MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 52

Klaus Aringer

Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von J. S. Bach

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
1999

Klaus Aringer

DIE TRADITION DES PAUSA- UND FINALE-SCHLUSSES IN DEN KLAVIER- UND ORGELWERKEN VON JOHANN SEBASTIAN BACH

Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
1999

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Aringer, Klaus :
Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach : ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes / Klaus Aringer. - Tutzing : Schneider, 1999
(Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte ; Bd. 52)
Zugl.: München, Univ., Diss., 1996/97
ISBN 3-7952-0968-4

ISBN 3 7952 0968 4

© 1999 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herstellung: Proff Offsetdruck, 82547 Eurasburg

INHALT

Vorwort 7

1. Einleitung 9

2. *Pausa* und *Finale* in der Musik für Tasteninstrumente des 14. bis 16. Jahrhunderts 21

2.1. Die *Pausa* als Bestandteil der Orgelspiellehren und *Fundamenta* 21

2.2. Die *Pausa* in der Cantus firmus-gebundenen Tastenmusik 38
2.2.1. Codex Faenza 38
2.2.2. Quellen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts 49

2.3. Finale Klangumspielung in Praeambulum, Intavolierung und Tanz 57
2.3.1. *Finale* als Äquivalent zur *Pausa* in den Praeambula 57
2.3.2. Intavolierungen 67
2.3.3. Tänze 77

2.4. *Pausa* und *Finale* in der Tastenmusik des 16. Jahrhunderts 79

3. *Pausa* und *Finale* in den Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs 87

3.1. Toccaten und Präludien 87
3.1.1. Klavier-Toccaten 87
3.1.2. Klavier-Präludien 93

3.2. Fugen 102
3.2.1. Orgel-Fugen 102
3.2.2. Die Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* 113
3.2.3. Die *Kunst der Fuge* 119

3.3. Klaviersuiten 127
3.3.1. Bach und die Tradition 127
3.3.2. Allemanden 131
3.3.3. Couranten 141
3.3.4. Sarabanden, Giguen und andere Suitensätze 145

3.4. Orgelchoräle 148
3.4.1. Orgelchoral und Kantionalsatz 149
3.4.2. Zeilenzwischenspiel und *Pausa* 150
3.4.3. Exkurs: Zeilenzwischenspiel und *Pausa* in vokal-instrumentalen Choralsätzen 155
3.4.4. Zäsurbildung in den kleineren Orgelchorälen 159
3.4.5. Cantus firmus und Abschnittsbildung in den größeren Orgelchorälen 165
3.4.6. Kadenz und *Pausa* 172
3.4.7. Thematische *Pausa*-Schlüsse 175
3.4.8. Die *Pausa* als Kulmination der Komposition 178

4. Zusammenfassung 187

5. Quellen und Literatur 189

5.1. Gesamtausgaben 189
5.2. Teil- und Einzelausgaben 192
5.3. Faksimilia 194
5.4. Musiktheoretische Quellen 195
5.5. Zitierte Literatur 197

6. Abkürzungen 209

7. Register 210

7.1. Personen 210
7.2. Handschriften 211
7.3. Werke Johann Sebastian Bachs 212

VORWORT

Die vorliegenden Untersuchungen befassen sich mit einer der Musik für Tasteninstrumente eigentümlichen Form der Schlußbildung. Während der mehrstimmigen Vokalmusik an Kadenzpunkten mit dem erreichten Schlußklang gewöhnlich eine Grenze gesetzt ist, führt das instrumentale Spiel häufig darüber hinaus. Die Verlängerung und Dehnung des Schlußtones wird in den Orgeltabulaturen aus dem 15. Jahrhundert mit den Begriffen *Pausa* und *Finale* bezeichnet. Diese auf das Stegreifspiel zurückgehende Form der Schlußbildung bleibt in den Kompositionen späterer Jahrhunderte ein Merkmal genuiner Tastenmusik. Auch in den Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs lassen sich die abschließenden Tonika-Orgelpunkte historisch auf den *Pausa*- und *Finale*-Schluß zurückführen. In Bachs Schaffen begegnen ältere Konventionen und individuell verwandelte Formen dieses Vorgangs gleichermaßen; in einigen Werken tritt die über dem Schlußton erklingende Musik durch eine Konzentration kompositorischer Verfahren als ultimativer Höhepunkt hervor.

Den Anstoß zur Beschäftigung mit diesem Thema erhielt ich in den Vorlesungen und Seminaren meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Dr. Theodor Göllner. Er hat die Entstehung dieser Arbeit mit großem Interesse verfolgt, mit Anregungen und Kritik gefördert und schließlich für die Aufnahme in die Reihe der *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* gesorgt. Dafür bin ich ihm zu herzlichem Dank verpflichtet. Dank schulde ich zugleich allen Lehrpersonen des Instituts für Musikwissenschaft der Münchner Universität, insbesondere Herrn Professor Dr. Jürgen Eppelsheim und Herrn Dr. Reinhold Schlötterer, die in ihren Lehrveranstaltungen mein Studium besonders nachhaltig prägten. Den Fortgang meiner Forschungen hat ein Stipendium zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses der Universität München wesentlich erleichtert. Für den Druck wurde die im Wintersemester 1996/97 von der Philosophischen Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommene Dissertation noch einmal überarbeitet und ergänzt. Dr. Stefan Morent setzte hierfür einen Teil der Notenbeispiele. Dem Verleger Prof. Dr. h.c. Hans Schneider sei für die sorgfältige Betreuung bei der Drucklegung herzlich gedankt.

Mein besonderer Dank gilt abschließend meinen Eltern, denen das Buch gewidmet sei, und vor allen anderen meiner Frau Dr. Ulrike Aringer-Grau, die den Großteil der Notenbeispiele erstellte und mir in unermüdlicher Geduld hilfreich zur Seite stand.

1. EINLEITUNG

In der Musik des 15. Jahrhunderts besitzt der Terminus *Pausa* zwei höchst unterschiedliche Bedeutungen. In der vokalen Komposition verkörpert er gewissermaßen die negative Kehrseite der Musik, nämlich das vorübergehende oder länger andauernde Schweigen der Töne. Ganz anders fassen die Organisten den Begriff auf, der für sie unmittelbar mit erklingender Musik in Verbindung steht; genauer mit der musikalischen Behandlung der Zeilenschlüsse im mehrstimmigen Orgelspiel über einem Cantus firmus.[1] *Pausa* meint als spezifischer Terminus der Organistenzunft für den Schluß „nicht wie in der vokalen Kunstmusik das Aussetzen, das ‚Pausieren' einer Stimme, sondern einen Einschnitt, einen in sich ruhenden Klangkomplex, der am Schluß eines jeden Abschnitts steht".[2] Während die vokale Bedeutung der *Pausa* durch die gesamte Musikgeschichte allgemein geläufig war und ist, läßt sich die instrumentale Auslegung des Begriffs nur in einer örtlich und zeitlich äußerst begrenzten Anzahl von Quellen des 15. Jahrhunderts nachweisen. Für die Orgel- und Klaviermusik besitzt das Prinzip des *Pausa*-Schlusses gleichwohl weit über das 15. Jahrhundert hinaus große Bedeutung; in ihm liegt, wie die vorliegende Studie zu zeigen versucht, eine der Wurzeln für den später so bezeichneten Orgelpunkt.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich durchaus Berührungspunkte zwischen den zunächst so gegensätzlich erscheinenden Phänomenen der vokalen und instrumentalen *Pausa*. Beide bezeichnen Zäsuren im Ablauf der Musik.[3] Das Verstummen der Sänger beruht auf der physiologischen Notwendigkeit des regelmäßigen Atemholens, ein Zwang, der für die Organisten nicht existiert.[4] Während in der Vokalmusik zur Artikulation sprachlicher Einheiten immer wieder Pausen eingeschoben werden, gehört die ununterbrochene Spielbewegung dagegen zu den genuinen Merkmalen der Tastenmusik. In der vokalen Komposition sicherte das Prinzip des motettischen Satzes, bei dem sich die einzelnen Stimmen in ihren Einschnitten gegenseitig überbrücken, den kontinuierlichen Fortgang der Musik. Der Musiker am Tasteninstrument aber kannte das kurze Aussetzen inmitten einer Stimme zunächst nicht; die *Pausa* im Sinne der „vox amissa" (und mit ihr die entsprechenden Zeichen der

---

[1] Vgl. Aringer, Pausa. Die vollständige Form der in den Fußnoten verwendeten Kurzbelege kann über das Verzeichnis zitierter Literatur in Kapitel 5.5. erschlossen werden.

[2] Göllner, Spielanweisung, 74.

[3] Zur musikalischen Textgliederung durch Pausen vgl. Finscher, Pause, Sp. 1534. In der Musik bezeichnet *Pausa* (oder *Pausatio*) auch die Mittelzäsur der Psalmodie (Stäblein, Psalm, Sp. 1677) und den Schluß im Organum (Zaminer, Vatikanischer Organumtraktat, 97).

[4] Göllner, Pausa, 4.

mensuralen Notenschrift) kam erst durch die Übertragung von Vokalkompositionen (Intavolierung) in die Orgelmusik.[5]

Die Musiktheorie definiert die vokale *Pausa* zwar vornehmlich unter dem Aspekt der Stille, bezieht aber zugleich ihren Ort innerhalb der Komposition mit ein. Eine Pause stehe, wie Gioseffo Zarlino (1517-1590) diesbezüglich betont, nur am Ende von Satzeinheiten („Clausule") oder Textabschnitten („Punti della oratione").[6] Bereits im Mittelalter interpretierte man den eine Stimme abschließenden (Doppel-) Strich („Finis punctorum"[7]) deshalb als Pausenzeichen, da die einzige gemeinsame Pause aller Stimmen im motettischen Satz für gewöhnlich am Schluß zu stehen pflegte. Martin Agricola (1486-1556) schreibt hierzu: „Die ander Pausa/welche funff odder alle Linien und vier odder mehr spacia berürt/ist eine gemeine Pausa darumb das sich alle stymmen zugleich darbey enden und aufhören/Aber sie wird nicht (wie die andern pausen) den Noten zugerechent/sondern alzeit am ende des gesanges erfunden".[8] In dieser Betrachtungsweise berücksichtigt der Komponist in seiner Notierung gleichsam noch die dem Vortrag der Musik folgende Stille. Wenn Agricola hervorhebt, die „gemeine Pausa" am Schluß gehöre in ihrer nicht meßbaren Länge nicht mehr zu den Notenzeichen, dann deutet sich hierin bereits eine allmähliche Loslösung des Schlußstriches aus dem Kontext der *Pausa* an. Hermann Finck (1527-1558) versucht den senkrechten Schlußstrich durch alle Spatien mit der „Maxima perfecta", dem längsten aller Notenwerte, gleichzusetzen, aber auch er bemerkt einschränkend: „sed huius nullus est usus, praeterquam in finibus cantuum"[9]. Als primär auf den Schluß verweisendes Symbol begreift den Doppelstrich auch Heinrich Glarean (1488-1563), der ihm die aufschlußreiche Bezeichnung *Pausa generalis* gibt: „Denique ad finem vocum dua linae, per omnia in[t]ervalla ductae adijciuntur, eae quoque generalis Pausae nomen habent".[10] Den Bezug auf den Schluß

---

[5] Unter den ältesten Tabulaturen kennt nur das Robertsbridge-Fragment (London, British Museum, Add. 28550) innerhalb des Systems der Buchstaben-Notierung ein eigenes Zeichen für die vokale Pause („s" als Abkürzung für „sine"). Die Aufzeichnung einer vereinzelten mit mensuralen Pausenzeichen durchsetzten Tenorstimme am Schluß des mit dem Lochamer Liederbuch verbundenen Orgelbuchs (Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. 40617) erläutert die den Organisten offenkundig nicht geläufigen Zeichen mit dem erklärenden Zusatz „pausat t(enor)" (vgl. das Faksimile bei Ameln, Lochamer-Liederbuch, 93).

[6] Istitutioni, 256.

[7] Franco von Köln, Ars cantus mensurabilis (zitiert nach Finscher, Pause, Sp. 1536).

[8] Musica figuralis deudsch, Kap. Von den Noten und Pausen, [36-37].

[9] Practica musica, Kap. De Pausis, [44].

[10] Dodecachordon, Kap. De Pausis, 198. Heinrich Bellermann kommentierte die *Pausae* aus Conrad Paumanns *Fundamentum* in der Übertragung Friedrich Wilhelm Arnolds (Arnold, Locheimer Liederbuch, 192, Anmerkung 9) mit dem Hinweis auf diese Stelle.

bringt Johann Gottfried Walther[11] im Jahre 1708 unmittelbar in der Bezeichnung zum Ausdruck: „Über diese hat man auch *Pausam Finalem* (welche mit einem Wort *Neuma* genennet wird) wenn neml. Zwey Striche alle Linien u. *Spatia* im *Systemate* durchschneiden; wird am Ende eines jeden *Periodi harmonicae* gebraucht." Trotz einer im Kern unterschiedlichen musikalischen Bedeutung läßt sich also für vokale wie instrumentale *Pausa* die enge Bindung an den Schluß als gemeinsames Merkmal festhalten; beide Formen der *Pausa* könnten unter diesem Aspekt auch als „stiller" und „klingender" Schluß definiert werden.[12]

Ein zweites charakteristisches gemeinsames Element der instrumentalen und vokalen *Pausa* besteht im Innehalten oder Ruhen einer Stimme. Zumeist wird diese Eigenschaft, wie auch in der folgenden Definition aus dem 19. Jahrhundert, allein auf das Aussetzen der Musik bezogen: „Pause. Das Wort selbst kommt aus dem Griechischen und heißt: Ruhe, Stillstand, besonders in der Musik, wo es die Ruhe der Stimmen, der Töne überhaupt, ihren Stillstand anzeigt, das sich natürlich in nichts Anderem äußert als in einem Schweigen der Stimmen."[13] Die Verwandtschaft zwischen „stiller" und „klingender" *Pausa* kommt aber bei Johann Georg Sulzer (1720-1779) zur Sprache, wenn er im Hinblick auf die kompositorische Gestaltung musikalischer Zäsuren äußert: „Zwar werden die Pausen nicht allemal schlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft dasselbige verrichten."[14] Vokale und instrumentale *Pausa* begegnen bezüglich des Schlußtones eines Cantus firmus-Absatzes noch im Jahre 1838 bei Adolf Bernhard Marx (1795-1866), der ausführt: „Wir können also Anfangs- und Schlusston der Strophen verlängern, und dadurch wichtiger hervortreten lassen; statt der körperlichen Verlängerung des Schlusstons durch längeres Aushalten können wir auch blos seine Zeit verlängern durch Pausen."[15] Marx unterscheidet damit eine „körperliche", klanglich realisierte Verlängerung des Strophen-Schlußtones von einer „intentionellen", nur durch Pausen erwirkten.

Dem Begriff *Pausa generalis* ordnete die Musiktheorie freilich nicht nur den abschließenden Doppelstrich, sondern ein weiteres Zeichen zu: die *Corona* oder *Fermata*, also den liegenden Halbkreis mit Punkt.[16] Wie die *Pausa* des 15. Jahrhunderts konnte sich dieses Zeichen im 18. Jahrhundert gleichermaßen

[11] Praecepta, Teil I, 52 [28].
[12] Vgl. hierzu auch: Bent, Terminology of Silence.
[13] Schilling, Encyclopädie, Artikel „Pause", 402.
[14] Sulzer, Allgemeine Theorie, 546.
[15] Marx, Lehre von der musikalischen Komposition. Zweither Theil, 126.
[16] Etwa bei Adam von Fulda (1445-1505); vgl. Hoffmann, Fermate, 13; Blindow, Choralbegleitung, 110-113; Noske, Fermate.

auf Musik und Stille beziehen. Daniel Gottlob Türk (1750-1813) erwähnt die dreifache Bedeutung der *Fermata* als Pausen-, Ruhe- und Schlußzeichen.[17] Im Englischen bezeichnet „Pause" (im Gegensatz zu „Rest") noch heute das Fermatenzeichen und meint damit ganz im Sinne der musikalischen Doppelbedeutung die Verlängerung des Klanges *oder* der Stille.[18] Schließlich lassen sich die einzelnen Symbole zur graphischen Darstellung von Satzschlüssen, wie sie in Abbildung 1 dargestellt sind, historisch alle mit dem Begriff *Pausa* verbinden:
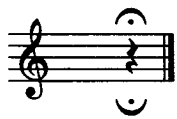
Abb. 1

Aus der Vielzahl von Bezeichnungen, mit denen die *Fermata* durch die Jahrhunderte versehen wurde, verdienen im Hinblick auf die instrumentale *Pausa* zwei besonders hervorgehoben zu werden: zum einen das bei Nikolaus Gengenbach belegte *Signum finale*,[19] zum anderen die Benennung als *Punctus organi* (*Point d'orgue*; *Organ point*).[20] *Finale* meint in der Terminologie der Organisten des 15. Jahrhunderts, wie später zu zeigen sein wird, eine zur *Pausa* verwandte Umspielung des Schlußtones in der Gattung des Präludiums. Die Entsprechung von *Pausa* und *Finale*, in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts jeweils auf den letzten Ton der Grundstimme bezogen,[21] hat sich in der musikalischen Terminologie der romanischen Sprachen lange gehalten, wie man den Erläuterungen Ferdinand Simon Gaßners (1798-1851) entnehmen kann: „Das italienische Wort Finale bedeutet überhaupt: letzte Handlung, Schluß von Etwas. Daher wird es in der Musik zunächst auch als Name der Schlußnote, der letzten Note eines Tonstücks gebraucht und da diese meist die Tonica ist, von den Franzosen auch zur Bezeichnung des Grundtones, der Hauptnote, der Tonica eines Tonstücks. [...] Endlich gebrauchen die Italiener das Wort Finale auch als Name des starken senkrechten Linienpaars, mit wel-

[17] Türk, Clavierschule, 120-123.

[18] Fuller, Pause; Bent, Terminology of Silence, 792.

[19] Musica nova, Leipzig 1626 (zitiert nach Hoffmann, Fermate, 17, 15).

[20] So zuerst bei Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511); vgl. Reckow, Orgelpunkt, 691; Hoffmann, Fermate, 14.

[21] „Finale [ital.] Finalle [gall.] die Endnote eines Modi musici, woraus ein Stück überhaupt gehet; oder auch, worauf ein periodus derselben, in gleichen die letzte Note einer Cadenz aushält, und sich endet." (Walther, Musicalisches Lexicon, 245).

chem der Schluß eines Musikstücks bemerkt wird, oder welches Zeichen sie sich eben dazu bedienen – des Endzeichens, Finalzeichens."[22] Mit diese Ausführungen schlägt Gaßner den Bogen von *Finale* zur *Pausa generalis* und *Fermata* oder *Corona* zurück.

