

# Bach-Jahrbuch

1969



# BÄCH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

*55. Jahrgang 1969*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT  
VEREINSJAHR 1969



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postschließfach 385  
Geschäftsstelle 3000 Hannover, Rumannstraße 10

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Dahlmannstraße 14  
Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestraße 23  
Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1969

Lizenz 420. 205-261-69. ES 13 B. H 3408

III-18-2

## INHALT

	Seite
Hans Eppstein (Stocksund), Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen .....	5
Franz-Peter Constantini (Wien), Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier .....	31
Christoph Albrecht (Dresden), J. S. Bachs „Clavier Übung, Dritter Theil“. Versuch einer Deutung .....	46
Isolde Ahlgrimm (Wien), Cornelius Heinrich Dretzel, der Autor des J. S. Bach zugeschriebenen Klavierwerkes BWV 897	67
Erwin R. Jacobi (Zürich), „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“ — Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Fe- bruar 1859) .....	78

## ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*  
 BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher  
 Königliche Bibliothek) Berlin  
 Bd., Bde. = Band, Bände  
 BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899  
 BJ = *Bach-Jahrbuch*  
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen  
 Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950  
 c. f. = cantus firmus  
 DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern  
 DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich  
 Jg. = Jahrgang  
 Jh. = Jahrhundert  
 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*  
 1949ff.  
 NBA = Neue Bach-Ausgabe  
 NBG = Neue Bachgesellschaft  
 Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880  
 ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

# Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen

Von Hans Eppstein (Stocksund)

Abkürzungen (in Zusammensetzungen):

O Orgel

V Violine (ohne Begleitung)

V/Kl Violine und obligates Klavier

M/Kl Melodieinstrument und obligates Klavier

Bei Angaben einzelner Kompositionen ist das Wort „Sonate“ sinngemäß zu ergänzen (O/Es = Orgelsonate Es-Dur usw.). Einzelsätze werden mit römischen, Takte mit arabischen Ziffern bezeichnet.

In seiner Historik über die Sonate des Barockzeitalters stellt W. S. Newman fest, J. S. Bach habe „about 45“ Sonaten geschrieben, eine Zahl, die für viele eine Überraschung darstellen dürfte.<sup>1</sup> Grenzen wir indessen für die Untersuchung, die wir hier beginnen, den Begriff der Sonate dahin ab, daß wir nur zyklische Kompositionen gelten lassen, von in mehreren Fassungen vorliegenden Werken nur eine mitzählen und schließlich alle nicht unzweifelhaft authentischen Kompositionen ausschließen, so reduziert sich diese Zahl erheblich, nämlich auf etwa 25: die frühe Klaviersonate in D, drei Sonaten für Violine solo, zwei für Violine und zwei für Flöte mit Continuo, elf für ein Melodieinstrument und obligates Klavier, eine für Trio (aus dem Musikalischen Opfer) und sechs für Orgel. Unter diesen Kompositionen treffen wir jedoch eine weitere Auswahl und beschränken uns im wesentlichen auf solche, die Bach selbst zu Werkgruppen zusammengestellt hat.<sup>2</sup> Denn was uns hier besonders beschäftigen soll, nämlich die Frage, was Bach sich unter einer Sonate an sich oder in einer speziellen Besetzung gedacht hat, tritt bei Werkgruppen natürlicherweise klarer hervor als bei Einzelwerken. Damit wird die gelegentliche Einbeziehung von Einzelwerken nicht ausgeschlossen.

<sup>1</sup> W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill 1959.

<sup>2</sup> Im Gegensatz zu einigen anderen Verfassern beschränken wir uns bei der Bezeichnung solcher Werkreihen terminologisch auf Benennungen wie (Werk-)Gruppe, Opus und ähnliche und vermeiden den Begriff Zyklus, der unseres Erachtens eine über die reine Reihung gleichartiger Werke hinausgehende Zusammengehörigkeit impliziert und die Möglichkeit einer sinnerfüllten geschlossenen Wiedergabe eines Gesamtopus in sich schließt. Man mag in diesem Sinne Vivaldis „Jahreszeiten“-Konzerte oder Schumanns „Carnaval“ einen Zyklus nennen, nicht aber eine der hier in Rede stehenden Sonatengruppen, so wenig wie etwa Beethovens Quartettreihen op. 18 und 59. Für die V-Sonaten macht G. Hausswald (*Zur Stilistik von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*. In: AfMw 1957, S. 304–323) den Versuch, ein spezifisch zyklisches Moment herauszustellen, indem er für jede Sonate einen speziellen nationalen Stilcharakter präntendiert („So dürfte die erste Sonate . . . deutlich an italienisches Vorbild gemahnen“; „Die zweite Sonate erinnert . . . im langsamen Satz . . . an deutsche Haltung“ usw.), doch scheinen uns diese Feststellungen, wiewohl im einzelnen interessant, zu unbestimmt, um die Anwendung des Begriffs Zyklus zu rechtfertigen.

An derartigen Gruppen existieren folgende drei – und nur diese; im übrigen enthalten die Quellen ausschließlich Einzelwerke, von denen man gewisse, wie etwa die Gambensonaten, erst späterhin zusammengestellt hat –: die Sonaten für Violine solo BWV 1001, 1003 und 1005, die für Violine und obligates Cembalo BWV 1014–1019 und die für Orgel BWV 525–530. Unsere Aufzählung entspricht annähernd der chronologischen Ordnung: Die V-Sonaten sind spätestens 1720 entstanden (Datierung des Autographs), die V/Kl-Sonaten gehören wahrscheinlich den letzten Köthener Jahren (etwa 1720–1723) an, in denen Bach sich intensiv dem Klavier widmete<sup>3</sup>, die O-Sonaten entstammen, wenigstens als Gesamtwerk, der frühen Leipziger Zeit: sie enthalten die Transkription eines Satzes aus einer Kantate von 1723 und sollen laut Forkel<sup>4</sup> für Wilhelm Friedemann, der 1725 fünfzehn Jahre alt war, bestimmt gewesen sein. Diese Datierungen besagen natürlich nichts über die eventuelle frühere Entstehung von kleineren oder umfassenderen Teilen des jeweiligen Opus, stellen aber gleichwohl einen brauchbaren Ausgangspunkt für unsere Überlegungen dar.

Wie sehr wir gerade in Bachs Sonatenwerk mit individuellen, um nicht zu sagen exklusiven Intentionen des Komponisten zu rechnen haben, geht schon aus der äußeren Tatsache hervor, daß Bach es weitgehend in bewußter Abkehr von den Besetzungstraditionen seines Zeitalters geschaffen hat. Wir können ihn zwar nicht geradezu als „Erfinder“ der V-, V/Kl- oder O-Sonate bezeichnen, da es jeweils wenige Einzelwerke gleicher Besetzung von früheren oder zeitgenössischen Komponisten gibt (vgl. hierzu die einschlägigen Stellen bei Newman), aber unbeschadet der Frage, wieweit er solche gelegentlichen Vorgänger überhaupt gekannt hat, ist er in allen drei Fällen der erste, der die jeweilige Besetzung systematisch erprobt und zum Typus erhoben hat. Auffällig ist demgegenüber sein geringes Interesse für die landläufigen Besetzungen mit einem oder zwei Melodieinstrumenten über Continuo, auch wenn wir damit rechnen müssen, daß er zum mindesten mehr Triosonaten geschrieben hat, als uns erhalten geblieben sind. Solche Triosonaten sind voraussichtlich in den M/Kl-Sonaten aufgegangen, und dieser neue Typus ist ihm anscheinend als so viel bedeutsamer oder auch dem beginnenden Zeitalter des Klaviers (zu dem er sich ja mit Nachdruck bekannt hat) angemessener erschienen, daß er die Verbreitung der Triofassungen weitgehend verhindert zu haben scheint. Daß er drei Jahre vor seinem Ableben für den in musikalischen Dingen konservativen König Friedrich II. eine Triosonate geschrieben hat, erklärt sich durch den besonderen Anlaß und ändert nichts an der genannten Grundtendenz.

Die Fragen, denen wir nun im folgenden nachgehen wollen, kreisen um Bachs Grundvorstellung vom Wesen der Sonate. Worin besteht diese Vor-

<sup>3</sup> Vgl. H. Eppstein, *Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-Dur (BWV 1019)*. In: AfMw 21, 1964, S. 217–242, S. S. 228 f.

<sup>4</sup> J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802. Neuausgabe von Walther Vetter, Berlin 1966.



stellung, welche Veränderungen hat sie erfahren, welche Beziehungen bestehen zwischen Grundkonzept und Besetzung? Lassen sich hier irgendwelche Antworten finden, so können diese vielleicht zur Basis weiterer Schlüsse werden, besonders zu entstehungsgeschichtlichen und (bei ungeicherten Werken) die Echtheit betreffenden Fragen; doch sollen die letzteren in unserem Zusammenhang unerörtert bleiben. Da wir dem Problem der Entstehungsgeschichte für die M/Kl-Sonaten bei anderer Gelegenheit nachgegangen sind (wobei die eben erwähnte Hypothese älterer Triofassungen und ähnlicher ausführlich diskutiert wird<sup>5</sup>), wird es uns also besonders bei den beiden anderen Gruppen beschäftigen.


Es erscheint für diese Überlegungen notwendig, sich eingangs in einem prinzipiellen Punkt von W. Schrammek zu distanzieren, der den O-Sonaten eine wertvolle Studie gewidmet hat.<sup>6</sup> Schrammek sieht in dieser Werkgruppe das Endstadium von Bachs Sonatendenken; entscheidend hierfür ist ihm nicht einfach die Tatsache ihrer vergleichsweise späten Entstehung, sondern daß hier – seiner Auffassung nach – Bach einen letzten Schritt in einer Entwicklungslinie gegangen ist, die ihn im Triosatz gegenüber der zeitüblichen Ordnung, bei der dem Tasteninstrument eine von dessen drei Linien anvertraut wird, diesem zunächst zwei, nämlich in den M/Kl-Sonaten, dann aber in den O-Sonaten alle drei obligaten Stimmen übertragen läßt. Diese Konstatierung Schrammeks ist ein anschaulicher, ja faszinierender Beleg für Bachs Interesse für die Tasteninstrumente; sie läßt aber die eventuellen Beziehungen zwischen Besetzung und Satzstruktur – und damit ein zentrales Stilmoment – völlig außer acht. Die Untersuchung der M/Kl-Sonaten ergab, daß Bach hier im Gange der Arbeit von Triotranskriptionen und -nachbildungen allmählich zu ganz anderen Strukturtypen gelangt ist, deren Wesen in engem Zusammenhang mit der neuen Duobesetzung steht. So müssen wir also zum mindesten die Frage aufwerfen – und einem Bach gegenüber sind wir hierzu ganz einfach verpflichtet –, ob nicht auch bei anderen Sonatengruppen die spezifischen technischen und ausdrucksmäßigen Möglichkeiten der speziellen Besetzungstypen zu besonderen Ausprägungen der Grundidee der Sonate geführt haben. Natürlich können hierbei Entwicklungslinien von der einen zur anderen Gruppe oder innerhalb einer solchen laufen; es ist aber keineswegs selbstverständlich, daß ein neuer Typus eine geradlinige Weiterentwicklung bedeutet und daß der zeitlich späteste auch der entwicklungsmäßig avancierteste sein muß: er kann ebenso gut eine andersartige und selbständige Neukonzeption bedeuten. Andererseits darf jedoch die stilistische Bedeutung der Besetzung nicht verabsolutiert werden. Es sei hierbei nochmals kurz angedeutet, was ander-

<sup>5</sup> H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*. Uppsala 1966, S. 68 ff.

<sup>6</sup> W. Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Job. Seb. Bach*. In: BJ 1954, S. 7–28.

wärts<sup>7</sup> breiter ausgeführt wurde, nämlich daß wir in Bach in erster Linie den Meister musikalischer Ideen als solcher zu sehen haben; wie weitgehend er sich rein äußerlich auf Erfüllung erteilter Aufträge einstellt und wie stark er aus dem Geist jeweils verwendeter Klangmittel heraus erfinden und gestalten kann, so liegen in diesen Momenten nur selten entscheidende Kriterien. Wir dürfen keinen Augenblick vergessen, daß Bachs Musik Forderungen stellt, denen der Durchschnittshörer oder -interpret, zum mindesten seiner eigenen Zeit, kaum gewachsen war und daß er bei all der elementaren Klangmagie, die ihm zu Gebote stand, jederzeit bereit war, in einem Stück etwa die bewegliche und sensible Violine gegen das starre Cembalo oder die „mechanische“ Orgel auszutauschen. Er konnte das, weil ihm musikalische und insbesondere polyphone Ideen mehr bedeutet haben als ihre reale Darstellung. Für die wissenschaftliche Analyse bedeutet dies u. a., daß Schlüsse über Beziehungen zwischen Werkbesetzung und Satzstruktur nur mit großer Vorsicht gezogen werden dürfen, wie auch Begriffe wie „violinmäßig“, „orgelmäßig“ usw. gerade bei Bach äußerst vorsichtig anzuwenden sind und vor allem nie allein als Kriterien für die Feststellung primärer bzw. sekundärer Werkfassungen benutzt werden können; ihr Wert liegt hauptsächlich darin, daß sich durch sie gelegentlich mit Argumenten anderer Art unterbaute Schlüsse bestätigen.

V- und V/Kl-Sonaten sind normalerweise vier-, die O-Sonaten dagegen dreisätzig. Dies bedeutet indessen mehr, als daß Bach in den letzteren den langsamen Anfang „gestrichen“ hat: das erste Allegro der O-Sonaten hat grundsätzlich eine andere Formstruktur als das der beiden anderen Gruppen, und in gewissem Ausmaß gilt dies auch für den Finalsatz. Doch stoßen wir damit bereits auf die Notwendigkeit und zugleich die Problematik einer Typenbeschreibung der drei Sonatengruppen.

Bei der geringen Anzahl der V-Sonaten ist eine solche Beschreibung mit grundsätzlichen Schwierigkeiten verknüpft: Darf man als „typisch“ bezeichnen, was in zwei von drei Sonaten vorkommt? Sicherlich nur mit gewissen Vorbehalten. Besonders V/C, die dritte der V-Sonaten, nimmt in vielen Einzelheiten eine eigene Stellung ein. So ist bei ihr der erste Satz strukturell bedeutend klarer als bei den beiden anderen, und dies beruht sowohl auf der weitgehenden Beibehaltung des einfachen Grundmotivs  auf leicht erkennbaren Elementen von Imitatorik und Symmetrie wie auf einem deutlich gegliederten Formverlauf. Demgegenüber verzichten die beiden anderen Sätze auf motivgebundene Melodik und haben einen ausgesprochen rhapsodisch-improvisativen Grundcharakter; die Erregtheit ihrer jeweils monodisch geführten, von Einzeltönen, Akkorden oder auch innerhalb der Einstimmigkeit heraustretenden Sprungtönen gestützten Hauptlinie läßt in beiden das Moment geregelter Stimmigkeit stark in den Hintergrund treten. Auch ist der jeweils zugrunde liegende Formplan infolge der Unübersichtlichkeit der Melodik nur schwer erkennbar, obwohl in V/g ein-

<sup>7</sup> *Studien* . . . , S. 32f. und 190f.

deutig eine dreiteilig-symmetrische Anlage vorliegt (T. 14–22 entspricht 1–9, liegt aber eine Quint tiefer), während in V/a die harmonische Kadenzierung eine Zweiteilung (Dominanttonart in T. 12, Tonika in 21, mit melodischer Entsprechung der Abschlüsse und – nicht korrespondierenden – Zwischenschlüssen in T. 7 und 16 auf Tp bzw. S) erkennen läßt.<sup>8</sup>

Unterschiede vergleichbarer Art finden sich auch zwischen den jeweiligen ersten Allegrosätzen der V-Sonaten. Gemeinsam für alle drei ist die Anlage als „Tuttifuge“. Mit diesem Terminus bezeichnen wir Sätze, deren Formgrundriß sich mehr oder minder strikt an den des Vivaldischen Konzert Rondos anlehnt, wobei die Tutteile als Fugenexpositionen oder sonstige Fugenausschnitte geformt sind. Bach legt Allegrosätze in Konzerten nicht selten als Tuttifugen an (so etwa in den Finalsätzen der Brandenburgischen Konzerte Nr. 4 und 5 und im ersten Satz des Konzerts für zwei Violinen d-Moll); besonders oft verwendet er diesen Typus indessen in Sonaten. Beginnen wir auch hier mit der Betrachtung der C-Dur-Sonate, so weist ihre monumentale Fuge (354 Takte werden hier dem Spieler und dem Hörer zugemutet!) einen ebenso strikten wie leicht überschaubaren Aufbau auf: zwischen vier große Fugenabschnitte, von denen die beiden äußeren nach Konzerttuttiart miteinander identisch sind, während der zweite (T. 92 bis 165) Moll und Engführungen, der dritte (T. 201–245) die Umkehrung des Themas einführt, sind drei konzertante „Solo“-Teile eingeschoben, die der Fugenarbeit motorische Einstimmigkeit (abgesehen von den Orgelpunkten, über denen sich die Schlußsteigerungen der beiden späteren aufbauen) gegenüberstellen, wobei die beiden späteren Soloabschnitte, in denen jeweils im Verlauf das Hauptthema phantasiemäßig frei eingeführt wird, nahe miteinander verwandt sind. Gegenüber dieser betont rationalen Formanlage wirkt die der beiden anderen Fugen (Bach gebraucht ausdrücklich diese Bezeichnung) viel verwickelter und unübersichtlicher. Keiner von beiden eignet eine symmetrische Rahmenform; vor allem aber vollzieht sich in ihnen der Wechsel zwischen quasi Tutti- und Soloteilen nur gelegentlich in klarer Formabgrenzung, häufiger dagegen in unmerklichen Übergängen. Besonders eigentümlich berühren derartige Erscheinungen in der a-Moll-Fuge, da Bach hier den ersten Soloabschnitt (T. 45 ff.) nach einem Ganzschluß und mit den Mitteln von in Konzertsätzen üblichen Kontrastwirkungen einführt und ihn durch Kleinsymmetrien und Echowiederholungen aufs übersichtlichste gestaltet; im weiteren Verlauf des Satzes läßt er jedoch alle diese deutlich formbildenden Elemente fallen und kommt auf die Thematik dieses Soloabschnitts überhaupt nicht mehr zurück.

Erscheinen so die beiden ersten Sätze von V/C viel stärker einem rationalen Gestaltungswillen unterworfen als die der Werke in g- und a-Moll, so ist eine ähnliche Verschiedenheit auch bei den langsamen Mittelsätzen erkennbar; hier steht jedoch die Sonate in a-Moll auf der gleichen Seite wie

<sup>8</sup> Vgl. hierzu G. Hausswald, a. a. O., S. 310, der für diese Einleitungssätze „innerhalb der drei Sonaten eine Entwicklung“ konstatiert.

die in C-Dur. In diesen beiden Sonaten schreibt Bach jeweils einen ruhig-meditativen „Solo“-Satz mit kantilenenhafter, klar gegliederter Oberstimmenmelodie über continuomäßiger Unterstimme und baut ihn beides Mal – in V/a mit Wiederholungen beider Abschnitte – aus zwei bewegungsmäßig und melodisch einander nahestehenden Teilen (in V/C mit Untergliederung des zweiten und Coda) auf. Demgegenüber ist das Siciliano von V/g bedeutend komplizierter angelegt: das Stimmgewebe ist weitgehend dreistimmig (ohne eindeutige Dominanz einer einzelnen Stimme), wobei Unterstimme und Oberstimmenpaar ständig, aber unregelmäßig alternieren und dabei verschiedene Motive ausprägen; das der Unterstimme – das Hauptmotiv des Satzes – wandert im zweiten, teilweise durchführungsmäßigen Teil (T. 9–18; danach kurze Coda, die an den Anfang anknüpft) auf dem Höhepunkt T. 13 vorübergehend in die Oberstimme. Der ganze Satz ist trotz seines anmutigen und ruhig schwingenden Ansatzes bedeutend schwerer zugänglich als seine Entsprechungen in V/a und V/C.

Die Finalsätze sind im Gegensatz hierzu in sämtlichen drei Sonaten einander verhältnismäßig ähnlich. Ebenfalls in gemeinsamem Gegensatz zu allen übrigen Sätzen sind sie rein einstimmig, hauptsächlich oder gänzlich auf motorische Sechzehntelbewegung gestellt, gehen von einfacher Dreiklangs- oder Skalenmelodik allmählich zu angedeuteter Polyphonie über und sind ungefähr in der Art der meisten Suitensätze in zwei Reprisen angelegt. Die innere Spannung zwischen Perpetuum-mobile-Geläufigkeit und der durch die Scheinstimmtechnik bedingten linearen Komplikation verleiht ihnen ihr spezielles Gepräge.

Bei der Planung der drei V-Sonaten hat Bach sich anscheinend weitgehend von den ideellen Möglichkeiten des Instruments – was nicht dasselbe wie „Spielbarkeit“ oder „Klangschönheit“ bedeutet – leiten lassen. In der Mehrzahl der langsamen Sätze stellt er die melodische Expressivität des Geigentons in den Vordergrund; hierbei nutzt er in den Einleitungssätzen dessen Fähigkeit zur Darstellung hochgespannter innerer und äußerer Erregungsverläufe aus, während in den mittleren Sätzen vor allem das kantable Element zur Geltung kommt. Solomelodik, gestützt auf einzelne Begleittöne oder auch eine zusammenhängende Baßlinie, hier und da auch auf Akkorde, beherrscht vier Sätze, ausgeprägte Polyphonie nur zwei (V/C I, V/g III). Die langsamen Binnensätze sind ausdrucksmäßig bedeutend ruhiger und zurückhaltender als die einleitenden. Das erste Allegro wird nach der Tradition der Kirchensonate zur Fuge, doch belastet Bach den Geiger nicht den ganzen – regelmäßig sehr langen – Satz hindurch mit polyphonem und akkordlichem Spiel, sondern schaltet jeweils eine Anzahl auf schnelle und gleichmäßige Bewegung gegründete, überwiegend einstimmige Zwischenspielpartien ein, in denen das Thema gar nicht oder in frei-konzertanter Weise verarbeitet wird. Durch diese Kontrastierung gliedert sich der Satz in fugierte „Tutti“- und brillante „Solo“-Abschnitte, doch ist nur in der C-Dur-Fuge das Prinzip mit der gleichen Prägnanz wie in einem Konzertsatz mit Orchester durchgeführt. Demgegenüber sind die Finalsätze kürzer,

einfacher, als einzige konsequent einstimmig und ganz auf Entfaltung von leichter instrumentaler Beweglichkeit eingestellt.

Als Ganzes ist jede dieser Sonaten ein Werk, das durch seine beträchtlichen äußeren Dimensionen, seine Kompliziertheit und seine innere Hochspannung außergewöhnliche Forderungen an die Auffassungsgabe von Spieler und Hörer stellt; besonders erschwerend wirkt hierbei, daß der Satz, er sei nun akkordisch, in realer Polyphonie ausgeschrieben oder in der Einstimmigkeit polyphonieandeutend, im Erklingen meist nur eine Skizze des ideellen Organismus darstellt und darum vom Hörer eine ständige „synthetisierende“ Mitarbeit erfordert. Innerhalb dieser Grenzen hat Bach den eigentlichen Schwerpunkt jeweils auf das erste Satzpaar gelegt und danach die innere Spannung sukzessiv gemindert. Dies ist eine Verlaufskurve, die – besonders was die Auflockerung im Finalsatz betrifft – keineswegs nur bei ihm anzutreffen ist; in dieser Ausgeprägtheit kommt sie jedoch bei ihm selbst, wenigstens in viersätzigen Sonaten, sonst nicht vor. Möglicherweise kommt in ihr eine Absicht des Komponisten zum Ausdruck, dem durchschnittlichen musikalischen Auffassungsvermögen trotz allem ein wenig entgegenzukommen, wie grandios unbekümmert die drei Sonaten auch sonst in dieser Beziehung geschrieben sein mögen.

In welcher Ordnungsfolge sie entstanden sind, wissen wir nicht, aber es ist denkbar, daß ihre Anordnung in Bachs Autograph (wo allerdings jeder Sonate eine Partita folgt) ihrer Entstehungsreihenfolge entspricht: in der g-Moll-Sonate erscheinen, im ganzen gesehen, die ungeheuren inneren Triebkräfte am wenigsten, in der C-Dur-Sonate am meisten durch rationale Ordnungsprinzipien gebändigt. Eine solche Entstehungsfolge entspräche nicht nur einem allgemeinen menschlichen Entwicklungsgesetz, sondern auch, soweit wir sehen können, Bachs individueller Entwicklung.<sup>9</sup>

Wenden wir uns nun den V/Kl-Sonaten BWV 1014–1019 zu, so betrachten wir als „Gruppe“ hier nicht die Gesamtheit der sechs Sonaten, sondern nur die ersten fünf. Sie sind sämtlich viersätzig, während Nr. 6 (in G-Dur) aus fünf Sätzen besteht. Die Sonderstellung dieser Sonate liegt jedoch nicht allein hierin. Als einzige der V/Kl-Reihe existiert sie in mehreren, stark voneinander abweichenden Fassungen, und zwar insgesamt drei, denen nur die

<sup>9</sup> Vgl. hierzu NBA VI/1, Kritischer Bericht, von G. Hausswald (und R. Gerber), Kassel usw. 1958, S. 62: „Die aus den Quellen sich ergebende Einzelüberlieferung . . . läßt vermuten, daß zumindest verschiedene Schichten der Entstehung . . . bestanden haben mögen, deren Festlegung, Ordnung und zyklisch-systematische Anlage 1720 in Köthen erfolgte, während die frühesten Spuren der Konzeption oder Anregungen dazu in Bachs Weimarer Zeit zu suchen sein dürften.“ – Hausswald (*Zur Stilistik* . . . , S. 310) versucht einen von Sonate zu Sonate fortschreitenden „Abbau der kirchentonartigen Beziehungen zugunsten eines reinen Dur-Moll-Prinzips“ darzutun (Nr. 1: „ . . . Charakter einer ursprünglich dorisch empfundenen Musik“; Nr. 2: „ . . . prägt ausgesprochen äolischen Charakter aus . . .“; Nr. 3: „ . . . in reinem Dur . . .“), bleibt aber einen genaueren Beweis hierfür schuldig.

beiden ersten Sätze durchgehend gemeinsam sind. In zwei dieser Fassungen (A und B der mutmaßlichen chronologischen Folge) ist der letzte Satz die Wiederholung des ersten, in A und C ist je ein Satz ein Solostück für Klavier, A enthält weiter einen zweistimmigen Satz für Violine und Baß (Continuo oder Streichbaß?); A ist sechssätzig mit zwei tanzartigen Sätzen, die auch in der Cembalopartita e-Moll vorkommen, während B (fünfsätzig) als mittleren Satz die Instrumentalbearbeitung einer Kantatenarie enthält. Es ist also nicht notwendig, auf stilistische und satztechnische Einzelheiten einzugehen, um die Sonderstellung dieser Sonate, die wenigstens in ihren beiden früheren Fassungen vor den übrigen entstanden sein dürfte, darzutun.<sup>10</sup>

Daß Bach diese Sonaten und besonders Nr. 1–5 als Einheit gedacht hat, beweist nicht, daß ein solcher Plan von Anfang an vorhanden war; im Gegenteil ist wahrscheinlich, daß die Komposition dieser Sonatengruppe nur das Endglied einer Entwicklung in Bachs Sonatenschaffen darstellt, bei der die Sonate für ein Melodieinstrument und obligates Klavier allmählich ihrem Ursprung in der für Duobesetzung transkribierten Triosonate (so wie er nachweislich bei der Gambesonate G-Dur, voraussichtlich aber fast überall in den Sonaten für Flöte bzw. Gambe mit obligatem Cembalo vorliegt) entwuchs und – auf jeden Fall bei der Mehrzahl der langsamen Sätze der ersten fünf V/Kl-Sonaten – zur genuinen Duokomposition wurde. Für die V/Kl-Allegrosätze ist ein sicherer Nachweis, inwieweit sie Originale (doch überwiegend nach Trioart) bzw. Transkriptionen darstellen, nicht möglich; voraussichtlich enthalten sie wenigstens einzelne Transkriptionen, so wie es auch als sehr wahrscheinlich gelten kann, daß der langsame Mittelsatz von V/Kl/E einem Trio oder einem Konzert mit zwei Violinen entstammt. Zum ältesten Bestand dieses Sonatenkomplexes dürften die Nummern 6 und 2 (G-Dur, A-Dur), zum spätest entstandenen 4 und 5 (c-Moll, f-Moll; bei der letzteren ist jedoch der dritte Satz Umarbeitung einer relativ frühen Komposition) gehören.

Suchen wir auch hier nach Bachs eigentlicher Konzeption, so ist allgemein zu sagen, daß Dreistimmigkeit überwiegt; Bach strukturiert diese jedoch in sehr verschiedener Weise. Da der Baß auf dem Cembalo ebenso beweglich wie der Diskant ist und die drei Stimmen völlig unabhängig voneinander sind, steht einer reichen polyphonen Entfaltung hier kein spieltechnisches Hindernis im Weg; Bach macht infolgedessen in sämtlichen Allegrosätzen vom Fugenprinzip Gebrauch, wenn auch in verschiedener Weise (vgl. weiter unten). Eine solche strukturelle Einheitlichkeit sämtlicher Stimmen ist den langsamen Sätzen dagegen größtenteils fremd; Formen von Durchimitation treffen wir außer in den drei kurzen langsamen Sätzen der verschiedenen Fassungen von Nr. 6 lediglich in A I, also vorwiegend oder aus-

<sup>10</sup> Näheres hierzu siehe *Zur Problematik . . .* Zu allen sonstigen Fragen der V/Kl- und im weiteren der M/Kl-Sonaten vgl. *Studien . . .*; im Hinblick auf diese Arbeit kann hier eine Reihe von Momenten summarisch behandelt werden.

schließlich in relativ früh komponierten Stücken. Der Baß wird in langsamen Sätzen gewöhnlich *continuumäßig* behandelt, wobei er eigene Thematik entwickelt (h I; teilweise mit Ostinatoeinschlag) oder *ostinatomäßig* gestaltet (h III, E III, c III) sein kann. Der Diskant des Cembaloparts kann gegenüber beiden anderen Stimmen strukturell selbständig (c I, c III, E I; im letzteren Fall ist er selbst dreistimmig) oder aber mit dem Baß materialverwandt sein (rein figurativ in f III, dreistimmige Imitatorik des Klavierparts in f I); nur ausnahmsweise ist er mit der Violinstimme verwandt (auf gleicher Ebene in A III und E III; untergeordnet in h III) oder tritt im Laufe des Satzes in Beziehung zu dieser (h I, auch f I). In der Mehrzahl dieser Sätze stellt der Klavierpart, unabhängig davon, ob seine Stimmen strukturell einheitlich sind oder nicht, ein obligates Akkompagnement dar; in h I und f I wächst er hierüber hinaus zum selbständigen Partner im Duo mit der Violine.

