

Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667)

Von Ulrich Meyer (Kästorf)

I

Die folgende Arbeit¹ geht aus von Ergebnissen, zu denen Hans Klotz im Kritischen Bericht NBA IV/2 gelangte. Diese bestätigen weithin die Sicht Spittas, korrigieren aber das Bild, welches sich aus anderer Literatur ergibt, in einigen wichtigen Punkten.

1. Es handelt sich um siebzehn, nicht um achtzehn Choräle.² Da der Choral „Vor deinen Thron tret ich“ „als in Bachs letzten Lebensmonaten entstandenes Werk eine Einzelbetrachtung verdient“ (Klotz), da er ferner in Bachs Leipziger Sammelhandschrift mit eigener Orgelmusik nicht unmittelbar auf die anderen Bearbeitungen folgt, kann er diesen nicht zugezählt werden.
2. Zu allen Siebzehn Chorälen bieten die Quellen jüngere und ältere Fassungen. Die jüngeren Fassungen stellen mehr oder weniger tiefgreifende Bearbeitungen der älteren dar.
3. Die jüngeren, in der Sammelhandschrift zusammengestellten Fassungen entstammen der späten Leipziger Zeit. Bach nahm diese Neufassung „wohl in seinem letzten Lebensjahrzehnt, vielleicht sogar erst 1749“ (Klotz) vor.
4. Die älteren Fassungen schuf Bach sämtlich in Weimar,³ „damals ohne Zusammenhang miteinander“. Die Siebzehn Choräle sind „die Quintessenz seiner weimarischen Erzeugnisse auf diesem Felde“ (Spitta).

Wird nun die Frage nach der inneren Einheit dieser Choräle gestellt, so ist zunächst daran zu erinnern, daß die anderen Sammlungen von Kirchenliedbear-

¹ Verwendete Literatur: Spitta I, besonders S. 601–609. – H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*; in: BJ 1918, S. 1–96. – A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908. – F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*; in: BJ 1929, S. 1–89. – R. Steglich, *J. S. Bach*, Potsdam 1935. – H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, besonders S. 180–192. – A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950. – H. Klotz, NBA IV/2, Krit. Bericht, besonders S. 13–15, 58–59. – C. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*; in: Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S. 144–167. – H. H. Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*; in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung CLXX), S. 247–289. – M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, ebenda, S. 552–567.

² Die Angabe *Achtzehn noch ungedruckte Choralvorspiele* im Titel der Originalhandschrift stammt nicht von Bach selbst, sondern von der Hand des späteren Besitzers des Bandes, H. G. Poelchau.

³ Vgl. dagegen Geck, a.a.O., S. 565: „... zwischen 1747 und 1749 schreibt er die 18 Orgelchoräle nieder, von denen ein nicht geringer Teil ad hoc komponiert worden sein dürfte, sich dem kontrapunktischen Spätwerk jedenfalls gut einfügt...“

beitungen für die Orgel, welche Bach anlegte und zum Teil veröffentlichte, eine solche Einheit klar aufweisen.

So sind den Chorälen des *Orgelbüchleins* bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit gemeinsam der mit einer Ausnahme unterbrechungslos erklingende c. f. und die dadurch bedingte Knappheit der Form; die Anordnung innerhalb der Sammlung nach dem Kirchenjahr; schließlich die meist charakteristisch ausgeprägten, einheitlich durchgeführten Kontrapunkte. Die *Sechs Choräle* (BWV 645–650), ebenfalls in mancherlei Hinsicht „von verschiedener Art“, wie Bach selber im Titel sagt, sind doch untereinander verbunden durch die ostinatohaften, imitativen oder monodischen Periodenbildungen in den Gegenstimmen; die Sechszahl unterstreicht hier wie oft die Zusammengehörigkeit. Kontrapunkte dort, Perioden hier dienen dazu, „exprimere scopum textus, sensum et affectus verborum“ im Sinne der *musica poetica*.⁴

Die im *Dritten Teil der Klavierübung* enthaltenen Bearbeitungen sind in Faktur und Format so verschieden, daß ein allen gemeinsames musikalisches Prinzip nicht festzustellen ist. Dennoch erreicht Bach, indem er sich auf Bearbeitungen zur Missa und zum Katechismus beschränkt und diese nach Melodie, Text und theologischem Hintergrund mit allen Mitteln seines Spätstils interpretiert, große Geschlossenheit. Sie wird verstärkt durch den zyklischen Aufbau der Sammlung, welchen Wolff⁵ überzeugend dargestellt hat. Vielfältige Ordnungsprinzipien und Zahlenbeziehungen lassen Klavierübung III als musikalischen Kosmos erscheinen; zyklische Disposition ist hier Element der *musica speculativa*, welche „nur die Rationes und Proportiones, Art und Weiß der Music betrachtet / aber zu keiner Übung fürgenommen wird“.⁶

Die *Kanonischen Veränderungen* (BWV 769) schließlich weisen schon im Titel auf das sie verbindende Prinzip der Kanonik hin. War die Anordnung der fünf Sätze im Druck durch den Gesichtspunkt der Steigerung bestimmt, so werden sie im späteren Autograph achsialsymmetrisch neu geordnet. Die nachträgliche Zentralstellung des den c. f. in die Kanonik einbeziehenden Satzes ist offenbar wiederum Ausdruck der *musica speculativa*.

Die *Kanonischen Veränderungen* folgen in der Leipziger Sammelhandschrift unmittelbar auf die Siebzehn Choräle. Die geänderte Reihenfolge der Kanonsätze zeigt, daß Bach bis in seine letzte Lebenszeit hinein mit Fragen zyklischer Anordnung beschäftigt war. Wie verhält es sich damit in den Siebzehn Chorälen?

Klotz meint, daß Bach auch sie „als Zyklus verstanden wissen wollte“. Dies zeigten die als Rahmen fungierenden beiden Anrufungen des Heiligen Geistes; ferner einige von Bach „zugunsten einer zyklischen Ordnung“ geänderte Registriervorschriften: die beiden Rahmensätze BWV 651 und 667 sowie BWV 661 (vgl. die Übersicht am Schluß dieser Arbeit) seien erst in der Überarbeitung mit der bei BWV 665 gestrichenen Bezeichnung *Organo pleno* ver-

⁴ Eggebrecht, a.a.O., S. 266 f., zum „frühneuzeitlichen Expressionsbegriff“.

