

**Jacobus Kloppers**

**DIE INTERPRETATION UND WIEDERGABE  
DER ORGELWERKE BACHS**

**Frankfurt am Main 1966**

Die Interpretation und Wiedergabe  
der Orgelwerke Bachs

Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät der  
Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

vorgelegt von  
Jacobus Kloppers aus Krugersdorp, Südafrika

1965

1. Gutachter:

PROF. DR. WILHELM STAUDER

2. Gutachter:

PROF. DR. HELMUTH OSTHOFF

Tag der mündlichen Prüfung:

23. Februar 1966

MEINER LIEBEN FRAU

## Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	
TEIL I: ÄSTHETISCHE BEGRÜNDUNG FÜR EINE STILGERECHTE INTERPRETATION DER ORGELWERKE BACHS	1
Bedeutung der Begriffe "Interpretation" und "Stilgerechte Interpretation" in der Musik	2
Die stilgerechte Interpretation als histo- risch überkommenes Prinzip	7
Die Bedeutung einer stilgerechten Interpre- tation für die Orgelwerke Bachs	8
Die stilgerechte Interpretation im Lichte der Übertragungspraxis Bachs	14
Einwände	17
Zusammenfassung	24
Teil II: PRINZIPIEN FÜR DIE STILGERECHTE WIEDERGABE DER ORGELWERKE BACHS	
Über die Methode	25
A. Einige Spezialstudien als Beitrag zur stil- gerechten Interpretation der Bachschen Orgelwerke	28
1. Das Assimilierungsbestreben des Spätbarock	28
2. Der Funktionalitätsbegriff und die hete- ronome Auffassung von der Musik im Barock	38
3. Die "Zeichengebung" der musikalischen Rhet- orik und ihr Einfluß auf die Wiedergabe der wortgebundenen Orgelwerke	41
a) Symbolik	41
b) Allegorik	44
c) Nachahmung	47
d) Affekterzeugung	49
Die Wiedergabe der Choralbearbeitung im Lichte der verschiedenen "Zeichen"	54



4. Die musikalische Rhetorik	
a. Historisch betrachtet	56
b. Systematisch betrachtet	
Die vier Arbeitsgänge der Rhetorik	57
Die Bindungen von Musik und Rhetorik	60
1) Die musikalische Inventio	60
2) Die musikalische Dispositio	62
Bachs Bekenntnis zu der Rhetorik	65
Das Verhältnis zwischen Dispositio und absolut-musikalischer Form	68
Die Dispositio in freien Orgelwerken	
c-Moll-Präludium BWV 546	71
g-Moll-Fantasie BWV 542	76
Die "dorische" Tokkata BWV 538:	
Dispositio und Dialogismus	78
Die Einrichtung des Manualwechsels nach dem rhetorischen Aufbau	92
Bewertung	93
Das Exordium und die Peroratio "ex abrupto" in den freien Orgelwerken	94
3) Die musikalische Decoratio	95
Grammatikalische Figuren	97
Wortausdeutende Figuren	97
Affekthaltige Figuren	98
Figuren im c-Moll-Präludium	102
Figuren in der g-Moll-Fantasie	111
4) Die musikalische Elocutio	122
Elocutio und Wiedergabe	125
c) Die musikalische Affektenlehre	126
Die musikalischen Mittel zur Darstellung der Affekte	
1) Die affekthaltigen Figuren	127
2) Tonarten-Charakteristik	128
Mitteltönigkeit	129
Matthesons Tonartencharakteristik und die Orgelwerke Bachs	132
3) Intervalle	140
4) Rhythmik	143
5) Tempo, Dynamik und Taktangabe	144
6) Verzierungen	145
Vortragsangaben in den Bachschen Orgelwerken und ihre Deutung im Sinne des Affektes	145
Eine dem Affekt entsprechende Wiedergabe der Orgelwerke Bachs	159
d) Die Bedeutung der musikalischen Rhetorik für die Orgelwerke und ihre Wiedergabe:	
Eine Zusammenfassung	175
Dispositio und Entwicklung der musikalischen Form	175

Die Entwicklung des Dialogs im Barock	179
Die Voraussetzungen für die Befruchtung der Musik durch die Rhetorik im Barock	183
Die Bedeutung der musikalischen Rhetorik für die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke	192
5. Die idiomatische Angleichung im Spätbarock und die Wiedergabe der Orgelwerke Bachs	197
6. Die Auswertung der Transkriptionstechnik Bachs für die Wiedergabe seiner Orgelwerke	210
7. Die stilistische Entwicklung innerhalb des Bachschen Orgelschaffens	215
8. Die Orgel im Spätbarock und das Verhältnis J.S. Bachs zu ihr	223
9. Einige Schlußfolgerungen aus der Spielpraxis auf der Orgel zu Bachs Zeit	267
10. Ergänzende Bemerkungen zu verschiedenen Aspekten der Interpretation der Orgelwerke Bachs	274
B. Zusammenfassung von gewonnenen Kriterien in Bezug auf die verschiedenen Aufführungsaspekte	285
Die Interpretation und Wiedergabe im allgemeinen	285
1. Das geeignete Instrument, die Registrierung und der Manualwechsel	287
2. Tempo und Rhythmus	294
3. Die Artikulation	295
4. Verzierungen	296
Abkürzungen	297
Fußnoten	298
Literaturverzeichnis	333
ANHANG I: Konkordanz von Ausgaben der Orgelwerke Bachs nach der Reihenfolge des Bach-Werke-Verzeichnisses (BWV), verbunden mit einer Zusammenstellung vorgeschlagener bzw. gewählter Tempi der Wiedergabe	349
ANHANG II: Die "dorische" Tokkata BWV 538	390

## V o r w o r t

Über die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs als Forschungsgebiet sind mehrere Schriften erschienen. In vorliegender Arbeit wird dieses Problem noch einmal, jedoch aus einem etwas anderen Gesichtspunkt heraus betrachtet. Es wird nämlich nicht sosehr versucht, Vorschläge für die Wiedergabe der einzelnen Werke zu geben (vgl. u.a. Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs; Leipzig 1948), noch wird eine systematisch-kritische Untersuchung verschiedener Interpretationen angestrebt (vgl. Enzio Forsblom: Studier över Stiltrohet och Subjektivitet i Interpretationen av J.S. Bachs Orgelkompositioner; Abo Akademi, Abo 1957). Vielmehr steht die Frage nach der stilgerechten Interpretation selbst im Vordergrund: Es wird getrachtet, den Begriff "Stilgerechte Interpretation" im Hinblick auf die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke zu deuten und die Forderung nach einer stilgerechten Wiedergabe ästhetisch zu untermauern (Teil I). Anschließend wird versucht, Prinzipien für die stilgerechte Wiedergabe zu gewinnen (Teil II), wobei allerdings eine Beschränkung auf das Wesentlichste vorgenommen werden mußte. Hier steht besonders die Frage nach dem Prinzip des Manualwechsels bzw. nach der Umregistrierung innerhalb des Orgelwerkes an erster Stelle. Denn mochte auch Bach selbst beim Vortrag seiner Werke bezüglich des Tempos, der Artikulation, der besonderen Klangfarbe seiner Registrierung sich den Gegebenheiten des Raumes und des Instrumentes anpassen (wie überliefert ist) und damit sein Vortrag von Fall zu Fall unterschiedliche Nuancen aufweisen, so kann doch mit Sicherheit angenommen werden, daß er bezüglich des Manualwechsels innerhalb seiner Werke nach einem bestimmten Prinzip verfuhr. Der Manualwechsel bzw. die Umregistrierung entspricht funktionell den Besetzungsänderungen innerhalb der Bachschen Instrumental- und Vokalwerke und war - im Gegensatz zu dem Tempo, der Klangfarbe oder der Artikulation - nicht von örtlichen Verhältnissen abhängig. Akzeptiert man diesen

Grundsatz, daß hier nach einem bestimmten Prinzip verfahren worden ist, so ergibt sich die Frage, welcher Art dieses Grundprinzip für den Manualwechsel sein kann. Soll sich der Manualwechsel beispielsweise nach einem absolut-musikalischen "Formschema" des Werkes richten - wie dies seit der Orgelbewegung in Deutschland in starkem Maße vertreten und ausgeübt worden ist? Dieses Prinzip, den Manualwechsel innerhalb des Satzes nach bestimmten "Formprinzipien" vorzunehmen, führt zu einer kontrastreichen Aufgliederung des Satzes, die mit der Praxis gleichbleibender Besetzung für den Einzelsatz in Bachs anderen Werken schwer im Einklang zu bringen ist - insofern der betreffende Satz nicht auf Dialogprinzip aufgebaut ist. Abgesehen von diesem grundsätzlichen Bedenken gegenüber einer "Forminterpretation" des Einzelsatzes mittels Manualwechsels - das von der Diskrepanz zwischen der Besetzungspraxis der Werke Bachs im allgemeinen und einer solchen Vortragspraxis der Orgelwerke ausgeht - wird diese Frage im Laufe der Arbeit auch von anderen Gesichtspunkten aus untersucht werden.

Zur Gewinnung von Prinzipien für die stilgerechte Wiedergabe werden mehrere Untersuchungen durchgeführt und am Ende der Arbeit koordiniert. Von diesen Studien umfaßt die musikalisch-rhetorische Betrachtung der Orgelwerke Bachs einen umfangreichen Teil der Arbeit. Dies ist nicht allein der Tatsache zuzuschreiben, daß eine rein musikalisch-rhetorische Untersuchung der Bachschen Orgelwerke bisher fehlte, sondern auch der besonderen Bedeutung der Rhetorik für Charakter und Anlage der Orgelwerke. Eine Einbeziehung der musikalischen Rhetorik ist nämlich nicht nur unerläßlich für das Verständnis der barocken Affektdarstellung und des musikalischen Vortrages überhaupt, sie wirft darüber hinaus eine Reihe von Fragen auf hinsichtlich der Forminterpretation der Orgelwerke. Naturgemäß mußte die Darstellung der Rhetorik dabei größeren Umfang annehmen.

Die Anlage der Arbeit machte es erforderlich, die verschiedenen Einzeluntersuchungen immer wieder mit dem zentralen Thema der

Interpretation zu koordinieren. Um die gedanklichen Zusammenhänge zu verdeutlichen, wurden zahlreiche Verweise ( (i) (ii) usf.) in den Text aufgenommen. Die eigentlichen Fußnoten zum Text sind mit arabischen Ziffern gekennzeichnet und befinden sich am Ende der Arbeit.

Die Orgelwerke werden grundsätzlich mit ihrer BWV-Nummer zitiert. Die im Anhang enthaltene Konkordanz von Ausgaben der Orgelwerke nach der Reihenfolge des Bach-Werke-Verzeichnisses ermöglicht ein rasches Auffinden in den verschiedenen Ausgaben. Die der Konkordanz angegliederte Aufstellung von verschiedenen Interpretationen (bzw. Metronomzahlen) mag einen Einblick geben, wie unterschiedlich die Auffassungen über die Wiedergabe der Orgelwerke allein schon im Bezug auf das Tempo sind.

Der Dank des Verfassers gilt insbesondere Herrn Prof. Dr. Wilhelm Stauder, der die Arbeit förderte und betreute. Für entgegenkommende Hilfsbereitschaft der Herren Dr. Alfred Dürr und Dr. Dietrich Kilian (Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen), W. Emery und L. Swinyard (Novello Verlag London) bezeugt der Verfasser gleichfalls einen aufrichtigen Dank.

ERSTER TEIL:

ÄSTHETISCHE BEGRÜNDUNG

FÜR EINE STILGERECHTE INTERPRETATION DER ORGELWERKE BACHS.

Seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts hat es bekanntlich in der klanglichen Interpretation der Orgelwerke Bachs eine tiefgreifende Umwandlung gegeben: Es ist versucht worden, das barocke Klangideal mit seinem alten Instrumentarium und seiner Spielpraxis wiederzuentdecken und zu pflegen. Dieser "Zug in die Vergangenheit" hatte im künstlerischen Sinne eine Geschmackswandlung und teilweise einen Bruch mit der vertrauten Musizierpraxis zur Folge. Es versteht sich, daß gegen eine solche Tendenz auch Kritik <sup>1)</sup> laut geworden ist. Diese Kritik war nicht immer unberechtigt, denn das Streben nach stilgerechter Interpretation hat sich öfters mit einer Art von Historismus identifiziert, die irrtümlich in Bach ausschließlich den Vertreter des Klangstils einer vergangenen Epoche erblickte und bestimmte Merkmale seiner Kunst über- oder unterbewertete. Eine solche einseitige Bewertung Bachs führte dazu, daß seine Orgelwerke beispielsweise einem nicht modifizierten Orgeltyp des Hochbarock anvertraut oder im hochbarocken Stil der wechselnden Kontraste interpretiert wurden. Der Einfluß der Rhetorik (vor allem der Figurenlehre) auf die Kompositionstechnik Bachs ist e i n s e i t i g rationalistisch eingeschätzt und der Affektgehalt seiner Werke durch den Symbolbegriff neutralisiert worden (siehe spätere Andeutung <sup>(i)</sup>).

Mit der Kritik an solchen, den Werken Bachs nicht gerecht werdenden Interpretationen wird jedoch der Forderung nach einer stilgerechten Interpretation nicht die ästhetische Grundlage entzogen, sondern vielmehr ein neuer Auftrieb verliehen. Wir können eine Auffassung, die die stilgerechte Interpretation

---

(i) vgl. S. 160-161



prinzipiell aus ästhetischen Gründen ablehnt, nicht teilen. Es ist allerdings die Frage zu stellen, was für die Interpretation der Orgelwerke Bachs als stilgerecht gelten kann.

In dem vorliegenden Abschnitt möchten wir uns darum um eine ästhetische Begründung für eine stilgerechte Interpretation bemühen. Wichtig dabei ist die Erkenntnis, daß diese Frage nicht im Rahmen der Orgelwerke allein zu lösen ist, sondern daß es sich hier um ein allgemein-musikalisches, ein allgemein-künstlerisches Prinzip handelt, von dem die Interpretation der Orgelwerke Bachs nur ein Teilgebiet darstellt. In der Behandlung der Frage werden wir von dem Prinzipiellen ausgehen und daraufhin das Spezifische betrachten: Es wird zunächst versucht werden müssen, eine Klärung der Begriffe "Interpretation" und "Stilgerechte Interpretation" für die Musik zu geben. Weiterhin soll ausgeführt werden, daß es sich bei dem Prinzip der stilgerechten Interpretation nicht ausschließlich um eine Bemühung unseres Jahrhunderts, sondern um eine aus der Musikgeschichte vertraute Forderung handelt. Die spezifische Anwendung dieses Prinzipes auf die Orgelwerke soll hieran anschließen. Aus der besonderen Praxis Bachs ergibt sich dann die Frage, wie man das Prinzip der stilgerechten Interpretation - gemäß dem der Vortrag seiner Orgelwerke auf dem Orgeltyp seiner Zeit erfolgen soll - mit Bachs Vorliebe für Übertragungen und die idiomatische Angleichung in der Musik des Spätbarock in Einklang zu bringen vermag. Aus diesem Zusammenhang werden Einwände gegen eine stilgerechte Interpretation betrachtet. Schließlich wird eine allgemeine Zusammenfassung gegeben.

Bedeutung der Begriffe "Interpretation"  
und "Stilgerechte Interpretation" in  
der Musik:

Redet man von einer "Interpretation" in der Musik, so bedeutet das nicht lediglich eine Übertragung des Begriffes aus

dem allgemein-geistigen und künstlerischen Bereich auf die Musik, sondern setzt eine neue Bewertung voraus. "Interpretieren" bedeutet im allgemeinen Sinne:

- 1) Etwas mit dem Erkenntnisvermögen in bestimmter Weise sich erklären, d.h. auffassen oder für etwas bestimmtes ansehen, d.h. verstehen, beurteilen;
- 2) über etwas sich bestimmt aussprechen, d.h. auslegen, deuten, erklären, weiterhin auch den Mittler machen für ...

Es kann also entweder im ersten (engeren) Sinne oder im zweiten (weiteren) Sinne aufgefaßt werden, d.h. entweder als reines Auffassen, oder als den Mittler machen für ..., weil das letztgenannte das Verstehen oder das Auffassen schon in sich schließt. Da das Objekt, dieses Etwas, das man zu deuten versucht, in den verschiedenen Kunstbereichen sich unterscheidet, ist auch seine Bedeutung verschieden: Der Musikinterpret kann das musikalische Werk, wie der Kunstin-terpret das Gemälde, die Plastik oder das Bauwerk, analysieren und nach ästhetischen oder historisch-stilistischen Merkmalen systematisch einordnen. Während in einem Gemälde für den betrachtenden Kunstin-terpreten aber ein konstantes, visuelles, räumlich beschränktes Objekt dargeboten wird, das im allgemeinen als eine Gestaltung der künstlerischen Konzeption akzeptiert wird (weil der Maler meistens selbst eine künstlerische Idee ausführt), steht dem hörenden Musik-interpret in dem reinen Klang ein unkonstantes, variables, mit dem Gehör erfaßbares, vorübergehendes Objekt gegenüber, das stets aufs neue klanglich nachgestaltet werden muß. Diese Nachgestaltung geschieht unter Umständen aber in einer Weise, die der ursprünglichen Konzeption oft nicht entspricht. Eine solche Diskrepanz von Konzeption auf der einen Seite und Nachgestaltung auf der anderen ist aus der spezifischen Art der Musikbewahrung zu verstehen: Da der Komponist mit klingenden, vorübergehenden Tönen arbeitet, standen ihm in früheren

Jahrhunderten nur folgende zwei Möglichkeiten zur Verfügung, sein musikalisches Werk für die Zukunft zu bewahren:

- 1) seine Konzeption in der Form des reinen Notenbildes weiterzugeben,
- 2) die Nachgestaltung des Werkes nach dem Notenbild einer lebendigen Praxis zu übergeben, die sein Klangideal unmittelbar aufnimmt und als klangliche Erinnerung verbreitet und auf diese Weise eine klangliche Tradition schafft.

Die Praxis vervollständigt ideell das im Notenbild fehlende feinere Aufführungsdetail. Erhält die Praxis nun diese lebendige Tradition nicht aufrecht - wie es mit der Musik Bachs und seiner Vorgänger der Fall war - so bleibt höchstens das Notenbild als unvollkommener Bestand übrig. In diesem Falle wird das Notenbild mehrdeutig, und die Klanggestaltung geschieht je nach der Auffassung. Das heißt, daß alle Wiedergabe eine Interpretation bedeutet; der Musiker als Mittler steht zwischen der Konzeption des Komponisten und der lebendigen Klanggestaltung.

Zusammenfassend können wir sagen, daß es für die Musik gegenüber der Kunst eine zusätzliche Bedeutung des Begriffes "Interpretation" gibt, nämlich das reine "Musizieren" als klangliche Verkörperung der Auffassung oder des Verständnisses des reinen Notenbildes <sup>2)</sup>.

Es ist zunächst wichtig zu erkennen, daß der Interpret eine vermittelnde Rolle spielt. Er deutet oder erklärt klanglich das Werk des Komponisten nach seinem eigenen Verständnis. "Interpretiert" er es aber, nicht wie er es versteht, sondern ordnet er von vornherein seine Deutung bewußt der Absicht des Komponisten über, so kann das nicht mehr interpretieren heißen, sondern vielmehr umarbeiten; nicht mehr deuten sondern umdeuten. Entgegen der häufig anzutreffenden Klassifi-

zierung musikalischer Wiedergaben in "freier" Interpretation und "stilgerechter" Interpretation muß hier aus dem rechten Wortverständnis heraus gesagt werden, daß das Adjektiv "stilgerecht" in dem Begriff "Stilgerecht interpretieren" höchstens etwas diesen Begriff bestätigendes, nicht aber etwas über ihn hinausführendes bedeutet. Jede Interpretation ist zwangsläufig der Versuch stilgerecht zu interpretieren, denn es ist der Versuch, die Konzeption des Komponisten zu erfassen und in Klang umzusetzen.

Wie weit die verschiedenen Versuche zur stilgerechten Interpretation voneinander abweichen mögen, sie haben eines gemeinsam: Sie sind alle Interpretationen, sie sind nicht Umdeutungen, Umarbeitungen, Parodien oder Neuschöpfungen. Zwar hat eine solche Aufgabe, die musikalische Konzeption des Komponisten im Klang zu gestalten, für den Interpreten den Schein des Schöpferischen: Dennoch ist das Interpretieren im Bereich der Musik kein schöpferischer Prozess, sondern ein nachgestaltender. <sup>3)</sup>

Das Adjektiv "stilgerecht" deutet gerade auf eine solche Nachgestaltung des Werkes hin, die gerade dem Stil des Werkes, d.h. "der Ausdrucksweise", "dem, was künstlerische Einzelfälle zur Gemeinsamkeit bindet" (Moser), entspricht. Friedrich Blume schreibt: "Damit ein Kunstwerk 'Stil' habe, ist die Integration der Stilmittel zum Eindruck eines einheitlichen Ganzen erforderlich....." <sup>4)</sup> Die Interpretation soll deshalb immer den besonderen Stil beachten und sich nach ihm richten, damit die Einheit der Stilmittel und der Charakter des Werkes bewahrt bleiben. Daraus folgt, daß das Werk mit Rücksicht auf seinen Zeitstil, sei es den Stil der Renaissance, des Barock, den galanten Stil oder den Stil der Romantik interpretiert werden soll; denn jedes Werk ist mit seiner Zeit und seinem Zeitstil verbunden - auch wenn es in qualitativer Hinsicht weit über seine Zeit hinausragt, wie dasjenige Bachs. <sup>5)</sup> Auf ähnliche Weise ist es aus dem Lokal- oder Nationalstil, oder aus dem Gattungstil deutbar. Die richtige Einschätzung des - mit sei-

ner Technik eng verbundenen - Stiles des betreffenden Instrumentes ist für die musikalische Interpretation ebenso bedeutend wie eine Einschätzung und Auswertung der verschiedenen Mal- oder Radiertechniken für den bildenden Künstler.

Gewichtiger als die hiergenannten Stilaspekte ist jedoch der persönlich-individuelle Stil des Komponisten (Personalstil) zu werten. Es wird des öfteren in diesem Zusammenhang von der "Universalität" des Bachstiles gesprochen: Sie ist dann eine zutreffende Bezeichnung, wenn man sie interpretiert im Sinne der Aufgeschlossenheit Bachs zur Verarbeitung aller derjenigen Stile - seien sie Lokal-, National-, oder Gattungstile seiner oder früherer Epochen -, die für sein persönliches Klangideal fruchtbar gemacht werden konnten. Bei Bach bedeutet diese Aufgeschlossenheit jedoch nicht die einfache Übernahme und Anhäufung dieser Stile, sondern ihre Integration zum Eindruck eines neuen einheitlichen Ganzen. Wir werden noch später andeuten, daß man seinen Werken nicht gerecht wird, wollte man sie stilistisch differenzieren und im Sinne dieser diversen Stilkomponenten klanglich interpretieren. So wird z.B. das Präludium in c für Orgel BWV 546 öfters im "Konzertstil" im Sinne Vivaldis interpretiert und - seiner Großräumigkeit, Entwicklung und Struktur zuwider - in Klangkontraste zerstückelt:<sup>(i)</sup> Ein kennzeichnender Fall, in dem nur der (offensichtliche) Gattungstil berücksichtigt worden ist.

Ebenso verhält es sich bei dem Zeitstil: Man hat bei der Interpretation eines Werkes den Aufführungsstil der betreffenden Epoche wohl zu beachten, darf ihn jedoch dem Werk nicht ohne weiteres aufzwingen, insofern das individuelle Gepräge des Werkes außer Erwägung gelassen ist - um von der Aufzwingung eines Aufführungsstiles aus früheren oder späteren Epochen ganz zu schweigen.

Eine Stilvertauschung bei der Interpretation und der Auffüh-

(i) vgl. S. 71-75

rung (von welcher Art sie auch sein mag) verleiht dem Werk etwas Unnatürliches und Erzwungenes. Stilgerecht interpretieren impliziert das Gegenteil: nämlich das Werk im Sinne seines Gesamtstiles zu erfassen und so zur lebendigen Klangentfaltung zu führen.

#### Die stilgerechte Interpretation als historisch überkommenes Prinzip:

Die Forderung nach stilgerechter Interpretation ist nicht als eine neue, in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts aufgetauchte Idee zu sehen, die sich speziell auf die ältere Musik bezieht. Sie läßt sich vielmehr an einer Fülle von Beispielen von der Gegenwart bis in die Barockzeit zurückverfolgen. Durch authentische Aufnahmen eigener Werke hat Strawinsky in unserer Zeit hierfür einen Maßstab gesetzt. Die detaillierten Ausführungsvorschriften in den Partituren der Musik der Gegenwart und der Romantik sind sprechende Beweise dafür, daß die Eigenart des Werkes so weit wie möglich gewahrt bleiben soll. Johann Joachim Quantz als Repräsentant des galanten Stiles schreibt: "Um nun ein Adagio gut zu spielen, muß man sich, so viel wie möglich ist, in einen gelassenen und fast traurigen Affekt setzen, damit man desjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzt hat..."<sup>6)</sup> Johann Mattheson erklärt sich mit Jean Rousseau<sup>7)</sup>, einem französischen Sänger und Violdigambist, einverstanden und zitiert: "...Also ist es nicht genug zur Aufführung einer Music, daß man den Tact, nach seinen vorgeschriebenen Zeichen wol zu schlagen und zu halten wisse; sondern der Direktor muß gleichsam den Sinn des Verfassers errathen: d.i. er muß die verschiedenen Regungen fühlen, welche das Stück ausgedrückt wissen will. Woraus denn folget, daß wenig Personen recht zu dirigiren vermögen, indem es nur der Verfasser selbst, und zwar allein am besten thun kan: weil er die Absicht und Bewegung inne haben muß ..." <sup>8)</sup> Ganz ähnlich äußert sich



Marpurg in seiner "Anleitung zum Clavierspielen" 1765.<sup>9)</sup> Weitere Beispiele dieser Art lassen sich in großer Zahl aus den Schriften von C.P.E. Bach, Leopold Mozart, Couperin, J.A. Scheibe u.a.m. anführen. Mit welcher Genauigkeit und Strenge J.S. Bach in Leipzig bei den Aufführungen seiner eigenen Werke im Hinblick auf die Partitur auftrat, darüber sind wir schon durch Arnold Schering informiert worden.<sup>10)</sup>

Die Bedeutung einer stilgerechten Interpretation für die Orgelwerke Bachs:

Die Aufgabe einer stilgerechten Interpretation für die Orgelwerke Bachs können wir am besten mit einem Satz Scherings zusammenfassen, nämlich als eine "nach allen Richtungen hin denkbar vollkommene Zusammenfassung aller geistigen und materialen Elemente, die nach letztem künstlerischen Ermessen dem Bachschen Kunstwerk seine einzigartige Prägung verleihen...." <sup>11)</sup>

Daß eine stilgerechte Interpretation nicht etwas starres, schematisches sein soll, dürfte schon aus der Dualität der musikalischen Erscheinung, nämlich ihren geistigen und materialen Elementen einleuchten. Diese zusammenhängenden, in Wechselbeziehung zueinander stehenden Elemente dürfen wir nicht scheiden, jedoch unterscheiden: Die geistigen Elemente sind von dem Verfasser als ein unveränderlicher, und in diesem Sinne "konstanter" Kern des musikalischen Werkes konzipiert; die materialen Elemente dagegen sind bis zu einem gewissen Grade flexibel, ohne durch ihre Flexibilität dabei die Ganzheit des Werkes zu verletzen.

Die Biogsamkeit der materialen Elemente verleiht der Musik ihren besonderen Reiz und ergibt jene erforderliche künstlerische Spannung, die jede Aufführung zu einem Erlebnis machen kann: Wollte Bach beispielsweise in dem Orgelwerk einen der Vorstellungswelt des Barock entsprechenden Affekt der Freude oder Trauer zum Ausdruck bringen, so ist dieser Affekt der Freude oder Trauer bei der Wiedergabe für ihn unveränder-

lich: Freude ist und bleibt für ihn Freude, Trauer bleibt Trauer. Seine derzeitige Orgel dagegen als materiales Element, worauf diese geistige Sprache sich entfalten soll, zeigt nun zwar als Orgeltyp bestimmte wiederkehrende Merkmale, jedoch mit Abstufungen, bedingt durch die Größe, die Registerzusammensetzung, die Intonation, die Temperatur, die akustischen Verhältnisse des Raumes, usw.; diese Verschiedenheit der Orgeln verleiht der Komposition jeweils eine "lokale Färbung", die den gewollten Affekt jedoch nicht beeinträchtigt.

Auch der Orgelspieler als "materiales Element" ist nie in der Lage, sich zu befreien von bestimmten Eigenheiten seiner Persönlichkeit,, deren Auswirkung dem Werk eine persönlich-eigene Note gibt, jedoch nicht den geistigen Gehalt und die stilistische Einheit des Werkes aufzuheben braucht.

Eine stilgerechte Interpretation kann nie etwas Starres, Schematisches bedeuten, sie ist vielmehr als eine individuell-biegsame Darbietung im Rahmen des Bachschen Klangideals aufzufassen. Will man sich auf diese Weise etwas von der viel erwähnten "Mannigfaltigkeit" des Bachschen Vortrages <sup>(i)</sup> aneignen, so ist vor allem das primär-materiale Element, nämlich das Notenbild, als der - und zwar wohl zu beachtende - Ausgangspunkt, nicht aber als das Ende der stilgerechten Interpretation zu verstehen, denn es stellt die geistige Vorlage des Werkes nur andeutungsweise dar. Theodor W. Adorno bemerkt: "Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet ... (Aber) nie und an keiner Stelle ist der musikalische Notentext mit dem Werk identisch; stets vielmehr gefordert, in Treue zum Text zugleich zu ergreifen, was er in sich verbirgt." <sup>12)</sup> Aufgabe ist es darum, zu dieser geistigen Vorlage hinter der Fassade

(i) vgl. S. 174



des Notenbildes durchzudringen und sich mit ihr zu identifizieren: In dieser Durchdringung und dieser Identifizierung mit der verborgenen Vorlage, mit dem Gehalt, sind die einerseits objektiven und andererseits (unausweichlich) subjektiven Momente der Wiedergabe gegeben. Erst ihre Vereinigung stellt jedoch die zu erstrebende "Objektivität" einer stilgerechten Interpretation dar.

Die "Objektivität" einer stilgerechten Interpretation darf darum nicht eine Verabsolutierung des reinen Notenbildes bedeuten. Im Falle einer Verabsolutierung des Notenbildes wird der Gehalt des Werkes allzu leicht mit der äußeren Form des Notenbildes gleichgesetzt: Das führt in der musikalischen Praxis unvermeidlich dazu, daß das Werk mechanisch vorgelesen wird, oder daß "formale" Aufbauschemata zum einzigen Ausgangspunkt für die Interpretation werden und anstatt einer Darstellung des musikalischen Gehaltes, eine Verdeutlichung der äußerlich verstandenen "Form" gebracht wird, als ob dies bereits genüge. So werden der Manualwechsel und die Registrierungsänderung bei den Orgelwerken Bachs in den Dienst der "Form" des Werkes gestellt und dienen dazu, das Modulationschema, den Übergang von "Haupt"- zu "Nebensätzen" und umgekehrt, oder die verschiedenen "Durchführungen" des Fugenthemas hervorzuheben. Daß diese scheinbare musikalische "Form" zur Zeit Bachs noch nicht im späteren Sinne als "Form" erkannt oder gemeint war und daß eine ausschließlich von ihr ausgehende Interpretation bei der übergroßen Mehrheit der Orgelwerke auch durchaus nicht ohne weiteres dem musikalischen Verlauf und dem Gehalt des Werkes gerecht wird, werden wir später darlegen. (i)

Das Streben nach einer stilgerechten Interpretation impliziert, daß die klangliche Gestaltung des Werkes durch den Komponisten selbst, soweit sie nicht durch technische Mängel beeinträchtigt ist, zum Idealfall <sup>13)</sup> erhoben wird.

Für die Orgelwerke Bachs hat dieses Ideal durchaus eine konkrete Bedeutung, denn Bach war als Orgelvirtuose im damaligen Europa berühmt, und man darf annehmen, daß in seinen spiel-

(i) vgl. S. 70-94

technischen Fähigkeiten kein Hindernis lag, seine schöpferischen Gedanken in lebendige Musik umzuwandeln, umso mehr als seine reichen Kenntnisse auf dem Gebiet des Orgelbaus, der Registrierungskunst, <sup>14)</sup> der Temperatur und der Akustik <sup>15)</sup> belegt sind. Was die technischen Voraussetzungen des Instrumentes betrifft, dürfen wir die Klangvorstellung Bachs weder an ein bestimmtes Instrument festklammern, noch dürfen wir uns sie unbeeinflusst von den damaligen Orgeln vorstellen. Die Unabhängigkeit bzw. Abhängigkeit Bachs bei der Verfassung seiner Werke spiegelt sich in den Worten des Nekrologs, der berichtet, es habe ihm (Bach), "wie er oftmals zu bedauern pflegte, doch nie so gut werden können, eine recht große und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben. Dieses beraubt uns noch vieler schönen und niegehörten Erfindungen im Orgelspiel, die er sonst zu Papiere gebracht und gezeigt haben würde, so wie er sie im Kopfe hatte". <sup>16)</sup>

Mit dem Begriff "Idealfall" ist darum einerseits nicht die "historisch erste Wiedergabe", <sup>17)</sup> d.h. eine Wiedergabe auf dem Bach zur Zeit der Entstehung des Werkes verfügbaren (und meistens mittelmäßigen) <sup>18)</sup> Instrument gemeint. Dafür spricht schon die Erkenntnis, daß Bach

- 1) einige seiner früheren Werke - entgegendem allgemeinen Gebrauch seiner Zeit - später ständig umgebaut, verarbeitet und verbessert hat, <sup>19)</sup>
- 2) sich für die Vervollständigung der sogenannten "kurzen Oktaven" der damaligen Orgel eingesetzt hat, <sup>20)</sup>
- 3) sich eine "recht große und recht schöne Orgel" (siehe oben) gewünscht hat (wie er sich ebensowenig mit der unvermeidlich kärglichen Besetzung seiner Vokalwerke in Leipzig <sup>(i)</sup> zufrieden gab. <sup>21)</sup>

(i) Wegen des Parodieverfahrens, das auf Grund des Verlustes zahlreicher Werke bei Bach in der Breite seiner Anwendung nicht abzuschätzen ist, hat auch die Frage nach der Besetzung von Frauen- oder Knabenstimmen bei der geistlichen Musik an Bedeutung verloren. Außerdem hat Joh. Mattheson sich schon seit 1713 öffentlich um den Einsatz von Frauenstimmen bei der Kirchenmusik bemüht, da ihre Stimmen "viel gesetzter, reiffer und dreister" herauskommen, als die der Knaben (Critica Musica II, S. 320; Neu eröffnete Orchestre I, S. 206)

Andererseits ist es ein Fehler, die "Vergeistigung"<sup>22)</sup> seiner Werke (wegen dieser relativen schöpferischen Unabhängigkeit<sup>23)</sup> vom Instrument) als eineklangliche "Neutralisierung" aufzufassen. Welche Rücksicht er auf die damaligen Orgeln (und alle ihre Klang- und spieltechnischen Probleme) im Hinblick auf die Ausführbarkeit seiner Orgelwerke nehmen mußte, dürfte uns aus seinen Orgelwerken, insbesondere den Orgelkonzerten nach Vivaldi und den "Schübler-Chorälen" einleuchten:

- 1) Wegen der Handspannung und der Fingertechnik werden Stimmen vertauscht oder weggelassen (Orgelkonzerte Nr. 2 und 5 BWV 593 und 596), und es wird auf zwei Manuale verzichtet (Choralbearbeitung "Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 647);
- 2) Wegen des begrenzten Tonumfangs<sup>24)</sup> wird die Melodieführung geändert (Orgelkonzert Nr. 2, 3. Satz T. 104, oder Orgelkonzert Nr. 5 Cantilenasatz T. 4, 12), in die tiefere Lage versetzt (Orgelkonzert Nr. 5, 39. Takt der Fuge und 31. Takt des Schlußsatzes, oder die F-Dur-Tokkate BWV 540, T. 304-305) oder mit Hilfe der Registrierung und Registrierungsänderung ermöglicht (Schübler-Choräle BWV 645-650, oder Anfangsteil des 5. Orgelkonzertes);
- 3) wegen der Technik des Pedalspiels (teilweise bedingt durch die kurzen Pedaltasten) erscheint das Thema gekürzt im Pedal (i. das 5. Orgelkonzert, Fugensatz; ii. die Es-Dur-Fuge BWV 552, T. 92, 104; iii. die g-Moll-Fuge BWV 578), in reduzierter Form (a-Moll-Fuge BWV 543, e-Moll-Fuge BWV 548 T. 22, 140) oder in abgewandelter bzw. Zickzack-Form<sup>25)</sup> (Treppenfiguren) (E-Dur-Tokkata BWV 566, Es-Dur-Präludium BWV 552 T. 145, 149);
- 4) wegen der statischen Dynamik der Orgel verzichtet Bach auf eine reichlich ausgestattete Dynamik (zwei Orgelkonzerte BWV 593, 596)<sup>(i)</sup> - bei seiner Bearbeitung von "Wachet auf" BWV 645 verzichtet er sogar auf das Echo (T. 4-6);

(i) vgl. S. 211-214

- 5) wegen der mitteltönigen Temperatur der damaligen Orgel geht Bach in seiner Wahl der Tonarten niemals über vier Kreuze (E-Dur Tokkate BWV 566) oder vier B (Choralbearbeitungen "Von Gott will ich nicht lassen" BWV 568 und "Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ" BWV 639 oder das f-Moll-Präludium BWV 534) hinaus, obwohl er in seinen Modulationen sehr freizügig ist.

Die Verbundenheit der Bachschen Orgelwerke mit der Orgel seiner Zeit ist jedoch in mehr als nur diesen erwähnten Rücksichtsfaktoren zu sehen, nämlich in der - mit der Mitteltönigkeit zusammenhängenden - Tonartencharakteristik,<sup>(i)</sup> in der Dualität der homophon-polyphonen Struktur<sup>(ii)</sup> und in der überwiegend orgelgemäßen Idiomatik der Orgelwerke. Diese Verbundenheit von Werk und Instrument wird durch die gegenseitige idiomatische Beeinflussung des Spätbarock in gewissem Sinne beeinflusst, aber keineswegs aufgehoben.<sup>(iii)</sup>

Bei der Frage nach einem geeigneten Instrument für die Wiedergabe der Orgelwerke Bachs sollte stets die primäre Überlegung sein, inwieweit das Instrument dem Charakter, dem Gehalt und der Struktur des Werkes gerecht zu werden vermag. Aus der schon erwähnten Verbundenheit von Werk und Instrument innerhalb einer Epoche ist es aber von Anfang an fragwürdig, ob eine einem anderen Klangideal entsprechende Orgel aus früheren oder späteren Epochen dazu fähig ist. Diese Frage und die nach dem besonderen Verhältnis der Orgel des Spätbarock zu jener des Hochbarock oder der Romantik werden später eingehender betrachtet.<sup>(iv)</sup>

(i) vgl. S. 132-139

(ii) vgl. S. 33

(iii) vgl. S. 205-210

(iv) vgl. S. 242-245

Die stilgerechte Interpretation im Lichte  
der Übertragungspraxis Bachs:

Im Zusammenhang mit dem eben Erwähnten taucht die Frage auf, wie sich die Übertragungen Bachs aus Kantaten, Konzerten usw. für die Orgel erklären lassen. Sind sie nicht ein klares Zeichen dafür, daß Bach selbst damit eine freie Übertragung eines Werkes von einem zu einem anderen Klangkörper sanktioniert hat und daß damit die Bindung seiner Orgelwerke an die Orgel des Spätbarock eo ipso aufgehoben wird? Die erste Frage ist mit "ja" zu beantworten, die zweite keineswegs.

Eine Übertragung fällt nicht in die Kategorie "Interpretieren". Es ist niemandem verboten, nach Belieben eine Komposition von einem Instrumententyp auf einen andern zu übertragen; nur soll man eine Übertragung nicht eine "Interpretation" nennen, denn sie ist es nicht.

Wird ein Werk Bachs statt auf der von Bach angestrebten Orgel auf einer im Typ von jener abweichenden wiedergegeben, so handelt es sich im Grunde genommen, um eine Übertragung, nicht mehr um eine Interpretation.

Bach betrachtet seine Übertragungen als neue autonome Werke.

So bezeichnet Bach die sogenannten "Schübler-Choräle" als "Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen ..."; ihre frühere Existenz als Kantatensätze wird nicht einmal erwähnt. Sie haben außerdem in dem Übertragungsprozeß in einigen Fällen einen ganz anderen Charakter erhalten.<sup>26)</sup> Francois Florand<sup>27)</sup> bemerkt dazu: "Gewiß bieten uns diese Stücke vom Blickpunkt der eigentlichen Komposition und der formalen Entwicklung aus nichts neues (ebensowenig wie sie einen Rückschritt andeuten), aber gerade weil sie Transkriptionen sind, werfen sie eine ganze Reihe äußerst wichtiger Probleme auf hinsichtlich der Registrierung, der Gesetze des instrumentalen Ausdrucks und des orgeleigenen Stiles überhaupt", und er meint, daß der

Tanzcharakter der ersten Fassung von "Wachet auf..." (BWV 645) bei der Übertragung nicht unterdrückt, sondern "in einen Bereich weit geistigerer Werte erhoben"<sup>28)</sup> wird. Gewiß ist das Urteil Florands subjektiv, wenn er von dem "wildem Charakter" der ersten Fassung spricht und die zwei Ausdrucksarten als "apollinisch" und "dionysisch"<sup>29)</sup> bezeichnet. Daß aber die Reduktion der zweiten Fassung, nämlich von harmonischer Vollstimmigkeit zur Zweistimmigkeit gegenüber dem Choral, von vorhandener zu latenter Harmonie, dem Werk eine Schlankheit und stärker ausgeprägte Linearität verleiht, steht außer Zweifel. Auch nimmt der Choral durch die Verzierungen ein neues instrumentales Moment auf.

In ähnlicher Weise sind schöpferische Elemente bei der Übertragung der Fuge der ersten Violinsonate in g-Moll zu einer Orgelfuge in d-Moll BWV 539 deutlich spürbar.<sup>30)</sup>

Ebenso verhält es sich bei den Transkriptionen der Vivaldi-Konzerte für Orgel:

- 1) Die Einführung einer freien Gegenstimme,<sup>31)</sup>
- 2) die Umdeutung von Geigen- in Orgelfiguration,<sup>32)</sup>
- 3) die Einführung von imitatorischen Motiven,<sup>33)</sup>
- 4) die Reduktion von Freistimmigkeit in Dreistimmigkeit oder Unisono,<sup>34)</sup> (i) u.a.m.,

deuten darauf, daß wir es eigentlich mit autonomen - wenn auch wegen der Flüchtigkeit der Ausführung recht unterschiedlichen - Werken zu tun haben.

Wegen der Autonomie des übertragenen Werkes ist die Frage, ob eine solche "Transkription" eine "ebenbürtige", "verbesserte" oder "minderwertige" Ausgabe des Originals darstellt, für die Diskussion eine nicht-prinzipielle. Dennoch: Niemand würde heute im Ernst behaupten können, daß die Orgelkonzerte Bachs eine "verbesserte" Darbietung der vivaldischen "Concerti Grossi" seien - trotz Bachs schöpferischer Hand und seines Versuches, ihnen ein orgeleigenes Idiom zu verschaffen. Was für den genialen Bach gilt, gilt umsomehr für die heutigen Tran-

(i) s. weiter S. 210-214



skriptionen und Übertragungen seiner Orgelwerke. So bemerkte Florand über Stokowskis Übertragung der Tokkata und Fuge in d-Moll BWV 656: " ... Ebenso scheint mir ihre Übertragung für Orchester ein Nonsens zu sein. Die Kraft, die Bach zu entfalten verstanden hat, ist ganz spezifisch die Kraft einer Orgel. Selbst die vervielfachten, sich ablösenden oder vereinigenden Blechbläser des kolossalsten Orchesters der Welt werden niemals die Akkorde der berühmten Kadenz in der von Bach gewollten überirdischen Leidenschaftlosigkeit <sup>(i)</sup> hervorbringen können; und das Tremolo von hundert Violoncelli und Kontrabässen wird niemals genügen, um die Erhabenheit dieser großen Klangfluten, glühend wie Lava, glatt und rein wie Marmor, so wiederzugeben, wie er es im Sinne hatte. Dieses Vertauschen des getragenen und, ich wiederhole, überirdischen Pathos der Orgel mit dem sinnlichen Pathos der Streicher, dem ungleichmäßigen und kurzatmigen der Blechbläser, erscheint mir geschmacklos. Es mag großartig sein, ich will es zugeben - aber großartig in welchem Sinne? Das ist die Frage".<sup>35)</sup> Karl Straube <sup>36)</sup> meint: "Ich erkannte sehr bald: Bach brauchte, um neben den großen Revolutionären der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestehen zu können, nicht bearbeitet und verbessert zu werden. Er war selbst einer der größten musikalischen Revolutionäre, weniger durch die Neuheit seiner Klangmittel, die zum großen Teil künstlerisches Gemeingut seiner Epoche sind, als durch die überlegene Kühnheit, mit welcher er sie anwendet und zum Träger musikalischer Visionen macht ..."

Übertragungen sind jedenfalls nicht "Interpretationen". Man darf eine Übertragung" nur dann (und zwar in spezieller Anwendung des Wortes) unter dem Begriff "Interpretation" einbegreifen, wenn die Frage nach dem betreffenden Instrument vom Komponisten selbst offengelassen ist. Das gilt hauptsächlich:

- (i) eine nach unserer Meinung nicht zutreffende Bezeichnung:  
Siehe Bemerkung S. 159-161

- 1) für Werke, die in einem "neutralen" Idiom (z.B. Bachs späte esoterische Schöpfung "Die Kunst der Fuge") oder in einem für mehrere Instrumente gemeinsamen Idiom (einige seiner Kammermusikwerke) geschrieben sind,
- 2) für Werke, deren Instrument einen einheitlichen, aber nicht uniformen Klangtyp darstellt, wie die Orgel zu Bachs Zeit.

Man kann vielleicht der Auffassung, daß "die koloristische Dimension der Musik in Bachs Ära kaum entdeckt, gewiß nicht als Kompositionsmittel freigesetzt war" (Adorno <sup>37)</sup>), mit einiger Reserve <sup>(i)</sup> zustimmen: jedenfalls sollte diese Ansicht uns aber nicht zu der Auffassung verleiten, daß das Werk Bachs generell auf jedem beliebigen Instrument und Instrumententyp der damaligen, früheren oder späteren Epoche vorgetragen werden und ein solcher Vortrag als "Interpretation" verstanden werden könnte.

#### E i n w ä n d e :

Die prinzipielle Forderung, auch die Orgelwerke Bachs als Produkte des Spätbarock nach ihrem eigenen Stil, Charakter und Instrumentarium zu gestalten, ist, wie schon angedeutet wurde, nichts Neues, sondern ein übliches und historisch verankertes Phänomen.

Eine Ablehnung dieses Prinzips speziell für Bach und seine Zeit würde deshalb schon auf eine Inkonsequenz hindeuten. Die recht unterschiedlichen Gründe für eine solche Ablehnung möchten wir zunächst andeuten und analysieren:

- (i) Im Vergleich zur Romantik ist die Klangfarbe der allgemeinen Barockkomposition weniger fixiert. Aber die sorgfältige (und öfters fremdartige) Besetzung der Kantaten, Passionen und Orchesterwerke Bachs und seine (bezeugte) ungewöhnliche - jedoch ihrem Charakter vollkommen entsprechende - Registrierung der Orgelwerke (siehe Forkel, S. 20) dürften uns vor einer Verallgemeinerung zurückhalten.

1) Zuerst muß man der Tatsache Rechnung tragen, daß (wie es schon aus dem bisher Angedeuteten ersichtlich ist) der Begriff "stilgerechte Interpretation" für die Orgelwerke Bachs in bestimmten, sehr wesentlichen Punkten für die Praxis auch bis heute noch immer eine reine Abstraktion geblieben ist und von Musikwissenschaftlern und Organisten sehr verschieden, nicht immer frei von Willkür und Subjektivismus gedeutet wird. In diesem Lichte soll der Ausspruch von Hans-Peter Schmitz <sup>38)</sup> verstanden werden, wenn er sich gegen jenen Interpreten wendet, der "auf Grund einer angeblich durch die Musikwissenschaft sanktionierten 'idée fixe von der Objektivität' der alten Musik (das Werk) ohne die oft überquellende Musikalität .... so trocken und lehrhaft vorträgt ..., daß man sich beinahe genötigt sieht ... das Prädikat 'stilgerecht' als höflichen Stellvertreter des musikalischen Todesurteils anzusprechen ..." Daß Schmitz aber nicht gegen das Prinzip selbst ist, wird deutlich daraus, daß er darauf selbst versucht - allerdings nur mit Hilfe einiger, mehr den 'galanten Stil' repräsentierenden Quellen wie Leopold Mozart, C.P.E. Bach, Quantz <sup>39)</sup> - die spätbarocke Praxis zu bestimmen.

Solange die für Bachs Orgelwerke wesentlichen Merkmale stilgerechter Interpretation durch die Forschung nicht eindeutiger bestimmt sind, ist eine Ablehnung angeblich stilgerechter Interpretationen aus Gründen des Geschmacks auch ästhetisch nicht unberechtigt.

Andererseits gibt es schon eine Fülle von Forschungsergebnissen, die man als bleibend betrachten kann, wie u.a. die Wiederentdeckung der Orgel der Bachzeit - ein Ergebnis, an welchem der persönliche Geschmack sich orientieren kann, wie es bei einem so bedeutenden Bachinterpreten wie Karl Straube <sup>40)</sup> der Fall war. Friedrich Blume <sup>41)</sup> bemerkt in diesem Zusammenhang: "Eine große Schwierigkeit stellt sich für den heutigen Hörer dem Verständnis barocker Musik in ihrer 'Gleichzeitigkeit' zu barocken Bildkunst dadurch entgegen, daß deren Motive und Formen auch dem heutigen Auge unmißverständlich etwas von dem mitteilen, was sie aussagen wollen, während das abgestumpfte

Ohr der Gegenwart die völlige Andersartigkeit der barocken Musiksprache gegenüber derjenigen der Renaissance nicht ohne historische Schulung wahrzunehmen vermag". Auch Schering <sup>42)</sup> weist darauf hin, daß bei dem heutigen Hörerkreis vor allem die Unbefangenheit der Bachschen Hörergemeinde fehlt: "Die Frage spitzt sich auf die schwere Entscheidung zu: was aus dem Bereich der ehemaligen Aufführungspraxis ist als unwiederholbar fallen zu lassen, was ist unbedingt und grundsätzlich beizubehalten und zu letzter Höhe hinaufzusteigern? Beides aus dem Gesichtspunkt höchster Eindruckshaltigkeit heraus und unter treuester Spiegelung des lebendigen in dieser Musik .. Der Verlauf der Bachrenaissance der letzten 50 Jahre bedeutet nichts anderes als einen immer erneuten Versuch, Bach aus der Gegenwart herauszuheben, ihm dasjenige wiederzugeben, was seine Eigenart ausmacht". Schering meint weiter: "Wir sind zu einer Bachauffassung erzogen worden, die keine Zugeständnisse an den persönlichen Geschmack Einzelner mehr kennt, sondern sich mit letzter Hingabe einer - richtig verstandenen - Objektivität befleißigt ... Wir wollen nicht zwanzigstes Jahrhundert hören, sondern das große, mächtige Zeitalter des Barock." <sup>43)</sup>

2) Da eine stilgerechte Interpretation bis zu einem gewissen Grade einen Wandel oder eine Anpassung des Geschmacks erfordert, ist ihre Annahme oder Ablehnung eine rein persönliche Angelegenheit. Sofern die Ablehnung sich jedoch gegen von der Forschung bereits gesicherte Züge des Bachschen Klangideals richtet, wird sie sich kaum ästhetisch begründen lassen, ohne logische Inkonsequenz und einen falschen Begriff von Musik und Musikentwicklung zu verraten. Die Vertreter dieser ablehnenden Haltung sind nämlich jene, die eine Übertragung von barocken Klanggestaltungsideen auf die Musik der Klassik oder Romantik kaum ertragen würden (worin sie auch Recht hätten), jedoch das umgekehrte Verfahren zu billigen versuchen - in der Vorstellung, daß die Musik des Spätbarock durch die Anwendung nach der Aufklärung entstandener und entwickelter Ideen und Techniken qualitativ gehoben, gesteigert und ergänzt würde. Offenbar handelt

es sich hier um eine Übertragung des darwinistischen Evolutionsgedanken auf dem kunstästhetischen Bereich - beeinflusst durch die pseudo-wissenschaftlichen Gedanken Wagners, oder durch Werke wie Kitsons' "The evolution of harmony".<sup>44)</sup> Eine qualitative Steigerung in Kunst oder Musik (ebenso wie ihre Degradation) wird durch die Geschichte kaum belegt werden können, denn die Kunst ist mehr als die Technik, deren sie sich bedient. Außerdem ging meist mit dem Aufblühen neuer Techniken die Subtilität früherer verloren. Auf die Wiedergabe der Orgelwerke könnte sich diese Auffassung folgendermaßen auswirken:

- a) Die Orgel des Spätbarock wird für die Werke als ungeeignet betrachtet, weil sie irgendwie "rückständig" oder "minderwertig" sei;
- b) Der Interpret versucht in seiner Wiedergabe nicht mehr das Werk zu deuten, sondern zu bereichern: Er verkennt den rhetorischen Gehalt des Werkes, überlädt es mit eigenen Gedanken, "befreit" es von der "herben Dynamik" der Barockorgel, ersetzt die "Mannigfaltigkeit" des Vortrages<sup>45)</sup> innerhalb der spätbarocken Motorik (i) durch ein romantisierendes "Tempo rubato" und führt das Werk von barocker Affekthaftigkeit zu romantischer Empfindsamkeit.<sup>(ii)</sup>

Daß man bei diesem Modernisierungsgedanken längst nicht mehr mit einer "Interpretation" zu tun hat, liegt auf der Hand. Karl Straube bemerkt hierzu: "Mit seinem Orchester sagt der große Subjektivist (Bach) alles, was er zu sagen wünscht. Solcher Vollendung gegenüber kann willkürliche Ergänzung im modernen Sinne nur als eine das Original verdunkelnde, trübende Übermalung erscheinen, welche die ursprüngliche Wirkung mehr oder weniger gefährdet, wenn nicht gar aufhebt".<sup>46)</sup> Auch Schering hält die Auffassung, wir müßten Bach in unsere Zeit hinein-

(i) vgl. S. 30-31, 174

(ii) Über das Verhältnis von barocker Affekthaftigkeit zur romantischen Empfindsamkeit vgl. S. 161-163

bauen, nicht für richtig, denn die Werke Bachs sind ähnlich wie beispielsweise die mittelalterliche Plastik zu betrachten: "Sie zwingen uns, mit ihnen zu fühlen und zu denken und unsere Wesensart an der ihrigen zu vergleichen".<sup>47)</sup>

Gegenüber einer Modernisierungs- oder "Ergänzungs"-Idee ist der Gedanke, daß jede Zeit ihr eigentümliches Klangideal<sup>48)</sup> besitze, zu vertreten, wie auch Schering und Straube ihn prinzipiell verstehen.

3) Es gibt noch einen weiteren - und mit dem vorhergehenden meistens zusammenhängenden - Versuch, eine stilgerechte Interpretation prinzipiell zu entkräften, nämlich durch den bekannten Satz: "Bach ist ein solcher Universalgeist, daß man ihn nicht in seine Zeit einengen kann. Hätte er unsere modernen Instrumente zur Verfügung gehabt, dann würde er ..."

Es ist bemerkenswert, daß diese Anspielung (die in der Form: "Hätte Giotto die Zentralperspektive gekannt..." der Kunstkritik bekannt ist) zum Teil eine stilgerechte Interpretation erstrebt, denn das Vorbild des Komponisten schwebt mindestens als Ideal vor. Aber dabei machen sich ein sonderbarer Begriff von künstlerischer "Universalität" und eine unfruchtbare Hypothese bemerkbar: Zunächst besteht Bachs künstlerische "Universalität" (übrigens eine Bezeichnung, die nicht von allen Musikhistorikern unterschrieben wird<sup>49)</sup>) nicht darin, daß Johann Sebastian über die Jahrhunderte hinweg sich uns mitteilt, sondern daß wir zurückblicken und, angesprochen durch die Geisteskraft seiner Werke, wir ihn begreifen. Bach schrieb keine Zukunftsmusik - kein Künstler, nicht einmal Wagner vermag Zukunftsmusik zu schreiben<sup>50)</sup> -, wohl aber Musik, deren Elemente auf spätere Epochen befruchtend wirken, wie z.B. die Affekthaftigkeit seiner Werke, ihre empfindsamen harmonischen Wendungen, Dissonanzen<sup>51)</sup> und überraschend-neuartigen Besetzungs- oder Registrierungseffekte in der Romantik ihre Fortsetzung finden. An seiner eigenen Zeit gemessen,



erscheint Bach "universal" in dem Sinne, daß er in der Lage war, Elemente der musikalischen Sprache seiner abendländischen Umwelt aus eigener und früheren Epochen in höchst individueller Weise in seinen Werken zu verarbeiten und zu einem Höhepunkt zu führen. Aber man kann Bach nicht aus seiner Zeit wegdenken. Die unlösbare Beziehung, die Verzahnung von Künstler und Zeitgeist, trifft auch für Bach zu. Wie sehr und in wie vielen Hinsichten er auch von innen her die Schranken der (Barock-)Epoche "sprengen"<sup>52)</sup> (Blume) und über sie hinausgehen konnte, wirklich entgegen konnte er ihnen niemals. Seine Werke und Anschauung stehen im Zeichen eines, für die frühe Aufklärung um Leibniz kennzeichnenden Dualismus, den man vielleicht am besten mit dem Begriff einen "gläubigen Rationalismus" (Walther Blankenburg<sup>53)</sup>) umschreiben kann. Seine Werke sind nicht nur denen seiner Zeitgenossen in vielen Hinsichten verpflichtet, sondern stehen allgemein im Zeichen des spätbarocken Zurückdrängens der Kontraste<sup>(i)</sup>, der idiomatischen und stilistischen Angleichung<sup>(ii)</sup> und der innerlichen Vereinheitlichung.<sup>(iii)</sup> Sie stehen ebenso im Zeichen der Überlagerung der spätbarocken Gattungen und einer dem galanten Stil ähnlichen Thematik und Harmonik;<sup>(iv)</sup> sie deuten auf eine spätbarocke Erweiterung der Mitteltönigkeit in Richtung auf die gleichmäßige Temperatur<sup>(v)</sup> hin. Seine Orgeldisposition verrät eine Modifizierung und Erweiterung der Hochbarockorgel im Sinne der vom Spätbarock bevorzugten Grundtönigkeit, Vorliebe für Streicher und Klangverschmelzung<sup>(vi)</sup>. Kurzum: Die Anzeichen der Bachschen Kunst und Anschauung deuten sowohl auf eine Verbundenheit mit dem, was als "barock" umschrieben werden könnte, als auch auf die das Barock eigentlich auflösenden Elemente hin. Mit einer Über- bzw. Unterbewertung eines dieser Kennzeichen wird man seiner Kunst und seiner musikgeschichtlichen Stellung nicht gerecht.

(i) vgl. S. 28 ff.

(ii) vgl. S. 31-33

(iii) vgl. S. 33, 222

(iv) siehe z.B. das C-Dur-Präludium für Orgel BWV 547, das D-Dur-Präludium aus dem 2. Band des wohltemperierten Klaviers, die Orchestersuiten usw.

(v) vgl. S. 130

(vi) vgl. S. 36, 238-234

Aus Bach darum einen reinen Avantgardisten alles Neuen, Künftigen und noch nicht einmal Existierenden zu machen, ist einfach unsachlich, wenn nicht naiv. Denn mit dem Anbruch des neuen galanten Stiles um 1740, ist bei ihm nicht einmal - im Gegensatz zu Zeitgenossen einer jüngeren Generation - ein Bruch mit dem, was Johann Adolph Scheibe<sup>(i)</sup> längst als Anachronismus empfunden hat, anzutreffen. Statt dessen schreibt er in diesen Jahren die "Canonischen Veränderungen" (1746) und die unvollendete "Kunst der Fuge" in einem (nach Scheibe "schwulstigen") kontrapunktischen Stil.<sup>54)</sup>

In diesem Lichte sollte ein mögliche "Verpflanzung" von Bach in unsere Zeit gesehen werden. Rein aus der Verknüpfung des Komponisten mit seiner Zeit und seiner Generation, aus dem Zusammenhang der geistigen und materialen Elemente innerhalb eines zeitlichen Abschnittes erweist sich jegliche Spekulation über eine Begegnung Bachs mit unseren Instrumenten und seine vermutliche Einstellung zu ihnen als völlig hypothetisch.<sup>55)</sup>

Das dürfte uns jedenfalls bei einer solchen Spekulation klar sein: Daß das Barock eine Vorliebe für dynamisch-flexible Instrumente besaß, daß Bach auch folglich das Cembalo als "seelenlos"<sup>56)</sup> bezeichnete und dafür das in Tonstärke variierebare Clavichord bevorzugte, bedeutet nicht eo ipso, daß er gerade das Klavier und die spätere Orgel für ideal gehalten haben würde. Denn bei aller Gleichgültigkeit Bachs dem flexibleren Silbermannschen Fortepiano<sup>57)</sup> und der Begeisterung Matthesons einem ähnliche Instrument des Florentiners Cristofori gegenüber,<sup>58)</sup> bemängeln Mattheson und Bach den (für die linearen Werke so erforderlichen) fehlenden Obertonreichtum. Was die Orgel anbetrifft: Die "Verbesserung" ihrer Dynamik (übrigens ein Wunsch, der sich weder bei Bach noch bei seinen Zeitgenossen nachweisen läßt) fand jedenfalls nicht in dem Schwellkasten oder in der Walze der späteren Orgeln ihre Erfüllung. Ohne Zweifel handelt es sich dabei nicht um eine dynamische Biagsamkeit im Bachschen Sinne, wenn wir von der

(i) vgl. S. 67, 194-192

von Johann Sebastian angestrebte besondere Erzeugung und Variierung des Einzeltones auf dem Clavichord mittels des Anschlages ausgehen.<sup>59)</sup>

#### Zusammenfassung:

Wir können die wichtigsten Punkte der Argumentation folgendermaßen zusammenfassen:

- 1) Die besondere ästhetische Berechtigung einer stilgerechten Interpretation ist in der Einheitlichkeit der künstlerischen Konzeption und Gestaltung in Bezug auf das Werk zu sehen; sie fordert nur, daß das Werk auf solche Weise nachgestaltet wird, daß der im Notenbild schon angedeutete Charakter sowie der Gesamtstil in der Wiedergabe zum Ausdruck kommt.
- 2) Stilgerecht Interpretieren bedeutet keine Schöpfung und ist nicht ein schöpferischer Prozess, eine Umarbeitung oder Übertragung, sondern eine bloße Deutung, eine Entfaltung im musikalischen Sinne.
- 3) Stilgerecht Interpretieren bedeutet nicht etwas Starres oder Schematisches: Die Biegsamkeit der materialen Elemente läßt mehrere Möglichkeiten innerhalb des Bachschen Klangideals zu.
- 4) Eine stilgerechte Interpretation impliziert nicht eine Verabsolutierung des Notenbildes, sondern ein Hindurchdringen zu dem Gehalt, der sich im Notenbild verbirgt.
- 5) Stilgerecht Interpretieren ist keine restaurative Idee unseres Jahrhunderts, sondern wird auch in früheren Jahrhunderten von maßgeblichen Musikern gefordert.
- 6) Eine grundsätzliche Ablehnung der stilgerechten Interpretation speziell für die Orgelwerke Bachs beruht auf einem subjektiven Geschmacksurteil, auf unbegründeten Annahmen oder auf Hypothesen.

#### ZWEITER TEIL:

##### PRINZIPIEN FÜR DIE STILGERECHTE

##### WIEDERGABE DER ORGELWERKE BACHS.

"Es ist zu bedauern, daß dieser große Mann über die Musik nie etwas theoretisches geschrieben hat, und seine Lehren nur durch seine Schüler auf die Nachwelt gekommen sind"  
(Kirnberger über Bach)<sup>60)</sup>

ÜBER DIE METHODE: Das Ziel der Untersuchung ist ein rein klangliches: Die Wiedergabe der Orgelwerke Bachs, und zwar in einem Bach gemäßen Aufführungsstil. Hierzu bedarf es einer möglichst konkreten Bestimmung eines solchen Stils. Einen direkten Weg dazu jedoch gibt es nicht. Weder eine eindeutige Spielanweisung noch überhaupt verlässliche Regeln aus den Händen Bachs sind uns hinterlassen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen - beispielsweise der "dorischen" Tokkata BWV 538, den Orgelkonzerten BWV 592-597, den Orgelchorälen "Gott durch deine Güte" BWV 600, "Ein feste Burg" BWV 720, "Vater unser" BWV 682, die je einen isolierten Aspekt der Wiedergabe angeben - muß man sich mit einigen nicht eindeutigen Tempoangaben, mit dem umstrittenen Begriff "Organo Pleno" oder lediglich mit einer sg. "Reinschrift" begnügen. Die Fülle prinzipieller Fragen läßt sich aus diesen spärlichen Hinweisen natürlich nicht beantworten. Als möglicher Weg bleibt nur die Koordination einer Reihe von Spezialstudien, z.B. über die Musikpflege und -anschauung der Bachzeit, über die stilistische Entwicklung im Schaffen Bachs, über die Orgel seiner Zeit in ihrer Vielfalt und Entwicklung und der Versuch, aus dieser Koordination Anhaltspunkte für die Wiedergabe der Orgelwerke zu gewinnen. Es wird sich hierbei immer nur um die Frage handeln, was als grundlegend für eine Wiedergabe anzusehen ist,



d.h. was für das Individuum Bach - mitten in der allgemeinen "Buntheit"<sup>61)</sup> seiner Epoche und der allgemeinen (an ihm besonders gerühmten) Anpassungsfähigkeit an die Gegebenheiten (Instrument, Raum und Anlaß des Musizierens)<sup>62)</sup> - als verbindlich galt. Wir werden uns deshalb nicht um das ohnehin flexible Aufführungsdetail dieses oder jenes Orgelwerkes bemühen, sondern nur um solche Prinzipien, die man, gewonnen aus einer Koordination der oben genannten Spezialstudien, als gesichert ansehen dürfte.

Die verschiedenen Aufführungsaspekte, wie die Wahl des Instrumentes, die Registrierung und der Manualwechsel, das Tempo und die Artikulation werden dabei aus ihrer f u n k t i o n e l l e n Bedeutung heraus betrachtet. Nicht sosehr das Wie als vielmehr das Wozu steht in der Untersuchung im Vordergrund. So wird z.B. nicht in erster Linie gefragt werden, an welchen Stellen im Orgelwerk ein Manualwechsel vorzunehmen ist, sondern welche Funktion der Manualwechsel ü b e r h a u p t zu erfüllen hat: Liegt seine Aufgabe z.B. in einer "Verdeutlichung der musikalischen Form", wie es bisher die Auffassung führender Bach-Interpreten ist? Auf ähnliche Weise wird nach der Funktion der Artikulation, der Verzierungen oder des Tempos gefragt. Erst wenn größere Klarheit über die Funktion der verschiedenen Aufführungsaspekte erzielt ist, darf man hoffen, mehr allgemeinverbindliche Anhaltspunkte für die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke zu gewinnen. Dies ist jedoch schwerlich zu erreichen, ohne daß man die Orgelwerke aus ihrem Gehalt heraus zu verstehen sucht. Ohne hierbei ausführlich auf die ästhetischen Probleme einzugehen, die mit dem Komplex Form - Gehalt - Inhalt verbunden sind, wird doch gefragt werden müssen, was man unter "musikalischer Form" in Bachs Orgelwerken zu verstehen hat, bzw. wie hier "Form" und Gehalt in ihrem Verhältnis zueinander zu sehen sind. Weiterhin wird sich die Frage stellen, wie der jeweils vorliegende Notentext (als Ausgangspunkt jeder Interpretation) für das Erfassen des musikalischen Gehaltes (im Barock vor allem des Affektes) ausgeschöpft und damit für die Wiedergabe in einem vertieften Sinne fruchtbar gemacht werden kann.

Folgende Spezialstudien dürfen als Beitrag zur Aufklärung und Beantwortung dieser Fragen dienen:

- (A) 1) Das Assimilierungsbestreben des Spätbarock,
- 2) Der Funktionalitätsbegriff und die heteronome Musikauffassung des Barock,
- 3) Die "Zeichengebung" der Rhetorik im Bezug auf die Interpretation und die Wiedergabe der Choralbearbeitungen,
- 4) Die musikalische Rhetorik und die Affektenlehre und ihre Bedeutung für die Gesamtinterpretation und Klanggestaltung der Orgelwerke,
- 5) Die idiomatische Angleichung in der Musik des Spätbarock und ihr Einfluß auf die Orgelwerke,
- 6) Die Auswertung der Transkriptionstechnik Bachs für die Wiedergabe,
- 7) Die Hauptmerkmale der stilistischen Entwicklung der Orgelwerke,
- 8) Die Entwicklung der Orgel im Spätbarock und das Verhältnis Johann Seb. Bachs zu ihr,
- 9) Einige Schlußfolgerungen aus der Spielpraxis auf der Orgel zu Bachs Zeit,
- 10) Ergänzende Bemerkungen zu verschiedenen Aspekten der Interpretation der Orgelwerke Bachs.

Von diesen Eindrücken wird dann (B) eine Zusammenfassung gegeben, und zwar in Bezug auf die verschiedenen Aufführungsaspekte

- 1) Registrierung und Manualwechsel,
- 2) Tempo und Rhythmus,
- 3) Artikulation,
- 4) Verzierungen.

(A) EINIGE SPEZIALSTUDIEN ALS BEITRAG ZUR STIL-  
GERECHTEN INTERPRETATION DER BACHSCHEN ORGEL-  
WERKE:

1) Das Assimilierungsbestreben des Spätbarock:

Die Schöpfungen Bachs repräsentieren den Ausklang des Barockzeitalters sowohl im zeitlichen Sinne als auch ihrem Wesen nach. Sie stellen eine einmalige, individuelle Aneignung und Auswertung von spezifischen, während des Barock entwickelten Techniken, Stilen und Gedankengütern dar; in ihrer Zusammensetzung und ihrer Unüberbietbarkeit sind sie zugleich symptomatisch für den Verfall dieser vielgestaltigen Ära. Die Beharrlichkeit der spätbarocken Musiker bezüglich herkömmlicher Stile einerseits und ihre Aufgeschlossenheit für neue Klangwirkungen andererseits zwingt sie aber auch zu Kompromißlösungen. Hierzu bietet eine stärkere gegenseitige Befruchtung aller bestehenden Stile und Techniken eine Möglichkeit. In diesem Integrierungs- und Assimilierungsprozeß geht das barocke Element des Kontrastes als wesentlicher Impuls in seiner Bedeutung stark zurück und gibt so den Weg zur Klassik frei. So ist die Musik Bachs als eine Überbrückung von Kontrasten zu verstehen - nicht bloß im geographischen Sinne, insofern als eine Vereinigung von protestantisch-abstrakter Geistigkeit des Nordens mit der prunkhaften Diesseitigkeit des sinnenfreudigen Südens<sup>63)</sup> erreicht wird, sondern das musikalische Kontrastelement überhaupt wird entkräftet. Eine gegenseitige Durchdringung und Auflösung von idiomatischen und strukturellen Kontrasten<sup>64)</sup> tritt hervor. Hier sind vor allem folgende Gegensätze zu nennen: große Klangmassen - kleine Besetzung; Concerto Grosso - Solokonzert; Polyphonie - Monodie; längere Werke - kürzere Werke; Secco Rezitativ - bel canto; tempo rubato - strenger Takt; Wechsel von Rhythmus und Metrum in kürzeren Abständen; prima pratica - seconda pratica; stärkere Farb- und dynamische Kontraste. In all diesen Gegensätzen tritt ein Ausgleich ein. Einige Beispiele mögen das erläutern:

a) Die stilistische Differenzierung innerhalb des Barock (im Gegensatz zu der stilistischen Einheit der Renaissance), verstanden als eine Entwicklung, die von der Scheidung von vokalem und instrumentalem Stil zu einer weiteren Differenzierung innerhalb dieser Stilbereiche und schließlich zu einer höchst differenzierten Idiomatik<sup>(i)</sup> und zur vollen Ausbildung der Farbklanglichkeit jedes Instrumentes führte, wird im Spätbarock bei Bach von einer neuen Integration, einer gegenseitigen Angleichung der individuellen Klangsphären abgelöst. "Mit dem Beginn des Barock löst sich die Orgel mit selbständiger Musik von dem klanglich neutralen Komplex der Renaissancemusik los. Die cantus firmus-Bearbeitungen von Cavazzoni, die Praeludien und Ricercari von Buus und Merulo, die Tientos von Cabezon, selbst die Canzoni von A. Gabrieli sind grundsätzlich noch neutrale Polyphonie, die einige Spielfiguren abgerechnet, auch von einem Ensemble von Instrumenten auszuführen wäre, und vieles von dieser Praxis bleibt im 17. Jahrhundert, besonders in der englischen Consort Music, lebendig. Aber mit Diruta, G. Gabrieli und Frescobaldi, mit Praetorius, Sweelinck und Scheidt beginnt eine Orgelmusik, die nur auf der Orgel ausführbar ist. Das Instrument selbst verläßt den einheitlichen Prinzipalklang der italienischen Renaissance-Orgel und wandelt sich, nach Ländern und Gegenden in sehr verschiedener Weise, durchaus zur Polychromie und fordert damit von der Orgelkomposition eine wohldisponierte Klangsprache, die diese Möglichkeit nutzt. Bis zu Raison, Grigny und den Couperin zu Böhm, Buxtehude und Bach erstreckt sich diese Idiomatik der Orgel und sinkt nach dem Ende des Barock-Zeitalters in das Einerlei einer grisailenartigen Neutralität zurück!<sup>65)</sup> Aber nicht nur Vivaldi und Bach, sondern auch Lully und Scarlatti bieten viele Beispiele der spätbarocken idiomatischen Angleichung: "Der sogenannte Instrumentalismus in den Sologesangspartien Bachs ist das bekannteste Ergebnis des Vorgangs, der sich jedoch ebenso in der Instrumentalmusik findet: die Trompete konzertiert im 2. Brandenburgischen Konzert wie eine Violine, die Orgel hatte längst Violinfiguren aufgenommen ...."<sup>66)</sup> "die Violine

(i) "Idiomatik" = "spezifische Schreibweise für die einzelnen Klangwerkzeuge und Klanggruppierungen". (Blume)

selbst hat längst den 'bel canto' und die Ornamentik des Sologesangs übernommen, ... Singstimmen konzertieren mit Instrumenten in derselben Sprache, bei Bach, und sogar der Unterschied zwischen Solo- und Chorgesangsidiom hebt sich in Bachs Chorsätzen auf. Ist es nicht bezeichnend, daß Bach selbst ursprünglich vokale Choraltrios aus seinen Kirchenkantaten in seinen sg. Schübler-Chorälen ohne eingreifende Veränderung als Orgelwerke herausgeben konnte? Für das Spätstadium des Barock ist die Einschmelzung aller Formen, Praktiken und Idiome in einen Einheitsstil charakteristisch.<sup>67)</sup> "Diese Angleichung bildet die Grundlage für die Entstehung des spätbarocken 'Gesamtkunstwerkes',<sup>(i)</sup> worin sich alle nur erdenklichen Stil- und Klangmittel der Musik mit der Bühnenarchitektur und -malerei, der rhetorischen Wort- und Verskunst der Sprache, der Mimik und Gestik zum Totaleindruck vereinigen".<sup>68)</sup> Die besondere Bedeutung der idiomatischen Angleichung für die Wiedergabe der Orgelwerke wird später<sup>(ii)</sup> eingehender betrachtet.

b) Die bei Bach oft schwer zu treffende Entscheidung Solowerk-Chorwerk, Solokantate-Chorkantate entspringt aus der oben erwähnten Aufhebung des Unterschieds zwischen Solo- und Chorgesangsidiom.

c) Die Verschmelzung von Polyphonie und Monodie, von Kontrapunkt und Fundamentpraxis wurde im Spätbarock zur Grundlage für die Fugentechnik sowohl bei Bach als auch bei Händel.<sup>69)</sup>

d) Der kontrastreiche Wechsel von Metrum und Rhythmus in kleineren Abständen, oft durch die strukturellen Kontraste bedingt, wird im Spätbarock von einem einheitlichen und durchgehenden Pulsschlag (Motorik) und einer immer einheitlich wirkenden Struktur abgelöst.<sup>70)</sup> Damit ist die Tonalität eine nicht mehr das Ganze, sondern nur noch kleinere Abschnitte zentrierende Kraft,<sup>(iii)</sup> und die Bahn für ausgedehnte und kühne Modulationen wird freigegeben. Man könnte sagen, daß das Metrum und die Tonalität nun in gewissen Grade ihre Rolle als variables, beziehungsweise

(i) s. auch S. 50-51

(ii) vgl. S. 197 ff.

(iii) vgl. S. 218

konstantes Element ausgetauscht haben.

e) Die gegenseitige Durchdringung von geistlicher und weltlicher Musik läßt sich aus einem Vergleich von geistlichen mit weltlichen Kantaten Bachs und dem bei ihm so verbreiteten Parodieverfahren erkennen.

f) Eine gegenseitige Befruchtung und Annäherung zeigt sich auch in den verschiedenen "Formgestaltungen", so auch in der Entwicklung der Orgelwerke Bachs. In seiner mittleren Schaffensperiode enthält sowohl das Präludium als auch die Fuge unter dem Einfluß des vivaldischen Instrumentalkonzertes<sup>71)</sup> eine polythematische Struktur (Es-Dur-Präludium und Fuge BWV 552 u.a.). In seinem späten C-Dur-Präludium und Fuge BWV 547 geht Bach noch weiter. Das Präludium entfaltet sich aus einem einzigen polymotivischen Gedanken (wobei die Motive, kontrapunktisch verknüpft, sowohl in der Grundgestalt als auch in der Umkehrung gebraucht werden) und besteht wie eine Fuge aus mehreren "Durchführungen" in verwandten Tonarten, C-G-a-d-F-C-G-C.

Auch die Fuge zeigt eine ähnliche Gedrängtheit des motivischen Materials. Das Thema erscheint in mehreren "Durch-



führungen" in Grundgestalt und Umkehrung, sowohl allein als auch gleichzeitig; diese Erscheinungsformen werden dann bei dem Pedaleintritt mit einer Vergrößerung kombiniert und strettoartig verdichtet.

T. 48-51.



Siehe auch Takt 59-61.

Sowohl das Präludium als auch die Fuge bringen unmittelbar vor der Koda durch die plötzliche, von Pausen unterbrochene Akkordik einen stark deklamatorischen Effekt zustande (musikalisch-rhetorische Exclamatio):<sup>(i)</sup>



(i) s. auch S. 103

Diese äußere Annäherung von Präludium und Fuge bei Bach ist nur das Resultat eines ständigen, inneren Wachstums in der gleichen Richtung, nämlich zur Selbständigkeit und inneren Geschlossenheit. Die kontrastreiche Fünf- bzw. Siebenteiligkeit der hochbarocken Präludien und Fugen wird dadurch aufgelöst, daß das organische Wachsen eines Teiles die restlichen Teile sozusagen von innen her sprengt und sie durch seine Verselbständigung und Ausdehnung überflüssig macht.

Statt eines statischen Nebeneinander von mehreren losen - motivisch oder tonal zusammengehaltenen - kontrastierenden Teilen, tritt eine einteilige einheitlichere, in sich geschlossene Form auf. Auf diese Weise werden Präludium und Fuge selbständig und unabhängig voneinander, aber sie sind einander sehr ähnlich geworden, sowohl im äußeren Aufbau als auch in den stilistischen Mitteln. Die früher erwähnte Vermischung von Polyphonie und Monodie führt zu einer, auf die Harmonik ausgerichteten Kontrapunktik in der Fuge, und zu einer in kontrapunktischen Floskeln zerfließenden Harmonik im Präludium. Es können noch immer entgegengesetzte Themen, Abschnitte oder Durchführungen als Kontraste auftreten, aber sie stehen jetzt in unmittelbarem Spannungsverhältnis zueinander, sich gegenseitig aktivierend und fördernd als Mittel der Dialektik. Ihre Verschiedenheit dient nicht in erster Linie dem Klangreiz oder dem Kontrastieren an sich, sondern ist das Resultat eines musikalisch-rhetorischen Prinzips, nämlich der musikalischen Confirmatio und Confutatio - der Bekräftigung des Hauptgedankens und der Wiederlegung aller entgegengesetzten Gedanken.<sup>(i)</sup>

g) Das Spätbarock bringt eine Entschärfung der Kontraste auch in dynamischer Hinsicht. Die Barockmusiker haben immer noch den Gebrauch einer Übergangsdynamik gekannt; - denn sie ist mindestens so alt wie der Gesang oder die Mehrheit der Saiteninstrumente selbst - und es wäre ein Irrtum zu glauben, daß die Sänger, Geiger, Lautenspieler u. dgl. sie nicht voll aus-

(i) s. auch S. 63, 74, 77, 84-90, 218-223

genutzt haben. Dennoch werden im Früh- und Hochbarock im allgemeinen (im Gegensatz zur Renaissance) rhetorisch-affekterregende Kontraste und Extreme bevorzugt: Langsam - schnell, laut - leise, das Echo und das Alternieren. Außerdem gab es Blasinstrumente wie die Blockflöte, die nur eine statische Dynamik kannten. Die Orgel und das Cembalo boten höchstens eine Terrassendynamik und eigneten sich folglich besonders gut für Kontrastwirkungen. Die hochbarocke Orgel im Norden bringt in ihrem ausgeprägten "Werck"-Charakter ein solches Kontrastpotential zu einem Höhepunkt mit dynamisch farbigen Kontrasten sowohl innerhalb jedes Werkes (ein vollständiger Ausbau vom "Engchor", "Weitchor" und "Zungenchor"<sup>(i)</sup> in Pedal, Hauptwerk, Positiv, Oberwerk und Brustwerk) als auch in Gegenüberstellung der Werke selbst. Die Werke kontrastieren durch ihre räumliche Aufstellung und ihre unterschiedliche Prinzipalbasis. Daß die Barockmusiker von Grund aus nicht verbissene Verfechter einer statischen Dynamik waren, sondern eine feine Schattierung des Tones liebten, wird schon aus den unregelmäßigen Mensuren, der kunstvollen Intonation der Orgeln und den tonartlichen Färbungen der Mitteltönigkeit deutlich; d.h. kleine Farbnuancen treten als Kompensation für die mangelnde dynamische Biegsamkeit auf. Auch bleibt zu bedenken, daß der Druck des Gebläses niedrig, öfters unstabil war, und der Wind durch ziemlich enge Kanäle geleitet worden ist. Eine geringe, für den Spieler jedoch nicht beeinflussbare Nuancierung im dynamischen Bereich war deshalb vorhanden.

Das angedeutete, allgemein spätbarocke Bestreben zur Auflösung von Kontrasten wirkt sich nun auch im dynamischen Bereich aus: Vivaldi verlangt in seinen Werken eine regelrechte Übergangsdynamik, vom pianissimo bis zum fortissimo<sup>72)</sup> (Tutti und Soli!). Auch Bachs Orgelwerke zeigen in ihrer Entwicklung in zunehmendem Maße den Verzicht auf Kontraste zugunsten einer klimaxartigen Steigerung (wobei die schon angedeuteten Faktoren wie die einheitliche Struktur seiner Werke, die Motorik, die

(i) vgl. S. 225 ff.

(ii) vgl. S. 128 ff.

neuen Modulationsmöglichkeiten, usw. dazu beitragen); So z.B. in der h-Moll-Fuge BWV 544, C-Dur-Fuge 547, F-Dur-Fuge 540, G-Dur-Fuge 541, d-Moll-Fuge 538, a-Moll-Fuge 543, Passacaglia und Fuge in c-582 oder in den Choralbearbeitungen wie "Wir glauben all ..." BWV 680, "Allein Gott in der Höhe.." 664, Fantasia: "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" 651, "Kyrie, Gott heiliger Geist" 671, "Nun Komm der Heiden Heiland" 661. Bei dacapoartigen Werken ist sogar (der späteren Sonatenform ähnlich) die Klimax vor der Reprise zu verzeichnen (Präl. in c-Moll 546, Fuge in e-Moll 548, Triosonate II in c-Moll BWV 526, 1. Satz, Fuge in c-Moll 537).

Eine derartige Tendenz, auf dramatische Kontraste oder auf sprunghafte Dynamik zugunsten von organischem Anwachsen und Abnehmen zu verzichten, konnte nicht ohne Einfluß auf das bisherige, auf das Prinzip des Kontrastes gegründete und mit Terrassendynamik ausgestattete Instrumentarium bleiben. Zwar überwindet Bach dieses Hindernis mit inneren Kunstmitteln (sg. komponierten Crescendi und Decrescendi), so daß ein bemerkenswerter stilistischer Unterschied zwischen den Werken für Instrumente mit oder ohne Übergangsdynamik nicht zu spüren ist; dennoch bleibt die Tatsache, daß er nach Forkels Angabe<sup>73)</sup> das Cembalo als "seelenlos" bezeichnete und ihm das klanglich nuancierbare Clavichord vorzog, besonders aufschlußreich. Sein Grund für Ablehnung des neuen Fortepianos Silbermanns kann deshalb nicht die angebliche Übergangsdynamik sein, wie schon behauptet worden ist,<sup>74)</sup> sondern die spezifische Klangqualität. Für die neue dynamisch variable Flöte traversiere schrieb Bach mehrere Partien.

Betrachten wir den Verlauf des Orgelbaus vom Hochbarock zum Spätbarock im nördlichen Raum, so wird die Zurückdrängung des Kontrastelementes besonders deutlich: 1) Der stark differenzierte Werkecharakter geht erheblich zurück: Das Rückpositiv verschwindet, das Pedal verliert seine Unabhängigkeit, wird an den Manualen aufgehängt und erhält einen reinen Baßcharakter bei Gottfried Silbermann; 2) Der Kontrast zwischen den drei Chören (Engchor - Weitchor - Zungenchor) wird abgemildert durch die

Einführung von dynamisch farbigen Füllstimmen und Nachahmungsregistern wie die "Viola die Gamba", "Salicinal", "Violon", "Oboe", "Unda Maris" aus dem süddeutschen Raum. Diese Neigung, Nachahmungsregister in die Orgel einzuführen, geht nicht an Bach vorbei, sondern wird, wie die Orgelakten und -gutachten zeigen, durch ihn gefördert; sie deutet gleichzeitig auf Bachs Mittelstellung zwischen Norden und Süden. Er meint sogar, daß die Viola die Gamba und Salicinal als Streicherstimmen "admirabel concordieren"<sup>(i)</sup><sup>75)</sup> Es war kaum vorauszusehen, daß diese Tendenz, die sich im Spätbarock für die Orgel als ein Befruchtungselement erwies, eigentlich den Anfang jener neuen Strömung ankündigte, die in der nachbarocken Ära diesem Instrument seine bisherige Autonomie nahm. Die Barockorgel und Bachs persönliches Verhältnis zu ihr wird später <sup>(ii)</sup> mehr im einzelnen behandelt.

Worin liegt die Bedeutung dieses Assimilierungsbestrebens des Spätbarock für die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs? Man sollte es einerseits nicht überbewerten: Assimilieren bedeutet nicht grundsätzlich Vernichtung der Identität, sondern in erster Linie Befruchtung. Die Orgel bleibt trotz der Aufnahme fremder Idiomatik und fremden Kolorits noch stets Orgel mit ihren spezifischen Klangmöglichkeiten und Beschränkungen. Die Fuge bleibt Fuge, das Präludium noch immer Präludium. So darf nicht einfach der Schluß gezogen werden, daß die Orgel durch dauernde Registerumstellungen und Manualwechsel versuchen sollte, ununterbrochen die ganze dynamische Skala der Vokalisten und Streicher nachzubilden, oder der idiomatischen Angleichung wegen gänzlich auf eine eigene Spieltechnik verzichten könnte. Ebenso wenig läßt sich auf diese Weise eine gemeinsame Wiedergabeformel für Präludium und Fuge ableiten. Die rechte Bewertung dieses Assimilierungsbestrebens sollte vielmehr zu der Auffassung führen, daß wir (i) in Bach nicht primär den Vertreter eines eigentlich früh- und hochbarocken Kontrastierens erblicken

(i) s. auch S. 237

(ii) vgl. S. 223-266

und die Wiedergabe konsequent auf diesem Prinzip aufzubauen versuchen, sondern der wachsenden inneren Geschlossenheit und der psychologischen Entfaltung des Werkes Rechnung tragen, (ii) die Entwicklung des Orgelbaus während des Spätbarock mit seinen neuen Klangmöglichkeiten im Auge behalten und mit der ständigen Entwicklung der Orgelwerke zu koordinieren versuchen, (iii) wegen der idiomatischen Angleichung eine Befruchtung der Spieltechnik der Orgel durch andere Instrumente auf eine bestimmte Weise zu erwarten haben.

---

2) Der Funktionalitätsbegriff und die heteronome Auffassung von der Musik im Barock:

Die Musik Bachs hat, wie die Musik des ganzen Barock, immer eine Funktion, eine Aufgabe gehabt: "Mag deren theoretische Bestimmung auch im Laufe der Zeit gewechselt, mag insbesondere die Motivierung der weltlichen Lied- und Tanzmusik geschwankt haben, letztlich war alle Musik, choral und figural, vokal und instrumental, geistlich und weltlich, motiviert genug, wenn sie 'zu Gottes Ehre und Recreation des Gemütes' (Bach) diene ... Was sich dem Brauch und der Überlieferung fügt, was durch Zahl und Regel die göttliche Weltordnung oder die gottgewollte menschliche Ordnung spiegelt, was sich auf die vorgeschaffene 'harmonia aeterna' oder auf die 'leges naturae' zurückführen läßt, das ist echte Musik, die Funktionen erfüllt und somit existenzberechtigt ist. Was aber keine Funktion erfüllt und nur als ästhetischer Gegenstand gewertet werden will, das ist 'teufliches Geplärr und Geleyer' (Bach nach Luther)<sup>76)</sup>". Mit und in der Frage nach Herkunft, Motivierung und metaphysischer Sinngebung währte die Nachwirkung mittelalterlicher quadrivialer und theologischer Anschauungen vom Wesen der Musik im lutherischen Deutschland noch in voller Lebendigkeit bis an das Ende der Barockperiode und geriet fortlaufend in Konflikt mit den neuen Richtungen. Gerade aus diesem Konflikt hat das Zeitalter stärkste Impulse gezogen.<sup>77)</sup> Die Wendung zu einer empirisch-sensualistischen Musikanschauung, mit der Frage nach dem Wie und Wozu, den Mitteln und Wirkungen, geschah erst im 18. Jahrhundert mit den Kampfschriften Matthesons (Das neueröffnete Orchestre, 1713, Das beschützte Orchestre, 1717, Das forschende Orchestre, 1721). "Die theozentrische Auffassung, daß die Musik von Gott stamme, vorerschaffen und ewig sei und das sie vermöge ihrer Funktionali-

tät letzten Endes zu ihrem Schöpfer zurückkehre,<sup>(i)</sup> wurde ersetzt durch eine anthropozentrische: Musik ist Menschenwerk, dient dem Menschen, erregt und läutert seine Leidenschaften, beschäftigt seinen Geist und versetzt ihn in eine Welt ästhetischer Werte.<sup>78)</sup> Bach und die Musiker seiner Zeit vertraten beide Auffassungen ohne sich ihrer Unvereinbarkeit bewußt zu sein, sie bekennen sich zu einem "gläubigen Rationalismus":<sup>79)</sup> Daß ihre theozentrische Auffassung sogleich von anthropozentrischen Gedanken unterwandert ist, ihre "christlich-symbolistische" mit ihrer "vernunftthaft-aufgeklärten"<sup>80)</sup> Anschauung nicht im Einklang zu bringen war, sind sie sich nicht einmal bewußt gewesen. Rein pädagogische Absichten oder Nützlichkeits erwägungen (z.B. eine Sammlung von Werken als Anleitung in der Kompositionstechnik, als Übungshilfe für die Pedaltechnik, oder als "Gemüthsersetzung"), werden mit religiösen, teilweise überlieferten, handwerksbräuchlichen Bezeichnungen wie "Dem höchsten Gott allein zu ehren, dem Nächsten, draus sich zu belehren", "Soli Deo Gloria", "Jesu juva" ergänzt (siehe u.a. das "Orgelbüchlein" oder den "Dritten Teil der Clavierübung"). Wie sich diese Gegensätze auch bei dem Kompositionsverfahren der Barockmusiker und in dem Wesen ihrer Musik auswirkten, wird sich noch später<sup>(ii)</sup> zeigen. Wichtig scheint vorerst die Erkenntnis, daß die Werke Bachs nicht um sich selbst willen geschaffen sind, nicht "l'art pour l'art" sind, sondern eine Funktion hatten, und daß gerade ihre Funktion uns ein Einblick in das Wesen und Charakter dieser Werke ermöglicht. Es ist eben die gewandelte Ansicht über die Funktion der Werke Bachs, die in der jüngsten Zeit die Bachauffassung eingreifend beeinflußt hat und sogar zu einem "neuen Bachbild"<sup>81)</sup>

(i) So schreibt u.a. J. Kuhnau (in Dem Musikalischen Quack-Salber, Dresden, 1700 - Ausgabe Benndorf, Berlin 1900, Vorrede S. 5): "Die Music ist was unvergleichliches und Göttliches. Solches müssen auch ihre Feinde und Ignoranten wie der ihren Danck bekennen, weil sie das Zeugnis aller vernünftigen Seelen, ja des Heil. Geistes selbst vor sich sehen .."; auch Andreas Werckmeister (Musicalische Paradoxal-Discourse ... S. 11)

(ii) vgl. S. 52-54



Veranlassung gegeben hat. Daß wir in den Orgelwerken es nicht mehr ausnahmslos mit rein liturgischer oder geistlicher Musik zu tun haben, ist schon von Spitta<sup>82)</sup> und anderen Forschern<sup>83)</sup> belegt worden.

Im engen Zusammenhang mit dem angedeuteten Funktionalitätsbegriff des Barock stand die allgemeine Auffassung, daß alle Musik "etwas bedeutet", d.h. Träger außermusikalischer Inhalte sei. Das gilt gleichermaßen für die Vokal- oder wortgebundene Musik als "expressio verborum",<sup>84)</sup> d.h. als musikalische Repräsentation des Wortes, wie für die reine Instrumentalmusik. "Eine nichts bedeutende (nach Goethe 'selbständige') Musik ist erst Mitte des 18. Jahrhunderts, die Vorstellung einer 'absoluten Musik' erst mit dem 19. Jahrhundert aufgekommen"<sup>85)</sup>. Der "Inhalt" der Barockmusik wird von ihrer jeweiligen Funktion bestimmt, seine Ausprägung findet er hauptsächlich in der musikalischen Rhetorik.

### 3) Die "Zeichengebung" der musikalischen Rhetorik und ihr Einfluß auf die Wiedergabe der wortgebundenen Orgelwerke.

Für den Musiker des Barock gab es mehrere, zum Teil überkommene, zum Teil neuentwickelte Möglichkeiten für die Übersetzung textgebener Gedanken in die Musik. Diese Möglichkeiten der Übersetzung überschneiden sich in vieler Hinsicht, lassen sich in so verschiedener Weise miteinander kombinieren, daß man kaum imstande ist, sie immer einzeln zu isolieren. Sie umfassen (a) echte Symbolik, (b) musikalische "Allegorik", (c) Nachahmung und, als wichtigste (d) die musikalische Affekterzeugung.

Alle diese Darstellungsmöglichkeiten sind von der musikalischen Rhetorik her entwickelt und zu verstehen.<sup>(i)</sup> Da die musikalische Rhetorik jedoch nicht auf bloße "Zeichengebung" beschränkt ist, da ihr Einfluß auf die Musik (und die Wiedergabe) auf einerviel breiteren Ebene zu suchen ist, widmen wir ihr eine gesonderte Betrachtung (A4).

a) Unter "echten Symbolen" versteht man solche musikalischen Zeichen, die "Wortinhalte" 'sinnbildhaft' in Tonfiguren übertragen und die nicht ohne weiteres aus der sinnlichen Wirkung der Tonfigur 'verstanden' werden können, sondern 'gewußt' werden müssen<sup>86)</sup> (z.B. das Wort "Sonne" = sol, auf dem Ton g; "nox" auf einer schwarzen Taste). Hierzu gehört auch die Zahlensymbolik, die man in drei, sich überlagernde Komplexe unterteilen kann:

---

(i) Siehe dazu die grundlegende Untersuchung Arnold Schmitz': Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Mainz 1950. Eine systematische Untersuchung sämtlicher Choralbearbeitungen hinsichtlich der Zeichengebung fehlt leider zur Zeit noch. Sämtliche in vorliegender Arbeit angeführten Beispiele sind hier nur zur Verdeutlichung des Gemeintem herangezogen und sollten in einer systematischen Spezialarbeit aufs neue geprüft werden.



