

Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“.

Von Friedrich Emend (Berlin).

I. Abdruck und Revisionsbericht der Gesamtausgabe.

1. Zur Wiedergabe von Bachs Choralkanon über „Vom Himmel hoch“ in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft (BG 40, S. 137–148) standen 15 Quellen zur Verfügung. (Vgl. BG 40, S. XL–XLIII.) Außer dem Original-Stich (St) und dem Autograph (Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. autogr. Bach P 271, S. 100–106, Z. 1; – künftig Autogr genannt) waren es 9 Handschriften und 4 ältere Ausgaben. Die Auswertung dieses Quellenmaterials ist durchaus unbefriedigend. Hierfür einige Belege.

2. Die Angaben des Herausgebers Ernst Naumann sind in den wichtigsten Beziehungen ungenau, im besten Fall mißverständlich. Nur ein Beispiel: Der am meisten in die Augen springende Unterschied zwischen St und Autogr ist die verschiedene Anordnung der 5 Sätze des Werkes. Was Naumann hierüber sagt, kann nicht anders verstanden werden, als daß Autogr mit seiner Gesamtordnung völlig isoliert steht. So hat ihn auch W. Wolffheim verstanden (vgl. Bach-Jahrbuch 1911, S. 48); er entdeckte in einer Handschrift der Danziger Stadtbibliothek eine frühe Kopie des Werkes und sagt davon: „Die kanonischen Veränderungen . . . sind hier ganz auffälligerweise in der vom Original-Stich und allen sonst bekannten Handschriften abweichenden Reihenfolge angeordnet, die nur Bachs Autograph zeigt.“ Tatsache ist, daß die Gesamtanordnung des Autogr in mehreren der auch Naumann vorliegenden Quellen wiederkehrt.

3. Die Zahl der fehlerhaften Angaben Naumanns ist ungewöhnlich hoch. Hierfür einige wenige Beispiele: Die Mitteilung, daß Vorlage 8 „Hauser-Dröbs“ (heute Berlin P 1108) in 20 Fällen dieselben Abweichungen von St zeige wie Vorlage 6 Berlin P 424, trifft für keinen der Fälle zu. Man hat zunächst den Eindruck, Naumann habe

die Sigel von Vorlage 8 und Vorlage 7 „Hauser, 35 Orgeltrios“ (heute Berlin P 1115) verwechselt; doch stimmen Naumanns Angaben zu P 1108 auch nicht sämtlich mit dem Befunde von P 1115 überein. — Zur Vorlage 5 Berlin P 412 bemerkt Naumann „spätere Kopie von 4“. Schon die starken Abweichungen zwischen diesen beiden Zeugen machen das ganz unwahrscheinlich. Zudem gibt Vorlage 5 Berlin P 412 am Schluß selber eine Kittelsche Kopie des Werkes als Quelle der Abschrift an; Vorlage 4 Berlin P 406 ist aber nicht von Kittel geschrieben. Die Richtigkeit der Quellenangabe in P 412 wird durch die schon erwähnte Handschrift P 1108 bestätigt, die in allen wesentlichen Zügen mit P 412 übereinstimmt und aus dem Nachlaß von Kittels Schüler Dröbs stammt. P 412 geht also nicht auf P 406 zurück; vielmehr haben P 412 und P 1108 eine Abschrift Kittels als gemeinsame Quelle.

4. Setzt die hiermit nur beispielsweise gekennzeichnete Unzuverlässigkeit von Naumanns Einzelangaben den Wert des Revisionsberichtes von BG 40 schon stark herab, so verliert dieser Bericht vor allem dadurch jede Bedeutung, daß Naumann keinen Versuch macht, die Vorlagen nach ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu gruppieren und sie nach diesem wichtigsten Gesichtspunkt auszuwerten. Auch hierfür nur wenige Belege: Dreiundzwanzigmal werden im Verzeichnis der Varianten die Lesarten der Vorlage 6 Berlin P 424 angeführt. Naumann übersieht dabei, daß P 424 eine slavische Kopie der von ihm als Vorlage 14 angeführten älteren Ausgabe von Breitkopf u. Härtel [1803—1806] ist. An Stelle von Vorlage 6 hätte daher stets Vorlage 14 angeführt werden müssen, die Naumann jedoch nur dreimal nennt. — Daß dieser Druck ferner von Vorlage 11 „Schicht-Spitta“ abhängig ist, ist Naumann wiederum entgangen. — Später werde ich zeigen, daß die Sonderlesarten des genannten Druckes (also ebenso die von P 424) als späte Entfremdungen nachgewiesen werden können und daher überhaupt nicht wissenschaftlich sind (s. unten Abschn. V, 2).

5. Naumann versagt nicht nur bei der Beurteilung dieser Quellen zweiten und dritten Ranges; auch über die beiden Quellen ersten Ranges, St und Autogr, und ihr chronologisches Verhältnis erfahren wir das Wichtigste nicht. Indem Naumann den Notentext von St seiner Edition zugrunde legt, scheint er diesen als die Fassung letzter

Hand anzusehen. (Grundsatz für den Notentext aller in BG gedruckten Werke war es, die endgültige Gestalt aufzunehmen.) W. Rüst hatte aber bereits 1875 (BG 25, 2, S. XX f.) die These aufgestellt, Autogr biete die späteste Fassung. Mit Rüsts Beweisführung setzt sich Naumann überhaupt nicht auseinander.

Ich lasse es mit diesen wenigen Beispielen genug sein. Aus dem bisher Gesagten erhellt, daß die in BG 40 geleistete Arbeit zur Aufklärung des Überlieferungsbefundes unbrauchbar ist. Wollen wir uns von der Entwicklung des Werkes ein Bild machen und dadurch zu einem gesicherten Notentext gelangen, so ist eine völlig neue Quellenuntersuchung unsere erste Aufgabe.

II. Der Umfang des Quellen-Materials.

1. Von den Quellen, die Naumann vorlagen, sind zwei heute nicht auffindbar. Vorlage 9 „Schelble-Gleichauf“ und 10 „Abschrift aus dem Nachlaß von Koitzsch“. Von der Handschrift „Schelble-Gleichauf“ teilt BG 40, S. XV mit, sie sei Eigentum der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. Trotz liebenswürdiger Bemühungen des Direktoriums konnte sie weder als jetziges noch als früheres Eigentum der Stiftung nachgewiesen werden. In dankenswerter Weise, wenn auch vergeblich, bemühten sich um ihre Auffindung ferner die Musik-Bibliothek Paul Hirsch, die Vorstände der Museums-Gesellschaft und des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. — Von der „Abschrift aus dem Nachlaß von Koitzsch“ nennt Naumann nicht einmal den damaligen Eigentümer; der Versuch ihrer Wieder-auffindung war daher von vornherein wenig aussichtsreich.

2. Die übrigen von Naumann benutzten Handschriften befinden sich mit Ausnahme von Quelle 11 „Schicht-Spitta“ in der Berliner Staatsbibliothek; Vorlage 7 „Hauser, 35 Orgeltrios“ als Mus. Ms. Bach P 1115, Vorlage 8 „Hauser-Dröbs“ als Mus. Ms. Bach P 1108. „Schicht-Spitta“ ist mit Philipp Spittas Nachlaß in die Bibliothek der Staatl. Akad. Hochschule für Musik in Berlin gelangt (Signatur: Sp 1438); für ihre Zugänglichmachung danke ich auch an dieser Stelle herzlich.

3. Als Ergänzung der von Naumann aufgezählten älteren Drucke sei nur der Vollständigkeit wegen genannt: Wien, Haslinger 1832.

4. Von großer Wichtigkeit ist der schon erwähnte Fund Werner Wolffheims (vgl. Bach-Jahrbuch 1911, S. 46—49). Das in Frage kommende Manuskript der Danziger Stadtbibliothek Nr. 4203—4204 enthält wohl die wertvollste Abschrift unseres Werkes. Wolffheims vorläufige Mitteilung, der Notentext stimme mit dem Autogr überein, trifft zwar nicht vollkommen zu; dafür ist aber sein Nachweis der Entstehung der Abschrift in den Jahren 1754—1762 überzeugend und von großer Bedeutung.

