

Zur Einordnung von J. S. Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen

Von Ulrich Meyer (Kästorf)

Den größeren Teil seiner Kirchenliedbearbeitungen für die Orgel hat Bach in den Partiten, dem Orgelbüchlein, dem Dritten Teil der Klavierübung, in den Sechs Chorälen, den Kanonischen Veränderungen und den Siebzehn Chorälen zusammengestellt. Über Echtheit, Eigenart und Chronologie dieser Sammlungen besteht weitgehende Klarheit. Das kann man von jenem kleineren Teil Bachscher Orgelchoräle, die einzeln überliefert sind, nicht sagen. In bezug auf diese sehr unterschiedlichen Stücke sind viele Fragen offen, zu deren Klärung die vorliegende Arbeit beitragen möchte.

Zugrunde gelegt ist ihr der 1961 im Rahmen der NBA erschienene Bd. IV/3, *Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*, und der zugehörige Kritische Bericht von Hans Klotz. Bearbeitungen, deren Echtheit dem Herausgeber zweifelhaft war, wurden hier nicht aufgenommen; sie sind nach dem Plan der NBA für einen späteren Band vorgesehen. So enthält der Bd. IV/3 von den 76 Nummern BWV 690–765 nicht mehr als 41, also nur reichlich die Hälfte. Am auffälligsten ist das Fehlen des Doppelpedalstücks „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ (BWV 740). Neu hinzu kommt gegenüber dem Bach-Werke-Verzeichnis eine Bearbeitung von „O Lamm Gottes, unschuldig“.

Eine umfangreiche Echtheitsuntersuchung kann nicht Ziel dieses räumlich begrenzten Zeitschriftenbeitrags sein. Eine solche Untersuchung fehlt noch. Daher bietet sich, ohne daß der noch ausstehenden Echtheitskritik vorgegriffen werden soll, als sinnvolle Grundlage für diese Arbeit die in NBA IV/3 getroffene Auswahl an.

Die Echtheitsfragen treten also im folgenden zurück. Im Vordergrund steht der Versuch, die Stücke sachlich und zeitlich in den Zusammenhang der übrigen Bachschen Choralbearbeitungen einzuordnen; also zu klassifizieren, Entwicklungslinien zu zeigen und zu einer relativen, vereinzelt auch einer absoluten Chronologie zu gelangen. Bezugspunkt sind dabei vor allem die Siebzehn Choräle, deren frühe Fassungen schon Philipp Spitta als „Quintessenz“ von Bachs Weimarer Orgelchoralschaffen bezeichnet hat.

1. Mutmaßlich vor den Siebzehn Chorälen entstandene Orgelchoräle

(Arnstadt/Mühlhausen/Weimar, etwa 1703–1709)

Wie sind die frühesten erhaltenen Kompositionen Bachs zu datieren? – Seit Spitta wurden einzelne Werke bereits der Schulzeit in Ohrdruf und Lüneburg zugeschrieben. Der Nekrolog berichtet dagegen erst für Bachs Tätigkeit in Arnstadt: „Hier zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleißes . . . in der Composition.“ Dem entspricht Friedrich Blumes Feststellung: „Alles in

allem genommen, scheinen jedoch die vier Arnstädter Jahre diejenige Periode in Bachs Leben gewesen zu sein, in der er sich vorzugsweise zum Komponisten herangebildet hat.¹ Danach wären die ältesten Arbeiten nicht vor 1703 anzusetzen.

Diese Anfänge sind gekennzeichnet durch starkes ausdrucksmäßiges, aber auch kontrapunktisches Wollen auf der einen, mangelnde satztechnische Ausreifung auf der anderen Seite. Der Autodidakt ist noch spürbar, der „starke Fugist“ und Vollender protestantisch-musikalischer Textausdeutung kündigt sich an. Nach dem, was uns erhalten ist, hat Bach die satztechnischen Schwächen sehr bald überwunden. Viel länger bleibt er stilistisch von seinen Vorbildern abhängig. Das zeigen die Mühlhausener Kantaten wie auch die hier zu behandelnden Orgelchoräle.

Eine erste Gruppe von drei Bearbeitungen (BWV 741, 700, 735) folgt einem von Georg Böhm entwickelten Muster. Bei diesem ist der c.f. weder durch große Notenwerte noch durch Kolorierung hervorgehoben; er durchzieht in gleichen Werten alle Stimmen und tritt lediglich zum Abschluß jeder Zeile durch die tiefe Lage im Baß hervor. Der Vorzug dieses Typus liegt in der Freiheit, die er dem Komponisten läßt, unbeschränkt durch feste Form-schemata zu gestalten; von ebendort kommt auch die Gefahr einer gewissen Formlosigkeit und Unordnung.

Das erste der nach Böhms Vorbild geschriebenen Stücke, „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (BWV 741), hat streckenweise eine so erstaunlich ungeschickte Stimmführung, daß es als „ganz früh“ (Klotz), vermutlich als älteste uns bekannte Bachsche Choralbearbeitung gelten muß. Im Gegensatz zur Unbeholfenheit des Satzes steht seine kunstvolle Anlage. Bach nutzt die im Typus gegebene Freiheit zur Engführung aller Liedzeilen mit Ausnahme der fünften in wechselnden Stimmlagen; dabei rafft er Zeile 3 und 4 zur Einheit. Gegen Schluß steigert sich der *in organo pleno* zu spielende Satz zur Fünfstimmigkeit mit Doppelpedal. Eine motivische Durchbildung der jeweiligen Gegenstimmen fehlt fast ganz; doch spielen chromatische Ausdruckselemente durchgehend eine Rolle. Letztere wie auch auffällige satztechnische Schwächen und intensive kontrapunktische Bemühungen in ihrer Widersprüchlichkeit finden sich ganz ähnlich im möglicherweise ältesten freien Orgelwerk, Präludium con Fuga in a (BWV 551).

In „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 700) „vermischt Bach . . . mit Böhms Form die Satztechnik Pachelbels“.² Es ist „wohl eine der frühesten Arbeiten Bachs, wie die Verdopplung des Manualbasses durch das Pedal zeigt“.³ Zeile 1 wird neunmal durchgeführt und streckenweise mit einem in T. 4–5 ent-

¹ F. Blume, *Der junge Bach*, in: *Wege der Forschung*, Bd. CLXX, Darmstadt 1970, S. 518–551, hier: S. 538.