Weder hinsichtlich der Stimmstruktur noch der Form läßt sich eine klare Trennung zwischen ersten und mittleren langsamen Sätzen durchführen. Die Formverläufe sind sehr verschiedenartig und entziehen sich einer generellen Beschreibung; verhältnismäßig häufig ist indessen, daß der Schluß des ganzen Satzes – eventuell vor einer Coda – einen Teilschluß innerhalb des Satzes wiederaufgreift, dies jedoch nicht nur in zweiteiligen Formanlagen (vgl. z. B. f I). Die Anwendung neuartiger, vom Triosatz unabhängiger Satztechniken ist ziemlich gleichmäßig auf erste und mittlere Sätze verteilt. Von dem ausgeprägten Übergewicht des einleitenden langsamen Satzes über den mittleren, das die V-Sonaten so stark kennzeichnet, ist hier kaum die Rede; es existiert zwar in den Sonaten in h und f, doch hat Bach in der letztgenannten, wo dem ersten Satz nach Länge und Ausdrucksgehalt ein besonders schweres Gewicht zukommt, sichtlich nach einem Ausgleich zwischen den beiden Werkhälften gesucht und darum das erste Allegro in der „leichten“ Zweireisenform geschrieben, was einmalig in den V/Kl-Sonaten ist. In den Sonaten in E, A und c ist demgegenüber der mittlere langsame Satz dem einleitenden an Bedeutung durchaus gleich-, in den beiden letzteren eventuell sogar überzuordnen.

Die Allegrosätze sind, wie bereits erwähnt, ausnahmslos fugiert, wobei Bach regelmäßig den ersten als Tuttifuge aufbaut. Nur in V/Kl/f ist es – wohl aus der obengenannten Ursache – der zweite, während in V/Kl/E beide Allegros Tuttifugen sind. In der großformal ganz für sich stehenden G-Dur-Sonate folgt das erste Allegro (an erster Stelle im ganzen Werk) einem etwas abweichenden Gestaltungsprinzip, ist jedoch ein ausgesprochenes Konzertallegro mit *da capo*; der Finalsatz der Letztversion ist eine „normale“ Tuttifuge. Die Tuttifugen sind überwiegend *Da-capo*-Sätze oder stehen dieser Form nahe. Die Fugentechnik ist meistens intensiv polyphon, u. a. mit melodisch ausgeprägten Kontrasubjekten, verzichtet aber fast völlig auf spezielle kontrapunktische Kunstgriffe. Die solomäßigen Abschnitte heben sich, obwohl auch sie dreistimmig sind, fakturmäßig und formal meistens deutlich von den fugierten Teilen ab und unterscheiden sich auch aus-

drucksmäßig wesentlich von diesen, sei es nun, daß sie lyrisch-kantabel gehalten sind wie in E II, spielerisch-bewegt wie in A II oder nur allgemein entspannt wie in einigen anderen Sätzen. Die Soloabschnitte (deren Thematik auch, wie in c II und G V, dialogisch sein kann) haben im Gegensatz zu den V-Sonaten immer gemeinsames thematisches Material; normalerweise sind es zwei, die sich voneinander vor allem durch Austausch der Oberstimmen und Tonartwechsel unterscheiden. Quasi-Tuttieinwürfe des Hauptthemas kommen regelmäßig vor. Die Fugenthemen als solche sind länger als in den V-Sonaten und vor allem in viel höherem Grade als diese „Charakterthemen“ (nach H. Besslers Terminologie<sup>11</sup>); als Ganzes sind die Fugensätze bedeutend kürzer als in den V-Sonaten und von klarem Aufbau, wenn auch – trotz der häufigen Da-capo-Form – das rationale Moment nirgends so stark betont erscheint wie in der Fuge von V/C.

Die vier übrigen Allegrosätze (drei davon Finales) vereinen fugale Technik mit Zweireisenform ungefähr in der Art fugierter Giguen, machen auch in h IV und c IV im zweiten Teil Gebrauch von der Umkehrung des Themas. Eigenartig ist der Satz f II; zwar ist er als leichteres Gegengewicht zu dem ungewöhnlich langen und lamentösen einleitenden Largo gedacht, was sich nicht nur in der suitensatzmäßigen Gesamtform, sondern auch in der Einführung eines spielerisch-graziösen Seitenthemas (T. 16) ausprägt, doch wünschte Bach sichtlich, ihm etwas von der Bedeutsamkeit eines ersten Allegros zu bewahren, gab ihm darum ein viel gewichtigeres Hauptthema als anderen Zweireisensätzen und führte – auch dies wieder eine Ausnahme – das Thema zu Beginn der zweiten Reprise sofort wieder ein, wenn auch rein technisch als Kontrapunkt zu einem neueingeführten Thema. (Entsprechend komplex ist auch der Charakter der abschließenden Tutti-fuge: sie ist kurz und finalmäßig leichtbeweglich, aber nicht heiter-entspannt, sondern von febriler Unrast; mit ihrer Erregtheit und Affekterfülltheit sprengt sie den Rahmen des „normalen“ Finales, kommt aber dadurch an Bedeutsamkeit den übrigen Sätzen dieser wohl eigenartigsten unter Bachs V/Kl-Sonaten gleich.)

Die Veränderung der spiel- und satztechnischen Gegebenheiten wie auch der Übergang von im eigentlichen Sinne solistischer zu Ensemblemusik führte also Bach, als er sich von der Komposition für Solovioline der für Melodieinstrument und obligates Klavier zuwandte und hier eine für ihn endgültige Form in den V/Kl-Sonaten fand, zu einer in vielen Stücken andersartigen Verwirklichung der Sonatenidee. Geblieben ist vor allem das Da-chiesa-Konzept und die Tutti-fuge, diese nun in definitiver Ausprägung. Neu ist eine vergleichsweise moderate Gesamthaltung: während die besetzungsmäßige Exklusivität und spielmäßige Ungebundenheit der V-Sonaten zum quasi-improvisatorischen Rubatostil der einleitenden Sätze, zu den enormen Dimensionen der Fugen, zu rücksichtslosen spieltechnischen An-

<sup>11</sup> Vgl. H. Bessler, *Bach als Wegbereiter*. In: AfMw 12, 1955, S. 1–39.



forderungen und zu einer gewissen Nonchalance gegenüber dem Gleichgewicht in der Gesamtform führte, sind die rein spieltechnischen Anforderungen in den V/Kl-Sonaten bedeutend gemäßiger (höchster Violinton  $e^3$  gegenüber  $g^3$  in den V-Sonaten; starkes Zurücktreten des Akkordspiels), wenn auch weiterhin beträchtlich, die äußeren Ausmaße der Sätze im allgemeinen dem Zeitüblichen angenähert und die einzelnen Sonaten in der Gesamtform gut balanciert. In der Satz- und Spieltechnik nutzte Bach sowohl die Ungebundenheit und Beweglichkeit der Einzelstimmen wie den Kontrast zwischen Melodie- und Akkordinstrument weitgehend und, was den zweiten Punkt betrifft, in gänzlich neuartiger Weise aus. Spezifisch Geigen- bzw. Klaviermäßiges prägt sich in gewissem Ausmaß in den langsamen Sätzen von ausgesprochenem Solocharakter aus; im großen ganzen erscheint die Erfindung eher vom Melodie- als vom Klavierinstrument her inspiriert. Das rationale Element tritt im Aufbau der Strukturen bedeutend stärker hervor: in der Anwendung des Fugenprinzips auf alle Allegrosätze, in der klaren Durchformung der Tuttifuge unter häufiger Anwendung der Da-capo-Ordnung, in der Verwendung von Ostinatobässen in mittleren langsamen Sätzen (dies letztere Moment gleichzeitig ein weiteres Zeichen der Annäherung an das Instrumentalkonzert). Zugleich haben Thematik und Affektgestaltung der einzelnen Sätze an Schärfe des Profils und vertieftem individuellem Ausdruck, insbesondere die langsamen Sätze an gemüthafter Intimität gewonnen; in dieser Hinsicht stehen die V/Kl-Sonaten den reifsten Teilen des ersten Wohltemperierten Klaviers nahe.

In der dritten Werkgruppe, den Orgelsonaten, näherte sich Bach dem Konzert noch mehr, indem er vor allem die Satzzahl auf drei festlegte. Suchen wir auch hier einen Grundtypus zu bestimmen, so müssen wir uns klar machen, daß, wenn Bach (über die Satzzahl hinaus) überhaupt zu einem solchen gekommen ist, dieser sich gerade hier erst im Verlauf der Komposition bzw. Zusammenstellung des Opus herausgebildet haben dürfte, denn er hat hier in nicht unerheblichem Ausmaß kompilatorisch gearbeitet. Dies letztere ist an sich keine neue Erkenntnis, sondern bereits von W. Emery herausgestellt worden<sup>12</sup>; es geht deutlich daraus hervor, daß gewisse Sätze auch schon früher, einzeln oder im Zusammenhang von Orgelpräludien und -fugen, vorkommen, und vor allem, daß O/e I einer Kantate von 1723 entnommen ist, wo der Satz als instrumentales Trio erscheint. Da Emery keinen Einzelnachweis seiner Vermutungen unternimmt, muß die Weiterarbeit an diesem Punkt einsetzen; ein eigenständiger Typus der O-Sonate dürfte sich ja erst da ausgebildet haben, wo die Kompilation aufhörte. Wie es sich hier-

<sup>12</sup> W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works. Books IV-V. Six Sonatas* . . . London 1957, S. 195: "Forkel's statement should be taken in the sense that the Sonatas were compiled for Friedemann - partly from detached instrumental or organ trios that happened to be available, partly from new material composed expressly for the organ and for Friedemann."

mit nun im einzelnen verhält, wird sich wohl nicht überall erhellen lassen, kann aber in günstigen Fällen durch vergleichende Analysen oder aus technischen Einzelheiten, die auf Transkription hindeuten, erschlossen werden. Hat Bach aus anderen Besetzungen für Orgel übertragen, so konnte es natürlich hier und da notwendig werden, wegen gewisser Tastaturumfangs-begrenzungen oder mit Rücksicht auf die Pedalapplikatur Änderungen vorzunehmen. Dies berechtigt indessen nicht dazu, jede Umlegung einer Melodieführung innerhalb eines Stückes als Folge einer Transkription anzusehen; auch bei einer Originalkomposition für Orgel kann ein Thema oder eine Figur im Verlauf des Stückes bei transponierter Wiederholung in eine Grenzlage rücken, die eine Melodieknickung oder ähnliches notwendig macht. Fälle dieser Art müssen also vorsichtig geprüft werden; prinzipiell scheint es uns besonders wichtig, zwischen Melodieumlegungen bereits bei der Exposition eines Themas und bei späteren Wiederholungen zu unterscheiden<sup>13</sup>; zweifellos liegt bei Fällen der ersteren Art die Möglichkeit einer Transkription näher als bei letzteren.

Klotz<sup>14</sup> und Emery<sup>15</sup> haben eine Anzahl solcher Umlegungen aufgewiesen und zu erklären gesucht. Es handelt sich dabei jedoch nur um relativ wenige Fälle, denen wir zwar noch den einen oder anderen hinzufügen können, doch ohne damit das Gesamtbild zu verändern. Für die Entstehungsgeschichte der O-Sonaten sind diese Eingriffe nur ausnahmsweise aufschlußreich, wenn man sie nicht negativ auswerten, d. h. aus ihrer geringen Anzahl schließen will, daß diese Sonaten größtenteils wirklich ursprünglich für Orgel konzipiert sind – auch in solchen Fällen, wo die thematische und satztechnische Struktur einzelner Sätze (wie z. B. C II oder G I) andere Vermutungen nahelegen könnte.

Ansätze zu einer solchen Bestimmung des Grundtypus der O-Sonaten hat schon Schrammek gemacht, indem er<sup>16</sup> ihre „formalen Besonderheiten“ in drei Punkten zusammenfaßte. Im ersten umschreibt er ihren allgemeinen Aufbau als Verknüpfung der Corellischen „Trio-sonatentechnik“ mit der Vivaldischen „Konzertform“. Der zweite Punkt betrifft die Ecksätze: sie sind „in der Mehrzahl dreiteilig: die Außenteile entsprechen einander und stehen in ihrer einfachen und wohlgeordneten Anlage (häufig mit thematischer Arbeit) in starkem Gegensatz zu den dramatischen Mittelteilen mit durchführungsartigem Charakter. Die Mittelteile sind in ihrem Aufbau sowohl durch die Mittelteile der Da-capo-Arien beeinflußt als auch aus der Zusammenhang der mittleren Tutti- und Solostellen der Konzertform zu einer Einheit entstanden zu denken. Der durchführungsartige Charakter entsteht vor allem aus der Spannung zwischen zwei kontrastierenden Themen, die in den meisten Ecksätzen klar hervortreten und im Mittelteil ver-

<sup>13</sup> Vgl. hierzu die Analyse von V/Kl/E III, *Studien* . . ., S. 137 ff.

<sup>14</sup> H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*. In: *Mf* 3, 1950, S. 189–203, s. S. 189 f.

<sup>15</sup> W. Emery, a. a. O., S. 194.

<sup>16</sup> A. a. O., S. 26.

arbeitet werden. Es ergibt sich im Mittelteil eine Erhöhung der kontrapunktischen Satzkunst und des harmonischen Reichtums.“ Dieser relativ ausführlichen Charakteristik folgt als dritter Punkt eine um so kürzere der langsamen Sätze: sie sind „ausdrucksvolle Stücke im kunstvollen polyphonen Satz, jedoch ohne dramatische Verdichtung des Mittelteils. Sie stehen in starkem Kontrast zu den Ecksätzen“. Im ganzen sind diese Feststellungen überzeugend, wenn auch in mancher Hinsicht etwas zu summarisch (und im zweiten Punkt wohl auch zu stark von Schrammeks, a. a. O., S. 27, ausgesprochener Ansicht geprägt, Bach nehme in diesen Sonaten „wesentliche Merkmale der späteren klassischen Wiener Schule voraus“). Punkt 3 deutet in seiner Kürze auf die Schwierigkeit einer allgemeinen Bestimmung der langsamen Sätze hin; durch seine kategorische Konstatierung „des Mittelteils“ erweckt er außerdem die Vorstellung, alle langsamen Sätze seien dreiteilig, was Schrammek selbst an anderen Stellen seines Aufsatzes (vgl. S. 14f. und 24f.) korrekter darstellt. Wir kommen auf diese Frage noch zurück.

Beginnen wir nun unsere Einzeluntersuchung, und zwar mit den Allegrosätzen, die hier ja zum wenigsten quantitativ im Vordergrund stehen, so treten beim Suchen nach gemeinsamen Aufbaumerkmalen die drei Sonaten O/c, O/C und O/G (Nr. 2, 5 und 6) deutlich hervor. Überall ist hier das konzertmäßige Moment stark betont. In den ersten Sätzen wird zu Beginn der festliche Tutticharakter durch Parallelführung (O/c), rhythmische und harmonische Zusammenfassung (O/C) oder Unisonoführung (O/G) der Stimmen und straffe und klare Melodik herausgestellt; die zentrale Thematik gründet sich nirgends – oder, wie in O/G, höchstens in Details – auf Imitatorik. Das quasisolistische Moment tritt entweder direkt nach einem kurzen Tuttithema hervor (O/c, O/G) oder beschränkt sich auf den eigentlichen Mittelteil des Satzes, was kürzere Soloeinschläge in den beiden Eckteilen nicht ausschließt (O/C; vgl. hierzu etwa die Anlage des ersten Satzes im Brandenburgischen Konzert Nr. 4). Der Baß hat überall reine Continuo-funktion und beteiligt sich nirgendwo an thematischer oder imitativer Arbeit. In allen drei Fällen sind Beginn und Schluß des Satzes identisch.

Verhältnismäßig am nächsten dieser Satzgruppe steht O/d (Nr. 3) I mit seiner strikten Da-capo-Anlage und einer Formstruktur, die als Konzertsatz wenigstens aufgefaßt werden kann; die quasisolistischen Episoden umfassen dann die im wesentlichen gleichen Abschnitte T. 48–60 und 77–92, während der Rest des Mittelteils aus – teilweise stark umgruppiertem – Material des Hauptteils (doch ohne den Beginn des Hauptthemas) besteht. Der Tuttiteil gründet sich indessen auf ein weitgedehnt kantables, im Tempo (Andante!) und Affekt gedämpftes und in den Oberstimmen imitativ eingeführtes Thema, weitab von der musikantischen Kraftgeste der obengenannten drei Hauptthemen, und von einem charaktermäßigen Kontrast zwischen Tutti und Solo kann kaum die Rede sein; bezeichnend für diese Einheitlichkeit ist, wie unmerklich die Soloepisoden jeweils in den Tuttiteil zurückleiten. Nicht zu verkennen ist, daß sich in manchen der angeführten Teil-

züge das Modell der Tuttifuge, so wie es in den V/Kl-Sonaten in Erscheinung trat, ausprägt.

In gewissem Ausmaß ist auch O/Es (Nr. 1) I als Konzertallegro geprägt<sup>17</sup> – mit einem größeren, wiederum als Fugenexposition der Oberstimmen gebildeten Eröffnungstutti T. 1–11, dessen Fortspinnung und Schlußsinsatz den Satz beschließen (T. 53–58) wie auch ein Zwischenritornell bilden (31–36), das letztere in gewisser Hinsicht Fortsetzung des Ritornells 22–28. Auch hier bilden Tutti- und Soloteile keinerlei strukturellen oder charaktermäßigen Kontrast, zumal das Hauptthema bzw. sein Kopfmotiv beide beherrscht (es dringt auch, im Tutti-Teil wenigstens andeutungsweise, in den Baß ein); dieses letztere Moment hat eine so zentrale Bedeutung, daß man den Satz als Invention – im Bachschen Sinne – im Formgehäuse eines Konzertallegros ansprechen könnte. – Ganz abseits von der Konzertform steht der aus einer Kantatensinfonia abgeleitete Satz O/e (Nr. 4) I, der – nach kurzer Adagioeinleitung – völlig auf die oberstimmenimitative Bearbeitung eines Themas und seines Kontrapunkts gestellt ist.

Bilden so die ersten Sätze von O/c, O/C und O/G eine Gruppe für sich (eventuell mit O/d I als Grenzfall), so dürfte es kaum auf Zufall beruhen, daß für die zugehörigen letzten Sätze Entsprechendes gilt. Alle drei sind nämlich Tuttifugen mit klar ausgeprägten Soloteilen, teilweise da-capomäßigen Schlußritornellen und – in O/C allerdings, wohl aus spieltechnischen Gründen, nur durch den Themenkopf – in die Fugenarbeit einbezogenem Baß (dies letztere ist beim Gebrauch des Terminus Fuge eigentlich selbstverständlich und wird nur angeführt, da Schrammek auch Stücke mit fugierten Oberstimmen und unthematischem Baß als Fugen bezeichnet); aufbaumäßig entsprechen sie weitgehend denen der V/Kl-Sonaten (vgl. weiter oben), wobei O/C mit seiner starken Betonung der eigentlichen Fugenarbeit wiederum die stärksten Abweichungen aufweist.

Wieder steht O/d III dieser Satzgruppe relativ nahe; auch dieser Satz ist ein Konzertallegro (mit striktem da capo) und fugenähnlichen Tutti-Teilen, jedoch bei unthematischem continuomäßigem Baß. Auch hier – wie in O/d I – ist der charaktermäßige Gegensatz zwischen Tutti- und Soloabschnitten vergleichsweise schwach ausgeprägt, oder vielmehr: der Zwischen-Teil hat kein markantes thematisches Profil, Bach verzichtet hier auch ausnahmsweise auf den sonst in derartigen Sätzen eingebauten zweimaligen Vortrag des Solothemas bzw. der Solothemagruppe und bringt statt dessen mehrere thematische Ideen.

O/e III ist eine „normale“ Fuge mit verhältnismäßig kurzen, von den Durchführungsteilen nur wenig abgehobenen Zwischenspielen; eine leise Beziehung zum Konzertallegro ist gleichwohl auch hier unverkennbar, insofern von den drei Themadurchführungen die mittlere unvollständig und daher kürzer ist, während die beiden äußeren verlaufsmäßig einander ent-

<sup>17</sup> Schrammek (a. a. O., S. 15) konstatiert „trotz der herrschenden Zweiteiligkeit das Streben nach einer abrundenden Reprisenbildung“.

sprechen (die letzte beginnt doch in der Subdominanttonart) und dadurch eine dem Tuttiritornell etwas ähnliche Funktion ausüben.

O/Es III schließlich ist nach dem Modell der fugierten Gigue in zwei Reprisen angelegt, deren zweite mit der Umkehrung des Themas beginnt. Beide sind genau gleichlang. Wenn Schrammek, der dies bereits festgestellt hat, den zweiten Teil als „die Wiederholung des ersten, jedoch mit vertauschten und umgekehrten Oberstimmen“ beschreibt (a. a. O., S. 15), so ist dies hinsichtlich des Umkehrungsmomentes zu summarisch. Es trifft zunächst für die zehn Expositionstakte zu; in den beiden folgenden haben die Sechzehntel die gleiche Bewegungsrichtung wie im ersten Teil, T. 13–14 (der zweiten Reprise) sind wieder Umkehrungstakte, der ganze Rest aber, d. h. T. 15–32, also der größte Teil des Entwicklungsabschnitts samt der Schlußstabilisierung, ist eine reine Wiederholung auf der Unterquinte, wenn auch „mit vertauschten Oberstimmen“. Mit diesem eigentümlichen Formverlauf dürfte O/Es III ziemlich einzig unter Bachschen Zweireprisesätzen dastehen, und die Frage liegt nahe, ob nicht diese demonstrative Geordnetheit, die noch dazu so beschaffen ist, daß sie sowohl lesend wie hörend leicht zu erkennen ist, einer gewissen lehrhaften Absicht entspringt und damit ein Seitenstück zu dem inventionsmäßigen ersten Satz bildet. Forkel hat seine Behauptung, die O-Sonaten seien für Friedemann geschrieben, sicher nicht aus der Luft gegriffen, aber es ist schwer, sich vorzustellen, daß dies Bachs ausschließliche Absicht gewesen sei, sowenig wie er damals, als er dem Kind Friedemann Inventionen, Sinfonien und „wohltemperierte“ Präludien ins Klavierbuch geschrieben hatte, nur an diesen Verwendungszweck gedacht haben dürfte. Die Sammlung der sechs O-Sonaten war, wenn auch für Friedemann niedergeschrieben, sicherlich für weitere Verbreitung wenigstens in Bachs Schülerkreis bestimmt, und ihr Inhalt wirkt primär mehr konzertant als didaktisch (daß sie für Orgel gedacht waren, nicht für häusliche Übungen am Pedalklavier, wie Griepenkerl, Spitta und Schweitzer geglaubt hatten, haben Klotz, Schrammek und Emery überzeugend dargetan). In dieser Hinsicht scheinen die Ecksätze von O/Es eine Sonderstellung einzunehmen – sollten vielleicht gerade diese Stücke dem Orgelanfänger Friedemann zugeordnet gewesen sein? Daß Bach sie anscheinend als speziell zusammengehörig betrachtet hat, geht auch aus ihrer thematischen Verwandtschaft hervor, die – ohne Gegenstück in den übrigen O-Sonaten – kaum rein zufälliger Art sein dürfte (siehe Beispiel 1).

Wie aus dem oben Dargestellten hervorgeht, hebt sich also aus dem Gesamtkomplex der Außensätze eine einheitliche Gruppe heraus, die O/c, O/C und O/G umfaßt: in diesen drei Werken, und nur in ihnen, sind beide Ecksätze eindeutig als Konzertallegros mit klar herausgehobenen Soloabschnitten aufgebaut, der erste jeweils mit lapidarer, nicht-imitativer Tuttithematik, der Finalsatz als Tuttifuge. Hierin dürfen wir also voraussichtlich Bachs eigentliche Idee vom Wesen solcher Ecksätze erblicken. Sie unterscheidet sich nachdrücklich von der weiter oben für die Allegrosätze in den V- bzw. V/Kl-Sonaten aufgewiesenen. Offensichtlich fand Bach es am besten, eine

dreisätzliche Sonate mit der Wucht eines unisonen oder homophonen Konzertthemas zu beginnen; das Konzept der Tutti-fuge bedeutete ihm andererseits aber so viel, daß er dann das Finale regelmäßig als solche gestaltete (wir erinnern uns in diesem Zusammenhang daran, daß auch in Bachs Konzerten Tutti-fugen fast ausnahmslos in Finalsätzen vorkommen).

Bei den langsamen Mittelsätzen ist die Lage eine andere. Gemeinsam für sämtliche ist die satztechnische Anlage als (meist imitativer) Oberstimmendialog über continuoartigem, nichtthematischem oder höchstens themandeutendem (O/Es) Baß. Beide Oberstimmen sind konsequent gleichartig und gleichwertig behandelt; von der spieltechnisch naheliegenden Möglichkeit, einen langsamen Satz als expressives Solostück mit individualisierter und obligater Begleitung anzulegen, wie er es so oft in den V/Kl-Sonaten und einmal, wenn auch mit weniger ausgeprägten Mittelstimmen, im Rahmen seines Orgelschaffens verwirklicht hatte (Toccatà C-Dur, BWV 564), hat Bach hier nirgends Gebrauch gemacht, anscheinend, weil er – aus didaktischen oder rein stilistischen Gründen – nicht vom strikten Triosatz abgehen wollte. Darüber hinaus haben auch hier wieder drei Werke einen gleichartigen Formaufbau, nämlich in zwei Reprisen mit jeweils einander entsprechenden Schlüssen; doch umfaßt diese Gruppe überwiegend andere Sonaten als die oben beschriebene der gleichartigen Ecksätze: hier handelt es sich um O/Es, O/d und O/G. Von den übrigen langsamen Sätzen hat der in O/C eindeutig Da-capo-Form (mit dem Hauptsatz – in der Paralleltonart – auch inmitten des Satzes, so daß eine den Allegrosätzen nahestehende Gesamtform entsteht), während der in O/e zweiteilig ohne Wiederholungen ist, jedoch, da von den zwei zu Beginn des Satzes aufeinanderfolgenden Themavorträgen im zweiten Teil der zweite ans Ende verlegt ist, auch hier mit einem gewissen Einschlag von Dreiteiligkeit und da capo. Der Mittelsatz von O/c steht ganz für sich und soll etwas später besprochen werden.

Eigenartig ist nun (und auch schon von Schrammek, a. a. O., S. 24f., im wesentlichen festgestellt), daß auch in den Zweireprisensätzen ein Moment der Dreiteiligkeit mehr oder minder nachdrücklich hervortritt. Am deutlichsten ist dies in O/G, wo in der zweiten Reprise auf einen achttaktigen Zwischenteil in T. 25–40 eine komplette, nur durch Oberstimm-tausch und Unterquinttransposition veränderte Wiederholung der ersten folgt. Fast genau das gleiche gilt für O/Es, nur sind hier die Einzelteile der ersten Reprise bei der in T. 17 beginnenden Wiederholung teilweise umgestellt und hier und da verändert. Und auch in O/d II enthält die zweite Reprise ab T. 21 eine Wiederholung der ersten, doch kompliziert sich hier der Verlauf dadurch, daß der Zwischenteil (T. 9–20) den gleichen Anfang wie der Hauptteil hat und daß die Hauptteilwiederholung sich zunächst (bis T. 24) an den Zwischenteil anschließt und erst danach wieder – in T. 25–28 mit einer modulatorischen Ausweitung – in den Fortgang der ersten Reprise einlenkt. Derartige, in Zweireprisensätze eingebaute dreiteilige Formanlagen sind bei Bach sonst selten; daß sie hier in drei Sonaten auftreten, weist auf eine bestimmte Gestaltungsidee auch für die langsamen Sätze der O-So-

naten hin. Ausdrücklich sei hierbei bemerkt, daß keiner dieser Zweireprisensätze und ebensowenig O/e II die Andeutung eines Tutti-Sologegensatzes enthält (nur bei O/d II könnte dies eventuell angenommen werden – aber gerade hier wissen wir durch die Aufnahme dieses Satzes in das Tripelkonzert a-Moll, daß Bach ihn als reines Solistenensemble gedacht hat); ihre komplizierte Kantabilität weist sie eindeutig auf die Soloseite. Dies gilt auch, trotz der oben skizzierten abweichenden Gesamtform, für O/C II.

Das Largo in O/c steht den übrigen langsamen Sätzen zwar hinsichtlich der Struktur des Stimmenverbandes nahe, hat aber einen völlig abweichenden Formverlauf. Besonders auffallend – und ohne Parallele auch in weiterer Perspektive – ist, daß das Hauptthema zwar in üblicher Weise in der Grundtonart und anschließend mit ausgetauschten Oberstimmen auf der Dominante exponiert wird, dann aber im Verlauf des Satzes nur noch einmal – mit entsprechender Wiederholung – wiederkehrt, allerdings auffälligerweise in den vier ersten Thematakten nur in einer Stimme (der in langen Notenwerten) und in der sequenzmäßigen Gesamtanlage direkt an die Exposition anklingend (Beispiel 2). Diese Wiederkehr ist auf der Paralleltonart basiert, in der der Satz auch schließt, und zwar – nach einer Vollkadenz zu Ende des genannten zweiten Vortrags des Hauptsatzes in T. 45 – auf der Dominante; er ist also tonal ungeschlossen, aber nicht in der Art jener zahlreichen langsamen Sätze, wo am Ende auf eine Kadenz in der Grundtonart eine modulierende Überleitung mit Halbschluß folgt. Eine tonale Ungewöhnlichkeit wie die hier vorliegende scheint sich in Bachs Kammermusik nur noch einmal vorzufinden, nämlich in dem kurzen h-Moll-Satz der Frühversionen der V/Kl-Sonate G-Dur; während sich aber die tonale Ungeschlossenheit dort mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit mit dem überleitenden Charakter des Satzes begründen läßt<sup>18</sup>, fehlt es in O/c II an einer entsprechenden Motivierung.

Der Satz wirkt auch in der Gesamtform ungewöhnlich und unklar.<sup>19</sup> Auf die Exposition des Hauptthemas folgt eine Fortspinnung, die bereits zur Paralleltonart führt, und in dieser schließt sich (T. 20–27) eine sequenzierende Zwischenpartie an, die zum bereits beschriebenen zweiten Themenvortrag führt und in deren zweiter Hälfte H. Keller im Pedal die dekoloreierte Sechzehntelstimme des Hauptthemas zu erkennen glaubt<sup>20</sup>; ein Zwischenschluß, der dem Satz eine Art von Zweiteiligkeit gäbe, ist indessen nicht vorhanden. Für eine dreiteilige Auffassung ist die Zwischenpartie T. 20–27 andererseits zu unprofiliert; auch die tonale Ordnung steht dem entgegen. Alle diese Eigentümlichkeiten legen die Annahme nahe, daß der Satz in der vorliegenden Gestalt einen für den O-Sonatenzusammenhang zurechtgelegten Ausschnitt aus einer größeren Gesamtform darstellt, unklar welcher Herkunft (die Weiträumigkeit des Themas läßt an ein Konzert

<sup>18</sup> Vgl. *Zur Problematik* . . . , S. 227f.

<sup>19</sup> Schrammek (a. a. O., S. 25) spricht von einem „improvisationsmäßigen Eindruck“.