III. Original-Ausgabe und Autograph.

1. Die Original-Ausgabe (St) ist ein Einzeldruck, Umfang 4 Blatt, die letzte Seite leer. Das Titelblatt (Bl. 1^r) lautet: Einige canonische Beraenderungen / über das / Weynacht-Lied: / Vom Himmel hoch da / komm ich her. / vor die Orgel mit 2. Clavieren / und dem Pedal / von / Johann Sebastian Bach / Königl: Pohl: und Chur-Saechß: Hoff Compositeur / Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips. / Nürnberg in Verlegung Balth. Schmidts / N. XXVIII.

Mit Bl. 1^v (= Seite 1) beginnt der Notentext. Die Sätze sind gezählt (Variatio 1 usw.); ihre Reihenfolge ist: Oktaven-Kanon, Quinten-Kanon, Septimen-Kanon (diese 3 Sätze füllen S. 1 und 2), Vergrößerungs-Kanon (= S. 3 und 4), Vierteiliger Kanon (= S. 5 und 6). Die 3 ersten Sätze sind auf 2 Systemen in abgekürzter Form notiert; von der 2. kanonischen Stimme ist jedesmal nur der Anfang verzeichnet. Der 4. Satz (Vergrößerungs-Kanon) ist vollständig ausgeschrieben, und zwar als vierstimmige Partitur, Sopran, Alt, Tenor, Baß mit den entsprechenden Schlüsseln in dieser Reihenfolge untereinander; beim Sopran-Einsatz steht „dextra“, beim Einsatz des Alt und Baß „sinistra“, beim Tenor-Einsatz „Pedal“. Der vierteilige Kanon ist vollständig auf 3 Orgelsystemen notiert; er trägt noch die besondere Überschrift: „L'altra Sorte del' Canone all'rovercio, / 1) alla Sesta, 2) alla Terza, 3) alla Seconda è / 4) alla Nona.“

2. Autogr ist in dem von W. Rust BG 25, 2, S. XX f. beschriebenen Bande Bachscher Orgelchoräle enthalten. Ich kann auf diese Beschreibung verweisen, hebe zur Ergänzung nur folgendes hervor: Die Sätze sind nicht gezählt. Ihre Reihenfolge ist insofern von St

abweichend, als der vierteilige Kanon nicht den Schluß bildet, sondern die Mitte, also zwischen Quinten- und Septimen-Kanon steht. Sämtliche Sätze sind ausgeschrieben, und zwar auf den 3 üblichen Orgelsystemen¹⁾.

3. Rußs Beschreibung des unser Autogr enthaltenden Bandes stellt die Entstehung dieser Niederschrift so dar, daß die eigenhändige Aufzeichnung der Choralkanons in Bachs allerletzte Lebensstage fällt. So überzeugend diese Darstellung ist, eine Nachprüfung bleibt uns nicht erspart, da Naumann (BG 40) und vor ihm Griepenkerl im 5. Bande von Bachs Orgelwerken (Leipzig: Peters 1847) den Standpunkt vertreten, daß die in St gebotene Fassung noch später sei.

4. Gehen wir zunächst von der Notation aus. Statt der abgekürzten Notierung des Oktaven-, Quinten- und Septimen-Kanons, wie sie in St vorliegt, bietet Autogr diese Sätze in extenso; jedoch ist deutlich zu erkennen, daß dieser Reinschrift eine Vorlage voranging, die wie St diese Sätze in abgekürzter Form bot. Der Schluß-Takt des Septimen-Kanons lautet im Autogr:



Die \sim über dem ersten Viertel erklärt sich mühelos aus dem Bild, das die beiden Schluß-Takte desselben Satzes in St bieten:



Die erste der beiden hier beim Pedal stehenden \sim bedeutet, daß die dem Pedal kanonisch folgende Stimme mit dem diesem f entsprechenden e' abschließen solle. Sie blieb versehentlich auch in dem vollausgeschriebenen Satz im Autogr stehen. Mit anderen Worten: die Notation des Autogr ist auf die von St zurückzuführen.

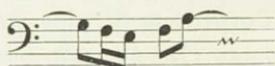
¹⁾ Faksimile des Oktaven-Kanons und der Schlußtakte des Vergrößerungs-Kanons in „J. S. Bachs Handschrift“ (BG 44) Blatt 141 und 142.

5. Wir finden im Autogr Rasuren, die die Lesarten von St als ursprünglich auch hier stehend erkennen lassen. Hierfür 2 Beispiele

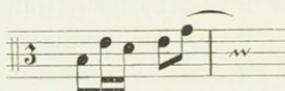
a) Septimen-Kanon, Takt 7, Pedal:



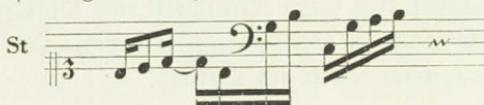
So ursprünglich auch im Autogr. Durch Rasur wird daraus



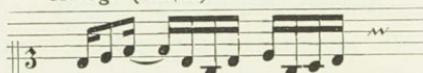
Die kanonisch folgende Stimme lautet hier sogar noch unkorrigiert



b) Vergrößerungs-Kanon, Takt 15, Oberstimme:

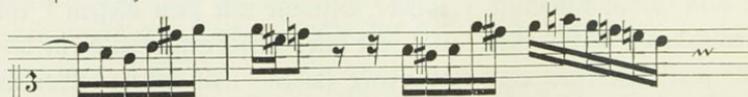


Autogr (Rasur)

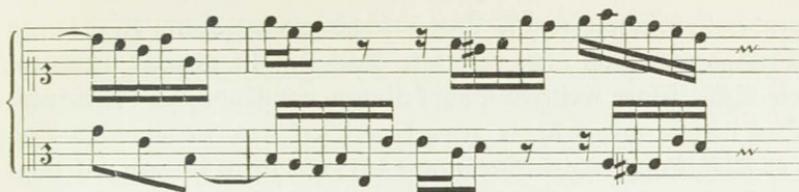


Auch hier schwankt im Autogr die Lesart, indem die in doppelten Notenwerten folgende Kanonstimme (Takt 30) noch den Notentext von St bietet.

6. Auch wo äußere Bezeugung dieser Art nicht vorliegt, haben wir aus inneren Gründen (Verbesserung der Stimmführung) zahlreiche Belege dafür, daß die Fassung von Autogr die spätere ist. Da zu hoffen ist, daß aus dem Varianten-Verzeichnis einer Neu-Ausgabe demnächst ein vollständiges Bild zu gewinnen ist, beschränke ich mich hier auf ein Beispiel: St liest im Oktaven-Kanon, Takt 7/8 (Oberstimme)



Man mag beim Aussetzen die Versetzungszeichen in geschicktester Weise anbringen, in jedem Fall ist die Fassung von Autogr vorzuziehen:



7. Unsere bisherigen Feststellungen haben W. Ruffs These, daß Autogr die späteste Fassung bietet, bestätigt; allerdings nur in beschränktem Umfang, nämlich in bezug auf die Art der Kanon-Notierung und die Einzellesarten. Ruff sagt wörtlich (BG 25, 2, S. XX): „In bestimmten, kräftigen Zügen begegnen wir einer Keinschrift der Choralvariationen ‚Vom Himmel hoch‘, die Bach bereits 1747 durch den Stich veröffentlicht hatte, hier aber mit verbesserten Lesarten in neuer Ordnung eigenhändig wiedergibt.“ Dafür daß auch in der Gesamt-Ordnung St den alten echten Notentext Bachs bietet, daß die Reihenfolge der Sätze im Autogr also eine spätere Umgestaltung darstellt, können wir aus der bloßen Vergleichung unserer beiden Quellen keine Anhaltspunkte gewinnen. Die Frage soll im Zusammenhang der Formunter-suchung geklärt werden (siehe unten Abschn. VII, 7).

8. Dagegen ist hier der Ort, auf die Frage nach der Herausgabe von St einzugehen. Spitta vertrat den Standpunkt, daß St auf Bachs eigene Veranlassung herausgegeben worden sei (Bach, Bd. 2, S. 846), und Bach schon 1747 bei seinem Eintritt in die Mizlersche Societät sein Kanon-Werk gestochen überreicht habe. Spittas Begründung hierfür ist folgende: St trägt die Verlagsnummer 28. Nr. 27 desselben Verlages, ein Klavier-Konzert von Phil. Em. Bach, erschien nach dessen eigener Angabe 1745. Bei der Rührigkeit des Verlages von B. Schmid ist nach Spitta 1746 der späteste mögliche Termin für das Erscheinen von St. Zum Belege für diese Rührigkeit weist Spitta auf die frühere Tätigkeit von B. Schmid hin:

- 1738 erschien Nr. 9 seiner Verlagswerke,
- 1741/42: Nr. 16 (Bach, Klavier-Übung, Teil 4),
- 1742: Nr. 20,
- 1745: Nr. 27.