² F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: BJ 1929, S. 1–89, hier: S. 61 f. (Im folgenden zitiert „Dietrich“.)

³ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 170. (Im folgenden zitiert „Keller“.)

wickelten Kontrapunkt verbunden; die folgenden Zeilen erklingen nur je vier- bis fünfmal; Zeile 3 wird enggeführt.

Auch in „Valet will ich dir geben“ (BWV 735) herrscht, wenn man die Behandlung der einzelnen Zeilen vergleicht, eine gewisse Unregelmäßigkeit in Stimmlage, Anzahl und Folge der c.f.-Einsätze, in der Stimmenzahl, der Anwendung von Engführungen und der verschiedenen Länge der Teile. Doch ist hier jede Zeile mit Kontrapunkten versehen, und diese „sind mit reizender Anmuth geschlungen und geschürzt“ (Spitta I, S. 596).

Die drei an Böhmen anknüpfenden Stücke waren Bach trotz ihrer Mängel offenbar so wichtig, daß er sie später überarbeitete. BWV 741 und 700 hat er „noch im letzten Lebensjahrzehnt gebessert“;⁴ von BWV 735 kennen wir eine sicher ganz frühe Weimarer Fassung mit tokkatenhaftem Schluß, den Bach dann vermutlich in Leipzig änderte. Die spätere Fassung trägt die Bezeichnung *Fantasia*.

Von BWV 741, 700 und 735 führt eine deutliche Entwicklungslinie zu BWV 666 und 665, den beiden Bearbeitungen von „Jesus Christus, unser Heiland“ in den Siebzehn Chorälen. In BWV 666, dem kleineren Stück, das nach Spitta „höchstens noch in den ersten weimarischen Jahren verfaßt sein kann“, fällt der unregelmäßige Aufbau ins Auge. Doch ist hier ein bezeichnender Schritt getan: Die Dominanz des abschließenden Baßeinsatzes, welche der prinzipiellen Gleichwertigkeit aller Stimmen in diesem Typus im Grunde widerspricht, ist aufgegeben; jede Zeile schließt mit c.f. im Sopran. In BWV 665 erreicht Bach schließlich das völlige Ebenmaß der Form. Der c.f. wird hier in allen vier Zeilen in jeweils gleicher Stimmfolge von Tenor, Alt, Baß und Sopran durchgeführt und mit höchst ausdrucksvollen, festen Gegenstimmen verbunden. Der Typus erfährt seine ideale Ausprägung.

Kommt Bach auf diese Form später nicht mehr zurück, so hat eine andere ihn zeitlebens beschäftigt und zu immer neuen Ausprägungen geführt. Es ist die vor allem von Johann Pachelbel gepflegte Form, in welcher eine Stimme den c.f. hierarchisch übergeordnet vorträgt, die übrigen Stimmen in Vorimitationen auf ihn hinführen, in Figurationen ihn begleiten. Wieder sind es drei unter den frühen Orgelchorälen Bachs (BWV 737, 724 und „O Lamm Gottes, unschuldig“), die diesem Vorbild folgen.

„Vater unser im Himmelreich“ (BWV 737) hat nur zu Beginn eine Vorimitation; diese aber wird sogleich, wie die Vorimitationen in einer Reihe späterer Arbeiten, enggeführt. Im übrigen dominiert der c.f., in den Schlußzeilen zu Ganzen vergrößert. Begleitmotivik ist nur in der gelegentlich auftretenden, herkömmlichen Komplementärrhythmik angedeutet.

„Gott, durch deine Güte“ (BWV 724) zeigt Vorimitationen zu den Zeilen 1 und 3. Die Zeilen 1, 2, 5 und 6 werden andeutungsweise im Kanon der Oktave geführt. (Im Orgelbüchlein taucht der Kanon zur gleichen Melodie voll

⁴ H. Klotz, Kritischer Bericht zu NBA IV/3, Kassel usw. 1962, S. 11. (Im folgenden zitiert „KB“.)

ausgebildet wieder auf.) Wie in „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ steigert sich der Satz in den Schlußzeilen zur Fünfstimmigkeit.

BWV 737 und 724 werden allgemein als „früh“ und „in Arnstadt entstanden“ angesehen. Zu „O Lamm Gottes, unschuldig“ fehlen solche Urteile: Die Literatur kennt die Bearbeitung nicht. Auch der Kritische Bericht nimmt weder zur Entstehungszeit Stellung, noch wird die Echtheitsfrage diskutiert. Das ist zu bedauern; denn der Eindruck, den das Stück vermittelt, ist zwiespältig. Auf der einen Seite erscheint es in mancherlei Hinsicht als Vorstudie zu dem gleichnamigen Stück (BWV 656) aus den Siebzehn Chorälen: Es ist ein dreistimmiger, auf einem Manual zu spielender Satz im Dreihalbetakt wie dort die Verse 1 und 2; die Figurationen sind hier wie dort klaviermäßig, dort freilich viel ausdrucksstärker als hier; sie greifen dort nur in Vers 1, hier durchgehend und gegen Schluß verstärkt auf den c.f. über.

Andererseits tritt an die Stelle der enggeführten Vorimitationen, die dem Stück besonderen Reiz verleihen, vor der letzten Zeile in T. 43–44 eine Zwischenspielmotivik, die in den sequenzierenden Erweiterungstakten 47–50 wiederaufgenommen wird. Diese Takte aber unterbrechen die Durchführung der letzten c.f.-Zeile. Es handelt sich hier, obwohl die absteigende Linie der Sequenzierungen derjenigen der Melodie entspricht, offenbar nicht um eine Ausspinnung der letzteren nach Böhms Muster wie etwa in „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659), sondern wirklich um Erweiterungstakte, die den c.f. unterbrechen, welcher sich in den Figurationen ab T. 51 fortsetzt. Gibt es bei Bach dafür ein zweites Beispiel?

Der Vorgang wiederholt sich auffällig in T. 28–29 des angeschlossenen Choral. Sollte, was man Bach in Arnstadt vorwarf, „daß er bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht“, auch dies bedeuten, daß er wie hier durch eine Passage selbst die einzelne Liedzeile zerriß? Das ist kaum zu vermuten, jedenfalls aus keinem anderen seiner Begleitsätze zu belegen.