<sup>20</sup> H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 103.

denken). Für eine solche Deutung der Vorgeschichte von O/c II zeugt auch eine spezielle Einzelheit: die schon von Klotz und Emery konstatierte, durch die obere Abgrenzung des Orgelmanuals bedingte Tieferlegung der drei letzten Diskantsechzehntel in T. 13 (vgl. die entsprechende Stelle in T. 5; Beispiel 3). Nicht die Umlegung als solche ist von Interesse, obwohl sie einen erheblichen Eingriff in einem Augenblick emphatischer Expressivität der Oberstimme bedeutet, sondern daß dies bereits bei der Exposition des Hauptthemas geschieht. Daß Bach den Umfang der Orgel bei der Planung des Themas „vergessen“ haben sollte, ist wenig wahrscheinlich, und darum spricht auch dies dafür, daß hier eine Transkription vorliegt, in deren Zusammenhang die angeführte Stimmumlegung notwendig wurde. Da jedoch diese Transkription anscheinend mit einer Kürzung und voraussichtlich auch mit anderen Eingriffen in die Struktur des Satzes verbunden war, ist es müßig, über dessen ursprüngliche Besetzung zu spekulieren. Bach hat also die langsamen Sätze der O-Sonaten als Oberstimmendialoge über Continuo geformt, wobei äußerlich eine gewisse Hinneigung zur Zweireisenanlage festzustellen ist; unabhängig hiervon hat er meistens eine deutliche oder verborgene Dreiteiligkeit angestrebt. Daß aber die drei strukturell miteinander nächstverwandten langsamen Sätze teilweise anderen Sonaten angehören als die entsprechend zusammengehörigen Ecksätze, unterbaut weiter die Annahme, daß die O-Sonaten weitgehend Kompilate, bzw. aus bereits Vorhandenem und später ad hoc komponiertem zusammengefügt sind. Zum letzteren Element sind typusgeprägte Sätze zu rechnen, in denen bestimmte stilistische Absichten zum Ausdruck kommen. Nach unseren Untersuchungen gehören zu dieser Gruppe der typusgeprägten, voraussichtlich relativ spät geschriebenen Sätze folgende:

O/c I und III	O/Es II
O/C I und III	O/d II
O/G I und III	O/G II

Diese Annahme stimmt größtenteils mit dem wenigen überein, was wir über die Vorgeschichte der O-Sonaten wissen. Von O/Es I und III kennen wir eine Abschrift als Trio in C-Dur<sup>21</sup>, mit dem in a-Moll stehenden langsamen Satz der Fl/Kl-Sonate BWV 1032 in der Mitte und in der eigentümlichen Besetzung Violine, Violoncell und Baß. In dieser klanglich sehr problematischen Gestalt dürfte das Werk, das hier „Concerto“ überschrieben ist, kaum ein Original repräsentieren. Vielleicht ist es aber kein reiner Zufall, daß der langsame Satz von O/Es hier nicht vorkommt: der stilistische Befund macht es ja wohl denkbar, daß er in anderem Zusammenhang als die Ecksätze entstanden ist, und seine Nichtverwendung in diesem „Concerto“

<sup>21</sup> BB St 345; bei P. Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien Heft 2/3), Trossingen 1958, ohne den Mittelsatz verzeichnet; in BWV und von Emery nicht erwähnt. Vgl. NBA VI, 3, Kritischer Bericht, S. 43; *Studien* . . . , S. 24 und 91.



beruht möglicherweise ganz einfach darauf, daß er in der Quelle, aus der dessen Urheber schöpfte, nicht vorkam.<sup>22</sup>

Bei O/c ist für keinen Satz eine Fassung außerhalb des Gesamtwerks bekannt, jedoch macht unsere Analyse wahrscheinlich, daß auch hier die Ecksätze anderer Herkunft als der mittlere sind. Die ersteren dürften voraussichtlich originale Sonatensätze sein, während sich der letztere als Bearbeitung – anscheinend zugleich Transkription und verkürzende Umformung – darstellt.

Von O/d existieren zwei Abschriften (BB *P 1089* und *1096*; in der ersteren nur der erste Satz), die Emery, a. a. O., S. 83 ff., eingehend beschreibt und von denen er glaubt, daß sie auf ein älteres Autograph als das uns bekannte zurückgehen; eine genauere Datierung als „before 1730“ wagt er jedoch nicht zu geben. Die herkunftsmäßige Bestimmung dieser Sonate ist besonders schwierig: während der mittlere Satz gesamtformal zu den für die O-Sonaten typischen gehört, stellen die beiden Ecksätze stilistische Grenzfälle dar. Seinem allgemeinen Charakter nach könnte das Werk, besonders in I und II, durchaus die Transkription eines Instrumentaltrios repräsentieren. Nicht zu vergessen ist hierbei, daß II ja von Bach späterhin einem Konzert zugeordnet worden ist. Man nimmt seit je an, daß er dabei von O/d II ausgegangen ist; könnten aber nicht Sonaten- und Konzertsatz einen gemeinsamen, uns unbekanntem Ursprung haben? (Einzelheiten in der Führung des Basses scheinen auf eine solche Tatsache hinzudeuten, doch können wir auf diese Frage hier nicht näher eingehen.) Die Orgelfassung macht nicht unbedingt den Eindruck einer Urversion. In ihrem vierten Takt steht im Pedal eine eigentümliche Wendung, die weder Klotz noch Emery beachtet haben. Sie weicht markant von entsprechenden in T. 3 und 25–28 ab, und zwar offensichtlich, weil e<sup>1</sup> (vgl. T. 27) vermieden werden mußte (Beispiel 4). Natürlich hätte Bach den Passus eine Oktav tiefer legen können, aber aus unbekanntem Grund – voraussichtlich reinem Zufall – kam ihm statt dessen die ja durchaus orgelgerechte Wendung mit den Oktavsprüngen in die Feder. Wesentlich für die Beurteilung ist auch hier wieder (vgl. die Diskussion von O/c II weiter oben), daß wir zu Beginn eines Satzes stehen und die aktuelle Stelle also mehr zur Urerfindung als zur Ausarbeitung gehört; daß Bach bei der Grundplanung hier übersehen haben sollte, daß das Pedal „eigentlich“ zum e<sup>1</sup> hinaufgehen sollte und er darum unmittelbar ändern mußte, ist weniger plausibel als daß die Besonderheit dieser Stelle erst bei

<sup>22</sup> Das Vorkommen einer solchen Trioversion legt natürlich die Frage nahe, ob nicht O/Es I und III ursprünglich für Instrumentaltrio (wenn auch in anderer Besetzung) bestimmt gewesen sind, so wie dies für den langsamen Satz der Flötensonate wahrscheinlich ist. Dies ist jedoch kaum anzunehmen. Bei Transkriptionen eines Continuos für Orgelpedal muß dieser gewöhnlich spieltechnisch zurechtgelegt und oftmals vereinfacht werden. Im vorliegenden Fall sind die Bässe – von einigen Oktavumlegungen abgesehen, die indessen nichts mit dem Umfang des Orgelpedals zu tun haben – in beiden Fassungen gleich, und dies spricht eher dafür, daß die Orgelfassung die ursprüngliche ist.

Transkription aus einer Instrumentalstimme, der dieser Ton erreichbar war, entstanden ist.<sup>23</sup>

Es liegt also durchaus im Bereich des Möglichen, daß O/d ganz oder teilweise durch Kompilation und/oder Transkription entstanden ist. Die Existenz einer älteren kompletten Fassung läßt die Möglichkeit offen, daß die Sonate als Ganzes – wie auch immer – früher als die Mehrzahl der anderen entstanden ist<sup>24</sup>, wobei der Mittelsatz, obwohl anscheinend Transkription, dann zum Formmodell für andere Mittelsätze wurde, während die in den Außensätzen entwickelten Strukturen weitergebildet wurden.

Auch O/e stellt eine Kompilation dar, und zwar voraussichtlich in allen Sätzen. Der erste ist die Bearbeitung einer Sinfonia aus Kantate BWV 76 (1723), der zweite geht auf eine ältere Fassung zurück, die im Anhang zu Band 1 der Peters-Ausgabe abgedruckt ist; sie steht in d-Moll, weicht verlaufsmäßig nur wenig von der späteren ab, ist aber in ihrer melodischen Struktur ungleich weniger entwickelt – es ist ein kleines Mirakel, wie Bach hier “by introducing a few passing-notes, and adding a bar here and half a bar there, . . . transformed the stiff crudity of the Peters version into the pleasing angularity of the B minor version” (W. Emery, a. a. O., S. 101). Emery bezeichnet diese Frühfassung (der eine andere, ebenfalls noch in d-Moll stehende Zwischenfassung folgte; sie ist in seiner Ausgabe der Sonaten bei Novello wiedergegeben) überzeugend als wahrscheinlich schon um 1708 entstanden. Der dritte Satz bzw. sein Anfang findet sich in einer auf J. P. Kellner und einen anderen Schreiber des 18. Jahrhunderts zurückgehenden Abschrift (BB P 288) als Mittelsatz zu Orgelpräludium und -fuge G-Dur BWV 541. Auch wenn dieser Zusammenhang auf einem Irrtum des Schreibers beruhen sollte (denn was sollte eine Fuge an dieser Stelle?), so weist dies auf wiederum einen anderen Ursprung für diesen Satz. O/e ist also allem Anschein nach durch Zusammenstellung einer Instrumentalsinfonia, eines umgearbeiteten frühen und eines voraussichtlich Weimarer Orgelstückes entstanden.

Bei O/C sind wir berechtigt, wie bei O/c anzunehmen, daß die Ecksätze direkt für das Sonatenwerk komponiert worden sind. Der Mittelsatz findet sich in älteren Quellen (vor oder nach der Fuge). Da eine dieser Quellen (Yale LM 4718) auf J. G. Walther zurückgeht und voraussichtlich spätestens 1717 geschrieben ist, darf der Satz wohl als Weimarer Komposition gelten.

Die einfachste Situation treffen wir bei O/G. Sie ist die einzige unter den O-Sonaten, bei der sämtliche Sätze auf Grund ihrer Formstruktur direkt für

<sup>23</sup> Auf einer anderen Linie liegt die (bereits von Klotz und Emery konstatierte) Umlegung in der Oberstimme von T. 64/65 des letzten Satzes gegenüber T. 12/13 bzw. 28/29. Sie ist natürlich ebenso durch die Begrenzung des Orgeldiskants diktiert; aber da sie erst im Mittelteil des Satzes vorkommt, also nicht zur Primärkonzeption gehört, erlaubt sie keinerlei Schlüsse hinsichtlich einer eventuellen Transkription des Satzes.

<sup>24</sup> Eine ähnliche Auffassung vertritt H. Keller (a. a. O., S. 105).

das Gesamtopus komponiert erscheinen; da keiner ihrer Sätze in früheren Quellen oder anderen Zusammenhängen überliefert ist, steht dieser Annahme quellenmäßig nichts im Wege. Vielleicht liegt in dieser Entstehung auch die Ursache, weshalb O/G an letzter Stelle des Gesamtwerkes steht<sup>25</sup> Versuchsweise können wir also folgendes Tableau über die Entstehung der sechs Orgelsonaten aufstellen (in der Reihenfolge des Autographs; geht man davon aus, daß Bach voraussichtlich von Kompilation bzw. Transkription allmählich zu Neukomposition fortgeschritten ist, so ist folgende ungefähre Entstehungsfolge denkbar: e, Es, d, c, C, G):

	Original direkt für die Sammlung komponiert	Komposition älterer Herkunft		
		Orgelstück	Transkription	Urgestalt ungewiß
Nr. 1 Es		I (?)		
	II	III (?)		
Nr. 2 c	I		II	
	III			
Nr. 3 d			II (?)	I
				III
Nr. 4 e			I	
		II		
		III		
Nr. 5 C	I	II		
	III			
Nr. 6 G	I			
	II			
	III			

Zusammenfassend läßt sich über die Orgelsonaten somit feststellen, daß Bach nur für Satzanzahl und -folge eine feste und im wesentlichen unveränderliche Grundvorstellung hatte. Für die Satzstruktur wurde der strikte

<sup>25</sup> Die Reihenfolge im Autograph kann (ebenso wie oben für die V-Sonaten aufgezeigt) sehr wohl wenigstens teilweise die der Entstehung widerspiegeln. Es ist also vielleicht keineswegs Zufall, daß die erste der Tuttifugen, die in O/c, thematisch mehreren Fugensätzen der V/Kl-Sonaten nahesteht. Frappant ist die Beziehung zu V/Kl/f II, und sie tritt noch deutlicher hervor, wenn man das Thema des letztgenannten Satzes aus dem Vierviertel- in den Allabrevetakt umschreibt und hierbei die Notenwerte verdoppelt (Beispiel 5).

Triosatz mit gleichartigen Oberstimmen bestimmend; das Pedal wurde aus spieltechnischen Rücksichten höchstens in einem der beiden Allegrosätze in die thematische Arbeit einbezogen. Die Sonaten wurden in erheblichem Ausmaße aus Vorhandenem zusammengestellt, wobei sowohl Orgel- wie instrumentale Ensemblesmusik zur Verwendung kam. Bei der Neukomposition der übrigen Sätze entwickelte Bach bestimmte Typen, wobei die Ecksätze stark vom Instrumentalkonzert her bestimmt wurden, der Finalsatz doch darüber hinaus durch die spezielle Gestalt der Tuttifuge, die Bach in den M/Kl- und besonders den V/Kl-Sonaten herausgebildet hatte. In den langsamen Sätzen herrscht, wohl zur expressiven „Brechung“ des starren Orgeltons, oft eine reichverzierte Melodik; begleitete Soli kommen nicht vor. Die Form der neukomponierten langsamen Sätze ist einfacher als die der meisten entsprechenden Konzertsätze: zwei Reprisen, deren zweite aus Mittelteil und durch Transposition und eventuell Umstellung veränderter Wiederholung des ersten Teils besteht. Nur eine Sonate gehört als Ganzes dem neuen Typus an.

\*

Versuchen wir nun, aus allen diesen Teilergebnissen das zusammenzustellen, was wir als Bachs eigentliches Konzept der Sonate ansprechen können, so müssen wir davon ausgehen, daß in diesem sowohl statische wie veränderliche Vorstellungen wirksam sind. Zu den ersteren scheint Bachs Idee der Exklusivität der Sonate zu gehören – wenigstens deutet seine Besetzungswahl darauf hin –, zu den letzteren seine Anschauung über ihre Form als Ganzes: hier konnte er sich sowohl einen viersätzigen, kirchensonatenmäßigen wie einen dreisätzigen, konzertähnlichen denken. Es erscheint jedoch zweifelhaft, hierbei den dreisätzigen mit Schrammek als den definitiven anzusehen und Bach im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Sonate auch in diesem Punkt zum „Wegbereiter“ zu machen. Bachs späteste Sonaten – die aus dem Musikalischen Opfer und die für Flöte und Continuo E-Dur, die, als er sie nach 1740 nach Potsdam mitbrachte, möglicherweise neukomponiert war – sind viersätzig; umgekehrt haben einige seiner wohl frühesten M/Kl-Sonaten (F1/Kl/A, G/Kl/g, bedingt auch F1/Kl/h) drei Sätze, während er in diesem Rahmen später definitiv zur Viersätzigkeit überging. Vor allem aber darf diese Frage nicht abstrakt, ohne Rücksicht auf die verwendeten Klangmittel beurteilt werden. Daß Bach in kammermusikalischen Zusammenhängen überwiegend viersätzig, für Orgel dagegen dreisätzig geschrieben hat, sagt unseres Erachtens mehr, daß er zwischen intimum und großräumigem, publikem Musizieren unterschieden als daß er sich mit den Orgelsonaten prinzipiell einem neuen Formtyp zugewandt hat.

Daß in jeder Sonate mindestens ein Allegrosatz als Fuge gestaltet werden müsse, war für Bach ein Axiom. (Nur BWV 1035 ist ohne Fuge – zu „leichterer“ Einführung in Potsdam?) Er suchte dieser Fuge ein hohes Maß poly-

phoner Intensität zu geben; zugleich vermied er jedoch meistens eigentliche „Gelehrtheit“. Überhaupt sollte sie aufgelockerter als eine „gewöhnliche“ Fuge verlaufen (der Name Fuge kommt übrigens nur in den V-Sonaten vor, wo er vielleicht die Besonderheit der Situation unterstreichen sollte), und Bach ging darum hier von der sonst so oft von ihm verwirklichten Grundidee der kurzen, thematisch aus dem Fugenthema oder einem der Kontrasubjekte entwickelten Zwischenspiele ab und schrieb freie, melodisch und in der polyphonen Technik von den Durchführungsteilen unabhängige Zwischensätze. Schon während der Arbeit an den V-Sonaten scheint er dabei immer stärker das Bedürfnis einer festeren Organisation des Satzverlaufs empfunden zu haben und gestaltete die längste (und späteste?) unter ihnen, die in C-Dur, als Tuttifuge im Sinne eines Konzertallegros. Die Tuttifuge ist dann selbstverständlicher Bestandteil der meisten M/Kl-Sonaten, vor allem sämtlicher mit Violine; sie gewinnt hier eine definitive Gestalt mit zweimaligem Auftreten des zentralen Solothemas in gleichartigen Abschnitten (eine Form, die Bach eigens für seine Sonaten erdacht hat; in den Tuttifugen der Konzerte sind die Soli anders aufgebaut). In dieser Gestalt findet sie sich auch in drei der Orgelsonaten (den spätestkomponierten?). In den V/- und V/Kl-Sonaten steht sie an zweiter, in den O-Sonaten an letzter Stelle.

In den hinsichtlich Spieltechnik und Stimmführung besonders beweglichen V/Kl-Sonaten konnte auch der andere der beiden Allegrosätze fugenartig geformt werden, wobei er meistens in Art fugierter Giguen in zwei Reprisen angelegt wurde. In den V-Sonaten betrachtete Bach zwei fugierte Sätze als zu große Belastung und gestaltete darum das Schlußallegro einstimmig und mit gleichmäßiger Motorik, doch auch hier in zwei Reprisen. In den O-Sonaten andererseits, wo die Tuttifuge am Schluß steht, ist das erste Allegro normalerweise nicht fugiert, aber rindomäßig mit klarem Tutti-Solokontrast aufgebaut.

Für die langsamen Sätze kam für Bach ein solches Kontrastverhältnis nicht in Frage, und er fand für sie auch sonst kein einheitliches Formmodell, wenn auch ein zweiteiliger Aufbau (mit oder ohne Wiederholungen der Teile) relativ häufig ist. Strikte Fugierung ist ausgeschlossen und auch ein freies Zusammenwirken dreier Stimmen auf gleichem Niveau Ausnahme; normalerweise hat der Baß Continuocharakter, und über ihm entspinnt sich ein expressives Musizieren in Gestalt eines Solos oder Dialogs. Solomäßige Sätze dominieren in den V/- und V/Kl-Sonaten, wobei in den Einleitungssätzen nicht selten ein quasi-improvisatorisches oder rhapsodisches Moment herausgestellt wird. In den O-Sonaten sind die Oberstimmen ausnahmslos dialogisch geführt.

Für die Sonate als Ganzes sind indessen nicht nur Fragen der Einzelsätze, ihrer Eigenschaften und ihrer Position von Interesse; sie muß natürlich auch – unbeschadet der Art ihrer Entstehung – als künstlerische Einheit gesehen und beurteilt werden. Hierbei erscheint nun vor allem die Entwicklung von der Eruptivität und formalen Unbalanciertheit der V-Sonaten

zu der äußeren Ausgeglichenheit der beiden späteren Sonatengruppen als ein bedeutsames Moment. In den V-Sonaten treten auch die spieltechnischen Probleme als solche und der innere Kontrast zwischen musikalischer Idee und klanglicher Verwirklichungsmöglichkeit stärker hervor als in den späteren Werken, obwohl dieser auch dort – etwa in der Unbekümmertheit, mit der Bach vom Cembalo das gleiche kantable Ausdrucksvermögen wie von der Violine fordert oder die Orgel subtile Kantilenen ausführen läßt – ein essentielles Moment bildet. Sind so die späteren Sonaten ausgeglichener in der Form und gemäßigter in ihrem äußeren Gebaren, so ist bei ihnen andererseits jeder Satz und jedes Thema in höherem Grad individuell charakterisiert als in den V-Sonaten; dies gilt sowohl für die raschen wie für die langsamen Sätze, und ein bezeichnendes Beispiel hierfür ist das Verschwinden der Perpetuum-mobile-Sätze der V-Sonaten. Diese Verschiedenheit liegt kaum in dem „dünnere“ Klangmaterial der V-Sonaten und ihrer Betonung einstimmigen Linienspiels begründet; daß Bach auch innerhalb unbegleiteten Streicherspiels zu einem hohen Grad individueller Charakteristik fähig war, geht aus zahlreichen Suitensätzen (auch solchen für Violoncell) hervor, besonders nachdrücklich etwa aus der Violinpartita in E-Dur. Es ist also zweifellos ein andersartiger Ausdruckswillen, der aus den V-Sonaten gegenüber den späteren Werken spricht und der den Hörer weniger durch die Prägung der thematischen oder harmonischen Einzelheit als durch das Spiel gewaltiger innendynamischer Steigerungen und Entspannungen (wie es Ernst Kurth so eindrucksvoll geschildert hat) in seinen Bann ziehen will. Hinsichtlich dieser Individualisierung der Tonsprache gehen die V/Kl-Sonaten noch weiter als die für Orgel, wobei die Ursache wohl in erster Linie in der Intimität der „Kammer“, in zweiter in der Klangmaterie als solcher zu suchen ist.

## Beispiel 1

O/Es I, Anfang

Musical notation for O/Es I, Anfang. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2, then a half note C3. The piece continues with a series of eighth and sixteenth notes in both hands, ending with a fermata over the final note.

O/Es III, Anfang

Musical notation for O/Es III, Anfang. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2, then a half note C3. The piece continues with a series of eighth and sixteenth notes in both hands, ending with a fermata over the final note.

Beispiel 2

O/c II, Anfang

Largo

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the right-hand part, starting with a whole rest followed by a half note G. The middle staff is the left-hand part, featuring a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is the bass line, consisting of a sequence of quarter notes: G, F, E, D, C, B.

The second system continues the musical score. The right-hand part has a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The left-hand part continues with eighth-note patterns. The bass line continues with quarter notes: B, A, G, F, E, D.

Takt 28-31

The third system, labeled 'Takt 28-31', shows a change in the right-hand part to a more active eighth-note pattern. The left-hand part continues with eighth notes. The bass line continues with quarter notes: C, B, A, G, F, E.

The fourth system continues the eighth-note patterns in the right-hand part. The left-hand part continues with eighth notes. The bass line continues with quarter notes: D, C, B, A, G, F.

## Beispiel 3

O/c II, Takt 5-6 (l. H.)

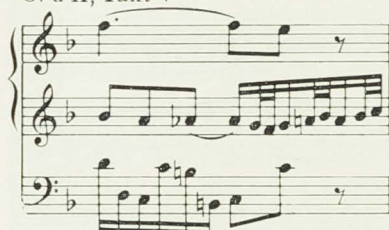


Takt 13-14 (r. H.)

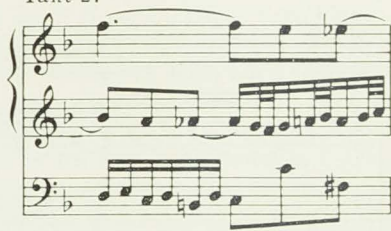


## Beispiel 4

O/d II, Takt 4



Takt 27



## Beispiel 5

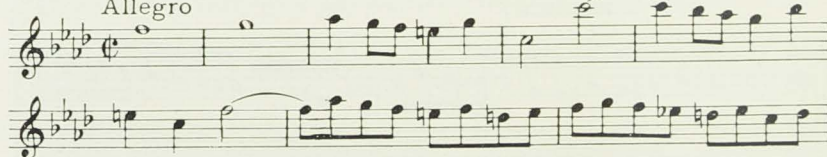
O/c III, Anfang (Thema)

Allegro



V/K1/f II, Anfang (Thema). Taktart und Notenwerte umnotiert.

Allegro





## Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier

Von Franz-Peter Constantini (Wien)

Die vorliegende Studie befaßt sich mit der Kompositionsgattung, aus der J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier stammt. Es ist dies die Versettenkomposition, die mit ihren Präludien und Fugen per omnes tonos den Nährboden für die Entstehung des Wohltemperierten Klaviers bildete. Ihre Blütezeit fällt ziemlich genau mit dem Lebensalter J. S. Bachs zusammen, sie setzt mit J. K. Kerlls „*Modulatio organica*“ 1686 ein und verehbt um 1750 im süddeutschen Raum. Es gilt somit, das Wohltemperierte Klavier (1722) hinsichtlich seiner Form und Bestimmung – auf beides bezieht sich Bach im Titel – als ein Glied im Entwicklungsstrang der Versettenkomposition zu betrachten. Wir wenden uns zunächst dem Formtypus „. . . *Prae-ludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia* . . .“ zu.

Für das Zustandekommen der kombinierten Form ‚Präludium und Fuge‘ wird hauptsächlich die sogenannte ‚Tokkatenfuge‘ des 17. Jh. verantwortlich gemacht. Bekanntlich handelt es sich dabei um ein Gemisch von Kanzone und Tokkata, aus dem sich (vornehmlich im Schaffen Dietrich Buxtehudes) die Verbindung eines Präludiums mit einer Fuge herauskristallisiert hat. Das Problem dieser Formkombination im allgemeinen ist in der Literatur vielfach behandelt worden, von der hier nur die wichtigste genannt sei: Margarethe Reimann<sup>1</sup> konnte nachweisen, daß in den zwischen 1603 und 1615 veröffentlichten Werken der neapolitanischen Cembalisten G. B. Trabaci und A. Mayone „die Bindung Toccata und Ricercar (= Präludium und Fuge)“, die bei Girolamo Frescobaldi vereinzelt als Folge von Tokkata und Kanzone respektive Tokkata und Ricercar in Erscheinung tritt, der spätere Typus bereits vorausgenommen wurde. Willi Apel<sup>2</sup> beobachtet die ersten Anzeichen dieses Formtypus an einer *Fantasia in ut* von Kötter und weist bezugnehmend auf die genannten Tokkaten Mayones darauf hin, daß diese „eine frühe und in Italien wohl einzigartige Verwirklichung jenes Formprinzips“ darstellen, das „unter dem Namen Präludium und Fuge in der deutschen Musik eine so wichtige Rolle spielte“. Hans-Jakob Pauly<sup>3</sup> wendet sich, basierend auf den Aussagen Margarethe Reimanns, gegen die Ansicht Friedrich Wilhelm Riedels<sup>4</sup>, „die Zusammenstellung eines Präludiums mit einer Fuge“ komme „in Quellen des 17. Jahrhunderts nur bei kurzen intonations- und versettenartigen Stücken vor“. Riedel findet, daß die bewußte Kombination dieser beiden Formtypen

<sup>1</sup> Artikel *Frescobaldi* in MGG.

<sup>2</sup> *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 199.

<sup>3</sup> *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 31.), Regensburg 1964, S. 108.

<sup>4</sup> *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10.), Kassel 1960, S. 25, Anm. 92.

„eigentlich erst in Bachs Wohltemperiertem Clavier“ vorgenommen wurde. Erich Valentin<sup>5</sup> sieht in der Entwicklung der Tokkata zwei Wege, deren einer „aus der Formerweiterung durch Merulo mit der Ablösung des Ricercars durch die Fuge über Muffat und Pachelbel zur Kombination von Toccata und Fuge führte“. Gotthold Frotscher<sup>6</sup> weist hauptsächlich darauf hin, daß Johann Pachelbel „den Grund zu der Verbindung ‚Toccata und Fuge‘, die Bach gerade von seiner Schule übernimmt“, gelegt hat. Walter Gerstenberg<sup>7</sup> geht besonders auf die „Verbindung beider Musizierprinzipien“ ein, „nämlich den Ausgleich frei figurativer, überwiegend rhythmusbetonter Gestaltungsweise mit einer anderen, die ihre Kräfte der melodiebetonten Intervallspannung entnimmt“.

Hier soll nun ein anderer wichtiger Weg aufgezeigt werden, der zur Paarung von Präludium und Fuge führte. Er nimmt von der Versettenkomposition seinen Ausgang und erreicht die Form, wie sie im Wohltemperierten Klavier vorliegt. Die Typusgeschichte beginnt mit der Alternatim-Praxis zwischen Chor und Orgel, welche bekanntlich schon seit dem 14. Jh. bei den Gesängen der Messe und des Stundengottesdienstes im römisch-katholischen Ritus ein fester Brauch war. Dabei bestritten „Organist und Chorus, jener mit kunstreichem Spiel, dieser mit choralem Unisono abwechselnd den Vortrag des Meßtextes, so daß sich fortwährend ein in lauter kleine Sätzchen aufgespaltenes Respondieren beider Teile“<sup>8</sup> ergab. Der Organist spielte dabei tokkatenhafte oder fugierte Stücke, die sogenannten Versetten. In diesem zerklüfteten Alternatimvortrag ist ein Wesenszug sämtlicher Versettenkompositionen begründet, nämlich die zyklische Anlage. Zunächst an den Gregorianischen Choral gebunden, begannen sich die choralfreien Versetten seit Anfang des Barocks allmählich durchzusetzen. Willi Apel<sup>9</sup> sieht in dem neapolitanischen Organisten Antonio Valente (*Versi spirituali* 1580) einen wichtigen Neuerer auf diesem Gebiet. Gegen Ende des 17. Jh. waren im süddeutschen Raum die choralgebundenen Versettenkompositionen bereits ausgestorben, und nun begann hauptsächlich mit Johann Kaspar Kerlls *Modulatio organica*, in der sich noch (wie auch in Johann Pachelbels Magnificatfugen) letzte chorale Spuren nachweisen lassen, die große Zeit der choralfreien Versettenkomposition.<sup>10</sup> In dieser Epoche zeichnet sich die Form-

<sup>5</sup> *Die Toccata* (Das Musikwerk 7.), Köln 1958, S. 9; vgl. auch ders.: *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert*, Münster 1930, S. 131.

<sup>6</sup> *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1935, S. 445 ff.

<sup>7</sup> *Zur Verbindung Präludium und Fuge bei J. S. Bach*. In: Kongreß-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Lüneburg 1950. Hrsg. von H. Albrecht, H. Osthoff, W. Wiora, Kassel/Basel, S. 126 ff.; vgl. auch U. Siegele, *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach*. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, hrsg. von G. Reichert u. M. Just, Kassel 1963, S. 164 f.

<sup>8</sup> A. Schering, *Zur alternatim-Orgelmesse*. In: ZfMw XVII, Leipzig 1935, S. 42.

<sup>9</sup> A. a. O., S. 122.

<sup>10</sup> Eine Übersicht über die Quellen bei Franz-Peter Constantini, *Die Entwicklung der Versettenkomposition vom ausgehenden Mittelbarock bis zum Rokoko*. Diss. Wien 1967.

kombination ‚Präludium und Fuge per omnes tonos‘ im Entwicklungsgang der Versettenkomposition ab. Die Tatsache, daß dabei die Tonarten eine wesentliche Rolle spielten, gibt Anlaß, die Versettenzyklen nach Formtypen und ihren Kennzeichen einzuteilen:

Die choralgebundenen Versetten können hinsichtlich ihrer tonalen Anlage in zwei Arten gegliedert werden:

1. Zyklen per omnes tonos, das sind: Versetten (nur) für die acht Töne des Magnificat, Benedictus und der Psalmen.
2. Zyklen ohne die Per-omnes-tonos-Eigenschaft, das sind: Versetten für alle übrigen gregorianischen Gesänge, weil diese nicht tonartlich gebündelt vorkommen.

