

Bärenreiter Werkeinführungen

Sven Hiemke



Johann Sebastian Bach
Orgelbüchlein

Bärenreiter

Sven Hiemke

Johann Sebastian Bach

Orgelbüchlein



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2022

© 2007 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (Foto: Kneise, aus:
Der junge Bach © Artus.Atelier, Erfurt)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Ingeborg Robert

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7261-1

DBV 312-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
----------------------	---

I. Ein Werk aus Weimar

1. Im Kleinformat	11
2. Mögliche Modelle	17
3. Datierungsfragen	36

II. Funktionen

1. Gebrauchsmusik	49
2. Ein Lehrwerk?	57
3. Kunst-Stücke	74
4. Ein Wörterbuch?	80

III. Kommentare

1. Advent Nun komm, der Heiden Heiland **90** ■ Gott, durch deine Güte oder: Gottes Sohn ist kommen **94** ■ Herr Christ, der ein'ge Gottessohn oder: Herr Gott, nun sei gepreiset **100** ■ Lob sei dem allmächtigen Gott **103**

2. Weihnachten Puer natus in Bethlehem **105** ■ Gelobet seist du, Jesu Christ **108** ■ Der Tag, der ist so freudenreich **109** ■ Vom Himmel hoch, da komm ich her **110** ■ Vom Himmel kam der Engel Schar **112** ■ In dulci jubilo **113** ■ Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich **116** ■ Jesu, meine Freude **118** ■ Christum wir sollen loben schon **119** ■ Wir Christenleut **124**

3. Jahreswende Helft mir Gotts Güte preisen **125** ■ Das alte Jahr vergangen ist **126** ■ In dir ist Freude **130**

4. Epiphania/Mariae Reinigung Mit Fried und Freud ich fahr dahin **133** ■ Herr Gott, nun schließ den Himmel auf **135**

5. Passion O Lamm Gottes, unschuldig **137** ■ Christe, du Lamm Gottes **139** ■ Christus, der uns selig macht **142** ■ Da Jesus an dem Kreuze stund **144** ■ O Mensch, beweine dein Sünde groß **145** ■ Wir danken dir, Herr Jesu Christ **151** ■ Hilf Gott, dass mir's gelinge **152** ■ O Traurigkeit, o Herzeleid **154**

6. Ostern Christ lag in Todesbanden **156** ■ Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand **157** ■ Christ ist erstanden **159** ■ Erstanden ist der heil'ge Christ **161** ■ Erschienen ist der herrliche Tag **162** ■ Heut triumphieret Gottes Sohn **165**

7. Pfingsten Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist **166** ■ Herr Jesu Christ, dich zu uns wend **169** ■ Liebster Jesu, wir sind hier **171**

8. Katechismus Dies sind die heiligen zehn Gebot **173** ■ Vater unser im Himmelreich **175** ■ Durch Adams Fall ist ganz verderbt **177** ■ Es ist das Heil uns kommen her **179**

9. Christliches Leben Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ **181**

10. Kreuz, Verfolgung, Anfechtung In dich hab ich gehoffet, Herr **183** ■ Wenn wir in höchsten Nöten sein **185** ■ Wer nur den lieben Gott lässt walten **188**

11. Krieg, Frieden Alle Menschen müssen sterben **189**

12. Anhangslieder Ach wie nichtig, ach wie flüchtig **190**

IV. Aspekte der Rezeption

1. Muster der Satztechnik	195
2. Ausgaben	203
3. Transkriptionen.....	210
4. Kompositorische Aneignungen	218

Anhang

Konkordanz	224
Mögliche Entstehungsphasen	232
Abkürzungen	234
Literatur	235
Anmerkungen.....	245

Vorwort

Das *Orgelbüchlein*: historisches Anschauungsmaterial für die hohe Kunst der barocken Choralbearbeitung, zugleich aber auch ein gewichtiges Stück unserer orgelmusikalischen Gegenwartskultur. Immerhin gehört Bachs berühmte Weimarer Sammlung heutzutage zum Pflichtrepertoire jedes und jeder Orgel- und Kirchenmusik-Studierenden. Und weil 75 Prozent der Melodien des *Orgelbüchleins* im *Evangelischen Gesangbuch* (1993) enthalten sind und das *Gotteslob* (1975) nicht weniger als 45 Prozent dieses Kirchenliedrepertoires verzeichnet, bleiben die Choralvorspiele aus Bachs Kompendium auch im späteren Berufsalltag der Organistinnen und Organisten präsent und sind mithin Bestandteil unserer Gottesdienste.

Angesichts einer solchen Aktualität erscheint es fast kurios, dass über die Hintergründe des *Orgelbüchleins* so wenig Genaues bekannt ist. Doch der Zugang zu Bachs erster systematisch angelegter Sammlung mit Choralbearbeitungen ist nicht eben leicht, denn so wenige schriftkundliche und stilkritische Anhaltspunkte es für eine Ermittlung der genaueren Zeitpunkte gibt, in der Bach die einzelnen Stücke in das »Büchlein« hineinkomponierte, verbesserte oder reinschriftlich eintrug, so großflächig und insgesamt nur wenig gesichert sind auch die biografischen Informationen aus seiner Weimarer Zeit. So gründen sich Deutungs- und Datierungsversuche nicht selten auf Spekulationen, deren Plausibilität immer wieder kritisch hinterfragt werden muss.

