

# „Ueberhaupt ist mit dem Choral nicht zu spaßen“ Bemerkungen zum Cantus-firmus-Kanon in Bachs choralgebundenem Orgelwerk

Von Werner Breig (Erlangen)

Für Klaus-Jürgen Sachs

## I. Die Fragestellung

Das Motto, das dem obigen Titel vorangestellt ist, entstammt einem Brief, den Abraham Mendelssohn Bartholdy am 10. März 1835 an seinen Sohn Felix schrieb. Was er mit dem Wort „spaßen“ umschreiben wollte, erfahren wir aus der Fortsetzung: „Das höchste Ziel ist, daß das Volk ihn [den Choral] unter Begleitung der Orgel rein singe, – alles andere erscheint mir unkirchlich.“<sup>1</sup> Die Praxis Johann Sebastian Bachs erschien ihm nicht ganz unbedenklich, da er eine „Abneigung gegen figurirte Choräle“ empfand. Akzeptabel war für ihn immerhin die Choralbehandlung im Eingangssatz der Matthäus-Passion, da der Choral hier innerhalb der außerordentlich kunstvollen Gesamtarchitektur „das Hauptgebäude ist und die einzelne Stimme nur eine Verzierung“.<sup>2</sup> Diese Äußerung eines interessierten Laien über ein musikalisches Kernstück des Kultus, zu dem er selbst erst im Erwachsenenalter gestoßen war,<sup>3</sup> konvergiert in gewisser Weise mit der eines Kenners wie Philipp Spitta, der im zweiten Band seiner Bach-Monographie über Bachs Choralkantaten schrieb, Bach sei damit

zu strengeren, kirchlichen Grundsätzen zurückgekehrt. Die Chormelodie ist etwas heiliges und unantastbares. Die Kirchenmusik soll sich um dieselbe als festen Punkt krystallisiren, aber sie soll nicht selbst in die Bewegung des Gestaltungsprocesses hineingezogen werden.<sup>4</sup>

Ein großer Teil von Bachs choralgebundenen Kompositionen befriedigt solche Ansprüche; man denke an die großangelegten Kantaten-Eingangssätze der von Spitta, wie aus dem zitierten Passus zu ersehen, so hoch geschätzten Choral-kantaten des zweiten Jahrgangs von 1724/25 (die von Spitta irrtümlich in

<sup>1</sup> Zitiert nach *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von P. und C. Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 84.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> Er war 1822 im Alter von 45 Jahren zum Protestantismus übergetreten.

<sup>4</sup> Spitta II, S. 576 f.

Bachs Spätzeit datiert wurden), ferner an den Typus des in erster Linie als Kantatenschluß fungierenden „Bach-Chorals“ und den Grundtypus des Orgelbüchlein-Chorals, in dem die Liedmelodie durchgehend in der Oberstimme erklingt. Solche Bearbeitungsformen lassen, so kunstvoll sie auch sind, die Verbindung mit der ursprünglichen Erscheinungsweise des Kirchenliedes durchaus noch erkennen.

Was bedeutet unter diesem Kriterium die Anwendung der Technik des Kanons auf die Choralbearbeitung? Zweifellos bringt der Kanon einen Zuwachs an kompositorischer Kunstentfaltung und über das im engeren Sinne Musikalische hinausgehende Bedeutungstiefe.<sup>5</sup> Dennoch hätte ein Beurteiler wie Abraham Mendelssohn in diesen wohl mehr das Gekünstelte als die Kunst gesehen, da die Verbindung zum ursprünglichen ‚Sitz im Leben‘, also dem Gemeindegesang verlorenzugehen droht. Der Cantus firmus wird hier zu Material, das nicht nur einer kunstvollen Bearbeitung unterzogen wird, sondern oft genug um des Kanons willen modifiziert – negativ ausgedrückt: verfälscht – wird.

Vielleicht hängt es damit zusammen, daß in Bachs Choralbearbeitungen die im engeren Sinne kanonische Schreibweise quantitativ keine große Rolle spielt. Unter den reichlich 200 Choralbearbeitungen für Orgel, die die letzte Auflage des BWV verzeichnet, finden sich nicht mehr als zwölf Werke, die auf dem Kanon-Prinzip beruhen.<sup>6</sup>

Diese kanonischen Bearbeitungen verteilen sich – auch das dürfte charakteristisch sein – nicht gleichmäßig auf das aus verschiedenen Quellen auf uns gekommene Repertoire, sondern konzentrieren sich (mit Ausnahme eines frühen Einzelstückes) – in drei von Bach selbst zusammengestellten Werkgruppen, nämlich dem Weimarer Orgelbüchlein, dem 1739 gedruckten dritten Teil der Clavier-Übung und den in den 1740er Jahren entstandenen Canonischen Veränderungen. Dies scheint darauf hinzudeuten, daß die kanonische Schreibweise für Bach keine Technik war, die beiläufig angewendet werden konnte. Die folgenden Beobachtungen an den Choralkanons<sup>7</sup> sollen einige Merkmale ihrer Struktur und ihres Verhältnisses zum „Urbild“, dem Choral, beschreiben.

<sup>5</sup> Dieser Aspekt hat, besonders seit Arnold Scherings Aufsatz von 1926 (*Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik des Kanons*, BJ 1925, S. 40–63), in der Literatur über Bachs Kanons eine zentrale Rolle gespielt, ist aber nicht das Hauptthema der vorliegenden Studie.

<sup>6</sup> Diese statistische Betrachtungsweise soll nur einen groben Eindruck von den quantitativen Verhältnissen vermitteln; sie ist notwendigerweise ungenau, da sie weder die mehrsätzigen Choralbearbeitungen noch die mit dem Repertoire verbundenen Authentizitätsprobleme berücksichtigt.

<sup>7</sup> Als „Choralkanons“ oder „Cantus-firmus-Kanons“ sollen die Sätze gelten, in denen nicht zu einem Cantus firmus Gegenstimmen hinzutreten, die unter sich kanonisch

## II. Das Orgelbüchlein und ein früher Kanon-Vorläufer

Unter den 45 ausgeführten Chorälen des Weimarer Orgelbüchleins befinden sich acht – meist durch eine Beischrift ausdrücklich als solche gekennzeichnete<sup>8</sup> – Kanons. Angesichts der relativ großen Zahl von Kanons und der Verschiedenheit der Textinhalte dürfte die Motivation zur Kanontechnik kaum an bestimmten Choraltexten festzumachen sein, zumal das Zehn-Gebote-Lied (BWV 635), das am ehesten als Kandidat für eine kanonische Bearbeitung gelten könnte, nicht zu den Kanons gehört.