Die choralfreien Versetten legte man, da sie dem betreffenden Melodieabschnitt lediglich tonartlich entsprechen mußten, analog der erstgenannten Art an. Die essentiellen Merkmale lassen schon die Typuskonturen des Wohltemperierten Klaviers erkennen:

- a) Zyklische Anlage per omnes tonos (zunächst noch in den acht Psalm- oder zwölf Figuraltönen),
- b) mehrere Stücke pro Tonart (tokkatenhafte und fugierte),
- c) knappes Ausmaß der einzelnen Stücke.

Dadurch war schon früh die Voraussetzung für den Zusammenschluß tokkatenhafter und fugierter Stücke zu einem modulatorischen Labyrinth gegeben. Einen wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte das Magnificat octo tonorum, dessen glänzende Stellung in der Vesper zur großen Beliebtheit der dazugehörigen Versetten führte. Die eigentliche Geschichte dieser Magnificatversetten beginnt mit dem ersten vollständig gedruckten Zyklus in der Attaignant'schen Sammlung (1531) und spielt, wie gezeigt werden soll, vornehmlich seit Kerlls *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens* in die unmittelbare Vorgeschichte des Wohltemperierten Klaviers hinein. Da die liturgischen Vorschriften besagen, das Orgelspiel müsse immer die geraden Verse des Magnificat ersetzen<sup>11</sup>, ergibt sich in der Regel die Sechszahl der Versetten pro Tonart.<sup>12</sup> Früh schon kam die Sitte auf, das erste Versett einer jeden Tonart präludienhaft zu gestalten. Damit waren die Voraussetzungen zur Zusammengehörigkeit und Reihenfolge von Präludium und Fuge in der Versettenkomposition gegeben. Wie sehr diese Verbindung schon zu Beginn des 17. Jh. verwurzelt war, lehrt uns Michael Praetorius<sup>13</sup>, wenn er die Tokkata „als ein Præambulum, oder Præludium, welches der Organist, wenn er erstlich uff die Orgel, oder Clavi-

<sup>11</sup> G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das achtzehnte Jahrhundert*, Leipzig 1892, S. 17.

<sup>12</sup> Vgl. die Magnificatversetten von A. Cabezón (postum 1578), G. Cavazzoni (1542/43), G. Frescobaldi (1637), G. B. Fasolo (1645), E. Kindermann (1645). Innerhalb der Zyklen gibt es einige Ausnahmen.

<sup>13</sup> *Syntagma musicum* III, 1619, S. 151.

cymbalum greift, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet“ charakterisiert. Derartige präludienhafte Tendenzen scheinen sich bereits im Magnificatzyklus des Antonio de Cabezón (postum 1578) abzuzeichnen. Gerade für die deutsche Versettenkomposition der Bachzeit war die Anlage der beliebten Magnificatversetten von entscheidender Bedeutung.

Ehe man in der Zeit der temperierten Stimmung chromatisch oder im Quintenzirkel durch die Tonarten schritt, gab es in kirchentonalen Zeiten für ein modulatorisches Versettenlabyrinth drei Möglichkeiten per omnes tonos zu gehen: 1. acht Psalmtonarten, 2. zwölf Figuraltonarten, 3. sieben Solmisationstöne.

Da sich die mehrstimmigen Stücke an die im Choralgesang üblichen Transpositionen halten müssen, kommt bei den acht Psalmtönen durchwegs folgender kirchentonaler Zirkel zustande: D-Dorisch, G-Dorisch, A-Phrygisch (= eigentlich Äolisch), E-Phrygisch, C-Lydisch, F-Lydisch, D-Mixolydisch, G-Mixolydisch. Unterschiede zwischen authentischen und plagalen Tonarten gibt es dabei nicht (J. J. Fux antwortet auf die Frage, „ob man bey der Composition des Choralgesanges der modorum plagalium nöthig“ habe: „Keineswegs. Es ist genug, wenn man auf die Intonation und die in den Kirchen gebräuchlichen Tonarten siehet“; *Gradus*, Mizlersche Ausgabe 1742, S. 164). Bei den zwölf Figuraltönen kommen noch das Äolische und Jonische hinzu, häufig A-Äolisch, C-Äolisch, F-Jonisch, B-Jonisch. Diese Figuraltöne IX–XII treten in den Quellen in verschiedenen Transpositionen auf und können daher nicht so einheitlich in ein Schema gebracht werden wie die Töne I–VIII. In Wirklichkeit sind die ersten vier Psalm- bzw. Figuraltöne mit Ausnahme des vierten (= Phrygisch) getarntes Moll, die übrigen mit Ausnahme des Äolischen getarntes Dur; auf die verschiedenen geringfügigen Abweichungen einzugehen, würde hier zu weit führen. Schritt man an Hand der sieben Solmisationstöne durch die Tonarten, so ergab sich entweder C, D, E, F, G, A, B cum Tertia maiore, oder C, D, E, F, G, A, H cum Tertia minore. Schon Antonio Valentis Versettenlabyrinth (1580) hat die Solmisationstöne als Grundlage, wie später noch viele Veröffentlichungen – beispielsweise auch die Partiten in Kuhnaus *Neue Clavier Übung* (1689, 1692). Mit der Bezeichnung „modulatorisches Labyrinth“ für die Versettenzyklen folgen wir der J. K. F. Fischerischen *Ariadne Musica . . . labyrintho educens . . .* (1702), in der auf den Tonartenkreis höchster Wert gelegt ist.

Eine Untersuchung aller bedeutenden Versettenzyklen um J. S. Bach läßt einen interessanten Reduktionsprozeß der Versetten pro Tonart erkennen. Das handschriftliche Gebrauchsrepertoire dürfen wir nicht berücksichtigen, da es, für rein praktische Zwecke geschrieben und meist aus verschiedenen Werken zusammengesetzt<sup>14</sup>, keine bewußte Formentwicklung zeigt. Unter den Meistern, an denen sich J. S. Bach nach Aussage

<sup>14</sup> Riedel, a. a. O., S. 87f.

Philipp Emanuels<sup>15</sup> schulte, befinden sich neben Pachelbel noch zwei wichtige Vertreter süddeutscher Versettenkunst: Kerll und Fischer; ersterer war Initiator der spätbarocken Versettenblüte, letzterer gab als Inspirator des Wohltemperierten Klaviers dieses Erbe an J. S. Bach weiter.

Den Grundstein zur „klassischen“ Versettenform der Folgezeit legte Johann Kaspar Kerll (1627–1693) mit den Magnificatversetten seiner bereits genannten *Modulatio organica*<sup>16</sup> fest: ‚Präludium + 5 Fugen + Finale‘ für jeden Kirchenton. Dieses ungemein weitverbreitete Werk<sup>17</sup>, das J. S. Bach sicher gekannt hat, war für die weitere Entwicklung schulebildend. Der erste Nachahmer von Kerlls Versettenzyklus war der Augsburger Organist Johannes Speth (gest. 1709) mit der *Ars magna consoni et dissoni* (1693).<sup>18</sup> Er stand mit J. K. F. Fischer in enger Verbindung und hat als großer Verfehrer Kerlls zwei Versetten aus dessen *Modulatio organica* in seine Sammlung aufgenommen.<sup>19</sup> Speth hat darin zwei modulatorische Labyrinth mitgeteilt: einen Zyklus mit Magnificatversetten Kerllscher Bauart ‚Präludium + 5 Fugen + Finale‘, ferner zehn Tokkaten. Letztere durchlaufen die Figuraltöne I–X und gehören in die Reihe der mehrteiligen „Tokkatenfugen“ per omnes tonos, deren berühmteste Vertreter die zwölf Tokkaten des *Apparatus musico-organisticus* (1690) von Georg Muffat sind. Solche Zyklen können nicht mehr als originale Versettenkompositionen bezeichnet werden, doch schließen sie eine derartige Verwendung in der Praxis nicht aus. Im Vergleich zu Muffat hat Speth bereits eine vereinheitlichte Tokkatenform bevorzugt, denn nicht weniger als acht Tokkaten bestehen in Anlehnung an die französische Ouverture<sup>20</sup> aus drei kontrastierenden Teilen: Präludiumsatz – Fugensatz – Präludiumsatz. Es besteht kein Zweifel, daß die um 1700 beliebte Dreiteiligkeit vieler Tokkatenfugen auf den Einfluß der französischen Ouverturenform zurückzuführen ist. Durch diese klare Gliederung kam man ein wesentliches Stück dem Ziel ‚Präludium und Fuge‘ näher. Darauf hat schon Hugo Riemann<sup>21</sup> bei der Besprechung der Partiten von Johann Kuhnaus *Neue Clavier Übung* (1689, 1692) aufmerksam gemacht. Er beobachtet, daß hier die Präludien „zum Teil kleine tokkatenartige Einleitungen mit nachfolgender Fuge“ aufweisen und somit „in eine Linie mit den französischen Ouverturen der Suiten der Zeit“ treten; in ihnen erblickt er „wichtige Vorstufen zu der als selbständiges Kunstwerk auftretenden Fuge mit Vorausschickung eines Präludiums, einer Tokkata

<sup>15</sup> *Bach-Urkunden*, hrsg. von M. Schneider (Veröffentlichung der NBG, Jg. XVII, Heft 3), Leipzig (1916).

<sup>16</sup> Neuausgabe von R. Walter, Altötting 1956.

<sup>17</sup> Riedel, a. a. O., S. 91.

<sup>18</sup> Neudruck in F. Commers *Compositionen für die Orgel aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert*, Heft 5.

<sup>19</sup> Constantini, a. a. O., S. 147.

<sup>20</sup> F. Dietrich, *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel*. In: BJ 1931, S. 51 ff.

<sup>21</sup> *Handbuch der Musikgeschichte* II, 3, Leipzig 1922, S. 66.

oder Phantasie, wie sie bei Bach ihren Höhepunkt erreicht“. Alle Entwicklungsstadien der „Tokkatenfuge“, von der mehrteiligen Buxtehudescher Prägung (BWV 566) über die dreiteilige „Ouvverturetokkata“<sup>22</sup> bis zur zweiseitigen (= Präludium und Fuge) durchläuft das Orgelschaffen J. S. Bachs. An Hand der beiden Labyrinth Speths kann man die beiden Entwicklungswege, die zur Formkombination ‚Präludium und Fuge‘ führen, bereits genau erkennen:

Bei der Tokkatenfuge vollzieht sich die Trennung der fugierten und tokkatenhaften Abschnitte von innen heraus, und die sich allmählich ablösende Fuge ist immer noch ein essentieller Bestandteil der ganzen Tokkata.

Anders ist die Situation bei der originalen Versettenkomposition. Bei ihr treten schon von Anfang an einer in sich geschlossenen Tokkata ebenso selbständige Fugen gegenüber, deren Anzahl mit der Zeit reduziert wurde. Der Primat in der Entwicklung zu einer klaren und straffen Formgebung von ‚Präludium und Fuge‘, wie sie im Wohltemperierten Klavier erreicht ist, fällt daher eindeutig der Versettenkomposition zu. Man konnte ja niemals Gefahr laufen, tokkatenhafte und fugierte Partien in einem Stück zu vermischen, wie es in der „Tokkatenfuge“ der Fall war. Ungemein deutlich zeigt dies die zweiundzwanzig Jahre vor Kerlls *Modulatio organica* erschienene *Tabulatura in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo Tonos* (zwei Bücher, 1664)<sup>23</sup> des Ulmer Organisten Sebastian Anton Scherer (1631 bis 1712). Der Komponist benützt als Reihungsprinzip seiner Intonationen den konsequenten Wechsel von tokkatenhaften und fugierten Typen. Nach folgendem Bauplan sind die Intonationen, bei denen es sich natürlich um verkappte Versetten handelt, in jedem der acht Kirchentöne angelegt:

Intonatio 1<sup>ma</sup> — Intonatio 2<sup>da</sup> — Intonatio 3<sup>tia</sup> — Intonatio 4<sup>ta</sup>  
 (= Tokkata) (= Fuge) (= Tokkata) (= Fuge)

Soweit das erste Buch Scherers. Das zweite bietet umfangreichere Tokkaten für die Kirchentöne, je eine pro Tonart. Sie sind mehr dem Typus der „Tokkatenfuge“ zugehörig und als Vorläufer der genannten Tokkatentypen Georg Muffats und Johannes Speths anzusehen. Das Formkonzept der Intonationen ist ein Pionierwerk, das viel zu wenig Beachtung gefunden hat. Zunächst wurden die Errungenschaften Scherers nicht weiter fortgeführt, sondern man huldigte der Form der Magnificatversetten.

Einen weiteren Schritt zur Ausbildung von ‚Präludium und Fuge per omnes tonos‘ in der Versettenkomposition hat Kerlls langjähriger Schüler Franz Xaver Anton Murschhauser (1663–1738) getan. Das *Octi-Tonium novum organicum, Octo Tonis Ecclesiasticis, ad Psalmos & Magnificat adhiberi solitis, respondens* . . . (1696) ist in jeder Hinsicht noch eine Kopie der *Modulatio organica* seines Lehrers. Wie dieser führt auch Murschhauser die Reihung ‚Präludium + 5 Fugen + Finale‘ durch die Tonarten. Eigene Wege geht

<sup>22</sup> Dietrich, a. a. O., S. 63.

<sup>23</sup> Neudruck in Guilmant's *Archives* 8.

er dann bei der Gestaltung seines *Prototypon Longo-Breve Organicum . . . super tonos figuratos . . .* (1703–1707).<sup>24</sup> Dabei überschreitet er den Ambitus der acht Kirchentöne, weil er sich (gleichsam als Ergänzung zum Tonartenkreis seines *Octi-Tonium*) der Figuraltöne bedient. Innerhalb der Tonarten ordnet der Meister nicht mehr einem Präludium mehrere Fugen zu, sondern liebt es, Präludien und Fugen bunt wechselnd folgen zu lassen. Die Kombination von Präludium und Fuge zeichnet sich bereits vereinzelt ab. Traditionelles und Zukunftsweisendes steht hier nebeneinander. Folgendes Formschema liegt vor (I = Intonatio, P = Praeambulum, F = Fuga, T = Toccatà, Fi = Finale):

1. Tonus primus: I – P – 3F – P
2. Tonus secundus:  $\overbrace{P - F} - P(\text{„aliud“}) - \overbrace{F(\text{„alia“})} - F - T$
3. Tonus sextus:  $\overbrace{P - F} - \overbrace{F(\text{„brevis“})} - P - \overbrace{P(\text{„brevis“})} - F$
4. Tonus septimus:  $\overbrace{Fi - F} - \overbrace{P - F}$
5. Tonus octavus: I – P – 2F – T
6. Tonus decimus:  $\overbrace{P - F} - \overbrace{P - F} - Fi$
7. Tonus undecimus:  $\overbrace{T - F(\text{„brevis“})} - 2F(\text{„sive Canzon“}) - P - T$
8. Tonus duodecimus: P – 4F – 3T

Wie Kerll, Speth und Murschhauser war auch der unmittelbare Anreger für Bachs Wohltemperiertes Klavier<sup>25</sup> Johann Kaspar Ferdinand Fischer (um 1665–1746) von der Versetzentradition gebannt. In seinem *Blumen-Strauss aus dem anmuthigsten musicalischen Kunst Garten . . . in acht tonos ecclesiasticos . . . eingetheilet* (gedruckt um 1733) erweiterte Fischer den Kerllschen Magnificat-Typus um eine Fuge, also auf ‚Präludium + 6 Fugen + Finale‘ für jede Tonart. Bei der Komposition seiner *Ariadne Musica Neo-Organendum Per Viginti Praeludia, totidem Fugas . . .* (1702)<sup>26</sup> aber setzte er es sich zum Ziel, die herkömmlichen tonalen Grenzen zu überschreiten: Er drang bis zu zwanzig modernen Tonarten vor – wie es in der Vorrede heißt, hauptsächlich aus didaktischen Gründen. Die erhebliche Erweiterung des tonalen Umfangs zwang Fischer, die traditionelle Versetzenszahl pro Tonart zu reduzieren, wobei er sich auf ‚Präludium + Fuge‘ beschränkte. Damit war der Typus des modulatorischen Labyrinthes mit ‚Präludium und Fuge‘ pro Tonart geboren. Die Reduzierung war notwendig, sonst hätte Fischer eine Unzahl von Versetzen erhalten. Bezüglich der Tonartenerweiterung ergibt sich somit folgender Grundsatz: Je größer der Tonartenkreis, je kleiner wird die Versetzenszahl pro Tonart. Der Übergang von den acht Kirchentönen zu den vierundzwanzig modernen Tonarten macht diese Reduzierung unbedingt notwendig. Von der üblichen Versettenreihung ‚Präludium + mehrere Fugen‘ bleiben schließlich ein präludienhaftes und ein fugiertes Ver-

<sup>24</sup> Neudruck in DTB XVIII.

<sup>25</sup> H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 127.

<sup>26</sup> Sämtliche Werke für Klavier und Orgel hrsg. von E. v. Werra, Leipzig 1901.

sett übrig. Beide werden dann, als ‚Präludium und Fuge‘ zusammengeslossen, durch die Tonarten geführt. Gerade in der Zeit, als sich die süddeutsche Versettenkomposition auf ihrem Höhepunkt befand, zwanzig Jahre nach Fischers *Ariadne* und vier Jahre vor Gottlieb Muffats 72 *Versetl Sammt 12 Toccaten*, griff J. S. Bach diese reduzierte Versettenform auf, um sie in seinem Wohltemperierten Klavier (1722) erstmals durch alle vierundzwanzig neuen Tonarten zu führen. Das Wohltemperierte Klavier ist somit ein auf ‚Präludium und Fuge‘ pro Tonart reduzierter Versettenzyklus mit modernem Tonartenkreis.

Der Gärungsprozeß in der alten Tonalität äußerte sich im allgemeinen Interesse an tonartlich gebündelten Zyklen – besonders in der zeitgenössischen Suitenkomposition<sup>27</sup> – und war mit dem Wohltemperierten Klavier erstmals voll abgeschlossen. Ungeachtet dieser revolutionären Neuerung Bachs ging die Modernisierung in der süddeutschen Versettentradiation nur langsam vor sich. Das beharrliche Festhalten an den Kirchentonarten war ein wesentlicher Grund, warum man hier weiter dem traditionellen Versettentyp huldigte, besonders dann, wenn auch der liturgischen Aufführungspraxis Rechnung getragen werden mußte. Ein gutes Bild von dieser Situation gibt eine Handschrift mit 87 Versetten des Wiener Hoforganisten Johann Baptist Peyer (gest. 1733), benannt als *Præambuli e Fughe Del Sig<sup>re</sup> Giov. Batt. Beyer*.<sup>28</sup> Die Schreibart dieser ungemein sauber gearbeiteten Präludien und Fugen läßt auf Schritt und Tritt die Nähe Fischers spüren. In der Anordnung der einzelnen Versetten wurde auf die praktische Verwendung Rücksicht genommen und die alte Vielzahl der Stücke pro Tonart belassen; doch kristallisiert sich auch ähnlich wie im genannten *Prototypen* Murschhausers die Paarung von Präludium und Fuge heraus (P = Präludium, F = Fuge, C = Capriccio):

1. Ton:  $\widehat{PF} \widehat{PF} 2P \widehat{PF} \widehat{PF} P 6F$
2. Ton:  $P 8F$
3. Ton:  $\widehat{PF} \widehat{PF} \widehat{PF} 5P 5F$
4. Ton:  $\widehat{PF} P 3F$
5. Ton:  $P 3F 2C 3F$
6. Ton:  $P 3F P 2F$
7. Ton:  $\widehat{PF} 2C P \widehat{PF} \widehat{PF} \widehat{PF}$
8. Ton:  $P 3F P 6F$

Zum praktischen Gebrauch schrieb auch Gottlieb Muffat (1690–1770) seine 72 *Versetl Sammt 12 Toccaten* (1726)<sup>29</sup>, mit denen er, wie er in der Vorrede selbst sagt, unter Rücksichtnahme auf den „Kirchen-Dienst bey Cho-

<sup>27</sup> E. Schenk, *Kubnau und Fux*. In: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften, Jg. 1965, Nr. 23.

<sup>28</sup> BB (Dahlem) *Mus.ms.* 1220.

<sup>29</sup> Neudruck in DTÖ 58.



ral-Aemptern und Vespern<sup>30</sup> an den „Apparatus musico-organisticus“ anknüpfte. Er schuf damit einen Versetztenzyklus traditioneller Bauart mit ‚Tokkata + 6 Fugen + Finale‘ für die zwölf Figuraltöne. Sieht man von der Erweiterung des Tonartenkreises ab, so liegt die äußere Form des Fischer-schen *Blumen-Strauss* vor. Auch Muffat hat zum reduzierten Typus beigetragen, allerdings nicht zum modulatorischen Labyrinth, wie drei Formpaare ‚Präludium und Fuge‘ in den Tonarten F-Dur, G-Dorisch und e-Moll beweisen.<sup>31</sup> Rein äußerlich lassen sich Schaffensparallelen zu Johann Pachelbel (1653–1706) feststellen, dessen von W. M. Endter 1704 angekündigte *Fugen und Praeambulen über die gewöhnlichsten* [12?] *tonos figuratos*<sup>32</sup> wohl auch der traditionellen Versettenform entsprochen haben mögen. Die in die Öffentlichkeit gelangten Magnificatversetten Pachelbels besitzen nur Fugen (ursprünglich vier pro Tonart)<sup>33</sup> und keine Präludien, weswegen sie für unsere Betrachtung ausscheiden. Es sind auch einige Formpaare von Pachelbel bekannt geworden, bei denen es allerdings in quellenkundlicher Hinsicht einige Probleme gibt.<sup>34</sup> Rein theoretisch könnten die beiden in DTB IV, 1, Nr. 25, 26, abgedruckten Formpaare in e-Moll und B-Dur (= bei Gottlieb Muffat: elfter und zwölfter Figuralton) einem Labyrinth per duodecim tonos figuratos entnommen sein; ihr knappes Ausmaß und ihre Satztechnik erinnern ganz an Fischers Veröffentlichungen.

Einen bedeutenden Vorstoß in die moderne Tonalität hat der Organist am Benediktinerstift Asbach, Carlmann Kolb (1703–1765), beabsichtigt, als er, zweifellos von Fischer beeinflusst, in einer zweiteiligen Sammlung Versetten durch vierundzwanzig Tonarten herausbringen wollte. Erschienen ist jedoch nur der erste Teil *Certamen Aonium . . . Continens Praeambula, Versett: atque Cadentias ab octo tonis* (1733). Im zweiten Teil sollten „die übrigen 16. tonos, so von einigen theils Dependentes, theils Fictos genennet werden“, Verwendung finden. Zwar ist das Reihungsprinzip des ersten Teiles schon etwas reduziert, nämlich ‚Präludium + 3 Versus (Fugen) + Cadentia‘, doch konnte sich Kolb nicht zu einer so planvollen Anlage, wie sie Fischer oder Bach verwendet haben, durchringen. Gewiß hätte auch er im zweiten Teil vereinheitlichen oder reduzieren müssen, wie schon einige Meister vor ihm.

Weniger um die Tonartenerweiterung, als vielmehr um die Reduzierung der Versetztenzahl ging es Franz Anton Maichelbeck (1702–1750) in *Der auf dem Clavier lebrenden Caecilia Dritter Theil in Exempeln derer Versen und Tönen* (1738). Wie Peyer bleibt auch er bei den acht Kirchentonarten. Die Anlage seines Zyklus läßt den Entwicklungsgang vom vielgliedrigen Versetten-

<sup>30</sup> Auch der *Apparatus musico-organisticus* ist nach den zwölf Figuraltönen geordnet.

<sup>31</sup> Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, *Qu 11385*.

<sup>32</sup> Riedel, a. a. O., S. 168.

<sup>33</sup> Vgl. den Revisionsbericht in DTÖ 17.

<sup>34</sup> Riedel, a. a. O., S. 169: „Die den Fugen Pachelbels in den verschiedenen Quellen vorgelegten Einleitungssätze werden demnach in den meisten Fällen nicht vom Meister selbst stammen.“

typus bis zum hochentwickelten mit ‚Präludium und Fuge‘ pro Tonart beispielhaft erkennen. Maichelbeck unterscheidet genau in der Bezeichnung der Stücke. Die *Versi* sind ausgesprochen kurz und vielfach nur locker fugiert. Sie werden gegen Ende der Sammlung immer kürzer. Dagegen besitzen die als *Fuga* bezeichneten Versetten größeren Umfang, der sich gegen Ende der Sammlung immer mehr ausdehnt, bis im Zyklus des achten Kirchentons eine ausgewachsene Folge von Präludium und Fuge vorliegt, zu der sich noch gleichsam als Relikt ein äußerst knappes Versettchen gesellt. Der Komponist hat, ausgehend von der Anlage des Magnificat-Typus, die vielen kleinen Versetten durch eine umfangreichere Fuge ersetzt (P = Präludium, V = Versus, Fi = Finale, F = Fuge):

1. Ton: P + 5V + Fi (= Kerllscher Bauplan)
2. Ton: P + 5V + F
3. Ton: P + 6V + Fi (= Fischerscher Bauplan)
4. Ton: P + F + 3V + Fi
5. Ton: P + F + 3V
6. Ton: P + F + 3V
7. Ton: P + 4V
8. Ton: P + F + 1V  
(32 + 89 + 10 Takte)

Einen weiteren Fortschritt zeigen die einschlägigen Veröffentlichungen von Johann Ernst Eberlin (1702–1762), der dem alten und dem modern reduzierten Versettentypus seinen Tribut zollte. Die *115 Versetten und Cadenzen für die Orgel in den gewöhnlichen 8 Kirchen Tonarten* (o. J.) sind noch typische Kurzversetten, wie sie beispielsweise auch von Georg Reutter d. Ä. überliefert sind.<sup>35</sup> Die Versettenzahl schwankt zwischen elf und zwanzig pro Tonart. Weitaus stabiler erweist sich die Form der *65 Vor- und Nach-Spiele, Versetten und Fughetten . . . in den bekannnten acht Kirchen-Tonarten* (o. J.). Außer starken thematischen Anklängen spiegelt sich darin auch die Anordnung des Fischerschen *Blumen-Strauss* wider: ‚Präludium + 6 Fugen + Finale‘. Der Tonus octavus ist um einen *Versus ultimus contrarius* erweitert. Eberlins reifstes Orgelwerk, die *IX. Toccate e Fughe per l'Organo* (1747)<sup>36</sup> folgt dem modernen Formschema ‚Toccata und Fuge‘ pro Tonart. Gewiß hat auch das Schaffen J. S. Bachs auf Eberlin eingewirkt. Der tonale Ambitus umspannt nur neun Tonarten, die sich aus den acht Kirchentönen und e-Moll zusammensetzen. Im Gegensatz zu seinen süddeutschen Zeitgenossen gab Eberlin den Fugen schon eine beachtliche Länge. Trotzdem wird die Abstammung von den Versetten deutlich, wenn er beispielsweise eine Fuge in zwei Abschnitte (*pars prima*, *pars secunda*) trennt. Es wundert

<sup>35</sup> Musikarchiv des Wiener Minoritenkonventes, XIV 730.

<sup>36</sup> Neudruck von R. Walter, Altötting 1958.

uns also nicht, daß W. A. Mozart vom Fugenschaffen Eberlins wenig begeistert war; er empfand, daß sie „wahrhaftig nicht einen Platz zwischen händl und Bach verdienen“, und charakterisierte sie als „lauter in die länge gezogene Versettl“. <sup>37</sup> Dieses Urteil ist verständlich, denn Eberlin war noch ganz der süddeutschen Versettentradition zugetan, deren Kurzfugen dem monumentalen Fugenwerk J. S. Bachs nicht mehr standhalten konnten.

Diesem Entwicklungsgang entspricht ganz das Orgelschaffen von Georg Matthias Monn (1717–1750). Auch er schrieb einen konventionellen Versettenzyklus mit ‚Präludium + 6 Fugen + Finale‘ für die acht Kirchentöne. Außerdem ist von ihm ein Zyklus von ‚Präludium und Fuge‘ in den Tonarten G-Dur, g-Moll, B-Dur, F-Dur, a-Moll, D-Dur überliefert. <sup>38</sup>

Daß von Meistern wie Eberlin, Gottlieb Muffat und Monn nur kirchentonale Labyrinth geschrieben worden sind und dabei auch die reduzierten Formen mit ‚Präludium und Fuge‘ in diesem Rahmen bleiben oder überhaupt auf eine Tonartenplanung verzichten, ist nicht zuletzt in der Tatsache begründet, daß noch 1725 alle österreichischen Orgeln rein gestimmt waren. <sup>39</sup> Etwas aufgeschlossener ist Johann Caspar Simon (etwa 1705 bis etwa 1750), ein mutmaßlicher Schüler von Johann Nikolaus Bach in Jena. <sup>40</sup> Von ihm interessieren uns zwei wichtige Veröffentlichungen, nämlich „*Musicalisches A. B. C. in kleinen und leichten Fugbetten . . . Nebst einigen Vers: ex G und F. dur*“ (1749) beziehungsweise „*Leichte und wohlklingende Praeludia und Fugen*“ (zwei Teile 1750/51; erster Teil: *durch die Tone C D E F G A B. Dur*, zweiter Teil: *C D E F G A H. Moll*). Im erstgenannten „*Musicalisches A. B. C.*“ schreitet Simon auf völlig reduzierte Weise mit je einer Fughetta <sup>41</sup> durch die Tonarten a-Moll, A-Dur, B-Dur, d-Moll, D-Dur, e-Moll, E-Dur, f-Moll, F-Dur, g-Moll, G-Dur, H-Dur, h-Moll und b-Moll. Interessanterweise gedenkt Simon am Ende dieses modulatorischen Labyrinthes noch kurz der originalen Versettenform, indem er je zehn *Vers: ex G. und F. dur* hinzufügt. Indirekt ist dadurch die Abstammung solch reduzierter Fugen per omnes tonos von der Versettenkomposition bewiesen. Mit den *Praeludia und Fugen* schließt sich Simon dem nun gefestigten Typ ‚Präludium und Fuge‘ der Fischer-Nachfolge an. Ein ähnliches, aber leider schon etwas degeneriertes Bild bieten drei Werke des Mendorfer Organisten Johann Baptist Vallade, dessen Leben noch ganz im dunkeln liegt. Seine *Musicalische Gemüths-Ergötzung Bestehend in XVI. Fugen auf die*

<sup>37</sup> *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, hrsg. v. L. Schiedermaier, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 164f.

<sup>38</sup> Thematischer Katalog in DTÖ 39.

<sup>39</sup> Vgl. E. Tittel, *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux*, Wien/München 1959, S. 121.

<sup>40</sup> Adolf Layer, Artikel *Simon* in MGG.