Das Eingangskapitel dieser Werkeinführung zeichnet die historischen und aktuellen Forschungsmeinungen über die Entstehung des *Orgelbüchleins* in großen Linien nach. Es widmet sich erstens dem Erscheinungsbild des Autographs, verknüpft zweitens einige frühe biografische Stationen Bachs mit der Traditionsgeschichte der satztechnischen Modelle, die er in seiner Sammlung differenzierte, und offeriert drittens einige Überlegungen zu der schwierigen Frage, in welchen genaueren Zeiträumen das *Orgelbüchlein* wohl entstand.

Auch das Kapitel »Funktionen« versteht sich als fragend. Vorgetragen werden vier Thesen zu der »Idee«, die Bach von seiner Sammlung mit kurzen Choralvorspielen wohl hatte. Eine solche Fragestellung mutet zunächst überflüssig an, weil der Komponist das *Orgelbüchlein* in seinem vollstän-

digen Werktitel als »Anleitung für den anfahenden Organisten« ausgewiesen hat, die Antwort also bereits festzustehen scheint. Trotz dieser eindeutig didaktischen Zielsetzung aber ist keineswegs entschieden, ob Bach das *Orgelbüchlein* bereits als Lehrwerk konzipierte, ob er es ausschließlich als solches verstand oder ob er anlässlich des in Köthen nachträglich hinzugefügten Titels eine »Umwidmung« der ursprünglichen Bestimmung vornahm. Auch sonst wird der reduzierte Blick auf eine bloße »Etüdensammlung« der Vielschichtigkeit des *Orgelbüchleins* kaum gerecht: Künstlerische Selbstständigkeit und ästhetischer Eigenwert rechtfertigen es ebenso, in dieser Sammlung auch den Versuch aufgehoben zu sehen, erstmals eine spezifische kompositorische Fragestellung systematisch auszuloten und deren Lösungsmöglichkeiten vorzuführen – sei es im Blick auf affektive Kompositionstechniken oder auf kontrapunktische Verfahren.

Die Kommentare zu den 45 Choralvorspielen des *Orgelbüchleins* folgen der Überzeugung, dass Qualität und Schönheit der hierin enthaltenen Musik zwar gewiss nicht ohne die Liebe des Komponisten fürs textlich-musikalische Detail vorstellbar sind, sich aber zuallererst der überragenden satztechnischen Kompetenz verdanken, mit der Bach den Affekt beziehungsweise die »Stimmung« eines Kirchenliedes und -textes aufgreift, umsetzt und verstärkt. Zum besseren Nachvollzug dieser Zusammenhänge sind die Choraltexte mit allen Strophen, wie Bach sie im *Schuldigen Lob Gottes oder: Geistreichen Gesangbuch* (Weimar 1713) finden konnte, den Kommentaren zu den betreffenden Choralbearbeitungen vorangestellt. Zwar ist die These, dass es gerade dieses Gesangbuch war, das in den Gottesdiensten der Weimarer Schlosskapelle benutzt wurde, durch nichts zu belegen; Bach könnte bei der Konzeption seiner Sammlung auch eine ganz andere Vorlage herangezogen haben. Ebenso wenig aber ist auszuschließen, dass ihn gerade die Einführung dieses neuen »Gesang-Büchleins« am Weimarer Hof dazu inspirierte, ein dazu passendes »Orgel-Büchlein« anzulegen.

Das abschließende Kapitel zur Wirkungsgeschichte des *Orgelbüchleins* informiert über die Vorbildwirkung von Bachs Sammlung in satztechnischen Fragestellungen, referiert editions geschichtliche Aspekte, stellt dann Transkriptionen vor, mit denen Komponisten zumal während der Wende zum 20. Jahrhundert versuchten, Bachs Orgelmusik für das Klavier und für kammermusikalische Besetzungen zu gewinnen, und beschreibt schließlich einige Werke, in denen Bachs *Orgelbüchlein* produktiv rezipiert wurde.

Bei allen Fragen, auf die nur die versiertesten Bach-Forscher eine Antwort wissen, und mit ihrer kritischen Gegenlektüre des Manuskriptes waren mir Professor Dr. Klaus Hofmann und mein lieber Kollege Dr. Reinmar Emans vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen eine unschätzbare Hilfe. Für das Rezeptionskapitel stellten Dr. Jürgen Schaarwächter vom Max-Reger-Institut Karlsruhe und Dr. Andreas Sopart vom Verlag Breitkopf & Härtel Leipzig/Wiesbaden umstandslos archivalische Materialien bereit. Allen Beteiligten an diesem Buch sei herzlich gedankt, ebenso für die angenehme verlegerische Betreuung: Danke an Ingeborg Robert für ihre akribische Textkorrektur und Doro Willerding für ihre engagierte Sorge um ein ansprechendes Layout und ihr bereitwilliges Entgegenkommen bei ungezählten Bitten um Detailkorrekturen und Ergänzungen von Nachträgen; herzlichen Dank auch an Dr. Jutta Schmoll-Barthel für ihr feinfühliges Lektorat mit steten Aufmerksamkeiten und Ausrufezeichen und Anregungen.