⁵ C. Wolff, a.a.O., S. 149–152.

⁶ J. A. Herbst 1643, zitiert nach Eggebrecht, a.a.O., S. 261.

sehen worden, womit Anfang, Ende und Mitte des Zyklus markiert werden sollten, letzteres wie in Klavierübung III durch die Credo-Fuge. Dies wiederum würde bedeuten, daß Bach ursprünglich noch vier weitere Stücke für den Zyklus geplant habe, aber zur Vollendung seiner Arbeit nicht mehr gekommen sei.

Die Rahmenfunktion der ersten und der letzten Bearbeitung ist in der Tat unbestreitbar. Alle weiteren Argumente für die zyklische Ordnung erscheinen jedoch als nicht stichhaltig. Ein Vergleich der frühen und der späten Fassungen zeigt, daß Bach seine schon in Weimar reichlich gegebenen Spielanweisungen bei der Neufassung allgemein vervollständigte und berichtigte. Wie hätte er BWV 651, 661 und 667 mit den majestätischen c.-f.-Führungen im Baß und dem bewegten Gegenstimmensatz anders als *Organo pleno* bezeichnen sollen? Bei BWV 665 fiel diese Bezeichnung ebenfalls nicht „zugunsten einer zyklischen Ordnung“, sondern weil das Stück einem anderen Formtypus zugehört und überdies vermutlich den Sopran als führende Stimme hat. Die Hypothese von der Mittelstellung von BWV 661 scheitert daran, daß die vier weiteren angeblich geplanten Stücke nicht nachweisbar sind. Man muß doch wohl ausgehen von dem, was vorliegt und durch den Rahmen klar eingegrenzt ist. Zudem steht in Klavierübung III zentral nicht ein *Organo-pleno*-Stück, sondern die kleine Credo-Bearbeitung im französischen Stil, was interessanterweise, wie Wolff⁷ zeigt, in den Klavierübungen I und IV genaue Entsprechungen hat.

Ein Rahmen allein macht freilich noch keinen Zyklus; er ist allenfalls ein Ansatz zu zyklischer Bildung. Ein solcher Ansatz zeigt sich auch in den Gruppen der je drei Bearbeitungen von „Nun komm, der Heiden Heiland“ und von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. Ihnen ist gemeinsam, daß der c. f. zuerst im Sopran, am Schluß im Baß liegt. Auch tonartlich ist eine Ordnung erkennbar: Die erste Gruppe steht durchgehend in g dorisch, die zweite ist symmetrisch A-G-A angeordnet.

Nur kurz sei auf Luedtkes⁸ Vermutung hingewiesen, die Gruppen von mehreren Bearbeitungen desselben c. f. hätten liturgische Funktion: sie seien jeweils als Vor-, Zwischen- und Nachspiel zum Liede gedacht. Es gibt für diese Vermutung keinen Anhaltspunkt.

Die Siebzehn Choräle sind nicht angeordnet nach dem Kirchenjahr, der Liturgie oder der Dogmatik. Sie zeigen keine zyklische Disposition, allenfalls Ansätze dazu.^{8a} Sie sind – damit wird der Einzelbetrachtung vorgegriffen – nicht

⁷ C. Wolff, a.a.O., S. 154.

⁸ H. Luedtke, a.a.O., S. 72.

^{8a} Auffällig ist, wenn man die Übersicht betrachtet, die gliedernde Funktion der Bezeichnungen „Fantasia“ und „Trio“. Geht man einmal von der Vermutung aus, Bach habe die Sammlung zunächst nach BWV 664 enden lassen wollen, dann liegen, eingegrenzt und untergliedert durch jene Bezeichnungen, 14 Stücke vor, die symmetrisch um eine zwischen BWV 657 und BWV 658 verlaufende Mittelachse angeordnet sind. Die 14 ist Bachs Namenszahl. BWV 652 bis 654 stehen nach der folgenden Untersuchung in der

verbunden durch ein gemeinsames Prinzip wie charakteristischen Kontrapunkt, Periode oder Kanon; auch nicht durch jenen durchgehend engen Bezug zum Text wie die Choräle in Klavierübung III. Mehr: nach Kellers Urteil „sind die Unterschiede des Stils (und des Wertes!) der einzelnen Bearbeitungen so groß, daß man nicht einmal von einer rein musikalischen Einheit der Sammlung sprechen kann“. In der Tat stehen zumindest BWV 652 und 657 nicht auf der Höhe der anderen Stücke. Warum wurden sie dennoch aufgenommen? Und warum ließ Bach in den Siebzehn Chorälen Ordnungsprinzipien zurücktreten, die ihm sonst wichtig waren? Leiteten ihn bei ihrer Zusammenstellung andere Gesichtspunkte? Ein Hinweis auf mangelndes Kritik- und Dispositionsvermögen im Alter würde ihm kaum gerecht. Zur Beantwortung der Fragen und zum Verständnis dieser Choräle seien einige Thesen aufgestellt und im folgenden aus den Bearbeitungen begründet.

1. Die Sammlung der Siebzehn Choräle ist Bekenntnis des alten Bach zur Tradition, Reverenz vor den Vätern und Lehrern, namentlich vor Buxtehude, Böhm und Pachelbel.
2. Sie ist zugleich Bestandsaufnahme, Rechenschaft über den Weg, den der junge Bach, von diesen Vorbildern herkommend, in Weimar zurücklegte. Zu diesem Weg gehören auch die schwächeren Stücke.
3. Die Siebzehn Choräle lassen die Entwicklung der kompositorischen Mittel von Bachs Choralkunst sichtbar werden. Wichtigstes dieser Mittel ist die Kontrapunktierung des c. f. durch Motive, Themen und Perioden, die zu meist aus dem c. f. selbst gewonnen sind.
4. Die Sammlung dokumentiert Bachs Streben nach Einheitlichkeit, Ausdruckskraft und Textbezug der einzelnen Bearbeitung; sie zeigt verschiedene Stufen im Erreichen dieser Ziele. Darin liegt ihre innere Einheit.