Soll aus dem Gesagten ein Schluß gezogen werden, so neigt der Verfasser dazu, das Vorspiel für echt und vor den Siebzehn Chorälen entstanden, den Choral für unecht und später angefügt zu halten. Für die Echtheit des Vorspiels sprechen die Verbindungslinien zu BWV 656; ferner die schönen Engführungen der Vorimitationen, die auf Stücke wie „Nun danket alle Gott“ (BWV 657), „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (BWV 686 und 687) und „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (BWV 668) vorausweisen. Mag die Behandlung der letzten Zeile singular sein, so spricht das allein doch nicht gegen Authentizität. Warum diese für den Choral bezweifelt wird, soll im zweiten Teil der Arbeit weiter ausgeführt werden.

Eine dritte Gruppe von drei Bearbeitungen (BWV 721, 718, 720) zeigt schließlich den Einfluß von Dietrich Buxtehude und seinem Kreis.

In der Bearbeitung des Bußliedes „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ (BWV 721) stellen Chromatik, gehäufte Dissonanzen, vor allem aber bebende Ton- und Akkordwiederholungen den bangen Schmerz des Sünders dar. Christhard Mahrenholz macht darauf aufmerksam, daß Bach „hier ganz ohne Frage stilistisch von einer gleichartigen Bearbeitung in dem Dialog Dietrich Buxte-

hudes „Erbar dich mein, o Herre Gott“ . . . abhängig ist. Es ist also wohl schon recht, wenn man die Bachsche Bearbeitung in die Arnstädter Zeit verlegt“ (KB, S. 47) – wobei Bach den Dialog durchaus schon vor seiner Lübeckreise gekannt, vielleicht auch eine Abschrift erworben haben kann.⁵ Denn satztechnische Schwächen, wie eine Reihe von Quintparallelen, weisen auf recht frühe Entstehung hin, mindern aber nicht die Wirkung des singulären, ausdrucksstarken Stückes.

Fehlt unter den frühen Bachschen Chorälen eine Nachbildung des kleinen Buxtehudeschen Orgelchorals mit koloriertem c.f., so enthält die Bearbeitung von „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 718) doch reichlich koloristische Elemente. Nach Fritz Dietrichs gründlicher Analyse (a.a.O., S. 7) „repräsentiert dieses Stück vollkommen den Aufbau des vielseitigen, mit allen technischen Mitteln innerlich differenzierten Fantasietypus der norddeutschen Schule“. Der erste, ruhige Teil enthält zu Zeile 1–2 ein Bizinium mit basso quasi ostinato und c.f.-Ausspinnungen, ganz nach Art der ersten Variation in Böhms und Bachs Choralpartiten; zu Zeile 3–4 Vorimitationen und wiederum sequenzierende Ausspinnungen. Der zweite, *allegro* bezeichnete Teil bringt zu Zeile 5 Kanonsequenzen wie schon Scheidt im gleichen Zusammenhang; zu Zeile 6 eine „Choralgigue“ nach Buxtehudes Vorbild, ebenfalls mit Kanonsequenzen; zu Zeile 7 zwei Echoreihen nach Art Tunders; zu Zeile 8 schließlich den c.f. in großen Werten, unter Zuziehung des Pedals. Kennzeichnend für den Typus ist ja die bunte Mannigfaltigkeit. Mit Recht sagt Dietrich (S. 12): „Bach ist auf dem Wege, den er damit betrat, keinen Schritt mehr weitergegangen.“

Denn „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 720) hat wohl eine „an die norddeutschen Fantasien erinnernde Form“ (Keller, S. 175), ist aber nicht mehr als solche zu bezeichnen: einerseits wechseln Stimmenzahl, Lage und Behandlung des c.f. wie dort, und auch die Figuration bringt unterschiedliche Motive; andererseits gibt der durchgehend tokkatenhafte Charakter dem Stück bei allem Wechsel eine Einheitlichkeit, welche dort fehlt.

Nach den Feststellungen Spittas (I, S. 394ff.), die allgemein akzeptiert wurden, schrieb Bach die Bearbeitung 1709 in Weimar für die Vorführung der nach seinen Angaben umgebauten Mühlhausener Orgel. BWV 718 wird nicht lange vorher entstanden sein; darauf deutet die innere Nähe nicht nur zu BWV 720, sondern auch zu den Choralpartiten, die nach Klotz „frühestens in Mühlhausen, wahrscheinlich aber in Weimar entstanden sind.“⁶

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die frühen Choralbearbeitungen sind Vorstufen zu dem Weg, den Bach in Weimar zurücklegte und gegen Ende seines Lebens mit der Zusammenstellung der Siebzehn Choräle dokumentierte. Dieser Weg ist gekennzeichnet durch die intensive, kritische Auseinandersetzung mit den großen Vorbildern. Bach „hebt sie auf“, indem er schrittweise ihre

⁵ F. Blume, a.a.O., S. 339.

⁶ H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, in: Mf 3, 1950, S. 189–203, hier: S. 197.

Errungenschaften vollendet, ihre Schwächen überwindet.⁷ Das geschieht in den frühen Chorälen so noch nicht. Sie dienen vielmehr der Einübung in Formen und Techniken, der Aneignung durch Nachahmung. Das kritische Element fehlt noch in ihnen.

2. Begleitsätze und Lehrstücke sowie mutmaßlich neben und nach den Siebzehn Chorälen entstandene Orgelchoräle (Weimar/Köthen, etwa 1709–1722)

Bachs Schüler J. G. Ziegler schreibt 1746 in einem Bewerbungsschreiben: „Was das Choral Spielen betrifft, so bin ich von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herren Capellmeister Bach so unterrichtet worden: daß ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele“ (Dok II, Nr. 542). Die Sätze zur Begleitung der Gemeinde sollten also dem jeweiligen Text entsprechen. Einige uns überlieferte Begleitsätze Bachs bestätigen das.