Hamburg, im Frühjahr 2007

Sven Hiemke

I. Ein Werk aus Weimar

1. Im Kleinformat

Ein Büchlein, kein Buch? Fast möchte man den Diminutiv des Titels einer Attitüde zuschreiben – gerade so, als habe Bach den künstlerischen Anspruch seiner Sammlung augenzwinkernd herunterspielen wollen. Auch der angebliche Zweck als »Anleitung« für den »anfahenden Organisten« scheint zu der Qualität der hier versammelten Choralbearbeitungen schlecht zu passen. Erst recht stutzt man über den spieltechnischen Schwierigkeitsgrad: Die Stücke setzen eine Fähigkeit zur Koordination von Händen und Füßen voraus, die mit der Vorstellung einer »Orgelschule für Anfänger«, die der Titel suggeriert, kaum vereinbar ist. Ein Büchlein?

Tatsächlich verweist die Bezeichnung »Orgel-Büchlein« natürlich weder auf Ironie noch auf Understatement, sondern zunächst auf das äußere Format Klein-Querquart (15,5 × 19 cm), das Bach für die Niederschrift der hierin enthaltenen Choralbearbeitungen wählte. Will man freilich die Entscheidung für ein Format, das kaum größer ist als dieses Taschenbuch, nicht einzig Bachs sparsamem Umgang mit teurem Papier zuschreiben, so deuten bereits die äußeren Abmessungen des »Büchleins« auf ein Kompositionsvorhaben, das vor allem auf formale Konzentration zielte.

Vielleicht ist die Idee zu kompakten Choralvorspielen als eine produktive Reaktion auf die schlechten Erfahrungen in Arnstadt zu verstehen, wo der 18-jährige Bach im August 1703 seine erste Anstellung als Organist angetreten hatte und bald in Streit mit der dortigen Kirchenbehörde geraten war, die ihn unter anderem mit dem Vorwurf konfrontiert hatte, er habe »bißhero etwas gar zu lang gespielt, nachdem ihm aber vom Herrn Superint[endenten] deswegen anzeige beschehen, währe er gleich auf das andere extremum verfallen, vnd hätte es zu kurtz gemachet«.¹ Man mag die Gegenprovokation, mit der Bach auf die Zurechtweisung reagierte, originell finden oder nicht: Aus einer gewissen Distanz heraus konnte der Anlass der Rüge durchaus als ein kompositorisches Problem verstanden werden, das eine Auseinandersetzung lohnte. Immerhin war der Typus des kurzen Choralvorspiels im thüringischen Raum weit verbreitet – dies

bestätigen Orgelchoräle von Bachs Zeitgenossen wie auch die Auskunft von Johann Gottfried Walther (1684–1748), Bachs Amtskollege in Weimar, der, befragt nach seinem eigenen kompositorischen Œuvre, erklärte, größtenteils Choralbearbeitungen »nach hiesiger Landes-Art, neml. kurz eingerichtete Clavier-Stücke« geschaffen zu haben.² Möglicherweise also entwickelte Bach den Plan zu einem »Orgelbüchlein« im Zuge des Nachdenkens über ein Regulativ, wie eine kompositorisch und spieltechnisch gleichermaßen anspruchsvolle Choralbearbeitung möglichst knapp gehalten werden konnte.

Das äußere Erscheinungsbild des *Orgelbüchlein*-Autographs zeigt denn auch ganz vordergründig das planerische Kalkül, mit der der Komponist seine Sammlung anlegte. Noch bevor er das erste Choralvorspiel eintrug, notierte Bach auf (fast) jeder Manuskriptseite den Titel des zu bearbeitenden Kirchenliedes.³ Damit verbunden waren entscheidende kompositorische Konsequenzen: Nicht nur war bereits eine definitive Auswahl aus dem Fundus des Choralrepertoires getroffen (lediglich einige wenige Überschriften trug Bach später noch nach); auch die satztechnischen Möglichkeiten waren mit dieser Disposition eng begrenzt. Bestimmte konventionelle Verfahren des Orgelchorals – die weitläufig fugierte Behandlung eines Cantus firmus oder seine mehrfache, variierte Darstellung im Sinne einer Choralpartita, ebenso größere Vorimitationen oder Vor-, Zwischen- und Nachspiele – waren durch den reduzierten Umfang von vornherein ausgeschlossen.

Das Gros der Choralbearbeitungen seines *Orgelbüchleins* basiert auf lediglich drei satztechnischen Modellen:

- Dem (heute so genannten) »Orgelbüchlein-Typus«, der die Sammlung mehrheitlich prägt. Bei den Orgelchorälen in dieser Satztechnik wird der Cantus firmus einmal vollständig, fortlaufend – also ohne Zeilenzwischenspiele – und ohne signifikante Auszierungen durchgeführt, und zwar im Diskant (Ausnahme: »Christum wir sollen loben schon« mit Cantus firmus im Alt). Die Motive der begleitenden Stimmen sind außerordentlich konzis gestaltet: Mit einer Länge von oft nur einer Zählzeit, höchstens aber einem Takt bewegen sie sich meist im Viertelpuls des Cantus und bestehen häufig aus einer schrittweisen Folge von drei Sechzehnteln (bzw. Achtern bei Sätzen im $\frac{3}{2}$ -Takt), die auftaktig und in der Regel erst nach dem Initialton des Cantus firmus einsetzen. Mit 33 Chorälen macht dieser Satztypus über zwei Drittel des Werkbestandes im *Orgelbüchlein* aus.