II

Die Faszination, welche die Musik *Buxtehudes* auf Bach ausübte, wird sichtbar in Bachs Urlaubsüberschreitung 1705/06; sie wirkt in seinem Werk nach. Unter den Siebzehn Chorälen sind nicht weniger als sechs, welche nach Buxtehudes Weise den c. f. kolorieren und auf besonderem Manual den anderen Stimmen gegenüberstellen. Dieser Typus „zog Bach nicht nur durch die Gelegenheit an, welche er zur Erprobung einer gewissen Art der Fertigkeit und eines wählerischen Klangsinnes bot, Dinge denen Bach in Weimar noch größere Bedeutung beilegte, als später, sondern offenbar hatte auch die Schwie-

Buxtehude-, BWV 655 bis 658 in der Pachelbel-Nachfolge. Die angeschlossenen zwei Dreiergruppen über gleiche cantus firmi sind in sich so geordnet, daß die Trios in der erwähnten Weise gliedernd wirken. – Trifft diese Hypothese zu, dann hätte Bach selber diesen Aufbau zerstört, weil ihm die Anfügung weiterer, Böhm nachfolgender Stücke wichtiger erschien. Der Vorgang wäre im Sinne der folgenden Überlegungen bezeichnend.

rigkeit Reiz für ihn, etwas daraus zu machen, was seinen strengen Ansprüchen genügt“, bemerkt Spitta.

Schon die dem Vorbild am nächsten stehende Arbeit „*Komm, Heiliger Geist*“ (BWV 652) weist diesem gegenüber erhebliche Abweichungen auf. Dietrich hat gezeigt,⁹ daß Bach die historischen Typen zu aktualisieren versuchte, indem er sie „in das Gewand der modernen Suitentanzrhythmik“ hüllte. Dabei entspricht das Genus des Tanzes dem jeweiligen Formtypus. „Die ‚phlegmatisch‘ schleichenden Gebilde, wie sie Buxtehude liebt, gehen bequem in das Gewand einer Sarabande ein.“ So auch hier. Dabei ist bezeichnend für Bachs Bemühen um Einheitlichkeit, daß der kolorierte c. f. sich der ruhigen Dreierbewegung nicht entzieht; er „schmilzt ganz in die Struktur der Gegenstimmen ein“. In diesen Zusammenhang gehört eine Veränderung, welche Bach in Leipzig vornimmt: er reduziert in der späten Fassung die Zahl der Verzierungen im c. f. auf etwa ein Viertel, erhöht sie in den Mittelstimmen fast auf das Doppelte und nähert so c. f. und Gegenstimmen einander weiter an.

In einem zweiten Punkt geht Bach ebenfalls über Buxtehude hinaus. Führt dieser die Zeilen bald mit, bald ohne Vorimitation ein, so arbeitet Bach ganz regelmäßig: jede der neun Liedzeilen wird in jeder der drei Begleitstimmen vorimitiert, die erste Zeile zusätzlich im Baß nachimitiert. Hier aber gereicht die Länge des c. f. dem Stück, das „wohl aus früher Zeit Bachs stammt“ (Keller), zum Schaden: 37 nacheinander und noch dazu in gleicher Mensur erklingende Liedzeilen sind zuviel, sie ermüden den Hörer und können auch durch das norddeutsch bewegte, freie „finale alleluaticum“ (Klotz) nicht wieder gutgemacht werden.

In der ersten Bearbeitung des Adventliedes „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 659) deutet ein Einzelzug auf die besondere Nähe zu Buxtehudes Bearbeitung desselben c. f. hin: Die Ausweitung in die Oberoktave zur abschließenden Melismatik findet sich genau gleich hier wie dort. Doch tut Bach einen wichtigen Schritt über Buxtehude hinaus. Er entwickelt alle vier Vorimitationen aus der ersten Liedzeile; sie enthalten sämtlich die c.-f.-Tonabfolge d'-c'-f'-es'(-d') im Alt, (g-)f oder fis-b-a(-g) im Tenor. Dieses Gerüst wird freilich von Imitation zu Imitation stärker durch Figuration verhüllt und ist deshalb nicht leicht zu erkennen.

Verhüllt wird auch der kolorierte c. f. durch sequenzartige Erweiterungen der Zeilenanfänge, vereinfacht dargestellt:

- Z. 1 fis'-b', g'-c'', a'-d'', b'-es'';
 Z. 2 b'-c'', c''-d'', d''-es'';
 Z. 3 b'-c''-d''-b',¹⁰ c''-d''-es''-c'';
 Z. 4 wie Z. 1.

Die so ausgeweiteten Zeilen werden über frei gestaltete melismatische Bögen zu ihren vorgegebenen Zieltönen geführt. Bach wandelt hier auf den Spuren

⁹ F. Dietrich, a.a.O., S. 62.

¹⁰ Die jeweils ersten c.-f.-Töne in den T. 19-22 ergeben nochmals die Folge b'-c''-d''-b'.

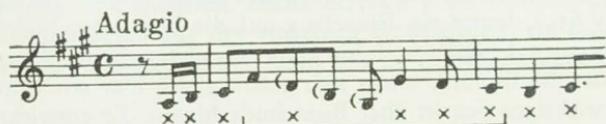
Böhms. Dessen besondere Manier besteht nach Spitta darin, daß die einzelne Zeile „durch Zerlegung in ihre einzelnen melodischen Hauptmomente und durch Wiederholung, Versetzung, Umspielung, mannigfache Verknüpfung derselben thematisch erschöpft wird“.¹¹

In einem weiteren Punkt erinnert Bachs Bearbeitung an Böhms: die ostinatohaften Baßansätze in den T. 1, 8, 9, 16^b–17^a und 24 sind in dem gangartigen Basso quasi ostinato vorbereitet, den Spitta am gleichen Ort als weitere Eigentümlichkeit des Lüneburger Meisters kennzeichnet. – Ostinato im Baß, Sequenzierung im Diskant, aber auch die Beibehaltung des Tongerüsts in den Zeilenzwischenspielen von Alt und Tenor sind Mittel der Wiederholung. Diese gewinnen für Bachs Choralarbeit wachsende Bedeutung, denn sie dienen der Geschlossenheit und Eindringlichkeit, welche er anstrebte.