Zum terminologischen Umfeld der *Pausa* gehört schließlich auch der Orgelpunkt. Sébastien de Brossard versieht das Zeichen der *Corona* mit dem Zusatz „Point d'orgue".[23] In musikalischer Hinsicht bezieht sich der Orgelpunkt auf den „beibehaltenen Grundton", über dem sich „die oberen Stimmen einige Zeit lang [...] zum Schlusse fortbewegen, während die Baßstimme schon längst den Schlußton festhält".[24] Der hier beschriebene musikalische Sachverhalt gleicht demjenigen des instrumentalen *Pausa*-Schlusses aus dem 15. Jahrhundert. Der Orgelpunkt läßt sich auch als „Teilfermate" begreifen, als „eine Fermate, die nur einen Teil der beteiligten Stimmen erfaßt".[25] Über das Zeichen der *Corona* oder *Fermata* bestehen zwischen *Pausa* und Orgelpunkt terminologische wie auch musikalische Bezüge. *Point d'orgue* trat im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert als neuer, gleichzeitig umfassenderer Begriff[26] auch das Erbe von *Pausa* und *Finale* an. Oder anders formuliert: *Pausa* und *Finale* der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts gehören zur Frühgeschichte des späteren Orgelpunktes. Die neue Bezeichnung bezog sich als Bestandteil der allgemeinen Musiktheorie, anders als die an die Handwerkslehre der Organisten gebundene *Pausa*, auf jede Art von Musik, wenngleich der auf die Orgel verweisende Zusatz als Anspielung auf die vornehmliche Verwendung in Werken für Tasteninstrumente verstanden werden darf. Die beiden wichtigsten Erscheinungen des Orgelpunktes in schlußvorbereitender und abschliessender Funktion wurzeln einerseits im *Organicus punctus* des mittelalterlichen Organums,[27] andererseits in der *Pausa* der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts. Über das organale Verfahren der Umspielung von gedehnten Haltetönen erscheinen beide Vorgänge aus der Vokal- und Instrumentalmusik phänomenologisch miteinander verwandt.[28] Der abschließende Tonika-Orgelpunkt bewirkt eine Verbreiterung der Schlußbildung, wie er in dieser Form durch

[22] Gaßner, Universal-Lexikon, Artikel „Finale", 286.

[23] Brossard, Dictionnaire, Artikel „Punto", 103. Brossards Verständnis deckt sich mit der vornehmlich in Deutschland verbreiteten Vorstellung des „Point d'orgue", während man im Französischen damit noch lange „einerseits die solistische, meist improvisierte Kadenz [...], andererseits (und vorwiegend) die Fermate" meinte (Reckow, Orgelpunkt, 691). Vgl. auch Fuller, Organ point.

[24] Schilling, Enzyclopädie, Artikel „Orgelpunkt", 288.

[25] Becker, Schlußgestaltung, 83 (auch 75-76)

[26] Er schloß den Orgelpunkt auf der Paenultima der Kadenz mit ein (C.Ph.E. Bach, Versuch, 181, 328; Knecht, Wörterbuch, Artikel „Orgelpunkt", 70).

[27] Reckow, Orgelpunkt; Becker, Schlußgestaltung, 74-84; Kuschnir, Kodaprinzip, 33-35.

[28] Vgl. Schering, Studien, 29.

Klausel und Kadenz (von Ausnahmen abgesehen[29]) nicht realisiert werden konnte, und ermöglicht ein gegeneinander verschobenes Schließen der Stimmen über dem Schlußton.

Der auf wenige Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts beschränkte Nachweis der instrumentalen *Pausa* kann nur zum Teil mit der Konkurrenz eines gleichlautenden Terminus in anderer Bedeutung aus dem Bereich der Vokalmusik erklärt werden. Die tieferen Gründe hierfür liegen in der Entwicklung der Orgelmusik und ihres sich im Laufe des 15. Jahrhunderts rasch wandelnden Verhältnisses zur vokalen Komposition. Die frühesten Dokumente der Tastenmusik geben die Traditionen der schriftlosen musikalischen Praxis noch beinahe uneingeschränkt wieder.[30] Von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an beeinflußte die mehrstimmige Vokalkomposition die Tastenmusik immer stärker,[31] gleichzeitig entschwanden wichtige Elemente des usuellen Musizierens für längere Zeit aus der schriftlichen Überlieferung. Die Lehre des Orgelspiels wandte sich von der traditionellen Improvisationspraxis mit eigener Terminologie ab und übernahm fortan Bestandteile der vokalen Musiktheorie. Bei den Spielern blieben die althergebrachten Elemente des Musizierens aus dem Stegreif (wozu in besonderer Weise *Pausa* und *Finale*-Schluß zu zählen sind) weiter lebendig. Die Notenschrift überliefert uns freilich davon nur dann etwas, wenn sie die Improvisation wie in einem Aufführungsprotokoll festhält, wie es in der ersten Hälfte des 15. und teilweise auch im 17. Jahrhundert der Fall ist, oder der Spielvorgang Eingang in die Komposition findet. Von den Organisten des 16. Jahrhunderts ist vergleichsweise wenig Musik aufgeschrieben worden, diese verrät zudem fast nichts über das extemporierte Spiel am Instrument. Das erklärt, warum wir *Pausa* und *Finale* in der Tastenmusik dieses Jahrhunderts so selten begegnen.

Seit dem 17. Jahrhundert trat zur gespielten auf breiter Basis gleichrangig eine komponierte Orgel- und Klaviermusik; mit dem Aufkommen des Generalbasses rückten die Tasteninstrumente erstmals in das Zentrum der komponierten Ensemble-Musik. Reste einer Handwerkslehre, wie sie das 15. Jahrhundert kannte, finden sich nicht wieder. Einige Organisten, die im 17. und 18. Jahrhundert als Autoren von musiktheoretischen Werken hervortraten,[32] verfaßten Traktate in der Tradition der vokalen Kontrapunktlehren oder ent-

[29] So nennt etwa der italienische Musiktheoretiker Angelo Berardi aus dem 17. Jahrhundert die Dehnung der Kadenz durch einen Dissonanzvorhalt über der Finalis „Cadenza di coda" (Schmalzriedt, Coda, 2).

[30] Einen diesbezüglich abweichenden Standpunkt vertritt Ulrich Konrad (Aufzeichnungsform und Werkbegriff).

[31] Vgl. Edler, Der nordelbische Organist, 153-157.

[32] Vgl. die Quellenübersicht bei Braun, Musiktheorie, 403-414.

falteten die allgemeine musikalische Lehre am Klavier.[33] Jan Pieterszoon Sweelincks (1562-1621) Kompositionsregeln, die in zahlreichen Abschriften einen großen Einfluß auf die norddeutsche Orgelmusik ausübten,[34] stellen bekanntlich eine verkürzte deutsche Übertragung der italienischen Musiktheoretiker Zarlino und Artusi dar.[35] Die Erörterung von idiomatischen Charakteristika des Orgelspiels beschränkt sich auf den Bereich der Spielfiguren und Ornamentik. Direkte Hinweise zur Ausführung der verlängerten Umspielung des Schlußklanges, wie ihn die Kompositionen Sweelincks zahlreich enthalten, sucht man vergeblich. Das für den Instrumentalisten Selbstverständliche bedurfte keiner Erklärung; überdies existierten für diese Form der Schlußbildung nach dem Verschwinden der organistischen Begriffe keine Bezeichnungen mehr. Daß der um 1500 ausdrücklich in Zusammenhang mit der Orgel bezeugte Begriff der *Cauda* (*Cauda pro Organo*[36]; *Cauda finalis organo*[37]) mit dem Phänomen des *Pausa*-Schlusses in enger Verbindung stehen könnte, leuchtet ein, bleibt aber nicht beweisbar. Die musikalische Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts faßte den Sachverhalt eines festgehaltenen Schlußtones, der von den anderen Stimmen klanglich umspielt wird, mit den Begriffen *Paragoge*, *Manubrium* und *Supplementum*.[38] Als Verfahren einer artifiziellen Lehre der Komposition stehen diese Begriffe in unverkennbarer Distanz zur Herkunft des *Pausa-* oder *Finale*-Schlusses aus der instrumentalen Improvisationspraxis. Diesen Aspekt berücksichtigt einzig das *Musicalische Lexicon* des mit Bach befreundeten Organisten Johann Gottfried Walther (1684-1748): „Paragoge [...] heisset: wenn in einer Cadenz noch etwas angehänget wird, so nicht epresse vom Componisten hingesetzet worden, sondern vom Executore angebracht wird."[39]

Hält man im musiktheoretischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts Ausschau nach genaueren Anweisungen und Beschreibungen zur Ausführung des Orgelpunktes auf der abschließenden Tonikastufe, so fällt der Ertrag überraschend spärlich aus. Man ist versucht, auch diesen Befund mit der traditionellen Verwurzelung in der Stegreif-Spielpraxis zu erklären. Immerhin lassen sich einzelne, für gewöhnlich aber kaum kommentierte, Beispiele nachweisen. Eine größere Anzahl enthält das Lehrbuch „Der angehende praktische Orga-

[33] Vgl. Riedel, Quellenkundliche Beiträge, 80-82.
[34] Seiffert, Sweelinck.
[35] Braun, Musiktheorie, 29-33.
[36] Feldmann, Musik und Musikpflege, 116.
[37] Schmitz, Cantional, 404.
[38] Vgl. Bartel, Figurenlehre, 212-214.
[39] Walther, Musicalisches Lexicon, Artikel „Paragoge", 462.

nist" des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (1732-1809).[40] Die Abhandlung „Der präludierende Organist" (Augsburg 1757) des in der Nähe von Ingolstadt wirkenden Organisten Johann Baptist Anton Vallade (um 1722 - um 1780) erweitert die Kadenzübungen um musikalische Anhänge, die den liegenden Schlußton umspielen.[41] Der Biberacher Musikdirektor Justin Heinrich Knecht (1752-1817) behandelte diese Art der Schlußbildung in seiner *Orgelschule* ganz in der Tradition der *Pausa* unter der Rubrik „Choralschlüsse": „Ein Choralschluß aber ist, wenn der Organist dem gänzlichen Schlusse eines Chorals noch etliche schlußmäßige Tackte anfüget, weil ein gleichzeitiges Aufhören der Orgel mit den Choralsängern nicht gut lassen würde. Ein solcher Choralschluß kann nach Beschaffenheit einer Melodie oder der Zeit bald fortissimo, oder auch bald diminuendo auf der Orgel gespielt werden."[42] Knecht läßt verschiedene Beispiele dieses rein instrumentalen Anhangs nach Art der *Pausa* im Umfang von zwei bis fünf Takten folgen, die jeweils den vokalen Schlußtakt ersetzen und ihn verlängern. In sechs Beispielen setzen die Mittelstimmen ihre Bewegung zu den liegenden Schlußtönen der Außenstimmen fort.[43] Auch für die Musik des 18. Jahrhunderts bieten die theoretischen Quellen nur Hinweise; Gestalt und Funktion des abschließenden Orgelpunktes auf der Tonika lassen sich genauer nur anhand der musikalischen Quellen beschreiben.

Im 19. Jahrhundert beschäftigte die Frage nach der Schlußbildung die Musiktheoretiker vermehrt, vielleicht unter dem Eindruck der Musik der Wiener Klassiker (insbesondere Beethovens), die in ihren Kompositionen das musikalische Schließen zu einem zentralen Vorgang erhoben hatten. Dabei stößt man gelegentlich auf Äußerungen, die sich der Fortführung von Musik über dem Tonika-Schlußton widmen. Traditionell wurde der Tonika-Orgelpunkt auch hier in engem Zusammenhang mit der Lehre der Kadenzen gesehen, wie seine gelegentliche Bezeichnung als *Cadenza continuata* oder *aushaltende Cadenz* belegt.[44] Adolf Bernhard Marx (1795-1866) bemerkt über die Wirkung einer „Ausdehnung des Schlussmoments": „Nur wird bei längerem Aushalten des Schlussakkords Gehör und Gefühl länger mit ihm beschäftigt, also tiefer von seiner beruhigenden, abschließenden Kraft erfüllt. Daher findet man in vielen Kompositionen den Schlussakkord durch einen Halt unbestimmt verlängert und der Spieler wird durch sein Gefühl auch ohne Vorschrift und bewusste Absicht häufiger angeregt, den Schlussakkord bald länger auszuhalten,

[40] Kittel, Organist, Erste Abtheilung, 12, 22, 27, 42, 45, 48, 58, 61, 67, 70-71, 84; Zweithe Abtheilung, 47, 48, 62, 66; Dritte Abtheilung, 56, 69, 73, 85.
[41] Doll, Improvisationsunterricht, 238.
[42] Knecht, Orgelschule III, 171.
[43] Ebd., 172-173. Es handelt sich um die Beispiele a) b) c) d) e) und i).
[44] Schilling, Encyclopädie, Artikel „Orgelpunkt", 288.

bald kürzer anzugeben."[45] Schon bei Heinrich Christoph Koch (1749-1816) lesen wir, daß „die Cäsurnote einer Cadenz [...] zuweilen mit einem aus der dabey üblichen Baßbegleitung hergenommenen Ueberhange versehen" würde und „dieser Ueberhang [...] sehr oft in einen Anhang" mündete, „welcher gleichsam den Schluß selbst mehr bekräftigt".[46] Auch der Würzburger Musiktheoretiker Joseph Fröhlich (1780-1862) verweist 1834 auf den Epilog-Charakter eines angehängten Tonika-Orgelpunktes,[47] ein Gedanke, den Moritz Hauptmann (1792-1868) aufgreift, wenn er schreibt:[48] „Der Schluss, die Cadenz, ist wohl zu unterscheiden von dem Orgelpunkte, welcher häufig in Musikstücken auftritt und sich sowohl auf dem Grundtone, als auch auf der Quint des tonischen Dreiklanges festsetzen kann. Grundton und Quint sind die Angelpunkte, auf denen sich eine bewegte Reihe von Accorden im mannigfaltigsten Wechsel zu entfalten vermag. Das Element dieser Reihe ist aber auf der tonischen Quint der Wechsel des Oberdominantdreiklanges mit dem tonischen, und auf der Tonica der Wechsel des tonischen Dreiklanges mit dem Unterdominantaccorde. Auf der Dominante finden wir den Orgelpunkt häufig vor dem Schlusse, um diesen aufzuhalten, auf der Tonica aber als Fort- und Nachklang, als Verlängerung desselben, daher auch die letztere Bildung immer als eine Coda, als ein geschlossener Absatz des Stückes zu betrachten ist und man hier das Ende immer vom Schlusse zu unterscheiden hat." Moritz Hauptmann spricht aus, wohin die Idee des *Pausa*-Schlusses in letzter kompositorischer Konsequenz führt: zu einem eigenständigen Anhang, einer *Coda*, bei der der Grundton im Baß dann auch verlassen werden kann.[49] Auch *Coda* nämlich, die zugleich „den Schluß einer Komposition" wie auch den „Anhang an den Schluß einer Komposition" bezeichnen konnte,[50] gehört in den terminologischen Kontext der *Pausa*.[51]

Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven bezeichnen in einigen ihrer Kompositionen einen abschließenden Tonika-Orgelpunkt als *Coda*. So verlaufen etwa von insgesamt 69 Takten des letzten Satzes aus Mozarts

---

[45] Marx, Lehre von der musikalischen Komposition, Zweither Teil, 27-28.

[46] Koch, Versuch einer Anleitung, 422. Vgl. auch Koch, Musikalisches Lexikon, Artikel „Tonschluß, Cadenz", Sp. 1569-1573.

[47] Fröhlich, Artikel „Orgelpunkt", 186.

[48] Lehre von der Harmonik, 137-138. Hauptmann, der als Leipziger Thomaskantor einer der Amtsnachfolger Bachs war, formulierte diese Sätze möglicherweise in Hinblick auf das Bachsche Klavier- und Orgelschaffen.

[49] Kuschnir (Kodaprinzip) berücksichtigt die *Pausa* als wichtige instrumentale Vorstufe zur *Coda* nicht.

[50] Schmalzriedt, Coda, 10.

[51] Man vergleiche hierzu die aufschlußreiche Bezeichnung des *Corona*-Zeichens als *Coda* oder *Cauda* bei Meinrad Spieß (1683-1761) in dessen „Tractatus musicus compositorio-practicus [...]", Augsburg 1746 (hier zitiert nach Schmalzriedt, Coda, 2).

Sechs deutschen Tänzen KV 571 (1787) nicht weniger als 42 Takte über dem repetierten Grundton *D*, der sich als verlängerter Schlußton der gesamten Folge von Einzeltänzen interpretieren läßt. Beethoven beendet den Menuett-Satz seiner Klaviersonate Es-dur op. 31 Nr. 3 im Anschluß an die letzte Kadenz mit einem achttaktigen, im Pianissimo verklingenden Abschnitt über dem Schlußton, den er als *Coda* bezeichnet; ebenso beschließt er die „Marcia funebre sulla morte d'un eroe" aus seiner Klaviersonate As-dur op. 26 mit einem Epilog über dem repetierten Tonikaton als „beruhigendem Ausklang".[52] Hier ist die *Coda* also im Sinne der *Pausa* „weiter nichts, als ein verlängerter Schluss",[53] der den Satz vollständig abschließt. Wenn Hugo Riemann mit *Coda* jeden Schlußabschnitt bezeichnet, der nach dem Erreichen des Grundtones steht, dann beruht seine Definition unbewußt ebenfalls auf einem entscheidenden Kriterium des alten *Pausa*-Schlusses.[54]

Ziel der vorliegenden Untersuchungen ist es, die bei der musikalischen Schlußbildung gewöhnlich auf die Paenultima konzentrierte Aufmerksamkeit[55] auf die Ultima zu lenken. Den Ausgangspunkt bilden Untersuchungen zu Gestalt und Funktion des *Pausa*- und *Finale*-Schluß in der Tastenmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts, vor allem in den frühesten Quellen. In einem zweiten Schritt wenden wir uns dann dem Phänomen ausgestalteter Schlußklänge in den Werken für Tasteninstrumente von Johann Sebastian Bach zu. Die Methode, an einem hervorgehobenen Punkt jeder Komposition das Verhältnis der Bachschen Werke zur Tradition zu überprüfen, traditionelle von individuellen Lösungen zu unterscheiden, scheint gerade im Hinblick auf „Bachs geschichtlichen Ort"[56] besonders gewinnbringend, erlebte die Musik für Tasteninstrumente in seinen Werken doch „den Gipfel der Möglichkeiten ihrer Eigenständigkeit, die sich aus der Tradition ergaben".[57] Orgel- und Klaviermusik verkörperten für Bach einen zentralen Teil seines Schaffens. Sie beschäftigte ihn wie keine andere musikalische Gattung „gleichmäßig und intensiv von Anfang bis Ende seiner künstlerischen Laufbahn", auf ihrem Gebiet machte er „seine entscheidenden kompositorischen Erfahrungen".[58]

---

[52] Suder, Coda, 133-134. In op. 26 handelt es sich um eine *Coda* im Sinne von op. 31 Nr. 3, auch wenn dort die Bezeichnung fehlt (Schmalzriedt, Coda, 5). Auf abschließende Tonika-Orgelpunkte ohne ausdrücklichen *Coda*-Vermerk stößt man in der Klaviermusik der Wiener Klassiker häufig.