<sup>41</sup> Dies erinnert stark an Octavian Panzaus *Octo-Tonium* (um die Mitte des 18. Jh. entstanden).

*Orgel oder Clavier* (o. J.) beinhaltet sechzehn Fugen durch die Tonarten, von c-Moll diatonisch aufsteigend bis h-Moll beziehungsweise C-Dur bis B-Dur und Es-Dur (A-Dur ist zweimal vertreten). In seinem *Dreyfachen Musicalischen Exercitium . . . oder VII. Praeambula und Fugen nach dem heutigen Gout* (1755) führt er die Reihung ‚Präludium + Exercitium (Generalbaß) + Fuga‘ durch sieben Durtonarten, nämlich A-, B-, C-, D-, E-, F-, G-Dur. *Der Praeludierende Organist . . .* (1757) ist tonartlich sehr modern. Vallade stellt dabei aus selbständigen Miniaturversetten zusammengesetzte Präludien mit einem *Anhang der Cadenzen* auf und läßt diese zweimal vierzehn Tonarten durchlaufen, nämlich A-, B-, C-, D-, Es-, F-, G-Dur bzw. Moll und As-, H-, Cis-, Des-, E-, Fis-, Gis-Dur bzw. Moll. Vallades Werk scheint eher von Matthesons *Exemplarischer Organisten-Probe* (1719) als von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier inspiriert worden zu sein.

Anfang des 18. Jh. ist das süddeutsche Orgelbarock zu Ende. Der Labyrinthtypus mit ‚Präludium und Fuge‘ ist gefestigt und wird in der folgenden Zeit zugunsten der Charakterstücke *per omnes tonos* verdrängt. Wir schließen die Betrachtung der Formentwicklung mit dem ‚Lieblingskomponisten der süddeutschen Landkirchen‘<sup>42</sup> Marianus Königsperger (1708 bis 1769). Im *Wohl-unterwiesenen Clavier-Schüler* (1755) setzt er mit der Folge ‚Präludium + 3 Fugen‘ für die acht Kirchentöne den alten Versettentypus weiter fort und fügt anschließend noch *VIII. Arien oder Galanterie-Stücke* hinzu, für jeden Kirchenton eine Aria. Neben dieser Versettenordnung alten Stils bedient sich der Komponist in seinen übrigen beiden Veröffentlichungen der nun bereits fest verwurzelten Paarung ‚Präludium und Fuge‘, sowohl in den acht Einzelpublikationen *Praeambulum cum Fuga . . .* (zwischen 1752 und 1776 erschienen) als auch im *Fingerstreit, oder Klavier-Übung, durch ein Praeambulum und Fugen, so mit scharfen, harten und weichen Tönen vermengt* (1760).<sup>43</sup> Zusammenfassend gibt die formale Entwicklung der Versettenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jh. zu erkennen, daß man bei der Genese des Formpaares ‚Präludium und Fuge‘ auf zwei Wegen zum Ziel kam:

1. Vorwiegend in Norddeutschland war es die ‚Tokkatenfuge‘, eine Kombination tokkaten- und kanzonenhafter Elemente, durch deren Trennung sich der Typus herausgebildet hat. Entscheidend hat dazu die Orgelkunst des Kreises um Buxtehude beigetragen.
2. In Süddeutschland ging der Entwicklungsweg von der Versettenkomposition aus. Durch Reduktion der tokkatenhaften und fugierten Versetten pro Tonart erreichte man die Kombination von ‚Präludium und Fuge‘,

<sup>42</sup> L. Söhner, *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland* (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz 16.), Augsburg 1931, S. 70; vgl. auch F. Zwickler, *Frater Marianus Königsperger*, Diss. Mainz 1964.

<sup>43</sup> Ein ähnliches Bild bietet *Litigiosa Digitorum, Id est: Praeambula duo Organica cum Fugis . . . tonis chromaticis . . .* (1759) des Benediktiners Placidus Metsch (1700–1778). Metschs bisher noch nicht aufgefundener *Organoendus ecclesiastico-aulicus* dürfte allem Anschein nach ein originaler Versettenzyklus gewesen sein.

zu der noch als typisches Versettenrelikt die Per-omnes-tonos-Eigenschaft hinzutritt. Entsprechend der gesamten Entwicklung des süddeutschen Orgelspiels waren die Versetten ganz dem Klavier zugetan. Es ist ja bekanntlich eine Eigenheit aller süddeutschen Orgelkompositionen des 17. und 18. Jh., daß die Pedalpartien entweder überhaupt fehlen oder sich größtenteils nur auf Orgelpunkte beschränken, was in der Bauart der süddeutschen Orgeln begründet ist. Daher sind die Kompositionen mehr nach dem Klavier orientiert. Es ist äußerst symptomatisch, daß J. S. Bach nicht auf dem Gebiet der Orgelmusik, sondern gerade in der Klaviermusik an die Versetten-tradition angeknüpft hat. Es bleibt noch zu erwähnen, daß das Streben nach Vereinheitlichung von jeher bei der Ausbildung musikalischer Formen eine Grundtatsache war. Ganz analoge Beispiele zur Versettenkomposition liegen in der Entwicklung von Suite und Sonate vor, bei denen ebenfalls eine Reduktion der Vielzahl von Teilen auf gewisse Stammsätze mitwirkte. Ja selbst aus dem Orgelchoral, der durch das Übertragen der Versettenpraxis auf den evangelischen Choral zustande kam, hat sich durch Reduktion der einzelnen Teile das Choralvorspiel<sup>44</sup> entwickelt.

Im Schaffen J. S. Bachs vereinigen sich beide Entwicklungswege: Den Typ „Präludium und Fuge“ für die Orgel assimilierte er hauptsächlich aus dem norddeutschen Organistenkreis. Dies bezeugen vor allem seine einschlägigen Frühwerke, welche stark die Einwirkung der norddeutschen Tokkatentechnik verraten. Die Form „Präludium und Fuge“ im Wohltemperierten Klavier stammt aus dem süddeutschen Formrepertoire, was nicht zuletzt die Per-omnes-tonos-Eigenschaft beweist.

Aber nicht nur der Form nach ist das Wohltemperierte Klavier ein echter Abkömmling der Versettenkomposition, sondern auch ganz eindeutig hinsichtlich seines Verwendungszweckes „... Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend...“. Diesbezüglich zeigen alle Versettenveröffentlichungen der Bachzeit das gleiche Bild, weshalb wir uns hier kürzer fassen können. Wieder bildet Kerlls *Modulatio organica* einen wichtigen Markstein, denn der Meister warnt noch in der Vorrede ausdrücklich den Musikliebhaber, seine Versetten zu spielen, nur „illi judicent, qui artem perfecte callent, et Contrapuncti leges sequuntur...“.

Ganz andere Töne schlägt Johannes Speth in der Vorrede seiner *Ars magna* (1693) an. Speth widmet seine Magnificatversetten „samt denen dazugehörigen Praeambulis, Versen... auf die acht Chor- oder Choral-Thon eingetheilt... der Lernenden Jugend“. Die Versetten eigneten sich seiner Meinung nach deshalb so gut, da sie „nicht zu lang und zu kurz“ seien, damit der „Übende in der Erlernung derselben die Geduld nicht möchte verlieren“. Speth hat dabei einige Magnificatfugen der Kerllschen *Modulatio organica* entnommen, sie mit rhythmischen Pointierungen versehen und in einen lockeren Klaviersatz umgearbeitet, damit sie dem Geschmack des

<sup>44</sup> F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 40.

Liebhhabers entgegenkommen sollten. Man spielt also nun die Magnificatversetten nicht mehr nur in der Kirche beim Gottesdienst, sondern auch daheim am Klavier zur „Gemüthsergötzung“. Auch Murschhauser widmet seine beiden Hauptwerke demselben Zweck. Bereits 1704 erkannte der berühmte Schüler Georg Muffats, Johann Baptist Samber (1654–1717) den pädagogischen Wert dieser Kompositionsgattung. Als erfahrener Musikpädagoge und belesener Theoretiker machte er die Versettenkomposition zum essentiellen Bestandteil des Lehrganges für Orgel- und Klavierschüler. Darüber berichtet er in seiner *Manuductio ad organum* (Salzburg 1704–1707)<sup>45</sup> und schlägt folgenden Weg vor: „Hat nun der Incipient die ersten Principia . . . in die Gedächtnuß gebracht . . . kan er alsdann weiter gehen, und kleine leichte Praecambula, Versus . . . vor die Hand nehmen, und seynd dergleichen Versus in Kupfer gestochen genugsamb zu haben, hat der Incipient solche kleine Versus erlernt, kan jeder alsdann umb schwär und größere Versett, folglich auch umb Toccaten (an welchen gewiß dermahen auch kein Abgang) umbsehen, und studiren.“ Bezeichnenderweise macht Samber diesen Vorschlag zwei Jahre nach dem Erscheinen von Fischers *Ariadne Musica*, welche ebenfalls *Magistris aequae discipulis* zugeeignet ist und sicherlich auch diesbezüglich auf J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier Einfluß hatte. Eine praktische Sammlung solch instruktiver Versetten bot ein fast durch ein Jahrhundert immer wieder neu aufgelegtes Schulwerk *Wegweiser . . . die Orgel recht zu schlagen* (1668–1753)<sup>46</sup>, das im Anhang einen „Übungs-Plan“ mit Versetten für die acht Kirchentöne (Präludium + 6 Fugen + Finale) enthält. Ausdrücklich sind diese „den in der Music unterweisenden Meistern und lernenden Jugend“ zugeeignet. Es handelt sich dabei bereits um eine Orgelschule mit praktischem Material, an Hand dessen der Schüler technische Fertigkeit und außerdem das Präambulieren in allen Kirchentonarten lernen konnte. Der reiße Absatz ist auf den damals noch spärlich vorhandenen Übungsstoff für Anfänger zurückzuführen. Vornehmlich seit diesem *Wegweiser* – nicht umsonst hat J. K. F. Fischer seinen *Blumen-Strauss* nach derselben Form gebaut – legen alle Versettenveröffentlichungen<sup>47</sup> bis zum Ende des 18. Jh. ganz besonderen Wert auf die Etudenhaftigkeit; sie sind daher wichtige Wegbereiter der Études und Préludes durch alle Tonarten, wie sie im 19. Jh. enorme Verbreitung fanden. Überblickt man die gesamte Versettenkomposition im 18. Jh., so liegt ihrer pädagogischen Absicht folgende Differenzierung zugrunde:

1. Der originale Versettentypus mit ‚Präludium + mehrere Fugen + (eventuell) Finale‘ dient dem Anfänger;

<sup>45</sup> S. 98.

<sup>46</sup> Im Jahre 1708 erschien sogar eine italienische Ausgabe. Vgl. R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 2, S. 335, Neudruck der Orgelsätze bei F. Commer, a. a. O., Heft 1.

<sup>47</sup> Diese wurden „sowohl privat, als auch in denen Kirchen unter dem Gottesdienst“ (Vorrede Valentin Rathgebers zum *Musicalischen Zeit-Vertreib*, 2. Aufl., 1750) gespielt.

2. der reduzierte Versettentypus ‚Präludium und Fuge‘ dient auf Grund seines Schwierigkeitsgrades dem Fortgeschrittenen zur weiteren Übung.

Diese Eigenschaften spiegeln sich im Wohltemperierten Klavier wider, das auch den „in diesem Studio schon habil seyenden“ gewidmet ist. Bach mußte nicht nach den tonartlich gebündelten Präludien und Fugen der Versettenkompositionen greifen, wenn er Übungsstoff für seine Schüler brauchte; doch ging er nach ganz analogen pädagogischen Prinzipien vor, als er beispielsweise schon im Klavierbüchlein für Friedemann der Inventionen erste Fassung systematisch nach fünfzehn Tonarten anlegte. Bekanntlich hat Bach darin in chromatischer Tonartenfolge elf Präludien des späteren Wohltemperierten Klaviers vorausgenommen. Der Meister muß damals schon von den Errungenschaften der Versettenkomposition beeindruckt gewesen sein, denn noch vor der endgültigen Fassung der Inventionen (1723) vollendete er, von J. K. F. Fischer angeregt, das Wohltemperierte Klavier. (Bezeichnenderweise hat gerade dieses in der Entwicklung der späteren Etude eine entscheidende Rolle gespielt.) Bach hat damit der Blütezeit süddeutscher Versettenkunst ein monumentales Denkmal gesetzt, an das kein Werk derselben Gattung mehr herankam.

# J. S. Bachs „Clavier Übung. Dritter Theil“. Versuch einer Deutung

Von Christoph Albrecht (Dresden)

Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Gotthilf Ziegler (geb. 1688) schreibt in einem Bewerbungsschreiben im Jahre 1746: „Was das Choralspielen betrifft, so bin von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herrn Capellmeister Bach so unterrichtet worden, daß ich die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte spiele.“<sup>1</sup> Es gehört zu dem Bewundernswertesten an der Bachschen Kunst, daß der thematische Reichtum seiner Einfälle und die Proportionen der musikalischen Architektur nie Selbstzweck, nie esoterische Grübeleien, sondern stets ausdrucksbedingtes und ausdrucksgeleitetes Gestaltungsmittel sind.

Albert Schweitzer versuchte, Bachs Vokabular aus seinen sprechenden Figuren lexikalisch zusammenzustellen; Arnold Schering wies auf die Bedeutung des Symbols in seiner Tonsprache hin; Martin Jansen und Friedrich Smend erweiterten diesen Horizont durch Einbeziehung der Zahlensymbole; Theologen erkannten in Bachs Musik den gläubigen Lutheraner wieder. – Von welcher Seite auch immer man an das Werk des großen Thomaskantors herantritt: Stets sind die Aspekte anders, aber immer sind sie interessant. Die Gefahr besteht in der Verabsolutierung nur einer Betrachtungsweise. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß viele Bachforscher dieser Gefahr nicht genügend entgangen sind. So bietet gerade die Literatur zum Dritten Teil der Klavierübung ein recht krauses Bild, sowohl hinsichtlich der Deutung seiner einzelnen Stücke als auch im Blick auf die Gesamtanlage des Werkes.

## I Die Deutung der einzelnen Choralvorspiele

### a) Die großen Bearbeitungen

#### 1. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – Christe, aller Welt Trost – Kyrie, Gott Heiliger Geist

Die drei Kyrie-Bearbeitungen bilden in mehrfacher Hinsicht eine Einheit. Bach stellt die drei großen Choralvorspiele zusammen und läßt erst danach die drei Kyrie-Sätze „*alio modo*“ folgen, während sonst in jedem Falle die kleine Bearbeitung unmittelbar an die große anschließt. Auch kompositionstechnisch sind sie eine Einheit. Das ergibt schon der erste flüchtige Blick auf das Notenbild. Sie sind ein stilistischer Rückgriff auf die altniederländische Motettenkunst, in ihrer Diktion dem „Credo“ oder dem „Confiteor“ der *b*-Moll-Messe vergleichbar, wie diese über einen gregorianischen c. f. gearbeitet. Den drei Kyrie-Sätzen liegt der altkirchliche Kyrie-Tropus „Kyrie fons bonitatis“ zugrunde, der erstmalig mit deutschem Text in einer Naumburger Gottesdienstordnung des Jahres 1537 erscheint und dann bis

<sup>1</sup> Spitta I, S. 519.



zur Zeit des liturgischen Verfalls fester Bestandteil fast aller lutherischen Gottesdienstordnungen wurde.

In diesen drei „Orgelmotetten kunstvollster Art“<sup>2</sup> entsagt Bach der Klangpracht barocker Figurationen und schreibt einen fast asketisch linearen Stil. Die Motivik dieser Vorspiele ist dem jeweiligen c. f. entnommen. „In der Beschränkung zeigt sich der Meister“: Bach kommt für das Motivmaterial der Begleitstimmen mit Entnahmen aus der ersten c. f.-Zeile aus. Dieses wird dann freilich höchst kunstvoll variiert (Spiegelungen, Rhythmisierungen).

Das ganze Können des Meisters offenbart sich in der harmonischen Steigerung dieser Musik, deren edle Linearität nur scheinbar frei schwebend, in Wirklichkeit aber stets zugleich harmoniebezogen ist. Besonders kühn ist der monumentale Abschluß des dritten Vorspiels, das Bachs reifsten Spätstil erkennen läßt. Dieses Vorspiel erhält den Wiedergabehinweis „con organo pleno“. Bei Pfingstliedern verlangt Bach auch sonst die volle Orgel; besonders erinnert sei an die großartige Phantasie „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“, die ebenfalls bei der Wiedergabe ein „pfungstliches Brausen“ erfordert.

## 2. Allein Gott in der Höh sei Ehr

Das brillante Trio „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ ist unter den großen Choralvorspielen der Sammlung das einzige, für das sich ein früheres Vorbild, wahrscheinlich aus den Weimarer Jahren stammend, hat nachweisen lassen (BWV 676a). Dieses frühe Werk hat Bach für die Klavierübung von 47 auf 126 Takte gereckt. Das Vorspiel ist „ein konzertantes Trio im Stile der ‚Sechs Sonaten‘, verbindet Aufbau und Modulationsplan eines Sonatensatzes in meisterhafter Weise mit einer c. f.-Durchführung, übertrifft aber die Sonaten noch an kantabler Führung der Stimmen.“<sup>3</sup>

Bach hat das Gloria-Lied als einziges in drei Vertonungen in die Klavierübung III aufgenommen. Alle drei sind als Trio angelegt. Diese doppelte Drei-Zahl (drei dreistimmige Choralbearbeitungen) kann man bei Bach nur als trinitarisches Symbol deuten. Der Text des Deciuschen Liedes ist ein Lobpreis auf die Trinität. Bach verwendet dafür in der Musik das entsprechende Symbol.

Das großartige G-Dur-Trio ist im ersten Teil im doppelten Kontrapunkt gearbeitet. Die Takte 1–33 werden oktavversetzt mit vertauschtem Sopran und Alt in den Takten 34–66 wiederholt. Dadurch wird die Gefahr der Monotonie bei einer wörtlichen Wiederholung der ersten beiden Melodiezeilen vermieden. Die beiden folgenden Liedzeilen („ein Wohlgefalln Gott an uns hat, nun ist groß Fried ohn' Unterlaß“) werden kanonisch geführt (Ober- bzw. Mittelstimme mit Pedal). Die letzte Melodiezeile knüpft an die

<sup>2</sup> Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 200.

<sup>3</sup> H. Keller, a. a. O., S. 202.

zweite (bzw. vierte) an. Bach verwendet auch die gleichen Kontrapunkte wieder und gibt dadurch dem groß angelegten Vorspiel eine schöne formale Abrundung.

### 3. Dies sind die heil'gen zehn Gebot

Mit diesem Vorspiel eröffnet Bach die Bearbeitungen zu den fünf Katechismusliedern nach Luthers Kleinem Katechismus. Als sechstes Lied wurde das Bußlied „Aus tiefer Not“ hinzugenommen.

Daß der Kanon in Bachs Choralbearbeitungen keine zufällige Erscheinung ist, sondern häufig dazu dient, einen Textgehalt in der Musik symbolisch widerzuspiegeln, hat Arnold Schering<sup>4</sup> überzeugend dargelegt. Besonders einleuchtend wird das bei dem großen Vorspiel zu Luthers Zehn-Gebote-Lied. Das gesetzlich Zwingende wird durch die kanonische Cantus-firmus-Führung versinnbildlicht. Schon Spitta<sup>5</sup> spricht von dem unmittelbar einleuchtenden poetischen Sinn des im Kanon der Oktave geführten c. f.: dem Bild strengster Gebundenheit. Durch das doppelte Auftreten des c. f. wird die Fünfzeiligkeit des Liedes überdies zur Zehnzeiligkeit erweitert, was ohne Kommentar sofort verständlich ist. Daß die Zahl 10 Bach bei diesem Lied angeregt hat, wird deutlich bei einem Seitenblick auf die kleine Bearbeitung: Der aus der ersten Liedzeile abgeleitete Themenkopf tritt in der Fughette genau zehnmal auf.

Über die Bedeutung der Gegenstimmen vertreten die „Exegeten“ die widersprüchlichsten Ansichten. Albert Schweitzer<sup>6</sup> kann ihnen überhaupt keinen positiven poetischen Sinn abgewinnen. Die beiden Oberstimmen gehen „jede ihren Weg für sich dahin, ohne Rhythmus, ohne Plan, ohne Thema, ohne Rücksicht auf die andern. Diese musikalische Unordnung schildert die moralische, wie sie in der Welt herrschte, ehe das Gesetz war . . . Die abstrakte Darstellung des Gegensatzes zwischen Ordnung und Unordnung ist im Grunde kein eigentlich musikalischer Vorwurf.“

Etwa gleichzeitig urteilt Philipp Wolfrum<sup>7</sup> über das gleiche Choralvorspiel: „Der gemühtiefen und warmen Umkleidung des starr in den Mittelstimmen als Kanon auftretenden Liedes ‚Dies sind die heil'gen zehn Gebot‘ . . . möchte man als Überschrift begeben: Die Liebe ist des Gesetzes Erfüllung.“

Fritz Dietrich<sup>8</sup> läßt seiner Phantasie freien Lauf, indem er aus diesem Vorspiel eine ganze, umfassende Predigt (re)konstruiert, die Bach angeblich halten wollen. Ich gebe nur die „Predigtgliederung“ wieder, wie Dietrich sie zu erkennen meint: Darstellung des Menschen in seinem sündlosen Zustand im Paradies – Die Gesetzeswerke des gefallen Menschen – das Erlösungswerk Christi (das durch eine „Vereinigung von Liebesseufzern

<sup>4</sup> *Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons.* In: BJ 1925, S. 40–63.

<sup>5</sup> II, S. 695.

<sup>6</sup> *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 453.

<sup>7</sup> *Job. Seb. Bach*, Berlin (1906), S. 167.

<sup>8</sup> *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln.* In: BJ 1929, S. 79–81.

mit Leidenschaftik“ [!] angedeutet wird!) – der Gnadenstand des neuen Menschen – das Wesen des christlichen Glaubens, der a) durch die Liebe tätig ist, b) nicht zweifelt an dem, das man nicht sieht – Berufung auf die paulinische Rechtfertigungslehre.

Nach der Lektüre einer solchen Ausdeutung (die im Grunde reine Hineindeutung ist!) kann man Gerhard von Keußlers<sup>9</sup> Urteil über die Analyseninflation am Objekt des Bachschen Opus und seine Polemik gegen die „hermeneutische Verbissenheit“ nur zu gut verstehen.

Am einleuchtendsten scheint mir die Sinnggebung zu sein, die Keller<sup>10</sup> beim Zehn-Gebote-Lied versucht: „Die kontrapunktierenden Stimmen . . . erwärmen den starren, unerbittlichen c. f. zu dem christlichen Gedanken ‚Gott ist die Liebe‘; ruhige Zuversicht und flehende Seufzer sind die beiden Pole dieser Empfindung, wie sie Bach hier ausdrückt.“

#### 4. Wir glauben all an einen Gott

Luthers Glaubenslied besteht aus drei Strophen zu je elf Zeilen. Die Länge der Melodie hätte bei einer den übrigen Stücken analogen Bearbeitung ein unverhältnismäßig ausgedehntes Choralvorspiel zur Folge gehabt. Bach löst das Problem, indem er auch die große Bearbeitung auf die erste Melodiezeile beschränkt. Aus den ersten Noten wird ein synkopiertes Thema gebildet, das zu einer kraftstrotzenden Fuge entwickelt wird. Die Synkopen und die originale Anweisung „In organo pleno“ sind an sich so deutlich, daß Schweitzers Deutung des Themas („weich und träumerisch“!) unbedingt verfehlt ist. Keller ist dagegen auf der richtigen Fährte, wenn er das Thema „energiegeladen“ nennt.

Kompositionstechnisch interessant ist der Basso ostinato, der der Fuge unterlegt ist. In einem gespreizten Terzen-Treppenschritt symbolisiert der Baß die Glaubensfestigkeit und -zuversicht.<sup>11</sup> Der Modulationsablauf ist folgender: d – a – F – C – g – (F) – d. Insgesamt siebenmal erscheint das Gegen thema. Sechsmal gibt Bach ihm die gleiche Gestalt, nur die Tonstufen werden gewechselt; ein siebentes Mal erscheint es etwas abgewandelt im Manual als Unterstimme. Die Symbolik ist klar (aber bisher meines Wissens nicht erkannt): Die 7-Zahl – zumal in ihrer Form 6+1 – erinnert an die biblische Schöpfungswoche: „Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer.“ Ein Irrtum ist manchen „Kommentatoren“ dieses Choralvorspiels unterlaufen, wenn sie behaupten, gegen Ende würde im Tenor die letzte Liedzeile zitiert. Es handelt sich um die erste Zeile, deren Anfang in der rhythmischen Fassung des Fugenthemas koloriert erscheint:



<sup>9</sup> Zu Bachs Choraltechnik. In: BJ 1927, S. 117.

<sup>10</sup> A. a. O., S. 203.

<sup>11</sup> So schon von Schweitzer gedeutet, a. a. O., S. 454.

Nur so ist der Schluß organisch zu erklären: eine abschließende Bestätigung (oder auch „Demaskierung“) des Fugenthemas durch eine einmalige vollständige Zitierung der „Quelle“.

### 5. Vater unser im Himmelreich

Keller<sup>12</sup> nennt das große Vorspiel „die komplizierteste und am schwersten verständliche aller Choralbearbeitungen Bachs“ und spricht sogar von einer „scheinbaren Wirrnis“. In der Tat gibt es wohl kein zweites Orgelwerk Bachs, dessen Notenbild so kraus aussieht wie dieses. Wer dieses Vorspiel zunächst nur vom Notenbild her kennengelernt hat, ist angenehm überrascht, wenn er die Musik zum erstenmal hört. Es besteht aus einem „Kanon-Gerippe“, das von einem Triosatz eingefasst und umspielt wird. Der c. f. wird vom Sopran und Tenor II im Oktavkanon vorgetragen. Das Thema des Trios ist dem c. f. entnommen; es besteht in einer starken Umspielung der ersten Melodiezeile. Die Verzierung ist so „blühend“, daß aus den acht c. f.-Noten ein 26töniges Thema gebildet wurde.




Auch aufs Ganze gesehen droht die freie Phantasie des Komponisten die Chormelodie zu überspielen: Nur 39 von 91 Takten enthalten den c. f., die übrigen 52 Takte könnten, wenn sie sich nahtlos aneinanderfügen ließen, den langsamen Satz einer der Bachschen Triosonaten ausmachen.

Über einem in ruhigen Achteln dahinziehenden Baß und neben dem nur ganz geringfügig ausgezierten Kanonpaar in Halben und Vierteln erhalten die beiden freien Manualstimmen eine äußerst stark verästelte Rhythmik.

Diese wird besonders von dem lombardischen Rhythmus  $\left( \frac{\text{♩} \text{♩}}{\text{♩}} \right)$  beherrscht, der entweder gegen glatte Sechzehntel, gegen Sechzehnteltriolen oder den Rhythmus  $\frac{\text{♩} \text{♩}}{\text{♩}}$  gesetzt ist. Hier liegt die Schwierigkeit für den Interpreten und auch für den Hörer. Mehrere Wiedergabeformen des lombardischen Rhythmus lassen sich musikgeschichtlich rechtfertigen. Keller schlägt sogar vor, innerhalb des Stückes zwischen einer triolischen Wiedergabe  $\left( \frac{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}{\text{♩}} \right)$  und einer noch weicheren Ausführung (annähernd

$\frac{\text{♩} \text{♩}}{\text{♩}}$ ) je nach den Gegenrhythmen zu wechseln. Diese Inkonsequenz wirkt jedoch auf den Hörer höchst unbefriedigend und bringt in der Tat in das Stück ein störendes Unruhemoment hinein. Da die Koppelungen mit Sechzehnteltriolen in der Minderzahl sind und andererseits des öfteren die

<sup>12</sup> A. a. O., S. 205.

Figuren  zugeordnet sind, halte ich die dem modernen Notentext entsprechende Wiedergabe in diesem Stück für die günstigste Lösung.

Die inhaltlichen Deutungen dieser Choralbearbeitung klaffen wiederum weit auseinander. Spittas<sup>13</sup> Erklärung kommt meines Erachtens dem Inhalt des Stückes am nächsten: „Bach dürfte durch dieses Mittel [den c. f.-Kanon] den kindlich gläubigen Gehorsam haben symbolisiren wollen, mit welchem der Christ das vom Herrn selbst angeordnete und ihm vorgespochene Gebet sich aneignet. Die eigenthümlich bewegten Contrapunkte haben etwas besonders inständiges.“ Der bohrend-beharrliche Charakter des dominierenden lombardischen Rhythmus ist damit richtig erfaßt und ausreichend erklärt.

Wolftrum<sup>14</sup> betont stärker die Innerlichkeit dieser Komposition, geht aber dabei etwas zu weit: „Der verschiedenartigste, in einander gearbeitete Rhythmus, dabei eine aus tiefstem Herzen seufzende Chromatik und Harmonik mit seltsamen Modulationen stempeln dieses Stück zu einem Gebet im Kämmerlein. Hier ist der Organist nur in richtiger Stimmung, wenn er keine Zuhörer hat.“

Auch Schweitzers<sup>15</sup> Hinweis, daß die häufige Wiederholung des Themenkopfes einer Textwiederholung gleichkomme („In dem großen Vorspiel über ‚Vater unser im Himmelreich‘ . . . ist es das Wort ‚Vater‘, das in der Musik immer wiederkehrt“), dürfte kaum zum Verständnis der Musik verhelfen.

Noch weniger erhellend scheint mir ein Aufsatz Wilhelm Weismanns<sup>16</sup> zu sein, auch wenn seine Erklärungen die Zustimmung namhafter Interpreten gefunden haben. Weismann untersucht zunächst den Text aller neun Strophen des Lutherliedes. Er weist darauf hin, daß fast in jeder Strophe die Bitte um Bewahrung vor dem Bösen ausgesprochen wird. Bach sei von diesem Gedanken ausgegangen. „Seine Symbolisierung dieses Weltzustandes ist denn wohl auch das unheimlichste Stück Musik, das seiner Feder entfloßen ist.“<sup>17</sup> In der kolorierten ersten c. f.-Zeile sei „der unerlöste Mensch, das Zerrbild Gottes, in dem kaum mehr die ursprüngliche Anlage – die Majestät der Choralweise – erkennbar ist“<sup>18</sup>, dargestellt. Die Triolen sind nach Weismann „Sinnbild der äußeren Unrast, des geschäftigen Treibens, das Befreiung sucht aus dem Zustand der Zerrissenheit, hinwegtäuschen soll über die Unordnung der inneren Kräfte.“<sup>19</sup> Durch die Chromatik erhält angeblich „der tragische, widergöttliche Weltzustand noch

<sup>13</sup> II, S. 695 f.

<sup>14</sup> A. a. O., S. 167.

<sup>15</sup> A. a. O., S. 461.

<sup>16</sup> *Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung, Versuch einer Deutung.*  
In: BJ 1949/50, S. 57–64.