Die beiden ersten Bearbeitungen von „*Allein Gott in der Höb sei Ebr*“ (BWV 662, 663) nehmen unter den hier besprochenen sechs Chorälen eine interessante Mittelstellung ein. Auf der einen Seite vollenden sie im Reichtum von c.-f.-Koloratur und Harmonik das Erbe Buxtehudes. Spitta bemerkt zu BWV 662, das Stück habe „vom Typus . . . den gesamten coloristischen Flimmer“; zu BWV 663, die Kunst der Klangmischung sei hier „auf eine unerreichte Höhe gesteigert“.

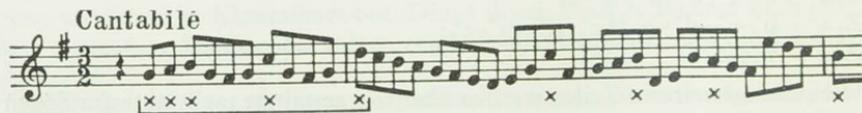
Auf der anderen Seite geschieht Neues, für Bachs weitere Arbeit Bezeichnendes in den Gegenstimmen. Sie sind thematisch-motivisch gearbeitet; die Thematik ist aus dem Liedanfang gewonnen; vor allem: die Motivik dringt nun kontrapunktierend in die c.-f.-bestimmten Partien ein.

So bestimmt das Thema



den ausgedehnten Einleitungsteil des ersten Stückes. Seine charakteristische Kurzform aber durchzieht motivisch die ganze Bearbeitung. Sie erklingt zu jeder der c.-f.-Zeilen ein-, zwei- oder gar dreimal. Die einheitliche, konsequent verarbeitete Thematik erweist sich als Klammer, die das innere Auseinanderfallen des breit angelegten, melismatisch überreichen Stückes verhindert.

Das Thema der zweiten Bearbeitung lautet



Der Themenkopf ist motivischer Kontrapunkt zum c.-f.-Tenor im ersten Teil.

¹¹ Spitta I, S. 202 ff.

Zu einer kanonisch geführten Vorimitation der fünften und sechsten Zeile tritt ein weiterer Kontrapunkt hinzu:



Das Aufwärtsdrängen beider Motive wird durch begleitende, aufwärts führende Skalenausschnitte unterstützt. Beide werden im zweiten Teil abwechselnd dem c. f. kontrapunktiert. Bach hält an ihnen fest bis hin zur großen Aufwärtsbewegung der Schlußtakte. Die Bedeutung dieser Bewegung wird unterstrichen durch die Hervorhebung des zweiten Motivs auf dem c.-f.-Klavier in T. 110–113.¹² So erreicht Bach auch hier, bei aller koloristischen Freiheit, überzeugende Geschlossenheit.

Die zwei letzten hierher gehörenden Bearbeitungen, BWV 654 und 653, sind „fertiger“ Bach. Buxtehude ist in ihnen im dialektischen Sinne des Wortes „aufgehoben“: seine Buntheit ist überwunden, seine Farbigkeit erhalten. Beide Stücke sind wie BWV 652 in Sarabandenbewegung gehalten. Beide führen Themen, die aus dem c. f. gewonnen sind, durch alle Gegenstimmen; sie lassen diese – das ist neu – in voller Länge auch zum c. f. hinzu erklingen.

In „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654) gibt die erste Zeile des Aufgesanges, dann die des Abgesanges, abschließend wieder die des Aufgesanges das thematische Material. Die Begleitstimmen variieren es vielfältig. Zu dem charakteristisch ausgeschmückten Themenkopf bildet im ersten Teil die dem kolorierten c. f. entnommene, kontrapunktisch verarbeitete Wendung



ein Gegenstück. Im zweiten Teil spielen thematische Kurzformen wie



eine besondere Rolle; sie erklingen etwa T. 77/78 und T. 85 in allen Begleitstimmen gleichzeitig, enggeführt zum c. f. An einer Stelle wie T. 88–90 ist Chromatik nicht motivisch, sondern im Wortsinn von chroma, als expressiver Farbwert, wirksam.

Die Dichte dieser Bearbeitung wird noch übertroffen durch die von „An Wasserflüssen Babylon“ (BWV 653). Der Diskant trägt in diesem kunstvollen Stück eine kolorierte Fassung der ersten beiden c.-f.-Zeilen vor. Diese acht-

¹² Vgl. die ganz ähnliche Hervorhebung der chromatischen Linie auf dem c.f.-Klavier am Schluß der großen Bearbeitung des Zehn-Gebote-Liedes (BWV 678) in Klavierübung III.

taktige Periode wiederholt er, ganz oder geteilt, unaufhörlich. Nicht nur der c.-f.-Tenor nimmt sie auf, auch Alt und Baß verarbeiten sie in immer neuen Engführungen. So entsteht ein in allen Stimmen und vom ersten bis zum letzten Ton thematisch gesättigter Satz. Vergleicht man ihn mit der fünfstimmigen Urfassung, so zeigt sich: Die thematische Substanz bleibt trotz des Fortfalls der fünften Stimme durchgehend erhalten. Durch die Verlegung des c. f. in den Tenor tritt der „ostinate Sopran“ (Keller) als solcher deutlicher hervor. Vor allem: Bach koloriert Sopran und Alt nach dem Vorbilde des c. f. durch und gleicht sie diesem an. (Ein Ansatz dazu findet sich schon in einer vierstimmigen Variante.) In dieser Bearbeitung ist das Ideal höchster innerer Einheit erreicht, ähnlich wie später im ebenfalls monothematischen ersten „Kyrie“ in Klavierübung III.

In dem Maße, wie Bach Motive, Themen, Perioden entwickelt und dem c. f. kontrapunktiert, gewinnt er nicht nur musikalische Geschlossenheit, sondern auch Bezug zu den Texten. BWV 652 zeigt einen solchen allenfalls im „finale alleluaticum“. Die Verhüllung von c. f. und Vorimitationszeile in BWV 659 kann verstanden werden als Ausdruck des „Geheimnisses der Menschwerdung des Gottessohnes“ (Keller). Die absteigende Linie im Thema von BWV 662 weist in die gleiche Richtung: auf die Kondeszendenz, die gnädige Herablassung Gottes in dem, den die dritte Strophe des Liedes anredet „Versöhner der, die warn verlorn“. Ganz anders die durchgehende Aufwärtsbewegung in BWV 663, die wie in der großen Bearbeitung desselben Liedes aus Klavierübung III den Blick nach oben lenkt: das Lob der Engel gilt dem, der in der Höhe wohnt.