(i) Eine einfache Zahlenallegorik (z.B. 11 Jünger, 11 Einsätze; Dreieinigkeit, 3 Stimmen).<sup>87)</sup> Aus Bachs Orgelwerken wäre eine zahlenallegorische Deutung bei der Choralbearbeitung "Das alte Jahr vergangen ist" BWV 614 aus dem Orgelbüchlein möglich: Das Motiv der sechs stufenweise steigenden und sich senkenden Töne könnte als beabsichtigtes Symbol für die zwölf Monate interpretiert werden:



Da dieses Motiv auch bei der Bearbeitung "Helft mir Gottes Güte preisen" BWV 613 mit dem Textabschnitt "... da sich das Jahr tut enden ..." auftritt,<sup>88)</sup> könnte es mehr als bloßer Zufall sein:



Auf das zuerst angeführte Beispiel wird später (bei der Hervorhebung der Affekthaftigkeit der Choralbearbeitungen) wieder zurückzukommen sein.

(ii) Eine tiefgründige Zahlensemantik, "bei der die aus der Alexandrinischen Theologie über Augustin in die Lutherische Theologie herunter vererbten heiligen Zahlen der Bibel, ihre Summen, Produkte, Potenzen usw. durch musikalische Mittel ausgedrückt werden (z.B. 7 für Schöpfer und Schöpfung, Anfang und Ende; 12 für Kirche, Jünger, Gemeinde; im Credo der Messe h erklingt das Wort "credo" 7.7 = 49 mal, das "in unum Deum" 7.12 = 84 mal; am Ende der Fuge "Patrem omnipotentem" hat Bach die bedeutungsvolle Zahl der Takte (84) eigenhändig notiert; nach Smend)".<sup>89)</sup>

iii) Eine höchst rationale Zahlenkabbalistik, "die die Buchstaben des Alphabets durch die Ziffern 1-24 ausdrückt, auf diese Weise Worte und Namen in Ziffern übersetzt. (z.B. Bach = 14; J.S. Bach = 41) und diese in Noten, Einsätzen, Themenvorkommen, Taktzahlen usw. wiedergibt (das Thema der 1. Fuge des 'Wohltemperierten Kl.' hat 12 Töne; in Bachs Choralbearbeitung "Vor deinen Thron" = "Wenn wir in höchsten Nöten sein" BWV668 hat die erste Melodiezeile 14, die ganze Melodie 41 Töne; nach Smend, der auf dieser Grundlage die Deutung vieler Werke Bachs, darunter einiger Kanons, sowie der Inschrift auf dem Eisener Pokal unternommen hat)"<sup>90)</sup> Daß diese Zahlenbeziehungen zahlreich in den Werken Bachs und seiner Zeitgenossen vorhanden und tatsächlich gemeint sind, ergibt sich daraus, daß "zu Bachs Zeit J.J. Schmidt ('Der biblische Mathematiker', 1736) und A. Werckmeister (in 'Paradoxal-Diskurse',<sup>91)</sup> 1707) noch die biblische Zahlensemantik und die Anwendung von Zahlen in der Musik gelehrt haben und Picander (Ernst-scherzhafte Gedichte, III, 1732) die gleiche Zahlenkabbalistik mit Buchstaben wie Bach mit Noten getrieben hat. Wie weit man in der Anwendung von Zahlen als Interpretationsmethode gehen darf, kann strittig sein; daß jedoch neben allen sonstigen Ausdrucksmitteln auch dieses noch in Bachs Musik steckt und ihr geheimen Sinn verleiht, ist unbestreitbar".<sup>92)</sup>

b) die "Allegorik" ist eine andere und sehr häufig angewandte<sup>(i)</sup> Weise der "Zeichensprache", wenn darunter "eine Verschlüsselung von Inhalten in musikalischen Zeichen verstanden wird, die aus der sensuellen Wirkung vom Hörer ohne weiteres 'verstanden' werden kann".<sup>93)</sup> Einige Beispiele:  
 i) Eine stufenweisige oder sprunghafte Bewegung nach unten repräsentiert Fall, Sturz, Abgrund, Sünde, Verdammnis. Die Choralbearbeitung "Durch Adam's Fall ist ganz verderbt" aus dem Orgelbüchlein BWV 637 bietet ein treffliches Beispiel dieser Art:<sup>94)</sup>

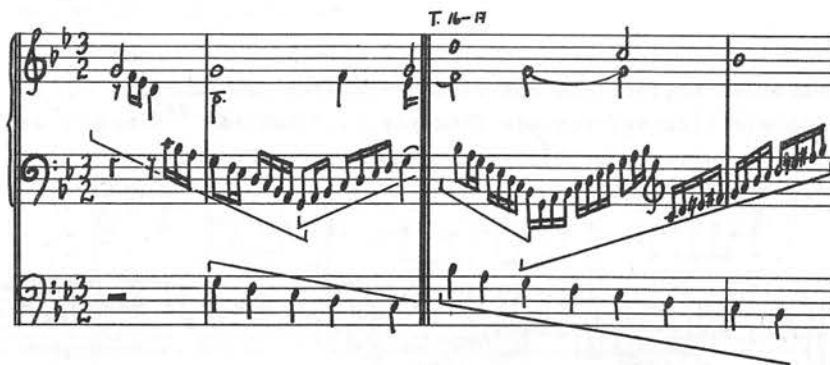


Das umgekehrte Verfahren ist wieder bei dem Gedanken der Auferstehung Christi anzutreffen. In der Bearbeitung des Osterliedes "Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand..." (Orgelbüchlein BWV 626), durchwandert das sprunghafte, durch die Synkope stark akzentuierte Motiv alle Intervalle nach oben - von der großen Sekunde bis zur Oktave:<sup>95)</sup>



(i) siehe u.a. J. Mattheson: Kleine Generalbaß-Schule, Hamburg 1734, (Vorbericht S.20-21) über Wortschilderung bei Telemann.

Daß der Mensch eine räumliche Empfindung für diastematische Vorgänge besitzt und Tonhöhe und Tonabstand als "hoch - tief" interpretiert, ist eine durch die moderne Psychologie<sup>96)</sup> längst bewiesene Tatsache. Man hat hier nicht mit Assoziationen oder indirekten Beziehungen zu tun, sondern mit "Urentsprechungen". Bei Bachs Bearbeitung "Vom Himmel kam der Engel Schaar" BWV 607 ist das "Auf" und "Ab" so klar ausgeprägt in den ununterbrochenen "Tonleiterlinien" (bis zu drei Oktaven), die an dem Cantus Firmus sozusagen "aufgehängt" wurden, daß seine Bedeutung auf der Hand liegt:



ii) Die Vorstellung von "Schlange", "Verstrickung" durch eine sich windende Stimmführung: Siehe das oben angeführte Beispiel "Durch Adam's Fall ist ganz verderbt" BWV 637.

iii) Licht - dunkel, Himmel - Hölle, Erlösung - Verdammnis auch durch den Gegensatz hoher und tiefer Lagen.

iv) "Länge, Mühe, Beschweris" durch lang gezogene Rythmen gegen die geschwinden für "Eile, Fliegen, Beseligung". Ein einleuchtendes Beispiel dieser Art bietet die Choralbearbeitung "O Mensch, beweine deine Sünde groß" (Orgelbüchlein BWV 622) wo das "Adagio assai" bei dem Wort "lange" sich im "Adagissimo"<sup>97)</sup> verwandelt:

(T.23) *Adagissimo*

wohl an dem Kreu - ze lan - ge.

Ähnliches ergibt sich aus einem Vergleich der Choräle "Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ..." BWV 644<sup>98)</sup> und "O Lamm Gottes unschuldig ... geduldig ... Sünd ... getragen"<sup>99)</sup> BWV 618:

*Adagio*

Beispiele dieser Art sind so häufig, daß man hier auf weitere verzichten kann.

v) Bei "stehen" pausieren die Stimmen, bei "fugere" jagen sie atemlos in enger Imitation hintereinander her (siehe die Passionen Bachs).<sup>100)</sup>

c) Die Nachahmung, die "imitatio naturae", eine unmittelbare Nachbildung von Klängen und Geräuschen (Glockenlaut, Vogelsang, Sturm, Bach, u. dgl.) war schon in der Renaissance bekannt<sup>101)</sup> (Palestrina u.a.). Schon die Glockenspiel- und "Vogelsang"-Register der Barockorgel (siehe u.a. Bachs Gutachten für die Orgel der Liebfrauenkirche, Halle 1716)<sup>102)</sup> und die Wahl von Naturklang-imitierenden Fugenthemen (siehe u.a. Bachs bekannte Fugenthema auf dem Klang des Postkutschhorns) zeigen, wie allgemein verbreitet diese Nachahmungstendenz bei den Organisten um diese Zeit war. Auf diese Weise sind schon mehrere Choralbearbeitungen Bachs - natürlich nicht immer mit Recht - gedeutet worden. So könnte u.a.

i) das Motiv der Wechseltöne in "Puer natus in Bethlehem" OB BWV 603 aus der Vorstellung des "Wickelns" (in Anlehnung an Schützens "Weihnachtsoratorium") interpretiert<sup>103)</sup> werden.

*Adagio*

ii) der sich wiederholende, synkopische Oktavsprung im Bass in "Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf" OB, BWV 617, als "Klopf"-Motiv:<sup>104)</sup>

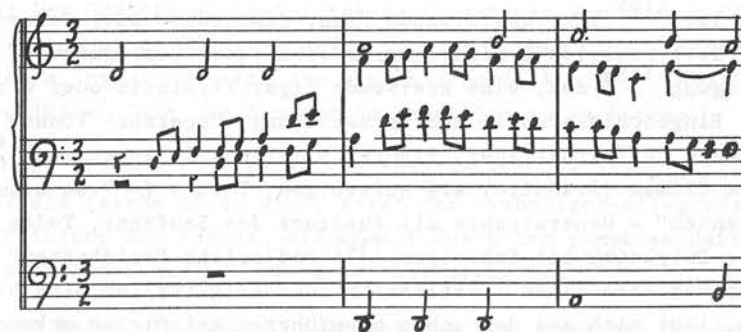


iii) die unablässig strömende Sechzehntelbewegung des Basses in "Christ, unser Herr, zum Jordan kam", Clavierübung III, BWV 684, als Nachbildung des Jordanwassers <sup>105)</sup> (von Spitta gleichzeitig gedeutet als "ein Symbol des Blutes Christi, dessen rote Flut alle ererbte und selbst begangene Sünde hinwegspülen"): <sup>106)</sup>



In seinen Symbolstudien stellt Arnold Schering im Zusammenhang mit Bachs Werken eine Reihe von "indirekten" oder "assoziativen" "Symbolen" dar, d.h. "Symbolen", die sich nicht direkt vom Text ableiten lassen und nur durch Assoziationen zu begreifen sind - Assoziationen, die uns nur aus der damaligen Zeit oder aus "exegetischer Gewohnheit" <sup>107)</sup> einleuchten. Auf diese Weise wurde die Form zum "Symbol"-Träger: Gedanken wie die Nachfolge Christi, Einheit in Gott, Verbundenheit durch

die Erlösung, Nachrede usw. werden durch Kanon ausgedrückt. "Die mystisch-symbolistische Auffassung des Kanons war Bach durch Kircher von den römischen Meistern überkommen worden". <sup>108)</sup> Es läßt sich jedoch einfach zeigen, daß wir nicht mit reiner "Symbolik" (nach Schering) zu tun haben, sondern mit sowohl Symbolik als Allegorik und Nachahmung. Es hängt nur von dem Grad der Abstraktion oder der Greifbarkeit der Assoziation ab. Denn der Kanon steht als "Nachrede" der Nachahmung, als "Nachfolgen" der Allegorik nahe. "Nachfolgen aus Zwang" = "Gebundenheit" gehört schon zur Symbolik, obwohl es, mit Hilfe bestimmter Textabschnitte, wohl noch sinnlich-assoziativ erfaßt werden könnte. Ein konkretes Beispiel bietet die Choralbearbeitung "Erschienen ist der herrlich Tag" OB BWV 629, wo der Kanon den Siegeszug Christi, der "all seine Feind gefangen führt ..." (nach dem Text) darstellt:



"Einheit in Gott", "Verbundenheit durch die Erlösung" gehören ebenfalls zur Symbolik.

d) Affekterzeugung: Alle diese genannten Zeichen (Symbolik, Allegorik und Nachahmung) gehören zur musikalischen Rhetorik: <sup>109)</sup> Die Symbolik als "Augenmusik" gehört zur "Inventio", ihre Symbole entsprechen den "grammatikalischen" Figuren der "Decoratio". <sup>(i)</sup> Alle weitere Belebung oder Ausmalung eines Textes, die von den Zuhörern sinnlich erfaßt werden können (d.h. die Allegorik, aber auch die Nachahmung als Onomatopöie), entspre-

(i) s. auch S. 97



chen den Tropen oder "Wortausdeutenden" Figuren der Rhetorik, insbesondere der musikalisch-rhetorischen "Hypotyposis"-Figur, sowie der "Mimesis".<sup>110)</sup> Die Hypotyposis und Mimesis könnten sowohl der "Decoratio" als auch der "Inventio" der Rhetorik zugesprochen werden. Es wird noch später<sup>(i)</sup> angedeutet werden, daß die Hauptaufgabe der rhetorischen Figuren die Erweckung von Affekten, Leidenschaften ist, um die Zuhörer zu fesseln und zu überzeugen. Aus diesem Gesichtspunkt sollte man die schon besprochenen musikalischen "Zeichen" (Symbolik, Allegorik und Nachanmung) verstehen: Bach schreibt sie nie um ihrer selbst willen, noch gibt er ihnen einen autonomen Sinn, sondern er ordnet ihnen immer einen allgemeinen Affektgehalt über, gibt ihnen eine weitere Dimension, ein "sinnliches Substrat" (Schering), stellt sie in einen irrationalen Zusammenhang. Dabei ist zu bedenken, daß eine große Zahl dieser (nach Schmitz) "bildhaften" Figuren schon in sich affekthaltig ist:<sup>111)</sup> Eine absteigende Figur (Katabasis oder Descensus) drückt sogleich Erniedrigung oder Niedergeschlagenheit,<sup>112)</sup> "Demüthigung"<sup>113)</sup> aus, eine kreisende Figur (Kyklosis oder Circulatio) Eingeschlossenheit und Verzweiflung. Umgekehrt könnte eine Menge "affekthaltiger" Figuren Bildlichkeit annehmen,<sup>114)</sup> wie die Climax (Gradatio) als Aufsteigen, Tmesis (= "von einander trennen" = Generalpause als Ausdruck des Seufzens, Todes und der Ewigkeit) als Schweigen.<sup>115)</sup> Daß solche "bildhaften" Figuren von Bach einen irrationalen oder affekthaften Sinn bekommen, läßt sich aus den schon angeführten Beispielen erkennen:

i) In dem Choral "Das alte Jahr vergangen ist" BWV 614 (siehe oben) bilden die zweimal sechs Töne (als Symbol des Jahres) zugleich die chromatische Durchschreitung der Quarte nach oben, bzw. Quinte nach unten, die in der alten Tradition vor Bach häufig als Ausdruck des Schmerzes oder der Reue (sogar noch bei Joh. Nicolas Hanff: "Ach Gott, vom Himmel sieh darein"<sup>116)</sup> und Joh. Walther: "Warum betrübst du dich, mein Herz")<sup>117)</sup> angewandt worden ist. Diese chromatische Stimmführung, zusammen mit dem verzierten, freischwebenden (Takt 3), sich am Ende in Seufzern auflösenden Cantus Firmus verleiht dem Werk den

(i) vgl. S. 95-96, 127-128

Affekt der "schmerzlichen Besinnung".

ii) In der Bearbeitung "Durch Adam's Fall" BWV 637 (siehe oben) wurde neben der allegorischen Darstellung des "Falles" (im Bass) und der "Verstrickung" (durch die sich windende, rhet. "circulus"-Figur der Mittelstimmen), ein Affekt der "Ungewißheit und Verzweiflung" erreicht, nämlich durch das verminderte Septimenintervall im Baß und eine, zwischen Moll und Dur schwankende Harmonik.

iii) Der Choral "O Lamm Gottes" BWV 618 (siehe oben) hat eine symbolische (Kanon als "Gehorsamkeit Christi") und allegorische (Adagio für "tragen geduldig") Bedeutung, sowie eine affekthafte Wirkung: Die langsamen, von Bach selbst artikulierten Seufzer als Träger des Schmerzes.

iv) Der Gedanke der Auferstehung Christi in dem Choral "Jesus Christus unser Heiland" BWV 626 (siehe oben) erhält einen festlichen Charakter durch die rhythmische Einkleidung, nämlich den 12/8el Takt und den synkopischen Sprung nach oben.

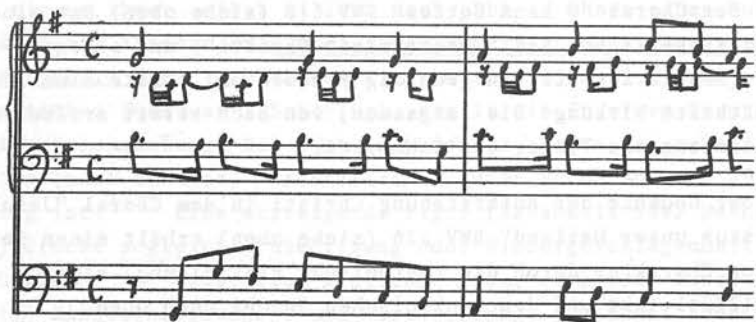
v) Der Triumph Christi in "Erschienen ist der herrlich Tag" BWV 629 (siehe oben) wird, neben der symbolisch-allegorischen Darbietung des Kanons, affekthafte durch den pompösen daktylischen Rhythmus (♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♪) hervorgehoben.<sup>118)</sup>

Diese Beispiele veranschaulichen zum Teil, was mit dem Begriff "Gesamtkunstwerk" (Blume - siehe oben)<sup>(i)</sup> gemeint ist.

Für die Wiedergabe der Choralbearbeitungen Bachs ist eine künftige, möglichst genaue Bewertung der verschiedenen "Zeichen" erforderlich. Es genügt hier zu sagen, daß man sich hüten soll, eine übertriebene Jagd nach Symbolen innerhalb der Werke Bachs zu betreiben. In den meisten Fällen stellt Bach die Beziehung zwischen Text und Musik nicht symbolisch, allegorisch oder imitatorisch dar, sondern hauptsächlich durch den Affekt. Ein Beispiel: Daß das schon erwähnte Wechseltonmotiv bei der Bearbeitung "Puer natus in Bethlehem" BWV 603 (siehe oben) eine schlich-

(i) S. 30

te Veranschaulichung des "Wickelns" darstellt, steht außer Zweifel. Wenn es aber versucht wird (Keller u.a.),<sup>119)</sup> das rhythmisch-springende Motiv der Mittelstimmen in "Der Tag der ist so freudenreich" OB BWV 605 ebenfalls als eine Darstellung des "Kindelwiegen" zu bezeichnen, muß man Einspruch erheben. Hätte Bach es auch mit einem "Adagissimo" versehen, wäre es noch immer kein "Kindelwiegen". In diesem Falle hat Bach durch das springende Motiv der Mittelstimmen nichts anderes als einen Affekt der Freude zustandegebracht.



Schon das Parodieverfahren Bachs sollte vor zu einseitigen Deutungen warnen, denn nicht einzelne Wortinhalte und "Zeichen" bilden die gemeinsame Grundlage von ursprünglicher Fassung und Parodie, sondern eher ein in beiden Texten zum Ausdruck kommender Affekt - wie festliche "Freude" bei dem Eingangschor des Weihnachtsoratoriums. Der Versuch, in allen Fällen eine affekthafte Darstellung des Textes nachzuweisen, ist aber ebenso einseitig, denn in den Werken Bachs tritt nicht selten ein Phänomen auf, das vielleicht auch aus der Neutralität des Textes oder aus dem "Komponieren aus Not" zu erklären ist, nämlich eine relative Diskrepanz zwischen Text und Musik. Wären z.B. die Orgelbüchleinchoräle oder die größeren Choralbearbeitungen mit der einzigen Absicht geschrieben, den Inhalt des Textes wiederzugeben, wie sind dann

a) die verschiedenen, sich stark voneinander abhebenden Bearbeitungen eines und desselben Chorales (wie "Herr Jesu Christ,

dich zu uns wend!" BWV 632, 655 und 709, oder "Allein Gott in der Höh' sei Ehr" BWV 676, 677 und 664 mit 662 und 663, oder "Dies sind die heil'gen zehn Gebot" BWV 678 und 679) zu deuten (aus der Vertonung verschiedener Strophen)?

b) Wie ist dann Bachs offensichtlich sorglos vorgenommene Angabe zweier Lieder für eine einzige Bearbeitung (wie "Wo soll ich fliehen hin oder Auf meinen lieben Gott" BWV 646, "Wenn wir in höchsten Nöten sein" und "Vor deinen Thron tret' ich hiermit" BWV 668; "Gott durch deine Güte oder Gottes Sohn ist kommen" OB BWV 600; "Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn oder Herr Gott, nun sei gepreiset" OB BWV 601), wovon einige, wie "Nun freut euch, lieben Christen g'mein" und "Es ist gewisslich an der Zeit" BWV 734 einander affektmäßig widersprechen, zu erklären?

c) Wie erklärt man sich die Überschriftenänderungen bei den Übertragungen von Kantatensätzen für Orgel: "Zion hört die Wächter singen .." (aus der Kantate "Wachet auf ..") wird mit "Wachet auf .." überschrieben BWV 645; "Er kennt die rechten Freudenstunden" (aus "Wer nur den lieben Gott läßt walten") erhält die Überschrift "Wer nur den lieben Gott ..." BWV 647; "Er denket der Barmherzigkeit" (aus Kantate 10 "Meine Seele erhebt den Herren") wird zu "Meine Seele erhebt ..." BWV 648. Ist diese Änderung noch aus der allgemeinen Bekanntschaft mit der ersten Strophe zu erklären, warum erhält gerade "Loben den Herren" aus der gleichnamigen Kantate die Überschrift "Kommst du nun Jesu, vom Himmel herunter" BWV 650?



d) Wie bringt man textlichen Inhalt und musikalische Darbietung in Einklang bei der Bearbeitung "Ach bleib bei uns ..." als Kantatensatz oder als "Schüblerchoral" BWV 649? Eine Frage, die die Bach-Forschung seit langem beschäftigt und die noch nicht auf befriedigende Weise beantwortet ist.


Wir müssen hieraus schließen, daß Bach gelegentlich aus Choralmelodien rein musikalische Impulse empfängt - sei es ein Motiv, einige kennzeichnende Intervalle - und sie rein musikalisch

weiterleitet und daß dadurch ein Affekt zustandegebracht wird, der mit dem Textinhalt fast nichts zu tun hat. Die doppelten Überschriften deuten auch auf eine, im Laufe der Jahre erworbene pragmatische Einstellung Bachs hin: Wie bei den Kantaten, die allwöchentlich geschrieben werden mußten, kam es schließlich auf die Verwendbarkeit an. Ob die Musik sich mit dem Inhalt beider Texte immer in gleichem Maße verband, war nicht unbedingt von primärer Bedeutung. Dies zeigt aber auch wiederum, wie kompliziert es ist, bei Bach alles unter einen Nenner zu bringen.

Alle extremen Deutungen sind zu vermeiden: Eine Affektdarstellung völlig im Sinne eines oberflächlichen Pathos ist ebenso unangebracht wie eine allgemeine Neutralisierung der Wiedergabe auf Grund einer einseitigen Symboldeutung oder die Preisgabe der Werke an leere Virtuosität, was besagen würde, daß sie "überhaupt nichts darstellen". Vielmehr sollte es versucht werden, bei der Wiedergabe den Affektgehalt aus den rein musikalischen Komponenten heraus zu gestalten. Betrachten wir noch einmal die verschiedenen "Zeichen", so ist zu bemerken, daß sie, was die Wiedergabe betrifft, meist keine besondere Hervorhebung fordern oder daß eine solche Forderung mit der des Affektes oder des musikalischen Vortrages identisch ist:

i) Die Symbolik hat auf die Wiedergabe nahezu keinen Einfluß. Der Kanon als Symbol fordert höchstens Klarheit und Hörbarkeit - eine Forderung, die aus rein musikalischer Erwägung ohnehin gestellt wird.

ii) Im Falle einer allegorischen Deutung könnte man etwa den Intervall-Sprung ("Fall" oder "Auferstehung") durch ein Akzentzeichen (  oder  ), oder im Falle einer Imitatio das "Klopfmotiv" durch ein Staccato- und Marcato-Zeichen

(  ) hervorheben; aber auch hier wäre man aus reinen musikalischen Überlegungen vielleicht zu dem gleichen Ergebnis gekommen.

Die Registrierung wird von diesen Figuren, da sie isolierte "Zeichen" sind, überhaupt nicht, das Tempo nur indirekt berührt. Das Tempo wird eher aus dem Affektgehalt abgeleitet, dieser wiederum aus dem ganzen musikalischen Zusammenhang. Die Gefahr, daß bildhafte Figuren öfter falsch gedeutet werden können, hat daher für die Wiedergabe der Choralbearbeitungen nicht soviel Bedeutung.

Wie schon erwähnt, gehören die Symbolik, Allegorik und Nachahmung (Imitatio) zu der musikalischen Rhetorik als Veranschaulichung oder Belebung des Textes. Der Affektgehalt der Werke wurde bisher nur kurz gestreift. Um die Bedeutung der Affekte, ihre Wirkung, Mittel und den Zusammenhang mit den verschiedenen Kategorien der Wiedergabe festzustellen, bedarf es eines knappen Überblicks über die Rhetorik. Das ist umsomehr erforderlich, als der Einfluß der Rhetorik sich nicht auf die wortgebundenen Musik beschränkt, sondern auch die freien Werke - sowohl in der Form als auch im Gehalt - berührt.



4) Die Musikalische Rhetorik:<sup>(i)</sup>

a) Historisch betrachtet:

Die Enge Beziehung zwischen Wort und Musik hat ihren Ursprung zweifellos schon in der Antike, läßt sich aber mit Sicherheit im Mittelalter nachweisen. So verdankt die Neumenschrift des gregorianischen Gesanges ihre Entstehung einer rhetorischen Praxis: Die Verbindung von ekphonetischen Zeichen mit Musik.<sup>120)</sup> Guido von Arezzo brachte nicht nur die eindeutige Festlegung der Tonhöhe eines musikalischen Werkes, sondern machte als erster eine rein rhetorische Praxis, nämlich die "ars inveniendi" (= Kunst der Erfindung) für die Musik fruchtbar: Mit seinem "Micrologus" gibt er Mittel in die Hand, mit denen man dem Erfindungsmangel in der Musik wie in der Rhetorik abhelfen kann (= Inventio).<sup>121)</sup> Später nehmen die Theoretiker für die präzise Notierbarkeit des rhythmischen Momentes die antiken Metren der Sprache zum Vorbild, woraus sich die Modalnotation und Mensuralnotation entwickeln.<sup>122)</sup> Die Vorherrschaft der Ratio in der Musik als eine wesentliche Vorbedingung für die Verbindung von Rhetorik und Musik führt zu einer besonderen Schätzung der Zahl, woraus verschiedene rationalistische musikalische Formen und Stile entstehen. (Diese einmal gewonnene Vormachtstellung der Ratio in der Musik bewahrt sich bis ins tiefe 18. Jahrhundert, bis "die Laienästetik der Romantik sie aus dem Reich der Musik verbannte.")<sup>123)</sup> Im 16. Jahrhundert versucht die "Musica Reservata" nicht nur Affekte zu erregen, sondern sie auch darzustellen, wenn auch mit stark rationalistischen Mitteln.<sup>124)</sup> Anfang des 16. Jahrhunderts erhielt der Rhythmus der gehobenen Sprache in den Odenkompositionen entscheidenden Einfluß auf die Musik, vor allem durch Hofhaimer und Senfl.<sup>125)</sup> In dem Maße wie Wortausdeutung und Affektdarstellung die Hauptaufgaben der Musik

(i) Als Ausgangspunkt für die Betrachtung der musikalischen Rhetorik diene vor allem das Werk Hans-Heinrich Ungers: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert; Würzburg 1941.

werden, gewinnt die Rhetorik immer größere Bedeutung. Auch das Verzierungs Wesen der Rhetorik (= Decoratio) gewinnt Einfluß: Die "Elegantia" und der "Ornatus" der Rhetorik werden gegen Mitte des 16. Jahrhunderts übernommen und führen bald zu rein musikalischen Formen, dem "ornamentum musicae", woraus die weit verzweigte und durchgebildete Figurenlehre des 17. Jahrhunderts sich entwickelt. Bald werden auch andere Begriffe der Rhetorik, wie z.B. die Planung einer Rede mit ihren Teilen (Inventio, Elaboratio, und Decoratio), sowie auch die einzelnen Redeteile, besonders die sechs wichtigsten (Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio, Peroratio) auf die Musik übertragen - angefangen bei Dreßler's "Praecepta musicae poeticae" 1563.<sup>126)</sup> Von hier führt eine direkte Linie (um nur die wichtigsten Theoretiker zu erwähnen) über Calvisius und Burmeister (Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts), Nucius, Schonsleder, Joh. Adr. Herbst, Daniel Speer (gegen die Jahrhundertwende), Vogt, Heinichen, Mattheson bis Forkel am Ende des 18. Jahrhunderts. In diesem Zeitraum werden die Beziehungen immer enger.

b) Systematisch betrachtet:

"Die Rhetorik lehrt alles, was zur Ausarbeitung und zum Vortrag einer wohlgesetzten Rede gehört".<sup>127)</sup> Ihr Ziel ist die Zuhörer "von der Richtigkeit des Vorgetragenen zu überzeugen."<sup>128)</sup> Um das zu erreichen, werden vier Arbeitsgänge aufgestellt:

- 1) die Inventio,
- 2) die Dispositio oder Elaboratio,
- 3) die Decoratio,
- 4) die Pronuntiatio oder Elocutio oder auch Actio.<sup>129)</sup> (i)

1) Die Inventio = Erfindung des Inhaltes der Rede.

Wenn ein Redner diese Erfindungskraft nicht besitzt, stehen ihm verschiedene Hilfsmittel, "Loci Topici" (= "Erfindungs-

(i) Diese von Unger angegebene Einteilung der Rhetorik folgt nicht exakt den antiken Begriffen die bei den Musiktheoretikern des Barock ohnehin in abgewandelter Form erscheinen.



örter") zur Verfügung: Das Spiel mit dem Namen, Umstände oder Hintergrund, Zweck und Ziel, Wesen und Gestalt einer Person oder einer Sache, Definition, Analyse, Grundlage, Ursache einer Sache, Vergleich einer Sache mit einer anderen, Leistungen und Erfahrungen einer Person, usw. (wie Locus Notationis, Locus a genere, Locus Definitionis, Locus Partium, Locus Causae Efficientis, Locus Causae Finalis, Locus Causae Formalis, Locus Causae Materialis, Locus Effectorum, Locus Adjunctorum, Locus Contrariorum, Locus Comparatorum).<sup>130)</sup>

2) Die Dispositio oder Elaboratio = die Ausarbeitung der Rede oder die Ordnung des schon (bei der Inventio) erfundenen Inhaltes. Es gehören sechs Teile dazu:

- a) Exordium = Eingang der Rede oder Vorbereitung der Zuhörer ,
- b) Narratio = eine historische Nachricht von der "vorhabenden" Materie,
- c) Propositio  
= der eigentliche Hauptsatz der Rede,
- d) Confirmatio  
= Ausarbeitung und Beweis des Hauptsatzes,
- e) Confutatio  
= Ablehnung "derer darwider laufenden irrigen Meynungen",<sup>131)</sup>
- f) Conclusio oder Peroratio  
= der Schluß.<sup>132)</sup>

3) Die Decoratio = die besondere sprachliche Einkleidung der schon erfundenen, geordneten Gedanken auf eine Weise, die der Rede Überzeugungskraft verleiht und die Hörer mitreißt. Das

ist die Lehre der rhetorischen "Pathologie" von der Erregung oder Stillung von Affekten, Leidenschaften (wie Liebe und Haß, Zorn und Mitleiden, Freude und Betrübniß, Furcht und Hoffnung, Zuversicht und Verzweiflung, Scham und Ehrbegierde, Reue und Frohlocken, u.a.m.). Eine solche Erregung und Stillung von Leidenschaften bedarf aber einer Sprache, die sich von der eines bloß sachlichen, nüchternen, trockenen Vortrags entfernen muß. Aus diesem Bedürfnis entwickelte sich die Lehre von den rhetorischen Figuren und Tropen, d.i. zum Zwecke besonderen Ausdrucks wird von der einfachen, verständlichen Ausdrucksart abgewichen. So finden wir a) Abweichungen von den gewöhnlich gebrauchten Wort- und Satzformen (= Figuren), b) inhaltliche Abweichungen, Veränderungen, Umschreibungen (= Tropen), wie

- a) die Wiederholung eines Wortes oder einer Wendung auf verschiedene Weise (wie Anaphora, Epizeuxis, Epanalepsis, Symploke oder Complexio, Anadiplosis, Epistrophe), die Steigerung (= Climax oder Gradatio), die Frage (= Interrogatio), die Zergliederung (= Distributio), Zweifel (= Dubitatio), plötzliches Hemmen der Rede (= Aposiopese), wobei noch eine Anzahl rein "grammatischer Figuren" hinzukommt (Enallage, Hypallage, Anastrophe, Prosthesis, Epenthesis und Synkope),<sup>133)</sup>
- b) die Tropen: Metonymie, Synekdoche, Metapher, Prosopoeie und die Allegorie.<sup>134)</sup>

4) Die Pronuntiatio=Elocutio=Actio = der Vortrag der Rede: Eine Aussprache, die deutlich und dem Affekt angepaßt ist und durch eine sinnvolle Gestik unterstützt und unterstrichen wird.<sup>135)</sup>

Daß die Musik es nun vermag, solche rhetorischen Formeln und eine solche Gliederung im eigenen Bereich einzuführen (sei es Vokal- oder Instrumentalmusik), kann nur aus den vielen Bindungen der beiden Künste erklärt werden: i) Sie haben beide ihren Ablauf in der Zeit, ii) beide bestehen durch die andauernde Veränderung ihrer Elemente (Ton- und Sprachlaut) und iii) beide werden vom Menschen durch das gleiche Sinnesorgan aufgenommen. Gemeinsam ist weiter iv) das Anfangen, die logische Fortführung der Gedanken, die Vorbereitung des Schlusses und dieser selbst: Sowohl für die Musik als auch für die Rhetorik sind für die Bewegung vom Anfang über die Mitte bis zum Schluß die verschiedensten Möglichkeiten der Steigerung oder Abnahme gegeben. v) Folgende Stilelemente sind unerläßlich für die beiden Künste: die Pause, die Wiederholung und der Gegensatz, deren Wirkung auf den Hörer gleich ist; vi) die Periodenbildung kann bei beiden gleich sein: Komma, Kolon, Punkt - Halbschluß, andere harmonische Wendungen, Ganzschluß; vii) der Rhythmus ist für beide unentbehrlich - oft sogar ähnlich; viii) beide haben ein Gesetz, das man als das "Gesetz der wachsenden Glieder"<sup>136)</sup> bezeichnen kann; ix) beide kennen den Wechsel in Dynamik und Metrik; x) beide bedürfen des Vortrags.<sup>137)</sup>

Daß die Musiktheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts diese beiden Künste mehr und mehr vereinigten, ist deshalb nicht verwunderlich. Auch wenn eine Übertragung aller rhetorischer Vokabeln (wie *Inventio*, *Dispositio*, usw.) im Frühbarock noch nicht vorhanden war, ist es für unsere Untersuchung der Werke Bachs von höchster Bedeutung zu wissen, daß im Spätbarock ihre konsequente systematische Übertragung auf die Musik bei Mattheson vorliegt. Auf die Musik übertragen, sieht die Rhetorik folgendermaßen aus:

1) Die musikalische Inventio: Sie ist schon bei Kircher ("*Murgia universalis*" 1650) anzutreffen. Eine scharfe Unterscheidung zwischen der musikalischen "*Inventio*" und der musikalischen "*Decoratio*" ist aber nicht möglich, weil die Musiker (im Gegen-

satz zu den Rhetoren) nicht erst ihre musikalischen Gedanken entwerfen und sie dann nachher mit einem Affektgehalt schmücken, sondern sie von Anfang an affekthaltig konzipieren: Ihre Themen oder Motive sind gleichsam eine Zusammensetzung von musikalischen Figuren und Tropen. Dennoch sind hier wie bei der Rhetorik vorgezeichnete "*Loci topici*", "Erfindungsörter" anzutreffen für die, die Erfindungsmangel aufweisen. Für die Vokalmusik gibt meist der Text den Anreiz: Ist von einem Aufsteigen, Herabsteigen oder Herumgehen die Rede, standen, der Reihe nach, die Figuren *Anabasis*, *Katabasis* und *Kyklosis* ihnen zur Verfügung:<sup>138)</sup>



Diese Figuren haben (wie schon oben<sup>(i)</sup> erwähnt) gleichsam Affektgehalt und gehören eigentlich zur "*Decoratio*". Mauritius Vogt (in seinem "*Conclave Thesauri magnae artis musicae*", Prag 1719) schlägt verschiedene willkürliche Kombinationen dieser drei Figuren als Ansatz für erfindungsarme Komponisten vor. Zahlreiche Anweisungen zur Wortausdeutung werden zu dem gleichen Zweck von Joh. Dav. Heinichen ("*Der Generalbass in der Composition*", 1728) gegeben. Joh. Mattheson ("*Vollkommener Capellmeister*" 1739, 2. Teil, 4. Kap., § 23 ff.) leitet viele Beispiele der "*Loci topici*" direkt von der Rhetorik ab: 1) *Locus notationis*, ii) *Locus descriptionis*, iii) *Locus causae materialis*, iv) *Locus adjunctorum*, v) *Locus exemplorum*, = i) alles das, was sich aus dem "Spiel" mit den Noten gewinnen läßt (§ 25), ii) "Beschreibung der Gemüthsbewegungen" (§ 43), iii) = die Materie, woraus, worin und womit die Sache besteht (§ 54), iv) = "Gaben des Gemüths, des Leibes und des Glückes" von Personen, die in Oratorien, Opern oder Cantaten den Hörern vorgestellt werden (§ 71), v) = die Herübernahme fremden Ideengutes in die eigenen Komposition (§ 81).<sup>139)</sup>

(i) vgl. S. 50

2) Die musikalische Dispositio und Elaboratio: Nach G. Dreßler (in seinem "Praecepta musicae poeticae" 1563) bringt J. Burmeister in seiner "Musica poetica" 1606, Kap. XV ("De Anallysi sive dispositione carminis musici") eine Ordnung der musikalischen Gedanken in Übereinstimmung mit der Rhetorik:

- a) Exordium = der erste Periodus oder Abschnitt einer Komposition, die "des Hörers Ohr und Seele der Musik aufschließen und sein Wohlwollen erlangen (i) soll.<sup>140)</sup> Das ist die uralte Forderung der "captatio benevolentiae", die schon Quintilian ("Institutiones oratoriae" IV, 1,5) an das Exordium der Rhetorik stellt.<sup>141)</sup>
- b) Ipsum corpus carminis = Er entspricht der "Confirmatio" der Rhetorik.
- c) Finis = Epilogus, Peroratio, der Schluß.<sup>142)</sup>

Die weiteren Theoretiker des 17. Jahrhunderts betonen alle nur, daß die Einteilung der musikalischen Komposition analog der einer Rede sei, bringen aber direkte Übertragungen der Redeteile in die Musik nicht.<sup>143)</sup> Für die Bach-Interpretation ist auch hier die Erkenntnis von größter Bedeutung, daß bei Mattheson ("Der Vollkommene Capellmeister" 1739, II. Theil, Kap. XIV) schon eine vollständige Übertragung der sechs wichtigsten Redeteile anzutreffen ist. Er bemerkt dazu: "Unsere musikalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer bloßen Rede nur allein in dem Vorwurf, Gegenstande oder Objecto unterschieden .." (§ 4) Der Deutlichkeit wegen wird eine klare Gliederung gefordert, die wiederum am sinnvollsten in Entsprechung zu den sechs Redeteilen vorzunehmen sei, denn es "ist nicht zu leugnen, daß bey fleißiger Untersuchung sowohl guter Reden als guter Melodien sich

(i) Fast hundert Jahre später verlangt auch Werckmeister (Cribrum Musicum 1700, S. 20) ähnliches.

diese Theile oder die meisten davon in geschickter Folge wirklich darin antreffen lassen" (§ 5). Alle diese Übertragungen rhetorischer Gegebenheiten auf die Musik beziehen sich nicht nur auf die textgebundene Vokal-, sondern in gleicher Weise auf die textlose Instrumentalmusik.

- a) Exordium = Eingang und Anfang einer Melodie, "worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden" (§ 7).
- b) Narratio = Bericht, "eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird". Er vergleicht sie mit dem Eintritt der Hauptpartien (vokal und instrumental) nach der Einleitung (§ 8).
- c) Propositio = eigentlicher Vortrag; er enthält "kürzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede" (§ 9). Sie bildet wie bei der Rhetorik den Hauptsatz.
- d) Confutatio = Widerlegung, "Auflösung von Einwüfen", fremden Motiven, Dissonanzen oder Modulationen, woraus der Hauptgedanke dann stärker hervortritt. Sie hat deshalb die gleiche Aufgabe wie in der Rhetorik (§ 10).
- e) Confirmatio = Bekräftigung des Hauptsatzes und besteht aus einer mehrmaligen Wiederholung des Hauptthemas in variiertem Weise, "worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht zu verstehen sind: Die mehrmalige mit allerhandartigen Veränderungen gezielte Einführung gewisser angenehmer Stimmfälle ist es, was wir hier meinen ..." (§ 11). (i)



f) Peroratio = Ausgang oder Beschluß der "Klang-Rede". Sie ist das Gegenstück des Exordiums. Eine besondere Art von Schlüssen sind solche, die plötzlich abbrechen, "ex abrupto" enden (§ 12).<sup>144)</sup>

"Handelt es sich bei der Übertragung der Redeteile in die Musik um die großflächige Aufteilung einer Komposition, so wendet sich Mattheson mit eben derselben Gründlichkeit auch ihrer kleingliedrigen Aufteilung zu"<sup>145)</sup> und fordert, daß die "Ein- und Abschnitte genau in Acht genommen werden, nicht nur in Sing-, sondern auch in Instrument-Sachen":<sup>146)</sup> Weiter müssen "sowohl große als kleine Spiel-Melodien ihre richtige Commate, Cola, Punkte, usw. nicht anders, sondern ebenso als der Gesang mit Menschenstimmen haben ...":<sup>147)</sup> Sowohl für die Rhetorik als auch die Musik stellt er als kleinstes vollständiges Glied, das "eine völlige Meinung oder einen ganzen Wortverstand in sich begreift", die Periode auf.<sup>148)</sup> Sie läßt sich wiederum aufteilen in einzelne Glieder, abgeteilt durch Komma oder Kolon.<sup>149)</sup>

Auch Johann Walther<sup>150)</sup> erwähnt die Elaboratio (= Dispositio) als "die Ausarbeitung einer Composition".<sup>(i)</sup> Joh. Nik. Forkel bringt in seiner Einleitung zur "Allgemeinen Geschichte der Musik" (Göttingen, 1788) die gleichen Anschauungen, nur wird die Confutatio noch weiter unterteilt.<sup>151)</sup> Er meint aber, daß eine Einleitung (Exordium) nicht immer notwendig sei, vorausgesetzt, daß die folgenden Teile überzeugend einsetzen: "Sie müssen so kräftig zum Herzen des Zuhörers reden, daß er gleichsam mit Gewalt, nicht erst durch allmähliche Anlockungen zum Mitgefühl gezwungen wird. Aus dieser Ursache muß der Hauptsatz vorzüglich gut gewählt sein"<sup>152)</sup> (§ 100). (Siehe unsere spätere Betrachtung einiger freier Werke Bachs).<sup>(ii)</sup> Auch der Bach-Schüler Joh. Phil. Kirnberger stellt in seiner "Anlei-

(i) s. auch S. 65

(ii) vgl. S. 74, 77

tung zur Singkomposition" (Berlin 1782) und "Kunst des reinen Satzes in der Musik" (1774 - 1779) die Forderung auf, daß die Musik in Anlehnung an die Rhetorik einen Plan haben soll.<sup>153)</sup> Der andere Bach-Schüler, Johann Christian Kittel, äußert sich allgemeiner über die Ähnlichkeiten der beiden Künste: "Wie in der Redekunst, so besteht auch in der Tonkunst die Ausführung eines Hauptsatzes aus einer zusammenhängenden Reihe von Gedanken, von denen einige nächste Beziehung auf den Zweck des Ganzen haben und wesentlich sind, andere hingegen bloß der Erläuterung, der Verzierung, des Zusammenhangs wegen vorhanden, mithin weniger wesentlich sind ...."<sup>154)</sup>

Es ergeben sich zunächst folgende Fragen: Was hat diese Dispositio oder Elaboratio als eine rhetorische "Form" mit der scheinbar rein musikalischen Form der freien Orgelwerke Bachs (Präludium, Fuge, Fantasie, Tokkata, Konzertform, u.a.m.) zu tun? Entsteht hier nicht ein Zwiespalt? Kann und darf man seinen freien Werken - als den von Buxtehude, Pachelbel, Vivaldi, u.a. vererbten Werktypen - eine solche rhetorische Einteilung zu Grunde legen? Hat J.S. Bach sich überhaupt zu der Rhetorik bekannt?

Die Beziehung Bachs zu der Rhetorik ist historisch-biographisch gesichert. Schon die Tatsache, daß ihm "von einem Zeitgenossen und Fachmann, dem Magister Joh. Abraham Birnbaum, Dozent der Rhetorik an der Universität Leizig, dem Verteidiger Bachs gegen die Angriffe J.A. Scheibes,<sup>(i)</sup> klar bestätigt wurde, wie sehr er in der Ars oratoria bewandert war"<sup>155)</sup> erläutert es. Birnbaum schreibt: "Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten".<sup>156)</sup>  
NB: Die "Ausarbeitung eines musikalischen Stückes" bedeutet nach Joh. Walther die Elaboratio (Dispositio).<sup>157)</sup>

(i) s. auch S. 67, 191-192



Forkel nennt Bach den "größten musikalischen Dichter und den größten musikalischen Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird".<sup>158)</sup> Er berichtet weiter: "Er sah die Musik völlig als eine Sprache, und den Componisten als einen Dichter an, dem es, er dichte in welcher Sprache er wolle, nie an hinlänglichen Ausdrücken zur Darstellung seiner Gefühle fehlen dürfe".<sup>159)</sup> Die einzelne Stimme wurde bei ihm mit einer Person gleichgesetzt, die deutlich, sinnvoll und zusammenhängend reden sollte, sei es in ein- oder mehrstimmiger Musik: "Keine, auch nicht eine Mittelstimme durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton mußte seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben ... Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft miteinander unterredeten. Waren ihrer drey, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und den andern so lange zuhören, bis sie selbst wiederum etwas Zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf Einmahl mitten in der besten Unterredung ein Paar unberufene und unbescheidene fremde Töne in ihre Mitte gestürzt, und wollten ein Wort, vielleicht gar nur eine Sylbe eines Wortes ohne Verstand und Beruf mit einsprechen, so hielt dies Bach für eine große Unordnung und bedeutete seine Schüler, daß sie nie zu gestatten sey ..."<sup>160)</sup> Besonders wichtig scheint die Bemerkung Forkels: "Bey aller Strenge dieser Art, gestattete er dennoch auf einer andern Seite seinen Schülern große Freyheiten ... Auch schränkt er sich überhaupt nicht so wie seine Vorgänger bloß auf den reinen Satz an sich ein, sondern nimmt überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklich guten Composition, nehmlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls, auf den Rhythmus, auf Melodie ..."<sup>161)</sup> - eine Erkenntnis, die Forkel von dem Bach-Schüler Kirnberger entnimmt und die für das oben erwähnte Verhältnis von musikalischer Form zur Dispositio von großer Bedeutung ist. Bachs Beziehung zu der Rhetorik wird nochmals von einer anderen Seite beleuchtet, nämlich aus seiner Forderung nach Affektbildung bei der Wiedergabe: Der Bach-Schüler J.G. Ziegler berichtet 1746, er sei von seinem

"annoeh lebenden Lehrer, dem Herrn Kapellmeister Bach", so unterrichtet worden, daß er "die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affekt der Worte spiele".<sup>162)</sup> Wenn Joh. A. Scheibe das Gegenteil von Bach behauptet, nämlich daß er sich "am wenigsten um critische Anmerkungen, Untersuchungen und um die Regeln bekümmert hat, die aus der Redekunst und Dichtkunst in der Musik doch so nothwendig sind ..",<sup>163)</sup> erklärt sich diese Divergenz dadurch, daß Scheibe im Gefolge der französischen Nachahmungsästhetik und Gottscheds eine neue "gesiebte" Auffassung von Rhetorik und Poetik hat,<sup>(i)</sup> die allerdings im Gegensatz zu der älteren, von Bach vertretenen steht.<sup>164)</sup> Bei Scheibe fehlen vor allem die rein "musikalischen" Figuren, die er als den "Schwulst" der älteren Rhetorik, entfernt wissen will: Nur die "affekthaltigen" Figuren wie Exclamatio, Interrogatio, Ellipsis, Repetitio, Gradatio, u.a.m. bleiben übrig.<sup>165)</sup> (Siehe die spätere Betrachtung der "Decoratio".)<sup>(ii)</sup> Die Größe Bachs als Komponist, als Verfasser der großen Passionen, aber auch der weiträumigen Fantasien, Präludien, Fugen, Tokkaten für Orgel, verdankte er in keinem geringen Maße seiner außerordentlichen Begabung als musikalischer Rhetor. Denn nur ein Rhetor besitzt eine solche Einfühlungsgabe, daß er vermag, seine Hörer für eine längere Zeit zu fesseln, ihre Aufmerksamkeit auf alles Vorgetragene derartig zu lenken, daß sie am Ende völlig überzeugt und von dem gewollten Affekt ergriffen sind. Ein Kleinmeister hätte es nie vermocht, seine Hörer über 438 Takte hinweg in Atem zu halten wie J.S. Bach in seiner F-Dur-Tokkata BWV 540. Abwechslung und gedankliche Kontraste, aber auch Spannung und das Gefühl für Steigerung

(i) Scheibe schreibt u.a. in seinem "Compendium Musices" (Ausz. Peter Benary, S. 75, § 8): "Der Componist muß, so wie der Poet, ein Geschickter Nachahmer der Natur seyn; und wie dieser ein allzu schwülstiges und hochtrabendes Wesen haßet, so muß auch der Componist in seinen Ausdrücken jederzeit auf ein nicht allzu schweres und in einander geworffenes Wesen denken, sondern die Natur in allen gleich zukommen sich bestreben..." Siehe auch Scheibe: Critischer Musikus, S. 890.

(ii) S. 98

kennzeichnen die freien Werke, was sich unter anderem auch damit erklären läßt, daß eben den freien Werken rhetorische Formelemente zugrunde liegen. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen der rhetorischen "Form" (Dispositio) und einer absolut-musikalischen Form (im Sinne der Formenlehre des 19. Jahrhunderts etwa) könnte man folgendermaßen beantworten: Die Dispositio ist nicht mit Prinzipien der rein musikalischen Formenlehre zu verwechseln; zwar stellt auch sie bestimmte Teile (Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio) auf, doch wird sie nie zu einem starren System, sondern kann sich in verschiedenen musikalischen "Formen" äußern. Sie stellt also eher die Antwort auf ein allgemein künstlerisch-psychologisches Bedürfnis dar, nämlich das Bedürfnis nach einer ästhetisch befriedigenden Entwicklung und nach der Auflösung einander entgegengesetzter Gedanken. Sie hat in e r s t e r Linie eine gehaltliche und nicht eine "formale" Funktion.<sup>166)</sup> Die Übertragung sämtlicher Redeteile der sprachlichen Rhetorik (Dispositio) auf die Musik ist darum nicht sosehr als eine Aneignung ursprünglich musikfremder Formelemente anzusehen. Vielmehr ist hier das deutliche Bestreben erkennbar, dem Aufbau und der Entwicklung musikalischer "Gedanken" in einer Komposition diejenige geistige Fundierung zu geben, die ihre Wirksamkeit in der Rhetorik seit der Zeit der Antike bewiesen hatte.<sup>(i)</sup> Man hat daher in dieser Übertragung die musikalisch-kompositorische Fruchtbarmachung der geistigen Dynamik zu sehen, wie sie sich in Kontrasten, Spannungsentwicklungen, Höhepunkten, Auflösungen, Bestätigungen u.a.m. äußert, wozu die Musik ebenso wie die Rede fähig sein kann, und womit sie ein ähnliches psychologisches Resultat erreichen kann.

(i) Daß z.B. die spätere Sonatenform sich einen derartig festen Platz in der Komposition verschafft hat, verdankt sie zweifellos einer solchen Fundierung, denn in der Sonatenform hat die Dispositio der Rhetorik ein besonders prägnantes musikalisches Abbild gefunden: oder, anders gesagt, die Sonatenform ist eine spezielle, aber besonders gelungene Manifestation der Dispositio.

Wenn Forkel schreibt, daß Bach "sich überhaupt nicht so wie seine Vorgänger bloß auf den reinen Satz an sich" einschränkt, sondern überall Rücksicht nimmt "auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklichen guten Composition, nemlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls" u.a.m. (siehe oben), so deutet dies daraufhin, daß Bach auf die Disposition des Werkes großen Wert legte. Seine Vertrautheit mit der sprachlichen und musikalischen Rhetorik hat in dieser Hinsicht ohne Zweifel zu einem solchen Dispositions-Bewußtsein bei Bach beigetragen. Damit soll nicht gesagt sein, daß Bach die Dispositio der sprachlichen Rhetorik rein theoretisch auf seine neuen Kompositionen übertrug, sondern vielmehr, daß der ästhetische Wert dieser Einteilung seiner eigenen künstlerischen Konzeption in hohem Maße entsprach. Die überwiegend intuitive Anwendung der musikalisch-rhetorischen Dispositio wird auch von Mattheson hervorgehoben. Er schreibt:<sup>167)</sup> "Es ist zwar den allerersten Componisten ebensowenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten, als den mit natürlichen Gaben versehenen ungelahrten Rednern, solchen sechs Stücken (Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio und Peroratio) genau zu folgen, ehe und bevor die Wolredenheit in eine förmliche Wissenschaft und Kunst gebracht worden. Es würde auch noch, bey aller Richtigkeit, oft sehr pedantisch herauskommen, wenn man sich ängstlich daran binden, und seine Arbeit allemahl nach dieser Schul-Schnur abmessen wollte. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß, bey fleißiger Untersuchung sowol guter Reden als guter Melodien, sich diese Theile, oder die meisten davon, in geschickter Folge wirklich darin antreffen lassen, obgleich manches mahl die Verfasser ehender auf ihren Tod, als auf solchen Leitfaden gedacht haben mögen, absonderlich die Musici. So gar in den allergeeinestn Gesprächen lehret uns die Natur selbst gewisse Tropos oder uneigentliche, verblühte Deutungen der Wörter, gewisse Argumente oder Gründen gebrauchen und in denselben eine gehörige Ordnung zu halten, unangesehen die Redende niemahls von einer rhetorischen Regel oder Figur das

geringste gehöret haben. Und eben aus diesem natürlichen Triebe des Verstandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen, sind endlich von sinnreichen Köpfen die Regeln entdeckt und angegeben worden. Mit der Music allein hat es nun noch bis hieher finster um diese Gegend ausgesehen; wir wollen aber hoffen, daß es sich nach und nach etwas ausklären werde, und unsern Beitrag dazu nicht sparen".

Wir möchten zunächst an Hand einiger freier Orgelwerke Bachs zeigen, daß die rhetorische Dispositio von Bach angewandt und sogar bewußt ausgewertet worden ist. Wir haben mit einer musikalisch-rhetorischen "Form" zu tun, die sich in ihren inhaltlichen Funktion mühelos verschiedenen Gestalten und Stilen fügen kann. In der Dispositio finden wir Gehalt und Form des Werkes untrennbar vereint.

Die Frage nach der Dispositio mag im ersten Augenblick beiläufig und für die Wiedergabe der Orgelwerke belanglos erscheinen, jedoch erweist sie sich bald als gerade in dieser Hinsicht von höchster Bedeutung. Denn die "musikalische Forminterpretation" wird, vor allem seit der "Orgelbewegung" unseres Jahrhunderts, als wesentlichster Ausgangspunkt für die Wiedergabe der Orgelwerke angesehen. Das Werk wird nämlich nach seiner "musikalischen Form" analysiert und ihr entsprechend auf verschiedene Orgelmanuals aufgeteilt; durch diese Aufteilung wird die "Form"<sup>(i)</sup> für die Zuhörer verdeutlicht. Abgesehen von der ästhetischen Fragwürdigkeit einer solchen "Verdeutlichung der musikalischen Form" mit Hilfe von Klangkontrasten ergibt sich die Frage, was man eigentlich als die Form in den Bachschen Orgelwerken ansehen kann? Wie verhalten sich die musikalisch-rhetorische Dispositio und die "musikalische Form" zueinander? Gehen wir aus von dem Standpunkt, daß die Dispositio sich immer in dem Gehalt des Werkes äußert, und umgekehrt, d.h. daß hier eine vollkommene Durchdringung vorliegt, so muß man fragen, ob eine Verdeutlichung der musikalischen Form<sup>(i)</sup> mit

(i) im Sinne der absolut-musikalischen Formenlehre

Hilfe von Klangkontrasten im Einklang steht mit dem Gehalt. Wir möchten dies an drei Orgelwerken, dem c-Moll-Präludium BWV 546, der g-Moll-Fantasie BWV 542 und der "dorischen" Tokkata BWV 538 prüfen.

In Präludium und Fuge in c BWV 546 haben wir, äußerlich gesehen, eine rein musikalische "Form", die Bach von Vivaldi (a-Moll Konzert für zwei Soloviolen, Streicher und b.c. Op. 3 Nr. 5, 1. Satz) übernommen hat. Beide zeigen einen Hauptsatz (A), der teilbar ist und dessen Teile mit den Nebensätzen (B) abwechseln:

BACH: Pr. u. Fuge c-Moll

		<u>BWV 546</u>
A1 T )	Takt	1 - 4
A2 T )	Haupt-	5 - 13
A3 T )	satz.	13 - 24
.....		
B T		25 - 49
A1 D	(dopp.Kp.)	49 - 52
B	(dopp.Kp.)	53 - 70
A2 D	(teilweise in dopp. Kp.)	70 - 78
B D		78 - 85
A3 S	(" " )	85 - 96
B S		97 - 119
.....		
A1 T )		120 - 123
A2 T )	Haupt-	124 - 132
A3 T )	satz.	132 - 144

VIVALDI: a-Moll-Konzert

		<u>(Siehe BWV 593)</u>
A1 T )	Takt	1 - 4
A2 T )	Haupt-	4 - 9
A3 T )	satz.	9 - 13
A4 T )		13 - 16
.....		
B T		16 - 22
A4 T		22 - 25
B T		25 - 30
A2 T		30 - 42
A1 Tp		42 - 48
C S		48 - 51
A1 S		51 - 55
C S		55 - 62
A3 T		62 - 65
B T		65 - 68
A1 T		68 - 71
C T		71 - 78
A2 T		78 - 83
A4 T		83 - 86
C T		86 - 90
A4 T		90 - 93

( C wurde aus A2 entwickelt )



Die Frage erhebt sich nun, ob man das c-Moll-Präludium Bachs ebenfalls wie das Konzert Vivaldis kleingliedrig auffassen soll und die verschiedenen kleingliedrigen Elemente (A1, B o.dgl.) mit Hilfe von klanglichen Kontrasten voneinander abheben soll, oder ob man diese Elemente vielmehr als Funktion eines größeren Formgebildes anzusehen hat. Um diese Frage befriedigend zu beantworten, sind die zwei Werke jeweils i) aus ihrem inneren Verlauf und ii) aus einem strukturellen Gesichtspunkt zu betrachten: Bei Vivaldi herrscht ein ausgeprägter Konzertstil vor, die kleingliedrigen Formelemente (A,B,C) sind nicht allein unterschiedlich, sondern sie sind auch mit strukturellen Mitteln (vor allem den Kadenzen) klar voneinander abgegrenzt. Darum kann Vivaldi dem Tutti die Hauptsatzteile (A) und den Soli die Nebensatzteile (B, C) übergeben. Bei der Übertragung dieses Konzertes für Orgel (BWV 593) wertet Bach dieses Werk Vivaldis ebenfalls als Konzertstil aus und teilt dem Hauptwerk alle A-, dem Oberwerk alle B-, dem HW + OW alle C-Teile zu.

Bei dem c-Moll-Präludium Bachs liegt die Sache anders. A- und B-Komponente gehen unmittelbar in einander über. Dem Prinzip der Verdeutlichung der rein musikalischen Form gemäß müßte beispielsweise der Takt 97, mit dem ein neuer Formteil einsetzt, durch einen Manualwechsel von Takt 96 getrennt werden. Dies wird u.a. von Hans Klotz auch gefordert.<sup>168)</sup> Die beiden Takte sind jedoch schon satztechnisch derartig mit einander verschmolzen, daß ihre Trennung aus harmonischen und spieltechnischen Gründen als widersinnig erscheinen muß.



Aber auch andere Stellen wie Takt 85 zeigen, wie eng A und B zusammengezogen sind:

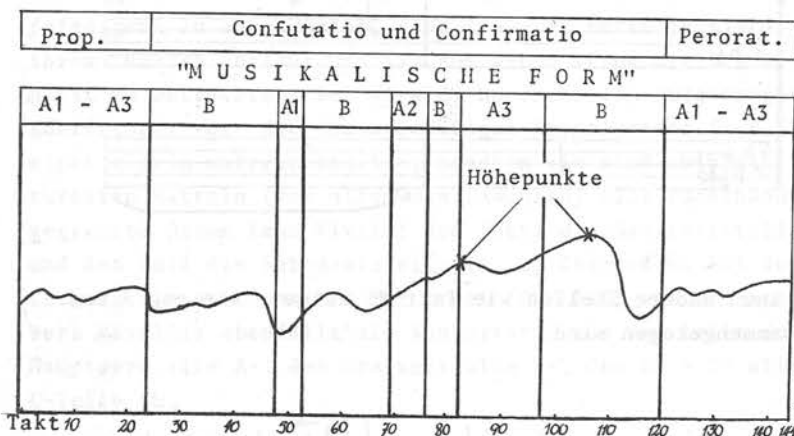


Versuchen wir, eine von satztechnischen, harmonischen und rhetorischen Gesichtspunkten orientierte Spannungslinie in diesem Werk aufzuzeichnen (siehe unten), fällt es auf, daß die eigentlichen Klimax-Stellen durch die sogenannten Nebensätze gebracht werden. Die Spannungslinie verläuft keineswegs terrassenartig, sondern zeigt große Wellen, die den formalen



Aufbau (in A- und B-Komponenten) rücksichtslos überschneiden. Das Werk entspricht dagegen in seinem Aufbau und Spannungsverlauf der rhetorischen Einteilung, nämlich a) Propositio, b) Confutatio und Confirmatio und c) Peroratio.

R H E T O R I S C H E F O R M :



Propositio: Wie bei der Mehrheit der freien Werke Bachs fehlt ein Exordium (= Einleitung), weil Bach in der Lage ist, entsprechend der Forderung Forkels, schon bei dem Einsatz "so kräftig zum Herzen des Zuhörers" zu reden, daß "er gleichsam mit Gewalt, nicht erst durch allmähliche Anlockungen zum Mitgefühl gezwungen wird" (siehe oben).<sup>(i)</sup> Auch ist hier von einer Narratio nicht die Rede, da sie sich mit der Propositio identifiziert.

Confutatio und Confirmatio: Die A- und B-Komponente stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander, fördern einander und führen zusammen zu dem Höhepunkt (Takt 105) (siehe auch die Spannungslinie). Dieser Höhepunkt wird durch rhetorische Mittel (vor allem die affekthaltige Gradatio-Figur) zustandegebracht.<sup>(ii)</sup> Dreimal tritt die Confirmatio auf als "Bekräftigung des Hauptsatzes in variiertes Weise" (siehe Mattheson) als A1, A2 und A3, teilweise mit Stimmvertauschung in doppelten Kontrapunkt.

(i) S. 64

(ii) s. später S. 103

Die Reprise führt als Peroratio zum Schluß hin. Auf den ersten Blick liegt hier eine scheinbare Diskrepanz vor: Ein Werk, das sich formal an das vivaldische Vorbild hält, aber dessen Gehalt eine solche formale Gliederung bei der Wiedergabe nicht erlaubt, sondern sich eher der rhetorischen Einteilung fügt.

Dennoch wird die oben skizzierte musikalische Form des Werkes nicht bedeutungslos, sondern die rhetorische Form als Verkörperung des Gehaltes hilft uns die musikalische Form und ihre Elemente richtig zu interpretieren. Die Form ist nämlich als eine Form in größerer Dimension aufzufassen, und die - uns vom Klassizismus her eingprägten - kleingliedrigen "Formelemente" sind nicht nach ihrer Gestalt, sondern nach ihrer Funktion im Dienste des Gehaltes zu beurteilen: Keine Zersplitterung des Werkes in Tutti- und Soli-Teile wie bei Vivaldi (wie sehr sie sich auch formal ähneln mögen), sondern eine große dreiteilige Form: Exposition - Ausführungsteil - Reprise (Propositio, Confutatio und Confirmatio, Peroratio). Eine Wiedergabe, die die innere Einheit und psychologische Entfaltung des Werkes hervorhebt, wird daher gefordert, nicht eine Wiedergabe als ein Spiel der Kontraste. Diese Schlußfolgerung bekräftigt aufs neue das, was schon früher<sup>(i)</sup> gesagt worden ist. Von diesem Standpunkt aus sollte dieses Werk mit einerlei Registrierung ohne Manualwechsel als "Klang-Rede" ausgeführt werden. Auf ähnliche Weise könnte eine Forderung nach großdimensionaler Form-Interpretation für die Deutung der Prädien in e-Moll (BWV 548), h-Moll (544) und Es-Dur (552)<sup>(ii)</sup> gestellt werden. Ohne dabei zu pedantisch zu werden, können wir als Kriterium für die Wiedergabe zugrundelegen: Es reicht nicht aus, die Wiedergabe dem "musikalischen Formschema" anzugleichen; sie kann vielmehr nur aus jener dem Gehalt entsprechenden Form heraus gestaltet werden. Die Wiedergabe hat also die Dispositio zu berücksichtigen.

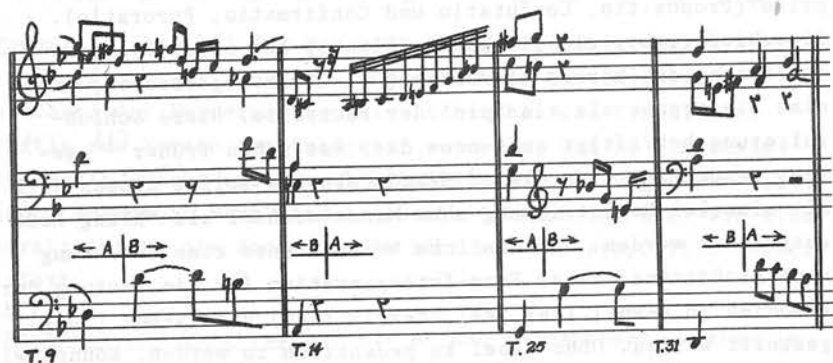
(i) S. 36-37

(ii) s. später S. 289

Daß die Wiedergabe der g-Moll-Fantasie (BWV 542) bei den verschiedenen Interpreten ziemlich gleich ist, erklärt sich daraus, daß die Formkomponenten verschiedene Charaktere darstellen, und daß sie sich strukturell voneinander abheben:

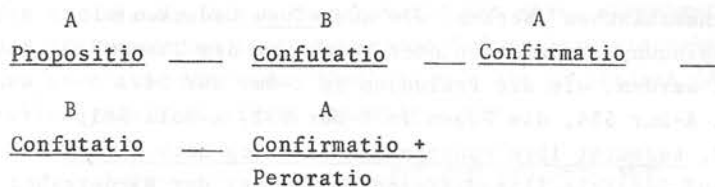
A (Takt 1-9), B (9-14), A (14-25), B (25-31), A (31-49)

A ist immer eine offene Form, zum Teil rezitativisch, halb tokkatenartig, mehr homophon und kühner modulierend als B; B ist als "Fugato" mehr geschlossen in der Form, stärker polyphon. Ihre unterschiedlichen Charaktere könnten auf verschiedenste Weise formuliert werden, z.B. als extrovertiert - introvertiert, episch - lyrisch, erzählend - kommentierend, u.a.m. Von der Rhetorik aus gesehen, hebt B sich in seiner Andersartigkeit stark von A ab als ein rhetorisches Noema (siehe "Noema" bei der Betrachtung der musikalischen "Decoratio"<sup>(i)</sup>) und erzielt so eine Affektwirkung. A und B sind strukturell durch entsprechende Kadenzen voneinander abgegrenzt:



Die Geschmeidigkeit der Dispositio, sich immer dem Gehalt zu fügen, kommt auch hier zum Ausdruck:

(i) S. 113, 116-120



Sehr stark werden die "Einwände" (B) jedesmal zurückgewiesen durch den eintretenden Teil A (Takt 14 und 31). Aber nicht nur die Fugato-Teile, sondern auch die Anhäufung von Dissonanzketten und ihre Auflösung steht im Dienst der Confutatio und Confirmatio (Takt 22-24, 37-39). Der Schlußakkord vereinigt in sich Peroratio und die endgültige Confirmatio. Auch hier sind Exordium und Narratio überflüssig. Weil in dieser Fantasie die verschiedenen Formkomponenten stark kontrastieren, ist ein Manualwechsel zwischen A und B angebracht, denn eine solche klangliche Aufteilung entspricht sowohl dem Gehalt als auch der Form. Vor allem die frühen unter dem Einfluß Buxtehudes, Lübecks, Bruhns' entstandenen Werke Bachs zeigen einen solchen kontrastierenden Aufbau. Ein Werk wie das Präludium in D-Dur (BWV 532) könnte folglich bei der Wiedergabe auf ähnliche Weise klanglich aufgeteilt werden.

Das aus der bisherigen Betrachtung entwickelte Kriterium der Wiedergabe können wir folgendermaßen zusammenfassen:

Die Wiedergabe sollte sich richten nach dem rhetorischen Aufbau des Werkes, unabhängig davon, ob dieser Aufbau sich zugleich mit einem musikalischen Formschema deckt oder nicht. Für den besonderen Fall, daß mehrere Themen oder Themenkomplexe aufeinander folgen, kann man sagen: Polythematik fordert nur dann eine klangliche Differenzierung (durch Manualwechsel oder Umregistrierung), wenn eine derartige Aufspaltung gehaltlich bedingt und gleichzeitig strukturell gesichert ist. Ähnliches gilt auch für solche Werke, bei denen zwar keine neuen Themen auftreten, aber deren thematische Einkleidung sich dauernd verändert: Ostinato- und Variationsgattungen (Passacaglia BWV 582, die "Canonischen Veränderungen" 769, die Choralpartiten 766-768).

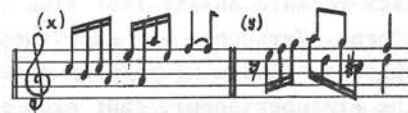
Bei "monothematischen" Werken, die aus einem Gedanken (mittels Fortspinnung, Modulation oder Umkehrung des Themas) entwickelt werden, wie die Präludien in C-Dur BWV 547, G-Dur 541, A-Dur 536, die Fugen in D-Dur 532, a-Moll 543, g-Moll 542, bedeutet ihre Monothematik an sich noch keinen Verzicht auf jegliche Klangdifferenzierung bei der Wiedergabe: das könnte nur aus dem inneren Verlauf und dem strukturellen Zusammenhang entnommen werden, und nicht einseitig nach irgendeinem Formschema (nach "Durchführungen" oder dem Modulationssystem). Für die eben genannten Werke erscheint jeder Manualwechsel wohl überflüssig. Es könnten aber bei den monothematischen Werken bestimmte sofortige Wiederholungen von Motiven, 'Phrasen', "Perioden" oder noch größeren Abschnitten auf variierte oder unvariierte Weise in dem gleichen tonalen Bereich folgen, deren klangliche Aufteilung auf zwei Manuale (als Dialog) nicht nur sinnvoll ist, sondern auch untermauert ist, wie bei der sogenannten "dorischen" Tokkata BWV 538. An der "dorischen" Tokkata BWV 538<sup>(i)</sup> könnte das oben formulierte Kriterium der Wiedergabe zunächst geprüft werden, da sie das einzige Werk Bachs ist, dessen klangliche Wiedergabe uns - im Hinblick auf den Manualwechsel - von Bach selbst überliefert worden ist. Das entscheidende bei dem Werk ist nicht die besondere klangliche Aufteilung selbst, sondern das Prinzip der Aufteilung. Es gibt rein formal gesehen kein analog aufgebautes Werk bei Bach, so daß die "dorische" Tokkata nicht buchstäblich als Muster für den Manualwechsel zu verwerten ist. Aber das Prinzip des von Bach vorgezeichneten Manualwechsels entspricht genau dem von uns schon formulierten Grundsatz: Bach richtet seine Wiedergabe nach dem Gehalt und rhetorischen Aufbau, nicht nach einer rein musikalischen Form des Werkes. Weil die von Bach vorgeschriebene Wiedergabe der Dispositio, d.h. einer geschmeidigen "Form", entspricht, erhält das Wiedergabeprinzip umfassendere, über die "dorische" Tokkata hinausreichende Bedeutung. Wollten wir die Tokkata (ohne dabei Bachs Angaben zu beachten) allein nach einer rein "musikalischen Form" interpretieren, so hätten wir folgende Feststellungen zu treffen:

(i) vgl. hierzu Notenanhang, S. 390 ff.

Sie erscheint als ein monothematisches Werk, aufgebaut auf dem italienischen Concerto grosso-Prinzip mit wiederholenden oder alternierenden Abschnitten. Die Hauptsätze (A) setzen jedesmal streng thematisch ein,



und zwar formal nach dem üblichen Modulationsschema Tonika - Dominante - Subdominante - Tonika auf den Takten 1, 25, 47 und 81. Die Nebensätze (B) übernehmen die Wiederholungen des Hauptsatzes in variierte Weise (T. 13-25) oder setzen ein mit einem aus dem Hauptthema A entwickelten Gedanken (x), dem bald ein zweiter (y) folgt (37, 43/66, 73):



Zur plastischen Wiedergabe dieser "Form" wären alle Hauptsätze (A) dem Hauptwerk (Tutti), die Nebensätze dem Oberwerk (Soli) zu übergeben. Wären uns Bachs Manualwechselangaben nicht überliefert, so würde zweifellos ein "formorientierter" Interpret nach diesem Prinzip verfahren. So berechtigt eine solche formale Aufteilung in "Haupt"- und "Nebensätze" erscheinen mag - wir würden dennoch, ähnlich wie bei dem c-Moll-Präludium BWV 546 (siehe oben), bald auf Manualwechselschwierigkeiten oder spieltechnische Probleme stoßen, da die strukturelle Fundierung des Übergangs öfters fehlt und der Kadenzverlauf gewaltsam gesprengt würde, wie die Takte 47, 66 und 81 und die Stimmkreuzungen (T. 78 - 81) zeigen:



The image shows a musical score for three measures, labeled T. 47, T. 66, and T. 91. The score is written in treble and bass clefs. Above the first measure, there is a bracket labeled 'B/A'. Above the second measure, there is a bracket labeled 'A/B'. Above the third measure, there is a bracket labeled '←B A→'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Der rein musikalisch-formale Ansatz läßt sich offenbar nicht ohne Zwang durchführen. Versuchen wir eine rhetorische Gliederung in der Tokkata zu finden, (wiederum ohne dabei Bachs Manualwechselangabe einzubeziehen), läßt sich sofort der rhetorische Aufbau: Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio und Confirmatio, Peroratio, (den wir etwas später ausführlich beschreiben werden) erkennen. Einige weitere Erscheinungen, wie i) die sofortige Wiederholung des Hauptsatzes oder bestimmter Hauptsatzelemente im gleichen tonalen Raum, in gleicher oder variiertes Gestalt, zusammen mit ii) ihrer Abgrenzung durch Kadenzbildungen und Pausen (T. 13, 20, 25, 29, 37, 43, 67, 73 + T. 31-33, 38-41, 43-45, 67-71, 74-80) und iii) Stimmkreuzungen (T. 78-81), führen zu der Erkenntnis, daß Bach nicht nur der rhetorischen Einteilung im allgemeinen folgte, sondern seine Klangrede in die Gestalt eines lebhaften Dialogs kleidet. Die musikalische Rede wird nicht allein von einem Rhetor, der selbst die möglichen - und für die Bekräftigung seiner Gedanken erforderlichen - Gegenargumente vorführt und entkräftet, vorgetragen, sondern das Für und Wider wird anschaulich von einem Hauptredner und seinem Gesprächspartner vorgeführt.

Dabei werden vertraute Mittel der Dialektik<sup>(i)</sup> angewandt, wie

1) die Wiederholung eines Gedankens als Reflexion auf das eben gesagte, als Bejahung, aber auch als Bezweifelung und Nachspotten; die Wiederholung mit Nachdruck, die Wiederholung in gedrängter Form als Zusammenfassung, in unvollständiger Form als Spezifizierung oder Zitat,<sup>(ii)</sup> in erweiterter Form als Verallgemeinerung, in zergliederter Form als Analyse. Als musikalisch-rhetorische Figuren sind sie unter den Namen Anaphora, Palilogia, Epistrophe (als einfache Wiederholung), Epanalepsis oder Epanadiplosis (= nachdrückliche Wiederholung), Mimesis (Wiederholung in anderer Tonlage als Nachspotten),<sup>(iii)</sup> Polyptoton (eine verschieden geartete Wiederholung), Paronomasia (erweiterte Wiederholung), Distributio (Zergliederung)<sup>(iv)</sup> bekannt (siehe spätere Andeutung).<sup>(v)</sup>

Johann Mattheson bemerkt hierzu (Der vollkommene Capellmeister, II. Theil, 14. Capitel, § 46): "Was ist wol gebräuchlicher, als die Anaphora in der melodischen Setz-Kunst, wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächsten Clauseln wiederholet wird, und eine relationem oder

- (i) NB. Rhetorik, Logik (=Dialektik) und Grammatik, die auch Musik und Poetik einschließen, sind zu Bachs Zeit Pflichtfächer bei der Bildung gewesen. Siehe spätere Andeutung S. 184-187
- (ii) Das Zitat (= Wiederholung in unvollständiger Form) hat für Mattheson als "loco testimoniorum" auch die Bedeutung eines "Allegatums" und wird, zusammen mit dem "Widerschlag" und der "Umkehrung", als nützliche "dialectischen" Loci (Vollkommene Capelm. S. 123) für die Erfindung empfohlen.
- (iii) Die Wiederholung eines Satzes "in andre Höhe oder Tiefe" heißt bei Mattheson "Widerschlag" oder "repercussio" (a.a.O., S. 124, 125).
- (iv) Joh. Adolf Scheibe (Critischer Musikus, S. 692 - 693) schreibt über die Zergliederung: "Diese geschieht, wenn man einen Hauptsatz eines Stückes auf solche Art ausführt, daß man sich bey jedem Theile desselben nach einander besonders aufhält .... Ueberhaupt aber muß diese Figur dazu dienen, den Verstand nachdrücklicher zu machen, und die Zuhörer gleichsam zu überzeugen".
- (v) S. 102-104, 113



Beziehung macht. Die Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyphton .... haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Ton-Kunst entlehnet; denn sie sind lauter repetitiones vocum, Wiederholungen der Wörter, die auf verschiedene Weise angebracht werden".

2) Unentbehrlich für die Kunst der Gesprächsführung ist die Antithese: als rhetorische Figur ("Antitheton", d.h. "Ausdruck des Gegensatzes) verwendet sie besonders die Umkehrung oder "eversio" (Mattheson, Capelm. S. 124). Sie dient für Mattheson auch als Erfindungsquelle, nämlich als "locus oppositorum" (a.a.O., S. 131). Zur Umkehrung oder Verkehrung rechnet Mattheson auch die "Verwechslung", oder "evolutio" (= doppelter Kontrapunkt) (a.a.O., S. 124, 417-418).<sup>(i)</sup>

Über dem Dialog schreibt u.a. Michael Praetorius (Syntagma Musicum III 1619, S. 16): "Was Dialogi seyn / ist einem jeden bekannt: Dann Dialogus heist ein Gespräch / als wenn einer dem andern uff beschene Frage antwortet / und eins umbs ander gleich per Choros umbgewechselt wird. Inmassen dann auch hierher die Echo referiret werden können". Die sprachliche Rhetorik kennt den Dialog zusätzlich als Figur, nämlich den "Dialogismus". In diesem Zusammenhang bemerkte Mattheson: "Daß auch die Orgeln mit verschiedenen Klavieren auf gewisse Weise solche Gespräche (Dialogi) halten, ist eine recht artige Anmerkung im Waltherischen Wörterbuche."<sup>(ii)</sup> Es gibt uns solche Vorstellung einen neuen Beweis, daß die Klangrede auch auf Instrumenten

(i) s. auch spätere Andeutung S. 102

(ii) J. G. Walther (Lexikon S. 204): 'Dialogi, von 'dissero', ich unterrede; ist eine Composition wenigstens von zwey Stimmen, oder so viel Instrumenten, so wechselsweise sich hören lassen .... Die Organisten imitiren dergleichen Umwechslungen auch auf den Orgeln, wenn sie mehr als ein Clavier haben".

zu Hause gehört und sehr vernehmlich gemacht werden kann" (a.a.O., 13. Kap. § 61). In seiner "Critica Musica", (1722), I., S. 199 schreibt Mattheson: "Aber / ob gleich bey Instrumental-Sachen keine eigentliche Worte zu finden sind; so muß dennoch eine Expression / eine gewisse Ausdrückung / ein vernünftiger Inhalt / auch in den freyesten und ungebundensten Concerten stecken / so / daß sie immer etwas sagen / und auch Worte sprechen". Über den Dialogismus und seine musikgeschichtliche Entwicklung werden wir später mehr ausführlich zu sprechen kommen.<sup>(i)</sup>

Wir verfolgen zunächst den Aufbau des Werkes:

Exordium - Narratio - Propositio: Die Tokkata setzt unmittelbar mit dem energischen, sich selbst fördernden und sich zu dem Hauptgedanken ausdehnenden Hauptmotiv (Fig. x) ein:



Jedoch dienen die ersten vier Takte gleichsam als Exordium und Narratio: Der Einstimmige Einsatz und die später zweistimmige Entwicklung des Motivs, manualiter geführt, dienen zugleich als "Ermunterung der Zuhörer zur Aufmerksamkeit" und zur Andeutung der "Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages". Von Takt 5 bis 13 wiederholt und entwickelt der Hauptredner A die schon angedeutete These auf kräftige Weise (Pedaleintritt + Fünfstimmigkeit) und mit neuem Nachdruck (das neue akkordische Begleitmotiv (y) als "Emphasis"<sup>(ii)</sup>):

(i) s. S. 178-183

(ii) Für "Emphasis": s. S. 102, 123



Wir haben hier nicht allein mit einer nachdrücklichen Wiederholung (Epanalepsis) zu tun, sondern mit einer Wiederholung "mit einigem Zusatz, der noch einen besonderen Nachdruck verursacht" (= Paronomasia). Seine Ausführung wird in einer Kadenz (Tonika) beschlossen.

Confutatio und Confirmatio (T. 13 bis 94):

Sein Gegensprecher B ergreift nun das Wort (T. 13-20). Er schließt sich unmittelbar bei dem vorhergehenden Schlußwort (= Schlußton) an, und führt von da an auf "geschickte" Weise (mit der absteigenden Tonleiter) zu dem Kerngedanken (= x) zurück. Nachdem er ihn angeschnitten und (in dem oberen Oktave) wiederholt hat, versucht er nun die formulierte These zu untergraben: Er stellt sie zuerst "auf den Kopf" (y mit vertauschten Stimmen bei den Takten 15 bis 17), als Gegensatz ("Evolutio" bei Mattheson),



und verallgemeinert sie dann (Erweiterung von y, T. 18-20 = ebenfalls eine Paronomasia, auf der gleichen harmonischen Grundlage als T. 11 und 12):



Er schließt ebenfalls in der Tonika.

Die Erwiderung des A, die funktionell dem Begriff "Replica" bei Johann Walther <sup>169)</sup> entspricht (T. 20-25), besteht darin, daß er die Verallgemeinerung zitiert und mit einer jeweiligen Wiederholung in einer anderen Stimmlage (= Mimesis) nachspottet:



Er schließ in der Dominante.

B greift zunächst den Einführungsgedanken (T. 1-5) an: Er dreht ihn ebenfalls um (Stimmvertauschung T. 25-29).

A antwortet durch eine Darbietung dieses Gedankens in der Grundgestalt, aber in variiert Weise (= Confirmatio), T. 29 ff. Wenn er aber versucht seiner These besonderen Nachdruck zu verleihen (Fig. y), erhebt B Einspruch (mit einem

rhet. "Antitheton" als Ausdruck des Gegensatzes): Die Wiederholung von (y) in der tieferen Stimmlage und in entgegengesetzter Richtung, T. 31-33.

Ein lebhaftes Hin und Her entsteht, doch A beharrt bei seiner Behauptung und beschließt den Satz in der Dominante (T. 36). Aus diesem Satz zitiert B zunächst (T. 37 ff) einen Ausschnitt (= q, aus den Takten 34, 35),

und interpretiert ihn auf eigene Weise ("Allegatum" bei Mattheson),<sup>(i)</sup> worauf A mehrmals Einspruch erhebt (Wiederholung in tiefer Stimmlage):

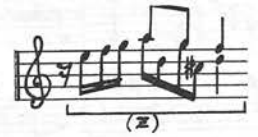
(i) s. oben S. 81

B setzt sich jedoch durch und beschließt den Satz, ebenfalls in der Dominante (T. 42-43), und zwar mit dem gleichen "Schlußwort" (= Kadenz) wie A (in T. 36)

Diese Figur, die eine solche Wiederholung einer Schlußwendung am Ende anderer Perioden darstellt, heißt Epistrophe.<sup>(i)</sup> Sie könnte hier auch die Bedeutung einer Mimesis haben (= Nachspotten).

(i) s. u.a. Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*, S. 696 - 697; Joh. Nic. Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. I, S. 57 § 115.

Aus dem Motiv (x) wird von A ein neuer Gesichtspunkt (das Motiv (z) ) entwickelt T. 43,



dem nur einmal (T. 44) von B entgegengetreten wird. A führt ihn weiter und bringt anschließend (T. 47 ff.) die Hauptthese (siehe T. 5-13) wieder (in der Underdominante); Er unterteilt und analysiert sie (motivische Aufspaltung),



beleuchtet sie von anderen Seiten, erweitert und variiert sie (Modulationen, Fortspinnung, Stimmvertauschungen), d.h. er bringt eine erneute Confirmatio. Bei seinem Versuch, auf die schon diskutierte, von B gebrachte Behauptung (= q) noch einmal einzugehen (T. 66), reagiert B unmittelbar darauf und tritt ein zweites Mal (entsprechend T. 37-43) siegreich aus der Diskussion hervor (Tonika-Abschluß). A fällt nun auf seinen anderen, schon angeschnittenen Gesichtspunkt (= z, siehe T. 43) zurück, wobei er allerdings diesmal auf heftigeren Widerstand stößt: Zweimal wird er von B angefochten und dann (T. 78) sogar in der Rede unterbrochen:



Die Diskussion wird heftig: Beide Redner sprechen gleichzeitig,

A bei seinem Gesichtspunkt verharrend (z)



während B leidenschaftlich und ununterbrochen seine eigene, von z abweichende Interpretation vertritt (Antitheton).



Dies führt zu einer Klimax (Verbindung von Hyperbaton, (i) Gradatio<sup>(ii)</sup> und Congeries, (iii) entsprechend der jeweiligen Oktavversetzung des Motivs und dem Aufsteigen der zwei Stimmen),



(i) Hyperbaton: s. Decoratio, S. 103  
(ii) Gradatio: s. S. 103  
(iii) Congeries: s. S. 113



wobei A seinen Satz zu Ende führt und prompt zu der Hauptthese zurückkehrt (= Confirmatio, T. 81 ff), bevor B seinen Satz beenden kann! :

Bis zum Schluß bietet A eine leidenschaftliche Bekräftigung seiner Ausführung. Er läßt nicht nach, den Streitpunkt (z) anzuziehen (zweistimmig, in parallelen Sexten geführtes Motiv  $\text{z}$ ), T. 88 ff.) und zu einer neuen Steigerung zu führen (parallel geführte, aufsteigende Manualstimmen gegenüber einer, mit dem gleichen Motiv sich in die Tiefe senkenden Pedalpartie, T.90). Dieses Spannungsniveau wird nicht damit verlassen, sondern mit intensiven Mitteln (Motiv-Spaltung und -Wiederholung, Anwachsen zur Siebenstimmigkeit) zum Höhepunkt (T. 94) gesteigert, auf dem erstmals der D-Dur-Akkord strahlend hervortritt. (Siehe spätere Bemerkung über D-Dur)<sup>(i)</sup>

Peroratio (T. 94-99): Des Erfolge sicher, beschließt A seine Rede (= Coda: Orgelpunkt im Pedal mit eindringlichen, akkordisch begleiteten Motivwiederholungen im Manual).

In keinem zweiten Werk Bachs gibt es eine derartig vollendete Angleichung an die Rede, wie in der "Dorischen Tokkata". Daß wir es hier mit keinem Werk aus der Weimarer Zeit, sondern mit einem aus der reiferen Leipziger Periode zu tun haben, ergibt sich von selbst. Die Vermutung liegt nahe, daß Bach angeregt

(i) S. 133, 138

durch seine Bekanntschaft mit Birnbaum und die daraus resultierenden (bezeugten) Gesprächen über die Ähnlichkeiten der beiden Künste, sich mit der formalen Seite der Rhetorik und mit der Logik noch stärker beschäftigt hat, und daß dieses Werk das Resultat dieser Anregung sein könnte. (Ob die Kritik Scheibes im Mai 1737 ein weiteres Stimulans war, oder ob sie erst nach der Entstehung dieses Werkes geäußert wurde, muß vorläufig eine offene Frage bleiben). Jedenfalls paßt die formale Angleichung des musikalischen Werkes an die Rhetorik, auf eine derartig konsequente Weise wie hier, historisch gesehen, eher zu den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, (d.h. ungefähr zwischen dem Erscheinen des Lexikons von Johann Walther und des "Vollkommenen Kapellmeisters" Matthesons), als zu einer viel früheren Periode - wie wir noch später zeigen werden.<sup>(i)</sup> Man spürt eindeutig in der "dorischen" Tokkata Bachs "vollkommene" Kenntnis und "geschickte" Anwendung von den "Theilen und Vortheilen, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst gemein hat" (Birnbaum im Jahre 1739). Ihre besondere Überzeugungskraft verdankt die "dorische" Tokkata der glücklichen Entsprechung von Elaboratio und Decoratio: Die Form wächst sozusagen aus den Figuren heraus und umgekehrt - ein weiteres Zeichen, daß das Werk jedenfalls nach 1720 entstanden sein muß.<sup>(ii)</sup> Sowohl aus Birnbaums Zeugnis als auch aus dem Werk selbst wird klar, daß Bach diese Mittel absichtlich und mit größter Sorgfalt angewandt hat; die Verbindung von Dispositio und Dialog spricht umsomehr dafür.

Es muß an dieser Stelle ausdrücklich betont werden, daß wir mit unserer Interpretation der "dorischen" Tokkata an Hand rhetorischer Begriffe nicht etwa außermusikalische, szenenhafte Elemente in Bachs Werk hineindeuten wollen. Es soll vielmehr hiermit gezeigt werden, daß Bachs rein musikalische Gedanken sich gerade in diesem Werk in bemerkenswerter Analogie zu den Gesetzen der Rhetorik und Dialektik entfalten.

(i) s. S. 178-179

(ii) s. Tabelle S. 190

"Er sah die Musik völlig als eine Sprache,...<sup>170)</sup> seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft miteinander unterredeten",<sup>171)</sup> berichtet Forkel über Bach. Bachs Manualwechsellangabe bringt diese Diskussion, den instrumentalen Dialogismus (Walther, Mattheson), glänzend zum Vorschein. Eine Wiedergabe auf drei Manualen, mit den "Nebensätzen" oder "Episoden" auf dem zweiten und dritten Manual gespielt, (wie Keller und Klotz u.a. vorschlagen),<sup>172)</sup> steuert darum ganz an dem Wesentlichen dieses Werkes vorbei.<sup>(i)</sup> Es scheint in diesem Zusammenhang zunächst fruchtbar, an Hand der "dorischen" Tokkata Bachs eigene Angabe manualwechsellmäßig mit den zwei verbreiteten Interpretationsprinzipien zu vergleichen, nämlich 1) dem Manualwechsel nach der musikalischen Form,<sup>(ii)</sup> 2) dem Manualwechsel nach dem Manualiter/Pedaliter-Prinzip, d.h. nach dem Prinzip der An- oder Abwesenheit des Pedals. Um den Vergleich sinnvoll zu gestalten, verwenden wir wie Bach OW/RP<sup>(iii)</sup> statt HW/OW:

a) Nach der "mus. Form":				b) Nach dem rhet. Aufbau (= Bachs Angabe)				c) Nach dem Pedal:			
T	M	M	M	T	M	R	A	M	T	P	M
A	O	A	A	A	O	H	U	A	A	E	A
K	D	F	N	K	D	E	F	N	K	D	N
T	U	O	U	T	U	T.	B	U	T	A	U
	L	R	A		L	A		A		L	A
	A	M	L		A	U		L		(+)	L
	T.	W.			T.			W.		(-)	W.
1-13	T	A	OW	1-13	T	Exo/Na/Prop.		OW	1-5	-	RP
13-25	T	B	RP	13-20	T	Confutatio		RP	5-13	+	OW
				20-25	T	Confirmatio		OW	13-20	-	RP
25-37	D	A	OW	25-29	D	Confutatio		RP	20-25	+	OW
				29-37	D	Confm/Conft		OW (:RP)	25-29	-	RP
37-47	D	B	RP	37-43	D	Confutatio		RP (:OW)	29-37	+	OW
				43-47	D	Confm/Conft		OW (:RP)	37-43	-	RP
47-66	S	A	OW	47-67	S	Confirmatio		OW -	43-66	+	OW
66-81	T	B	RP						66-73	-	RP
				67-73	T	Confutatio		RP (:OW)			
				73-81	T	Confm/Conft		OW (:RP)	73-99	+	OW
81-99	T	A	OW	81-94	T	Confirmatio		OW -			
				94-99	T	Peroratio		OW -			

(i) Für eine weitere Betrachtung, s.S. 179-183  
(ii) s. oben S. 79-80  
(iii) "Positiv" dürfte ebenso "Brustpositiv" bedeuten.

Einige zusammenfassende Bemerkungen:

1) Der Vergleich beweist eindeutig, daß Bach seine Wiedergabe weder willkürlich, noch nach musikalischen Formprinzipien, noch nach dem Manualiter/Pedaliter-Prinzip gestaltet. Statt dessen fordert er eine Wiedergabe, die dem Wesen des Werkes d.h. seiner rhetorischen Herkunft, seinem Charakter und seinem Aufbau entspricht. Darum befriedigt die von Bach vorgeschriebene Art der Wiedergabe den Hörer in sowohl rationaler als auch irrationaler Hinsicht. Trotz der auffällig zahlreichen Manualwechsel wird sie allgemein akzeptiert und gepflegt.

2) Es fällt auf, daß Bachs Manualwechsel - im Gegensatz zu den an der "Form" orientierten Interpretationen - immer strukturell untermauert sind.