Ein Urteil über den Stellenwert der Kanons im Orgelbüchlein hängt von ihrer Einordnung in die Chronologie der Werkentstehung ab. Heinz-Harald Löhlein hat im Vorwort der von ihm herausgegebenen Faksimile-Ausgabe,<sup>9</sup> basierend auf Anregungen von Georg von Dadelsen,<sup>10</sup> eine Chronologie aufgestellt, der zufolge die Weimarer Eintragungen der de-tempore-Choräle in die Handschrift in drei Phasen stattgefunden hätten, die von Advent 1713 bis Pfingsten 1714, Advent 1714 bis Ostern 1715 und Weihnachten 1715 bis zur Passionszeit 1716 reichten; die Choräle ohne de-tempore-Bestimmung wären den Entstehungsjahren 1714 und 1715 zuzuordnen.<sup>11</sup> Die weitere Diskussion um die Entstehung des Orgelbüchleins<sup>12</sup> hat allerdings Zweifel an der Richtigkeit von Löhleins

---

sind, sondern in denen der Cantus-firmus-Vortrag in zwei kanonisch geführten Stimmen erfolgt. Die Technik des Gegenstimmen-Kanons, wie wir sie aus Orgelchorälen von Samuel Scheidt und Matthias Weckmann kennen, kommt bei Bach nur in den Variationen 1–4 (nach der Anordnung des Drucks gezählt) der Canonischen Veränderungen vor.

<sup>8</sup> Die Beischrift „Canon“ oder „in Canone“ mit folgender Angabe des Einsatzintervalls fehlt nur in drei Stücken, und zwar in BWV 600, 608 und 624. Die einfachste Erklärung dafür wäre, daß Bach in den beiden frühesten Stücken dieser Gruppe, BWV 608 und 600, der Kanon-Eigenschaft noch keine prinzipielle Bedeutung beimaß und erst die folgenden Stücke – diese aber konsequent – als Kanons bezeichnete. Daß BWV 624 („Hilf Gott, daß mir's gelinge“) ohne Kanonbezeichnung bleibt, dürfte daran liegen, daß es kein einheitliches Kanonintervall gibt (in den Zeilen 5 und 6 wechselt das Einsatzintervall von der Quinte zur Quarte).

<sup>9</sup> *Johann Sebastian Bach, Orgelbüchlein BWV 599–644. Faksimile des Autographs*, hrsg. von H.-H. Löhlein, Leipzig und Kassel 1981 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 17.; Documenta musicologica. II/11.), besonders S. 10.

<sup>10</sup> TBSt 1, S. 76.

<sup>11</sup> Auf der Basis dieser Chronologie hat der Verfasser vor längerer Zeit einen Überblick über die Bearbeitungstechniken des Orgelbüchleins und die Einordnung der kanonischen Bearbeitungen in das Gesamtrepertoire versucht; siehe W. Breig, *Zum geschichtlichen Hintergrund und zur Kompositionsgeschichte von Bachs „Orgel-Büchlein“*, in: *Bach's Orgel-Büchlein in nieuw perspectief*, Utrecht 1988 (Kerkmuziek & Liturgie), S. 7–18.

<sup>12</sup> Es möge an dieser Stelle genügen, auf Sven Hiemkes Monographie zu verweisen, in



Chronologie aufkommen lassen, die sich in mehreren, untereinander stark divergierenden chronologischen Gegenentwürfen niederschlugen. Da der letzte dieser Versuche<sup>13</sup> sich wieder an die Chronologie von Dadelsens und Löhleins annähert, scheint es gerechtfertigt, sich wenigstens hypothetisch auf diese Chronologie zu beziehen.

Daß für Bach der Typus des Choralkanonens schon vor der Komposition des Orgelbüchleins nicht fremd war, zeigt die (in der Überlieferung der Neumeister-Sammlung mit einem Praeludium verbundene) Bearbeitung von „Ach Gott und Herr“ BWV 714. Dabei handelt es sich offensichtlich um ein sehr frühes Stück; Jean-Claude Zehnder hat es in den „Stilbereich um 1704“ eingeordnet.<sup>14</sup> Die Gestalt des Cantus firmus scheint geradezu zur kanonischen Behandlung einzuladen, die auch für den größten Teil des Stückes nicht auf Schwierigkeiten stößt. Erst die vorletzte Choralzeile läßt die bis dahin reibungslos funktionierende Nachahmung in der Oktave und im Abstand eines Takts nicht zu, weshalb der Komponist die Gestalt der Melodie (ursprünglich cis'' – h' – d'' – cis'') in der Nachahmung kurzerhand in h' – ais' – h' – cis'' verwandelt – eine Bedenkenlosigkeit, die Bach sich schon im Orgelbüchlein nicht mehr gestattet hätte.

Als biographischer Hintergrund der Kanons im Orgelbüchlein wird meist – sicherlich mit Recht – ein künstlerischer Austausch zwischen Bach und seinem Freund, Kollegen und Vetter<sup>15</sup> Johann Gottfried Walther angenommen, der als Komponist von Choralbearbeitungen selbst großes Interesse am Kanon hatte, so daß der Austausch zeitweise anscheinend die Form eines freundschaftlichen Wettstreits im Komponieren von Kanons annahm.

Geht man von Löhleins Chronologie aus, so gehört in die erste Kompositionsphase nur ein Kanon, nämlich „In dulci jubilo“ BWV 608. Zugrunde liegt eine einfache Dur-Melodie, die eine kanonische Bearbeitung leicht zuläßt; auch von Walther ist sie als Kanon bearbeitet worden.<sup>16</sup> Beide Kompositionen beginnen als Oktavkanon im Abstand eines Taktes, wobei Walther mit der

---

der die Geschichte der Hypothesen zur Chronologie nachgezeichnet ist: S. Hiemke, *Johann Sebastian Bach – Orgelbüchlein*, Kassel 2007, S. 36–48.