Die Ornamentik in BWV 654 verwirklicht die Aufforderung „Schmücke dich“; Sarabanderhythmus und farbig-expressive Klanglichkeit tragen dazu bei, den Grundton des Liedes wiederzugeben: „Heilige Lust und tiefes Bangen / nimmt mein Herze jetzt gefangen“ (Strophe 3). Zu BWV 653 schließlich ist zu fragen, ob die Überschrift „An Wasserflüssen Babylon“ lediglich auf die unter diesem Namen bekannte Melodie hinweist, Bach aber bei der Bearbeitung an Paul Gerhards Text dachte „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld / der Welt und ihrer Kinder“. Wie dieser Text die Leidensgeschichte Jesu erzählt und nicht beklagt, sondern als göttliche Liebestat meditiert, so umkreist die Musik unablässig jene ersten Zeilen, gleichfalls eher erzählend und meditierend als klagend.

III

Hat von den Siebzehn Chorälen ein gutes Drittel den kolorierten c. f., so tritt diese Bearbeitungsweise später bei Bach zurück. Sie kommt etwa in Klavierübung III gar nicht vor. Um so wichtiger wird ihm die Weise *Pachelbels*, den c. f. kaum oder gar nicht verändert in großen Werten zu führen. Spitta hat sie unübertrefflich charakterisiert:¹³ „Wenn nun die Chormelodie den Kern

¹³ Spitta I, S. 111.

einer solchen Tonandacht bilden sollte, so mußte sie auch musikalisch als solche hervortreten; sie mußte über allem schweben, alles an sich heranziehen, von sich alle bewegenden Keime aussenden. Diese wiederum hatten die Aufgabe, der Melodie Wesen in ihren verschiedensten Seiten zur Entfaltung zu bringen . . . und, um alles zu vollenden, auch von dem Inhalt der Dichtung durch ausdrucksvolle musikalische Gestalten ein Bewußtsein aufdämmern zu lassen.“ Pachelbel schwebte dieses Ideal vor; Bach verwirklichte es, insbesondere auch in der zuletzt genannten Hinsicht.

Von der Bearbeitung „*Nun danket alle Gott*“ (BWV 657) kann man das freilich noch nicht sagen. Hier wird jede Liedzeile streng in jeder der drei Unterstimmen, zum Teil in Engführung, vorimitiert (mit Ausnahme der letzten Zeile, die nur in Alt und Tenor vorimitiert wird). Dem c.-f.-Sopran werden zeilenweise wechselnde Motive kontrapunktiert. Diese sind jedoch so kurz und floskelhaft, die Imitationen so schulmäßig, daß von „ausdrucksvollen musikalischen Gestalten“, die dem Inhalt des großen Lobliedes entsprächen, kaum etwas hörbar wird. „Das Stück ist wohl sehr alt“ (Klotz).

Ähnlich früh, „ein Werk, das höchstens noch in den ersten weimarerischen Jahren verfaßt sein kann“ (Spitta), ist die kleinere Bearbeitung von „*Jesus Christus, unser Heiland*“ (BWV 666). Bei diesem Stück fällt der unregelmäßige Aufbau ins Auge. Zu Zeile 1 wird in den Unterstimmen imitierend ein kurzes Achtelmotiv eingeführt; im Anfang sind, verteilt auf Tenor und Alt, auf die guten Zählzeiten die c.-f.-Töne e-h-h-a-h-e' eingearbeitet; zum Motiv tritt im Sopran der c. f., Zeile 2 und Zeile 3 bringen den c. f. im Tenor, anschließend im Sopran, dazu ein zweites Achtelmotiv und ein Sechzehntelmotiv in gerader und in Gegenbewegung. Zeile 4 führt den c. f. dagegen durch alle Stimmen in der Abfolge Tenor – Alt – Baß – Sopran und verbindet ihn durchgehend mit zwei festen Gegenstimmen. Ähnlich unterschiedlich verhalten sich auch Zeilenzwischenspiele und Nachspiel zueinander. Die Partien ohne Sopran sind dreistimmig, die abschließenden mit Sopran vierstimmig; der Sopran führt also. Auch in diesem schönen Stück ist der Ausdruck noch „neutral, unbestimmter“ (Keller) als später.

Letzteres und die formale Unregelmäßigkeit mag Bach unbefriedigt gelassen und ihn bewogen haben, die kleinere als „Modell“ (Keller) für die größere Bearbeitung desselben Liedes (BWV 665) zu verwenden. Trifft dies zu, dann hat er selbst, indem er beide Bearbeitungen in die Leipziger Sammelhandschrift aufnahm, hier ein Stück seiner kompositorischen Entwicklung festgehalten. Denn die größere Bearbeitung im Allemandenrhythmus führt, was die kleinere nur in der letzten Zeile tut, den c. f. in allen vier Zeilen in der Abfolge Tenor – Alt – Baß – Sopran durch und verbindet damit in Zeile 1 ein festes Gegenthema, in Zeile 2 bis 4 (wie jene in Zeile 4) einen festen Gegenstimmensatz. Es erklingen so viermal vier c.-f.-Zeilen, dazu viermal vier feste, nur die Stimmen vertauschende Begleitkomplexe. Die Wiederholungen bewirken Geschlossenheit der Form und Intensivierung des Ausdrucks. Die prägnanten Gegenstimmen sind offenbar, worauf oft hingewiesen wurde, durch den Text inspiriert. Das gesangliche Gegenthema des Anfangs, die im folgen-

den in großen Intervallen aufeinander losgehenden¹⁴ Gegenstimmen, der sich anschließende chromatische Teil und das den Schluß bestimmende, emporreißende Zweiunddreißigstelmotiv entsprechen den vier Zeilen der ersten Strophe: „Jesus Christus, unser Heiland / der von uns den Gotteszorn wandt / durch das bitter Leiden sein / half er uns aus der Höllen Pein.“

Daß der c. f. hier durch alle Stimmen in gleichen Werten erklingt, weist nochmals auf das Vorbild *Böbms.* In dessen ähnlichen Arbeiten schließt die Bearbeitung jeder Zeile mit einem Baßeinsatz; so auch in Bachs „Valet will ich dir geben“ (BWV 735). Hier dagegen erklingt abschließend stets der Sopran. Sah Bach ihn nicht als „Nachimitation“ (Keller), sondern als führende Stimme? Dafür spricht, daß es sich so auch in BWV 666 verhält; sodann die Steigerung zur Vierstimmigkeit im 3. und 4. Teil des Stückes bei Einsatz des Soprans; schließlich die Tatsache, daß Bach in der Leipziger Fassung die Bezeichnung der frühen Fassung „in organo pleno“ fortläßt, welche auf führenden Baß hinweist.

