

## Weitere Überlegungen zur Datierung der Choralfughetten

Seit vielen Jahren betrachte ich die sieben Manualiter-Fughetten über Advents- und Weihnachtslieder als Zyklus, der sich sehr gut zum Vortrag auf einer Orgel ohne Pedal eignet. Anders als Pieter Dirksen habe ich dabei die Stücke nach dem Muster des Orgelbüchleins gereiht; die Quellen sind in dieser Hinsicht jedenfalls nicht verbindlich.<sup>1</sup> Den bis vor kurzem gültigen Konsens, die Fughetten seien in Weimar komponiert worden, hat Dirksen angefochten und sie als späten Zyklus der Leipziger Zeit bezeichnet. Die Lied-Konkordanz zum Orgelbüchlein stützt die These Weimar. Damit ist ein weiterer Diskussionspunkt angesprochen: als achte Fughette zählt Pieter Dirksen „Das Jesulein soll doch mein Trost“ (BWV 702) als liturgischen Beitrag zum Neujahrstag dazu. Der Schluß von BWV 702 ist nur mit Pedal ausführbar, wodurch die Einheit des Zyklus der Manualiter-Fughetten verlorengehe. Zudem ist „Das Jesulein soll doch mein Trost“ ein wenig bekanntes Lied, während die sieben Manualiter-Fughetten dem Kernbestand der lutherischen Choräle zugehören.<sup>2</sup> Auch durch Motivverwandtschaften läßt sich die These Weimar beleuchten; sie seien im folgenden als Diskussionsbeitrag zu Bernhard Billeter und zu Pieter Dirksen kurz skizziert.

„Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 699 stellt ein „Rufmotiv“ ins Zentrum, das im Schlußchoral der gleichnamigen Kantate BWV 61 (1714) zum Text „komm, komm, du schöne Freudenkrone“ (Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“) erklingt. In BWV 699 erhält es zweimal eine eigene Durchführung (T. 7 und 12), das zweite Mal wird es sogar enggeführt. Pieter Dirksen bezeichnet es als „verkleinerte und kolorierte Fassung des Themas selbst“ (S. 163). In der Tat verwendet Bach das Motiv (ohne die zwei Sechzehntelpaare) auch im Trio über dasselbe Lied (BWV 660). Durch das Autograph im Anhang zu P 271 ist bei diesem Werk auch die Frühfassung (BWV 660a) für Weimar gesichert.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> P. Dirksen, Bachs „Acht Choralfughetten“. *Ein unbeachtetes Leipziger Sammelwerk?*, in: Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenz-Bericht Leipzig 2000, hrsg. von U. Leisinger, Hildesheim 2002 (LBzBF 5), S. 155–182. Die Kenntnis von Dirksens Analysen wird als Basis der folgenden Diskussion vorausgesetzt.

<sup>2</sup> Auch bei den nicht ausgeführten Stücken des Orgelbüchleins ist der Titel nicht vertreten.

<sup>3</sup> *Die Achtzehn großen Orgelchoräle BWV 651–668 und Canonische Veränderungen*

Beispiel 1a: Fughette „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 699), T. 4.



Beispiel 1b: Trio super „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660a), T. 9.



Die Fughette „Gottes Sohn ist kommen“ BWV 703 ist geprägt durch die stete Präsenz eines Motivs: Die in Takt 5 erstmals auftretende Sechzehntelfigur fehlt danach – cum grano salis – in keinem Takt (die Takte 13 und 15 sind je im ersten Sechzehntelschwung variiert, schwenken dann aber ins Hauptmotiv ein). Sollten wir diese Technik nicht mit dem Orgelbüchlein assoziieren? Auch in anderen Gattungen ist Ähnliches zu beobachten, beispielsweise in der Frühfassung des C-Dur-Präludiums BWV 545a; die motivische Durchgestaltung von BWV 703 läßt sich von Bachs Weimarer Motivtechnik her ohne weiteres verstehen.<sup>4</sup>

„Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ BWV 698 exponiert gleichzeitig mit dem Choraltheema ein weitgespanntes Achtelmotiv, das wörtlich in der F-Dur-Fuge BWV 540/2 (T. 7–9) wiederkehrt. Über die Datierung dieser Fuge kursieren viele Meinungen; sie für ein Weimarer Werk zu halten, ist jedoch communis opinio.<sup>5</sup> Pieter Dirksens Vergleich mit der Fuge h-Moll BWV 544/2 ist mehr allgemeiner Natur und wiegt die direkte Parallele des Kontrasubjekts meines Erachtens nicht auf.

Beispiel 2a: Fughette „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (BWV 698), T. 1.




---

über „Vom Himmel hoch“ BWV 769 – Faksimile der Originalhandschrift, mit einem Vorwort hrsg. von P. Wollny, Laaber 1999 (Meisterwerke der Musik im Faksimile. 5.).

<sup>4</sup> J.-C. Zehnder, *Zur Motivtechnik in Bachs Weimarer Werken*, in: Festschrift zum 70. Geburtstag von Martin Geck (in Vorbereitung).

<sup>5</sup> Werner Breig hält – nicht als einziger Autor – die Fuge für ein Leipziger Stück. Eine konstruktive Schwäche besteht darin, daß das Kontrasubjekt bei der Wiederkehr des Hauptthemas (T. 128) ein einziges Mal wieder aufgenommen wird, danach aber völlig verschwindet.

Beispiel 2b: Fuge F-Dur (BWV 540/2), T. 7.