<sup>13</sup> L. Berben, *Orgel-Büchlein*, in: *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, hrsg. von S. Rampe, Laaber 2008 (Bach-Handbuch. 4/1.), S. 511–513.

<sup>14</sup> Zehnder, S. 137f.

<sup>15</sup> Nach der Generationenfolge wäre Walther, obwohl einige Monate älter als Bach, genaugenommen dessen Neffe zweiten Grades, da Bachs Mutter und Walthers Großvater Geschwister waren. (Vgl. die genealogische Tafel bei W. Breig, *Bach und Walther*, in: *Der junge Bach. „weil er nicht aufzuhalten“*. Erste Thüringer Landesausstellung. Begleitbuch, hrsg. von R. Emans, Erfurt 2000, S. 309–321 (speziell S. 309f.).

<sup>16</sup> Neuausgabe in: *Johann Gottfried Walther. Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1998, Bd. III, S. 72f.

Unterstimme beginnt, die die Funktion einer Vorimitation hat, während Bach den Diskant zuerst einsetzen läßt und somit die Grundform des Orgelbüchlein-Chorals wahrt. Bach hat die Walthersche Komposition (sollte sie als erste vorgelegen haben) dadurch übertrumpft, daß er mit Ausnahme der beiden letzten Zeilen auch die Gegenstimmen in die kanonische Bearbeitung einbezogen hat. Trotz der anspruchsvollen Konstruktion erweckt das Ganze nicht den Eindruck der Kompliziertheit, besonders da die liedmäßige Viertakt-Periodik gewahrt ist.

Der größte Teil der Kanons – es sind nicht weniger als sechs – fällt in die zweite Kompositionsphase. Wohl der erste von ihnen<sup>17</sup> ist der als Urschrift eingetragene Satz über die Melodie „Gott, durch deine Güte oder Gottes Sohn ist kommen“ BWV 600. Der Verlauf des Anfangs der beiden Kanonstimmen

#### Beispiel 1

The image shows two systems of musical notation for a two-part canon in 3/2 time. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. The second system starts at measure 7 and includes downward-pointing arrows above the treble staff at measures 7, 8, and 9, indicating specific intervals or collisions.

läßt erkennen, daß dieser Choral sich keineswegs zur kanonischen Bearbeitung anbietet, sondern sich im Gegenteil dagegen sträubt. Da Johann Gottfried Walther diesen Cantus firmus ebenfalls kanonisch bearbeitet hat,<sup>18</sup> ist wieder der Vergleich zwischen den Lösungen der beiden Weimarer Organisten möglich.<sup>19</sup> Walther hat die Schwierigkeit der kanonischen Bearbeitung dadurch gelöst, daß er die Zeileneinsätze so weit auseinandergezogen hat, wie es nötig war, um dissonante Reibungen zu vermeiden, wodurch seine Bearbeitung auf eine Länge von 45 Takten kommt. Bach dagegen hat sich die Aufgabe offenbar so gestellt, daß das bisher in den Orgelbüchlein-Chorälen geltende Prinzip, den Choral ohne Zeilenpausen durchzuführen, auch unter den Bedingungen des Kanons beibehalten wird, so daß sein Satz mit T. 26 schließt. Das führt zwangsläufig zu den intervallischen Kollisionen, die im Notenbeispiel durch Pfeile

<sup>17</sup> Vgl. oben (Fußnote 8) die Erwägungen über die Bezeichnung als Kanon im Titel.

<sup>18</sup> Neuauflage in *J. G. Walther. Sämtliche Orgelwerke* (wie Fußnote 16), Bd. II, S. 133.

<sup>19</sup> Daß beide Stücke im 3/2-Takt stehen, könnte dafür sprechen, daß sie nicht unabhängig voneinander entstanden, sondern aus gemeinsamen Kanonstudien hervorgegangen sind.

markiert sind. Die beiden nicht kanonischen Stimmen reagieren auf diese Dissonanzen, indem sie sie in Septakkorde einbeziehen, ohne daß daraus aber eine „normale“ Harmonisierung entsteht (so wird das *c'* der unteren Kanonstimme in T. 5 zur Septime eines zwischendominantischen Akkordes, der auf *g*-Moll zielt; doch die nach den Stimmführungsregeln eigentlich nötige Auflösung der Septime kann allenfalls im Alt in der höheren Oktave gefunden werden. Es entsteht fast der Eindruck, als solle in diesem Stück gezeigt werden, daß über jede Chormelodie eine kanonische Bearbeitung geschrieben werden kann.

Härten dieser Art sind nicht das Kennzeichen aller Orgelbüchlein-Kanons; beherrschend ist der Eindruck, daß Bach möglichst viele Arten erkunden wollte, in denen der Grundtypus des Orgelbüchleins mit dem Kanonprinzip verbunden werden kann. So sind alle Stimmlagen in die kanonische Arbeit einbezogen; in einem Fall („O Lamm Gottes unschuldig“ BWV 618) ist sogar eine Mittelstimme – der Tenor – zum Träger des Cantus firmus geworden).

Daß dieses Experimentieren mit den Möglichkeiten des Kanons in die zweite Phase der Werkentstehung fällt, dürfte daraus zu erklären sein, daß Bach allmählich die Erfahrung machte, wie schwierig es war, auf so engem Raum und unter festgelegten Grundbedingungen jedem einzelnen Werk sein eigenes Gesicht zu geben. Die Anwendung des Kanonprinzips erweiterte die Möglichkeiten der Gestaltung und gestattete es zugleich, die für den Orgelbüchlein-Typus essentielle Beschränkung des Umfangs beizubehalten.

### III. Der dritte Teil der Clavier-Übung

In Bachs Choralbearbeitungen der Weimarer Zeit blieb die Technik des Kanons auf die Kleinform des Orgelbüchlein-Chorals beschränkt. So groß der Reichtum an Formen und Satztechniken ist, den Bach in den großformatigen Weimarer Orgelchorälen entfaltet, die er später in Leipzig überarbeitete und in die Sammelhandschrift *P 271* eintrug, so kommt doch der Kanon in ihnen nicht vor.

