

Analogieformen in Bachs Toccaten und Präludien für die Orgel.

Von Dr. Fritz Dietrich (Heidelberg).

Der Ursprung des Formenpaares „Präludium und Fuge“ weist auf den Gegensatz autochthoner und analogiemäßiger Formgebung innerhalb der freien Orgelkomposition hin. Präludien (Präambeln, Toccaten) entstehen historisch betrachtet als autochthone Gebilde. Dem spielerischen „*toccate un poco*“ entsprechend, wachsen sie ganz aus dem Wesen des Instruments und den Händen des Spielers heraus, nichts weiter als „schlechte enkelne Griffe und Coloraturen“¹⁾. Dagegen sind Fugen (*Ricercare*, *Kanzonen*) ursprünglich Analogieformen, d. h. vom Organisten für das Spiel auf seinem Instrument bestimmte und geschaffene Nachbildungen von durchimitierenden Formen zeitgenössischer Ensemblesmusik (*Motette*, *Chanson*). Beide Gestaltungsprinzipien verschmelzen schon früh miteinander zu einer Form, in welcher autochthone und analoge Glieder sich abwechselnd folgen. Der so entstehende zyklische Typus ist sehr entwicklungsfähig. Es können darin veraltete Analogien durch moderne ersetzt werden, die Analogiebildungen vermögen unter Umständen autochthone Glieder ganz zu verdrängen; daneben erhalten sich aber auch Analogieglieder, deren Praxis längst traditionell geworden ist. Die erste bedeutungsvolle Realisierung dieser Form entsteht wohl bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Venedig, und zwar in den Toccatenschöpfungen der Organisten an S. Marco, Andrea Gabrieli (gest. 1586) und Claudio Merulo (1533—1604). Es ist dies der venezianische Toccatentypus, der als Analogiebildung zum durchimitierenden Motettenstil bei Gabrieli einen, bei Merulo mehrere *ricercar*artige Fugatosätze aufweist, die von ornamentalen,

¹⁾ Mich. Prätorius, *Synt. mus.* III 25. Vgl. M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik* I 37.

d. h. autochthon gestalteten Zwischenfäden umrahmt werden¹⁾. In der Tendenz zu solchen Analogiebildungen äußert sich unverkennbar der konzertante Charakter des venezianischen Orgelstils als Ausdruck stärkster Hingabe an das Ideal der Generation. Von dieser Haltung grundsätzlich verschieden zeigen sich die Schöpfungen, die einem anderen Entwicklungszweig der italienischen Orgelkunst angehören, einem Kreise, in dessen Mittelpunkt Girolamo Frescobaldi (1583—1644) steht, Organist zu St. Peter in Rom. Unter Betonung der liturgischen Bindungen werden hier die Tockatenformen wesentlich autochthon, also rein orgelmäßig gestaltet; sie sind weniger modische Kunstprodukte als vielmehr kultisch gebundene Zweckformen²⁾. Aus diesem Kreis treten nach 1600 die für ihn charakteristischen und geschichtlich bedeutungsvollen Typen der Durezzatockate (*Toccata di durezza e ligature*) und der Pedaltockate (*Toccata per li pedali*) ans Licht, jene als eine Kette verschlungener, bisweilen kühner Harmoniefolgen (*consonanze stravaganti*³⁾), diese als Improvisation über lang gehaltenen Orgelpunkten. Beide Arten werden im folgenden auf Grund ihres Auftretens bei Frescobaldi der Kürze halber als römische Tockatenformen bezeichnet.

Es ist nun nicht nur für den Zusammenhang mit Bach, sondern auch für eine Charakterisierung der drei mächtigen Traditionslinien innerhalb der deutschen Orgelkunst des 17. Jahrhunderts wichtig, zu beobachten, wie sich die italienischen Tockatenformen venezianischen und römischen Stils über Deutschland verbreiten. Während zuerst Süddeutschland auf direktem Wege durch die beiden Schüler Giovanni Gabrieli's, Adam Steigleder und Hans Leo Hasler, den venezianischen Typus empfängt, gelangt er nach dem deutschen Norden erst eine Generation später, durch Jakob Prätorius und Heinz

1) Seiffert, a. a. D. S. 37 und 40f. Desgl. L. Schrade, Ein Beitrag zur Gesch. d. Tockata. Zeitschr. f. Musikw. VIII 610ff.

2) Ein wichtiger Beweis hierfür liegt in einer Bemerkung, welche sich in Frescobaldi's „Toccate e Partite“ 1614f. vorfindet. Es heißt hier, die Tockaten seien mit soviel Kadenzzen ausgestattet, daß der Spieler nach Belieben aufhören könne. Vgl. Seiffert, a. a. D. S. 133.

3) L. Torchi, L'arte musicale in Italia, Bd. III 372. Die beiden hier veröffentlichten Durezza-Tockaten von Gio. Maria Trabaci dürften die frühesten Beispiele dieser Gattung darstellen. Vgl. Schrade, a. a. D. S. 625.

rich Scheidemann, auf dem Umweg über ihren Lehrer, den Jarlino-Schüler Sweelinck. In beiden Fällen ist es zunächst die Fassung A. Gabriellis mit nur einem Fugatosatz in der Mitte, die sich hier fortpflanzt. Später tritt jedoch eine Wendung zu der mehrfach fugierten Gestalt Merulos ein, die wiederum zunächst im Süden durch J. J. Froberger, nach Generationsfrist dann auch im Norden durch D. Buxtehude erfolgt. Einen anderen Weg bahnen sich die Tokkatenformen Frescobaldis. Durch den bei ihm und Carissimi geschulten J. A. Kerll gelangen sie zunächst nach Süddeutschland. In Wien lernt sie der junge Pachelbel während seines dortigen Aufenthaltes als Amtsgehilfe Kerlls kennen und verleiht sie in seinen eigenen Schöpfungen der mitteldeutschen Orgeltradition ein. Hier wie andererseits bei Buxtehude liegen nun die Punkte für den Anschluß des Bachschen Schaffens an jene Formenwelten zweier großer Stilgegensätze, wie sie sich in der venezianischen und römischen Tokkatenkunst ausprägen. Es wird die Aufgabe der nachstehenden Ausführungen sein, in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel die Spuren jener Traditionslinien aufzudecken und ihren Einfluß auf die Formgestaltung bei Bach festzustellen.

