzt sich sowohl in der Orgelkomposition als auch im vokalen Ensemblesatz ein homophoner, oberstimmenorientierter und damit gemeindegängiger Satz durch, der mit den Namen von Nikolaus Ammerbach, Bernhard Schmid d. Ä., Jakob Paix bis zu August Nörmiger einerseits, Lucas Osiander andererseits erinnert sei. Über Samuel Scheidts Görlitzer Tabulaturbuch wird der homophone Orgelbegleitsatz als Standardform der evangelischen Gemeindegangspraxis bis zu Johann Sebastian Bach und schließlich bis zur Gegenwart tradiert.

Wie problematisch es jedoch ist, in diesem Zusammenhang auch die Sätze des Orgelbüchleins zu sehen, zeigt die Vorsicht, mit der Besseler¹⁷ dies versucht, indem er zwar das Liedprinzip als darin dominierendes Moment bezeichnet, meint, daß die Choralweise als „echtes Lied, das mit seinem natürlichen, allenfalls leicht gedehnten Rhythmus dem Sopran anvertraut ist“ zum „innerlich mitsingen“ bestimmt sei, jedoch mit diesem „innerlich“ seine These schon so weit eingeschränkt hat, daß der angezielte Vergleich zum obligaten Liedbegleitungsstil der Romantik in erster Linie auf die „nach eigenem Gesetz durchgestaltete“ Begleitung der Singstimme zielt, nicht auf diese selbst. Es bleibt im Grunde ja doch unverkennbar, daß die Sätze des Orgelbüchleins Cantus-firmus-Sätze sind; daß von den fünfundvierzig ausgeführten Stücken acht, also fast ein Fünftel, Cantus-firmus-Kanon-Stücke sind, bestätigt diese Sicht.

Die Entwicklung des cantus-firmus-gebundenen Orgelstücks als Teil der protestantischen Kirchenmusik setzt in der musikgeschichtlichen Darstellung meist mit dem Hinweis auf Samuel Scheidts „*Tabulatura Nova*“ sowie auf dessen Lehrer Jan Pieterszon Sweelinck ein. Willi Apel¹⁸ hat wohl als erster gezeigt, wie schwer erklärbar es ist, daß bei Sweelinck und seinem Kreis in katholischer, seit den 1580er Jahren calvinistischer Umgebung eine so beträchtliche Menge von Orgelwerken auf lutherischen Chorälen beruht. An diesem bisher wohl nur ungenügend geklärten Punkt findet tatsächlich der Umschlag statt, der erstens Cantus-firmus-Satz altklassischer, das heißt Josquin-Walterscher Prägung, zweitens protestantischen Choral und drittens traditionellen Cantus-firmus-Orgelsatz zu einem neuen Typus verbindet, der in seiner klassischen Ausprägung durch Samuel Scheidt das Grundmodell evangelischer Orgelmusik im 17. Jahrhundert und zuletzt im Werke Johann Sebastian Bachs abgibt.

Unser Interesse gilt im Rahmen des vorliegenden Gedankenganges dem Cantus firmus und Cantus-firmus-Kanon Bachs unter dem Blickwinkel der eingangs an den Tenor-Bildungen des 13./14. Jahrhunderts abgelesenen Momente. Cantus firmus wie Kanon bewirken als vorher gewählte und geplante Formkategorie Konsequenzen für die Erstreckung und strukturelle Gliederung des Satzganzen. Dieses Satzganze kann motettisch sein und damit engstens verbunden mit weit zurückreichenden Traditionen, es kann partitenhaft figurierend sein in direkter Abkunft von der Lehrergeneration Pachelbel-Böhm-Buxtehude, und es kann ein Concerto/Sonatensatz sein. Mit diesem letzten Satztyp

¹⁶ Vgl. hierzu die Darstellung von W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, insbesondere S. 93 ff.: Der protestantische Orgelchoral.

¹⁷ Bachtagung, S. 123 ff.