Dagegen enthält der 1739 veröffentlichte III. Teil der Clavier-Übung unter den sechs Pedaliter-Chorälen des Katechismus-Teils zwei Stücke, die als Kanons geformt sind; es sind die Kompositionen über „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ BWV 678 und „Vater unser im Himmelreich“ BWV 682. Die beiden Kanons sind zusammen mit der sechsstimmigen Doppelpedal-Bearbeitung von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 686 die nach ihrer Spieldauer längsten Choralbearbeitungen des III. Teils der Clavier-Übung.

Beide Stücke sind fünfstimmig und stellen einem zweistimmigen Kanongerüst einen dreistimmigen Gegenstimmensatz gegenüber. Dennoch liegen beiden



Kompositionen verschiedene Konzeptionen zugrunde<sup>20</sup>: In BWV 678 beruhen die Gegenstimmen auf einem vom Cantus firmus unabhängigen Motivbündel,<sup>21</sup> in BWV 682 wird ein Ritornell eingeführt, das von der ersten Choralzeile abgeleitet ist. Und – was für die Gestaltung des kanonischen Cantus firmus wichtig ist – in BWV 678 sind die beiden Kanonstimmen auf einem Manual zusammengefaßt und werden von der linken Hand gespielt, während die rechte Hand die Gegenstimmen zu spielen hat.

Zu den Bedingungen für die Cantus-firmus-Zubereitung in „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ gehört also neben der intervallischen Verträglichkeit der beiden im Oktavabstand verlaufenden Choralstimmen ihre Ausführbarkeit mit einer Hand, was in der Praxis bedeutet, daß ihr Abstand höchstens eine Oktave betragen darf.

Das folgende Notenbeispiel versucht zu zeigen, wie sich das Stimmenverhältnis räumlich und zeitlich von Zeile zu Zeile verändert, damit das Kanongerüst diese beiden Bedingungen erfüllt. Dabei wird eine Entwurfsarbeit fingiert, wie sie hätte stattfinden können, wenn Bach seine Versuchsfolge niedergeschrieben hätte. Das bedeutet nicht, daß es eine solche Skizze gegeben hat. Veranschaulicht werden sollen vielmehr die satz- und grifftechnischen Notwendigkeiten, die zur endgültigen Lösung geführt haben. Der Einfachheit halber wird davon ausgegangen, daß zunächst versucht wird, eine für eine Choralzeile passende Lösung auf die nächste zu übertragen, daß die Analogie-Lösung dann gestrichen und durch eine andere ersetzt wird (siehe Beispiel 2).

Zeile I beginnt mit der Unterstimme, der die Oberstimme im Abstand von zwei Takten folgt. Die entsprechende Gestaltung in Zeile II führt zu einem zu großen Abstand beim Einsatz der Oberstimme; der Beginn mit der Oberstimme vermeidet dieses Problem. Die analoge Fortsetzung in Zeile III führt zu einer Quintparallele; sie läßt sich nur vermeiden, wenn die Einsätze einen Takt weiter auseinandergezogen werden. Zeile IV muß wegen des Stimmenabstandes wieder mit der Unterstimme beginnen (was wir vorausgesetzt haben); doch entsteht beim zweiten Ton der nachfolgenden Stimme eine Dissonanz, die sich auch durch Auseinanderziehen der Einsätze nicht vermeiden läßt. Das einzige Mittel, das Abhilfe schafft, ist die Aufteilung der Zeile in zwei Halb-

<sup>20</sup> Darin dokumentiert sich Bachs Bemühen, jedem der großen Choralsätze von Clavier-Übung III eigenes Gepräge zu geben; vgl. dazu W. Breig, *Bachs „Orgel-Missa“ und der III. Teil der „Clavierübung“*, in: Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach, hrsg. von P. Tenhaef und W. Werbeck, Frankfurt a.M. 2004 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. 12.), S. 197–213.

<sup>21</sup> Das mag wohl Albert Schweitzer dazu verleitet haben, in den Gegenstimmen „musikalische Unordnung“ als Bild für die moralische Unordnung zu sehen, die vor der Erlassung der Zehn Gebote herrschte (A. Schweitzer, *J.S. Bach*, Leipzig 1908, S. 453).

## Beispiel 2

The image displays a musical score for Example 2, consisting of five systems of staves (I-V) and a final boxed section. Each system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

- System I:** Starts at measure 7. The first staff contains a sequence of notes with stems pointing down. The second staff contains a sequence of notes with stems pointing up.
- System II:** Starts at measure 19. The first staff contains a sequence of notes with stems pointing down. The second staff contains a sequence of notes with stems pointing up. A circle highlights a specific measure, and diagonal lines cross through the staff.
- System III:** Starts at measure 33. The first staff contains a sequence of notes with stems pointing down. The second staff contains a sequence of notes with stems pointing up. A circle highlights a specific measure, and diagonal lines cross through the staff.
- System IV:** Starts at measure 45. The first staff contains a sequence of notes with stems pointing down. The second staff contains a sequence of notes with stems pointing up. A circle highlights a specific measure, and diagonal lines cross through the staff.
- System V:** Starts at measure 54. The first staff contains a sequence of notes with stems pointing down. The second staff contains a sequence of notes with stems pointing up. A circle highlights a specific measure, and diagonal lines cross through the staff.

The final section, labeled "Ende des Cantus firmus", starts at measure 54 and is enclosed in a box. It features a sequence of notes with stems pointing down, followed by a sequence of notes with stems pointing up. A dashed line connects the end of the sequence to the end of the staff.

zeilen.<sup>22</sup> – Die letzte Zeile bietet die Schwierigkeit, daß ein konsonanter Einsatz von a gegen g' nicht möglich ist. Bachs Lösung ist hier, daß die zweite Stimme in T. 57 dissonant einsetzt und die Oberstimme sich anschließend in choralunabhängiger Führung in eine Konsonanz auflöst.

<sup>22</sup> Vgl. dazu aber weiter unten die Bemerkungen im Zusammenhang mit der Kantate BWV 77.