<sup>17</sup> A. a. O., S. 60.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> A. a. O., S. 62.

sein besonderes Leidensiegel“.<sup>20</sup> „Die tiefe Melancholie, die diesem außerordentlichen Werk eigen ist, wird durch die Wahl der subjektiven e-Moll-Tonart [?] noch besonders eindringlich, ja ins schmerzhaft Bohrende gesteigert. Sein harmonisches Klangwesen – ein Kapitel für sich – läßt uns in Abgründe menschlicher Pein und Verzweiflung blicken; es gibt denn auch in der gesamten Kunst wenig Werke, aus denen uns so unverhüllt die Tragödie des Menschengeschlechtes entgegentritt.“<sup>21</sup>

Je intensiver man sich in das Vorspiel hineinarbeitet, desto abwegiger erscheint Weismanns Interpretationsversuch. Die Musik ist weder „unheimlich“ noch ein Sinnbild des unerlösten, sich quälenden Menschen; sie hat weder ein Leidensiegel, noch läßt sie uns „in Abgründe menschlicher Pein und Verzweiflung blicken“. Die gehörte Musik gibt das keineswegs her; offenbar hat der optische Eindruck den Anstoß für so fragwürdige Aussagen gegeben. – Auch sollte es jedem Bachkenner von vornherein klar sein, daß es für Bach indiskutabel gewesen wäre, das Vaterunser in einer pessimistischen Weise als eine unverhüllte Tragödie des Menschengeschlechtes zu vertonen!

So bleibt der Spittasche Grundgedanke gültig: Die kanonische Führung der c. f.-Stimmen symbolisiert das gläubige Nachsprechen des Vaterunsers; die Begleitstimmen sind Ausdruck eines inständigen, beharrlichen Betens. Wer sich in die Klangwelt dieser Musik einhört, wird in eine meditative Haltung geführt; er lernt, was es heißt, sich in etwas zu versenken.

#### 6. Christ, unser Herr, zum Jordan kam

Das Choralvorspiel zu Luthers Lied über die Taufe Jesu ist in der Symbolik der rollenden Baßbewegung ohne weiteres verständlich. Spitta<sup>22</sup> sieht zwar darin „ein Symbol des Blutes Christi, dessen rothe Fluth alle ererbte und selbst begangene Sünde hinwegspült“. Die Fluten des Jordanwassers hält er für eine zu billige Interpretation. Aber das Nächstliegende ist doch wohl das Richtige! Warum sollte Bach sich scheuen, das Wasser der Taufe in dieser Weise zu symbolisieren?

Umrätselt sind die Figuren der Oberstimmen. Mancherlei Deutungen sind versucht worden. Kellers<sup>23</sup> zaghafte Anfrage „Könnte Bach in ihnen nicht Christus und den Täufer Johannes abgebildet haben: das Sichaufrichten des Täufers, das Niedersteigen, Sich-bei-den-Händen-Fassen, Untertauchen?“ ist zwar in der Deutung der Motive verfehlt, trifft aber doch fast das Richtige. Es muß hier auf die Bedeutung der chiasmischen Notenanordnung bei Bach hingewiesen werden. Der griechische Buchstabe Chi (= X) ist der Anfangsbuchstabe des Christusnamens und zugleich bildlich ein Kreuz. Dies wurde in der Barockmusik gern als Symbol benutzt.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> A. a. O., S. 64.

<sup>22</sup> II, S. 695.

<sup>23</sup> A. a. O., S. 207.

Auf diese Eigentümlichkeit in den Kompositionen Bachs sowie seiner Zeitgenossen und Vorgänger hat besonders Friedrich Smend<sup>24</sup> aufmerksam gemacht. Er führt hierzu aus<sup>25</sup>: „Das Chi (X) ist in der christlichen Symbolsprache nicht nur Bezeichnung des Namens Christi durch dessen Anfangsbuchstaben, sondern zugleich Zeichen des Kreuzes . . . Unzählbar sind die Fälle, in denen Bach davon symbolhaften Gebrauch macht, im Kleinen der Textgestaltung einzelner Sätze, in deren musikalischem Aufbau, in der Großarchitektur der Werke.“ Unter der chiasmatischen Notenstellung versteht man die Anordnung von vier Noten in der Weise, daß bei der Verbindung der ersten mit der vierten sowie der zweiten mit der dritten optisch ein Kreuz entsteht, z. B.:



Eine Fülle von Belegen aus Bachs Kompositionen könnte beigebracht werden. Ich weise nur auf folgende Stellen hin:

Johannespassion „Kreuzige“

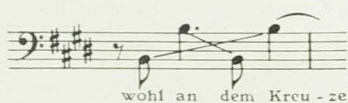


Matthäuspassion „Laß ihn kreuzigen“



Matthäuspassion „O Mensch, bewein“

Orgelbüchlein „Da Jesus an dem  
Kreuzestund“ Pedal



Wer diese Chiffre der Bachschen Tonsprache kennt, der versteht ohne weiteres auch die Bedeutung der Oberstimmen des Vorspiels zu dem Tauflied. Die Figur



ist der Hinweis auf Christus und sein Leiden, wobei der theologische Zusammenhang von Taufe und Kreuz einem bibelkundigen Manne wie Bach ohne Frage geläufig gewesen ist. Die Gegenstimmen zu dem Tenor-c. f. (im

<sup>24</sup> *Luther und Bach*. Der Anfang, Zehlendorfer Studien der Kirchlichen Hochschule Berlin, Heft 2, Berlin 1947, S. 35 ff.


<sup>25</sup> A. a. O., S. 35.

Pedal) enthalten also die „in die Music versetzte“ Liedüberschrift: Christ unser Herr (= chiasmatisches Motiv) zum Jordan (= Wellenbewegung der Unterstimme) kam. (Vgl. auch Hans Joachim Mosers Ausspruch: „Beim Tauflied bedeuten die vier Achtel zweifellos das Kreuz, also Christus, und die Sechzehntel die Jordanflut.“<sup>26</sup>)

### 7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Spitta<sup>27</sup> hält die sechsstimmige Bearbeitung über Luthers Bußlied (Nachdichtung des 130. Psalms) für die „Krone des Werkes“. Das ist ein subjektives Urteil, das aber gut zu verstehen ist. Dieses Choralvorspiel ist das einzige Orgelwerk Bachs in realer Sechsstimmigkeit. Die dichte Stimmigkeit bedingt als Sekundärerscheinung eine äußerst reiche Harmonik, die in ihrer edlen Herbheit dem Charakter des Liedes so besonders gut ansteht und die deshalb so „zwingend wirkt, weil sie die letzte Konsequenz der streng linearen Anlage, also nicht Selbstzweck, sondern Funktion ist“.<sup>28</sup> Der c. f. wird zeilenweise vorimitiert, ehe er dann jeweils in großen Werten im Tenor (Oberstimme des Doppelpedals) erklingt – leider auch auf besten Orgeln nur schwer herauszuhören.

Keller<sup>29</sup> nennt diese Bearbeitung eine „Orgelmesse in ihrer monumentalsten, schlechthin unüberbietbaren Gestalt. Aus den Quadern des phrygischen Chorals errichtet Bach einen Bau von einer unerhörten Größe und Strenge; der Architektur: schon beim ersten Auftreten des c. f. im Doppelpedal treten zwei Manualstimmen mit ihm in Engführung! Jede Zeile wird in ähnlicher Weise eingeleitet und kontrapunktiert.“

Schweitzer<sup>30</sup> hat sich in der Deutung der Motivik recht vergriffen: Von Anfang an taucht gelegentlich der Rhythmus  in den Gegenstimmen auf. Gegen Ende erscheint dieses Motiv immer häufiger. Schweitzer meint, darin das Bachsche „Freudenmotiv“ wiederzuerkennen. Er sieht in diesem Motiv die dogmatische Aussage, daß „jede wahre Buße an und für sich zur freudigen Erlösungsgewißheit führt“. Aber Schweitzer hat sich bei dieser Deutung wohl nur von seinem Auge leiten lassen. Einen freudigen Charakter kann man aus diesem erhabenen Werk an keiner Stelle heraushören. Wohl aber erreicht Bach durch die stärkere Einführung der Achtelfiguren gegen Ende des Stückes ein starkes Bewegungscrescendo, das der sonst so ruhig und schwer dahinfließenden „Orgelmesse“ eine ungeheure Spannungssteigerung vermittelt, die dann auf dem viertaktigen Orgelpunkt im Tenor (letzte c. f.-Note) ausschwingt.

Wie Bach dazu gekommen ist, das Stück an dieser Stelle in die Klavierübung aufzunehmen, wird sich nie ganz aufhellen lassen. Die Buße gehört weder zu den Katechismusstücken noch zum alten Meßordinarium. Trotz-

<sup>26</sup> *Die ev. Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1954, S. 444.

<sup>27</sup> II, S. 696.

<sup>28</sup> Gotthold Frotzcher, *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin 1959, Bd. II, S. 939.

<sup>29</sup> A. a. O., S. 208.

<sup>30</sup> A. a. O., S. 463.



dem können sowohl die Vertreter des „Orgelkatechismus“ als auch der „Orgelmesse“ sich gerade dieses Stückes als Argument bedienen: Luther hat die Sieben-Zahl der Sakramente zunächst nur auf drei beschränken wollen; die Buße hat für ihn nahezu sakramentalen Charakter behalten, obwohl er dann schließlich doch nur Taufe und Abendmahl als biblisch begründete Sakramente beibehielt. Bach hat das natürlich gewußt. Andererseits gehört die Beichte in der sächsischen Landeskirche seit dem Jahre 1601 als fester Bestandteil zu jedem Gottesdienst.<sup>31</sup> Auch zu Bachs Zeit folgte auf jede Predigt die Allgemeine Kirchenbeichte mit der Absolution.<sup>32</sup> Auch Ehmanns<sup>33</sup> Argumentation für die liturgische Reihenfolge der Choralvorspiele: „Nicht die Katechismus-, sondern die Gottesdienstfolge ist eben maßgebend“, geht an der tatsächlichen Gestalt des sächsischen Gottesdienstes zur Bachzeit vorbei. Das Lied gehört eben zu den „anderen Gesängen“, die der Originaltitel neben den Katechismusliedern anführt, ohne daß wir ergründen können, warum Bach es aufnahm.

#### 8. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt

Bach hat der großen Bearbeitung dieses Liedes ein Thema gegeben, „dessen Breitspurigkeit nicht mehr überboten werden kann“.<sup>34</sup> In der Tat gehört dieses Thema zu den merkwürdigsten, die Bach je erfunden hat. Alle möglichen Deutungen sind versucht worden, von primitiv bildhaften bis hin zu spitzfindig theologischen: „Es ist als ob jemand auf den Planken eines rollenden Schiffes durch Spreizstellung der Füße sich festen Halt zu schaffen suchte.“<sup>35</sup> Dietrich<sup>36</sup> möchte in den kleiner werdenden Intervallen die im Abendmahl sich ereignende Aufhebung bzw. Verringerung des Abstandes zwischen Gott und Mensch sehen. Oder man erklärt das Thema für undeutbar und erblickt darin ein Symbol für die logische Unfaßbarkeit des Altarsakraments: *credo quia absurdum*.<sup>37</sup> Wenn man die Bildlichkeit des Sprungthemas deuten will, kann man sich noch am ehesten Spitta<sup>38</sup> anschließen: „Bach schöpfte die Grundstimmung der Orgelchoräle stets aus dem Kirchenliede als Ganzem, nicht nur aus dessen erster Strophe . . . Der breit und wuchtig schreitende Contrapunkt . . . mag bei oberflächlicherer Betrachtung befremden, da er zum Wesen des Gedichtes nicht zu stimmen

<sup>31</sup> Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden*. Berlin 1961, S. 140.

<sup>32</sup> Klaus Ehrichs anderslautende Behauptung in BJ 1949/50, S. 41, die er zur Stützung seiner Theorie des „Orgelkatechismus“ aufstellt, ist falsch, s. u.

<sup>33</sup> A. a. O., S. 85, s. u. Anmerkung 56.

<sup>34</sup> A. Schweitzer, a. a. O., S. 454.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> BJ 1929, S. 64.

<sup>37</sup> So ebenfalls A. Schweitzer, a. a. O., S. 454.

<sup>38</sup> II, S. 694.



ganz einfach herauszuhören. Wo man das Stück auf einer größeren Orgel verwirklicht, empfiehlt es sich, den c. f. auf dem Pedal (4'-Lage) zu verstärken oder überhaupt dem Pedal zu übertragen. – Die Fughetta A-Dur über die (kolorierten) ersten beiden Liedzeilen ist sonnig wie Bachs einziges Präludium und Fuge in der gleichen Tonart. Durch das geforderte staccato des Themas (besser wohl als lockeres portato aufgefaßt) bekommt das Stück etwas übermütig Hüpfendes – der Freude des Liedes entsprechend.

In der Fughetta super „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ dominiert die Zehn-Zahl: Zehnmal erklingt das Thema, das in seinen Tonwiederholungen und Sprüngen einem mahndend erhobenen Zeigefinger gleicht. Die gesetzliche Zehn-Zahl wird auch dadurch noch unterstrichen, daß das Thema aus zehn Zählzeiten (♩) besteht.

„Wir glauben all“ ist das spannungsreichste unter den kleinen Vorspielen. In dem festlichen rhythmischen Gewand einer französischen Ouvertüre daherschreitend ist es darin (wie auch in der Tonart) der Allemande aus der e-Moll-Partita im I. Teil der Clavierübung aufs engste verwandt.

So kompliziert die Rhythmik im großen Vater-unser-Vorspiel ist, so schlicht ist die ruhig fließende Sechzehntelbewegung in der Manualiter-Bearbeitung, die denselben Charakter trägt wie der Orgelchoral zum gleichen Lied aus dem Orgelbüchlein.

Die kleine Taufliedbearbeitung zitiert in jeder der drei Stimmen einmal die erste Liedzeile, die dann jeweils von einer der anderen Stimmen spiegelbildlich beantwortet wird. In diesem „reziproken“ Verhältnis von dux und comes darf man sicher ein Symbol für Jesus und Johannes den Täufer sehen. („Christ, unser Herr, zum Jordan kam, . . . von Sankt Johann die Taufe nahm.“) Dieses reziproke Verhältnis ist in dem Wort Johannes des Täufers vorgegeben: „Er muß wachsen; ich aber muß abnehmen.“

Unter den Vorspielen „*alio modo*“ verdient der Satz zum Bußlied eigentlich nicht das Urteil einer „kleinen“ Bearbeitung. In den 75 Takten wird jede Zeile von drei Stimmen vorimitiert, ehe der Sopran den c. f. in breiten Werten übernimmt. Jeweils der zweite Imitationseinsatz bringt die Liedzeile in der Umkehrung. Dies ist ohne Frage als Symbol gemeint: Buße ist Umkehr.

Eine umfangreiche „Fuga super Jesus Christus, unser Heiland, a 4 voci“ ist die letzte Choralbearbeitung des Sammelbandes. Eine rhythmische Besonderheit gibt dieser Fuge einen besonderen Reiz: Nachdem die Exposition mit dem regulären Themeneintritt aller vier Stimmen beendet ist, wird das Thema im Verlaufe der Durchführung rhythmisch im Viervierteltakt um eine Zählzeit verlagert, wodurch sich ganz neue Akzentverhältnisse ergeben, die die Fuge ungemein beleben. Im Mittelteil gibt dann noch ein synkopisch angelegter Kontrapunkt weitere Impulse.

### c) Präludium und Fuge Es-Dur

Man kann geteilter Meinung sein, welches der nicht c. f.-gebundenen Bachschen Orgelwerke das bedeutendste ist. Präludium und Fuge Es-Dur ist auf alle Fälle das erhabenste – und erhebendste. „Das Präludium in Es dur, das

die großen Choräle einleitet, versinnbildlicht die göttliche Majestät. Die Tripelfuge, die sie ausleitet, ist eine Darstellung der Trinität. In drei unter sich verbundenen Fugen kehrt dasselbe Thema, aber jedesmal in anderer Persönlichkeit, wieder. Die erste Fuge ist ruhig und majestätisch, von einer absolut gleichmäßigen Bewegung getragen; in der zweiten tritt das Thema in einer Verhüllung auf und wird nur zuweilen in seiner wahren Form kenntlich, als sollte dadurch angezeigt werden, daß das Göttliche irdische Gestalt annahm; zuletzt, in der dritten, zieht es in einem Sturme von Sechzehnteln dahin, als führe das pfingstliche Sausen und Brausen vom Himmel einher.<sup>40</sup> Diese Deutung des Werkes, insbesondere der Fuge, wird seit Schweitzer mit nur geringen Varianten fast durchweg vertreten. Bach hat nur diese eine Tripelfuge für Orgel geschrieben. Bei der früher allgemein beachteten Symbolhaftigkeit der Zahl 3 scheint es durchaus legitim, die Fuge als ein Loblied Bachs auf den dreieinigen Gott zu verstehen. Man kann jedoch kaum von einer „Darstellung der Trinität“ (s. o.) sprechen. Als musikalisches Symbol der Trinität könnte man die Engführung aller drei Themen einer Tripelfuge ansehen (die drei selbständigen „Subjekte“, die zusammen eine Harmonie ergeben). Aber gerade dieses Symbol fehlt in der Es-Dur-Fuge! Bach bringt nur Engführungen des ersten Themas mit dem zweiten und des ersten mit dem dritten. – Zwischen „Symbol“ und „Darstellung“ besteht ferner noch ein himmelweiter Unterschied! Im übrigen ist aber gerade die Behutsamkeit der Schweitzerschen Ausführungen („als sollte dadurch“ . . . „als führe . . .“) wohlthuend.

Das Präludium ist in seiner Architektur ebenfalls dreigliedrig, und zwar nicht mehr im Sinne der Buxtehudeschen additiven Mehrgliedrigkeit, sondern schon vorwegnehmend im Sinne der Mehrthemigkeit des späteren klassischen Sonatensatzes mit seinen inhaltlichen Kontrasten. Auch die musikalische Sprache des Präludiums weist schon voraus, was Spitta<sup>41</sup> als erster beobachtet hat: „Jedoch ist in den nicht figurierten Partien ein eigentümlicher Zug, der auf Emanuel Bachs und Haydns Claviermusik hinüberdeutet.“ Auch die Bemerkung Kellers<sup>42</sup> „In keinem anderen Orgelwerk Bachs sind so viele viertaktige Gruppierungen zu finden wie hier“ läßt den Kenner der klassischen vier- und achttaktigen Periodik aufhorchen. Trotz aller dieser Beobachtungen bleibt das Werk völlig im spätbarocken Schaffensstil J. S. Bachs verwurzelt.

Der Aufbau des Präludiums ist folgender<sup>43</sup>:

Hauptsatz	Takt	1–32	Es
Zwischensatz (Modulation)	Takt	32–40	Es/B
I. Seitensatz	Takt	40–50	B
Hauptsatz	Takt	51–70	B/c

<sup>40</sup> A. Schweitzer, a. a. O., S. 255.

<sup>41</sup> II, S. 690.

<sup>42</sup> A. a. O., S. 124.

<sup>43</sup> Siehe auch die Analyse H. Kellers, a. a. O., S. 123.

2. Seitensatz	Takt 71-98	c
Hauptsatz	Takt 98-111	c/As
Zwischensatz (Modulation)	Takt 111-119	As/Es
1. Seitensatz	Takt 119-129	Es
2. Seitensatz	Takt 130-174	Es
Hauptsatz (Urform)	Takt 174-205	(c)Es

Mit dem späteren Sonatenschema hat das gewaltige Präludium auch dies gemein, daß zum Schluß die Seitensätze in die Haupttonart geführt werden – wenn auch eine Bachsche Reprise ein ganz anderes Gesicht hat als eine solche bei Mozart!

Während es bei Bachs Choralvorspielen lohnend und geboten ist (siehe das eingangs zitierte Schreiben von Joh. Gotthold Ziegler!), nach ihrer Textbeziehung zu fragen (d. h. nach der in den Tönen verwirklichten, dem Text entnommenen poetischen Idee), sollte man mit dem Herauslesen eines „Programms“ aus Bachs freien Orgelwerken äußerst vorsichtig sein. Wer Hans Nissens<sup>44</sup> Deutung des Wohltemperierten Klaviers, II. Teil, als „musikalisches Abbild der Erlösungsgeschichte der Welt . . . – das christliche Weltdrama“ kennt, wird diese Bedenken verstehen. So ist es schwer, der Deutung Rudolf Steglichs<sup>45</sup> zu folgen, der eine Analogie zur Fuge aufzudecken versucht, indem er das Präludium in seinen Einzelthemen auf die drei göttlichen Personen deutet („Darstellung der allumfassenden dreieinigen göttlichen Macht“). Wer das Präludium so für sich meint verstehen zu können, der hat dazu die Freiheit; aber solche Annahmen gehen über den Rahmen dessen hinaus, was der Bachforschung und der Bachinterpretation ansteht.

#### d) Die vier Duette

Über eine mögliche Zuordnung der Duette zu den kleinen Choralbearbeitungen soll bei der folgenden Gesamtbetrachtung der Klavierübung III das Erforderliche gesagt werden.

Was die Stücke selbst betrifft, sei auf Spittas<sup>46</sup> Ausführungen verwiesen: Mit den Duetten hat Bach gezeigt, „daß sich auch im zweistimmigen Clavierstück der größte harmonische Reichthum mit voller Deutlichkeit entfalten lasse. In dieser Beziehung offenbaren sie wirklich erstaunliches; als Muster eines strengen Satzes darf man sie nicht ansehen . . . Die Duette sind immer mit mehr Befremden als Hingabe betrachtet worden, und es ist das zum Theil wohl zu begreifen. Als Fortsetzungen der Inventionen lassen sich das capricciöse E moll- und das heitere G dur-Duett leicht verstehen. Sie sind bei aller Künstlichkeit scharf gezeichnete Charakterstücke, bei denen Form und Inhalt in voller Harmonie stehen. Die andern beiden hinterlassen aber den Eindruck, als befände sich der enorme har-

<sup>44</sup> BJ 1951/52, S. 57.

<sup>45</sup> *Johann Sebastian Bach*, Potsdam 1935, S. 146.

<sup>46</sup> II, S. 647f.

monische Reichthum, die Schwere der Gedanken und Weite der Durchführung nicht ganz im richtigen Verhältniß zu der Dürftigkeit der darstellenden Mittel.“

## II Der „Dritte Teil der Klavierübung“ als zyklisches Werk

Zu den wenigen Kompositionen Bachs, die zu seinen Lebzeiten gedruckt wurden, gehören die vier Teile der „Klavierübung“. Alle Tasteninstrumente fielen zu Bachs Zeit unter den Begriff „Klavier“, so daß es uns nicht wundernehmen darf, wenn drei von den vier Teilen eigentliche Klaviermusik enthalten, während der dritte Orgelmusik bietet. Ob er nur aus Orgelmusik besteht oder hauptsächlich für dieses Instrument bestimmt ist, ist eine von den vielen Streitfragen, die sich an den III. Teil der Klavierübung als Ganzes knüpfen. Der originale Untertitel scheint die Frage eindeutig zugunsten der Orgelkompositionen zu entscheiden. Er lautet: „Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesænge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Køniglich Pohnischen, und Churfürstlich Sæchs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.“ Den Rahmen des Werkes bilden Präludium und Fuge Es-Dur. Er umschließt zehn (bzw. acht) Kirchenlieder in je zwei Bearbeitungen; nur „Allein Gott in der Höh“ erscheint mit drei Vorspielen. Jeweils eine Bearbeitung entfaltet die Choralmelodie in großem Ausmaß, während die andere kürzer gehalten ist und auf das Pedal verzichtet. Die häufig übersehene Bezeichnung „Manualiter“ über den kleinen Bearbeitungen verweist sie jedoch eindeutig auf die Orgel (was nicht ausschließt, daß man sie heute wie einst gelegentlich auch auf dem Cembalo spielen kann, wohin sie aber ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend nicht gehören: Sie sind Kirchenmusik, keine Hausmusik).

Aber wie steht es um die „Duetten“? Sie tragen eine entsprechende Bezeichnung nicht. Der Form nach könnte man sie Spätlinge unter Bachs zweistimmigen Inventionen nennen, die dann auf dem Cembalo, nicht auf der Orgel zu interpretieren wären. Wer aber um die Bedeutung der Zahl und ihrer Ordnungskraft im Bachschen Schaffen weiß, der wird die Duette nicht so leicht herauskomplimentieren wie Albert Schweitzer<sup>47</sup>: „Die vier Klavierduette gerieten aus Versehen hinein.“ Mit den Duetten enthält der III. Teil der Klavierübung 27 Stücke. Die heilige Dreizahl und ihre Potenzen haben für das zahlensymbolische Denken der Barockzeit große Bedeutung. Ein Sammelwerk mit 23 Nummern wäre im Bachschen Sinne kein „Kosmos“. (Auch die Sammlung der h-Moll-Messe wurde durch den nachträglich hinzukomponierten Chor „Et incarnatus est“ in der Zahl der Sätze

<sup>47</sup> A. a. O., S. 298, ähnlich S. 266, Anm. 20.

von 23 auf 24 „abgerundet“.) So scheint es keineswegs ein „Zufall“, daß die Duette in der Klavierübung III stehen, auch wenn sie zunächst etwas aus dem Rahmen fallen. Ein Zufall scheidet auch deshalb von vornherein aus, weil sie im Titel mit angeführt werden und weil das Werk im Bachschen Selbstverlag erschien. Selbst dann, wenn ihr Sinnzusammenhang uns unerkennbar bleibt, sollte man sie dort stehenlassen, wo Bach sie hingestellt hat.

Fritz Heitmann spielte 1927 erstmalig die zehn großen Choralbearbeitungen mit Präludium und Fuge Es-Dur in einer zyklischen Aufführung. Seither hat es sich eingebürgert, die „große Orgelmesse“ in dieser Weise im Zusammenhang zu interpretieren. Aber ist dieser Titel statthaft? Das Wort „Orgelmesse“ findet sich in der Bachliteratur wohl erstmalig 1930 in dem Aufsatz von Erhard Krieger, *Die Spätwerke J. S. Bachs*<sup>48</sup> (hier allerdings schon rückbezogen auf Wolfgang Gräser, der 1928 gestorben ist). Zu gleicher Zeit bezeichnet Hans Luedtke<sup>49</sup> die Klavierübung III als „Deutsche Messe“ und Hermann Keller<sup>50</sup> spricht von einer „protestantischen Messe“. Der Originaltitel geht ohne Frage in anderer Richtung; aus dem Untertitel wurde der angeblich richtigere Ausdruck „Orgelkatechismus“ abgeleitet (darüber s. u.).

Aber schon Spitta<sup>51</sup> hat in seiner grundlegenden Bach-Biographie einige wesentliche Beobachtungen angestellt: „Man ist genöthigt, die 21 Choral-sätze . . . als ein Ganzes zu betrachten, dem eine poetische Idee die Einheit verleiht . . . Die musikalische Verherrlichung der dogmatischen Grundlagen des lutherischen Christenthums, welche Bach in diesem Choralwerke unternahm, stellte sich ihm unter dem Gesichtspunkte einer vollständigen Cultushandlung dar . . .“ Die Vertonungen der Kyrie- und Glorialieder „haben hier als Ersatzstücke der protestantischen Kirche für die ersten beiden Acte der Messe, als welche sie auch am Anfang des Hauptgottesdienstes zu Leipzig gesungen wurden, eine besonders tiefe Bedeutung.“

Im Unterschied zu späteren Interpreten weiß Spitta, daß sich Katechismus und Kultus nicht ausschließen. Auf Luther geht die evangelische Katechismuspredigt zurück. Die katechetisch-pädagogische Ausrichtung des Gottesdienstes ist für ihn kennzeichnend. In der lutherischen Orthodoxie, zu der Bach sich zeit seines Lebens bekannte, herrschte eine dogmatisch-katechetische Predigt. Spittas Urteil mit der Zusammenschau von Katechismusliedern und lutherischem Gottesdienst ist daher keineswegs abwegig. Diese Zusammenschau ist meines Erachtens überhaupt die einzige Möglichkeit zu einer umfassenden Erklärung des Werkes.

Albert Schweitzer betrachtet die Klavierübung III in der Gegenüberstellung zu Luthers Katechismen. Wie Luther den Großen und den Kleinen Kate-

<sup>48</sup> Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Jg. 8, S. 83.

<sup>49</sup> *Bachs Choralspiel II*, Breitkopf & Härtel, Leipzig o. J., Veröffentlichung der NBG, Jg. XXX, Heft 2, S. 29.

<sup>50</sup> Bachfestbuch Kiel 1930, S. 67.

<sup>51</sup> II, S. 692f.

chismus verfaßte, so hat Bach die Katechismuslieder in einer großen und einer kleinen Form komponiert. So geistvoll diese Bemerkung ist, so unverständlich sind Schweitzers<sup>52</sup> Äußerungen zu den nicht katechetischen Liedern: „Um das Dogma vollständig zu haben, schickte er diesen fünf Hauptstücken das an die heilige Dreifaltigkeit gerichtete Kyrie und Gloria des Leipziger Gottesdienstes voraus.“ Von dem alten fünfsätzigen Ordinarium wurden von den lutherischen Komponisten des 17. und 18. Jh. normalerweise nur noch Kyrie und Gloria vertont (die protestantische „Missa brevis“). Bach hat mehrere solcher Messen geschrieben und sie – neben denen anderer Meister – an Festtagen in Leipzig außer der Kantate aufgeführt.<sup>53</sup> Aber es zeugt von keinem guten Empfinden für die liturgische Dimension gerade dieser Stücke, wenn Schweitzer sie einfach als Komplettierung des Dogmas versteht und sie diesem einverleibt.

Überhaupt hat Schweitzer zur Klavierübung III keinen rechten Zugang gefunden. Die breit auskomponierten Vorspiele hält er wegen der wuchernden Phantasie des Komponisten für problematisch, weil sie nach seiner Meinung „weder als Form noch als Geist befriedigen“<sup>54</sup> können. Schweitzers Herz schlägt für die kleinen Choralbearbeitungen des „Orgelbüchleins“, aus dem er das Bachsche „Vokabular“ ableitete. „Die Choräle des Orgelbüchleins waren Dürersche Stiche in Musik; die großen Choralvorspiele aus der ‚Klavierübung‘ nehmen sich aus, wie in den Maßstäben großer Wandgemälde ausgeführte Radierungen.“<sup>55</sup> Schweitzer hat offenbar kein Gespür dafür, daß man mit den kleinen Motiven des Orgelbüchleins keine großen Formen füllen kann, daß dort größere architektonische Maßstäbe angewendet werden müssen, die natürlich nicht an denen des Orgelbüchleins gemessen werden können.

Es seien nun noch zwei Deutungen referiert, die sich diametral gegenüberstehen. Es sind dies die Aufsätze von Wilhelm Ehmann<sup>56</sup>, *J. S. Bachs „Dritter Teil der Clavier Übung“ in seiner gottesdienstlichen Bedeutung und Verwendung*, und Klaus Ehrlich<sup>57</sup>, *Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Job. Seb. Bach*.

Ehmann geht von der These aus: „Der dritte Teil der ‚Clavier Übung‘ folgt in seiner Anlage dem Ablauf der protestantischen Messe.“<sup>58</sup> Bach habe „die vom ersten Anfang der protestantischen Meßbildung her üblichen, dogmatisch gesetzten, jedem Christen geläufigen und bekannten Ordinariums-gesänge . . . in geschlossener Folge in verschiedener Weise zu beliebiger Benutzung komponiert“.<sup>59</sup> Damit sind wesentliche Dinge richtig erkannt.