3) Ein Vergleich von den drei Interpretationsmöglichkeiten stellt heraus, daß sie an bestimmten Punkten übereinstimmen können (T. 13, 37 u.a.). Die nach dem Pedalgebrauch orientierte Interpretation (c) steht jedoch der Angabe Bachs viel näher als die "Forminterpretation" (a). Eine genaue Betrachtung führt zu dem Ergebnis, daß (die ersten vier Takte ausgenommen) die Oberwerk-Teile (OW und OW:RP) den Pedaliter-, die Rückpositiv-Teile (RP und RP:OW) den Manualiter-Abschnitten entsprechen. Hieraus ist zu schließen, daß, trotz des (der Hörbarkeit wegen) erforderlichen dynamischen Ausgleiches der Manuale, das Oberwerk Tutti-artig hervorgehoben wird.

4) Wie bei dem c-Moll-Präludium BWV 546<sup>(i)</sup> erhebt sich die Frage nach dem Verhältnis der musikalischen Form zum rhetorischen Aufbau. Es gibt zwei Auffassungsmöglichkeiten:

i) Bach geht von einer schon vorgebildeten musikalischen Form aus, ordnet ihr jedoch ein andersartiges, nicht mit ihr zu identifizierendes System über, so daß hier zwei sich überlagernde "Form"-Welten vorhanden sind. Oder:

(i) vgl. S. 75

ii) (die vielleicht richtigere Auffassung): Bachs musikalische Formwelt deckt sich in Wirklichkeit mit dem rhetorischen Aufbau, aber er faßt eben den Begriff der "musikalischen Form" nicht in unserem - vom Klassizismus her geprägten - Sinne auf. Bei ihm können kontrastierende Themen synthetische Bedeutung erhalten (c-Moll-Präl. 546), oder ein und dasselbe Thema kann sich im Verlauf eines Werkes in kleinere, kontrastreich angewandte Motive zerteilen. Bach hat mit der Tokkata wie aus der Bemerkung 3) oben zu schließen ist, im Grunde genommen doch bei Vivaldi angeknüpft und das Tutti-Soli-System (entsprechend Pedaliter-Manualiter) übernommen und als Dialog weiter ausgewertet. Aber - und das ist das entscheidende - die uns geläufigen musikalischen Formbegriffe haben für Bachs Werk weniger eine absolut-formale als vielmehr eine funktionelle Bedeutung. Anfang und Ende seiner Themen sind oft fließend; sie sind nicht immer voneinander zu trennen und für bestimmte Klanggruppen (bzw. Manuale) zu reservieren. Der Modulationsplan bedarf nicht ohne weiteres einer zusätzlichen Hervorhebung durch Klangkontraste. Das schon formulierte Kriterium<sup>(i)</sup> scheint seine Berechtigung zu haben: Die Wiedergabe könnte sich dann auch stets am musikalischen Gehalt ausrichten. Der Gehalt wird (wie die bisherige Betrachtung der Dispositio schon zeigte) jedoch nicht intuitiv gestaltet, sondern nach festen, durch die musikalische Rhetorik vermittelten Regeln. Um den Gehalt zu erfassen, bedarf es einer Betrachtung jener die Dispositio zustandebringenden Mittel, nämlich der Decoratio, oder musikalisch-rhetorischer Figuren.

Bevor wir die Dispositio verlassen, könnte noch auf einige aufschlußreiche Beispiele hingewiesen werden, in denen Bach seine Zuhörer a) mittels eines Exordiums "vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert", b) mit einer Peroratio auf besondere Art, nämlich quasi-"ex abrupto" verläßt: a) i. das Präludium in C-Dur BWV 545: Vergleicht man es mit einer früheren Variante 545a, so fällt auf, daß Bach dem Werk in der späteren Fassung mit der Zufügung von je drei Takten am Anfang und am

(i) S. 75, 77

Ende einen Prolog und einen Epilog als Rahmen gegeben hat. Der Anfang des eigentlichen Themas in T. 4 wird dadurch vorbereitet und gleichsam kunstvoll verschleiert, so daß die Zuhörer unmerklich in das eigentliche Geschehen eingeführt werden; ii. das Präludium in C-Dur BWV 531; iii. das a-Moll-Präludium 543 mit seiner langsam wachsenden Spannung bietet ein lang ausgezogenes Exordium (oder "Präludium" im originalen, buchstäblichen Sinne) für die Fuge, ebenso iv. das g-Moll-Präludium 535.

b) Bach bereitet den Schluß des Werkes immer frühzeitig vor. Von einem unerwarteten Abbruch eines Werkes kann darum eigentlich nicht die Rede sein. Dennoch neigt er dazu, seine Hörer am Ende auf überraschende Weise - und mit affekthafter Wirkung - zu verlassen: Durch die Verkürzung des Schlußakkordes oder, rhetorisch ausgedrückt, die Beschließung der Rede mit einem Ausruf (Exclamatio) statt eines Punktes. Einige Beispiele aus den freien Werken: d-Moll-Triosonate BWV 527 (1. und 3. Satz), C-Dur-Triosonate 529 (1. Satz), D-Dur-Fuge 532, A-Dur-Fuge 536, F-Dur-Tokkata 540, G-Dur-Präludium 541, h-Moll-Präludium 544, C-Dur-Präludium 545, C-Dur-Präludium 547, C-Dur-Fuge 547, C-Dur-Fuge 564.

3) Die musikalische Decoratio: Wie schon angedeutet,<sup>(i)</sup> bedeutet die Decoratio bei der Rhetorik die Einkleidung der schon - mit Hilfe der Inventio - erfundenen und - mittels der Dispositio - geordneten Klangrede, und zwar auf eine sich von dem sachlichen Vortrag unterscheidende Weise: In affekthafter Einkleidung der Sprache sind die Zuhörer zu überzeugen und mitzureißen. Die musikalische Decoratio hat die gleiche Aufgabe, nur ist sie, aus kompositorischem Gesichtspunkt gesehen, schon mit der musikalischen Inventio identisch.<sup>(ii)</sup> Es ist schon darauf hingewiesen,<sup>(iii)</sup> daß das Verzierungs-wesen der Rhetorik (= Decoratio) schon gegen Mitte des 16. Jahrhunderts auf die

(i) S. 58-59

(ii) S. 60-61

(iii) S. 57



Musik übertragen wurde, das zu der weit verzweigten<sup>(i)</sup> und durchgebildeten Figurenlehre des 17. Jahrhunderts führte. Die musikalische Figurenlehre ist bei allen Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts anzutreffen. Wie die rhetorische Figur hat auch die musikalische die Eigenschaft, von der einfachen Ausdrucksweise abzuweichen und die musikalische Rede zu "schmücken" - nicht als bloßer "Zierat", sondern, in ihrer Andersartigkeit sowohl Leidenschaften zu erregen als zu stillen.

Von Burmeister ausgehend ("Musica Poetica", 1606) über Kircher ("Musurgia", Lib. V, 1650) bis Forkel am Ende des 18. Jahrhunderts läßt sich eine gleichmäßige Linie in der Auffassung der musikalischen Figuren feststellen, die mehr und mehr den poetisch-leidenschaftlichen Gehalt der Figuren betont.<sup>173)</sup> Da die Rhetorik ihrerseits die Figuren hauptsächlich als affektgeboren deutet, läßt sich dementsprechend ein immer engerer Zusammenhang zwischen der Musik und der Rhetorik in diesem Punkte feststellen.<sup>174)</sup>

Neben den aus der Rhetorik übertragenen Figuren, entstanden auch eine Anzahl rein musikalischer Figuren, die sich weder dem Namen nach noch funktionell mit den rhetorischen Figuren in Beziehung bringen lassen, wie u.a. Circulatio, Consonantii improprii, Fauxbourdon, Fuga, Sexta superflua. Weiter gibt es eine Fülle von rhetorischen Figuren, die sich nicht auf die Musik übertragen lassen, (wie Anastrophe, Comparatio, Gnome, Hendiadis, Partitio, u.a.m.), und andere, die mit musikalischen Figuren namensgleich, aber funktionell verschieden sind (wie u.a. Hyperbole, Syncope und Epanalepsis). Von mehr als 160 Figuren rechnet Unger 36 zu den rein musikalischen, 46 zu den namensgleichen und bedeutungsgleichen Figuren.<sup>175)</sup> Es gibt demnach also 82 musikalisch-rhetorische Figuren. Diese Zahl musikalisch-rhetorischer Figuren ist nach Unger ihrer Art und

(i) Johann Beer spricht später (1719) in seinen "Musicalischen Discursen" (Vorrede) von der "fast unermeßlichen" Zahl der rhetorischen Figuren.

Funktion nach in drei Gruppen zu gliedern:<sup>176)</sup>

1) Solche, die uns als rein musikalische Bildungen entgegenreten, die keinen Anspruch machen auf Wortausdeutung oder Affektdarstellungen. Sie heißen bei Nucius und Kircher "Figurae principales", bei Vogt "Figurae simplices". Unger bezeichnet sie in Analogie zur Rhetorik als die "grammatischen" Figuren (siehe oben).<sup>(i)</sup> Ihre Anzahl beträgt 41:

Anticipatio notae, Antistaechon, Apocope, Apotomia, Cadentia duriuscula, Catachresis, Congeries, Consonantii improprii, Diminutio, Extensio, Fauxbourdon, Fuga, Hypallage, Heterolepsis, Hyperbole, Hypobole, Inchoatio imperfecta, Longinqua distantia, Metalepsis, Metabasis, Mora, Multiplicatio, Mutatio toni, Parenthesis, Parembolē, Passus duriusculus, Pleonasmus, Prolongatio, Quaesitio notae, Retardatio, Saltus duriusculus, Schematoides, Sexta superflua, Subsumptio, Superjectio, Syncope catachrestica, Syncope, Synhaeresis, Tertia deficiens, Transgressus, Variatio. Diese "grammatischen" Figuren entsprechen den schon betrachteten "Symbolen".<sup>(ii)</sup>

2) Figuren "äußerer sichtbarer und hörbarer Gegenstände"<sup>177)</sup> (Forkel), von Unger "wortausdeutende" Figuren genannt. Dies sind die "bildhaften" (Schmitz) oder "abschildernden" Figuren, denen wir teilweise schon bei der Betrachtung der "Allegorik" und "Nachahmung"<sup>(iii)</sup> begegneten. Wegen ihrer engen Bezogenheit auf außermusikalische Vorstellungen sind sie sehr sinnvoll in Verbindung zu bringen mit den rhetorischen Tropen<sup>178)</sup> (Umschreibungen).<sup>(iv)</sup> Es gibt deren sechs:

Anabasis, Assimilatio, Katabasis, Circulatio, Fuga, alio nempe sensu, Hypotyposis.

(i) S. 59

(ii) s. S. 41 ff.

(iii) s. oben, S. 44 ff.

(iv) S. 59



3) Figuren "innerer Empfindung" (Forkel),<sup>179)</sup> d.h. die affekthaltigen, sie entsprechen den rhetorischen Figuren als "Sprache der Affekte" (s.oben)<sup>(i)</sup> und wir begegnen ihnen in 28 verschiedenen Gestalten: Anadiplosis, Analepsis, Anaphora, Anaploce, Antitheton, Auxesis, Complexio, Distributio, Emphasis, Epanadiplosis, Epanalepsis, Epistrophe, Exclamatio, Gradatio, Homoioteleuton, Homoioproton, Hyperbaton, Interrogatio, Noema, Palilogia, Paronomasia, Pathopoiia, Polyphton, Polysyndeton, Repetitio, Suspensio, Symploce, Tmesis. Auch der Dialogismus gehört eigentlich hierzu.

Hierzu kommen noch drei Figuren, die sowohl den "grammatischen" als auch den "affekthaltigen" angehören: Ellipsis, Parrhesia, Synathroismos,

und weitere vier Figuren, die sowohl den "wortausdeutenden" als auch den "affekthaltigen" angehören: Abruptio, Aposiopesis, Dubitatio, Mimesis.

Arnold Schmitz macht aber darauf aufmerksam, daß die Gemeinsamkeit von Figuren innerhalb der drei Gruppen noch größer ist und daß bestimmte "grammatische" Figuren nicht nur Affektgehalt, sondern auch Bildlichkeit annehmen können.<sup>180)</sup>

Es ist weder Sinn noch Absicht dieser Arbeit, hier eine ausführliche Betrachtung dieser Figuren, wie sie schon von Unger durchgeführt wurde, zu bringen. Wir möchten vielmehr einige Figuren an Hand der schon besprochenen freien Werke Bachs illustrieren, damit deutlich wird, daß Bachs freie Werke nicht nur im Aufbau, sondern auch in ihrer Substanz und ihrer Ausarbeitung von rhetorischen Formeln gespeist worden sind. Friedrich Blume schreibt: "Zur Bewertung ist ... festzuhalten, daß, mag die Komposition für den heutigen Hörer auch noch so sehr der persönlichen Erregung und dem 'Mitleiden' des Komponisten entsprossen erscheinen, es sich doch in Wirklichkeit um Anwendung von Regeln, Vokabeln, um eine rationale Übertragung von Vorstellungsinhalten in musikalische Zeichen handelt, .... also um einen intellektuellen Vorgang, nicht um eine intuitive Aussprache

(i) S: 58-59

seelischen Ergriffenseins ... Groß ist nicht der Komponist, der aus dem Feuer des eigenen Ingeniums die Gefühle in willkürliche musikalische Gestalt bannt, ... sondern derjenige, dessen Kraft der Apperzeption und der Invention die der anderen Komponisten die das gleiche, aber aus schwächerem Vermögen tun, übertrifft. Dies wird am gesamten Barock (von Lasso bis Bach) meist mißverstanden".<sup>181)</sup>

Bei den freien Werken fehlen allerdings die "wortausdeutenden" und einige "grammatische" Figuren, da diese auf einen Text angewiesen sind: Fuga, alio nempe Sensu<sup>182)</sup> (eine Figur, die nichts mit der eigentlichen Fuge oder kanonischen Gebilden zu tun hat, sondern aus kleinen, gleichsam eilenden, die Worte "fugare" oder "fuga" darstellenden Notenwerten besteht), Hyperbole und Hypobole<sup>183)</sup> (= "die Vergrößerung", die von einer Sache "mehr saget als wahr ist", nach Burmeister in der Musik durch das Über- und Unterschreiten des Notensystems ausgedrückt), Hypotyposis und Assimilatio<sup>184)</sup> (= Belebung oder Verdeutlichung des Textes), Parenthesis<sup>185)</sup> (= die musikalische Versetzung der in der Rede mit gesenkter Stimme vorgetragenen Stellen in eine für die ausführende Partie sehr tiefe Stimmelage), Synhaeresis<sup>186)</sup> (= Zusammenziehung zweier Silben auf einem Ton oder die Verteilung einer Silbe auf zwei Noten gleicher Tonhöhe). Die "wortausdeutenden" Figuren Anabasis, Katabasis und Circulatio haben zwar in den freien Werken keine textbeschreibende Funktion zu erfüllen. Aber sie bilden, sowohl als elementares Kompositionsmittel (siehe "Inventio"),<sup>(i)</sup> als auch in ihrer Affekthaltigkeit<sup>(ii)</sup> einen wesentlichen Bestandteil dieser Kompositionen Bachs. Anabasis (i) und Katabasis (ii) sind einander entgegengesetzte Figuren mit gegensätzlichem Affektgehalt:

(i) S. 61

(ii) s. auch S. 50



Katabasis als absteigende Figur dient als Ausdruck der "Erniederung", "Niedergeschlagenheit".<sup>187)</sup> Daß auf der anderen Seite die Anabasis die Grundlage bildet für die Steigerung (= Gradatio, Climax), spricht für sich. Die Circulatio (iii) als kreisende Figur wird von Unger mit dem Buchstaben W(~~~~) in Verbindung gebracht, der wegen seines lautsymbolischen Ausdruckscharakters in einer Menge kreisende Bewegung darstellender Wörter wie Wirbel, Wind, Wellen, Wehen, Wirre, Waltze, Wereld (Welt) auftaucht.<sup>188)</sup> Die Circulatio als kreisende Bewegung ist sehr affekthaft in verschiedenen Zusammenhängen zu verwenden: i) Sie bewegt sich unaufhörlich um einen bestimmten Kern, d.h. sie schafft einen neutralen Raum und ruft bei den Hörern entsprechend der - öfters beängstigenden - Empfindung der Verstrickung oder Eingeschlossenheit hervor, wie bei der Bearbeitung "Durch Adams Fall"<sup>189)</sup> (siehe oben).<sup>(i)</sup> Am Ende der Passacaglia in c-Moll BWV 582 "fesselt" Bach mit großartiger Anwendung dieser Figur seine Zuhörer: Über sechzehn Takte hin (T. 154-169) wird die Circulatio unaufhörlich (45 mal!) in einem engen tonalen Raum gegenüber dem Basso ostinato wiederholt. Diese "Anhäufung" des Motives bildet den Inhalt einer anderen Figur, nämlich die "Congeries".<sup>(ii)</sup> Damit werden die im Laufe der Passacaglia erwachten Kräfte gebändigt, konzentriert und intensiviert, umdann in der Fuge freigelassen und zu einer gewaltigen Klimax gesteigert zu werden. Psychologisch bewirkt die Figur hier eine Verzögerung oder ein Aufhalten der Klimax (= mus.rhet. "Suspensio"-Figur)<sup>(iii)</sup>

(i) S. 44

(ii) Für "Congeries": s. S. 113

(iii) vgl. S. 105



ii) die Circulatio wird sequenzmäßig und über breiterem Tonraum verwendet; eine kreisende oder schnell rotierende Bewegung entsteht, die den Tanzcharakter in einigen Werken unterstreicht, wie in dem Präludium in C-Dur BWV 547:



oder in der Fuge in C-Dur BWV 564, T. 37 ff.:



Auf diese Weise treten die drei Figuren Anabasis, Katabasis und Circulatio ständig in den Werken Bachs auf: Allein, kombiniert oder als Bestandteil einer mehr umfassenden Figur.

Die Affektbezogenheit der freien Werke tritt bei einer Aufzählung ihrer "affekthaltigen" Figuren besonders deutlich zutage. In dem c-Moll-Präludium BWV 546 z.B. kommen u.a. die Figuren Anadiplosis, Anaphora, Antitheton, Dubitatio, Emphasis, Exclamatio, Gradatio, Interrogatio, Hyperbaton, Paronomasia, Parrhesia, Pathopoiia, Polyptoton, Suspensio vor. Kurz zusammengefaßt bedeuten diese Figuren: Anadiplosis = Wiederholung des Schlußakkordes (= Schlußwortes) im Anfang des folgenden Satzes.<sup>190)</sup>

Anaphora: = Repetitio = Wiederholung eines "periodi" oder einzelnes Wortes, "absonderlichen Nachdrucks halber" (Joh. Walther, Mus. Lex.).<sup>191)</sup> Sowohl in der Rhetorik als in der Musik ist eine mehr als dreimalige Wiederholung selten anzutreffen.<sup>192)</sup>

Antitheton: = Ausdruck des Gegensatzes, z.B. vom Thema zum Gegen thema, von der Konsonanz zur Dissonanz, oder es erscheint als eine plötzliche, fremde Entwicklung des Werkes.<sup>193)</sup>

Dubitatio: = die Figur des Zweifels, der Unentschlossenheit, oder einer Ungewißheit der Empfindung, ausgedrückt durch eine zweifelhafte Modulation oder einen Stillstand auf einer gewissen Stelle im Satz.<sup>194)</sup>

Emphasis bedeutet (der Rhetorik entsprechend) der "Nachdruck" bestimmter Gedanken, also Erläuterung oder Verdeutlichung. Sie hat eine doppelte Bedeutung: einerseits als Figur (siehe auch die Betrachtung der "dorischen" Tokkata oben),<sup>(i)</sup> andererseits auch als Bestandteil des rhetorischen oder musikalischen Vortrages<sup>195)</sup> (siehe (4) "Elocutio").<sup>(ii)</sup>

(i) S. 83

(ii) S. 123

Exclamatio = Ekphonesis = der Ausruf, der gewöhnlich durch einen plötzlich abbrechenden Akkord oder durch einen steigenden Sextsprung gekennzeichnet ist - eine unentbehrliche Figur des Barock.<sup>196)</sup>

Gradatio = Auxesis = Climax ist die Steigerung, rhet. die "Leiter, darauf man sich stufenweise erhebt; und allmählich vom Geringeren zum Höhern hinansteigt" - in der Musik meistens ein in gleichen Intervallen erfolgendes Aufsteigen zweier Stimmen.<sup>197)</sup> Die Anabasis dient also als primäre Grundlage. Sie tritt meistens am Ende eines Werkes auf.

Hyperbaton = die Versetzung eines Tones oder Motives (rhet. = Wortes) von seiner natürlichen Stelle wegen der Heftigkeit des Affektes, "der dem Gemüthe nicht Zeit läßt, an die ordentliche 'Wortfügung' zu denken".<sup>198)</sup>

Interrogatio = die Frage, deren Anwendung einen "gemeinen Brauch" (Chr. Bernhard: "Tractatus compositionis augmentatus") darstellte, wird gewöhnlich durch den phrygischen Schluß gebildet.<sup>199)</sup>

Paronomasia = Wiederholung eines Tones, Motives, einer musikalischen Phrase, usw. (rhet. eines Wortes oder einer Redewendung), "aber nicht bloß so, wie er schon dagewesen, sondern mit neuen, kräftigen Zusätzen" (Forkel).<sup>200)</sup>

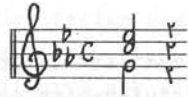
Parrhesia = das Vorkommen von ungewöhnlichen und "kühnen" Dissonanzen wie Mi contra fa ("diabolus in musica"), die man jedoch gleichzeitig, durch geschickte Einbettung in andere Stimmen "ein wenig zu lindern" versucht, "daß es keinen Übellaut verursache" (J. Walther).<sup>201)</sup>

Pathopoiia = Eine Figur, die durch Einführung harmoniefremder Halbtöne geeignet ist, Affekte zu erregen.<sup>202)</sup>

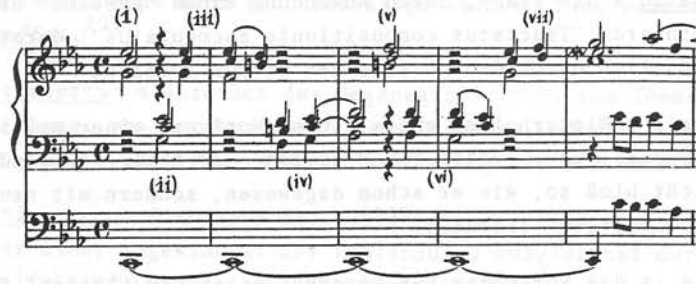
Polyptoton: Wiederholung eines Melodiegliedes in verschiedenen Stimm lagen, d.h. eine verschieden geartete Wiederholung.<sup>203)</sup>

Suspensio = Hinauszögern des musikalischen Gedankens.<sup>204)</sup>

Das c-Moll-Präludium fängt kräftig, nämlich mit einem chorischen Ausruf (= Exclamatio) an



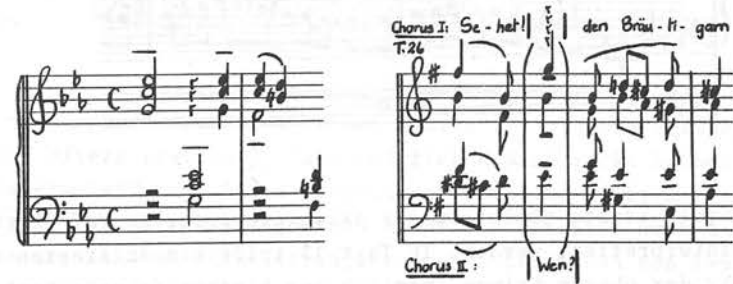
In eindrucksvoller Weise entwickelt Bach daraus einen kurzen Dialog von vier Takten zwischen zwei Chören (X und Y). Sie schließen sich jeweils in der Schlußwendung des anderen an (= Anadiplosis). Die ersten zwei und die letzten zwei Takte sind komplementär angelegt: in dem Verhältnis von Tonika zur Dominante, und in der Vertauschung von X und Y in der Rolle des Initiators:



Je nachdem ein Motiv in der Dominante oder in der Tonika vorkommt, erhält es fragenden oder bejahenden Charakter: i) X bringt eine Aussage in der Form eines Ausrufes (= Exclamatio); ii) Y reagiert mit einem Nachruf (= Exclamatio); iii) X erweitert seine Aussage mit besonderem Nachdruck (= Paronomasia; der akzentuierende Bogen stammt von Bach selbst) und zwar als Frage; iv) Y bringt eine Gegenfrage (= Interrogatio), deren Schlußwort (der Schlußton) von X nachgerufen wird (= Exclamatio v); vi) Y wiederholt X's Aussage (= iii) in der Tonika (Polyptoton); vii) X bringt eine Antwort auf die Frage Y's (= iv) durch die Wiederholung des Motivs in der Tonika (= Polyptoton) und seine

Weiterführung (= Paronomasia). (i)

Bei der Wiedergabe sind diese Figuren ihrem Sinn entsprechend auszuführen: Als Ausruf bedarf die Exclamatio einer geringen Kürzung (marcato-Strich), damit der Dialog zwischen den beiden Chören deutlich wird - entsprechend dem Dialog des Anfangschores des Matthäus-Passion Bachs: (ii)



Eine legato-Bindung dagegen (wie sie öfters in der Praxis auch ausgeführt wird,



verkennt den rhetorischen Charakter dieses Werkes.

(i) Die Fuge in d-Moll BWV 538 schließt mit einem ähnlichen Dialog von 4 Takten:



ii) Marburg spricht 1758 in seiner Anleitung zur Singkomposition (S. 113-114) von diesen "kurz abgebrochnen Fragen: wen, wie was, wohin" in der Matthäus-Passion Bachs und findet sie sogar "brutal" und für die Komposition nicht nachahmenswert.



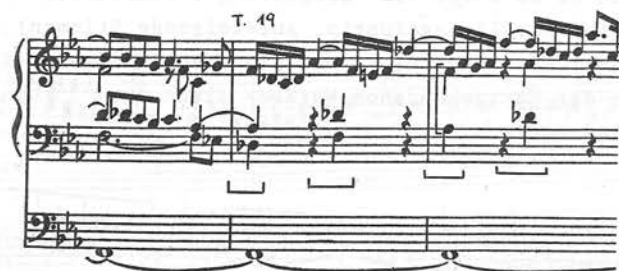
In den Takten 10-13 wird das Motiv der Triolen von einer nachdrücklichen Akkordik gestützt (Emphasis), die später mit vertauschten Stimmen (T. 75-77) noch kräftiger hervorgehoben wird:



Die Akkordik könnte gleichsam als akzentuierender Ausruf (Exclamatio) interpretiert werden. In Takt 13 tritt ein Antitheton auf. Das Motiv der oberen Stimme (nämlich der kleinen Sekunde nach oben) wird von der zweiten Stimme dissonierend in der Umkehrung gebracht:



Das Antitheton tritt noch öfters in anderen Gestalten, wie in dem Gegensatz von Akkordik zur Linearität, von rhythmischer Dreier- zur Vierergruppierung auf. Akzentuierende Ausrufe (Emphasis - Exclamatio) sind wieder in T. 19-20 zu erkennen:



Eine Anaphora erscheint in den Takten 21-24. Der "Periodus" wird öfters (zweimal), "absonderlichen Nachdrucks halber ... wiederholet", wobei das "Gesetz der wachsenden Glieder", analog zur Rhetorik sich geltend macht: Es betrifft nach Unger die sogenannten "Erweiterungsgruppen", bei denen von zwei Satzgliedern das zweite Glied meistens das umfangreichere ist:<sup>205)</sup>



Eine Figur, die sehr häufig in dem Werk zu finden ist, ist das Polypoton (T. 30-34, 41-44, 58-59, 62-65, 99-101, 105-111):



In den Takten 82-85 folgt eine sorgfältig vorbereitete Steigerung (Gradatio: Parallel-geführte, aufsteigende Stimmen), die, wegen der Überschreitung der Notenlinien nach beiden Seiten (= Hyperbole der wortgebundenen Werke - siehe oben<sup>(i)</sup>) hin, um so mehr beeindruckt.



Der Höhepunkt des Werkes (T. 104-105) wird durch eine Verzahnung mehrerer Figuren (in Verbindung mit dem Ausdrucksgehalt der Tonart f-Moll (siehe spätere Andeutung)<sup>(ii)</sup> zustande gebracht: Im Anfang ein Hyperbaton, T. 97 ff. (= die Versetzung eines Tones oder mehrerer Töne aus ihrer natürlichen Stellung wegen der Heftigkeit des Affektes).<sup>(iii)</sup> Anstatt der natürlichen Gestalt (siehe T. 53-56, vergleichsweise transponiert und mit Stimmvertauschung).



bringt Bach eine Abweichung,

(i) S. 99

(ii) S. 135, 138

(iii) Wegen seiner affekthaften Wirkung ist das Hyperbaton ein besonders gepflegtes künstlerisches Mittel. Es betont aufs neue, daß die Barockmusik keine schematische Gleichförmigkeit anstrebt. Von dem Hyperbaton aus gesehen erscheint die Neigung, den überlieferten Notentext mittels einer konsequenten Anwendung der Regeln des zwei- oder dreifachen Kontrapunkts zu "verbessern" nicht immer unbedenklich.



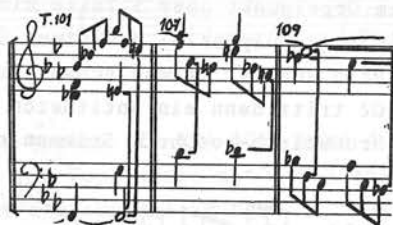
die zusammen mit dem Orgelpunkt über 5 Takte hin in einer Zurückhaltung der Klimax (= Suspensio) und einer Ungewißheit der Empfindung (= Dubitatio aus der harmonischen Verschleierung) kulminiert. In T. 102 tritt dann ein Antitheton als invertierte Klimax zutage (chromatisch-geführte Stimmen nach unten),



die der Gradatio als Höhepunkt (T. 104-105) unmittelbar vorausgeht und sie hervorhebt:



Die Figuren Parrhesia und Pathopoiia treten öfters auf: Kühne Dissonanzen und die Einführung von harmoniefremden Halbtönen, die aber auch durch den linearen Verlauf aufgelöst oder gemildert werden, beispielsweise in den Takten



Eine detailliertere Untersuchung dieses Werkes würde noch viel mehr Figuren (vor allem "grammatikalische") bloßlegen. Diese Auswahl dürfte jedoch hier vorläufig genügen.

Folgende von Bach mit Bogen versehene Motive in dem c-Moll-Präludium, öfters "Seufzer"-Motive genannt



sind aus der Aposiopesis-Figur abzuleiten: Diese Figur wird zunächst in Zusammenhang mit der g-Moll-Fantasie BWV 542 erläutert.

Die Fantasie in g-Moll enthält nicht allein eine große Anzahl Figuren, sie ist sogar als ein kleines instrumentales Oratorium zu interpretieren. An dem Werk sind zusätzlich folgende, bisher unbesprochene Figuren zu illustrieren: Aposiopesis (Tmesis), Congeries, Ellipse, Epanalepsis (Epanadiplosis), Metalepsis, Noema und Pleonasmus.

Aposiopesis: = das plötzliche Hemmen der Rede, also das Schweigen oder Generalpause - für die Vorstellung von Tod, Ewigkeit, Trennung oder Seufzen.<sup>206</sup> Sie ist in der Bedeutung von "Trennung" identisch mit einer Figur, die bei Vogt und Spieß unter dem Namen "Tmesis" (= wörtlich "Trennung" oder "Zerschneidung" eines "compositum")<sup>207</sup> vorkommt. Ihr Zusammenhang mit der "Suspiratio" (Seufzen) wird aus folgendem Beispiel Vogts klar.<sup>208</sup>



Auch für Georg Muffat<sup>209</sup> und Johann Walther<sup>210</sup> hat die Pause die Bedeutung des Seufzens (Suspir).

Das aus dem Werke Bachs so bekannte - und in der nachbarocken Ära ebenso häufig verwendete - "Seufzer"-Motiv



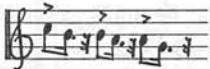
ist (obwohl es nicht als selbständige Figur in dieser Prägung unter dem Namen "Suspiratio" oder dergleichen auftritt)<sup>(i)</sup>

(i) - eher unter den "grammatikalischen" Figuren "Anticipatio notae" oder "Subsumptio".

nichts anders als eine "Zerschneidung" der Linie,

Trennung der Noten:  - eine Tmesis oder Aposiopesis,

deren Pathosgehalt durch einen ausgeschriebenen, akzentuierenden Vorhalt gesteigert wird.

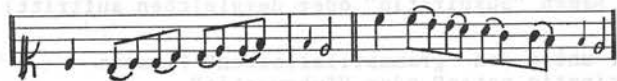


Wegen ihrer kleinstufigen Bewegung könnte sie zugleich Bildhaftigkeit, z.B. für den Leidensweg Christi annehmen, (siehe u.a. "O Lamm Gottes unschuldig" BWV 618, oder der Chor "O Mensch, bewein dein Sünde groß" aus der Matthäus-Passion Bachs).

Die Suspiratio in der Form, wie man sie bei Bach antrifft, nämlich in Zweier-Gruppierung und Kleinstufigkeit kommt beispielsweise bei Heinichen (Der General-Baß in der Composition, S. 64) vor:<sup>211)</sup>



Der Sinn des "Seufzer-Motives" läßt sich dennoch nur aus dem Zusammenhang ableiten. Um es stets mit einem pathetischen "Seufzen" zu identifizieren wäre einseitig. Vor allem bestimmt das Tempo und die harmonische Einkleidung den Charakter. Der Bachschüler Kirnberger<sup>212)</sup> meint: "Auch ist die stufenweise Fortschreitung, da die zweyte Stufe wiederholet wird, als;



jedem Zuhörer angenehm ..."

Congeries: = Aufhäufung von inhaltlich gleichen Gedanken<sup>213)</sup> (Motiven)

Ellipse: = Trugschluß, ausgedrückt durch i) das plötzliche Abbrechen eines Gedankens und der Anfang eines ganz neuen, oder ii) eine fremde, die erweckten Empfindungen nicht erfüllende Kadenz.<sup>214)</sup>

Epanalepsis = Epanadiplosis: = Nachdrückliche Wiederholung.<sup>215)</sup>

Metalepsis: = das "Verstehen des Folgenden aus dem Vorhergehenden" oder umgekehrt. Sie bildet sich dort, wo eine Stimme nicht mit dem Anfang, sondern in der Mitte eines Themas einsetzt, so daß der Sinn dieser musikalischen Aussage nur aus dem ganzen Zusammenhang zu erkennen ist.<sup>216)</sup>

Noema: Dies ist ein rein homophoner Abschnitt, der sich in der Struktur deutlich von seiner nicht-homophonen, also kontrapunktischen Umgebung abhebt, so daß er durch den Gegensatz besonders ausdrucksvoll wird<sup>217)</sup> (rhet. ein Abschnitt, der wichtige Dinge enthält und sich durch seinen Stil von der Umgebung abhebt. Es wird im Oratorium der Barockzeit oft in wirkungsvoller Weise angewendet. Auch das Noema könnte wiederholt werden als Analepsis (Zwei unmittelbar aufeinander folgende Noemata), Mimesis (=Nachspotten durch ein wiederholtes Noema in einer anderen Stimmlage), Anadiplosis (siehe oben),<sup>(i)</sup> und Anaploke (Wiederholung des Noema mit Klangwechsel).<sup>218)</sup> Pleonasmus : = "Überfluß" - "wenn man mehr sagt, als wohl nötig wäre ... weil man in der Hitze nicht Worte genug finden kann, seine Meinung auszudrücken".<sup>219)</sup>

In der g-Moll-Fantasie vereinigen sich epische, lyrische und dramatische Momente, die dem Werk ein oratorisches Gepräge verleihen.<sup>(ii)</sup> Bezeichnet man die ersten acht Takte schlechthin als eine Mischung von Instrumentalrezitativ und Tokkata, so reicht das nicht aus, die volle Tragweite des musikalischen Geschehens

(i) S. 102

(ii) s. auch S. 76



zu erfassen, Was z.B. hier in den ersten drei Takten vor sich geht, ist viel mehr als eine akkordische Untermauerung einer rezitativischen Stimme: Die Fantasie fängt nämlich analog dem vokalen Einsatz der Johannes-Passion mit einer Reihe chorischer Ausrufe (Exclamationes) in g-Moll über einem sich wiederholenden Orgelpunkt (G) an:

The image shows a musical score for two parts. The top part is labeled 'T. 19' and 'S' (Soprano). The bottom part is labeled 'T' (Tenor) and '0' (Orgel). The lyrics 'Herr, Herr, Herr,' are written under the vocal lines. The score is divided into two sections: 'Joh. - Passion' and 'g-Moll - Fantasie'.

Diese Ausrufe werden spannungsvoll von einer einstimmigen Instrumentalstimme überspannt und hervorgehoben. Der enge Zusammenhang von Akzent und Ausruf (Emphasis und Exclamatio) ist schon einmal (in dem c-Moll-Präludium)<sup>(i)</sup> dargelegt worden. Die hier von Bach zur Hervorhebung des Akzentes zusätzlich angewandten Mittel sind i) der Mordent, ii) schnelle Notenwerte, die in eine dem Akzentton entgegengesetzte Richtung eilen, um dann blitzartig über eine "übermäßige Quarte"<sup>(ii)</sup> oder ein "hartes" vermindertes Intervall (= Passus Duriusculus als "grammatikalische" Figur) auf den Akzentton zurückzukehren und auf ihm zu verweilen (Antitheton).

(i) vgl. S. 106

(ii) Kirnberger beschreibt die übermäßige Quarte als "sinkend traurig": s. S. 141

The image shows a musical score for the 'g-Moll - Fantasie'. It features a treble clef and a bass clef. The score is marked with '(i)' and '(ii)' above the notes, indicating specific musical features discussed in the text.

Eine sofortige Wiederholung des Motives (Anaphora) steigert die Spannung. In T. 4-8 macht sich, abgesehen von auf- und abwärtsgehender Bewegung (Anabasis und Katabasis), abgesehen von der Überschreitung des Liniensystems nach beiden Seiten (Hyperbole) und den daraus resultierenden Gegensätzen (Antitheta), als treibende Kraft die Anaphora (eine sich bald erweiternde Wiederholung) bemerkbar:

The image shows a musical score for the 'g-Moll - Fantasie'. It features a treble clef and a bass clef. The score is marked with 'Glied' and '1. Wiederholung' above the notes, indicating specific musical features discussed in the text.

The image shows a musical score for the 'g-Moll - Fantasie'. It features a treble clef and a bass clef. The score is marked with 'Glied', '1. Wiederholung', and '2. erweiterte Wiederholung' above the notes, indicating specific musical features discussed in the text.

In T. 8-9 schließt der erste Teil der Fantasie mit den Figuren i) Congeries, ii) Pleonasmus und iii) Aposiopesis: i) Eine

Anhäufung des Motivs verwandelt die Zweistimmigkeit in Fünfstimmigkeit; ii) der "Überfluß" von Worten - ohne daß dabei viel Neues herauskommt - macht sich deutlich in Verbindung mit der Congeries bemerkbar; iii) Eine Generalpause folgt:



Die Verbindung dieser Figuren vollzieht sich innerhalb der ersten 8-9 Takte: Ausrufe, Dissonanzen und "harte" Intervalle, erweiternde Wiederholungen mit über die Notensysteme wachsender Motivik, Anhäufung und Überfluß der Gedanken sowie das Schweigen am Ende kennzeichnen den episch-dramatischen Charakter dieses Teiles. Die Takte 9 bis 14 bringen einen Abschnitt, der sich in seiner lyrischen Andersartigkeit völlig von den bisherigen abhebt (= ein Noema): Kein rein homophoner Abschnitt, sondern eine Mischung von Homophonie und Polyphonie. Über einem Basso ostinato im Pedal

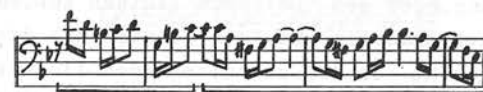


erhebt sich eine in geschlossenen Motiven zerfließende, deklamierende Akkordik. Der Begriff "Fugato" (Keller) besagt in diesem Zusammenhang zu wenig. Die Anreicherung der im barocken Oratorium stets deklamierend angewandten Homophonie mit polyphonen Elementen wird für Bach ein Mittel zur Steigerung der Deklamation: Die dramatische "Erzählung" der ersten 8-9 Takte wird nicht allein kommentiert, sondern auch diskutiert von den drei Oberstimmen. Damit wird Forkels Bemerkung trefflich illustriert: "er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene

Gesellschaft miteinander unterredeten. Waren ihrer drey, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und den anderen so lange zuhören, bis sie selbst wiederum etwas zweckmäßiges zu sagen hatte".<sup>220</sup>) Der Gebrauch von "harten" (verminderten) Intervallen (= Passus Duriusculus) charakterisiert das Gesprächsthema. Die Figuren Anaphora, Aposiopesis, Antitheton, Metalepsis und Epistrophe geben einen Einblick in die Gesprächsführung selbst. Der Beitrag von A



wird von C zuerst mit einer Gegenbehauptung (= Antitheton), dann mit Zustimmung beantwortet:



B läuft dem Gespräch voraus, setzt mit der - noch nicht gebrachten - Schlußfolgerung von A (x) ein (= Metalepsis), bricht ab (Aposiopese), und bringt zwischen den Perioden des Schweigens zweimal Zustimmung für B's Antithese (= Anaphora).



Der Zusammenhang dieses "Gesprächs" mit der vorgehenden "Erzählung" wird (abgesehen von kleineren motivischen Verwandtschaften aus der ähnlichen, abbrechenden Schlußkadenz (= Epistrophe)<sup>(i)</sup> deutlich:

(i) Für Epistrophe, s. auch S. 87



Was den Abschnitt T. 9-14 soviel stärker von den vorhergehenden unterscheidet und als Noema kennzeichnet, ist weiter auch der begrenzte Tonumfang, der dem "Gespräch" seinen kontemplativen Zug verleiht. Statt Anabasis und Katabasis bildet die Circulatio das Grundelement. In den anschließenden 11 Takten (14 bis 25) herrscht das epische Moment wieder. Kennzeichnend ist die bekannte, von spannungsgeladenen Pausen unterbrochene, chorisch unterstützte Kadenzbildung der "erzählenden" Stimme (Epistrophe, Aposiopese, Exclamatio, Emphasis):



Sie erscheint vier Mal (T. 14/15, 15/16, 19/20, 23/24) und wird in den Takten 22/23 mehrmals in einem die Spannung intensivierendem (= Suspensio) Trugschluß (= Ellipse) verwandelt:



Ein weiterer Trugschluß bildet sich in T. 20+21. Weitere Figuren des Abschnittes sind vor allem die Anaphora, Epanalepsis in T. 15 mit einer verminderten Septime (= Saltus duriusculus),



und eine Verbindung von Parrhesia und Pathopoiia (T. 19/20, 22/23) die zu kühnen Modulationen führt. Besonders kennzeichnend für diesen Teil ist die neue, abweichende Kadenz (kleine Sekunde nach oben, T. 24/25).

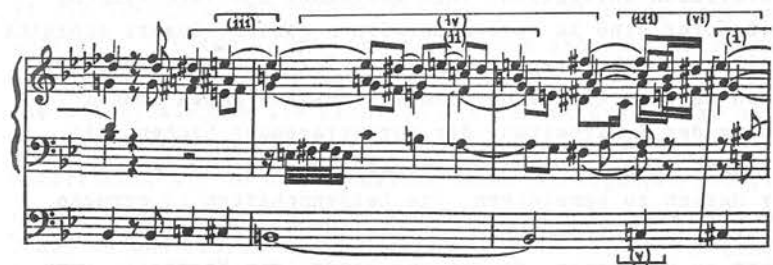
Ein zweites Noema folgt in T. 25 bis 31. Es bringt keine einfache Wiederholung, sondern ist dem Verlauf des Werkes angepaßt:

- i) Es erweitert sich um einen Takt;
- ii) seine Transposition um eine Quarte nach oben verlegt das Gespräch in eine höhere Lage; es wird dadurch intensiver, "nachdrücklicher" - gemäß der Forderung des Vortrages (Elocutio) einer Rede (siehe später "Crassitudo" bei Lippius);<sup>(i)</sup>
- iii) die erhöhte Intensität macht sich auch in der nach zwei Takten steigenden Pedalpartie und der Ausdehnung der Pause in allen drei Stimmen bemerkbar;
- iv) die Schlußkadenz entspricht nicht der des ersten Noema, sondern der des vorhergehenden Teiles (T. 24/25) (= Epistrophe):

i) S. 124



Anders als in T. 14 bringt Bach keinen scharfen Kontrast in T. 31 ff. zu dem lyrischen Noema, sondern schafft eine Art Übergang: Die Achtel-Notenwerte im Pedal des Noema werden stufenweise fortgesetzt, während ein Chor in ruhigen Vierteln mittels motivischer Einsätze und ständiger Modulation von der Zwei- bis zur Fünfstimmigkeit anwächst. Angewandte musikalische Figuren sind Gradatio und Congeries (Steigerung und Anhäufung). Die Bewegung wird auf dem dissonierenden Höhepunkt (verminderten Septakkord, T. 35) von einer spannungsvollen Generalpause (Aposiopese) unterbrochen. In den folgenden Takten (35-39) wird die Spannung weiter intensiviert durch die Vereinigung mehrerer Figuren: i) die Steigerung (Gradatio), ii) Überfluß der Gedanken (Pleonasmus), iii) Trugschlüsse (Ellipse), iv) Anhäufung von Stimmen bis zur Siebenstimmigkeit (Congeries), v) kühne Modulationen, Enharmonik, Dissonanzen (Pathopoiia, Parrhesia), vi) kontinuierliche Verschiebung einer die Spannung auflösenden Kadenz (Suspensio, Dubitatio).



Takt 39 bringt mit der Sprengung der strengen Akkordik und der Einführung einer linearen Vierstimmigkeit eine vorläufige Entladung der Spannung. Die finale Lösung wird jedoch erst am Ende nach drei Trugschlüssen (T. 41, 44 mit Aposiopese, 47) erreicht. Die Anaphora tritt mehrmals auf (T. 39-41, 44-46). Eine spannungsgeladene Pause (Aposiopese) geht dem Schluß des Werkes noch unmittelbar voraus.



#### 4) Die musikalische Elocutio

Wie für die Inventio, Dispositio und Decoratio, lassen sich auch für die musikalische und rhetorische "Elocutio" weitgehende Parallelen aufstellen. Ihre Bedeutung und ihre Wirkung auf den Zuhörer sind in beiden Bereichen gleich. Quantz schreibt: "Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, naemlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde, ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat".<sup>221)</sup> Unger schreibt: "Der Wichtigkeit und Bedeutung des musikalischen Vortrags sind sich die Musiker aller Zeiten selbstverständlich bewußt gewesen, stellt er doch die tönende oder klingende Realisierung dessen dar, was der Komponist hat ausdrücken wollen. Jede Musik bleibt bis zum Augenblick ihrer Ausführung nichts anderes als in toten Zeichen eingefangenes Leben. Erst der gute Vortrag vermag dieses Leben zu wecken und wird zum Mittler zwischen Kunstwerk und Zuhörer; in dieser Aufgabe liegt zugleich die hohe Verantwortung, die er trägt. - Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Vortrag einer Rede; hier ist die Art dieses Vortrags von gleicher Bedeutung für die Wirkung, die sie beim Zuhörer hervorrufft. Eine mit starker oder schwacher Stimme richtig vorgetragene Wendung kann die gleiche Bewegung beim Zuhörer erregen, wie in der Musik ein richtig angebrachtes Piano oder Forte, während der schlechte Vortrag in beiden Künsten die schönsten und wirkungsvollsten Einfälle und Gedanken völlig um ihre Wirkung zu bringen vermag".<sup>222)</sup>

Die Übereinstimmungen der beiden Künste in dieser Hinsicht werden immer wieder von den Theoretikern hervorgehoben. Mersenne u.a. geht so weit, zur Verdeutlichung musikalischer Erfordernisse wörtlich aus Quintilians "Institutiones oratoriae", zu zitieren.<sup>223)</sup> Auch Weißenborn, Gottsched und Mattheson betonen die Wichtigkeit des rhetorischen Vortrages. Letzterer schreibt:

"Wer nicht sprechen kann, der kann auch nicht spielen".<sup>224)</sup>

Die von Mattheson und Quantz an dem guten musikalischen Vortrag gestellten Forderungen sind folgende:

1) Die Erweckung von Leidenschaften, Gemüthsbewegungen beim Zuhörer: "Was tun unsere Lehrer auf den Kanzeln; entrüsten sie sich nicht; freuen sie sich nicht; weinen sie nicht; schwitzen sie nicht; klappen sie nicht in die Hände; dräuen sie nicht? Wer will sagen, daß dieses viel mehr zum bloßen kaltsinnigen Unterricht, als zu den lebhaften Gemüthsbewegungen gehört. Wer kann Paulo und David hierin widersprechen? Wenn man den starken Gedanken und Lehren einen Zusatz und noch dazu einen erhabenen Zusatz geben will, so kann solches nicht laulich geschehen".<sup>225)</sup> Bei der anschließenden Betrachtung der musikalischen Affektlehre und ihre Beziehung zur Rhetorik wird diese Forderung näher betrachtet.

2) Deutlichkeit des Vortrages: Quantz schreibt: "Ein guter Vortrag muß ... rein und deutlich seyn. Gedanken, welche aneinander hangen sollen, muß man nicht zertheilen: so wie man hingegen diejenigen zertheilen muß, wo sich ein musikalischer Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einschnitt oder Pause anfängt, zumal wenn die Endigungsnote vom vorhergehenden und die Anfangsnote vom folgenden Gedanken, auf einerley Tone stehen".<sup>226)</sup>

3) Nuancierung des Vortrags: "Ein guter Vortrag muß nicht weniger: mannigfaltig seyn. Licht und Schatten muß darbey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt und wie man saget, immer in einerley Farbe spielt, wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weiß, der wird niemanden besonders rühren. Es muß also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano dabey beobachtet werden".<sup>227)</sup>

4) Der richtig angewandte und verteilte Nachdruck bei dem Vortrag: Daher rechnet Mattheson die Lehre von der Emphatik (deren Auswirkung wir schon in der affekthaltigen Figur "Emphasis"<sup>(i)</sup>)

(i) vgl. S. 102

kennengelernt haben) ebenfalls der musikalischen Elocutio zu.<sup>228)</sup> Diesen Forderungen könnte noch eine fünfte unterstützende und bekräftigende Darstellungsart angefügt werden: die rhetorische und musikalische Gestik.<sup>229)</sup> So wie Quintilian die fördernde Mitwirkung der rednerischen Geste beim Vortrag zu schätzen weiß,<sup>230)</sup> deuten auch Mattheson, Quantz, C.Ph.E. Bach u.a.m. auf die Notwendigkeit der "Geberden-Kunst".<sup>231)</sup> hin - für sowohl die Sänger als auch für den Instrumentalisten. Ph.E. Bach schreibt: "Indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen und anderen Arten von Gedanken, wo er sich alsdann in diese Affecten setzt. ... Daß alles dieses ohne die geringsten Gebärden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebärden sind; so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen".<sup>232)</sup> Wie eng die Beziehung von Musik und Rhetorik auf dem Gebiet der Elocutio ist, geht daraus vor, daß schon Quintilian die Musik als eine der Hilfswissenschaften der Rhetorik nennt: Sie lehrt den Redner die gute Modulation der Stimme.<sup>233)</sup> Die gleiche Ansicht vertreten Musiktheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts. So schreibt u.a. Johannes Lippius: "Soni et vocis accurationem ex Musica verapetat Rhetor" und stellt außerdem für die Musik überhaupt und für die Elocutio der Rhetorik folgende drei Dimensionen auf:

Longitudo	=	Länge oder Kürze	) des Tones oder der Sprache. <sup>234)</sup>
Latitudo	=	Härte oder Weichheit	
Crassitudo	=	Höhe oder Tiefe	

Der Bachschüler Kirnberger geht so weit, vorzuschlagen, ein Komponist solle den Umfang einer Stimme auf die Dezime oder Un-

dezime beschränken und kleine Schritte bevorzugen, um sich nicht zu weit von "der Art eines guten Redners zu entfernen".<sup>235)</sup> Was könnte man aus der Verwandtschaft der beiden Künste im Bezug auf die Elocutio für die Wiedergabe der Orgelwerke gewinnen?

1) Das Werk selbst und dessen Vortrag sollten eine Einheit bilden. Weder ist eine Anschauung vertretbar, die in dem Vortrag das Hineintragen von willkürlichen Empfindungen erblickt, noch die Auffassung, daß in dem Notenbild etwas vollkommenes vorliegt, das nur eine Art "Abspielen" verlangt.

2) Der bei einigen Schulen der Bach-Interpretation existierende Gedanke, die Orgelwerke sollten möglichst von jeglicher Artikulation freigehalten werden, wird hiermit widerlegt. Denn nicht nur Klarheit und Deutlichkeit werden gefordert, sondern auch die richtige Hervorhebung durch den Akzent und eine klare Abgrenzung der Gedanken <sup>(i)</sup> (Der Zusammenhang dieser Forderung mit den besonderen Problemen der Orgel als Instrument wird später betrachtet). Außerdem gibt es, wie es später noch gezeigt werden soll, einen Zusammenhang zwischen Artikulation und Affektgehalt eines Werkes.

3) Ebenso dürfte die Vorstellung einer Wiedergabe ohne jegliche Nuancierung als irrig gedeutet werden. Dabei bleibt jedoch zu beachten, daß Quantz' Forderung nach "stetiger Abwechslung" in Klangfarbe und Dynamik für die nuancierbare Querflöte gemeint ist. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Mannigfaltigkeit des Klanges in einem gewissen Grade, in der Orgel selbst vorhanden, für den Spieler jedoch nicht in dem Maße wie bei der Querflöte beeinflussbar war. (Siehe oben)<sup>(ii)</sup> Die Mannigfaltigkeit des Vortrages dürfte darum mehr auf Tempo und Artikulation als auf Registrierung zu beziehen sein.

4) Der Vortrag muß sich immer nach dem im Werk vorhandenen Affekt richten. Die volle Bedeutung dieser Forderung kann nur aus einem zusätzlichen kurzen Überblick über die musikalische Affektenlehre entnommen werden.

(i) s. auch S. 280-281

(ii) S. 34

kennengelernt haben) ebenfalls der musikalischen Elocutio zu.<sup>228)</sup> Diesen Forderungen könnte noch eine fünfte unterstützende und bekräftigende Darstellungsart angefügt werden: die rhetorische und musikalische Gestik.<sup>229)</sup> So wie Quintilian die fördernde Mitwirkung der rednerischen Geste beim Vortrag zu schätzen weiß,<sup>230)</sup> deuten auch Mattheson, Quantz, C.Ph.E. Bach u.a.m. auf die Notwendigkeit der "Geberden-Kunst"<sup>231)</sup> hin - für sowohl die Sänger als auch für den Instrumentalisten. Ph.E. Bach schreibt: "Indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen und anderen Arten von Gedanken, wo er sich alsdann in diese Affecten setzt. ...Daß alles dieses ohne die geringsten Gebärden abgehen könne, wird derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebärden sind; so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen".<sup>232)</sup> Wie eng die Beziehung von Musik und Rhetorik auf dem Gebiet der Elocutio ist, geht daraus vor, daß schon Quintilian die Musik als eine der Hilfswissenschaften der Rhetorik nennt: Sie lehrt den Redner die gute Modulation der Stimme.<sup>233)</sup> Die gleiche Ansicht vertreten Musiktheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts. So schreibt u.a. Johannes Lippius: "Soni et vocis accurationem ex Musica vera .. petat Rhetor" und stellt außerdem für die Musik überhaupt und für die Elocutio der Rhetorik folgende drei Dimensionen auf:

Longitudo	= Länge oder Kürze	) des Tones oder der Sprache. <sup>234)</sup>
Latitudo	= Härte oder Weichheit	
Crassitudo	= Höhe oder Tiefe	

Der Bachschüler Kirnberger geht so weit, vorzuschlagen, ein Komponist solle den Umfang einer Stimme auf die Dezime oder Un-

dezime beschränken und kleine Schritte bevorzugen, um sich nicht zu weit von "der Art eines guten Redners zu entfernen".<sup>235)</sup> Was könnte man aus der Verwandtschaft der beiden Künste im Bezug auf die Elocutio für die Wiedergabe der Orgelwerke gewinnen?

1) Das Werk selbst und dessen Vortrag sollten eine Einheit bilden. Weder ist eine Anschauung vertretbar, die in dem Vortrag das Hineintragen von willkürlichen Empfindungen erblickt, noch die Auffassung, daß in dem Notenbild etwas vollkommenes vorliegt, das nur eine Art "Abspielen" verlangt.

2) Der bei einigen Schulen der Bach-Interpretation existierende Gedanke, die Orgelwerke sollten möglichst von jeglicher Artikulation freigehalten werden, wird hiermit widerlegt. Denn nicht nur Klarheit und Deutlichkeit werden gefordert, sondern auch die richtige Hervorhebung durch den Akzent und eine klare Abgrenzung der Gedanken <sup>(i)</sup> (Der Zusammenhang dieser Forderung mit den besonderen Problemen der Orgel als Instrument wird später betrachtet). Außerdem gibt es, wie es später noch gezeigt werden soll, einen Zusammenhang zwischen Artikulation und Affektgehalt eines Werkes.

3) Ebenso dürfte die Vorstellung einer Wiedergabe ohne jegliche Nuancierung als irrig gedeutet werden. Dabei bleibt jedoch zu beachten, daß Quantz' Forderung nach "stetiger Abwechslung" in Klangfarbe und Dynamik für die nuancierbare Querflöte gemeint ist. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Mannigfaltigkeit des Klanges in einem gewissen Grade, in der Orgel selbst vorhanden, für den Spieler jedoch nicht in dem Maße wie bei der Querflöte beeinflussbar war. (Siehe oben)<sup>(ii)</sup> Die Mannigfaltigkeit des Vortrages dürfte darum mehr auf Tempo und Artikulation als auf Registrierung zu beziehen sein.

4) Der Vortrag muß sich immer nach dem im Werk vorhandenen Affekt richten. Die volle Bedeutung dieser Forderung kann nur aus einem zusätzlichen kurzen Überblick über die musikalische Affektenlehre entnommen werden.

(i) s. auch S. 280-281

(ii) S. 34



c) Die musikalische Affektenlehre und ihre Beziehung zur Rhetorik:

Die Rhetorik erblickte in der "Erregung der Affekte" ihre vornehmste Aufgabe. "Ein guter Redner mußte in dieser Richtung auf seine Zuhörer zu wirken suchen, um in ihnen diejenige Leidenschaft zu erwecken, die seinen beabsichtigten Zwecken dienlich war. Eine einmal rege gemachte Leidenschaft läßt so leicht ihre entgegengesetzte Meinung nicht gelten; sie ist das beste Mittel, die Zuhörer zu überreden oder im höheren Sinne zu überzeugen. So betonen alle Rhetoriker die große Wichtigkeit der 'Pathologie', d.h. der Lehre von den Affekten".<sup>236)</sup>

In gleicher Weise eignet sich auch die Musik dazu, die Leidenschaft der Zuhörer zu erregen - eine Macht, die schon in der Antike erkannt und ausgeübt worden ist. In der Zeit des Humanismus entstand eine Reihe von Schriften über die Musik der Antike, in denen besonders die Kapitel über die seelische Macht der Musik einen breiten Raum einnahmen. "Diese seelische Gewalt wollte man der Musik im Zuge der allgemeinen Erneuerungsbestrebungen des Humanismus ebenfalls zurückgewinnen. Da es aber hier für die Musik eine Tradition nicht gab - die Rhetoriker betonten alle übereinstimmend den Gegensatz, der zwischen der Kunstepoche der Niederländer und dieser neuen Affektkunst besteht - war es nur natürlich, daß sich hier wie in so vielen anderen Punkten auch eine Anlehnung an die Rhetorik vollzog, die mit ihren feststehenden Regeln über die 'Erregung und Stillung der Affekte' der Musik fördernd zur Seite stehen konnte. Welche Ausdrucksgewalt die Musik durch diese Verbindung schon im 16. Jahrhundert erreichte, wird aus dem Schaffen den Madrigalisten ersichtlich ...."<sup>237)</sup> Im Unterschied zu der späteren Romantik verliert sich diese Kunstepoche nicht in uferlose Schwärmerei: Einerseits stand sie noch zu stark unter dem nachwirkenden Rationalismus der niederländischen Zeit, andererseits ergab sich aus der Anlehnung an die Rhetorik zwangsläufig auch die Bildung einer musikalischen Pathologie, "die mit ihren festen Kunstregeln von vornherein jedem zügellosen Phantasieren die künstlerische Existenzmöglichkeit raubte".<sup>238)</sup>

Ihre klassische Darstellung erfuhr die Affektenlehre in Descartes Werk "Von den Leidenschaften der Seele" (De passionibus animae). Sie hat die Musikanschauung sehr stark beeinflusst; "es war die Grundlage der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Affektenlehre, der zufolge die menschlichen Affekte Lust, Trauer usw. durch Ausdehnen, Zusammenziehen, Zerstreuen und andere Bewegungen der Lebensgeister, also durch einen mechanischen Vorgang erklärt wurden".<sup>239)</sup>

Die Notwendigkeit der Affektdarstellung in der Musik wird wiederholt von den Musiktheoretikern des Barock betont. So wird Mattheson nicht müde, immer wieder zu erklären, daß "wir uns bei einer jeden Melodie eine Gemüthsbewegung ... zum Hauptzweck setzen müssen" und empfiehlt das Werk des Descartes den Musikern.<sup>240)</sup> Die durch die Musik zu erregenden Leidenschaften sind u.a. Freude, Frohlocken, Weinen, Furcht, Wehklagen, Trauer, Anflehnung, Zorn, Mitleid, Liebe, Leid, Frechheit, Verwunderung, Spott, Trost, Schrecken, Hoffnung, Zuversicht.<sup>241)</sup>

Die in der Musik zur Darstellung der menschlichen Leidenschaften angewandten Mittel, nämlich Figuren, Tonartencharaktere, Intervalle, Rhythmik u.a.m. sollen nunmehr näher betrachtet werden:

1) Die affekthaltigen musikalischen Figuren:

Rhetorik wie Musik sehen die Figuren gleicherweise als die eigentliche "Sprache der Affekten" und betonen ihren affektgeborenen Charakter.<sup>242)</sup> So schreibt Forkel über die musikalischen Figuren: "In der eigentlichen Beredsamkeit bedient man sich außer der richtigen und zweckmäßigen Anordnung der Gedanken, auch noch anderer Mittel, einer Rede Kraft, Lebhaftigkeit und Wirkung zu verschaffen. Da keine Kraft unserer Seele so abgesondert ist, daß sie sich ganz für sich allein äußern könnte, sondern immer eine durch die andere erregt wird; so ist es der Natur unseres Wesens gemäß, daß auch die Künste nicht auf eine einzige Kraft allein zu wirken suchen. Das allgemein fühlende Geschöpf, der Mensch, wird daher nicht bloß durch den Verstand, sondern auch durch Einbildungskraft und durch jede seiner sogenannten unteren Kräfte bewegt, unseren Vortrag, er sei von welcher Art er wolle, auf sich wirken zu lassen. Je mehrere seiner Kräfte zu-



gleich, oder nach und nach durch ein Kunstwerk in Bewegung gesetzt werden, desto stärker und sicherer wird die Wirkung desselben sein. Diese Bemerkung des allgemeinen Zusammenhangs aller Seelenkräfte untereinander, hat schon die alten Rhetoriker veranlaßt, zur Erreichung einer so allgemeinen Wirkung gewisse Hilfsmittel zu bestimmen, deren aber nach und nach eine so große Menge von so verschiedenem Werte gesammelt worden sind, daß man mehrere derselben wieder abgeschafft, und nur die besten und brauchbarsten beibehalten hat. Man nennt diese Hilfsmittel des Ausdrucks *Figuren*. Die nächste Absicht einer Rede geht auf den Verstand, so wie die eines Tonstücks auf die Empfindung. Alle Hilfsmittel nun, wodurch sowohl die Verstands- als Empfindungsrede in den Stand gesetzt wird, außer ihrer nächsten Absicht auch noch auf andere Kräfte zu wirken, liegen in diesen sogenannten Figuren".<sup>243)</sup> Es ist aber mehrmals betont worden, daß auch die rein grammatikalischen und "wortausdeutenden" Figuren Affektgehalt annehmen können,<sup>(i)</sup> daß sie öfters die Grundlage bilden für die affekthaltigen Figuren (wie Katabasis für die Gradatio). Wie sowohl die "Verstandes- als Empfindungsrede" durch die musikalischen Figuren "in den Stand gesetzt wird" (Forkel), geht schon aus der Analyse der "dorischen" Tokkata, des c-Moll-Präludiums und der g-Moll-Fantasie hervor. In den musikalischen Figuren des Barock haben wir - im Gegensatz zu der Romantik - immer mit festen, unzweideutigen "Formeln" zu tun, die immer eine konkrete Bedeutung haben und deren Kombination (zusammen mit der Tonart, dem Tempo, dem Zeitmaß usw.) einen bestimmten Affekt bilden. Die freien Orgelwerke sind dadurch in ihrem Gehalt klar analysierbar, sie sind nicht mit einem subjektiven, verschwommenen "Empfindungs"-Vokabular zu beschreiben.

## 2) Tonarten-Charakteristik:

Sie ist ein rein musikalisches (nicht-rhetorisches) Mittel des Barock, das bekanntlich schon in der Antike mit bestimmtem Affektgehalt verbunden wurde - freilich war der Tonartbegriff der Antike ein anderer als der des Barock. Daß die Tonartencharakteristik vor und zu Bachs Zeit sich nicht bloß in der Phantasie der Komponisten herausgebildet und traditionsgemäß weiterentwick-

(i) vgl. S. 50, 95-96

kelt hat sondern auf real-physikalischer Grundlage stand, erklärt sich u.a. aus der mitteltönigen Temperatur der Tasteninstrumente. Herbert Kellat<sup>245)</sup> hat in seiner Untersuchung gezeigt, daß Bach weder in seinen Clavier-, noch in den Orgelwerken eine (sogenannte) "gleichschwebende" Temperatur<sup>(i)</sup> benutzt hat. Die Begriffe "gleichtemperiert" und "wohltemperiert" sind nicht miteinander zu verwechseln,<sup>(ii)</sup> denn Forkel weiß zu berichten, daß Bach sein Instrument so zu temperieren gelernt habe, daß es in allen 24 Tonarten gespielt werden konnte. Er sei im Stimmen des Cembalos und des Clavichords so geübt gewesen, daß ihn diese Arbeit nie mehr als eine Viertelstunde gekostet habe. "Mit einem Hinweis auf Bachs 'sehr geübtes Gehör', hebt er (Forkel) die Kunst hervor, 'auf eine so leichte Art ein Instrument rein zu temperieren'. Von Gleichschwebung ist bei Forkel nirgendwo die Rede. Es liegt auch keine Veranlassung vor, sie hineinzudeuten"<sup>247)</sup> (Kellat). Zu Bachs Lebzeiten bleibt die mitteltönige Temperatur allgemein in Gebrauch beim Orgelbau. Mattheson schreibt 1725<sup>248)</sup> : "Sowohl aber als des Neidhardts Temperatur der Vernunft am gemäßesten zu seyn scheint, so habe ich doch noch kein Werk von einem habilen Instrument- oder Orgelmacher darnach eingerichtet angetroffen". "Um 1730 sind in Hamburg noch sämtliche Orgeln mitteltönig gestimmt. Für J.G. Walther ist 'das heutige System' (= 1732) das mitteltönige!"<sup>249)</sup> Joh. Hermann Biermann nennt (1738) den Versuch zur gleichmäßigen Temperatur für die Orgel eine "gantze Catestrophe".<sup>250)</sup> Kellat zeigt, daß die Mitteltönigkeit bis noch tief ins 18. Jahrhundert bei den Orgelbauern als etwas Selbstverständliches galt, u.a. bei Silbermann.<sup>251)</sup> Kellat ist der Auffassung, Bach habe bis zu seinem Besuch bei Buxtehude in Lübeck 1705 nur mitteltönige Orgeln gehört und gespielt; jedoch bringe das den Rahmen der Mitteltönigkeit sprengende Tonmaterial Buxtehude-

(i) Eine sg. "gleichschwebende" Temperatur existiert eigentlich nicht, sie sollte vielmehr "gleichmäßige Temperatur" heißen. Wegen der häufigen und allgemein üblichen Verwendung dieses Begriffes wird er jedoch weiter, aber in Anführungsstrichen gebraucht.<sup>246)</sup>

(ii) s. auch Mattheson: Große Generalbaßschule 1731, S. 113.

hudes für Bach (höchstwahrscheinlich im Zusammenhang mit den Vorschlägen Werckmeisters zur Wohltemperierung) eine Erweiterung des mitteltönigen Bereichs. "Bachs Tonsprache bewegt sich einerseits in dieser erweiterten Mitteltönigkeit, verbleibt aber auf der anderen Seite völlig in den Grenzen der Mitteltönigkeit"<sup>252)</sup>. Auch Silbermanns Temperierung stelle bei aller konservierenden Grundhaltung<sup>253)</sup> den Versuch dar, die chromatischen Werte der Mitteltönigkeit in Bewegung zu setzen und den akkordlichen Aufbau zu erweitern. "Bach hat immer wieder, bis in seine letzten Lebensjahre hinein, auf den Orgeln Gottfried Silbermanns und auf anderen bekannten mitteltönigen Instrumenten ausgiebig gespielt ... Weder als Orgelspieler noch als Orgelrevisor hat Bach sich gegen die mitteltönige Temperatur erklärt. Im Gegenteil, er hat (wie aus den Orgelgutachten zu erfahren ist) sie nicht nur geduldet, sondern akzeptiert"<sup>254)</sup>. Die von Bach selbst gehandhabte Version der mitteltönigen Temperatur sei (nach Kellertat) bei Kirnberger anzutreffen: "Der Intervallbestand der Bachschen Orgelmusik weist hin auf eine Kombination klangvertikaler, harmonischer Bausteine der spezifischen Dur-Mitteltönigkeit mit dem melodischen Potential der spezifisch klanghorizontalen Pythagoreik, eine Lösung des Temperaturproblems, wie sie bei Werckmeister weitgehend erreicht ist und von Kirnberger als Bachschüler exakt formuliert und begründet publiziert wird".<sup>255)</sup> Innerhalb dieser traditionellen (=mitteltönigen) Stimmung bilden sich also verschiedene Kategorien: "Tonordnungen, die die Mitteltönigkeit geringfügig empirisch modifizieren, in ihr aber fest verankert bleiben (Silbermann), andere, die vorallem die natürlich-harmonischen Werte völlig rein erhalten wollen, ohne die mitteltönigen Grenzen wesentlich zu überschreiten (Kepler, Euler, Mattheson), dann solche, die von der mitteltönigen Basis ausgehend unter Einbeziehung pythagoreischer Prinzipien weiterbauen (Werckmeister, Kirnberger) oder die auf pythagoreischer Grundlage einen Neubau anstreben (von Wiese). Dazwischen liegen zahlreiche Übergänge und Varianten .."<sup>256)</sup>.

Eine Vergleichstabelle (mit Angabe der Temperaturwerte in Cents)<sup>257)</sup> darf dies näher erleuchten:

	pyth.	nat.- harm.	mit- telt.	Sil- berm.	Matth.	Werckm.	Kirnberg.	gl. "schw."
C	0	0	0	0	0	0	0	0
Cis	-	-	76	86	70	90	90	100
D	204	204	193	196	204	192	204	200
Dis	-	-	310	306	274	294	294	300
E	408	386	386	392	386	390	386	400
F	488	488	503	502	488	498	488	500
Fis	-	-	579	588	590	588	590	600
G	702	702	696.5	696	702	696	702	700
Gis	-	-	772.5	784	772	792	792	800
A	906	884	890	894	884	888	895	900
B	-	-	1007	1004	1018	996	996	1000
H	1110	1088	1083	1096	1088	1092	1088	1100
c	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200

Bei der Tonordnung Werckmeisters, die die Mitteltönigkeit durch Einbau pythagoreischer Werte ausweitet, werden die harmonischen Konturen durch acht reine Quinten gestrafft. Die "Differenziertheit der Intervallbilder ergibt tonartige Unterschiede. Der C-Dur-Komplex hat 'Silbermann-Terzen'. As-Dur, Fis-Dur und Cis-Dur sind pythagoreisch, die anderen quasi-pythagoreisch. C-Moll, Es-, F- und B-Moll sind rein pythagoreisch, Cis-, Fis-, G-, As- und H-Moll quasi-pythagoreisch. A-Moll ist praktisch rein. In E-Moll und D-Moll nähern sich die Terzen reinen 5/6-Werten".<sup>258)</sup> Ihm und Kirnberger gemeinsam ist die "natürlich-harmonische Basis in möglichster Reinheit. Die chromatischen Intervalle sind bei Werckmeister nicht so beweglich wie bei Kirnberger und lassen daher eine Enharmonik nicht im gleichen Ausmaße zu. Die pythagoreischen Mittelwerte Kirnbergers mit der Differenz von je einem Komma zu beiden enharmonischen Werten haben das Problem gelöst, so daß sich Chromatik und Enharmonik nahezu über den gesamten Skalenbereich erstrecken.

Hinsichtlich der Akkordfarben und der Charakteristik der Tonarten ergeben sich weitgehende Übereinstimmungen".<sup>259)</sup> Diese "Mannigfaltigkeit der Töne", den unterschiedlichen Charakter der Tonarten, nennt Kirnberger in seiner "Kunst des reinen Satzes" als ein Haupterfordernis einer guten Temperatur und Merkmal seines Systems.<sup>260)</sup> Die tonartlichen Unterschiede stehen nach Kirnbergers Ansicht im Dienste des musikalischen Ausdrucks. Auch ließen sich darüber bestimmte Regeln nicht aufstellen, aber ein Komponist, der "Überlegung und Empfindung in gehörigem Maße hat", werde je nach dem musikalischen Ausdruck die entsprechende Tonart auswählen.<sup>261)</sup> Man müsse "wegen der guten Abwechslung der Harmonie"<sup>262)</sup> bei Händel, Bach und Graun in die Schule gehen. Kellertat macht darauf aufmerksam, daß beispielsweise die "rauhe Annehmlichkeit" (Kirnberger) des E-Dur-Akkordes aus seiner pythagoreischen Terz e-gis zu erklären ist.<sup>263)</sup>

Johann Mattheson bringt in seinem Werk "Das Neu-Eröffnete Orchestre" 1713, im 2. Kapitel des III. Teiles: "Von der musikalischen Thone Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung der Affecten" eine Darstellung der Beziehung zwischen Tonart und Affekt. Mattheson fügt hinzu, daß, obwohl die Tonartencharakteristik "gewiß" ist, dennoch über den bestimmten Charakter jeder Tonart selbst "viel Contradicirens" besteht.<sup>264)</sup> Die von Mattheson hier beschriebene Charakteristik der Tonarten sollte man zum Teil in Hinblick auf seine später vorgeschlagene Temperatur verstehen. Sein System bleibt wie das von Kirnberger und anderen mitteltönig, dennoch gibt es kleinere Abweichungen, die in der Beurteilung des Ausdruckscharakters der Tonarten an bestimmten Punkten mehrere Auffassungen zulassen. Es ist nicht bekannt, in welchem Grade Bach mit dieser Auffassung Matthesons vertraut war. Rudolph Wustmann<sup>265)</sup> findet bei einem tonartlichen Vergleich von Bachs Vokal- und Instrumentalmusik mit Matthesons Tonartencharakteristik eine "weitgehende Übereinstimmung" und hält es für möglich, daß Bach Matthesons Formulierungen gekannt hat. Wir möchten zunächst Matthesons Ausführung an den Orgelwerken Bachs prüfen, wobei die Choralbearbeitungen mit ihrer allgemeinen Tonartengebundenheit des Kirchenliedes nicht in Frage kommen. Nur in Fällen, wo

eine außergewöhnliche Stimmlage vorzufinden ist, werden sie hierzu herangezogen (Dabei muß jedoch ausdrücklich betont werden, daß die Orgelwerke Bachs einen so komplexen Charakter und eine derartige Vielgestaltigkeit aufweisen, daß sie nicht auf solch schlichte Weise mit einem einzigen Adjektiv zu erfassen sind. Stimmen wir darum bei bestimmten Werken der einfachen, zum Teil naiven Charakterisierung Matthesons zu, so ist dieses Einverständnis immer im breiten Rahmen zu verstehen):

C-Dur ist nach Mattheson gekennzeichnet durch seine "freche Eigenschaft", "ist aber nicht ungeschickt, wo man Freude ihren Lauf läßt."<sup>266)</sup> Das "freudige" trifft zu für alle freien Werke Bachs: Triosonate Nr. 5 BWV 529, 1. und 3. Satz; Präl. und Fuge BWV 531; Präl. und Fuge BWV 545; Tokkata und Fuge BWV 564.

C-Moll ist ein "überaus lieblicher, dabey auch trister Ton, man könnte bei seiner Gelindigkeit leicht schläfrig werden", ist mit Trauer und einer "lieblichen Empfindung"<sup>267)</sup> verbunden. Man vergleiche Fuge BWV 537, Präludium und Fuge BWV 546, Passacaglia und Fuge BWV 582. Mehr "liebliche Empfindung" als "Trauer" kennzeichnet die zweite Triosonate BWV 526 (1. und 3. Satz) und die Choralbearbeitung "Er kennt die rechten Freudenstunden" ("Wer nur den lieben Gott läßt walten") BWV 647.

D-Dur "ist von Natur etwas scharff und eigensinnig, zum Lermen, lustigen, kriegerischen und aufmunternden Sachen", könnte aber auch "delicat" klingen:<sup>268)</sup> Für das D-Dur-Präl. und Fuge BWV 532 und die Bearbeitung "Ein feste Burg" BWV 720 (die von Bach um einen Ganzton nach oben transponiert ist) erscheint die Charakterisierung besonders zutreffend. Siehe weiter das Allabreve BWV 589 und den Choral "Vom Himmel hoch" (OB) BWV 606.

D-Moll "enthalte etwas devotes, ruhiges, dabey auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes", für "Gemüths-Ruhe", man "könnte aber auch was ergetzliches, doch nicht sonder-



lich hüpfendes, sondern fließendes mit Success aus diesem Thone setzen".<sup>269)</sup> Siehe die 3. Triosonate (1. und 3. Satz) BWV 527 und die Canzona BWV 588. "Fließendes" oder / und "Größe" könnten zum Teil den beiden Tokkaten und Fugen BWV 538 und 565 zugeschrieben werden, was bei BWV 539 höchstens für das Präludium zutrifft.

Es-Dur "hat viel pathetisches an sich, will mit nichts als ernsthafte und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Öppigkeit gleichsam spinnefeind".<sup>270)</sup> In der 2. Triosonate (2. Satz) BWV 526, dem Präl. und Fuge Es-Dur BWV 552, in den Choralbearbeitungen "O Mensch, beweine dein' Sünde gross" BWV 622, "Schmücke dich, o liebe Seele" BWV 654, "Wachet auf" BWV 645 sind diese Züge zu erkennen, in der 1. Triosonate BWV 525 (1. und 3. Satz) jedoch weniger.

E-Dur drückt "verzweiflungsvolle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich" aus, enthält etwas "schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes", daß man es darum "mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen vergleichen mag .."<sup>271)</sup>. Nur ein Werk, Tokkata und Fuge BWV 566, steht in dieser Tonart, entspricht jedoch nicht dieser Charakteristik (Eine Variante des Werkes in C-Dur und in erweiterter Form liegt auch vor).

E-Moll: Mit dem wird "schwerlich was lustiges" gebracht, "man machte es auch wie man wolle", weil "er sehr pensif, tiefdenkend, betrübt und traurig zu machen pfleget, doch so, daß man sich dabey zu trösten hoffet: etwas hurtiges aber nicht lustig .."<sup>272)</sup>. Beweglich, aber nicht gerade "lustig" sind die zwei Ecksätze der 4. Triosonate, das kleine Präl. und Fuge BWV 533, die große Fuge BWV 548, die Fantasia über "Jesu, meine Freude" BWV 713 (Variante in d-Moll), und die Bearbeitung "Wo soll ich fliehen hin" BWV 646 (früherer Ansatz in g-Moll). Direkt kontemplativ zum Teil "traurig" sind das große Präludium in e-Moll BWV 548, der langsame Satz aus der 6. Triosonate BWV 530, "Vater

unser im Himmelreich" (Clavierübung) BWV 682 und die Bearbeitung "Jesus Christus, unser Heiland" ( aus den 18 Chorälen) BWV 665.

F-Dur "ist capable, die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren: Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe .. mit einer der massen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité"<sup>273)</sup>. In dieser Tonart stehen der langsame Satz der dritten Sonate BWV 527, die Tokkata und Fuge BWV 540, die Pastorale BWV 590 und die Bearbeitung von "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 632.

F-Moll wird gebraucht, eine "gelinde und gelassene, wiewohl dabey tieffe und schwere, mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete, tödliche Herzens-Angst" darzustellen - ist als Tonart "beweglich", drückt jedoch "eine Schwartze, hülflose Melancholie schön aus".<sup>274)</sup> Das entspricht Präludium und Fuge BWV 534 und trifft ausnahmslos für die Choralbearbeitungen "Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" BWV 639, "Jesus Christus, unser Heiland" (Fuge) BWV 689, und die Partita "Christ, der du bist der helle Tag" BWV 766. Das "gelinde" und "gelassene" zeigt sich in dem Choral "Von Gott will ich nicht lassen" BWV 658.

Fis-Moll wird für "große Betrübniß", etwas "misantropisches"<sup>275)</sup> verwendet, wie es in der Fis-phrygischen Bearbeitung "Aus tiefer Not" BWV 687 von Bach auch hervorgeht.

G-Dur hat "viel insinuantes und redendes, ist sowohl zu seriösen als munteren Dingen gar geschickt".<sup>276)</sup> Siehe dazu Bachs 6. Triosonate BWV 530, Präludium und Fuge BWV 541, 550, Fantasia BWV 572, die Bearbeitungen "In dir ist Freude" BWV 615 und "Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" BWV 609, die alle einen "munteren" oder festlich-fröhlichen Charakter aufweisen.

G-Moll sei nach Mattheson der "allerschöneste Ton", für sowohl "ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer munteren Lieblich-



keit, als eine ungemene Anmuth und Gefälligkeit" geschickt, sowohl den "zärtlichen, als erquickenden, mäßigen Klagen" und einer "temperierten Fröhlichkeit" dienstbar.<sup>277)</sup> Diese Auffassung entspricht mehr seinen Jugendwerken, wie dem Präl. und Fuge BWV 550, der "kleinen" Fuge BWV 578, als der Fantasie und Fuge BWV 542.

A-Dur "greift sehr an, ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissemens geneigt .. - brilliret auch".<sup>278)</sup> Höchstens Bachs Bearbeitung "O Lamm Gottes, unschuldig" BWV 656 kommt hier in Frage. Das Präludium und Fuge BWV 536, der Weihnachtschoral "In dulci jubilo" aus dem Orgelbüchlein BWV 608, und die A-Dur-Choralbearbeitung von "Allein Gott in der Höh' sei Ehr" BWV 664 enthalten vielmehr "Brillanz", die Mattheson hier nebenbei erwähnt.

A-Moll findet er "klagend", ehrbar und gelassen, ist zum Schlaf einladend<sup>279)</sup>: Für sein Jugendwerk, das kleine Präl. und Fuge BWV 551 scheint dies weniger treffend als für die 5. Sonate (langsamer Satz) BWV 529, das Adagio der C-Dur-Tokkata, BWV 564, und das kontemplativ-fortspinnende a-Moll-Präl. und Fuge BWV 543.

B-Dur sollte "sehr divertissant und prächtig"<sup>280)</sup> sein. Bachs Choral "Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ" steht in dieser Tonart.

H-Moll kennzeichnet sich als "unlustig und melancholisch"<sup>281)</sup>, wie Bachs großes h-Moll-Präludium und Fuge BWV 544, seine Bearbeitung "Herzlich thut mich verlangen" BWV 727, der langsame Satz der 4. Sonate BWV 528 und die Fuge BWV 579 (Peters IV,8) bezeugen. Für den Choral "Helft mir Gottes Güte preisen" BWV 613 gilt dies weniger.

Matthesons Auffassung über der Charakteristik der Tonarten scheint sich also zu einem gewissen Grade in einem wesentlichen Teil der Orgelwerke Bachs zu bestätigen. Die - abgesehen von gewissen Unterschieden doch vorhandene - Übereinstimmung liegt zweifellos in der gemeinschaftlichen mittel-

tönigen Tonordnung. Die unterschiedliche absolute Tonhöhe spielt demgegenüber eine sehr unwesentliche Rolle.

Bei Kirnberger liegt eine solche systematische Ausarbeitung einer Tonartencharakteristik nicht vor. Daß er den verschiedenen Tonarten eigene Eigenschaften zurechnet<sup>282)</sup> und sich mit Mattheson sowohl gegen eine "gleichschwebende" Temperatur<sup>283)</sup> (wegen der Aufhebung dieser Unterschiede) als auch gegen jegliche Transpositionen<sup>284)</sup> (wegen eines veränderten "Ausdrucks") wendet, geht eindeutig aus seinem Werk hervor. Er schreibt u.a.: "Man kann es also für eine wahre gegründete Regel annehmen, daß zu fröhlichen, munteren und zu offenerherzigen freyen Gesängen die Durtonarten sich vorzüglich schicken; hingegen die Molltonarten einen Vorzug haben, wo Zärtlichkeit, traurige und widrige Empfindungen und Zurückhaltung und Unentschlossenheit auszudrücken ist."<sup>285)</sup> (Kirnberger begründet diese Feststellung aus der Obertonreihe, und zwar aus der Beziehung der großen und kleinen Terz zum Grundton). Dann bemerkt er: "Aber auch jeder Durton unterscheidet sich merklich von den andern Durtönen, so wie jeder Mollton sich von allen andern Molltönen auszeichnet. Wir sehen auch aus den Arbeiten großer Meister (und für Kirnberger kommen hier in erster Linie J.S.Bach, Händel, u.a. in Betracht), daß sie sehr sorgfältig gewesen, für besondere Affecte, nicht nur überhaupt die schicklichste Tonart, sondern aus den zwölf Tönen derselben gerade den schicklichsten auszusuchen."<sup>286)</sup> Er teilt dann sowohl die "Durtöne" als die "Molltöne" in drei "Klassen" ein:<sup>287)</sup>

Durtöne: "Die erste Klasse begreift die Töne C dur, F dur, G dur, D dur.  
Die zweite Klasse begreift die Töne E dur, Fis dur, A dur und H dur.  
Zur dritten Klasse kommen  $b_D$  dur,  $b_E$  dur,  $b_A$  dur und B dur.

Die erste Klasse hat die reinsten Dreyklänge, deren Terz das vollkommene Verhältnis 4/5 (= 386 C) ist. Die zweyte Klasse hat etwas weniger reine Dreyklänge, deren Terz das Verhält-

nis 405/512 (= ± 406 C) hat. Und die Dreyklänge der dritten Klasse sind am wenigsten rein, weil ihre Terz 64/81 (= 408 C)<sup>288)</sup> ist". Kirnberger meint jedoch, daß die erste Klasse in seiner Wirkung schnell "matt" und nicht so "reizbar" wie die 2. und 3. wirkt.

- Molltöne:
1. Klasse: "D moll, E moll, A moll, H moll, die reinsten.
  2. Klasse: Cis moll, Dis moll, Fis moll und Gis moll, weniger rein.
  3. Klasse: C moll, F moll, G moll und B moll, die am wenigsten rein und folglich die traurigsten<sup>(289)</sup> sind". (i)

Kirnberger stellt diese Verhältnisse dann auch schematisch dar. Vergleicht man Matthesons Auffassung mit der obigen Kirnbergers, so könnten sich vielleicht hinsichtlich der Dissonanzwirkung Übereinstimmungen - ganz grob gesehen - bei den Tonarten C-Dur, D-Dur, d-Moll, e-Moll, F-Dur, f-Moll, fis-Moll, G-Dur, a-Moll, h-Moll, zum Teil auch bei A-Dur ergeben. C-Moll und g-Moll sind in der Kirnbergischen Temperatur viel dissonanter und kaum als "lieblich" oder "gefällig" zu beschreiben, entsprechen dagegen vielmehr dem Charakter des c-Moll-Präludiums BWV 546 und der g-Moll-Fantasie BWV 542. Im Bezug auf die mitteltönige Temperatur erhielt sowohl das Präludium in c-Moll, als auch die Fantasie in g-Moll in der Modulation eine besondere Ausdruckskraft. So liegt die Klimax-Stelle des c-Moll-Präludiums (T. 97-105) mit den thematischen Abweichungen und Dissonanzen außerdem in der dissonanten f-Moll-Tonart<sup>(ii)</sup>. Die g-Moll-Fantasie weist, abgesehen von Dissonanzreichtum und harmonischen Kühnheiten<sup>(iii)</sup>, Tonarten wie h-Moll (T. 14-15, 38), f-Moll (T. 23-24, 44-45), e-Moll (T. 35), E-Dur (T. 38) auf. Auch bedeutet der Durchbruch nach D-Dur bei der "dorischen" Tokkata einen besonders glanzvollen Abschluß, der der rhetorischen Anlage des Werkes<sup>(iv)</sup> entspricht. Auch Quantz

(i) Noch Heinrich Christoph Koch (Versuch einer Anleitung zur Composition; II. Teil, Leipzig 1787, S. 171) bezeichnet f-Moll als besonders geeignet zur Erweckung "einer tiefen Traurigkeit".

(ii) vgl. S. 74, 108

(iii) vgl. S. 119-121

(iv) vgl. S. 90

meint, daß man den Affekt eines Werkes erkennen kann "aus den Tonarten, ob solche hart oder weich sind. Die harte Tonart wird gemeiniglich zu Ausdrücken des Lustigen, Frechen, Ernsthaften und Erhabenen: die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen, und Zärtlichen gebraucht .. Doch leidet diese Regel ihre Ausnahmen<sup>(290)</sup> ..".

Zum Schluß muß aber noch hervorgehoben werden, daß nicht nur die Charakteristik der Tonarten auf physikalischer Grundlage stand (nämlich auf der der mitteltönigen Temperatur) sondern auf die noch herrschende Auffassung von der Macht gewisser "Töne" (Tonarten) über die Seele für die damalige Zeit durchaus eine reale Grundlage aufzuweisen hatte. Die Anschauung vom Zusammenhang zwischen Seele, Zahl und Kosmos stammt schon aus vorsokratischer Zeit. Sie entwickelte sich während des Barock in der Philosophie (Descartes, Leibniz, Christian Wolff, u.a.) und der Musiktheorie (Kircher, Mattheson, Lorenz Mizler, u.a.) mit Hilfe neuer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse. So hatte eine Reihe namhafter Gelehrter "die physikalischen Verhältnisse der natürlichen Erscheinungen auf ihre mathematische Gesetzlichkeit hin geprüft: Leibniz und Euler mit ihren akustischen, Newton mit seinen optischen, und Kepler mit seinen astronomischen Untersuchungen. Da man bei diesen Forschungen auf annähernd gleiche Zahlenverhältnisse stieß, so versuchte man auf Grund derselben die verschiedensten Gebiete zu einander in Beziehung zu setzen".<sup>291)</sup> So war Isaac Newton z.B. die Zérlegung des Lichtes gelungen: "Er bezeichnete die Grenzen zwischen den einzelnen Farben des Spektrums durch Striche. Eine Messung dieser Abstände der Grenzlinien von den Endpunkten des Spektrums bei der Roten Farbe, und ein Vergleich dieser Abstände mit der ganzen Länge des Spektrums ergab folgende Zahlenverhältnisse (bei Rot beginnend): 1, 8/9, 5/6, 3/4, 2/3, 3/5, 9/16, 1/2. Newton erkannte, daß diese Zahlenverhältnisse, als musikalische Intervalle betrachtet, die dorische Tonleiter ergaben. Diese überraschende Entdeckung regte zu neuen Bemühungen an, Farbe und Ton zu einander in Beziehung

zu setzen. Bisher waren zu dieser Frage, die schon Aristoteles beschäftigte, nur tastende Versuche unternommen worden, die ohne greifbare Erfolge blieben. Jetzt hatte man eine wissenschaftliche Grundlage und konnte hoffen, bei richtiger Anwendung der Farben durch ein Farbenspiel dieselben Wirkungen zu erreichen wie durch ein dem Farbenspiel entsprechendes Musikstück.<sup>292)</sup> Bestärkt wurde man von der Richtigkeit dieser Anschauung durch die am Anfange des 18. Jahrhunderts noch gültige Lehre von dem Charakter der Tonarten".<sup>293)</sup>

3) Intervalle: Auch die Intervalle bekamen ganz bestimmte Bedeutung hinsichtlich ihres Affektgehalts. Eine solche Charakterisierung bringt Kirnberger. Er schreibt: "Daß der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen (der Intervalle) abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man bloß auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervalle ohngefähr also charakterisieren:<sup>294)</sup>

<u>Intervall:</u>	<u>Im Steigen</u>	<u>Im Fallen</u>
Die übermäßige <u>Prime</u>	ängstlich	äußerst traurig
Die kleine <u>Secunde</u>	traurig	angenehm
Die große <u>Secunde</u>	angenehm und pathetisch	ernsthaft, beruhigend
" übermäßige <u>Secunde</u>	schmachtend	klagend, zärtlich
Die verminderte <u>Terz</u>		sehr wehmüthig, zärtlich
Die kleine <u>Terz</u>	traurig, wehmütig	gelassen, mäßig vergnügt
Die große <u>Terz</u>	vergnügt	pathetisch, auch melancholisch
Die verminderte <u>Quarte</u>	wehmütig, klagend	wehmütig, ängstlich
Die kleine <u>Quarte</u>	fröhlich	gelassen, zufrieden
Die große <u>Quarte</u>	traurig	sehr niedergeschlagen
Die übermäßige <u>Quarte</u> oder der Triton	heftig	sinkend traurig
Die kleine <u>Quinte</u>	weichlich	zärtlich traurig
Die falsche <u>Quinte</u>	anmuthig, bittend	bittend
Die vollkommene <u>Quinte</u>	fröhlich, muthig	zufrieden, beruhigend
Die übermäßige <u>Quinte</u>	ängstlich	schreckhaft (kommt nur im Baß vor)
Die kleine <u>Sexte</u>	wehmütig, bittend, schmeichelnd	niedergeschlagen
Die große <u>Sexte</u>	lustig, auffahrend, heftig	etwas schreckhaft
Die übermäßige <u>Sexte</u> (kommt in der Melodie nicht vor)	-	-
Die verminderte <u>Septime</u>	schmerzhaft	wehklagend
Die kleine <u>Septime</u>	zärtlich, traurig, auch unentschlossen	etwas fürchterlich
Die große <u>Septime</u>	heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung	schrecklich fürchterlich
Die <u>Oktave</u>	fröhlich, muthig, aufmunternd	sehr beruhigend "



Hierzu bemerkt Kirnberger: "Hiermit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur bloß die angezeigten Wirkungen hätten, die auf keine Weise abgeändert werden könnten, sondern nur, daß diese nach meiner Empfindung ihnen am mehresten eigen zu seyn scheinen. Uebrigens kommt hier vieles auf das Vorhergehende und Folgende, und überhaupt auf das Ganze der melodischen Phrase an, worinn sie vorkommen, nicht weniger auf die Lage der zwischen ihnen liegenden kleinen und grossen Secunden der Tonleiter oder der Tonart; und denn hauptsächlich mit auf die Zeit des Taktes, worauf sie angebracht werden, und auf die Harmonie, die ihnen unterlegt wird. Durch die Harmonie kann jede melodische Fortschreitung eine veränderte Schattierung des Ausdrucks gewinnen ..." <sup>295)</sup>


Quantz äußert sich allgemeiner. Besonders aufschlußreich ist die Bindung von Affekt und Artikulation durch die Intervalle: "Man kann (weiter) die Leidenschaft erkennen: aus den vorkommenden Intervallen, ob solche nahe oder entfernt liegen, und ob die Noten (auf der Flöte) geschleifet oder gestoßen werden sollen. Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche, durch die kurz gestoßenen, oder in entfernten Sprüngen bestehenden Noten, ingleichen durch solche Figuren da die Punkte allezeit hinter der zweiten Noten stehen, aber, wird das Lustige und Freche ausgedrückt..." <sup>296)</sup>.