Die gewaltige Stoßkraft in der Entwicklung, das verblüffende Tempo im geschichtlichen Fortschritt und der glänzende Zauber ihrer Schöpfungen charakterisieren die norddeutsche Orgelkunst des 17. Jahrhunderts als den eigentlichen Erben des konzertanten Orgelstils, wie er in Venedig zu Hause war. Kann das Streben dieser Gruppe deutscher Organisten nicht besser gekennzeichnet werden als durch die Tendenz, „viele galante Erfindungen einzuführen“¹⁾, so liegen auch ihren freien Orgelkompositionen grundsätzlich die Tokkatenotypen Gabriellis und Merulos zugrunde, deren Eigentümlichkeit ja gerade in dem Wesen der Analogiebildung, d. h. der Nachahmung und Einbeziehung neuer und genuin orgelfremder Kunstformen beruht. Die Geschichte der norddeutschen Orgeltokkate ist darum auch bezeichnet durch die Mannigfaltigkeit der Gestalten, deren eine die andere ablöst, wie es dem Wechsel des Generationsideals gerade entspricht. Zeitlich zerfällt nun die norddeutsche Traditionslinie in zwei Hälften. Der Trennungsftrich verläuft zwischen

1) Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Art. Weckmann, S. 395.

Beckmann und Reinken in der Hamburger Gruppe und im Lübecker Kreis zwischen Lunder und Buxtehude. Er tritt nicht nur in der Quellenlage als Wechsel des Handschriftenbezirks hervor¹⁾, sondern vor allem auch rein musikalisch in der Tatsache, daß zugleich der Übergang vom Gabrieli- zum Merulo-Typus stattfindet. Die erste Periode steht deutlich unter dem entscheidenden Einfluß Sweelincks, was sich zunächst in der Herrschaft der Gabrieli-Form, weiterhin aber auch darin äußert, daß als Vorbild für eine neue Gestaltung des fugierten Mittelsatzes Sweelincks Fantasie gewählt wird. Das Fugato wird geteilt und im zweiten Teil die Mensur des Themas verkürzt. So gestalten Jakob Prätorius und Franz Lunder, zum Teil auch Heinrich Scheidemann, ihre Präludien. Noch eine zweite Umbildung erlebt Gabrielis Typus, bevor seine Herrschaft in Norddeutschland endigt: bei Matthias Beckmann tritt an die Stelle mensuraler Variation der Wechsel des Taktmaßes. Damit wird eine Tokkatenform geschaffen, die der Kanzone nachgebildet ist. Wahrscheinlich vollbringt Beckmann diese Schöpfung unter dem Einfluß Frobergers²⁾, aber den Kanzonentokkaten aller späteren norddeutschen Meister dient als Grundriß nicht mehr Gabrielis, sondern Merulos Formgebung, kenntlich an der Trennung der Fugenteile durch ornamentale Zwischensätze. Mit Beckmann endigt daher die erste Periode der norddeutschen Orgeltradition. Sie braucht deshalb nicht eingehend erörtert zu werden, weil sie in Bachs Präludien und Tokkaten keine sichtbaren Spuren hinterlassen hat.

Erst in ihrer zweiten Periode tauchen diejenigen Elemente auf, deren Erscheinen bei Bach eine Beeinflussung desselben durch den Norden, ganz besonders durch Buxtehude, verrät. Buxtehude, in dessen Werk sich das Schaffensideal der zweiten norddeutschen Periode am mächtigsten verkörpert, gestaltet seine Orgeltokkaten als Analogiebildungen zur Kanzone, darin scheinbar Beckmann

1) Diese wichtige Bedeutung hat im wesentlichen die vollständige Diskrepanz des Inhaltes zwischen den Lüneburger Tabulaturen und den Walthers-Handschriften. Musikalisch tritt sie auch im Orgelchoral hervor.

2) Froberger darf wohl als der erste gelten, der die Variationsthematik der Kanzone mit ihrem charakteristischen Taktwechsel dem venezianischen Tokkaten-typus als neue Analogiebildung einverleibt hat. Ohne Zweifel hat aber Bach die Form der Kanzonentokkate von Buxtehude empfangen. — Über das Verhältnis Beckmanns zu Froberger vgl. Mattheson, a. a. O. S. 396.

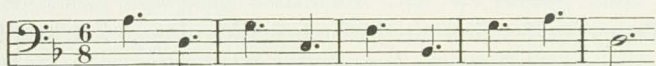
der erwarteten zweiten Fuge enthält diese Komposition in Takt 75 bis 98 eine Ciacona über dem Ostinato



aus welchem sich als Kern die Melodie



herauschälen läßt — ein berühmtes Baßthema, das zum erstenmal in Frescobaldis „Arie“ vom Jahre 1630 auftaucht und „kaum eine geringere Rolle als die bekannten Romanesca- und Ruggiero-melodien spielt“¹⁾. Weitere Beispiele für diesen Gebrauch eines Basso ostinato in der Orgeltekate finden sich außer bei Buxtehude²⁾ noch weiterhin in der norddeutschen Literatur, so etwa in Vincent Lübeck's d-moll-Teckate, wo gegen Ende der Baß



ostinat behandelt wird (4 Perioden)³⁾.

Weiterhin läßt sich seit Buxtehude die Gestaltung eines Teckaten-satzes nach dem Vorbild eines Akkompagnements über melodisch bewegtem Continuo nachweisen. Eine derartige Bildung wirkt alsdann wie die Begleitung zu einer Arie. So folgt z. B. in einer g-moll-Teckate Buxtehudes⁴⁾ auf den ersten Fugensatz eine solche arienhaft gestaltete Episode —



1) E. Schmitz, Gesch. d. weltl. Solokantate, S. 60 Anm., wo die Skizze eines Stammbaumes für dieses Thema zu finden ist.