<sup>52</sup> A. a. O., S. 266.

<sup>53</sup> Vgl. A. Schering, BJ 1936, S. 4, und 1938, S. 69.

<sup>54</sup> A. a. O., S. 455.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> In: Musik und Kirche, 1933, S. 77ff.

<sup>57</sup> In: BJ 1949/50, S. 40ff.

<sup>58</sup> A. a. O., S. 81.

<sup>59</sup> A. a. O., S. 85.



Teile der Messe entsprechen inhaltlich dem Katechismus. Die folgende Gegenüberstellung der fünf Ordinariusstücke mit den entsprechenden Liedern der Klavierübung möge das verdeutlichen:

- Kyrie** „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit“. Ein Lied in drei – metrisch nicht identischen – Strophen. Bach teilt die Melodie und behandelt sie in drei selbständigen Bearbeitungen. (Immerhin ist er sich ihrer Zusammengehörigkeit so stark bewußt, daß er die drei großen und die drei kleinen Vorspiele zu zwei „Blöcken“ zusammenstellt, während sonst stets die kleine Bearbeitung unmittelbar auf die große folgt.)
- Gloria** Nikolaus Decius' Versumdichtung des altkirchlichen Gloria in excelsis wurde in der lutherischen Kirche sehr schnell zum feststehenden Gloria-lied. Teils verdrängte es den liturgischen Text, teils trat es (additiv) als Gemeindelied zum Gloria des Chores hinzu.  
Daß Bach Kyrie und Gloria als protestantische Messe kannte und pflegte, wurde schon erwähnt. Bis zu diesen Stücken kann daher auch über die Klavierübung III als Orgelmesse kein Streit aufkommen. Fraglich sind die Entsprechungen zu den anderen Stücken des alten Ordinarius:
- Credo** Wenn Bach eine „Orgelmesse“ komponieren wollte, hätte er – ähnlich wie bei der Kompletierung der Missa von 1733 zur *b*-Moll-Messe – auf das Gloria das Credo (also Luthers Glaubenslied) folgen lassen müssen. Das Lied „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“, das die Katechismuslieder eröffnet, hat im lutherischen Gottesdienst keinen festen Ort, keinen Ordinariuscharakter. – Dagegen erfüllt das Lied „Wir glauben all“ sowohl seine katechetische Bestimmung als auch seine auf ganz anderem Gebiete liegende liturgische Aufgabe. Seit Luthers Deutscher Messe ist es die gemeindegemäße Form des gottesdienstlichen Glaubensbekenntnisses.
- Sanctus und Agnus Dei** haben in den übrigen Liedern der Klavierübung III keine Entsprechung. Zum Sanctus hat Luther das Lied „Jesaja, dem Propheten, das geschah“ gedichtet. Das Agnus Dei singt die Gemeinde seit Luthers Zeit in dem verdeutschten liturgischen Text: „Christe, du Lamm Gottes“. –

Immerhin gehört das Lied „Jesus Christus, unser Heiland“ seit Luthers Deutscher Messe (1526) zu den Liedern, die während der Ausspendung des Abendmahls gesungen wurden. Eine Brücke führt also vom Katechismuslied zur Messe. Einen gottesdienstlichen Bezug kann man dem Vaterunser-Lied zuerkennen. Dem Tauflied fehlt dieser; denn die Taufe fand zu Bachs Zeit nicht im Gemeindegottesdienst statt.

Ehmanns Behauptung, daß Bach in der Klavierübung ein geschlossenes Liedordinarium durchkomponiert habe, stimmt also nicht. Es ist eine Fehlinterpretation, wenn behauptet wird, das Werk sei „nicht als künstlerische Einheit, sondern als liturgische Einheit konzipiert worden“.<sup>60</sup> Daher kann man sich auch die Folgerungen für die praktisch-musikalische Bedeutung des Werkes nicht zu eigen machen: Nach Ehmann<sup>61</sup> „bildet der dritte Teil der ‚Clavier Übung‘ in seiner Gesamtanlage das musikalische Repertoire des Organisten für den ordinariusmäßigen Grundbestand des

<sup>60</sup> A. a. O., S. 86.

<sup>61</sup> A. a. O., S. 84.

allsonntäglichen Gottesdienstes. Beherrscht ein Organist diese Folge, so kann er seinen sonntäglichen Dienst versehen. Das Werk ist unmittelbar aus der Berufstätigkeit des Komponisten erwachsen und für den bestimmten Gebrauch geschrieben. Dem Kirchenorganisten wird damit sein musikalisch-praktisches Existenzminimum in die Hand gegeben, das er Sonntag für Sonntag braucht.“ Dem muß einfach aus der Praxis widersprochen werden. Etwa die Hälfte der Choralbearbeitungen ist nicht im allsonntäglichen Gottesdienst zu verwenden; die übrigen scheiden wegen ihrer Länge ebenfalls als Choralvorspiel aus. Die Klavierübung ist vielleicht ein „Existenzmaximum“ des Organisten, aber niemals sein Minimalprogramm! Schließlich ist auch die ausschließlich liturgische Bindung, die Ehmann für die Choralvorspiele behaupten möchte, zu bestreiten: „Mit der Gesamtauführung, also einer Loslösung des Werkes aus dem betätigten Verband und einer Verselbständigung der Musik in sich selbst, muß es sogleich eine neue Idee hervorbringen, die seiner Wesensbestimmung widerspricht.“<sup>62</sup> Dagegen sei nur an die „Gemüths Ergezung“ der „Liebhaber“ und „Kenner von dergleichen Arbeit“ erinnert, an die sich das Vorwort wendet.

Ehmanns Interpretation enthält Wahrheitsmomente; aber sie ist als Ganze nicht akzeptabel, weil sie dem Werkganzen – so wie es authentisch überliefert ist – und dem originalen Titel nicht gerecht wird.

Das gleiche Gesamturteil müßte man auch über die entgegengesetzte Interpretation durch Klaus Ehrlich abgeben, der den Begriff „Orgelkatechismus“ für allein richtig hält. Zwar kann man den Stücken der Klavierübung III im formal-kompositorischen Sinne „die Bedeutung eines Katechismus“ zusprechen, „indem sie sämtliche seit Samuel Scheidt erdachten Möglichkeiten der Orgel-Choralbearbeitung darstellen und dazu in Präludium und Fuge Es-dur die Ausnützung der Klangmittel einer großen Orgel zeigen sowie in den vier Duetten die des Positivs“.<sup>63</sup> Man darf auch den Bachschen Titel (Orgelvorspiele „über die Catechismus- und andere Gesænge“) nicht übersehen, der nur die Katechismuslieder als Gruppe nennt. Aber freilich stehen daneben „andere Gesænge“, die dem Katechismus nicht zugehören. Schon innerhalb der Gruppe der Katechismuslieder sind die beiden Bearbeitungen zu Luthers „Aus tiefer Not“ zu nennen; vor allem aber gehören dazu die neun Sätze einer lutherischen „Missa brevis“ (6 Kyrie-, 3 Gloria-vertonungen). Es ist völlig abwegig, dem Kyrie-Lied Teile des Heidelberger Katechismus gegenüberzustellen, um damit den angeblichen katechetischen Bezug auch der ersten Choralbearbeitungen herauszuarbeiten.<sup>64</sup> „Den zum Teil wörtlichen Gleichklang“ kann man unschwer auch zu anderer christlicher Literatur herstellen. Damit wird jedoch keinesfalls entkräftet, daß für Bach und seine Zeit die „deutsche Liedmesse“ aus eben

<sup>62</sup> A. a. O., S. 86.

<sup>63</sup> A. a. O., S. 41.

<sup>64</sup> Ebd.

den Liedern „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ und „Allein Gott in der Höh“ bestand. Jeder Versuch, dies wegzuinterprieren, muß scheitern.

Es entsteht also die praktische Frage, wie eine zyklische Aufführung des Werkes bezeichnet werden soll. Man scheut sich offenbar aus Gründen eines zugkräftigen Werbewortes vor dem Titel „Klavierübung III. Teil“, der in der Tat für den heutigen Hörer nicht anziehend wirkt. (Man geht nicht in ein Konzert, in dem man eine „Klavierübung“ über sich ergehen lassen muß!) Weil und solange das Konzertpublikum nicht aus durchweg mit der Bachliteratur vertrauten Hörern besteht, wird man in der Titelgebung zu einem Kompromiß gezwungen sein. Dabei ist der Begriff „Orgelmesse“ zweifellos das kleinere Übel. Dieser Titel trifft für die ersten Choralbearbeitungen das Richtige. Und die Katechismuslieder lassen sich zur Not als „Lieder zur Predigt“ interpretieren. Da die Orgelmusik nach liturgischem Verständnis „Lobopfer“ ist, scheint es eher möglich, die katechetischen Lieder in ihrer Gestalt als Choralvorspiel dem Oberbegriff der Liturgie („Messe“) unterzuordnen, als daß man die liturgischen Gesänge zu belehrenden Katechismusstücken uminterpretiert. Der Ausdruck „Orgelkatechismus“ ist ein Widerspruch in sich selbst (sobald man ihn im inhaltlichen, nicht bloß im kompositorischen Sinne versteht; s. o.).

Allerdings sollte man die Etikettierung „Orgelmesse“ (oder auch „Choralmesse“) als Provisorium ansehen. Was beim „Musikalischen Opfer“ möglich war – daß sich mit dem Werk auch der ungewöhnliche Titel durchsetzte –, ist auch bei der „Clavier Übung Dritter Theil“ nicht unmöglich.

### III Zur Aufführungspraxis

Bach hat die Vorspiele deutlich in zwei „Serien“ angelegt: die Kompositionen für die mehrmanualige Orgel und die Bearbeitungen „alio modo, manualiter“ für das pedallose Orgelpositiv. Da eine Gesamtauführung aller 27 Stücke in einem Konzert aus Gründen der Aufführungsdauer nicht in Frage kommt, liegt die Aufteilung in die „große“ und die „kleine“ Orgelmesse nahe. Als Rahmen für die großen Bearbeitungen kommt nach der originalen Anlage des Bandes eigentlich nur Präludium und Fuge Es-Dur in Frage, so daß sich ein Zyklus von 12 Stücken ergibt:

#### Präludium Es-Dur

Missa	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit Christe, aller Welt Trost Kyrie, Gott Heiliger Geist Allein Gott in der Höh sei Ehr
Katechismus	Dies sind die heil'gen zehn Gebot Wir glauben all an einen Gott Vater unser im Himmelreich Christ, unser Herr, zum Jordan kam Aus tiefer Not schrei ich zu dir Jesus Christus, unser Heiland

#### Fuge Es-Dur

Die tonalen Anschlüsse sind dabei durchweg überzeugend – mit Ausnahme des Übergangs zur Es-Dur-Fuge nach dem D-Dur-Schluß des Abendmahlsliedes. (An den F-Dur-Schluß der kleinen Bearbeitung fügte sich die Fuge besser an!) Aber da die Fuge nicht in der Oktavlage einsetzt, sondern mit b–g beginnt, ist auch der Übergang von D-Dur zum Fugenanfang möglich.

Da die Annahme auszuschließen ist, die Duette hätten sich durch ein technisches Versehen des Notenstechers unter Bachs Augen in die Klavierübung III verirrt, scheint der von Ehrlich unternommene Versuch, bei einer Wiedergabe der „Kleinen Orgelmesse“ die Duette mit einzubeziehen, beachtenswert. Sein Vorschlag, der tonale und thematische Zusammenhänge berücksichtigt, hat folgende Gestalt:<sup>65</sup>

Duetto e-Moll

Kyrie – Christe – Kyrie

Allein Gott in der Höh (Fughetta)

Duetto G-Dur

Dies sind die heil'gen zehn Gebot

Wir glauben all an einen Gott

Vater unser im Himmelreich

Duetto a-Moll

Christ, unser Herr, zum Jordan kam

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Jesus Christus, unser Heiland

Duetto F-Dur

Allein Gott in der Höh (a tre voci, c. f. in Alto)

(als auskomponiertes „Soli Deo Gloria“)

Mit der Klavierübung III „sah Bach sein Lebenswerk auf dem Gebiete des Orgelchorals im wesentlichen als gethan an. Er hat seitdem bis an seinen Tod noch ältere Werke gesammelt und überarbeitet, aber Neues wenig mehr geschaffen“.<sup>66</sup> Zum Schluß möge Kellers<sup>67</sup> Urteil zitiert werden: „In keinem anderen Orgelwerk fühlen wir Bach so als musikalischen Verkünder und tiefen Deuter der Grundlehren des Luthertums wie hier. Es ist kein Zufall, daß gerade die Choräle des ‚Dritten Teils der Klavierübung‘ am längsten unverstanden geblieben sind, denn hier versagen die rein musikalisch-ästhetischen Maßstäbe . . . Die großen Bearbeitungen kommen dem, der nicht in ihrer Welt lebt, monoton, langweilig vor; wer aber ihren ‚ordo‘, ihre innere Form und Gesetzmäßigkeit, begriffen hat, für den gibt es den Begriff der ‚Länge‘ gar nicht mehr.“

<sup>65</sup> Vgl. a. a. O., S. 56.

<sup>66</sup> Spitta II, S. 698.

<sup>67</sup> A. a. O., S. 199.

Cornelius Heinrich Dretzel, der Autor des J. S. Bach  
zugeschriebenen Klavierwerkes BWV 897

Von Isolde Ahlgrimm (Wien)

Die „Nationalbibliothek Széchényi“ (Országos Széchényi Könyvtár) in Budapest besitzt:

*DIVERTIMENTO ARMONICO | CONSISTENTE | IN UN |  
CONCERTO | PER IL | CEMBALO SOLO | COMPOSTO | da |  
CORNELIO ENRICO DREZZEL | SUONATORE d'ORGANO |  
NELLA CHIESA DI S. EGIDIO | Norimbergo, impresso alle spese dell'  
Autore | e da trovare appresso il medemo. || Harmonische Ergözung | Bestehend |  
In einem | CONCERT | Auf das | CLAVIER | Gesezt | Durch | Cornelius  
Heinrich Dretzel | Organisten der Kirche S. Aegydi in Nürnberg. | Verlegt und  
zu finden bey dem Authore.*

Anschließend an die letzte Zeile des Titelblattes findet sich ein mit schwarzem Bleistift geschriebener Vermerk: *in diesem Jahr.*

Am oberen Rande des Titelblattes befinden sich Signaturen des ehemaligen Esterházy-Archivs: Mit schwarzem Bleistift N<sup>o</sup> 14<sup>o</sup> (wahrscheinlich von der Hand J. N. Hummels, damals Fürstlich Esterházyischer Konzertmeister und Komponist, welcher um 1805/06 mit der Neuaufstellung der Bibliothek betraut worden war). Daneben mit schwarzer Tinte: N. 12. fol. 103 (wahrscheinlich 1858 von dem damaligen fürstlichen Archivar Karl Zagitz geschrieben). In der linken, unteren Ecke des Titelblattes kann man die Ziffer 82, mit schwarzem Bleistift geschrieben, lesen.

Im British Museum, London, befindet sich *J. Haydn's Verzeichnis musicalischer Werke theils eigener, theils fremder Composition*, geschrieben von J. Ellsler, dem Kopisten J. Haydns (Signatur Nr. 32 070). In diesem Verzeichnis steht unter Nr. 82: *Dretzel. Harmonische Ergözung, bestehend in einem Concert auf das Clavier. Nürnberg. gross fol.*

Im Nachlaßverzeichnis Joseph Haydns im Archiv der Stadt Wien (*Haupt Archiv Akten, Persönlichkeiten, 4-2*) findet sich unter Rubrik 5) *Gestochene Musicalien von verschiedenen Meistern* auf Blatt 67: Nr. 296, *Dretzel, Harmonische Ergözung am Klavier, beide, 9.*

Die Bedeutung des Wortes *beide* ist unklar. Vielleicht hat Haydn zwei Exemplare des Concertes besessen. Vielleicht aber beruht diese Bemerkung auch auf einem Irrtum, verursacht durch die Zweisprachigkeit des Titels. Die Ziffer 9 bezieht sich auf die Schätzung und bedeutet: 9 Kreuzer.

Da nach dem zweiten Weltkrieg die Bestände des vormalig fürstlich Esterházyischen Archivs von der „Nationalbibliothek Széchényi“ übernommen worden sind, besteht kein Zweifel, daß dieses Exemplar des Dretzelschen Concertes aus dem Besitze Joseph Haydns stammt. Rudolf Wagner, der Autor des Artikels *Dretzel* in MGG, hielt dieses Werk für verloren. Die jetzige Signatur des Concertes ist Z 41.618. Das „Deut-

sche Musikgeschichtliche Archiv Kassel“ bewahrt einen Mikrofilm dieses Werkes.

Das Concert besteht aus drei Sätzen:

*Allegro – Adagiosissimo – Fuga, Allegro.*

Der zweite Satz, das „Adagiosissimo“, stimmt mit J. S. Bachs Präludium a-Moll, BWV 897, überein. Laut W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, war dieses Präludium nur in einer Abschrift (im Verlauf stets Abschrift genannt) in der Sammlung Schelble-Gleichauf, Frankfurt a. M., Mozart-Stiftung, erhalten. Der gegenwärtige Besitzer ist leider unbekannt. Neuausgaben des Präludiums finden sich in BG XLII, bei Breitkopf & Härtel in EB 4319 und bei Peters in Nr. 1959. Die Frage ist nun: Hat Dretzel in seinem Concert ein Werk J. S. Bachs verwendet, oder ist dem „Adagiosissimo“ später durch Zufall die Autorschaft Bachs zugeschrieben worden?

Man kann zur Beantwortung dieser Frage sowohl die Persönlichkeit C. H. Dretzels in Betracht ziehen und überlegen, ob ihm eine Falsifikation zuzutrauen ist, als auch stilkritische Überlegungen anstellen, um die Frage nach der Autorschaft des Präludiums zu klären.

Cornelius Heinrich Dretzel entstammt einer Familie, in welcher sich der Musikerberuf durch vier Generationen nachweisen läßt. Elf Mitglieder dieser Familie waren Musiker, zumeist Organisten und Lautenisten; mit Ausnahme zweier waren alle gebürtige Nürnberger und dort ansässig. Cornelius Heinrich, der letzte Musiker der Familie, wurde 1697 in Nürnberg geboren und ist daselbst 1775 gestorben. Bereits im Alter von 14 Jahren war er Organist auf dem Musikchor zu „Unserer lieben Frauen“, 1719 kam er für W. H. Pachelbel nach St. Egidien, 1743 für W. Förtsch nach St. Lorenz und 1764, wieder für Pachelbel, nach St. Sebald. 1772 emeritiert, hatte er seine Stelle, die J. Siebenkees vertrat, offiziell noch bis zum Tode inne. Es ist denkbar, daß C. H. Dretzel kurzfristig Schüler J. S. Bachs gewesen ist, doch läßt sich darüber kein sicherer Nachweis erbringen. (Angaben nach MGG, Artikel *Dretzel* von Rudolf Wagner.)

Das *Nürnbergische Gelehrten-Lexicon* von G. A. Will, Nürnberg und Altdorf 1758, nennt Dretzel *einen fürtrefflichen Musicus*. J. S. Gruber in *Biographien einiger Tonkünstler*, Frankfurt und Leipzig 1786, schreibt über ihn: *ein fürtrefflicher Musikus, – dessen Andenken weit eher der Vergessenheit entzogen zu werden werth ist, als desjenigen, der mit etlich auswendig gelernten Konzerten die halbe Welt durchreisst, und die Organe des Zuhörers, welcher über seine Kunst staunet, kitzelt . . .*

In einer späteren Ausgabe des *Nürnbergischen Gelehrten-Lexicon* von 1802 liest man über ihn, daß er *einer der grössten Virtuosen seiner Zeit im Spielen und Componiren war, so wie sein Name und Ruhm auch ausser seinem Vaterlande sehr gross*.

Nach diesen Berichten kann man Dretzel für einen soliden und geschätzten Musiker halten, der Fälschungen, welcher Art auch immer, in keiner Weise nötig hatte.

Ein Vergleich der Neuausgaben des Präludiums BWV 897 mit dem „Adagiosissimo“ des Concertes führt zu der Erkenntnis, daß dem Druck

Dretzels zweifellos die Priorität vor der Abschrift einzuräumen ist. In BG XLII werden als Vorlagen für die Edition des Präludiums genannt:

1. die Abschrift aus der Sammlung Schelble-Gleichauf,
2. die Ausgabe Peters Nr. 1959.

Der Revisionsbericht zu Takt 1 und 2 des Präludiums ist äußerst aufschlußreich. Er lautet: *Die Takteinteilung ist zweifelhaft; in 1) fehlt dem ersten Takt ein Viertel, weshalb in 2) der Taktstrich um ein solches hinausgerückt worden ist. Der zweite Takt lautet nun in 1):*<sup>1</sup>

[Beispiel 1]



dagegen in 2):

[Beispiel 2]



*Das Übergehen aus Zweieunddreissigstel-Triolen in Sechszehntel-Triolen gegen das Ende der Figur ist sehr unwahrscheinlich; der ganze Anfang macht den Eindruck, als wäre er vielleicht ursprünglich nicht in strengem Takt gedacht.*

Wahrscheinlich dieser Ansicht wegen hat der Verfasser des Revisionsberichtes, Ernst Naumann, den Notentext rhythmisch verändert:

Beispiel 3

Adagio molto



<sup>1</sup> Der Notentext des ersten Taktes dieser Abschrift entzieht sich durch den inzwischen erfolgten Verlust der Abschrift leider unserer Kenntnis.



Die Ausgabe von Breitkopf & Härtel (Mugellini) schließt sich jener der BG an.

In Dretzels Druck gibt es keinen Zweifel: Eine Viertelpause vor dem ersten Akkord, welche der Kopist übersehen hatte, löst alle Probleme:

Beispiel 4

Adagiosissimo

Ein weiterer Fehler, den alle Neuausgaben übernommen haben, ist dem Kopisten der Abschrift im Takt 2 des Präludiums unterlaufen, nämlich die Wiederholung der Zweiunddreißigstel-Triole  $d' e' f'$ , die in Beispiel 1 und 3 auf das 8. Sechzehntel, in Beispiel 2 auf das 4. Sechzehntel des Taktes 2 fällt. In Beispiel 1 ergibt sich daraus ein Takt in der Länge von 17 Sechzehnteln! Seiffert bei Peters, Naumann in BG und Mugellini bei Breitkopf & Härtel haben diesem Takt 16 Sechzehntel gegeben, wobei es allerdings zu seltsamen „Vorausnahmen“ des E kommen mußte (vgl. Beispiel 2 und 3).

Wieder gibt der Druck Dretzels die ganz einfache, richtige Lösung: Er wiederholt nicht eine Zweiunddreißigstel-Triole, sondern deren zwei, nämlich  $d' e' f'$  und  $h c' d'$ . Abgesehen davon, daß nur diese Lösung rhythmisch befriedigend ist, ist sie auch in der Akzentuierung viel besser. Bei Dretzel wird durch die Wiederholung zweier Triolen das 9. Sechzehntel, also der Beginn der zweiten Takthälfte, betont, während in Beispiel 1 und 3 der Akzent auf das 8., in Beispiel 2 auf das 4. Sechzehntel fällt. In Takt 5 des Präludiums findet sich die gleiche Art der Wiederholung zweier Zweiunddreißigstel-Triolen wie in Takt 2. Das beweist, daß diese Wiederholung bei Dretzel gewollt und der zweite Takt in der Abschrift fehlerhaft kopiert ist. In den Neuausgaben findet man stellenweise eine von Dretzel abweichende Balkung; verschieden ist auch die Notation der Triole, nämlich manchmal nur  manchmal aber auch .

Der Druck Dretzels ist sorgfältig hergestellt. Daß die Abschrift sowie auch die Neuausgaben, die sich auf diese Abschrift stützen, für das Präludium



BWV 897 von sekundärer Bedeutung sind, scheint somit erwiesen. Trotzdem bleibt noch immer die Frage offen: Kann man Dretzel als Autor des Concertes und des „Adagiosissimo“ ansehen?

Beispiel 5 Allegro

116 Takte



das Thema, ihm folgt der Sopran und darauf nochmals ein dreizehntaktiges Zwischenspiel. Wieder bringt der Baß das Thema, gefolgt von einem elfenhalbtaktigen Zwischenspiel. Nach einem nochmaligen Themeneinsatz im Baß schließt die Fuge mit einer dreizehntaktigen Coda.

Die Zwischenspiele sind reich an übermäßig langen Sequenzen.

## Beispiel 7

Takt 59-63

Es scheint, als ob Dretzel sich bemüht habe zu zeigen, daß auch eine Fuge leichtfaßlich und fröhlich sein kann, so daß sie nicht nur *allenfalls den Kenner belustige* (J. F. Doles).

Der zweite Satz des Concertes, das „Adagiosissimo“, sollte nicht einmal bei flüchtiger Durchsicht für ein Werk J. S. Bachs gehalten werden. Die Aufnahme dieses Präludiums in BG XLII ist aber trotzdem entschuldbar, weil sie von dem Gedanken getragen war, daß es „schließlich doch weniger zu bedauern“ wäre, wenn ein Werk „sich später einmal als entschieden unächt herausstellen sollte, als wenn man eine sich nachträglich als unzweifelhaft ächt erweisende Composition in dieser Gesamtausgabe der Bach'schen Werke vermissen würde“ (Vorwort, frei zitiert).

Ein Vergleich des ersten Taktes des „Adagiosissimo“ z. B. mit dem Beginn des Orgel-Präludiums g-Moll, BWV 542, zeigt sofort, daß diese beiden Takte nicht vom gleichen Komponisten geschrieben sein können. Welche Kraft und Mannigfaltigkeit in den akkordverbindenden Passagen bei Bach, die bei Dretzel zur erstarrten Formel geworden sind. Ebenso wirkt in den Takten 9 und 10 des „Adagiosissimo“ die Figuration durch viermalige

Wiederholung formelhaft und eintönig. Hier sind überdies die Akkorde in eine Lage gesetzt, die am Cembalo keineswegs gut klingt und die erst am Klavier allgemein üblich geworden ist:

Beispiel 8

Ferner fällt im „Adagiosissimo“ im zweiten Sechzehntel des Taktes 2 die Triole f'' g'' gis'' auf, die sich im gleichen Takt in tieferer Lage noch dreimal wiederholt (Beispiel 4).

Auf Bach bezogen, ist dieselbe stilistisch äußerst verdächtig. Ein abwärts gebrochener, verminderter Septakkord verläuft bei Bach in den harmoniefremden Tönen diatonisch, wie z. B. in der Chromatischen Fantasie, BWV 903, Takt 17 und Takt 31/32. Man vergleiche auch Takt 79 des 2. Satzes der Sonate g-Moll für Violine solo, BWV 1001, und Takt 93, der als Takt 105 in der Orgelfuge d-Moll, BWV 539, wiederkehrt; weiterhin Satz 1 der Partita E-Dur, BWV 1006, Takt 82, 87, 89, 97, und Orgelfuge a-Moll, BWV 543, Takt 147/148, um zu erkennen, daß die in Beispiel 4 auftretende Chromatik nicht dem Satzstil Bachs entspricht.

Die Takte 3/4, 6/7, 11, 18 und 19 des „Adagiosissimo“ widersprechen ebenfalls einer Autorschaft J. S. Bachs:

Beispiel 9

Beispiel 10

Beispiel 10 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The second system continues this texture, ending with a final chord in the bass staff.

Beispiel 11

Beispiel 11 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble staff with a series of triplets of eighth notes, while the bass staff has a simple accompaniment of chords and rests. The second system continues the triplet pattern in the treble staff, ending with a final chord in the bass staff.

Beispiel 12

Beispiel 12 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble staff, ending with a final chord in the bass staff.

Wie alles in der Kunst bis ins kleinste Detail dem Wandel der Zeit unterworfen ist, so verändert sich auch der Satz und die Ausführung eines Arpeggio, einer „gebrochenen Harmonie“. Der große Gegensatz eines Ar-

peggio von Bach zu dem eines F. Liszt ist leicht zu erkennen; dazwischen aber gibt es viele Übergangsformen. Die Entwicklungsgeschichte des Arpeggio sollte mehr beachtet werden, als dies bisher geschehen ist.

Das barocke Arpeggio unterscheidet sich von dem späterer Perioden unter anderem (eine ausführliche Darstellung kann hier aus Platzgründen nicht gegeben werden) dadurch, daß es nur in ganz seltenen Ausnahmefällen lange nach einer Richtung gebrochen verläuft; im allgemeinen liebt es mäanderförmige Brechungen, wie z. B. im Orgelpräludium G-Dur, BWV 541, Takt 10 und 11.

Harmoniefremde Töne sind dem barocken Arpeggio beinahe unentbehrlich, siehe Takt 42/43 der Chromatischen Fantasie.

Das Arpeggio des „Adagiosissimo“ zeigt wohl in der ersten Hälfte der Takte 3 und 6 (Beispiel 9 und 10) sowie in den Takten 18 und 19 (Beispiel 12) noch einen bescheidenen Rest barocker Tradition, der in dieser Form sogar von der Klavierliteratur übernommen worden ist. M. Wiedeburg (*Der sich selbst informierende Clavier-Spieler*, Halle 1775) nannte diese Art des Arpeggio *allerley hocus pocus*. Sonst aber, besonders in Takt 11 (Beispiel 11), ist von der ehemals hohen Kunst der gebrochenen Harmonie keine Spur mehr zu finden. Es rollt in einer Form dahin, die jeder inneren Ausdruckskraft entbehrt. Das Pianoforte mit seinem Dämpfungspedal aber, das solchen Arpeggios erst wieder Glanz und Ausdruck verleiht, stand Dretzel zur Zeit der Drucklegung seines Concerts wohl kaum zur Verfügung. So haftet diesen Takten, wie dem ganzen Concert, das Signum einer Übergangszeit an. Aus dem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang gelöst, erscheinen solche Werke meist blaß und unansehnlich. Deren dynamische, vorwärtstreibende Aufgabe aber ist von größter Bedeutung.

Wenn auch jede der hier angeführten Tatsachen allein nicht ausreichen könnte, eine Autorschaft Bachs für das Präludium BWV 897 abzulehnen, so glaube ich doch, daß die Summe aller genügen müßte, C. H. Dretzel als Komponist für das „Adagiosissimo“, d. h. für das Präludium und somit für alle drei Sätze seines Concertes anzuerkennen.