[53] Eduard Bernsdorf, Neues Universal-Lexikon der Tonkunst, Dresden 1856 (hier zitiert nach Kuschnir, Kodaprinzip, 72).

[54] Schmalzriedt, Coda, 14.

[55] Moser, Penultima.

[56] So der Titel eines 1957 erschienenen Aufsatzes von Hans Heinrich Eggebrecht (wieder abgedruckt bei Eggebrecht, Bach – wer ist das?, 27-63).

[57] Edler, Der nordelbische Organist, 157.

[58] Emery/Wolff, Bach-Familie, 165, 172. Vgl. auch Spitta, Bach, I, 639.

Seine Vertrautheit mit dem tasteninstrumentalen Repertoire beschränkte sich nicht nur auf die mitteldeutsche Tradition, in der er selbst wurzelte, zu ihr trat bekanntlich auch eine umfassende Kenntnis norddeutscher (Buxtehude, Reinken, Böhm, Lübeck), süddeutscher (Froberger, Fischer, Kerll), italienischer (Frescobaldi, Domenico Scarlatti) und französischer (D'Anglebert, Couperin, Rameau) Meister der Klavier- und Orgelkomposition.[59] Meine Darstellung versucht zu zeigen, daß der Klavier- und Orgelspieler Bach, dessen Stegreifspiel weithin gerühmt wurde, hinsichtlich der Schlußbildung als ein Erbe alter Organisten-Traditionen angesehen werden muß.[60] Auch bei ihm erweist sich der Schlußklang als Domäne des Tasteninstruments, wo musikalisch noch häufig Wesentliches geschieht, während die Vokal- und Ensemblemusik an derselben Stelle bereits verklingt. Wir dürfen davon ausgehen, daß die Umspielung und Verlängerung des Schlußklangs in zahlreichen Varianten zu den grundlegenden Elementen auch der Improvisationskunst Bachs gehörte. Sicher ist es kein Zufall, daß *Pausa*-Schlüsse häufig in Werken vorkommen, die dem Stegreifspiel insgesamt besonders nahe stehen.[61] In zahlreichen anderen Werken entfernt sich Bach weit von den Improvisations-Modellen, dort bindet er die Schlußumspielungen in völlig neuartiger und individueller Weise in die jeweilige Gesamtkonzeption ein. Vor dem Hintergrund der Tradition hebt sich die individuelle kompositorische Leistung Bachs vom Erbe der alten Organistenzunft und den Werken seiner Zeitgenossen ab.

---

[59] Vgl. Spitta, Bach, I, 180-184, 190-194, 209-213, 218, 230-231, 252 und Beißwenger, Notenbibliothek, 45-59 (dort auch ein Überblick über den Bestand an Klavier- und Orgelkompositionen seiner Bibliothek, 226-369). Die Einflußsphäre spiegelt sich im Inhalt des „Andreas-Bach-Buches" und des „Möller Manuskripts", zwei von Johann Sebastians Bruder angelegten Sammelbänden. Vgl. Hill, Keyboard Music from the Andreas Bach Book, XXIX-XLXI; Schulze, Bach-Überlieferung, 30-56.

[60] Als äußeres Zeichen der Traditionsverbundenheit Bachs gilt bekanntlich, daß er gelegentlich bei der Aufzeichnung von Tastenmusik auf die platzsparende Buchstaben-Tabulatur zurückgegriffen hat (vgl. MGG, Band 9, Kassel 1961, Sp. 1657-1658, Abb. 22). Vgl. Kilian, Tabulaturautograph.

[61] Zum Einfluß der Improvisation: Dürr, Bachs Werk, 11-12.

2. PAUSA UND FINALE IN DER MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE DES 14. BIS 16. JAHRHUNDERTS

2.1. Die *Pausa* als Bestandteil der Orgelspiellehren und *Fundamenta*

Im frühen 15. Jahrhundert existierte mehrstimmige Orgelmusik nahezu ausschließlich als eine unabhängig von der Notenschrift ausgeübte musikalische Praxis. Bei den meisten der in Notenschrift festgehaltenen Stücke handelt es sich um Beispiele zu Lehr- und Demonstrationszwecken. Die frühe Tastenmusik bedurfte einer didaktischen Legitimation für die Niederschrift; auf diese Tradition lassen sich noch einige der von Johann Sebastian Bach für seine Klavier- und Orgelkompositionen gewählten Titel zurückführen.[62] Der Organist des 15. Jahrhunderts lernte wesentliche Elemente seines Handwerks mit Hilfe von Übungsbeispielen, die im deutschen Sprachraum in sogenannten *Fundamenta* systematisch zusammengestellt wurden.[63] Die ältesten, wohl nur fragmentarisch erhaltenen Sammlungen derartiger Übungen überliefern zwei aus dem Breslauer Dominikanerkloster stammende Quellen des frühen 15. Jahrhunderts (Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Qu 42 und I F 687). Weitere *Fundamenta* enthalten die Handschriften Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, ND VI 3225[64], Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 19.26.3.Aug.4° und Oldenburg, Landesbibliothek, Cim I 39. Von größerem Umfang und systematischer gegliedert sind das *Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann und anonyme *Fundamenta* aus dem Buxheimer Orgelbuch, die teils Paumann, teils seinem Schülerkreis zugeordnet werden können.[65] Ebenfalls aus dem Münchner Umfeld Paumanns dürfte ein weiteres kleines *Fundamentum*–Fragment stammen (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14311). Die für das Tasteninstrument typische „Einheit von Spiel- und Kompositionslehre"[66] setzten im 16. Jahrhundert in verän-

---

[62] So zum Beispiel im Titel zu den Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperirten Klavier*, die er „zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend [...] aufgesetzt und verfertigt habe" (Neumann/Schulze, Bach-Dokumente I, Nr. 152, 219). Man vergleiche hierzu auch die Titelseiten zum *Orgelbüchlein* und den *Inventionen* (ebd., Nr. 148, 214 und Nr. 153, 220), sowie die Wahl des Titels *Klavierübung* für vier zum Druck bestimmter Sammelwerke (vgl. Kugler, Musik für Tasteninstrumente, 81-82).

[63] Fink, Fundamentbuch; Gaspar, Orgelspiellehren.

[64] Zusätzlich zu den „Capitula" genannten Übungen enthalten die Blätter 1r-4r des ersten Teils der Hamburger Tabulatur am unteren Blattrand lateinische Anmerkungen, die sich, soweit sie zu entziffern sind, wohl direkt auf die Beispiele beziehen dürften. Demnach handelt es sich hier um eine „Unterweisung in Noten und Text" (Marx, Herkunft, 44). Vgl. auch Schrade, Ueberlieferung, 94.

[65] Wolff, Fundamentum organisandi, 217-218.

[66] Ebd., 196.

derter Akzentuierung die Fundamentbücher des Hans Buchner und Hans Kotter fort.

Gegenüber einer relativ großen Anzahl von Lehr- und Übungsbeispielen haben sich hingegen nur ganz wenige Spielanweisungen in Traktatform erhalten (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7755[67], München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 811[68], Regensburg, Bischöfliche Ordinariatsbibliothek, Ms.th. 98[69]). Eine zeitgenössische Theorie des instrumentalen *Pausa*-Schlusses formulieren diese Handschriften nicht. Während die Regensburger Quelle das Phänomen überhaupt nicht erwähnt, enthalten die beiden Münchner Orgeltraktate wenige, aber charakteristische Informationen. Die Orgelspiellehre Clm 7755 setzt die Kenntnis der Ausführung einer *Pausa* beim Leser als bekannt voraus, wenn sie ziemlich gegen Schluß eher beiläufig bemerkt, daß andere dafür Regeln geben („Quidam vero dant quasdam pausas regulas").[70] Ob der Text damit andere, uns heute unbekannte, Traktate meint, sich auf *Fundamenta* oder auf die mündliche Überlieferungstradition bezieht, bleibt offen. Der Verfasser des Traktats versieht unter den „figure organistarum" das Notenzeichen der Longa mit der Bemerkung „significat pausam generalem".[71] Der Längste aller Notenwerte symbolisierte für den Organisten automatisch die Ruhepunkte im musikalischen Ablauf; der Ort der Anwendung diente in unbefangener Weise auch zur Benennung des Notenwerts.[72] Zusätzlich erklärt die Spiellehre den Organisten noch, daß die Semibrevis in der Position einer Schlußnote automatisch auf den Wert einer Longa gedehnt wird, ohne daß dies in der Notierung berücksichtigt werden muß.[73]

---

[67] Göllner, Formen, 157-165 (Faksimile), 167-181 (Edition), 183-194 (deutsche Übersetzung).

[68] Göllner, Spielanweisung.

[69] Meyer, Orgeltraktat. Der dort mitgeteilte Wortlaut eines vierten Traktats (Brüssel, Bibliothèque Royale, II 4149) bezieht sich nur auf die Tactuslehre.

[70] Göllner, Formen, 175 (auch 67).

[71] Ebd., 177 (auch 68).

[72] Diesbezüglich sei an die im Kontext der vokalen *Pausa* bereits erwähnte ähnlich lautende Definition der Maxima perfecta von Hermann Finck erinnert (vgl. Seite 10). Es bleibt unklar, ob der *Pausa*-Vermerk am Ende des ersten Abschnittes der Intavolierung der Ballata „C[on] l[agreme] Johannes Ciconias aus der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek, Ms. 40613 (Faksimile: Ameln, Lochamer-Liederbuch, 86, 4. System; Edition: Apel, Keyboard Music, 48, Nr. 52) in diesem Sinne die Longa in beiden Stimmen bezeichnet und/oder als Aufforderung zur Umspielung des Schlußruhepunktes verstanden werden soll.

[73] „Ista tamen pausa sic formata [hier stehen zwei Semibreven im Text], valet duplicem longam cardinalem"; Göllner, Formen, 177 (auch 81; dort erläutert Göllner die Praxis anhand eines Stückes).

Im Unterschied dazu erfahren wir aus den „Regulae supra tactus" (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 811), wie die Zusatzstimme beim Übergang zum letzten Ton des vorgegebenen Cantus zu gestalten ist. Die zweite Regel lautet dort: „2a regula, quod semper est manendum ante concordantiam sequentis tenoris et non in eodem, cum sit pausa." In der Übersetzung Theodor Göllners: „Die zweite Regel besagt, daß man sich, wenn eine Pausa eintritt, stets vor der Concordanz des folgenden Tenortons und nicht in ihm selbst aufhalten muß."[74] Am Beginn der Umspielung einer *Pausa* darf also niemals ein Einklang stehen, eine Richtlinie, die in den schriftlich überlieferten Beispielen ausnahmslos respektiert wird. Die dritte Regel schreibt schließlich vor, daß der Übergang in eine *Pausa* über *d* oder *g* stets mit einem Halbton zu erfolgen hat.[75] Damit sind zwar wichtige Punkte festgehalten, die beim Spiel beachtet werden mußten, genauere Aufschlüsse über die Ausführung des *Pausa*-Schlusses aber gewähren nur die Übungen der *Fundamenta* selbst.

Mehrere Beispiele zum *Pausa*-Schluß enthält die bereits genannte Tabulatur der Breslauer Staats-und Universitätsbibliothek (I F 687)[76] aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im Rahmen eines kleinen *Fundamentums* stehen die kolorierten Schlußklänge, hier als *Pausa generalis*[77] bezeichnet, in unmittelbarer Beziehung zu den *Clausulae*. *Clausula* und *Pausa* erscheinen damit in der Lehre als die beiden grundlegenden, aufeinander bezogenen Elemente der organistischen Schlußbildung. Während die *Clausula* den Schluß herbeiführt, gestaltet die *Pausa* ihn anschließend figurativ aus. Für jeden Ton der Leiter *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *h*[78] enthält das Breslauer Manuskript verschiedene Beispiele für *Clausulae* und jeweils eine *Pausa generalis*. Ungewöhnlicherweise sind bereits hier alle Übungen dreistimmig, weil die linke Hand zusätzlich zum Grundton jeweils den Quint- oder Terzton hinzu greift. Der Schlußton wird auf die doppelte Länge des normalen Wertes eines Tenortons gedehnt. Bereits die erste *Pausa* über *d* bringt in der Oberstimme ein häufig überliefertes Standardmodell[79] der Umspielung, das sich in den Beispielen über *g* und *h* wiederholt:

---

[74] Göllner, Spielanweisung, 74.

[75] Bei fallendem Tenor liegt dieser Halbtonschritt in der Oberstimme, bei steigendem Tenor muß dieser selbst um einen Halbton erhöht werden. Erläuterung bei Göllner, Spielanweisung, 75.

[76] Caldwell, Sources, 724; Feldmann, Tabulaturfragment (mit Übertragung); Feldmann, Musik und Musikpflege, Anhang II, 6-11 (Übertragungen); Göllner, Formen, 87-88; Edition: Apel, Keyboard Music, 18-22.

[77] Diese Bezeichnung entspricht derjenigen des Münchner Orgeltraktats Clm 7755.

[78] Organisten mußten bei transponierten Gesängen im Tenor also auch auf den Tonstufen *b* und *h* schließen können.

[79] Die Figur ist nicht auf die *Pausa* beschränkt, sie findet sich auch in den *Clausulae*; vgl. Apel, Keyboard Music, 21 (2. Akkolade, drittletzter Takt).
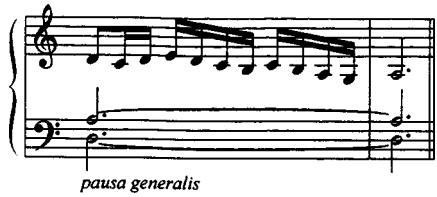
Abb. 2: PL-WRu, I F 687, f. 3 (Apel, Keyboard Music, 20)

Die Figurierung umkreist zunächst die Oktavkonkordanz[80] und leitet dann in schneller Semiminima-Bewegung mit zwei versetzten Viertongruppen zum Zielton der Quinte. Für die *Pausa*-Beispiele dieser Handschrift ist kennzeichnend, daß in der Umspielung außer Anfangs- und Schlußkonkordanz keine weiteren Klangbestandteile besonders hervortreten; eine Ausnahme macht nur die *Pausa* über *a*. Hier steigt die Kolorierung zielstrebig von der Oktave über die Dezime zur Duodezime auf und mündet schließlich in die Dezime. Eine Ausnahme in anderer Hinsicht stellt die *Pausa generalis* über *e* dar: über einem liegenden Terzklang vollzieht sich hier die Umspielung des Oktavtones im Vollklang paralleler Terz-Sext-Akkorde nach Art des „Fauxbourdon"; dafür gibt es in der *Pausa*-Überlieferung des 15. Jahrhunderts kein Parallelbeispiel:
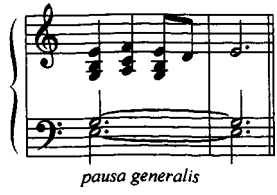
Abb. 3: PL-WRu, I F 687, f. 3 (Apel, Keyboard Music, 20)

Die Orgeltabulatur der Handschrift Hamburg, Universitäts- und Staatsbibliothek, ND VI 3225 enthält am Ende ihres ersten *Fundamentums* ebenfalls eine kleine Reihe von *Pausae* über den Tönen des Hexachordum naturale.[81].

[80] Alle *Pausae* dieses *Fundamentum* eröffnen ihre Umspielung mit der Oktave. Als Zielkonkordanzen kommen außer der Quinte noch die Oktave und die Dezime vor.

[81] Die Handschrift galt seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges als verschollen, kehrte aber 1991 aus Moskau nach Hamburg zurück. Die erste Untersuchung des gesamten Inhalts des

Hier wird der Schlußton im Tenor zweimal angeschlagen. Die Oberstimme bringt dazu jedesmal jene Standardumspielung, die wir bereits bei der Betrachtung des Breslauer *Fundamentums* kennengelernt haben. Mit Ausnahme des Beispiels über *f* erklingt am Ende jeder *Pausa* der vollständige Dreiklang:

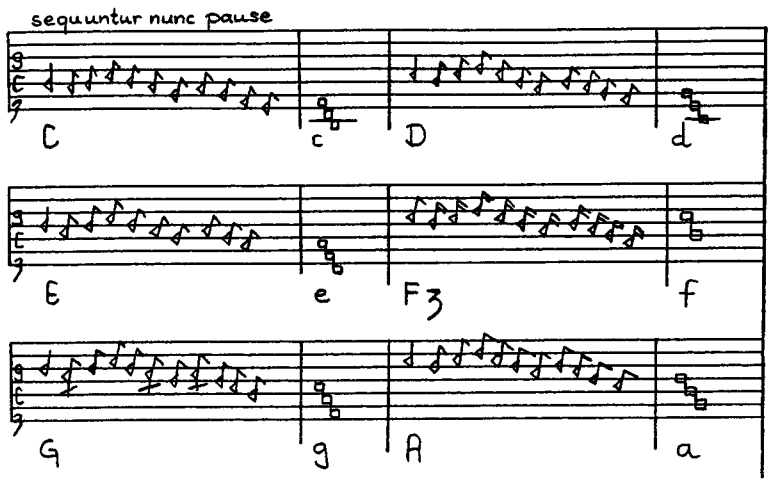

Abb. 4: D-Ha, ND VI 3225, f. 3v[82]

In den Übungen zweier weiterer kleinerer *Fundamenta* (Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Qu 42[83] und Oldenburg, Landesbibliothek, Cim I 39[84]) erscheinen ausgestaltete Schlußklänge nur im Rahmen der Ascensus- und Descensus-Lehre. Die drei mehrstimmig ausgeführten Tenormelodien des vereinzelten Breslauer Tabulaturblattes schließen jeweils mit einem zweifach angeschlagenen Ton, der in der Oberstimme auskoloriert wird. Obwohl hier nicht ausdrücklich so bezeichnet, handelt es sich dabei um *Pausae*. Die

---

Manuskripts stammt von Wolfgang Marx, dem ich für die Einsicht in seine Hamburger Magister-Arbeit herzlich danke (vgl. Marx, Herkunft). Er konnte gegenüber der Edition Willi Apels (Keyboard Music, 22-27) mehrere Fehler korrigieren. Ein zweites *Fundamentum* der Handschrift („Wolfgangi de nova domo") enthält keine *Pausa*-Übungen. Vgl. dazu auch Marx, Orgeltabulatur, 156-158.

[82] Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich bei allen folgenden Abbildungen ohne eingeklammerten Nachweis einer Edition um meine eigenen Nachschriften der originalen Quellen.