Man kann jedoch schon hier ein Abflauen der Verlagstätigkeit bemerken. In den Jahren 1738—42 sind es 12 Werke, in den drei fol-

genden Jahren nur noch 7. Über 1745 hinaus hat Spitta B. Schmid's Verlagsproduktion nicht verfolgt. Auch mir ist es nicht gelungen, die Reihe seiner weiteren Publikationen vollständig zu verzeichnen. Das nächste mir bekannt gewordene Werk des Verlages (2 Trio von Phil. Em. Bach — Wotquenne 161) ist 1751 erschienen und trägt die Verlagsnummer 33. Man sieht, daß die Verlagstätigkeit weiter zurückgeht: Die Jahre 1746—51 haben nur noch 6 gezählte Drucke ans Licht gebracht. Etwas anders färbt sich das Bild, wenn man feststellt, daß nicht alle Publikationen unseres Verlages numeriert sind. Das Britische Museum besitzt die „Nürnbergischen Kirchenlieder“ von 1748, die bei B. Schmid ohne Stichnummer erschienen. Somit haben wir 6 (bzw. 7) Verlagserzeugnisse von Schmid in dem Zeitraum von 6 Jahren (1745—51) unterzubringen, sind daher keineswegs genötigt, wegen der „Rührigkeit“ des Verlages das Erscheinen der Choral-Kanons in das Jahr 1746 zu verlegen.

9. Spittas Datierung steht außerdem im Widerspruch zum Nekrolog (Bach-Jahrbuch 1920, S. 26): „Zur Societät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.“ Hiernach ist der Stich erst nach Bachs im Juni 1747 erfolgten Beitritt zur Societät hergestellt worden. Die Worte „vollständig ausgearbeitet“, die in der Tat nicht ganz deutlich sind, geben Spitta Veranlassung zu der Annahme, der ganze Schlußabschnitt des Nekrologs sei gar nicht von einem Musiker verfaßt, beruhe auf halb verstandenen Mitteilungen aus zweiter oder dritter Hand und habe daher keinen historischen Wert. Dem steht jedoch das klare Zeugnis Phil. Em. Bachs entgegen, der am 13. Januar 1775 an Forkel schreibt: „Meines seel. Vaters Lebenslauff . . . ist vom seel. Agricola u. mir . . . zusammengestoppelt worden, u. Mizler hat blos das, was von den Worten: In der Societät angehet, bis ans Ende, dazu gesetzt.“ (Bach-Urkunden [1917], 1. Brief.) Hiernach sind die auf unser Werk bezüglichen Angaben des Nekrologs im höchsten Grade bedeutsam; und zwar interessiert uns zugleich der Termin für das Erscheinen von St (nach Juni 1747) und der Umstand, daß Mizler nichts von einer Mitwirkung Bachs bei der Herausgabe meldet¹⁾.

¹⁾ Dörffel vertrat (BG 45, 1, S. XLVIII.) den Standpunkt, erst nach Bachs Tode sei das Werk der Societät durch Phil. Em. Bach überreicht worden.

IV. Spätere Quellen: a) Die St-Gruppe.

1. Die weiteren Quellen für unser Werk, d. h. Abschriften und ältere Drucke, gliedern sich in 2 klar unterschiedene Gruppen: Die eine bietet im wesentlichen die St-Fassung; die andere schließt sich in entscheidenden Punkten der Autogr-Fassung an. Dies bezieht sich sowohl auf das Gros der Einzellesarten wie auf die Gesamtanordnung der Sätze. Die von uns zunächst betrachtete St-Gruppe setzt sich folgendermaßen zusammen:

Handschriften: Berlin P 291; P 406; P 412; P 1108.

Drucke: Wien, Haslinger 1832;

Leipzig, Peters 1847, in Bd. 5 der Orgelwerke;

Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1849 (Einzeldruck).

2. Die 3 gedruckten Quellen sind sämtlich Nachdrucke von St. Der einzige bedeutsame Unterschied ist der, daß die 3 ersten Sätze in diesen Ausgaben vollständig ausgeschrieben sind. Dafür daß diese Kanon-Ausarbeitungen von Bach stammen, ist kein Anhaltspunkt gegeben. Für die geringfügigen Abweichungen von St in der Peters'schen Ausgabe wird Autogr ausdrücklich als Quelle genannt; daß der Breitkopfsche Einzeldruck einige Kleinigkeiten aus der 1803 bis 1806 im gleichen Verlag erschienenen Ausgabe übernahm, ist leicht zu sehen. Selbständige Bedeutung haben daher diese Quellen nicht.

3. Dasselbe gilt, wie man auf den ersten Blick erkennen kann, von den Handschriften P 406, P 412 und P 1108. Sie sind bloße Abschriften von St. Hierbei sind zudem größte Mißverständnisse untergelaufen. (Daß P 412 und P 1108 zunächst aus einer gemeinsamen Quelle stammen, einer Abschrift Kittels, wurde schon im Abschn. I, 3 gesagt; sie sind also Tochterabschriften von St.) Die Hinzufügung der 2. Kanonstimme in den in St abgekürzt notierten Sätzen kommt auf Rechnung der Kopisten und stellt ihrem Können auf diesem Gebiet kein gutes Zeugnis aus.

Dies ist aus 2 Gründen unmöglich: 1. Aus der Stichnummer geht hervor, daß St in dem Zeitraum von 1746—1751, und zwar wohl sicher in dessen erster Hälfte erschien; 2. wäre es Phil. Em. Bach gewesen, der erst nach Bach's Tode das Werk der Societät übergab, so hätte er fraglos nicht die frühere Fassung, sondern die endgültige des Autogr gewählt, zumal da der diese Reinschrift enthaltende Band an ihn vererbt wurde. — Wie Kreschmar (BG 46, S. XXI, Anm. 8) zu der nach äußerer wie nach innerer Beurteilung unmöglichen Datierung 1723 kommt, ist nicht ersichtlich.

4. P 291 scheint auf den ersten Blick ernsthafter in Betracht zu kommen. Genaueres Zusehen läßt jedoch erkennen, daß auch diese Handschrift auf keine andere Quelle als St zurückgeht. Sie war, bevor sie dem Sammelband P 291 einverleibt wurde, selbständig und hatte den Zweck, St durch vollständige Notierung der 3 mehrerwähnten Kanon-Sätze zu ergänzen. Sie enthält deshalb auch nur diese 3 Kanons, ist von gleichem Format wie St und im Titelblatt und Schriftbild diesem Muster nach Möglichkeit angeglichen. Der Abschreiber, S. Hering, der bekannte Chorpräsekt Phil. Em. Bachs, hat seine Vorlage sorgfältig kopiert. Der Kanonsatz ist korrekt, wenn auch der Vergleich mit Autogr beweist, daß z. B. in der Anbringung der Versetzungszeichen Bachs Absicht nicht immer getroffen ist.

5. Nach den Mitteilungen, die Naumann von den beiden nicht mehr auffindbaren Abschriften macht (s. oben Abschn. II, 1), stimmten sie in allen wesentlichen Zügen mit den bisher besprochenen Kopien überein. Da diese ganze Gruppe von Zeugen ohne textkritische Bedeutung ist, können wir den Verlust verschmerzen.

V. Spätere Quellen: b) Die Autogr-Gruppe.

1. Nach Ausscheiden der St-Gruppe bleiben folgende Quellen übrig:
Handschriften: Danzig, Stadt-Bibl. Nr. 4203—4204 (s. oben

Abschn. II, 4);

Berlin P 1115;

Schicht-Spitta;

Berlin P 424.

Drucke: Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1803—1806;

Braunschweig, Litolf; in W. Volkmars Orgelarchiv,
Bd. 3, Nr. 14 (nur Oktaven-Kanon).