Die Fughette „Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 704 könnte als Hommage à Zachow aufgefaßt werden. Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712, Organist in Halle) setzt zu den Choralthemen seiner Fughetten (im Gegensatz zu Pachelbel und Johann Michael Bach) oft Kontrasubjekte. In „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“<sup>6</sup> verläuft es mit charakteristischen Sprüngen. Dabei an Bachs Bewerbung in Halle zu denken, ist wohl allzu spekulativ.<sup>7</sup>

Beispiel 3a: F. W. Zachow „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“, T. 1.



Beispiel 3b: Fughette „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (BWV 704), T. 4.



Die am dichtesten mit Choralthemen ausgestattete Fughette ist „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 697; nur Takt 4 und die erste Hälfte von Takt 10 sind themenfrei. Aber das skalenförmige Kontrasubjekt füllt auch diese Lücken. Sollen wir diese Stringenz „ermüdend“ nennen?<sup>8</sup> Das „Pochen“ der Choralthemen sowie der unablässige Sechzehntelstrom erinnern an den Orgelbüchlein-Choral „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ BWV 635; vielleicht sind beide Gestaltungen vom Text her zu verstehen.<sup>9</sup>

„Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 701 wird aufgrund der kontrapunktischen Raffinessen gern mit den „Canonischen Veränderungen“ über das gleiche Lied (BWV 769) verglichen. Bernhard Billeter macht auf die nicht ganz kohärente, rein akkordische Schlußformel aufmerksam. Gerade solche Kadenzfiguren können wertvolle chronologische Indizien darstel-

<sup>6</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Zachow. *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Meßstetten 1996, Nr. 47.

<sup>7</sup> Zum 3/2-Takt vergleiche man die Bemerkung von B. Billeter im vorliegenden Jahrgang, S. 215.

<sup>8</sup> Ebenda.

<sup>9</sup> Vgl. Dirksen (wie Fußnote 1), S.167.

len.<sup>10</sup> In den Neumeister-Chorälen und in den Choralpartiten BWV 766 und 767 fehlt ein solcher Knick zu einer rein akkordischen Schlußgestaltung. Wohl im Verlauf der Weimarer Periode hat Bach diese Formel in sein Vokabular aufgenommen: Man vergleiche „Christ lag in Todesbanden“ BWV 695 (T. 143), „Jesu, meine Freude“ BWV 713 (T. 102) oder den Schlußsatz der Pastorella (BWV 590/4).

Die kontrapunktischen Raffinessen beschreibt Pieter Dirksen detailliert. Zu wenig Gewicht geben freilich die bisherigen Kommentare der Tatsache, daß eigentlich nur die erste Choralzeile als Thema in Erscheinung tritt. Die Motive, die aus der zweiten und dritten Zeile abgeleitet sind (Takt 10 und 15), wirken durch die Verkleinerung als episodische Motive. Ähnliche kurze Episoden mit einer Reperkussionsfigur entdeckte ich etwa in den Fugen G-Dur (BWV 541/2, T. 63) und g-Moll (BWV 542/2, T. 39). Man vergleiche damit die drei Takte „alla stretta“ am Schluß der großen Variation von BWV 769: Hier sind alle vier Choralzeilen in gleichwertiger Mensur miteinander kombiniert.

Eine außerordentlich dichte Motivstrukturierung weist „Christum wir sollen loben schon“ BWV 696 auf; mit Dirksen ist diese Miniatur als „eindrucksvolles Stück ‚essentiellen‘ Bachs“ zu bezeichnen.<sup>11</sup> Sein Vergleichsbeispiel aus der Kunst der Fuge (BWV 1080/19) ist nicht nur auf den ersten Blick erstaunlich. Das Motiv an sich ist freilich schon um 1700 eine beliebte Sequenzfigur im Quintfall. Zentral scheint aber nicht das Motiv, sondern dessen harmonisch so reiche Verarbeitung. Im Orgelbüchlein gibt es einen Leipziger Nachtrag (BWV 613); und man sollte wohl nicht ausschließen, daß auch im Zyklus der Fughetten eine spätere Ergänzung im Bereich des Möglichen liegt.

Pieter Dirksens „Ehrenrettung“ der Fughette „Das Jesulein soll doch mein Trost“ BWV 702 ist überzeugend; fraglich ist für mich nur, ob sie als Bestandteil des Fughettenzyklus gesehen werden soll.

Wenn wir die Advents- und Weihnachtsfughetten der Weimarer Zeit zuordnen, so erübrigt sich Dirksens Bezeichnung „neo-modal“. Auch im Orgelbüchlein sind die Melodien zu „Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 602 und „Christum wir sollen loben schon“ BWV 611 so bearbeitet, daß die Stücke gleichsam in einer anderen Tonart schließen. Die Tradition der modal bestimmten Chormelodien ist im thüringischen Umfeld Pachelbels und Johann Michael Bachs noch beinahe selbstverständlich. Erst Kirnberger muß darauf

<sup>10</sup> W. Emery, *Cadence and Chronology*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hrsg. von R. L. Marshall, Kassel 1974, S. 156 bis 164.

<sup>11</sup> Dirksen (wie Fußnote 1), S. 167.



hinweisen, daß Bach im dritten Teil der Clavier-Übung die Eigenheiten der phrygischen und mixolydischen Choräle respektiert hat.<sup>12</sup>

Mit solchen Überlegungen etwas zu „beweisen“, scheint unmöglich. Die Argumente müssen zahlreicher sein. Für die Frühwerke bis um 1708 habe ich versucht, ein solches Netz von Indizien zu knüpfen.<sup>13</sup> Auch für den Weimarer Stil hoffe ich in absehbarer Zeit genügend Beobachtungen zu bündeln, um Bachs Musik und seiner Werkstatt etwas näherzukommen.

Jean-Claude Zehnder (Basel)

<sup>12</sup> Dok III, Nr. 812.

<sup>13</sup> J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs, Stil – Chronologie – Satztechnik* (im Druck).