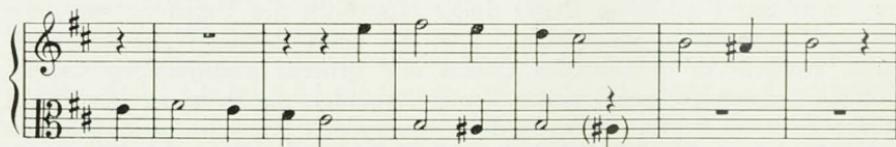
¹⁸ Apel, a. a. O., S. 319 ff., insbesondere S. 326.

ist die Ebene der vielleicht wichtigsten formalen Leistung auf dem Gebiet des choralgebundenen Komponierens bezeichnet. In der Konfrontation und Verbindung der beiden modernen Satztypen einerseits mit der tradierten Leitform des Cantus-firmus-Satzes – sie muß für das ausgehende 17. und beginnende 18. Jahrhundert gleichsam zur „Natur“ des Choralwesens gehört haben – schließt Bach zum letztenmal in der europäischen Musikgeschichte Elemente der frühen Motettenform zu seiner Gegenwart in gültigen Kunstwerken auf. Dabei kommt es in der Auseinandersetzung von Concerto/Sonatenform und Cantus-firmus-Satz zu einer Fülle individueller Lösungen. Sie führen in Einzelfällen dazu, daß der Cantus firmus nur noch als angehängte Episode eines in sich integrierten Triosatzes erscheint (BWV 664: „Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr“; BWV 655: „Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“), daß er unter Umständen gänzlich in thematischem Material verschwindet (BWV 680: „Wir glauben all an einen Gott“).

Einer der bemerkenswertesten Fälle ist die berühmte und kaum zu bewältigende Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682), der „Canto fermo in canone“ ist im Oktavabstand angelegt, in der fünfstimmigen Komposition wechseln die Einsätze der Kanonstimmen nach einem für Bach nicht ungewöhnlichen Muster zwischen Sopran I (S) und Tenor I (T):

S		S S		S S		S
	T T		T T		T T	
	2	2	2	1	2	2

Dabei haben die Kanonstimmen stets einen Abstand von zwei Takten, nur in der vierten Zeile verringert sich dieser auf einen Takt. Das ist insofern auffällig, als sich der Zweitaktabstand ohne größere Schwierigkeit hätte einhalten lassen:



(mit einer Scheinauflösung des Vorhalts in einer Nebenstimme)

Sollte hier die Intensität der Textinterpretation besonderen Rang haben? „Und willst das Beten von uns han“ lautet die entsprechende Zeile der ersten Strophe. Oder sollte Bach hier einem spontanen Impuls während des Komponierens gefolgt sein? Fragen, die kaum zu beantworten sind, die sich jedoch trotzdem einstellen angesichts der ganz anderen Erscheinungsweise der eigentlichen Zwischenspiele: Sie unterliegen nicht einer vorgegebenen Verlaufsordnung, sondern ergeben sich aus der Nötigung, jeweils einen vom Cantus firmus unabhängigen sinnvollen Zwischensatz zu entwerfen, der einen einleuchtenden Abstand zwischen den Choralzeilen formuliert. Die Dauern dieser Zwischensätze unterliegen offenkundig keinem vorgegebenen Plan: 11/12 – 7/8 – 6/7 – 6/7 – 8/9 – 6/7 – 8 Takte können gezählt werden, jedoch ist die Zählung wegen der Schwierigkeit der Abgrenzung der zu zählenden Einheiten fraglich (daher die Doppelangaben). Oberstes Gebot war offenbar das sinnvolle Fortschreiten des Satzes,

das in einem Gegensatz zu den vorgeplanten Einheiten der Cantus-firmus-Paare mit ihren wechselnden Einsatzorten konzipiert wird.

Wie aber erscheint dieser Plan im hörbaren Vorgang des gespielten Choral? Ein gewiß unverdächtiger Zeuge, Hermann Keller, sagt dazu:

„Vater unser im Himmelreich . . . ist in der großen fünfstimmigen Bearbeitung . . . die komplizierteste und am schwersten verständliche aller Choralbearbeitungen Bachs . . . Der klanglichen Verwirklichung stehen aber fast unüberwindliche Hindernisse entgegen: Wie bei dem fünfstimmigen ‚Christe, du Lamm Gottes‘ aus dem ‚Orgelbüchlein‘, hat Bach auch hier je eine c.f.-Stimme und eine Figurationsstimme zusammengekoppelt; ihrem Ausdruck und ihrer Führung nach müßten sich aber beide so deutlich wie nur möglich voneinander abheben. Dies ist nach Bachs Vorschrift aber völlig unmöglich; ich habe noch nie das Stück von *einem* Spieler auch nur halbwegs befriedigend vortragen hören. Der einzige Ausweg scheint mir der zu sein, nur die Figurationsstimmen, und zwar auf zwei Manualen, selbst zu spielen, die beiden kanonischen Stimmen aber von einem zweiten Spieler auf einem besonderen Manual vortragen zu lassen (oder, auf einer viermanualigen Orgel, auf zwei Manualen!); erst dann kann man sowohl den c. f. wie die beiden figurierenden Stimmen deutlich von einander unterscheiden, – und damit sind dann wenigstens die klanglichen Voraussetzungen zum Verständnis gegeben . . .“¹⁹

Es ist aus aufführungspraktischen Verbindlichkeiten klar, daß die Trennung von obligater Nebenstimme und Cantus-firmus-Stimme schlechterdings nicht praktiziert werden sollte, weil sie eine interne Qualität der Partitur verfälscht; im Gegenteil muß evident werden, daß hier der Cantus-firmus-Kanon einer ähnlichen Verbergung unterliegt, die schon im 13. Jahrhundert Strukturmomente als interne, aber nicht offen zutage liegende verborgen sein ließ: der Cantus firmus ist verborgen im übergeordneten Prinzip einer autonomen Komposition.

Vielleicht spielt die Idee des verborgenen Cantus firmus eine wichtigere Rolle, als man in unserer analytisch denkenden, registrierenden und instrumentierenden Praxis annehmen möchte. Partituren, die diesen Gedanken nahelegen, sind nicht selten:

BWV 656: O Lamm Gottes, unschuldig (Verse 1 und 2)

BWV 657: Nun danket alle Gott

BWV 666: Jesus Christus, unser Heiland

BWV 667: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist

BWV 668: Vor deinen Thron tret ich

BWV 669: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

BWV 675: Allein Gott in der Höh sei Ehr

BWV 685: Christ unser Herr zum Jordan kam

BWV 686: Aus tiefer Not schrei ich zu dir

BWV 687: Aus tiefer Not schrei ich zu dir. *Alio modo*

BWV 695: Christ lag in Todesbanden

Bei der Bestandsaufnahme der auf diese Weise durch Manualbindung klanglich „verborgenen“ Cantus firmi stößt man auf eine zweite Form der „Verbergung“, die Kolorierung mit Manieren und willkürlichen Veränderungen. Wie

¹⁹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 205 f.

weit die hier angeschnittene Frage reichen darf, ob sie auch für die Ausführung (hinsichtlich Registrierung und Kolorierung) „unverborgener“ Cantus firmi gilt, kann hier nicht erörtert werden. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die Zuteilung des Cantus firmus an das Pedal grundsätzlich in andere Richtung zielt.