2) Orgelwerke I Nr. 5, 14 und 15.

3) Sammlung „Organum“ (M. Seiffert), Reihe IV Heft 9, Nr. 2.

4) Orgelwerke I Nr. 14.

— zu deren Klang man sich sehr wohl noch die ariose Kantilene einer Singstimme hinzudenken kann. Einem bloßen Akkompagnement ähnlich sehen auch die Takte 14–26 von Buxtehudes *fis-moll-Präludium*¹⁾. Es würde fast genügen, sie als bezifferten Baß zu notieren:



Pedalsolosätze, die seit Buxtehude häufig als Einleitung einer Toccata figurieren, können als Nachahmung des Continuoorspiels in einer Arie angesehen werden. Endlich entstammen dem Bereich der Kantate noch jene Analogiebildungen innerhalb der norddeutschen Toccata, die dem Rezitativ nachgeformt sind²⁾. Derartige Orgelrezitative entstehen vorzugsweise als modernisierende Umbildung der ursprünglich autochthonen Eck- und Zwischensätze. Sie treten sowohl in schlichter als auch kolorierter Fassung auf. Im ersten Fall entspricht ihre Melodik der Singemaneier des „cantar sodo“ oder „alla Romana“, welche die Noten „nicht mit passagiren verändert“³⁾. Nachstehende Takte aus einer Toccata des Hamburger Organisten Andreas Kneller (1649–1724) mögen hierfür ein Beispiel geben⁴⁾:

1) Orgelwerke I Nr. 12.

2) Auf diese Erscheinung machte zuerst Spitta in seiner Bachbiographie (Bd. I S. 261 ff.) aufmerksam.

3) J. M. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre H. Schüßens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, S. 31.

4) Organum IV, Heft 7.

Die andere Art des Orgelrezitativs besteht in schnellen Gängen — meist Zwei- und dreißigstel — über langsam fortschreitenden Bässen, die oft nur angedeutet werden oder ganz fehlen. Diese Gestalt bildet eine Parallele zur Manier des „cantar passagiato“ oder „alla Lombarda“, „in welcher man nicht bei den angetroffenen Noten verbleibt, sondern dieselben verändert, und geschieht entweder per Diminutionem, oder Coloraturen“¹⁾. Vgl. den Beginn des Zwischensatzes in J. A. Reinkens G-dur-Tokkate²⁾:



Diese zuerst bei Buxtehude neu eindringenden Analogiebildungen, als *ciaccona*-, *akkompagnement*-, *continuo*- oder *rezitativartige* Gestaltungen eines Tokkatengliedes, können sämtlich als Entlehnungen aus dem Formbezirk der Kantate angesehen werden. Jedoch ist zu bemerken, daß all diese monodischen Analogiebildungen sowohl bei Buxtehude als bei den übrigen Meistern immer nur *zufolge* auftreten, während grundsätzlich die Erfüllung des venezianischen Grundrisses durch die *Kanzone* beibehalten wird. Die Gestaltung, die der Tokkatentypus *Merulos* in der zweiten Periode der norddeutschen Tradition aufweist, ist demnach die einer *Kanzonen-tokkate* mit monodischem, aus der Kantate herrührendem Einschlag, wie er seit Buxtehude auftritt.

Betrachtet man nun unter diesem Gesichtspunkt die Physiognomie der Orgeltokkaten Bachs, so erweist sich ein Teil derselben als der Typus *Merulos*, und zwar in der soeben geschilderten Umprägung Buxtehudischen Charakters. Dabei lassen die betreffenden Stücke einen gewissen Zusammenhang erkennen, der dartut, wie Bach die bei Buxtehude synthetisch verarbeiteten Formelemente einzeln aufspürt und alsdann isoliert zu eigenen Formen gestaltet. Gemeinsam ist diesen Kompositionen das unverkennbar Buxtehu-

1) Müller-Blattau a. a. V. S. 37f.

2) Organum IV Heft 5.

dische Gepräge des Details. An erster Stelle dürfte ein „Präludium con fuga“ in a-moll stehen, das trotz der irreführenden Bezeichnung eine Toccate mit zwei Fugensätzen, mithin den Merulo-Typus darstellt¹⁾. Bach scheint es hier lediglich darauf angekommen zu sein, das venezianische Toccateschema zu kopieren, da er nicht nur auf das moderne monodische Element, sondern sogar auf die doch schon bereits konventionelle Variationsthematik verzichtet. Eine ausgesprochene Kanzonentoccate liegt hingegen in der großen E-dur-Toccate vor²⁾. Verrät schon die Viergliedrigkeit der gewaltigen Form den zugrundeliegenden venezianischen Typus, so zeigt die Themengestaltung in den beiden Fugensätzen, daß hier das für die Analogiebildung zur Kanzone charakteristische Verhältnis waltet. Das erste Fugenthema, das nach den 33 Takten des ornamentalen Einleitungssatzes intoniert wird, liefert in seinem Kopf



den melodischen Stoff für das Thema der zweiten Fuge, das aus jenem durch geringfügige Kolorierung und Umsehung in die Proportio tripla hervorgeht³⁾:



Dieses Prinzip der thematischen Umbildung läßt sich in einem dritten Toccatenwerk nur noch verschleiert entdecken. Es handelt sich um eine Orgelkomposition in D-dur, die nur in zwei Handschriften ganz überliefert und daselbst „Pièce d'Orgue“ genannt ist, während

1) B.-A. XXXVIII S. 17. — Peters Orgelm. Bd. III Nr. 9. — Zur Frage der Abstammung des Themas der zweiten Fuge vgl. Seiffert a. a. O. S. 148f.