[83] Die Quelle ging im Zweiten Weltkrieg verloren; vgl. Göllner, Formen, 79, Anm. 20a. Edition: Feldmann, Musik und Musikpflege, Anhang II, 4-6; Apel, Keyboard Music 12-13.

[84] Faksimile und Edition bei Staehelin, Orgeltabulatur.

erste Übung demonstriert das mehrstimmige Spiel zunächst über einem stufenweise fallenden Tenor (Descensus), der zweiten und dritten Übung liegen dagegen auf- und absteigende Skalen in der Unterstimme zugrunde, wobei die längere zweite Skala eine Binnenzäsur auf *g* enthält, die ebenfalls zweimal angeschlagen und ausgestaltet wird.

Am Ende der ersten und zweiten Übung begegnet uns dieselbe *Pausa* über *c*. Die rechte Hand füllt den Klangraum des von der linken Hand zweimal angeschlagenen Oktavgriffs vom oberen Ton beginnend in Sekundschritten durch drei Spielfiguren: eine viertönige und zwei nur um eine Terz versetzte sechstönige. Dabei treten zur Oktave und dem Grundton als unkolorierte Anfangs- und Zielkonkordanz am Beginn von Spielfiguren auch Quint- und Terzton auffällig hervor.
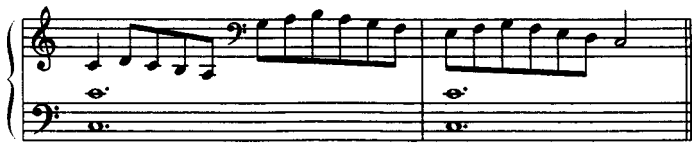
Abb. 5: PL-WRu, I Qu 42, folio recto (Apel, Keyboard Music, 12)

Die Oktave bildet im dritten Übungsbeispiel Ausgangs- und Zielpunkt des Umspielungsvorgangs der *Pausa*. Der nicht notierte Tenor-Schlußton muß durch ein 16-Fuß-Register ausgeführt werden, da sich sonst der von der Münchner Orgelspiellehre ausdrücklich verbotene Einklangsabstand beider Stimmen ergäbe. Verringerte sich in den beiden zuvor erläuterten Beispielen der Intervallabstand zwischen den Stimmen erst in der Umspielungsbewegung der *Pausa*, so leistet diese Aufgabe hier bereits die Kolorierung des Paenultimatones.[85] Dementsprechend bleibt die nachfolgende *Pausa*-Figuration auch auf den ungewöhnlich kleinen Ambitus von zwei Ganztönen mit Nebenhalbtonschritten (*H*) *c – e (f)* beschränkt. Sie bremst den flüssigen Verlauf der vorausgehenden Spielfiguren rhythmisch ab.

[85] Die regelgerechte Hinführung zum Schlußklang über die Untersekunde zwingt die Umspielung am Ende sogar kurzfristig unter den Terzton.
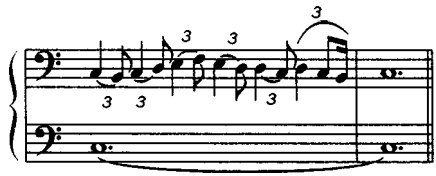
Abb. 6: PL-WRu, I Qu 42, folio verso (Apel, Keyboard Music, 13)

Die zwei betrachteten *Pausae* erweisen sich als ambivalente Gebilde: Einerseits verwirklichen die Umspielungen des Schlußtones durch hervortretende Klangbestandteile die Komponente des Mehrstimmigen nachdrücklich, andererseits verkleinern die Zusatzstimmen am Schluß den Abstand zum Tenor und erinnern damit daran, daß der einstimmige Cantus den Ausgangspunkt für die Mehrstimmigkeit bildet.

In zwei weiteren Ascensus- und Descensus-Übungen derselben Breslauer Handschrift unter der Überschrift „Incipit Fundamentum bonum p[edaliter] in c d a" bleibt die klangliche Komponente der *Pausa*-Figuration ausgeprägt bis in die Schlußkonkordanz erhalten.[86] Das Umspielungsmodell lautet hier: Oktave–Duodezime–Dezime. Den Ausgangspunkt bildet wie schon gewohnt die Oktave, danach aber überschreitet die rechte Hand diesen Rahmen deutlich nach oben und mündet über die Duodezime in den imperfekten Ruheklang mit großer Terz (Dezime). Wie diese Beispiele ferner zeigen, konnte auch die Eröffnungskonkordanz der *Pausa* zum Klanggriff (Quint-Oktav-Klang) erweitert werden.

Das *Fundamentum* der Handschrift Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 19.26.3.Aug.4°[87] nimmt bezüglich der Kolorierungsformeln und der didaktischen Methode eine Mittelstellung zwischen der Breslauer Tabulatur I Qu 42 und dem Hamburger *Fundamentum* ein. Ausgangspunkt der Übungen sind Tonfolgen, die auf den sechs Tönen des Hexachords über *c* basieren. Das Ende der ersten und zweiten Übung trägt den Vermerk *Pausa*, der hier stellvertretend für den Schlußton im Tenor steht, der nicht notiert

[86] Apel, Keyboard Music, 13.

[87] Hortschansky, Tabulaturaufzeichnung, 96 (Faksimile), 97 (Übertragung).

ist.[88] Der Organist sollte den letzten Ton in der linken Hand also frei ergänzen. Es leuchtet ein, daß im ersten Beispiel *c*, im zweiten *d* gegriffen werden muß.[89] Die Umspielung der ersten *Pausa* verläuft mit einer Variante der bekannten Formel von der Oktave in die Quinte, die zweite beginnt in der Oktave und mündet in die Dezime.
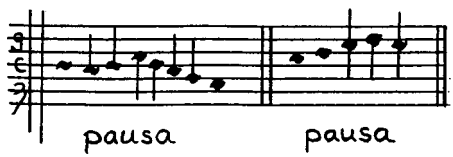
Abb. 7: D-W, 19.26.3 Aug. 4°, f. 253v

Zweifellos stellt das 1452 aufgezeichnete *Fundamentum organisandi*[90] von Conrad Paumann, dem aus Nürnberg stammenden Münchner Hoforganisten, der nicht nur den Zeitgenossen als „kunstreichist aller instrument vnd der Musica maister"[91] galt, auch für den *Pausa*-Schluß eine der wichtigsten Quellen dar. August Gottfried Ritter (1811-1885) bemerkt darüber: „Die folgenden 3 Nummern [...] sind „Pausae" überschrieben: 3 Reihenfolgen von Kontrapunkten über die 6stufige Tonleiter als Tenor, welche den Zweck haben, den Stillstand, wie er bei Haupt- oder Nebenschlüssen eintritt, auszufüllen oder zu verkürzen, auch wohl während der vor einem Gesang eintretenden Ruhezeit auf denselben als ein Präludium vorzubereiten. Die erste Reihe be-

[88] Gaspar, Orgelspiellehren, 39-40. Fehlende Tenorbuchstaben begegnen auch im „Fundamentum sub secunda mensura minoris prolacionis" des Wolfgang de nova domo (D-Ha, ND VI 3225), zum Beispiel auf f. 12v (4. und 5. System) - 13r (1.-3. System).

[89] Hortschansky (Tabulaturaufzeichnung, 97, 2. Akkolade, vorletzter Takt, 4. Akkolade, dritter Takt) verfehlt den musikalischen Sinn dieser Stelle, wenn er in seiner Übertragung fälschlicherweise den Paenultimaton dehnt („Orgelpunkt über h"; ebd., 98), statt den fehlenden richtigen Ton einzufügen. Vergleichbare Unsicherheiten verrät auch die bei Staehelin (Orgeltabulatur, [66], 3. und 5. Akkolade) publizierte Übertragung, wenn sie an den fraglichen Stellen die Töne für die linke Hand offenläßt.

[90] Überliefert in der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek, Ms. 40613, f. 45-68 (zusammen mit dem Lochamer Liederbuch) und in einer Variante in Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 554, f. 129v-133v. Meine Ausführungen beziehen sich auf die Berliner Handschrift, da die *Pausae* im Erlanger Manuskript nicht enthalten sind. Faksimile: Ameln, Lochamer Liederbuch; Edition: Apel, Keyboard Music, 37. Vgl. auch Apel, Geschichte, 45-47.

[91] So der Wortlaut auf seinem Grabstein in der Münchner Frauenkirche, vgl. Krautwurst, Paumann, Sp. 969.

steht aus 21 Sätzchen von je zwei Takten; der jedesmalige Grundton klingt fort, während ein bewegterer von der Oktave ausgehender Kontrapunkt den ersten Takt ausfüllt und mit Eintritt des zweiten Takts in der austönenden Quinte oder Terz (seltener in der Oktave) abschließt. Diese Sätze dienen als Beispiele, wie die Einschnitte eines Liedes – das ganze Fundamentum ist weiter nichts als eine Anweisung, Lieder, das damalige Haupt-Material für Tasten-Instrumente, zu diskantieren –, also die für den Tenor zwischen Ende und Anfang eintretenden Pausen, nachklingend ausgefüllt werden sollen."[92] Ritter beschreibt den musikalischen Vorgang sehr genau und erfaßt zugleich die Übereinstimmung von klingendem und stillem Zeilenschluß exakt. Seine Deutung setzte einen frühen Maßstab in der Forschung, der von der späteren Literatur vielfach unbeachtet blieb, wie zahllose Irrtümer und Fehldeutungen belegen. Ritter faßte auch die sogenannten *Redeuntes*-Übungen als *Pausae* auf. In der Tat besteht zwischen den *Redeuntes*, die dem Organisten zeigten, wie man einen längeren Rezitationston des Cantus firmus zu umspielen hatte, und den *Pausae* eine gewisse Verwandtschaft. Gleichwohl müssen beide Begriffe hinsichtlich ihrer Position im Verlauf eines Stückes und ihrer Funktion auseinander gehalten werden.

Paumann bringt zu den Fundamenttönen des Hexachordum naturale insgesamt einundzwanzig Beispiele für die Ausgestaltung des Schlußklanges. Jeweils vier Beispielen über *c*, *d* und *e* folgen je drei über *f*, *g* und *a*. Die *Pausae* gleichen in ihrer Zweiteiligkeit den bisher betrachteten Beispielen aus den älteren Quellen. Der erste Teil enthält die Umspielungsbewegung, der zweite den endgültigen Ruheklang. Im Konkordanzgerüst entsprechen sie den in den Orgelspiellehren formulierten Regeln. In den meisten *Pausae* vollzieht die rechte Hand eine Spielbewegung vom Ausgangsintervall der Oktave im ersten Tactus zum Zielklang der Quinte im zweiten Tactus. Daneben treten aber auch die in der mehrstimmigen Vokalmusik des 15. Jahrhunderts erstmals als vollgültige Konsonanzen gewerteten Intervalle Terz (Dezime) und Sexte auf. Wie vielgestaltig dieser Vorgang in der Praxis aussehen konnte, sollten die einzelnen Beispiele dem Schüler verdeutlichen.

In einer ersten Gruppe tritt das Anfangsintervall der Oktave deutlich hervor. Der Organist schlägt den Oktavton mit der rechten Hand zunächst zweimal unverziert an und leitet dann mit einer fallenden Skalenfigur zum tiefer liegenden Zielton hin.

[92] Ritter, Geschichte, 92. Vgl. auch Frotscher, Geschichte, I, 75-76.
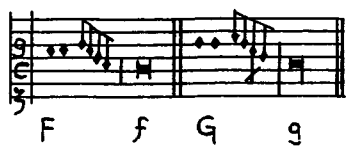
Abb. 8: D-B, 40613, pag. 59

In einer stärker diminuierten Variante wird der zweite Oktavton in eine jener typischen viertönigen Umspielungsfiguren aufgelöst, wie sie auch außerhalb der *Pausa* häufig vorkommen:
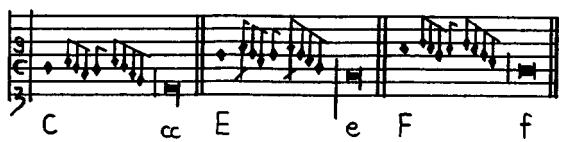
Abb. 9: D-B, 40613, pag. 58

Schließlich bleibt noch die Möglichkeit, die Figurierung auch auf den ersten Oktavton auszuweiten. Entweder tritt er dann, wie in der folgenden *Pausa* über *d*, verkürzt in Erscheinung,
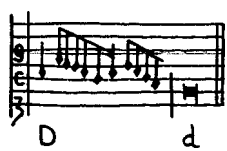
Abb. 10: D-B, 40613, pag. 58

oder er wird vollkommen in die Umspielung integriert, wie die in der folgenden Abbildung wiedergegebene *Pausa* über *a* zeigt:
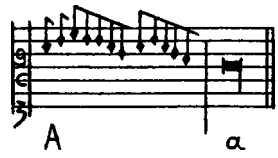
Abb. 11: D-B, 40613, pag. 59

Von den *Pausa*-Beispielen, die den Ausgangsklang der Oktave mit dem Zielklang der Quinte verbinden, vereinheitlicht eine zweite Gruppe die Figurierung des ersten Tactus durch Sequenzierung. Die auf verschiedene Stufen versetzte Wiederholung einer Spielformel führt zwangsläufig zu dissonanten Zusammenklängen mit dem Tenor. Diese fallen besonders auf, wenn es sich dabei um den Anfangston einer Spielfigur handelt. In den beiden folgenden Beispielen über *c* und *e*
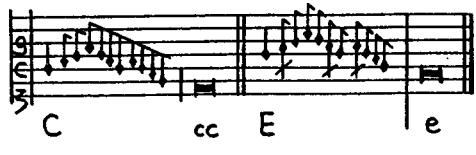
Abb. 12: D-B, 40613, pag. 58/59

kann die Figuration der rechten Hand angesichts des gleichmäßigen rhythmischen Flusses durchaus noch als Umspielung des Oktavtons aufgefaßt werden, gleichzeitig bringt die von den zum Tenor dissonanten Tönen f^1 und d^1 beziehungsweise a^1 und f^1 ausgehende viertönige Figur eine klangliche Schärfung ins Spiel. Diese tritt dann noch stärker in Erscheinung, wenn der Umspielungs-Tactus zugleich rhythmisch prägnant gestaltet ist. Im folgenden Beispiel wendet sich die rechte Hand nach der ansteigenden Eröffnungsfigur ebenfalls sofort auf den tiefer liegenden Zielpunkt *a* hin, verwendet dabei aber dreimal den Rhythmus lang–kurz–kurz. Die Dissonanzen sind durch die längeren Töne am Anfang der Spielfigur scharf herausgestellt.
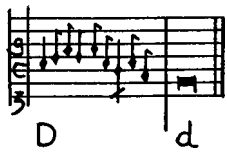
Abb. 13: D-B, 40613, pag. 58

Im nächsten Beispiel stellt Paumann den zum Grundton *a* dissonanten oberen Quintton *h*^{1} des Zieltons *e*^{1} isoliert in die Mitte der Spielbewegung:
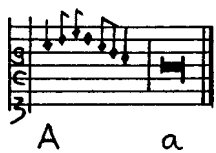
Abb. 14: D-B, 40613, pag. 59

Das konsequent verwirklichte Prinzip stufenweise versetzter Spielfiguren führt im nachfolgenden *Pausa*-Modell sogar zu einem Beginn mit dem Terzintervall.
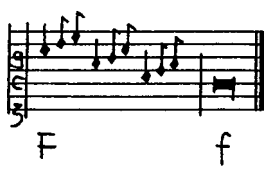
Abb. 15: D-B, 40613, pag. 59

Paumanns *Pausa*-Modelle bevorzugen analog zum generell vorherrschenden Abstand zwischen beiden Stimmen in auffälliger Weise das Konsonanzgerüst Oktave – Quinte. Für die umgekehrte Intervallfolge über dem ruhenden Schlußton bringt er nur ein Beispiel:
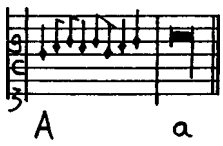
Abb. 16: D-B, 40613, pag. 59

Vier *Pausa*-Beispiele münden in einen Terz- oder Sextruheklang. Dabei überbrücken einmal zwei rasch auszuführende Semiminima-Viertongruppen die Spannung zwischen Ausgangs- und Zielton:
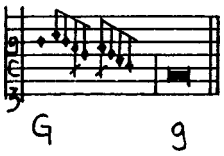
Abb. 17: D-B, 40613, pag. 59

Geht die rechte Hand aber vom Oktavton in die Sexte oder Dezime, so steigt oder fällt die Bewegung zwischen Anfang und Schluß nur um eine Terz. Dementsprechend leicht lassen sich die auf- (Ascendens) und die absteigende (Descendens) Spielformel miteinander kombinieren:
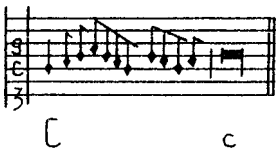
Abb. 18: D-B, 40613, pag. 58

In zwei weiteren Beispielen, in denen die rechte Hand in ruhigerer Minima-Bewegung verläuft, tritt der Zielton (hier die Terz) jeweils schon vorab in der Umspielungsfiguration deutlich heraus:
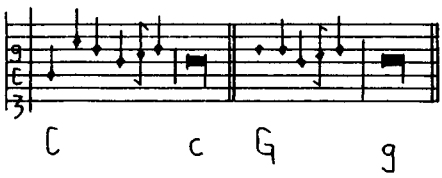
Abb. 19: D-B, 40613, pag. 58-59

Die herausgestellte klangliche Komponente erscheint in denjenigen *Pausa*-Beispielen noch gesteigert, in denen die Oktave zugleich als Anfangs- und Zielton der Kolorierung fungiert:
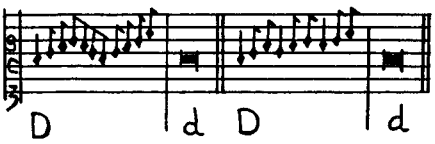
Abb. 20: D-B, 40613, pag. 58

Zweimal entfaltet sich hier in der Spielbewegung der rechten Hand über dem Oktavton (= Grundton) d^1 der Klangraum der darüber liegenden Quinte. Dabei bilden Grundton und Quintton die Eckpunkte der Umspielungsbewegung. Im zweiten Beispiel tritt zur Vervollständigung des Dreiklangs überdies die Terz strukturell auffällig hervor. Das f^1 begegnet in der stufenweise nach oben versetzten Spielfigur als Schluß-, Mittel- und Anfangston. Der Schlußgestus dieses *Pausa*-Modells wird durch den melodischen Quintfall der Oberstimme (a^1-d^1) zusätzlich unterstrichen.