2. Die Volkmarsche Wiedergabe des Oktaven-Kanons ist ein in unwesentlichen Punkten veränderter Abdruck des Satzes nach der Breitkopfschen Ausgabe 1803—1806. Wir haben sie daher zu vernachlässigen. — Auch P 424 scheidet aus unserer Betrachtung aus, da bloße Kopie des Druckes von 1803—1806 (s. oben Abschn. I, 4). — Dieser Druck selber bietet, wie alle weiteren Zeugen dieser Gruppe, die 5 Sätze des Werkes in der Reihenfolge von Autogr, jedoch nicht unmittelbar aneinander anschließend: Der Oktaven- und Quinten-

Kanon stehen als Nr. 29 und 30 im 3. Heft der Sammlung; die 3 übrigen Sätze folgen erst als Nr. 34—36 im 4. Heft. Die Erklärung hierfür bietet „Schicht=Spitta“. Diese Handschrift diente als Vorlage für die Edition; der Herausgeber J. G. Schicht entnahm mit Ausnahme der Schüblerschen Choräle den gesamten Stoff für die 4 Hefte dem in seinem Besitz befindlichen Manuskript. Von den 5 Sätzen unseres Kanon=Werkes ist zwar heute in dem Bande „Schicht=Spitta“ nur noch ein kleiner Rest (Takt 1—14 des Oktaven=Kanon) erhalten; die folgenden Blätter fehlen. Daß auf ihnen aber das ganze Werk zusammenhängend verzeichnet war, geht aus einer von Schichts Hand geschriebenen Inhaltsübersicht am Ende des Bandes hervor. Die Auseinanderreißung kommt also auf Schichts Rechnung. Leider nahm er noch weitere Eingriffe vor. Wie alle als Stich=Vorlage dienenden Sätze der Handschrift, so zeigen auch Takt 1—14 des Oktaven=Kanon willkürliche Korrekturen von seiner Feder. Die Schicht=spittsche Ausgabe kommt damit als Quelle nicht in Frage.

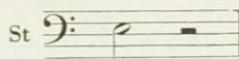
3. Der ursprüngliche Befund der erhaltenen 14 Takte in „Schicht=Spitta“ zeigt die nächste Verwandtschaft mit „Danzig“ und P 1115; und diese beiden Abschriften sind auch im übrigen Werk von der auffallendsten Übereinstimmung. P 1115 ist kaum vor 1800 geschrieben; die Abschrift ist sehr sorgfältig. Der Gesamttitel der Handschrift lautet „Bach, 35 Orgeltrios“. Der Band enthält jedoch weniger Sätze, so daß man annehmen muß, es handelt sich um Kopie einer älteren, umfangreicheren Handschrift dieses Titels, die jedoch nicht vollständig ausgeführt wurde. Die Beziehungen zwischen „Schicht=Spitta“, „Danzig“ und P 1115 sind nun so geartet, daß trotz nächster Verwandtschaft keiner der Texte auf einen der anderen zurückgeführt werden kann, vielmehr alle aus einer gemeinsamen Quelle hergeleitet werden müssen.

4. Diese gemeinsame Quelle (künftig Q genannt) ist nicht identisch mit Autogr. Der Text zeigt zwar große Ähnlichkeit mit Autogr; an nicht ganz wenigen Stellen haben wir jedoch die St=lesarten vor uns, so z. B. in den im Abschnitt III, 5 angeführten Fällen. Da es sich hier um Korrekturen im Autogr handelt, ließe sich der Befund von „Danzig“ und P 1115 so erklären, daß Autogr vor Anbringung dieser Korrekturen kopiert worden sei. Dies ist jedoch außerordent-

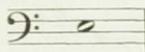
lich unwahrscheinlich. Für die Herstellung des Autogr stand, wie Ruß überzeugend nachwies (s. oben Abschn. III, 3), nur ganz wenig Zeit zu Gebote. Bach mußte daher innerhalb dieser Zeitspanne zwischen der ersten Niederschrift und der Durchsicht eine Pause eingelegt haben, die zur Anfertigung einer Abschrift des noch nicht durchgesehenen Autogr benutzt worden wäre. Die im Autogr auftretenden Korrekturen erweisen sich ferner als im unmittelbaren Zusammenhang mit der Niederschrift angebracht; eine Durchsicht hat, das beweisen die im Autogr verhältnismäßig häufigen Versehen, nicht stattgefunden. (Beispiele auch hierfür s. oben Abschn. III, 5.)

Q ist nicht mit Autogr identisch; dies zeigen eindeutig die Fälle, in denen wir in Q die St-Lesarten antreffen, ohne daß im Autogr eine Korrektur vorläge. Hierher gehört schon die Überschrift über dem Anfang des Oktaven-Kanons. Autogr liest (ohne Korrektur) „Vom Himmel hoch . . .“; wie St bieten „Danzig“ und „Schicht=Spitta“ „Von Himmel hoch . . .“. Wenn P 1115 hier „Vom . . .“ liest, so ist das ohne Schwierigkeit als Kopisten-Änderung, Angleichung an den üblichen Lied-Text, zu erklären. Q las zweifellos wie St „Von . . .“. — In Takt 27 des vierteiligen Kanons findet sich im Autogr bei der Oberstimme die Vorschrift Forte. Das F des Wortes ist in einem Federzuge mit der vorangehenden Viertelpause geschrieben, das Wort ist also nicht nachträglich hinzugefügt, sondern gehört zum ursprünglichen Bestand des Autogr. In Übereinstimmung mit St fehlt diese dynamische Vorschrift in „Danzig“ und P 1115, sie fehlte also auch in Q; Q ist nicht identisch mit Autogr. — Verwandt mit diesen beiden Fällen ist ein dritter. Die Takt-Vorschrift des Oktaven-Kanons lautet im Autogr für die 3 Systeme verschieden; für die beiden Hände sind $\frac{12}{8}$ vorgeschrieben, für das Pedal C. St notiert den Satz auf 2 Systemen (s. oben Abschn. III, 1); für beide, also auch für das Pedal, lautet die Vorschrift $\frac{12}{8}$. Wenn „Danzig“, „Schicht=Spitta“ und P 1115 übereinstimmend für alle 3 Systeme $\frac{12}{8}$ vorschreiben, so kann dies nicht auf Autogr zurückgehen. Die gemeinsame Quelle Q stand vielmehr in diesem Punkt St näher als Autogr.

Daß Q zwischen den Lesarten von St und Autogr stand, können wir schließlich an einigen charakteristischen Beispielen belegen. Im Takt 12 des Quinten-Kanons (Pedal) bietet



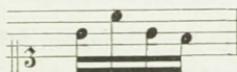
Im Autogr lesen wir dafür, ohne daß Korrektur vorliegt,



Wenn wir diesen Pedaltakt in „Danzig“ und P 1115 in der Form



notiert finden, so erklärt sich dieser Befund daraus, daß in Q aus der St-Lesart durch Korrektur die Autogr-Lesart hergestellt worden war, und diese korrigierende Notation in die nach Q hergestellten Kopien mechanisch übernommen wurde. Das Vorhandensein solcher Korrekturen in Q läßt sich auch sonst nachweisen, z. B. im Quinten-Kanon, Takt 10, letztes Viertel, r. H. St liest



Autogr macht daraus



Zur Verdeutlichung der nicht ganz leicht lesbaren Figur setzt Bach den Buchstaben e über das 2. Sechzehntel. „Danzig“ liest fehlerhaft



Hieraus ist der Befund von Q deutlich erkennbar. Bei dem korrigierenden Hinaufrücken der Note von c⁴ nach e⁴ hatte der Kopf noch die oberste System-Linie überschritten und konnte bei flüchtiger Abschrift als d⁴ gelesen werden. (P 1115 liest die Figur richtig, vielleicht auf Grund der eindeutigen, auch in „Danzig“ richtigen Fassung der Kanon-Antwort.)