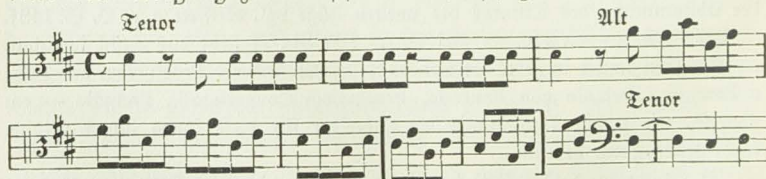
2) B.-A. XV S. 276. — Bei Peters (III Nr. 7) steht das Stück in C-dur. — Der Titel lautet in jeder der vier Handschriften anders: Praeludium con Fuga e Fantasia, Preludio con Fantasia, Praeludium Concertato(!), Preludio — ein Beweis, wie wenig Verständnis die Schreiber für diese ihnen längst veraltet erscheinende Form besaßen.

3) Spitta (a. a. O. I 322) bezeichnet die Form, die hier Kanzonentoccate genannt wird, als „motivisch erweiterte Fugenform“. — Auch in der a-moll-Toccate für Klavier ist das Thema der zweiten Fuge im 3/4-Takt eine Variation des Themas der ersten, wie der erste Basssatz in der zweiten Fuge dartut. Spitta und Schweitzer haben diesen Zusammenhang übersehen.

eine dritte Quelle nur die Schlußfuge, eine vierte hingegen nur die drei ersten Sätze als „Preludio“ überliefert¹⁾. Das Thema der zweiten Fuge, bekanntermaßen von Pachelbel vorgeahnt²⁾, vertritt den dreiteiligen Fortspinnungstypus, sofern es aus einem vorhangartigen Vorderatz, davon durch Pausen getrenntem sequenzierendem Fortspinnungsteil und abschließendem Epilog (Kadenz) besteht. Vergleicht man nun damit die Thematik des ersten Fugensatzes („Allabreve“), so scheint ein Variationszusammenhang zunächst nicht vorzuliegen. Bei näherer Betrachtung zeigt es sich aber, daß die verschiedenen Motivtypen dieses Satzes nichts anderes sind als Bausteine zum Thema der zweiten Fuge. Schon im vierten Takt des Allabreve taucht eine Sequenzmelodie auf, die weiterhin imitativ verarbeitet wird. In ihrer Gestalt läßt sich der Keim zum Fortspinnungsteil des Schlußfugenthemas erkennen, wenn man diesen mit jener in Form ihres ersten Vorkommens vergleicht:



Auch der Vorderatz des Schlußfugenthemas taucht im Allabreve auf, und zwar in den zahlreichen Tonwiederholungen, die von Takt 24 an immer wiederkehren und eine Dekolorierung des Vorderatzes darstellen. Schließlich werden am Ende des Allabreve die beiden Motivkomplexe so geordnet, daß ihre Folge sich genau mit dem Ablauf des zweiten Fugenthemas deckt. Dabei verrät die jetzt auftretende Kolorierung des Vorderatzkeimes zu Achtelrhythmik bereits den Übergang zum Kopf des Schlußfugenthemas:



¹⁾ B.-A. XV S. 88. — Peters IV Nr. 3. — Vgl. Spitta a. a. O. I 403f.; Schweizer S. 248/249.

²⁾ N. Doppel in Zeitschr. f. Musikw. II S. 14; darnach Müller-Blattau in „Grundzüge einer Geschichte der Fuge“ 2. Aufl. 1931 S. 89 ff.

Auch dieses Stück ist demnach ein Beispiel für eine Kanzonentockate, obgleich hier das Variationsprinzip weit über seinen ursprünglichen Rahmen hinaus erweitert ist. An Stelle der einfachen rhythmischen Modifikation tritt hier auffälligerweise ein neues Verfahren ein, welches nicht mehr eine Verkleidung des Themas, sondern den Prozeß seiner Entwicklung darstellen will. Damit hat Bach im Rahmen der Kanzonentockate ein frühes Beispiel für sukzessive Themenentwicklung gegeben.

Während in den bisher besprochenen drei Toccaten der Fugenz bzw. Kanzencharakter nicht angetastet wird, zeigt sich bei einer vierten Komposition in C-dur, die ebenfalls noch in den Formkreis Buxtehudes gehört, wie die imitativen Analogiesätze monodischen Gestaltungen Platz machen¹⁾. Damit greift Bach offensichtlich die von Buxtehude inaugurierte Wendung zur modischen Zeitpraxis der Kantate auf. Was aber bei Buxtehude nur zusätzliche Bedeutung hatte, überwuchert bei Bach fast die ganze Form, so daß als Wahrzeichen der traditionellen Fugenanalogien nur noch die Schlußfuge übrigbleibt. Alle übrigen Sätze tragen spezifisch rezitatives oder arioses Gepräge und erzeugen so durchaus den Eindruck einer auf die Orgel „abgesetzten“ oder dafür bearbeiteten Kantate. So erscheint gleich der einleitende ornamentale Ecksaß umgebildet zu einem virtuosen Orgelrezitativ „alla Lombarda“, wobei auch der für diese Gattung charakteristische Orgelpunkt nicht fehlt, wie seine Andeutung durch drei Pedaltöne beweist. Dem Verlauf einer Kantate entsprechend folgt jetzt ein Duett, eingeleitet durch eine Art Continuovorspiel in Gestalt eines riesigen Pedalsolos. Nach echter Neapolitanerart nimmt dieses Vorspiel die Motivik der konzertierenden Duettstimmen voraus. Im Duett selbst werden die Motivkomplexe nur alternierend zwischen der Ober- und einer Mittelstimme geführt, während der Pedalbaß an ihnen nicht beteiligt ist. Zu Beginn dieses Satzes tritt die Periode



¹⁾ B.-A. XV S. 253; Peters III Nr. 8. — Vgl. Spitta a. a. D. I 415f.; Schweizer a. a. D. S. 248/249.

zuerst im Diskant, dann eine Oktave tiefer im Tenor auf — ein Vorgang, der sich, unterbrochen von Zwischenspielen, noch viermal wiederholt, und zwar in den Tonarten G-dur, a-moll, e-moll und schließlich wieder C-dur. Dem letzten Einsatz auf der Tonika geht eine etwas selbständig gestaltete Episode voraus; es liegt sehr nahe, darin die Andeutung eines Mittelsatzes mit anschließendem Da capo zu erblicken. Nach dem Schema des venezianischen Tockatengrundrisses müßte nunmehr ein autochthon gestalteter Zwischensatz folgen. Ein solcher fehlt jedoch hier, und es schließt sich dafür unmittelbar der zweite Analogiesatz an, die Nachbildung einer Soloarie mit typischem Arienbaß, mit dessen Aussetzung die beiden Mittelftimmen der linken Hand beschäftigt werden. Seine besondere Note erhält dieser Satz durch die spezifisch neapolitanische Harmonik, charakterisiert durch die Molltonart und den neapolitanischen Sextakkord, der innerhalb der 21 Takte fünfmal auftritt. Ein nunmehr folgender Zwischensatz, als Rezitativ „alla Romana“ gestaltet, leitet über zur konventionellen Schlußfuge.