Nicht wesentlich, aber doch interessant wäre zu wissen, ob Dretzels Druck vor oder nach Bachs Italienischem Konzert erschienen ist. Das läßt sich aber vorläufig nicht mit Sicherheit feststellen. Da sich Dretzel auf dem Titelblatt seines Concertes *Organist der Kirche S. Aegyptii* nennt, muß die Drucklegung innerhalb der Jahre 1719 bis 1743 erfolgt sein. Die Tatsache des zweisprachigen Titels, in dem noch dazu der italienische Text dem deutschen vorangestellt ist, könnte darauf schließen lassen, daß Dretzels Concert nach 1735 erschienen ist und daß der „italienische Gusto“ des Werkes besonders betont werden sollte, so wie Bach dies expressis verbis für sein Konzert getan hat. Dies gab nämlich dem Publikum und allen Käufern die Gewißheit, daß sie in diesen Werken keinen schwierigen kontrapunktischen Satz zu erwarten hätten, sondern daß – Bachs „Italienisches Konzert“ ausgenommen – ein oft nur zweistimmiger Satz, kleingliedrige Thematik und vorwiegend homophone Schreibart jedem, auch dem weniger

geschulten Musikliebhaber, Freude bereiten würde. Dies war die Forderung der neuen Zeit, der vor allem die kleinen Meister gefolgt sind, hoffend, dadurch vielleicht einen besseren Absatz zu erzielen.

Tatsächlich aber war es ein neues Weltbild, das eine neue Musik gefordert hat. Dretzel hat diese Forderung erfüllt. Darüber hinaus bleibt ihm die Ehre, daß eines seiner Werke vorübergehend als Komposition J. S. Bachs angesehen worden ist.

## „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“

Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms  
(15. Februar 1859)

Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

Vor kurzem gelang es dem Verfasser, auf einer Versteigerung in der Schweiz einen bisher unveröffentlichten und unbekanntem Brief von Moritz Hauptmann (1792–1868) an Johannes Brahms (1833–1897) zu erwerben. Dem Brief ist ein Exlibris mit einem Stich nach Max Klinger und dem Aufdruck *Aus dem Nachlasse | Johannes Brahms | Die Erbenvertretung | Hamburg-Wien* beigeheftet, das die Nummer 397 trägt. Der Brief enthält zwei Doppelblätter von blauem Papier ohne Aufdruck, mit zusammen acht eng beschriebenen Seiten in Großoktav-Format (14×22 cm). An den Rändern der 5., 6. und 7. Seite sind einige Stellen mit Farbstift angestrichen, möglicherweise von Brahms. Der Erhaltungszustand des teilweise nur schwer entzifferbaren Schriftstücks ist einwandfrei.

Diesem am 15. Februar 1859 geschriebenen Brief des Leipziger Thomaskantors (1842–1868) und Vorsitzenden des Direktoriums der Bach-Gesellschaft (1850–1868) an den um einundvierzig Jahre jüngeren, damals sechsundzwanzigjährigen Brahms kommt eine besondere Bedeutung schon deshalb zu, weil es sich hierbei um das einzige bisher nachweisbare Dokument handelt, das uns über die Verbindung zwischen Brahms und Hauptmann Auskunft gibt. Wie aus dem ersten Absatz des Briefes hervorgeht, hatte sich Brahms schriftlich an Hauptmann mit einigen Anfragen über Vortrag und Besetzung von Kantaten und Oratorien (Passionen) J. S. Bachs gewandt, deren ausführliche Beantwortung den Inhalt des vorliegenden Briefes ausmacht. Da weder in den veröffentlichten Briefen Hauptmanns (an Franz Hauser sowie an Louis Spohr und andere) der Name von Brahms noch in denjenigen von Brahms der Name Hauptmanns auch nur erwähnt wird, können wir annehmen, daß es bei dieser einmaligen brieflichen Anfrage und Beantwortung zwischen beiden Männern geblieben ist, ohne daß sich daraus ein weiterer Gedankenaustausch ergeben hätte.

Die Umstände, unter denen sich Brahms damals für aufführungstechnische Fragen solcher Art interessierte, ergeben sich unschwer aus seiner Stellung und Verpflichtung am Hof der Prinzessin Friederike von Lippe-Detmold, an dem er von 1857–1859 je drei Monate pro Jahr als Hofpianist und Leiter des Singvereins angestellt war und in dieser Eigenschaft auch das dortige kleinstaatliche Musikleben zu betreuen hatte. Von dem Umgang mit einem ständigen Orchester in Verbindung mit intensiver Chorarbeit in Detmold versprach sich Brahms einen besonderen Gewinn für seine kompositorische Entwicklung – er arbeitete zu jener Zeit vor allem an seinem ersten Klavierkonzert (op. 15, in d-Moll), das er unter Leitung seines Freundes Joachim kurz vor dem Datum unseres Briefes in Hannover selber zur Uraufführung brachte (am 22. Januar 1859). Es kann durchaus angenommen werden,



daß seine innige Freundschaft mit Künstlerpersönlichkeiten wie Clara Schumann und Josef Joachim seinem Interesse für J. S. Bach hilfreich und förderlich war. Wir wissen, daß Brahms im Winter 1858/59 in Detmold zwei Kantaten von Bach einstudierte, für Detmold damals gewiß „unerhörte Dinge“, wie Max Kalbeck mit Recht in seiner Brahms-Biographie schreibt („Christ lag in Todesbanden“, BWV 4, und „Ich hatte viel Bekümmernis“, BWV 21). Wir wissen ferner, daß die Prinzessin, seine hohe Schülerin im Klavierspiel, ihm die sechs ersten, bis zum Jahre 1857 erschienenen Bände der Alten Bach-Gesamtausgabe geschenkt hatte, von denen die beiden ersten, die Kirchenkantaten BWV 1–20 enthaltend, in den Jahren 1851 und 1852 von Hauptmann selber mit Vorworten herausgegeben worden waren.

Es war nur natürlich, daß sich der junge Brahms mit seinen Fragen über aufführungstechnische Probleme Bachscher Vokalwerke an Hauptmann wandte, der damals als die Autorität schlechthin in solchen Fragen galt. („Die wirkliche Bachepoche für den Thomanerchor führte Moritz Hauptmann in seinem Kantorat herauf“, schreibt Albert Schweitzer in seinem Bach-Buch.) Zudem waren in den bis zu jenem Zeitpunkt erschienenen acht ersten Bänden der Bach-Ausgabe noch zwei weitere Bände mit je zehn Kantaten, die Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium, die *b*-Moll-Messe sowie ein wiederum von Hauptmann selber edierter, 1858 erschiener Band mit Messen enthalten, also eine Fülle großartiger Vokalwerke, deren Studium Brahms sich zweifellos hatte angelegen sein lassen. Hatte Bach selber zu seinen Lebzeiten nur Instrumental- und keine Vokalmusik von sich drucken lassen, waren in der ersten Hälfte des 19. Jh. in ähnlicher Weise vor allem Orgel- und Klavierwerke, dagegen nur wenige Vokalwerke und fast keine Kantaten von ihm veröffentlicht worden, so läßt sich bereits an diesen äußeren Tatsachen die große Bedeutung der Leistung ermaßen, die von der Bach-Gesellschaft während des ersten Abschnitts ihrer Tätigkeit erbracht wurde, indem sie der Herausgabe der Vokalwerke unter Einfluß der Kantaten den unbedingten Vorrang einräumte.

Diese skizzenhaften Bemerkungen mögen genügen, um die Situation anzudeuten, aus der heraus der im folgenden wiedergegebene Brief Hauptmanns verstanden und beurteilt werden sollte. (Rechtschreibung und Zeichensetzung entsprechen genau dem Original.)

Leipzig d. 15. Febr. 1859

Lieber verehrter Freund!

Auf Ihren lieben Brief mit den Anfragen über Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik kann ich Ihnen freilich nur meine Meinung sagen, und die wird gerade nicht mehr gelten als eine andere: Sollte sie aber in einigen Punkten mit Ihren Ansichten zusammentreffen, so würde mirs eine Freude sein.

Die ersten drei Fragen betreffen die Choräle. 1) Ob eine Nüancierung durch forte u. piano, crescendo u. diminuendo bei den Chorälen zulässig sei. 2) Ob man die bei

S. B. vorgeschriebene Orchesterbegleitung weglassen dürfe. 3) Ob bei manchen Chorälen ein kleiner Chor für den ganzen eintreten dürfe. Wenn ich die drei Fragen zusammennehmen darf, so möchte ich im Ganzen darauf antworten, daß Alles was nur im Entferntesten an Effectmachen streift, gerade bei der Ausführung dieser Choräle mir ganz ungebörig scheint. Solche Mannigfaeligkeit will leicht etwas Gefallsüchtiges annehmen. Der Choral in Bachschen Cantaten mag lieber fester Pfeiler bleiben, in dem lyrisch-dramatisch bewegten Fluß des Cantateninhaltes, und bedarf dazu eines gesund kräftigen Vortrags. Wenn er selbst einmal posaunet, ein andermal geblödet, oder von sich selbst aus dem posaunen ins flöten übergeführt wird, so verliert er diese

10 Qualität des Ruhenden im Bewegten. Gewiß kann es zuweilen von schöner Klangwirkung sein, auch den Choral zu nuancieren; seine wahre Wirkung geht aber daran verloren. In Bach's Originalpartituren fehlt die Angabe begleitender Instrumente bei den Chorälen meistens; in den Originalstimmen aber, die zu großem Theil von seiner Hand geschrieben sind, allezeit aber seine Zusätze u. Correkturen enthalten, sind zu allen Chorälen alle in dem Musikstück angewendeten Instrumente, mit Ausnahme von Trompeten u. Pauken, im Einklang mit den Singstimmen gehend, ausgeschrieben, ohne alle Bezeichnung von forte u. piano, die sonst in den Stimmen nicht fehlt; der reichbezahlte Orgelbaß ist auch nicht vergessen. Man dichtet,

20 glaub ich, diesen Stücken etwas an, wenn man sie anders als einfach-groß haben will; ihre Musik braucht nicht noch einmal in Musik gesetzt zu werden, vom Vortrag ist auch eigentlich hier nicht die Rede. Von guten Sängern, nicht schlecht, aber schlicht und recht gesungen, tragen sie sich selbst vor. Es ist wohl ein Phantasie-Stück von Rochlitz, wie sie mehr bei seinen historischen Versicherungen vorkommen, wenn er sagt, Bach habe die Choräle der Passion von der Gemeinde mitgesungen haben wollen und sei in dieser Anordnung mit dem Dichter übereingekommen. Diesem Zweck würde die kunstvolle Ausarbeitung dieser Choräle sehr ungünstig gewesen sein: der gesamte rhythmisch unpräzise Gesang der Gemeinde, die Verdopplung der Melodie durch zwei Octaven würden alle Gliederung und Bedeutenheit in den Melodien der Mittelstimmen zerdrücken. So hat Bach es gewiß nicht gewollt;

30 aber in der Idee können die Choräle immer Repräsentation der Gemeinde sein, und sind in diesem Sinne zu singen, als vom Volke, von einer großen Menge, mit Ausscheidung der unmusikalischen Schlacken, aber ja ohne alle sentimentale Beigabe, die dem Volke fremd ist.

Die 4<sup>e</sup> Frage betrifft das Retardieren bei den Schlüssen. Zu einem Schluß von Beethoven wird man zu retardieren nicht leicht versucht sein. Hier wird man genug darauf vorbereitet daß er nicht unerwartet komme. Bei den Schlüssen älterer Musik ist in der Regel vor dem letzten Accord etwas zurückzubalten; immer aber nur beim letzten Schluß, der das Musikstück beschließt. Unleidlich ist eines bei andern Schlüssen die im Gange des Stückes vorkommen: wenn noch ein weiterer Fortgang da ist, fehlt aller

40 Grund die Bewegung aufzuhalten. Aber auch am Ende kann nicht von einer Retardation von mehreren Takten die Rede sein: der Ausgang des vorletzten Taktes wird

auf den Schluß schon genug vorbereiten können. Jenes längere Vorbereiten macht mir den Eindruck des Bremsens auf der Eisenbahn, jedenfalls einen sehr unmusikalischen. Auch bei Chören darf der Schluß des Gesanges nicht retardirt werden wenn noch ein Nachspiel folgt; wie dieses wird wird [sic!] kurz vorm Ende nur soviel zurückzuhalten sein wie es sich richtigem Schlußgefühl von selbst nothwendig macht. Beim Schluß der Solostimme in Arien kann es wohl Fälle geben daß etwas fermatenartiges vorkommt, ohne eben die Corona  $\odot$  zu haben; dann meine ich daß nach diesem kurzen Aufentbalt es besser ist das Nachspiel zuletzt ohne Retardation zu schließen, keinesfalls zweimal zurückzuhalten.

10 Daß bei solchem geringen ritardando von einem langsamen Absterben, von morendo u. calando nicht viel anzubringen sein wird, ergibt sich wohl von selbst, es ist dies überhaupt der ganzen Gattung widernatürlich. So sind aber auch im Allgemeinen die Effecte des crescendo und diminuendo hier in sehr gemäßigtem Grade anzuwenden. In lebendig polyphonischer Musik, wo verschiedene Stimmen verschiedenes zugleich zu singen haben, wird ihnen nicht selten ganz Unnatürliches zugemuthet werden, wenn sie zu einem gemeinschaftlichen Anwachsen oder Abnehmen sich vereinigen sollen. Jede einzelne Stimme wird sich zu ihrem Vortrage freiwillig nur durch den Gang ihrer Melodie bestimmen lassen wollen, und das wird indem das Hervortretende einer jeden auch im Ganzen, im Verein der Stimmen heraustritt, gerade die Wirkung hervorbringen wie sie dem polyphonischen Satze zukommt: nicht die einer anschwellenden und einsinkenden ungliederten Masse, sondern eines auch in seinen Gliedern belebten organisch lebendigen Wesens. Zu einem Crescendo bedarf es S. Bachs reicher Stimmencombination nicht, das ist wohlfeiler zu haben. Die Aeolsharfe bringt es am schönsten, die spielt aber keine Fuge. Dem hartklingenden Accord ist anwachsen und abnehmen des Klanges die Belebung; dem polyphonischen Satze kann es, zum Effect gesteigert, der Tod sein, wie . . . in der Gliederung zur Masse desorganisirt. — Ein Crescendo u. diminuendo ist auch schön und gut, aber nur wo es hingehört. Im Choral ist Homophonie, im einfachen; es würde umso eher der fugirte Satz dynamische Abstufung zulassen: hier läßt es aber wieder die Musikgattung nicht zu.

30 Zur Frage 7. Ob man die Oboe in der Echoarie des Weihnachtsoratoriums mit der Clarinette vertauschen dürfe, wenn eine gute Oboe da sei? habe ich zu sagen, daß der Clarinetton mir überhaupt in Bach'scher Musik nicht angenehm ist u. ohne Noth ich nie dies Instrument dabei gebrauchen mag. Der Klang ist schön aber zu fett für die Bachschen feinen Contourn und zu sinnlich. Ist aber nun eine gute Oboe vorhanden, warum soll man ein anderes Instrument dafür nehmen? Hier kann sich auch die Antwort auf die 8<sup>e</sup> Frage anschließen: mit welchen Instrumenten man die pastorale Symphonie des Weihnachtsoratoriums besetzen solle? — Bei einer hiesigen Aufführung waren es zwei Oboen und zwei englische Hörner (in F, wie die Oboi di Caccia.) Die letztern ersetzen gewiß die Jagdoboen richtig, sie sind wie diese Altoboen; aber leider  
40 auch nicht überall zu haben. Dann muß man freilich wie so oft bei S. B. sich zu helfen suchen wie es gehen will. Clarinetten u. Bassethörner stimmen wenigstens gut zusam-

men, aber die Klangart ists nicht die dort sich so schön ausnimmt, recht wie kunstgedelte Hirten auf dem Felde.

Frage 7, was mit den Arien anzufangen, die nur mit beziffertem Bass begleitet sind? – in der Originalpartitur fehlt auch hier die Bezifferung, die nur in der Orgelstimme, da aber allezeit von Bachs Hand geschrieben steht. – Auch die Arien mit Bass und einem obligaten Instrument sind immer sehr dick beziffert. Den geschicktesten Orgelspieler der vorhanden angenommen, ist man immer aus der Noth noch nicht heraus. Nimmt man ein schwaches Register, so wird die Harmonie unbestimmt, man weiß nicht recht was man hört, nimmt man mehrere, so deckt es die

10 Stimme u. das obligate Instrument. Ueberhaupt ist die Orgel mit ihrem mechanischen Blaston mir zur Begleitung des Gesanges kein liebes Instrument. Ich habe öfters bei Bachschen Stimmen zu den Arien ein beziffertes Cembalo erfunden und es wäre das zur Begleitung des Sologesanges vielleicht der Orgel vorzuziehen, ist auch überall zu haben. In schwachem Orgelton wadet man wie auf einer Sumpfwiese, ohne festen Tritt. Ein geschickt gemachtes discretés Arrangement für Saiteninstrumente kann in manchen Fällen auch zu rathen sein. In der Matthäuspension habe ichs zu einigen Nummern gesetzt, u. a. zu der Contratenorarie mit obligater Oboe. Solche Begleitung wird am besten wirken wenn man sie nicht hervorbört. Als Zuthat darf sie nicht klingen.

Wie alte Maler gemalt haben können wir auf jeder Gallerie sehen. Wie die Musik weit  
20 weniger alter Componisten geklungen hat, zu ihrer Zeit, wissen wir nicht so bestimmt. Es ist aber nicht zu glauben, daß Bach's Arien, mit den Mitteln die ihm zu Gebot standen ausgeführt, uns möchten anmuthig geschienen haben: vieles mag und muß sehr hölzern gewesen sein und es war nicht immer ein Verlust wenn etwas davon mit der Orgel zugedeckt wurde. Wer möchte aus den feinverschlungenen Linien einer Solostimme und eines Soloinstrumentes wenn beide gut ausgeführt werden immer den dicken Generalbassqualster dazu hören wie er in der Bezifferung mit Elephantentritt über die feinste Gliederung wegschreitet. Ich habe noch kein Bachsches Sologesangstück mit Orgel gehört das man nicht anders hätte wünschen mögen. Denken läßt sich schon gut, im Klange ists anders. Ein paar Takte Mozart darauf und man ist aus

30 einer schweren Luft wie im Himmel. Aber das betrifft nicht die Orgel-Begleitung nur; es liegt in der ganzen Art und Weise dieser Gesangsmusik – das sage ich zu Ihnen da ich weiß wie Sie Bach lieben und Sie wissen wie ich ihn liebe. Diese Liebe kann mich aber nicht blind machen für Stylosigkeit, denn so muß ichs nennen wenn eine Singstimme mit Worten vom Komponisten nicht anders wie eine Oboe behandelt wird, sich überhaupt immer mit Instrumenten, als ebenbürtige, contrapunktisch herumwinden muß. Es wird sehr respectabel sein wenn ein Sänger auch solchen Gesang leisten kann, das ist eine Virtuosität, zu verlangen ist es nicht, denn es ist nicht zu verlangen daß eine Oboe und Geige singen können. Darüber kann mich auch eine virtuose Ausführung nicht täuschen, sie kann das Ungehörige nicht gefällig machen.

40 Das gehört aber nicht mehr auf die Fragen, es ist nur eine Meinung, wie es die Antworten auf jene auch nur sind, bei denen ich mich ganz gut auch mit solchen vertragen

kann, die anderer sind. Für Manchen ist der Name Bach, der ihm gefallen läßt, was ihm entschieden nicht gefallen kann; ein anderer kennt ihn wirklich, ist aber so verbissen, daß er keinen Unterschied mehr macht zwischen vortrefflichem und geringem, der wenn S. Bach Albrecht Dürer wäre, auch vor der Architectur seiner Randzeichnungen himmeln würde, wie er bei mancher nicht geschmackvollen Zuthat von Bach himmelt, die nicht ihm, die nur seiner Zeit gehört. Die Enthusiasten beider Art wissen das Schönste und Größte an ihm oft gerade nicht zu würdigen.

Aber nun leben Sie wohl sehr werther Freund und sein Sie aufs herzlichste begrüßt von Ihrem

freundschaftlich ergebenen

M. Hauptmann

Zunächst dürfte die deutliche Kritik Hauptmanns an Bachs Behandlung der menschlichen Stimme in seinen Arien auffallen (S. 82, Zeile 32 ff.). Über die Beurteilung, Wiederbelebung und Bearbeitung Bachscher Musik im 19. Jh. sind in unserer Zeit mehrere Untersuchungen angestellt und zum Teil in früheren Jahrgängen des BJ veröffentlicht worden. An dieser Stelle sei aber nur auf die jüngste, unser Thema unmittelbar betreffende Arbeit hingewiesen, nämlich auf Martin Ruhnkes höchst wertvollen Aufsatz *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs* in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 305–319, worin auch alle wichtigen zugehörigen Quellen- und Literaturangaben zu finden sind. Die vorliegende Veröffentlichung mag als Ergänzung, der hier abgedruckte Brief als Illustration zu Ruhnkes Ausführungen dienen, die von uns nicht im einzelnen wiederholt zu werden brauchen. Sicher ist Hauptmanns langer Brief als ein wichtiges und interessantes Dokument für die Geschichte der Bachbewegung in jener Zeit anzusehen, vermitteln doch häufig persönliche, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Briefe solcher Art einen unmittelbaren Eindruck von den Gedanken und Gefühlen bedeutender Persönlichkeiten als ausgefeilte, für den Druck bestimmte Texte, bei deren Abfassung der Autor vielerlei Rücksichten zu nehmen gezwungen war.

Bereits bei C. Ph. E. Bach, dann bei begeisterten Pionieren der Bachbewegung wie C. F. Zelter (Berlin), J. Th. Mosewius (Breslau), J. N. Schelble (Frankfurt) und bis zu F. Mendelssohn hatten Bachs Vokalwerke sich immer mehr oder weniger starke Überarbeitungen und Kürzungen gefallen lassen müssen, ganz zu schweigen von den viel diskutierten Umarbeitungen eines R. Franz (Halle) nach der Jahrhundertmitte. Wenn auch Hauptmann als Wissenschaftler gegen manche Widerstände mit Erfolg darauf bestanden hatte, in der Bachausgabe nur den unveränderten und vollständigen Notentext des Komponisten zum Abdruck zu bringen, im Gegensatz zu einigen früheren Praktiken bei Einzelveröffentlichungen, so war er als ausübender Musiker doch noch weitgehend an die ästhetischen Urteile seiner Zeit gebunden, die besonders bei den Arien und Rezitativen an der Bachschen

Stimmenbehandlung Anstoß nahmen und sie als zu stark einem unsanglichen Instrumentalstil verpflichtet ablehnten.<sup>1</sup>

Der gehässige Ausfall gegen Rochlitz auf S. 80, Zeile 22ff., bezieht sich auf den im Jahre 1842 in Leipzig verstorbenen Joh. Friedr. Rochlitz, der vor allem als Musikschriftsteller, Begründer und langjähriger Redaktor der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1819) bekannt geworden ist. Hauptmann bezieht sich hier offensichtlich auf das Sammelwerk *Für Freunde der Tonkunst*, in dem Rochlitz einen Teil seiner musikalischen Aufsätze und Rezensionen neu herausgegeben hatte (4 Bde., Leipzig 1824–1832). Zur Frage des Mitsingens von Chorälen Bachscher Kantaten und Passionen durch die Gemeinde hatte sich Rochlitz darin an zwei Stellen positiv geäußert: in seiner Besprechung der 1821 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Erstausgabe von „Ein feste Burg ist unser Gott“, BWV 80 (Bd. III, S. 379), sowie in seinem Artikel über die Johannespassion, den er anlässlich des Erscheinens ihrer Erstausgabe bei Trautwein (Berlin 1831 – die Jahreszahl im BWV, S. 353, ist unrichtig) geschrieben hatte (Bd. IV, S. 424).<sup>2</sup> Falls nämlich, wie Hauptmann an dieser Stelle ausführt, durch das Mitsingen der Choräle durch die Gemeinde, d. h. auch durch die tiefen Männerstimmen, die Melodie zwei Oktaven unter der vorgeschriebenen Sopranlage mitgesungen würde, so könnten die nur vom Chor gesungenen und überaus fein gearbeiteten Mittelstimmen innerhalb des gesamten polyphonen Satzgefüges nicht mehr ihrer Funktion entsprechend zur Geltung kommen, wodurch das Gleichgewicht des Ganzen unfehlbar zerstört würde.

Die Äolsharfe – auch Wind-, Wetter- oder Geisterharfe genannt –, auf die Hauptmann im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über Crescendo und Diminuendo hinweist (S. 81, Zeile 23), war bekannt für die zauberische Wirkung ihres Klanges, der von mehreren im Einklang gestimmten Saiten verschiedener Dicke hervorgerufen wurde, sobald ein Luftzug die Saiten straffte. Es handelte sich um ein „in hervorragender Weise romantisches Instrument“ (C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente), und auf diesen seinen besonderen Charakter spielt Hauptmann hier an, wenn er sich mit Entschiedenheit gegen die übertriebene Anwendung von An- und Abschwellen bei der Wiedergabe von Bachs polyphoner Musik wendet.

Mit der „Echoarie“ im Weihnachtsoratorium (S. 81, Zeile 30) ist die Aria „Flößt, mein Heiland, flößt dein Name“ mit Oboe Solo im IV. Teil (= Nr. 39) gemeint. Interessant ist hier die Frage des jungen Brahms betreffend die Auswechselbarkeit des obligaten Soloinstruments: offensicht-

<sup>1</sup> Betreffend Hauptmanns Urteil über Bachs Stimmenbehandlung siehe seine *Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von A. Schöne, 2. Bd., Leipzig 1871, S. 166–167 (Brief vom 11. IV. 1859); betreffend seinen Vergleich zwischen Bach und Dürer auf S. 83, Zeile 4ff., ebd., S. 103–104 (Brief vom 7. XII. 1850).

<sup>2</sup> Hauptmann hatte bereits in seinem Brief an Hauser vom 6. Dez. 1857 ein äußerst negatives Urteil über Rochlitz abgegeben, wegen der angeblichen Unzuverlässigkeit seiner historischen Angaben – siehe Bd. 2 dieser *Briefe*, S. 145–146.

lich lag ihm die Klangfarbe der Klarinette mehr als diejenige der Oboe seiner Zeit, aber anscheinend getraute er sich doch nicht, seinem persönlichen Geschmack so ohne weiteres zu folgen. Seine Frage ist musikalisch durchaus nicht so ungerechtfertigt, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Oboe hatte seit der Zeit J. S. Bachs bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung durchgemacht, durch die sie sich klanglich ziemlich weit von dem Instrument des Barocks entfernt hatte – vor allem durch eine enger gewordene Bohrung und einen dadurch bedingten durchdringenderen Ton, der sie in die Lage versetzt hatte, sich auch innerhalb des großen Orchesters der Romantik zu behaupten. Es zeugt für das bereits hochentwickelte Stilgefühl und Verständnis von Brahms für die Musik des Barockzeitalters, wenn ihm Bedenken bei der Verwendung einer „modernen“ Oboe in dieser Arie von J. S. Bach kamen.

Mit der „pastoralen Symphonie“ im gleichen Werk (S. 81, Zeile 36/37) ist die Sinfonia zu Beginn des II. Teils gemeint (= Nr. 10). Die originale Besetzung für die betreffenden Partien in diesem Satz besteht aus Oboe d'amore I/II und Oboe da caccia I/II, zwei Oboen in Mezzosopran- und Altlage, häufig mit einem sogenannten Liebesfuß, d. h. einem birnenförmigen Schallstück mit nur kleiner Öffnung. Im Vergleich zur Oboe ist ihr Klang gedämpfter und gleichzeitig von veränderter, weicherer Farbe. (Heutigentags verwendet man in diesem Satz mehrheitlich Oboe d'amore I/II und Englischhorn I/II – beide in gleicher Weise aus den genannten Originalinstrumenten der Bach-Zeit entwickelt –, also eine ähnliche Zusammenstellung wie bei der von Hauptmann erwähnten Leipziger Aufführung. Diese beiden Instrumente gehören zum modernen Instrumentarium, freilich ohne in Bauart und Klang identisch zu sein mit den entsprechenden Instrumenten des Barockzeitalters.) Das Bassethorn ist eine Altklarinette in F und eignet sich wegen seines dunklen, nicht durchdringenden Tons gut zur Kombination mit tiefen Tönen der Holzblasinstrumente.

Überraschend wirkt Hauptmanns Behauptung auf S. 82, Zeile 13/14, im Zusammenhang mit seiner Antwort auf die Frage nach der Ausführung des bezifferten Basses bei Arien, nämlich daß „ein Cembalo überall zu haben ist“. Es scheint sich hierbei um Instrumente aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. gehandelt zu haben, da von einem Neubau in der ersten Hälfte des 19. Jh. nichts bekannt ist. Es ist vorstellbar, daß solche Instrumente damals zum Teil noch in spielbarem Zustand waren bzw. unschwer für den Gebrauch hergerichtet werden konnten (Besaitung, Bekielung), zumal die Resonanzböden noch nicht durch ausgetrocknete Zimmerluft infolge moderner Zentralheizung in einem solchen Ausmaß gelitten haben dürften, wie wir es heutigentags bei Originalinstrumenten aus dem 18. Jh. in unseren Museen leider gewohnt sind.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Vergleiche Hauptmanns Brief an Hauser vom 16. Aug. 1859 (im 2. Bd. dieser *Briefe*, S. 173), worin er schreibt: „... habe 12 zweistimmige Lieder gemacht, die ohne Cembalo im Freien gesungen werden können...“

Hauptmanns Ablehnung der Orgel als Begleitinstrument im selben Absatz seines Briefes stellt eine recht anschauliche, wenn auch dem Schreiber unbewußte Kritik des deutschen Orgelbaus jener Zeit dar, insofern dieser den Bedürfnissen des barocken Orgelstils nicht mehr entsprach. Auf der Absicht, sowohl die von Hauptmann hier angeführten als auch weitere Nachteile der deutschen Orgel des 19. Jh. im Hinblick auf eine befriedigende Wiedergabe Bachscher Musik zu beseitigen, fußte ein halbes Jahrhundert später jene erste, von A. Schweitzer und anderen ins Leben gerufene „Orgelbewegung“. Mit der „Contratenorarie mit obligater Oboe“ in der Matthäuspassion ist die Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ im I. Teil (= Nr. 26) gemeint.

Abschließend möchte der Verfasser der Hoffnung Ausdruck geben, daß in Zukunft noch andere, ähnliche Briefe geschichtlich bedeutender Persönlichkeiten über Fragen der Aufführungspraxis der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, möglichst in systematischer Gruppierung, um uns auf diese Weise Einblick in noch nicht ausgewertete und in Archiven schlummernde Zeugnisse aus der Geschichte der Aufführungspraxis zu gewähren. Werner Neumann hat auf dem 41. Deutschen Bachfest in Leipzig 1966 über *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft* referiert (siehe den vollständigen Abdruck dieses Referats in BJ 1967). Auch in der Geschichte der Alten Bachgesellschaft dürfte es eine Fülle von Problemen geben, die uns heute noch angehen oder zumindest stark interessieren.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Es ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle den Herren Peter Fuchs und Michel Piguet in Zürich herzlich zu danken für die Erklärung und Vorführung der in ihrem Besitz befindlichen historischen und modernen Rohrblattinstrumente.







Hinweise

Signatur	M Z 8° 10	Stok	ce
----------	-----------	------	----

RS	55 1969	Bub	AK
		ET	Ba H
		Titelaufn.	AKB
		B	

FK	Mus	R ja
-	Sachsen	

Bio K	Bild K
-------	--------

(SWK)

Sonderstandort	Signum	Ausleihe- vermerk

**SLUB DRESDEN**



**3 2257761**