Auch ohne daß Lesarten-Veränderung durch Korrektur vorlag, muß Q an einzelnen Stellen schwer lesbar gewesen sein. Hierher gehört Takt 3 des Oktaven-Kanons (r. H.). Statt des richtigen



liest „Danzig“



„Schicht Spitta“



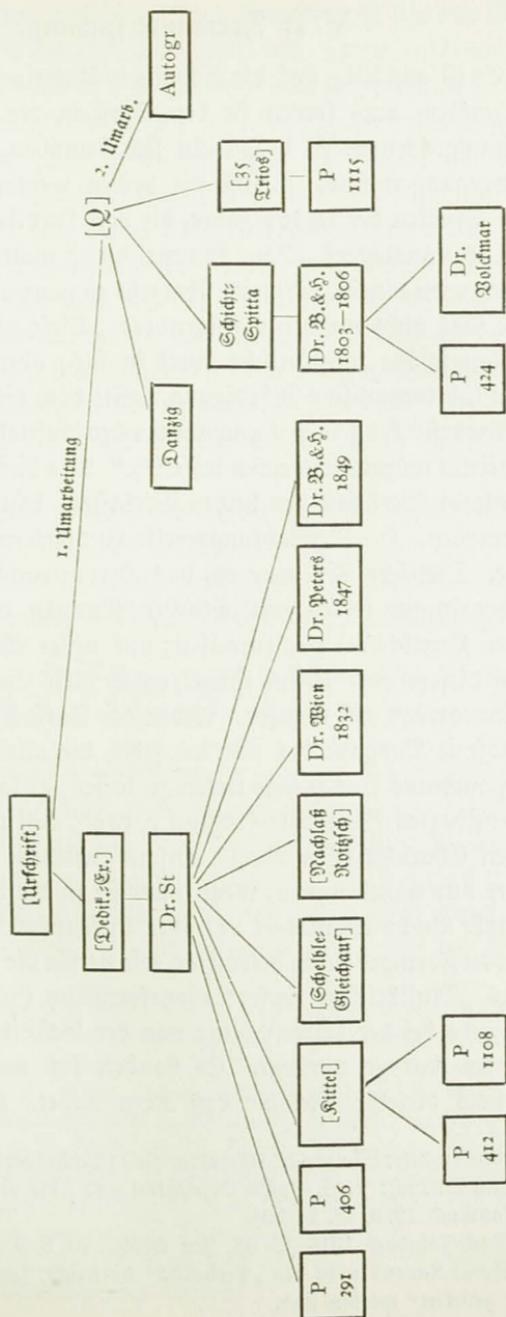
P 1115 las ursprünglich wie „Schicht-Spitta“, suchte den Fehler jedoch durch nachträglich vorangestellte $\frac{3}{4}$ zu beheben. Zu Unsicherheiten dieser Art bietet Autogr keinen Anlaß.

VI. Ergebnis der textkritischen Untersuchung.

1. Wir haben uns nach dem Gesagten folgendes Gesamtbild von der Entwicklung des Notentextes zu machen: Die Gestalt des Werkes, wie es in der Urschrift vorlag, ist in bestimmten Einzelheiten (Notation, Einzel-Lesarten) noch in St erhalten (s. oben Abschn. III, 4–6). Während die erste Niederschrift in seinen Händen blieb, überreichte Bach der Mizlerschen Societät eine Reinschrift. Nach diesem Dedikations-Exemplar wurde später St hergestellt, ohne daß Bachs Mitwirkung bei der Herausgabe nachweisbar wäre (s. oben Abschn. III, 8. 9). Die Urschrift erfuhr durch den Komponisten eine durchgreifende Umgestaltung; deren Ergebnis haben wir in den Q-Lesarten von „Danzig“, „Schicht-Spitta“ und P 1115 vor uns (s. oben Abschn. V, 3. 4). Diese Überarbeitung geschah durch korrigierende Eintragung in das älteste Manuskript, das hierdurch an vielen Stellen schwer lesbar wurde. Bach entschloß sich daher zur Herstellung einer neuen Reinschrift, unseres Autogr. In Einzelheiten erfuhr dabei der Notentext eine nochmalige Überarbeitung.

2. Deutlich ist dabei, daß Q bereits alle Kanons in extenso enthielt, Bach also die 3 ursprünglich einstimmig notierten Sätze (s. oben Abschn. III, 4) vollständig ausführte; ebenso, daß die Q-Fassung die Sätze in der Reihenfolge des Autogr bot.

3. Bevor ich zur Formunterfuchung übergehe, die zugleich die Frage nach der Gesamtordnung des Werkes in der Urſchrift beantwortet wird, laſſe ich zur Veranschaulichung des bisher Dargeſtellten ein Stemma der Quellen folgen. Die in [] gefetzten Stücke ſind nicht erhalten; die mit Dr. bezeichneten ſind Drucke.



VII. Formuntersuchung.

1. Es ist auffällig, daß die bisherigen Untersuchungen von Bachs Orgelchorälen, auch soweit sie den Stoff in der Gesamtheit seiner Erscheinungsformen zu behandeln sich bemühen, an unserm Werk vorübergegangen sind. Selbst die beiden wertvollsten hierher gehörigen Studien der letzten Jahre, die von Luedtke¹⁾ und Dietrich²⁾, ziehen das Kanonwerk „Vom Himmel hoch“ nicht in den Kreis ihrer Betrachtungen hinein. Dietrich übergeht es ganz mit Stillschweigen; Luedtke sagt nicht mehr als folgendes: „Diese Variationen bergen zwar klangschöne musikalische Lyrik in sich; aber sie beanspruchen vornehmlich theoretische Würdigung, sollte doch die gelehrte Haltung dieses Probestückes seinen Komponisten der Aufnahme in die Mizler'sche Societät würdig erscheinen lassen³⁾.“ Aus dieser Haltung gegenüber unserm Werk soll den beiden Verfassern keinerlei Vorwurf gemacht werden. Der Betrachtungsweise Luedtkes entziehen sich unsere 5 Sätze. Dietrichs Ziel war es, das Hervorwachsen des Bachschen Orgelchorals aus seinen geschichtlichen Wurzeln, d. h. aus dem vorbachschen Orgelchoral nachzuweisen; und unser Werk läßt sich höchstens in diesem oder jenem Einzelzug in diese Entwicklung eingliedern, keineswegs als Ganzes. Neben der Tatsache, daß bisher eine einwandfreie Ausgabe des Werkes fehlt, die allein imstande wäre, den Organismus klar zutage treten zu lassen, erklärt sich das Fehlen einer ernsthaften Formuntersuchung daraus, daß unsere Kanons im gesamten Choralchaffen Bachs einsam dastehen. Man kann ihrer Eigenart nur nahekommen, wenn man sie in die Reihe der anderen Spätwerke Bachs eingliedert und ihre Aufbauformen als Repräsentanten von Formgedanken betrachtet, wie sie für die „Kunst der Fuge“ und das „Musikalische Opfer“ charakteristisch sind.

Ich gehe bei der Untersuchung von der Gestalt des Werkes aus, wie sie im Autogr vorliegt. Es handelt sich um Kanonsätze, bei denen stets dieselbe Melodie den Kern bildet. Hierbei sind zwei

¹⁾ Hans Luedtke: Seb. Bachs Choralvorspiele (Bach-Jahrbuch 1918, S. 1—96).

²⁾ Fritz Dietrich: J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln (Bach-Jahrbuch 1929, S. 1—89).

³⁾ Bach-Jahrbuch 1918, S. 53. Im Abschn. III, 8, 9 habe ich gezeigt, daß unsere Choral-Kanons nicht als „Probestück“ überreicht, sondern erst später „zur Societät geliefert“ worden sind.

prinzipiell verschiedene Fälle möglich. Entweder ist die den Mittelpunkt bildende Weise als c. f. behandelt, der mit einem kanonischen Kontrapunkt ausgestattet ist (Cp-Kanon); oder die Melodie selber ist Gegenstand der Kanonbildung (thematischer Kanon). Es unterliegt keinem Zweifel, daß jeder in diesem Sinn thematische Kanon ein tiefer in den Gegenstand eindringendes Geschehen ist, als der kunstreichste Cp-Kanon es sein kann; denn es bedeutet eine weit größere Intensität, wenn der Kanon-Vorgang von dem thematischen Kern des Ganzen, in unserm Fall von der Choralmelodie, Besitz ergreift, als wenn er die innerlich davon nicht berührte Hauptsache nur begleitet. Beide Formen des Kanons sind in unserm Werk vertreten; der Beginn des vierteiligen Mittelsatzes ist ein thematischer Kanon reiner Prägung, der das Werk eröffnende Satz ist ein ebenso reiner Cp-Kanon¹⁾.