In ähnlicher Weise äußert sich Mattheson. Er erwähnt den griechischen Autor Aristides, der meint, daß durch die "häufige Zusammenziehung enger Intervalle die Gemüther zur Traurigkeit; durch erweiterte Sprünge ... zur Freude und Munterkeit; durch ein mittelmäßiges Wesen der Melodey aber zur Ruhe gelenket werden". <sup>297)</sup>

Obwohl hier, was den Ausdruckscharakter der Intervalle betrifft, eine ziemliche Relativität herrscht, bleibt es trotzdem bemerkenswert, wie konstant unser Empfinden für die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten bestimmter Intervalle geblieben ist, <sup>298)</sup> dies zeigt sich z.B. an den verminderten Intervallen und der Chromatik, die beispielsweise der g-Moll-

Fantasie ihr Gepräge verleihen. Die Ausdrucksmöglichkeiten gelten selbstverständlich sowohl in melodischer als auch in harmonischer Beziehung. Wir widmen den "Dissonanzen", die Quantz als drittes Mittel der "Leidenschaften" bezeichnet <sup>299)</sup> darum keine sonderliche Aufmerksamkeit - um so mehr, da sie als musikalische Figur (siehe Parrhesia und Pathopoiia oben <sup>(i)</sup>) schon bekannt sind.

4) Rhythmik: Für Kirnberger bildet der Rhythmus, zusammen mit der "Bewegung" und dem "Takt" eine wirksame Einheit: "Der Rhythmus giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelnen Sätze ..." <sup>300)</sup> Er bemerkt weiter: "Daß eine Folge von Tönen, die an sich nichts bedeuten, und nur durch Höhe und tiefe von einander unterschieden sind, zu einem wirklichen Gesang wird, der seinen bestimmten Charakter hat, und eine Leidenschaft oder eine bestimmte Gemüthsfassung schildert, kommt von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus <sup>(ii)</sup> her, die dem Gesang seinen Charakter und Ausdruck geben". <sup>301)</sup>

In dem "Rhythmus" hat die Musik eine Materie, die sie mit der poetischen Sprache (und in geringerem Maße mit der Rhetorik) gemein hat. So ist z.B. der Charakter des Jambus ( ◡ -, oder  in der Musik) schon von Quintilian als heftig und kampfeslustig beschrieben worden. <sup>302)</sup> Quantz bemerkte, daß u.a. "durch solche Figuren, da die Punkte allezeit hinter der zweyten Noten stehen, ... das Lustige und Freche ausgedrückt" wird. "Punctierte und anhaltende Noten drücken das Ernsthafte und Pathetische, die Untermischung länger Noten, als halber und ganzer Tacte, unter die geschwinden, aber, das Prächtige und Erhabene <sup>303)</sup> aus". Auch Mattheson gibt in dem 6. Hauptstück des II. Teils seines "Vollkommenen Capellmeisters" eine ausführliche Betrachtung der "Verfertigung der Klang-Füsse". <sup>304)</sup>

Als Beispiel könnte u.a. das große Es-Dur-Präludium und Fuge BWV 552 erwähnt werden. In diesem Werk werden Rhythmus und Tonartencharakteristik (eine Kombination von Ernsthaftigkeit, Pathos mit Pracht und Erhabenheit) in einen besonderen Ein-

(i) S. 105  
(ii) Kirnberger verwendet den Begriff "Rhythmus" auch für größere Formgebilde, nämlich für den Einschnitt (d.h. die Phrase, Periode, usw.)



klang gebracht: Das Präludium vertont eine Abwechslung von Jambus (1. Thema) und schnellen gleichen Notwerten (3. Thema), die von Mattheson mit Pyrrhichius ("welches Feuer und Hitze bedeutet")<sup>305</sup> bezeichnet worden sind. Die Fuge fängt an mit einem Spondeus, womit man nach Mattheson etwas "andächtiges, ernsthaftes, ehrerbietiges und dabey leichtbegreifliches setzen"<sup>306</sup> kann.

5) Tempo-, Dynamik- und Taktangaben: Kirnberger nennt das Tempo die "Bewegung", die den "Grad der Geschwindigkeit" darstellt, und schreibt: "Der Componist muß nie vergessen, daß jeder Gesang eine natürliche und getreue Abbildung oder Schilderung einer Gemüths- oder Empfindung seyn soll, insofern sie sich durch eine Folge von Tönen schildern lassen. Der Name Gemüths- oder Affecten geben, zeigt schon die Aehnlichkeit derselben mit der Bewegung an. In der That hat jede Leidenschaft und jede Empfindung, sowol in ihrer innerlichen Wirkung, als in der Rede, wodurch sie sich äußert, ihre geschwindere oder langsamere, heftigere oder gelassenere Bewegung, und diese muß auch der Componist, nach der Art der Empfindung, die er auszudrücken hat, richtig treffen."<sup>307</sup> Kirnberger empfiehlt dann Rhetorik und Poesie als Lehrschule für diese "Bewegung".<sup>308</sup>

Für die Wiedergabe sämtlicher Barockmusik ist es äußerst wichtig zu begreifen, daß Vortragsangaben wie Allegro, Presto, Largo, Piano, Forte, usw. damals mehr als bloße Tempo- und Dynamik-Angaben waren. "Sie wurden von Komponisten stets mit einer bestimmten Begriffs- oder Affektdarstellung verbunden."<sup>309</sup> Das geht auch eindeutig aus der Bemerkung Quantz' hervor: Eine (weitere) "Anzeige des herrschenden Hauptaffects ist endlich das zu Anfang eines jeden Stückes befindliche Wort, als: Allegro, Allegro non Tanto, - Assai, - di molto, - moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affetuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto, u.a.m."<sup>310</sup> Wie diese Vorschriften etwa gedeutet wurden, mag eine Tabelle von Mauritius Vogt ("Conclave

Thesauri Magnae Artis Musicae," Prag 1719, Kap. V)<sup>311</sup> zeigen: Allegro (Freude), Presto (Aufregung und Eilfertigkeit), tenendo (Schwerfälligkeit), trillo, tremulo, prigliante (Beweglichkeit, Schnelligkeit), tarde (Verzögerung), triste (Traurigkeit), acute (Kühnheit, Frechheit), forte (Lärm), piano (Ruhe, Schweigen, Echo), largo, tremolo, prigliante (Furcht), largo amorose (Liebe) usw. Marpurg versteht ebenfalls unter allen schnellen Tempi (von Allegretto bis zum Presto) "alles Lustige, Freudige, Fröhliche, Vergnüge, ingleichen Freche, Trotzige, Verwegne usw.", unter allen langsamen Tempi (von Andante bis zu Adagio assai) "alles Traurige, klagende, Betrübte, ingleichen Sittsame, Bescheidene, usw."<sup>312</sup> Wie wir später<sup>(i)</sup> zeigen werden, dient auch die Taktangabe C,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$  usw.) zum Ausdruck des Affektes.

6) Verzierungen: Die Verzierungen in Bachs Werken sind ebensovienig leerer Schmuck als die Figuren (Decoratio), sondern lassen sich teilweise aus diesen Figuren herleiten<sup>(ii)</sup>. Sie stellen buchstäblich Abweichungen von dem "sachlichen" Vortrag dar und dienen dem Ausdruck des Affektes. Sie werden von Marpurg (Anleitung zum Clavierspielen S. 29) als Setz- oder Spielfiguren neben die rhetorischen Figuren gestellt. In seinen "Historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik" III (1757, S. 120) kritisiert Marpurg den Spieler, der die Verzierungen einfach wegläßt: "... Was entsteht daraus? Dieses, daß das Stück nicht seinem Inhalte gemäß gespielt wird. Der Componist hatte alle möglichen Manieren dem vorhabenden Affekte gemäß, bezeichnet ... Der Ausführender soll empfinden, was der Componist empfunden hat..". Auch Birnbaum hebt hervor, daß Verzierungen bei Joh. Seb. Bach nie leerer Schmuck, oder (wie Scheibe meinte) "Schwulst" sind: "In seinen (den bachschen) Kirchenstücken, ouvertüren, concerten, und andern musicalischen arbeiten findet man auszierungen, welche denen hauptsätzen, die er ausführen wollen, allzeit gemäss sind."<sup>313</sup> Nach Forkel<sup>314</sup> war Bach

(i) vgl. S. 155-159

(ii) siehe u.a. "Aposiopese", S. 111-112

gegen die Anwendung von Verzierungen, die nicht den gedanklichen Gehalt des Werkes dienen. Gerade die Tatsache, daß die Verzierungen frei zu spielen sind, führt dazu, daß sie sich einem jeglichen Affekt mühelos fügen können. Es ist darum um so mehr zwingend, daß der Spieler "empfinden soll, was der Componist empfunden hat ..." um dem Affektgehalt des Werkes gerecht zu werden.

Wir bringen zunächst einen knappen Überblick über sämtliche - die Artikulation ausgenommen - Vortragsangaben in den bachschen Orgelwerken, und zwar zur Zeit noch hauptsächlich nach den bisherigen Ausgaben (Peters; BG), in der Reihenfolge des BWV (nur die Hauptwerke)<sup>(i)</sup>:

- |     |                                                                                                             |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BWV | <u>Freie Werke (BWV 525-598):</u>                                                                           |
| 525 | Triosonate 1 (Es): C - ; 12/8 <u>Adagio</u> ; 3/4 <u>Allegro</u> .                                          |
| 526 | Triosonate 2 (c) : C <u>Vivace</u> ; 3/4 <u>Largo</u> ; $\text{♩}$ <u>Allegro</u> .                         |
| 527 | Triosonate 3 (d) : 2/4 <u>Andante</u> ; 6/8 <u>Adagio e dolce</u> ;<br>3/8 <u>Vivace</u> .                  |
| 528 | Triosonate 4 (e) : C <u>Adagio</u> ; 3/4 <u>Vivace</u> ; C <u>Andante</u> ;<br>3/8 <u>Un poco Allegro</u> . |
| 529 | Triosonate 5 (C) : 3/4 <u>Allegro</u> ; 6/8 <u>Largo</u> ; 2/4 <u>Allegro</u> .                             |
| 530 | Triosonate 6 (G) : 2/4 <u>Vivace</u> ; 6/8 <u>Lento</u> ; C <u>Allegro</u> .                                |
| 531 | Präl. u. Fu. (C) : C - ; C - .                                                                              |
| 532 | Präl. u. Fu. (D) : C - ; <u>Allabreve</u> (16), <u>Adagio</u> (96); C - .                                   |
| 533 | Präl. u. Fu. (e) : C - ; C - .                                                                              |
| 534 | Präl. u. Fu. (f) : 3/4 - ; $\text{♩}$ - .                                                                   |
| 535 | Präl. u. Fu. (g) : C - ; C - .                                                                              |
| 536 | Präl. u. Fu. (A) : C - ; 3/4 - .                                                                            |
| 537 | Fant. u. Fu. (c) : 6/4 - ; $\text{♩}$ - .                                                                   |
| 538 | Tokk. u. Fu. (d) "dorisch" : $\text{♩}$ mit Manualwechselangabe<br>OW-Positiv; $\text{♩}$ - .               |
| 539 | Präl. u. Fu. (d) : C - ; C - .                                                                              |
| 540 | Tokk. u. Fu. (F) : 3/8 - ; $\text{♩}$ - .                                                                   |

(i) vgl. weiter Anhang S. 353 ff.

- |     |                                                                                                                                                                                                             |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 541 | Präl. u. Fu. (G) : 3/4 <u>Vivace</u> ; C - .                                                                                                                                                                |
| 542 | Fant. u. Fu. (g) : C - ; C - .                                                                                                                                                                              |
| 543 | Präl. u. Fu. (a) : C - ; 6/8 - .                                                                                                                                                                            |
| 544 | Präl. u. Fu. (h) : 6/8 <u>Pro Organo Pleno</u> ; C - .                                                                                                                                                      |
| 545 | Präl. u. Fu. (C) : C( <u>Organo Pleno ?</u> ) ; $\text{♩}$ - .                                                                                                                                              |
| 546 | Präl. u. Fu. (c) : C - ; $\text{♩}$ - .                                                                                                                                                                     |
| 547 | Präl. u. Fu. (C) : 9/8 - ; C - .                                                                                                                                                                            |
| 548 | Präl. u. Fu. (e) : 3/4 - ; $\text{♩}$ - .                                                                                                                                                                   |
| 550 | Präl. u. Fu. (G) : 3/2 - ; C <u>Grave</u> (22) ; C <u>Allabreve</u> .                                                                                                                                       |
| 551 | Präl. u. Fu. (a) : C - ; C - .                                                                                                                                                                              |
| 552 | Präl. u. Fu. (Es) : C <u>Pro Organo Pleno</u> , Angabe von <u>piano</u> -<br><u>forte</u> (34, 38, 113, 117 -36, 40, 115,<br>119) $\text{♩}$ - ; 6/4 - ; 12/8 - .                                           |
| 562 | Fant. (c) : C - .                                                                                                                                                                                           |
| 564 | Tokk., Adagio<br>u. Fu. (C) : C - ; C <u>Adagio - Grave</u> (22); 6/8 - .                                                                                                                                   |
| 565 | Tokk. u. Fu. (d) : C <u>Adagio/Prestissimo</u> ; C - ;<br><u>Recitativo</u> (127), <u>Adagissimo</u> (130),<br><u>Presto</u> (133), <u>Adagio</u> (136), <u>Vivace</u> (137),<br><u>Molto Adagio</u> (141). |
| 566 | Tokk. u. Fu. (E) : C - ; C - (+ C - ; 3/4 - in der<br>C-Dur-Variante).                                                                                                                                      |
| 572 | Fant. (G) : 12/8 <u>Tres vitement</u> ; $\text{♩}$ <u>Grave</u> ;<br>C <u>Lentement</u> .                                                                                                                   |
| 574 | Fuge (c) : (Peters IV, 6) : C - ; C (105) - .                                                                                                                                                               |
| 575 | Fuge (c) : C - ; ( <u>Più lente</u> ) (65), <u>Adagio</u> (76).                                                                                                                                             |
| 578 | Fuge (g) : C - .                                                                                                                                                                                            |
| 582 | Passacaglia<br>u. Fu. (c) : 3/4 - ; (3/4 ) - ; Adagio (im vor-<br>letzten Takt).                                                                                                                            |
| 588 | Canzona (d) : C - ; 3/2 - .                                                                                                                                                                                 |
| 589 | Allabreve (D) : $\text{♩}$ <u>pro Organo pleno</u> .                                                                                                                                                        |
| 590 | Pastorale (F) : 12/8 - ; C (senza Pedale) - ;<br>3/8 - ; 6/8 - .                                                                                                                                            |
| 592 | Orgelkonzert<br>1 (G) : 2/4 <u>mit Manualwechselangabe</u> (RP-OW);<br>3/4 <u>Grave</u> (OW Piano - RP Forte);<br>2/4 <u>Presto</u> .                                                                       |

- 593 Orgelkonzert 2 (a) : C mit Manualwechselangabe (OW-RP)  
und Organo Pleno (51, 62);  
3/4 Adagio senza Pedale a due Clav.  
(piano - cantabile);  
3/4 Allegro mit Manualwechselan-  
gaben (OW-RP), Organo Pleno (T.113-118)
- 594 Orgelkonzert 3 (C) : C (RP - OW);  
C Recitativ; Adagio; RP (forte)-OW(piano)  
3/4 Allegro ; RP-OW;  
C Solo (RP); 3/4 (OW).
- 595 Orgelkonzert 4 (C) : C, a 2 Clav. e Pedale : OW-RP.
- 596 Orgelkonzert 5 (d) : 3/4 OW: Octava 4 F ...+Principal 8' (21)  
BW: Octava 4 F  
Ped.: Principal 8 F ..+Subbas 32' (21)  
C Grave; Pleno (33) ;  
C Fuga -.  
12/8 Largo e spiccato. piano-piano,  
forte-piano (3).  
C RP-OW.
- 597 Orgelkonzert 6 (Es) : C, Clav. I, II, Pedal; 12/8 Gigue  
(2 Clav. u. Ped.)

(Bei den Choralbearbeitungen werden nur BWV-Nummern angegeben;  
vgl. dazu Anhang.) :

599-644 (Orgelbüchlein):

599 : C-

600 : 3/2 (a 2 Clav. e Ped. ?) mit Principal 8 Fuss im Manual  
(LH)? Pedal: Trompete 8 Fuss.

601 : C -.

602 : C -.

603 : 3/2 -.

604 : C, a 2 Clav. e Pedale, -.

605 : C a 2 Clav. e Pedale, -.

606 : C -.

607 : 3/2 , a 2 Clav. e Pedale.

608 : 3/2 (In Canone all' Ottava).

609 : C -.

610 : C Largo.

611 : C Adagio. Canto fermo in Alto.

612 : (12/8) -.

613 : C -.

614 : C, a 2 Clav. e Pedale, -.

615 : 3/2 -.

616 : C -.

617 : C, 24/16, 12/8; a 2 Clav. e Pedale, -.

618 : C Adagio. Canone alla Quinta.

619 : 3/2 In Canone alla Duodecima; a 2 Clav. e Pedale, -.

620 : C, In Canone all' Ottava.

621 : C -.

622 : C Adagio assai .. Adagissimo (vorletzter Takt);  
a 2 Clav. e Pedale.

623 : 3/4 -.

624 : C, a 2 Clav. e Pedale; (In Canone alla Quinta).

625 : C -.

626 : C 12/8 -.

627 : Vers 1, C -; Vers 2, C -; Vers 3, C.

628 : 3/2 -.

629 : 3/2, In Canone all' Ottava; a 2 Clav. e Pedale.

630 : 3/2 -.

631 : C 12/8, In Organo Pleno.

632 : C -.

633 : C, In Canone alla Quinta; a 2 Clav. e Pedale: forte-piano

634 : C, In Canone alla Quinta; a 2 Clav. e Pedale, -.

635 : C -.

636 : C -.

637 : C -.

638 : C -.

639 : C, a 2 Clav. e Pedale.

640 : C -.

641 : C, a 2 Clav. e Pedale.

642 : C -.

643 : C -.

644 : C -.

Die sechs "Schübler"-Choräle (BWV 645-650):

- 645 : C, Canto fermo in Tenore; a 2 Clav. e Pedale :  
Destra 8 Fuss, Sinistra 8 Fuss, Pedale 16 Fuss.
- 646 : C, a 2 Clav. e Pedale: 1. Clav. 8 Fuss, 2.Clav. 16 Fuss,  
Pedale 4 Fuss.
- 647 : C -; Pedale 4 Fuss.
- 648 : 6/8, a 2 Clav. e Pedale.
- 649 : C, a 2 Clav. e Pedale.
- 650 : 9/8, a 2 Clav. e Pedale: Pedal 4 Fuss.

Die "Achtzehn" Choräle (BWV 651-668) (siehe auch NBA):

- 651 : C In Organo pleno; Canto fermo in Pedale.
- 652 : 3/4; (Alio modo) a 2 Clav. e Pedale.
- 653 : 3/4 ; (a 4 voci), (Alio modo); a 2 Clav. e Pedale.
- 654 : 3/4, a 2 Clav. e Pedale.
- 655 : C, a 2 Clav. e Pedale.
- 656 : 3 Versus: Vers 1, 3/2; Vers 2, (3/2); Vers 3, 9/4 ..  
3/2 (32)
- 657 : C , a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Soprano.
- 658 : C, Canto fermo in Pedale.
- 659 : C; a 2 Clav. e Pedale.
- 660 : C; a due Bassi e Canto fermo.
- 661 : ♯ , In Organo pleno ; Canto fermo in Pedale.
- 662 : C, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Soprano; Adagio.
- 663 : 3/2, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Tenore;  
Cantabile .. Adagio (65) .. Andante (?) (66)
- 664 : C, a 2 Clav. e Pedale, -.
- 665 : C, sub. Communione , -.
- 666 : 12/8 (alio modo), -.
- 667 : C 12/8, In Organo pleno.
- 668 : C, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Canto.
- 653a: 3/4, a 2 Clav. e Pedale doppio; (a 5 voci).

III. Clavierübung (BWV 669-689):

- 669 : ♯, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Soprano.
- 670 : ♯, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Tenore.
- 671 : ♯, Cum Organo Pleno; Canto fermo in Basso; (a 5 Voci).

- 672 : 3/4, Manualiter; (alio modo).
- 673 : 6/8, Manualiter.
- 674 : 9/8, Manualiter.
- 675 : 3/4, Canto fermo in Alto. (a 3 voci).
- 676 : 6/8, a 2 Clav. e Pedale.
- 677 : C, Manualiter.
- 678 : 6/4, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Canone.
- 679 : 12/8, Manualiter.
- 680 : 2/4, In Organo pleno.
- 681 : C, Manualiter.
- 682 : 3/4, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Canone.
- 683 : 6/8, Manualiter.
- 684 : C, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Pedale.
- 685 : 3/4, Manualiter; (Alio modo).
- 686 : ♯, Pro Organo pleno (Manuale e Pedale doppio);(a 6 voci).
- 687 : 2/4, Manualiter; (Alio modo); (a 4 voci).
- 688 : 3/4, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Pedale.
- 689 : C, Manualiter; (a 4 Voci).

Einzelne Choräle, BWV 690 ff.,

- 695 : 3/8, Manualiter; Canto fermo in Alto.
- 700 : C -.
- 706 : C -.
- 709 : C, a 2 Clav. e Pedale.
- 711 : (??): 3/4, Manualiter.
- 713 : C, Manualiter .. 3/8, dolce (54).
- 718 : C, a 2 Clav. e Pedale : forte - piano.
- 720 : C, a 2 Clav. e Pedale; RP - OW. (oder "a 3 Clav.",  
LH Fagotto, RH. Sesquialtera)?
- 725 : ♯, (per omnes versus), (a 5 voci);
- 727 : C, a 2 Clav. e Pedale.
- 729 : (?) 3/2, (con Ped.).
- 733 : ♯ - . (Fuge ... Pro Organo Pleno)
- 734 : C, a 2 Clav. e Pedale; Canto fermo in Tenore.
- 735 : C -.
- 736 : 24/16, Choral in Pedale.
- 738 : C 12/8 -.



- 740 : C, a 2 Clav. e Pedale doppio; (a 5 voci).
- 766 : Partita I, C; II, C (piano-forte); III, C; IV, C; V, C; VI, 12/8; VII, C (con Pedale se piace).
- 767 : Partita I, C; II, C (piano-forte); III, C; IV, C; V, C; VI, C; VII, 3/4; VIII, C; IX, C (forte-piano), Andante (26), Presto (36).
- 768 : Choral, C; Var. I, C; II, C; III, C; IV, C; V, C(a 2 Clav.); VI, C(a 2 Clav., Pedale); VII, 12/8; VIII, 24/16; IX, 3/4 (a 2 Clav. e Ped.); X, 3/4 (a 2 Clav. e Ped.) u. "forte a 2 voci" (75); XI, C (a 5 voci, in Organo Pleno).
- 769 : (Die Reihenfolge der NBA lautet: Var. I, II, IV, V, III) I, 12/8, a 2 Clav. e Ped., In Canone all' Ottava. II, C, a 2 Clav. e Ped., Alio modo in Canone alla Quinta. III, C, a 2 Clav. e Ped., In Canone alle Settima. Cantabile. IV, C, In Canone all' Ottava per augmentationem, a 2 Clav. e Ped. V, C, a 2 Clav. e Ped., L'altra sorte del Canone al rovescio: 1) alla Sesta, 2) alla Terza (15), 3) alla Seconda, forte (RH, 27), 4) alla Nona, forte (LH, 39) .. diminuzione (52) .. alla stretta (54).
- 770 : Partita I, C; II, C; III, C; IV, C; V, C, (a 2 Clav.); VI, C (a 2 Clav.); VII, 12/8; VIII, C; IX, 3/4 (a 2 Clav.), Adagio, piano-forte; X, C, Allegro .. un poco Adagio (5) .. Allegro (9) .. Adagio (62), OW - RP-Aufteilung.

Wie zu ersehen ist, sind Vortragsangaben von Bach verhältnismäßig spärlich angegeben worden. Dennoch umfassen sie einen Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten und geben einen Einblick in den affekthaften Charakter der Orgelwerke. Folgende Zusammenfassung und eine Begriffserklärung einiger Vortragsangaben an

Hand der Waltherschen Musiklexikon möchten aufs neue bezeugen, in welchem hohem Maße Dynamik, Kolorit und Tempo mit dem Affektgehalt verknüpft sind:

1. Tonhöhen-Angabe (8 Fuß, 4 Fuß, 16 Fuß, 32 Fuß, usw.):  
BWV 596, 645, 646, 647, 649.
2. Register-Angabe (Tonhöhe + Grundfarbe): BWV 596, 600, 720.
3. Manual-Verteilung OW-RP (abgesehen von der Angabe "a 2 Clav. e Ped." und den Triosonaten BWV 525-530): BWV 538, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 720, 770. (Siehe Bemerkung über "forte" und "piano").
4. Forte- und piano-Angabe: Forte = "stark, heftig, jedoch auf eine natürliche Art";<sup>315)</sup> piano = "leise; daß man nehmlich die Stärke der Stimme oder des Instruments dermassen lieblich machen, oder mindern soll, daß es wie ein Echo lasse";<sup>316)</sup> BWV 552, 592, 593, 594, 596, 633, 718, 866, 767, 768, 769, 770.
5. Organo-Pleno (über die Bedeutung des Begriffes siehe spätere Ausführung): BWV 544, 545 (?), 552, 589, 593, 596 (?), 631, 651, 661, 667, 671, 680, 686, 733, 768.
6. Recitativo: "Eine Sing-Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamierend: da man denn folglich mehr beflissen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebene Tacte zu singen. Diesem ungeachtet schreibt man dennoch diese Gesang-Art im richtigen Tacte hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G.B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitanten nachgeben könne".<sup>317)</sup> Umgekehrt sei die Declamatio, nämlich eine "mündliche Standrede, Hersagung" in der "Music eben was Recitativo"<sup>318)</sup>: BWV 565, 594.

7. Solo: "alleine; zeigt in vielstimmigen Stücken an: daß an solchen mit diesem Worte bemerckten Orte, nur eine einzige Stimme oder Partie fortsingen und spielen soll":<sup>319)</sup> BWV 594.
8. "Dolce": "lieblich, anmuthig, leise; und bedeutet, daß man einen mit solchen Worten bezeichneten periodum so wohl mit der Stimme, als mit dem Bogen, und andern Instrument rührenden Organism moderiren, und so lieblich machen soll, als man nur kan":<sup>320)</sup> BWV 527, 713.
9. Cantabile: "Wenn eine Composition, sie sey vocaliter oder instrumentaliter gesetzt, in allen Stimmen und Partien sich wohl singen lasset, oder eine feine Melodie in solchen führet":<sup>321)</sup> BWV 663, 769.
10. Allabreve: "Tempo alla breve (ital.) ist, wenn eine Brevis oder zweyschlägige Note ein Tempo oder einen Tact ausmachtet".<sup>322)</sup> "Ein durchschnittener halber Circul zeigte diesen Tact, welcher sehr geschwinde tractirt wurde, an, und hatte nur bey Motetten statt":<sup>323)</sup> BWV 532, 550.
11. Grave: "ernsthafte und folglich langsam":<sup>324)</sup> BWV 550, 564, 572, 592, 593, 596.
12. "Lento", "lentement", "piu lente": Lento = "langsam"; BWV 530. lentement = "langsam",<sup>325)</sup> BWV 572. piu lente = "langsamer",<sup>326)</sup> BWV 574.
13. "Adagio", "un poco Adagio", "Molto adagio", "Adagissimo", "Adagio assai"; Adagio = "gemächlich, langsam",<sup>327)</sup> BWV 525, 526, 528, 532, 564, 565, 574, 582, 594, 611, 618, 662, 663, 770.  
Un poco adagio = "ein wenig langsam",<sup>328)</sup> BWV 770.  
Molto adagio, Adagissimo = "sehr langsam",<sup>329)</sup> BWV 565, 622.  
Adagio assai = "sehr langsam"<sup>330)</sup> einer Auffassung nach, könnte aber auch bedeuten: nicht zu langsam, sondern "in gehöriger Maße, was recht ist (quod fatis est)..."<sup>331)</sup> - was wohl eher zutrifft auf BWV 622, da dort "Adagissimo" am Ende auftritt.

14. "Largo", "Largo e spiccato": "Largo (Ital.) sehr langsam, den Tact gleichsam erweiternd, und grosse Tact-Zeiten oder Noten oft ungleich bemerckend, u. u. welches absonderlich in Italiänischen Recitativo vorkommt .. Bey etlichen Auctoribus bedeutet es eine etwas geschwindere Bewegung, als Adagio erfordert",<sup>332)</sup> BWV 526, 529, 610.  
Largo e spiccato = Largo + Spiccato ("daß man die Klänge auf Instrumenten wohl von einander sondern, und jeden distincte soll hören lassen"),<sup>333)</sup> BWV 596.
15. Andante: "vom Italiänischem Verbo andare .., mit gleichen Schritten wandeln. Wird sowohl bey andern Stimmen, als auch solchen Generalbässen, die in einer ziemlichen Bewegung sind, oder den andern Stimmen das thema vormachen, angetroffen; da denn alle Noten sein gleich und überein (eben-trächtigt) executirt, auch eine von der andern wohl unterschieden, und etwas geschwinder als adagio tractirt werden müssen",<sup>334)</sup> BWV 538, 663, 767.
16. "Un poco Allegro", "Allegro": Un poco Allegro = "ein wenig geschwinde",<sup>335)</sup> BWV 528.  
Allegro = "fröhlich, lustig, wohl belebt oder erweckt; sehr oft auch geschwinde und flüchtig: manchmal aber auch, einen gemäßigten, obschon fröhlichen und belebten Tact, wie die Worte: allegro ma non presto ... ausweisen",<sup>336)</sup> BWV 525, 526, 529, 530, 593, 594, 770.
17. Vivace: "Lebhaft",<sup>337)</sup> BWV 526, 527, 528, 530, 541, 565.
18. Tres vitement: "sehr geschwinde",<sup>338)</sup> BWV 572.
19. "Presto", "Prestissimo": Presto = "Geschwind",<sup>339)</sup> BWV 565, 592, 767. Prestissimo = "sehr geschwind",<sup>340)</sup> BWV 565.
- Marpurg rechnet Adagio, Largo und Lento zu der gleichen Kategorie, nämlich "langsam", Allegro und Vivace beide als "geschwind, Poco Adagio und Andante als "mäßig langsam".<sup>341)</sup>
- Besonders beachtenswert sind das Metrum oder die Takt-Angabe in den Orgelwerken. Daß die Meister des Barock diese Vorzeichen mit Vorsicht und im Hinblick auf den Affekt des Werkes wähl-

ten, geht aus den Bemerkungen Kirnbergers hervor: "Diese Verwandlung eines blossen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Gesang geschieht eines Theiles durch Accente, die auf einige Töne gelegt werden, theils durch die Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne .. In der genauen Einförmigkeit der Accente, die auf einige Töne gelegt werden, und der völlig regelmäßigen Vertheilung der langen und kurzen Sylben, besteht eigentlich der Tact"<sup>342)</sup>. Ober den Zusammenhang von Takt und Akzent schreibt er: "Es hat nemlich jede Leidenschaft ihre Grade der Stärke und, wenn ich mich so ausdrücken kann ihr tieferes, oder flacheres Gepräge. Die Freude z.B. kann feyerlich und gleichsam erhaben; sie kann rauschend, oder auch hüpfend und muthwillig seyn. Diese und noch mehr Grade und Schattierungen kann die Freude haben; und so ist es auch mit andern Leidenschaften beschaffen. Der Tonsetzer muß vor allen Dingen das besondere Gepräge der Leidenschaft, die er zu schildern hat, sich bestimmt vorstellen und als denn eine schwerere, oder leichtere Taktart wählen, nachdem der Affeckt in seiner besondern Schattirung, die eine oder andre erfordert".<sup>343)</sup> So fordert er z.B. bei wortgebundenen Werken besondere Aufmerksamkeit gegenüber "Empfindung" und "Rhythmus" des Textes.<sup>344)</sup> Mattheson nennt den Takt die "Seele der Music".<sup>345)</sup>

Bach verwendet folgende Zeichen in den (oben angegebenen) Orgelwerken; in Klammern ist die Anzahl der freien Werke (vor den Semikolon) sowie der Choralbearbeitungen (nach den Semikolon) angegeben:

2/2 = C (oder 4/4 Allabreve?)<sup>346)</sup> (12 ; 8);

2/4 (5 ; 2)

6/4 (2 ; 1)

6/8 (7 ; 4)

3/2 (2 ; 17)

3/4 (19 ; 15)

3/8 (4 ; 2)

9/8 (1 ; 2)

9/4 (0 ; 1)

4/4 = C (54 ; 96)

4/4 Allabreve (2 ; 0)

12/8 (5 ; 11)

24/16 (0 ; 3)

Am häufigsten verwendet Bach den 4/4-Takt. Nach Johann Walther bedeutet er "einen entweder aus vier geschwinden oder langsamen Theilen bestehenden Tact, nachdem allegro oder adagio dabey stehet; ist aber nichts dabey notirt, so wird allezeit adagio drunter verstanden, und eine langsame Mensur gegeben, welche die Welschen tempo ordinario, und tempo alla Semibreve nennen".<sup>347)</sup> Auch nach Kirnberger bedeutet der "grosse 4/4-Takt" einen "sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang ..., schickt sich zu prächtigen Chören, zu Fugen in Kirchenstücken und überhaupt zu stücken, wo Pracht und Ernst erfordert wird".<sup>348)</sup> Etwas weiter erwähnt Kirnberger noch einen 4/4-Takt, der "zum lebhaften und erweckenden Ausdruck" gebraucht wird.<sup>349)</sup> In Bachs Werken dient dieser Takt buchstäblich als "tempo ordinario" und wird mit allen Tempi (von Prestissimo bis Adagissimo) angetroffen. Daß er allein (ohne Zusatz) immer die Bedeutung "langsam" hat, wie Walther andeutet, sollte im relativen Sinne verstanden werden, denn sonst hätte die zusätzliche Bezeichnung "Adagio" im Mittelsatz aus BWV 564, nachdem die vorhergehende Tokkata im 4/4 keine Tempo-Bezeichnung aufweist, nicht gerade Sinn. J.S. Bach schreibt selbst in seinem "Grundlichen Unterricht des General-Basses", Cap.4, über "den Tact oder Mensur": "Dieses aber mus man wissen das heutiges Tages ein schlechter Tact auf zweyerley Manier gezeichnet wird als

C 2

die andere Art wird gebraucht von denen Franzosen in solchen Stücken welche sollen geschwind und frisch gehen und die Teutschen thun es den Franzosen nach. Sonsten bleiben die Deutschen und Italiener meistentheils zumahl in geistlichen Kirchen Sachen bei der ersten Art, und führen einen langsamen Tact. Soll es geschwind gehen so setzet der Componist ausdrücklich darzu Allegro oder Presto; soll es

langsam gehen wird es mit darunter gesetz(t)en Adagio oder Lento angedeutet".<sup>350)</sup>

Für Kirnberger ist auch der 2/2-Takt zu verstehen als "schwer und nachdrücklich", doch "noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen" vorzutragen, "es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio etc. langsamer verlangt wird". Er erträgt "höchstens Achtel".<sup>351)</sup> Dagegen wird 2/4 im allgemeinen als "lebhaft" und "leicht" verstanden - wie die Orgelwerke BWV 527, 529, 530, 592 und 680 bezeugen. Kirnberger weist darauf hin, daß der 12/8-Takt öfters als 24/16 geschrieben, um anzudeuten daß die Sechzehntel "leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten"<sup>352)</sup> (BWV 617, 736, 768).

Der Takt 3/2 ist "schwerfällig und sehr ernsthaft"<sup>353)</sup> im Vortrag (Kirnberger) - eine Bedeutung, die im Hinblick auf die Orgelwerke Bachs nicht buchstäblich interpretiert werden sollte, möchte man so unterschiedliche Werke wie "In dir ist Freude" BWV 615, "In dulci Jubilo" BWV 608, "Da Jesu an dem Kreuze stund" BWV 621, "O Lamm Gottes unschuldig" BWV 565 zusammen dazu rechnen. Daß sie immerhin <sup>mit</sup> 3/2 statt 3/4 (der von Kirnberger als "sanft und edel"<sup>354)</sup> beschrieben wird) bearbeitet sind, könnte als eine Forderung nach ziemlich breitem Tempo und einem festeren Anschlag verstanden werden. "Munterkeit" wird dem 3/8-Takt zugeschrieben,<sup>355)</sup> wie die Choralbearbeitung "Jesu meine Freude" BWV 713, die Tokkata in F-Dur BWV 590 und Sätze aus den Triosonaten BWV 527, 528 und der Pastorale BWV 590 bezeugen. Kirnberger illustriert den Unterschied zwischen 9/8- und 9/4-Takt folgendermaßen: "Der aus dem 3/2 entstehende Neunvierteltakt von drey triplirten Zeiten kömme zwar selten vor, weil man statt seiner sich des 9/8 Tackts bedienet. Man begreift aber leicht, daß beyde Tackarten in Ansehung des Vortrages und der Bewegung die sie bezeichnen, sehr von einander unterschieden sind. Im Kirchenstyl, wo überhaupt ein schwerer und nachdrücklicher Vortrag mit einer gesetzten und langsamen Bewegung verbunden ist, ist der 9/4 dem 9/8 Takt weit vorzuziehen, denn der nem-

liche Gesang, der in jene Taktart einen ernsthaften Ausdruck annimt, kann in dieser leicht den Schein des Tändelnden gewinnen".<sup>356)</sup> Als Beispiel bringt Kirnberger folgendes,



das einen sehr interessanten Vergleich mit Bachs C-Dur-Präludium BWV 547, ermöglicht:



Vergleicht man "O Lamm Gottes" BWV 656, 3. Versus, mit "Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter" BWV 650, wird der Unterschied zwischen dem schweren, nachdrücklichen und dem leichteren Vortrag deutlich. Kirnberger zeigt weiter, daß die Achtel im 9/8-Takt leichter, akzentloser vorgetragen werden als Triolen des 3/4-Taktes.<sup>357)</sup>

Schließlich sollte noch betont werden, daß mit bestimmten Gattungen auch bestimmte Vorstellungen bezüglich des Vortrages, und zwar sowohl spieltechnische wie ausdrucksmäßige, verbunden sind:

- a) So wird die Passacaglia tempomäßig "langsamer als die Chaconne", ihre Melodie "matthertziger (zärtlicher)", ihre "Expression nicht so lebhaft" interpretiert, weshalb sie immer in "solchen Tönen gesetzt" wird, die "eine weiche Terz" (= Moll-Tonart) haben;<sup>358)</sup>
- b) man "spielt oder setzt" eine Fantasia "nach seinem Sinn ... wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schranken und Beschaffenheit des Tacts zu binden .."<sup>359)</sup>
- c) die Tokkata ist "eine lange Piece in welcher entweder beyde Hände mit Veränderung abwechseln, so daß bald die rechte, bald aber die lincke ihr Lauffwerck machet; oder das Pedal hat lang anhaltende Noten, vorüber beyde Hände das ihrige verrichten";<sup>360)</sup>
- d) in einer Pastorale werden ein "Schäfer-Spiel"<sup>361)</sup> und die "unschuldige bescheidene Liebe"<sup>362)</sup> dargestellt; usw.

Affekt und Wiedergabe: Daß in den Orgelwerken Bachs "ein starker Anteil an Affektgehalt" <sup>363)</sup>



steckt, bedarf keines weiteren Beweises, da sämtliche Mittel zur Darstellung des Affektes, nämlich die affekthaltigen Figuren, Tonarten-Charakteristik, die Ausdrucksmöglichkeit bestimmter Intervalle und Rhythmen, Tempo-, Gattungs- und andere Vortragsbezeichnungen (zu denen die Artikulationsbezeichnungen ebenfalls gehören) sich in den Orgelwerken nachweisen lassen. Der Bericht des Bach-Schülers J.G. Ziegler 1746, er sei von seinem "annoeh lebenden Lehrer, dem Herrn Kapellmeister Bach" so unterrichtet worden, daß er die "Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affekt der Worte spiele",<sup>364</sup>) bestätigt damit nur einen schon unverkennbaren Sachverhalt. Die Wiedergabe eines Orgelwerkes sollte sich stets nach dem im Werk vorherrschenden Affekt richten. Es soll zunächst versucht werden, diese Forderung hinsichtlich der Praxis zu umreißen. Folgende Feststellungen möchten zur Klarheit beitragen:

1) Der Affekt ist nicht mit der subjektiven Empfindsamkeit der Romantik zu verwechseln, obwohl beide vieles gemeinsam haben. Eine solche Verwechslung in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts hat dazu beigetragen, daß mehrere Interpreten in dem Bruch mit der romantischen Bach-Interpretation zugleich einer affektgemäßen Wiedergabe den Rücken gekehrt haben.<sup>365</sup>) So schreibt Heinz Wunderlich: "Obwohl Straube in dieser Ausgabe (= 'Alte Meister des Orgelspiels' 1904) alle Ausdrucksmittel der damaligen 'modernen' Orchesterorgel, all ihre technischen Raffinessen ... für eine Wiedergabe 'den Affecten gemäß' eingesetzt haben wollte, veranlaßte die Herausgabe der Orgelmusik vorbarscher Zeit die Interpreten, sich mit der Frage einer überzeugenden Darstellung zu beschäftigen".<sup>366</sup>) In der Tat schreibt Karl Straube 1929 in dem Vorwort der "Alten Meister des Orgelspiels, Neue Folge": "Nicht mehr darum kann es sich handeln, das Geheimnis des Kunstwerkes durch das Temperament einer subjektiven Auslegung entschleiern zu wollen, sondern Aufgabe der Wiedergabe wird es sein, die sachlichen Gegebenheiten, wie sie im Grundriß und Aufbau des Tonstückes sich darbieten, mit dem geringsten Aufwand an affectgemäßer Wiedergabe - denn solche affectgemäße Art gehört der Zeit nach 1750 an - in objektiver klarer Darstellung lebendig werden zu lassen"<sup>367</sup>) ...". Aus dieser Begriffsverwechslung konnte der Eindruck entstehen, daß Bachs Orgelwerke eine mehr oder weniger reine Kunst der Linien und der

musikalischen Formen darstellen. Seine Choralbearbeitungen werden damit manifestierte "Symbole". Arnold Schering, dessen Forschungen auf dem Gebiet der Bachinterpretation das heutige Verständnis und den Begriff dieser Werke erweitert haben, erkennt nun zwar den Affekt als ein Wesenselement des Bach-Werkes an, neutralisiert ihn jedoch mit seinem Symbolbegriff.<sup>368</sup>) Nach Scherings Auffassung ersetzt Bach den Affekt durch ein Symbol, d.h. eine musikalische Figur, die als Sinnbild für eine Leidenschaft auftritt; der Zuhörer hätte also nach Schering den umgekehrten Weg zu gehen, nämlich das Symbol zu erkennen und es wieder zu entsymbolisieren als reale Leidenschaft. Arnold Schmitz erblickt in Scherings Symbolbegriff "eine höchst problematische Musikaesthetik"<sup>369</sup>), denn wir haben in der Musik im allgemeinen nicht mit "Assoziationen", sondern mit "Urentsprechungen" zu tun. "Den Urentsprechungen gemäß können Qualitäten, die gewöhnlich dem Optischen und Räumlichen vorbehalten zu sein scheinen, auch musikalisch unmittelbar in Erscheinung treten. In diesem Fall kann man das Tonliche und Musikalische nicht als ein Zeichen auffassen, das für etwas anderes gesetzt wird und dieses vertritt, und erst recht nicht sinnbildlich oder als Symbol erklären. Urentsprechungen sind keine 'Ur- oder Elementar'-Symbole".<sup>370</sup>) Die Untersuchungen über die musikalische Rhetorik haben gezeigt, wie unmittelbar die Beziehung von Affekt und musikalischem Mittel ist - eine Erkenntnis, die durch die Forschungen Ungers vertieft worden ist. Man braucht nur einen raschen Blick auf die affekthaltigen musikalischen Figuren, wie Schweigen (Pause), Ausruf, Antithese, Wiederholungen, Emphatik usw. zu werfen, um zu erkennen, daß dasjenige, was die Musik hier mit der Sprache gemeinsam hat, keine "Symbole", sondern Darstellungsmittel der Affekte sind. Worin liegt die Übereinstimmung und worin der Unterschied zwischen der romantisch-empfindsamen und einer barocken, "dem Affekt entsprechenden" Interpretation? Wir können sie am besten dadurch vergleichen, daß wir der romantischen Empfindsamkeit die barocke "Erregtheit" (Blume) gegenüberstellen: Die Gemeinsamkeit zeigt sich in der Intensität der Empfindung. Diese Intensität fordert in beiden

Fällen eine differenzierte Ausdrucksskala, eine Kleinstufigkeit der Ausdrucksmittel. Aber (und das ist das entscheidende) die Intensität und die differenzierten Ausdrucksmittel eines Bach stehen immer im Dienste des einen im Werk oder Satz vorherrschenden Affektes; sie dienen dazu, die volle Tragweite dieses einen Affektes in seiner Ganzheit zu beleuchten. Im Gegensatz zu den Komponisten des Barock, deren musikalische Darstellung der Leidenschaften stets nur einen Affekt innerhalb eines Satzes bietet, bemühten sich die Musiker des 19. Jahrhunderts um eine in höchstem Maße bewegliche und fließende "Kunst der Übergänge", in der zahlreiche Affekte und andere Empfindungen zum Ausdruck kommen sollen.

Findet in der Barockmusik innerhalb eines Satzes eine Ablösung eines Affektes durch einen anderen (wie in den Norddeutschen Tokkaten, Präludien und Fantasien) statt, wird er immer durch klare strukturelle Einschnitte, wie Takt-, Tempo-, Stilwechsel, Generalpausen oder Fermaten eindeutig gekennzeichnet. Wo ein solcher Wechsel im Satz nicht vorliegt, stehen die verschiedenen Themen oder Motive im Dienste des e i n e n Affektes; sie verhalten sich dann bezüglich dieses Affektes zueinander ergänzend-komplementär, nicht polar entgegengesetzt.

Aus diesem Grunde erscheint die Neigung, ein "erstes" und "zweites" Thema eines Orgelpräludiums in die gleiche Kategorie wie die der späteren Sonatenform zu setzen und sie dynamisch durch einen meist nur erzwungenen Manualwechsel voneinander abzuheben, fragwürdig. In der Zeit nach Bach - schon bei Quantz 1752 - ist eine Tendenz bemerkbar, die darauf zielt, innerhalb des Satzes eine dynamische Affektenskala zu schaffen. So schreibt Quantz: " .. und man sich also, so zu sagen, bei jedem Tacte in einen andern Affekt setzen muß, und sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, usw. stellen zu können: welche Verstellung bey der Musik sehr nöthig ist".<sup>371)</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg schreibt 1758 in seiner Anleitung zur Singcomposition (S. 82-83): "Es kann in einer Arie der Affect, und dem zu Folge von dem Componisten das Zeitmaß verändert werden. Daß dergleichen Veränderungen von einem Theile zum andern Statt haben können, ist schon was bekanntes. Hier ist (jetzt) von einer Ver-

änderung des Affects in eben demselben Theile die Rede; z.E. ...." Was im "Stile Galante" bei Quantz und Marpurg noch relativ begrenzt auftaucht, nimmt in der Spätromantik umfangreichere Proportionen an. Mit seiner Kritik an der "den Affekten gemäßen" Interpretation der Hochromantik und ihrer "Orchesterorgel" hat Karl Straube vollkommen Recht gehabt: er hätte nur an ihrer Stelle eine Interpretation "dem Affekt entsprechend" fordern müssen.

2) Haben wir im Barock mit einem Affekt, in der Romantik mit zahllosen verschmolzenen Affekten und anderen Empfindungen zu tun, so stellen sie für den Interpreten grundlegend die gleiche Forderung, nämlich eine vollkommene Identifizierung mit dem vorgezeichneten Affekt (bzw. den Affekten). Aus einer solchen Identifizierung leuchtet bei der Wiedergabe der Affekt (bzw. die Affekte) in aller Intensität hervor.<sup>(i)</sup>

Für den sprachlichen Rhetor ist diese Identifizierung mit dem Affekt beim Vortrag ebenso wichtig. So schreibt Joh. Christoph Gottsched: "Um nun in allen Fällen der Natur gemäß zu reden, muß sich der Redner jeden Affect, den er ausdrücken will, so tief ins Gemüthe prägen, daß er ihn zuvor selbst empfindet. Wer eine lebhaftere Einbildungskraft besitzt, dem wird solches nicht schwer fallen, wenn er nur alle Umstände der Sachen wohl in Erwägung ziehet. So bald man aber

(i) In diesem Zusammenhang ist noch Folgendes zu bemerken: Arbeitet der romantische Komponist mit seinen eigenen Empfindungen und Affekten, so daß eine bewußte Identifizierung von seiner Seite sich erübrigt, da er diese Empfindungen intuitiv darstellt, so liegt demgegenüber der Affekt für den Komponisten des Barock anfänglich als ein Abstraktum außerhalb seiner selbst. Je nach dem Vortrag, nach der äußeren Gegebenheit, wählt er sich einen Affekt aus, identifiziert sich mit ihm und stellt ihn, mit Hilfe einer Auswahl von festüberlieferten - und darum auch bewährten - Mitteln dar. Je größer der Meister, desto vollkommener ist die Identifizierung und desto freier (und intuitiver) der Umgang mit diesen Darstellungsmitteln. (vgl. dazu auch Blume: Die Musik des Barock; Synt. Mus. S. 89). Die außerordentliche Fähigkeit der Selbstidentifizierung mit dem Affekt bei Bach offenbart sich sowohl in seinen geistlichen als auch in seinen weltlichen Werken, sie ist in erster Linie als eine k ü n s t l i c h e Eigenschaft anzusehen.

von der Gemüthsbewegung selbst eingenommen und gerührt ist, so wird sichs mit der Sprache von sich selbst geben ..."<sup>372)</sup> Dennoch empfiehlt er einige Regeln, u.a. "Von Veränderung der Stimme nach Beschaffenheit der Affecten": Für Freude wird eine "klare, muntre und freye Stimme .., geschwinder als gewöhnlich", für "Traurigkeit" eine "schwache, bebende und bewegliche Stimme, auch mehr langsam als geschwinde", für Hoffnung eine "gesetzte männliche und etwas stolze Sprache", für Verzweiflung eine "schreyende, scharfe und übereilte Stimme", für Kühnheit eine "männliche, beherzte Stimme" und eine "verwegene Thone", für Furcht eine "gebrochene, ächzende und ängstliche Stimme, für Mitleiden eine "traurige und bald erstickte Sprache", für Zorn eine "plötzlich-heraus fahrende und gewaltsame Sprache" mit Erhebung der Stimme usw. empfohlen.<sup>373)</sup>

3) Eine affektgemäße Wiedergabe eines musikalischen Werkes läßt sich jedoch nicht schematisch, in der Form verschiedener Wiedergabe-Kategorien (wie Registrierung, Tempo, Artikulation, usw.), darstellen, denn sie ist in erster Linie ein geistiger und subjektiver Vorgang. Immerhin: Diese Wiedergabe als subjektiver Vorgang ist nur das Resultat der persönlichen Identifizierung mit dem Affekt, Diese Identifizierung setzt das Erkennen des Affektes im Notenbild voraus, das an sich (vom barocken Standpunkt aus gesehen) ein objektiver Vorgang ist. Es ergeben sich so für eine dem Affekt entsprechende Wiedergabe folgende zwei Momente: i) Das Erkennen des Affektes im Notenbild (objektiver Vorgang), ii) die persönliche Identifizierung mit dem Affekt und die klangliche Nachgestaltung desselben<sup>(i)</sup> (subjektiver Vorgang). Entgegen allem Schematismus wäre es darum doch sinnvoll, sich ein genaueres Bild zu verschaffen von dem, was an affekthaften Mitteln schon im Notenbild befindlich, und von dem, was nachträglich vom Interpretieren zu ergänzen ist. Auf solche Weise läßt sich die

(i) So fordert Quantz, daß man den Affekt "erkennen" soll und sich dann in dem Affekt "versetzen" (Versuch, Hauptst. XI § 15).

Grenze sowohl des objektiven als auch des subjektiven Momentes der Wiedergabe deutlicher überblicken.

Die musikalischen Mittel des Affektes sind, wie schon angedeutet:

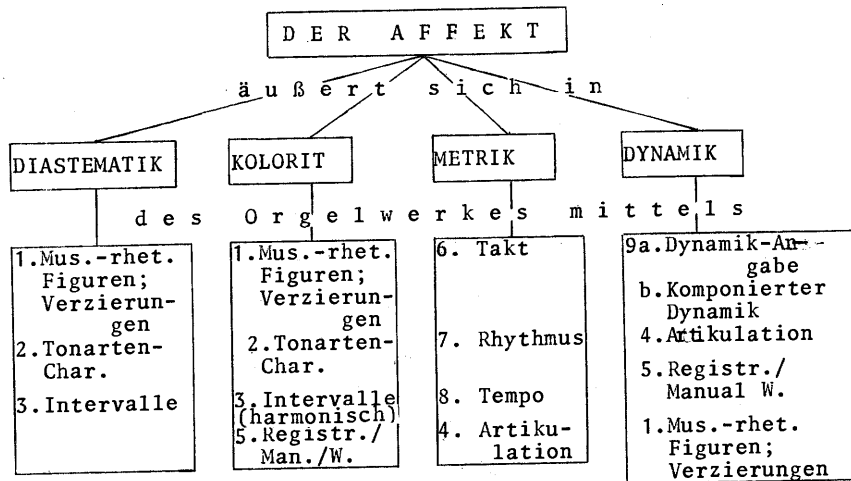
- 1) Die musikalisch-rhetorischen Figuren und die Verzierungen,
- 2) Tonarten-Charakteristik, 3) Intervalle, 4) Anschlag/Artikulation/"Phrasierung",<sup>(i)</sup> 5) Klangfarbe,<sup>(ii)</sup> 6) Takt,
- 7) Rhythmus, 8) Tempo, 9) Dynamik.

Die Wiedergabe-Kategorien sind: i) Das geeignete Instrument und Tonordnung (Temperatur), ii) Registrierung und Manualwechsel, iii) Anschlag/Artikulation/"Phrasierung"<sup>(i)</sup>, iv) Tempo.

Wir ordnen zunächst diese neun Mittel zur Darstellung des Affektes als musikalischen Formkategorien<sup>374)</sup> (Diastematik, Kolorit, Metrik und Dynamik). Da die Wiedergabe-Kategorien sich, ihrer Funktion nach ebenfalls unter diesen Formkategorien einordnen lassen, ergibt sich ein aufschlußreicher Vergleich von dem, was sich im Notenbild befindet, und von dem, was noch zu ergänzen ist; jede Wiedergabe-Kategorie wird zugleich funktionell umrissen. Klangfarbe (Nr.5) läßt sich Orgel-gemäß als Registrierung/Manualwechsel formulieren, während die Dynamik (Nr. 9) sich (abgesehen von einer komponierten Dynamik durch Stimmenvermehrung) durch eine Terrassen-Dynamik (Registrierung/Manualwechsel) und Pseudo-Dynamik (Anschlag/Artikulation) vertreten läßt:<sup>(iii)</sup>

(Bemerkung: Mit "Musikalisch-rhetorischen Figuren" werden hier spezifische Figuren gemeint, wie Anabasis, Katabasis, Climax u.a. für Diastematik; Parrhesia, Pathopoiia, Passus Duriusculus u.a. für Kolorit; Emphasis, Exclamatio für Dynamik)

- (i) Der Begriff "Phrasierung" ist aus mehreren Gründen für das Spätbarock nicht ganz angemessen, wie wir später zeigen werden: s. S. 279-280
- (ii) siehe Motivierung S. 167-168
- (iii) Die folgende Übersicht vermag natürlich nur andeutungsweise das Gemeinte zu verdeutlichen; wie schon betont, lassen sich die Momente der Wiedergabe nicht schematisch einordnen.



WIEDERGABE NACH DEM AFFEKT

A. Im Notenbild gegeben<sup>(i)</sup>

1. x 2. Latent vorhanden. 3. x	1. x 2. Latent vorhanden. 3. x 5. - (x)	6. x 7. Latent vorhanden. 8. -/x (mehrdeutig) 4. - (x)	9a. - (x) b. x 4. - (x) 5. - (x) 1. x
--------------------------------------	--------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------

B. Vom Interpretieren zu ergänzen.

2. Entsprechende Tonordnung (Temperatur)	2. Entsprechende Tonordnung (Temperatur) 5. Registr./Man.W.	8. Tempo 4. Artikulation	4. Artikulation 5. Registr./Man.W.
------------------------------------------	----------------------------------------------------------------	-----------------------------	---------------------------------------

(i) Zeichen-Erklärung: x = vorhanden; -(x) = gelegentlich vorhanden;  
 - = nicht vorhanden;

Vom kompositorischen Standpunkt aus gesehen, sind alle diese Mittel ihrer Wirkung nach gleichrangig. Vom Standpunkt der Wiedergabe als Ergänzungsprozeß könnte man jedoch die verschiedenen Wiedergabe-Kategorien in Bezug auf ihre affektbestimmende Funktion abstufen:

Am der Spitze dieser Kategorien steht zweifellos das Tempo. Nicht umsonst deutet Kirnberger auf die Verwandtschaft von "Bewegung" und "Gemüthsbewegung" (siehe oben<sup>(i)</sup>). Erst das Tempo gewährt Takt und Rythmus ihre vom Komponisten konzipierte Prägung, hebt sie aus der Relativität heraus und macht sie zur "Seele der Music"<sup>375)</sup> (Mattheson). Darum schreibt Mattheson: "Denn es hat keine Melodie die Krafft, eine wahre Empfindung, oder ein richtiges Gefühl bey uns zu erwecken; falls nicht die Rhythmic alle Bewegung der Klang-Füße dergestalt anordnet, daß sie einen gewissen wohlgefälligen Verhalt mit und gegen einander bekommen".<sup>376)</sup>

Erst durch das Tempo erhalten die musikalisch-rhetorischen Figuren als latente Träger des Affektes ihre Wirksamkeit. Dagegen wieder könnte z.B. ein unangebracht rasches Tempo eine Figur wie die Aposiopesis (siehe oben<sup>(ii)</sup>) in eine ausgesprochene Spielfigur verwandeln und eine vom Komponisten nicht beabsichtigte Affektwirkung auslösen. Registrierung und Manualwechsel haben eine doppelte Funktion, nämlich als Kolorit und als Dynamik. i) Als dynamischer Wert steht die Registrierung in engster Verbindung mit dem Affekt (siehe oben<sup>(iii)</sup>). So kann z.B. der Prinzipal 8' allein sich mit wesentlich anderen Affektgehalten verknüpfen lassen als der Volle Prinzipalchor. ii) Als Kolorit hat sie (abgesehen von ihrer unlösbaren Verbindung mit der Diastematik und darum auch der Tonartenfärbung) durch die besondere Kombination der Obertöne bei den Affekterzeugenden Konzonanzen und Dissonanzen einen besonderen Anteil. Vorschriften wie dolce und cantabile in Bachs Werken, sowie einige begrenzte, und meistens indirekte Assoziationen bestimmter Klangkörper mit bestimmten Affekten (wie die Trompeten mit der Vorstellung des Festlichen, Flöten mit der des Pastoralen usw.) betonen auch die gewisse, wenn

(i) S. 144  
 (ii) S. 111-113  
 (iii) S. 145



auch nicht immer zwingende Verwandtschaft von Klangfarbe und Affekt. Daß hier größerer Spielraum bleibt, wird schon sowohl aus Bachs Instrumentalwerken (wo mehrere Instrumente einen und denselben Affekt erzeugen) als auch aus seinen Transkriptionen ersichtlich. Man könnte ein Orgelwerk, seinem Affekt entsprechend, auf mehrere Arten registrieren, jedoch stets innerhalb eines bestimmten dynamischen Bereiches und mit besonderer Rücksicht auf den diastematischen und metrischen Verlauf des Werkes. Register wie Posaune und Trompete umfassen als Klangfarbe nicht die umfangreichere dynamische Abstufung des Flöten- und Prinzipalchores, bleiben darum als affekterzeugende Mittel einem mehr beschränkten Affektenkreis verhaftet.

Voraussetzung aller Registrierung und Manualwechsel bleibt ein dem Orgelwerk angemessenes Instrument - was auch eine entsprechende Tonordnung impliziert. Kelletat hebt aufs neue die primäre Bedeutung einer angemessenen Tonordnung für eine stilgerechte Interpretation hervor: "Die Verfälschung der Tonhöhen gegenüber den vom Komponisten vorgestellten ist ein schwererer Verstoß gegen die Werktreue als die Verfälschung des Klanges beim Spiel auf einem modernen Flügel (oder romantischer Orgel). Strukturbildend ist zuerst das Tonsystem, dann der Klang"<sup>377</sup>). Bei der Orgel mit ihrer durch Register verstärkten Obertonreihe ist der Sachverhalt noch zwingender. Kelletat meint: "Die Interpretation mitteltöniger Orgelmusik auf unseren gleichschwebend gestimmten Orgeln verändert die melodische und harmonische Substanz. Die Unterschiede werden durch Klangvergleiche der gleichschwebenden mit ungleichschwebenden Temperaturen überraschend deutlich. Die Beobachtungen Töpfers, Helmholtz' u.a. können durch neuere Versuche nur bestätigt werden. Gleichschwebenden Labialmischungen haftet auch bei vorzüglicher Qualität der Einzelklänge und trotz Kurvenmensuren etc. etwas Verschwommenes, Verstaubtes an. Es klingt gleichsam wie durch ein Sieb. Das liegt an den durch die konsequente Unreinheit des gesamten Tonmaterials bedingten unaufhörlichen gegenseitigen Störungen der Klangspektren. Aliquote und Mixturen wirken als Aufsatz auf einen

gleichschwebenden Registerfundus wie Fremdkörper"<sup>378</sup>). Kelletat ist der Meinung, daß bei der mitteltönigen Temperatur die durch diese Register repräsentierten pythagoreischen Kombinationstöne den Klang nicht dissonant aufspalten, sondern ihn färben<sup>379</sup>). Bei der "gleichschwebenden" Temperatur dagegen handele "es sich um zwei Klangkörper auf prinzipiell verschiedenen mathematisch-akustischen Ebenen"<sup>380</sup>) - nach Kelletats Ansicht eine zusätzliche, in Tonmaterial gegebene Begründung für die allgemein auftauchende Aliquoten- und Mixturenfeindschaft und die allgemeine Hinwendung zur Grundtönigkeit in der nachbarocken Zeit. Tatsächlich wurden die Terzaliquoten und Cornet von H. Zang (Der vollkommene Orgelmacher, 1804) abgelehnt, um das "abscheuliche Geschrey" der Terzen nicht zu hören, "ein Schreyen, das auch unmusikalischer Zuhörer Ohren beleidigt"<sup>381</sup>); und es kommt im 19. Jahrhundert so weit, daß man der Orgel die Fähigkeit abspricht, musikalisch zu wirken<sup>382</sup>). Die "gleichschwebende" Temperatur hat nach Kelletat damit etwas Wesentliches in der "klassischen" (d.h. herkömmlichen) Orgel geändert<sup>383</sup>). Er meint: "Es wird daher bei der durch die Orgelbewegung hervorgerufenen Problematik um das Wesen der Orgel unbedingt auch die Frage nach dem Tonmaterial zu stellen sein. Man hat zwar von 'klassischen Mensuren', einer 'feinfühligem Intonation', einem 'planvollen Aufbau gemischter Register', mechanischer Traktur etc. als klangliche und technische Prinzipien gesprochen, von 'Grundsätzen', die den klassischen Orgelbau durch Jahrhunderte geprägt haben und die sich sämtlich zwanglos vom Wesen der Orgel herleiten lassen, kaum aber von einer der klassischen Orgel zugehörigen Tonordnung"<sup>384</sup>). Er empfiehlt als "Fixstimmung" das erprobte, mit der mitteltönigen Temperatur eng verwandte System Kirnbergers.<sup>385</sup>) Er ist der Ansicht, daß die mitteltönige Orgelmusik bei diesem System "ihr Klanggesicht behält" und die Werke Buxtehudes und Bachs ganz überzeugend zur Entfaltung kommen.<sup>386</sup>) Die Frequenzstörungen der gleichschwebenden Temperatur fallen bei Kirnberger fort. Die modifizierten Quinten sind musikalisch einwandfrei. Das Klangbild insgesamt wird ruhiger. Labialmischungen bleiben, auch in tieferen Oktavlagen durchsichtig. Zungen und Mixturen kommen zu glänzender Entfaltung, wirken aber weniger klangabsorbierend und unaufdringlicher. Durch natürliche

Obertonverstärkung, durch neue Farbwerte aus der Synthese von reiner und pythagoreischer Terz, und durch natürlich-harmonisch und pythagoreisch gekoppelte Differenztöne ist das Pleno reich und weit entfaltet ohne Wucht und Härte. Harmonische Ballungen, etwa bei Reger, klingen zahmer, kultivierter, als unter gleichen Bedingungen auf einer gleichschwebenden Orgel".<sup>387)</sup> Auch wenn man der Auffassung Kellertats nicht in allen Punkten zustimmen kann,<sup>(i)</sup> verdient sein Vorschlag dennoch die besondere Aufmerksamkeit der Bach-Forschung. Die Frage, ob sich nicht auch die Aufführungspraxis insbesondere dem System Kirnbergers (der in seinem Werk schrieb: "... wer aber Zuversicht zur Bachschen (Lehr)Methode hat, den verweise ich auf meine Kunst des reinen Satzes"<sup>388)</sup>) zuwenden sollte, bedarf weiterer Klärung. Jedenfalls darf die weittragende Bedeutung der allgemein mitteltönigen Tonordnung der damaligen Orgeln, (auch wenn es sich bei Bach um eine erweiterte Mitteltönigkeit in Richtung der gleichmäßigen Temperatur handelt) schon im Hinblick auf die Mittel der Affekterzeugung außer Frage stehen.

Die Bedeutung der Artikulation als Mittel des Affektes ist schon von Quantz (siehe oben<sup>(ii)</sup>) erwähnt worden. In seiner Untersuchung hat auch Keller<sup>389)</sup> auf diese Beziehung hingewiesen. Keller stellt eine allgemeine "Ausdrucksskala der Artikulation" für die Musik auf, die sich zu einem gewissen Grade mit der barocken Affektenvorstellung verbinden läßt:<sup>390)</sup> Das "legato" oder den "gebundenen" Anschlag beschreibt er als "religiös, hingegeben, innig, ruhig, reflektierend, mit verhaltener Leidenschaftlichkeit"; das portamentierte legato als "feierlich"; das portato als "gemessen, feierlich, betont"; das non legato als "zögernd, ergriffen .. bebend"; das "unbezeichnete non legato" als "seellos, indifferent, rau, unwirsch, stürmisch"; das staccato als "leichtfüßig, lustig, lachend, springend, entfesselt, zornig, zuckend, niedersausend, prasselnd",, auch "stockend, zitternd, verlöschend". Auch als Pseudo-Dynamik (siehe oben<sup>(iii)</sup>) steht die

(i) Zumal die Quinten der mitteltönigen Temperatur gleichfalls nicht rein und bei Kirnberger nicht alle Quinten rein sind.

(ii) S. 142

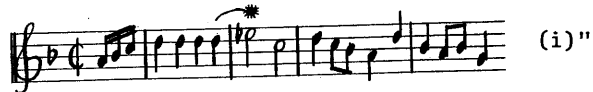
(iii) S. 165

Artikulation im Dienste des Affektes. Wie bei der Rhetorik hängt die Hervorhebung bestimmter "Klang-Wörter" durch besonderen Nachdruck mit der Affekterzeugung eng zusammen. In dieser Beziehung braucht man nur an musikalisch-rhetorische Figuren wie Emphasis, Exclamatio, Aposiopesis und Interrogatio zu erinnern. Für die Gesangskomposition unterscheidet Mattheson zwischen dem Akzent, der im Dienste der deutlichen Aussprache eines Wortes (Diktion) steht, und jenem, der den inhaltlichen Sinn eines Wortes hervorhebt. Letzterer "zeigt gleichsam mit Fingern auf die Gemüths-Neigung und beleuchtet den Sinn oder Verstand des Vortrages".<sup>391)</sup> Es wäre also nötig zu unterscheiden zwischen i) einer Artikulation, die die Konstruktion der Intervalle innerhalb eines bestimmten Motives, und ii) eine, die die ausdrucksmäßige Funktion dieses Motives im Rahmen der Entwicklung des ganzen Werkes zu betonen hat. Bachs eigene im Verlaufe eines Werkes ziemlich unterschiedliche Artikulation eines Motives<sup>(i)</sup> darf aufs neue betonen, daß seine Artikulations-Angaben immer im Dienste des inneren Ausdrucks stehen, sich der musikalischen Entwicklung fügen. Es bedarf weiter einer Unterscheidung, inwieweit bestimmte Akzente schon mit Hilfe kompositorischer Mittel in dem Werk angebracht sind, und inwieweit sie in dem Vortrag zusätzlich hervorzuheben sind, d.h. ob wir es mit einer kompontierten Dynamik zu tun haben, und in welchem Maße die Artikulation Akzente auf pseudo-dynamischem Wege darzustellen hat. Mattheson schreibt<sup>392)</sup>: "Wenn .. von nothwendiger Empfindung und Ausdrückung der Gemüths-Neigungen bey den Spiel-Melodien geredet worden; so stehet leicht zu erachten, daß auch die Lehre vom Nachdruck hieher gehöre, nur mit dem Unterschiede: Daß die Sing-Melodie diesen Nachdruck aus den Worten, die Spiel-Melodie aber denselben aus dem Klage hernimmt .. Wer sich .. nur die Mühe nicht verdriessen lassen will, gewisse hervorragende Klänge in guten französischen Instrumental-Stücken auszuklauben, der wird bald finden, wo der Knoten zu lösen sey, und wie er seine Klänge auch mit

(i) vgl. später S. 281-282

gutem Nachdruck redend machen könne. Gemeiniglich steckt dieser klingende Nachdruck vorzüglich im steigenden halben Ton.

z.E.



"Es ist", führt Mattheson fort, "was merckwürdiges, daß die kleinen Intervalle überhaupt viel öfter, als die grossen, zu dergleichen nachdrücklichen Dingen dienen müssen: Auch stehet hiebey zu betrachten, daß nicht ieder melodische Accent einen Nachdruck enthalte; sondern daß dieser gleichsam einen doppelten Accent führe. In den angeführten wenigen Noten sind wohl 8 accentuirte, und doch hat eine nur den rechten Nachdruck, da der Asteriscus stehet". In seiner "Grossen Generalbaßschule" macht Mattheson ebenfalls darauf aufmerksam, daß der Spieler "beobachten muß/ auf welche Note der Nachdruck/ oder Accent fällt"<sup>393</sup>), aber er gibt keinen näheren Hinweis, ob dieser Akzent auch im Vortrag durch den Anschlag (Artikulation als Pseudo-Dynamik im Falle des Flügels) gesteigert werden sollte. Es ist in diesem Zusammenhang notwendig zu unterscheiden zwischen einer bewußten Artikulation und einer in der Spielweise des betreffenden Instrumentes begründeten Tongebung - wie das Legato der Orgel -, was man eher eine Idiomatik<sup>(ii)</sup> als eine Artikulation nennen kann. Ein dynamischer Akzent auf der Orgel läßt sich, abgesehen von dem komponierten Akzent, nur durch ein vorheriges Stakkato "vortäuschen", das jedoch nicht in allen Fällen ohne Störung des linearen Verlaufes anwendbar ist. Es sollte bei jedem Werk immer aufs neue die Frage gestellt werden, in welchem Maße der im Notenbild angedeutete Nachdruck einer zusätzlichen Artikulation bedarf oder nicht. Die Orgelwerke

(i) Vergleiche hierzu die Fuge in c-Moll BWV 537:



(ii) siehe Abt. II A5, S. 197 ff.

Bachs enthalten unzählige Beispiele, in denen die "inneren Kunstmittel" (Forkel) im Dienste der Dynamik stehen. So erzeugt z.B. a) die Vermehrung der Stimmarten eine wachsende Dynamik oder b) die freistimmig-akkordische Verstärkung von einem ein- oder mehrstimmigen Motiv eine Akzent-Wirkung.

Einige Beispiele:

- a) die "dorische" Tokkata BWV 538, T. 90-94<sup>(i)</sup>,  
die d-Moll-Tokkata BWV 565, T. 2-3, 10-11,  
die c-Moll-Fuge BWV 546, Schlußtake,,  
die g-Moll-Fantasie BWV 542, T. 8, 31-35<sup>(ii)</sup>  
die G-Dur-Fuge BWV 541, Schlußtake,  
"Wir glauben all'" BWV 680, Schlußtake,  
Fantasia "Komm, heiliger Geist .." BWV 651, Schluß-  
take, usw.,
- b) die "dorische" Tokkata 538, T. 5ff, u.a.<sup>(iii)</sup>,  
die F-Dur-Tokkata, BWV 540, T. 203-207, 318-321,  
428-438,  
die a-Moll-Fuge BWV 543, T. 139-141,  
das C-Dur-Präludium BWV 531, T. 13-14, 28  
die D-Dur-Fuge BWV 532, T. 120-122,  
die g-Moll-Fantasie 542, T. 1-3, 14-16, 44-45<sup>(iv)</sup>, u.a.m.,  
das c-Moll-Präludium BWV 546, T. 9-12, 19-20, 75-77<sup>(v)</sup>,  
u.a.m.

(Über eine von Bach in seinen Fugen komponierte "Raum-Dynamik" werden wir später zu sprechen haben<sup>(vi)</sup>).

Ein Übermaß an Artikulation könnte die Überschaubarkeit der größeren Zusammenhänge des Werkes genauso beeinträchtigen wie ein Artikulationsmangel das Verständnis des Verlaufes kleingliedriger Zusammenhänge. Die Artikulation sollte immer funktionell zur Entfaltung des Affektes beitragen. Forkel berichtet über Bach: "Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, that er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, das heißt: durch innere Kunstmittel. Er fühlte hierin gewiß sehr richtig. Wie kann es Ausdruck

- (i) s. auch S. 90
- (ii) s. auch S. 120
- (iii) s. auch S. 83
- (iv) s. auch S. 114 ff.
- (v) s. auch S. 106

einer heftigen Leidenschaft seyn, wenn jemand auf einem Instrument so poltert, daß man vor lauter Poltern und Klappern keinen Ton deutlich hören, viel weniger einen von dem andern unterscheiden kann?"<sup>394</sup>) Schering äußert sich ähnlich in Bezug auf die Wiedergabe im allgemeinen: "Der Affekt Bachs ist jederzeit identisch mit einer melodischen Geste. Diese Geste ist so deutlich, daß sie niemals mißverstanden werden kann, ob sie nun klanglich von einer Orgel, einer Flöte, einer Violine, einer Menschenstimme ausgeführt wird. Unterstreicht man diese an sich klare Geste durch übermäßige Gefühlsexpression, so wäre das ähnlich, wie wenn ein Schauspieler jede seiner Bewegungen noch mit einem Rollen, Blinkeln, Funkeln der Augen, mit einem Lächeln, Zucken, Verkrampfen des Gesichts .. begleiten würde"<sup>395</sup>).

Aus schon erwähnten Gründen<sup>(i)</sup> können wir nicht im Ganzen die eben zitierten Ansichten Scherings teilen. Jedoch (und das ist schon aus der angegebenen Tabelle oben<sup>(ii)</sup> ersichtlich) ist in dem Notenbild ein großer Teil der affekthaften Mittel schon latent vorhanden, der nur ein angemessenes Tempo und entsprechende Registrierung verlangt, um schon gewissermaßen wirksam zu werden. Alle anderen vom Interpretieren zu ergänzenden Mittel, wie der Anschlag, eine erforderliche geringe Verbreiterung des Tempos an gewissen Stellen (innerhalb der Motorik des Spätbarock), Artikulation und Phrasierung, usw. sollen sich organisch von dem vorgezeichneten Affekt steuern lassen. Eine überdimensionale Steigerung eines Affektes oder ein leeres, nicht überzeugendes Pathos sind auf alle Fälle - jedenfalls was Bach anbetrifft - am falschen Platz. Lassen wir uns die Worte Forkels sagen, der berichtet, daß Bach, beispielsweise außer der "Lebhaftigkeit" des Tempos bei der Aufführung seiner eigenen Werke, noch wußte, "so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach"<sup>396</sup>). Diese "Mannigfaltigkeit" befindet sich nicht im Notenbild und läßt sich auch nicht beschreiben. Aus diesem Grund kann auch Leopoldt Mozart<sup>397</sup>) schreiben: "Die musikalischen Stücke

(i) vgl. S. 161

(ii) S. 166

von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen, ist weithin künstlicher als die schwersten Soli und Concerti studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft".

d) Die Bedeutung der musikalischen Rhetorik für die Orgelwerke und ihre Wiedergabe: Eine Zusammenfassung.

Die Untersuchung des c-Moll-Präludiums, der g-Moll-Fantasie und der "dorischen" Tokkata<sup>(i)</sup> hat eindeutig eine unmittelbare Beeinflussung und Bildung der Werke aus der musikalischen Rhetorik festgestellt. Bei der "dorischen" Tokkata hat sich ein Zusammenhang vom rhetorischen Aufbau und der von Bach vorgezeichneten Wiedergabe erwiesen. Die Orgelwerke Bachs folgen bezüglich der Affekte durchaus der rhetorischen Praxis: Ein wesentlicher Teil der dazu erforderlichen Mittel läßt sich sogar direkt aus der sprachlichen Rhetorik ableiten.

Es wäre jedoch voreilig, aus den besonderen Untersuchungsergebnissen der drei erwähnten Werke eine Verallgemeinerung zu wagen, was den Umfang des Einflusses der Rhetorik auf die Gesamtheit der Orgelwerke betrifft. Nur künftige, intensive und ausgedehnte, und insbesondere auf die Werke der Vorgänger und Zeitgenossen Bachs bezogenen Untersuchungen könnten eine breitere Basis verschaffen. Wir möchten dennoch - im Rahmen der allgemeinen Entwicklung der musikalischen Rhetorik im Zeitraum des Barock, vorläufig einige Vermutungen äußern und beweisen, daß wenigstens die Voraussetzungen für eine solche Beeinflussung im Barock gegeben sind.

Schon im Frühbarock sind die rhetorischen Figuren (d.h. die Decoratio) auf die Musik übertragen worden, wie aus den mu-

(i) vgl. S. 71-93, 102-122



siktheoretischen Schriften der Zeit zu erfahren<sup>(i)</sup> ist. Dagegen scheint der rhetorische Aufbau einer Rede (Dispositio) in der musikalischen Praxis im Frühbarock noch nicht, im Hochbarock nur teilweise vorhanden gewesen zu sein<sup>(ii)</sup>. Seine vollständige Übertragung findet erst im Laufe des Spätbarock statt. Es bleibt darum zu erwarten, daß in Bachs Frühwerken, in Anlehnung an seine Vorgänger eher ein stärkerer Gehalt an affekthaften Figuren anzutreffen ist, daß der rhetorische Gedankenaufbau in ausgereifter Form sich jedoch erst im Laufe seiner Schaffensperiode, und zwar in zunehmendem Maße vollzieht.

Wir möchten in diesem Zusammenhang zunächst versuchen festzustellen, was diese Auswirkung des rhetorischen Aufbaus auf die musikalische Form im Barock bedeutet. Die schon früher drängende Frage nach dem Wesen und der Funktion der musikalischen Form des Barockwerkes<sup>(iii)</sup> mag sich von dieser Seite klarer beantworten lassen: Im Frühbarock setzt mit der Monodie nicht allein ein Stilwandel ein, sondern auch eine Desintegration der traditionellen Form. Diskontinuität in Stil und Form kennzeichnet diese Zeit, wie die Madrigale Gesualdos, Peris und Caccinis<sup>398)</sup>, die mehrteiligen, mit rubato-Kadenzen versehenen Ricercare Frescobaldis<sup>399)</sup>, die rhythmisch-wechselreiche Fantasia Sweelincks<sup>400)</sup>, die in Tutti und Soli gespaltene Canzonen Gabrielis<sup>401)</sup>, usw. zeigen. Dieser "unruhige und unberechenbare Fluß der Musik des Frühbarock spiegelt nur deren intensiv-affekthafte Wesen" (Bukofzer<sup>402)</sup>). Die Musiker schaffen ihre Werke sozusagen direkt aus den affekthaften Figuren der musikalischen Rhetorik heraus. Sie lassen sich nicht von einer äußerlich-formalen Vorstellung leiten, sondern arbeiten mit einem Gehalt (Affektgehalt) und Stil<sup>403)</sup>. Der Gehalt wirkt sich, verkörpert in den musikalischen Figuren, unmittelbar auf den Stil aus und ergibt eine sozusagen äußere Gestalt, die im Sinne der Renaissance als ein "barockes" oder "verzerrtes" Formgebilde, als ein barocker "Irrgarten" in formaler Hinsicht er-

(i) vgl. S. 57

(ii) vgl. S. 62-63

(iii) siehe u.a. S.75, 93-94

scheint. Die musikalische "Form" bildet auf diese Weise nur das Resultat des kompositorischen Vorgangs. Man kann diesen Punkt nicht stark genug herausheben: Das, was wir von der späteren klassizistischen Ära her als eine absolute musikalische "Form" betrachten, wird durch das ganze Barock eher als "Stil" empfunden. Fuge, Fantasie, Chaconne oder Passacaglia werden als ein "Styl" (Walther) aufgefaßt<sup>404)</sup>. Der Begriff "Form" läßt sich nirgendwo in den musiktheoretischen Werken dieser Zeit nachweisen, wohl aber eine hintergründige Art Ordnungsbewußtsein. Erst diese Erkenntnis ermöglicht es, zu begreifen, warum es im Spätbarock möglich war, einen solchen Stil mühelos auch mit einem rhetorischen Formschema oder "Plan" zu verbinden. In der "dorischen" Tokkata existieren für Bach nicht zwei sich überlagernde Formgebilde, sondern nur eins: die rhetorische Einteilung. Andere Formelemente - wie u.a. der Modulationsplan dieser Tokkata - erscheinen vielmehr als eine Funktion der musikalisch-rhetorischen Form.

Während des Hochbarock setzt schon ein stärkeres Ordnungsbestreben ein: Die "vielgliedrige" Struktur<sup>405)</sup> des Frühbarock wird von einer "mehrteiligen"<sup>406)</sup> Struktur abgelöst, und zwar durch das organische Wachstum der kleineren Partien zu größeren, selbständigen Teilen<sup>407)</sup>. Der Prozeß wiederholt sich im Spätbarock: Die Teile verselbständigen sich expansiv zu Sätzen<sup>408)</sup>. Akzeptiert man nun das Faktum, daß zwischen dem Frühbarock und dem Ausklang des Spätbarock langsam eine formale Angleichung zwischen Rhetorik und Musik stattfand, so darf man in diesem zunehmenden Ordnungsbewußtsein der musikalischen Werke eine Befruchtung durch die Rhetorik vermuten<sup>(i)</sup>. Die Dissertation Elias Walthers aus dem Jahre 1664<sup>409)</sup> bestätigt die Einteilung des musikalischen Werkes in drei Teile: Exordium, Confirmatio, Peroratio, wie Burmeister sie

(i) Dieses Ordnungsbewußtsein darf man historisch als ein Phänomen der Aufklärung betrachten, das sich jedoch zuerst in der sprachlichen Rhetorik bemerkbar macht und seine nachträgliche Übertragung auf die Musik findet. Wie wir später zeigen werden, strebt die Rhetorik selbst in zunehmendem Maße nach formaler Klarheit: vgl. S. 188 ff.

in seiner "Musica Poetica" 1606 dargestellt hat, und auch andere Quellen geben Anlaß zur Annahme, daß Burmeisters Gedanken sich allmählich verbreiten<sup>410</sup>). Burmeisters Einteilung entspricht zum Teil der späteren mehrteiligen Struktur der Orgelwerke des Hochbarock, denn für jeden Teil wurde anscheinend ein eigener Stil und Affekt vorgesehen. So wird die Fuge von ihm als ein Exordium empfohlen, "die des Hörers Ohr und Seele der Musik aufschließen und sein Wohlwollen zu erlangen suchen soll"<sup>411</sup>). Aufschlußreich (für das Fehlen absolut-musikalischen Formdenkens im klassizistischen Sinne) ist in diesem Zusammenhange auch der Vorschlag Mersennes<sup>412</sup>), die sieben Teile der Tragödie als Beispiel für die musikalische Kompositions-Einteilung zu nehmen: Präludium, initium, fuga, inflexiones, medium, sigillum, epilogus.

Am Ende des Hochbarock und Anfang des Spätbarock stehen die Orgelwerke Buxtehudes, Bruhns', Lübecks, Pachelbels und anderer Orgelmeister im Zeichen dieser noch nicht ausgeprägten Angleichung an den rhetorischen "Plan". Charakteristisch ist der Einleitungsteil (Exordium), der meistens einstimmig als Solo im Pedal oder Manual anfängt und allmählich durch das Hinzutreten anderer Stimme verstärkt wird, um so die Zuhörer auf den folgenden Hauptteil vorzubereiten. Der Hauptteil umfaßt öfters mehrere kontrastierende, stilistisch abgegrenzte kleinere Teile, und das Ende (Epilog) bildet ein freier tokkatenartiger Abschnitt. Die musikalisch-rhetorischen Figuren lassen sich reichlich nachweisen: Ausruf (Exclamatio), Schweigen (aposiopese), Antithese (Antitheton), Steigerung (Climax, Gradatio), die Wiederholung in allen Formen (Anaphora, Epistrophe, Paronomasia, Mimesis, usw.) usw; das Noema als deklamatorischer, homophoner Abschnitt innerhalb eines Werkes ist kennzeichnend für die norddeutsche Tradition um Buxtehude; auch der Dialog (Dialogismus) läßt sich als Figur (jedoch nicht so satzbeherrschend wie in der "dorischen" Tokkata Bachs) reichlich in diesen Werken (und damit dem Werkcharakter der Hochbarock-Orgel völlig entsprechend) nachweisen. Die Einordnung dieser verschiedenen

Figuren in ein fünfteiliges, dennoch kontinuierliches und einheitliches Formgebilde entsprechend der Forderung der sprachlichen Rhetorik setzt sich erst im 18. Jahrhundert durch. Dieses neue Formbestreben in Anlehnung an die sprachliche Rhetorik entwickelt sich weiter im 18. Jahrhundert. Die weitere Geschichte der praktischen Ausübung der sprachlichen und musikalischen Rhetorik zeigt eine gemeinsame Entwicklung: Die Reformbestrebungen Gottscheds und anderer innerhalb der sprachlichen Rhetorik finden ihren Niederschlag nachträglich auch in der Musik und bereiten damit den Weg zum Klassizismus vor (siehe spätere Andeutung<sup>(i)</sup>). So wendet Mattheson sich um 1739 in seinem "Vollkommenen Capellmeister" auch schon der kleingliedrigen Aufteilung des musikalischen Werkes in Anlehnung an die Sprache zu; er versucht die Teilbarkeit in Paragraphen und Perioden, die wiederum aufzugliedern sind durch "Comma", "Colon" und "Punct" (Kapellm. II, 9. Kap.): Er fordert damit eine vollendete formale Angleichung an die sprachliche Rhetorik, um dem noch üblichen formalen "Mangel .. einiger maassen abzuhelpfen" (§ 2).

#### Die Entwicklung des Dialogs im Barock:

Wir möchten zunächst kurz andeuten, daß Bach bei der Anwendung des Dialogs in der "dorischen" Tokkata eine bestimmte Tradition weiterführt: Der Dialog ist als musikalische Erscheinung schon auf die Dialoglauden des 12. Jahrhunderts zurückzuführen<sup>413</sup>). Er tritt nachher in mehreren musikalischen Gattungen auf, wie in dem italienischen Vulgärdialog, dem lateinischen Dialog in Italien, dem Mottetendialog und dem protestantischen Dialog<sup>414</sup>). Er entfaltet sich vor allem im Oratorium und erhält einen festen Platz im evangelischen Gottesdienst der Barockzeit<sup>415</sup>). Bach schreibt selbst Allegoriendialoge (z.B. Weihnachtsoratorium oder Teile der Matthäuspassion)<sup>416</sup>). Telemann schreibt zwei Dialogkantaten<sup>417</sup>).

(i) S. 190-191

Ebenso sind vokale Dialoge bei zahlreichen Vorgängern Bachs wie Weckmann, Chr. Bernhard<sup>(i)</sup>, Rosenmüller, F. Tunder und Diétr. Buxtehude bekannt<sup>418)</sup>. Der Dialog gehört wahrscheinlich zu den Elementen der Sprache, die sich am natürlichsten und frühesten mit der Musik verbunden haben. Sein rhetorischer Charakter und Ursprung wird immer von den Musiktheoretikern hervorgehoben. So schreibt Praetorius: "Was Dialogi seyn/ ist einem jeden bekannt: Dann Dialogus heist ein Gespräch / als wenn einer dem andern uff beschene Frage antwortet<sup>419)</sup>...".

In der Orgelliteratur vor Bach ist eine große Zahl von Dialogen, vor allem in Italien, Spanien und Frankreich bekannt, wie folgende Beispiele (nach Angabe von Frotscher: "Geschichte des Orgelspiels") zeigen:

- a) Italien: i) Um 1611 schreibt Adriano Banchieri ein Dialogo für Orgel mit entsprechenden Registeranweisungen: die Wiederholungen der Phrasen werden in die tiefere Oktave gelegt<sup>420)</sup>.
- ii) Constanzo Antegnati gibt 1608 in seinem Werk "L' arte organica" verschiedene Registrierungsvorschläge und empfiehlt "Flauto in ottava" und "Principale spizzato" (Pedal) zu einem Dialog<sup>421)</sup>.
- b) Spanien: Im 17. Jahrhundert werden besonders Rohrwerke zum Spiel im Dialog angewandt<sup>422)</sup>.
- c) Frankreich:
  - i) Francois Couperin (1631-1703) verwendet den Dialog vor allem in fugenartigen Werken<sup>423)</sup>.

(i) Bernhard erwähnt den Dialog auch in seiner "Kompositionslehre Heinrich Schützens", II Cap. 2§ 13.

- ii) Nicolas-Antoine Lebégue (1630-1702) stellt den Dialog mit Hilfe des Manualwechsels dar<sup>424)</sup>; so auch Gilles Julien um 1690<sup>425)</sup>.
- iii) Nicolas de Grigny (1671-1703) schreibt mehrere Dialogi und zwar in verschiedenen Gattungen<sup>426)</sup>.
- iv) André Raison bringt in seinen zwei "Livres d' orgue" (1688 und 1714) einen Dialogtyp, der sich hauptsächlich des Wechsels der Klangfarbe oder Tonlage bedient<sup>427)</sup>.
- v) Jacques Boyvin (circa 1706) dehnt die Dialogi auf vier Orgelmanuals aus<sup>428)</sup>.
- vi) Nicolas Siret (ca. 1754) schreibt ebenfalls Dialoge für wechselnde Manualen<sup>429)</sup>.
- vii) Auch Francois d'Agincourt (1684-1758), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Louis Marchand (1669-1732) und Guilain (um 1706) schreiben Dialogi für Orgel<sup>430)</sup>.
- d) England: William Croft (1678-1727) schreibt mehrere Orgeldialoge<sup>431)</sup>.

In Deutschland hat der Dialog ebenso häufig seine Anwendung in verschiedenen Orgelwerken gefunden; nicht allein eignet sich die hochbarocke "Werck"-Orgel mit ihren kontrastierenden Instrumentalchören besonders dafür, sondern die Existenz solcher "Gespräche" auf der Orgel ist darüber hinaus von Joh.G. Walther und Mattheson ausdrücklich bezeugt<sup>(i)</sup>. Der Dialog ist dennoch nicht leicht in den Werken Bachs und seiner Vorgän-

(i) siehe S. 82

ger in Deutschland zu erkennen, da er nicht unter diesem Namen läuft und da Manualwechsel und Registrierung fast nie angegeben sind: Die Unterscheidung zwischen "Rede" und "Dialog" wird so erschwert. Es ergeben sich zahlreiche Elemente in den Werken Bachs, Buxtehudes und anderer, die dialogisch bewertet werden können, jedoch nicht immer als Dialog auf zwei Manuale zu verteilen sind, wie folgende Orgelwerke Bachs zeigen: c-Moll-Präludium BWV 546 (T. 1-4, 31-34, 62-65, 120-124), Fuge BWV 546 (T. 121-137), Tokkata in F BWV 540 (T. 160-195, 230-260, 286-309, 344-373), Präludium in g BWV 535 (T. 19-31), Präl. in D BWV 532 (Alla breve).

In folgenden freien Orgelwerken dürfte die Darstellung dialogischer Momente mit Hilfe des Manualwechsels aus mehreren Gründen gefordert sein: Präludium in Es BWV 552 (T. 32-39, 112-119), d-Moll-Tokkata und Fuge BWV 565 (T. 3-7, 16-17, 19-20, 62-69, 73-82) G-Dur-Fantasie BWV 572 (Tres vitement).

Für den Dialog der "dorischen" Tokkata konnten Bach zwei Werke als Anreiz dienen: 1) Schon Hermann Keller<sup>432</sup> macht auf die motivische Verwandtschaft der "dorischen" Tokkata mit einem Präludium Pachelbels der gleichen Tonart<sup>433</sup> aufmerksam. Vergleicht man die Takte 78-81 des Bachschen Werkes<sup>(i)</sup> mit den Takten 80-88 Pachelbels,



(i) siehe S. 89

so fällt die Ähnlichkeit der Motive und der gemeinsamen Orgelpunkt auf (nur die Stimmkreuzung fehlt bei Pachelbel): Jedoch tauchen auch bestimmte dialogische Mittel wie die Wiederholung eines Motives in derselben oder anderen Stimmlage - wie isoliert sie auch sein mag - bei Pachelbel auf (siehe T. 33-46, 62-78).

2) Viel konsequenter ausgearbeitet erscheint der Dialog in Bachs Orgeltranskription des C-Dur-Konzertes des Herzogs Johann Ernst (BWV 595 als Orgelkonzert Nr. 4): Er erstreckt sich über den ganzen Satz und wird durch den von Bach vorgeschriebenen Manualwechsel plastisch hervorgehoben. Es ist bemerkenswert, daß Bach auch eine Übertragung dieses Konzertes für Klavier bringt (BWV 984), jedoch ohne Klavierwechsel und verkürzt. Ob das Werk von Joh. Ernst mit oder ohne Dialog geschrieben war (Tutti-Soli-Hervorhebung), ist leider nicht ersichtlich<sup>(i)</sup>.

Eine eingehendere Untersuchung wird zweifellos die Entwicklung des Dialogs, nämlich von einer einfachen rhetorischen Spielfigur bei den Vorgängern Bachs bis zu einer - mit Hilfe der Dialektik und formalen Rhetorik - satzbeherrschenden Figur in der späten "dorischen" Tokkata nachweisen können.

Daß die Verbindung von Musik mit Rhetorik und Dialektik eine für Bach vertraute Praxis war, ergibt sich unter anderem aus der anschließenden Betrachtung:

Die Voraussetzungen für die Befruchtung der Musik durch die Rhetorik:

Ist es zunächst noch Vermutung, daß die Barockmusik (im deutschen Raum jedenfalls)<sup>(ii)</sup> sich formal und inhaltlich analog der Rhetorik entwickelt hat (eine These, die für die Orgel-

(i) Das Originalwerk ist mir bisher nicht zugänglich gewesen.

(ii) Eine grundlegende Untersuchung über die Beziehung von Musik und Rhetorik in benachbarten Ländern liegt zur Zeit noch nicht vor (siehe auch Unger, a.a.O. S. 123-124; Arnold Schmitz, a.a.O. S. 18).



werke von besonderer Bedeutung sein kann), so dürfte jetzt schon nachgewiesen sein, daß die dafür erforderlichen Voraussetzungen im deutschen Barock geschaffen sind. Je allgemeiner der Einfluß der Rhetorik in der damaligen Zeit, wie z.B. auf das öffentliche Leben, die Dichtkunst, usw., sich nachweisen läßt, desto breiter wird die Basis für weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet.