Auch in den folgenden zwei Bearbeitungen verwendet Bach wechselnde Motive. Die drei Verse von „O Lamm Gottes, unschuldig“ (BWV 656) bringen nach zweifacher, tonal beantworteter Vorimitation den c. f. zunächst im Sopran, dann im Tenor, schließlich im Pedalbaß, der bis dorthin pausiert. Die darin und im Anwachsen von der Drei- zur Vierstimmigkeit liegende Steigerung wird verstärkt durch die den Versen zugeordneten Kontrapunkte. In Vers 1 ist es ein achttöniges Motiv, dessen Ausdruckswert vor allem im Schlußintervall liegt, das, auf gute Taktzeit eintretend, von der Sekunde bis zur Septime variiert wird. Das viertönige Motiv in Vers 2, von der Quarte bis zur Sexte aufwärts ausgeweitet, hat geradezu Exclamatio-Charakter; es entspricht darin der Anrufung „O Lamm Gottes“. In Vers 3 schließlich erklingen nacheinander vier Motive. Die ersten beiden – im einzelnen verschieden gedeutet¹⁵ – sind aus dem c. f. gewonnen (cis–d–e T. 104; cis–cis . . cis T. 122) und steigern, triolisch drängend, die Spannung hin zu der das „Verzagen“ ausdrückenden fünfstimmigen Ballung über die absteigende chromatische Quarte, die sich in ausschwingendem, dem Worte „Frieden“ zugeordnetem Skalenlaufwerk löst.

„Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ (BWV 667) führt den c. f. zunächst im Sopran, dann im Baß. Der erste Durchgang verwendet als kontrapunktierende Figuren in den Mittelstimmen die „figura corta“ γ , im Baß die „syncope consonans desolata“ γ γ . Nach Schmitz¹⁶ ist die figura corta im

¹⁴ Vgl. die Gegenstimmen in der großen Bearbeitung desselben Liedes (BWV 688) in Klavierübung III.

¹⁵ Das erste Motiv sieht Keller als Chiasmus an; aber sind chiasmatische Figuren bei Bach nicht stets viertönig? – Im zweiten Motiv findet Spitta eine „Versinnlichung des Tragens“; Keller meint, es „malt das geneigte Haupt des Erlösers, sein Zusammensinken am Kreuz“; Schweitzer hört darin die Stimmen in einem fort „All Sünd hast du getragen“ wiederholen (A. Schweitzer, a.a.O., S. 464).

¹⁶ A. Schmitz, a.a.O., Kapitel IV.

anapästischen Rhythmus aufweckend; die Baßfigur nimmt den Akkorden die Schwere; beides ist auf den „spiritum vivificantem“ des Nizänums zu beziehen. Steglich¹⁷ sieht in den Sechzehnteln die Feuerzungen, im Baß deren Niederschweben abgebildet. Beide Deutungen erscheinen einleuchtend. Sie entsprechen den Anfangsstrophen des Liedes. Die charakteristische Motivik hat Bach veranlaßt, diesen ersten Teil in das Orgelbüchlein aufzunehmen.

Im zweiten Teil erklingen über dem c. f. komplementär durchlaufende Sechzehntel. Einzelne Figuren werden sequenzierend wiederholt. Doch ist die Figuration insgesamt nicht einheitlich motivisch durchgestaltet. Dieser Durchgang, vielleicht auf die Schlußstrophe des Liedes zu beziehen, erinnert in der Anordnung von glänzendem Laufwerk über fundamentalem Baß an die zweiten Teile Pachelbelscher Bearbeitungen vom Kombinationstypus Fuge – Choral.

IV

Die zuletzt besprochenen fünf Stücke sind gekennzeichnet durch Motive, welche innerhalb der Stücke wechseln, sehr unterschiedliche Ausdruckskraft haben und nur in zwei Fällen, BWV 666 und 656, angedeuteten Bezug zum c. f. zeigen. Den restlichen sechs der Siebzehn Choräle ist dagegen gemeinsam, daß in ihnen Motive, Themen oder Perioden verarbeitet werden, die alle aus dem c. f. gewonnen sind, das jeweilige Stück einheitlich durchziehen und in ihrer Prägnanz dessen Charakter bestimmen. Wieder wird man sagen können, daß in diesen Bearbeitungen das historische Vorbild, Pachelbel, „aufgehoben“ ist.

„Von Gott will ich nicht lassen“ (BWV 658) führt den c. f. als Tenor im Pedal. Die Vorimitation ist eigenartig geformt: Sie „biegt den Abstieg der Melodie in einem enthusiastischen Aufstieg in die höhere Oktave um“ (Keller). Dabei entsteht ein Motiv, welches die Gegenstimmen durchgehend beherrscht.

Es steuert im Rhythmus  die kleine Sexte als Spitzenton an, um in einer Akkordbrechung auszuschwingen.