2. Untersuchen wir zunächst die Gestalt dieses Eingangs=Satzes. Seine Gesamtform ist einerseits durch den Ablauf des c. f. bestimmt, andererseits durch die thematische und motivische Arbeit der Gegenstimmen. Betrachten wir das Hauptthema der Kanonbildung:



Es tritt als Ganzes zunächst zu Beginn des Satzes auf, dann als Abrundung reprisenartig noch einmal, unmittelbar vor Eintritt der letzten c. f.-Zeile (Takt 13). Die melodische Ähnlichkeit zwischen dem Beginn der 1. und der 4. Zeile der Choralweise legt an sich schon Anklang, bzw. Wiederaufnahme von bereits erklangenen Wendungen der Gegenstimmen nahe²⁾. Neben dieser die Gliederung der Kanon-

1) Denselben prinzipiellen Unterschied in der Kanonbildung finden wir im „Musikalischen Opfer“. Die den Mittelpunkt des Ganzen bildende Melodie ist hier das Thema Regium; fünf Kanons sind Cp-Kanons, die fünf anderen thematische Kanons. Es ist bei der grundsätzlichen Verschiedenheit beider Typen fraglos methodisch richtig, daß sowohl H. Th. David (Wachfeier der Stadt Leipzig 1928, S. 8) wie auch H. J. Moser und H. Diener (Jahrbuch der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, 2. 1928/29, S. 56 ff.) bei dem Versuch, dies Werk durch Gesamtordnung der Sätze zu einer organischen Ganzen zu formen, diese beiden Satzgruppen zueinander in Kontraposition bringen.

2) Vgl. Dietrich im Bach-Jahrbuch 1929, S. 68, wo die geschichtlichen Wurzeln dieser Formgebung klargelegt werden.

stimmen entscheidend bestimmenden Wiederaufnahme des Anfangs begegnet uns eine Fülle motivischer Anklänge, Umbildungen usw. aus dem Hauptthema des Kanons, die hier zu verfolgen zu weit führen würde. Wichtig ist jedoch die Feststellung, daß das Kanonthema unabhängig von der Choralweise erfunden ist. Gegen diese Behauptung scheint es allerdings zu sprechen, wenn wir in einem früheren Orgelchoral Bachs über „Vom Himmel hoch“ (BG 40, S. 97) ganz ähnlichen Linien begegnen; im Zwischenspiel nach der 1. Zeile finden wir sogar folgende Figuration:



Ebenso in der Variante zu dem Satz BG 40, S. 159. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß Bach sehr ähnliche, wenn nicht dieselben Linien sowohl im Zwischenspiel zwischen den Zeilen, wie auch als Kontrapunkte zum c. f. bei anderen Melodien verwendet. Für die Zwischenspielverwendung sei an „Ach, was ist doch unser Leben“ (Bach, Orgelwerke, neue Peters-Ausgabe Bd. 9, S. 68) erinnert:



Imitatorisch behandelt Bach eine ganz eng mit dem Kanonthema unseres Werkes verwandte Tonfolge in dem Satz „Christe, du Lamm Gottes“ des Orgelbüchleins (BG 25, 2, S. 30):



Die Unabhängigkeit des Kanonthemas von der Choralweise „Vom Himmel hoch“ darf hiermit als sicher gelten¹⁾. Der Satz erweist sich danach als ein in jeder Beziehung reiner Cp-Kanon.

3. Bemerkenswert ist, daß Bach nicht sogleich und unvermittelt auf den Cp-Kanon einen thematischen Kanon folgen läßt. Er schaltet vielmehr eine Übergangsform ein: Wir finden sie im Quinten-Kanon. Er gehört seinem Wesen nach in die Gruppe der Cp-Kanons, d. h. die Melodie als Ganzes tritt nur einmal auf, als c. f., begleitet von kanonischem Geschehen; aber in das Material der Kanonbildung dringt die Choralweise mit der sie kennzeichnenden Anfangszeile ein. Der Satz beginnt:



Hierbei ist wichtig, daß diese Choralzeile dieselbe formbestimmende Aufgabe innerhalb des Quinten-Kanons erfüllt, die der Beginn des kanonischen Kontrapunkts im Oktaven-Kanon hatte; sie kehrt, den Satz abrundend, in Takt 16 vor dem Eintritt der letzten Zeile des c. f. wieder. Aber nicht unverändert; sie hat die rhythmische Prägung der Anfangszeile des c. f.



angenommen und lautet nunmehr:



Damit weist sie mit sich steigender Deutlichkeit darauf hin, daß nunmehr die Choralmelodie aus ihrer Unberührtheit vom kanonischen Geschehen heraustreten und selber Gegenstand der Kanonbildung werden wird. Ist schon hiermit die Bedeutung der Choralweise

¹⁾ Vgl. auch Dietrichs Hinweis auf die allgemeine Bedeutung der Stalensmotivik, gerade im Sertolen-Rhythmus, für Bachs gesamtes Orgelchoralwerk (Bach-Jahrbuch 1929, S. 42—43).

weit größer als im Oktaven-Kanon, so können wir dies auch in anderer Weise sehen: Die Choralzeilen des c. f. sind dichter aneinandergerückt als im vorhergehenden Satz; statt der anderthalb Takte Pause, die dort jede c. f.-Zeile von der nächsten trennte, setzt hier der c. f. jedesmal nur einen halben Takt aus. Beachtenswert ist dabei die Umgestaltung, die der c. f. bei der ersten Durcharbeitung erfuhr. In St schließen die 1. bis 3. Choralzeile mit $\overset{\frown}{\text{f}}$, die Pausen zwischen den Zeilen nehmen einen ganzen Takt ein. Schon in der Q-Fassung verlängert Bach die drei Endnoten auf das Doppelte $\overset{\frown}{\text{f}} \overset{\frown}{\text{f}}$ und rückt damit die Zeilen des c. f. bis auf einen Halbtakt aneinander (s. oben Abschn. V, 4).

4. In dem sich anschließenden Satz sind die Abstände zwischen den Choralzeilen verschwunden; dieser äußeren Verdichtung entspricht die innere Intensivierung. Was sich mit dem Eindringen der ersten Choralzeile in die Kanonstimmen des zweiten Satzes anbahnte, wird hier vollkommen durchgeführt; jede Choralzeile wird mit sich selber kanonisch beantwortet. Als organische Weiterbildung der bisherigen Entwicklung der Komposition tritt die reine Form des thematischen Kanons auf. Wir sind hier im Mittelpunkt des Werkes angelangt. Und erst hier spricht Bach seine ureigenste Sprache. Die Verwendung des Kanons zur Kontrapunktierung des c. f. gab es schon im vorbachschen Orgelchoral. Die kanonische Führung der Choralweise selber finden wir erst bei Bach¹⁾. Man kann nicht umhin, daran zu erinnern, daß Bach auch in den chiasmisch-zyklisch aufgebauten Herzstücken der Passionen und in der Motette „Jesu, meine Freude“ nur im Mittelpunkt die ihm von allen Kompositionsformen wesensverwandteste (in diesem Fall die Fuge) erklingen läßt²⁾.

Biermal hintereinander wird die Choralmelodie kanonisch behandelt, in der Sext, Terz, Sekunde und None, und zwar stets als

¹⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1929, S. 53, wo Dietrich auch auf den tiefen symbolischen Sinn dieser Kanonbehandlung hinweist.

²⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1928, S. 35 u. 40. Hat von dem ganzen Werk zu gelten, was A. Schering (Bach und das Symbol — Bach-Jahrbuch 1925, S. 41 ff.) von der Kanontechnik im Allgemeinen sagt, daß sie als solche durch „Betonen des Gegensatzes von Freiheit und Determinismus“ dem Hörer die Richtung auf das Spekulative weist und damit symbolhaften Charakters ist, so tritt mit dem genuin Bachschen Choral-Kanon eine Symbolik höherer Ordnung ein, auf die hingewiesen zu haben Friß Dietrichs Verdienst ist (s. die vorige Anm.).

„Canon contrario motu“. Wie nah verwandt diese 4 Teile des Satzes untereinander sind, geht aus der folgenden Notierung der jedesmaligen Anfangszeile hervor:

Takt 1 ff.

Takt 14 ff.

Takt 27 ff.