Wichtige Grundzüge der Lehrbeispiele für die Ausgestaltung der *Pausa* in Paumanns *Fundamentum organisandi* seien abschließend noch einmal zusammengefaßt. Der Spieler kann sich darauf beschränken, mit der rechten Hand lediglich das Ausgangsintervall (meist die Oberoktave zum Tenor) zu umspielen. Es steht ihm aber frei, weitere konsonante oder dissonante Töne zur

Umschreibung eines Klangraums hinzuzunehmen. Die Schlußkonkordanz wird in den *Pausae* meistens von der Obersekunde aus oder im Sprung von oben erreicht. Dies unterscheidet die Kolorierung der Klangschritte des *Pausa*-Tactus von der gewöhnlichen Figuration, in der die Verbindung der Spielformeln – wie die Spielanweisungen lehren – durch die Untersekunde zu erfolgen hat.[93]

Die beiden anderen Conrad Paumann zugeschriebenen *Fundamenta* aus dem Buxheimer Orgelbuch[94] enthalten zwar keine weiteren geschlossenen Beispielsammlungen zum *Pausa*-Schluß, doch findet sich im ersten innerhalb der „Ascensus cum descensu"-Übungen eine große *Pausa* über *d*,[95] die in ihren Dimensionen weit über die in den *Fundamenta* gelehrten Grundformen hinausgeht:
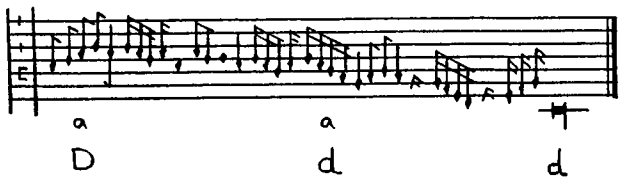
Abb. 21: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 103v

Ihre Gestalt erinnert an viele der in den praktischen Orgelsätzen des Buxheimer Orgelbuchs überlieferten Umspielungen des Schlußklangs. Die weiträumige Kolorierung des Oktavtons führt am Schluß von Pausen unterbrochen in den Einklang mit dem Tenor, der den Quintgriff verläßt.

Das folgende Beispiel einer ähnlich ausgedehnten *Pausa magna* stammt aus einem weiteren, wohl dem Paumann-Kreis zuzuordnenden *Fundamentum*-Fragment (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14311).[96]

---

[93] Göllner, Formen, 64.

[94] „Incipit Fundamentum M.C.P.C.", Nr. 189, f. 97-106 (Wallner, EDM 8, 234-251); „Sequitur fundamentum magistri Conradi Pauman Contrapuncti", Nr. 236, f. 142v-157v (Wallner, EDM 9, 345-397); vgl. Wolff, Fundamentum organisandi, 199, 217-218.

[95] Edition: Wallner, EDM 8, 246.

[96] Schmid, Fragment, 140-141 (Faksimile), 142-143 (Edition). Fehlende Töne der Quelle sind in meiner Nachschrift durch weiße Noten gekennzeichnet. Die Ergänzungen folgen dem Vorschlag von Hans Schmid (ebd., 142).

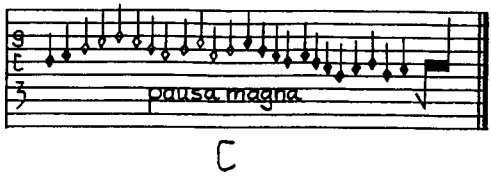

Abb. 22: D-Mbs, Clm 14311, folio verso

Das zweite der *Fundamenta* aus dem Buxheimer Orgelbuch[97] enthält ebenfalls eine umfangreiche Sammlung von Übungsbeispielen zur *Pausa*, die mit ziemlicher Sicherheit als Dokumente aus Paumanns Schülerkreis gelten dürfen. Ein Vergleich mit den Beispielen aus dem *Fundamentum organisandi* zeigt, daß auch die Weitergabe der Lehrmodelle „ständiger lebendiger Umformung und Anpassung unterworfen" war.[98] Zwar folgen die Beispiele unverkennbar denselben Prinzipien wie diejenigen des Meisters, verändern sie aber in Details. Beide Reihen von *Pausae* sind wie bei Paumann nach den Tönen des aufsteigenden Hexachordum naturale angeordnet.

Eine erste Folge bringt zehn, eine zweite sechs *Pausa*-Modelle. Zu den charakteristischen Eigenheiten der ersten Reihe gehört, daß dem eigentlichen Umspielungsvorgang jedesmal eine einleitende Floskel in der rechten Hand vorausgeht, wie sie auch in Cantus firmus-Bearbeitungen häufig am Anfang steht. Die eröffnende Spielfigur nimmt die Kolorierung des Ausgangsintervalls entweder vorweg oder führt zu ihr hin. Es leuchtet ein, daß die unvermittelte Kombination einer Einleitungsfloskel mit einem Element der Schlußbildung in der musikalischen Praxis nicht vorkommen konnte. Sie hat nur einen Sinn, wenn man die Techniken des musikalischen Eröffnens und Schließens für sich übt.[99] In den zehn Modellen der ersten Reihe bildet wiederum die Oktave die bevorzugte Ausgangskonkordanz; nur zweimal steht am Anfang eine Duodezime, je einmal finden sich die Intervalle Dezime, Sexte und Quinte. Die Umspielungsfigur nimmt auch hier zumeist einen fallenden Verlauf. Viermal erscheint die Quinte, je zweimal Dezime, Oktave und Terz als Zielkonkordanz. Von besonders überraschender Wirkung ist es,

[97] „Sequitur aliud fundamentum", Nr. 190 (Wallner, EDM 8, 252-255).
[98] Wolff, Fundamentum organisandi, 207.
[99] Vgl. Aringer, Spielvorgang.

wenn der Ruheton in der Oberstimme im Sprung erreicht wird, wie in der *Pausa* über *d*.

Die sechs Übungsbeispiele der zweiten Reihe (aliomodo) sind von anspruchsloserem Zuschnitt. Ohne einleitende Floskel tritt der klangliche Rahmen der Kolorierung durch lange, gemeinsam in beiden Händen angeschlagene Töne stark hervor.

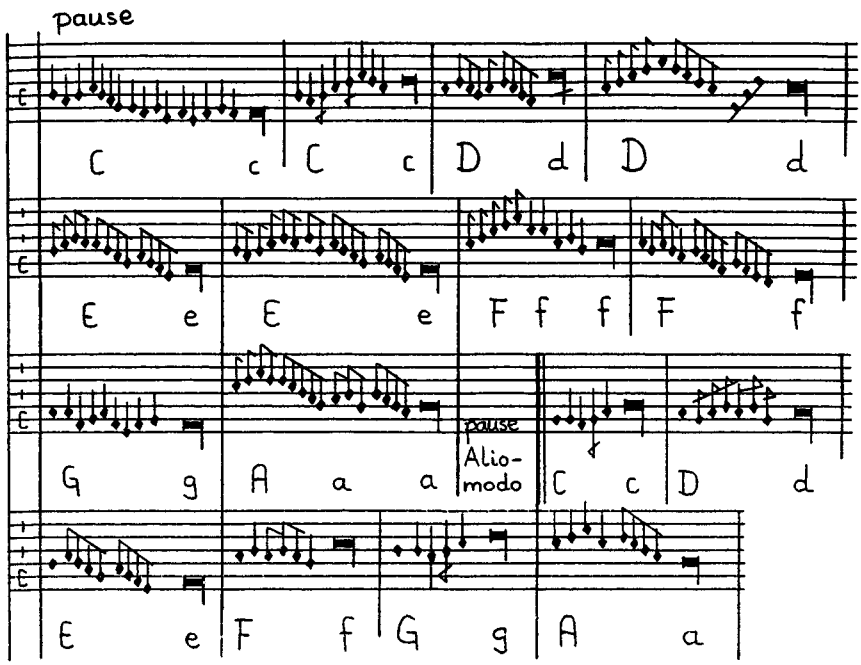

Abb. 23: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 107v

2.2. Die *Pausa* in der Cantus firmus-gebundenen Tastenmusik

2.2.1. Codex Faenza

Neben dem Buxheimer Orgelbuch bildet der Codex Faenza (Biblioteca comunale, 117)[100] die bei weitem umfangreichste erhaltene Sammlung im ältesten Repertoire der Musik für Tasteninstrumente. Den Codex eröffnen neun Sätze, bei denen es sich um mehrstimmige Bearbeitungen einzelner Teile des einstimmigen Kyrie und Gloria aus der Messe „Cunctipotens genitor deus"[101] handelt. Zwei Kyrie-Sätze umrahmen ein Christe, vom Gloria erscheinen in mehrstimmiger Fassung die Teile „et in terra pax hominibus bonae voluntatis", „benedicimus te", „glorificamus te", „domine deus rex coelestis deus pater omnipotens" und „domine deus agnus dei filius patris". Vom „Qui tollis" ist nur der Anfang erhalten. Die mehrstimmigen Orgelsätze erklangen in der Liturgie im Wechsel mit dem einstimmigen Gesang (Alternatim-Praxis).[102] Die Orgelbearbeitung verändert die in der Einstimmigkeit (für Kyrie I und Christe identische) knappe Conclusio mit Terzsprung *f–d–d* in eine etwas umfangreichere, stufenweise geführte Tonfolge *d–e–f–e–d–d* (Kyrie) bzw. *d–e–f–e–d–e–d* (Christe). Auch der Schluß des Kyrie II ist durch den Einschub eines zusätzlichen Tones zwischen drittletztem und vorletztem Cantuston verändert: statt *g–a–a* wählt die Orgelfassung die Tonfolge *g–b–a–a*. Michael Kugler hat darauf verwiesen, daß erst der eingeschobene Obersekundschritt *b–a* am Schluß des Kyrie II die Bildung einer aus der Vokalmusik entnommenen Sext-Oktav-Klausel ermögliche, der Zusatz also satztechnisch zu begründen sei.[103] Ähnlich dürfte auch die eingeschobene Obersekunde am Ende des Christe zu bewerten sein.

Das Verfahren, Schlußtöne, die in der Einstimmigkeit von der Untersekunde aus erreicht werden, durch einen eingeschobenen Obersekundton zu ergänzen und fallende Sprünge in Sekundschritten auszufüllen, um Klauselbildungen zu ermöglichen, begegnet auch in den Gloria-Sätzen.[104] Betrachtet man die Schlußwendungen im Tenor der ersten drei Sätze Kyrie–Christe–Kyrie, dann fällt auf, wie unterschiedlich die Orgelfassungen auf ein

[100] Zum Codex Faenza vgl. Caldwell, Sources, 718; Apel, Geschichte, 25-29; Plamenac, Keyboard Music, 179-201; Kugler, Codex Faenza, 11-19; Eberlein, Faenza, Sp. 266-270 (dort auch eine Übersicht über weitere Literatur). Faksimile: Carapetyan, Keyboard Music; Edition: Kugler, Codex Faenza, Notenteil (Teiledition); Plamenac, CMM 57.

[101] Graduale sacrosanctae, 15*-18*.

[102] Kugler, Codex Faenza, 122-124.

[103] Ebd., 126-127.

[104] Ebd., 129-130.

für den einstimmigen Cantus firmus besonders charakteristisches Merkmal reagieren, nämlich daß die vorletzte und die letzte Silbe („-i-son") immer auf demselben Ton (Kyrie I: *d-d*; Christe: *d-d*; Kyrie II: *a-a*) gesungen werden.[105] Nur im ersten Kyrie bleibt der Paenultimaton des Chorals auch im Orgelsatz vorletzter Tenorton. Im Christe verdrängt, wie erwähnt, ein zusätzlich eingeschobenes *e* den vorletzten Ton des Cantus auf die Position der Antepaenultima. Im zweiten Kyrie schließlich wird der Paenultimaton des Cantus zum Schlußton des mehrstimmigen Orgelsatzes umfunktioniert. Während sonst jeder Cantuston in Gestalt einer Brevis die Grundlage für eine Mensureinheit bildet, innerhalb der in der Oberstimme eine oder mehrere Konkordanzen zum Tenor erklingen, so füllt der Schlußton im Kyrie I und Christe gleich drei Mensureinheiten aus. Er erhält damit gegenüber den anderen Tönen des Cantus firmus eine hervorgehobene Position. Während die Tonwiederholung im Tenor am Beginn beider Sätze auf die liturgische Vorlage zurückgeht, stellt die Repetition des Schlußtones einen eigenmächtigen Eingriff des Organisten dar.

In der Geschichte der instrumentalen Bearbeitungen einstimmiger Melodien, gleichgültig ob ihnen ein liturgischer oder weltlicher Cantus zugrunde liegt, spielt die Verlängerung der Finalis immer wieder eine zentrale Rolle. Die Stücke aus dem Codex Faenza gehören zu den frühesten Dokumenten, die dieses Verfahren demonstrieren. Am Schluß des Kyrie I (Takte 27-30) erklingt im Tenor viermal, je einmal pro Tactus-Einheit die Finalis *d*. Die Gestalt der Oberstimme erlaubt Rückschlüsse auf die unterschiedliche Bedeutung dieser vier Abschnitte. Der erste fungiert als Paenultima, die anderen drei bilden den Komplex des ausgedehnten Schlußklanges. Die Umspielungsbewegung des Vorschlußabschnittes vermeidet längere ruhende Gerüstkonkordanzen, wie sie in den drei letzten Einheiten jeweils zu Beginn mit dem unkolorierten Oktavintervall auftreten. Nur im ersten und dritten Tactus aber bildet die *d*-Oktave erkennbar einen Zielpunkt, der durch die erhöhte Untersekunde *cis'* angesteuert wird. Während das zweite *d'* Teil der Umspielung ist, stehen erstes und drittes *d'* als Ziel- und Ruhepunkte außerhalb der Bewegung. Der Beginn des vorletzten Tactus bringt nur ein kurzes Innehalten im Zentrum der weit ausholenden Spielfiguren, er markiert im doppelten Sinn die Mittelposition der Umspielung des letzten Cantustones: sowohl im zeitlichen Ablauf, wie auch hinsichtlich seiner Stellung im Tonraum.[106]

---

[105] Zum Folgenden vgl. die Edition bei Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 141-144; Plamenac, CMM 57, 1-3.

[106] Die nachfolgenden Nachschriften (Abbildungen 24-31) stammen von Dr. Michael Kugler (München), dem ich für die Reproduktionsgenehmigung sehr herzlich danke.
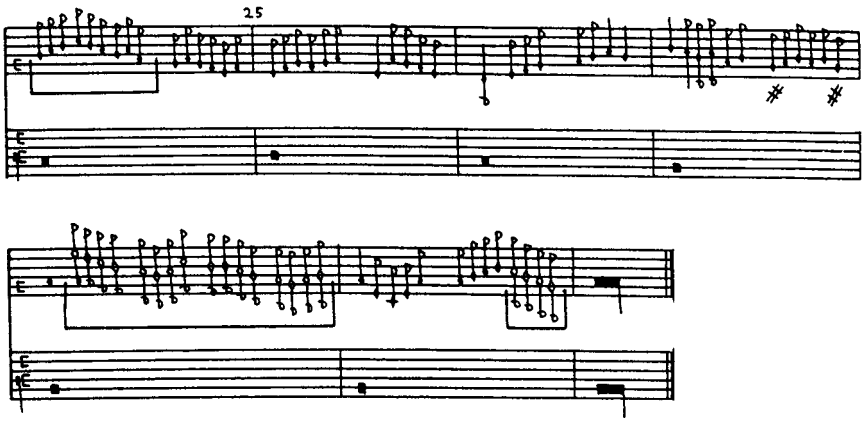
Abb. 24: I-FZc, 117, f. 2r-2v (Kyrie 1, Takte 24-30)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 142)

Die Gestaltung der Schlußtakte des eröffnenden Kyrie wird von der Längung des letzten Cantus firmus-Tones beherrscht. Der vorzeitige Stillstand der Bewegung im Tenor bildet eine breit gesetzte Basis für die ausgedehnten virtuosen Spielformeln der Oberstimme, die auch vor Dissonanzen zum Tenor nicht zurückschrecken.

Ein Blick auf den Schluß der Christe-Bearbeitung bestätigt die bereits gemachten Beobachtungen. Auch hier füllt der verlängerte Schlußton drei Mensureinheiten aus, gegenüber den „Pfundnoten" des Kyrie-Satzes aber erklingt im Christe jeder Cantuston pro Tactus zweimal. Das mehrfache Anschlagen im starren Rhythmus lang–kurz bringt die Fundamenttöne mit größerer Deutlichkeit zu Gehör[107] und ruft zugleich die in der Oberstimme durch Spielfiguren gestalthaft verwirklichte Einheit jedes Tactus auch in der unteren Stimme etwas stärker ins Bewußtsein. Die Spielfiguren des vorletzten Tactus könnten für sich allein betrachtet auch als Umspielung des Oktavtons *d'* verstanden werden. In dieser Funktion wurden sie im davor liegenden Tactus eingeführt. Im vorletzten Tactus über *e* aber ist die gemeinte Gerüstkonkordanz nicht das *d'*, sondern die große Sexte *cis'*. Dieses *cis'* fungiert damit sowohl als eigenständige imperfekte Konsonanz wie auch als Strebeton zur Oktave der Finalis.

[107] Kugler, Codex Faenza, 130.
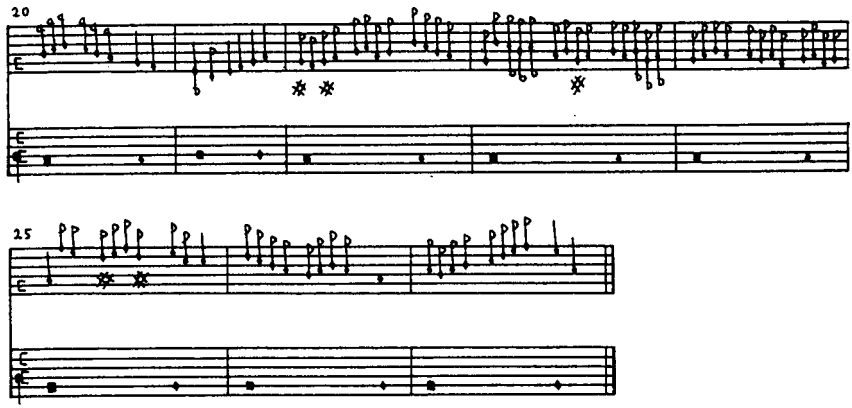
Abb. 25: I-FZc, 117, f. 3v (Christe, Takte 20-27)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 143)

In jeder der drei den Schlußklang gestaltenden Einheiten erklingen nacheinander jeweils zwei Konkordanzen. Im ersten Tactus setzt die Umspielungsbewegung, wie es uns schon aus dem Schlußabschnitt des ersten Kyrie bekannt ist, nach dem Eintreten des Oktavintervalls in höherer Lage neu an. Eine zwei- und eine viertönige Spielformel umschreiben durch den Strebeton *gis*^{1} und die Obersekunde *h*^{1} zunächst die Duodezime *a*^{1}, bevor am Ende eine Dreitonformel zum Dezimton *f*^{1} abspringt. Im zweiten Tactus erscheint zuerst der Oktavton *d*^{1} fixiert, ehe am Schluß im Sprung wieder die Quinte *a* erreicht wird. Im dritten Tactus schließlich steigt die Bewegung von der Oktave ausgehend über die Dezime noch einmal zur Duodezime *a*^{1} auf und endet, wie zu erwarten, im Oktavton, der aber nicht lange ausgehalten wird, sondern unerwartet kurz und prägnant im Quintfall erklingt.