Auf die vielen inneren Bindungen zwischen Musik und Rhetorik ist schon früher<sup>(i)</sup> hingewiesen worden. Jedoch gibt es noch Faktoren anderer Art, die die zwei Künste miteinander verbinden, nämlich i) die allgemein-herrschende Weltanschauung, ii) das Bildungswesen und iii) die soziologischen Verhältnisse der damaligen Zeit.

i) Die damalige Anschauung versucht in allen Erscheinungen einen Zusammenhang zu entdecken: "Gott, Makrokosmos (Natur) und Mikrokosmos (Mensch) werden in harmonikale Beziehungen gebracht; daher ist Welterkenntnis zugleich Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis"<sup>434</sup>). Kepler stellt in seinen fünf Büchern von der Weltharmonik (1619) Musik und dichterische Formen in den Zusammenhang kosmischer Harmonik<sup>435</sup>). Der Dichter und Musiker wurde dadurch Pansoph (d.i. Allforscher).<sup>436</sup> "Jede Kunsttheorie hat im Rahmen des barocken Weltbildes die Aufgabe, die Kunst des Mikrokosmos so zu gestalten, daß sie dem Makrokosmos entspricht .. Die Pansophen wurden (so) zu Musiktheoretikern und die Musiktheoretiker zu Pansophen"<sup>437</sup>). Die jeweilige soziale oder Kulturwelt der Musiker, Dichter und Redner ist voneinander nicht isoliert, wie in der Zeit nach der Aufklärung, sondern identisch. Eine maximale Beeinflussungsmöglichkeit von allen Seiten war damit gegeben.

ii) Das Bildungswesen des Barock steht im Zeichen dieser Weltanschauung; alle Fächer bilden jeweils einen Teil einer Gesamtwissenschaft, "deren Aufbau uns wie ein schwer übersehbarer Riesenbau erscheint"<sup>438</sup>):

a) Als Grundlage dienen (für sämtliche Berufe) die Instrumentalwissenschaften, nämlich Grammatik, Logik (Dialektik) und Rhetorik, wobei die Musik und Poetik mit einbegrif-

(i) vgl. S. 60.

fen sind.

b) Aus diesen folgen die Realwissenschaften wie Astronomie, Medizin, Geographie, Mathematik, Geschichte, usw.

c) Darüber steht die Metaphysik und

d) als Gipfel die Theologie.<sup>439</sup>)

Daß auch die Theologie bis in die Zeit des Spätbarock ihren unumstrittenen Einfluß auf die Musikanschauung ausüben konnte, verdankt sie in hohem Maße diesem noch gesamtwissenschaftlichen Bildungssystem. "Die mächtige Überzeugungskraft christlichen Glaubens" tritt noch bei Bach "mit einem tiefen Sinn für die Geheimnisse von Gottes Schöpfungswelt zusammen" (Blankenburg<sup>440</sup>). So schreibt Bach: "Der General Bass ist das vollkommste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielt wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebenen Noten spielt die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greift damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie aller Music, also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird da ists keine eigentliche Music sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer"<sup>441</sup>). Walther Blankenburg<sup>442</sup>) schreibt: "Sowohl früher wie später hat das Christentum zu seinem Schaden niemals so offene Augen für die sichtbare Schöpfungswelt gehabt, wie umgekehrt ist die Naturphilosophie der Wahrheit, die nicht erforscht, sondern nur geglaubt werden kann, so nahe gekommen, wie in jener Stunde des deutschen Barock".

Im Zeichen dieser Gesamtwissenschaft schreibt Johann Sebastian Bachs Vorgänger in Leipzig, Johann Kuhnau, in seinem "Musikalischen Quack-Salber" um 1700:<sup>443</sup>) "Die sieben freyen Künste verdienen allen Ruhm; sie erleuchten und zieren einen Menschen so schön, als wie das Mitternächttige Sieben-Gestirn den Himmel. Unter allen andern aber schimmert die edle Music nicht anders als wie dort der Polarstern aus dem mit seinen

sieben glänzenden Diamanten versetzten Wagen herfür. Bey ihr kommen gemeinlich alle andere Künste, wie in dem Mittel-Puncte des Circkels die Radii und Strahlen, zusammen. Die Grammatica lehret uns eine rechte und deutliche Rede; die Rhetorica schmücket sie mit annehmlichen Zierrathen und Blumen aus, und bemühet sich auch die Gemüther der Zuhörer zu gewinnen. Über dieses alles findet man in der Music .. Die Singe-Kunst .. sei eine äußerst deutliche Rede, besitzt unvergleichlich Anmuth und Zierlichkeit .. Sie ist eine Rednerin, welche sich der Affection aller Gemüther versichern kan. .. Die Geometrie misset die bewegliche Erde ab und bleibt auff der Erde. Nun gehet die Music auch nach dem Maasse der irdischen Gemüther und derselben Affecten. Aber sie bemühet sich zugleich die Hertzen zu bewegen und nach dem Himmel zuzuführen .."

Die Realwissenschaften, die sogenannten "Realien", dienen u.a. als Material in den Redeübungen<sup>444</sup>). So schreibt auch Kuhnau<sup>445</sup>): "Denn wo geschickte und manierliche Leute miteinander reden, so werden auch öfters mit den geringsten Wörtern und Phrasibus solche herrliche Realia, Exempla, Similia und dergleichen vorgebracht, welche die Rede über alle Massen recommendieren können".

Durch dieses Bildungssystem ist eine enge Verbindung von Musik und Rhetorik in der Kompositionslehre und -praxis gegeben, eine Verbindung, die schon auf das mittelalterliche System der Artes liberales zurückzuführen ist, in dem Gesangskunst und Redekunst benachbarte Lehrfächer waren.<sup>446</sup> Dieses System war noch Johann Seb. Bach vertraut von seinem Studienaufenthalt in Lüneburg her (1700 bis 1702)<sup>447</sup>). Um 1757 noch besteht die Musik für Marburg aus einem philosophischen, einem grammatikalischen, einem historischen und einem mechanischen Teil, wobei der rhetorische Teil die Komposition und den Vortrag umfaßt und der grammatikalische die theoretische Grundlage des rhetorischen Teiles darstellt.<sup>448</sup> In seiner "Anleitung zur Singcomposition" 1758 stellt Marburg

an den Komponisten die Forderung, er (der Komponist) müsse "im Stande seyn, einen Text seiner äußern und innern Beschaffenheit nach zu prüfen": "Hierzu gehöret eine Einsicht in die Regeln der Redekunst eine gesunde Logik, eine Känntniß der Psychologie und Moral. Zu allen diesen Sachen giebt es gnungsame, mündliche und schriftliche Anweisung, auf niedern und höhern Schulen. Wir glauben nicht, unsere Anforderungen an einen Candidaten der singenden Setzkunst übertrieben zu haben. Wir verlangen so wenig, daß er das Corpus Juris, die Botanick, Heraldick, Gnomonick(sic!), u. inne haben müsse, als man jemals verlangt hat, daß ein Rechtsgelehrter die aretinische Solmisation, oder ein Arzt die Lehre vom Recitativ verstehen müsse .."<sup>449</sup>)

iii) Aber nicht nur das Bildungswesen, sondern auch die noch vorherrschenden soziologischen Verhältnisse der damaligen Zeit tragen dazu bei, daß die Musiker ständig mit der praktischen Ausübung der Redekunst in allen möglichen Formen in Berührung bleibt, wie in Predigten, Briefen, Hofreden und bürgerlichen Reden, Schul-, Lob-, Trauer-, Widmungs-, Fest-, Hochzeits- oder Glückwunscheden.<sup>450</sup> In seinem Aufsatz "Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit" stellt Wilibald Gurlitt<sup>451</sup>) diese schon in dem mittelalterlichen Bildungssystem und in der soziologischen Struktur verwurzelten Zusammenhänge dar. Aus dem Aufsatz geht u.a. hervor, daß die Musik im Laufe der Zeit eine bestimmte soziale Funktion der Rede, nämlich als Ausfüllung verschiedener Feierlichkeiten und öffentlicher Veranstaltungen (wie die Rede sie noch in der Renaissance in Italien in Anlehnung an die Antike ausübt) übernimmt.<sup>452</sup>)

Welchen großen Einfluß die Bildung (und damit auch die Rhetorik) während des Barock im allgemeinen zu verzeichnen hat, wird aus einer Betrachtung der Dichtung ersichtlich:

a) Die Hauptlinie der Barockdichtung ist (wie die Musik) "repräsentativ, öffentlich, rhetorisch, auf das Allgemeine gerichtet",<sup>453</sup>)

b) die ganze Barockdichtung ist (wie die Musik) "bildlich, emblematisch";<sup>454</sup>)

c) auch sie bedient sich des Verzierungswesens (Decoratio) der Rhetorik als "Schmuck der Verse" ("de ornatu versuum");<sup>456)</sup>

d) Schmuck und Prunk bringen auch hier mit sich eine latente "Gefährdung der Form"<sup>456)</sup>, die nur durch ein grundlegendes "Ordnungsgefühl"<sup>457)</sup> im Gleichgewicht gehalten wird;

e) sie bedient sich (wie die Musik) der Inventio und Imitatio<sup>458)</sup>;

f) wie bei der Musik handelt es sich bei der Inventio nicht um eine Aussage des Individuellen, Persönlichen, denn das gültige individuelle Gefühl ist noch nicht Gegenstand der Darstellung<sup>459)</sup>;

g) sie liebt die Häufung der Gedanken<sup>460)</sup> (Congeries) und bevorzugt, im Gegensatz zum Klassizismus, den barocken Langvers, den "Alexandriner", der breit, geräumig, zugleich gewichtig<sup>461)</sup> ist - ein Phänomen, das sich mit der überladenen, asymmetrischen Formstruktur des musikalischen Barock vergleichen läßt.

Kehren wir zurück zu Musik und Rhetorik, so ergibt sich zunächst die Frage, ob es sich auch in der praktischen Ausübung der sprachlichen Rhetorik eine gewisse Entwicklungslinie nachweisen läßt, die sich (im breiten Rahmen gesehen) auf die Musik auswirkte? Auch hier läßt sich nachweisen, daß die Reformbestrebungen innerhalb der Rhetorik während des Barock sich bald in der Musik bemerkbar machen. Auch die deutsche Redekunst ist im 17. Jahrhundert durch das Übermaß an Prunk und rhetorischen Anhäufungen (als Zusatz zu der ohnehin komplizierten Syntax) einer Gefährdung der Form ausgesetzt, die bis zur Unüberschaubarkeit der Sätze und zur Unverständlichkeit führt. Ein Ordnungsgefühl im Zeichen der Aufklärung setzte sich mehr und mehr ab der Jahrhundertwende durch, die Figuren und Tropen werden "gesiebt", die Sätze werden verkürzt und dadurch verständlicher. Diese Reformbestrebungen innerhalb der sprachlichen Rhetorik im Zeichen der Aufklärung bereiten den Weg für den Klassizismus.

Wir geben zunächst eine schematisch-gedrängte, nach dem Werk Ursula Stötzers ("Deutsche Redekunst im 17. und 18. Jahrhundert") bearbeitete Darstellung dieser rhetorischen Entwicklung<sup>(i)</sup>:

---

(i) Bemerkung: "Beredsamkeit" umfaßt als ein übergeordneter Begriff die gesamte Rhetorik, und zwar als Begriff für die Praxis. Bei der Theorie werden die Begriffe Rhetorik, Oratorie und Redekunst sukzessiv angewandt, und zwar nach den Epochen.

462) Epoche	463) Vertreter	464) Einflüsse	465) AUFBAU	466) Tropen/ Figuren	Kommentar:
1600 bis 1680 R B H E E R T E O D R S I A K M K.	Meyfart Kindermann Stieler	L a t e i n i s c h e S	außerordentlich komplizierter Satzbau nach antiken (vor allem lateinischem) Vorbild; der Hauptsatz in ein Labyrinth von Nebensätze eingefügt.	dienen zur Behebung der sprachlichen Not; schmuckvolle Aussage; zahlreiche allgemeine Adjektive und Superlative.	V o r h e r r s c h a f t
1680 bis 1720 O R B A E T R O E R D I S E A M K E I T	Chr. Weise und Schüler (Weidling, Lange)  ..... (Um Jahrhundertwende Kritik von Leibniz und Thomasius)	F y R r n e a t a b u n d e n e R e a n a l l i e n i n z x f l a n g e n k o m p l i z i e r t e n S a t z g e f ü g e n i h m S e n t e n z e n (A u s s p r ü c h e n) u n d F ü l l s ä t z e n .	Lose miteinander verbundene Realien in komplizierten Satzgefügen mit Sentenzen (Aussprüchen) und Füllsätzen.  ..... <u>Deutlichkeit und Sachlichkeit gefordert:</u>  Tendenz zur Bildung kürzerer Sätze tritt auf; Bevorzugung der Nebenordnung statt Unterordnung.	Verdrängung der Vielfalt sprachlicher Ausdrucksmittel durch die Realien; das Substantiv herrscht vor, Verben und metaphorische Wendungen treten zurück; Trope als Mittel, etwas einzigartig auszudrücken  Allmähliches 'Sieben' der Tropen.	d e r F i g u r e n  W F a o c r h m s g e e n f d ü e h s l
Nach 1720 R B E E D R E E K D U S N A S M T K.	Hallbauer Gottsched Abt Wolf G.P. Müller Fabricius (Zentra: Leipzig und Jena) Herder u.a.		<u>Verständlichkeit, Klarheit und Sachlichkeit als Grundsatz:</u> Der Ausdruck ist nicht mehr Selbstzweck, sondern steht im Dienste des Aussageinhaltes.  kürzere, leicht überschaubare Sätze	Tropen werden weiter reduziert.	Form und Gehalt aufeinander abgestimmt: Klassizistisches Gepräge.

Betrachten wir die Musikentwicklung im gleichen Zeitraum, so fällt schon auf, daß um 1708 bei Johann Walther der Prozeß des Siebens der Figuren im Gange ist, daß der Hauptakzent auf dem Affekt liegt, obwohl die "Bildkraft der Figuren eher zu statt abnimmt" (Schmitz<sup>467</sup>). Die Forderungen Gottscheds in den zwanziger Jahren finden - wie wir schon angedeutet haben - etwas später ihre Übertragung auf die Musik. So fordert Mattheson 1739 ebenso formale Klarheit sowohl im großen als auch im kleinen Gebilde, einen Ausgleich zwischen Form und Gehalt, der eine Reduzierung aller nicht-affekthaften Figuren einschließt. Als Hilfe dazu "müssen wir uns die Mühe geben, die liebe Grammatic sowohl, als die schätzbare Rhetoric und werthe Poesie auf gewisse Weise zur Hand zu nehmen" (Vollk. Capellm. II, 9.Kap. § 3).

Von dieser Entwicklung der sprachlichen Rhetorik und ihrem Einfluß auf die Musikentwicklung her wird auch die Kritik Scheibes<sup>468</sup>(i) an Bach in den dreißiger Jahren begreiflich, denn Bach hat sich nach Scheibe nicht um die Regeln der (gemeint derzeitigen) Redekunst und Dichtkunst "bekümmert". Bachs Tonsprache ist noch (wie die Mehrzahl seiner Werke zeigt) durchdrungen von den herkömmlichen "grammatikalischen" und "bildlichen" Figuren, seine Werke zeigen in formaler Hinsicht eine Vorliebe für Asymmetrie, seine Themen haben nicht die klare Abgemessenheit und Teilbarkeit der späteren Epoche, (was für Scheibe als ein "schweres und ineinanderge worffenes Wesen" erscheinen mußte) seine - aus dem Wesen der Figuren und Tropen entsprungene - Verzierungen sind für Scheibe ein Element des "Schwulstes", den er entfernt sehen möchte. Ruhnke<sup>469</sup> meint: "Scheibe sah den Fortschritt nicht in einer weiteren Komplizierung der Satztechnik", sondern in der Wendung zum "Einfachen, Leichten und Natürlichen, zu ausdrucksvoller, sanglicher Melodik und zu überschaubaren Formen." Scheibe schreibt u.a. "... denn er (Bach) verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle

(i) vgl.S. 67



eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich".<sup>470)</sup> Auch Birnbaum mußte zugeben, daß Bach in bestimmten Beziehungen seine Musik noch "nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet" hat.<sup>471)</sup>

Aus der Entwicklung der sprachlichen Rhetorik und ihrer Übertragung auf die Musik dürfte man schließlich auch auf vorsichtige Weise Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der einzelnen Orgelwerke gewinnen können. Betrachtet man in dieser Hinsicht die "dorische Tokkata", so dürfte dieses Werk in seiner endgültigen Fassung aus der Zeit nach 1720 stammen, wahrscheinlich aus den dreißiger Jahren, denn die formale Angleichung an die Rhetorik ist hier schon vollzogen.

#### Die Bedeutung für die Wiedergabe:

Die Beschäftigung mit der Rhetorik hat unseres Erachtens für die Interpretation und für die Wiedergabe der Orgelwerke Bachs folgende Anhaltspunkte geliefert:

- 1) Eine Wiedergabe hat sich stets nach dem Wesen des Werkes zu richten: In dem Maße, in dem dieses Wesen von der musikalischen Rhetorik her bestimmt ist, ist auch seine Wiedergabe der Rhetorik verpflichtet. Die musikalisch-rhetorischen Figuren, die sich analog der sprachlichen Rhetorik entwickelt haben, spielen sowohl in den Choralbearbeitungen (wie Arnold Schmitz an einigen bewiesen hat und wir kurz bei einigen anderen flüchtig angedeutet<sup>(i)</sup> haben) als auch in den freien Werken<sup>(ii)</sup> eine erhebliche Rolle. Auch die Redeteile der sprachlichen Rhetorik (Dispositio oder Elaboratio, bestehend aus Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Peroratio<sup>(iii)</sup>) finden als "Ausarbeitung einer Composition" (Joh. Walther) Eingang in den Orgelwerke Bachs. Diese "Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes (=Elaboratio) mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er (Bach) so Voll-

(i) vgl. S. 41 ff.

(ii) vgl. S. 81-90, 102-121

(iii) s. S. 58

kommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket: sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten": Dieser Kommentar des Dozenten für Rhetorik an der Universität Leipzig und Verteidigers Bachs gegen die Angriffe Scheibes, Meister Birnbaum<sup>472)</sup>, findet in den von uns untersuchten freien Orgelwerken seine Bestätigung<sup>(i)</sup>. In der "dorischen" Tokkata BWV 538 hat Bach seinen Manualwechsel sowohl nach dem Gehalt (Inventio, Decoratio) als auch nach dem rhetorischen Aufbau (Dispositio oder Elaboratio) gerichtet; der Gehalt hat sich hier als ein nach den Grundregeln der Logik und Dialektik konsequent ausgearbeiteter Dialogismus (als einer rhetorische Figur) mit Hilfe der Figuren erwiesen<sup>(ii)</sup>. Wie weit die übrigen Werke Bachs sich an den rhetorischen Aufbau angelehnt haben, ist eine Frage, die künftigen Untersuchungen vorbehalten bleiben muß<sup>(iii)</sup>.

- 2) Bach arbeitet wie seine Zeitgenossen nicht in dem Maße wie der Klassizismus mit musikalischen "Formen", sondern mehr mit "Stilen". Das, was für uns vom Klassizismus her Formelemente sind (wie Phrasen, Perioden, Motive, Modulationen, usw.), wird von Bach und seinen Zeitgenossen nicht primär als Formelement, sondern vielmehr als Funktionselement aufgefaßt<sup>(iv)</sup>. Eine Wiedergabe nach der sogenannten "musikalischen Form" ist darum ein klassizistischer und nicht ein barocker Ansatz. Für Bachs Orgelwerke ist ein "formaler" Ansatz nur dort wirklich sinnvoll, wo der klassizistische Formbegriff sich zufälligerweise mit dem barocken Stilbegriff deckt, wie in einigen Früh-

(i) vgl. S. 71-94

(ii) vgl. S. 80-90

(iii) Die Musiktheoretiker des Barock wählen als Beispiel für die Figuren gerne die Fuge (Siehe Unger, S. 68, 70, 74, 79, 84); daß die Fuge sich auch dem rhet. Aufbau anschließen könnte, ist nicht ganz ausgeschlossen.

(iv) vgl. S. 94, 176-177

werken Bachs: Bei diesen Werken, wie z.B. dem D-Dur-Präludium BWV 532, reiht Bach (analog den Werken Buxtehudes) mehrere - jedoch voneinander klar abgegrenzte - Stile aneinander, die im klassizistischen Sinne als Formkomponente bewertet werden; eine Umregistrierung oder ein Manualwechsel bei jedem Teil wirkt sowohl von dem barocken "Stilbegriff" als auch von dem klassizistischen "Formbegriff" aus befriedigend. Hat man dagegen mit mehreren Themen innerhalb eines Satzes zu tun, ohne daß sie sich stilistisch (affektmäßig) von einander abheben (wie in den Werken der spät-Weimarer Periode), so erweist sich eine differenzierte "Verdeutlichung der Form" mittels Manualwechsels als recht gezwungen.

- 3) Die Orgelwerke sind ihrem jeweiligen Affekt entsprechend auszuführen. Dieser Affekt läßt sich im Sinne der Vorstellung und der Darstellungsmittel des Barock ziemlich klar analysieren.<sup>(i)</sup> Haben wir es in einem Werk mit mehreren Affekten zu tun, so sind sie immer mit stilistischen Mitteln wie Generalpausen, Fermaten, Taktwechsel, Tempowechsel und Kadenzzen voneinander abgegrenzt. Gibt es innerhalb eines Satzes mehrere Themen, ohne daß sie auf die angedeutete Weise voneinander abgegrenzt sind, so stehen sie komplementär im Dienste des einen Affektes und brauchen keine besondere Hervorhebung durch eine Umregistrierung oder Manualwechsel.<sup>(ii)</sup>
- 4) Alle Kategorien der Wiedergabe (wie Manualwechsel, Registrierung, Tempo, Artikulation, Verzierungen) sind Ergänzungsmittel zu dem im Notenbild schon angedeuteten und vorhandenen Affekt.<sup>(iii)</sup> Es darf mit ihnen darum nicht wahllos gearbeitet werden. Die Ungezwungenheit der musikalischen Praxis des Barock ist nicht mit einer Gleichgültigkeit der

(i) vgl. S. 127 ff.

(ii) vgl. S. 162-163

(iii) vgl. S. 166 ff.

Anwendung dieser Mittel gegenüber zu verwechseln. Auch bei den Orgelwerken läßt es sich bald erkennen, wo die eigentlich variierbaren und freien Momente der Wiedergabe liegen und wo der Interpret mehr gebunden ist:

- a) Für die Registrierung der Werke sind mehrere Farbmöglichkeiten gegeben. Das wird auch aus den verschiedenen Dispositionen der Orgeln ersichtlich.<sup>(i)</sup> Der dynamische Wert der Registrierung läßt sich jedoch nicht beliebig verändern, sondern sollte sich stets innerhalb bestimmter Grenzen bewegen: Eine Überschreitung dieses dynamischen Wertes übersteigert oder verändert den Affekt.<sup>(ii)</sup>
- b) Als Grundbedingung für jede Registrierung der bachschen Orgelwerke wird nicht nur ein der allgemeinen barocken Disposition gemäßes, sondern auch ein der erforderlichen Tonordnung entsprechendes Instrument<sup>(iii)</sup> benötigt. Wird auf die Mitteltönigkeit, Bachs erweiterte Mitteltönigkeit verzichtet, so wird i) die mit dem Affekt aufs engste verbundene Tonartencharakteristik eliminiert, ii) die Diastematik (und damit auch das Kolorit) entscheidend verändert, iii) eine von Bach nicht intendierte Dissonanzwirkung (infolge der ständigen Diskrepanz zwischen den natürlichen Obertönen der Pfeifen und den "gleichschwebend" gestimmten Mixturen und Terzen) erzeugt.<sup>(iv)</sup>
- c) Das Tempo gibt Takt und Rhythmus die erforderliche Prägung, die sie zur "Seele der Music"<sup>473)</sup> und "Gemüthsbewegung"<sup>474)</sup> macht. Wie bei der Dynamik ist eine dem Affekt angemessene Wahl des Tempos

(i) vgl. S. 167-168

(ii) vgl. S. 168

(iii) vgl. S. 145

(iv) vgl. S. 168-170

erforderlich<sup>(i)</sup>. Der Interpret sollte danach streben, wie Bach innerhalb eines Tempos "noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede" spricht.<sup>475)</sup> (Forkel)

d) Die Artikulation dient dazu, den Gehalt des Werkes sinnvoll und verständlich zu gestalten. Sie hat Rücksicht zu nehmen sowohl auf die Deutlichkeit des klanglich "Gesagten" als auch auf die Entfaltung des Affektes.<sup>(ii)</sup>

e) Die Verzierungen sind als Teil der "Decoratio" kein bloßer "Schmuck", sondern Ausdrucksmittel des Affektes. Sie sind wörtlich verstandene "Abweichungen von dem nüchternen, sachlichen Vortrag", die eine ihrer affektausprägenden Funktion entsprechende Wiedergabe verlangen.<sup>(iii)</sup>

5) Man könnte an Hand der Entwicklung der musikalischen und sprachlichen Rhetorik während des Spätbarock gewisse Anhaltspunkte für die Chronologie der und stilistische Entwicklung innerhalb der Bachschen Orgelwerke gewinnen.

(i) vgl. S. 144-145, 167  
(ii) vgl. S. 142, 170-174, 125  
(iii) vgl. S. 145

5. Die Idiomatiche Angleichung im Spätbarock und die Wiedergabe der Orgelwerke Bachs.

Es ist schon früher erwähnt worden, daß innerhalb des allgemeinen Assimilierungsbestrebens im Spätbarock auch eine Angleichung der Idiomatik stattfindet. Wir möchten zunächst versuchen, a) die wichtigsten Einflüsse orgelfremder Idiomatik in den Orgelwerken aufzudecken, b) diese Beeinflussung für die Wiedergabe auszuwerten.

a) Als Gegenstück des sogenannten "Instrumentalismus in den Sologesangspartien" (Blume<sup>476)</sup>) Bachs (gegen den auch Scheibe seine Kritik richtet<sup>(i)</sup>) hat das vokale Element einen beachtenswerten Niederschlag in den Orgelwerken gefunden. Auch wenn die Werke in ihrer Durcharbeitung keine konsequente Annäherung an den Vokalstil aufweisen, so enthalten sie doch ein reichliches Maß an mehr vokal als instrumental konzipierten Themen. Einige Beispiele:

f-Moll-Fuge BWV 534:

c-Moll-Fuge BWV 546:



h-Moll-Fuge BWV 544:(ruhiges Tempo )

C-Dur-Fuge BWV 547:



Es-Dur-Fuge BWV 552:

F-Dur-Fuge BWV 540:



d-Moll-Fuge BWV 538:



(i) siehe oben S. 29

c-Moll-Fantasia BWV 537:

Musical score for c-Moll-Fantasia BWV 537, measures 1-4. The score is in C minor, 6/8 time, and features a complex texture with multiple voices in both hands.

T. 12 ff.:

Musical score for c-Moll-Fantasia BWV 537, measures 12-15. This section shows a continuation of the intricate polyphonic texture.

g-Dur-Fantasia BWV 572, T. 28 ff.:

Musical score for g-Dur-Fantasia BWV 572, measures 28-31. The tempo is marked 'Grave' and the texture is more homophonic than the previous pieces.

c-Moll-Fantasia BWV 562:

Musical score for c-Moll-Fantasia BWV 562, measures 1-4. The score is in C minor, 4/4 time, and features a complex texture with multiple voices in both hands.

In folgenden Choralbearbeitungen zeigt auch die satztechnische Verarbeitung Elemente des Vokalstils:

"Christe, du Lamm Gottes" BWV 619:

Musical score for 'Christe, du Lamm Gottes' BWV 619, measures 1-4. The score is in C minor, 3/2 time, and features a complex texture with multiple voices in both hands.

"Allein Gott in der Höh' .."  
BWV 716 (Peters VI, 11):

"Aus tiefer Not"  
BWV 686

Musical score for 'Allein Gott in der Höh' ..' BWV 716 and 'Aus tiefer Not' BWV 686, measures 1-4. The score is in G major, 3/2 time, and features a complex texture with multiple voices in both hands.

"Kyrie, Gott Vater",  
BWV 669:

"Christe, aller Welt  
Trost" BWV 670:

"Vater unser...."  
BWV 737 (Peters VII,  
53)

Musical score for 'Kyrie, Gott Vater' BWV 669, 'Christe, aller Welt Trost' BWV 670, and 'Vater unser....' BWV 737, measures 1-4. The score is in C minor, 4/4 time, and features a complex texture with multiple voices in both hands.



Auf ähnliche Weise hat die Orgel längst "Violinfiguren aufgenommen",<sup>477)</sup> wie auch die Orgelwerke bezeugen. Nach Forkel hat Bach eine besondere Vorliebe für die Bratsche: "Er befand sich mit diesem Instrument in der Mitte der Harmonie, aus welcher er sie von beyden Seiten am besten hören und genießen konnte"<sup>478)</sup>. Die idiomatische Beeinflussung der Orgelwerke durch dieses Streichinstrument ist keineswegs gering. Es läßt sich sogar vermuten, daß mehrere Partien oder Orgelthemen ihre Entstehung diesem Instrument verdanken. Betrachten wir u.a. die Choralbearbeitung "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" aus dem Orgelbüchlein BWV 639, so scheint es, als hätten wir es mit einer Übertragung eines Streichtrios zu tun: Die von Bach mit Bogen versehene Mittelstimme stellt eine ausgesprochene Viola-Partie dar; den Choral bildet eine - der Ornamentik und dem "bel canto" des Sologesangs verpflichtete - Violinstimme; der Bass wird spiccato-artig<sup>(i)</sup> von dem Violoncello vorge-tragen:

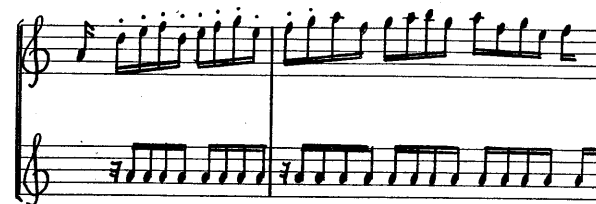


(Siehe spätere<sup>(ii)</sup> Bemerkung über die "Imitatio Violistica") Die Behauptung, diese Mittelstimme sei in einem ungegliederten Legato auszuführen, (siehe u.a. Forsblom: Studier över Stiltrohet, S.59) dürfte aus der Spielweise der "Imitatio Violistica" widerlegt sein.

(i) siehe J. Walther-Lexikon, S. 574: " .. bedeutet: daß man die Klänge auf Instrumenten wohl von einander sondern, und jeden distincte soll hören lassen".

(ii) S. 207

Betrachten wir die scheinbar zweistimmige Spielfigur der d-Moll-Tokkata BWV 565, T. 12 ff,

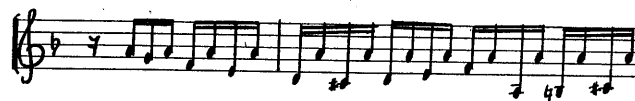


so erweist sie sich (in Verbindung mit dem von Bach angedeuteten Staccato-Zeichen)<sup>(i)</sup> als eine ursprünglich orgelpunktartige Geigenfiguration



die in der Fuge

ihr Spiegelbild hat:



Weitere Beispiele der Geigenidiomatik in den Orgelwerken:

Trionsonate Nr. 6 in G, BWV 530, T. 1 ff.:



(i) siehe Walther, a.a.O., S. 575: "Staccato ist .. daß die Bogen-Striche kurz, ohne Ziehen, und wohl von einander abge-sondert werden müssen".

T. 37 ff. zeigt in der Akkordfiguration der Oberstimmen und dem stützenden "Continuo"-Baß das typische Gepräge eines Streichersatzes (etwa einer Triosonate für 2 Geiger und b.c.)



So auch Triosonate Nr. 1 in Es, BWV 525, T. 11, ff.:



Als weitere Beispiele seien genannt die Choralbearbeitung "Allein Gott in der Höh' ", A-Dur BWV 664, T. 35 ff., (nach venezianischem<sup>(i)</sup> Muster):<sup>479</sup>

(i) siehe Anfang des Concerto grosso in d, Op. 3 Nr.11 von Vivaldi, von Bach als Orgelkonzert (Nr.5, BWV 596) bearbeitet.



die Fuge in a, BWV 543, die außerdem eine Ähnlichkeit mit Vivaldis Corrente aus den "Zwölf Sonaten a violino e basso per il cembalo Op. 2 Nr. 1 (1698) zeigt:<sup>480</sup>



das Präludium in a, BWV 543 (Cello-artiger Anfang), T. 6 ff.:



das Präludium in g, BWV 535 (ebenfalls Cello-ähnlicher Einsatz):



das Adagio aus der C-Dur-Tokkata BWV 564 (vergleiche dazu die Baßstimme Bachs in "Air" aus der D-Dur-Suite für Orchester):



die Choralbearbeitungen "Gott durch deine Güte" BWV 600, und "Nun freut euch, lieben Christen g'mein" BWV 734 enthalten eine ausgeprägte Cello-Partie in der linken Hand:



Die Baßstimmen zeigen (nicht nur in den Übertragungen aus Kantatensätzen) oft charakteristische Merkmale der Basso Continuo-Satztechnik, so in der Partita "Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768, Variation 1, 3, 5 und 9, und der Choralbearbeitung "Wo soll ich fliehen hin" BWV 646.

Auch die Flöte, die als Instrument der Orgel sehr nahesteht, hat sich zweifellos auf idiomatischer Ebene in den Werken mit mehr solistischem Charakter spürbar gemacht. Man braucht nur einen Vergleich von Bachs Sonaten für Flöte allein, oder den Flötentrios mit mehreren Sätzen aus den Orgeltriosonaten (BWV 525-530) anzustellen, um zu spüren, welches gemeinsame Idiom hier vorherrscht.

b) Es erhebt sich zunächst die Frage, inwieweit diese idiomatische Gemeinsamkeit auf die Spieltechnik der Orgelwerke Einfluß hat?

Folgende Feststellungen dürfen zur Klarheit beitragen:

- 1) Die Barockorgel ist (wie wir später andeuten werden) als autonomes Instrument zu betrachten. Sie hat zwar ihr eigenes Instrumentarium in Anlehnung an andere Instrumente bereichert und quasi-Nachahmsregister aufgenommen, in ihren Grundzügen ist sie dennoch autonom geblieben als ein Instrument mit spezifisch eigener Spieltechnik und eigenen Klangmöglichkeiten. Von Sweelinck über die norddeutsche Tradition ist eine ausgeprägte Orgelidiomatik entstanden, die sich noch bis in die Orgelwerke Bachs als vorherrschende Eigenschaft bewährt. Forkel schreibt: "Er (Bach) hat sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben ..";<sup>481)</sup> Bachs Spieltechnik hat sich völlig nach dem gegebenen Instrument gerichtet: "Das Clavier und die Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beyder Instrumente ist so verschieden, als ihre beyderseitige Bestimmung verschieden ist. Was auf dem Clavichord klingt oder etwas sagt, sagt auf der Orgel nichts, und so umgekehrt. Der beste Clavierspieler, wenn er nicht die Unterschiede der Bestimmung und der Zwecke beyder Instrumente gehörig kennt und zu beobachten weiß, wird daher stets ein schlechter Orgelspieler seyn, wie es auch gewöhnlich der Fall ist. Bis jetzt sind nur zwey Ausnahmen vorgekommen. Die eine macht Joh. Sebastian selbst, und die zweyte sein ältester Sohn, Wilh. Friedemann. Beyde waren feine Clavierspieler; sobald sie aber auf die Orgel kamen, bemerkte man keinen Clavierspieler mehr. Melodie, Harmonie, Bewegung .. alles war anders, das heißt: alles war der Natur des Instrumentes und seiner Bestimmung angemessen .."<sup>482)</sup> Die Orgel fordert (im Gegensatz zum Clavier) ein grundsätzliches Legato<sup>483)</sup> wie es die Bachsche Schule beim Generalbaß gepflegt hat<sup>484)</sup> - was jedoch nicht bedeutet, daß sie nicht vom Staccati- oder anderen non-legato-Anschlägen Gebrauch macht, wenn es erforderlich wird. Vor

allem übt die Registrierung einen großen Einfluß auf den Anschlag.

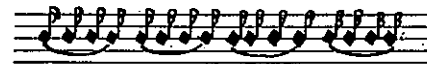
- 2) Wenn Bach nun fremde Idiomatik auf die Orgel überträgt, so bedeutet das, daß ein Kompromiß erforderlich wird:
- a) In der Klangfarbe geht dieses Instrument seinen eigenen Weg; es vermag nicht, - oder nur annähernd - das vokale Element oder den Streicherklang auf dem Wege der Registrierung darzustellen.
  - b) Die Artikulation läßt sich dagegen - wenn auch mit einigen Vorbehalten - aufnehmen. Aus Bachs eigenen Übertragungen aus Kantatensätzen wird klar, daß er in der angedeuteten Artikulation keine eingreifenden Veränderungen vornimmt. In den Transskriptionen aus den Vivaldi-Konzerten behält er mit wenigen Ausnahmen (wie die Umsetzung der Auftakt-Artikulation Vivaldis in Volltakt-Artikulation im 3. Orgelkonzert BWV 593, 3. Satz, T. 112) die vorgezeichnete Artikulation bei. Auch für die Artikulation, die eigentlich mehr eine dem besonderen Instrument verhaftete Anschlagsart ist, darf eine solche Übernahme zutreffen. So wird man schwerlich die breiten marcato-Bögen des Cellos, der Baß- oder doppelten Baß-Violine in den obengenannten Choralbearbeitungen BWV 600 und 734 oder in der Choralfuge "Wir glauben all' an einen Gott" BWV 680 verkennen.<sup>485)</sup>



Aber auch hier steht eine Angleichung stets im Zeichen eines Kompromisses, denn nicht jede Artikulation läßt sich mit jeglicher Registrierung auf befriedigende Weise verbinden.

Ein voller Prinzipalchor auf der Orgel erträgt noch ein breites Marcato im Baß (wie in "Wir glauben all'" oben), große Zungen wie Posaune  $\text{K}$ ' weniger. Wird das vokale Atmungselement auf die Orgel übertragen, erhält das Werk einen besonders wirkungsvollen, deklamierenden Charakter. Alle solche Übertragungen fordern immer einen Ausgleich mit der Registrierung. So stellt Marpurg in seiner "Abhandlung von der Fuge" II (1754) die Frage: "Was haben die Geigen und Flöten in ihrem Geschmack mit der Orgel gemein? Ja man hat doch Register von dieser Art auf der Orgel. Gut. Wie aber diese Register nicht die Instrumente selber, sondern nur Nachahmungen davon sind: so fällt auch der Vortheil weg, daß man alles dasjenige, was man auf dem einem macht, auf dem andern hervorbringen kann. Und sind denn alle Register Flöten und Geigen?"<sup>486)</sup>

- 3) Die Praxis, Elemente der Spieltechnik oder der Artikulation von einem zum anderen Instrument zu übertragen, ist an sich nichts neues im Spätbarock: Sie tritt nur wegen der Differenziertheit der verschiedenen Idiome (im Gegensatz zur Renaissance) deutlicher hervor. In seiner "Tabulatura Nova" 1624 verwendet Samuel Scheidt in mehreren Sätzen<sup>487)</sup> die "Imitatio Violistica", eine von den Violinen entlehene Artikulationsweise, und bemerkte dazu:



"Wo die Noten / wie allhier / zusammengezogen seind / ist solches eine besondere art / gleich wie die Violisten mit dem Bogen schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey fürnehmen Violisten Deutscher Nation / nicht ungebrauchlich / gibt auch auff gelindschlägigen Orgeln / Regalen / Clavicymbaln und Instrumenten / einen recht lieblichen und anmutigen concertum, derentwegen ich dann solche Manier mir selhsten geliehen lassen / und ange-  
wehnet".<sup>488)</sup>



Gerade solche geigen-ähnliche Bogen erscheinen oft in Orgelwerken Bachs<sup>(i)</sup>, die sich idiomatisch an die Streicher anlehnen.

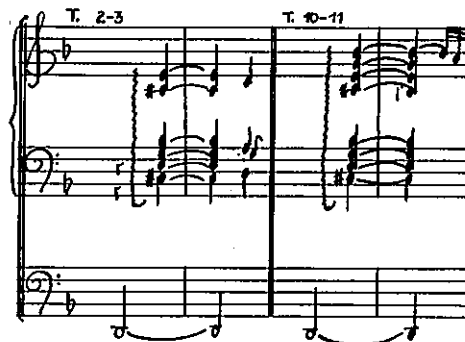
Eine Auffassung, die für die Orgelwerke Bachs nur das Legato anerkennt, erweist sich angesichts dieser idiomatischen Angleichung und Artikulationsübernahme als verfehlt. Ebenso wichtig ist jedoch die Erkenntnis, daß diese Übernahme fremder Idiomatik im Spätbarock für die Orgel nicht die Aufhebung ihres fundamentalen Anschlages, nämlich des Legatos, bedeutet, sondern die Ergänzung. Bei einem jeglichen Non-Legato ist die Registrierung (und damit auch das Tempo) mitzuberücksichtigen. Je größer die Registrierung, desto mehr haben die Staccati sich in breitere Marcati zu verwandeln, will man der "Natur des Instrumentes" (Forkel) gerecht werden. Da der Orgelton im Zeitalter des Spätbarock noch eine gewisse Zeit für die Ansprache erforderte, war eine sinnvolle Ausführung des Staccato bei sehr schnellen Tempi ohnehin schwer zu realisieren.<sup>489)</sup> Zusammenfassend können wir sagen, daß die Aneignung fremder Idiomatik zweifellos dazu beigetragen hat, daß das spieltechnische Potential der Orgel viel differenzierter geworden ist. Das Musikalische Lexikon Johann Walthers vermittelt uns ungefähr ein Bild wie reich an Möglichkeiten der "Anschlag",<sup>490)</sup> "Ansatz"<sup>491)</sup> oder "Griphus"<sup>492)</sup> auf den verschiedenen barocken Instrumenten war. Die Möglichkeiten erstrecken sich über alle Stufen von Legato bis Staccato:

- 1) "Continuato" bedeutet, "wenn der Klang in gleicher Starcke, und nicht abgezuckt, oder von einander abgerissen, fortgeführt wird";<sup>493)</sup> das entspricht auch einer der Bedeutungen des Begriffes "Legato";<sup>494)</sup> ungefähr dasselbe bedeuten die Begriffe "Sliffato"<sup>495)</sup> ("geschleift") und "Bindung";<sup>496)</sup>
- 2) "Couper les sons" = "die Klänge abkürzen, d. i. ihnen an der Geltung etwas abnehmen, nach Befinden des zu exprimirenden affects, solche gelinde oder starck ab-

(i) u.a. in BWV 639, 530.

stossen";<sup>497)</sup> mit dem Begriff "Disjoindre" (= "absondern, von einander thun")<sup>498)</sup> könnte ähnliches gemeint sein;

- 3) "Spiccato" bedeutet, "daß man die Klänge auf Instrumenten wohl von einandern sondern, und jeden distincte soll hören lassen";<sup>499)</sup> das entspricht nach Walther dem "Staccato"<sup>500)</sup> oder dem "Punctus percutiens";<sup>501)</sup>
- 4) "Detaché" bedeutet "abgezuckt; wodurch eine solche marquirte Note die Helffte von ihrer Geltung verlihet, und an statt der zweyten Helffte ein Stillschweigen entsteht .."<sup>502)</sup>
- 5) Legerement: "leicht überhin; wenn nemlich .. ein Instrument nicht starck angegriffen, und dabey fertig tractirt wird".<sup>503)</sup>
- 6) "Arpeggiare" d.h. "auf Harffen Art",<sup>504)</sup> hat nach Walther zweierlei Bedeutung: a) "gebrochen spielen";<sup>505)</sup> was seinem Begriff "Brechen"<sup>506)</sup> entspricht und bei der Verkürzung der Notenwerte nicht weit von "Pizzicato"<sup>507)</sup> sein kann; b) "den vorkommenden Griff nicht zugleich, sondern die in selbigem enthaltene Noten einzeln und nacheinander anschlagen";<sup>508)</sup> diese Akkordbrechung in Anlehnung an die Harfe, Laute macht sich u.a. in zwei Orgeltokkaten Matthias Weckmanns (e-Moll<sup>509)</sup> und a-Moll<sup>510)</sup> und auch in der d-Moll-Tokkata<sup>511)</sup> Johann Seb. Bachs (BWV 565) bemerkbar:<sup>(i)</sup>



(i) s. auch die sieben Schlußtakte der Fuge.

7) Für die Sänger und Bläser kommt noch das "Respirare" (= "Odem holen"),<sup>512)</sup> was auch ein ununterbrochenes Legato unmöglich macht, dazu.

6. Die Auswertung der Transkriptionstechnik Bachs für die Wiedergabe seiner Orgelwerke.

Man kann die Transkriptionstechnik Bachs unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. Was uns an dieser Technik interessiert, sind bestimmte Schlußfolgerungen, die für unsere Kenntnis der Bachschen Spielpraxis von Wichtigkeit sind. Die Transkriptionen Bachs für Orgel lassen deutlich erkennen, was für ihn als spielbar auf der Orgel galt und was zur allgemeinen Spielpraxis gehörte oder nicht.

Beim Vergleich von Original und Transkription beschränken wir uns a) auf Bachs eigene Übertragungen für Orgel aus seinen eigenen Kantaten (die sogenannten "Schübler-Choräle" BWV 645-650)

b) auf die Bearbeitungen der Vivaldi-Konzerte Op. 3 Nr. 5 und Op. 3 Nr. 11, die als Orgelkonzerte Nr. 2 BWV 593 und Nr. 5 BWV 596 bekannt sind.

a) Aus einem Vergleich der Schübler-Choräle mit den entsprechenden Kantatensätzen läßt sich schließen, daß für Bach als primäre Erwägung die Ausführbarkeit der Werke auf der Orgel gilt. Er erstrebt zwar durch die Aufgliederung des Werkes auf zwei Manuale und Pedal eine klangliche Differenzierung analog der vokalen und instrumentalen Elemente des Kantatensatzes und er behält die 16-Fuß-Tonlage des Basso Continuo bei (wahrscheinlich mit einem Subbaß 16' im Pedal oder Quintadena 16' im Hauptwerk), aber falls diese Differenzierung in Tonhöhe und Kolorit eine zu große Handspannung beansprucht, verzichtet er auf sie. (vgl. "Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 647). Ebenso verzichtet er auf eine in der Vorlage enthaltene dynamische Differenzierung, sofern die Orgel es erfordert. Im Choral "Wachet auf ..." BWV 645 verzichtet er auf das Echo, das ein drittes Manual oder eine schnelle Registrierungsänderung erfordern würde. Solche dynamischen Abstufungen innerhalb eines Satzes scheinen für ihn durchaus entbehrlich zu sein.

Bach versucht offensichtlich nicht, mit Hilfe komplizierter (Registrierungsänderungen innerhalb eines Satzes verschiedene dynamische Abstufungen auf der Orgel zu erzielen. Er wußte, daß dynamische Schattierungen auf der Orgel zwangsläufig nur mit einer - für den Verlauf des Werkes oft sehr hemmenden - Änderung in der Klangfarbe zu erzielen sind.

b) Vergleichen wir die Orgelkonzerte mit den entsprechenden Concerti Grossi Vivaldis, so kommen wir zu ähnlichen Ergebnissen auch hier.

1) Orgelkonzert Nr. 2 in a-Moll nach Vivaldi:

V I V A L D I 513} 1. Satz					B A C H
Aufbau der Themen	Modulation	Tutti-Soli	Dynamik	Takt	Registrierung/Manualwechsel.
A1	T	Tutti	f	1-4	OW
A2	T	"	f	4-9	OW
A3	T	"	f	9-13	OW
A4	T	"	f	13-16	OW
B	T	Soli	p	16-22	RP
A4	T	Tutti	f	22-25	OW
B	T	Soli	p	25-30	RP
			pp	(28 ff)	(x) (i)
A2	T	"	f	30-42	OW
		Tutti	"	(37)	)
		Soli	f	(39)	)
		Tutti	f	(40)	)
		Soli	f	(40)	) (x) (i)
		Tutti	f	(41)	)
		Soli	f	(41)	)
		Tutti	f	(42)	)
A1	Tp	Tutti	f	42-48	OW
		Tutti	ff	(44ff)	(x) (i)
		Tutti	f	(47)	)
C	Subdom.	Soli	p	48-51	OW:RP (ii)
A1	Subdom.	Tutti	f	51-55	"Organo Pleno" (=OW?)
C	Subdom.	Soli	p	55-62	OW:RP
A3	T	Tutti	f	62-65	"Organo Pleno" (=OW?)
B	T	Soli	p	65-68	RP
A1	T	Tutti	f	68-71	OW
C	T	Soli	p	71-78	OW:RP
A2	T	Tutti	f	78-83	OW
A4	T	Tutti	f	83-86	OW
C	T	Soli	p	86-90	OW:RP
A4	T	Tutti	f	90-93	OW

(i) Die mit (x)-versehenen Stellen bedeuten Bachs Verzicht auf die von Vivaldi erstrebte Dynamik.  
(ii) "OW:RP" bedeutet hier, daß die eine Hand auf dem Oberwerk und die andere auf dem Rückpositiv spielt.

So auch im 3. Satz dieses Konzertes:

3. Satz

V I V A L D I

B A C H

Themen	Modulation	Dynamik	Aufteilung	Takt	Registrierung/ Manualwechselangabe.
A1	T	f	Tutti	1-13	- (OW?)
B1	T	ff	Soli	(11ff)	RP (x)
A1	T	p	Tutti	13-25	OW
		f		25-37	
		ff		(35ff)	(x)
B2	T	f	Soli	37-50	OW:RP
A2	D	f	Tutti	51-57	OW
		p		57-59	
		f		59-60	(x)
		p		60-61	RP
		f		61-62	OW
		p		62-63	RP
		f		64-75	OW
			Soli	(69ff)	(x)
			Tutti	(70ff)	(x)
			Soli	(72ff)	(x)
			Tutti	(73ff)	
B3	Tp	p	Soli	75-82	OW:RP
A1	T	f	Tutti	82-86	OW
B4	T	pp)	Soli	86-114	OW:RP
		p)			
A1	Tp	f	Tutti	114-118	"organo Pleno" (=OW?)
B3	T	p	Soli	118-125	OW:RP
B1	T			125-128	
A2	T	f	Tutti	128-132	RP:OW
B2	T		Soli	132-142	(x)
A1	T	f	Tutti	142-146	OW
		ff		146-148	(x)

Der Begriff "Organo Pleno" in den Orgelkonzerten kann kaum anders aufgefaßt werden, als das er statt einer Verteilung der Hände auf zwei Manuale beide Hände auf einem, und zwar auf dem Hauptmanual (in diesem Falle Oberwerk) einsetzt. So entsprechen die Takte 114-118 den Takten 82 — 86 (s. Tabelle). Daß "Organo Pleno" nicht die Koppelung von Oberwerk und Brustwerk impliziert, wird aus einer späteren Darlegung<sup>(i)</sup> klar werden. Bachs Schreibweise macht jeglichen dynamischen Zuwachs mit Hilfe einer Registrierungsverstärkung an dieser

(i) vgl. S. 269

"Organo Pleno"-Stelle unmöglich. Bei den, mit einem Asteriskus versehenen Stellen im dritten Satz wird i) auf die dynamische Abstufung verzichtet (T. 57-59), ii) eine dynamische Zunahme mit Hilfe kompositorischer Mittel (wie des Pedalzutritts) zustande gebracht (T. 11, 35, 146) oder iii) der Tutti-Soli-Kontrast außerachtgelassen (T. 69-75, 132).

2) Im 5. Orgelkonzert nach Vivaldi ist eine besonders aufschlußreiche Registrierungsergänzung in der Mitte des 1. Satzes in dem Autograph anzutreffen, und zwar im 22. (bei Vivaldi dem 21.) Takt. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß diese Registrierungsergänzung nicht um der Dynamik willen vorgenommen ist, sondern den beschränkten Tonumfang der Orgel abhelfen soll. Der Satz hat auf 4 Fuß-Basis anfangen müssen, damit der melodische Höhepunkt auf d''' erreichbar ist (in den übrigen Sätzen verändert Bach die Melodik, um dieses d''' zu vermeiden, oder umgeht es mit Hilfe des doppelten Kontrapunktes). Wegen des tiefen D (T. 32) wird eine Rückkehr auf 8 Fuß-Basis im Laufe des Satzes notwendig. Diese Registrierungszufügung ist jedoch so angebracht, daß sie leicht vom Spieler vorgenommen werden kann: Während die linke Hand auf dem Brustwerk spielt, wird die rechte Hand frei für die Zuziehung des Principal 8' im Oberwerk und später des Subbasses 32' im Pedal:

Im 33. Takt wird die Anweisung Vivaldis, nämlich "Adagio. Spiccato e Tutti (piano)" von Bach mit "Grave. Pleno" ersetzt. Auch hier gibt es Grund zur Annahme, daß "Pleno" eine Beschäftigung beider Hände auf einem Manual (im Gegensatz zu dem vorhergehenden Takten) zu bedeuten hat; die Bezeichnungen Vivaldis "piano" (T. 33) und "pp" (T. 35) werden von Bach nicht übernommen. Auch in der darauffolgenden Fuge verzichtet Bach sowohl auf alle dynamischen Zeichen als auch auf den häufigen Tutti-Solo-Wechsel Vivaldis. Gerade als Fuge ist Bachs Bearbeitung in Bezug auf die vielen Fragen nach dem Manualwechselprinzip in dieser Gattung sehr aufschlußreich: Nicht allein fehlt bei Bach die dynamische Bezeichnung (was in Bezug auf den Anfangs- und den späteren Largo-Teil sehr merkwürdig erscheint), sondern seine Schreibweise macht eine Ausführung nach der von Vivaldi vorgezeichneten Dynamik (T. 1-20 forte, T. 20-29 piano, 29-37 forte, 37-45 piano, 45-48 forte, 48-49 piano, 49-51 forte, 51-52 piano, 52-62 forte) völlig unmöglich und sinnlos. Darüber hinaus verwendet Bach das Pedal sowohl bei den Tutti- als auch bei den Solo-Partien Vivaldis - eine Maßnahme, der man im Hinblick auf die dynamische Gleichberechtigung der Tutti- und Solo-Partien bei Vivaldi und ihr seltsames Ineinandergreifen größere Bedeutung beimessen sollte. Man kann aus der Bearbeitung dieser Fuge nur den Schluß ziehen, daß Bach keinen Manualwechsel vorgesehen hat und daß die Fuge im ganzen in gleichbleibender Registrierung auszuführen ist. Die sogenannte "Form" der Fuge, nämlich die verschiedenen "Durchführungen" oder die Modulation des Themas, braucht nicht durch Manualwechsel oder Umregistrierung "verdeutlicht" zu werden; die tonartliche Färbung der Mitteltönigkeit, die "Mannigfaltigkeit der Töne" (Kirnberger), hebt jede neue Modulation von selbst hervor.

#### 7. Die stilistische Entwicklung innerhalb des Bachschen Orgelschaffens:

Spricht man heute von einer stilistischen Entwicklung innerhalb der Bachschen Orgelwerke, so dürfte es klar sein, daß diese Entwicklung nur in ganz groben Umrissen zu erkennen ist. Für die klare Aufzeichnung einer solchen stilistischen Entwicklung bedarf es der genauen Chronologie der Werke; die vollständige Chronologie ist zur Zeit noch nicht vorhanden, und es ist fraglich, ob es je möglich sein wird, die Orgelwerke eindeutig nach ihrer Entstehungszeit ordnen zu können. Man ist also gezwungen, mit Hilfe der Stilkritik die Chronologie zu bestimmen, anstatt das umgekehrte Verfahren anzuwenden. Die neue Chronologie der Bachschen Kantatenwerke, dargestellt an Hand der Quellenkritik, hat aufs Neue den Beweis erbracht, daß die Stilkritik allein nicht ausreicht, die zeitliche Einordnung zu bestimmen. Im Gegensatz zu den Kantatenwerken gibt es bei den Orgelwerken für eine Quellenkritik wenig Anhaltspunkte; so sind sehr wenige Orgelwerke autograph überliefert, und außerdem hat Bach oft an einem Orgelwerk über große Zeiträume hinweg gearbeitet - wie die verschiedenen Fassungen einiger Werke zeigen. Wegen dieser ständigen Bearbeitung früherer Werke haben auch andere Hilfsmethoden, wie z.B. der Vergleich des Tonumfangs eines Werkes mit der Klaviatur der verschiedenen Orgeln Bachs für die Ausarbeitung der Chronologie nur eingeschränkte Bedeutung.

Aus quellenkritischen Untersuchungen liegen zur Zeit folgende Ergebnisse vor: Was die freien Orgelwerke betrifft, rechnet Georg von Dadelsen <sup>514)</sup> das g-Moll-Präludium und Fuge BWV 535a (die frühere Variante von BWV 535) zu den vor 1714 entstandenen Werken, <sup>515)</sup> das Orgelkonzert in d nach Vivaldi BWV 596 zu der Periode 1714 bis 1717, <sup>516)</sup> während er die c-Moll-Fantasie BWV 562 in den Zeitabschnitt 1735 bis 1744 legt. <sup>517)</sup> Dietrich Kilian <sup>518)</sup> zählt aus quellenkritischen Gründen zu den vor ungefähr 1714 entstandenen Werken sowohl das g-Moll-Präludium und Fuge BWV 535a als auch u.a. das Präludium und Fuge in C BWV 531, die "kleine



g-Moll-Fuge BWV 578, die Passacaglia und Fuge BWV 582 und die Canzona in d BWV 588; die Fantasie in c BWV 562 soll vor 1738, ihre unvollendete Fuge erst Mitte der vierziger Jahre entstanden sein.<sup>519)</sup>

Mit diesen wenigen Hinweisen lassen sich Chronologie und stilistische Entwicklung der Orgelwerke nicht eindeutig aufzeichnen. Dennoch geben diese Ergebnisse der Quellenforschung uns besonders wichtige Anhaltspunkte, was die Gesamtentwicklungstendenz der Orgelwerke betrifft:

Es fällt besonders auf, daß weder die Frühwerke vor 1714 noch die Spätwerke aus der Zeit nach 1735 eine Polythematik aufweisen. Die verschiedenen polythematischen Werke, wie das c-Moll-Präludium und Fuge BWV 546, das e-Moll-Präl. BWV 548, das h-Moll-Präl. BWV 544, das Es-Dur-Präludium und Fuge BWV 552, die g-Moll-Fantasie BWV 542, die F-Dur-Fuge BWV 540, usw. sind bestimmt zu der mittleren Schaffensperiode Bächs zu rechnen. Betrachtet man die um 1747 entstandenen "Canonischen Veränderungen",<sup>520)</sup> so fällt auf, daß Bach in seinen späteren Jahren v o r z ú g s w e i s e dazu neigt, ein Werk aus einem einzigen Gedanken heraus zu gestalten. Solche Werke zeichnen sich durch ihre thematische Konzentration aus; anstatt eines zweiten Themas wird das e i n e Thema in verschiedenen Gestalten (Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung usw.) nach- oder gegeneinander gebracht. Rein stilistisch gesehen, gehört z.B. das C-Dur-Präludium und Fuge BWV 547 zu dieser Spätperiode. Daß Bach bei der unvollendeten Fuge BWV 562 das Thema schon zu Anfang in Engführung bringt, könnte darauf hindeuten, daß er vorhatte; später das Thema auch in umgekehrter Gestalt zu bringen und mit dem Thema in der Grundgestalt zu vereinigen, wie in der Fuge BWV 547.

Daß die polythematischen Werke zu der mittleren Periode, d.h. ungefähr zwischen 1715 und 1730 gerechnet werden sollten, könnte auch aus weiteren historischen Gründen untermauert werden:

Die Polythematik in den großen Präludien ist, stilistisch gesehen, von den Concerti Grossi Vivaldis beeinflusst, was zeitlich erst ab 1715 möglich war;<sup>(i)</sup> Bachs Bearbeitung des d-Moll-Konzertes Vivaldis fällt dann auch in die Periode 1714-1717. Ob die polythematische Fantasie in g BWV 542 im gleichen Zeitraum wie ihre Fuge entstanden ist, wissen wir nicht; diese Fuge ist jedenfalls vor 1725 entstanden, wie wir aus einer Bemerkung Matthesons<sup>521)</sup> schließen können.

Wir können auf diese Weise für die freien Orgelwerke drei Stilperioden erkennen:

- a) Eine frühe Periode, in der Bach sich noch stark an die Norddeutsche Schule und an Pachelbel anlehnt, und die eine "Reihenordnung" aufweist.
- b) Eine mittlere Periode, die den Einfluß des italienischen Konzertes verrät und die innerhalb eines Satzes die Polythematik bevorzugt;
- c) Eine Spätperiode, in der Bach sich in zunehmendem Maße der Monothematik zuwendet und einen Satz aus einem Gedanken heraus gestaltet.

a) Die Frühwerke zeichnen sich durch die Reihenordnung aus, d.h. durch verschiedene Abschnitte, die sich stilistisch voneinander abheben und aneinander gereiht werden. Sie folgen dem Vorbild der Variationsformen (Passacaglia, Partiten) oder der freieren "Tokkatenvariantenfugen" (Klotz)<sup>522)</sup> der norddeutschen Schule um Buxtehude.

Die "Tokkatenvariantenfugen" enthalten im allgemeinen fünf bis sieben, strukturell getrennte Teile, die wir als "Stilabschnitte" umschreiben wollen, z.B. A1 / B / C / D / E / F / A2. Diese

(i) Die zwölf Konzerte Opus 3 von Vivaldi sind erst gegen 1715 bei Estienne Roger & Michel Ch. le Cène in Amsterdam in Druck erschienen (vgl. Alfred Einstein: Vorwort zu Vivaldi-Ausgabe, Edition Eulenburg Nr. 749).

Abschnitte wechseln stilistisch von tokkatenartigem, homophonem, bis zu fugenartigem Gepräge. Sie können in ihrer stilistischen Verschiedenheit und dem rasch aufeinander folgenden Ablauf auf der Orgel des Hochbarock dargestellt werden. Die Orgel, die ungebrochene Farbenchöre gegenüberstellt, die ein räumliches Gefühl durch die Aufstellung und unterschiedliche Prinzipalbasis der Werke vortäuscht und die rasche Wechselmöglichkeiten der Klangfarbe mittels mehrerer Manuale ermöglicht, entspricht jenen Kompositionen. Um diese diversen Stilelemente des Werkes zu einer Gesamtheit zu führen, gibt es folgende zentrierende Kräfte:

i) eine sich im Verlauf des Werkes mehr oder weniger neutral verhaltende Tonalität,

ii) eine gemeinsame Motivik und

iii) einen gemeinsamen, innerhalb der bunten Rhythmik und des Taktwechsels mehr oder weniger sich behauptenden Grundschlag,

iv) Anfang und Ende, gleichermaßen tokkatenartig komponiert, geben dem Werk einen stilistisch geschlossenen Rahmen.

Unter dem Einfluß Pachelbels neigt Bach dennoch früh dazu, Präludium und Fuge, bzw. Tokkata oder Fantasie und Fuge mehr unabhängig voneinander zu sehen und beiden einen größeren Platz einzuräumen, als das in den norddeutschen Präludien und Fugen möglich war. Dafür bietet das C-Dur-Präludium und Fuge BWV 531 ein treffendes Beispiel: Die Fuge enthält zwar noch einen tokkatenartigen Abschluß, der dem Gesamtwerk ein dreiteiliges Gepräge verleiht (A1 / B A2); dennoch ist sowohl das Präludium als auch die Fuge ziemlich selbständig und im Aufbau breit angelegt. Andere Beispiele dieser Mehrteiligen "Reihenordnung" bieten die E-Dur-Tokkata in der C-Dur-Fassung BWV 566 (A1 / B / C / D A2), das D-Dur-Präludium BWV 532 (A1 / B / A2), die Fantasie in G BWV 572 (A1 / B / A2), die Tokkata und Fuge in d BWV 565 (A 1 / B / A2), das g-Moll-Präludium und Fuge BWV 535 (A1 2 / B A3), das a-Moll-Präludium und Fuge BWV 543 (A1 2 3 / B A4), und die C-Dur-Tokkata, Adagio und Fuge BWV 564 (A1 2 3 /

B C / D A4). In der Frühperiode dürften auch mehrere Werke entstanden sein, die später (möglicherweise in der Zeit nach 1730) von Bach neu bearbeitet worden sind, wie das C-Dur-Präludium BWV 541, das G-Dur-Präludium und Fuge BWV 541 und das A-Dur-Präludium und Fuge BWV 536. Es wäre auch denkbar, daß es für die heutige Fassung der "dorischen Tokkata" einen aus dieser Periode stammenden Ansatz gegeben hat, der möglicherweise vereinzelte dialogische Momente und eine motivische Anlehnung an Pachelbel aufwies.

Von Seiten der musikalischen Rhetorik betrachtet, enthalten die Frühwerke Bachs das dreiteilige Gebilde "Exordium, Propositio, Peroratio" (Prolog, Hauptsatz, Epilog), in dem der Prolog und der Epilog tokkatenartig, der Hauptsatz mehr oder weniger kontrapunktisch bearbeitet sind. Während die verschiedenen stilistischen Einschnitte im Anfang dieser Periode mit Hilfe des Wechsels von Takt und Tempo angedeutet werden (vgl. BWV 566, 565, 532, 572), werden sie später von einem fast unmerklichen Übergang abgelöst (BWV 531, 535, 543). So dient das a-Moll-Präludium BWV 543, mit seiner stufenartigen Steigerung als Vorbereitung (Epilog) für die breitangelegte Fuge (Hauptsatz), die wiederum fast unmerklich in den tokkatenhaften Schluß (Epilog) einmündet.

b) In der mittleren Periode beschäftigt sich Bach mit dem Konzertstil Vivaldis, der als satztechnisch-geschlossener Stil mit gegensätzlich-alternierenden Gedanken wie /A B A C A B A/, oder /A1 A2 A3 B A1 B A3 B A2 C A1 B A3/ o. dgl. konzipiert ist. Durch die Abwechslung von gegensätzlichen Gedanken innerhalb eines Satzes, ist die Voraussetzung für ein inner-dynamisches Spannungsverhältnis geschaffen, aus dem eine Spannungsentwicklung (wie sie die spätere klassische Sonatenform aufweist) entstehen konnte. Zahlreiche Werke Bachs, enthalten einen solchen polythematischen Charakter, wie

i) das c-Moll-Präludium BWV 546:  
 /A1 A2 A3 B A1 B A2 B A3 B A1 A2 A3/  
 Takt: 1 4 13 25 49 53 70 78 85 97 120 124 132;

ii) das e-Moll-Präludium 548:  
 /A1 A2 A3 B1 B2 A1 A2 A3 C B1 C B1  
 Takt: 1 5 7 20 24 33 37 39 51 55 61 65  
 A1 A1 A1 C B2 A1 B1 C B1 A3/  
 69 82 86 90 94 103 111 115 121 125;

iii) das Es-Dur-Präludium BWV 552:  
 /A B A C A B C A /  
 1 32 50 71 98 111 130 174;

iv) die g-Moll-Fantasie:  
 /A B A B A /  
 1 9 14 25 31;

v) die c-Moll-Fantasie und Fuge:  
 /A B A B / C D C /  
 1 12 20 30 1 58 105;

vi) das h-Moll-Präludium:  
 /A B A B A B A /  
 1 17 23 43 50 73 78;

vii) in mehreren Orgeltriosonaten sind polythematische Sätze anzutreffen;

Auf ähnliche Weise sind mehrere Fugen polythematisch gestaltet, wie die c-Moll-Fuge BWV 546, die F-Dur-Fuge BWV 540, die Es-Dur-Fuge BWV 552.

Wichtig hierbei ist die Erkenntnis, daß Bach jedoch von Vivaldi nicht das Konzertprinzip an sich für die Orgelwerke übernimmt, sondern die gedankliche Gegensätzlichkeit der Themen, die von ihm in rhetorisch-affekthafter Weise ausgewertet wird. In diesem Alternieren ist die musikalische Entsprechung der von der Rhetorik geforderten Dispositio anzutreffen: eine sich gegenüber entgegengesetzten Gedanken behauptende Hauptthese. Für den "Beweis der Hauptthese" ist deren rhetorische Analysierbarkeit oder Aufspaltbarkeit eine grundsätzliche Forderung; den Anreiz für diese findet Bach in der Teilbarkeit des musikalischen Hauptgedankens (z.B. A = A1, A2, A3) bei Vivaldi. Diese polythematischen Werke sind darum in Wirklichkeit weit entfernt von dem vorgebildeten venezianischen Muster: Ihre Kontraste / sind keine Spielfiguren, sie bilden keine reizende Abwechslung mehr wie bei Vivaldi, sondern vielmehr eine Spannung aktivierender Gegensätze; diesen Gegensätzen gegenüber setzt sich der Hauptgedanke in jedem Falle durch. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Bach im Gegensatz zu Vivaldi den wiederkehrenden Hauptteil oder die Hauptteilelemente in variiertem Form (meistens in doppeltem oder dreifachem Kontrapunkt) bringt; damit entspricht er der Forderung Matthesons, daß die Confirmatio keine "gewöhnliche Reprise", sondern "die mehrmalige mit allerhandartigen Veränderungen gezierte Einführung gewisser angenehmer Stimmfälle"<sup>(i)</sup> bedeuten soll.

Daß Bach sich nicht länger der Reihenform der Frühperiode (A1 / B / C / D / E / A2) bedient, spricht für die Entwicklung Bachs als musikalischer Rhetor, denn in ihr fehlt das spannungserzeugende Moment des gedanklichen Wiederkehrens und Alternierens in kleineren Abständen als psychologische Grundbedingung für eine wirksame "Klang-Rede".

(i) vgl. S. 63

c) In seiner Spätperiode (ca. 1730) schreibt Bach verhältnismäßig wenig Orgelwerke. Vielmehr beschränkt er sich darauf, frühere Werke zu sammeln, beziehungsweise neu zu bearbeiten. So erhält das C-Dur-Präludium BWV 545 einen Prolog und einen Epilog (A B A); das G-Dur-Präludium BWV 541 kennzeichnet sich sowohl durch frühe Stilelemente (den tokkatenartigen Anfang und eine norddeutsche, hochbarocke Vorliebe für Akkordwiederholungen) als auch durch spätere Stilelemente (vor allem die polyphone Verschleierung dieser Akkordik).

In seinen Schöpfungen aus dieser Periode tritt die Tendenz zur Monothematik stark in den Vordergrund. Damit hat Bach jedoch nicht das Moment des Gegensatzes als unentbehrliches Element einer psychologisch-wirksamen "Klangrede" verkannt, sondern dieses Moment gerade durch rhetorisch-wirksamere Mitteln gesteigert: Der Gegensatz wird nicht mehr von neuen, andersartigen Themen dargestellt, sondern organisch aus dem Hauptgedanken heraus gestaltet. Ebenso werden alle neuen Gedanken aus dem Hauptgedanken heraus gebildet mittels Erweiterung oder Verkürzung. Auf diese Weise wird der Zentralgedanke entwickelt, variiert, analysiert, erweitert, zitiert, angefochten - zwar mit rein musikalischen Mitteln (Fortspinnung, Vergrößerung, Aufgliederung, Erweiterung, Verkürzung, Umkehrung u.a.m.), aber nach den Grundregeln der Logik und Dialektik. Das besondere Kennzeichen der Spätwerke ist so ihre gedankliche Verdichtung.<sup>(i)</sup>

Beispiele dieser Monothematik der Spätperiode sind die F-Dur-Tokkata BWV 540, die "dorische Tokkata" BWV 538, die c-Moll-Fantasie und (unvollendete) Fuge BWV 562 und das C-Dur-Präludium und Fuge (547).

Bei den Choralbearbeitungen ist es aus mehreren Gründen noch schwieriger, die stilistische Entwicklung genau aufzuzeichnen. Ganz allgemein dürfte die Haupttendenz der Entwicklung hier die gleiche sein, nämlich die Entwicklung von der Reihenordnung (die

(i) Betrachtet man die bisherigen Auffassungen über eine mögliche Chronologie der Orgelwerke Bachs von u.a. Schweitzer, Grace, Terry, Klotz, Frottscher und Keller,<sup>523</sup> so scheint, was die Spätwerke anbetrifft, die Einteilung von Klotz am überzeugendsten, da in ihr die monothematischen Werke ebenfalls spät angesetzt sind.

sonderliche Vorbereitung und Darstellung jeder Verszeile, wie z.B. die Fuge "Vom Himmel hoch ..." BWV 700 oder "Ein' feste Burg ..." BWV 720) und Variationsordnung (die Partiten) zu der gedanklichen Verdichtung der "Canonischen Veränderungen".

#### 8. Die Orgel im Spätbarock und das Verhältnis J.S. Bachs zu ihr:

Bei der Frage nach der Wiedergabe der Orgelwerke Bachs wird man besonders vor folgendes Problem gestellt: In welchem Maße war Bach in seinem Orgelschaffen den Orgeln seiner Zeit verpflichtet. Dieses Problem ist zum Teil schon früher in dieser Arbeit<sup>(i)</sup> behandelt worden.

In seinem Aufsatz "Johann Sebastian Bachs Orgel" betont Karl Matthaei, daß es niemals und nirgendwo eine klar umrissene "Bach-Orgel" gegeben hat; Bach hat sich in seiner schöpferischen Arbeit nie an einen bestimmten Typus festgeklammert, sondern überwand "alle hemmenden Schranken der spezifischen Prägungen im Instrumentenbau in vergeistigter Weise".<sup>524</sup> Dieser Tatbestand wird von Matthaei jedoch nicht negativ sondern positiv im Hinblick auf den damaligen Orgelbau bewertet, nämlich "im Lichte der damals hochstehenden Orgelbaukunst".<sup>525</sup> Daß Bach den Orgelbau seiner Zeit hoch einschätzte und eine lebhaftige Teilnahme an seiner weiteren Entwicklung nahm, geht eindeutig aus den verschiedenen Orgelgutachten, aus seiner Orgeldisposition für die Blasiuskirche zu Mühlhausen, aus seinen verschiedenen Orgelkonzerten, aus verschiedenen Äußerungen, sowie aus den Zeugnissen seiner Schüler und Zeitgenossen hervor. Als utopisch erweist sich darum der Gedanke, daß Bach sich von der Orgel des Spätbarock distanziert und seine Orgelwerke für eine Art Zukunftsorgel im Sinne der Romantik konzipiert hätte. Aus ähnlichen Gründen darf andererseits die Auf-

(i) vgl. S. 12-13

fassung, Bach sei ein konservativer Verehrer des hochbarocken Orgelbaues gewesen, und er hätte sich ablehnend gegenüber sämtlichen Neuerungen auf diesem Gebiet verhalten, als verfehlt angesehen werden. Auch Bachs schöpferische Entwicklung bezeugt, daß Bach nicht bei dem hochbarocken Klangideal stehengeblieben ist. Betrachtet man beispielsweise das stets klarer werdende Moment der Synthese in Bachs Werk, die ständige (fast unzeitgemäße) Verbesserung und Verarbeitung von früheren Werken, die Belebung und Befruchtung seines musikalischen Idioms durch die Aufnahme fremder Stile und Idiome, die kühne - bereits auf die Romantik hindeutende - empfindsame Harmonik, das Vordringen in neue Tonbereiche hinein durch eine Erweiterung der Mitteltönigkeit, so darf man sich ebenfalls mit Recht ein für Bach gültiges Orgelideal vorstellen, das über den hochbarocken Orgeltyp hinausging. Aufgabe wird es zunächst sein, die verschiedenen Orgelbautendenzen während des Spätbarock zu untersuchen und versuchsweise festzustellen, in welchem Maße Bach sich mit ihnen identifizierte.

#### 1. Der Orgeltyp Arp Schnitgers:

Mit den Orgeln Arp Schnitgers stand Bach von seinem fünfzehnten Lebensjahr an in engster Beziehung, und es besteht kein Zweifel, daß Bach von ihnen entscheidend beeinflusst worden ist, was die Klangvorstellung seiner Orgelwerke betrifft. Der Orgeltyp Arp Schnitgers wird im allgemeinen als "hochbarock" klassifiziert, da er die Klangvorstellung des Hochbarock (nach Klotz)<sup>526)</sup> "getreulich verwirklicht hat". Ob diese Klassifizierung in allen Punkten aufrechtzuhalten ist, dürfte aus später zu erwähnenden Gründen fraglich sein. Sicher ist, daß Arp Schnitger (1648-1719) in seinen - überwiegend auf norddeutschem Boden entstandenen - Orgeln (ungefähr 160 insgesamt) das Klangideal des Hochbarock in gewiß sehr wesentlichen Punkten realisiert hat. Denn mit ihren verschiedenen autonomen, sich qualitativ und räumlich voneinander abhebenden Werken (wie Pedalwerk, Hauptwerk, Brustwerk, usw.) verkörpern diese Instrumente das hochbarocke Bestreben nach klanglichen Kon-

trasten entweder als Gegenüberstellung oder als Aneinanderreihung, im Gegensatz zur spätbarocken Klangverschmelzung und Klangsynthese. Wir dürfen dagegen bestimmte, schon auf das Spätbarock deutende Elemente der Schnitger-Orgel, nämlich die Klangverschmelzung innerhalb jedes Werkes und die Geringhörigkeit der einzelnen Mixturen nicht verkennen. Wie wir später andeuten werden, zeigen einige seiner späteren, in Mitteldeutschland erbauten Orgeln dipositionsmäßig eine Beeinflussung von Seiten des mitteldeutschen Orgelbaus.

Wir wollen zunächst kurz zusammenfassend die Eigenschaften des Schnitgerschen Orgeltyps beschreiben:

a) Das Hauptcharakteristikum dieses Instrumentes ist sein sogenannter "Werck-Charakter". Sämtliche Werke (bei viermanualigen Orgeln das Hauptwerk, das Pedalwerk, das Brustwerk, das Oberwerk und das Rückpositiv) sind nämlich autonom, jeweils ausgestattet mit sowohl einem Engchor und einem Weitchor analog der Obertonreihe als auch mit einem Zungenchor,<sup>(i)</sup> wie die Disposition der Schnitger-Orgel in der Jacobi-Kirche in Hamburg, erbaut 1688-1692, es veranschaulicht:<sup>527)</sup>

#### Haupt-Werck (II. Manual)

<u>( Engchor )</u>		<u>( Weitchor )</u>		<u>(Zungenchor)</u>	
Principal	16'	Spitz-Flöthe	8'	Trompeta	16'
Quintadena	16'	Rohrflöte	4'		
Octava	8'	Block-Flöthe	2'		
Octava	4'	Gedackt in			
Super-Octava	2'	Cammer-Thon	8'		
Rausch-Flöthe	2fach				
Mixtura	6f.				

(i) vgl. Matthaei, a.a.O., S. 124:

"Die Orgelwissenschaft unterscheidet zwei Gruppen Labialer Funktionen: Gruppe I: Engchor, und Gruppe II: Weitchor. Zu I gehören alle schärfebetonten Register, wie Principale, Octaven, Mixturen, Scharfquinten usw. (auch als männliche Gruppe gekennzeichnet). Der Gruppe II werden alle füllebetonten Register zugeordnet, als da sind die weiten Hohlflothen, Nachthornen, Blockflöten, weit mensurierte Aliquotreihen usw. (auch weibliche Gruppe genannt)" Zur dritten Gruppe gehören sämtliche Zungenregister (Rohrwerke) wie Trompeten, Krummhörner, Regale, Posaunen, usw.



Rück-Positiv (I. Manual)

Principal	8'	Gedackt	8'	Dulcian	16'
Quintadena	8'	Flöthe	4'	Baar-Pfeiffe	8'
Octava	4'	Sesquialtera	2f.	Schallmey	4'
Quer-Flöthe	4'	Block-Flöthe	2'		
Scharff	4.5.6f.	Sifflet	1 1/3'		

Ober-Werck (III. Manual)

Principal	8'	Rohr-Flöthe	8'	Trompeta	8'
Octava	4'	Holtz-Flöthe	8'	Krumbhorn	8'
Octava	2'	Spitz-Flöthe	4'	Trompeta	4'
Mixtur	6f.	Nasat	2 2/3'		
Cymbel	3f.	Gemshorn	2'		

Brust-Werck (IV. Manual)

Principal	8'	Hohlflöte	4'	Dulcian	8'
Octava	4'	Sesquialtera	2f.	Trichter Regal	8'
Scharff	5f.	Wald-Flöthe	2'		

Pedal

Groß Principal				Groß-Posaune	32'
Baß	32'	Subbaß	16'	Posaune	16'
Principal	16'	Nachthorn	2'	Dulcian	16'
Octava	8'			Trompeta	8'
Octava	4'				
Rausch-				Trompeta	4'
Pfeiffe	2f.			Cornet	2'
Mixtura	6f.				

Nebenregister

Tremulant zum Haupt-Wercken Koppel Brust-Werck an Ober-Werck  
 Tremulant zum Rück-Positiv Sperr-Ventile zu jeder Klaviatur  
 Zwei Cymbel Sterne  
 Koppel Ober-Werck an Haupt-Werck

Ein weiteres Kennzeichen dieses Werkcharakters ist die terassen-  
artige Abhebung der einzelnen Werke voneinander durch ihre unter-  
schiedliche Prinzipalbasis (sowie hier Zungenbasis): Pedal auf

32'-, Hauptwerk auf 16'-, Oberwerk auf 8'-Basis. (Bei der Hochbarockorgel Buxtehudes in der Marienkirche in Lübeck finden wir folgende Anordnung: Pedal auf 32'-, Hauptwerk auf 16'-, Rückpositiv auf 8', Brustwerk auf 4'-Prinzipalbasis).<sup>528)</sup> Durch diese terrassenartige Abhebung der Werke wird ein Effekt der räumlichen Distanz geschaffen, der sich durch die räumliche Trennung der Werke steigern läßt.

Abgesehen von der unterschiedlichen Prinzipalbasis und der räumlichen Aufstellung heben sich die einzelnen Werke und ihre Chöre auch qualitativ voneinander ab. So bildet beispielsweise der Prinzipalchor des Rückpositivs in der Jacobi-Orgel im Gegensatz zum Hauptwerk, Brustwerk und Oberwerk keinen engmensurierten ("deutschen"), sondern einen nahezu weitmensurierten ("italienischen") Prinzipalchor.<sup>529)</sup> Auf diese Weise sind die einzelnen Werke der Schnitger-Orgel von selbständiger Eigenart, die nicht durch eine Vermischung der Klangfarben zerstört werden soll. Hierin mag auch einer der Gründe dafür liegen, daß Schnitger verhältnismäßig wenig Koppeln baut.<sup>530)</sup>

Die Tatsache, daß Schnitger (wie hier beim Rückpositiv) seine eng- und weitmensurierten Stimmen nicht mehr streng voneinander scheidet, wie es im Frühbarock noch üblich war, deutet dennoch schon auf die spätbarocke Klangverschmelzung hin - auch wenn es sich hier bei ihm nur um eine mögliche Klangverschmelzung innerhalb eines jeden Werkes handelt.

b) Was die Gesamtzahl der Klaviere betrifft, so fällt die verhältnismäßig hohe Zahl der dreimanualigen Werke bei Schnitger (mindestens siebzehn nachweisbar) auf. Von den übrigen Werken sind mindestens zwölf als einmanualige, über vierzig als zweimanualige und drei als viermanualige Instrumente gebaut.<sup>531)</sup> Die Tonhöhe der Orgeln entspricht dem sogenannten Chorton, der etwa 3/4 Ton über dem heutigen Kammerton lag. Die Stimmung erfolgte noch nicht in der "gleichschwebenden" Temperatur.

Der Manualumfang reicht von C bis  $c^3$  (ohne Cis, Dis, Fis und Gis) und der Pedalumfang von C bis  $d^1$  (meistens ohne Cis und Dis).<sup>532)</sup> Die mechanische Traktur, die dem Spieler eine sehr exakte Spielweise ermöglicht, kennzeichnet sowohl die Schnitger-Orgel als auch weiterhin die spätbarocke Orgel im allgemeinen.

c) Das Pedal der Schnitger-Orgel ist, wie schon erwähnt, vollkommen autonom, immer imstande, sich allein gegen das Manual durchzusetzen. Seine Autonomie und Bedeutung wird äußerlich unterstrichen durch das "Aufstellen der Pfeifen in Pedaltürmen von bisweilen gewaltigen Ausmaßen (32'). Diese flankieren das Hauptwerk".<sup>533)</sup> Der Prozentsatz der Pedalregister beträgt bei Schnitger von etwa 22 % bis zu fast 35 % der Gesamtregister.<sup>534)</sup> Bei einer Stichprobe von 18 repräsentativen Dispositionen Schnitgers ergibt sich folgendes Bild: Der Prinzipalchor ist immer vollständig vertreten, nämlich in der Tonlage 16', 8', 4' mit 2- bis 3-chöriger Rauschpfeife und 4- bis 10-facher Mixtur; zweimal tritt Prinzipal 32' auf, zweimal Quint 5 1/3, zweimal 2'. Beim Weitchor tritt immer Untersatz 16' und Nachthorn 2' auf, während der Untersatz 32' einmal, Quint 10 2/3 zweimal, Gedackt 8' dreimal, Gemshorn 8' einmal, Flöte 4' dreimal auftreten. Bei den Zungen sind die Posaune 16', Trompete 8' und Cornett 2' (mit einer Ausnahme) immer vollständig, während Dulzian 16' siebenmal, Krummhorn 8' einmal, Trompete 4' zehnmal, Schalmei 4' einmal, und in den größeren Orgeln auch Posaune 32' siebenmal vertreten sind. Beim Pedal fällt auf, daß der Prinzipalchor in bestimmten Tonlagen wie 8' und 4' meistens die zusätzliche Funktion des Weitchores auch übernimmt, d.h. ziemlich weit mensuriert sein soll - auch dieses Phänomen deutet auf eine erforderliche Klangverschmelzung innerhalb des einzelnen Werkes hin.

d) Kennzeichnend für die Schnitger-Orgel ist der Obertonreichtum der verschiedenen Labialchöre (es dürfte in diesem Zusammenhang auch auf die ebenfalls reiche Zungen-Ausstattung, nämlich 16', 8', 4' im Rückpositiv und 32', 16', 8', 4' und 2' im Pe-

dal der Jacobi-Orgel hingewiesen werden). Im Gegensatz zum Frühbarock werden jedoch die verschiedenen, engmensurierten Mixturregisterstimmen im Hauptwerk, die als obertonausfüllende Klangkrone fungieren, (als "Mixtur" oder "Scharf") nicht in einem einzelnen Register zusammengebündelt sondern über mehrere Werke (wie Oberwerk, beziehungsweise Brustwerk) verteilt: so wird beispielsweise in der Jacobi-Orgel statt einer frühbarocken 18 bis 24fachen Mixtur im Hauptwerk je eine 6fache Mixtur im Hauptwerk und Oberwerk, ein 5faches Scharf im Brustwerk und eine Aufteilung des Restes in teilweise einzelnen, engmensurierten Stimmen wie Octava 2', Rausch-Flöthe 2 fach und Sesquialtera 2fach vorgenommen. Das Resultat dieser Aufgliederung ist, daß i) mit Hilfe der Koppel die Gesamtchorzahl der Mixturen im Verhältnis zum Frühbarock zwar konstant bleibt, das ungekoppelte Hauptwerk jedoch obertonärmer geworden ist,<sup>537)</sup> ii) die Auswahlmöglichkeit von Plenummischungen und Registerkombinationen erheblich größer geworden ist.

Der Boden sowohl für eine Hinwendung zur Grundtönigkeit - wie fremd diese auch für das hochbarocke Klangideal an sich ist - , als auch für eine Registrierungskunst, die nicht länger im Sinne mehrerer fixierter Klangverbindungen denkt, sondern individuellen, fremdartig-neuen Zusammenstellungen des Klanges nachstrebt, ist damit vorbereitet. So wird von J.S. Bach berichtet: "Er hatte sich frühe gewohnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und diese führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen ..." Bachs Art "mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel miteinander verband ... war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschrecken, wenn sie ihn registrieren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammen klingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten Klang, um nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registrieren, nicht hervorgebracht werden konnte".<sup>539)</sup> Dieser Satz Forkels deutet auf fremdartige Zusammenstellungen, auf

eine ungewöhnliche "Vereinigung von Stimmen", d.h. auf Klangvermischung hin. Aus diesem Satz nur die "Gegensätzlichkeit ungebrochener Farben", wie Frotscher<sup>540)</sup> ihn interpretiert, herauszulesen, wäre darum ziemlich einseitig, da der Satz so nur auf triomäßige oder quartettmäßige Werke bezogen wird. Wenn Forkel von einer "Vereinigung von Stimmen" spricht, so ist dies zumindest a u c h s o zu verstehen, daß Bach jedem Manual eine "fremdartige" Zusammenstellung von Stimmen gegeben hat. Es ist nicht einzusehen, warum Bachs Zeitgenossen allein durch eine "Gegensätzlichkeit ungebrochener Farben" derart "erschrecken" konnten, oder warum sie "durch ihre Art zu registrieren" nicht dieses "Fremdartige, Ungewöhnliche" hervorbringen konnten, wenn Forkel lediglich die Gegenüberstellung reiner Farben gemeint hätte. Diese "Gegensätzlichkeit" mußte ihnen aus der hochbarocken Tradition aufs beste vertraut sein.

e) In Zusammenhang mit dem Vorhergehenden (der Aufspaltung der Mixturstimmen) ist es bemerkenswert, daß Arp Schnitger - und damit wieder im Gegensatz zum Frühbarock - einzelne engmensurierte Obertonregister baut, wie "Sesquialtera", Quinte 1 1/3' oder Oktave 1'; im Frühbarock sind Einzelregister dieser Art nur im Weitchor vorhanden gewesen.<sup>541)</sup> Da diese Register dieselben Namen tragen wie die bisherigen Weitchorstimmen, sind sie nicht immer aus der äußerlichen Dispositionsangabe als eng oder weit zu klassifizieren.<sup>(i)</sup> Diese engmensurierten Obertonregister bieten die Möglichkeit sowohl neuer "Canto solo"-Farben als auch unterschiedlicher Plenum-Mischungen und sie ersetzen gleichzeitig einen Teil der Mixturstimmen.<sup>542)</sup> Auch tragen sie dazu bei, daß die Mixtur schwächer (geringchörig) besetzt wird und nach Bedarf verstärkt werden kann (vgl. (d) ).

f) Die oben erwähnte "Sesquialtera" als engmensuriertes Register ist "gleichzeitig ein Beispiel für die terzhaltigen Register, da der Schnitgersche Bau mehr als der frühere pflegt"

(i) vgl. S. 225

(Klotz<sup>543)</sup>). Im Gegensatz zum französischen Bau und zu Bach in seinem Mühlhausener Dispositionsentwurf baut der norddeutsche Orgelbau um Schnitger nicht gern einzelne Terzen, sondern Verbindungen von Quinten und Terzen ( a.  $2 \frac{2}{3}' + 1 \frac{3}{5}'$ ; b.  $1 \frac{3}{5}' + 1 \frac{1}{3}'$ ) oder von Quinten, Oktaven und Terzen (a.  $4' + 2 \frac{2}{3}' + 1 \frac{3}{5}'$ ;  $2 \frac{2}{3}' + 2' + 1 \frac{3}{5}'$ ) (b.  $2' + 1 \frac{3}{5}' + 1 \frac{1}{3}'$ ;  $1 \frac{3}{5}' + 1'$ ) als Sesquialter (= a.) oder als Terzian (= b.)<sup>544)</sup>

g) Sehr kennzeichnend für Schnitger ist die reichhaltige Vertretung der Zungen als Pflege einer hochbarocken Tradition. Da die Zungenregister den Plenumlagen der verschiedenen Werke angeglichen sind,<sup>545)</sup> wie es auch aus der Disposition der Jacobi-Orgel ersichtlich ist, muß man annehmen, daß im Hochbarock die Zungen häufig im Plenum Verwendung gefunden haben. Sie umfassen in der Jacobi-Orgel 25 % der Gesamtregister, während die in anderen Hochbarockorgeln bis zu 27 % und mehr betragen können. Die Orgel der Katharinen-Kirche in Hamburg, wo Reinken Organist war, umfaßt bei einer Gesamtzahl von 58 Registern 16 Zungen, die Bach wegen ihrer "Schönheit und Verschiedenheit des Klages nicht genug rühmen" konnte (nach dem Bericht des Bachschülers Agricola).<sup>546)</sup> Auf einer anderen Stelle nennt Agricola Bach "einen großen Freund" von viel Zungenregistern.<sup>547)</sup>

h) Die für den mitteldeutschen und späteren Orgelbau so kennzeichnenden Streichregister sind im allgemeinen nicht bei Schnitger anzutreffen, obwohl die Namen in mehreren seiner mitteldeutschen Orgeln auftauchen, wie Viola di Gamba 8', Salicional 8' (Magdeburg), Violon 16' (Berlin). Ob die Viola di Gamba bei Schnitger a u s n a h m s l o s als Spitzflöte 8',<sup>(548)</sup> zu verstehen ist, dürfte bezweifelt werden, denn sie wird sogar von Agricola mit dem Salicional 8' verwechselt (vgl. die Arp Schnitger-Orgel in der Nicolai-Kirche zu Berlin),<sup>549)</sup> der zweifellos ein engmensuriertes, zylindrisches Register darstellt. Das Salicional 8' erscheint in der Schnitger-Orgel zu Magdeburg (Johannis-Kirche) zusammen mit der Spitzflöte 4',<sup>550)</sup> Ebenso ist der Violon 16' nicht als umgetaufter Prinzipal 16' zu bewerten, denn er wird in der Berliner Nicolai-Kirche mit dem Prinzipal 16' zusammen disponiert.<sup>551)</sup> Daß wir bei diesen

Orgeln nur mit einer Berücksichtigung des mitteldeutschen Geschmacks zu tun haben, dürfte als wahrscheinlich gelten, weist jedoch auch darauf hin, daß die Bezeichnung "Hochbarockorgel" für Schnitzers Instrumente nicht durchweg zutreffend ist. Sehr merkwürdig - und ganz und gar dem Hochbarock widersprechend - erscheint die Gesamtdisposition für die schon erwähnte Orgel zu Magdeburg: Die unterschiedliche Prinzipalbasis ist fast verschwunden, da Pedal und Hauptwerk beide auf 16'-Tonlage und Oberwerk und Brustwerk beide auf 8'-Tonlage stehen; im Oberwerk sind fünf (!) Labialstimmen in der 8'-Tonlage disponiert, nämlich Principal 8', Salicional 8', Gedackt 8', Rohrflöte 8' und Quintatön 8'.<sup>552)</sup> In der Nicolai-Kirche ersetzt Schnitzer das Cornet 2' mit einem Cornet<sup>553)</sup> 4'. Diese Elemente sind, wie wir später (i) zeigen werden, kennzeichnend für den mitteldeutschen Orgelbau im Spätbarock.

i) Die barocke Variabilität der Mensuren kennzeichnet die Orgeln Schnitzers. Diese Variabilität bezieht sich nicht so sehr auf die Pfeifen des Einzelregisters als vielmehr auf das Weitenverhältnis mehrerer den gleichen Ton erzeugender Pfeifen - ob sie zu der gleichen Gruppe (Engelchor oder Weitchor) gehören oder nicht. So werden beispielsweise die Weitmensuren der einzelnen Register des Prinzipalchores (Prinzipal 8', Oktav 4', Oktav 2' und Mixtur) so aufeinander abgestimmt, daß die Pfeife des Registers der jeweils höheren Lage gegenüber der den gleichen Ton erzeugenden Pfeife des Registers jeweils tieferer Lage (wie Oktave 4' zum Prinzipal 8', oder Oktave 2' zur Oktave 4') im Verhältnis enger gebaut wird. Daß bedeutet, daß die den Ton c<sup>2</sup> erzeugende Pfeife der Register Prinzipal 8', Oktave 4', Oktave 2' und Mixtur - der Reihe nach - jeweils enger mensuriert ist.<sup>554)</sup> "Offenbar liegt die Bedeutung dieser Maßnahme in der Absicht, zu verhüten, daß das Plenum schreiend wirkt, da bei kleinerer Pfeifenweite bei gleichbleibendem Labienverhältnis die Tonstärke geringer ist und so verhindert wird, daß die Register höherer Lage diejenigen tieferer Lage übertönen".<sup>555)</sup> Beim Weitchor (auch italienischem Prinzipalchor) sind die Weitenverhältnisse gerade umgekehrt, d.h. die Register der jeweils höheren Fußtonlage werden weiter mensuriert als die der jeweils

(i) vgl. S. 234-235, 260, 262-265

tieferen Fußtonlage, damit die Register der jeweils höheren Lage grundbetonter wirken und so eine Verschmelzung der Obertonchor-Register begünstigt.<sup>556)</sup>

Ebenso unterscheiden sich in der Mensur Register eines Obertonchores, die jedoch nicht alle zu ein und derselben Art gehören (z.B. die gedackten zylindrischen, konisch offenen und offenen zylindrischen Pfeifen).<sup>557)</sup>

## 2. Die Orgel in Mitteldeutschland gegen Ende des 17. Jahrhunderts, Anfang des 18. Jahrhunderts:

Wollen wir uns einen Eindruck verschaffen von dem ebenfalls noch nicht als rein "spätbarock" zu bezeichnenden Orgeltyp Mitteldeutschlands, mit dem Bach aufgewachsen ist, so ist die von dem "berühmten" Orgelbauer Christoph Junge<sup>558)</sup> in der Stadtkirche St. Petri und Pauli zu Weimar um 1863 erbaute Orgel<sup>559)</sup> als Beispiel zu betrachten:

Oberwerk		Rückpositiv		Pedal	
Principal	8'	Principal	4'	Subbaß	16'
Quintatön	16'	Gedackt	8'	Posaune	16'
Gemshorn	8'	Quintatön	8'	Trompete	8'
Gedackt	8'	Gedackt	4'	Cornet	2'
Violdigamba	8'	Spillflöte	4'		
Oktave	4'	Violdigamba	4'		
Quinte	2 2/3'	Sesquialtera			
Oktave	2'	Oktave	2'		
Mixtur	4f.	Sifflöte	2'		
Cymbel		Cymbel			
Trompete	8'	Cymbelstern			
Tremulant		Tremulant			
Koppel ins Pedal.		Koppel ins Pedal.			