Als Resultat dieser Betrachtungen darf festgestellt werden, daß der venezianische Tockatentypus Meruloscher Prägung von Bach mehrfach als Grundriß benutzt wurde und dabei als Fundament für die Entwicklung solcher Analogien diente, die nach den Formen der Kanzone und Kantate gebildet waren. Charakteristisch ist für diese Gattung die mehr als dreisäßige Gliederung, die sowohl dem Schema Merulos als auch den für die Analogiebildungen maßgebenden Formtypen eigentümlich ist. Nun existieren jedoch von Bach noch vier dreisäßige Orgelkompositionen. Hier liegt zwar ebenfalls der venezianische Tockatentypus zugrunde, diesmal aber in der Form Gabrielis. Es könnte die Annahme gewagt werden, daß die Wurzeln dieser Schöpfungen Bachs etwa hinter Buxtehude zurück in die erste norddeutsche Periode reichen, in welcher, wie oben bereits dargelegt, unter dem Einfluß Sweelincks die Gabrielische Tockatenform die herrschende war. Die Konstruktion eines derartigen Zusammenhangs erscheint jedoch wenig glaubwürdig, und das nicht nur mangels genügender Verbindung der hier in Frage kommenden Handschriftenbezirke, sondern auch angesichts der großen stilistischen Differenzen zwischen den Bachschen Stücken und denen eines Lunder oder gar J. Prätorius. Man wird deshalb wohl lieber einen Einfluß

des Nordens überhaupt verneinen und dafür in Süddeutschland den Ausgangspunkt einer Anregung vermuten. Ein solcher dürfte sich vielleicht darstellen in einer 1693 erschienenen Toccaten-sammlung des Augsburger Organisten Johann Speth¹⁾. Die Bedeutung dieses Werkes beruht nicht nur auf der überwiegenden Anwendung des dreisätzigen Gabrieli-Typus, sondern ganz besonders auf der historisch wichtigen Tatsache, daß dieser Typus hier wohl erstmalig zum Träger einer neuen Analogiebildung geworden ist, zu welcher er allerdings geradezu prädestiniert erscheint. Es ist die Nachahmung der französischen Ouvertüre. Am deutlichsten prägt Toccate Nr. 7 in D-dur das Vorbild aus, wie die Anfänge der drei Sätze beweisen:

The image displays three musical systems, labeled I, II, and III, representing the beginning of three sections of a toccata. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major (two sharps) and common time (C).
 System I: The treble staff begins with a quarter rest, followed by a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.
 System II: The treble staff starts with a quarter rest, followed by a more active melodic line featuring sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.
 System III: The treble staff begins with a quarter rest, followed by chords and a melodic line. The bass staff has a steady accompaniment with quarter notes and rests.

Mag Bach auch die Toccaten Speths selbst nicht gekannt haben, so geben sie immerhin den unschätzbaren Hinweis darauf, was für Bach wohl die innere Veranlassung gewesen sein mochte, sich auch mit dem Gabrieli-Typus zu beschäftigen, der ihm doch von norddeutscher Seite her wahrscheinlich nicht bekannt war. Man darf vermuten, daß es die Idee einer Ouvertürentoccate war, die ihm vor-

¹⁾ Teil I der „Ars magna consoni et dissoni“, Neudruck in F. Commers Komp. f. d. Orgel a. d. 16., 17. 18. Jahrh., Leipzig, Geißler, Heft 5. — Vgl. Seiffert a. a. D. S. 221 f.

schwebte, als er jene dreigliedrigen Kompositionen für die Orgel schuf. Es sind dies eine Fantasie in a-moll¹⁾, die d-moll-Tokkate (nicht die dorische)²⁾, die G-dur-Fantasie³⁾ und die G-dur-Tokkata⁴⁾. Davon besitzen die beiden ersten Stücke als Mittelsatz eine rasch bewegte Fuge und gleichen darin der französischen Ouvertüre. In der G-dur-Fantasie ist der mittlere Satz zwar noch ausgedehnt und polyphon gearbeitet, trägt jedoch Grave-Charakter. Darin liegt bereits eine gewisse Hinüberneigung zur italienischen Ouvertürenform. Daß diese Tendenz geplant ist, zeigt die G-dur-Tokkate. Hier pervertiert nun Bach den venezianischen Typus, indem er den Eckfäßen das Gewicht von Hauptfäßen verleiht und den Mittelsatz auf drei Takte zusammenschrumpfen läßt. In dieser Form und mit der Tempofolge Allegro-Grave-Allegro stellt dieses Stück nunmehr eine wesentlich vollständige Analogiebildung zur Scarlattis-Ouvertüre dar.

Mit der Neugestaltung nach den Vorbildern der Kanzone und Kantate, der französischen und italienischen Ouvertüre sind die beiden venezianischen Tokkatentypen in ihrer Bedeutung für Bach erschöpft. Die Analogieformen der übrigen zahlreichen Orgelpräludien gründen sich nicht mehr auf das Schema Merulos oder Gabrielis, sondern auf Tokkatenformen römischer Provenienz, die Typen „di durezza e ligature“ und „per li pedali“. Charakteristisch ist für diese genuin fugenlosen Formen die Kombination mit einer selbstständigen Fuge zu dem Aggregat „Präludium und Fuge“. Diese Verbindung ist eine rein äußerliche, in der Wahl nur durch Tonartengleichheit beschränkt und des öfteren zwischen Kompositionen nachzuweisen, die in ihren Entstehungszeiten weit auseinanderliegen. Der Weg, den die römischen Tokkatentypen zu Bach nehmen, führt von Frescobaldi über Kerll und Pachelbel. Es ist also die mitteldeutsche Traditionslinie, welcher Bach, im Gegensatz zur venezianisch beeinflussten Praxis Nord- und Süddeutschlands, diese Formen entnehmen konnte.