Unter diesen ist eine erste Gruppe nach dem Brauch jener Zeit mit Zeilenzwischenräumen versehen. Hierher gehören zunächst „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 715) und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 726). Satztechnische Mängel, eine Reihe von Quintparallelen, vor allem aber die selbstzwecklich wirkende harmonische Überladenheit deuten auf frühe Entstehung dieser Sätze hin. Sie mögen wiederum Vorstufen zu den vier weihnachtlichen Begleitsätzen sein, in welchen bei fortschreitender rhythmisch-motivischer, textbezogener Durchbildung „die Harmonik auf das normale Maß zurückgeführt wird“ (Keller, S. 143): „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (BWV 722), „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ (BWV 732), „In dulci iubilo“ (BWV 729) und „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 738). Zu diesen vier Sätzen liegen zweistimmig notierte, bezifferte Skizzen vor. „Es fällt auf, daß die Passagen in den Entwürfen in den gleichen Notenwerten notiert sind wie in den Ausarbeitungen, obwohl BWV 722, 732 und 738 die Cantus firmi in verkürzten Werten bieten“ (KB, S. 11, Anm. 1). Auch fügen die Ausarbeitungen den Skizzen vieles hinzu: Pausen, Durchgangsnoten, Akkorde, Figurationen in allen Stimmen; ein Stück Oberstimme in BWV 732, weitere Zwischen- und Nachspiele in BWV 732, 729 und 738. BWV 738 sieht eine Auflockerung der Melodie schon in der Skizze vor; die Motivik des ersten Zwischenspiels erscheint später als Anfang der Kanonischen Veränderungen.

In den Skizzen mag Bach Zwischenspiele für die eigene Spielpraxis fixiert haben. Was hat ihn aber zur Niederschrift auch der Ausarbeitungen bewogen? Mit Spitta (I, S. 586) ist anzunehmen, daß diese zu pädagogischen Zwecken erfolgt ist: „Es ist kein Zweifel, daß wir hier Proben davon ha-

⁷ Vgl. dazu: U. Meyer, *Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen*, in: BJ 1972, S. 61–75.

ben, wie Bach den Gemeindegang begleitete, und von seinen Schülern begleitet wissen wollte, denen er deshalb diese Sätze aufgezeichnet haben wird.“ Die frühesten Quellen, welche die Begleitsätze überliefern, stammen aus Bachs Weimarer Kreis. Der Nekrolog berichtet: „In Weymar hat er nicht weniger verschiedene brafe Organisten gezogen.“ Diesen mag er die Skizzen zur Bearbeitung vorgelegt, danach an seinen eigenen Ausarbeitungen gezeigt haben, wie er sich das Ergebnis dachte. Verhält es sich so, dann geben diese Sätze einen wertvollen Einblick in Bachs Unterrichts- wie in seine Spielpraxis.

Auch „Herr Gott, dich loben wir“ (BWV 725), *per omnes versus a 5 voci*, ist offenkundig als Begleitsatz gedacht und nach Spitta (I, S. 588) „jedenfalls niedergeschrieben, um durch sorgfältig abgewogene Mannigfaltigkeit der Harmonie den eintönigen Wiederholungen der Melodie zu größerem Reize zu verhelfen“. Auffällig ist das Fehlen von Zwischenspielen (daß Bach sich im Gange seiner Entwicklung von der Zwischenspielpraxis gelöst zu haben scheint, darauf deuten auch die im folgenden zu besprechenden Sätze hin); ferner die starke Auflockerung des Satzes durch wechselnde Motivik. Doch scheint diese eher exemplarisch-formal (etwa in der Abfolge des Motivs und seiner Umkehrung T. 163–170, 183–190) als von dem Inhalt des Textes her bestimmt zu sein. So kann Bach in T. 213–242 auch ohne weiteres auf T. 138 bis 172 zurückgreifen. Die Niederschrift auch dieses Satzes mag also zu pädagogischen Zwecken erfolgt sein.

Unbezweifelbar erscheint dies für „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 730). In diesem Stück wechseln Stimmenzahl sowie Bewegung und Komplementärrhythmik der Begleitstimmen von Zeile zu Zeile; in Zeile 5 wird der c.f. koloriert, sonst nicht. Das alles ist nur verständlich, wenn man davon ausgeht, daß der Satz nicht für die Spielpraxis gedacht war, vielmehr „während des Unterrichts als Beispiel geschaffen“ (KB, S. 11) wurde: Bach demonstrierte dem Schüler an den verschiedenen Zeilen verschiedene Möglichkeiten der Bearbeitung.

Auch zwei weitere Sätze zu „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 706) entstammen wohl dem pädagogischen Bereich. Man wird vermuten können, daß dieser c.f. in Bachs Unterricht eine besondere, paradigmatische Rolle spielte, wozu er wegen seines Ebenmaßes sehr geeignet war. Die genannten Sätze stehen zueinander nicht im Verhältnis von Vorspiel und Begleitsatz; die Bezeichnung *Alio modo* über dem zweiten Stück weist vielmehr auf Gleichartiges, aber verschieden Ausgearbeitetes; es handelt sich um Begleitsätze, von denen der erste den bisher besprochenen, motivisch durchgebildeten nahesteht, der zweite den im folgenden noch aufzuführenden „Bach-Chorälen“. Daß Spitta den zweiten Satz für „un-Bachisch“ hielt, ist ebensowenig zu verstehen wie die Feststellung von Klotz (KB, S. 11): „Aus BWV 706 ist dann durch Weiterentwicklung der Orgelbüchleinsatz entstanden.“ Wie sollte das geschehen sein, da doch im Orgelbüchlein der Kanon in der Unterquart völlig neu eingeführt wurde, ebenso die Kontrapunktik?

Schließlich ist folgenden fünf Bearbeitungen je ein mit *Choral* bezeichneter Begleitsatz beigegeben: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 690),

„Christ lag in Todes Banden“ (BWV 695), „Jesu, meine Freude“ (BWV 713), „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ (BWV 734) und „Valet will ich dir geben“ (BWV 736). Diese Orgelchoräle sind ihrer Faktur nach sämtlich relativ spät anzusetzen, wie im folgenden noch zu zeigen ist. Die Begleitsätze sind zweistimmig, als Sopran mit beziffertem Baß, notiert. Setzt man die Bezifferung aus, so ergeben sich in ihrer Ausgewogenheit typische „Bach-Choräle“. Sie sind im Unterschied zu den bisher besprochenen Begleitsätzen wohl nicht aus pädagogischem, sondern aus künstlerischem Grund aufgeschrieben: die stilistische Einheit zwischen Vorspiel und Liedsatz wurde so gewahrt.