Das Konzept ist deutlich nachvollziehbar: Im Mittelpunkt der Figuration steht der Oktavton *d*^{1} mit oberer Quinte *a*^{1} (= Duodezime) und unterer Quarte *a* (= Quinte). Hervorzuheben ist, daß – vielleicht in einer gewissen Analogie zur Tenorrhythmisierung – jeder der drei Schlußeinheiten für sich artikuliert wird. Gestalthafte Qualität gewinnen die Tactusabschnitte in erster Linie durch die fallenden Intervallsprünge am Ende: es erscheinen nacheinander Terz-, Quart-, und Quintsprung. Die Umspielung verzichtet auf einen lang ausgehaltenen Zielklang. Die drei Schlußbausteine formen durch das

Hin- und Herpendeln im festliegenden Rahmen einer Duodezime den ausgedehnten Schluß als eine große Einheit.

Wie schon erwähnt, wird der vorletzte Ton des Cantus firmus im zweiten Kyrie der Orgelfassung in einen Schlußton umgewandelt. Der verlängerte Schlußklang kann so mit der im Choral vorgegebenen Tonwiederholung realisiert werden, es bedarf keiner zusätzlich angehängten Töne. Die Umspielungsbewegung verläuft zunächst wie zu erwarten über Oktave und Sexte und leitet dann rasch in den Ruheklang der Quinte. Das zweite Kyrie begnügt sich also mit einer etwas bescheideneren Ausgestaltung des Schlußklangs:
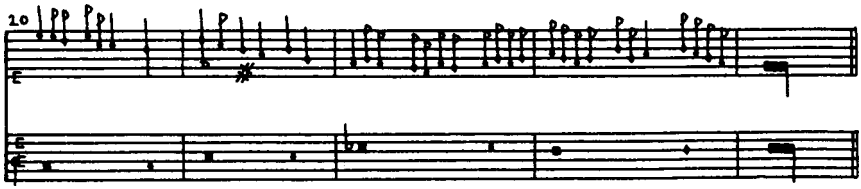
Abb. 26: I-FZc, 117, f. 3 (Kyrie 2, Takte 20-24)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 144)

Interessanterweise begegnet uns die unkolorierte Quinte *a-e'* im Orgelsatz bereits an der Mittelzäsur des Cantus. Dort handelt es sich nicht um einen ausgedehnten Ruheklang, obwohl wiederum im Tenor ein *a* vorausgeht.[108] Michael Kugler glaubt, daß die „ungewohnte Einheit einer einzelnen unkolorierten Brevis mitten in einem liturgischen Stück" sich nur aus der Alternatimpraxis erklären lasse.[109] Einer häufig beschriebenen Gepflogenheit zufolge erklangen erstes und drittes, sowie viertes und sechstes Kyrie auf der Orgel, während das zweite und fünfte der Schola vorbehalten blieb.[110] Da sich das sechste und letzte Kyrie in der einstimmigen Form vom vierten Kyrie nur durch die Wiederholung des ersten Melodieabschnitts unterscheidet, konnte die notierte Fassung des Kyrie II entweder nur als fünftes Kyrie erklingen,[111] oder die erste Hälfte mußte zweimal gespielt werden. Kugler meint, der unko-

[108] Die Oberstimme bringt mit dem *g'* dazu keine entspannende Konkordanz, sondern eine Dissonanz.
[109] Kugler, Codex Faenza, 123.
[110] Schrade, Messe, 129-131; Göllner, Formen, 101.
[111] So der Vorschlag von Plamenac, CMM 57, 3.

lorierte Brevis-Schlußklang sei als Hinweis aufzufassen, der den Organisten daran erinnere, bei einer Aufführung als sechstes Kyrie von dort noch einmal zum Anfang zurückzukehren.[112]
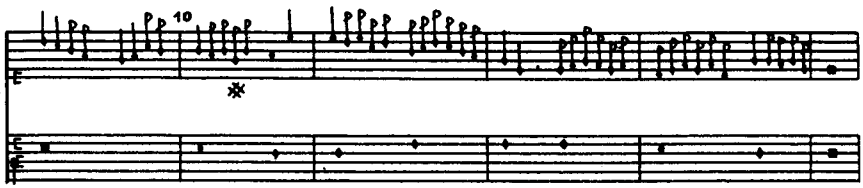
Abb. 27: I-FZc, 117, f. 3 (Kyrie 2, Takte 9-14)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 144)

So ungewöhnlich ein einzelner unkolorierter Klang als Binnenzäsur im Repertoire des Codex Faenza ist, so lehrt ein Blick auf den sogenannten zweiten Meßzyklus, daß die verlängernde Ausgestaltung des Abschnittsschlußtones keineswegs in allen Stücken vorkommt. Von sechs weiteren Kyrie und Christe-Bearbeitungen[113] (alle über denselben Cantus firmus) enthält nur noch eine die gedehnte Finalis.[114] Die Gloria-Teile bieten ein vergleichbares Bild: Im ersten Meßzyklus besitzen von sechs Sätzen[115] vier einen verlängerten Schlußton, im zweiten von neun Sätzen nur einer. Es verstärkt sich der Eindruck, daß beide Ordinariumszyklen hinsichtlich der Schlußbildung bewußt verschiedene Lösungen demonstrieren.[116] Während die Stücke des soge-

[112] Kugler, Codex Faenza, 123.

[113] Vgl. Plamenac, CMM 57, 97, 113-117; Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 149-157. Ein Kyrie-Satz steht isoliert.

[114] Es handelt sich um das sechste Kyrie aus dem sogenannten zweiten Meßzyklus. Die einfache, zwei Tactus umfassende Umspielung des Schlußklanges entspricht im Hinblick auf die Umfunktionierung des vorletzten Cantustones zu einer Basis des Schlußklanges dem besprochenen Kyrie-Satz aus dem sogenannten ersten Meßzyklus. Im Unterschied zu diesem schließt er im imperfekten Ruheklang der Dezime.

[115] Davon ist das „Qui tollis" unvollständig überliefert, scheidet also für eine Untersuchung des Schlußklanges aus.

[116] „Im Meßzyklus I wird der Schlußton d von Kyrie und Christe orgelpunktartig auf mehrere Mensureinheiten verlängert. Der Schlußklang des einzeln aufgezeichneten Kyrie oder des Kyrie 1 aus Zyklus II erfährt keine Verlängerung. Im Zyklus II wird statt einer klanglichen Verlängerung des Schlußtons ein Tactus mit einer fallenden Sekundfolge eingeführt, die nochmals von der Quint a oder der Terz f zur Finalis d hin abfällt: Kyrie 1 Ta. 27; Christe Ta. 23; Kyrie 3 Ta. 27." (Kugler, Codex Faenza, 126).

nannten ersten Meßzyklus den endgültigen Ruheklang in der Regel über einen gedehnten Schlußton im Cantus firmus erreichen, liegen im zweiten Meßzyklus überwiegend Dehnungen des vorletzten Tenortones vor, die sich zumeist ebenfalls durch zusätzlich eingeschobene Töne ergeben.[117]

Die an beiden Kyrie-Sätzen und an der Christe-Bearbeitung gemachten Beobachtungen zum verlängerten Schlußklang werden, von leichten Modifikationen abgesehen, auch von den Schlüssen der vier Gloria-Teile „Et in terra pax", „Benedicimus te", „Glorificamus te" und „Domine deus, rex"[118] des ersten Meßzyklus bestätigt. Wie schon im Kyrie und Christe so wird auch im Gloria die Finalis am Ende der einzelnen Abschnitte der Einstimmigkeit zumeist repetiert. Wo dies nicht der Fall ist, führt die Orgelbearbeitung den Repetitionsschluß eigenmächtig herbei. So erscheint im mehrstimmigen „Glorificamus te" die Wiederholung des Paenultimatons (*g–f–g–g–e*) aus der Conclusio des Chorals in einen Schluß mit wiederholter Finalis (*g–f–e–e–e*) abgeändert, um die Umspielung des letzten Tones anbringen zu können. Die Orgelbearbeitungen nützen für diese Schlußbildung entweder die Tonwiederholungen des Cantus oder fügen zusätzliche Töne ein.

In den Sätzen „Et in terra pax" und „Domine deus, rex" ist auf den ersten Blick nicht eindeutig zu entscheiden, wo der Komplex des verlängerten Schlußklanges beginnt. In „Et in terra pax" ruhen die letzten vier Mensureinheiten auf der Finalis. Für einen Ultimakomplex mit einer Ausdehnung von vier Cantustönen sprechen einerseits die Intervallzäsur zwischen fünftletztem und viertletztem Tactus[119] sowie die rhythmisch identische Gestalt der Oberstimme im viert- und drittletzten Tactus. Andererseits stellt sich in der viertletzten Mensureinheit infolge des zum liegenden *e* im Tenor in der rechten Hand prononciert hervortretenden Tons a^1 eine klangliche Entspannung, die als Kennzeichen des eingetretenen Schlusses gewertet werden könnte, zunächst noch nicht ein; diese ergibt sich erst im darauffolgenden Tactus mit der Duodezimkonkordanz und dem Erreichen des Hoch- und Zieltons e^2.

---

[117] Der Ruheklang des Amen-Schlusses (Kugler, Codex Faenza, 164; Plamenac, CMM 57, 124) *e-b*^{1} wird durch einen Anhang abgebogen zu *d-a*^{1}. Diese Zutat ist möglicherweise in Bezug zum Kyrie als tonale Abrundung zu verstehen.

[118] Vgl. zum Folgenden die Edition bei Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 157-160; Plamenac, CMM 57, 4-7.

[119] Bei dieser Zäsurbildung handelt es sich um ein an der Intavolierungstechnik ausgebildetes Verfahren; Kugler, Codex Faenza, 141.
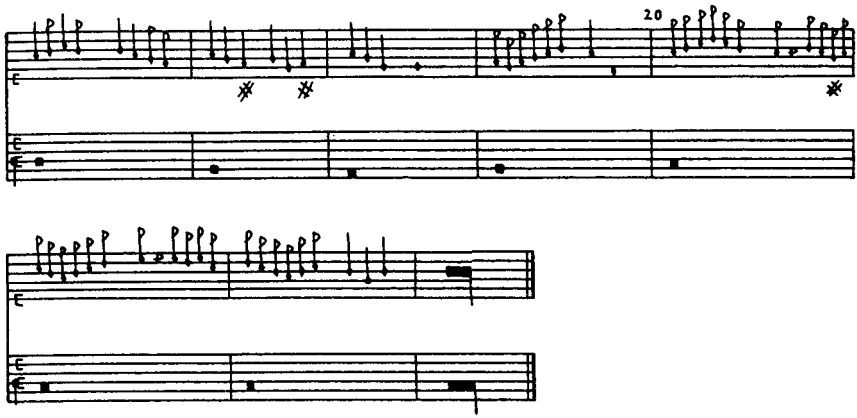
Abb. 28: I-FZc, 117, f. 3v (Et in terra, Takte 16-23)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 145)

In ähnlicher Weise enthält auch im „Domine deus, rex" der drittletzte Tactus noch dissonante Zusammenklänge. Im „Benedicimus te" und im „Glorificamus te" erstreckt sich die Ausgestaltung der Finalis unzweifelhaft über drei Tenortöne. Das „Glorificamus" begnügt sich mit einem Pendeln der Zusatzstimme zwischen den Gerüstkonkordanzen Dezime und Duodezime, ohne den Oktavton zu berühren. Als endgültiger Ruheklang wird die perfekte Konkordanz (Duodezime oder Quinte) bevorzugt. In zwei der vier Sätze („Et in terra pax" und „Benedicimus") steigt die Oberstimme mit den Umspielungsfiguren so weit hinauf, daß zum Tenor kurzzeitig der Doppeloktav-Abstand erreicht wird.[120] Schließlich kann in allen vier betrachteten Sätzen beobachtet werden, daß sich die Umspielungsbewegung über dem letzten Ton der linken Hand deutlich verlangsamt und die Energie des Virtuosen allmählich in formelhaft gebändigten Wendungen ausläuft.[121] Das unverbundene, offene Hervortreten bestimmter Intervalle, wie es der Schluß des „Benedicimus te" demonstriert (Abb. 29), läßt sich damit in Zusammenhang bringen.

[120] Das Intervall der doppelten Oktave tritt in „Et in terra pax" bereits am Beginn auf.
[121] Kugler, Codex Faenza, 147.
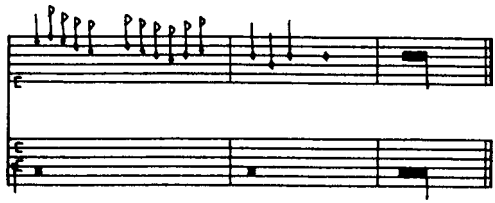
Abb. 29: I-FZc, 117, f. 3v (Benedicimus, Takte 6-8)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 145)

Diese Beobachtungen erlauben es, den ausgestalteten Schlußklang als zentrales Element der frühen Musik für Tasteninstrumente anzusehen, welcher oft nicht nur durch seine Länge, sondern auch durch gestalterische Mittel aus dem einheitlichem Ablauf eines Stückes hervorsticht. Die mehrstimmigen Cantus firmus-Bearbeitungen des Codex Faenza verdeutlichen in eindrucksvoller Weise, daß es für den Organisten der Zeit um 1400 besonders wichtig gewesen sein muß, über verschiedene Techniken der Schlußbildung zu verfügen. Zusätzlich zum normal herbeigeführten Schluß konnten der vorletzte und der letzte Cantuston durch Dehnung in besonderer Weise hervorgehoben werden. Während sich die Dehnung der Paenultima seit dem Mittelalter als Verfahren zur Verzögerung des Schlusses auch in der Komposition mehrstimmiger Musik etablieren konnte,[122] verharrte die verlängerte Umspielung der Finalis weitgehend im Bereich der improvisierten Mehrstimmigkeit. Die finale Klangumspielung läßt sich nur in der Orgel- und Klaviermusik durch größere Zeiträume der Musikgeschichte verfolgen und darf deshalb als genuines Merkmal der Tastenmusik gelten.

Zwei ebenfalls im Codex Faenza überlieferte mehrstimmige Benedicamus domino-Sätze[123] zeigen, daß Paenultima- und Ultima-Dehnung in der ältesten Tastenmusik bereits miteinander gekoppelt wurden.[124] Wieder erweist sich der Schluß als Ort, an dem der Organist stärker vom gegebenen Cantus abweichen konnte. Beide Sätze transponieren das einstimmige Benedicamus

[122] Reckow, Orgelpunkt, 690.
[123] Edition: Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 165-169; Plamenac, CMM 57, 61-62, 132-133.
[124] Die auffällig hervorgehobene Behandlung der Schlußtöne korrespondiert mit der liturgischen Funktion des „Benedicamus domino" als Entlassung-Ruf.

domino[125] von *d* nach *g*. Die Conclusio der liturgischen Melodie mit der Untersekunde *f-g* wird in die von den Organisten bevorzugte Obersekundwendung (*a-g*) abgeändert. Im ersten Benedicamus domino umfaßt die Paenultima vier Mensureinheiten (39-42), die Ultima zwei Mensureinheiten (43-44) Die Oberstimme steigert kurz vor Schluß die Bewegung allmählich wieder und bereitet damit den nachfolgenden Schluß vor, der dem Organisten noch einmal ausgiebig Gelegenheit gibt, die Geläufigkeit seiner rechten Hand in schnellen Semiminima-Umspielungen zu demonstrieren.
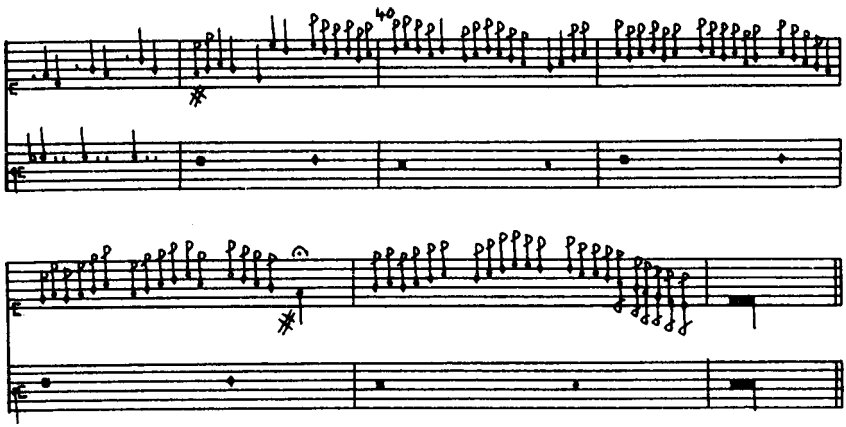
Abb. 30: I-FZc, 117, f. 58 (Benedicamus domino I, Takte 38-44)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 167)

Vorletzter und letzter Cantuston werden von der Oberstimme in prinzipiell gleich virtuoser Weise figuriert. Ein wichtiger Unterschied fällt aber doch auf: In den beiden Paenultima-Einheiten bleibt die rechte Hand am Ende der Mensureinheiten auf dem imperfekten Zusammenklang der Sexte stehen, nachdem die Umspielung in gewohnter Weise verschiedene Konkordanzen berührt hat.[126] Die imperfekte Konkordanz der großen Sexte bildet nur einen vorläufigen Abschluß, das eigentliche Ziel ist der Oktavklang über dem letzten Cantuston, dessen Umspielung beide Stimmen in der abschließenden Quinte einander schließlich wieder annähert.[127]

---

[125] Antiphonale Sacrosanctae, 59*.

[126] Dabei wechselt die kleine Sexte *f'* beim zweitenmal zur großen Sexte *fis'*, die mit dem Zeichen der *Corona* versehen ist.

[127] Man beachte, daß die originalen Notenwerte den Rahmen der Mensureinheit der Novenaria im vorletzten Tactus überschreiten; vgl. Kugler, Codex Faenza, Kritischer Bericht zum Notenteil, XXX.