1) B.-N. XXXVIII S. 48. — Peters IX Nr. 1.

2) B.-N. XV S. 267. — Peters IV Nr. 4.

3) B.-N. XXXVIII S. 75. — Peters IV Nr. 11. — Bezeichnenderweise schwanken die Tempoangaben des Mittelsatzes in den Quellen. Sie lauten bald „Gravement“, bald „Gayement“, bald „Allegro“.

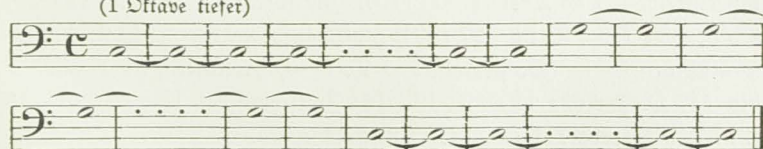
4) B.-N. XXXVIII S. 9. — Peters IV Nr. 2. — In der Dresdener Handschrift ist das Stück ganz richtig als „Toccat“ bezeichnet.

Der Durezza-Toccate kommt für Bachs Schaffen nur geringe Bedeutung zu, wenigstens in quantitativer Hinsicht. In einer Pachelbel sehr nahestehenden Stilisierung prägt sie eine „Fantasia“ in C-dur aus¹⁾. Ein Versuch, denselben Typus mit Barock-hudischen Mitteln darzustellen, offenbart sich in einem c-moll-Präludium²⁾, wie die Kolorierungstechnik und das einleitende Pedalsolo beweisen. Erst in einem Präludium d-moll³⁾ tritt eine solche Umgestaltung des Durezza-Typus ein, daß man hier befugt ist, von einer Analogiebildung zu sprechen, die sich auf seiner Grundlage vollzieht. Die Oberstimme erhält thematisches Gepräge; Perioden und Zwischenspiele treten hervor. Das Vorbild, nach welchem hier Bach gestaltet, ist ein Sonatensatz. Darin dürfte wohl die einzige Möglichkeit beruhen, die Durezza-Toccate als Analogiebildung zu stilisieren. Mehr Beispiele für ein solches „Sonatenpräludium“ hat Bach in seiner Orgelmusik nicht gegeben.

Von überragender Bedeutung ist hingegen die Form der Pedaltoccate. Bach scheint erkannt zu haben, daß diese Gestalt das ideale Fundament bilden konnte für eine Übertragung von Formen aus der Sphäre des Instrumentalkonzerts. In der Tat läßt sich eine Entwicklungslinie ziehen, deren Beispiele alle Zwischenstufen ausfüllen, die von einer Pachelbelschen Pedaltoccata bis zu einem Bachschen Konzertpräludium führen.

In Pachelbels Pedaltoccaten erscheinen die einzelnen Orgelpunkte in der Regel lückenlos aneinander gereiht, etwa folgendermaßen⁴⁾:

(1 Oktave tiefer)



Diese einfache Gestaltungsweise modifiziert nun Bach auf zweierlei Weise. Das eine Mal ersetzt er die letzte(n) Orgelpunktperiode(n)

1) B.-A. XXXVIII S. 62. — Peters VIII Nr. 9.

2) B.-A. XXXVIII S. 3. — Peters IV Nr. 5.

3) B.-A. XV S. 148. — Peters III Nr. 4.

4) Orgeltoccata C-dur. — Neudruck in „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ 4. Jahrg. Bd. 1 S. 9f.

durch improvisationsartige Gebilde. Einen solchen „Improvisationsanhang“ enthält z. B. das a-moll-Präludium¹⁾. Hier müßte nach Pachelbels Art Takt 1—25 in Transposition nach e-moll wiederholt werden. Statt dessen beginnt Bach alsbald mit der Bildung neuer Komplexe aus dem vorhandenen Motivmaterial und schweift nach der Paralleltonart und deren Dominante ab, wobei das Pedal nunmehr am Motivspiel der Oberstimme beteiligt wird. Ähnlich verfährt Bach im g-moll-Präludium²⁾. Der Orgelpunkt G, angedeutet in den Achtelnoten des Pedals, wird bei seiner Wiederholung auf der Dominante nach 2¹/₂ Takten abgebrochen und ersetzt durch einen größtenteils manualiter verlaufenden Improvisationsanhang, der diesmal nicht über die Parallele führt, sondern in der Hauptsache durch Auflösung verminderter Septimenakkorde chromatisch abwärts sequenziert.

In anderen Fällen erweitert Bach die Form Pachelbels durch Zwischenspiele, die er zwischen bzw. hinter die Orgelpunktperioden einschleibt. Ein gutes Beispiel ist hierfür das Präludium f-moll³⁾. Die Orgelpunktperiode (T. 1—10), nach Pachelbels Art nur dreistimmig, kehrt auf der Dominante wieder, aber erst in Takt 32—42, da in Takt 11—31 ein vierstimmiges Zwischenspiel über bewegten Bässen eingeschoben wird. Zwischen die zweite Periode und den Schlußsatz schiebt Bach wiederum ein Zwischenspiel, das, wie das erste, ebenfalls vierstimmig gesetzt, aber noch dazu durch eine Kadenzfiguration (nach Fermate!) erweitert ist. Noch zwei weitere Beispiele für diese Technik seien genannt: Präludium c-moll (Orgelpunktperiode I = Takt 1—7 (10), Zwischenspiel I = T. 11—20, D.-Periode II = T. 21—27 (30), Zwischenspiel II = T. 31 ff.)⁴⁾ und Präludium C-dur (D.-Periode I = T. 1—6, Zwischenspiel I = T. 7 bis 11, D.-Periode II = T. 12—16, Zwischenspiel II = T. 16—24 (27), D.-Periode III = T. (24) 28 ff.)⁵⁾.