Mit Recht spricht Keller von einer das Stück kennzeichnenden „geradezu leidenschaftlichen Hingebung“. Steht sie wirklich, wie er meint, im Gegensatz zum Ton „ruhigen Vertrauens“ im Text? Dort heißt es in den Strophen 6 und 8: „... wir werden nach dem Tod / tief in die Erd begraben / wenn wir geschlafen haben / will uns erwecken Gott . . . / Darum, ob ich schon dulde / hier Widerwärtigkeit / wie ich auch wohl verschulde / kommt doch die Ewigkeit / ist aller Freude voll . . .“. Texte dieser Art ließen Bach mehr als einmal Musik der Todessehnsucht und der Ewigkeitsfreude schreiben. Die anapästische figura corta, nach Schmitz „aufweckend“, nach Schweitzer „Freuden-“, nach Keller „Seligkeitsrhythmus“, und ihre ständige Aufwärtsführung im Motiv; die expressive Wirkung der kleinen Sexte bis in das $\frac{8}{4} - \frac{7}{4}$ der Schlußtakte hinein; schließlich in diesen Takten der durch mehrfache Überlagerung

¹⁷ R. Steglich, a.a.O., S. 122.

von synkopierten und guttaktigen Anschlägen hervorgerufene Effekt des Glockengeläutes – dies alles deutet auf ein Verständnis der Bearbeitung im Sinne der zitierten Strophen.

Eine Sonderstellung nehmen unter den Siebzehn Chorälen die konzertanten Trios BWV 655 und BWV 664 ein. Auf der einen Seite zeigen sie, den Orgelsonaten nahestehend, Bach bereits in Weimar als Meister der Triokunst. Andererseits knüpfen sie, wie schon Spitta feststellt, wiederum an Pachelbels Kombinationstypus an, vereinheitlichen diesen jedoch: Folgt dort auf eine Fuge über die erste Liedzeile als zweiter Teil eine c.-f.-Durchführung mit figurierten Gegenstimmen, so wird hier ebenfalls aus der ersten Zeile ein Thema gewonnen und verarbeitet, wozu gegen Schluß der c. f. erklingt, jedoch ohne daß die Gegenstimmen ihren Charakter ändern. Dietrich weist¹⁸ auf die Rolle hin, welche in diesen Stücken die meist sequenzierenden Zwischenspiele haben: Bach gestaltet sie zu „Gebilden von großen Dimensionen“ aus, die den Trios „die Breite und den virtuosen Glanz der norddeutschen Choralfantasie erobern“ und zugleich den „eigentlichen Imitationsatz“ durch die „aus dem italienischen Instrumentalkonzert übernommenen klang- und spielfreudigen Figurationen“ auflockern.

„Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 655) führt ein siebentöniges Kopfmotiv imitierend durch die drei Stimmen. Kontrapunkte sind das auch in der g-Moll-Fuge verarbeitete Motiv



und ein (in der letzten Fassung elegant verbessertes) Trillermotiv. Die belebende Pause im Baß am Ende des zweiten Taktes gibt Gelegenheit zur Wiederholung des Taktes mit vertauschten Oberstimmen. Diese drei Anfangstakte, „quicklebendig“, „ungewöhnlich konsonant“ und „wie ein Glockenspiel klingend“ (Keller), bestimmen den Charakter des Stückes; sie kehren mehrfach, auch abschließend wieder. Vom Einsatz des Baß-c.-f. an tritt das Kopfmotiv besonders hervor: es wird in die Sequenzierungen einbezogen. T. 63 erinnert an die entsprechende Stelle im Stück gleichen Namens im Orgelbüchlein; die zweite Hälfte des Taktes stimmt hier wie dort genau überein.

In „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 664) heißt der Kontrapunkt:



Ihm folgt sogleich innerhalb des Themas seine Umkehrung. Beide Formen werden alternierend das Stück hindurch verarbeitet. Das figurierte Thema wird, vereinfacht und mit festem Gegenstimmensatz, dreimal im Pedal gebracht (T. 9 ff., 16 ff., 28 ff.). Ein glänzendes Zwischenspiel T. 35–52, gipfelnd

¹⁸ F. Dietrich, a.a.O., S. 21 ff.

in kanonisch-symmetrischer Sequenzierung verminderter Dominantseptnonenakkorde, wird T. 56–73 versetzt und stimmenvertauscht wiederholt; die Sequenzierung klingt nach zwei Baß-c.-f.-Zeilen abschließend nochmals an.

Hört man in diesen beiden Bearbeitungen den allgemeinen Ausdruck unbeschwerten Lobpreises, wie er sich auch in den entsprechenden Texten findet, so ist das dritte Trio der Sammlung „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 660) von ganz anderer Art. Pachelbelsche Imitations-, Böhmische Ostinato- und Buxtehudesche Kolorierungskunst sind hier integriert und verbunden mit jener um die äußere klangliche Erscheinung unbekümmerten, bohrenden Intensität, die Spitta als Bachs „Idealismus“ bezeichnet. Ein der ersten c.-f.-Zeile entnommenes Kopfmotiv im ersten Baß eröffnet das Stück; es wird alsbald kanonisch vom zweiten Baß befolgt. Die Kanonik setzt sich in Sechzehntelfiguration, die in die Tiefe absteigt, bis zum Ende des dritten Taktes fort. Darauf folgt ebenfalls in die Tiefe führende Sequenzierung von Sechzehntel- und Achtelfiguration mit Schlußwendung, die zum Einsatz des Diskant-c.-f. führt. Dieser wird hier wie in allen Zeilen von dichten Imitationen des in der Einleitung gegebenen Materials begleitet. Die Kanonik erklingt noch dreimal: T. 15 ff., 20 ff., 26 ff.; ebenso die Sequenzierung: T. 11 ff., 29 ff., 38 ff. Jede Zeile wird durch den stets von g ausgehenden Kanon vorbereitet; die Zeilen 1 und 4 sind zusätzlich jeweils durch die Sequenz gerahmt. So ergibt sich ein periodischer Ablauf vom Aufbau A–B–A':



Ein textlicher Bezug des eigenartigen Stückes ist wohl nur, worauf Keller hinweist, in Strophe 3 zu finden: „... fuhr hinunter zu der Höll...“

Die dritte Bearbeitung desselben Liedes, BWV 661, stellt sich über dem im Baß geführten c. f. als Gegenstimmenfuge dar. Das dreitaktige Thema umspielt die erste Liedzeile.¹⁹ Von der Mitte des Stückes (T. 45) an wird es in der Umkehrung durchgeführt, zur letzten c.-f.-Zeile in zwei Engführungen von Grundgestalt und Umkehrung. Wieder tragen ausgedehnte sequenzierende Zwischenspiele zu Breite und Glanz des Stückes bei, das man mit Keller dem trinitarischen Lobpreis der letzten Liedstrophe zuordnen möchte.