- Dem »kolorierten Choral« mit reich verziertem Cantus firmus und obligatorischer Ausführung »à 2 Clav. et Ped.«. In diesen Sätzen ist die Kirchenliedmelodie, wiederum im Diskant, doppelt exponiert: klanglich durch die Darstellung auf einem separaten Manual und »Werk« (in Norddeutschland bevorzugt auf dem Rückpositiv, in Thüringen auf dem Brust- oder Oberwerk) und satztechnisch durch die Fülle dekorativer Umspielungen, die bisweilen durch Ornament-symbole angezeigt werden, größtenteils aber ausnotiert sind. Polyphone Dichte der Begleitstimmen zeigt sich in diesen Sätzen in nur geringem Maß, auch Grund- und Bewegungstempo sind deutlich gemäßigt. Im *Orgelbüchlein* bearbeitete Bach lediglich drei Kirchenlieder in dieser Satztechnik, die er im Weiteren offenbar der Kategorie der großen Choralbearbeitung zuordnete. Für den expressiven Gestus, wie er etwa in »Schmücke dich, o liebe Seele« aus den *Achtzehn Chorälen*, freilich auch schon in »O Mensch, bewein dein Sünde groß« zum Ausdruck kommt, bot das *Orgelbüchlein* augenscheinlich zu wenig Raum.
- Dem »Choralkanon«, bei dem die Kirchenliedmelodie (ebenfalls ohne Unterbrechung) in zwei kanonischen Stimmen erklingt, deren Einsatzöne selten weiter auseinander liegen als ein Takt. Die acht *Orgelbüchlein*-Choräle in dieser Satztechnik stehen bis auf eine Ausnahme (»Christus, der uns selig macht«) im $\frac{3}{2}$ -Takt; jeweils vier Choralkanons führen den Cantus firmus in der Oktave (oder Doppeloktave) bzw. der Quinte (oder Duodezime) durch.

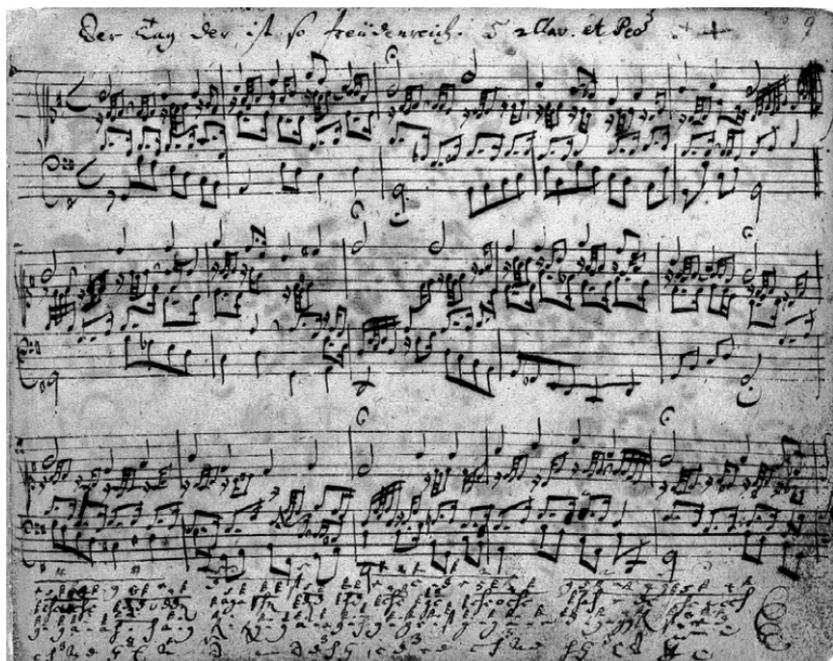
Relativiert wird diese Typisierung allerdings durch die frappierende Fülle von Varianten, die jedem einzelnen Orgelchoral sein individuelles Profil geben. So ist beispielsweise die Liedmelodie in »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« nur im ersten Abschnitt ornamentiert, und kanonische Bildungen treten auch außerhalb der »strikten« Choralkanons auf. Vollends abseits der satztechnischen Grundtypen des *Orgelbüchleins* steht die Choralbearbeitung »In dir ist Freude«, in der die einzelnen Choralzeilen zwischen den Stimmen wandern, mehrfach wiederholt werden und durch Zwischenspiele voneinander getrennt sind – als habe sich ein fremdes Stück in die Sammlung hineinverirrt.

Weil Bach die einzelnen Choräle des *Orgelbüchleins* nicht fortlaufend eintrug, sondern – je nach liturgischen Erfordernissen oder einem spontanen Einfall folgend – mal hier, mal dort einen Orgelchoral notierte, waren auch Korrekturen nur bedingt möglich. Denn überschritt die

Niederschrift eines Stückes den vorgesehenen Raum von einer Seite, so musste Bach den Eintrag auf der gegenüberliegenden Seite fortsetzen («Puer natus in Bethlehem«, »Vom Himmel kam der Engel Schar«, »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«), auf zusätzlichen Einlageblättern beenden («Herr Gott, nun schließ den Himmel auf«, »O Lamm Gottes, unschuldig«, »Hilf Gott, dass mir's gelinge«)⁴ oder die letzten Takte des Stückes in platzsparender Tabulaturschrift notieren (vgl. die Abbildung S. 15). War Bach mit dem Ergebnis einer Niederschrift unzufrieden, so blieb ihm meist nichts anderes übrig, als die Passage – schlechtestenfalls in allen Stimmen – auszuradieren und an derselben Stelle zu überarbeiten. Dabei war umso behutsamer vorzugehen, wenn die Rückseite bereits beschrieben war, denn ein Loch im Papier hätte beide Stücke stellenweise unleserlich gemacht. Erst recht problematisch war die Revision größerer Abschnitte. Das übliche Verfahren Bachs, Passagen auszustreichen und durch Notate am Seitenende zu ersetzen, findet sich im Autograph des *Orgelbüchleins* nur ein einziges Mal: in der Choralbearbeitung »O Mensch, bewein dein Sünde groß«, in dem ein Takt auf diese Weise ausgetauscht ist (T. 21, vgl. die Abbildung S. 148f.).