In die aufgezeigte Entwicklung Bachscher Liedbegleitung paßt der schon erwähnte zweite Satz zu „O Lamm Gottes, unschuldig“ an keiner Stelle hinein. Einerseits ist er als *Choral*, also als Begleitsatz gekennzeichnet. Andererseits kann man nach ihm nicht singen, da die letzte Zeile durch eine Passage zerrissen wird, was selbst in den so stark aufgelockerten weihnachtlichen Chorälen nie vorkommt. Der Schluß auf Unechtheit legt sich nahe.

Begleitsätze und Lehrstücke bilden, wie gezeigt, eine erste Gruppe unter den Weimarer Bearbeitungen. Eine zweite, größere Gruppe umfaßt wiederum Stücke in der Nachfolge Pachelbels; eine dritte, kleinere, Sätze in der Nähe zum Orgelbüchlein.

Spitta und Dietrich haben die besondere Bedeutung der Pachelbelschen Choralkunst für Bach hervorgehoben. Die in ihr zugleich beherrschende und befruchtende Wirkung des c.f., potentiell auch des durch ihn vergegenwärtigten Textes, kamen seinem Streben nach Geschlossenheit und Ausdruckskraft entgegen. Wie in den Siebzehn Chorälen, so vereinheitlichte und intensivierete Bach auch in den einzeln überlieferten, etwa parallel zu jenen entstandenen Bearbeitungen den Gegenstimmensatz durch motivische, thematische oder periodische Durchbildung.

„In dich hab ich gehoffet, Herr“ (BWV 712) ist rhythmisch-motivisch gestaltet. Dietrich hat darauf hingewiesen, daß Bach eine Aktualisierung überkommener Formen durch moderne Suitentanzrhythmik anstrebte; „die ‚sanguinisch‘ bewegten flüssigen Formen Scheidts und Pachelbels wandeln sich leicht in eine Gigue“ (a.a.O., S. 62). In BWV 712 sind in diese charakteristische Bewegungsart nicht nur die unterschiedlichen Vorimitationen, sondern auch der c.f. einbezogen und dadurch vereinheitlicht. Doch „kommt die Bewegung nach jeder Zeile ins Stocken, und das Stück fällt in ebenso viele Stückchen auseinander. Einzig der Schluß ist ganz befriedigend“ (Spitta I, S. 597); denn die letzte Zeile wird von Bach breit ausgebaut: Er führt sie in Böhmischer Manier mehrfach durch, verbindet sie mit einem festen Kontrapunkt und lockert sie durch schöne, mit absteigender Chromatik durchwobene Erweiterungen auf. Im Hinblick auf die Ausgestaltung der Schlußzeile wie auf den Rhythmus erinnert das Stück an die schon erwähnte Bearbeitung von „Jesus Christus, unser Heiland“ (BWV 666) und ist wohl wie diese in die frühe Weimarer Zeit zu datieren.

Vermutlich später entstanden und „vielleicht als Grundstock eines Zyklus gedacht“ (KB, S. 11) sind sieben Fughetten zu Liedern des Weihnachts-

festkreises: „Christum wir sollen loben schon“ (BWV 696), „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (BWV 697), „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (BWV 698), „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 699), „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 701), „Gottes Sohn ist kommen“ (BWV 703) und „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (BWV 704).

Wieder war es Dietrich, der das diesen Fughetten Gemeinsame und über Pachelbels Vorbild Hinausführende aufgezeigt hat: In ihnen „bildet und konserviert Bach einen charakteristischen ersten Kontrapunkt. Diese Technik gehörte bisher nicht der Choralfuge an“ (a.a.O., S. 15). In BWV 696 und 699 ist der Kontrapunkt aus dem Thema gewonnen; in BWV 697 und 701 besteht er jeweils aus zwei Sechzehntelskalen. BWV 704 hat einen besonders ausgeprägten Kontrapunkt mit einleitender Achtelfigur, dreifachem Treppenschritt und synkopierter Schlußwendung; die Achtelfigur wird motivisch verselbständigt. In jeder der sieben Fughetten gewinnt der Kontrapunkt motivische Bedeutung und dient zur Formung von Zwischenspielen, zum Teil auch von Nachspielen. Ist all dies neu gegenüber Pachelbel, so folgt Bach seinem Vorbild in anderer Beziehung: In BWV 698 wird die zweite, in BWV 701 die zweite und die dritte Liedzeile einbezogen und mit dem Thema enggeführt. Insgesamt sind die Fughetten Studien von großer Geschlossenheit und reizvoller Prägnanz. Die kleine Form taucht im Dritten Teil der Klavierübung wieder auf.

Das gilt ebenso für die größere Form der Choralfuge, die in der Klavierübung durch „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 680) vertreten ist, unter den einzeln überlieferten Chorälen durch ein Meisterstück, das wohl nach den Fughetten, vielleicht gegen Ende des Weimarer Orgelschaffens entstand: die *Fuga sopra il Magnificat* „Meine Seele erhebt den Herren“ (BWV 733), *pro organo pleno con pedale*. Pachelbels Großform, die eine Fuge über die erste Liedzeile mit einer c.f.-Durchführung verbindet, stand Pate zu dieser Bearbeitung. Wie dort, so taucht auch hier das Thema, das vorher zweimal enggeführt wird, nach dem machtvoll steigenden Eintritt des Baß-c.f. in den Oberstimmen nicht mehr auf. Anders als dort aber strömt der nun fünfstimmige Satz nach dem Pedaleinsatz bruchlos weiter. Ein Achtelmotiv mit variablem Schlußintervall und seine Umkehrung durchziehen vom zweiten Takt an die Fuge und bestimmen deren kraftvollen Fluß; ein markantes Viertelmotiv tritt vom dritten Takt an nur gelegentlich, vor allem gliedernd, hinzu. Hält man diese unscheinbaren Bausteine und das mächtige Gebäude, das Bach aus ihnen errichtet, nebeneinander, so wird die hier erreichte Höhe seiner Kunst deutlich.