Auch im zweiten Benedicamus domino, dem letzten Stück des Codex Faenza überhaupt, überschreitet der eigentliche Paenultimakomplex eine Umspielung des vorletzten Tenortons im engeren Sinne. Die Oberstimme beginnt unüberhörbar bereits auf dem vorvorletzten Tenorton *f* einen neuen Abschnitt, so als wollte sie darauf hinweisen, daß dieses *f* ja der eigentliche Paenultimaton des Chorals sei und nur aus satztechnischen Gründen (Anbringen der Sext-Oktav-Klausel) auf diese vorgezogene Position verdrängt wurde. Auch hier bewirken unverziert gesetzte Konkordanzen eine deutliche Zäsur im zweiten Abschnitt der Paenultima-Umspielung:
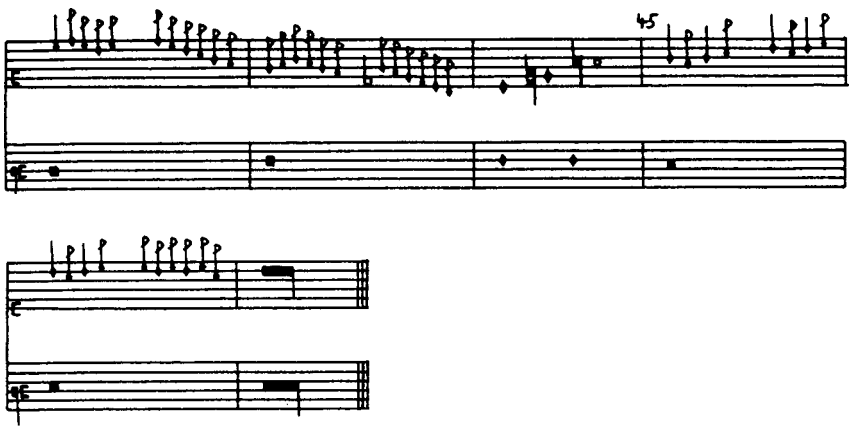
Abb. 31: I-FZc, 117, f. 97v (Benedicamus domino II, Takte 42-47)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 169)

Die Figuration mündet in Mensurabschnitt 44 zunächst in den Einklang, dann erklingen nacheinander Terz- und Sext-Konkordanz. Die Ausgestaltung des letzten Tenortones setzt das Prinzip der größer werdenden Intervalle in beschleunigter Bewegung über Oktave, Dezime und Duodezime fort, auf der das Stück in weiter Lage auch endgültig abschließt. Die Gestaltung der Oberstimme bestimmt die zweite Paenultimaeinheit als zentrale Zäsur im Schlußabschnitt. Das Zusammentreffen beider Stimmen im Einklang überträgt die melodische Gliederung des Cantus firmus auf den mehrstimmigen Satz.[128]

[128] Vgl. hierzu die Einklangsbildungen auf der ersten und letzten Silbe von „Domino" (Mensureinheit 9 und 36).

Obwohl der Codex Faenza den Begriff der *Pausa* oder vergleichbare Termini nicht kennt, entspricht die musikalische Behandlung der Zeilenzäsuren im Prinzip derjenigen, die wir in den deutschen Quellen des 15. Jahrhunderts unter diesem Begriff wiederfinden. Die Quelle läßt den Schluß zu, daß der *Pausa*-Schluß als Bestandteil einer allgemein verbreiteten Idiomatik des Stegreif-Spiels auf Tasteninstrumenten[129] sich in einer lange geübten Praxis bereits gefestigt hatte, bevor er im 15. Jahrhundert im deutschen Sprachraum häufiger aufgezeichnet wurde.

2.2.2. Quellen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Die mit einer Dehnung verbundene Umspielung des Schlußtones eines Cantus firmus-Abschnitts erscheint in den deutschen Quellen der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts durchgängig in Zusammenhang mit dem Begriff der *Pausa* (gelegentlich auch *Pausa generalis*, *Pausa magna*). Die Hauptfunktion der *Pausa* im mehrstimmigen Spiel über einen Cantus firmus lag darin, den musikalischen Ablauf zu gliedern. Durch Dehnung oder mehrfaches Anschlagen des jeweils letzten Tenortones entstehen Ruhepunkte, die das Kontinuum der Spielbewegung kurzzeitig unterbrechen und die Musik in einzelne aneinander gereihte Abschnitte unterteilen. Diese Technik setzte voraus, daß der Organist die melodische Gliederung der gewählten Ausgangsstimme kannte, oder sie sich eigens zurecht legte.[130] Die Zäsuren der einstimmigen Vorlage, sei sie liturgischer Cantus oder weltliches Lied, bestimmten normalerweise auch die Gliederung des mehrstimmigen Orgelspiels.[131] *Pausa*-Schlüsse erscheinen ziemlich regelmäßig, zumeist in kürzeren, wenn auch nicht strikt gleich langen Abständen. Musterbeispiele hierfür bietet die „Probacio tactuum in carmina" und das darauf folgende „Aliud" aus der bereits erwähnten, 1445 datierten Oldenburger Tabulatur (Cim I 39).[132] In beiden Stücken dominieren – rechnet man die möglichen Tonwiederholungen am Beginn und Schluß nicht dazu – Abschnitte in der Länge von sieben Tenortönen, die von einer zweitöni-

[129] Angesichts dieser Spezifika mag es überraschen, daß über die instrumentale Bestimmung der Musik des Codex Faenza noch in der jüngeren Forschung dikutiert wird; vgl. die Zusammenfassung der Argumente und die Literaturangaben bei Eberlein, Faenza, Sp. 268-270.
[130] Vgl. zu diesem Verfahren Göllner, Formen, 70-71.
[131] Schrammek, Das deutsche Lied, 68.
[132] Staehelin, Orgeltabulatur, [44]-[47] (Faksimile), [59]-[61] (Edition).

gen Initiumswendung eröffnet und mit einer *Pausa* abgeschlossen werden.[133] Die tonalen Stationen der Schlußbildung sind Grundton, Quinte und Terz. Jeweils ein Abschnittsschluß fällt in beiden Stücken aus dem Rahmen. Da zweimal ein *c* im Tenor mit einer Longa *h* bzw. *h'* in der Oberstimme zusammentrifft, liegt offensichtlich ein Irrtum in der Aufzeichnung vor.[134] Es ist davon auszugehen, daß auch hier eine *Pausa* die Abschnitte beschließen sollte, deshalb muß der Fehler in der Niederschrift des Tenors liegen.[135]

Auch beim mehrstimmigen Spiel über liturgische Tenores orientierten sich die Organisten an den der sprachlichen Gliederung folgenden kleineren musikalischen Einheiten der Vorlage-Melodie. Weitgehend dem Aufbau des einstimmigen Cantus[136] folgt das Credo aus der Oldenburger Tabulatur.[137] Der erste Teil („Patrem omnipotentem" ... „Filium Dei unigenitum") zerfällt in sieben kürzere Abschnitte. Zur Bildung der *Pausa* nützte der Organist wieder die bereits im Choral vorhandenen Tonwiederholungen („omnipotentem", terrae") und fügte sie wo nötig hinzu. Zusätzliche Binnenzäsuren entstehen durch einzeln gesetzte Quint-Oktav-Klänge von der Dauer einer Longa in den melodisch identischen Cantus firmus-Segmenten eins und vier.[138] Insbesondere bei mehrfach bearbeiteten Tenorvorlagen erlaubten sich die Organisten manche Abweichung in der Gliederung. So beruhen nur zwei der drei Orgelfassungen des Liedes „Frouwe al myn hoffen an dyr lyed" aus der Tabulatur des Adam Ileborgh[139] auf demselben Gliederungskonzept, das den Cantus firmus durch *Pausa*-Schlüsse in insgesamt sechs Abschnitte teilt. Die erste Bearbeitung überspielt die Zeilenzäsuren zwei und drei und enthält daher nur vier Ruhepunkte.[140]

---

[133] Die gelegentliche Kennzeichnung des letzten Tenortones eines Abschnitts mit einem „Schnörkel, der einer -is-Abbreviatur ähnlich sieht" (Staehelin, Orgeltabulatur, [20]) entspricht graphisch der Alterierung, mit der sie nicht verwechselt werden darf. Ob sich der Schleifer auf einen konkreten Begriff (z.B. finis ?) beziehen könnte, ist nicht klar.

[134] Vgl. Staehelin, Orgeltabulatur, [59], Takte 22-23 und [60], Takte 7-8.

[135] Staehelin (ebd., [53]) entscheidet sich für eine Korrektur der Oberstimmen-Finalis von *h* bzw. *h'* nach *c* bzw. *c'*. Dadurch entsteht die Tonwiederholung an der falschen Stelle, nämlich in der Oberstimme. Auch die vorgeschlagene Tenorkonkordanz aus dem Rostocker-Liederbuch (ebd., [24]) spricht nicht gegen eine Korrektur des Tenors.

[136] Graduale sacrosanctae, 59*-61*.

[137] Staehelin, Orgeltabulatur, [47], [50]-[51] (Faksimile); [62]-[63] (Edition).

[138] In der Übertragung Staehelins (ebd., [62], Takt 5 und [63], Takt 34) ist jeweils die Oberquinte *e'* zu ergänzen (ebenso [63], Takt 54 und [65], Takt 92).

[139] Edition: Apel, Keyboard Music, 29-32.

[140] Der *Pausa*-Vermerk am Ende der zweiten Zeile der „mensura trium notarum (Apel, Keyboard Music, 29, Nr. 38, Ende 2. System) steht zwar an der richtigen Stelle, bietet aber keinen musikalischen Ruhepunkt. Der Tactus fügt sich in das Schema der drei Semibreven, während die originäre *Pausa* dieses immer um eine Semibrevis überschreitet (vgl. dazu etwa Nr. 38, Ende 1. System).

Von den drei Teilen aus dem Gloria der Handschrift Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I Qu 438[141] verläuft nur das abschließende „Glorificamus te" ohne Binnenzäsur; die Abschnitte „Et in terra pax hominibus bonae voluntatis" und „Benedicimus te" gliedert die Orgelfassung dagegen jeweils in drei Teile. Die Abschnittsbildung des „Et in terra" folgt unmittelbar der Choralgliederung, deren Zäsuren auf den melodischen Strukturtönen Quinte („Et in terra"), Terz („pax hominibus") und Grundton („bonae voluntatis") liegen. Die organistischen Schlüsse sind in gewohnter Weise an der Klangfiguration über dem wiederholten oder gedehnten Cantuston zu erkennen, die in einen gemeinsamen Ruheklang mündet, auch wenn hier der ausdrückliche Zusatz *Pausa* fehlt. Eigenwilliger erscheinen die *Pausa*-Zäsuren im nachfolgenden „Benedicimus te" positioniert. Ein unerwartet später Einschnitt auf dem vorletzten Cantuston *H* führt hier zu einem Schlußabschnitt, dessen Tenor einzig aus der mehrfach wiederholten Finalis *c* besteht. Im Zeichen des isoliert für sich stehenden letzten Cantus firmus-Tones nähert sich die auf den gesamten Abschnitt bezogene *Pausa* den *Redeuntes.*

Noch gewichtiger und selbständiger tritt der Schlußton am Ende des „Summum Sanctus" aus der Tabulatur Berlin, Staatsbibliothek, theol. lat. quart. 290 in Erscheinung. Das gesamte Sanctus endet über einem ausgedehnten „Bordunfundament"[142] des sechsmal angeschlagenen letzten Tenortons. Der instrumentale Spieltrieb führt die Musik so lange wie möglich weiter; eine Verwandtschaft mit den großen Umspielungen des Schlußklanges, wie sie in den Praeambula beobachtet werden können, ist unverkennbar.
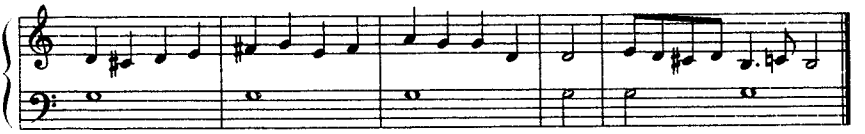
Abb. 32: D-B, theol. lat. quart. 290, f. 57v (Apel, Keyboard Music, 17)

Leo Schrade bemerkt über dieses Stück: „Über den letzten Ton der Choralvorlage hinaus fügt die Orgelkomposition eine Art Nachspiel an. [...] Der Eindruck ist der eines „Orgelpunktes", über dem sich die ganze künstlerische Phantasie allein in der Oberstimme auswirkt. Man ging so weit, ein „freies", organistisches Nachspiel ohne eine formale Abgrenzung des Choralschlusses

[141] Apel, Geschichte, 32-33.
[142] Göllner, Formen, 83.

zu erfinden, aber doch nicht weit genug, um nun auch noch den Aufwand der Erfindung auf die Tenorgrundlage hinlenken zu können."[143]

Die große Pausa ist zweiteilig: die erste, in dieser Handschrift mehrfach vertretene Form der Umspielung führt von der Oktave *g'* in den Ruheklang der Quinte *g-d'*. Es schließt sich eine zweite Umspielung des Quinttones an, die in der Terz endet. Der Organist erzielt durch diese ausgedehnte *Pausa* einen besonders aufwendigen und nachdrücklichen Abschluß des Stückes.

Von der Liedmelodie „Benedicite Almechtiger got, herr Jesu Crist", einem Tischsegen des Mönchs von Salzburg aus dem späten 14. Jahrhundert, sind in den Tabulaturen des 15. Jahrhunderts insgesamt sechs verschiedene Orgelbearbeitungen überliefert. Der Bestand von fünf Sätzen im Buxheimer Orgelbuch wird durch ein Stück aus dem mit dem Lochamer Liederbuch zusammengebundenen Orgelteil der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek, Ms. 40613 ergänzt.[144] Obwohl die Berliner Quelle im Liederbuch auch die einstimmige Melodie enthält,[145] folgt die Orgelbearbeitung erkennbar einer abweichenden älteren Melodieversion, wie sie in der sogenannten Mondsee-Wiener-Liederhandschrift aufgezeichnet ist.[146] Ein Vergleich des vokalen Cantus mit dem Tenor des Orgelstückes zeigt, daß letzterer, obwohl er durch zahlreiche hinzugefügte Töne und kleinere Veränderungen überformt erscheint, der Abschnittsgliederung des Liedes insgesamt doch genauestens folgt. Die Orgelfassung versieht nämlich jeden Versschluß der Vorlage – die untextierten Tonfolgen zu Beginn und zwischen Vers vier und fünf eingeschlossen – mit einer *Pausa*-Umspielung.[147] Lediglich nach der sechsten Liedzeile drängt das Orgelstück ohne einzuhalten weiter und mündet erst über der endgültigen Finalis *d'*[148] in eine lange Umspielung der linken Hand, die überraschenderweise aber noch nicht den endgültigen Schluß bringt. Erst eine weitere *Clausula*, die auf dem wiederholten Cantus-Segement *f-e-d* basiert, beendet das Orgelstück mit einem gemeinsamen Ruheklang beider Stimmen. Die uneingeschränkt traditionelle Behandlung der Zeilenzäsuren wirkt in einer Bearbeitung wie der vorliegenden, in der sich der rhythmische Verlauf der Tenorstimme von der Praxis des Stegreif-Spiels über gleich lang gedehnten Cantus-

[143] Schrade, Messe, 133.
[144] Zur Quellenlage vgl. Salmen/Petzsch, Lochamer-Liederbuch, 96; Baumann, Lied, 1-4.
[145] Faksimile: Ameln, Lochamer-Liederbuch, 32; Edition: Salmen/Petzsch, Lochamer-Liederbuch, 96.
[146] Vgl. Rosenberg, Liedweise, 66-67, Notenanhang Nr. 4.
[147] Apel, Keyboard Music, 45-46 Nr. 49: Takte 15-16 (Initium), Takte 23-24 (Vers 1), Takte 31-32 (Vers 2), Takte 41-42 (Vers 3), Takte 51-52 (Vers 4), Takte 61-62 (Zwischenspiel), Takte 69-70 (Vers 5).
[148] Der Tenorton fehlt im Manuskript.

Tönen bereits weit entfernt hat, eher ungewöhnlich. Der belebte Rhythmus der Unterstimme schafft gerade im Zusammenhang mit einem nachfolgenden längeren Ton bereits eine ausreichend deutliche Zäsur, die der darauf folgenden verlängernden Klangfiguration im Grunde nicht mehr bedarf.

Die Behandlung der Zeilenzäsuren in den fünf Bearbeitungen des Lied-Tenors aus dem Buxheimer Orgelbuch illustriert diesen Sachverhalt. Ein Vergleich der Abschnittsschlüsse zeigt, wie die hier generell fortgeschrittene, vokaler Komposition angenäherte Führung der Stimmen den spezifischen Organistenschluß immer mehr verdrängt. Kadenzschlüsse erscheinen in allen fünf Stücken als zur *Pausa* wenigstens gleichberechtigte, im Einzelfall sogar bereits als erkennbar übergeordnete Form der Schlußbildung. An die Stelle einer breiten Klangfiguration tritt immer mehr der in Gestalt des Klausel-Schlusses realisierte Umschlag des rascheren Fließens in einen abschließenden Ruheton. Das komponierte Schließen steht damit in den fünf „Benedicite"-Sätzen des Buxheimer Orgelbuchs bereits auf einer Ebene neben der traditionellen improvisierten Schlußbildung.

Das „Sequitur Benedicite" Nr. 41 versieht insgesamt immerhin noch vier Abschnittschlüsse (nach den Versen zwei, drei, vier und dem untextierten Zwischenglied[149]) mit großen, auf die dreifache Länge eines Tactus-Abschnitts gedehnten *Pausae*. Dieselbe Anzahl von *Pausa*-Schlüssen finden wir auch im „Benedicite" Nr. 224; dort stehen sie aber an anderen Stellen: nach dem einleitenden Initium, nach der zweiten Zeile, dem Zwischenspiel und am Ende des fünften Verses.[150]

Drei *Pausae* enthalten die Bearbeitungen des „Benedicite"-Tenors mit den Nummern 68[151] und 70.[152] Sie erscheinen ebenso wie in Nr. 224 in größeren Abständen auf den Satz verteilt, wobei Nr. 70 abweichend schon nach den ersten sechs Cantus-Tönen eine *Pausa* auf der Binnenzäsur des Initiums bringt.[153] Lediglich zwei *Pausa*-Schlüsse schließlich weist das „Benedicite" Nr. 69 auf.[154]

---

[149] Wallner, EDM 7, 42, Ende 6. System; 43, Ende 3. System, Ende 6. System; 44, Ende 3. System.
[150] Wallner, EDM 8, 281, Takte 15-16, Takte 31-32; 282, Takte 60-61, Takte 68-69.
[151] Wallner, EDM 7, 84, Takte 15-16, Takte 31-32; 85, Beginn 5. System.
[152] Ebd., 88, Takte 7-9, Takte 32-33; 89, Takte 63-64.
[153] Vgl. ebd., 88, Takte 7-9. Angedeutet enthält auch die Bearbeitung Nr. 69 (Ebd., 86, Beginn 2. System) bereits an dieser Stelle eine *Pausa*-Figuration.
[154] Ebd., 87, Beginn 4. System und Takte 69-70.