Den bescheidenen Ausmaßen des einzelnen Orgelchorals stand nun allerdings ein nachgerade enzyklopädischer Anspruch des Gesamtwerkes gegenüber: Mit 164 Chorälen sollte das *Orgelbüchlein* offenbar Bearbeitungen zu allen gebräuchlichen Cantus firmi enthalten – von Advent bis Pfingsten, von den Katechismusgesängen über die Kasual- bis zu diversen Anhangsliedern. Ihre Reihenfolge richtete Bach an den Rubriken eines lutherischen Gesangbuchs aus: Die ersten 60 (geplanten) Lieder folgen den Stationen des Kirchenjahres vom 1. Adventssonntag bis zum letzten Sonntag nach Trinitatis, die übrigen 104 Titel sind Choräle in omni tempore (Katechismus- und Glaubenslieder) und widmen sich verschiedenen Aspekten des christlichen Lebens. Auch die Eröffnung des *Orgelbüchleins* mit dem Choral »Nun komm, der Heiden Heiland« steht ganz in der Tradition evangelischer Gesangbücher.

Nur 45 der 164 geplanten Choräle indes – weniger als ein Drittel also – hat Bach tatsächlich ausgeführt.⁵ Mehrheitlich handelt es sich dabei um Bearbeitungen von kirchenjahreszeitlich gebundenen Melodien (14 für Advent und Weihnachten, 5 für den Jahreswechsel und die Epiphaniastzeit, 17 für Passion, Ostern und Pfingsten); von den übrigen Chorälen bearbeitete Bach lediglich zehn. Anders gerechnet: Von den vorgesehenen Orgelchorälen zum Kirchenjahr wurden mehr als die Hälfte aus-



Johann Sebastian Bach, »Der Tag, der ist so freudenreich« (*Orgelbüchlein*), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. ms. autogr. Bach P 283

Die letzten vier Takte der Choralbearbeitung (T. 16ff.) sind in »Deutscher Orgeltabulatur« notiert. Ebenso verfuhr Bach bei der Niederschrift der Schlusspassagen in den *Orgelbüchlein*-Chorälen »Wir Christenleut«, »Mit Fried und Freud ich fahr dahin«, »Herr Gott, nun schließ den Himmel auf«, »Christus, der uns selig macht«, »Wir danken dir, Herr Jesu Christ«. Die Pedalstimme des Orgelchorals »Hilf Gott, dass mir's gelinge« ist sogar vollständig in deutscher Buchstabenschrift abgefasst.

geführt; von den geplanten Liedern in omni tempore nicht ganz ein Zehntel. Diese Verteilung von geplanten und ausgeführten Stücken lässt darauf schließen, dass die Niederschrift der Choralbearbeitungen in der Regel im Blick auf eine Verwendung in einem anstehenden Gottesdienst erfolgte oder – umgekehrt – die Ausarbeitung einer Improvisation aus dem vorangegangenen Gottesdienst war. Die Wahl der auszuführenden Kirchenlieder ergab sich also augenscheinlich aus liturgischen Erfordernissen, wobei das Melodienrepertoire zum Kirchenjahr häufiger genutzt

wurde. Auch dass Bach einzelne Titel (und deren Choralbearbeitungen) zu späteren Zeitpunkten ergänzte, lässt sich als Reaktion auf gottesdienstliche Gegebenheiten interpretieren.⁶ Möglicherweise aber ließ sich Bach bei seiner Entscheidung, welche Lieder auszuarbeiten waren, auch von subjektiveren Kriterien leiten: Wie Michael Kube mit seiner Synopse von Bachs (realisierten) *Orgelbüchlein*-Chorälen und dessen Choralbearbeitungen außerhalb dieser Sammlung gezeigt hat, komponierte Bach offenbar bevorzugt Choralvorspiele über jene Melodien, die er selbst bis dato noch nicht für Orgel bearbeitet hatte (vgl. die Konkordanz S. 224ff.).⁷

Auffällig ist zudem der hohe Anteil an frühlutherischen Kirchenliedern im *Orgelbüchlein*. Auch hierzu einige Zahlen: Mehr als zwei Drittel der zur Bearbeitung vorgesehenen Lieder sind im 16. Jahrhundert entstanden; von den tatsächlich realisierten Chorälen stammt sogar die Hälfte aus dem Zeitalter der Reformation. Von den 36 Chorälen, die Luther selbst zugeschrieben werden, finden sich im *Orgelbüchlein* nicht weniger als 30 Titel; zeitgenössische Lieder hingegen sucht man in dieser Sammlung vergebens.⁸ Zweifellos dokumentiert dieser Schwerpunkt das am Weimarer Hof bevorzugte Repertoire; ob er auch Bachs persönliche Vorliebe widerspiegelt, steht dahin. Zwar ist diese starke Gewichtung des Luther-Chorals bereits in früheren Orgelbearbeitungen Bachs wie überhaupt in seiner Orgelmusik auffällig. Doch ist andererseits eine gewisse Vorliebe für Kirchenlieder der Reformationszeit auch charakteristisch für die sächsisch-thüringische Region insgesamt.