## Exkurs: Reflexe aus der Kantate BWV 77 im Orgelchoral BWV 678?

Bach hat bekanntlich schon anderthalb Jahrzehnte vor der Entstehung des III. Teils der Clavier-Übung den Choral „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ in kanonähnlicher Form bearbeitet. Im Eingangschor der Kantate „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77 erhält der gesungene Text, der die Forderung nach Gottes- und Menschenliebe nebeneinanderstellt, einen instrumentalen Kommentar in Gestalt der Melodie des Zehn-Gebote-Liedes, die vom instrumentalen Baß in langen Notenwerten vom Ton G aus gespielt wird und zudem mehrfach von verschiedenen Stufen aus – teils vorimitierend, teils nachahmend – in der Tromba da tirarsi in Diskantlage erklingt.<sup>23</sup> Die Motivation für diese Kombination dürfte darin zu sehen sein, daß die Parallelstelle zum gesungenen Text im Matthäus-Evangelium als Erklärung anfügt: „In diesen zwei Geboten hanget das ganze Gesetz und die Propheten“. Für Bachs Hörer, die sowohl mit solchen Konkordanzen als auch mit dem Kirchenlied-Repertoire vertraut waren, war die Anspielung zweifellos verständlich.<sup>24</sup>

Kantatensatz und Orgelchoral haben gemeinsam, daß in ihnen die in zwei Stimmen erklingende Choralmelodie „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ für einen umfangreichen Satz eine Art konstruktive Klammer bildet. Das legt es für einen späteren Betrachter nahe, die beiden Kompositionen zusammen zu sehen. Ob es indessen für Bach selbst, als er Clavier-Übung III schrieb, von Bedeutung war, daß er mit der Aufgabe der kanonischen (oder quasi-kanonischen<sup>25</sup>) Behandlung des Liedes „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ anderthalb Jahrzehnte vorher schon einmal befaßt war, dürfte keineswegs feststehen – obwohl es Versuche gegeben hat, dies zu belegen.

Philipp Spitta fand es auffällig, daß Bach die Zeile „hoch auf dem Berg Sinai“ im Kantatensatz in zwei Stücke „zerschlägt“. Er sah darin ein „Spiel jener Künstlerlaune, welche besonders die Nordländer so gern schalten lieben“.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Eine instruktive Übersicht über das Cantus-firmus-Schema des Eingangschores findet sich bei G. von Dadelsen, *Bachs Kantate 77*, in: ders., *Über Bach und andere*, Laaber 1983, S. 185–193, speziell S. 186f.

<sup>24</sup> Der Bezug zwischen Evangelium und Kirchenlied war im Kantatentext von Johann Oswald Knauer schon insofern vorgedacht, als die beiden letzten Strophen des Zehn-Gebote-Liedes als Schlußchoral vorgesehen waren. Bach hat stattdessen einen anderen Choral gewählt; vgl. P. Wollny, *Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des väterlichen Erbes*, BJ 2001, S. 55–70, speziell S. 62 und 70. Die instrumentale Einführung von „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ stellt vielleicht eine Art von Ersatz für den vom Librettisten vorgesehenen Werkschluß dar.

<sup>25</sup> Daß die Bezeichnung als Kanon für das Konstruktionsprinzip des Kantatensatzes nur in einem weiten Sinne zutrifft, hat schon Spitta konstatiert (Spitta II, S. 262).

<sup>26</sup> Ebenda, S. 263. – Wenn Spitta von den „Nordländern“ spricht, denkt er wohl an Buxtehude, von dem er ein Parallelbeispiel aus der Orgelbearbeitung des „Te deum laudamus“ (BuxWV 218) anführt.

Und daß „Bach in dem Orgelchoral der ‚Clavierübung‘ dasselbe Verfahren beobachtet“, läßt, wie er meint, darauf „schließen [...], daß er sich bei der Composition desselben an den Choralchor erinnert habe“.<sup>27</sup> Diese Annahme ist aus zwei Gründen unnötig. Erstens gibt es im Orgelchoral für die Auseinanderziehung der Zeile – wie gezeigt – einen eigenen Grund, der in den Anforderungen des Kanons liegt. Und zweitens war es für Bach offenbar nicht ausgemacht, ob die Textzeile „hoch auf dem Berg Sinai“ musikalisch durch eine Zäsur in der Mitte geteilt wird. Im Orgelbüchlein-Choral über das Zehn-Gebote-Lied (BWV 635) ist die Zeile ohne Zäsur komponiert, doch in dem vierstimmigen Choralsatz BWV 298 steht auf „Berg“ eine Zwischenkadenz mit Fermate. Wenn Bach also in dem Kantatensatz BWV 77/1 und im Orgelchoral BWV 678 die Zeile in zwei Abschnitten durchführt, dann nicht als Resultat einer Künstlerlaune und als Zerschlagen von eigentlich Zusammengehörigem, sondern im ersten Fall als Wahl zwischen zwei möglichen Versionen und im zweiten zur Ermöglichung des Kanons.<sup>28</sup>

In anderer Weise, und zwar nach der Methode der Gemetrie, versuchte ein zeitgenössischer Bach-Deuter, eine Verbindung zwischen dem Eingangschor der Kantate BWV 77 und dem Orgelchoral BWV 678 herzustellen. Er verwandelte die Buchstaben des Kantatentext-Anfangs – in Bachs Orthographie „Du solt Gott, deinen Herren, lieben“ – nach der Ordnung des Alphabets in Zahlen, ermittelte als deren Summe 315 und fand diese Summe als Zahl der Pedaltöne in BWV 678 wieder.<sup>29</sup> Diese Zahlenkorrespondenz zwischen Kantate und Orgelchoral schien ihm darauf hinzudeuten, daß „Bach das funda-

<sup>27</sup> Ebenda.

<sup>28</sup> Vgl. zu dieser Frage auch von Dadelsen (wie Fußnote 23), S. 191. – Nachtrag: Helmut Lauterwasser machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß im Gothaer Gesangbuch von 1715 (RISM B VIII/DKL: 1715-09/ChB Witt 1715) in dem Lied „Dies sind die heiligen zehn Geboth“ (Nr. 222, S. 132f.) in der vorletzten Zeile die Teile „hoch auf dem Berg“ und „Sinai“ durch eine Fermate auf „Berg“ getrennt sind. Angesichts des Einflusses des sehr verbreiteten Gothaer Cationale wäre es denkbar, daß die Choralbehandlung in BWV 77, 298 und 678 direkt oder indirekt auf diese Vorlage zurückgeht. Auch in Johann Gottfried Walthers Bearbeitung (in der Edition von Klaus Beckmann, wie Fußnote 18, auf S. 84f.) ist die „Berg Sinai“-Zeile geteilt; die früheste Quelle dieses Stückes ist die Walther-Handschrift im Gemeentemuseum Den Haag, die nach den Untersuchungen von Kirsten Beißwenger (*Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH – Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag, Wiesbaden 1992, S. 11–39) nicht vor 1717, also nach dem Erscheinen des Gothaer Cationale, begonnen wurde. Für sichere Aussagen zu dieser Frage bedürfte es freilich einer breiteren Materialbasis.