Bemerkenswert bei diesem Instrument ist, i) daß das Pedal nicht selbständig, sondern mit Hilfe der Koppeln zu verstärken ist;

ii) daß bei einem so verhältnismäßig kleinen Instrument im Oberwerk vier Labialstimmen in der 8'-Tonlage, im Rückpositiv vier im 4'-Tonlage auftreten; iii) daß die Violdigamba als Streichregister zweimal disponiert ist; iv) daß die Zungenregister im Manual mangelhaft vertreten sind; v) daß die Orgel im allgemeinen zur Grundtönigkeit neigt - wie dies aus der Vorherrschaft der Grundstimmen und Geringchörigkeit der Mixtur zu ersehen ist. Diese Vorliebe für grundtönige Register und Streicher, die mangelhafte Vertretung der Zungen im Manual und ein unselbständiges Pedal, das mehr einen Baßcharakter prägt, wiederholt sich in der von J. Fr. Wender erbauten und von J.S. Bach 1703 eingeweihten Orgel in der Bonifaziuskirche zu Arnstadt:<sup>560)</sup>

<u>Oberwerk:</u>		<u>Brustwerk:</u>		<u>Pedal:</u>	
Quintatön	16'	Gedackt	8'	Subbaß	16'
Principal	8'	Principal	4'	Violonbaß	16'
Viola di Gamba	8'	Nachthorn	4'	Principalbaß	8'
Gedackt	8'	Quinte	2 2/3'	Hohlflöte	8'
Gemshorn	8'	Octave	2'	Posaunbaß	16'
Octave	4'	Spitzflöte	2'		
Quinte	5 1/3'	Sesquialtera			
Mixtur	4f.	Mixtur	4f.		
Cembal	3(??)f.				
Trompete	8'				

Tonumfang<sup>561)</sup> im Manual: C bis d<sup>3</sup> (ohne Cis, Dis)  
 Tonumfang im Pedal: C bis d<sup>1</sup> (ohne Cis, Dis)

Nebenregister: Manualkoppel, Pedalkoppel zum Oberwerk, Tremulant im Oberwerk, Glockenakkord.

Das Pedal umfaßt hier 22% der Gesamtstimmen gegenüber 16% bei der Junge-Orgel; der Durchschnitt liegt bei den mitteldeutschen Orgeln um 1700 bei 16%<sup>562)</sup>. Es fällt auf, daß im Brustwerk Quinte 2 2/3' neben Sesquialtera erscheint.

Ober die Streicher, Viola di Gamba und Violonbaß, berichtet Adlung: "Violadigamba, Violdigamba, ist ein schönes Orgelregister, offen, und viel engerer Mensur, als die Principale von gleicher Größe. Es stellt die Violdigamba wohl vor, wenn

es recht getroffen ist, und schnarrt sehr durchdringlich, und ist gleichsam der Tenor, da der Violon der Baß war ..; .. es ist ein großer Unterschied zwischen dem Gemshorn und der Violdigamba; jenes klingt viel stiller, ist oben enge und unten weit, dahingegen diese stärker schnurret, und unten und oben gleich weit ist";<sup>563)</sup> "Violone, der Violon, oder Violonbaß, ist ein offenes Pedalregister 16' und 8' von Metall oder Holz, womit man den Bogenstrich eines Contraviolons außer der Orgel nachahmen will. Es hat mit der Violdigamba gleiche Art, indem es engere Mensur hat, als die Principale, daher die Körper länger, der Aufschnitt aber niedriger ist. Es thut im Pedale gute Dienste, und schnurrt gleich einem Violon oder Baßgeige, wenn es recht getroffen wird .. Werden sie recht getroffen, so thun sie fast bessere Dienste als der Principalbaß 16'".<sup>564)</sup> Nach Adlung ist die Violdigamba folglich nicht konisch wie die Spitzflöte oder das Gemshorn (wie Silbermann sie baut), sondern eine besonders engmensurierte zylindrische Pfeife.<sup>565)</sup> Der Violonbaß ist ebenfalls nicht mit dem Principal 16' gleichzustellen:<sup>566)</sup> Dafür spricht schon die doppelte Besetzung von Principal 16' und Violon 16' in mehreren Werken, wie die Orgeln zu St. Petri auf dem "Erfurter Petersberge" 1702,<sup>567)</sup> in der "lutherischen Augustinerkirche in Erfurt"<sup>568)</sup> und in der Hauptkirche zu St. Georgen in Eisenach 1707<sup>569)</sup> - alle drei von dem Orgelbauer Sterzing gebaut - bezeugen. Die doppelte Besetzung wird allgemeiner Gebrauch im 18. Jahrhundert; und es ist bemerkenswert, daß auch Schnitger in der Nicolaikirche in Berlin Principal und Violon 16' baut.<sup>570)</sup>

### 3. J.S. Bachs Dispositionsentwurf für die Orgel der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen:

Während seiner Arnstädter Amtszeit (1703-1707) besuchte Bach Lübeck für mehrere Monate. Dieser Besuch, der ihn direkt mit der Orgel und mit den Werken Dietrich Buxtehudes in Verbindung brachte, erweist sich nicht nur für sein späteres schöpferisches Arbeiten als fruchtbar, sondern spiegelt sich in seinem Renovationentwurf für das ihm in Mühlhausen 1707 anvertraute Instru-



ment wider.

Bach fand folgendes Instrument bei seinem Amtsantritt vor:

Hauptwerk		Rückpositiv		Pedal	
Principal	8'	Principal	4'	Prinzipal	16'
Quintadena	16'	Quintadena	8'	Subbaß	16'
Gemshorn	8' x	Gedackt	8'	Oktave	8'
Oktave	4'	Salcional	4'	Oktave	4'
Gedackt	4'	Sesquialtera	2f.	Rohrflötenbaß	1'
Quinte	2 2/3' x	Oktave	2'	Mixtur	4f.
Sesquialtera	2f	Spitzflöte	2'	Posaune	16'
Oktave	2'	Quintflöte	1 1/3'	Trompete	8'
Mixtur	4f.	Cymbel	3f.	Cornetbaß	2'
Cymbel	2f.				
Trompete	8' x				

Nebenzüge: Es ist nicht aus Adlung Dispositionsangabe ersichtlich, welche Nebenzüge in der Orgel zu Bachs Zeit vorhanden waren, und welche erst nach einer viel späteren Renovatön dazugekommen sind. Sehen wir ab von dem, was Bach ergänzt hat, hätten sie (nach Adlung) folgendermaßen aussehen können:<sup>571)</sup>

"Ein Koppel zum Rückpositiv" (RP-HW), "Ein Koppel zum Pedale u. Hauptwerke" (HW-Pedal), Ein Tremulant durch alle Klaviere, "Cymbelstern", Pauke", "Calcantenwecker". Aus Bachs Entwurf wird jedoch klar, daß ein Tremulant (der übrigens in keiner Barockorgel fehlt), schon vorhanden war, und seine Anspielung auf das Salicional und die Violdigamba (siehe weiter unten) läßt vermuten, daß er auch die Koppel vom Rückpositiv zum Hauptwerk (die bei einem zweimanualigem Werk üblich war) bestimmt schon vorgefunden hat.<sup>572)</sup>

Bachs Renovationsentwurf bietet demgegenüber folgendes Bild:<sup>573)</sup>

a) Er fügt ein neues Brustwerk hinzu mit den Stimmen: "Stillgedackt" 8' (aus Holz), "Fleute douce" 4', "Quinta 2 2/3'. Octava 2', "Tertia" 1 3/5' ("mit welcher mann durch zuziehung einiger anderer stimmen eine vollkommene schöne Sesquialteram zu wege bringen kan"), Mixtur 3f., "Schalemoy" 8' (Schalmey). Außerdem fordert er drei "neue tüchtigen Bälge", die zusammen mit den vier alten der vergrößerten Orgel den nötigen Wind verschaffen sollten.

b) Ein neuer "sub Baß" 32', "welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet", tritt dazu.

c) Er verlangt eine Ausstattung der Posaune mit längeren Körpern zur Erzielung größerer Grundtönigkeit.<sup>574)</sup>

d) "Anstatt der Trompette (so da herausgenommen wird)" verlangt er im Hauptwerk ein "Fagotto" 16', "welcher zu allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget".

e) "Anstatt des Gemshorns (so da herausgenommen wirdt) kömmet eine Violdi Gamba 8 fuß; so da mit dem im Rückpositive vorhandenem Salicional 4 fuß admirabel concordiren wird".

f) "Anstatt der Quinta 3 fuß (so da gleichfalls herausgenommen wirdt) könnte eine Nassat 3 fuß eingerückt werden". (Austausch einer engmensurierten gegen eine weitmensurierte Quintstimme).

g) Er verlangt schließlich eine Durchstimmung des ganzen Werkes und, daß "der Tremulant in seine richtige Wehende mensur gebracht wird".

Nach der Renovation sah die Orgel folgendermaßen aus:

Hauptwerk:		Rückpositiv:		Brustwerk:		Pedal:	
Principal	8'	Principal	4'	Octava	2'	Principal	16'
Quintadena	16'	Quintadena	8'	Stillgedackt	8'	Untersatz	32'
Viol di Gamba	8'	Gedackt	8'	Flauto dolce	4'	Subbaß	16'
Gedackt	4'	Salicional	4'	Quinte	2 2/3'	Octave	8'
Oktave	4'	Sesquialtera	2f.	Terz	1 3/5'	Octave	4'
Nasat	2 2/3'	Oktave	2'	Mixtur	3f.	Rohrflöte	1'
Sesquialtera	2f.	Spitzflöte	2'	Schallmey	8'	Mixtur	4f.
Oktave	2'	Quintflöte	1 1/3'			Posaune	16'
Mixtur	4f.	Cymbel	3f.			Trompete	8'
Cymbel	2f.					Cornetbaß	2'
Fagott	16' (von C bis c <sup>1</sup> )						

Nebenzüge: Koppel Brustwerk zu Hauptwerk, Rückpositiv zu Hauptwerk (?), Hauptwerk zu Pedal (?); Tremulant, Cymbelstern (?), Pauke (?), projiziertes Glockenspiel.

Tonumfang:<sup>576)</sup> C bis d<sup>3</sup> (außer Cis) im Manual.  
C bis d<sup>1</sup> (außer Cis) im Pedal.

Folgendes ist über Bachs Anweisungen zu bemerken:

Der Entwurf läßt erkennen, daß Bach keinen unbegrenzten Umbau vornehmen konnte. Dafür spricht die Tatsache, daß er - mit Ausnahme des Untersatzes - sich auf einen Ersatz oder die Verbesserung einiger bestehender Register beschränkt oder ein neues Werk (das Brustwerk) im ganzen einführt. Man darf folglich in diesem Instrument nicht eine dem bachschen Klangideal vollkommen entsprechende Orgel erblicken, kann aber doch wenigstens die grundsätzlichen Tendenzen dieses Entwurfes als Leitfaden nehmen: Das kennzeichnende Element dieses Entwurfes ist die sonderbare Verbindung von mittel- und norddeutschen Elementen. Nach echt norddeutschem Muster (Schnitger) bemüht Bach sich "um ein Vertiefen und Ausprägen des Werkcharakters" (Mattaeci).<sup>577</sup> "Er erstrebt auf jeder Klaviatur die erforderliche Eigengesetzlichkeit des immer deutlich sich abhebenden, sich unterscheidenden Plenum-Klanges: Auf der Pedallade mit Principal 16' als Basis, im .. Hauptwerk mit Principal 8' als führendem Grundregister, im Rückpositiv mit Principal 4' als Zentrum und im Brustwerk, sich um die Octave 2' als Kern gruppierend".<sup>578</sup> Weiterhin sind norddeutsch die Aufgliederung der Obertonregister im Brustwerk (2 2/3', 2', 1 3/5', Mixtur 3f.), die Einführung eines weiteren Solo-Rohrwerkes (Schallmeyer) im Manual und die Vorliebe für das Sesquialter. (Demnach gab es jetzt drei Sesquialter im Manual). Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Bach die Sesquialtera im Brustwerk (im Gegensatz zu Schnitger) in ein Quint- und ein Terzregister aufgliedert, was man nur im Hinblick auf seine ständige Suche nach neuartigen Klangkombinationen interpretieren kann. Im Hinblick auf seine späteren Choralbearbeitungen ist die Beibehaltung der Soloregister im Pedal (Cornetbaß 2', Rohrflöte 1') besonders zu beachten.

Die Zufügung des Untersatzes 32' kann man im doppelten Sinne interpretieren: Einerseits (vielleicht) als eine Fortsetzung des norddeutschen Werkprinzips<sup>579</sup> (im Hinblick auf Quinta-

dena 16' im Hauptwerk, 8' im Positiv,<sup>(i)</sup> andererseits als Zeichen der mitteldeutschen Bevorzugung der Grundtönigkeit, wie auch sein Vorschlag für die Mensurveränderung der Posaune erkennen läßt.

Das andere typisch Mitteldeutsche Element ist Bachs Vorliebe für die Streicher, wie sein Einbau einer Violdigamba 8' (siehe die schon angegebene Beschreibung von Adlung) auf Kosten des Gemshorns bezeugt. Dieses Register einfach als eine Art Spitzflöte<sup>580</sup> oder als "enge Flötenstimme"<sup>581</sup> zu bezeichnen, wie Silbermann sie später baut,<sup>582</sup> wäre voreilig. In den schon erwähnten damaligen Quellen gibt es keine Andeutung, daß mit diesem Register allgemein eine konische Spitzflöte oder Gemshorn (was in diesem Zusammenhang ohnehin kaum verständlich wäre) zu verstehen ist. Es ist bemerkenswert, daß in seinem vorigen Amt in Arnstadt sowohl Gemshorn als Violdigamba im Hauptwerk standen. Man begegnet in der um 1715 erbauten Orgel in der Lamberti-Kirche zu Hildesheim sogar Violdigamba 8' und Spitzflöte 8' nebeneinander im Hauptwerk;<sup>583</sup> ähnlich im Oberwerk in der Orgel zu Riechenberg<sup>584</sup> oder im Hauptwerk der Klosterorgel zu Grauhoff.<sup>585</sup> Außerdem erstrebt Bach ausdrücklich damit, daß die Violdi Gamba "mit dem in Rückpositiv vorhandenem Salicional 4' admirabel concordiren wird". Nach Adlung ist das Salicional enger mensuriert als die Violdi Gamba und im Ton etwas schwächer, aber er fand es "am Klange einer Violdigambe nicht weit unterschieden."<sup>586</sup> Als Beispiel dieses Registers erwähnt Johann Lorenz Albrecht, Herausgeber der "Musica Mechanica Organoedi" von Adlung in einer Fußnote dieses Werkes das Salicional 4' der Orgel von Mühlhausen.<sup>587</sup> (Albrecht war Kantor und Musikdirektor an der benachbarten Hauptkirche Beate Mariae Virginis z Mühlhausen. Aus mehreren Bemerkungen, z. B. der Fußnote auf S.92 und seiner angeblich richtigeren Angabe der Bachschen Mühlhäuser Disposition auf S. 260/261, läßt sich deutlich erkennen, daß er dieses Instrument

(i) - eine Interpretation, die jedoch nicht völlig überzeugt, denn Schnitger baut den Untersatz 32' nie, obwohl die Quintadena 16' ständig in seinen Werken erscheint. Erst bei Disponierung einer Rohrflöte 16' im Hauptwerk wie in Magdeburg (siehe Adlung S. 254-255) baut er einen Subbaß 32'.

besonders gut kannte). Auch Adlung meint, daß das Salicional sich mit der Violdigamba 8' "gar wohl brauchen" läßt.<sup>588</sup> Daß es sich bei beiden Registern um eine engmensurierte, zylindrisch offene Pfeife (Streicher) handelt, darüber besteht wohl kaum ein Zweifel.

Es fällt auf, daß Bach im Brustwerk (das ursprünglich aus dem Regal entstanden ist) anstatt einer kurzbecherigen norddeutschen Regalstimme eine Art Oboe<sup>589</sup> einbaut,<sup>590</sup> die zweifellos der Großräumigkeit und der Cantabilität seiner Cantus Firmi eher entspricht. Die Abneigung gegenüber dem (nach Adlung)<sup>591</sup> "Quäxsen" des Regals wird im 18. Jahrhundert allgemein. So schreibt Mattheson: "Wenn ich nur vom Regal lese oder schreibe, so wird mir übel. Es dringt einsolches infames Schnarrwerk zwar weit durch, aber ohne die geringste Lieblichkeit".<sup>592</sup>

Der Austausch der Trompete 8' mit einem Fagott 16' wird sehr verschieden interpretiert. Ob Bach mit diesem Register "wohl eine Trompete 16', wie es auch Gottfried Silbermann versteht" (Klotz)<sup>593</sup>, gemeint hat, ist sehr fraglich. Nach Adlung gibt es zwei Fagott-Arten, eine französische ("Basson") und eine deutsche: "Man müßte denn den deutschen Fagott von dem französischen unterscheiden, wie von etlichen geschiehet, da der deutsche auch Dulcian heißt; der französische aber wäre der eigentliche Fagott".<sup>594</sup> Daß der Fagott ziemlich allgemein als Dulcian gebaut worden ist, wird u.a. klar aus den Worten Adlungs:<sup>595</sup> "Niedt sagt im 10ten Kap. des 2ten Theils (der musikalischen Handleitung)<sup>596</sup> in Orgeln sey es (der Fagott) der Dulcian; und es kann wol seyn, daß man in etlichen Exempeln § 138 (bei der Betrachtung des Dulcian) den Fagott darunter verstanden, daher ich bey dem Fagott wenig Exempel anführen kann. Fuhrmann (Martin Heinrich) im musikalischen Trichter (1706 erschienen)<sup>597</sup> Kap. 10 nennt den Fagotto auch Dolciano, und unterscheidet ihn von Bassone, den er den französischen Fagott nennet .. Also versteht er durch den Dolciano den deutschen Fagott". Ulrich Dähnert berichtet: "Das im älteren deutschen Orgelbau übliche Fagott .. unterscheidet sich durch seine zylindrischen, im untern Teil trichterförmigen Körper wesentlich von dem aus dem französischen

Orgelbau übernommen und ausschließlich in den Hauptmanualen der großen Orgeln auftretenden (und zwar erst ab 1733-35 erbauten)<sup>598</sup> Rohrwerk Silbermanns, dessen Becher denen der Trompete ähneln, jedoch enger mensuriert sind als diese. Beide Zungenstimmen gehören also trotz der gleichen Bezeichnung, die sie führen, verschiedenen Gattungen von Rohrwerken an und haben dementsprechend auch verschiedene Funktionen zu erfüllen".<sup>599</sup> Es ist vor allem diese Funktion des Registers, die eine These, es handele sich hier um eine Trompete 16', unglaubwürdig macht. Denn Bach versteht unter den Fagotto 16' ein Register, "welches zu allerhand neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget". Er kann damit unmöglich eine Trompete 16' und "die Angleichung der Manualzungenregister an die Tonlage des zugehörigen Plenum (Fagott 16' im Hauptwerk, Schalmey 8' in Brustwerk)" im Auge gehabt haben wie Klotz<sup>600</sup> und Frotscher<sup>601</sup> es interpretieren, sondern vielmehr ein "delicates" Soloregister wie den Dulcian, den er für zahlreiche Zwecke (und vor allem für den Generalbaß)<sup>602</sup> gebrauchen konnte. Daß er damit bestimmt nicht die Absicht verfolgte, die Tonhöhe der Zunge an die Basis des Hauptwerk-Plenums anzugleichen oder dieses zu ergänzen, ergibt sich am deutlichsten aus dem Tonumfang: Dieser reichte nur von C bis c<sup>1</sup>, wie es eindeutig an zwei Stellen von Albrecht in Adlungs "Musica Mech. Org." (S. 92, 261), der ein persönlicher Kenner dieses von Bach disponierten Instrumentes war, bezeugt wird.<sup>(i)</sup> Johann G. Walther schreibt 1708 in seinem Werk "Præcepta der musicalischen Composition, I. Abb., Cap. 8 S. 119: "Dolciano .. ein teutscher Fagott oder Schallmeyer Baß, gehet von C biß ē, F" Adlung schreibt: "Man führt den Fagott oftmals nur durch das halbe Clavier, weil er in der Höhe seine Natur verlieren würde"<sup>603</sup> - was für eine Trompete 16' bestimmt nicht in Frage kommt.

(i) Aus diesem Grund erscheint die von Spitta gebrachte These, die Linke Hand im Anfang der Choralphantasie "Ein feste Burg" BWV 720 sei mit dem Fagott 16' auf dieser Orgel gespielt worden, unglaubwürdig (Spitta I, S.175), denn mindestens e<sup>1</sup> wird gefordert.

Die "Flöte douce" (hier im Brustwerk) ist nach Adlung die "Flute à bec."<sup>604</sup> Sie ist nach Albrecht in dem Klang oft "viel sanfter wegen der sehr engen Mensur, als eines gemeinen Gedackt 4'".<sup>605</sup> Schnitger disponiert sie zweimal in seiner Berliner Nicolai-Orgel 1708.

So beiläufig auch die Frage nach der Art der Funktion des Fagotts, der Violdigamba, des Untersatzes, usw. im ersten Augenblick zu sein scheint, in Wirklichkeit handelt es sich für die Bach-Interpretation um sehr wesentliche Fragen. Denn es geht im Grunde genommen sowohl um Bachs Forderungen an jenes Instrument, dem er eine so bedeutende Anzahl seiner Werke widmete, als auch um seine eigene musikgeschichtliche Stellung innerhalb des Barock. Würde man diesen Bachschen Entwurf als eine reine Preisgabe des mitteldeutschen Orgelbaus zugunsten des hochbarocken Ideals des Nordens interpretieren, würde man Bach klassifizieren als einen der Kontrastvorstellung des Hochbarock zugewandten und die Entwicklung seiner Zeit ablehnenden Repräsentanten eines vergangenen Abschnittes des Barock: eine Klassifizierung, der schon von der stilistischen Entwicklung seiner Werke deutlich widersprochen werden muß. Akzeptiert man die Tatsache, daß fast alle seine Werke erst in der Zeit nach diesem Dispositionsentwurf entstanden sind, und daß die späteren Werke sich gerade von dem Kontrastelement der früheren immer mehr entfernt haben, so dürfte man für den späteren Bach um so weniger einen nicht-modifizierten Werkcharaktertyp des Nordens in Anspruch nehmen. Es ist schon angedeutet worden, daß der Untersatz 32', der Austausch der Trompete 8' mit einem Fagott 16' und der Austausch des Gemshorns 8' mit einer Violdigamba 8' nicht gerade als solche dem Werkcharakter der Schnitgerorgel entsprechende Tendenzen zu bewerten sind. Die (wenn auch geringe) Hinwendung zur Grundtönigkeit, zu neuen fremdartigen Klangkombinationen durch eine über Schnitger hinausgehende Sprengung der Obertonregister in einzelne Komponenten und die Aufnahme der Streicher deuten auf die Bevorzugung spätbarocker Klangverschmelzung im Gegensatz zum hochbarocken Klangkontrast hin. Das neue Klangvermischungspotential in Verbindung mit der Einführung der Streicher entspricht dem Bild eines Komponisten, der ständig auf der Suche

nach neuen Klangkombinationen war und dessen Orgelwerke später von fremder Idiomatik und Elementen des italienischen Concerto Grosso durchdrungen sind.

Dieser Entwurf Bachs dürfte jedoch auf der anderen Seite nicht als ein Bruch mit der Schnitgerschen Tradition gedeutet werden, sondern vielmehr als eine Modifizierung und Erweiterung dieser Tradition. Denn auch Schnitger hat, gemessen an der frühbarocken Scherer-Orgel, schon entscheidend zu dieser neuen Klangverschmelzung des Spätbarock beigetragen. Mit der Aufnahme der spätbarocken Streicher und einer Bevorzugung der Grundtönigkeit und Klangverschmelzung ist die Bachsche Disposition noch weit entfernt von dem Orgeltyp, den wir als "romantisch" bezeichnen würden: beide besitzen nur geringfügige Übereinstimmungen. Die romantische Orgel modifiziert und erweitert bestimmte Tendenzen des spätbarocken Orgelbaues, aber auf einer Weise und mit neuen qualitativen Mitteln, die mit dem Orgelbau des Barock und mit Bach fast nichts mehr zu tun hat; sie als Vollendung des bachschen Klangideals aufzufassen, wäre unsachlich. Man könnte höchstens bei der Bachschen Disposition - analog manchem Zuge seiner Kompositionen - von bestimmten in der Romantik neu gedeuteten Elementen reden. Ein kurzer Vergleich darf dies erklären:

1) Innerhalb dieser oben angeführten Disposition hat Bach mit Ausnahme des Untersatzes 32' die Grundregister überhaupt nicht vermehrt; das neue Brustwerk enthält keine Verdopplung einer Fußlage und zeigt ungefähr das barocke Verhältnis von Grund- zu Obertonregistern, nämlich fünf zu vier. Innerhalb des neuen Brustwerkes ergeben sich (zählen wir die Quinte und Terz zusammen als eine Sesquialter) ungefähr 50 % Grundregister, 34% Obertonregister und 16% Zungen; im ganzen stehen ungefähr 48% Grundregister 38% Obertonregister und 14% Zungen gegenüber. Dieses Verhältnis ist bei der Schnitger-Orgel ähnlich, die 45% Grundregister, 30% Obertonregister und 25% Zungenregister aufweist. Bei der Orgel der Romantik<sup>606</sup> dagegen finden wir 75% Grundregister, 15% Obertonregister und 10% Zungenregister: sie entspricht damit einer Musik, die nicht mehr die Darstellung und Hervorhebung der Polyphonie fordert.

2) Die romantische Orgel baut selten Weitchorobertonregister<sup>607)</sup> wie Nasat, Sesquialter, Quinte 1 1/3', 1' usw., die von Bach besonders gepflegt worden sind.

3) Die Quinten und Terzen der Obertonregister sind in der Romantik ziemlich unbeliebt, wohl wegen der "gleichschwebenden" Temperatur; denn bei der "gleichschwebenden" Temperierung stimmen natürliche und künstliche Obertöne überhaupt nicht mehr überein: Diese Register der ständigen Dissonanzen werden als "scharff" und "schreiend" empfunden.<sup>(i)</sup>

4) Der Tremulant als ein im gesamten Barock nie fehlendes Register wurde in der Romantik verändert oder weggelassen.

5) Bachs Vorliebe für Streicher bedeutet noch nicht, daß er sich mit den Streichern der Romantik zufriedengeben würde, denn die Streicher der romantischen Orgel erzeugen nicht wie die des Barock den angestrebten "Strich" durch "Breite des Labiums bei niedrigem Aufschnitt ... , sondern durch schmales Labium, aber verhältnismäßig hohen Winddruck. Das piano des Kluges wird durch sehr große Enge der Pfeifen erzielt. Solche Register haben weder Trag- noch Mischfähigkeit. Alte Salzionale klingen edler als die neueren, auch dann, wenn sie sehr eng und demzufolge sehr leise sind" (Klotz).<sup>608)</sup>

6) Im Barock wird als geeignete Windstärke 35° bis 40° angesehen,<sup>609)</sup> nicht höher, wie in der Romantik, denn "ein großes Geschrey ist nicht anmuthig, und verderben die Orgeln desto eher" (Adlung).<sup>610)</sup> Der erhöhte Winddruck der romantischen Orgel tritt zum Teil als Kompensation für die fehlenden Obertonregister auf. Die im allgemeinen zu geringen Pfeifenweiten in Verbindung mit zu reichlichem Windmaßdruck bewirken eine mangelhafte Tragfähigkeit des Tones. "Besonders gilt das von den Registern der Weitchöre. Die Bezeichnungen 'Engchor' und 'Weitchor' sind darum für die romantische Orgel eigentlich nicht mehr zukömmlich. Man unterscheidet in der romantischen Orgel 'Prinzipale und Streicher' (Engchor) einerseits, 'Ge-dackte und Flöten' (Weitchor) andererseits" (Klotz).<sup>611)</sup>

(i) s. S. 169

8) Das Pedal in der Mühlhäuser Orgel wird gekennzeichnet durch seine Selbständigkeit - eine Eigenschaft, die ebenfalls in der Romantik verlorenging. Soloregister wie Trompete 8' sowie solche der höheren Fußlagen (z.B. Flöte 1' oder Kornet 2') im Pedal, die man noch bei Bach antrifft und für die Wiedergabe mehrerer Choralbearbeitungen erforderlich sind, fehlen in vielen spätbarocken und romantischen Orgeln.

9) Zeichnen sich die einzelnen Werke der Orgel in der Bachschen Disposition durch ein jeweils eigenes Plenum aus, das sich hauptsächlich in der Klangfarbe von den andern unterscheidet, so bleibt in der Romantik nur das Hauptwerk autonom, während die anderen Werke im allgemeinen dynamisch viel schwächer disponiert werden. Nicht die Klangfarbe, sondern die Tonstärke wird der entscheidende Faktor. Neigt Bach noch dazu, verschiedene Farbnuancen durch Klangkombinationen zu erreichen, wird in der romantischen Orgel eine dynamische Nuancierung angestrebt, die die Übergangsdynamik des Streichorchesters nachzubilden versucht. Dafür werden zusätzlich Schwellkasten und Walze gebraucht - beides Elemente, die erst in der nachbarocken Zeit erfunden worden sind.<sup>613)</sup>

10) Von der gleichmäßigen Temperatur der romantischen Orgel werden nicht nur die Obertonregister entscheidend beeinflusst und verändert, sondern die Tonordnung und die vielgepriesene "Man-nigfaltigkeit" der Tonarten gehen in diesem Instrument verloren. Es ist sehr fraglich, ob die Orgel des Spätbarock und die der Romantik überhaupt zu dem gleichen Orgeltyp gerechnet werden können. Die Veränderungen, die sich in der Zeit nach Bach in dem Orgelbau geltend machen, sind von viel durchgreifenderer Art als die, die sich seit der Renaissance an den Orgeln Mittel- und Norddeutschlands nachweisen lassen. Zwei Instrumente von derartig unterschiedlicher Tonordnung, Struktur, Zusammenstellung, Dynamik und Kolorit, Funktion usw. sind kaum zum gleichen Typus zu rechnen. Eine Wiedergabe auf dem späteren Orgeltyp würde bei aller Vortrefflichkeit des Kluges durchaus einer Übertragung gleichen.



Fassen wir abschließend eine Bewertung der Bachschen Disposition von Mühlhausen zusammen:

- Die Disposition 1) stellt eine "Bach-Orgel" nicht im vollsten Sinne des Wortes dar, da Bach mit beschränkten Mitteln arbeiten mußte;
- 2) deutet auf die Anwendung des Schnitzerschen Werkprinzips in einigermassen modifizierter Form;
  - 3) impliziert eine über Schnitger hinausführende Tendenz zur Klangverschmelzung, indem die Obertonchöre weiter in Einzelregister aufgespalten und diese Einzelkomponente durch vermehrte Koppeln in viel größerer Auswahl und Kombinationen neu zusammengestellt werden können;
  - 4) erzielt mit dem eben Erwähnten sowohl eine Möglichkeit der klanglichen Gegenüberstellung verschiedener selbständigen Pleni (wie im Hochbarock) als auch ihre Verschmelzung;
  - 5) schafft neue Zwischentöne in der Klangfarbe durch diese Zusammenstellungsmöglichkeiten und durch die Anwendung von engmensurierten Streichern aus dem mitteldeutschen Raum;
  - 6) legt in größerem Maße Wert auf Grundtönigkeit als die des Hochbarock durch den Ausbau oder neue Mensurgestaltung tieferer Pedalregister;
  - 7) fordert einen für die Gestaltung der Orgelwerke Bachs erforderlichen Obertonreichtum sowie Durchsichtigkeit in Manual und Pedal;
  - 8) deutet hin auf die Pflege von Sobregistern (Trompete 8', Cornet 2', Flöte 1') im Pedal, die den Cantus Firmus in Choralbearbeitungen (Schübler-Choräle, verschiedener Orgelbüchlein-Bearbeitungen, usw.) zu gestalten haben;

- 9) deutet durch die Wahl einer Schalmei im Brustwerk anstelle eines Regal schon hin auf die Umwandlung einer hochbarocken kurzatmigen Motivik in eine weiträumige, kantable Melodik der Bachschen Orgelwerke.

Wie Bach seine Orgel gestaltet hätte, wenn ihm umfangreichere Mittel zur Verfügung gestanden hätte, könnte man (vielleicht) bei dem Dispositionsentwurf seines Veters zweiten Grades, Joh. Nikolaus Bach, für die Orgel der Jenaer Stadtkirche<sup>614</sup>) ablesen. Dieses größere Werk, das um 1706 schon entstanden ist, enthält fast sämtliche jener von Bach angestrebten Qualitäten, nur in reicherer Ausstattung. So ist das Pedal z.B. vertreten durch Contrabaß 32' (davon die untere Oktave ein Untersatz 32', der Rest ein Prinzipal 32'), Prinzipal 16', Oktave 8', Oktave 4', Violine 16', Subbaß 16', Gedackt 8', Flöte 4', Waldflöte 2', Posaune 16', Trompete 8', Cornet 2' und einer Pedalkoppel; eine norddeutsche Rauschpfeife steht im Manual neben einer (mitteldeutschen) dreifachen Besetzung der 8 Fuß-Tonlage (Violdigamba, Gemshorn und Gedackt), Quinte neben Sesquialter.

#### 4. Bachs Orgel in Weimar; die Contius-, Scheibe-, Silbermann- und Hildebrandt-Orgeln.

Über Bachs persönliches Verhältnis zur Orgel während des für die Schöpfung seiner Orgelwerke eigentlich fruchtbaren Zeitabschnittes, d. h. von ungefähr 1708 an, gibt es nur Vermutungen. Er ist zwar in Weimar Hoforganist, gibt später Konzerte (Hamburg, Dresden, usw.) und begutachtet Orgeln, aber über seine persönliche Vorstellung von der seinen Werken idealerweise entsprechenden Orgel gibt er keine Auskunft. Seine Orgelgutachten halten sich immer streng im Rahmen des vorhandenen und angewandten Materials: Windversorgung, Spielbarkeit der Tastatur, Stimmung und Mensur; die Disposition selbst steht nie zur Diskussion. Es lohnt sich dennoch, auf die Instrumente, denen er bezeugte, kurz einzugehen:

In der Schloßkirche zu Weimar hatte Bach folgende Orgel<sup>615)</sup> zur Verfügung:

<u>"Ober-Clavier"</u>		<u>"Unter-Clavier"</u>		<u>Pedal:</u>	
Quintadena	16'	Principal	8'	Groß Untersatz	32'
Principal	8'	Viol di Gamba	8'	Violonbaß	16'
Grobgedackt	8'	Gedackt	8'	Sub-Baß	16'
Gemshorn	8'	Octava	4'	Principal Baß	8'
Octava	4'	Klein Gedackt	4'	Posaun Baß	16'
Quintadena	4'	Wald-Flöthe	2'	Trompeta Baß	8'
Mixtur	6f.	Sesquialtera 4f	4'	Cornett-Baß	4'
Cymbel	3f.	Trompeta	8'		
Gluckenspiel					

Nebenregister: Tremulant in jedem Manual, Koppel von Oberwerk ins Pedal, Manualkoppel, Cymbelstern.

Während dieser Weimarer Zeit entstehen die Orgelkonzerte, ein Teil des Orgelbüchleins, mehrere Präludien und Fugen und einzelne größere Choralbearbeitungen. Mit Recht macht Keller<sup>616)</sup> auf die Beziehung des 5. Orgelkonzertes zu dieser Disposition aufmerksam. Daß weiterhin diese "plumpe und ärmliche Disposition" (Keller)<sup>617)</sup> mit ihrem Mangel an Solo- und Obertonregistern, ihrer Unfähigkeit zum selbständigen Plenum-Spiel in allen Werken, der Unteilbarkeit der vorhandenen Obertonregister (Mixtur 6f., Sesquialter 4f.) u. a. m. Bach zwar bei der Abfassung seiner Werke nicht hinderlich war, ihn jedoch keineswegs befriedigt haben kann: das steht außer Zweifel. Als Alternative stand in Weimar die schon mitgeteilte, <sup>(i)</sup> um 1863 von Junge erbaute Orgel in der Stadtkirche, wo Bachs Vetter, Johann Walther Organist war: sie ist aber ebenfalls kein befriedigendes Instrument.

Ende April 1716 prüfen Bach und Johann Kuhnau die vortreffliche Orgel Christoph Contius' in der Liebfrauenkirche zu Halle.<sup>618)</sup>

(i) siehe S. 233

Hauptwerk:

Principal	16'	Rohrflöte	8'	Trompete	16'
Quintatön	16'	Quinte	5 1/3'	Trompete	8'
Octave	8'	Spitzflöte	4'		
Gemshorn	8'	Sifflöt	2'		
Octave	4'				
Quinte	2 2/3'				
Superoctave	2'				
Terz	1 3/5'				
Mixtur	6f.				
Cymbel	3f.				

Oberwerk:

Principal	8'	Bordun	16'	Fagott	16'
Violdigamba	8'	Gedackt	8'	Vox humana	8'
Octave	4'	Blockflöte	4'		
Querflöte	4'	Quinte	2 2/3'		
Octave	2'	Spitzflöte	2'		
Mixtur	5f.	Terz	1 3/5'		
Cymbel	3f.	Waldflöte	1'		

Brustwerk:

Principal	4'	Gedackt	8'	Ranket	8'
Quintatön	8'	Nachthorn	4'	Oboe	4'
Quinte	2 2/3'	Flöte douce	4'		
Octave	2'	Nasat	2 2/3'		
Mixtur	4f.	Waldflöte	2'		
Cymbel	2f.	Terz	1 3/5'		
		Spitzflöte	1'		

Pedal.

Principal	16'	Untersatz	32'	Posaune	32'
Octave	8'	Subbaß	16'	Posaune	16'
Octave	4'	Gedackt	8'	Trompete	8'
Quinte	2 2/3'	Quinte	5 1/3'	Schallmey	4'
Superoctave	2'	Nachthorn	4'	Cornet	2'
Mixtur	7f.	Waldflöte	1'		
Cymbel	4f.				

Nebenregister: Koppel, Tremulant, Cymbelstern.

Daß dieses Instrument dispositionsmäßig dem Bach-Ideal sehr nahe stand - auch wenn Bach über die bauliche Ausführung viel zu bemängeln hatte,<sup>620</sup> geht daraus vor, daß es die in dem Mühlheimer Entwurf angedeuteten Bestrebungen nicht allein enthält, sondern weiterführt:

- 1) Jedes Werk ist vollkommen Plenum-fähig;
- 2) jedes Werk enthält sowohl einen Chor aus allen drei Gruppen (Weit-, Eng- und Zungenchor) als auch die von Bach bevorzugten Streicher (Violdigamba), auch das Fagott 16' ist disponiert;
- 3) die von Bach "vollkommen schön" genannte Sesquialtera erscheint in allen drei Manualen;
- 4) Obertonregister wie Sesquialter sind wie bei Bach in ihre Einzelkomponenten gegliedert, sogar verdoppelt im Brustwerk oder in Oktavabstand wiederholt (Hauptwerk): damit sind fast unbeschränkte Möglichkeiten der Klangfarbenmischung gegeben, die durch die Koppel noch vergrößert werden;
- 5) Soloregister lassen sich nicht allein durch eine labiale Mischung zusammenstellen, sondern sind auch als Zungenregister in allen Werken (und vor allem im Pedal) in hoher Zahl (elf) vorhanden;
- 6) Register wie Bordun 16' im Oberwerk, Untersatz 32 im Pedal heben die von Bach erstrebte "Gravität" hervor;
- 7) die im Brustwerk disponierte Oboe entspricht (nach Adlung)<sup>621</sup> etwa der ebenfalls von Bach disponierten Schallmeyer; auch Bachs "Flüte douce" taucht im Brustwerk auf.

Mit Recht weist Matthaei<sup>622</sup> auf die "bereits an ein leises Aufdämmern der Frühromantik gemahnende, eher dem Aequalklang zuneigende Palette" dieser Hallenser Orgel hin. Im Gegensatz zu Matthaei meinen wir jedoch, daß diese Tendenzen eher im Einklang mit der bachschen Orgelkunst und seinem Orgelideal stehen, als daß sie ihr widersprechen. Die These, daß Bach

"die Eigengesetzlichkeit seiner künstlerischen Idee am ehesten mit der Plastik ungebrochener Farben (der Hochbarockorgel) in Einklang zu bringen vermochte" (Matthaei),<sup>623</sup> können wir weder aus seinen Werken im allgemeinen, noch aus seinem schon betrachteten Entwurf für Mühlhausen zustimmen. Denn seine Orgelwerke rufen n i c h t so eindeutig "förmlich nach scharf und namentlich farblich kühn getrennten Instrumentalchören,<sup>624</sup> die im Schnitgerschen Klanggerüst mit seinen ebenso klar getrennten Werkplena und Grundregistersynthesen am getreuesten zu finden sind", wie Matthaei,<sup>625</sup> und zwar unter dem Einfluß der bisherigen "Form"-Interpretation, meint; ebensowenig sprechen seine fremdartig-neue Registrierungspraxis, seine Aufgliederung der Obertonregister und die Einführung von Streichern (als Zwischentöne der Klangfarbe) für eine "ungebrochene" Farbpalette. Während seiner Cöthener Zeit kam Bach 1720 mit der oben besprochenen Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg in Berührung durch sein vorgenommenes Probespiel für die dort freigewordene Organistenstelle und gibt auch ein zweistündiges Konzert in der benachbarten Katharinenkirche. Seine g-Moll-Fuge BWV 542 und seine fünfstimmige Choralbearbeitung "An Wasserflüssen Babylon" BWV 653b werden mit dieser Reise in Verbindung gebracht. Daß diese, wie auch viele andere seiner Werke sich auf diesen Instrumenten glänzend gestalten lassen, steht außer Zweifel; nur sollte uns das nicht zu der Auffassung bringen, als hätte Bach damit eine ungemischte Farbpalette (was ohnehin bei Schnitger schon in einigen Punkten im Niedergang begriffen war)<sup>(i)</sup> vorgezogen und seine Werke für grundsätzlich kontrastierende Instrumentalchöre konzipiert. Man kann nur wiederholen: Bachs Orgelideal steht nicht im Zeichen eines Bruches mit der Schnitgerschen Tradition, sondern im Zeichen der konsequenten Weiterführung der von Schnitger schon implizierten und teilweise ermöglichten Farbmischung. Dieses Bild entspricht der Besetzung seiner Kantaten, Passionen und Instrumentalwerke: Er bricht keineswegs mit dem bestehenden Instrumentarium, sondern behält es sich vor, es nach Bedarf und nach seiner künstlerischen Idee neu zusammenzustellen und mit neuerfundenen Klangfarben zu bereichern im Dienste des musikalischen Ausdrucks.

(i) siehe S. 229-232

In Leipzig standen Bach amtlich zwei Orgeln zur Verfügung, nämlich die in den beiden Hauptkirchen St. Thomae und St. Nicolai (sehen wir von einer weiteren, kleineren Orgel in St. Thomae ab). Sie sind beide dispositionsmäßig ziemlich beschränkt gewesen:

Die Orgel zu St. Thomae ist schon 1489 erbaut, 1590 erneuert und 1721-22 von Johann Scheibe repariert worden: 626)

Hauptwerk	Rückpositiv	Brustwerk	Pedal
Prinzipal 16'	Prinzipal 8'	Prinzipal 4'	Subbaß 16'
Quintadena 16'	Gedackt 8'	Gedackt 8'	Posaune 16'
Prinzipal 8'	Quintadena 8'	Nachthorn 4'	Trompete 8'
Spiel-Pfeife 8'	Spitzflöte 4'	Nasat 2 2/3'	Schalmei 4'
Oktave 4'	Gedackt 4'	Gemshorn 2'	Kornett (2'?)
Quinte 2 2/3'	Querflöte 4'	Sesquialter (2f.?)	
Super-Oktave 2'	Violine 2'	Zimbel 2f.	
Sesquialter 2f.	Schallflöt 1'	Regal 8'	
Mixtur 6-, 8- 10f.	Mistur 4f.	Geigenregal 4'	
	Rauschquinte 2f.		
	Krummhorn 16'		
	Trompete 8'		

Nebenregister: Vogelsang, Zimbelstern, Tremulant.  
Koppel (?)

Das besonders schwach besetzte Pedalwerk fällt bei dieser Orgel auf.

Die Nicolai-Orgel ist von 1597-98 erbaut, 1693 von Thayssner erneuert worden: 627)

Oberwerk

Hauptwerk	Rückpositiv	Brustwerk	Pedal
Prinzipal 8'	Prinzipal 4'	Prinzipal 4'	Subbaß 16'
Quintadena 16'	Gedackt 8'	Quintadena 8'	Oktave 4'
Gedackt 8'	Viola da Gamba 4'	Quinte 2 2/3'	Posaune 16'
Gemshorn 8'	Quintadena 4'	Oktave 2'	Trompete 8'
Oktave 4'	Gemshorn 4'	Terz 1 3/5'	Schalmei 4'
Quinte 2 2/3'	Quinta 2 2/3'	Mixtur 3f.	Kornett 2'
Nasat 2 2/3'	Oktave 2'	Schalmei 4'	
Oktave 2'	Sesquialtera		
Waldflöte 2'		1 1/5'	
Sesquialtera	(= Terz	1 3/5'?)	
	Mixtur	4f.	
(= Terz 1 3/5'?)	Bombard	8'	
Mixtur 6f.			
Fagott 16'			
Trompete 8'			

Nebenregister: Koppel "zu beiden Klavieren" (BW zum HW?)  
Vogelgesang, Zimbelstern, Tremulant.

Auch diese Orgel zeichnet sich durch ein gering bestücktes Pedal aus.

Ebenfalls in Leipzig stand die von Johann Scheibe zum Teil neu erbaute, von Bach 1717 begutachtete Orgel in der Universitätskirche St. Pauli. "Die Struktur dieses umfassenden Werkes zeigt eine merkwürdige Verquickung von norddeutsch gerichteter Bauart mit italienisch-süddeutschem Einschlag. Schon die Registernamen wie Quintadecima, Decima nona und Vigesima nona verleugnen nicht ihre südliche Herkunft" (Matthaei). 628) Die Disposition lautet:

<u>Hauptwerk</u>			
Groß-Principal 16'	Gemshorn 8'	Chalumeau 8'	
Quintadena 16'	Nasat 2 2/3'		
Klein-Principal 8'	Waldflöte 2'		
Flöte d'Allemagne 8'			
Octava 4'			
Quinta 2 2/3'			
Octavina 2'			
Groß-Mixtur 5 und 6f.			
Cornetti 3f.			
(= Soloregister) (Weitmensuriert?) 630)			
Zinck 2f.			
(= 2 2/3' + 1 3/5' oder 2 2/3' + 2' ?) 631)			

"Hinter-Wercke als ein Echo"

Principal	4'	Gedackt	8'	Sertin	8'
Quintadena	8'	Flüte douce	4'		
Quintadecima	4'	Hohlflöte	2'		
Decima nona	2 2/3'	Weite Pfeife	1'		
Viola	2'				
Vigesima nona	1 1/3'				
Mixtur	3f. (4f.?)				
helle Cymbel	2f.				

Brustwerk

Principal	8'	Grobgedackt	8'
Viol di Gamba naturelle	8'	Rohr-Flöthe	4'
Octava	4'	Nassat	2 2/3'
Octava	2'	Largo	1 1/3'
Schweitzer Pfeiffe	1'	Sedicima	1'
Mixtur	3f.		
helle Cymbel	2f.		

Pedal

Principal Baß	16'	Subbaß	16'	Posaunen Baß	16'
(aus dem HW)		Große Hall-Quinta	5 1/3'	Trompeta	8'
Quintadena	16'	Nachthorn Baß	4'		
(aus dem HW)		Hohl-Flöthe Baß	1'		
Octava	8'				
(aus dem HW)					
Jubal Baß	8'				
Octava	4'				
(aus dem HW)					
Quinta	2 2/3'				
(aus dem HW)					
Octav Baß	2'				
Mixtur	5-6f.				
(aus dem HW)					

Nebenregister: Ventil je zum Hauptwerk, zum Seitenwerk, zur Brust und zum Pedal;

Tremulant, Cymbelstern, Calcanten-Glöcklein.

Es wird berichtet, daß Bach dieses Werk "nicht genugsam rühmen und loben können, sonderlich derer Raren Register, welche neu verfertiget, und in sehr vielen Orgeln nicht zu finden".<sup>632)</sup>

Dieser Bericht könnte damit aufs Neue Bachs ständige Suche nach neuer Klangqualität bestätigen.

Aus Bachs Gutachten geht hervor, daß ursprünglich statt der Hohlflöte 2' (im Seitenwerk) und der Octava 2' (im Brustwerk) zwei für das "Collegium" anscheinend zu teure Rohrwerke, nämlich Schalmey 4' und Cornet 2' (im Pedal ?) vorgesehen waren.<sup>633)</sup>

Es fällt auf, daß bei der großen Zahl der Obertonregister die Terz gänzlich fehlt. Alle Werte sind vollkommen Plenum-fähig, aber das Pedal erhält durch die Transmission der Hauptwerkstimmen nicht gerade die von Bach gewünschte "Gravität". Obwohl Bach auch in seinem Gutachten auf den zu tiefen Tastenfall des Klaviers aufmerksam machte, gab er in Leipzig mehrere Orgelkonzerte vor einem kleineren Kreis<sup>634)</sup> - wofür dieses Instrument eher in Betracht gekommen sein mag als die zwei schon erwähnten.

Während seiner Tätigkeit in Leipzig steht Bach mit Gottfried Silbermann und seinen Orgeln in mehrfacher Beziehung: Beispielsweise konzertierte er am 1. Dezember 1736 auf der Silbermann-Orgel der Frauenkirche in Dresden; im Juli 1733 begleitete er seinen Sohn Friedemann zu seiner Probe der Silbermann-Orgel in der Dresdener Sophienkirche; am 27. September 1746 nahm er mit Silbermann die Prüfung der Hildebrandt-Orgel in der Wenzelskirche zu Naumburg<sup>635)</sup> ab.

Der Orgeltyp Silbermanns:

1) Bachs Schüler Joh. Friedrich Agricola gibt 1767 folgenden zusammenfassenden Kommentar über Silbermann: "An seinen Orgeln, finden ächte Orgelkenner weiter nichts zu tadeln, als: die allzueinförmige Disposition, welche bloß aus einer übertriebenen Behutsamkeit, nichts von Stimmen zu wagen, wovon er nicht ganz gewiß versichert war, daß ihm nichts daran mißrathen würde, herührte; ferner die allzueigensinnige Temperatur, und endlich die allzuschwachen Mixturen und Cimbeln, wegen welcher seiner Werke, zumal für große Kirchen, nicht Schärfe und durchschneidendes Wesen genug haben. Drey Dinge, welche er alle sehr leicht hätte ändern können. Dagegen bewundern Kenner: die vortreffliche Sauberkeit, Güte und Dauerhaftigkeit, der Materialien sowohl



als der Arbeit; die große Simplicität der innern Anlage; die ungemein prächtige und volle Intonation; und die überaus und bequem zu spielenden Claviere".<sup>636)</sup> Bei ihm verbinden sich "Elemente des überkommenen Stiles seiner mitteldeutsch-sächsischen Heimat und italienisch-bestimmten Einflüsse Casparinis, des Lehrmeisters seines Bruders,<sup>637)</sup> mit den Erfahrungen seiner Lehrzeit im elsässischen Raum, dem Platz der Begegnung süddeutscher und französischer Orgelbaukunst, und einem ausgeprägten, oft eigenwilligen Sinn für eine rationale Systematik in seinem gesamten Schaffen als Orgelbauer. So kommt es, daß der 'Stil' seiner Orgeln von Anfang an festgeprägt dasteht; alles Experimentieren ist ihm fremd; nur an wenigen Punkten zeigt sich nach den Jahren 1725/30 eine Änderung oder Fortentwicklung seiner Anschauungen".<sup>638)</sup>

2) Im Gegensatz zu Arp Schnitger baut Silbermann nur neue Orgeln, und zwar nur wenige dreimanualige und überhaupt keine viermanualigen Orgeln, nach einem auf die Orgelgröße gerichteten einförmigen Dispositionsprinzip;<sup>639)</sup> das Rückpositiv wird von dem Oberwerk ersetzt.<sup>640)</sup>

3) Im Manual disponiert er in allen zweimanualigen Orgeln im Oberwerk und im Hauptwerk einen dynamisch-gleichwertigen, plenum-fähigen, immer-wiederkehrenden Register-"Kern": Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Quintadena 8', Oktav 4', Spitzflöte 4', Quinte 2 2/3', Oktav 2', Mixtur 4fach im Hauptwerk;<sup>641)</sup> Gedackt 8', Rohrflöte 4', Nasat 2 2/3, Oktav 2', Terz oder Sesquialtera 1 3/5', Sifflöte 1', Zimbel 2fach im Oberwerk.<sup>642)</sup> Dieser Kern wird je nach der Größe gleichmäßig erweitert.<sup>643)</sup>

4) Das Pedal enthält "kein besonderes Profil"<sup>644)</sup> ist bei den zweimanualigen Werken meistens sehr schwach besetzt und wird grundsätzlich an beiden Manualklavieren angehängt durch eine, in den Werken bis 1732 nicht abstellbare Koppel. "Es wird also jederzeit jedes im Manual gezogene Register im Pedal mitgespielt".<sup>645)</sup> In den zweimanualigen Werken nach 1732 ist die Koppelung wohl mittels eines "Baßventils" abstellbar.<sup>646)</sup> "Bei zweimanualigen Werken mit etwa 17-19 Stimmen gilt die gleiche

Besetzung wie für einmanualige Orgeln: Subbaß 16' und Posaune 16'. Von 20 bis etwa 27 Registern tritt als drittes Register .. die Trompete 8'<sup>647)</sup> "(oder Oktavbaß seit 1726) hinzu." Von 22-23 Registern wird der Subbaß 16' durch ein Prinzipal ausgetauscht. Erhöht sich die Registerzahl auf 24 und darüber, so tritt zu Prinzipal 16', Posaune 16' und Oktav 8' die Trompete 8' ... Bei 32 Registern treffen wir Untersatz 32', Prinzipal 16', Posaune 16', Oktavbaß 8', Trompete 8'<sup>648)</sup> an". Bei Werken über 40 Stimmen treten Untersatz 32' + Octave 16', Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4', Mixtur 6fach 4', Posaune 16', Trompete 8', Klarine 4'<sup>649)</sup> auf. "Bezeichnend für die Disposition ist der reine Baßcharakter (16' und 8') des Pedals. Die dreimanualigen Orgeln machen davon nur scheinbar eine Ausnahme".<sup>650)</sup> Die übergroße Mehrzahl der Choralbearbeitungen und die Triosonaten sind deswegen auf den zweimanualigen Werken Silbermanns kaum zu realisieren, da sie entweder eine selbständige Baßpartie oder Soloregister verlangen.

5) "Das Brustwerk dreimanualiger Orgeln hat 9-11 klingende Stimmen",<sup>651)</sup> mit folgendem Kern: Gedackt 8', Prinzipal 4', Rohrflöte 4', Nasat 2 2/3', Oktav 2', Terz 1 3/5', Quinte 1 1/3', Sifflöte 1', Mixtur 3fach.

6) Die überwiegende Mehrzahl der Orgeln standen in der Stimmung mehr als einen Halbton höher als das Kammerton<sup>652)</sup> (ähnlich wie bei Schnitger), und zwar in der schon angedeuteten<sup>(i)</sup> mitteltönigen Temperatur.<sup>653)</sup>

7) Der Tonumfang reicht: im Manual von C bis c<sup>3</sup> (in den drei Dresdner Orgeln bis d<sup>3</sup>), ohne Cis; im Pedal von C bis c<sup>1</sup>, ohne Cis.

8) "In der Mensurierung seiner Eng- und Weitchöre folgt Silbermann den gleichen Grundsätzen, die .. für die Schnitgerzeit als maßgebend angeführt worden sind. Silbermann hat - im Gegensatz zu Arp Schnitger - für seine Registerarten bestimmte Mensurschemen, die er immer wieder - nach Maßgabe der jeweiligen besonderen Verhältnisse - anwendet"<sup>655)</sup> (Klotz).

9) Wie Bach gliedert Silbermann seine Obertonregister auf; sie werden geringhöriger besetzt als bei Schnitger und deswegen als nicht genügend scharf und "durchschneidend" (Agricola) empfunden.

10) Mehrere Register laufen bei Silbermann unter irreführenden Namen: Seine "Zimbel" ist in Wirklichkeit ein Scharf, die "Viola di Gamba" eine Spitzflöte (auch "Gemshorn" 2'), die "Sifflet" 1' eine engmensurierte Oktave 1',<sup>656)</sup> Er baut keine Streichstimme und keinen Dulcian.

11) In seinen Orgeln bedient sich Silbermann zur Koppelung der Manuale zweier Mittel, der Klötzchenkoppel und der Gabelkoppel. Die Klötzchenkoppel verlangt "ganz besondere Vorsicht in der Behandlung, da sie nicht während des Spiels gezogen werden durfte"<sup>657)</sup> (Flade); sie kommt immer da in Frage, wo das Untermanual an das Hauptwerk gekoppelt werden muß,<sup>658)</sup> d.h. in allen dreimanualigen Orgeln.<sup>659)</sup>

Um das Oberwerk an das Hauptwerk zu koppeln, verwendet Silbermann die damals übliche Gabelkoppel.<sup>660)</sup>

12) Von den Nebenregistern tritt bei Silbermann nur noch der Tremulant auf (- sehen wir ab von dem späteren Baßventil als Koppel). "Die im 17. Jahrhundert sich großer Beliebtheit erfreuenden Register Zimbelstern, Vogelgesang, Tamburo oder Tympanum treten an keiner seiner Orgeln auf".<sup>661)</sup> In den größeren zwei- und in den dreimanualigen Orgeln sind zwei Tremulanten. "Die Frauenkirche zu Dresden besaß deren sogar drei, je einen rasch schlagenden für das Brust- und Hauptwerk und einen langsam unterbrechenden, als "Schwebung" bezeichneten für das Oberwerk".<sup>662)</sup> Nach Silbermann sind mit dem Tremulant zusammen nur Grundstimmen (8'), wie Principal, Rohrflöte, Quintaden, Gedackt usw., und zwar jede nur für sich allein, also ohne Aliquotstimmen zu verwenden.<sup>663)</sup>

Die Silbermann-Orgel in der Sophienkirche zu Dresden, wo Friedemann Bach Juli 1733 in Begleitung seines Vaters seine Probe

ablegen mußte, repräsentiert die zweimanualige, jedoch umfangreichere Disposition Silbermanns:<sup>664)</sup>

<u>Hauptwerk</u>		<u>Oberwerk</u>	
Principal	8'	Cornet	5f.
Bordun	16'	Trompete	8'
Spitz-Flöthe	8'	Clarin	4'
Rohr-Flöthe	8'	Principal	8'
Octava	4'	Quintadena	16'
Spitzflöte	4'	Grobgedackt	8'
Quinta	2 2/3'	Quintadena	8'
Superoctava	2'	Octava	4'
Tertia	1 3/5'	Rohr-Flöthe	4'
Mixtur	4f.	Nasat	2 2/3'
Cimbel	3f.	Octava	2'
		Quinta	1 1/3'
		Sifflet	1'
		Mixtur	3f.
		Vox humana	8'
		(a bis d <sup>3</sup> )	
		Unda Maris	(seit 1747)

<u>Pedal</u>	<u>Tonumfang:</u> im Manual von
Principalbaß	16'
Subbaß	16'
Posaune	16'
Trompeta	8'

C bis d<sup>3</sup>  
im Pedal von  
C bis c<sup>1</sup>.

Die Silbermannorgel in der Frauenkirche zu Dresden wurde von 1732 bis 1736 erbaut und am 1. Dezember 1736 durch Bach eingeweiht, der sich nach einer Nachricht in Gegenwart des Baron Keyserlingk und vieler Vornehmen zwei Stunden lang "mit besonderer Admiration" aller Anwesenden darauf hören ließ.<sup>665)</sup> Sie hat folgende Disposition:<sup>666)</sup>

<u>Hauptwerk (Mittelmanual)</u>			
Prinzipal	16'	Rohrflöte	8'
Octav Principal	8'	Viol di Gamba	8'
Octav Scharff	4'	Spitzflöte	4'
Super-Octava	2'	Cornetti	5f.
Tertia	1 3/5'		
Mixtur (4f ?)	6f.		
Cymbel	3f.	Fagotti	16'
		Trompeta	8'

Oberwerk (Obermanual)

Principal	8'	Gedackt	8'	Vox humana	8'
Quintaden	16'	Flöthen	4'	("ein schönes Rohrwerk, der menschlichen Stimme vollkommen imitierend").	
Quintaden	8'	Nasat	2 2/3'		
Octava	4'				
Octaven	2'				
Sesquialtera (weit mensuriert?)	2f.				
Mixtura	4f.				

Brustwerk (Untermanual)

Principal	4'	Gedackt	8'	Chalumeau	8'
Octava	2'	Rohrflöte	4'		
Quinta scharff	1 1/3'	Nasat	2 2/3'		
Sifflet	1'	Gemshorn	2'		
Mixtura	3f.				

Pedal

Principal-Baß	16'	Großer Untersatz	32'	Posaune	16'
Octav-Baß	8'			Trompete	8'
Octav-Baß	4'			Clairon	4'
Mixtura	6f.				

Nebenregister: Tremulanten zu den Bässen und zum Manual Schwebung (im Oberwerk) Schiebekoppel für die Manuale Baß-Ventil.

Ein Urteil Bachs über die Silbermann-Orgel mit ihrem "argentinischen Klang" und ihrer "lieblichen Schärffe"<sup>667)</sup> ist uns leider nicht bekannt: Ob Agricola mit "ächten Orgelkennern"<sup>(i)</sup> in erster Linie an J.S. Bach dachte, als er diese Orgeln beurteilte, wissen wir nicht. Die besondere Klangqualität der einzelnen "Wercke" wird von Silbermann selbst folgendermaßen geschildert: "Groß(e) und gravitätisch(e) im Hauptwerk, delikate(e) und lieblich(e) in der Brust, scharf(e) und penetrant(e) im Oberwerk, stark(e) und durchdringend(e) im Pedal"<sup>668)</sup>.

(i) siehe das schon Erwähnte, S. 225

Matthaei schreibt: "Mit Sorgfalt nahm er sich der übrigen Principalpyramiden an. Hatte man vielerorts beim Ausbau der höheren Diskantreihen einfach auf genügende Obertönigkeit geachtet, so schafft Silbermann ein Obertonverhältnis in ganz strenger Folgerichtigkeit. Er schließt hier gewissermaßen den Kreis zu den alten Italienern mit ihrem lückenlosen Partialtonaufbau und verleiht dem Orgelklang jenen cantablen charme, der auch unsern großen Thomaskantor gefangen nehmen mußte".<sup>669)</sup> Es fällt auf, daß in dieser größeren Orgel das Pedal zum erstenmal selbständig ist: Es ist dennoch um zwei weitmensurierte Stimmen (Subbaß 16' und Flöte 1') kleiner als Bachs Pedalbesetzung in Mühlhausen.<sup>670)</sup>

In seinem Werk "Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach" schildert Ulrich Dähnert die verschiedenen Beziehungen, die zwischen Bach und dem Silbermann-Schüler Hildebrandt bestanden. Sehr bemerkenswert ist vor allem die Erkenntnis, daß Hildebrandt sich im Laufe der Zeit von der Silbermann-Tradition löste, jedoch nicht im Sinne der allgemeinen Orgelbautendenzen in Mitteldeutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern im Sinne einer Rückkehr zu bestimmten Elementen des norddeutschen Orgelbaues um Arp Schnitger. Diese Synthese von mitteldeutschen und norddeutschen Orgelbauelementen ist, wie schon angedeutet, das besondere Kennzeichen des Bachschen Entwurfs in Mühlhausen. Dähnert vermutet, daß dieser Wandel bei Hildebrandt im Sinne einer derartigen Bachschen Synthese sich aus den vielfachen Beziehungen zwischen beiden erklären läßt. Um 1738 sandte Hildebrandt einen Dispositions-vorschlag für eine große dreimanualige Orgel von 47 Stimmen nach Kopenhagen ein, der dem norddeutschen Orgelbau weitgehend angepaßt<sup>671)</sup> und möglicherweise aus einer Beratung Bachs entstanden ist.<sup>672)</sup>

Betrachten wir folgende Disposition<sup>673)</sup> der von Hildebrandt 1743-46 neu erbauten<sup>674)</sup>, von Bach und Silbermann am 27. September 1746 begutachteten Orgel<sup>675)</sup> der Wenzelskirche zu

Naumburg, so dürfte der Unterschied zum Orgeltyp Silbermanns sowie die schon erwähnte Synthese von nord- und mitteldeutschen Orgelbauelementen deutlich werden.

Hauptwerk

Principal	16'	Gedackt	8'	Bombart	16'
Quintatön	16'	Spillflöte	8'	Trompete	8'
Oktave	8'	Spillflöte	4'		
Oktave	4'	Sesquialtera	2f.		
Quinte	2 2/3'	(2 2/3' + 1 3/5')			
Oktave	2'				
Mixtur	8f.	Weitpfeife	2'		
		Cornet	4f.		
		(4', 2 2/3', 2', 1 3/5')			

Oberwerk

Principal	8'	Bordun	16'	Vox Humana	8'
Prästant	4'	Hohlflöte	8'	Unda maris	8'
Octav	2'	Gemshorn	4'		
Süßflöt	1'	Quinte	2 2/3'	(von a bis c <sup>3</sup> )	
Scharf	5f.	Waldflöte	2'		
		Tertia	1 3/5'		
		Quinta	1 1/3'		

Rückpositiv

Principal	8'	Rohrflöte	8'	Fagott	16'
Quintatön	8'	Rohrflöte	4'		
Violdigamba	8'	Nasat	2 2/3'		
Prästant	4'	Rauschpfeife	2f.		
Fugara	4'				
Octav	2'				
Cimbel	5f.				

Pedal

Principal	16'	Subbaß	16'	Posaune	32'
Violonbaß	16'	Nachthorn	2'	Posaune	16'
Oktave	8'			Trompete	8'
Violon	8'			Clarin	4'
Octav	4'				
Mixtur	7f.				

Tonumfang: Im Manual von C bis c<sup>3</sup> (ohne Cis)<sup>676</sup> - oder bis e<sup>3</sup> ?; <sup>677</sup>  
 Im Pedal von C bis d<sup>1</sup> (ohne Cis) - oder bis e<sup>1</sup> ?<sup>679</sup>

Stimmung: Chorton, etwa um einen Ganzton höher als der Pariser Kammerton.

Nebenregister: Tremulant (im Rückpositiv)<sup>680</sup>  
 Wind Coppel<sup>681</sup> (darunter mindestens 2 Manualkoppel und "Coppel vom Manual ins Pedal")<sup>682</sup>

"Vier Ventil den Wiend zu versperren".<sup>683</sup>

Windstärke: "36 Grad Wind" im Manual,<sup>684</sup>  
 "40 Grad Wind" im Pedal.<sup>685</sup>

Temperatur: "... nach dem Neidhardt, und man kan aus allen Tönen ganz fein moduliren, ohne daß das Gehör etwas wiedriges zu hören bekommt",<sup>686</sup> d.h. in einer fast "gleichschwebenden" Temperatur.<sup>687</sup>

Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol<sup>688</sup> schreibt über diese Orgel: "Der Ton ist überaus schön und angenehm, und fällt sehr in das Gehör, da bey aber auch eine gewaltige Force. Jedes Clavier hat seine besondere Mensur u. Ton Art, da nehml. das Manual einen etwas dicken vollen Ton, das Ruckpositiv aber schneidend, u. das ober Werk einen Zimbel Ton so zu sagen hat". Dähnert schreibt:<sup>689</sup> "Die Wenzelorgel zeichnete sich.. durch einen kräftigen, herben Gesamtklang männlichen, spätbarocken Charakters aus, der wegen seiner durch die starken Mixturen bedingten Obertönigkeit von späteren Generationen als unerträglich scharf und schreiend empfunden werde. Es kann also schwerlich hier bereits von einem Übergang zu romantischem Klangempfinden die Rede sein".

1) Die Orgel steht, was Obertonreichtum betrifft, dem Arp Schnitger-Ideal viel näher als Silbermann; die drei Pfeifengruppen des Hochbarock (Weitchor, Engchor, Zungenchor) sind viel konsequenter ausgebaut; die Rauschpfeife wird wieder gebaut;

das Pedal zeichnet durch Selbständigkeit und Pflege der weitmensurierten Stimmen aus; das Rückpositiv ersetzt wieder das Brustwerk.

- 2) Von einem hochbarocken "Werkcharakter" im vollen Sinne des Wortes ist jedoch auch nicht mehr die Rede: a) Anstatt der Prinzipalbasis 32', 16', 8', 4' bzw. 16', 8', 4', 2' erscheint 16', 16', 8', 8';
- b) Streicher (Violdigamba, Fugara, Violonbaß 16', Violon 8') entschärfen den Gegensatz von weit- und engmensurierten Stimmen; so auch die Unda maris als ein "hölzern Principal", schwächer im Klang und etwas höher gestimmt als der Prinzipal mit dem sie gezogen wird; sie ergibt eine "artige Schwebung .. gleichsam als wie ein Wasser, von einem gelinden Winde bewegt",<sup>690)</sup> und deutet unverwechselbar auf den Orgelbau der späteren Romantik hin;
- c) die Regale und Zungenregister werden nicht mehr in der höheren Tonlage gebaut (im besonderen im Pedal).<sup>691)</sup>

3) Die Aufgliederung der Obertöne, mit welcher die Kombinationsmöglichkeit der Klangfarben erheblich gesteigert wird, geht weit über Schnitger und Silbermann hinaus.

4) Das Fagott 16' des Rückpositivs ist keine der Trompete ähnelnde Stimme wie bei Silbermann, sondern ist als Dulcian (wie bei Bach) gebaut.<sup>692)</sup>

5) Die Violdigamba und Fugara als streichende Stimmen "weisen eine enge, nach oben zu sich leicht erweiternde trichterförmige Gestaltung auf, haben niedrigen Aufschnitt und zur Erleichterung der Sprache schmale Barte";<sup>693)</sup> Sie unterscheiden sich ganz wesentlich von den gleichnamigen konischen spitzflötenartigen Registern Silbermanns. Dähnert spricht von ihrem "unaufdringlichen Strich" und ihrem "etwas schneidenden Klang"<sup>694)</sup> und meint: "Sicherlich baute sie Hildebrandt auf Anregung Johann Sebastian Bachs hin, der im Gegensatz zu Silbermann den streichenden Stimmen durchaus nicht ablehnend gegenüberstand."<sup>695)</sup>

6) Hildebrandt baut nur noch einen Tremulant, und zwar im Rückpositiv - ein Hinweis darauf, daß dieses "nicht theuere"<sup>696)</sup> Register im Zeitalter des galanten Stils im Niedergang begriffen ist, aber dennoch geduldet wird.<sup>697)</sup>

7) Es fällt auf, daß bei einem solche großen Instrument (im Vergleich zu Schnitger) soviel Koppeln vorhanden sind. Sie sind schwerlich anders zu erklären, als daß im Spätbarock (und später) Klangverschmelzung und neue Klangfarbenmischungen die hochbarocke Gegenüberstellung ungebrochener "reiner" Farben ersetzt haben.

8) Hildebrandt geht über die mitteltönige Temperatur Silbermanns hinaus in Richtung auf eine gleichmäßige Temperatur - wahrscheinlich eine erweiterte Mitteltönigkeit, wie Bach und Kirnberger sie gepflegt haben.

Auf seiner letzten Reise, und zwar nach Potsdam 1747, gibt Bach am 8. Mai in der Garnisonkirche in Potsdam ein Orgelkonzert<sup>698)</sup> auf dem 1730-1732 (im Auftrag von Friedrich dem Großen) von Joachim Wagner erbauten dreimanualigen Werk.<sup>699)</sup> Bach soll es "für ein gar prächtig Werk" gehalten haben.<sup>700)</sup> Die Disposition war folgende:<sup>701)</sup>

Haupt-Manual (Hauptwerk)

Principal	8'	Bourdon	16'	Fagott	16'
Octav	4'	Rohrflöt	8'	Trompete	8'
Quinta	2 2/3'	Flaut Trav.	4'		
Octav	2'	Cornet	5f.		
Scharff	5f.				
Cimbel	4f.				

Unter-Clavier (Brustpositiv ?)

Quintadena	16'	Gedackt	8'	Hoboi	8'
Principal	8'	Waldflöt	2'		
Salicinal	8'				
Octav	4'				
Vugam(=Vogel, Fugara?) <sup>702)</sup>	4'				
Quint	2 2/3'				
Octav	2'				
Quint	1 1/3'				
Mixtur	4f.				



Ober-Clavier (Oberwerk)

Quintadena 8'	Gedackt 8'	Vox humana 8'
Octav 2'	Rohrflöt 4'	
Cimbel 3f.	Nassat 2 2/3'	
	Tertia 1 3/5'	
	Siffloet 1'	
	(engmensuriert?)	

Pedal

Principal 16'	Posaune 16'
Violon 16'	Trompete 8'
Octav 8'	Cleron 4'
Quint 5 1/3'	
Octav 4'	
Mixtur 6f.	

Nebenregister: Schwebung im Oberwerk;  
 Tremulant;  
 4 Ventile;  
 Glockenspiel;  
 "1 paar Paucken, die von Engeln geschlagen werden";  
 "Trompeten-Zug, welcher verursacht, daß die  
 daselbst befindliche Engel ihre in Händen habende  
 Trompeten gegen den Mund halten";  
 "Adlers, welche wie natürlich gegen Sonne fliegen";  
 "Copula, Manual und Ober-Clavier";  
 "Calcanten-Glückgen".

9. Einige Schlußfolgerungen aus der Spielpraxis auf der Orgel zu Bachs Zeit:

Berichte über die Spielpraxis des Barock in Deutschland sind uns sehr spärlich überliefert worden. Es lassen sich jedoch aus den verschiedenen theoretischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts mindestens folgende wertvolle Anhaltspunkte gewinnen:

1) Es gab während des Barock mit Bestimmtheit keinen "Hilfsregistranten" an der Orgel. Es ist in der Praxis des Orgelspiels immer nur von zwei Personen die Rede, nämlich von dem Organisten und dem "Balgentreter"<sup>703</sup>). Vom damaligen Organisten wäre der Gedanke eines "Hilfsregistranten" keineswegs schmeichelhaft aufgenommen, sondern vielmehr als Eingriff in sein künstlerisches Können interpretiert worden. Die Begründung hierfür ist einfach: Das Barock strebt, wie schon angedeutet, stets nur die Darstellung eines Affekts innerhalb eines stilistisch-einheitlichen, strukturell-geschlossenen Satzes an; eine Mischung mehrerer, ständig dynamische Veränderungen voraussetzende Affekte ist ihm fremd gewesen. Der Organist ist so in der Lage, selbst die erforderliche Registrierung am Anfang eines Satzes vorzunehmen, da er die Hände dafür frei hat. Das Barock legt damit auch Wert auf eine bequeme Anordnung der Register und es wird verlangt, daß die Register "eines Claviers fein beysammen" sind, sodaß "sie wohl zu ziehen sind, und der Organist dabey stille sitzen könne. Daher mache man zu jedem Claviere eine Reihe, doch auf beyden Seiten, und zu dem Pedale desgleichen: aber nicht in die Breite .. daß der Organist aufstehen müsse, wenn er ziehen will, sondern aufwärts, daß man sie sitzend alle erreichen könne"<sup>704</sup>) (Ablung). Eine Anordnung der Register des Rückpositivs im Rücken (wie in der Mühlhausen-Orgel J.S. Bachs)<sup>705</sup>) wird abgelehnt, "weil es verdrüsslich ist, hinter dem Rücken die Register zu ziehen".<sup>706</sup>) Was die Register betrifft, darf der Organist sich "nicht regen, wenn er sie alle ziehen will"<sup>709</sup>). Hans Klotz<sup>708</sup>) schreibt: "Für das Ende des 18. Jahrhunderts erst ist uns der Registrant belegt, auch dies tatsächlich nur als

Ausnahmeerscheinung anlässlich ganz besonderer Gelegenheit: es handelt sich um die Einweihung einer Orgel und um die Absicht des Organisten, dabei die Orgel in ihrem Glanz vorzuführen, insbesondere ihre Fähigkeit zu zeigen, Orchesterinstrumente nachzuahmen". Wie fremd der Gedanke an einen Registranten im 18. Jahrhundert war, wird sogar noch in der schon romantisierenden Bachbeschreibung Friedrich Hirschings um 1794 deutlich. Er schreibt u.a. daß Bach "die Register so unmerklich durch einander" zog, daß "der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereyen versank .."<sup>709)</sup>

2) Wegen des Fehlens eines Registranten war die Möglichkeit der Registrierungsänderung während des Spiels sehr beschränkt, denn (wie Adlung um 1758 in seiner "musikalischen Gelahrtheit" schreibt), "bey dem Registerziehen müssen die Hände vom Spielen ablassen".<sup>710)</sup> Damit sind jegliche Registrierungsänderungen innerhalb eines stilistisch-einheitlichen Satzes nicht allein überflüssig (wie wir schon verschiedentlich angedeutet haben), sondern spieltechnisch für die damalige Zeit recht fraglich geworden. Treten derartige Registrierungsänderungen ohne Stilwechsel auf, so bilden sie nicht allein eine Ausnahme, sondern sie sind a) klar gekennzeichnet, b) sie stehen nicht im Dienste des Gehaltes, der innermusikalischen Entwicklung oder der "Form" (vielmehr sind sie ein Kunstgriff um irgendeinem Mangel, wie einem begrenzten Tonumfang, abzuhelpen), c) sie sind so eingerichtet, daß der Orgelspieler sie mühelos im Spielen ausführen kann. Ein treffendes Beispiel einer solchen Ausnahme bildet das schon betrachtete d-Moll-Konzert Bachs nach Vivaldi BWV 596 (erster Satz): Nur die Stelle der erforderlichen Registrierungsänderung wurde mit deutlichen Registrierungs- und Manualverteilungsangaben versehen, während die übrigen Sätze einer "Reinschrift" ähneln; die Registrierung und die Registrierungsänderung dienen dazu, dem begrenzten Tonumfang abzuhelpen. Sie haben keine inhaltliche, formale oder stilistische Bedeutung; die Änderung läßt sich mühelos ausführen. Wie fremd solche Registrierungen "im Spielen" noch für das 18. Jahrhundert waren, geht schon daraus hervor, daß sie in bestimmten Hinsichten für das damalige Instrument schädlich sein konnten, wie bei der Verwendung der Koppel:

"Manche (Pedal-Koppeln) sind so gemacht, daß die Füße auf dem Pedal stehen bleiben, wenn das Koppel gezogen wird, aber zuweilen ist das Gegentheil" schreibt Adlung.<sup>711)</sup> Er mahnt weiter: "Mit dem Koppelziehen nehme sich ein Organist in Acht, daß, wenn es ein Schiebekoppel ist, er die Hand auf dem oberen Claviere habe, sonst stößt er die Klötzchen ab ..."<sup>712)</sup> "Ferner sieht ein jeder, daß man (bei Orgeln mit Schiebekoppeln) die Hände nicht darf auf dem Oberwerke haben, wenn man dasselbe schieben will, weil die Hölzchen gegen einander stoßen, und endlich abbrechen würden: auf dem unteren Claviere aber können die Hände ohne Schade bleiben, weil in dem Schieben die Hölzchen über einander wegpaßiren".<sup>713)</sup> Bei sehr vielen Orgeln, u.a. bei der schon diskutierten Hildebrandtorgel in Naumburg<sup>(i)</sup>, "muß man die Hände auf keinem Claviere (bei den Zuziehenden der Koppel) haben ..."<sup>714)</sup> warnt Adlung.

3) Die (wenn auch spärlichen) Berichte über das Spielen selbst aus der barocken Orgelpraxis bestätigen weiter den schon gewonnenen Eindruck, das nämlich ein Satz mit einerlei Registrierung auszuführen ist. Beispielsweise fordert Mattheson für das Probespielen auf der "Hamburgischen Domorgel" im Jahre 1727: "Auf einem mäßigen Stimm-Werck des Rückpositives aus freiem Sinn / kurtz zu präluiren; im Modo minori B anzufangen / und in Modo majori G aufzuhören / so daß es ungefehr drey biß vier Minuten währe ...".<sup>715)</sup> Von einer Umregistrierung (oder sogar einem Manualwechsel), die die verschiedenen Modulationen, o. dgl. Elemente der "Form" zu "verdeutlichen" habe, ist überhaupt keine Rede. Trifft man noch bei norddeutschen Präludien, Tokkaten oder Fantasien mehrteilige, inhaltlich und stilistisch wechselnde "Sätze" (Teile) an, so wird doch auch hier die Fuge als ein einheitliches Werk verstanden. Bei der Fuge fällt eine jegliche "Eintheilung weg, indem das Stück vom Anfange bis zum Ende ohne abzusetzen, fortgehen muß" (Marpurg,<sup>716)</sup> 1753). Sie wird immer auf der Orgel mit "vollem Werk" ausgeführt, wie es u.a. aus Forkels Bericht über Bach<sup>717)</sup> klar wird: "Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen

(i) vgl. S. 262

sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des registrirens für ein Trio, ein Quatuor .. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, und dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden ..."

Wenn im Jahre 1804 noch vorgeschrieben wird: "Man kann bei mehreren Arien auch die Register wechseln", so zeigt diese Vorschrift "wie zu dieser Zeit es noch als ganz selbstverständlich galt, daß ein Stück in der gleichen Registrierung durchgeführt worden ist" (Klotz)<sup>718)</sup> Mit der Unwahrscheinlichkeit einer allgemeinen Umregistrierung während des Spiels, ist jedoch ebenso die Möglichkeit des Manualwechsels auf solche Stellen beschränkt, die entweder einer Umregistrierung des Pedals nicht bedürfen, oder bei denen die Umregistrierung des Pedals für den Orgelspieler ermöglicht worden ist. Für einen sehr wesentlichen Teil der Bachschen Orgelwerke wird damit auch der Manualwechsel innerhalb des Satzes sehr fraglich.

Versuchen wir, schon gewonnene Erkenntnisse mit dieser, aus der Spieltechnik sich ergebenden Erkenntnis zu koordinieren, so finden wir eine weitgehende Obereinstimmung: Die sogenannte "Verdeutlichung der musikalischen Form" bei der Wiedergabe mit Hilfe des Manualwechsels war auch im spieltechnischen Sinne im Barock nicht zu verwirklichen, denn sie setzte meist bei Manualwechsel eine ständige dynamische Umorientierung des Pedals voraus - eine Voraussetzung, die sich angesichts der Kontinuität des Pedals und der Gebundenheit beider Hände beim Spielen nicht erfüllen konnte.<sup>(i)</sup>

(i) vgl. u. a. das Präludium in c BWV 546, S. 72-73

4) Ober die besondere Art, wie J.S. Bach dieses oder jenes Werk auf der Orgel registriert hat, wird man nie eine Andeutung finden. Dafür sprechen folgende Gründe: a) Es wird an J.S. Bach besonders gerühmt, daß er sich der jeweils erforderlichen Gegebenheiten des Instrumentes und Raumes meisterhaft fügen konnte, d.h. daß er die Kunst verstanden hat, durch eine sorgfältige Wahl der vorhandenen Register dem Charakter des Werkes zu entsprechen; diese Registervorlage ist örtlich verschieden.

b) Bachs Registrierung läßt sich nicht aus derjenigen seiner Zeitgenossen ableiten, denn sie war, wie der Nekrolog und Forkel bezeugen, völlig unkonventionell: Diese "Andersartigkeit" der Registrierung war jedoch nicht für sich da, sondern entsprach dem Charakter des Werkes am ehesten.<sup>719)</sup> Berichte aus dem Barock haben, aus erwähnten Gründen betrachtet, wenig Wert. So wissen wir beispielsweise, daß bis ins Spätbarock eine gleichzeitige Verwendung von Registern in der gleichen Tonlage, den sg. "Aequalstimmen" (wie Gedackt 8' und Principal 8'; oder Principal 8' und Trompete 8', usw.) abgelehnt worden ist; erst Adlung tritt dafür ein, daß eine bestimmte Fußtonlage (und damit der Orchesterbesetzung entsprechend) doppelt und mehrfach besetzt werden kann.<sup>720)</sup> Ob die "Ungewöhnlichkeit" der Bachschen Registrierung den Rahmen dieser Konvention schon längst gesprengt hat, vermögen wir nicht zu beurteilen.

Silbermanns Anweisung über den Gebrauch des Tremulants scheint darauf hinzuweisen, daß, zumindest für die letzte Phase des Spätbarock, nur Einzelregister wie Flöte 8', Quintadena 8' usw., mit dem Tremulant zusammen - nicht dagegen Labialmischungen - gebraucht worden sind.<sup>721)</sup> Bachs besondere Verhaltensweise in dieser Beziehung ist uns ebenso unbekannt.

Die einzige Registrierungsvorschrift, die sich mehrfach in den Orgelwerken Bachs ergeben, ist der Ausdruck "Pro Organo Pleno": Über seine Bedeutung gibt es verschiedene Auffassungen. Um 1713 rechnet Mattheson "zum Vollen<sup>(i)</sup> Werck" die "Principalen", "Octaven", "Quintadenen", "Sesquialteren", nebst ändern / nach Gelegenheit und Grösse des Werckes",<sup>722)</sup> d.h. den gesamten Prinzipalchor. Ungefähr ähnliches fordert Adlung,<sup>723)</sup>

(i) "Pleno Choro" bedeutet nach Walther (Musiklexikon, S.485) "mit vollem Chor".

hebt jedoch hervor, daß die verschiedenen Obertöne vermindert oder mit Hilfe der Koppel verstärkt werden könnten, oder daß mit Hilfe der Rohrflöte 16', des Gedackt 16' usw. dem vollen Werk größere "Gravität" verliehen werden könnte. Nach Mattheson verwendet man "nicht gerne Schnarr- und Pfeiffen-Werck (d.h. Rohrwerke und Labialstimme) in einem Clavier zusammen / es sey denn im Pedal, oder im Noth-Fall ..."724). Das bedeutet m.a.W. daß mit Ausnahme der Posaunen, Trompeten usw. im Pedal keine Rohrwerke im "Vollen Werk" gebraucht werden. In seinem "Vollkommenen Kapellmeister" 1739, gibt Mattheson eine schon einigermaßen revidierte Auffassung vom "vollen Werck", die sich vor allem in der Verwendung von neuen Füllstimmen auszeichnet: "Es gehören zum vollen Werck die P r i n c i p a l e, die S o r d u n e n, die S a l i c i o n a l e oder S a l i c e t e (Weiden-Pfeiffen) die R a u s c h p f e i f f e n, die O c t a v e n, die Q u i n t e n, die M i x t u r e n, S c h a r f f e n, Q u i n t a d e n, Z i m b e l n, N a s a t, die T e r z i e n, S e s q u i a l t e r n, S u p e r - O c t a v e n, P o s a u n e n im Pedal, nicht im Manual: denn die Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibt; indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde; da es hergegen, wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet..."725). Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Bach in Mühlhausen die Trompete 8' im Hauptwerk mit einem, sich nur über zwei Manualen erstreckenden Fagott 16' ersetzt hat.<sup>(i)</sup> Man könnte daraus schließen, daß die Manualzungen im Spätbarock nicht in das Plenum einbezogen waren, sondern nur für solistische Zwecke gebraucht worden sind.

Den Ausdruck "In Organo Pleno" können wir deuten als einen mehr oder weniger vollen Prinzipalchor-Kern, der sich je nach Bedarf mit Labialstimmen im Manual und mit sowohl Labial- als Zungenstimmen im Pedal ergänzen läßt. Obwohl jedes Manual in der Barockorgel "Plenum"-fähig ist, bezieht sich dieser Ausdruck

(i) vgl. S. 237, 241

in den Orgelwerken Bachs stets auf das Hauptmanual, bzw. Hauptwerk. Die Bezeichnung "Organo Pleno" in dem a-Moll-Organ-Konzert Bachs (BWV 593) ist also nicht als ein plötzlicher Zusatz in der Registrierung zu deuten, sondern ist als Hinweis darauf zu verstehen, daß beide Hände sich dort des plenum-fähigen Hauptmanuals (in diesem Falle ist das Oberwerk gemeint) bedienen sollten, anstatt geteilt auf beiden Manualen zu spielen.<sup>(i)</sup>

(i) vgl. S. 211-213

10. Ergänzende Bemerkungen zu verschiedenen Aspekten der Interpretation der Orgelwerke Bachs:

Wir möchten zunächst, ohne zu tief in das Aufführungsdetail des Orgelwerkes vorzudringen, uns weiter mit einigen allgemeinen, jedoch wichtigen Aspekten der Interpretation befassen. Im Besonderen soll die Frage nach dem Tempo und der Rhythmik der Werke, nach der Phrasierung<sup>726</sup> und Artikulation hier angeschnitten werden; schließlich wird ein Hinweis auf die Mannigfaltigkeit der der Komposition her immanenten Dynamik in den Orgelwerken gegeben.

Tempo und Rhythmik:

Es wurde schon früher<sup>(i)</sup> darauf hingewiesen, daß im Barockzeitalter mit Takt, Tempo und Rhythmus bestimmte Affektvorstellungen verknüpft waren. Diese Angaben sind so mit dem geistig-musikalischen Gehalt verbunden, daß ihre erschöpfende Aufzeichnung in der damaligen Zeit von vorneherein nicht zu erwarten ist. Sie können nur annähernd erfaßt werden; ihre Ausführung "nach dem Affekte" als einem geistigen Vorgang läßt sich nicht mit Metronom-Angaben o. dgl. festlegen. Daß ein dem beabsichtigten Affekt angemessenes Tempo dennoch von höchster Bedeutung ist, versteht sich von selbst. Der Interpret sollte nicht das Tempo wählen "nach eigener Gemüthslage", wie manche Interpreten<sup>726</sup> meinen, um so dem Werk eine jeweilige "Laune" aufzuzwingen, sondern sollte (wie bereits ausgeführt)<sup>(ii)</sup> sich umgekehrt in die im Werk jeweils angedeutete "Leidenschaft" hineinversetzen; hieraus erst soll sich das Tempo ergeben.

Gerade die Tatsache, daß das Tempo dem Charakter des Werkes entsprechen sollte, deutet aufs Neue darauf hin, daß das Tempo nicht isoliert von den anderen Elementen wie Takt und Rhythmus zu sehen ist. Fritz Rothschild<sup>727</sup> hat in seinem sehr aufschlußreichen Werk "The lost Tradition in music. Rhythm and Tempo in J.S. Bach's Time" versucht, die Zusammenhänge zwischen

(i) siehe S. 144-145, 155-159  
(ii) vgl. S. 163

Tempo, Takt und Rhythmus konkret herauszuarbeiten; als Ausgangspunkt setzt er ein "Normalmaß" für das Tempo, nämlich M.M. = 40 bis 60, das ohne Ausnahme gelten soll. Lediglich die Notenwerte haben in den verschiedenen Werken eine jeweils andere Geltung je nach der Takt-Angabe, der rhythmischen Vorlage, dem Verhältnis der angewandten Notenwerte zueinander und gegebenenfalls nach den Zusätzlichen Bezeichnungen (Adagio, Vivace u.a.m.). Diese These Rothschilds wurde u.a. von Forsblom<sup>728</sup> übernommen und auf das Tempo der Bachschen Orgelwerke angewendet. Daß in der Musik der Barockzeit das Tempo sehr stark von Takt und Rhythmus bestimmt wird, steht außer Zweifel, ebenso, daß es während des Barock eine Art "Tempo ordinario" gegeben hat, das bei ungefähr M.M. = 72 anzusetzen ist.<sup>729</sup> Ob man jedoch einen solchen metronomischen Wert (M.M. = 40-60 bei Rothschild) als absoluten Maßstab anlegen darf, mit dem eine bestimmte Kombination von Takt, Notenwerten und Rhythmus immer dasselbe stereotype Tempo erzeugt, dürfte wohl fraglich sein. Schon aus der Affektvorstellung des Barock darf man sich eine sehr differenzierte Temposkala vorstellen, denn die verschiedenen Nuancen der "Leidenschaften" und "Empfindungen" lassen sich nicht durch das gegebene Schema von  $\circ = 40-60$ ,  $\bullet = 40-60$ ,  $\blacklozenge = 40-60$  darstellen. Wie Walther Emery vermutet,<sup>730</sup> dürfte es möglich sein, daß Rothschild die zahlreichen von ihm in diesem Zusammenhang zitierten Quellen nicht richtig interpretiert hat. Auch Irmgard Herrmann-Bengen<sup>731</sup> betont, daß sich durch Schematisierung keine allgemein gültigen Lösungen finden lassen und daß Rothschilds Ausführungen kaum überzeugen. Joh. Mattheson<sup>732</sup> schreibt u.a. "Die Ordnung .. (der) Zeitmaasse ist zweyerley Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen (= Takt); durch die andre hergegen schreibt das Gehör, nach erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen (= Tempo). Die erste Art nennet man auf Französisch: la Mesure, die Maaß, nemlich der Zeit; das andre



Wesen aber: le Mouvement,<sup>(i)</sup> die Bewegung". Etwas weiter bemerkt Mattheson: "Ob besagter arithmetischer Theil der Rhythmic, nemlich die Mensur, läßt sich nun endlich noch wol weisen und lernen ... Aber das zweite und geistigere Stück, ich meine das Mouvement, läßt sich schwerlich in Gebote und Verbote einfassen: weil es auf die Empfindung und Regung eines ieden Setzers hauptsächlich, und hiernächst auf die gute Vollziehung, oder den zärtlichen Ausdruck der Sänger und Spieler hier ankömmt".<sup>733)</sup> Mattheson zitiert darauf den Violdigambisten Jean Rousseau<sup>(ii)</sup> und schreibt:<sup>734)</sup> "Daher kömmt es, daß bey einerley Tact die Bewegung oft sehr verschieden ausfällt: denn bisweilen wird sie munter, bisweilen matter, nach den verschiedenen Leidenschaften, die man auszudrücken hat .." Von einer Schematisierung des Tempos während des Spätbarock kann hier also überhaupt nicht die Rede sein, aber (wohl bemerkt) nicht deshalb, weil der Spieler es ganz nach Belieben und Laune auswählen kann, sondern weil vorausgesetzt wird, daß der erfahrene Musiker eine derartige Einfühlungsgabe besitzt, daß er die "verschiedenen Regungen, welche das Stück ausgedrückt wissen will, fühlen" kann.<sup>735)</sup> Darum kann Mattheson schreiben:<sup>736)</sup> "Hier dürffte mancher vielleicht wissen wollen: wobey das wahre Mouvement eines musicalischen Stückes zu erkennen sey? allein, solch Erkenntnis gehet über alle Wörter, die dazu gebraucht werden könnten: es ist die höchste Vollkommenheit der Ton-Kunst, dahin nur durch starke Erfahrung und grosse Gaben zu gelangen stehet."

Ebensowenig wie das allgemeine Tempo eines Werkes schematisch zu erfassen ist, soll die in der Musik des Spätbarock anzutreffende Motorik uns dazu verleiten, uns eine Ausführung ohne ein jegliches Rubato<sup>(iii)</sup> vorzustellen. Mattheson schreibt: "nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine geschickte Manier (Verzierung) gemacht wird,

(i) "Mouvement" bedeutet nach Joh.G.Walther (Musiklexikon, S.426) "die Beschaffenheit des Tacts, ob er nemlich langsam oder geschwinde sey".