Im Blick auf das knappe Format des *Orgelbüchleins* ist noch bemerkenswert, dass Bach für einige Choräle gleich zwei Fassungen plante: Hierauf deuten die autographen »*alio modo*«-Vermerke für die Vorspiele »In dich hab ich gehoffet, Herr« und »Alle Menschen müssen sterben« hin. Ob Bach diese Sätze als Alternativversionen zu bereits vorhandenen Bearbeitungen außerhalb des *Orgelbüchleins* (BWV 712 und BWV 1117) verstand oder noch neue Bearbeitungen folgen sollten, ob hierbei an alternative Melodien oder – wie bei den beiden Fassungen von »Liebster Jesu, wir sind hier« – an verschiedene Versionen derselben Bearbeitung gedacht war: All dies ist letztlich ungewiss.

2. Mögliche Modelle

Die kompositorische Idee des *Orgelbüchleins*, in dem Bach drei verschiedene Satztypen des kurzen Choralvorspiels zusammenstellte und gleichsam idealisierte, ist ein Novum in der Musikgeschichte. Voraussetzungslos war sie freilich nicht. Wenn Carl Philipp Emanuel Bach 1775 in einem Brief an den Göttinger Musikgelehrten und späteren ersten Bach-Biografen Johann Nikolaus Forkel herausstellte, die künstlerische Grundausbildung seines Vaters habe »wohl einen Organisten zum Vorwurf [im Sinne von »Ziel«] gehabt u. weiter nichts«,⁹ so betonte er damit nicht nur die Bedeutung des Instruments Orgel für dessen berufliche Laufbahn, sondern verwies implizit auch auf den Stellenwert tradierter Gattungen und Normen. Mentoren oder Lehrer allerdings, die diese Traditionen an Johann Sebastian Bach vermittelten, werden in der Darstellung des Sohnes kaum genannt – offenbar war Carl Philipp Emanuel Bach bei seinen Auskünften über die Biografie des Vaters darauf bedacht, die Vorstellung vom »autodidaktischen Genie« nicht durch Hinweise auf vorbildhafte Autoritäten zu trüben. Schon im Nekrolog berichtete er, Bach habe, als er bei dessen ältestem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf lebte, »unter desselben Anführung den Grund zum Clavierspielen« gelegt und sich auch die »Composition [...] größtentheils durch das Betrachten der Werke [...] und angewandtes eigenes Nachsinnen« angeeignet.¹⁰ »Blos eigenes Nachsinnen«, so heißt es auch in dem zitierten Brief an Forkel, habe Bach »schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fugisten gemacht«. Neutralere – um nicht zu sagen: objektiver – nimmt sich die Lesart von Johann Gottfried Walther aus: Bach, so vermerkt der Verfasser des *Musicalischen Lexicons* (1732), habe »bey seinem ältesten Bruder [...] die ersten Principia auf dem Clavier erlernt«.¹¹

Mag also diese ostentative Betonung des »Autodidakten Bach« auch durch die zeittypische Auffassung beeinflusst worden sein, dass »alle große musikalische Genie's [...] Selbstgelehrte« seien, denen man »nicht lange die Ammengesänge musikalischer Pädagogik vorlullen« müsse (Christian Friedrich Daniel Schubart),¹² so war Carl Philipp Emanuel Bach bei seinen Auskünften Forkel gegenüber doch redlich genug, »Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudes und einiger guter französischer Organisten ihre Werke« als »Muster« für Bach gelten zu lassen und später mit »Frobergern, Kerl u Pachhelbel [...], Frescobaldi, [...] Fischer, Strunck [... und]

Böhmen« noch weitere »Favoriten« zu benennen, deren Musik der Vater »besonders geliebt u. studirt« hatte.¹³ So lassen sich mit den biographischen Stationen des jungen Johann Sebastian Bach zugleich einige satztechnische Modelle vergegenwärtigen, die dessen Zeitgenossen in ihren choralgebundenen Werken nutzten und die für Bachs eigene stilistische Entwicklung maßgeblich waren.