Von „Valet will ich dir geben“ (BWV 736) ist das gleiche mit noch mehr Berechtigung zu sagen. Wieder liegt der c.f. in fundamentalen Werten im Baß. Darüber entwickelt Bach aus nicht mehr als drei kurzen, sechstönigen Motiven (T. 1, 24, 43) und ihren Umkehrungen den gesamten, ausgedehnten Gegenstimmensatz mit figurierten Vorimitationen, weitgespannten Melodiebögen, drängenden Sequenzen, ausschwingenden Schlußbildungen. Der Konzentration der musikalischen Arbeit entspricht die Intensität des Textbezugs. Nach Spitta (I, S. 604) herrscht „ein erhabener Seelenfrieden, der mit majestätischem

Flügel Schlag hoch über das Treiben der ‚argen, falschen Welt‘ emporschwebt, ein Stimmungsbild zu den Worten ‚Im Himmel ist gut wohnen, Hinauf steht mein Begier‘. In Dichte und Ausdruckskraft steht das viel zu selten gespielte Stück ebenbürtig neben ‚Komm, Heiliger Geist, Herre Gott‘ (BWV 651), das die Siebzehn Choräle eröffnet.

Die Frage stellt sich, ob Meisterwerke wie die zuletzt betrachteten einer späteren Epoche von Bachs Schaffen entstammen. Diese Möglichkeit ist nicht auszuschließen, zumal diese Werke nicht durch Bachs Weimarer Weggefährten J. G. Walther überliefert sind. Besonders für die Magnificat-Fuge und für die Fughetten ist wegen der spät einsetzenden Überlieferung und der sachlichen Nähe zum Dritten Teil der Klavierübung auch an Entstehung in Leipzig zu denken. Auf der anderen Seite muß der Satz des Nekrologs über Bachs Weimarer Tätigkeit ‚Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt‘ sicher auch auf die Choräle bezogen werden. Zu welcher Vollkommenheit Bach auf diesem Gebiet als Weimarer Hoforganist gelangte, zeigen die frühen Fassungen der Siebzehn Choräle. Bedenkt man schließlich die ‚Gründlichkeit . . ., mit der Bach eine einmal erfaßte Kunstform nicht eher losließ, als bis sie nach allen Seiten durchgearbeitet war‘ (Spitta I, S. 824), so bleibt wahrscheinlich, daß die nicht für die Leipziger Veröffentlichungen geschriebenen Orgelchoräle überwiegend in Weimar oder früher entstanden sind.

Ein interessantes Beispiel für die Herausbildung von thematischer Kontrapunktik bietet das offenbar frühe Trio ‚Wo soll ich fliehen hin‘ (BWV 694). Der c.f. wird hier in Ganztaktwerten im Baß geführt. Bei der Sechzehntel- und der Synkopenfigur des Gegenstimmensatzes handelt es sich noch kaum um die beiden Hälften eines Themas, eher um handliche Bauelemente. So wird denn auch diese unfertige Thematik von Anfang an vielfältig, zum Teil kanonisch-symmetrisch, sequenziert, ab T. 40 auch wiederholt in Umkehrung gebracht. Die sehr großen c.f.-Werte führen zu ermüdender Länge des Stückes.

Eine spätere Bearbeitung desselben c.f., BWV 646 aus den Sechs Chorälen, ist ein schöner Beleg dafür, mit welcher Beharrlichkeit Bach an einmal Konzipiertem weiterarbeitete. Das Stück ist eine Neukomposition gegenüber BWV 694, hält aber den Grundgedanken ‚Sechzehntel gegen Synkopen‘ fest, verdeutlicht ihn in imitierenden Perioden, nimmt zudem in die Sechzehntel die ersten Melodietöne e fis g auf, führt den c.f. in kürzeren Werten und überwindet so alle Mängel der früheren Arbeit, ohne deren ‚Idee‘ preiszugeben.

Klar thematisch gearbeitet und in seiner Ausgewogenheit weit über BWV 694 stehend ist ein Trio über das Weihnachtslied ‚Wir Christenleut habn jetzund Freud‘ (BWV 710). Das zweitaktige Thema über die erste Liedzeile wird viermal, stets in Engführung, vorgetragen, im übrigen wird der Themenkopf in gerader und in Gegenbewegung verarbeitet. ‚Das Stück darf mit den besten Choraltrios von Bach auf eine Stufe gestellt werden‘ (Keller, S. 174); es mag nicht lange vor den großen Trios aus den Siebzehn Chorälen entstanden sein.

Weiter ist ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ (BWV 717) hier zu nennen. Ein

die erste Liedzeile im Rhythmus der Gigue umspielendes Thema erklingt zu Beginn, in der Mitte (T. 46–48) und am Schluß. Der Themenkopf, seine Umkehrung und beider Varianten durchziehen motivisch den gesamten Gegenstimmensatz, der so flexibel gearbeitet ist, daß Vorimitationen zu Zeile 5 und 6 neben der Motivik angedeutet werden können. Satztechnische Kunst und Einheitlichkeit weisen auf ein fortgeschrittenes Stadium von Bachs Weimarer Choralarbeit.

Das gilt auch für zwei weitere thematisch gearbeitete Stücke. In der *Fantasia super „Jesu, meine Freude“* (BWV 713) wird ein Thema, in welchem die absteigende Linie der ersten Liedzeile in den unteren Spitzentönen angedeutet ist, in T. 3–4 mit einem Kontrapunkt verbunden, der diese Linie ebenfalls und deutlicher enthält. Beide durchziehen den ersten Teil der *Fantasia*; zu ihnen tritt in wechselnder Stimmlage der c.f. Der zweite, *dolce* bezeichnete Teil ist in reizvollem Gegensatz zum ersten ganz frei, ohne c.f.-Durchführung, gestaltet; er schließt nach einer Pause mit homophoner Kadenz. Die den Abgesang nur leicht andeutende Motivik dieses Teils begegnet nicht allein hier, sondern auch in Bachs gleichnamiger Motette (BWV 227) in Vers 3 zu den Worten „Gottes Macht hält mich in Acht“. Die imitierende Verarbeitung ist zudem hier und dort so ähnlich, daß Abhängigkeit unbestreitbar erscheint. Auch steht der beigegebene *Choral* den Choralen der Motette nahe; so entspricht etwa der zweite Teil des Begleitsatzes in der Baßführung weitgehend dem des Choralen zu Strophe 1.