Takt 39 ff. 1)

Wesentlich ist, daß mit Takt 27 die im ganzen Werk bisher festgehaltene Dreistimmigkeit durch Hinzutreten einer zweiten freien Stimme zur Vierstimmigkeit wird. Daß Bach in diesem Mittelsatz, dem Kernstück des Ganzen zu größerer Vollstimmigkeit übergeht, ist wohl verständlich. Aber auch dieses Fortschreiten geschieht nicht durch äußeres Nebeneinanderstellen von Sätzen verschiedener Stimmenzahl, sondern durch organische Verbindung. Die erste Hälfte des Mittelsatzes hält an der Besetzung der voraufgehenden Kanons

1) Die obere Stimme im Original eine Oktave höher. — Bemerkenswert ist es, in wie naher Beziehung zu diesen Imitationen der Kanon steht, den Bach auf dem 1746 gemalten und ebenfalls der Mizlerschen Societät überreichten Ölbilde von Hauffmann in der Hand hält. Die Bassstimme lautet hier mit ihrer Kanon-Antwort:

Vgl. BG 45, 1, S. 138. Die gleiche Bassstimme begegnet uns wieder in den acht ersten Takten der Goldberg-Variationen. Auch sie dient Bach zur Gestaltung von beiden Kanontypen. Thematisch ist der Kanon auf dem Hauffmannschen Bilde; die Kanonsätze der Goldberg-Variationen sind im Gegensatz dazu Cp-Kanons. (Man vgl. vor allem Variation 12, die die Bassstimme nur wenig verzerrt bietet.)

fest. Die sich von Takt 27 an durch Nacheinander-Eintreten der Stimmen allmählich entfaltende Vierstimmigkeit wird dementsprechend in den beiden das Ganze abschließenden Sätzen beibehalten. Und wieder geht parallel mit dieser äußeren Steigerung eine ständig wachsende innere Bereicherung der Tonformen. Wir erkennen sie an einer von Satz zu Satz, ja auch innerhalb der Sätze, fortschreitenden Vermannigfaltigung im Rhythmischen. Der Oktaven-Kanon des Eingangs stellte im wesentlichen gleichmäßig fließende Tonfolgen in 2 (gelegentlich auch 3) Wertgrößen nebeneinander. Von diesem Anfang bis zum Schlusssatz des Ganzen, dessen Figurationen ein rhythmischer Reichtum von unerhörter Lebendigkeit durchflutet, geht ein Entwicklungsstrom. Und gerade die zweite Hälfte des vierteiligen thematischen Kanons ist für diese Entwicklung entscheidend, die die anschließenden Sätze dann fortführen.

Bevor Bach jedoch zu ihnen übergeht, bringt er in Takt 52 ff. des Mittelsatzes eine Coda von ganz außerordentlicher Steigerung. Er verläßt die strenge Kanonform und läßt zunächst die erste Choralzeile in doppelter Verkleinerung, in Takt 53 auch in Umkehrung, imitatorisch erklingen. Auch dies tritt nicht unvorbereitet ein. Schon in der Mitte des Taktes 36 finden wir diese Melodiezeile in der frei figurierten Oberstimme¹⁾:



d. h. einen ersten Hinweis auf den Ausklang des Satzes. Von besonderer Wichtigkeit ist dabei die Wiederaufnahme der ersten Choralzeile durch das Pedal. Eine Oktave tiefer, als nach der bisherigen Lage der Stimmen zu erwarten ist, erklingt sie ohne kanonische Beantwortung. Im Zusammenklang mit den bewegten Ober- und Mittelstimmen steigt sie in ruhigen Schritten zum Grundton hinab. Schon hier kehrt Bach dazu zurück, den Choral als c. f. zu verwenden. Über dem Orgelpunkt, dem lange durchgehaltenen Schlußton des c. f., läßt Bach schließlich in 3 Takten alle Melodiezeilen auf engstem Raum zusammengedrängt, sich überschneidend erklingen; er steigert

¹⁾ St bemerkt zu Takt 52 „diminutio“ und übersieht dabei dieses bedeutsame erste Auftreten einer diminutio in unserm Satz. Schon dieser Umstand macht gegen die Authentizität von St skeptisch.

die Besetzung zur Sechsstimmigkeit und verdichtet das Stimmengewebe durch immer neues Erklängen von Choralmotiven. Es ist kaum eine Tonfolge in diesen Takten zu finden, die motivisch nicht aus der Choralmelodie hergeleitet werden müßte. Einen Einblick in die Struktur dieser Takte gewährt ihre Notierung, wie sie Gerh. v. Keupler (Bach-Jahrbuch 1927, S. 106) veröffentlicht hat. Auch v. Keupler legt großes Gewicht darauf, daß der Baßton C keine zufällig unterlegte Tonika, sondern der lange fortklingende Schlußton des c. f. ist.

Die Verdichtung dieses Satzschlusses ist innerhalb des ganzen Werkes nun wiederum nichts völlig Neues. Schon vorher (im Quinten-Kanon, Takt 10) begegnen wir in dem Kontrapunkt zum c. f. einer anderen als der ersten Choralzeile. In der in Takt 11 kanonisch beantworteten Wendung



ist die zweite Melodiezeile enthalten. Für sich allein betrachtet ist hier Wiederaufnahme der Satztechnik in Bachs frühen Choralfugen zu erkennen. Man vergleiche etwa Takt 10/11 der Fughetta „Vom Himmel hoch“ (BG 40, S. 19):



wo wir auch der, hier durch die Comesform bedingten, Quint (xx) begegnen. In unserem Kanonwerk dient diese Einbeziehung der zweiten Zeile des Liedes der Vorbereitung auf den Schluß des vierteiligen Kanons; wie andererseits die Einbeziehung der Schlußzeile im Kontrapunkt des Septimen-Kanons den Abschluß des Mittelsatzes noch fortklingen läßt. Wir finden sie dort in Takt 10/11 koloriert und rhythmisch zerdehnt:



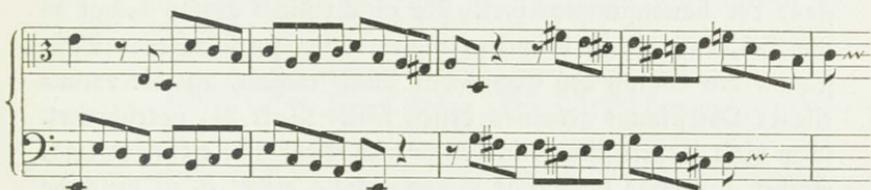
Was Bach in dem unbestrittenen Höhepunkt des Werkes erklingen läßt, ist in dieser Weise sowohl nach rückwärts wie nach vorwärts dem Ganzen der Schöpfung organisch eingegliedert.

5. Damit sind wir schon zur Betrachtung der sich anschließenden Teile fortgeschritten. Die Polyphonie, die am Ende des Mittelsatzes in einem Maße gesteigert und verdichtet war, das die Grenzen des Auffassens nur durch das Ohr erreicht, wenn nicht überschreitet, lockert sich in den nun folgenden Sätzen allmählich wieder auf. Brachte schon Takt 52 des vorigen Satzes mit der Schlußzeile die Rückkehr zur Verwendung der Choralweise als c. f., so wird sie jetzt im Septimen-Kanon in ganzer Ausdehnung vollzogen. Der Kanon tritt in den Kontrapunkt zurück. Hier lebt die Choralmelodie aber weiter; der Satz beginnt:

Wiermal erklingt die erste Choralzeile in jeder Stimme. Die nahe Verwandtschaft mit dem Anfang des Quinten-Kanons ist offenbar (s. oben Abschn. VII, 3), aber auch ein bedeutender Unterschied. Dort handelte es sich um den ersten Hinweis auf Kommendes; in unserm Satz lebt dagegen noch ein gut Teil der Energie aus dem Schluß des Mittelsatzes weiter. Der Choral ist nicht gewillt, sich sofort vom kontrapunktischen Geschehen auszuschalten, er hält mit Beharrlichkeit daran fest¹⁾. Auch darin ist der Septimen-Kanon dem Quinten-

¹⁾ Man darf zum Verständnis der Form den Aufbau des ersten Allegro-Satzes aus der Trio-Sonate des „Musikalischen Opfers“ heranziehen. Seine chiasmisch-zyklische Gestalt wurde sehr glücklich von H. Th. David betont (Wachfeier der Stadt Leipzig 1928, S. 8). Den Mittelpunkt des Ganzen bilden die Takte 117–126, in denen Bach symbolhaft die beiden Themen, das des Königs und

Kanon verwandt, daß die kanonisch geführte erste Choralzeile durch Wiederkehr vor dem letzten Einsatz des c. f. dem Satz die formale Abrundung zu geben hat. Sie erklingt hier vollständig nur noch zweimal in jeder Stimme, dazu je zweimal unvollständig, mit Unterbrechung und harmonisch stark abgewandelt (s. Takt 20–24):