Die Siebzehn Choräle werden eröffnet durch die Fantasia super „*Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*“ (BWV 651). Das den Anfang des c. f. in „ekstatische Bewegung umsetzende Thema“ (Keller) ist zugleich in Musik umgesetzter Text. Heißt es dort „Du heilige Brunst...“, „dein brünstig Lieb entzünd in ihn“, so macht der Themenkopf das Züngeln des Feuers sicht- und hörbar. Die Fantasia als ganze vergegenwärtigt Apostelgeschichte 2,2: „Und es ge-

¹⁹ Hat Spitta dies hier und im folgenden Stück übersehen, wenn er die Bearbeitungen als „Choralfantasien“ bezeichnet, deren Charakteristikum doch nach seiner eigenen Definition (I, S. 599 u. ö.) das frei erfundene Thema sein soll?

schah schnell ein Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen.“

Wie in Ausdruckskraft und Textbezug, so ist die Bearbeitung auch in Einheitlichkeit vollkommen. Denn ähnlich wie in „An Wasserflüssen Babylon“ gibt auch hier das dreitaktige Thema Material für den gesamten Riesenbau ab. Kein Takt des Gegenstimmensatzes über dem Baß-c.-f., kein Zwischenspiel-takt ist ohne solche thematischen Elemente. In der viel kürzeren Weimarer Fassung fehlte noch das „finale alleluaticum“ T. 89–103. Auch das Thema dieses nachkomponierten Teils wächst aus der Anfangsthematik heraus; zugleich umschreibt es den c. f. zum ersten „Halleluja“ und deutet in seiner Tril-lerfigur dieses Wort aus.²⁰

Eine Übersicht mag das Gesagte verdeutlichen:

The diagram illustrates the thematic structure of the music. It shows four main sections: c, a, b, and d. Section c (top) is a bass line with a 6-measure phrase and a 21+5-measure phrase. Section a (middle) is a treble line with various motifs marked with 'x' and brackets indicating their lengths and frequencies. Section b (bottom left) is a treble line with a 6-measure phrase. Section d (bottom right) is a treble line with an 11-measure phrase. Brackets and numbers below section a indicate the frequency and length of motifs: 11, 6, 21+5 Umk., 3, 2, 7, 3, 2, 6, 7, 18, 15, 2, 4, 4, 2+2 Umk., 2, 2, 40, 2, 2.

Aus dem c. f. zu den Worten „Komm, Heiliger Geist . . .“ ist das Hauptthema a gewonnen; es wird ergänzt durch die Wendung b („ . . . Herr Gott“). Das Thema setzt aus seinem ersten Teil die Zwischenspielmotivik c heraus, zu welcher das Motiv d erklingt. Aus dem zweiten Teil des Hauptthemas und aus dem c. f. erwächst das Schlußthema e. Klammern zeigen die nach Gestalt und Länge unterschiedlichen Bauelemente an, Zahlen bezeichnen die Häufigkeit ihres Auftretens. Scheinbar trockene Statistik kann das Zugleich von Extensität und Intensität dieser großartigen Bearbeitung erhellen.

Vergleicht man diese „Fantasia“ mit der alten norddeutschen „Choralfantasia“, so treten Ausgangspunkt, Streben, Weg und Ziel Bachs, wie sie die Sieb-

²⁰ Vgl. den Schlußteil von „In dir ist Freude“ (BWV 615) im Orgelbüchlein.

zehn Choräle insgesamt dokumentieren, noch einmal deutlich hervor. Dietrich hat, in etwas anderem Zusammenhang, den Unterschied so charakterisiert:²¹ Für den Komponisten einer norddeutschen Fantasie „hat die Chormelodie rein formale Bedeutung, indem die Vielheit ihrer Zeilen ihm ebenso viele verschiedene Themen und zugleich den Anlaß zu vielfachem Wechsel der Satzweisen ‚ad ostendum ingenium‘ liefert“. Dem Komponisten einer Choralfuge dagegen „schwebt . . . die Chormelodie als etwas Ganzes, Einheitliches vor, als Form eines Grundaffekts, einer Grundstimmung, die sein Stück vorzubereiten hat. Er darf den Choral nicht auseinander spielen, sondern muß sich und seine Zuhörer in ihn hineinspielen . . . Zu dieser Auffassung bekannte sich Bach.“

Übersicht der Siebzehn Choräle in der Reihenfolge und mit den Bezeichnungen der Leipziger Originalhandschrift (*Mus.ms.Bach P 271*)

| | | |
|---------|--|--|
| BWV 651 | Fantasia super Komm, Heiliger Geist | in organo pleno canto fermo in Pedal. |
| BWV 652 | Komm, Heiliger Geist alio modo | à 2 Clav. et Ped. |
| BWV 653 | An Wasserflüssen Babylon | a 2 Clav. et Pedal |
| BWV 654 | Schmücke dich, o liebe Seele | a 2 Clav. et Pedal |
| BWV 655 | Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend | a 2 Clav. et Pedal |
| BWV 656 | O Lamm Gottes, unschuldig 3 Versus | |
| BWV 657 | Nun danket alle Gott | a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Soprano. |
| BWV 658 | Von Gott will ich nicht lassen | canto fermo in pedal. |
| BWV 659 | Nun komm, der Heiden Heiland | a 2 Clav. et Ped. |
| BWV 660 | Trio super Nun komm, der Heiden Heiland | a due Bassi è canto fermo |
| BWV 661 | Nun komm, der Heiden Heiland | in organo pleno. canto fermo in Pedal. |
| BWV 662 | Allein Gott in der Höh sei Ehr | a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Sopr. |
| BWV 663 | Allein Gott in der Höh sei Ehr | a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore |
| BWV 664 | Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr | a 2 Clav. et Ped. |
| BWV 665 | Jesus Christus, unser Heiland sub Communione | pedaliter |
| BWV 666 | Jesus Christus, unser Heiland alio modo | |
| BWV 667 | Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist | in Organo pleno con Pedale obligato |

²¹ F. Dietrich, a.a.O., S. 13 f.