Man könnte mit Keller (a.a.O., S. 180) annehmen, daß Motette und Orgelchoral in zeitlicher Nähe zueinander, also in Bachs erstem Amtsjahr in Leipzig 1723 entstanden sind. Dagegen spricht jedoch, daß Bach in der *Fantasia* eine Fassung der Liedweise verwendet, die von der der Motette abweicht, dagegen mit der von BWV 610 im Orgelbüchlein übereinstimmt. Die *Fantasia* wird also doch in Weimar entstanden sein. Dann hat Bach später auf die erwähnten Passagen zurückgegriffen und sie vokal wiederverwendet. Auffällig ist schließlich, daß die Melodiefassung des *Choralen* von der der *Fantasia* abweicht und mit Bachs Leipziger Bearbeitungen übereinstimmt. Der *Choral* wird also der *Fantasia* erst in Leipzig beigegeben worden sein.

Die *Fantasia super „Christ lag in Todes Banden“* (BWV 695) scheint mit BWV 713 in einen Zusammenhang zu gehören. Bach gewinnt hier aus der ersten und der fünften Liedzeile je ein Thema (T. 1–3 und T. 67–69) und stellt deren Durchführung dem c.f. im Alt entgegen. Auch dieses Stück schließt mit schlichter, durch Pause abgesetzter Kadenz. Ein *Choral* ist beigelegt. In BWV 695 wie in BWV 713 steht also die Bezeichnung *Fantasia* über einem Manualiter-Stück mit c.f. in großen Werten und thematisch durchgearbeitetem Gegenstimmensatz, fast identischer Schlußbildung und angefügtem bezifferten Begleitsatz. Die sachliche Nähe beider Stücke läßt auf Nähe der Entstehungszeit schließen.

Periodische Bildungen bei Bach faszinieren in mehr als einer Hinsicht. Allgemein sind sie Höhepunkte unter den Ergebnissen von Bachs stetem Bemühen um Verselbständigung der Stimmen und Vereinheitlichung des Satzes.

Vor allem aber zeigen sie (das hat wiederum Dietrich in seinem schon mehrfach zitierten, überaus instruktiven Aufsatz herausgearbeitet) Bach als Wegbereiter. Denn in der Periodik dominiert die Melodie über den Kontrapunkt – dessen völlige Beherrschung doch die Voraussetzung für diese Dominanz ist –; und der Melodie gehört auch im Orgelchoral die Zukunft. Insofern sind die Sechs Choräle, welche systematisch die Möglichkeiten periodischer Arbeit zeigen, „in der Tat das Lehrbuch für den neuen Orgelchoralstil des 18. Jahrhunderts“ (Dietrich, S. 86).

Von den einzeln überlieferten Orgelchorälen sind hier zwei zu nennen, deren „Einheitsablauf“ (H. Bessler) wiederum auf ein fortgeschrittenes Schaffensstadium hinweist. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 711) „mutet wie ein Kantatensatz an“ (KB, S. 12): Wie in einem solchen wird in diesem Bicinium ein der ersten Melodiezeile abgewonnenes Ritornell periodisch als Vor-, Zwischen- und Nachspiel verwendet; es erklingt insgesamt fünfmal, freilich noch nicht kontrapunktisch zum c.f. In „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ (BWV 734), *choralis in tenore, manualiter*, ist der Diskant in zweitaktigen monodischen Perioden durchgebildet. Die Perioden erscheinen hier auch, unverändert oder variiert, gleichzeitig mit dem c.f. Rasche, durchlaufende Bewegung ist nach Schweitzer⁸ eins der Bachschen Freudenmotive; der Textbezug liegt klar zutage.

Fünf der einzeln überlieferten Orgelchoräle stehen in der Nähe zum Typus des Orgelbüchleins. Dessen Kennzeichen sind unterbrechungslos durchgeführter c.f., charakteristische Ausprägung der Gegenstimmen und obligater Pedalpart.

„Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 731) erinnert in der Kolorierung der Melodie und der Komplementärhythmik der Begleitstimmen an BWV 730; der Satz mag ebenfalls im Unterricht entstanden sein. Die fünfte Melodiezeile ist auffällig verändert. Der konzentrierten Tonsprache des Orgelbüchleins steht das Stück noch recht fern, ist also wohl in die ersten Weimarer Jahre zu datieren.

Anders „Herzlich tut mich verlangen“ (BWV 727). Der c.f. ist hier sparsam, streckenweise gar nicht koloriert, der Gegenstimmensatz nur in Ansätzen motivisch geformt. Fragt man nach den Mitteln, durch welche das „Verlangen“ und „Sehnen“ des Textes musikalisch ausdrucksstark wiedergegeben wird, so stößt man auf musikalisch-rhetorische, insbesondere pathetische und emphatische Figuren: die den melodischen Fluß unterbrechende Pause (*Suspiratio*), große und verminderte Baßschritte (*Saltus duriusculus*), Chromatik (*Pathopöia*) und ostinatoartige Bildungen (*Anaphora*).

Diese Bearbeitung könnte im Orgelbüchlein stehen, gehört wohl auch zeitlich in seine Nachbarschaft; ähnlich „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 709). Die Kolorierung erreicht hier die Höhe jener Sammlung nicht ganz, wohl aber die Kontrapunktik: Ein schönes Motiv wird aus dem ersten Mor-

⁸ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, 6. Aufl., Leipzig 1928, S. 458.

dent des c.f. herausgesponnen und das ganze Stück hindurch beibehalten, besonders intensiv im Pedalbaß wie oft im Orgelbüchlein.

Zu den drei kolorierten kommt ein kanonisch gearbeiteter Satz: „Ach Gott und Herr“ (BWV 714). Der Kanon zwischen Diskant und Tenor „ist nicht streng durchgeführt; dasselbe finden wir mehrfach im Orgelbüchlein“ (KB, S. 11). Auch eine Deutung des Kanons vom Text her legt sich nicht nahe. Die schlichte Skalenmotivik in Alt und Baß ist den ersten beiden Liedzeilen entnommen und trägt zur Geschlossenheit des Stückes bei.