Johann Christoph Bach (1671–1721), der seinen zehnjährigen Bruder Johann Sebastian nach dem Tod der Eltern bei sich in Ohrdruf aufnahm (und diesen dann gewiss auch im Orgelspiel unterwies), hatte von 1685 bis 1688 bei Johann Pachelbel (1653–1706) in Erfurt gelernt und nutzte vermutlich die Werke seines Lehrers ebenso als *exempla* für seinen eigenen Unterricht wie Kompositionen von ehemaligen Studienkollegen¹⁴ und Mitgliedern der eigenen Familie. Vorstellbar wäre deshalb, dass Johann Sebastian Bach – abgesehen von den Manuskripten, auf deren Grundlage sich der Unterricht gemeinhin vollzog – auch Pachelbels gedruckte Sammlung mit acht *Chorale[n] welche Bey wählenden Gottes Dienst Zum præambulieren gebraucht werden können* (1693) auf diesem Wege kennen lernte. Gleiches gilt für die identisch betitelte Anthologie von 44 Choralfughetten, die dem Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach (1642–1703) zugeschrieben wird, aber auch von Johann Sebastians ältestem Bruder stammen könnte.¹⁵ Das »Buch voll Clavierstücke« jedenfalls, das sich der berühmten Anekdote zufolge Johann Sebastian in monatelanger Arbeit »bey Mondenscheine« heimlich abschrieb, weil der Bruder ihm die Einsichtnahme (oder nur das Kopieren?) verwehrt hatte, enthielt nach Auskunft des Nekrologs Werke von Johann Jakob Froberger, Johann Kaspar Kerll und Pachelbel.¹⁶ Weder Vorlage noch Abschrift dieser Sammlung sind erhalten, doch ist in dieser Anthologie wohl ein ähnliches Repertoire zu vermuten wie in dem Tabulaturbuch (1692) von Johann Valentin Eckelt (1673–1732), der ungefähr zur selben Zeit wie Johann Christoph Bach bei Pachelbel studierte und dessen Kompendium Präludien, Fugen, Capricci, Tanzsuiten und Choralbearbeitungen vor allem von Pachelbel, daneben aber auch von den meisten anderen Komponisten enthält, die im Nekrolog genannt werden.¹⁷

Pachelbel gestaltete seine Choralbearbeitungen gern als vierstimmige Fugen über die erste Kirchenliedzeile oder mit dem unverzierten Vortrag des vollständigen Cantus firmus, der – wie es das folgende Notenbeispiel zeigt – im Diskant geführt und im Begleitsatz durch zeilenweise Vorimitationen im diminuierten Grundschatz unterbrochen wird.



Johann Pachelbel, »Nun lasst uns Gott, dem Herren«

Dass sich der junge Bach stark an den Satztechniken Johann Pachelbels orientierte, ist in der Literatur vielfach hervorgehoben worden¹⁸ und bestätigte sich nochmals nachdrücklich durch die Auswertung der »Neumeister-Sammlung« – eine Handschrift, die Ende des 18. Jahrhunderts von dem Friedberger und späteren Homburger Lehrer und Organisten Johann Gottfried Neumeister (1756–1840) zusammengestellt wurde und die insgesamt 84 kleinere Choralbearbeitungen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts enthält. Erst Anfang der 1980er Jahre rückte die Neumeister-Sammlung in das Blickfeld der Forschung. Die fast vierzig Orgelchoräle, die in diesem Konvolut unter dem Namen Johann Sebastian Bachs überliefert sind,¹⁹ hat Christoph Wolff im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben. Nicht bei allen Kompositionen, die Wolff als authentisch reklamierte, blieb die Zuschreibung an Bach als Autor unwidersprochen. Für den Orgelchoral »Christe, der du bist Tag und Licht« BWV 1096, der in der »Neumeister-Sammlung« als ein Werk Johann Sebastian Bachs gilt, nach anderen Quellen hingegen

von Pachelbel stammen soll, geriet die Frage der Verfasserschaft sogar zum offenen Forschungsstreit,²⁰ der hier freilich nicht rekapituliert zu werden braucht: Letztlich ist der Satz weder mit stil- noch mit quellenkritischen Argumenten dem einen oder dem anderen Komponisten definitiv zuzuschreiben.

Auch für Pachelbels Idee, die Prinzipien von Choralfuge (bzw. Choralfughette) und -vorspiel zu einer größer dimensionierten »Kombinationsform« zu verbinden, lassen sich mit dem Orgelchoral »Durch Adams Fall ist ganz verderbt« BWV 1101 aus der Neumeister-Sammlung und der »Magnificat-Fuge« BWV 733 Adaptionen Bachs namhaft machen. Prägender speziell für das *Orgelbüchlein* war allerdings noch ein anderer, dreistimmiger Satztyp, den Pachelbel in seinen Choralspartiten bevorzugt verwendete und in dem die Kirchenliedmelodie in der Oberstimme mit nur einem kontrapunktischen Motiv begleitet wird, das gelegentlich auch auf den Cantus firmus übergreift.

Johann Pachelbel, »Freu dich sehr, o meine Seele«, Variatio 2

Beides, die Führung der Kirchenliedmelodie im Diskant wie auch die motivische Einheitlichkeit der Begleitstimmen, sind wesentliche Charakteristika der Sätze des *Orgelbüchleins*. Produktiv auseinandergesetzt hatte sich Bach mit derartigen Partitensätzen beispielsweise in dem (fragmentarischen) Orgelchoral »Wie schön leuchtet der Morgenstern« BWV 764 (ebenfalls mit einem durchgängigen Motiv), in der Bearbeitung »Herzlich tut mich verlangen« BWV 727 (vierstimmig mit Pedal und ohne Zwischenspiele) und in »Als Jesus Christus in der Nacht,

darin er ward verraten« BWV 1108 (vierstimmig, Choral und eine Variation), deren Motivgestaltung nicht weniger stringent ist als bei Pachelbel (vgl. das folgende Notenbeispiel): Das eingangs exponierte Drei-Achtel-Motiv wird schon in T.2 und T.3 umgekehrt und im Zwischenspiel zur zweiten Choralzeile variiert (Tonrepetitionen und verengtes Rahmenintervall, T. 4ff.). In der dritten und vierten Kirchenliedzeile arbeitet Bach mit beiden Motivvarianten gleichzeitig (T. 13ff.). In Versus 2 (»Variatio«) erscheint das Motiv zum Cantus firmus (in wechselnden Stimmen) überwiegend in umgekehrter Bewegung, entwickelt sich dann zu einer durchgehenden Sechzehntellinie (T. 34ff.) und wird erst in der letzten Liedzeile (mit augmentiertem Cantus firmus im Pedal, T. 39ff.) zugunsten einer komplementärarrhythmischen Bewegung aufgegeben.