<sup>29</sup> A. Clement, *Musik und Text im Orgelwerk von Johann Sebastian Bach – Das Beispiel von BWV 678 und 679*, in: Musik als Text. Kongreßbericht Freiburg 1993, Kassel 1998, Bd. 2, S. 279–282 (speziell S. 280).

mentale Gesetz [...] mit Hilfe der Gematrie zum Fundament seines Choralvorspiels genommen“ hat.<sup>30</sup>

„Ist ein Zufall hier wahrscheinlich?“<sup>31</sup> Auf diese rhetorische Frage ist zu entgegnen, daß die Kategorie des Zufalls hier keinen Platz hat, wohl aber die des Irrtums. Der Verfasser hat zwar richtig gerechnet, aber falsch buchstabiert. Denn sein Ausgangstext ist dadurch zustande gekommen, daß in der Neuen Bach-Ausgabe deutsche Texte „unter Beibehaltung alter Wort- und Lautformen in moderner Rechtschreibung wiedergegeben“ werden.<sup>32</sup> Das hat im vorliegenden Fall dazu geführt, daß in Bachs Wort „solt“ zwar nicht das moderne „s“ an vorletzter Stelle eingeschoben, wohl aber das „l“ verdoppelt wurde. In dieser teilmodernisierten Form „sollt“, die auch in die letzte Fassung des BWV übernommen ist, wurde der Text von Clement seiner Berechnung zugrundegelegt. Hätte Bach Wert darauf gelegt, daß das Pedal in BWV 678 ebensoviele Noten zu spielen hat, wie die Summe der Buchstabenahlen des Satzes „Du solt Gott, deinen Herren, lieben“ beträgt, dann hätte der Pedalpart elf Töne weniger. – Die Frage, was solche Rechnungen besagen, wenn ihre Voraussetzungen nicht falsifizierbar sind, sei offengelassen.

Auch im Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ BWV 682 steht ein Kanongerüst aus zwei Stimmen im Oktavabstand einem dreistimmigen Gegenstimmensatz gegenüber. Während aber das Zehn-Gebote-Lied für die beiden Kanonstimmen ein gemeinsames Manual vorsieht, koppelt Bach im Vater-unser-Lied jede der Cantus-firmus-Stimmen mit einer freien Stimme. Dies ist – wenn auch im Sinne der „Diversifizierung“ zu verstehen – spieltechnisch bedingt, denn beide Kanonstimmen mit einer Hand zu spielen, ist wegen des Verlaufs von Zeile 3 nicht möglich, da hier zwischen den Stimmen zu große Abstände entstehen, gleich welche Stimme beginnt. Dieses Problem wird durch die andere Stimmen- und Manualdisposition vermieden. Die Unterscheidbarkeit von Choral- und Gegenstimmen ist auch hier gewährleistet, und zwar durch den unterschiedlichen rhythmischen Verlauf der Stimmen; die ruhige Bewegung der Choralstimmen, die nur selten kleinere Werte als Viertel haben, hebt sich deutlich von der rhythmischen Kompliziertheit der Gegenstimmen mit ihren Sechzehnteltriolen und ihren lombardischen Rhythmen ab.

Für die Koordination der Kanonstimmen ist es von Bedeutung, daß das Stück im 3/4-Takt steht. Dreiviertel-Gliederung kommt auch in „Dies sind die heil-

<sup>30</sup> A. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*, Middelburg 1999, S. 133.

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von B. R. Appel und J. Veit unter Mitarbeit von A. Landgraf, Kassel 2000, S. 12.



gen zehen Gebot“ (6/4-Takt) und in „Jesus Christus, unser Heiland“ vor, aber in beiden Fällen umfaßt die 3/4-Einheit eine Cantus-firmus-Note, so daß das Fortschreiten des Chorals in gleichen Notenwerten erfolgt. Hier dagegen kommen auf einen (langsamen) dreizeitigen Takt zwei Cantus-firmus-Noten, so daß a priori zwei rhythmische Formen möglich sind, nämlich  $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$  und  $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$ , von denen die erste die deutlich vorherrschende ist, ohne daß die zweite als unregelmäßig empfunden würde. Daß hier kein Normalfall in Form von gleichlangen Notenwerten geschaffen ist, erleichtert es, eine weitere Variante des rhythmischen Fortganges einzuführen, nämlich Augmentation, bei der zwei Noten nicht einen, sondern zwei Takte einnehmen. Wie in BWV 678 gilt das Prinzip, daß die Kanonstimmen völlig identisch sind, daß also die rhythmische Form der anführenden Stimme in der zweiten getreu aufgenommen wird (was für den Kompositionsprozeß bedeutet, daß eine rhythmische Form, die für den Consequente gebraucht wird, schon im Guida angelegt sein muß).

Das folgende Beispiel zeigt, wie auf dieser Basis die choralführenden Stimmen kanongerecht eingerichtet sind. (Die rhythmische Augmentation ist durch Klammern gekennzeichnet.)

## Beispiel 3

The musical score for Example 3 consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#).  
 - System 1 (measures 10-16): Treble clef starts with a whole note rest, followed by a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Bass clef starts with a whole note rest, followed by a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Measure 10 has a '10' above the treble staff and a '10' below the bass staff. Measure 16 has a '6' above the treble staff and a '6' below the bass staff.  
 - System 2 (measures 25-31): Treble clef starts with a whole note rest, followed by a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Bass clef starts with a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Measure 25 has a '25' above the treble staff and a 'II' below the bass staff. Measure 31 has a '5' above the treble staff and a '5' below the bass staff. A bracket labeled 'III' spans measures 30 and 31.  
 - System 3 (measures 39-45): Treble clef starts with a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Bass clef starts with a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Measure 39 has a '39' above the treble staff and a 'IV' below the bass staff. Measure 45 has a '5' above the treble staff and a '5' below the bass staff. A bracket labeled 'IV' spans measures 44 and 45.  
 - System 4 (measures 54-60): Treble clef starts with a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Bass clef starts with a half note G, quarter note A, half note B, quarter note C, half note D, quarter note E, and a whole note rest. Measure 54 has a '54' above the treble staff and a 'V' below the bass staff. Measure 60 has a '7' above the treble staff and a '7' below the bass staff. A bracket labeled 'V' spans measures 59 and 60.