Die Regulierung der Dauern durch Cantus-firmus- und Cantus-firmus-Kanon-satz betraf noch bei Scheidt wie schon im 13. Jahrhundert auch die Länge der Pausen zwischen den Cantus-firmus-Einsätzen. Sie findet bei Bach ihren problematischen Widerstand. In den partitenhaften Sätzen des Orgelbüchleins entsteht dieser Widerstand noch nicht, die Zeilen des Chorals sind durch Fermaten getrennt, die hier, außer daß sie das Zeilenende anzeigen, nichts zu bewirken haben, im Einklang übrigens mit einer der traditionellen Fermatenbedeutungen. In allen „größeren und kunstreicheren Choralvorspielen“ ist die sinnvolle Füllung der Abstände zwischen den Cantus-firmus-Einsätzen eine zentrale Formaufgabe, sie findet ihre Krönung dort, wo die Exposition der freien Stimmen ein vollständiges Ritornell eines Concertosatzes beziehungsweise einen geschlossenen Satzteil eines Sonatensatzes bietet. Der Cantus-firmus-Einsatz kann nunmehr als obligat begleitetes Solo im Sinne eines Concerto- beziehungsweise Sonatensatzes gelten, er kann, anders gesehen, auch als Seitensatz mit neuem zusätzlichem Thema verstanden werden. In jedem Falle jedoch steht der zwischen den Cantus-firmus-Einsätzen verlaufende Satz wiederum unter der formalen Verbindlichkeit der Exposition. Das war schon bei dem oben besprochenen Choralvorspiel BWV 682 zu beobachten; wie weit diese Verbindlichkeit gehen kann, mögen die obengenannten Choralvorspiele zeigen, die den Cantus firmus als Anhang, teilweises Zitat oder gar nicht bringen, gewiß Einzelfälle, die jedoch das Gefälle einer Formtendenz zeigen, die unwillkürlich zur Ablösung des Cantus-firmus-Satzes durch den Sonaten/Concerto-Satz neigt. Überdeutlich wird dies bereits in einem Satz wie BWV 650, dem sechsten der Schüblerschen Choräle „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“. Dieser aus einer Arie mit Solovioline übertragene Satz – der ja schon 1725 als Originalkomposition ein „Orgelchoral“ gewesen ist – trägt deutlich das Gesicht eines Concerto/Sonaten-Satzes. Eine dreizehntaktige Exposition schließt hauptsatzartig, ein sechstaktiges Cantus-firmus-Solo und der anschließende Pausensatz umfassen zehn Takte als eine veränderte Reprise der Exposition, der nächste Cantus-firmus-Solo-Einsatz ist mit den anschließenden zehn Takten Pausensatz die dritte Variation der Exposition, der vierte, kürzeste Teil, ist gleichsam ein Cantus-firmus-Solo mit figurativer Begleitung, schon in Takt 43 beginnt der fünfte Teil, überhaupt ohne Cantus firmus wie die Exposition, der sechste Teil ist eine verkürzte Variation mit der letzten Choralzeile, er mündet in die Reprise des Ritornells. Hier hat der Cantus firmus seine strukturbestimmende Funktion gänzlich eingebüßt, an seiner Stelle ist der Sonatensatz der Solovioline das übergeordnete Formprinzip, gewiß ein Akt kompositorischer, sicher unbewußter Emanzipation von dem Choralvorspieltypus älterer Tradition wie der „Fantasia super: Valet will ich dir geben“ BWV 735, die wohl noch der Arnstädter Zeit entstammt.²⁰

²⁰ Einer späteren Untersuchung muß die Frage vorbehalten bleiben, welches Bild die Can-

Unverkennbar vereinigen sich im Kanon stets, sei er Singradel, Cantus-firmus-Regel oder Cantus-firmus-Gerüstkanon, „umgangsmäßige“ Spielmomente mit Geheimnistuerei und der Tendenz zu höchst artifizieller esoterischer Virtuosität des Komponierens. Nicht immer wird dabei das Interpretationsinteresse Erfolg haben, das in jedem komplizierteren Kanon die göttliche Weltordnung vorsätzlich abgebildet sehen will. Davon scheint in Bachs zeitlicher und stilistischer Umgebung wenig die Rede gewesen zu sein, um so mehr aber von der Beherrschung des Komponierens als rationalem Verfahren.²¹ Die Kanons des Musikalischen Opfers bieten eine Reihe von derartigen Meisterproben, die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ nicht nur diese – mit dem ausgesprochenen Ziel, in eine Zunft der musikalischen Wissenschaften aufgenommen zu werden –, sondern darüber hinaus einen kaum überhörbaren Ton von Spott, wenn in der fünften Variation nach Abhandlung von vier Umkehrungskanons in verschiedenen Intervallen mit „diminuzione“ und „alla stretta“ noch zusätzliche Schwierigkeiten in gehäufte Bewältigung, gleichsam mit der linken Hand, angeboten werden. Liegt hier nicht der gleiche Sachverhalt vor, der Glarean zu der Feststellung von Josquins kompositorischem Spott veranlaßte? Diese Kanons sind nicht mehr strukturbestimmend, sondern spielend bewältigtes Tonmaterial, man spürt, daß die künftigen Rätsel des Komponierens jenseits der Bewältigung von Kanons liegen. Nach den Kanons aus der Kunst der Fuge ist „triftige Musik“ (um einen Ausdruck von Carl Dahlhaus aufzugreifen) in dieser Form nicht mehr komponiert worden.