Ein hervorragendes Beispiel einer mit beiden Mitteln erweiterten Pedaltokkate ist die berühmte g-moll-Fantasie⁶⁾. Bezeichnet man

1) B.-A. XV Nr. 3. — Peters II Nr. 8.

2) B.-A. XV Nr. 5. — Peters III Nr. 5.

3) B.-A. XV Nr. 4. — Peters II Nr. 5.

4) B.-A. XV S. 129. — Peters III Nr. 6.

5) B.-A. XV S. 212. — Peters II Nr. 1.

6) B.-A. XV S. 177. — Peters II Nr. 4.

die Orgelpunktperioden mit A, die Zwischenspiele mit B und die Improvisationsglieder mit C, so ergibt sich als Formel für den Aufbau:

$$A - B - A - C - B - C - (ABC).$$

Kennzeichen der A-Glieder ist die rezitativische Gestaltung über vollständigen oder nur angedeuteten Orgelpunkten, die B-Glieder erheben sich über arienmäßig geführten Achtelbässen, und die Improvisationsglieder C sind durch das Element der Chromatik charakterisiert. Die letzte Periode ist aus Bestandteilen von A, B und C gemischt (vorletzter Takt aus C stammend!).

Mit der Einführung von Zwischenspielen und Improvisationsgliedern in die Pedaltockate ist nun aber eine Gestalt gewonnen, die bereits größte Ähnlichkeit mit der Form eines Vivaldischen Konzertsatzes besitzt¹⁾. Denn die sinnfällige Kontrastierung von Orgelpunktperioden und Zwischenspielen im Präludium entspricht genau der Abwechslung zwischen Tutti-ritornellen und Soli im Konzertsatz, besonders auch was die harmonischen Verhältnisse in den ersten Perioden anlangt. Man vergleiche:

| Präludium | Konzertsatz | Harmonik |
|----------------------|-------------|----------------|
| Orgelpunktperiode I | Tutti I | I |
| Zwischenspiel I | Solo I | I—V Modulation |
| Orgelpunktperiode II | Tutti II | V |

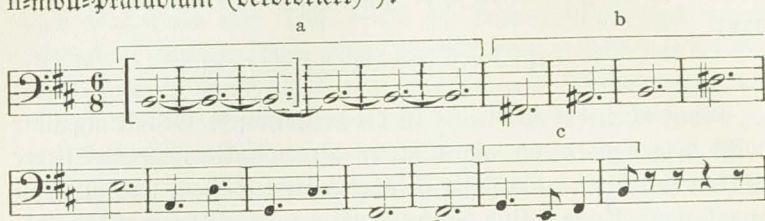
Der Improvisationsanhang bzw. die Improvisationsglieder entsprechen etwa dem Durchführungsteil bzw. den Durchführungspartien im Konzertsatz.

Die vollkommene Angleichung der erweiterten Pedaltockatenform an den Konzerthauptsatz erreicht Bach durch Thematisierung der Orgelpunktperiode, Ausbau der Zwischenspiele und Improvisationsglieder zu einer selbständigen zweiten und dritten Motiv- und Themengruppe und Einführung eines dem Endritornell entsprechenden Da-capo-Schlusses.

Die ursprüngliche Orgelpunktperiode wird mehr oder weniger gekürzt und dafür ergänzt durch sequenzierende Fortspinnung nebst

¹⁾ A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts S. 87f.

kadenzierendem Epilog. Vgl. den Baß der ersten Periode vom h-moll-Präludium (dekoloriert)¹⁾:



Man ersieht aus dieser Skizze, wie Bach ganz herkömmlich mit einem Orgelpunkt beginnt, ihn aber im 7. Takt verläßt, um zu sequenzieren und hernach auf der Tonika zu schließen. Auch in den Präludien e-moll²⁾ und c-moll³⁾ sind die Perioden der ersten Themengruppe derartig gebaut. Erst im Es-dur-Präludium der Klavierübung⁴⁾ ist der letzte Rest alter Orgelpunktstechnik aus der Baßstimme verschwunden und durch die moderne Führung I—V—V—I ersetzt.

Aus dem Zwischenspiel erwächst die zweite Themengruppe. Da sie der Solothematik des Konzertsatzes entspricht, wird sie häufig für den Klang des Rückpositivs bestimmt, d. h. manualiter gesetzt, weil das Pedal der alten Orgel stets an das Oberwerk gekoppelt bleibt. Hier sind zwei wichtige Fälle zu unterscheiden:

a) Die Thematik der Soloperiode stimmt mit der der Tutti-periode überein. Hauptbeispiel hierfür ist die sogenannte dorische Toccata⁵⁾. Auch in der sogenannten F-dur-Toccata ist die Motivilk der als Soloperioden figurierenden Pedalsoli mit der der Tutti-perioden identisch⁶⁾.

b) Die Solothematik ist neu erfunden. Hier bieten prägnante Beispiele: Präludium h-moll mit drei Soloperioden (II = Takt 17 bis 27, IV = T. 43—56, VI = T. 73—85), deren Hauptgedanke lautet:



- 1) B.-A. XV S. 199. — Peters II Nr. 10.
- 2) B.-A. XV S. 236. — Peters II Nr. 9.
- 3) B.-A. XV S. 218. — Peters II Nr. 6.
- 4) B.-A. III S. 173. — Peters III Nr. 1.
- 5) B.-A. XV S. 136. — Peters III Nr. 3.
- 6) B.-A. XV S. 154. — Peters III Nr. 2.

Ferner Präludium *c*-moll mit vier Soloperioden (II = Takt 25 bis 49, IV = T. 53–70, VI = T. 78–85, VIII = T. 97–120), sowie das *Es*-dur-Präludium mit zwei Soloperioden (II = T. 32 bis 51, VI = T. 11–130).