72

Da die Kanonstimmen auf die beiden Hände verteilt sind, wird die Reihenfolge von Guida und Conseguente in einer Choralzeile nicht mehr von Griffproblemen gelenkt, sondern kann frei gestaltet werden. Bach hat sie so geregelt, daß abwechselnd die obere und die untere Stimme als erste einsetzen. Der Zeitabstand zwischen den Einsätzen beträgt im Normalfall zwei Takte; nur in Zeile IV ist der Abstand auf einen Takt verkürzt, offenbar um das Zusammentreffen der Fortschreitungen *fis*'' – *e*'' und *h* – *ais* zu vermeiden.

Die einfachste rhythmische Form Halbe – Viertel herrscht nur in Zeile II ausschließlich. Die erste Zeile ist eine Verbindung der Halbe-Viertel-Formel mit der Augmentation, die aus Gründen des Zusammenklanges nötig war. Eine bemerkenswert vielgestaltige rhythmische Form hat Zeile III. Die Augmentation von *g*'' – *fis*'' in der Oberstimme war aus Gründen des Zusammenklanges nötig. Der Sinn der Achtelbewegung im ersten Volltakt erschließt sich erst bei der Nachahmung in T. 43. Da der zum Choral gehörige Ton *e*' in der reinen Choralfassung zur Oberterz springt, darf er eigentlich nicht dissonieren. Durch seine Einbindung in die chromatisierte Sekundbewegung kann er in T. 43 auf der Zählzeit 3 als Durchgangsnote gelten. Da diese Variante in T. 43 gebraucht wird, mußte sie schon in T. 41 eingeführt werden. Schließlich fällt der singuläre Rhythmus in T. 45–46 (Oberstimme) auf; er vermeidet, daß die Harmonie einen Takt lang auf einem Dominantakkord stehenbleibt. – Der weitere Verlauf bedarf kaum der Kommentierung. Daß in den letzten beiden Zeilen dreimal jeweils auf einem dritten Taktviertel Septimen- bzw. Sekundverhältnisse zwischen den Kanonstimmen entstehen, fällt im Kontext der stark septakkordhaltigen Harmonik des Ganzen kaum auf.

\*

Verfolgt man die Maßnahmen, die nötig sind, um die Cantus firmi in Kanonform zu bringen, so wie es hier versucht wurde, so zeigt sich, daß beide Choralvorlagen sich nur mit erheblichem Aufwand an Überlegungen in die Form eines Kanongerüstes fügen lassen. Anders als im Orgelbüchlein hat Bach die Schwierigkeiten, die er zu bewältigen hatte, nicht in den Vordergrund gestellt. Während in einigen Chorälen des Orgelbüchleins der Sieg des kompositorischen Könnens über die widerstrebende Materie mitzuerleben und zu bewundern ist, fügen sich in der Clavier-Übung die Chormelodien scheinbar mühelos der Einbindung in einen Kanon. Ohne die Choralzeilen

jemals so weit auseinanderzurücken, daß Kollisionen ausgeschlossen werden (wie Johann Gottfried Walther es verschiedentlich tut), findet Bach stets Mittel, die Probleme aufzulösen. In beiden Sätzen macht das Resultat den Eindruck der Einfachheit und Mühelosigkeit. Der Oktavabstand bleibt stets gewahrt, und die beiden Stimmen sind miteinander völlig identisch. So bringen die Kanongerüste ein solches Maß an Ruhe und Geordnetheit in die Kompositionen, daß Charakterisierungen wie „Abgeklärtheit“ oder „Klassizität“ sich gleichsam von selbst aufdrängen.

Diese Eigenschaft der kanonischen Struktur muß im Verhältnis zu der extremen Bewegtheit und Expressivität der Gegenstimmen, besonders der manua-liter zu spielenden, verstanden werden. Sie entfernen sich von dem, was der Choral in seiner ursprünglichen Existenzweise, nämlich als Gemeindechoral, ist, extrem weit. Wenn Bach diesen geradezu ausschweifenden Gegenstimmen den Choral in kanonischer Form entgegenstellt, dann nicht um einer Kompliziertheit eine weitere an die Seite zu stellen, sondern um ein Element von Ruhe und Sicherheit zu etablieren. Gerade in der Form, die alle Kompliziertheiten verbirgt, bildet die Zweiheit der Cantus-firmus-Verläufe ein wirksameres Element der Sicherheit, als es ein einfacher Cantus firmus sein könnte. Bildet ein einfacher Cantus firmus einen roten Faden, so bildet der verdoppelte eine eigene Struktur.

#### IV. Die Canonischen Veränderungen

In einem Abriß der Geschichte der Bearbeitungen des Chorals „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ hat Michael Kube vor einigen Jahren festgestellt, „daß die einzelnen Zeilen des Cantus firmus für Kombinationen im kontrapunktischen Satz geradezu prädestiniert erscheinen“.<sup>33</sup> Dies gilt mit einer Ausnahme: Der Choral eignet sich nicht zur Bearbeitung in der Form eines Cantus-firmus-Kanons. Der Versuch dazu scheitert bereits an der ersten Zeile, die sich in keiner der in erster Linie in Frage kommenden Kombinationen (Oktave oder Quinte als intervallischer, eine oder zwei Halbe als zeitlicher Einsatzabstand) kanonisch darstellen läßt:

<sup>33</sup> M. Kube, *Satztyp und Kontrapunkt – Einige Anmerkungen (nicht nur) zu Bachs Choralbearbeitungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente – Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposion 2002*, hrsg. von M. Geck, S. 309–322 (Zitat: S. 320).