15

Musical score for measures 15-18 of "Als Jesus Christus in der Nacht" by Johann Sebastian Bach. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a flowing bass line and a more melodic treble line with some rests.

Johann Sebastian Bach, »Als Jesus Christus in der Nacht« BWV 1108

Musical score for measures 19-26 of "Als Jesus Christus in der Nacht" by Johann Sebastian Bach. The score continues with the treble and bass clef in G major. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a more complex melodic structure with some slurs.

27

Musical score for measures 27-30 of "Als Jesus Christus in der Nacht" by Johann Sebastian Bach. The score continues with the treble and bass clef in G major. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a more complex melodic structure with some slurs.

29

Musical score for measures 31-34 of "Als Jesus Christus in der Nacht" by Johann Sebastian Bach. The score continues with the treble and bass clef in G major. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a more complex melodic structure with some slurs.

31

Musical score for measures 35-38 of "Als Jesus Christus in der Nacht" by Johann Sebastian Bach. The score continues with the treble and bass clef in G major. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a more complex melodic structure with some slurs.

33

Musical score for measures 39-42 of "Als Jesus Christus in der Nacht" by Johann Sebastian Bach. The score continues with the treble and bass clef in G major. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a more complex melodic structure with some slurs.

35

37

39

41

43

Ped.

Variatio

Auch die Orgelchoräle seines Schwiegervaters Johann Michael Bach (1648 bis 1694) kannte Bach gewiss.²¹ Stilistisch den Werken Pachelbels ähnlich, zeigen die Choralbearbeitungen des Arnstädter und späteren Gehrener Organisten eine insgesamt freizügigere Behandlung des Tonsatzes, in dem der Cantus firmus bisweilen in wechselnder Lage erscheint und Struktur und Stimmenzahl des (meist figurierten) Begleitsatzes innerhalb einer Zeile desselben Stückes variieren können. Auch Zwischenimitatio-

nen gestaltete Johann Michael Bach meist mit freiem Material. Wie bei Pachelbel allerdings erscheint die Kirchenliedmelodie bei jenem meist unverziert; auch der Affekt des Textes bleibt in seinen Orgelchorälen unberücksichtigt. Johann Sebastian Bachs kompositorische Auseinandersetzung mit dieser Form zeigt sich etwa in dem Orgelchoral »Jesu, meine Freude« BWV 1105, der jede Melodiezeile in einer anderen Satztechnik vorstellt.

The first system of the organ chorale 'Jesu, meine Freude' (BWV 1105) is shown. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in C major and common time. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the organ chorale 'Jesu, meine Freude' (BWV 1105) is shown. It begins with a measure rest in the treble staff, followed by a quarter note G4. The bass staff has a quarter note G2. The system includes a trill (tr) in the treble staff and a repeat sign at the end.

The third system of the organ chorale 'Jesu, meine Freude' (BWV 1105) is shown. It begins with a measure rest in the treble staff, followed by a quarter note G4. The bass staff has a quarter note G2. The system includes trills (tr) in both staves and a repeat sign at the end.

The fourth system of the organ chorale 'Jesu, meine Freude' (BWV 1105) is shown. It begins with a measure rest in the treble staff, followed by a quarter note G4. The bass staff has a quarter note G2. The system includes a trill (tr) in the treble staff and a repeat sign at the end.

12

15

Johann Sebastian Bach, »Jesu, meine Freude« BWV 1105

Lehrer-Schüler-Beziehungen freilich lassen sich für diese Einflussbereiche ebenso wenig nachweisen wie für Bachs Zeit in Lüneburg, wo er zwischen 1700 und 1702 die Michaelisschule besuchte und gewiss Kontakt zu Georg Böhm (1661–1733), dem Organisten an der St. Johanniskirche, aufnahm. Die Bezeichnung Böhms als Bachs »Lüneburgischer Lehrmeister«, die Carl Philipp Emanuel Bach in seinem Brief an Forkel zunächst wählte, korrigierte er dort sogleich in den »Lüneburgischen Organisten«, dessen Werke der Vater allerdings besonders »geliebt u. studirt« habe.²² Schöpferische Reflexe dieser Studien zeigen Bachs vier Choralpartiten. Neben zahlreichen Variationen im Pachelbel-Stil enthält diese Werkgruppe (die erst nach den »Neumeister-Chorälen«, aber noch vor dem *Orgelbüchlein* entstand) manche Sätze, die ihr Begleitmaterial aus nur einem Motiv speisen (vgl. das folgende Notenbeispiel). Sowohl diese Vereinheitlichung der Figurationsmotive als auch eine durchgängige Bewegung der Begleitstimmen sollten für die Satztypen des *Orgelbüchleins* verbindlich werden.