Wo auch noch eine dritte Themengruppe auftritt, darf angenommen werden, daß sie aus dem Improvisationsanhang bzw. den Improvisationsgliedern der erweiterten Pedaltoccate erwachsen ist und eine Analogiebildung zur Durchführungsthematik im Konzertsatz darstellt. Sie läßt sich unter anderem belegen im *h*-moll-Präludium, wo in Takt 56 ff. als Charakteristikum der 6. Periode ein neuer Gedanke



erscheint, und in zwei Perioden des *Es*-dur-Präludiums (IV = T. 71–98, VII = T. 130–174). Harmonisch besehen repräsentiert hier der dritte Motivkreis die Paralleltonart (*D*-dur bzw. *c*-moll).

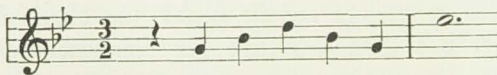
In den Präludien dieser Gattung wiederholt Bach die erste Periode am Schluß nochmals oder kommt wenigstens in der zweiten Hälfte der letzten Periode auf sie zurück, um durch einen solchen *Dacapo*-Effekt das Schlußritornell des Konzertsatzes nachzuahmen. Ganz vollständig und genau ist die Repetition der ersten Periode im *c*-moll-Präludium. Im *Es*-dur-Präludium erfolgt sie vom 3. Takt an genau, im *e*-moll-Präludium vom 7. Takt, im *h*-moll-Präludium erst vom 12. Takt an, und zwar übereinstimmend mit der Variante der Periode III.

Bachbels große Präludienform, die sogenannte Pedaltoccate, konnte also von Bach dazu benutzt werden, um seinen großen Konzertpräludien als Fundament zu dienen. Das Muster, das Bach hierbei im Auge hat, ist der Hauptsatztypus des *Bivaldischen* SoloKonzerts. Es erscheint darum nichts mehr als eine Konsequenz dieses Strebens, wenn Bach nun versucht, auch kleine Präludienformen im Gewand des Konzerts zu schaffen. Der Typus *Bivaldis* kam hier wegen seiner großen Ausmaße allerdings kaum in Frage. Eine andere Form des Konzerts lag in diesem Falle als Vorbild näher, nämlich das *Concerto grosso*, und zwar in den beiden Ge-

stalten, in welchen es bei Corelli auftritt, als Kammer- und Kirchenkonzert¹). Für die Übertragung von Formtypen des Grosskonzerts in beiderlei Gestalt auf die Orgel bieten nun ein einzigartiges Exempel die jedem Orgelschüler wohlbekannten acht kleinen Präludien²). Vier dieser Stücke (G-dur, d-moll, a-moll, B-dur) sind nach Satztypen des Kirchenkonzerts gebildet. Besonders einleuchtend erscheint die Nachahmung der Abwechslung zwischen zwei Largo-Tutti-Sätzchen und einem Allegro-Solo etwa im G-dur-Präludium³). Bei den übrigen vier Stücken sind Vorbilder von Kammerkonzertsätzen wirksam. Hier tritt die Ähnlichkeit in den Satztypen Bachs und Corellis noch deutlicher hervor, da sie zum Teil bis ins Detail der Figuren und Motive reicht. So trägt Bachs e-moll-Präludium durchaus den Charakter eines Corellischen Preludio, das C-dur-Stück die Physiognomie einer Allemanda — ganz à la Corelli ist das Figurespiel in Takt 26⁴):



während das Präludium g-moll einer Corrente gleicht, wie bereits das typische Motiv



beweist⁵). Endlich noch das reizende F-dur-Stückchen: in Taktmaß, Gliederung und Modulationsordnung entspricht es wesentlich Corellis Minuetto mit seinem $\frac{3}{8}$ -Takt und Da capo⁶). Es ist also nicht Bivaldis, sondern Corellis Formensprache, die Bach in diesen kleinen, aber geschichtlich hochinteressanten Orgelkompositionen redet. Daß sie keine Jugendwerke sind, weil sie die Bekanntschaft mit den Italienern voraussetzen, wird schon seit Spitta vermutet, dürfte aber durch die soeben erfolgte Darstellung vollends bewiesen worden sein⁷).

1) Schering a. a. D. S. 51.

2) B.-M. XXXVIII S. 23 ff. — Peters VIII Nr. 5.

3) Vgl. z. B. den 1. Satz von Corellis Concerto I.

4) Desgl. die Allemanda in Concerto IX.

5) Dieselbe Motivik hat die Corrente in Concerto X.

6) Vgl. Corellis Concerto IX und X.

7) Spitta a. a. D. I 398 f. — Schweitzer a. a. D. S. 256.

Als Ergebnis der Ausführungen sei zusammenfassend festgestellt:

Bachs Toccaten und Präludien für die Orgel lassen sich in zwei Gruppen scheiden. Die Werke der ersten Gruppe zeigen als Grundriß den venezianischen Toccantentypus in den Fassungen Merulos und Gabriellis. Merulos Form empfängt Bach aus der norddeutschen Traditionslinie (Wurtehude). Sie wird bei ihm zum Träger von Analogiebildungen zu Kanzone und Kantate. Dagegen darf die Verwendung von Gabriellis Form vielleicht süddeutschem Einfluß zugeschrieben werden. Jedenfalls verfolgt Bach dabei das Ziel, den Typus der französischen und italienischen Duvertüre anzudeuten.

Den meist als Präludium bezeichneten Werken der zweiten Gruppe liegen Toccantentypen römischer Abstammung zugrunde, die Bach durch die mitteldeutsche Tradition zugänglich sein konnten (Pachelbel). Während dem Durezza-Typus als Träger einer Analogiebildung zur Sonate nur geringe Bedeutung zukommt, wird die Pedaltoccate von größter Wichtigkeit. Auf ihrer Grundlage entwickelt Bach in erweiterndem Aufbau die großen konzertanten Präludien als Analogien zur Hauptsatzform des Bivaldischen Solokonzerts. In den kleinen Präludien wird sie ersetzt durch Formen aus der Sphäre des Concerto grosso (Corelli).