tus-firmus-Behandlung in vokal-instrumentalen Ensembleformen bietet. Die große Menge des historischen Materials wird in Friedhelm Krummachers Arbeit *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate* zum ersten Male in ihren Umrissen greifbar. (Übrigens kennt auch Krummacher den Begriff der „artistischen Verbergung des c. f.“) Hinsichtlich der Kantaten und oratorischen Werke Johann Sebastian Bachs kann hier nur andeutend gesagt werden, daß zwischen den intermittierenden Choral-sätzen, wie Nr. 23 des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 „Wir singen dir in deinem Heer“ und dem Einleitungschor der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80 mit seinem altstiligen Motettensatz und Cantus-firmus-Kanon der beiden Außenstimmen ein breiter Spielraum ist, dessen Trend vermutlich, wie das Beispiel der Schüler-Choräle zeigt, in die gleiche Richtung weist wie die formale Entwicklungstendenz der Orgelchoräle. Jedoch verläuft diese Entwicklung wie bei jenen auch hier in vielgestaltiger Gegensätzlichkeit: Dem beinahe zum Stile antico gehörenden Motettensatz BWV 80 steht der Eingangssatz der Matthäus-Passion gegenüber, der mit dem Cantus firmus „O Lamm Gottes, unschuldig“ in einem ganz „modern“ konzertierenden, nicht dem Stile antico verpflichteten Satz dessen zentralen Gedanken formuliert, der zugleich das ganze Werk trägt. Auffällig ist darüber hinaus ein notationskundlicher Befund, der sich hier wie an zahlreichen anderen Stellen findet: Cantus firmus und Cantus-firmus-Kanon sind unabhängig vom Notationsbild des Stile antico, sie können in diesem wie auch im Bild eines neustilgen 4/4-, 3/4- oder ähnlichen Taktes auftreten. – F. Krummacher, *Die Überlieferung ... Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.). C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerke*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum AfMw. 6.).

²¹ Vgl. hierzu die Darstellung bei W. Braun, *Bachs Stellung im Kanonstreit*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 106.

Erst die zweite Wiener Schule versuchte unter der Reihen-Idee Arnold Schönbergs wieder, Ordnung ernsthafter musikalischer Prozesse durch Kanons herzustellen.

Bleibt zum Schluß die Frage, warum Besseler diese Dinge nicht berücksichtigt hat, als es um Bachs Beziehung zum Mittelalter ging. Es gab um 1950 in Deutschland kaum einen, der diese Zusammenhänge besser hat überschauen können als ihn, der als Schüler und wissenschaftlicher Nachfolger Friedrich Ludwigs die Gesamtausgabe der Werke Guillaume de Machauts betreut hatte und daranging, die der Werke Guillaume Dufays vorzulegen. Vielleicht muß man die Antwort in der Richtung suchen, die eine Diskussionsnotiz der gleichen Tagung andeutet. Nach Walter Blankenburgs Referat²² „Die Bedeutung des Kanons in Bachs Werk“ bezweifelte ein im Protokoll ungenannter Redner die theologischen Implikationen, die Blankenburg dem Kanon zuerkannte, Blankenburgs Antwort verdeutlichte seinen Standpunkt, indem er sagte: „... Der Kanon ... weist ... auf den Anteil hin, den der Komponist haben darf am Nachschaffen der Schöpfungsordnung Gottes.“ Hierzu sagt Besseler ganz ablehnend:

„Der Kanon, das Standeszeichen des Berufsmusikers, ist seinem Ursprung nach eine natürliche Art und Weise des Musizierens. Der Kanon des Hochmittelalters ist reine Gesellschaftskunst. Ein kirchlicher Ursprung kann nicht festgestellt werden. Beziehung zur Kirche, symbolische Bedeutung gewinnt der Kanon erst dadurch, daß gewisse Komponisten ihn zu kirchlich-symbolischen Zwecken benutzten. Im Grunde gehört er dem Bereich des rein Musikalisch-Geselligen an.“²³

Damit wird alles Kanonwesen auf Singradel/Rondellus und Caccia beschränkt und der sachliche Zusammenhang mit dem Cantus-firmus-Satz beiseite gelassen. Daß dies der Sache nicht gerecht wird, versucht die vorliegende Ergänzung zu zeigen.

²² Bachtagung, S. 250.

²³ Bachtagung, S. 257.