Das hier erkennbare Wiederzurücktreten des Chorals ist die Entwicklungsrichtung des ganzen Satzes. Während seines Ablaufes erklingt die erste Melodiezeile im Kanon noch an zwei weiteren Stellen. Brachten die Anfangstakte sie viermal in jeder Kanonstimme, so hören wir sie in Takt 8–10 nur noch je zweimal:



in Takt 14/15 nur noch je einmal:



sein eigenes, in freiem Einsatz kombiniert erklingen läßt. Zunächst innerhalb des Satz-Mittelteiles rahmen dies Zentrum die analog gebauten Abschnitte Takt 89 bis 116 und Takt 127–159 ein; und dies ganze Mittelstück wird wiederum von den einander entsprechenden Abschnitten Takt 1–88 und Takt 160–249 umgeben. Für uns ist dabei die thematische Mehrbelastung interessant, die die Takte 161 bis 169 durch Einbeziehung des Thema Regium den ihnen korrespondierenden Eingangstakten 1–10 gegenüber aufweisen. Sie ist dem intensiveren Hereinziehen der ersten Choralzeile in den Anfang des Septimen-Kanons verglichen mit dem Quinten-Kanon unseres Choralwerkes wohl an die Seite zu stellen.

Ganz ist der Choral zwar nicht aus den Kanonstimmen verschwunden; aber es sind an den wenigen Stellen, wo wir ihn finden, nur noch flüchtige Reminiszenzen. Ein einziges Mal nur findet ein Anklang dieser Art noch kanonische Beantwortung:

Takt 4 (Oberstimme) 

Takt 7 (Baß) 

Und in diesem Fall ist es bezeichnenderweise nur das Spiegelbild, nicht die Normalform der Melodie.

Das Zurücktreten des Chorals erkennt man ferner am c. f. selber. Der Abstand der Choralzeilen betrug im Septimen-Kanon stets 2 Takte, d. h. die Hälfte einer Zeilenlänge; in unserem Vergrößerungs-Kanon rücken sie auf 6 bis 7 Takte, also fast auf das doppelte Maß der Zeilen selber, auseinander. Hatte der Quinten-Kanon dem Oktaven-Kanon gegenüber schon durch die gedrängtere Folge der c. f.-Zeilen Verdichtung bedeutet, so bringt der Übergang vom Septimen-Kanon zu unserm Vergrößerungskanon durch das Wiederanwachsen der Pausen zwischen den Choralzeilen die entsprechende Auflockerung. Also auch hierin erleben wir formale Rückkehr zum Eingangssatz¹⁾.

wiederholen, was die rasch fortschreitende geboten hatte. Beobachtungen wie diese bestärken die Zweifel an der Richtigkeit des von A. Dörffel stammenden Lösungsversuches für den Kanon in Vergrößerung und Gegenbewegung aus dem „Musikalischen Opfer“ (BG 31, 2, S. XI. — s. auch Zeitschrift für Musikwissenschaft 11. 1928/29, S. 252 ff.).

¹⁾ Das Korrespondieren zwischen einem Oktaven- und einem Vergrößerungs-Kanon finden wir ähnlich in der „Kunst der Fuge“. H. Th. David hat gezeigt, daß das Berliner Autograph dieses Werkes diesen Bezug erkennen läßt (vgl. seine Ausg. S. 69). Ergänzend darf darauf hingewiesen werden, daß Bach die einrahmende Funktion der beiden Kanons in der Handschrift durch folgende Notierung auch graphisch unterstreicht:

- Oktaven-Kanon in Kurznotierung
- Oktaven-Kanon in extenso
 - 1. Tripel-Fuge
 - 2. Tripel-Fuge
- Vergrößerungs-Kanon in extenso
- Vergrößerungs-Kanon in Kurznotierung.

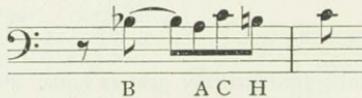
Unmißverständlich knüpft Bach nun aber auch thematisch das Ende an den Anfang an. Schon Takt 20/21 läßt die Oberstimme in rhythmischer Umformung das Thema des Oktaven-Kanons hören:



Es sind die letzten Motive, die von der augmentierenden Baßstimme noch wiederholt werden. Und Bach benützt bei ihrem Erzklingen in den Schlußtakt die frei kontrapunktierende Mittelstimme zu nochmaliger Kanonbildung:



Über der Schlußnote des c. f. als Orgelpunkt¹⁾ melden sich in ausschwingender, zur Ruhe überleitender Bewegung die ersten Klänge des ganzen Werkes noch einmal. — Und noch in ganz anderer Weise erhält das Werk eine Schlußbegräftigung. Bevor das Ziel des letzten Orgelpunktes erreicht ist, setzt Bach seinen Namenszug als Siegel unter die gesamte Schöpfung. Die Mittelstimme läßt in Takt 39 erklingen:



7. Zusammenfassend kommen wir zu dem Ergebnis: Bei aller Mannigfaltigkeit herrscht vom ersten bis zum letzten Ton die strengste innere Gesetzmäßigkeit, die das Kunstwerk im wahrsten Sinne zum Organismus macht. Ist es denkbar, daß diese fünf Kanonsätze in einer älteren Fassung des Ganzen anders geordnet waren? Diese Frage stellen heißt sie verneinen. Die Aufbauform eines jeden der Kanons ist hervorgewachsen aus der Funktion, die der Satz im Gesamtorganismus des Kunstwerkes zu erfüllen hat. Und es ist deswegen schlechthin ausgeschlossen, daß die einzelnen Teile anders sollten entstanden sein als im Blick auf den eben skizzierten Gesamtaufbau.

¹⁾ An den Schluß des Mittelsatzes knüpft hier Bach gleichzeitig an; auch dort baute er auf der Schlußnote des c. f. auf.

Hiermit ist über die Saganordnung, wie sie die St-Fassung bietet, entschieden. Sie ist eine schwere Entstellung, erklärbar nur daraus, daß den Herausgebern der Stil des Werkes fremd war, und sie zu dem sich in solchen Tonformen ausprägenden geistigen Gehalt keinen Zugang finden konnten. Diese Feststellung entspricht allem, was wir von zeitgenössischem Verständnis für Bachs Spätwerke auch sonst wissen, und ist aus der geistigen Gesamtlage in der Mitte des 18. Jahrhunderts wohl verständlich.

Kurz bleibt noch die Frage zu erörtern, wie es zu der entstellenden Wiedergabe in St gekommen sein mag. Bach, dessen Mitwirkung bei der Herausgabe als unmöglich zu gelten hat, überreichte sein Werk der Mizlerschen Societät fraglos in einer Reinschrift, vielleicht auf losen Blättern. Bei der Drucklegung wurde auf ästhetische Gefälligkeit großes Gewicht gelegt; das Druckbild beweist es. Wahrscheinlich ging das Bestreben dahin, jeden Satz so wiederzugeben, daß man ihn ohne Umwenden des Blattes als Ganzes vor sich hatte. Die Verteilung der Sätze auf die Blätter entspricht dieser Forderung (s. oben Abschn. III, 1). Das Verständnis reichte dabei nicht weiter als bis zur Bewunderung der Kontrapunktischen Technik im Einzelnen. Dies zeigt sich in der den Herausgebern gewiß sehr gelehrt erscheinenden, aber ebenso sicher nicht von Bach stammenden, Überschrift zu dem an den Schluß gesetzten vierteiligen thematischen Kanon „L'altra Sorte del Canone . . .“ und ähnlichen erklärenden Zutaten. Auch der Gesamttitel „Einige kanonische Veränderungen . . .“ dürfte nicht authentisch sein; wer ihn erfand, gab damit zu erkennen, daß er die hier veröffentlichten Stücke als lose Sammlung betrachtete, die vielleicht einmal bei gelegener Zeit durch weitere Kanonsätze ergänzt und bereichert werden mochte.

Unsere Generation jedoch, die sich in ernstem Ringen um das Verständnis Bachs bemüht, ist dieser Schöpfung noch eine Ausgabe schuldig, die zum erstenmal das Werk unverfälscht, so wie es von Bachs Hand vorliegt, der Öffentlichkeit zugänglich macht.