## Beispiel 4

a) Oktavkanon nach 2 Vierteln

b) Oktavkanon nach 4 Vierteln

c) Quintkanon nach 2 Vierteln

d) Quintkanon nach 4 Vierteln

Dagegen fügt sich die Melodie fast ohne Schwierigkeiten einer kanonischen Behandlung, wenn man sie mit ihrer Umkehrung kombiniert; nur in der dritten Zeile ist eine Augmentation erforderlich, die die Zeile um einen Takt verlängert:

## Beispiel 5

Variatio 5. L'altra Sorte del' Canone all' rovescio

Es zeigt sich also: Bachs exzeptionelles Verhalten zur Choralumkehrung hängt damit zusammen, daß die gewählte Choralvorlage für das normale Verfahren nicht geeignet war.

Nun ist die Choralumkehrung ein Verfahren, das Bach in seinen vorangehenden kanonischen Choralbearbeitungen sonst niemals angewendet hat. Seine Bedenken dagegen lagen vermutlich auf der Linie der Ablehnung des „Spaßens“ durch Abraham Mendelssohn: Der Choral behält zwar durch die Versetzung auf andere Stufen oder durch rhythmische Modifikationen, auch durch Kolorierung immer noch bis zu einem gewissen Grade sein Gesicht, aber durch die Umkehrung verliert er es.

Bach hat zwar von der Choralumkehrung in Vorimitationen und Begleitstimmen reichlichen Gebrauch gemacht (erinnert sei nur an die dritte der großen Kyrie-Bearbeitungen oder an die Manualiter-Bearbeitung von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ aus Clavier-Übung III), aber im eigentlichen Cantus-firmus-Vortrag, bei der die Vorstellung entstehen soll, daß der Choral

als Choral gleichsam beschworen wird, behält er seine intervallische Normalform.

Wenn man davon ausgeht, daß Bachs sonstiger Verzicht auf die Choralumkehrung prinzipieller Art war, so bleibt die Frage, warum er sich diesem Problem in diesem Falle überhaupt aussetzte, d. h. warum er für die Canonischen Veränderungen als Thema einen Choral wählte, der in dieser Hinsicht schwer zu behandeln war.

Eine Antwort auf diese Frage läßt sich aus der Entstehungsgeschichte der Canonischen Veränderungen gewinnen. Zwar ist dieses Werk in Bachs Biographie mit seinem Eintritt in die „Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften“ von Lorenz Mizler verbunden, es war aber offensichtlich nicht von Anfang an für diesen Anlaß bestimmt.<sup>34</sup>

Am Anfang der Werkgeschichte stehen die Sätze, die im Druck als Variatio 1–3 gezählt und zusammen auf zwei Seiten wiedergegeben sind. Von den kanonischen Stimmen ist nur jeweils die anführende ausgeschrieben, während die nachfolgende durch die Angabe von Imitationsintervall und Einsatzstelle und zusätzlich durch die Notierung des Anfangs bezeichnet ist. Es ist die Notationsweise, die für Stammbuch- und Widmungskanons üblich war, in denen man dem Empfänger ein musikalisches Rätsel aufgeben wollte, weshalb man auch von „Rätselnotation“ beziehungsweise „enigmatischer Notation“ spricht. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die dreisätzige Kanongruppe, die den Druck einleitet, anfangs eine private Widmungsgabe war; als Anlaß ließe sich die Taufe von Bachs Enkel Johann August Bach, dem ältesten Sohn von Carl Philipp Emanuel, denken, bei dem Johann Sebastian Bach Pate war.<sup>35</sup> Daß die Taufe am 10. Dezember 1745 stattfand, also in der Adventszeit, könnte Bach dazu angeregt haben, das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“ als Thema zu wählen.

Erst die Erweiterung dieser Kanonfolge zu einem fünfsätzigen Werk steht im Zeichen der Aufnahme in die Societät. Offenbar war es Bach wichtig, seine Kanonkunst in größerem Umfang zu präsentieren und auch die – eigens von ihm so benannte „altra sorte di Canone“ einzubeziehen. Bach hatte mit den drei kurzen Kanons einen geeigneten Anfang, auf dem er aufzubauen gedachte – dies aber um den Preis, daß die „altra sorte“ nur in der Sonderform des Kanons „al rovescio“,<sup>36</sup> also in der Form des Umkehrungskanons möglich war. So wäre denn der Typus von Bach nicht frei gewählt worden, sondern

<sup>34</sup> Zur Entstehungsgeschichte vgl. G. Butler, *Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print – With a Companion Study of the Canonic Variations on „Vom Himmel hoch“*, BWV 769, Durham und London 1990; ders., *J. S. Bachs Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769) – Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der „Fassung letzter Hand“*, BJ 2000, S. 9–34.

<sup>35</sup> Butler, *Bach's Clavier-Übung III* (wie Fußnote 34), S. 103 f.

<sup>36</sup> Der Originaldruck schreibt fälschlich „rovescio“.

ein erzwungenes Resultat der entstehungsgeschichtlichen Situation gewesen. Es war ein Zuwachs an musikalischer Gelehrsamkeit, mit dem das Stück gut zur Neigung des späten Bach zur Beschäftigung mit kontrapunktischen Problemen paßte. Wie immer es sich damit verhalten mag, Bach versuchte immerhin am Ende der Umkehrungsvariation die richtige Form des Chorals herauszustellen:

## Beispiel 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two systems of four staves each. The first system includes markings 'diminuito' and 'alla Stretta'. The second system includes the marking 'alla Stretta'. The score concludes with the Roman numeral 'XXVIII.' and a double bar line.

Nachdem die Unterstimme die Schlußzeile (1. und 2. Takt des Beispiels) in der Umkehrungsform mit der Tonartseptime h (!) schließen ließ, hat, als Kanonbeantwortung nach der Disposition des Stückes, die Oberstimme sozusagen das letzte Wort mit der ‚richtigen‘ Form der Schlußzeile. Darauf beschränkt sich der Komponist aber nicht, sondern er läßt die Originalgestalt im Pedal anschließend noch einmal in der tiefsten Oktave hören und bekrönt die Stretta, in der alle vier Zeilen, teils auch in Umkehrung, zitiert werden, durch die originale Form in der höchstmöglichen Lage, dazu noch von der Unterterz begleitet. Bachs letztes Wort zum Thema „Choral und Kanon“ reflektiert noch einmal eines der Probleme dieser Kombination.