(ii) vgl. S. 7

(iii) Mit "Rubato" ist hier natürlich nicht die extreme Temposchwankung der Romantik gemeint.

kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben, als vorhin ..". Es ist bekannt, daß schon Frescobaldi in seinen "Toccate e partite" für Cembalo (1614) oder Fiori musicali" (1635) eine freie Tempo-Art analog der Ausführung der Madrigalen verlangte.<sup>737)</sup> Dieser freien Spielweise bedient sich auch sein Schüler Froberger.<sup>738)</sup> Dagegen verlangt Georg Muffat wiederum eine gleichmäßigere Tempohaltung, die sogar bei Kadenzten gültig sein soll.<sup>739)</sup> Für die norddeutsche Tradition um Buxtehude dürfte man sich für die freien Tokkaten und Fantasien ein freieres Tempo vorstellen. In der norddeutschen "Reihenordnung",<sup>(i)</sup> die noch in den Frühwerken Bachs auftaucht, bringt das Ende eines jeden kurzen Abschnittes ohnehin eine k l e i n e Verzögerung im Tempo mit sich. In den späteren ausgedehnten Orgelwerken Bachs von stilistisch einheitlicher Konzeption und stärker polyphoner Schreibweise, ist das Ritardando oder Rubato im allgemeinen mit größerer Vorsicht anzuwenden. Bei den Hauptkadenzen dagegen in denen die verschiedenen polyphonen Fäden im kadentiellen Akkord zusammengefaßt werden, ist ein (geringes) Ritardando durchaus sinnvoll anzubringen. Daß es innerhalb der spätbarocken Motorik der Bachschen Orgelwerke auch im einzelnen Takt eine geringe nuancierte Verzögerung und Beschleunigung gab, darf als sicher gelten, nicht nur deswegen, weil die Musik an sich niemals ein mechanischer Ablauf sein kann, sondern auch weil von Bach bezeugt ist, daß er innerhalb eines bestimmten Tempos "viel Manigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen"<sup>740)</sup> vermochte.

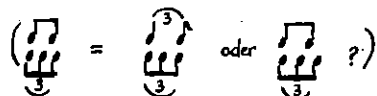
In der Rhythmik der Bachschen Orgelwerke ist vor allem die Frage nach der Angleichung bzw. Nicht-Angleichung nachschlagender

(i) vgl. S. 217

Sechzehntel an Triolen



sowie die Frage nach der Ausführung von zwei Noten gegen drei



problematisch. Die Auf-

führungspraxis neigte bisher im allgemeinen dazu, solche nachschlagenden Noten an die Triolenfigur anzugleichen mit der Begründung, daß man damals eine derartige Angleichung nicht notieren konnte. Die Richtigkeit der Angleichung von Seiten der Praxis wurde jedoch schon von Rotschild<sup>741)</sup> in Frage gestellt. Eta Harich-Schneider<sup>742)</sup> hat daraufhin mit verschiedenen Belegen die (nicht ganz unwidersprochen gebliebene) These<sup>743)</sup> entwickelt, daß Nicht-Angleichung allgemeine barocke Praxis war, daß dagegen Marpurg und andere Theoretiker im "Stile Galante" eine neue Tradition der Angleichung einführten. Sie ging von dem Standpunkt aus, daß - entgegen früherer Auffassung - die Musiker des Barock wohl in der Lage waren eine gewollte Angleichung genau, und zwar mit Hilfe des Taktes (C gegenüber 12/8 o. dgl.) zu notieren. Hierzu ist zu bemerken, daß die Überlagerung mehrerer Rhythmen sehr gut zum Gesamtbild des Barock, nämlich zu der Vorliebe für Buntheit und Mannigfaltigkeit paßt und daß eine konsequente Angleichung für manches Orgelwerk eine Verarmung in rhythmischer Hinsicht bedeuten würde. In mehreren Choralbearbeitungen verzichtet Bach auf eine Angleichung, die durch Aufteilung der Stimmen auf zwei Notensysteme mit verschiedenen Taktarten sehr wohl notierbar war, wie u.a. in den Orgelbüchleinchorälen "Jesus Christus, unser Heiland" BWV 626 (T.5), "Hilf Gott, dass mir's gelinge" BWV 624 (T. 12, 13, 14, 17), "Herr Gott, nun schließ den Himmel auf" BWV 617 (sechs Schluß-takte) und "In dulci júbilo" BWV 608 (zwei Viertel gegen drei Achtel - siehe Abweichung T. 25, 26, 28) zeigen. Bei den freien Orgelwerken, bei denen eine Aufteilung auf mehrere Notensysteme nicht in Frage kommt, wird es dagegen fraglich, ob Bach

i m m e r eine der Notierung genau entsprechende Ausführung verlangte. Als Beispiel mögen die zahlreichen Stellen des c-Moll-Präludiums BWV 546 (T. 28, 29, 40, 56, 57, 60, 61, 66, 69, 78-81, 96, 100, 115-116) dienen. In diesem Präludium wirkt eine Nicht-Angleichung an mehreren Stellen doch ziemlich unbeholfen. So sollte die Frage nach der Angleichung, bzw. Nicht-Angleichung von Fall zu Fall entschieden werden.

Bemerkungen zu Artikulation und "Phrasierung" in den Orgelwerken:

Hermann Keller<sup>744)</sup> hat in seinen Studien über die verschiedenen Artikulationsangaben in den Orgelwerken Bachs bereits gezeigt, daß die Angaben Bachs auf einen Reichtum verschiedener Anschlagarten vom Legato bis zum Staccato hinweisen. Eine systematische Darstellung dieser verschiedenen Artikulationsarten erübrigt sich darum hier. Wir möchten uns darauf beschränken, kurz auf den Begriff "Phrasierung" für die Orgelwerke einzugehen und auf ein bestimmtes Merkmal der Bachschen Artikulation aufmerksam zu machen.

Hermann Keller unterscheidet zwischen "Phrasierung" und "Artikulation" folgendermaßen: "Phrasierung ist die Sinngliederung einer melodischen Linie; ihre Aufgabe ist dieselbe wie die der Interpunktion in der Sprache (Komma, Strichpunkt usw.), nämlich Sätze (Phrasen) oder Satzteile (Motive) deutlich gegeneinander abzugrenzen. Sie wird in der Regel vom Komponisten nicht angezeigt, jedoch in pädagogischen Ausgaben zuweilen mit einem kleinen Strich bezeichnet".<sup>745)</sup> Die Artikulation dagegen "kümmert sich um den gedanklichen Zusammenhang nicht, ihre Aufgabe ist es, den musikalischen Ausdruck vielfältig, reich, lebendig zu machen. Dazu stehen ihr alle Grade der Bindung und ihrer Aufhebung zur Verfügung: das legatissimo, das normale legato, das portamentierte legato, das portato, das non legato, das staccato, das staccatissimo"<sup>746)</sup>. Es erhebt sich nun die Frage, ob man für die Orgelwerke Bachs eine "Phrasierung" im eigentlichen Sinne beanspruchen kann. Wir haben schon früher<sup>(i)</sup> gezeigt, daß für die Musik erst verhältnismäßig spät, nämlich

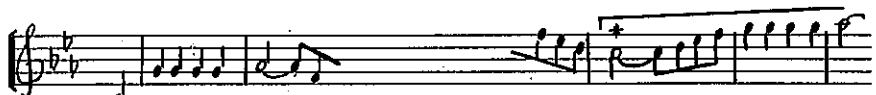
(i) S. 64, 191

gegen Ende des Barock, und zwar in Anlehnung an die Sprache, eine kleingliedrige Zusammenstellung im Sinne einer "Phrase" oder "Periode" gefordert wird. Abgesehen davon, daß der Ausdruck "Phrase" wohl eher für den "Stile Galante" und den späteren Klassizismus als für den Spätbarock angemessen ist, fällt es auf, daß Bach in mehreren Orgelwerken reichhaltig "artikuliert", dagegen nie "Phrasierungszeichen" verwendet, d.h. Anfang und Ende eines Themas nirgends mit Hilfe irgendwelcher zusätzlicher Zeichen abgrenzt.<sup>747)</sup> Es ist damit noch nicht gesagt, daß Bachs Werke die Abgrenzung verschiedener Gedanken voneinander entbehren können. Im Gegenteil. Er verwendet jedoch andere musikalische Mittel, um diese Zusammenhänge plastisch darzustellen. Z.B. eine vorhergehende Pause,

Präl. in A BWV 536, T. 17 ff.



eine Verlängerung des Anfangstones



Thema der c-Moll-Fuge BWV 537 erscheint in T. 49:

oder die kennzeichnende Artikulation eines bestimmten Intervalles oder Motives innerhalb eines Abschnittes:



"Vater unser..." BWV 682, T. 58-59

Versuchen wir, mit zusätzlichen Zeichen die verschiedenen Gedanken voneinander abzusondern (z.B. mit einem "Atmungszeichen"), so wird es schon problematisch, Anfang und Ende eines Gedankens immer genau zu bestimmen, da sie in vielen Fällen bei Bach ineinander übergehen.

Auch bei sequenzmäßiger Wiederholung eines Motivs besteht die Gefahr, daß die melodische Linie kurzatmig wirkt, wie das folgende Beispiel zeigt:



Präl. in c BWV 546, T. 35 ff.

Bei der Wiedergabe ist in diesem Zusammenhang immer neu die Frage zu stellen, ob man dem harmonischen und melodischen Ablauf innerhalb eines Werkes mit einer derartigen Unterbrechung (Atmung) gerecht wird, und ob das Ohr für das Verständnis der Zusammenhänge neben einer (möglichen) Artikulation einer zusätzlichen Abgrenzung bedarf oder nicht.

Aus der Artikulation Bachs wird deutlich, daß die hochgeschätzte "Mannigfaltigkeit" des Vortrages im Spätbarock sich auch auf diesem Gebiet bemerkbar machen kann und daß es überhaupt nicht unbedingt gefordert ist, ein Thema oder Motiv *a u s n a h m s l o s* in gleicher Weise im Verlaufe eines Werkes zu artikulieren. In den von ihm artikulierten Werken treten mehrmals Abweichungen auf. Ob man diese Abweichungen in allen Fällen lediglich der Unverlässlichkeit der Abschriften zuschreiben soll, ist nicht ersichtlich. Ähnliche Abweichungen gibt es jedoch auch in den Kantaten, Passionen und den Kammermusikwerken Bachs.

Bei einem "gestochenen" Werk wie "Wachet auf .." (aus den "Schübler-Chorälen") treten solche Abweichungen ziemlich klar zutage: Wir treffen z.B. dreimal folgende Artikulation an:

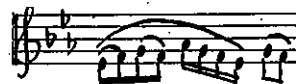
(T. 7, 24, 47),



während die gleiche Figur zweimal (T. 33, 37) folgendermaßen artikuliert wird,



und in Takt 21 noch einmal anders auftritt:



In ähnlicher Weise finden wir viermal folgende Artikulation (T. 8, 9, 18, 19)



gegenüber einer abweichenden, und zwar sechsmal eingetragenen Form (T. 25, 26, 31, 38, 39, 48, 49):



Sogar in der ziemlich konsequent artikulierten Choralbearbeitung "Vater unser im Himmelreich" (aus dem dritten Teil der Klavierübung BWV 682) weicht Bach dreimal, nämlich in dem 14. (rechte Hand), 12. und 10. (linke Hand) Takt vor dem Schluß, von der staccato-Artikulation der Triolen ab und bringt ein reines Legato. Vor allem dürfte es klar sein, daß bei Bachs Artikulation kein starres Prinzip<sup>(i)</sup> vorherrscht. Man wird z.B. nicht eine stufenweise Bewegung immer legato, eine sprunghafte Bewegung immer staccato ausführen oder eine bestimmte Artikulation immer stereotyp handhaben, sondern stets die Artikula-

(i) Forsblom (Studier över Stiltrohet, S.59) spricht sogar von dem "intuitiven" Charakter der Bach-Artikulation.

tion mit dem Tempo und der Registrierung auf den Gehalt des Orgelwerkes abstimmen. Sie sollte dazu dienen, das "klanglich Gesagte" zu verdeutlichen, bestimmte "Klang-Wörter" nach ihrem Gehalt zu betonen und die Zusammenhänge der "Klang-Rede" darzustellen.

Jeglicher Schematismus ist zu vermeiden. Aus diesen Gründen ist auch das exakte Festlegen des Notenwertes eines zu wiederholenden Tones (wie es die Französische Bachtradition pflegt) nicht unbedenklich, denn Faktoren wie der harmonische Zusammenhang, die Registrierung und die Akustik sind außer Erwägung gelassen.

#### Die Mannigfaltigkeit der komponierten Dynamik in den Orgelwerken:

Bei einer Betrachtung der Orgelwerke Bachs fällt auf, wie differenziert die Dynamik durch rein kompositorische Mittel dargestellt ist. Wird das Orgelwerk ohne Manualwechsel und mit gleichbleibender Registrierung ausgeführt, ist das Werk in dynamischer Hinsicht noch immer abwechslungsreich. Wirkt eine solche Aufführung ermüdend, so liegt es nicht an der vermeintlichen "statischen" Dynamik der Orgelpfeife, sondern an der Tonordnung (Temperierung), an der allgemeinen Klangqualität der vorhandenen Orgel oder an der Aufführung selbst. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß bei der Mitteltönigkeit jede Tonart eine andere Klangfarbe aufweist, so daß jede Modulation des Werkes schon an sich eine koloristische Abwechslung bietet.

Bach hat seine Orgelwerke rein kompositorisch mit sehr wechselreicher Dynamik ausgestattet.<sup>(i)</sup> In seinen Fugen z.B., die im allgemeinen mit gleichbleibender Registrierung (wahrscheinlich mit Organo Pleno) auszuführen sind, treffen wir vor allem zwei Darstellungsmittel an, nämlich die Stimmenvermehrung, bzw. Stimmenverminderung, sowie die besondere Tonlage der Stimmen. Bewegen sich bei der Orgel die drei oberen Stimmen ungefähr in Quintabstand voneinander, so liegt der Baß wegen der tieferen Prinzipalbasis des Pedals im Abstand einer Duodezime unter dem Tenor. Zwischen Sopran- und Baßstimme besteht so ein Abstand von un-

(i) siehe auch S. 173

gefähr drei Oktaven. Die Eliminierung des Pedals und der Tenorstimme im Laufe einer Fuge bedeutet folglich nicht nur eine Stimmenverminderung, sondern diese dynamische Wirkung wird durch die hohe Stimmlage der zwei oberen Stimmen gesteigert und schafft so ein Gefühl der Räumlichkeit. Alle Möglichkeiten der Kombination dieser Mittel bleiben offen, wovon wir kurz nur eine andeuten möchten. Betrachtet man beispielsweise die Fugen in a BWV 543, in C BWV 564, in g BWV 542, in G BWV 541 und in g BWV 535, so zeigen sie die gleiche Tendenz, erst das Pedal und später auch den Tenor schweigen zu lassen, so daß ungefähr in der Mitte des Werkes die zwei oberen Stimmen allein zu hören sind; zum Schluß der Fuge hin wird der Prozeß meistens in umgekehrter Weise wiederholt. Eine Art komponierter Raum-Dynamik wird so bei gleichbleibender Registrierung der Orgel erreicht. Die Orgelfugen Bachs bedürfen so im allgemeinen keines Manualwechsels (der ohnehin selten ohne gewaltsame Unterbrechung der melodischen Linien geschehen kann), um dynamisch "mannigfaltig" und abwechslungsreich zu sein. Diese gleichbleibende Registrierung ermöglicht nicht allein für die Fuge einen fließenden Ablauf, sondern entspricht auch der uns bekannten spätbarocken Orgelspielpraxis. Damit entfällt weiter die Frage nach dem Wie und Wo des Manualwechsels innerhalb der Fuge - ein Problem, das bisher noch nie einheitlich und überhaupt befriedigend gelöst werden konnte. Bei den Doppelfugen wird so z.B. die Frage, ob vor dem Manualwechsel (womit das zweite Thema plastisch "verdeutlicht" werden sollte) der Schlußakkord im Notenwert zu verkürzen oder länger auszuhalten ist, überflüssig. <sup>(i)</sup>

(i) siehe z.B. in diesem Zusammenhang die unterschiedlichen Auffassungen über Verlängerung oder Verkürzung des Schlußakkordes der c-Moll-Fuge BWV 546, T. 59, bei Hermann Keller (Die Orgelwerke Bachs, S. 116-117).

B. EINE ZUSAMMENFASSUNG VON GEWONNENEN KRITERIEN  
IN BEZUG AUF DIE VERSCHIEDENEN AUFFÜHRUNGSASPEKTE:

Die Interpretation und Wiedergabe im allgemeinen:

In den vorhergehenden Studien haben wir versucht, die Orgelwerke Bachs und ihre Wiedergabe aus verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten. Wir möchten nun im Hinblick auf die Aufführungspraxis versuchen, jene Anhaltspunkte, die sich im Verlaufe der Untersuchung ergeben haben, für die Wiedergabe der Orgelwerke Bachs in knapper Form zusammenzufassen und zu koordinieren.

Bei der Wiedergabe ist vor allem im Auge zu behalten, daß Bach sich im Verlaufe seines Orgelschaffens stets mehr und mehr von den hochbarocken Klangkontrasten entfernt und in zunehmendem Maße der spätbarocken Klangverschmelzung zugewandt hat. <sup>(i)</sup> Seine Orgelwerke aus der mittleren und späteren Schaffensperiode sind nicht im Sinne von Klangkontrasten zu interpretieren, sondern im Sinne einer Klangsynthese. <sup>(ii)</sup> Die Orgelwerke sind nicht als "absolute Musik" im späteren Sinne zu verstehen, sondern als Träger eines Affektgehaltes, der sich nach damaliger Vorstellung mit bestimmten Mitteln darstellen ließ <sup>(iii)</sup>. Im Gegensatz zu späteren Epochen stellt Bach in seinen Orgelwerken, innerhalb eines stilistisch-geschlossenen Satzes, nur einen einzigen Affekt dar. <sup>(iv)</sup> Sehr wichtig ist die Erkenntnis, daß die Werke sehr stark von Seiten der musikalischen Rhetorik beeinflusst worden sind, jedoch nicht, weil Bach rein theoretisch verschiedene Elemente der Rhetorik auf die Orgelmusik übertragen hätte, sondern vielmehr, weil Musik und Sprache bestimmte gemeinsame Elemente enthalten, bei deren Anwendung die "gleiche psychologische Wirkung" beim Hörer erzielt werden konnte. <sup>(v)</sup> Die "Erweckung der Leiden-

(i) vgl. S. 28-37, 217 ff.  
(ii) vgl. S. 37, 219-223  
(iii) vgl. S. 40, 49, 126-160  
(iv) vgl. S. 162-163  
(v) vgl. S. 69, 81-82, 74 ff., 127 ff.



schaften" wird sowohl von den Rhetoren als auch von den Musikern des Barock angestrebt, wozu sie sich ähnlicher Mittel, vor allem der Tropen und Figuren bedienen.<sup>(i)</sup>

Weiter ist zu beachten, daß unsere klassizistischen Formbegriffe nicht auf die Anordnung und den Aufbau der Gedanken innerhalb des einzelnen Satzes eines Bachschen Orgelwerkes zu übertragen sind, da Bach diese Elemente nicht als Bauelemente eines Formschemas handhabt, sondern nur als funktionelle Elemente des Gehaltes.<sup>(ii)</sup> Anstatt eines musikalischen Formdenkens herrscht das barocke Stilbewußtsein.<sup>(iii)</sup> Gehalt und Stil bilden die Hauptelemente des Bachschen Orgelwerkes, jedoch liegt die Vermutung nahe, daß Bach sich in zunehmendem Maße einer rhetorischen Anordnung der musikalischen Gedanken zuwendet.<sup>(iv)</sup> Auch hier darf man hervorheben, daß hier nicht so sehr von einer eigentlichen "Obertragung" der rhetorischen Form auf das Orgelwerk die Rede ist, sondern vielmehr von der Erkenntnis, daß die Anordnung der Gedanken innerhalb der rhetorischen "Form" einem allgemein-psychologischen Bedürfnis entsprach und daß diese Anordnung auch in der Musik dienstbar gemacht werden konnte.<sup>(v)</sup> Das Orgelwerk ist so wörtlich als eine "Klang-Rede" zu verstehen, die sogar (im Falle der "dorischen" Tokkata) dialogisch dargestellt werden konnte.<sup>(vi)</sup>

Bei der Wiedergabe sollte der Interpret versuchen den Affektgehalt zu erfassen.<sup>(vii)</sup> Da dieser Gehalt mit bestimmten barocken Mitteln realisiert worden ist, ist es möglich, den Affekt zu "erkennen".<sup>(viii)</sup> Der Interpret hat sich mit dem beabsichtigten Affekt zu identifizieren und die Wiedergabe in ihrer Gesamtheit aus ihm heraus zu gestalten.<sup>(ix)</sup>

(i) vgl. S. 126-128, 123  
(ii) vgl. S. 75, 94, 177, 193-194  
(iii) vgl. S. 193-194, 176-177  
(iv) vgl. S. 179, 219 ff.  
(v) vgl. S. 68-69  
(vi) vgl. S. 82-83  
(vii) vgl. S. 160, 7  
(viii) vgl. S. 163-164  
(ix) vgl. S. 164 ff.

1. Das geeignete Instrument, die Registrierung und der Manualwechsel:

Eine ausgeprägte "Bach-Orgel" gibt es nicht.<sup>(i)</sup> Man kann sich jedoch aus den verschiedenen Kommentaren, Orgelgutachten und dem Entwurf Bachs für die Orgel Divi Blasii zu Mühlhausen ein ungefähres Bild verschaffen von den allgemeinen Forderungen, die Bach an das Instrument gestellt hat. Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man sich für Bach eine große mehrmanualige und reichdisponierte Orgel vorstellt,<sup>(ii)</sup> nicht deshalb, weil seine Orgelwerke möglichst viel Wechsel im Manual innerhalb des Satzes verlangen, sondern weil damit ein Höchstmaß an Kombinationsmöglichkeiten für die allgemeine Klangfarbe des Satzes gegeben ist.<sup>(iii)</sup> So wie seine Orgelwerke der mittleren und späten Schaffensperiode immer mehr im Zeichen einer Klangsynthese stehen, so ist ebenfalls bei der Disposition seiner Orgel mit einer über die Schnitger-Orgel hinausgehende Tendenz zur Klangverschmelzung zu rechnen. Seine Disposition stellt einen Kompromiß zwischen Schnitgerschen und mitteldeutschen Orgelbautendenzen im Spätbarock dar.<sup>(iv)</sup> Von einer strengen Handhabung von farblich-kühn getrennten Instrumentalchören (dem Engchor, Weitchör und den Zungen), wie sie im hochbarocken Orgelbau im Norden anzutreffen ist, kann bei der Orgel Bachs nicht mehr die Rede sein: Nicht allein die Tatsache, daß zwischen Weitchor- und Engchorstimmen nicht mehr streng unterschieden wird, sondern auch das Auftreten der Streichregister und die Aufgliederung der Obertonregister in möglichst viele Einzelregister deuten unverkennbar auf die Schaffung einer Klangfarbenpalette hin, die sehr differenziert ist und sich für neuartige Klangverschmelzungen eignet.<sup>(v)</sup> Die Wahl und Mensurgestaltung der Solozungenregister deutet auf eine Bevorzugung der Grundtönigkeit und Kantabilität hin.<sup>(vi)</sup> Auf einen ausgeprägten Baßcharakter (Gravität) des Pedals wird größerer Wert gelegt;<sup>(vii)</sup> das Pedal sollte jedoch

(i) vgl. S. 223  
(ii) vgl. S. 11  
(iii) vgl. S. 246  
(iv) vgl. S. 246, 242  
(v) vgl. S. 242-243  
(vi) vgl. S. 246, 238 ff.  
(vii) vgl. S. 246, 238-239

selbständig<sup>(i)</sup> sein und die Möglichkeit zur Soloregistrierung enthalten.<sup>(ii)</sup> Jedes Klavier (Manual und Pedal) ist für eine Plenum-Registrierung eingerichtet, kann aber mit Hilfe der Koppeln mit den andern vereinigt werden.<sup>(iii)</sup> So dürfte man sich für Bach ein Instrument vorstellen, das zugleich Glanz und Obertonreichtum als auch Grundtönigkeit bieten kann, sich sowohl zum Kontrast als auch zur Klangverschmelzung eignet.<sup>(iv)</sup> Schleiflade und mechanische Traktur, die eine exakte Ansprache des Tones ermöglichen, sind weitere Kennzeichen der damaligen Orgeln.<sup>(v)</sup> Ein Tremulant ("Schwebung") ist notwendig.<sup>(vi)</sup>

Bei der Wahl eines geeigneten Instrumentes für die Klanggestaltung der Bachschen Orgelwerke gilt als primäre Forderung eine angemessene Tonordnung,<sup>(vii)</sup> wofür lediglich eine Mitteltönigkeit oder erweiterte Mitteltönigkeit als Temperierung, n i c h t eine "gleichschwebende" Temperatur in Frage kommt. Dafür gibt es folgende Gründe:

- a) Für die Ausführung seiner eigenen Orgelwerke standen Bach nur mitteltönige Instrumente zur Verfügung;<sup>(viii)</sup>
- b) Die Orgelwerke Bachs bleiben, was die Wahl der Tonarten betrifft, streng innerhalb der Grenzen der Mitteltönigkeit;<sup>(ix)</sup>
- c) Mitteltönig temperiert erfüllen Obertonregister (wie die Mixturen, aber insbesondere die Terzregister) innerhalb dieses begrenzten Tonartenkreises ihre obertonverstärkende Funktion in viel höherem Maße, als sie es "gleichschwebend" temperiert vermögen: Sie sind so viel eher in der Lage den Grundton zu umfärben als in der "gleichschwebenden" Temperatur, bei der diese Register ständig im Dissonanzverhältnis zu den natürlichen Obertönen des Grundtones stehen und deshalb als "scharf" empfunden werden;<sup>(x)</sup> das Plenum wirkt bei der mitteltönigen Temperatur deshalb nicht so aufdringlich und auf die Dauer ermüdend wie bei der "gleichschwebenden" Temperatur.

(i)	vgl. S. 246	(vi)	vgl. S. 237
(ii)	vgl. S. 238	(vii)	vgl. S. 168
(iii)	vgl. S. 238	(viii)	vgl. S. 129
(iv)	vgl. S. 238ff.	(ix)	vgl. S. 133-136
(v)	vgl. S. 228	(x)	vgl. S. 168-170

d) Nur so haben die verschiedenen Tonarten einen eigenen Charakter<sup>(i)</sup> (was in Bezug auf die geforderte "Mannfaltigkeit" innerhalb des Werkes und auf die Affektvorstellung von höchster Bedeutung ist)<sup>(ii)</sup>.

Was den Manualwechsel oder eine Umregistrierung betrifft, ist folgendes zu bemerken: Wenn bei den freien Orgelwerken innerhalb eines Satzes kein Wechsel im Takt, Tempo, Dynamik oder Stil vorliegt (was auf eine Veränderung des Affektes deuten würde), oder wenn der Satz nicht auf einem ausgeprägten Dialogprinzip aufgebaut ist, ist der Satz in gleichbleibender Registrierung ohne Manualwechsel durchzuführen. Monothematik oder Polythematik sind in dieser Hinsicht nicht ausschlaggebend. Die Gründe dafür sind folgende:

- a) Nach Auffassung der Bachzeit liegt in einem Satz, bei dem kein Stil-, Takt-, Tempowechsel o.dgl. auftritt, nur ein einziger Affekt vor, eine Registrierungsänderung ist darum nicht gefordert.<sup>(iii)</sup> Auch wenn innerhalb dieses - stilistisch geschlossenen Satzes mehrere Gedanken auftreten (Polythematik), handelt es sich stets nur um einen Affekt;<sup>(iv)</sup> der Satz ist so auch mit gleichbleibender Registrierung auszuführen. Das Bemühen um die Darstellung mehrerer Affekte innerhalb des gleichen Satzes tritt erst in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts auf.<sup>(v)</sup> Ein zweites oder sogar drittes Thema ist darum nicht, wie im Klassizismus oder in der Romantik, dynamisch gegenüber dem ersten Thema abzustufen.<sup>(vi)</sup>
- b) Versucht man einen Maßstab zu finden, nach dem innerhalb eines Satzes (bei dem ein derartiger Wechsel von Stil, Takt o.dgl. nicht vorliegt) Manualwechsel oder Registrierungsänderungen vorzunehmen, so erweist sich die Begründung für einen solchen Maßstab stets als hypothetisch: Die Verwendung oder Nichtbeteiligung des Pedals ist - wie Bach selbst gezeigt hat - kein Kriterium für einen Manualwechsel.<sup>(vii)</sup> Ebenso hypothetisch ist die Begründung für einen Manualwechsel, der sich am "musikalischen Formschema" des Satzes ausrichtet, denn die vermeintlichen "Formelemente" sind - obwohl sie im weiteren Sinne des Wortes als Elemente der Form gelten können -

(i)	vgl. S. 132-137	(iii)	vgl. S. 162	(v)	vgl. S. 162	(vii)	vgl. S. 93
(ii)	vgl. S. 132	(iv)	vgl. S. 162	(vi)	vgl. S. 162		

zur Zeit Bachs noch nicht als Elemente eines "Formschemas" angesehen, sondern als funktionelle Elemente des Gehaltes. Uns ist kein Fall einer "Umregistrierung" innerhalb eines solchen Satzes bei Bach bekannt, nur eine Registrierungs-ergänzung (beim d-Moll-Konzert nach Vivaldi, erster Satz), die sich jedoch als ein Notationskunstgriff erweist, den begrenzten Tonumfang der Weimarer Orgel zu erweitern. Bei den von Bach selbst angegebenen Manualwechselstellen handelt es sich um vereinzelte dialogische Momente oder um einen konsequent ausgearbeiteten Dialog nach einem rhetorisch-formalen Plan<sup>(i)</sup>

c) Die uns aus der spätbarocken Spielpraxis und über Bach überlieferten Berichte bestätigen eindeutig den Eindruck, daß ein solcher Satz, sei es eine Fuge oder ein Präludium, in gleichbleibender Registrierung ausgeführt worden ist.<sup>(ii)</sup> Aus Bachs Orgelbearbeitung der Fuge im d-Moll-Konzert Vivaldis wird es ebenso klar, daß diese Fuge ohne Registrierungsveränderung oder Manualwechsel zu spielen ist.<sup>(iii)</sup>

d) Eine Umregistrierung während des Spiels war - von wenigen Ausnahmen abgesehen - zur Zeit Bachs ausgeschlossen, da die Hände an den für eine derartige Umregistrierung in Betracht kommenden Stellen nicht frei sind, und der Orgelspieler des Barock einen sogenannten Hilfsregistranten weder kannte noch überhaupt benötigte.<sup>(iv)</sup> Das gleiche gilt natürlich für den Manualwechsel, insofern damit eine Umstellung des Pedals verlangt ist. Die Anordnung der Register war im Spätbarock in vielen Fällen derartig, daß auch, wenn eine Hand frei wurde, der Organist die Register nicht ohne aufzustehen oder sich auf der Orgelbank umzudrehen erreichen konnte.<sup>(v)</sup> Umregistrierungen sind darum im allgemeinen nur vor dem Anfang bzw. nach dem Ende eines Satz möglich gewesen. Bei dem einzigen von Bach überlieferten Fall einer "Umregistrierung" innerhalb eines Satzes (im d-Moll-Konzert nach Vivaldi) ist die Stelle dafür so ausgewählt, daß die Er-

(i) vgl. S. 94, 213, 92 (iv) vgl. S. 267-270  
 (ii) vgl. S. 269 ff. (v) vgl. S. 267  
 (iii) vgl. S. 214

gänzung in der Registrierung vom Spieler selbst leicht vorgenommen werden kann.<sup>(i)</sup> Bei den von Bach selbst angegebenen Manualwechselstellen bedarf das Pedal keiner Umstellung.<sup>(ii)</sup>

e) Eine Umregistrierung während des Spielens konnte - wenn es sich um die Koppeln handelt - unter Umständen nur mit erheblichem Schaden für das spätbarocke Instrument erkauft werden.<sup>(iii)</sup>

f) Die im Spätbarock besonders angestrebte Mannigfaltigkeit des Klanges im Vortrag, konnte in jener Zeit trotz statischer Dynamik der Orgel und gleichbleibender Registrierung erzielt werden. Der Grund dafür lag in der generell mitteltönigen Temperatur der Orgel. Diese Temperatur verlieh jeder Tonart einen eigenen Charakter, so daß jede im Verlaufe des Werkes auftretende Modulation plastisch hervorgehoben wurde.<sup>(iv)</sup> Durch diese tonartlichen Klangfarbennuancen wurde eine stetige Abwechslung geschaffen, die jedoch nie gewaltsam geschah, da der Übergang in der Modulation gegeben war. Versuchen wir dagegen auf einer "gleichschwebend" temperierten Orgel (bei der die tonartlichen Charaktere verschwinden) ebenfalls eine Abwechslung innerhalb des Satzes zu erreichen, so ist dies nur mit einer Umregistrierung oder einem Manualwechsel zu erreichen: Diese Hilfsmittel erweisen sich bei dem überwiegend undurchdringbaren Gewebe der Bachschen Satztechnik als sehr gezwungen, die Übergänge sind meist plötzlich, die melodische Linie wird zerrissen und der Spannungsverlauf gestört. Bei der "gleichschwebend" gestimmten Orgel ist bei gleichbleibender Registrierung nicht allein die Klangfarbe unbiegsam, sondern das Plenum wirkt auf die Dauer wegen des ständigen Dissonanzverhältnisses von natürlichen Obertönen (des Grundtons) und künstlichen Obertönen (Aliquoten) "scharf" und anstrengend auf das Ohr - was bei der mitteltönigen Orgel viel weniger der Fall ist.

(i) vgl. S. 213  
 (ii) vgl. S. 92  
 (iii) vgl. S. 268  
 (iv) vgl. S. 128-139

g) Mit einer einheitlichen Registrierung für den Einzelsatz - insofern der Satz nicht auf dialogischem Prinzip aufgebaut ist - wird die dynamische Wiedergabe der Orgelwerke viel stärker in Einklang gebracht mit der uns aus den Besetzungen der Vokal- und Instrumentalwerke bekannten Grundidee Bachs, einen Satz besetzungsmäßig unverändert durchzuführen. Veränderungen in der Dynamik sind in diese Werke hineinkomponiert, satztechnisch angebracht durch den Eintritt oder das Pausieren einer Stimme. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, daß Bach die Absicht verfolgt, in seinen Orchesterwerken, Kantaten, Violin- oder Flötensonaten innerhalb des Satzes eine Veränderung in der Besetzung anzubringen, um so die offensichtliche innere Satzform zu verdeutlichen; der zweite und dritte Gedanke im Satz werden nicht dynamisch-kontrastierend gegeneinander oder gegen das erste Thema abgestuft, da sie zusammen im Dienste des einen vorherrschenden Affektes stehen. Aus Bachs Besetzungen erhält man den Eindruck einer Musik, die in einem Fluß vom Anfang bis Ende des Satzes ohne gewaltsame Unterbrechungen, einheitlich und geschlossen und dennoch in jeder Hinsicht mannigfaltig gestaltet wird. Nicht die Themen innerhalb eines Satzes, sondern die Sätze werden gegeneinander dynamisch abgestuft durch Besetzungsveränderungen oder dynamische Vorzeichen - ein Vorbild, dessen Befolgung aus verschiedenen Gründen für die Orgelwerke ebenso zu fordern ist, und das sich auch spieltechnisch durchaus auf der Orgel realisieren läßt, da zwischen den Sätzen die Hände für eine Umregistrierung frei sind.

Wir können die Funktion des Manualwechsels bei der klanglichen Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke folgendermaßen umschreiben: Der Manualwechsel ist entweder als eine Art schneller Umregistrierung im Hinblick auf eine Veränderung des Affektes zu sehen - die so innerhalb des Satzes kaum in Frage kommt -, oder er dient dazu, innerhalb des Satzes einen Dialog oder dialogische Momente darzustellen. Seine Funktion im Spätbarock ist jedenfalls, primär gesehen, nicht, die "Form" eines Satzes zu verdeutlichen, obwohl es nicht ausgeschlossen ist, daß die kompositorischen Mittel zur Darstellung des Affektes oder der Dialogaufbau mit bestimmten "musikalischen Formelementen" übereinstimmen können.

Auch die Choralbearbeitungen sind - insofern sie nicht als eine Variationsreihe erscheinen - ohne Manualwechsel oder Umregistrierung auszuführen. Wenn eine dynamische Veränderung gefordert ist, ist dies von Bach selbst durch dynamische Zeichen oder Manualangaben deutlich gekennzeichnet.

Über die Art und Weise der Bachschen Registrierungspraxis ist uns wenig bekannt. Es ist uns nur überliefert worden, daß seine Registrierung für die damaligen Verhältnisse kühn und ungewöhnlich war, daß diese Registrierung jedoch dem Charakter des Werkes umso mehr entsprach.<sup>(i)</sup> Die überlieferten Anweisungen, daß im Spätbarock beispielsweise nicht mehr als ein Register in einer bestimmten Fußtonlage (z.B. 8') gebraucht worden ist, um eine Verdoppelung zu vermeiden<sup>(ii)</sup>, und daß nur Einzelstimmen (Grundstimmen) mit dem Tremulant verbunden wurden,<sup>(iii)</sup> besagen deshalb sehr wenig. Es lassen sich einfach keine festen Regeln über die Wahl der Register für dieses oder jenes Werk aufstellen - was jedoch nicht so zu verstehen ist, als wäre die Art der Registerzusammenstellung unwesentlich. Der Orgelspieler sollte versuchen, dem Affekt des Werkes durch eine sorgfältige Auswahl zu entsprechen.<sup>(iv)</sup> In dieser Beziehung sind für den dynamischen Wert der Registrierung engere Grenzen gesetzt, als für den Farbwert, da mit der Dynamik im Barock viel stärker bestimmte Affektvorstellungen verknüpft waren, als mit der Klangfarbe.<sup>(v)</sup> Bei der Registrierung bleibt im allgemeinen zu beachten, daß man Rücksicht nehmen soll auf die Breite und Kantabilität der Bachschen Stimmführung: Bei Soloregistern sind z.B. eher die spätbarocke Schallmey oder Hautbois als das früher mehr gebräuchliche kurzbecheriche Regal zu bevorzugen (siehe u.a. Bachs Dispositionsentwurf für die Orgel zu Mühlhausen).<sup>(vi)</sup> Streicherstimmen wie Viola die Gamba und Salicional sind von Bach gebraucht worden - sogar zusammen, aber in welcher Beziehung, ist uns nicht bekannt,<sup>(vii)</sup> das gleiche gilt für den Tremulant.<sup>(viii)</sup> Das Sesquialter - von Bach in einer Terz- und Quintregister aufgespaltet - stand bei ihm hoch angeschrieben.<sup>(ix)</sup>

(i) vgl. S. 271 (iv) vgl. S. 167 (vii) vgl. S. 239  
(ii) vgl. S. 271 (v) vgl. S. 167-168 (viii) vgl. S. 237, 271  
(iii) vgl. S. 271 (vi) vgl. S. 240 (ix) vgl. S. 236, 238

Der Begriff "Organo Pleno" deutet auf einen mehr oder minder vollbesetzten Prinzipalchor-Kern sowohl im Manual als im Pedal hin, der im Manual mit anderen Labialstimmen und im Pedal mit sowohl Labial- als auch Zungenstimmen ergänzt werden könnte.<sup>(i)</sup> Es gibt mehrere Anzeichen dafür, daß im Spätbarock und bei Bach die Zungenstimmen im allgemeinen nicht in dem Manual-Plenum verwendet worden sind, im Pedal dagegen häufig.<sup>(ii)</sup> Jedes Manual war zu Bachs Zeit fähig zur Plenum-Registrierung.<sup>(iii)</sup> Tritt die Bezeichnung "Organo Pleno" im Laufe eines Werkes auf, so ist dies nicht als ein Hinweis auf eine Umregistrierung zu verstehen, sondern darauf, daß beide Hände zusammen auf dem führenden Manual (meist auf dem Hauptwerk) zu spielen haben: Sie tritt deshalb immer dann im Satz auf, nachdem die Hände getrennt auf zwei Manualen gespielt haben.<sup>(iv)</sup>

## 2. Tempo und Rhythmus:

Ein angemessenes Tempo ist bei der Wiedergabe von höchster Bedeutung, denn es steht als "Bewegung" mit der "Gemüthsbewegung" (dem Affekt) in engster Beziehung.<sup>(v)</sup> Erst durch das Tempo erhält die rhythmische Einkleidung des Werkes als besonders Ausdrucksmittel des Affektes ihr besonderes Gepräge.<sup>(vi)</sup> Angaben wie Largo, Presto, o.dgl. in den Bachschen Orgelwerken sind darum nicht nur als Geschwindigkeitswerte aufzufassen, sondern in erster Linie als Andeutung des betreffenden Affektes. Ein falsches Tempo könnte den Affekt völlig verändern und bestimmten musikalisch-rhetorischen Figuren ihren Sinn nehmen.<sup>(vii)</sup> Auch wenn Tempo-Angaben fehlen, sind die Taktvorzeichnung und die rhythmische Struktur besonders zu beachten, da sie als Darstellungsmittel des Affektes auf das Tempo ebenfalls großen Einfluß ausüben.<sup>(viii)</sup> Diese Zusammenhänge von Takt, Rhythmus und Tempo wären im Spätbarock nicht schematisch festgelegt (in der Form absoluter Tempowerte), da das Feststellen des angemessenen

(i) vgl. S. 271-273 (iv) vgl. S. 273 (vii) vgl. S. 144, 167  
 (ii) vgl. S. 272, 237 (v) vgl. S. 144 (viii) vgl. S. 155-159  
 (iii) vgl. S. 238 (vi) vgl. S. 167

Tempos der besonderen Einfühlungsgabe des Interpreten überlassen blieb, und andere Faktoren, wie die Registrierung und die akustischen Verhältnisse, ebenfalls auf das Tempo eine Einwirkung hatten und haben.<sup>(i)</sup> Bei den Choralbearbeitungen dürfte der Text in vielen Fällen bei der Wahl des Tempos als Leitfaden dienen.

Bei der Frage nach strengem Takt oder freierer Spielweise ist zu betonen, daß innerhalb der spätbarocken Motorik Temposchwankungen, und zwar aus Gründen des Affektes, auftreten konnten.<sup>(ii)</sup> Starre mechanische Taktgebung durch ein ganzes Werk hindurch ist unangebracht, umso mehr, als die Orgelwerke als "Klangrede" sinnvoll, überzeugend und mannigfaltig vorzutragen sind - wie dies auch von Bachs Vortrag bezeugt ist.<sup>(iii)</sup> Der besondere Stil des Werkes ist hierbei zu beachten, da die polyphone Schreibweise eine verhältnismäßig strengere Taktgebung verlangt, als die rezitativ- oder tokkatenartige.<sup>(iv)</sup>

Bei der Frage der Angleichung, bzw. Nichtangleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen dürfte angenommen werden, daß die Nichtangleichung im Barock wohl ausgeübt worden ist, daß jedoch mit einer Angleichung in bestimmten Fällen gerechnet werden muß. Diese Frage ist von Fall zu Fall neu zu entscheiden.<sup>(v)</sup>

## 3. Die Artikulation

Das Legato gilt als die der Orgel allgemeine entsprechende Anschlagart.<sup>(vi)</sup> Dennoch gibt es mehrere Gründe für die Forderung einer differenzierten Artikulation in den Orgelwerken Bachs:

a) So sind die Orgelwerke z.Tl. sehr stark rhetorisch konzipiert; der musikalische Vortrag wird mit dem eines Redners gleichgesetzt, der deutlich und unter Hervorhebung wichtiger "Klangwörter" mittels des Akzentes "sprechen" sollte,<sup>(vii)</sup> auf der Orgel ist die Artikulation ein wichtiger Faktor für die Vortäuschung eines Akzentes.

(i) vgl. S. 274 ff. (iv) vgl. S. 277 (vii) vgl. S. 123, 125  
 (ii) vgl. S. 276-277 (v) vgl. S. 277-279  
 (iii) vgl. S. 196 (vi) vgl. S. 205



b) Bachs Orgelwerke stehen im Zeichen der spätbarocken idiomatischen Angleichung. Sie enthalten nicht allein eine Zahl Übertragungen aus Kantaten und Instrumentalkonzerten, sondern zeigen auch mehrfach streicherische oder gesangsmäßige Schreibweise. Diese Befruchtung der Orgeldiomatik durch fremde Idiome, läßt den Schluß zu, daß auch die Spieltechnik der Orgel dadurch sehr stark bereichert worden ist, so daß von einer konsequenten Handhabung des Legato nicht die Rede sein kann;<sup>(i)</sup>

c) Bach hat selbst mehrere Werke reichhaltig artikuliert, sogar bei Übertragungen die Artikulation übernommen.<sup>(ii)</sup>

Dabei bleibt jedoch zu bedenken, daß das Legato die grundsätzliche Anschlagsart der Orgel bleibt.<sup>(iii)</sup> Es ist immer bei der Wiedergabe zu fragen, in welchem Grade die Artikulation wohl gefordert ist. Ein Obermaß an Artikulation könnte unter Umständen den linearen Verlauf des Werkes stören, ebenso wie andererseits ein Artikulationsmangel eine Unklarheit der gedanklichen Zusammenhänge bewirken kann.<sup>(iv)</sup> Die Artikulation ist so von Fall zu Fall zu bestimmen. Ähnliche Gedanken sind überwiegend ähnlich zu artikulieren, aber strenge Gleichförmigkeit ist nicht unbedingt erforderlich, da ein Motiv im Verlaufe des Werkes einen neuen Ausdrucksgehalt bekommen kann.<sup>(v)</sup> Die Artikulation sollte stets intuitiv aus dem Gehalt des Werkes heraus gestaltet werden, wobei Faktoren wie das Tempo, die Registrierung (und auch die Akustik) entscheidend mitwirken.<sup>(vi)</sup>

#### 4. Verzierungen :

Verzierungen sind nicht als bloßer Schmuck zu betrachten, sondern als besonders wirksame Mittel zur Darstellung des Affektes.<sup>(vii)</sup> Ihre Ausführung ist darum zwar frei vorzustellen, aber - um abschließend Quantz<sup>748)</sup> zu zitieren - "Man nehme den, an jeder Stelle herrschenden Affekt zu seiner Richtschnur: so wird man weder zu viel noch zu wenig thun, und niemals eine Leidenschaft in die andere verwandeln."

(i) vgl. S. 197-210 (iv) vgl. S. 173 (vii) vgl. S. 145-146  
(ii) vgl. S. 206 (v) vgl. S. 171, 281  
(iii) vgl. S. 208 (vi) vgl. S. 208

#### Abkürzungen

Abt.	Abteilung
AfMf	Archiv für Musikforschung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Ausg.	Ausgabe
Bd.	Band
BG	Bach-Gesellschaft
BJb	Bach-Jahrbuch
BW	Brustwerk
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis (Schmieder)
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Fant.	Fantasie
Fu.	Fuge
HW	Hauptwerk
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
NBA	Neue Ausgabe sämtlicher Werke Johann Bachs
OB	Orgelbüchlein
OW	Oberwerk
Ped.	Pedal
Präl.	Präludium
RP	Rückpositiv
S.	Seite
Sp.	Spalte
T.	Takt
Tokk.	Tokkata

F u ß n o t e n

- 1) siehe u.a. Hans-Peter Schmitz: Die Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik, Berlin, S.1;  
Theodor W. Adorno: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt; in "Prismen", Frankfurt a.M. 1955, S. 162-179
- 2) siehe auch Hans Hoffmann: Aufführungspraxis; MGG I Sp. 783
- 3) s. auch Bernhard Paumgartner: J.S. Bach - Leben und Werk; Zürich 1950, Band I
- 4) Friedrich Blume: Die musikalische Form; Synt. Mus. S. 482
- 5) siehe Adorno a.a.O., S. 177
- 6) Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen; Berlin 1752, Hauptstück XIV § 5
- 7) siehe Johann Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon; Leipzig 1732, S. 535
- 8) Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister; Hamburg 1739, S. 173
- 9) Friedrich Wilhelm Marpurg: Anleitung zum Clavierspielen; Berlin 1765, S. 44
- 10) siehe Arnold Schering: J.S. Bachs Leipziger Kirchenmusik; Leipzig 1936, S. 96
- 11) Schering, a.a.O., S. 185-186
- 12) Adorno, a.a.O., S. 176
- 13) vergleiche hiergegen Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs; Leipzig 1948, S. 32
- 14) siehe Johann N. Forkel: J.S. Bach; Leipzig 1802, S. 20
- 15) Forkel, a.a.O., S. 21
- 16) Nekrolog; BJB 1920, S. 25
- 17) siehe Adorno, a.a.O., S. 174
- 18) Keller, a.a.O., S. 15
- 19) Friedrich Blume: J.S. Bach; MGG I Sp. 1027 oder Synt. Mus. 403

- 20) siehe Orgelgutachten in: Bach-Dokumente (ed. Neumann und Schulze), Leipzig 1963, Band I, S. 165
- 21) siehe Blume, a.a.O., MGG I Sp. 1025 oder Synt. Mus. S. 402
- 22) Keller, a.a.O., S. 15
- 23) Forkel, a.a.O., S. 23-24, 40
- 24) s. auch Hans Klotz: Bachs Orgeln und seine Orgelmusik; Mf III, 1950, S. 189-203
- 25) s. auch Friedrich W. Marpurg: Vorbericht zur "Abhandlung von der Fuge", Berlin 1754, Band II, S. XXVI
- 26) s. auch Alfred Dürr: Gedanken zu J.S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke; BJB 1956, S. 93 ff.
- 27) Francois Florand: J.S. Bach - Das Orgelwerk; Paris 1946, S. 66
- 28) Florand, a.a.O., S. 68
- 29) Florand, a.a.O., S. 68
- 30) Siehe auch die Bearbeitung seines Violinkonzertes in E-Dur BWV 1024 für Cembalo BWV 1054 (nach Erwin R. Jacobi: "... zur Transskriptionstechnik bei J.S. Bach; BJB 1962, S. 92 ff.)
- 31) siehe 2. Orgelkonzert, 1. Satz T. 28-30, 47; 3. Satz T. 59-75, 128-142; 5. Orgelkonzert T. 10, 21-32, 102-105
- 32) Orgelkonzert Nr. 2, T. 71-78 (1. Satz).
- 33) Orgelkonzert Nr. 2, 1. Satz T. 6-8, 40-42, 81-83.
- 34) Orgelkonzert Nr. 2, 1. Satz T. 51-55, 55-62; 2. Satz.
- 35) Florand, a.a.O., S. 112-113
- 36) Karl Straube: Rückblick und Bekenntnis; Bach-Gedenkschrift, Zürich 1950, S. 10
- 37) Adorno, a.a.O., S. 174
- 38) Hans-Peter Schmitz, a.a.O., S. 1
- 39) siehe in diesem Zusammenhang Scherings Bemerkungen in seiner Ausgabe von Quantz' "Versuch einer Anweisung", 2. Aufl. 1926, S. VII-VIII, und seine Anmerkung zu dem XVIII. Hauptstück § 81.
- 40) siehe Straube, a.a.O., S. 9-18

- 41) Blume: Die Musik des Barock;  
Synt. Mus. S. 76
- 42) Schering: J.S. Bachs Leipziger Kirchen-  
musik; Leipzig 1936, S.185-186
- 43) Schering, a.a.O., S. 186
- 44) C.H. Kitson: The evolution of harmony;  
New York 1914
- 45) Joh. N. Forkel: J.S. Bach, S. 17
- 46) Straube, a.a.O., S. 15
- 47) Schering, a.a.O., S. 186
- 48) s. auch Christhard Mahrenholz: Fünfzehn Jahre Orgelbewegung;  
(1938) Mus. et. Lit. S. 49-50
- 49) u.a. Alfred Einstein: Mozart (engl. Übersetzung von  
Arthur Mendel und Nathan Broder;  
London 1957), S. 103
- 50) siehe Friedrich Blume: J.S. Bach im Wandel der Geschich-  
te; Synt. Mus. S. 414
- 51) siehe u.a. Bernhard Stockmann: Über das Dissonanzverständnis  
Bachs; BJB 1960, S. 59
- 52) Friedrich Blume: J.S. Bach; MGG I Sp. 1025 oder  
Synt. Mus. S. 402
- 53) siehe Walther Blankenburg: J.S. Bach und die Aufklärung;  
Bach-Gedenkschrift 1950, S. 31
- 54) siehe Johann Adolph Scheibe: Kritischer Musikus; neue, ver-  
mehrte und verbesserte Auflage,  
Leipzig 1745, S. 62, 893-894
- s. auch Marpurg: Zuschrift an W.F. und C.P.E. Bach  
in der "Abhandlung von der Fuge"  
Band II; Berlin 1754
- 56) Forkel, a.a.O., S. 17
- 57) siehe Jakob Adlung: Musica mechanica Organoedi II,  
Berlin 1768, S. 116-117
- Forkel, a.a.O., S. 10
- Friedrich Ernst: Bach und das Pianoforte;  
BJB 1961, S. 61 ff.

- 58) siehe Johann Mattheson: Critica Musica II, Hamburg  
1722-1725, S. 335-342
- Jakob Adlung, a.a.O., II S. 115
- 59) Forkel, a.a.O., S. 11-14, 17
- 60) Joh. Ph. Kirnberger: Gedanken über die verschiedenen  
Lehrarten in der Komposition; Ber-  
lin 1782, S. 4
- 61) siehe Fr. Blume: Begriff und Grenzen des Barock  
in der Musik; Synt. Mus. S. 216
- 62) Fr. Blume: J.S. Bach; MGG I Sp. 1025 oder  
Synt. Mus. S. 402
- 63) Keller: Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948,  
S. 11
- 64) Blume: Begriff und Grenzen des Barock in  
der Musik; Synt. Mus. S. 211 ff.
- 65) Blume: Die Musik des Barock; Synt. Mus.  
S. 94-96
- 66) Blume, a.a.O., S. 96
- 67) Blume: Begriff und Grenzen ...; Synt.  
Mus. S. 216
- 68) Blume: Die Musik des Barock; Synt. Mus.  
S. 95
- 69) Blume, a.a.O., S. 98
- 70) Blume, a.a.O., S. 101
- 71) siehe auch Carl Dahlhaus: Bachs konzertante Fugen;  
BJB 1955, S. 45 ff.
- 72) siehe Walther Kolneder: Aufführungspraxis bei Vivaldi,  
Leipzig 1955, S. 22-38
- 73) Joh. N. Forkel: J.S. Bach; Leipzig 1802, S. 17
- 74) u.a.a Friedrich Ernst: Bach und das Pianoforte; BJB 1961,  
S. 67-68
- 75) siehe Bach-Dokumente des Bach-Archivs Leipzig, ausgegeben von  
Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze; Band I:  
Schriftstücke von der Hand Joh. Seb. Bachs, Leipzig 1963, S.153

- 76) Friedrich Blume: Die Musik des Barock in Deutschland; Synt Mus. S. 195. Siehe auch Bachs "Gründlicher Unterricht des General-Basses" 1738, Cap. 2 (bei Spitta: J.S. Bach, II S. 915-916)
- 77) Friedrich Blume, a.a.O., S. 195
- 78) Friedrich Blume, a.a.O., S. 196
- 79) W. Blankenburg: Bach und die Aufklärung, Bach-Gedenkschrift 1950, S. 31
- 80) Friedrich Blume: J.S. Bach; MGG I Sp. 1031 oder Synt. Mus. S. 407
- 81) Friedrich Blume: Umriss eines neuen Bach-Bildes; Synt. Mus. S. 407
- 82) s. auch Ph. Spitta: J.S. Bach; (Neudruck) Wiesbaden 1962, Band I, S. 478-480, II, S. 122-123
- 83) u.a. János Hammerschlag: Der weltliche Charakter in Bachs Orgelwerken; in "Bach-Probleme"; Leipzig 1950
- 84) Manfred Bukofzer: Music in the Baroque Era; New York 1947, S. 4
- 85) Friedrich Blume: Die Musik des Barock; Synt.Mus. S. 86
- 86) Friedrich Blume, a.a.O., S. 86 ff.
- 87) Friedrich Blume: J.S. Bach; MGG I Sp. 1030 oder Synt. Mus. S. 406
- siehe in diesem Zusammenhang  
Andreas Herbst: Musica Poetica, Nürnberg 1643, S. 111
- 88) Beide Hinweise verdanke ich Helmut Walcha.
- 89) Friedrich Blume, a.a.O., Sp. 1030 oder S. 406-407
- 90) Friedrich Blume, a.a.O., Sp. 1031 oder S. 407
- 91) u.a. Andreas Werckmeister: Paradoxal-Diskurse; Quedlinburg 1707, S. 92-95, 118-120
- 92) Friedrich Blume, a.a.O., Sp. 1031 oder S. 407
- 93) Friedrich Blume: Die Musik des Barock; Synt. Mus. S.87
- 94) siehe Arnold Schmitz: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs; Mainz 1950, S. 68-75
- Albert Schweitzer: J.S. Bach; (Neuaufgabe) Wiesbaden 1960, S. 425

- 95) Diesen Hinweis verdanke ich Helmut Walcha; siehe weiter in diesem Zusammenhang Andreas Herbst: Musica Poetica; Nürnberg 1643, S. 84
- 96) siehe A. Schmitz, a.a.O., S. 15
- 97) s. auch Albert Schweitzer: J.S. Bach; S. 437
- 98) s. auch Albert Schweitzer, a.a.O., S. 426
- 99) s. auch Schweitzer, a.a.O., S. 433
- 100) Friedrich Blume: Die Musik des Barock, S. 88
- 101) Blume, a.a.O., S. 88
- 102) siehe Bach-Dokumente I, S. 159
- 103) Arnold Schering: Das Symbol in der Musik; Leipzig 1941, S. 76
- 104) u.a. Helmut Walcha (mündliche Mitteilung).
- 105) Hermann Keller: Orgelwerke Bachs, S. 207
- 106) Ph. Spitta: J.S. Bach, II, S. 695
- 107) Friedrich Blume: J.S. Bach; MGG I Sp. 1028 oder Synt. Mus. S. 405
- 108) Friedrich Blume, a.a.O., Sp. 1029 oder S. 405
- 109) A. Schmitz, a.a.O., S. 34
- 110) "Hypotyposis" - rhet. "Belebung des Textes" oder "Abschilderung"; "Mimesis" = rhet. "das Nachspotten von zuvor Gesagtem"; (beide bei Burmeister: "Musica Poetica", Rostock 1606) s. auch Hans-Heinrich Unger: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert; Würzburg 1941, S. 81, 84
- 111) A. Schmitz, a.a.O., S. 32 ff.
- 112) Athanasius Kircher: "Musurgia Universalis"; Rom 1650, S. 145  
siehe auch A. Schmitz, a.a.O., S. 32 ff.
- 113) Johann G. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 148
- 114) A. Schmitz, a.a.O., S. 34
- 115) A. Schmitz, a.a.O., S. 34
- 116) siehe "Choralvorspiele alter Meister" (K. Straube), Leipzig 1929, Nr. 15
- 117) "Choralvorspiele alter Meister", Nr. 42

- 118) s. auch Anna Gertrud Huber: Takt, Rhythmus, Tempo in den Werken von J.S. Bach; Zürich 1958, S. 3-4
- 119) Hermann Keller, a.a.O., S. 153
- 120) Hans-Heinrich Unger: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert; Würzburg 1941, S. 21
- 121) Unger, a.a.O., S. 23
- 122) Unger, a.a.O., S. 24
- 123) Unger, a.a.O., S. 24, 25
- 124) Unger, a.a.O., S. 26
- 125) Unger, a.a.O., S. 28, 29
- 126) Unger, a.a.O., S. 29-31
- 127) Unger, a.a.O., S. 3
- 128) Unger, a.a.O., S. 3  
s. auch Joh. Christoph Gottsched: Grundriß zu einer vernünftmäßigen Redekunst; Hannover 1729, S. 2 § 4
- Ursula Stötzer: Deutsche Redekunst im 17. und 18. Jahrhundert; Halle (Saale) 1962, S. 28 ff.
- 129) nach Unger, a.a.O., S. 3  
Stötzer, a.a.O., S. 28 ff.
- 130) Hans-Heinrich Unger, a.a.O., S. 3-4  
s. auch Gottsched, a.a.O., S. 1-42
- 131) M. Chr. Weißenborn: Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie; 1713, S. 38  
s. auch Unger, a.a.O., S. 3-4
- 132) Unger, a.a.O., S. 5
- 133) Gottsched, a.a.O., S. 67-69
- 134) Unger, a.a.O., S. 6-10;  
Gottsched, a.a.O., S. 56
- 135) Unger, a.a.O., S. 6-10  
Gottsched, a.a.O., S. 56
- 136) Unger, a.a.O., S. 19

- 137) Unger, a.a.O., S. 16-20;  
siehe weiter W. Gurlitt: Musik und Rhetorik; "Helicon" Jg. V, Basel 1944, S. 70
- 138) Unger, a.a.O., S. 35-37  
Athanasius Kircher: Musurgia Universalis; Rom 1650, Band I, Liber V, Cap. XIX
- 139) siehe Joh. Mattheson: Der vollkommene Capellmeister; Hamburg 1739, S. 121-132  
siehe auch Unger, a.a.O., S. 38-44
- 140) Unger, a.a.O., S. 47;  
Joachim Burmeister: Musica Poetica; Rostock 1606, S. 72
- 141) Unger, a.a.O., S. 5
- 142) Joachim Burmeister: Musica Poetica, Cap. XV, S. 72
- 143) Unger, a.a.O., S. 48;  
Burmeister, a.a.O., S. 73;  
s. auch Andreas Herbst: Musica Poetica; Nürnberg 1643, S. 81-88
- 144) Joh. Mattheson, a.a.O., S. 235-236;  
s. auch Unger, a.a.O., S. 50-52
- 145) Unger, a.a.O., S. 54
- 146) Mattheson, a.a.O., S. 141 § 50
- 147) Mattheson, a.a.O., S. 145 § 73  
Unger, a.a.O., S. 55
- 148) Mattheson, a.a.O., S. 182 § 9
- 149) siehe Mattheson, a.a.O., S. 180-195;  
Unger, a.a.O., S. 55
- 150) Joh. Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon; Leipzig 1732, S. 223
- 151) Joh. N. Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik; Band I, Leipzig 1788, S. 49-53
- 152) Forkel, a.a.O., S. 51 § 100  
Unger, a.a.O., S. 59
- 153) Unger, a.a.O., S. 61
- 154) Joh. Christian Kittel: Der angehende practische Organist, zweite Abth., Erfurt 1801-1808, S. 81
- 155) A. Schmitz: Bildlichkeit ...., Mainz 1950, S. 37



- 156) Johann A. Scheibe: Kritischer Musikus; neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745, S.997
- 157) Joh. G. Walther; Musikalisches Lexikon, S. 223  
a. auch Walther, a.a.O., S. 431 Sp. 2 (Stichwort "Musica")
- 158) Forkel: J.S. Bach, S. 69
- 159) Forkel, a.a.O., S. 24, 25
- 160) Forkel, a.a.O., S. 40, 41
- 161) Forkel, a.a.O., S. 41
- 162) siehe Fr. Blume: J.S. Bach, MGG I Sp. 1028 oder Synt. Mus. S. 404
- 163) Johann A. Scheibe: Kritischer Musikus, S. 879-880
- 164) Arnold Schmitz, a.a.O., S. 10, 37  
siehe Johann A. Scheibe: Kritischer Musikus, S.686-699
- 165) s. auch A. Schmitz, a.a.O., S. 38
- 166) Unger, a.a.O., S. 46  
Joh. Mattheson: Der vollk. Capellm., S. 235-236 § 5, 6.
- 167) - mit Ausnahme von Hans Klotz: Ober die Orgelkunst der Gotik ... S. 275
- 168) Hans Klotz: Ober die Orgelkunst der Gotik ..., Kassel 1934, S. 275-276
- 169) Joh. G. Walther: a.a.O., S. 521
- 170) Forkel, J.S.Bach, S. 24
- 171) Forkel, a.a.O., S. 41-42
- 172) Hermann Keller: Orgelwerke Bachs, S. 90;  
Hans Klotz: Orgelkunst, S. 277
- 173) Unger, a.a.O., S. 63
- 174) Unger, a.a.O., S. 63
- 175) Unger, a.a.O., S. 63-67
- 176) Unger, a.a.O., S. 91-93
- 177) Joh. N. Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik; Band I, S. 55 § 109
- 178) Unger, a.a.O., S. 93  
s. auch Athanasius Kircher: Musurgia Universalis, Band I, Lib. V, Cap. XIX;  
Joachim Burmeister: Musica Poetica, S. 59 ff.

- 179) Forkel, a.a.O., Band I, S. 55 § 109
- 180) Arnold Schmitz: aa.O., S. 32-35
- 181) Fr. Blume: Die Musik des Barock; Synt. Mus. S. 88, 89
- 182) Unger, a.a.O., S. 96
- 183) Unger, a.a.O., S. 80;  
J. Burmeister: Musica poetica; Rostock 1606, S. 64;  
Heinz Brandes: Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert; Berlin 1935, S.18
- 184) Unger, a.a.O., S. 72-73, 81;  
Burmeister, a.a.O., S. 62
- 185) Unger, a.a.O., S. 85
- 186) Unger, a.a.O., S. 89
- 187) A. Schmitz, a.a.O., S. 33  
siehe u.a. Kircher: Musurgia Universalis; Rom 1650, Band II, S. 145
- 188) Unger, a.a.O., S. 94-96
- 189) siehe A. Schmitz, a.a.O., S. 72
- 190) Unger, a.a.O., S. 68;  
Burmeister, a.a.O., S. 60
- 191) Joh. G. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 34;  
s. auch Joh. A. Scheibe: Kritischer Musikus; Leipzig 1765, S. 689-690;  
Burmeister, a.a.O., S. 65;  
Brandes, a.a.O., S. 19-20;  
Athanasius Kircher: Musurgia universalis, Band I, Lib. V, Cap. XIX, S. 366
- 192) Unger, a.a.O., S. 68;  
Joh. A. Scheibe, a.a.O., S. 690
- 193) Joh. A. Scheibe: Kritischer Musikus, S. 693-694;  
Joh. G. Walther, a.a.O., S. 40;  
s. auch Unger, a.a.O., S. 69-70
- 194) Scheibe, a.a.O., S. 686-687;  
Joh. N. Forkel: Allgemeine Gesch. der Musik, Band I, S. 58 § 117;  
s. auch Unger, a.a.O., S. 74
- 195) Unger, a.a.O., S. 76  
s. auch Joh. Mattheson, a.a.O., S. 148, 174-175

- 196) Unger, a.a.O., S. 77  
 Joh. G. Walther, a.a.O., S. 233;  
 Joh. A. Scheibe: Critischer Musikus, S. 686;  
 vgl. weiter Andreas Herbst (Musica Poetica, S. 100) über die  
 Anwendung der Pause für die  
 "verba emphatica" und "einsylbi-  
 gen wörtlein".
- 197) Athanasius Kircher, Musurgia, a.a.O., S. 366  
 Joh. G. Walther, a.a.O., S. 172;  
 Joh. A. Scheibe, a.a.O., S. 697;  
 Joh. N. Forkel: Allg. Gesch. d. Musik, Band I, S. 58 § 116;  
 J. Burmeister: Musica Poetica, S. 63;  
 H. Brandes: Figurenlehre im 16. Jh., S. 17-18;  
 s. auch Unger, a.a.O., S. 77
- 198) Unger, a.a.O., S. 80;  
 s. auch Scheibe, a.a.O., S. 688-689
- 199) Unger, a.a.O., S. 80;  
 Scheibe, a.a.O., S. 695-696
- 200) Unger, a.a.O., S. 86;  
 Forkel, a.a.O., Band I, S. 57 § 113;  
 Scheibe, a.a.O., S. 691-692
- 201) Unger, a.a.O., S. 87;  
 Brandes, a.a.O., S. 18;  
 s. auch Burmeister, a.a.O., S. 64;  
 Joh. G. Walther, a.a.O., S. 463  
 Kircher, Musurgia universalis, Band I, Lib. V, Cap. XIX,  
 S. 366
- 202) Unger, a.a.O., S. 86;  
 Burmeister, a.a.O., S. 62;  
 Brandes, a.a.O., S. 15
- 203) Unger, a.a.O., S. 87
- 204) Unger, a.a.O., S. 88;  
 s. auch Scheibe, a.a.O., S. 694-695;  
 Forkel: Allg. Gesch., Band I, S. 57 § 114
- 205) Unger, a.a.O., S. 19
- 206) siehe Joh. G. Walther, a.a.O., S. 41;  
 Athanasius Kircher, a.a.O., S. 366  
 J. Burmeister, a.a.O., S. 62;  
 Andreas Herbst: Musica Poetica, S. 100;  
 s. auch Unger, a.a.O., S. 70-72;  
 Brandes, a.a.O., S. 16
- 207) Unger, a.a.O., S. 72
- 208) Unger, a.a.O., S. 72

- 209) Georg Muffat: Außerlesene mit Ernst und Lustgemengter  
 Instrumental-Music 1701 (Vorrede);  
 DTÖ XI. 2  
 Florilegium Secundum für Streichin-  
 strumente, 1698 (Vorrede); DTÖ II.2
- 210) Joh. G. Walther, a.a.O., S. 572 (Stichwort "Sospiro")
- 211) s. auch A. Schmitz, a.a.O., S. 28
- 212) Joh. Ph. Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes; Berlin  
 und Königsberg 1776, Band II, S. 86
- 213) Burmeister: Musica poetica, S. 65;  
 Unger, a.a.O., S. 73;  
 Brandes, a.a.O. S. 19
- 214) Scheibe, a.a.O., S. 687-688;  
 Forkel, a.a.O., Band I, S. 56-57 § 112;  
 Joh. G. Walther: Praecepta der musicalischen Composition  
 (ed. Benary), S. 134-155  
 s. auch Unger, a.a.O., S. 75-76
- 215) Joh. G. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 226  
 s. auch Unger, a.a.O., S. 76
- 216) Unger, a.a.O., S. 82;  
 s. auch Burmeister: Musica poetica, S. 58  
 Brandes, a.a.O., S. 10-11
- 217) s. auch Joh. G. Walther, a.a.O., S. 443-444;  
 Burmeister, a.a.O., S. 59;  
 Unger, a.a.O., S. 83;  
 Brandes, a.a.O., S. 12
- 218) Unger, a.a.O., S. 83-85;  
 Burmeister, a.a.O., S. 59-62  
 Kircher, a.a.O., S. 366
- 219) Burmeister, a.a.O., S. 61;  
 Unger, a.a.O., S. 87
- 220) Joh. N. Forkel: Joh. Seb. Bach; Leipzig 1802, S. 40-41
- 221) Johann J. Quantz: Versuch einer Anweisung die Flute  
 traversière zu spielen; Berlin 1752,  
 Hauptstück XI § 1
- 222) Unger, a.a.O., S. 112
- 223) Unger, a.a.O., S. 113
- 224) Joh. Mattheson: Der vollkommene Capellm., S. 103 § 29
- 225) Joh. Mattheson, a.a.O., S. 146 § 81
- 226) Johann J. Quantz, a.a.O., Hauptstück XI, S. 104 § 10

- 227) Quantz, a.a.O., S. 106 § 14
- 228) Joh. Mattheson, a.a.O., S. 174 § 1 ff.
- 229) Unger, a.a.O., S. 117
- 230) Quintilianus: Institutio oratoria;  
XI. Buch, Kap. 3 § 69 ff.
- 231) Unger, a.a.O., S. 118;  
Joh. Mattheson, a.a.O., S. 33-41;  
C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier  
zu spielen; Berlin, I. Band 1753, S.122
- 232) C. Ph. E. Bach, a.a.O., Teil I, S. 122 § 13
- 233) Quintilianus: Institutio oratoria;  
I. Buch Kap. X § 9 ff.
- 234) Unger, a.a.O., S. 118
- 235) Joh. Ph. Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes,  
Band II, S. 97-98  
s. auch Unger, a.a.O., S. 120
- 236) Unger, a.a.O., S. 99
- 237) Unger, a.a.O., S. 99-100
- 238) Unger, a.a.O., S. 100
- 239) Franz Wöhike: Lorenz Christoph Mizler; Würzburg-  
Aumühle 1940, S. 45;  
s. auch J. Mattheson: Der vollk. Capellm. S. 15 ff. § 51-89
- 240) Joh. Mattheson, a.a.O., S. 145 § 74 und S. 15 § 51  
s. auch Walter Serauky: Affektenlehre; MGG I, Sp. 113 ff.
- 241) siehe u.a. Joh. G. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 11;  
Athanasius Kircher: Musurgia universalis, Band I,  
Lib. VII, 3. Teil, S. 564 ff.  
Joh. Mattheson, a.a.O., S. 16-19 § 56-82
- 242) Unger, a.a.O., S. 100
- 243) Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik;  
Band I, Einleitung, S. 53 § 104
- 244) Im Hochbarock bringt u.a. Andreas Herbst (Musica Poetica  
1643, S. 101-110) eine ausführliche Darstellung von den  
"Eigenschaften" eines "jeden Modi". Siehe auch Kircher  
(Musurgia universalis, Bd. I, Lib. VII, Cap. VII, S.573 ff.)
- 245) Herbert Kellertat: Zur musikalischen Temperatur insbe-  
sondere bei J.S. Bach; Kassel, 1960

- 246) Hierauf aufmerksam gemacht zu haben, ist das Verdienst  
von Wilhelm Stauder.
- 247) Herbert Kellertat, a.a.O., S. 52-53;  
s. auch Kurt Blaukopf: Musiksoziologie. Eine Einführung  
in die Grundbegriffe mit besonderer  
Berücksichtigung der Soziologie  
der Tonsysteme; Köln und Berlin,  
S. 94
- 248) Joh. Mattheson: Critica, Musica, II, Hamburg 1725, S.234
- 249) Joh. G. Walther, a.a.O., S. 597-598;  
s. auch Kellertat, a.a.O., S. 18-20
- 250) Joh. Hermann Biermann: Organographia Hildesiensis  
Specialis; Hildesheim 1738, S. 14
- 251) Kellertat, a.a.O., S. 20-21
- 252) Kellertat, a.a.O., S. 21
- 253) siehe u.a. Jakob Adlung: Musica mechanica Organoedi;  
Berlin 1768, I S. 212
- 254) Kellertat, a.a.O., S. 22
- 255) Kellertat, a.a.O., S. 25
- 256) Kellertat, a.a.O., S. 27
- 257) Kellertat, a.a.O., S. 36, Anhang 1-5 und 18
- 258) Kellertat, a.a.O., S. 29
- 259) Kellertat, a.a.O., S. 36-37
- 260) Joh. Ph. Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes I, S. 11;  
s. auch Kellertat, a.a.O., S. 55
- 261) Joh. Ph. Kirnberger, a.a.O., S. 103
- 262) Kirnberger, a.a.O., I, S. 148
- 263) Kirnberger, a.a.O., II.3, S. 186;  
Kellertat, a.a.O., S. 55
- 264) Joh. Mattheson: Das Neu-Eröffnete Orchestre; S. 232
- 265) R. Wustmann: Tonartensymbolik zu Bachs Zeit;  
BjB 1911, S. 60 ff.
- 266) Joh. Mattheson, Neu-Eröffnete Orchestre, S. 240-241
- 267) Joh. Mattheson, a.a.O., S. 244-245

- 268) Mattheson, a.a.O., S. 242-243  
 269) Mattheson, a.a.O., S. 236-237  
 270) Mattheson, a.a.O., S. 249-250  
 271) Mattheson, a.a.O., S. 250  
 272) Mattheson, a.a.O., S. 250  
 273) Mattheson, a.a.O., S. 239-240  
 274) Mattheson, a.a.O., S. 248-249  
 275) Mattheson, a.a.O., S. 251  
 276) Mattheson, a.a.O., S. 243-244  
 277) Mattheson, a.a.O., S. 237-238  
 278) Mattheson, a.a.O., S. 250  
 279) Mattheson, a.a.O., S. 238-239  
 280) Mattheson, a.a.O., S. 249  
 281) Mattheson, a.a.O., S. 250-251  
 282) Joh. Ph. Kirnberger, a.a.O., I, S. 103-104  
 283) Kirnberger, a.a.O., S. 11;  
 Joh. Mattheson: Große General-Baß-Schule, Hamburg 1731,  
 S. 164-165  
 284) Joh. Mattheson, a.a.O., S. 112-114, 119-123  
 Kirnberger, a.a.O., II. 1, S. 70-71  
 285) Kirnberger, a.a.O., S. 70  
 286) Kirnberger, a.a.O., S. 70  
 287) Kirnberger, a.a.O., S. 72 ff.  
 288) Kirnberger, a.a.O., S. 72 ff.  
 289) vgl. damit Matthesons Aufstellung (Große General-Baß-  
 Schule, S. 111)  
 290) Joh. J. Quantz: Versuch einer Anweisung ...; Berlin 1752,  
 Hauptst. XI § 15  
 291) Franz Wöhlke: Lorenz Mizler; Aumühle 1940, S. 40  
 292) - so entstand u.a. die Farbenorgel des Paters Castel, die er  
 im Jahre 1725 in Paris vorführte; siehe Wöhlke, aa.O., S. 41

- 293) Franz Wöhlke, a.a.O., S. 41 ff.  
 294) Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, a.a.O., II, S. 102-104  
 295) Kirnberger, a.a.O., II, S. 102-104  
 296) Joh. J. Quantz, a.a.O., Hauptst. XI § 16  
 297) Joh. Mattheson: Große General-Baß-Schule, S. 68-69  
 298) s. auch Unger: Beziehungen ..., S. 100  
 299) Joh. J. Quantz, a.a.O., Hauptst. XI § 16  
 s. auch Andreas Werckmeister: Cribrum Musicum oder  
 Musicalisches Sieb ...;  
 Quedlinburg und Leipzig 1700,  
 S. 38  
 300) Kirnberger, a.a.O., II, S. 105 ff.  
 301) Kirnberger, a.a.O., II, S. 105 ff.  
 302) Unger, a.a.O., S. 100  
 303) Joh. J. Quantz, a.a.O., Hauptst. XI § 16  
 304) Joh. Mattheson: Der Vollkommene Capellmeister, S. 160-170  
 305) Mattheson, a.a.O., S. 164  
 306) Mattheson, a.a.O., S. 164 § 7  
 307) Joh. Ph. Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes II, S. 106  
 308) Kirnberger, a.a.O., S. 106  
 309) Unger, a.a.O., S. 109  
 310) Joh. J. Quantz, a.a.O., Hauptst. XI § 16  
 311) s. auch Unger, a.a.O., S. 109  
 312) Friedrich W. Marburg: Anleitung zum Clavierspielen;  
 Berlin 1765, S. 16  
 313) J.A. Scheibe: Critischer Musikus; Leipzig 1745, S. 848-  
 849;  
 s. auch C.H. Bitter: J.S. Bach; Berlin 1881, IV, S. 213  
 314) siehe Forkel: J.S. Bach, S. 15 über die Verzierungen  
 bei Bach.  
 315) Joh. G. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 257  
 316) Walther, a.a.O., S. 479

- 317) Walther, a.a.O., S. 515  
 318) Walther, a.a.O., S. 200  
 319) Walther, a.a.O., S. 571  
 320) Walther, a.a.O., S. 213  
 321) Walther, a.a.O., S. 134  
 322) Walther, a.a.O., S. 598  
 323) Walther, a.a.O., S. 27  
 324) Walther, a.a.O., S. 290  
 325) Walther, a.a.O., S. 361  
 326) Walther, a.a.O., S. 484  
 327) Walther, a.a.O., S. 9  
 318) Walther, a.a.O., S. 640  
 329) Walther, a.a.O., S. 9  
 330) Walther, a.a.O., S. 55  
 331) Walther, a.a.O., S. 55  
 332) Walther, a.a.O., S. 355  
 333) Walther, a.a.O., S. 574  
 334) Walther, a.a.O., S. 35  
 335) Walther, a.a.O., S. 640  
 336) Walther, a.a.O., S. 27  
 337) Walther, a.a.O., S. 639  
 338) Walther, a.a.O., S. 257  
 339) Walther, a.a.O., S. 496  
 340) Walther, a.a.O., S. 496

- 341) Fr. W. Marpurg: Anleitung zum Clavierspielen;  
 Berlin 1765, S. 16  
 342) Joh. Ph. Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes, II 1,  
 S. 113  
 343) Kirnberger, a.a.O., S. 134  
 344) Kirnberger, a.a.O., S. 134  
 345) Joh. Mattheson: Das Beschützte Orchestre, Hamburg 1717,  
 S. 396  
 346) Fritz Rotschild (The lost tradition in Music; London 1953,  
 S. 9) meint, daß C und C Allabreve keines-  
 wegs identisch seien.  
 347) Walther, a.a.O., S. 123  
 348) Kirnberger, a.a.O., S. 133  
 349) Kirnberger, a.a.O., S. 133  
 350) angegeben bei Spitta: J.S. Bach, II, S. 917  
 351) Kirnberger, a.a.O., S. 118  
 352) Kirnberger, a.a.O., S. 123  
 353) Kirnberger, a.a.O., S. 133  
 354) Kirnberger, a.a.O., S. 133  
 355) Kirnberger, a.a.O., S. 133  
 356) Kirnberger, a.a.O., S. 128  
 357) Kirnberger, a.a.O., S. 129  
 358) Walther, a.a.O., S. 464-465  
 359) Walther, a.a.O., S. 239  
 360) Walther, a.a.O., S. 610  
 361) Walther, a.a.O., S. 466  
 362) Joh. Mattheson: Der vollkommene Capellmeister; Hamburg 1739,  
 S. 218  
 363) Blume: J.S. Bach; MGG I. Sp. 1027 oder  
 Synt. Mus. S. 404  
 364) Blume, a.a.O., Sp. 1028 oder Synt. Mus., S. 404  
 365) s. auch Klotz; Orgelkunst der Gotik der Renaissance und  
 des Barock; Kassel 1934, S. 5



- 366) Heinz Wunderlich: Die Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg und ihre Bedeutung für die Orgelbewegung; Hamburg 1961, S. 23
- 367) Karl Straube: Alte Meister des Orgelspiels; Ed. Peters, Leipzig 1929  
s. auch Wunderlich, a.a.O., S. 25
- 368) vgl. Arnold Schering: Das Symbol in der Musik; Leipzig 1941
- 369) Arnold Schmitz, a.a.O., S. 16
- 370) A. Schmitz, a.a.O., S. 15
- 371) Quantz, a.a.O., Hauptstück XI § 16
- 372) Joh. Christoh Gottsched: Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunst ...; Hannover 1729, S. 130
- 373) Gottsched, a.a.O., S. 129-140
- 374) siehe Blume: "Form"; MGG IV, Sp. 523-543, Synt. Mus. S. 480-504
- 375) Mattheson: Das Beschützte Orchestre, Hamburg 1717, S. 396
- 376) Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, II, S. 171 § 3
- 377) Herbert Kellletat: Zur musikalischen Temperatur, S. 78
- 378) Kellletat, a.a.O., S. 74
- 379) Kellletat, a.a.O., S. 72
- 380) Kellletat, a.a.O., S. 74
- 381) Kellletat, a.a.O., S. 72
- 382) Frotscher: Geschichte des Orgelspiels; Berlin 1959, II, S. 1044; s. auch Kellletat, a.a.O., S. 73
- 383) Kellletat, a.a.O., S. 74
- 384) Kellletat, a.a.O., S. 74-75
- 385) Kellletat, a.a.O., S. 76
- 386) Kellletat, a.a.O., S. 76
- 387) Kellletat, a.a.O., S. 77
- 388) Kirnberger: Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition; Berlin 1782, S. 8

- 389) Hermann Keller: Die musikalische Artikulation, besonders bei J.S. Bach; Diss. Tübingen 1925  
s. auch Matthaei: Vom Orgelspiel; Leipzig 1949, S. 23
- 390) Hermann Keller, a.a.O., S. 74
- 391) Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, S. 174 § 10
- 392) Mattheson; a.a.O., S. 209 § 43
- 393) Mattheson: Große General-Baß-Schule, S. 408
- 394) Forkel: J.S. Bach, S. 17-18
- 395) Schering: J.S. Bachs Leipziger Kirchenmusik; Leipzig 1936, S. 187-188
- 396) Forkel, a.a.O., S. 17
- 397) Leopold Mozart: Gründliche Violinschule; dritte vermehrte Auflage, Augsburg 1787, S. 258 § 3
- 398) Manfred Bukofzer: Music in the Baroque Era; New York 1947, S. 351
- 399) Bukofzer, a.a.O., S. 352
- 400) Bukofzer, a.a.O., S. 352
- 401) Bukofzer, a.a.O., S. 353
- 402) Bukofzer, a.a.O., S. 353 "The nervous and erratic flow of early baroque music merely reflects its intensely affective nature".
- 403) s. auch Blume: Die Musik des Barock, S. 94, 102
- 404) siehe u.a. Joh. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 584-585
- 405) "multisectional structure" (Bukofzer, a.a.O., S. 354)
- 406) "multipartite structure" (Bukofzer, a.a.O., S. 354)
- 407) Bukofzer, a.a.O., S. 354
- 408) Bukofzer, a.a.O., S. 354
- 409) Unger, a.a.O., S. 49
- 410) Unger, a.a.O., S. 49
- 411) Unger, a.a.O., S. 47-48
- 412) Unger, a.a.O., S. 49-50

- 413) siehe Elisabeth Noack: "Dialog"; MGG III Sp. 391
- 414) Elisabeth Noack, a.a.O., Sp. 392-393
- 415) Noack, a.a.O., Sp. 394
- 416) Noack, a.a.O., Sp. 394
- 417) Noack, a.a.O., Sp. 398
- 418) Noack, a.a.O., Sp. 398
- 419) Michael Praetorius: Syntagma Musicum III; Wolfenbüttel 1619, S. 16
- 420) Frotscher: Geschichte des Orgelspiels, S.221-222
- 421) Frotscher, a.a.O., S. 237
- 422) Frotscher, a.a.O., S. 351
- 423) Frotscher, a.a.O., S. 681
- 424) Frotscher, a.a.O., S. 687
- 425) Frotscher, a.a.O., S. 693
- 426) Frotscher, a.a.O., S. 695
- 427) Frotscher, a.a.O., S. 698-700
- 428) Frotscher, a.a.O., S. 704
- 429) Frotscher, a.a.O., S. 705
- 430) Frotscher, a.a.O., S. 706-710
- 431) Frotscher, a.a.O., S. 813
- 432) Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs, S. 90
- 433) siehe u.a. "Ausgewählte Orgelwerke" von Pachelbel, von Karl Matthaehi herausgegeben (Bärenreiter 238), Band I Nr. 1
- 434) Erich Trunz: Weltbild und Dichtung im deutschen Barock; aus dem Sammelband "Aus der Welt des Barock"; Stuttgart 1957, S. 7
- 435) Trunz, a.a.O., S. 4
- 436) Trunz, a.a.O., S. 8
- 437) Trunz, a.a.O., S. 19
- 438) Trunz, a.a.O., S. 18
- 439) Trunz, a.a.O., S. 18

- 440) Walther Blankenburg: Die innere Einheit von Bachs Werk; Diss. Göttingen 1942, S. 171
- 441) bei Spitta: J.S. Bach, II, S. 915-916
- 442) Blankenburg, a.a.O., S. 171
- 443) Joh. Kuhnau: Der musikalische Quack-Salber (Benn-dorf-Ausgabe 1900); Dresden 1700, S. 188-189
- 444) s. Ursula Stötzer: Deutsche Redekunst im 17. und 18. Jahr-hundert; Halle 1962, S. 77
- 445) Kuhnau, a.a.O., S. 76
- 446) Hans Heinrich Eggebrecht: Barock als musikgeschichtliche Epoche; im Sammelband "Aus der Welt des Barock", Stuttgart 1957, S. 183
- 447) Blume: J.S. Bach; MGG Sp. 965 oder Synt.Mus. S. 365;  
vgl. in diesem Zusammenhang auch Joh. G. Walther: Praecepta der musicalischen Composition; Weimar 1708, 2. Abhandlung S. 44-45 § 24 (ed. Benary, S. 84)
- 448) Friedrich Wilhelm Marpurg: Anfangsgründe der rheoretischen Musik; Leipzig 1757, S. 1-2
- 449) Marpurg: Anleitung zur Singcomposition; Berlin 1758, S. 2
- 450) vgl. in dieser Beziehung u.a. die zahlreichen Schriftstücke von Bachs Hand, in Bach-Dokumente Band I.
- 451) - erschienen in "Helicon" Jg. V (1944), S. 67-86
- 452) Gurlitt, a.a.O., S. 68-69
- 453) s. Trunz: Weltbild und Dichtung, S. 30
- 454) Trunz, a.a.O., S. 31
- 455) Trunz, a.a.O., S. 22
- 456) s. Adelheid Beckmann: Motive und Formen der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts; Tübingen 1960, S. 130
- 457) Beckmann, a.a.O., S. 131
- 458) Beckmann, a.a.O., S. 20 ff.
- 459) Beckmann, a.a.O., S. 30
- 460) Beckmann, a.a.O., S. 89-90;  
s. auch Trunz, a.a.O., S. 32

- 461) Trunz, a.a.O., S. 32
- 462) Stötzer, S. 73, 75, 77, 90
- 463) Stötzer, a.a.O., S. 73, 75, 186-188, 77, 90, 190
- 464) Stötzer, a.a.O., S. 195-196, 191, 76-77
- 465) Stötzer, a.a.O., S. 195-197, 186, 188-190
- 466) Stötzer, a.a.O., S. 203, 184-185, 186-190
- 467) s. auch Arnold Schmitz: Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Joh. Gottfried Walthers; AfMw Jg. 9 (1952), S. 97
- 468) Joh. Adolph Scheibe: Critischer Musikus, S. 880; vgl. auch Fred Hamel: Joh. Seb. Bach. Geistige Welt; Göttingen 1951, S. 156-170
- 469) Martin Ruhnke: Telemann im Schatten von Bach?; Kassel 1962, S. 148
- 470) Scheibe, a.a.O., S. 62
- 471) siehe Hamel, a.a.O., S. 166
- 472) siehe Spitta: J.S. Bach, II, S. 64
- 473) siehe Mattheson: Das beschützte Orchestre; Hamburg 1717, S. 396
- 474) Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes, II, S. 106
- 475) Forkel: J.S. Bach, S. 17
- 476) Fr. Blume: Die Musik des Barock; Synt. Mus. S. 96
- 477) Blume, a.a.O., S. 96
- 478) Forkel: J.S. Bach, S. 46
- 479) siehe Paumgartner: J.S. Bach, Leben und Werk; Band I, Zürich 1950, S. 476
- 480) Paumgartner, a.a.O., S. 496
- 481) Forkel, a.a.O., S. 20
- 482) Forkel, a.a.O., S. 18
- 483) siehe u.a.a. Karl Matthaei: Vom Orgelspiel, S. 19
- 484) siehe Ernst L. Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, II. 1792, Sp. 455; s. auch Spitta: J.S. Bach, II, S. 132; Forsblom, a.a.O., S. 55

- 485) - diesen Hinweis, wie mehrere andere bezüglich der idiomatischen Angleichung, verdanke ich Helmut Walcha (mündliche Mitteilung)
- 486) Marburg: Abhandlung von der Fuge, II, Vorbericht XXV
- 487) Samuel Scheidts Tabulatura Nova für Orgel und Clavier; herausgegeben von Max Seiffert, in Neuauflage kritisch revidiert von Hans-Joachim Moser (DDT, 1. Band, Wiesbaden 1958). Siehe Teil II: Versus 3,4; I 3: 5,7,9; I 6: 8; I 7: 12; II 1
- 488) Scheidt, a.a.O., Ende des I. Teiles
- 489) siehe in diesem Zusammenhang auch Forsblom, a.a.O., S. 55
- 490) Joh. G. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 38
- 491) Walther, a.a.O., S. 38
- 492) Walther, a.a.O., S. 292
- 493) Walther, a.a.O., S. 181-182
- 494) Walther, a.a.O., S. 359; s. auch Marburg: Anleitung zum Clavierspielen, S. 28-29
- 495) Walther, a.a.O., S. 570
- 496) Walther, a.a.O., S. 94
- 497) Walther, a.a.O., S. 189
- 498) Walther, a.a.O., S. 212
- 499) Walther, a.a.O., S. 574
- 500) Walther, a.a.O., S. 575
- 501) Walther, a.a.O., S. 504
- 502) Walther, a.a.O., S. 204
- 503) Walther, a.a.O., S. 359
- 504) Walther, a.a.O., S. 51
- 505) Walther, a.a.O., S. 51
- 506) Walther, a.a.O., S. 112
- 507) Walther, a.a.O., S. 484
- 508) Walther, a.a.O., S. 51

- 509) siehe "Organum", vierte Reihe, Nr. 3" (Max-Seiffert-Ausgabe),  
Nr. 12
- 510) "Organum", a.a.O., Nr. 13
- 511) s. auch Matthaei: Vom Orgelspiel, S. 73-74
- 512) Walther, a.a.O., S. 521
- 513) vgl. hierzu die Ausgabe von Einstein (Edition Eulenburg  
N. 762)
- 514) Georg von Dadelsen: Beiträge zur Chronologie der Werke  
J.S. Bachs; Trossingen, 1958
- 515) von Dadelsen, a.a.O., S. 73
- 516) von Dadelsen, a.a.O., S. 79
- 517) von Dadelsen, a.a.O., S. 113
- 518) Dietrich Kilian: Studie über Bachs Fantasie und Fuge  
c-Moll (BWV 562); in "Hans Albrecht in  
Memoriam" (Gedenkschrift), S. 127-135  
- auch für mündliche Mitteilungen sei ihm an dieser Stelle  
herzlich gedankt.
- 519) Kilian, a.a.O., S. 135
- 520) siehe von Dadelsen, a.a.O., S. 110
- 521) siehe Mattheson: Große General-Baß-Schule (1731),  
S. 34-35
- 522) Hans Klotz: Orgelkunst ..., S. 148, 252
- 523) siehe Keller: Die Orgelwerke Bachs, S. 30-31;  
Klotz, a.a.O., S. 248-249
- 524) Karl Matthaei: J.S. Bachs Orgel; Bach-Gedenkschrift  
1950, S. 118
- 525) Matthaei, a.a.O., S. 118-119
- 526) Hans Klötz: Orgelkunst, S. 164
- 527) siehe Matthaei, a.a.O., S. 139;  
s. auch Gustav Fock, Heinz Wunderlich und Joachim Gerhard  
in der Festschrift aus Anlaß der Wiederweihe der Schnitger-  
Orgel in der Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg 1961
- 528) siehe Matthaei, a.a.O., S. 126-127
- 529) siehe Klotz, a.a.O., S. 169

- 530) Gustav Fock: Arp Schnitger; MGG, Stichwort "Schnit-  
ger" Sp. 1917
- 531) Fock, a.a.O., Sp. 1917
- 532) Fock, a.a.O., Sp. 1917
- 533) siehe Eduard Bruggaier: Studien zur Geschichte des Orgel-  
pedalspiels; Diss. Frankfurt am  
Main 1959, S. 100
- 534) Bruggaier, a.a.O., S. 246
- 535) Bruggaier, a.a.O., S. 246
- 536) siehe Klotz, a.a.O., S. 165-167
- 537) Klotz, a.a.O., S. 165
- 538) Forkel: J.S. Bach, S. 20
- 539) Forkel, a.a.O., S. 20
- 540) Gotthold Frotscher: Zur Problematik der Bach-Orgel;  
BJb. 1935, S. 113
- 541) Klotz, a.a.O., S. 167
- 542) Klotz, a.a.O., S. 167
- 543) Klotz, a.a.O., S. 168
- 544) Klotz, a.a.O., S. 168
- 545) Klotz, a.a.O., S. 170
- 546) siehe Adlung: Musica Mechanica Organoedi;  
Berlin 1768, I, S. 187
- 547) Adlung, a.a.O., S. 66
- 548) vgl. Klotz, a.a.O., S. 174
- 549) Adlung, a.a.O., I, S. 201
- 550) Adlung, a.a.O., I, S. 254
- 551) Adlung, a.a.O., S. 201
- 552) Adlung, a.a.O., S. 254
- 553) Adlung, a.a.O., S. 201
- 554) Klotz, a.a.O., S. 187
- 555) Klotz, a.a.O., S. 188
- 556) Klotz, a.a.O., S. 189-190

- 556) Klotz, a.a.O., S. 189-190  
 557) Klotz, a.a.O., S. 189-191  
 558) vgl. Joh. G. Walther: Musikalisches Lexikon, S.333  
 559) siehe Adlung, a.a.O., I, S. 281  
 560) siehe Matthaei, a.a.O., S. 123  
 561) siehe Hans Klotz: Bachs Orgeln und seine Orgelmusik; Mf 1950, S. 189-203  
 562) Bruggaier, a.a.O., S. 247  
 563) Adlung, a.a.O., S. 153-154 § 206  
 564) Adlung, a.a.O., S. 153 § 205  
 565) - das geht auch eindeutig aus Seiten 101-102 und 145 bei Adlung hervor.  
 566) siehe u.a. Hans Klotz: Orgelkunst, S. 229  
 567) Adlung, a.a.O., I, S. 224  
 568) Adlung, a.a.O., S. 218  
 569) Adlung, a.a.O., S. 214-215  
 570) Adlung, a.a.O., S. 201  
 571) Adlung, a.a.O., S. 261  
 572) siehe auch Frotscher: Zur Problematik der Bach-Orgel, S.116  
 573) siehe Bach-Dokumente Band I, von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Leipzig 1963), S. 152-153  
 574) siehe Matthaei, a.a.O., S. 129; Klotz, a.a.O., S. 232  
 575) Adlung, a.a.O., I, S. 92, 161  
 576) Adlung, a.a.O., S. 261  
 577) Matthaei, a.a.O., S. 131  
 578) Matthaei, a.a.O., S. 131  
 579) Klotz: Orgelkunst ....., S. 234-235; Frotscher, a.a.O., S. 117  
 580) siehe u.a. Matthaei, a.a.O., S. 132  
 581) Frotscher, a.a.O., S. 114