Einfache, klaviermäßige Skalenmotivik kennzeichnet schließlich auch „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 690). Die Entwicklungslinie, welche von der Choralpartite zum Typus des Orgelbüchleins führt, ist von Dietrich (a.a.O., S. 28) gezeigt worden; auf dieser Linie steht dieser Manualiter-Satz. Dabei weist die reife Satztechnik in die Nähe relativ später Arbeiten.

Nur zwei unter allen einzeln überlieferten Bachschen Orgelchorälen sind uns im Autograph erhalten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 691) im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach von 1720 und „Jesus, meine Zuversicht“ (BWV 728) im ersten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722. Die Klavierbüchlein wurden in Köthen angelegt. Da BWV 691 außerdem in verschiedenen Orgelchoralsammlungen überliefert ist, gilt: „Auch Bach schreibt also noch Stücke, die dem Klavier und der Orgel gemeinsam sind“ (KB, S. 11). Beide hausmusikalisch intimen Sätze sind so gearbeitet, daß der reich kolorierte c.f. auf einem besonderen Manual farblich abgesetzt werden kann. Anna Magdalena schrieb sich BWV 691 auch in ihr Klavierbüchlein von 1725; das zeigt, wie gern diese Stücke in Bachs Hause gespielt wurden. Darüber hinaus bemerkt Spitta (I, S. 585) zu BWV 728: „Zuverlässig sollte er (sc. der Satz) zugleich zur Uebung in Ausführung der Fiorituren dienen.“ Das mag auch für BWV 691 gelten.

Ein Exkurs über die Bezeichnung *Fantasia* für Choralbearbeitungen bei Bach möge den Abschluß dieser Untersuchung bilden. Sieben seiner Orgelchoräle tragen diese Bezeichnung: zunächst aus den Siebzehn Chorälen „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ (BWV 651a und 651, Weimarer und Leipziger Fassung), „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654a, Weimarer Fassung), „Von Gott will ich nicht lassen“ (BWV 658a, Weimarer Fassung) und „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659a, Weimarer Fassung); ferner die oben behandelten Bearbeitungen „Jesu, meine Freude“ (BWV 713) und „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 695); schließlich der ebenfalls besprochene Orgelchoral „Valet will ich dir geben“ (BWV 735, Leipziger Fassung).

Vergleicht man die vier Stücke aus den Siebzehn Chorälen, so ist festzustellen: Sie sind auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen, weder nach Lage noch nach Verarbeitung des c.f., weder nach Stimmenzahl oder Art des Gegenstimmensatzes noch nach Bewegung oder Ausführungsweise. Dagegen sind BWV 713 und 695 durch gemeinsame Merkmale verbunden. Auffällig ist schließlich, daß Bach in der in den letzten Leipziger Jahren vorgenommenen Überarbeitung der Siebzehn Choräle *Fantasia* nur über BWV 651 stehend läßt, in allen anderen Fällen streicht, und daß BWV 735 anläßlich ebensol-

cher Überarbeitung die Bezeichnung erst erhält. Diese beiden Stücke haben gemeinsam den unkolorierten Baß-c.f. und den bewegten Gegenstimmensatz im tempo ordinario.

Bach hat also die Bezeichnung *Fantasia* in Weimar für Orgelchoräle unterschiedlicher Art verwendet, in der späten Leipziger Zeit für große Bearbeitungen mit c.f. im Baß.

Die einzeln überlieferten Orgelchoräle gewähren interessante Einblicke in Bachs Werkstatt, seine gottesdienstliche Praxis und seinen Unterricht. Sie zeigen einen Ausschnitt seiner Entwicklung von den Anfängen bis zur Meisterschaft. Einigen Stücken wäre zweifellos ein Platz in Bachs Sammlungen angemessen; wir wissen nicht, warum sie dort fehlen. Alle diese Bearbeitungen zeigen Bachs eindringende Bemühung um das evangelische Kirchenlied und dessen bisherige kompositorische Gestaltungen; das „Betrachten“ derselben und Bachs weiterdrängendes „angewandtes eigenes Nachsinnen“, wie der Nekrolog es bezeugt.⁹

Übersicht

Etwa 1703–1709:

BWV

Böhm-Nachfolge:

741 Ach Gott, vom Himmel sieh darein
700 Vom Himmel hoch, da komm ich her
735 Valet will ich dir geben

Pachelbel-Nachfolge:

737 Vater unser im Himmelreich
724 Gott, durch deine Güte
– O Lamm Gottes, unschuldig

Buxtehude-Nachfolge:

721 Erbarm dich mein, o Herre Gott
718 Christ lag in Todes Banden
720 Ein feste Burg ist unser Gott

Etwa 1709–1717:

Begleitsätze und Lehrstücke:

mit Zwischenspielen:

715 Allein Gott in der Höh sei Ehr
726 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
722, 729, 732, 738 weihnachtl. Begleitsätze

ohne Zwischenspiele:

725 Herr Gott, dich loben wir
730 Liebster Jesu, wir sind hier
706 Liebster Jesu, wir sind hier
690, 695, 713, 734, 736 „Choral“

Pachelbel-Nachfolge:

motivisch:

712 In dich hab ich gehoffet, Herr
696–699, 701, 703, 704 weihnachtl. Fughetten

⁹ Für wertvolle Hinweise hat der Verfasser Herrn Dr. A. Dürr, Göttingen, zu danken.

	733 Fuga sopra il Magnificat
	736 Valet will ich dir geben
thematisch:	694 Wo soll ich fliehen hin
	710 Wir Christenleut habn jetzund Freud
	717 Allein Gott in der Höh sei Ehr
	713 Jesu, meine Freude
	695 Christ lag in Todes Banden
periodisch:	711 Allein Gott in der Höh sei Ehr
	734 Nun freut euch, lieben Christen gmein
Nähe zum Orgelbüchlein:	
koloriert:	731 Liebster Jesu, wir sind hier
	724 Herzlich tut mich verlangen
	709 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
kanonisch:	714 Ach Gott und Herr
zwischen Partite und Orgelbüchlein:	690 Wer nur den lieben Gott läßt walten
1720-1722:	691 Wer nur den lieben Gott läßt walten
	728 Jesus, meine Zuversicht