- 582) siehe Klotz, Orgelkunst, S. 174, 242  
 583) siehe Joh. Biermann: Organographia Hildesiensis specialis; Hildesheim 1738, S. 6  
 584) Biermann, a.a.O., S. 12  
 585) Biermann, a.a.O., S. 20-21  
 586) Adlung, a.a.O., S. 136-137  
 587) Adlung, a.a.O., S. 137  
 588) Adlung, a.a.O., S. 137  
 589) siehe Adlung, a.a.O., S. 104-105, 138  
 590) siehe auch Frotscher, a.a.O., S. 118  
 591) Adlung, a.a.O., S. 134  
 592) Adlung, a.a.O., S. 134  
 593) Klotz, a.a.O., S. 232  
 594) Adlung, a.a.O., S. 90  
 595) Adlung, a.a.O., S. 92  
 596) - gemeint ist die "musicalische Handleitung" von Fr. E. Niedt-Mattheson (1721)  
 597) siehe Joh. G. Walther: Musikalisches Lexikon, S. 267  
 598) Das Fagott 16' wird von Silbermann erst in der Petrikirche zu Freiberg (1733-1735) gebaut.  
 vgl. hierzu Ernst Flade: Der Orgelbauer Gottfried Silbermann; Leipzig, 1952, S. 127-129;  
 Ulrich Dähnert: Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteleuropa; Leipzig 1953, S. 205  
 599) Ulrich Dähnert: Die Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt; Wiesbaden 1962, S. 130  
 600) Klotz, a.a.O., S. 235  
 601) Frotscher, a.a.O., S. 114  
 602) s. auch Matthaei, a.a.O., S. 132  
 603) Adlung, a.a.O., S. 93  
 604) Adlung, a.a.O., S. 95, 96

- 605) Adlung, a.a.O., S. 96 (Fußnote)
- 606) Klotz, a.a.O., S. 293
- 607) Klotz, a.a.O., S. 293
- 608) Klotz, a.a.O., S. 294
- 609) siehe Bachs Gutachten über die Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle; in Bach-Dokumente Band I, a.a.O., S. 157
- 610) Adlung, a.a.O., II, S. 71-72
- 611) Klotz, a.a.O., S. 293-294
- 612) Klotz, a.a.O., S. 294-295
- 613) s. auch Klotz, a.a.O., S. 292-293
- 614) Adlung, a.a.O., I, S. 244-245
- 615) Matthaei, a.a.O., S. 133
- 616) Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs, S. 18
- 617) Keller, a.a.O., S. 18
- 618) Bach-Dokumente Band I, a.a.O., S. 157-159
- 619) Matthaei, a.a.O., S. 136-137;  
Adlung, a.a.O., S. 239-240;  
Bach-Dokumente, a.a.O., S. 160-161
- 620) siehe Bach-Dokumente Band I, a.a.O., S. 160-161
- 621) siehe Adlung, a.a.O., S. 104-105
- 622) Matthaei, a.a.O., S. 140
- 623) Matthaei, a.a.O., S. 140
- 624) - auch A.E.F. Dickinson (The Art of J.S. Bach; London 1950, S. 210) meint, daß Bach konsequente Klangkontraste auf der Orgel bevorzugte.
- 625) Matthaei, a.a.O., S. 141
- 626) siehe Arnold Schering: Musikgeschichte Leipzigs; zweiter Band, Leipzig 1926, S. 108
- 627) Schering, a.a.O., S. 111
- 628) Matthaei, a.a.O., S. 144
- 629) siehe Bach-Dokumente Band I, a.a.O., S. 167;  
Matthaei, a.a.O., S. 142-144

- 630) siehe Agricolas Bemerkung (Adlung, a.a.O., I, S. 83-84)
- 631) siehe Adlung, a.a.O., S. 157-158
- 632) Bach-Dokumente I, a.a.O., S. 166-167
- 633) Bach-Dokumente, a.a.O., S. 166-167
- 634) siehe Matthaei, a.a.O., S. 144
- 635) Friedrich Blume: J.S. Bach; MGG Sp. 996 oder Synt.Mus. S. 391
- 636) siehe Adlung, a.a.O., I, S. 212
- 637) siehe Einzelheiten bei Ernst Flade: Gottfried Silbermann a.a.O., S. 1-13
- 638) Christhard Mahrenholz: Grundsätze der Dispositionsgestaltung des Orgelbauers Gottfried Silbermann; Musicologica et Liturgica (Festgabe, 1960), S. 75
- 639) Mahrenholz, a.a.O., S. 75-87
- 640) Mahrenholz, a.a.O., S. 76-77
- 641) Mahrenholz, a.a.O., S. 78
- 642) Mahrenholz, a.a.O., S. 80
- 643) Mahrenholz, a.a.O., S. 78-80, 80-84
- 644) Mahrenholz, a.a.O., S. 77
- 645) Ulrich Dähnert: Die Orgeln Gottfried Silbermann, S. 82
- 646) siehe Bruggaier, a.a.O., S. 203
- 647) Mahrenholz, a.a.O., S. 77
- 648) Mahrenholz, a.a.O., S. 78
- 649) Mahrenholz, a.a.O., S. 78
- 650) Mahrenholz, a.a.O., S. 78
- 651) Mahrenholz, a.a.O., S. 84
- 652) Dähnert, a.a.O., S. 107
- 653) Dähnert, a.a.O., S. 108
- 654) Dähnert, a.a.O., S. 78-79
- 655) Klotz: Orgelkunst, S. 240
- 656) Klotz, a.a.O., S. 239, 242



- 657) Flade, a.a.O., S. 169-170
- 658) Dähnert, a.a.O., S. 81, 180 Anm. 1
- 659) Dähnert, a.a.O., S. 78
- 660) Dähnert, a.a.O., S. 81  
Flade, a.a.O., S. 170
- 661) Dähnert, a.a.O., S. 111
- 662) Dähnert, a.a.O., S. 110
- 663) Dähnert, a.a.O., S. 110-111
- 664) siehe Dähnert, a.a.O., S. 195-197
- 665) Flade, a.a.O., S. 133
- 666) Flade, a.a.O., S. 132;  
Dähnert, a.a.O., S. 206;  
Klotz, a.a.O., S. 242-243
- 667) siehe Matthaei, a.a.O., S. 146
- 668) Matthaei, a.a.O., S. 147
- 669) Matthaei, a.a.O., S. 147
- 670) siehe Bruggaier, a.a.O., S. 249
- 671) siehe Ulrich Dähnert: Die Orgel- und Instrumentenbauer  
Zacharias Hildebrandt, S. 81
- 672) Dähnert, a.a.O., S. 82
- 673) Dähnert, a.a.O., S. 191-196, 93-102;  
siehe auch Adlung, a.a.O., I, S. 263-264
- 674) - von der früheren Thaysner-Orgel konnte man "nichts brauchen als das Gehäuse" (Adlung, a.a.O., S. 263)
- 675) siehe Bach-Dokumente I, a.a.O., S. 170-174
- 676) Dähnert: Zacharias Hildebrandt, a.a.O., S. 191
- 677) Adlung, a.a.O., I, S. 264
- 678) Dähnert, a.a.O., S. 191
- 679) Adlung, a.a.O., S. 264
- 680) Dähnert, a.a.O., S. 95;  
Adlung, a.a.O., S. 264

- 681) Dähnert, a.a.O., S. 95
- 682) Beschreibung stammt von Altnikol und Kluge  
(bei Dähnert, a.a.O., S. 114)
- 683) Dähnert, a.a.O., S. 95
- 684) Adlung, a.a.O., S. 264
- 685) Adlung, a.a.O., S. 264
- 686) nach Altnikol (bei Dähnert, a.a.O., S. 115)
- 687) Dähnert, a.a.O., S. 115
- 688) angegeben bei Dähnert, a.a.O., S. 115
- 689) Dähnert, a.a.O., S. 115
- 690) Adlung, a.a.O., S. 119
- 691) siehe Dähnert, a.a.O., S. 100
- 692) Dähnert, a.a.O., S. 100-101
- 693) Dähnert, a.a.O., S. 97
- 694) Dähnert, a.a.O., S. 97
- 695) Dähnert, a.a.O., S. 97
- 696) Adlung, a.a.O., S. 195
- 697) Adlung, a.a.O., S. 195
- 698) Friedrich Blume: J.S. Bach; MGG Sp. 997 oder  
Synt. Mus. S. 391
- 699) siehe Werner David: Die Orgeln in der Potsdamer Garnison-  
Kirche; in "Die Orgel von St. Marien  
zu Berlin und andre berühmte Berliner  
Orgeln", (Mainz) 1949, S. 31-32
- 700) David, a.a.O., S. 31-32
- 701) David, a.a.O., S. 32-33
- 702) siehe Adlung, a.a.O., I, S. 97-98
- 703) siehe u.a. Mattheson: Große General-Baß-Schule; Hamburg  
1731, S. 17
- 704) Adlung, a.a.O., II, S. 20
- 705) Adlung, a.a.O., I, S. 261
- 706) Adlung, a.a.O., II, S. 20

- 707) Adlung, a.a.O., II, S. 21
- 708) Klotz: Orgelkunst ....., S. 102
- 709) Friedrich Carl Gottlob Hirsching: Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem 18. Jahrhundert gestorben sind; Leipzig 1794, S. 77-80
- 710) Jakob Adlung: Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit; Erfurt 1758, S. 506
- 711) Adlung: Musica Mechanica Organoedi I, S. 79
- 712) Adlung, a.a.O., II, S. 85 § 472
- 713) Adlung, a.a.O., I, S. 22
- 714) Adlung, a.a.O., I, S. 22
- 715) Mattheson: Große General-Baß-Schule, S. 36
- 716) Friedrich Wilhelm Marpurg: Abhandlung von der Fuge; Berlin 1753, I, S. 17
- 717) J.N. Forkel: J.S. Bach, S. 22;  
vgl. in diesem Zusammenhang auch  
Joh. A. Scheibe: Critischer Muskus, S. 427-428
- 718) Klotz: Orgelkunst ....., S. 102
- 719) Forkel, a.a.O., S. 20
- 720) Adlung, a.a.O., I, S. 168-170
- 721) Ulrich Dähnert: Gottfried Silbermann, S. 110-111
- 722) Joh. Mattheson: Das neu-eröffnete Orchestre; Hamburg 1713, S. 298-299
- 723) Adlung, a.a.O., I, S. 168
- 724) Mattheson, a.a.O., S. 257
- 725) Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, S. 467 § 76
- 726) siehe u.a. Robert Donington: Tempo and rhythm in Bach's organ music; London, 1960, S. 13-14

- 727) Fritz Rotschild: The lost tradition in music. Rhythm and Tempo in J.S. Bach's time; London, 1950
- 728) Forsblom, a.a.O., S. 44-54, 140-145
- 729) siehe Walter Gerstenberg: Die Zeitmasse und ihre Ordnungen in Bachs Musik (1951); Einbeck, S. 19 ff.  
s. auch Curt Sachs: Rhythm und Tempo. A study in music history; New York 1953, S. 32-34
- 730) siehe Rezension von Walther Emery in "Music and Letters" XXXIV, London 1953, Nr. 3 S. 251-264  
s. auch Donington, a.a.O., S. 22
- 731) Irmgard Hermann-Bengen: Tempobezeichnungen; Tutzing 1959, S. 26-28
- 732) Joh. Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, S. 171 § 6,7
- 733) Mattheson; a.a.O., S. 172 § 17, 18
- 734) Mattheson, a.a.O., S. 173 § 25
- 735) Mattheson, a.a.O., S. 173 § 26
- 736) Mattheson, a.a.O., S. 481-482 § 13
- 737) siehe auch Curt Sachs, a.a.O., S. 273
- 738) Sachs, a.a.O., S. 278
- 739) siehe u.a. Georg Muffat: Vorrede zu "Florilegium Secundum" für Streichinstrumente (DTÜ II.2)
- 740) Joh. N. Forkel: J.S. Bach, S. 17
- 741) Rotschild, a.a.O., S. 207
- 742) Eta Harich-Schneider: Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen; Mf Jg. XII (1959), S. 35-59
- 743) siehe u.a. Erwin R. Jacobi: Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen; Mf XIII (1960), S. 268-281  
Erwin R. Jacobi: Neues zur Frage ... BJB 1962
- 744) Hermann Keller: Die musikalische Artikulation insbesondere bei J.S. Bach; Stuttgart 1925



- Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung; BJB 1949-1950
- Bach und die Aufklärung; in Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich (ed. Karl Matthaei), S. 25-34
- Blaukopf, Kurt Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme; Köln und Berlin o.J.
- Blume, Friedrich J. S. Bach im Wandel der Geschichte; 1946, aufgenommen in "Syntagma Musicologicum" - Gesammelte Reden und Schriften, herausgegeben von Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 412-447, 897-898
- J. S. Bach; 1948, MGG I Sp. 962 ff. und "Syntagma Musicologicum" S. 363-412, 895-897
- Die Musik des Barock; 1949/50, Synt. Mus. S. 78-123, 889-890
- Dietrich Buxtehude; 1952, Synt. Mus. S. 302-319, 893-894
- Die Musik des Barock in Deutschland; 1953/54, Synt. Mus. S. 187-209, 891
- Form; 1954, MGG IV Sp. 523-543, Synt. Mus. S. 480-504, 899
- Neue Bach-Forschung; 1954, Synt. Mus. S. 448-466, 898
- Dietrich Buxtehude in Geschichte und Gegenwart; 1957, Synt. Mus. S. 351-363, 895
- Begriff und Grenzen des Barock in der Musik; 1960, Synt. Mus. S. 209-217, 891
- Umriss eines neuen Bach-Bildes; 1962, Synt. Mus. S. 466-497, 898-899
- Brandes, Heinz Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert; Diss. Berlin 1935

- Bruggaier, Eduard Studien zur Geschichte der Orgelpedalspiels in Deutschland zur Zeit Johann Sebastian Bachs; Diss. Frankfurt am Main 1959
- Bukofzer, Manfred F. Musik in the Baroque Era - from Monteverdi to Bach; New York 1947
- The Baroque in music history; in The Journal of Aesthetics and Art Criticism XIV No. 2, Baltimore 1955, S. 152-156
- Burmeister, Joachim Musica poetica; Rostock 1606 (Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Martin Ruhnke; Documenta musicologica, erste Reihe, X; Kassel und Basel 1955)
- Burney, Charles Tagebuch einer musikalischen Reise; übersetzt von Ebeling, Band III, Hamburg 1772
- Clutton, Cecil und Austin Niland The British Organ; London 1963
- Dadelsen von, Georg Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs; Trossingen 1958
- Originale Daten auf den Handschriften J.S. Bachs; in "Hans Albrecht in Memoriam" (Gedenkschrift), Kassel 1962, S. 116-120
- Dahlhaus, Carl Bachs Konzertante Fugen; BJB 1955, S. 45-72
- Dähnert, Ulrich Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland; Leipzig 1953
- Geschichte der Orgel in Mitteldeutschland seit 1500; in "Orgel", MGG Sp. 297-299
- Die Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann u. Johann Sebastian Bach; Leipzig, Wiesbaden 1962

- David, Werner Die Orgel in der Potsdamer Garnison-Kirche; in "Die Orgel von St. Marien zu Berlin und andere berühmte Berliner Orgeln" - herausgegeben anlässlich der Wiedereinweihung der Marienkirche im Jahre 1949, Mainz 1949, S. 31-34
- Johann Sebastian Bach's Orgeln; Berlin 1951
- Dickinson, Alan E.F. The Art of J.S. Bach; London 1950
- Bachs fugal Works; London 1956
- Dietrich, Fritz J.S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln; BJB 1929, S. 1 ff.
- Analogieformen in Bachs Toccaten und Präludien für die Orgel; BJB 1931, S. 5f
- Dolmetsch, Arnold The Interpretation of the Music of the 17th und 18th Century; London 1946
- Donington, Robert Tempo and rhythm in Bach's organ music; London 1960
- Draeger, Hans-Heinz und Karl Laux Bach-Probleme. Festschrift zur deutschen Bach-Feier Leipzig 1950; Leipzig 1950
- Dreger, Carl-Otto Die Vokalthematik J.S. Bachs; BJB 1934, S. 1-62
- Dürr, Alfred Gedanken zu J.S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke; BJB 1956, S. 93-104
- Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs; BJB 1957, S. 5-162
- Eggebrecht, Hans H. Barock als musikgeschichtliche Epoche; in: "Aus der Welt des Barock" (ed. Richard Alewyn) Stuttgart 1957
- Emery, Walter Notes on Bach's Organ Works. A Companion to the Revised Novello Edition; London, Book I 1952, IV-V 1957
- Bach's Ornaments; London 1953

- Ernst, Friedrich Bach und das Pianoforte; BJB 1961 S. 61 ff.
- Flade, Ernst Der Orgelbauer Gottfried Silbermann; 2. Auflage, Leipzig 1952
- Der Orgelbauer Gottfried Silbermann. Hist. Skizze; 2. Auflage, Leipzig 1953
- Florand, Francois J.S. Bach. Das Orgelwerk; Deutsche Übertragung nach dem französischen Original "Jean Sébastien Bach ... L' Oeuvre d' Orgue" Paris 1946, von Gotthold Frotscher und Kurt Lamerdin; Wien o.J.
- Fock, Gustav Der junge Bach in Lüneburg; Hamburg 1950
- Die Hauptepochen des norddeutschen Orgelbaus bis Schnitger; in "Orgelbewegung und Historismus", hrsg. von Walther Supper; Berlin 1958, S. 36-47
- Zur Geschichte der Schnitger-Orgel in St. Jacobi; in der Festschrift "Die Arp-Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi Hamburg" aus Anlaß der Wiedergabe am Sonntag 29. Januar 1961, Hamburg 1961
- Arp Schnitger; MGG Sp. 1913-1919
- Forkel, Johann Nicolaus Allgemeine Geschichte der Musik; Leipzig, Band I 1788, Band II 1801
- Allgemeine Literatur der Musik; Leipzig 1792
- J.S. Bach. Leben, Kunst und Kunstwerke; Leipzig 1802 (Faksimile-Druck Frankfurt am Main 1950)
- Forsblom, Enzio Studier över Stiltrohet och Subjektivitet i Interpretationen av J.S. Bachs Orgelkompositioner; Åbo Akademi, Åbo 1957 (deutsche Übersetzung in Vorbereitung)

- Friedrich, C.J. Style as the Principle of Historical Interpretation; in Journal of Aesthetics and Art Criticism XIV No. 2, Baltimore 1955
- Frotscher, Gotthold Zur Problematik der Bach-Orgel; BJB 1935, S. 107-121
- Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition; 2. Auflage, Berlin 1959
- Aufführungspraxis alter Musik; Locarno 1963
- Gerber, Ernst Ludwig Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler; Leipzig, Teil I 1790, Teil II 1792
- Gerstenberg, Walter Zur Erkenntnis der Bachschen Musik; (akademische Festrede an der freien Universität Berlin) Berlin 1950
- Die Zeitmasse und ihre Ordnungen in Bachs Musik; Einbeck 1951
- Gottsched, Joh.Christoph Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunst ...; Hannover 1729
- Grace, Harvey The Organ Works of Bach; London 1922
- Gurlitt, Wilibald Musik und Rhetorik. - Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit -; in Helicon Revue internationale ... de la litterature V Fasc. 1-3, Basel 1944, S. 67-86 ff.
- Hamel, Fred J.S. Bach. Geistige Welt; Göttingen 1951
- Hammerschlag, János Der weltliche Charakter in Bachs Orgelwerken; in: Bach-Probleme (Festschrift zur deutschen Bach-Feier Leipzig 1950, herausgegeben von H.-H. Draeger und K. Laux), Leipzig 1950, S. 17-37
- Harich-Schneider, Eta Hätte Bach ...; in: Bach-Probleme (Festschrift zur deutschen Bach-Feier Leipzig 1950, ed. Draeger und Laux), Leipzig 1950, S. 67-69

- Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen; Musikforschung XII (1959), S. 35-39
- Hawkins, John A general history of the science and practice of music; Volume V, London 1776
- Hedar, Josef Dietrich Buxtehudes Orgelwerk; Frankfurt am Main 1951
- Heinichen, Johann David Der Generalbaß in der Composition; Dresden 1728
- Heinrich, Johannes Geschichte der Orgel seit 1500 in Norddeutschland; "Orgel", MGG X Sp. 293-297
- Herbst, Johann Andreas Musica Poëtica, Sive Compendium Melopoëticum. Das ist: Eine kurze Anleitung / wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang / nach gewissen Praeceptis und Regulis componiren und machen soll, Nürnberg 1643
- Hermann-Bengen, Irmgard Tempobezeichnungen. Ursprung - Wandel im 17. und 18. Jahrhundert; Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Band I, Tutzing 1959
- Hirsching, Friedrich C.G. Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem 18. Jahrhundert gestorben sind; Band I, Leipzig 1794, S. 77-80
- Hoffmann, Hans Aufführungspraxis; MGG I, Sp. 783-810
- Hoppe, Alfred Vom Orgelklang und Orgelspiel; Musik und Kirche Jg. 22, 1952, Heft 1, S. 27 ff.
- Huber, Anna G. Takt, Rhythmus, Tempo in den Werken von J.S. Bach; Zürich 1958
- Johann Sebastian Bach, seine Schüler und Interpreten. Querschnitt durch die Geschichte der Bach-Interpretation; Zürich 1958
- Hull, Eaglefield Bachs Organ Works; London 1929



- Jacobi, Erwin R. Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen"; Musikforschung XIII 1960, S.268-281
- Neues zur Frage "Punktierte Rhythmen gegen Triolen" und zur Transskriptionstechnik bei J.S. Bach; BJB 1962
- Janowka, Th. B. Clavis ad Thesaurum magna artis musicae; Alt-Prag 1701
- Kast, Paul Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek; Trossingen 1958
- Kaufmann, Walter Der Orgelprospekt in stilgeschichtliche Entwicklung; 2. Auflage, Mainz 1939
- Keller, Hermann Die musikalische Artikulation, besonders bei J.S. Bach; Diss. Tübingen 1925 (im Buchhandel: Stuttgart 1925)
- Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe; Leipzig 1948
- Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs; BJB 1954, S. 50 ff.
- Kelletat, Herbert Zur musikalischen Temperatur insbesondere bei J.S. Bach; Kassel 1960
- Kilian, Dietrich Studie über Bachs Fantasie und Fuge c-Moll (BWV 562); in "Hans Albrecht in Memoriam" (Gedenkschrift), Kassel 1962, S. 127-135
- Kärcher, Athanasius Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni ...; I und II Rom 1650
- Kirnberger, Johann Ph. Construction der gleichschwebenden Temperatur; Berlin 1764
- Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie; Berlin und Königsberg 1773
- Die Kunst des reinen Satzes; 2 Bände, Berlin und Königsberg 1774-1779

- Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition; Berlin 1781
- Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition; Berlin 1782
- Kittel, Johann C. Der angehender practische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen; Abtheilung 1-3, Erfurt 1801-1808
- Klotz, Hans Ober die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock; Kassel 1934
- Bachs Orgeln und seine Orgelmusik; in Mf III 1950, S. 189 ff.
- Das Buch von der Orgel; 5. Auflage, Kassel 1955
- Orgelspiel; MGG X Sp. 385 ff.
- Kritischer Bericht zu Band 2 und 3 der neuen Ausgabe sämtlicher Werke Johann Seb. Bachs, Serie IV; Kassel 1957 und 1962
- Koch, Heinrich Christoph Versuch einer Anleitung zur Composition; II. Teil Leipzig 1787
- Kolneder, Walter Aufführungspraxis bei Vivaldi; Leipzig 1955
- Die Solokonzertform bei Vivaldi; Baden-Baden 1961
- Kuhnau, Johann Der Musikalische Quack-Salber; Dresden 1700 (herausgegeben von Kurt Benndorf; Berlin 1900)
- Kurth, Ernst Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie; Berlin 1922
- Musikpsychologie; Bern 1947
- Lausberg, Heinrich Elemente der literarischen Rhetorik; München 1949
- Lexton, E. Organ Music before 1700, with special reference to the genealogy of Bach as a composer for the organ; The Organ XV, XVI, London 1936

- Loerke, S. Oskar Johann Sebastian Bach. Zwei Aufsätze; Berlin 1950
- Luther, Wilhelm Martin Johann Sebastian Bach. Documenta; herausgegeben durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek zum Bachfest 1950 in Göttingen, Kassel und Basel 1950
- Mahrenholz, Christhard Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau; Kassel 1930
- Fünfzehn Jahre Orgelbewegung; 1938, (in "Musicologica et Liturgica", Festgabe, hrsg. K.F.Müller, Kassel, Basel, London; New York 1960), S. 46-65
- Joh. Seb. Bach und der Gottesdienst seiner Zeit; 1950, Mus. et Lit. S. 205-220
- Grundsätze der Dispositionsgestaltung der Orgelbauers Gottfried Silbermann; 1959, Mus. et Lit. S. 75-87
- Majer, Joseph F.B.C. Museum Musicum ... Theoretico Practicum ...; 1732 (Documenta Musicologica, erste Reihe VIII, herausgegeben von Heinz Becker Kassel und Basel 1954)
- Marpurg, Friedrich W. Abhandlung von der Fuge; Berlin, Band I 1753, II 1754
- Anfangsgründe der theoretischen Musik; Leipzig 1757
- Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik; Berlin, Band I 1755, Band II 1756, Band III 1757, Band IV 1758
- Anleitung zur Singcomposition; Berlin 1758
- Anleitung zum Clavierspielen; Berlin 1765
- Versuch über die musikalische Temperatur ..; Breslau 1776

- Matthaei, Karl Vom Orgelspiel; zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Leipzig 1949
- (ed.) Bach-Gedenkschrift; Zürich 1950
- Johann Sebastian Bachs Orgel; Bach-Gedenkschrift, Zürich 1950, S. 118 ff.
- Mattheson, Johann Orchestre, erste Eröffnung; Hamburg 1713
- Das beschützte Orchestre, oder desselben zweyte Eröffnung;
- Critica Musica; Hamburg 1722-1725
- Der musicalische Patriot; Hamburg 1728
- Große General-Baß-Schule; Hamburg 1731
- Kleine General-Baß-Schule; Hamburg 1735
- Der vollkommene Capellmeister; Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann, Kassel und Basel 1954)
- Grundlagen einer Ehrenpforte; Hamburg 1740
- Mersenne, Marin Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la Musique; Paris 1636 (Faksimile-Druck, herausgegeben vom Centre national de la Recherche Scientifique, Paris 1963, Band I-III)
- Mizler, Lorenz Neu eröffnete Musikalische Bibliothek, Band 1-4; Leipzig 1739-1754
- Mozart, Leopold Versuch einer gründlichen Violin-schule; Augsburg 1756 (Faksimile-Nachdruck Wien 1922 und 1956)
- Muffat, Georg Vorwort zu "Florilegium Secundum" für Streichinstrumente; 1698 (DTÜ II. 2, ed. Rietsch, Wien 1895)

- Vorwort zu "Außerlesene mit Ernst und Lustgemengter Instrumental-Music"; 1701 (DTÖ XI.2, ed. Luntz, Wien 1904)
- An Essay on thoroughbass (ed. Hellmut Federhofer: Musicological Studies and Documents; American Institute of Musicology 1961)
- Neumann, Werner Bach. Eine Bildbiographie; München 1960
- (ed. zusammen mit Hans-Joachim Schulze) Schriftstücke von der Hand J.S. Bachs; Bach-Dokumente Band I, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 1963
- Noack, Elisabeth Dialog; MGG III Sp. 391-403
- Paumgartner, Bernhard J.S. Bach. Leben und Werk; Band I, Zürich 1950
- Pirro, André Bach. Sein Leben und seine Werke; deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke, Berlin 1906
- Praetorius, Michael Syntagma Musicum; Band I Wittenberg 1614/15, Band II und III Wolfenbüttel 1619 (Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Documenta Musicologica erste Reihe XXXI, Kassel 1959)
- Preus, Georg Grundlegung von der Struktur ... einer ... Orgel; Hamburg 1729
- Quantz, Johann J. Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen; Berlin 1752
- M. Fabius Quintilianus Institutio Oratoria (ed. Rademacher, Leipzig 1959)
- Riedel, Friedrich W. Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhundert; in "Orgelmusik", MGG X Sp. 346-364
- Rotschild, Fritz The Lost Tradition in music. Rhythm and Tempo in J.S. Bach's time; London 1953
- Ruhnke, Martin Telemann im Schatten von Bach?; in "Hans Albrecht in Memoriam" (Gedenkschrift), Kassel 1962, S. 143-152

- Rupp, Emile Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst; Einsiedeln 1929
- Sachs, Curt Rhythm and Tempo. A Study in Music History; New York 1953
- Scheibe, Johann A. Kritischer Musikus; Neue, verm. u. verb. Aufl., Leipzig 1745
- Schering, Arnöld Musikgeschichte Leipzigs. Zweiter Band: von 1650 bis 1723; Leipzig 1926
- Aufführungspraxis alter Musik; Leipzig 1931
- Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik; Leipzig 1936
- Das Symbol in der Musik; Leipzig 1941
- Schmieder, Wolfgang Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach; Leipzig 1950
- Schmitz, Arnold Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs; Mainz 1950
- Die Figurenlehre in den theoretischen Werke Johann Gottfried Walthers; AfMw, Jg. 9, 1952, S. 79-100
- Schmitz, Hans-Peter Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik. Kritischer Versuch über die spätbarocke Spielpraxis; Berlin o.J.
- Schneider, Max Das sogenannte "Orgelkonzert d-Moll von Wilhelm Friedemann Bach"; BJB 1911, S. 23-36
- Schrade, Leo Bach. The Conflict between the sacred and the secular; New York 1954
- Schrammek, Winfried Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach; BJB 1954, S. 7 ff.
- Schweitzer, Albert J.S. Bach; Leipzig 1908, Neuaufgabe, Wiesbaden 1960
- Serauky, Walter Affektenlehre; MGG I, Sp. 113-121

- Smend, F. Bachs Kanonwerk "Vom Himmel hoch"; BJB 1933
- Smets, P. (ed.) Orgeldispositionen (Dresdener Handschrift); Neudruck, Kassel 1931
- Speer, Klaus Die Artikulation in den Orgelwerken J.S. Bachs; BJB 1954, S. 66-74
- Spieß, Meinrad Tractatus musicus compositorio-practicus; Augsburg 1745
- Spitta, Philipp J.S. Bach; 5., unveränderte Auflage, Wiesbaden 1962
- Steglich, Rudolph Wege zu Bach; Regensburg 1950
- Kleiner Beitrag zur Bach-Interpretation; Musikforschung, 1954, S. 459 ff.
- Tanzrhythmen in der Musik Johann Sebastian Bachs; Wolfenbüttel, Zürich 1962
- Stockmann, Bernhard Über das Dissonanzverständnis Bachs; BJB 1960, S. 43 ff.
- Stohrius, J.M. und Joh. Schiecke Organum musicum ...; Leipzig 1693
- Stötzer, Ursula Deutsche Redekunst im 17. und 18. Jahrhundert; Halle 1962
- Straube, Karl Rückblick und Bekenntnis; Bach-Gedenkschrift (ed. Matthæi) Zürich 1950, S. 9 ff.
- Taylor, S. The Choral Preludes of J.S. Bach; London 1942
- Terry, Charles Sanford Johann Sebastian Bach. Eine Lebensgeschichte; London 1928 (deutsche Übertragung von Alice Klengel; Leipzig)
- The Music of Bach. An Introduction; London 1933
- Trunz, Erich Weltbild und Dichtung im deutschen Barock (im Sammelband: Aus der Welt des Barock, ed. Richard Alewyn); Stuttgart 1957

- Unger, Hans-Heinrich Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert; Würzburg 1941
- Vetter, Walther Bachs Universalität; in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23. bis 26. Juli 1950 (ed. Vetter und Meyer) Leipzig 1950, S. 131-157
- (ed. zusammen mit Hermann Meyer)
- Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23. bis 26. Juli 1950; Leipzig 1950
- Vogt, Mauritius Conclave Thesauri magnae artis musicae ...; Prag 1719
- Walther, Johann G. Praecepta der musicalischen Composition; Weimar 1708 (Neudruck, herausgegeben von Peter Benary, Leipzig, 1955)
- Musikalisches Lexikon; Leipzig 1732 (Faksimile-Nachdruck von Richard Schaal in Documenta Musicologica, Erste Reihe III, Kassel und Basel 1953)
- Werckmeister, Andreas Cribrum Musicum oder Musicalisches Sieb ...; Quedlinburg und Leipzig 1700
- Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung zur musicalischen Composition; Frankfurt und Leipzig 1702
- Organum Gruningense redivivum; Quedlinburg und Aschersleben 1705 (originalgetreuer Neudruck, herausgegeben von Paul Smets, Mainz 1932)
- Musicalische Paradoxal-Discourse oder Ungemeine Vorstellungen ...; Quedlinburg 1707
- Die notwendigsten Anmerckungen und Regeln wie der Bassus continuus oder General-Bas wohl könne tractiret werden; 2. Auflage, Aschersleben 1715
- Erweiterte und verbesserte Orgelprobe; Leipzig 1754

Wöhlke Franz

Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts; Würzburg - Aumühle 1940

Wunderlich, Heinz

Die Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg und ihre Bedeutung für die Orgelbewegung; in der Festschrift aus Anlaß der Wiederweihe am Sonntag-Septuagesimae 29. Januar 1961, Hamburg 1961

Wustmann, Rudolf

Tonartensymbolik zu Bachs Zeit; BJB 1911, 60 ff.

## ANHANG I

Konkordanz von Ausgaben der Orgelwerke Bachs nach der Reihenfolge des Bach-Werke-Verzeichnisses, verbunden mit einer Zusammenstellung vorgeschlagener bzw. gewählter Tempi der Wiedergabe:

Die nachstehende Tabelle enthält:

- 1) In der obersten Spalte die Orgelwerke Bachs in der Reihenfolge des BWV. (Ein Teil, darunter alle nicht gesicherten Werke, mußte unberücksichtigt bleiben).
- 2) In der zweiten Spalte die Bezeichnung des Werkes.

Abkürzungen: All = Allabreve Pa = Passacaglia  
 Canz = Canzone Past = Pastorale  
 CLU III = 3. Teil der Pr. = Präludium  
 Clavierübung To = Tokkata  
 Fa = Fantasie Trioson = Triosonate  
 Fu = Fuge "18" = 18 "Leipziger  
 OB = Orgelbüchlein Choräle"  
 OK = Orgelkonzert

Die Tonart ist in Klammern beigefügt. Große Buchstaben bezeichnen Dur, kleine Moll.

- 3) In der dritten Spalte die Ausgaben. Berücksichtigt wurden nur vollständige bzw. umfassendere Ausgaben.

Peters (ed. Griepenkerl und Roitzsch; Leipzig 1844 ff.)  
BG = Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft (Leipzig 1851-1899)  
NBA = Neue Bach-Ausgabe, Serie IV (hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig; Kassel und Basel 1957 ff.); erschienen sind bis jetzt die Bände II und III (ed. Hans Klotz) und VI (ed. Dietrich Kilian)  
Breitkopf & Härtel (ed. Ernst Naumann; Leipzig 1899-1904)  
Steingräber (ed. Homeyer und Eckardt, Leipzig 1895 ff.)  
Schirmer (ed. Schweitzer und Widor (Bd. I-V), Schweitzer und Nies-Berger (Bd. VI-VIII); New York 1912 ff.) - Bd. VII und VIII erscheinen voraussichtlich 1966  
Bornemann (ed. Marcel Dupré; Paris 1938-1942)  
Augener (ed. Best - Eaglefield Hull; London 1914)  
Novello (alte Ausgabe: ed. Bridge und Higgs; London 1881 - 1916)  
 (neue Ausgabe: ed. Bower und Emery; London 1953 ff.)  
 - die alte Ausgabe ist durch ein (a) gekennzeichnet

Noch nicht erschienene Bände stehen in Klammern, z.B. (III). Nicht unterstrichene Ziffern bezeichnen die Nummer, unterstrichene die Seite in dem betreffenden Band, z.B.

III, 10 = Band III, Nr. 10  
 III, 10 = Band III, S. 10

Tempo-Vorschläge in den Ausgaben werden rechts angegeben.  
 Ganze Sätze sind durch ein Semikolon getrennt, Takt- oder  
 Tempowechsel innerhalb eines Satzes durch Kommata.

- 4) Tempo-Vorschläge in der vierten Spalte für die Orgelwerke,  
 entnommen den folgenden musikwissenschaftlichen Schriften:
- Enzio Forsblom: Studier över Stiltrohet och Subjektivitet i Interpretationen av J.S. Bachs Orgelkompositioner; Abo 1957
- Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs; Leipzig 1948.
- 5) In der fünften Spalte ein Verzeichnis verschiedener Tempi,  
 wie sie in Sonderausgaben (Heiller, Straube) vorgeschlagen  
 sind oder wie sie bei Schallplattenaufnahmen registriert  
 worden sind (NB Annäherungswerte):

Sonderausgaben: Anton Heiller (Auswahlband für Orgel,  
 Verlag Doblinger, Wien),  
 Karl Straube (Peters, Band II, Leipzig)

Schallplattenaufnahmen folgender Interpreten (Auswahl; in Klammern die Schallplattenfirmen)

Alain, Marie-Claire (Christophorus, Columbia, Erato)  
 Boekel, Meindert (Telefunken)  
 Förstemann, Martin Günther (Philips)  
 Germani, Fernando (Electrola)  
 Götttsche, Heinz (Da Camera)  
 Heiller, Anton (Philips)  
 Heintze, Hans (Deutsche Grammophon-Archiv, Cantate)  
 Heitmann, Fritz (Telefunken)  
 Hildebrandt, Siegfried (Decca)  
 Högner, Friedrich (Cantate)  
 Kästner, Hannes (Cantate)  
 Kee, Piet (Telefunken)  
 Köbler, Robert (Cantate)  
 Litaize, Gaston (Amadeo)  
 Meier, Adalbert (Philips)  
 Nowakowski, Anton (Telefunken)  
 Richter, Karl (Decca, Deutsche Grammophon)  
 Schneider, Michael (Cantate)  
 Schönstedt, Arno (Cantate)  
 Schweitzer, Albert (Philips, Electrola, CBS)  
 Walcha, Helmut (Deutsche Grammophon-Archiv)  
 Webster, John (Electrola)  
 Weinrich, Carl (Westminster, CBS)  
 Wunderlich, Heinz (Cantate)

Die für die Aufnahmen verwendeten Orgeln sind folgende:

ALKM : Die Franz-Caspar-Schnitger-Orgel der St. Laurenzkerk in Alkmaar, Holland

BERL-Z : Die Schleifladenorgel der Ernst-Moritz-Arndt-Kirche in Berlin-Zehlendorf

BONN : Die Klais-Orgel der Beethoven-Halle, Bonn

BREMEN : Die Beckerath-Orgel der Christuskirche, Bremen/Vahr

CAPPEL : Die Arp-Schnitger-Orgel zu Cappel, Kreis Wesermünde

CHARL : Die Arp-Schnitger-Orgel der Eosander-Kapelle des Charlottenburg-Schlusses, Berlin

FISCH : Die Orgel der Klosterkirche zu Fischingen (Thurgau, Schweiz)

GENF : Die Orgel der Victoria Hall, Genf

GÖNSB : Die Orgel der Pfarrkirche zu Günsbach, Elsass

HAMB-J : Die Arp-Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg

HEILS : Die Steinmeyer-Orgel im Münster zu Heilsbronn/Mfr.

HELSEB : Die Marcussen-Orgel der Marienkirche zu Helsingborg, Schweden

HERF : Die Heinrich Schütz-Orgel im Münster zu Herford (Westfalen)

JAEBG : Die Marcussen-Orgel der Jaegersborg-Kirche bei Kopenhagen

LILLE : Die Müller-Orgel St. Pierre et St. Paul, Lille

LÜBECK : Die kleine Orgel zu St. Jakobi, Lübeck

LÜNEB : Die Orgel der St. Johannis-Kirche zu Lüneburg

MANNH : Die Chororgel der Christuskirche, Mannheim

MIDDEL : Die Frobenius-Orgel zu Middelfart, Dänemark

NEUENF : Die Arp-Schnitger-Orgel der Pankratiuskirche zu Hamburg-Neuenfelde

NORDEN : Die Arp-Schnitger-Orgel der Ludgeri-Kirche zu Norden (Ostfriesland)

o. Ang. : ohne Angabe der Orgel

OTTO-D : Die Dreifaltigkeitsorgel der Benediktinerabtei, Ottobeuren

OTTO-H : Die Heilig-Geist-Orgel der Benediktinerabtei, Ottobeuren

OTTO-M : Die Marienorgel der Benediktinerabtei, Ottobeuren

OXFORD : Die Orgel des University College zu Oxford, Engl.

RÜTHA : Die Gottfried-Silbermann-Orgel der St. Georgen-Kirche zu Rütha

SKÄNN : Die Orgel der Vårfru-Kirche, Skänninge, Schweden

SÖND-C : Die Marcussen-Orgel der Christianskirche zu Sønderborg, Dänemark

SÖND-M : Die Marcussen-Orgel der Marienkirche zu Sønderborg, Dänemark

SÖRO : Die Marcussen-Orgel der Klosterkirche in Söro, Dänemark

ST.G : Die Chororgel im Dom zu St. Gallen (Schweiz)

STRASS : Die Orgel von St. Aurélie, Strassburg

STUTTG : Die Weigle-Orgel der Stuttgarter Liederhalle

VARDE : Die Marcussen-Orgel der Kirche in Varde, Dänemark

ZWOLLE : Die Schnitger-Orgel der St. Michaelskerk zu Zwolle, Holland.



Die Zahl der herangezogenen Schallplattenaufnahmen war in gewissem Maße abhängig von der Verfügbarkeit der Aufnahmen. Die Auswahl folgte daher z.T. rein praktischen Erwägungen. Die nach den Aufnahmen ermittelten Metronomzahlen wurden mit größtmöglicher Sorgfalt registriert; da jedoch die äußeren Bedingungen dieser Registrierungen nicht immer die gleichen waren (z.B. mußten mehrere Spieltische benutzt werden), sind die Metronomzahlen nur als Annäherungswerte zu betrachten.

BWV 525		526		
Trioson. Nr. 1 (Es)		Trioson. Nr. 2 (c)		
Peters	I, 1		I, 2	
BG	XV, 3		XV, 3	
NBA	(VII)		(VII)	
Breitk. & H.	VI, 15		VI, 25	
Steingräber	-		-	
Schirmer	V, 58		V, 70	
Bornemann	IV, 1	63 ; 72 ; 92	IV, 10	76 ; 42 ; 63
Augener	IV, 506	76 ; 108 ; 96	IV, 520	88 ; 52 ; 92
Novello	IV, 1	69 ; 100 ; 96	IV, 2	88 ; 60 ; 76
Forsblom		40- 40- 40-		40- 40- 40-
		60; 60; 60		60; 60; 60
Keller		76; 92; 100		- ; 42; 92
Alain	VARDE	72+; 76+; 96+	VARDE	80; 38+; 69+
Förstemann	BONN	69-; 66 ; 100-		
Heiller	(Ausg.)	72 ; 84 ; 104		
Richter			JAEGB	88-; 40+; 88+
Schneider	LÖNEB.	72-; 84 ; 96+		
Walcha	CAPPEL	72 ; 88 ; 92	CAPPEL	84; 42 ; 76
	ALKM.	72 ; 88 ; 92		




BWV 527		528		
Trioson. Nr. 3 (d)		Trioson. Nr. 4 (e)		
Peters	I, 3		I, 4	
BG	XV, 3		XV, 3	
NBA	(VII)		(VII)	
Breitk. & H.	VI, 38		VI, 52	
Steingräber	-		-	
Schirmer	V, 84		V, 98	
Bornemann	IV, 22	54 ; 60 ; 132	IV, 34	56, 88; 40 ; 104
Augener	IV, 538	54 ; 84 ; 116	IV, 556	84, 88; 66 ; 116
Novello	IV, 3	60 ; 76 ; 120	V, 1	72, 88; 44 ; 108
Forsblom		40- 40- 80-		40- 40- 40- 80-
		60; 60; 120		60, 60; 60; 120
Keller		63; 69; 132		70, 96; 42; 108
Alain	VARDE	48+; 56+; 132-	VARDE	60+, 80; 46+; 120+
Richter	NORDEN	69+; 48 ; 138-		
Walcha	CAPPEL	69+; 69-; 138	CAPPEL	72, 84+; 38 ; 108+




BWV	529		530	
	Trioson. Nr. 5 (C)		Trioson. Nr. 6 (G)	
Peters	I, 5		I, 6	
BG	XV, 3		XV, 3	
NBA	(VII)		(VII)	
Breitk. & H.	VI, 62		VI, 80	
Steingraber	-		-	
Schirmer	V, 111		V, 130	
Bornemann	IV, 44	80 ; 63 ; 84	IV, 61	84 ; 60 ; 72
Augener	IV, 570	88 ; 80 ; 92	IV, 594	92 ; 84 ; 84
Novello	V, 2	88 ; 72 ; 92	V, 3	92 ; 76 ; 80
Forsblom	40- 80- 40-		40- 40- 40-	
	60; 120 ; 60		60; 60; 60	
Keller	92- 96-		104 ; 63; 88	
	96; 66 ; 104			
Alain	VARDE	88- 60+; 76+	VARDE	80; 52+; 76+
		92;		
Heintze	BREMEN	88+; 50; 84+	NORDEN	84+; 48-; 72-
Richter				69
Walcha	CAPPEL	96-; 58; 80-	CAPPEL	92-; 66; 84
			ALKM.	84 ; 66+; 76

BWV	531		532	
	PrFu (C)		PrFu (D)	
Peters	IV, 1	63 ; 66	IV, 3	60 , 60, 54 ; 80
BG	XV, 81		XV, 88	
NBA	(V)		(V)	
Breitk. & H.	IV, 2		II, 18	
Steingraber	II, 10	92 ; 84	III, 4	66 , 66, 46 ; 112
Schirmer	II, 10		II, 12	
Bornemann	I, 1	63 ; 60	I, 6	48 , 48, 36 ; 100
Augener	II, 13	80 ; 80	I, 3	72 , 66, 54 ; 100
Novello (a)	VII, 74		VI, 10	63 , 63, 54 ; 100
Forsblom	40- 40-		40- 40- 40-	40-
	60; 60;		60, 60, 60;	60
Keller	84; 80		80, 69, 44 ;	104
				-108
Förstemann			BONN	80, 69, 33; 100
				- 96
Heintze			BREMEN	80, 76, 44; 92+
Richter			JAEGB	76, 69, 33+; 108+
Schweitzer	GONSB	46-	GONSB	44-
		48; ( )		48, 44-, 40 ; ( )
Walcha	CAPPEL	80; 72-	CAPPEL	76-
		76		80, 66, 46 ; 92+
Weinrich			SKÄNN	69-
				72, 66, 34 ; 88

BWV	533	534	535
	PrFu (e)	PrFu (f)	PrFu (g)
Peters	III,10 60 ; 144	II, 5 50 ; 56	III,5 58;72
BG	XV,100	XV,104	XV,112
NBA	(V)	(V)	(V)
Breitk. & H.	III,76	II,38	II,46
Steingräber	I, 6 76; 76	II, 3 80; 66	I,12 69;86
Schirmer	III, 8	IV,2	I,12
Bornemann	I, 8 40 ; 84	II,1 63 ; 50	II, 4 72;63
Augener	I,4 60 ; 84	I,5 74 ; 60	I,2 72;84
Novello (a)	II,44	VI,22 54 ; 56	VIII,120
Forsblom	40- 80- 60 ; 120;	40- 40- 60 ; 60;	40-;40- 60 ;60;
Keller	69 ; 152	58- 63; 60	69 ;96
Alain	HELSEB 50- 104- 52; 108		
Heiller	o.Ang. 54- 50; 96	o.Ang. 63;52- 54	o.Ang. 66;72+
Schweitzer	(Ausg.) GONSB. 42- 44; 80-	o.Ang. 52- 54;46	
Straube	(Ausg.)	GONSB 42- 44;40	
Walcha	CAPPEL 60- 63; 126	CAPPEL 48;50+	CAPPEL 48, 72- 72; 76
Webster		OXFORD 48;48-	
Weinrich	o.Ang. 58- 60; 120+		


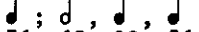
BWV	536	537	538
	PrFu (A)	FaFu (c)	ToFu (d) "dorisch"
Peters	II,3 66 ; 104	III,6 66; 58	III,3 60; 58
BG	XV,120	XV,129	XV,136
NBA	(V)	(V)	(V)
Breitk. & H.	I,71	II,68	III,32
Steingräber		I,11 86; 66	II,4 96; 76
Schirmer	IV,5	III,3	III,6
Bornemann	II,5 72 ; 88	III,1 66; 63	III,6 72; 52
Augener	II,15 84 ;126	II,17 100; 60-64	III,24 88; 72
Novello (a)	III,64	III,76	X,196
Forsblom	40- 80- 60;120	40- 40- 60; 60	60-40- 80; 60
Keller	88;138	58- 60; 69	69; 63
Germani			ALKM 76;54- 58
Heiller	(Ausg.) 72;112 o.Ang. 63+;108		(Ausg.) 69; 46
Richter			OTTO-M 66; 46
Schönstedt	NEUENF 60;112+		
Straube	(Ausg.) 72- 112- 80;120		
Walcha	CAPPEL 66;126+	CAPPEL 58- 60; 63	CAPPEL 69;63+
		ALKM 66; 63	ALKM 66- 69;63+



BWV	539	540	541
	PrFu (d)	ToFu (F)	PrFu (G)
Peters	III, 4  72; 80	III, 2  76; 69	II, 2  69; 76
BG	XV, 148	XV, 154	XV, 169
NBA	(V)	(V)	(V)
Breitk. & H.	II, 31	III, 2	I, 78
Steingraber	II, 6 132; 100	III, 3 168;	II, 8 100; 80
Schirmer	II, 14	IV, 1	IV, 3
Bornemann	I, 7 72; 72	III, 8 132; 63	II, 2 66; 72
Augener	I, 9 126; 92	III, 23 132; 76	I, 6 96; 92
Novello (a)	IX, 150	IX, 176	VIII, 112
Forsblom	80- 40- 120; 60	80- 40- 120; 60	40- 40- 60; 60
Keller		152; 69	112; 96
Alain		HELSEB 152; 58- 60	
Germani			ALKM 80-; 69
Heiller	o. Ang. 138- 72- 144; 76		(Ausg.) 96; 76
Hildebrandt			FISCH 69; 63
Meier			OTTO-M 69; 58
Schweitzer			o. Ang. 69, 63; 60
			GÖNSB 60, 56; 50
Straube (Ausc.)			112- 116; 66
Walcha	CAPPEL ; 69+	CAPPEL 144+; 63	CAPPEL 88, 80; 69
		ALKM 144+; 60- 66	ALKM 88, 76+; 66
Weinrich		SKXNN 144+; 48- 50	
Wunderlich		HAMB-J 138; 66	

BWV	542	543	544
	FaFu (g)	PrFu (a)	PrFu (h)
Peters	II, 4  84; 69	II, 8  60; 40	II, 10  80; 66
BG	XV, 177	XV, 189	XV, 199
NBA	(V)	(V)	(V)
Breitk. & H.	II, 56	I, 30	I, 58
Steingraber	III, 5 92-72; 88	III, 2 84; 56	II, 5 120; 76
Schirmer	IV, 4	IV, 6	IV, 7
Bornemann	III, 2 60; 72	II, 6 66; 42	II, 8 66; 63
Augener	II, 19 104; 80	I, 8 76; 58	II, 16 96- 100; 72
Novello (a)	VIII, 127	VII, 42	VII, 52
Forsblom	80- 40- 100; 60	40- 27- 60; 40	80- 40- 120; 60
Keller	63; 84	76; 48	80; 60- 69
Germani			ALKM 66- 69; 56
Heiller	o. Ang. 60+ 72- (frei); 76		
Heintze		o. Ang. 63; 40	BREMEN 88; 69
Heitmann			SÖRO 69- 54- 74; 56
Nowakowski			
Richter	GENF 48+; 66 JAEGB 52- 58 (frei); 76		
Schneider	LÖNEB 58- 60 (frei) 76		
Schweitzer	o. Ang. 80 (frei); 60		
Straube (Ausc.)	GÖNSB 69; 52 63; 72	GÖNSB 54; 36+ 38- 32- 42; 40	63- 42- 69; 54
Walcha	CAPPEL 58+ (frei); 69	CAPPEL 56; 40	CAPPEL 76; 50- 52
	ALKM 60+ 69- (frei); 72	ALKM 56; 40	
Weinrich		o. Ang. 69; 46-	

BWV	545	546	547
	PrFu (C)	PrFu (c)	PrFu (C)
Peters	II,1 54; 54	II,6 66; 46	II,7 42; 60
BG	XV,212	XV,218	XV,228
NBA	(V)	(V)	(V)
Breitk.H.	I,2	I,8	I,19
Steingräber	II,1 78; 76	II,2 120; 66	
Schirmer	III,1	III,5	III,2
Bornemann	I,2 48; 52	I,4 72; 54	I,3 54; 40
Augener	I,1 72; 63	II,14 108; 69	I,7 56; 72
Novello (a)	III,70	VII,64	IX,156
Forsblom	40- 40- 60; 60	80- 40- 120; 60	27- 40- 40; 60
Keller	66; 72	88; 58	60; 54
Alain	HELSB 52- 52- 54; 54		
Germani		ALKM 96- 54- 108; 60	ALKM 46; 46- 56
Heiller (Ausc. Kee	63; 56	LÖNEB 72- 50- 76; 52	
Nowakowski	SÜRO 52- 54; 52		
Schweitzer	o.Ang. 50+;48	GÜNSB 84- 40- 76; 44	GÜNSB 38+;38+
Straube (Ausc.)	66; 56+	80, 38, 84; 40	52; 42- 46
Walcha	CAPPEL 60; 60-	CAPPEL 84- 58- 88; 60	LÖBECK 58-;50
		ALKM 84- 88; 58+	ALKM 50+;48- 50

BWV	548	550
	PrFu (e)	PrFu (G)
Peters	II,9 60; 54	IV,2 60, 108, 52
BG	XV,236	XXXVIII,9
NBA	(V)	(V)
Breitk. & H	I,41	III,67
Steingräber	III,7 88; 76	III,1 92; 72; 88
Schirmer	III,9	I,11
Bornemann	I,9 60; 44	II,3 66, 60; 66
Augener	II,18 80; 58	I,10 88, 66; 80
Novello (a)	VIII,98	VII,80
Forsblom	40- 40- 60; 60	40 - 80 -40- 60; 120; 60
Keller	50; 72	
Germani	ALKM 63+; 60+	o.Ang. 63, 56; 63
Heiller		
Richter	GENF 60+; 60+	
Straube (Ausc.)	66; 66	
Walcha	CAPPEL 63; 63	CAPPEL 84+, 84+;76-80
Wunderlich	HAMB-J 63- 63- 66; 66	

BWV	551	552
	PrFu (a)	PrFu (Es)
Peters	III,9  66; 66	III,1  76; 63, 80, 56
BG	XXXVIII,17	III,173,254
NBA	VI,63	(IV)
Breitk.&H.	III,80	II,2
Steingräber		II,9 116;120,198, 80
Schirmer	I,14	III,7
Bornemann	II,7 66; 63	VIII,1,85 66; 50,100, 56
Augener	V,1 100; 72	I,12 100; 70,189, 66
Novello (a)	X,208	XVI,19,83 96; 60,156, 50
		oder VI,28
Forsblom	40- 40- 60; 60	40- 80- 80- 27 60;120,120, 40 96; 72,144, 72
Keller		
Alain		SÜND-M 100- 104;
Heiller	o.Ang. 84, 69; 66	CHARL 96- 104;120,174, 56
Heitmann		RÖTHA 100- 104;116,150+,56
Kästner		LÖBECK 92- 100- 63,144, 54
Walcha	CAPPEL 88,80; 66- 69	ALKM 96- 88; 66,144, 52

BWV	562	564
	Fa (c)	To Adagio Fu (C)
Peters	IV,12  60	III,8  54; 69,104; 40
BG	XXXVIII,64	XV,253
NBA	(V)	VI,3
Breitk. & H.	V,4	III,45
Steingräber		III,6 80; 76,100; 69
Schirmer	III,4	II,9
Bornemann	V,15 63	III,4 48; 60 ; 63
Augener	III,32 84	II,22 72; 88 ; 66
Novello (a)	III,57	IX,137
Forsblom	40- 60	40- 40-(40- 27- 60; 60, 60) 40
Keller	69	66; 76, 58; 69
Förstemann		STUTTG frei,69; 48, 80; 63
Heintze		NORDEN frei,72; 46 ; 63-
Schweitzer		GÖNSB frei 44; 46+(48); 36-38
Walcha	CAPPEL 80+ ALKM 80	LÖBECK frei-69; 48,(48);63-66 ALKM frei 69; 50- 52,(63); 54
Weinrich		SKANN frei 63+;58- 50- 52,(56);52





BWV	582	588	589
	PaFu (c)	Canz (d)	All (D)
	♩ ; ♩	♩ ; ♩	♩
Peters	I,7	IV,10 84;72	VIII,6
BG	XXXVIII,121	XXXVIII,126	XXXVIII,131
NBA	(VII)	(VII)	(VII)
Breitk.& H.	VI,2	IV,81	IV,86
Steingraber	III,8 84;84	I,4 108;108	I,4
Schirmer	IV,8	II,13	VI,9 88
Bornemann	II,9 60;60	VI,10 84; 76	III,30 92
Augener	III,25 76;84	III,31 132; 96	II,26
Novello (a)	X,214	II,34	
Forsblom	40- 40- 60; 60	80- 80- 120;120	
Keller		116; 88	88
Alain Germani	ALKM 56- 69- 72; 72	MIDDEL 88;112+	
Heiller Hildebrandt	StG 42- 58- 56; 60	(Ausc.) 112;112	(Ausc.) 69
Kästner	RÜTHA 58- 63;66		
Kee	ALKM 52- 76- 56; 80		
Richter	GENF 54- 58- 56; 60		
Schweitzer	48- 50- 52; 52	GONSB 80+;84+	
Walcha	CAPPEL 60;69 ALKM 66;69	CAPPEL 100+;100+	CAPPEL 84
Weinrich	o.Ang. 63- 66- 66; 69		
Wunderlich	HAMB-J 50- 66- 66; 69		

BWV	590	592
	Past (F)	OK 1 (G)
	♩ ; ♩ ; ♩ ; ♩ ; ♩	♩ ; ♩ ; ♩ ; ♩
Peters	I,8	VIII,1
BG	XXXVIII,135	XXXVIII,149
NBA	(VII)	(VIII)
Breitk.&H.	V,28	V,40
Steingraber	I,2 76; 69; 96; 51	
Schirmer	II,16	V,2
Bornemann	VI,11 72; 66; 72; 63	VI,1 80; 66; 84
Augener	V,10 76; 69; 96; 54	V,692 96; 66;100
Novello (a)	XII,102	XI,1
Forsblom	54- 40- 80- 27- 80; 60;120; 40	
Keller	60; 46; 80; 63	96; 76;104
Alain Germani	MIDDEL 69; 69; 58; 63 ALKM 52+;32; 63; 58- 63	OTTO-H 84;42+; 88
Heintze Heitmann	BERL-Z 54- 69; 92+;54 56; 58-; 46; 72; 56	
Richter	NORDEN 66; 58; 72; 58	
Schönstedt	NEUENF 72; 60; 92+;54	
Walcha	CAPPEL	

BWV	593	594
	OK 2 (a)	OK 3 (C)
	♩ ; ♩ . ♩	♩ ; ♩ ; ♩ ; ♩
Peters	VIII,2	VIII,3
BG	XXXVIII,158	XXXVIII,171
NBA	(VIII)	(VIII)
Breitk.& H.	V,49	V,62
Schirmer	V,12	V,26
Bornemann	VI,2 80; 38; 96	VI,3 92; 54; 84;(84)
Augener	V,703 92; 63;104	V,720 92; ;100;
Novello (a)	XI,10	XI,24
Keller	96; 58;112	
Heintze	OTTO-D 88; 36; 96- 100	OTTO-D. 96; 50;138+;132 frei

BWV	595	596	597
	OK 4 (C)	OK 5 (d)	OK 6 (Es)
Peters	VIII, 4	Ed. 3002	IX, 30(a)
BG	XXXVIII, 196		
NBA	(VIII)	(VIII)	(VIII)
Breitk. & H.	V, 84		
Schirmer	V, 52		
Bornemann	VI, 4		
Augener	V, 752		
Novello (a)	XI, 49		
Keller	84	96; 88; 116; 104	
Heintze	OTTO-H 76	OTTO-D 96, 84+; 84 92-96	OTTO-H 76; 58

BWV	599	600	601	602
ORGELBÜCH- LEIN Nr.	1: Nun komm der	2: Gottes Sohn ist	3: Herr Christ	4: Lob sei dem
Peters	V, 42	V, 19	V, 22	V, 38
BG	XXV, 3	XXV, 4	XXV, 5	XXV, 13
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H.	VII, 36	VII, 17	VII, 19	VII, 33
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 1 33	VII, 2 48	VII, 3 35	VII, 4 30
Augener	VIII, 966 56	VIII, 988	VIII, 996	VIII, 975
Novello (neue Ausg.)	XV, 3	XV, 5	XV, 9	XV, 11
Keller	40	72	56	56
Alain	VARDE 30	VARDE 92	VARDE 54+	VARDE 46
Heiller		(Ausg.) 69	(Ausg.) 38	
Köbler	HERF 23		HERF 42	
Walcha	CAPPEL 25+	CAPPEL 84	CAPPEL 40+	CAPPEL 46+

BWV	603	604	605	606
OB.Nr.	5: Puer natus	6: Gelobet sei 'st du	7: Der Tag der ist	8: Vom Him- mel hoch
Peters	V, 46	V, 17	V, 11	V, 49
BG	XXV, 6	XXV, 7	XXV, 8	XXV, 9
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H.	VII, 39	VII, 16	VII, 10	VII, 41
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 5 42	VII, 6 66	VII, 7 40	VII, 8 36
Augener	VIII, 997	VIII, 1027	VIII, 1048	VIII, 963
Novello	XV, 13	XV, 15	XV, 18	XV, 21
Keller	76	108	58	69
Alain	VARDE 58	VARDE 60-	VARDE 63	VARDE 63
Heiller		(Ausg.) 80		
Heitmann				
Köbler	HERF 58+	HERF 52	HERF 58	BERL-Z 50
Richter				HERF 58-
Schweitzer		GÜNSB 42-		GENF 46
		44		
Walcha	CAPPEL 54	CAPPEL 60+	CAPPEL 56	CAPPEL 66+

BWV	607	608	609	610
OB Nr.	9: Vom Himmel kam der	10: In dulci Jubilo	11: Lob Gott ihr	12: Jesu meine Fr.
Peters	V, 50	V, 35	V, 40	V, 31
BG	XXV, 10	XXV, 12	XXV, 13	XXV, 14
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H	VII, 42	VII, 29	VII, 34	VII, 25
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 9	VII, 10	VII, 11	VII, 12
Augener	VIII, 1024	VIII, 977	VIII, 967	VIII, 969
Novello	XV, 23	XV, 26	XV, 29	XV, 31
Keller	54	88	80	63
Alain	VARDE 4,8+	VARDE 96	VARDE 56	VARDE 58
Heiller		(Ausg.) 69	(Ausg.) 52	VARDE 60
Heitmann		BERL-Z 54	BERL-Z 50	
Köbler		HERF 84+		
Kee				ALKM 66
Walcha	CAPPEL 54	CAPPEL 69	CAPPEL 58	CAPPEL 56

BWV	611	612	613	614
OB Nr.	13: Christum wir sollen	14: Wir Christen Leut	15: Helft mir Gottes Güte	16: Das alte Jahr
Peters	V, 6	V, 55	V, 21	V, 10
BG	XXV, 15	XXV, 16	XXV, 5	XXV, 19
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H.	VII, 6	VII, 56	VII, 26	VII, 9
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 13	VII, 14	VII, 15	VII, 16
Augener	VIII, 1014	VIII, 1000	VIII, 1004	VIII, 1037
Novello	XV, 33	XV, 36	XV, 39	XV, 43
Keller	58	48	60	66
Alain	VARDE 76	VARDE 48	VARDE 69+	VARDE 36-40
Schweitzer	STRASS 50	CAPPEL 46	CAPPEL 63+	CAPPEL 46
Walcha	CAPPEL 56+			OXFORD 32
Webster				

BWV	615	616	617	618
	17: In Dir ist Freude	18: Mit Fried und Preud	19: Herr Gott, nun schleuss	20: O Lamm Gottes
Peters	V, 34	V, 41	V, 24	V, 44
BG	XXV, 20	XXV, 24	XXV, 26	XXV, 28
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H.	VII, 28	VII, 35	VII, 20	VII, 37
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 17	VII, 18	VII, 19	VII, 20
Augener	VIII, 971	VIII, 998	VIII, 1030	VIII, 992
Novello	XV, 45	XV, 50	XV, 53	XV, 58
Keller	84	84	180	69
Alain	VARDE 76+	VARDE 58	VARDE 126	VARDE 56+
Heiller			(Ausg.) 96	
Schweitzer		STRASS 44-		
Walcha	CAPPEL 69+	CAPPEL 54	CAPPEL 120	CAPPEL 58-
Webster	OXFORD 58			

BWV	619	620	621	622
OB Nr.	21: Christe, du Lamm Gottes	22: Christus, der uns selig	23: Da Jesus an dem Kreuze	24: O Mensch, bewein dein
Peters	V, 3	V, 8	V, 9	V, 45
BG	XXV, 30	XXV, 30	XXV, 32	XXV, 33
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H.	VII, 3	VII, 7	VII, 8	VII, 38
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 21 58	VII, 22 44	VII, 23 104	VII, 24 40
Augener	VIII, 1022	VIII, 1008	VIII, 990	VIII, 1034
Novello	XV, 61	XV, 64	XV, 67	XV, 69
Keller	40	66	72	54
Alain	VARDE 44	VARDE 66	VARDE 66	VARDE 33-36
Heiller (Ausg.)	36		(Ausg.) 72	(Ausg.) 38
Högner				HEILSB 36-
Kee				ALKM 36
Schweitzer		STRASS 38-42	STRASS 58	STRASS 50-52
				GÖNSB 38-42
Walcha	CAPPEL 33	CAPPEL 44	CAPPEL 69	CAPPEL 46+
Webster				OXFORD 33

BWV	623	624	625	626
OB Nr.	25: Wir danken Dir	26: Hilf Gott, daß mir's gelingen	27: Christ lag in	28: Jesus C. unser Heiland
Peters	V, 56	V, 29	V, 5	V, 32
BG	XXV, 35	XXV, 36	XXV, 38	XXV, 39
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H.	VII, 46	VII, 23	VII, 5	VII, 26
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 25 69	VII, 26 60	VII, 27 23	VII, 28 52
Augener	VIII, 965	VIII, 1045	VIII, 991	VIII, 970
Novello	XV, 73	XV, 76	XV, 79	XV, 81
Keller	66	96	56	58
Alain	VARDE 69	VARDE 100+	VARDE 40	VARDE 50
Schweitzer			STRASS 24	
Walcha	CAPPEL 44	CAPPEL 88	CAPPEL 52	CAPPEL 44

BWV	627	628	629
OB Nr.	29: Christ ist erstanden	30: Erstanden ist d. heil'ge	31: Erschienen ist der herrl.Tag
Peters	V,4	V,14	V,15
BG	XXV,40	XXV,44	XXV,45
NBA	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H	VII,4	VII,14	VII,13
Steingräber	IV	IV	IV
Schirmer	(VII- VIII)	(VII- VIII)	(VII- VIII)
Bornemann	VII,29 56;63 ;66	VII,31 54	VII,30 54
Augener	VIII,1016	VIII,981	VIII,1038
Novello	XV,83	XV,89	XV,91
Keller	96-104	96	84
Alain	VARDE 66;69-;69	VARDE 72+	VARDE 69
Heiller		(Ausc.) 84	(Ausc.) 63
Kee		ALKM 54	
Schweitzer			STRASS 40-42
Walcha	CAPPEL 54;54;54	CAPPEL 76	CAPPEL 46

BWV	630	631	632	633
OB Nr.	32: Heut trium- phieret	33: Komm, Gott Schöpfer	34: Herr J. Christ dich zu uns	35: Liebster Jesu wir sind hier
Peters	V,28	VII,35	V,25	V,37
BG	XXV,46	XXV,47	XXV,48	XXV,49
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H	VII,22	VII,30	VII,21	VII,32
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII- VIII)	(VII- VIII)	(VII- VIII)	(VII- VIII)
Bornemann	VII,32 56	VII,33 44	VII,34 36	VII,35 72
Augener	VIII,983	X,1343 58	VIII,979	VIII,1033
Novello	XV,94	XV,97	XV,99	XV,102
Keller	92	50	48	104
Alain	VARDE 66	VARDE 44	VARDE 56	VARDE 69
Förstemann				BONN 48+
Heiller (Ausc.)	72			
Walcha	CAPPEL 54	CAPPEL 40	CAPPEL 63	CAPPEL 66
Webster	OXFORD 50			

BWV	634	635	636	637
OB Nr.	35a: Liebster Jesu, wir sind hier	36: Dies sind die heil'gen	37: Vater unser im Himmeln.	38: Durch Adams Fall
Peters	V,109	V,12	V,48	V,13
BG	XXV,50	XXV,50	XXV,52	XXV,53
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk.&H	VII,31	VII,11	VII,40	VII,12
Steingrah	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII- VIII)	(VII- VIII)	(VII- VIII)	(VII- VIII)
Bornemann		VII,36 33	VII,37 72	VII,38 46
Augener	VIII,968	VIII,994	VIII,964	VIII,986
Novello	XV,101	XV,105	XV,107	XV,109
Keller		40	60	69
Alain		VARDE 69	VARDE 69	VARDE 66
Heiller				(Ausc.) 54
Walcha		CAPPEL 40	CAPPEL 66	CAPPEL 56



BWV	638	639	640	641
OB Nr.	39: Es ist das Heil uns	40: Ich ruf' zu dir	41: In Dich hab' ich	42: Wenn wir in höchsten
Peters	V, 16	V, 30	V, 33	V, 51
BG	XXV, 54	XXV, 55	XXV, 56	XXV, 57
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H	VII, 15	VII, 24	VII, 27	VII, 43
Steingräber	IV	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 39 36	VII, 40 72	VII, 41 66	VII, 42 42
Augener	VIII, 1006	VIII, 1042	VIII, 982	VIII, 1044
Novello	XV, 111	XV, 113	XV, 115	XV, 117
Keller	66	80	100	58
Alain Heiller	VARDE 56- (Ausg.) 62	VARDE 63 (Ausg.) 56	VARDE 84+	VARDE 36
Kee		ALKM 50		
Richter		GENF 46		
Schweitzer		GÜNSB 46		
Walcha	CAPPEL 52	CAPPEL 66	CAPPEL 76	CAPPEL 44

BWV	642	643	644
OB Nr.	43: Wer nur den lieben Gott läßt	44: Alle Menschen müssen sterben	45: Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
Peters	V, 54	V, 2	V, 1
BG	XXV, 58	XXV, 59	XXV, 60
NBA	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H	VII, 44	VII, 2	VII, 1
Steingräber	IV	IV	IV
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VII, 43 60	VII, 44 63	VII, 45 60
Augener	VIII, 1012	VIII, 985	VIII, 976
Novello	XV, 119	XV, 121	XV, 123
Keller	92	96	63
Alain Boekel	VARDE 72	VARDE 104	VARDE 69
Heiller		ZWOLLE 54	
Högner		(Ausg.) 88	
Schweitzer		HEILS 69	
		GÜNSB 42-	
		44	
Walcha	CAPPEL 52	CAPPEL 80	CAPPEL 60

BWV	645	646	647	648
6 "Schüler"-Choräle:	1: Wachtet auf, ruft uns die	2: Wo soll ich fliehen	3: Wer nur den lieben	4: Meine Seele erhebt
Peters	VII, 57	VII, 63	VII, 59	VII, 42
BG	XXV, 63	XXV, 66	XXV, 68	XXV, 70
NBA	(I)	(I)	(I)	(I)
Breitk. & H	IX, 96	IX, 116	IX, 100	IX, 44
Steingräber				
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	X, 1 69	X, 2 76	X, 3 66	X, 4 76
Augener	X, 1380 66	VII, 32 60	VII, 35 72	VIII, 1028
Novello (a)	XVI, 1 63	XVI, 4 76	XVI, 6 60	XVI, 8 120
Keller	56	84	63	126
Alain Heiller	VARDE 66+ (Ausg.) 69	VARDE 80+	VARDE 48 (Ausg.) 63	VARDE 76+
Kee			ALKM 54	
Richter	GENF 56			
Walcha	ALKM 69	ALKM 66-	ALKM 63-66	ALKM 108

BWV	649	650	651
"6"	5: Ach bleib bei uns	6: Kommst du nun, Jesu	"18" CHORALE 1: Fa.: Komm heiliger Geist, Herre
Peters	VI,2	VII,38	VII,36
BG	XXV,71	XXV,74	XXV,79
NBA	(I)	(I)	II,3
Breitk. & H	VIII,2	IX,18	IX,5
Steingraber			
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	X,5 76	X,6 54	IX,1 76
Augener	X,1364 63	VII,34 63	VI,1 76
Novello (a)	XVI,10 96	XVI,14 52	XVII,1
Keller	92	54	84
Alain	VARDE 88+	VARDE 63+	
Boekel	ZWOLLE 76		
Heiller	(Ausg.) 96		
Richter		GENF 40+	
Walcha	ALKM 76-80	ALKM 56	CAPPEL 69+

BWV	652	653	654	655
"18" Nr.	2: Komm heiliger Geist,	3: An Wasserflüssen B.	4: Schmücke Dich, o	5: Tr. super Herr J. Chr
Peters	VII,37	VI,12b	VII,49	VI,27
BG	XXV,86	XXV,92	XXV,95	XXV,98
NBA	II,13	II,22	II,26	II,31
Breitk. & H	IX,12	VIII,40	IX,68	VIII,96
Steingraber				
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	IX,2 66	IX,3 50	IX,4 50	IX,5 76
Augener	VI,8 104	VII,19 69	VI,5 63	VI,15 84
Novello (a)	XVII,10	XVII,18	XVII,22	XVII,26
Keller	108	63	56	96
Heiller		(Ausg.) 48		(Ausg.) 72
Schweitzer		STRASS 40	STRASS 46-48	
Walcha	CAPPEL 80	CAPPEL 44-46	CAPPEL 46-50	CAPPEL 80

BWV	656	657	658
"18" Nr.	6: O Lamm Gottes unschuldig (3 Versus)	7: Nun danket alle Gott	8: Von Gott will ich nicht
Peters	VII,48	VII,43	VII,56
BG	XXV,102	XXV,108	XXV,112
NBA	II,38	II,46	II,51
Breitk. & H	IX,62	VIII,46	IX,94
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	IX,6 48; 48; 60,72	IX,7 60	IX,8 48
Augener	VI,2 72; 72; 72,72	VI,4 76	VI,13 120
Novello (a)	XVII,32	XVII,40	XVII,43
Keller	58; 58; 58,58	84	152
Heiller			(Ausg.) 80
Hildebrandt	ST.G 52; 54; 52,58		
Schweitzer	STRASS 44-46; 44 44-,44+		
Walcha	CAPPEL 50; 52;60+,52	CAPPEL 60	CAPPEL 104

BWV	659	660	661	662
"18" Nr.	9: Nun komm der (2 Cl. e Ped)	10: Nun komm der (2 Bassi, CF)	11: Nun komm der (Organo Pl)	12: Allein Gott in der (A)
Peters	VII,45	VII,46	VII,47	VI,9
BG	XXV,114	XXV,116	XXV,118	XXV,122
NBA	II,55	II,59	II,62	II,67
Breitk. & H	IX,52	IX,55	IX,58	VIII,36
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	IX,9 66	IX,10 48	IX,11 72	IX,12 66
Augener	VI,16 80	VII,33 60	VI,9 66	VII,22 96
Novello (a)	XVII,46	XVII,49	XVII,52	XVII,56
Keller	84	56	69	60
Heiller				(Ausg.)
Schweitzer	GONSB 52-54			
Walcha	CAPPEL 76-80	CAPPEL 48	CAPPEL 66	CAPPEL 72-76

BWV	663	664	665	666
"18" Nr.	13: Allein Gott in (G)	14: Tr: Allein Gott (A)	15: J. Chr., unser Heiland	16: J. Chr., unser (alio modo)
Peters	VI,8	VI,7	VI,31	VI,32
BG	XXV,125	XXV,130	XXV,136	XXV,140
Breitk & H	VIII,24	VIII,30	VIII,122	VIII,126
NBA	II,72	II,79	II,87	II,91
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	IX,13 63	IX,14 76	IX,15 46	IX,16 40
Augener	VI,6 88	VII,25 76	VII,26 66	X,1415 69
Novello (a)	XVII,60	XVII,66	XVII,74	XVII,79
Keller	66	84	50	54
Schweitzer			STRASS 46 -50	
Walcha	CAPPEL 50 -54	CAPPEL 76	CAPPEL 42	CAPPEL 46- 50

BWV	667	668	653b
"18" Nr.	17: Komm Gott Schöpfer	18: Wenn wir in (vor deinen Thr)	An wasserflüssen (Ped. doppio)
Peters	VII,35	VII,58	VI,12a
BG	XXV,142	XXV,144	XL,49
NBA	II,94	II,113	VIII,43
Breitk & H	IX,2	IX,98	(VII-VIII)
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	IX,17 40	IX,18 40	IX,8 36
Augener	VI,10 56	VI,14 66	VII,30 69
Novello (a)	XVII,82	XVII,85	XVIII,13
Keller	50	52	60
Schweitzer		GÜNSB 33- 36	
Walcha	CAPPEL 40+	CAPPEL 44- 46	CAPPEL 42

BWV	669	670	671
CLAVIER-ÜBUNG III Nr.:	1: Kyrie, Gott Vater (2 Cl. e Ped)	2: Christe, aller Welt (2 Cl.e Ped)	3: Kyrie, Gott heiliger G (Organo Pl)
Peters	VII,39a	VII,39b	VII,39c
BG	III,184	III,186	III,190
NBA	(IV)	(IV)	(IV)
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Breitk.&H	IX,26	IX,28	IX,32
Bornemann	VIII,1 46	VIII,2 44	VIII,3 50
Augener	VII,37 76	VII,38 76	VII,39 76
Novello (a)	XVI,28 66	XVI,30 66	XVI,33 63
Keller	60	66	72
Alain	SÖND-M 40	SÖND-M 60+	SÖND-M 60+
Heitmann	CHARL 44		
Walcha	LÜBECK 50	LÜBECK 58	LÜBECK 58

BWV	672	673	674
CLU III Nr.	4: Kyrie, G. Vater (Manualiter)	5: Christe, aller Welt (Manualiter)	6: Kyrie, G. h. Geist (Manualiter)
Peters	VII,40a	VII,40b	VII,40c
BG	III,193	III,194	III,196
NBA	(IV)	(IV)	(IV)
Breitk. & H	IX,22	IX,22	IX,24
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VIII,4 72	VIII,5 44	VIII,6 63
Augener	VIII,1050 66	VIII,1052 32	VIII,1054 63
Novello (a)	XVI,36 72	XVI,37 44	XVI,38 72
Keller	80	44	69
Alain	SÖND-C 72	SÖND-C 44	SÖND-C 69+
Walcha	CAPPEL 63	CAPPEL 44+	CAPPEL 72

BWV	675	676	677
CLU III Nr.	7: Allein Gott in der (3 voci) (F)	8: Allein Gott in der (Trio) (G)	9: Allein Gott in der (Fughetta) (A)
Peters	VI, 5	VI, 6	VI, 10
BG	III, 197	III, 199	III, 205
NBA	(IV)	(IV)	(IV)
Breitk & H	VIII, 8	VIII, 18	VIII, 29
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VIII, 7	VIII, 8	VIII, 9
Augener	VIII, 1065	VI, 12	VIII, 1056
Novello (a)	XVI, 39	XVI, 40	XVI, 41
	50	50	72
	72	56	60
	63	42	72
Keller	80	56	84
Alain	SÖND-C	SÖND-C	SÖND-C
Heitmann	CHARL	63	96-
Walcha	CAPPEL	60	72
	60	58	72

BWV	678	679	680	681
CLU III Nr.	10: Dies sind die	11: Dies sind die (Man.)	12: Wir glauben all	13: Wir glauben (Man.)
Peters	VI, 19	VI, 20	VII, 60	VII, 61
BG	III, 206	III, 210	III, 212	III, 216
NBA	(IV)	(IV)	(IV)	(IV)
Breitk & H	VIII, 68	VIII, 72	IX, 110	IX, 113
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VIII, 10	VIII, 11	VIII, 12	VIII, 13
Augener	VI, 18	VIII, 1063	VI, 7	VIII, 1071
Novello (a)	XVI, 42	XVI, 47	XVI, 49	XVI, 52
	76	66	60	66
	100	69	69	
	72	76		88
Keller	92	76	69	104
Alain	SÖND-M	SÖND-C	SÖND-M	SÖND-C
Heitler	(Ausc.)	76+	(Ausc.)	66+
Heitmann	CHARL	92-	CHARL	69
			54-	56
			56	58
Kee			ALKM	58
Walcha	LÖBECK	80	LÖBECK	69-
		CAPPEL	69-	CAPPEL
		69		108

BWV	682	683	684	685
CLU III Nr.	14: Vater unser	15: Vater unser (Man.)	16: Christ, unser Herr	17: Christ, unser Herr (Man.)
Peters	VII, 52	V, 47	VI, 17	VI, 18
BG	III, 217	III, 223	III, 224	III, 228
NBA	(IV)	(IV)	(IV)	(IV)
Breitk & H	IX, 82	IX, 88	VIII, 58	VIII, 63
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VIII, 14	VIII, 15	VIII, 16	VIII, 17
Augener	VII, 24	VIII, 1068	VI, 3	VIII, 1058
Novello (a)	XVI, 53	XVI, 61	XVI, 62	XVI, 67
	63	32	60	63
	132	80	80	
	80	42		76
Keller	96	48	76	80
Alain	SÖND-M	72		
Heitmann	CHARL	24+		CHARL
Walcha	LÖBECK	80	LÖBECK	63
		CAPPEL	34	CAPPEL
				42
				72

BWV	686	687	688	689
CLU III Nr.	18: Aus tiefer Not (6 Voci)	19: Aus tiefer Not (Man.)	20: Jesus Chr., unser Heiland	21: Jesus Christus (Man.)
Peters	VI, 13	VI, 14	VI, 30	VI, 33
BG	III, 229	III, 232	III, 234	III, 239
NBA	(IV)	(IV)	(IV)	(IV)
Breitk & H	VIII, 46	VIII, 48	VIII, 116	VIII, 130
Schirmer	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)	(VII-VIII)
Bornemann	VIII, 18	VIII, 19	VIII, 20	VIII, 21
Augener	VII, 21	VIII, 1069	VII, 23	VIII, 1060
Novello (a)	XVI, 68	XVI, 72	XVI, 74	XVI, 80
	48	66	104	63
	66	88	100	82
	56	88	88	66
Keller	69	92	104	76
Heitmann	CHARL	52	CHARL	112+
Walcha	LÖBECK	54	LÖBECK	92+
		CAPPEL	96-	CAPPEL
			100	69

BWV	695	700	706
Einzelne Choräle:	Fa: Christ lag in Todes Banden	Fu: Vom Himmel hoch	Liebster Jesu (Kirnberger) (A)
Peters	VI,16	VII,55	V,36
BG	XL,10	XL,17	XL,25
NBA	III,20	III,92	III,59
Breitk. & H	VIII,51	IX,90	IX,38
Schirmer	VI,27	VI,59	VI,11
Bornemann	XI,10	108 XII,13	80 XII,1
Augener	VIII,1087	82 IX,1125	VIII,1101
Novello (a)	XVIII,16	XIX,16	
Keller		116	116
Alain Köbler Walcha		HERF 76-80 CAPPEL 108	VARDE 48

BWV	709	713	718
Einzelne Choräle:	Herr J. Chr., dich zu uns (2 Cl.+Ped.)	Fa: Jesu, meine Freude (Man) (e)	Christ lag in (2 Cl. + Ped) (e)
Peters	V,26	VI,29	VI,15
BG	XL,30	XL,38	XL,52
NBA	III,43	III,54	III,16
Breitk. & H	VIII,94	VIII,111	VIII,54
Schirmer	VI,39	VI,43	VI,26
Bornemann	XI,25	54 XI,31	58;96 XI,9
Augener	VIII,1039	72;84 VIII,1081	X,1374
Novello (a)	XVIII,50	XVIII,64	XVIII,19
Keller		96	69;92
Alain	VARDE	56	

BWV	720	725	727
Einzelne Choräle:	Ein' feste Burg (2 Cl.+Ped)	Herr Gott dich loben	Herzlich tut mich (h)
Peters	VI,22	VI,26	V,27
BG	XL,57	XL,66	XL,73
NBA	III,4	III,36	III,46
Breitk. & H	VIII,76	VIII,88	VIII,100
Schirmer	VI,32	VI,5	VI,40
Bornemann	XI,15	69 XI,23	38 XI,26
Augener	VII,31	69 IX,1154	VIII,1023
Novello (a)	XVIII,30	XVIII,44	XVIII,53
Keller		96	66
Alain Kee Schweitzer Walcha	GÖNSB 48		VARDE 56 ALKM 48 GÖNSB 40 CAPPEL 60+

BWV	729	733	734
Einzelne Choräle:	In dulci Jubilo	Fu: Magnificat	Nun freut euch / Es ist gewisslich
Peters	V,103	VII,41	VII,44
BG	XL,74	XL,79	XL,84
NBA	III,52	III,65	III,70
Breitk. & H	VIII,109	IX,40	IX,50
Schirmer	VI,9	VI,50	VI,51
Bornemann	XI,29	56 XII,6	63 XII,7
Augener	IX,1137	72 IX,1162	66 X,1370
Novello (a)	XVIII,61	XVIII,75	XVIII,80
Keller			84
Germani Walcha		ALKM 66-69 CAPPEL 63	CAPPEL 100-104

BWV	735	736	738	740
Einzelne	Fa: Valet will ich	Valet will ich dir	Vom Himmel hoch	Wir glauben all (2 Cl.+ Ped. Doppio)
Choräle:	(B)	(D)		
Peters	VII,50	VII,51	V,106	VII,62
BG	XL,86	XL,90	XL,97	XL,103
NBA	III,77	III,84	III,94	
Breitk & H	IX,71	IX,76	IX,92	IX,116
Schirmer	VI,54	VI,55	VI,16	VI,77
Bornemann	XII,9	XII,10	XII,12	XII,19
Augener	VII,20	VI,17	IX,1134	VI,11
Novello (a)	XIX,2	XIX,7	XIX,19	XIX,30
Keller	84	76		48
Alain Walcha		CAPPEL 63	VARDE 36	

BWV	766
Partite diverse sopra: Christ, der du bist, Nr.	
	I; II; III; IV; V; VI; VII
Peters	V,60
BG	XL,107
NBA	(I)
Breitk & H	VII,58
Schirmer	(VII-VIII)
Bornemann	X,7
Augener	IX,1200
Novello (a)	XIX,36

BWV	767
Partite diverse sopra: O. Gott, du frommer Gott...Nr. I; II; III; IV; V; VI; VII	
Peters	V,68
BG	XL,114
NBA	(I)
Breitk. & H.	VII,66
Schirmer	(VII-VIII)
Bornemann	X,8
Augener	IX,1210
Novello (a)	XIX,44
Göttsche	MANNH 60; 88+; 54+; 116-; 66+; 48-; 126;

BWV	VIII; IX
Peters	
BG	
NBA	
Breitk. & H.	
Schirmer	
Bornemann	84 72 92 80
Augener	
Novello	
Göttsche	66; 100,100,100



BWV	768		
		Partita: Sei ge- grüßet.. Choral; I ; II;III;IV. V ;VI;VII;VIII. IX; X;XI	
Peters	V,76		
BG	XL,122		
NBA	(I)		
Breitk.&H.	VII,75		
Schirmer	(VII-VIII)		
Bornemann	X,9	60; 76;126; 92;66; 96;35;58;50; 76;54; 42	
Augener	IX,1222	52;104;120; 84;88; 96; ;56;63; 72; ; 66	
Novello(a)	XIX,55		
<hr/>			
Richter	OTTO-M	40; 88; 88; 72;56;108;48;40;63; 80;84; 38+	
Schweitzer	STRASS	( ); 20	
Walcha	LÜBECK	40; 69;100; 72;60;126;50;42;63; 69;69; 36	
	-ALKM	46; 76+;100; 72;58; 116;44;42;60;72-;76; 40	
Wunderlich	HAMB-J	44;80-;96-	
		104;104;44;116;46;42;66;100;72; 46	

BWV	769		
		Einige canonische Veränderungen über das Weihnachts- lied "Vom Himmel hoch:I; II; III; IV; V	
Peters	V,92		
BG	XL,137		
NBA	II,98 (Reihenfolge :	I; II; IV; V; III)	
Breitk. & H.	VII,92		
Schirmer	(VII-VIII)		
Bornemann	X,10	36; 48; 38; ; 35; 60	
Augener	X,1288		
Novello(a)	XIX,73		
Keller		56; 69; 52; 44; 44	
Heitmann	BERL-Z	40; 69; 58; 63; 76	
Schönstedt	NEUENF	50; 69; 44,56;58; 88	
Walcha	CAPPEL	50; 69+;48+; 60; 88	

BWV	770		
		Partita: Ach was soll ich Sünder machen: I;II;III; IV; V; VI;VII;VIII;IX; X	
Peters	IX, 68		
BG	XL,189		
Bornemann	X,11	63;60; 80; 60; 76; 72; 66; 92;72;72;56,72	
Augener	IX,1244		

## ANHANG II

## Die "dorische" Tokkata BWV 538:

4

*f*  
(Oberwerk.)

MANUAL.  
8 & Clav.

3.

PEDAL.

8

12

The image displays a musical score for the 'dorische' Tokkata BWV 538. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 4, features a treble clef staff with a forte dynamic marking and the instruction '(Oberwerk.)'. Below this are two bass clef staves: the first is labeled 'MANUAL. 8 & Clav.' and the second is labeled '3.'. A bracket groups these two staves, and below it is the label 'PEDAL.'. The second system, starting at measure 8, continues the piece with similar notation. A measure number '12' is visible at the beginning of the second system's treble staff. The score is written in a style typical of 18th-century manuscript editions, with clear note heads and stems.

B (Positiv)  
Positiv

A (Oberwerk)  
Oberwerk

(Oberwerk)

A (Oberwerk)  
Oberwerk

(Oberwerk)

A (Oberwerk)  
Oberwerk

(Attisol)

A (Oberwerk)  
Oberwerk

A (Oberwerk)

A (Oberwerk)  
Oberwerk

B (Positiv)

A (Oberwerk)  
Oberwerk

B (Positiv)

A (Oberwerk)  
Oberwerk

A (Oberwerk)

A (Oberwerk)  
Oberwerk

Musical score for measures 19 through 49. The score is written on ten staves, with the first two staves per system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 19, 25, and 49 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Musical score for measures 50 through 74. This section includes a large block of music with a complex texture, possibly representing a specific organ registration. The notation is dense, with many notes and rests. Labels such as "(Oberwerk.)", "(Positiv.)", and "B" are used to indicate different parts of the organ. Measure numbers 50, 56, 62, 68, and 74 are marked at the start of their systems.

Musical score for measures 75 through 99. This section continues the organ music with similar notation and labels as the previous section. The music is highly detailed, with many notes and rests. Labels such as "(Oberwerk.)", "(Positiv.)", and "B" are used to indicate different parts of the organ. Measure numbers 75, 81, 87, and 99 are marked at the start of their systems.

## Lebenslauf

Am 27.11.1937 wurde ich als Sohn des Gymnasialdirektors Dr. Mauritz Hermann Otto Kloppers und seiner Ehefrau Margaretha Malan, geb. Krige, in Krugersdorp, Südafrika, geboren. Ich besitze südafrikanische Staatsangehörigkeit. Ende 1954 legte ich an der "Monument Hoërskool" in Krugersdorp die Reifeprüfung ab.

Meine musikalisch-praktische Ausbildung erhielt ich bei Frä. E. van Tonder (Klavier 1945-1954), Herrn W. Mathlener (Orgel 1954-57) und Herrn Prof. M.C. Roode (Orgel 1958-1961) in Südafrika.

Von 1955 bis 1961 studierte ich an der Universität Potchefstroom wo ich 1957 den Grad B.A. (Musikgeschichte und Kunstgeschichte), 1959 den Grad B.Mus. (Musikgeschichte, Allgemeine Musiklehre, Kontrapunkt und Harmonielehre, Komposition, Instrumentation, Musikvortrag) und 1961 den Grad B-Mus.-Honneurs (Musikwissenschaft) erwarb. Meine praktischen Studien schloß ich Ende 1959 mit den Examina U.O.L.M. (Lehrerexamen im Fach Orgelspiel) und U.V.L.M. (Abschlußexamen für künstlerisches Orgelspiel) ab, die von der Prüfungskommission der Universität Südafrika abgenommen wurden. Mit Hilfe eines Stipendiums der Universität Südafrika und vom Deutschen Akademischen Austauschdienst wurde mir 1961 die Fortsetzung meiner Studien an der Johann Wolfgang Goethe-Universität sowie der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt am Main ermöglicht.

Meine Lehrer waren in Musikwissenschaft die Herren Professoren W. Stauder, H. Osthoff sowie Herr Dr. L. Hoffmann-Erbrecht, in Englischer Philologie die Herren Professoren H. Viebrock und G. Hendrick sowie Herr Dr. K. Schumann und Frau E. Volhard, in Mittlerer und neuerer Kunstgeschichte Herr Prof. H. Keller.

Meine Dissertation, die unter Betreuung von Herrn Prof. Stauder entstanden ist, verdankt wesentliche Anregungen dem Studium bei Herrn Prof. Walcha an der Staatlichen Hochschule für Musik.

## ERKLÄRUNG

Betr. Promotionsordnung § 10 Absatz 3

Für die Ausarbeitung der Dissertation habe ich lediglich die in der Arbeit selbst genannten Quellen benutzt.

Da ich als Ausländer die Deutsche Sprache nicht völlig beherrsche, war eine sprachlich-stilistische Überprüfung der Arbeit notwendig. Diese Überprüfung haben teils Frau Margret Dehnhard und Herr Walther Dehnhard (beide Wiesbaden-Biebrich, Unterriethstr. 21), teils Herr Peter Cahn (Frankfurt am Main, Höllbergstr. 21) vorgenommen.

Hiermit versichere ich an Eides statt, daß darüber hinaus keine weitere Beihilfe stattgefunden hat.

Frankfurt am Main, den 14. Dezember 1965

*J. Kloppe*



## ERRATA

### 1) Die folgenden Fußnoten-Nummern sind zu ergänzen:

- S. 128, 3. Zeile v. unten: Nr. 244) nach dem Worte Barock  
S. 188, 3. Zeile v. oben : " 455) " " " versuum  
S. 228, 5. Zeile v. unten: " 535) " " " hin  
S. 229, 12. Zeile v. oben : " 536) " " " vorgenommen  
S. 229, 10. Zeile v. unten: " 538) " " " Stimmen  
S. 245, 7. Zeile v. oben : " 612) " " " Orgeln  
S. 249, 1. Zeile v. unten: " 619) " " " Cymbelstern  
S. 253, 15. Zeile v. unten: " 629) " " " lautet  
S. 263, 3. Zeile v. oben : " 678) " " " Cis  
S. 267, 3. Zeile v. unten: " 707) " " " will

### 2) Berichtigungen:

- S. 171, 5. Zeile v. unten : Klange statt Klage  
S. 219, 13. Zeile v. unten : (Prolog) statt (Epilog)  
S. 289, 5. Zeile v. unten : Romantik statt Romatik