Allgemein gültige Verfahrensregeln, welche Form der Schlußbildung wann verwendet wurde, lassen sich aus der betrachteten Reihe von Bearbeitungen dieses Cantus firmus nicht ableiten. Die Stücke repräsentieren vielmehr eine Vielfalt an Möglichkeiten, wie sie einem versierten Organisten nach 1450 zur Verfügung gestanden haben mögen und aus der er eine freie Wahl treffen konnte. Der planvolle Wechsel zwischen *Pausa-* und *Clausula*-Schluß ermöglicht zweifellos eine stärkere Verdeutlichung der Cantus firmus-Strukturen. In dieser Hinsicht tritt etwa in den „Benedicite"-Sätzen Nr. 70 und 224, wie auch in der Bearbeitung des Tenors „Ein güt selig Jar"[155] im Instrumentalsatz die paarige Versstruktur des zugrunde liegenden Liedes sinnfällig hervor. Noch einen Schritt weiter auf diesem Weg gehen die Orgelsätze „Des klaffers neyden"[156] und „Min Hertz hatt lange".[157] Von der ursprünglichen Stegreif-Praxis der kleinteiligen Abschnittsbildung wenden sich diese Stücke entschieden ab. Sie enthalten jeweils eine *Pausa* in der Mitte und zerteilen die Stücke damit nur in zwei größere Teile.[158] Im Unterschied zur Fassung aus dem heute in Berlin aufbewahrten Manuskript enthält die Version „Des Klaffers nyd tut mich myden"[159] aus dem Buxheimer Orgelbuch drei *Pausae*: zu derjenigen über *g* nach der vierten Zeile des Cantus firmus, die mit der Bearbeitung aus dem Lochamer Orgelbuch überein stimmt, kommen noch zwei weitere über *a* hinzu.[160] Allerdings geht nur die zweite von beiden auf einen Versschluß (Ende Vers 6) zurück; bei ihr handelt es sich um die „andere pause", die in einer handschriftlichen Anmerkung am Ende des Stückes zur Ausführung der Wiederholungszeichen erwähnt wird.[161] Sie verkörpert den älteren Typus, bei der die rechte Hand den Ablauf der Spielfiguren ohne Unterbrechung auch über dem Zielton fortführt. Dagegen stellt die *Pausa* über *g* eine für das Buxheimer Orgelbuch charakteristische neuere Form dar, in der die Umspielung vom vorausgehenden Schlußton durch eine vokale Pause abgetrennt wird und so noch deutlicher als angehängter, selbständiger Abschnitt der Musik hervortritt.

---

[155] Orgelfassung: Wallner, EDM 7, 117-119; zum Lied vgl. Salmen/Petzsch, Lochamer-Liederbuch, 85-87.

[156] Apel, Keyboard Music, 43-44.

[157] Wallner, EDM 7, 115-117.

[158] Der Zusatz „g pausa" in „Des klaffers neyden" (vgl. Ameln, Lochamer-Liederbuch, 74) erscheint hier ausnahmsweise als Vermerk des Rubrikators.

[159] Wallner, EDM 8, 194-195.

[160] Wallner, EDM 8, 195, Schluß 4. und 5. System.

[161] Vgl. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, 62-63. Diese Anmerkung aus dem Buxheimer Orgelbuch bietet den einzigen Beleg für eine Übertragung des lateinischen Fachterminus *Pausa* in die Volkssprache (*Pause*); vgl. Denk, ‚Musica getutscht', 187.

Vergegenwärtigt man sich abschließend den Bedeutungsgehalt der instrumentalen *Pausa*, wie er sich aus den theoretischen und praktischen Quellen zur Tastenmusik aus dem deutschen Sprachraum des 15. Jahrhunderts erschließen läßt, so kann er unter drei Aspekten zusammengefaßt werden:

Pausa bezieht sich erstens dem Wortsinne nach auf den Schluß, auf das Ende der Musik. Gemeint sind damit die Abschnittsschlußtöne eines ursprünglich vokalen Cantus, der dem mehrstimmigen Orgelspiel zugrunde liegt. In gleicher Bedeutung kennzeichnet *Pausa* bereits im mittelalterlichen Organum, auf dessen Prinzipien die improvisierte Mehrstimmigkeit der frühen Orgelmusik ja beruht, die Umspielung des Schlußtones.[162] Wie sehr *Pausa* auf den letzten Ton der Ausgangsstimme bezogen ist, belegt das *Fundamentum* der Wolfenbütteler Tabulatur.[163] Dort setzt an der Position des Abschnittsschlusses die gewöhnliche Notierung des Tenors in Buchstaben aus, an seine Stelle tritt der Vermerk *Pausa*. Das Notationssystem des in Buchstaben festgehaltenen Cantus firmus wird durch den Gebrauch eines ebenfalls aus Buchstaben bestehenden Wortes nicht durchbrochen. Der unmittelbare Bezug zum letzten Cantus-Ton der Vorlagemelodie kommt in Bezeichnungen wie „g Pausa" oder „Pausa super c" deutlich zum Ausdruck. Gegenüber den anderen Tenortönen zeichnet sich der letzte – wie auch häufig der erste – Ton eines Abschnittes der mehrstimmigen Bearbeitung dadurch aus, daß er länger wie diese ausgehalten oder repetiert wurde. Obere wie untere Stimme erfahren beim Verfahren des *Pausa*-Schlusses also eine charakteristische Dehnung. Die Verlängerung der Unterstimme hängt von der durch die Notierung rational genau erfaßten Dehnung der Oberstimme ab. Längere Notenwerte wie Longa und Brevis, die den raschen Spielfluß nachhaltig unterbrechen, kommen in der Oberstimme nur an Abschnittszäsuren vor. Allein deshalb konnten die Organisten in ihrer Terminologie den längsten aller Notenwerte, die Longa, mit dem Terminus *Pausa* gleichsetzen. Insofern bezieht sich *Pausa* zweitens aber auch allein auf den Schlußton der in mensuraler Notenschrift niedergeschriebenen Oberstimme. Unter dem Aspekt der Improvisation schließlich erfaßt *Pausa* drittens den gesamten mehrstimmigen Umspielungsvorgang. Überaus kennzeichnend für das extemporierte Spiel auf dem Tasteninstrument vollzieht sich die musikalische Zäsurbildung mittels Klangfiguration, die die Spielbewegung der rechten Hand auch über dem Schlußton des Cantus firmus einige Zeit weiter laufen läßt. *Pausa* impliziert eine Verlängerung des Schließens, die aus der Kombination von Spielbewegung und Ruheklang resultiert. Im Unterschied zum Herbeiführen des Schlusses durch *Clausulae* verkörpert die *Pausa* die Idee des ungleichzeitigen Schließens der Stimmen über

[162] Zaminer, Vatikanischer Organumtraktat, 97; vgl. auch Göllner, Formen, 143.
[163] Vgl. Seite 27-28.

der Ultima. Unter den Elementen des mehrstimmiges Orgelspiels ist es das einzige, bei dem der musikalische Vorgang auch in den praktischen Beispielen häufig mit dem Wort-Begriff markiert wird. Zwischen dem Begriff und der ihm zugeordneten Aufzeichnung von Musik besteht ein grundlegender Unterschied. Während der Terminus das allgemeine und übergeordnete Prinzip in Form einer Anweisung vertritt, das zur Ausführung der schriftlichen Festlegung nicht bedarf,[164] konkretisiert und typisiert die Notenschrift den häufig angewendeten Vorgang. Die niedergeschriebenen Beispiele vermitteln immer nur wenige von unzähligen Möglichkeiten der Ausführung, die letztlich dem Einfallsreichtum und der Geschicklichkeit des Spielers überlassen bleibt. Der Hinweis *Pausa* relativiert damit in gewisser Weise das durch die Notenschrift Festgehaltene. Wenn beide Elemente in einigen Quellen trotzdem zusammen erscheinen, dann betont das hinzugesetzte Wort in didaktischer, appellativer Absicht[165] die Wichtigkeit der Zäsuren und hebt sie aus dem Verlauf der Musik nach Art des *Corona*-Zeichens auch optisch nachdrücklich hervor.

Man muß sich fragen, warum der *Pausa*-Schluß, von dem wir annehmen dürfen, daß er zu den ältesten Elementen des extemporierten Spiels auf Tasteninstrumenten gehört, für den aber nur im deutschen Sprachraum diese Bezeichnung existierte, gerade in einer Zeitspanne von fünfzig, vielleicht sechzig Jahren auffällig häufig schriftlich festgehalten wurde. Die Quellen mit Tastenmusik aus dem frühen 15. Jahrhundert spiegeln gewissermaßen einen musikhistorisch besonders günstigen Augenblick: Die aufgeschriebene Musik gewährt unmittelbare Einblicke in eine lange ausgeübte, mündlich weitergegebene Praxis der Organisten, die noch nicht von der vokalen Kunstmusik der Zeit beeinflußt ist. Vielleicht hängt die verstärkte schriftliche Aufzeichnung der *Pausa* bis etwa zur Mitte des 15. Jahrhunderts auch damit zusammen, daß sie als Element der Improvisationspraxis in zunehmenden Maße nicht mehr allgemein geläufig war und deshalb eine intensivere, auch schriftlich formulierte Unterweisung nötig wurde. Über die Hintergründe läßt sich nur mutmaßen. Sicher ist, daß der im Verlauf des im 15. Jahrhundert eingeleitete Prozeß einer schrittweisen Annäherung der tasteninstrumentalen Praxis an die mehrstimmige Kunstmusik, deren Anfänge wesentlich mit der Person des berühmten Organisten Conrad Paumann verbunden sind[166] und die erst im 16. Jahrhundert zum Abschluß kam, die Vorherrschaft des traditionellen Orgelschlusses allmählich beendete und an seine Stelle den kompo-

[164] So bricht das *Fundamentum* der Handschrift Oldenburg (Landesbibliothek, Cim I 39) die notenschriftliche Aufzeichnung der letzten Übung mit einer Anweisung an den Spieler ab, er möge die Übung „cum pausa super c" (vgl. Staehelin, Orgeltabulatur, [43] und [58]) beschliessen.

[165] Denk, ‚Musica getutscht', 187.

[166] Göllner, Formen, 96-97.

nierten Schluß setzte. Die schriftliche Aufzeichnung dokumentiert damit für den folgenden Zeitraum von über hundert Jahren nahezu ausschließlich den an der fortgeschritteneren Vokalmusik orientierten Lernprozeß der Orgel- und Klaviermusik und wendet sich von deren tradierten Spielgewohnheiten ab.

2.3. Finale Klangumspielung in Praeambulum, Intavolierung und Tanz

2.3.1. *Finale* als Äquivalent zur *Pausa* in den Praeambula

Die Tabulatur des Adam Ileborgh von 1448[167] enthält die ersten überlieferten Beispiele der Musikgeschichte für die Gattung des Präludiums, sowie drei als „Mensura" bezeichnete mehrstimmige Fassungen eines Lied-Cantus firmus. Auffallenderweise versieht die Handschrift nur diejenigen Sätze, die auf dem weltlichen Liedtenor „Frowe al myn hoffen an dyr lyed" beruhen, mit dem geläufigen Zusatz *Pausa*, nicht aber die Beispiele für das Präludium. Im vierten Praeambulum aber stoßen wir mit *Finale* auf eine neue Bezeichnung, die in ihrer Wortbedeutung (Schluß, Ende) derjenigen von *Pausa* entspricht und insofern auf ein musikalisches Äquivalent hindeutet. Die Vermutung, *Pausa* sei ein den Cantus firmus-Bearbeitungen vorbehaltener, *Finale* dagegen ein für die Gattung der freien Tastenmusik, insbesondere für das Präludium, bestimmter Terminus, wird durch zwei Stellen in der Ileborgh-Tabulatur bestätigt. Am Ende der ersten Mensura, deren Zeilenzäsuren viermal den Vermerk *Pausa* tragen, findet sich die Angabe „finale per modum preambuli". In dieser Weise wird *Finale* mit *Pausa* auch in der Aufzeichnung des „Bonus tenor Leohardi" im Tabulaturfragment der Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek, I F 687[168], gleichgesetzt. Nur im Buxheimer Orgelbuch findet sich *Finale* ein einziges Mal abweichend auch am Ende einer Intavolierung („Min hertz In hohen fröuden"[169]):

---

[167] Apel, Ileborgh; Caldwell, Sources, 725; Göllner, Formen, 86-87. Die Handschrift gehörte lange Zeit zum Bestand des Curtis Institute of Music in Philadelphia, heute befindet sie sich in unbekanntem Privatbesitz. Im Juli 1998 kehrte sie für kurze Zeit nach Stendal in der Altmark zurück und war dort öffentlich ausgestellt. Faksimile: Most, Ileborgh, 53-57; Richter, Ileborgh, 304-308.

[168] Apel, Keyboard Music, 18-19.

[169] Nr. 181, Wallner, EDM 8, 231.
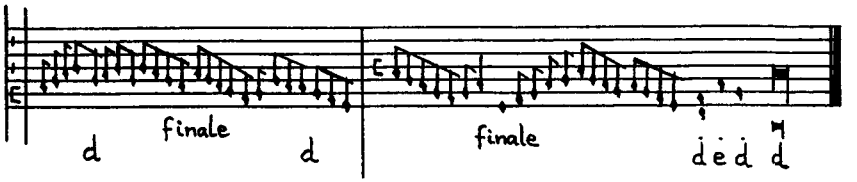
Abb. 33: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 94v

Den Beweis, daß sich beide Termini musikalisch entsprechen, enthält ein Vermerk der Ileborgh-Tabulatur, der dem Beginn der ersten Mensura vorangestellt ist, wo es heißt: „In mensuris pausis et finalibus idem est indicium".[170] *Pausa* und *Finale* korrespondieren demnach in den Cantus firmus-Bearbeitungen in ihrer musikalischen Bedeutung. Beide Begriffe bezeichnen den Schlußton, der für die Organisten im mehrstimmigen Spiel – sei es über einem Cantus firmus, sei es im freien Präludieren – stets einen besonders hervorgehobenen Orientierungspunkt darstellt, den es musikalisch zu beachten gilt. Zwischen *Pausa* und *Finale* besteht auch in der mehrstimmigen Ausführung kein prinzipieller Unterschied, allenfalls derjenige, daß *Finale* innerhalb eines Stücks immer nur den letzten Schluß bezeichnet, sich infolgedessen in der Regel länger ausdehnt als die *Pausa*, die sich auf alle Zeilenzäsuren erstreckt. Demnach konnte *Finale* zwar als Kennzeichnung des letzten Schlusses einer Cantus firmus-Bearbeitung verwendet werden, *Pausa* hingegen niemals am Ende eines Präludiums. An der strikten Gattungsgebundenheit beider Begriffe läßt auch die relativ schmale Quellenbasis keinen Zweifel zu. Eine auf die Bearbeitung von geistlichen und weltlichen vokalen Tenores eingeschränkte Verwendung des instrumentalen *Pausa*-Begriffs, wie sie die Quellenüberlieferung nahelegt, deutet engere Bezüge zur vokalen *Pausa* an. Die Terminologie der Organisten benützt den aus der Vokalmusik stammenden Begriff offenkundig nur dort, wo ein gesungener einstimmiger Cantus der Orgelmusik zugrunde liegt, auch wenn sie mit ihm musikalisch Konträres verbindet. Die eigenständige Rolle des neutraleren Terminus *Finale* bestätigen immerhin vier Quellen (Tabulatur des Adam Ileborgh; Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, I F 687; Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 554 und München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3752). Vielleicht müssen im Kontext von *Finale* auch die Zusätze „g finis" am Ende des „Praeambulums

[170] Vgl. hierzu auch Richter, Praeambeln und Mensurae, 268 und Reimann, Rezension, 92.

super g"[171] und „finis" des „Tenor bonus duarum mensurarum" der Hamburger Tabulatur ND VI 3225[172] gesehen werden.

Die Präludien der Tabulatur des Adam Ileborgh[173] zeigen sehr unterschiedliche Lösungsmöglichkeiten für die mehrstimmige Behandlung des Schlußtones. Gewissermaßen eine Minimalversion bietet das „Praeambulum bonum pedale sive manuale in d".[174] Das Stück, in dem der stufenweise absteigende Tenor nach einem eröffnenden Melisma mit einer parallelen Bewegung der rechten Hand zumeist im Quintabstand gekoppelt ist, mündet nach der Sext-Oktav-Klausel in eine knappe Umspielung des Oktavtons, die in der Dezime zum Grundton *f*[1] ausläuft:
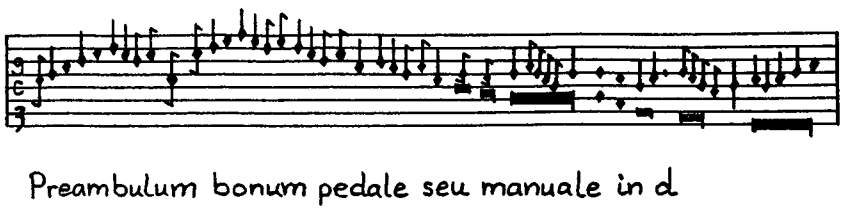
Abb. 34: Tabulatur des Adam Ileborgh, pag. 2.

Ähnlich elementar, aber etwas breiter ausgeführt und rhythmisch prägnanter gefaßt erscheinen die Umspielungsfiguren zum Schlußton in den Praeambula Nr. 1, 2 und 5. Im „Praeambulum bonum super c manualiter et variatur ad omnes" (Nr. 2)[175] wird die zunächst von der Oktave in die Dezime führende Spielfloskel am Schluß wieder in den Oktavton zurückgeführt und der endgültige Ruheklang mit Terz- und Quintton zum Vollklang ergänzt.

---

[171] Apel, Keyboard Music, 25.
[172] Ebd., 26.
[173] Apel, Geschichte, 40-41.
[174] Edition: Apel, Keyboard Music, 28; vgl. auch Richter, Praeambeln und Mensurae, 279-280.
[175] Edition: Apel, Keyboard Music, 28.
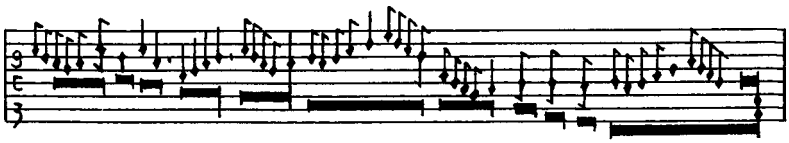
Abb. 35: Tabulatur des Adam Ileborgh, pag. 2

Im ersten Praeambulum („Sequitur praeambulum in c et potest variari in d f g a“[176]) führt der Beginn der Spielbewegung, die den Schwung des Mittelteils noch mitnimmt, von der Quinte rasch zum Oktavton, dessen zentrale Stellung dadurch hervorgehoben ist, daß er zunächst unverziert gesetzt wird, um anschließend nochmals in ruhigerer Bewegung umspielt zu werden, bevor endgültig ein Abchluß erreicht ist.

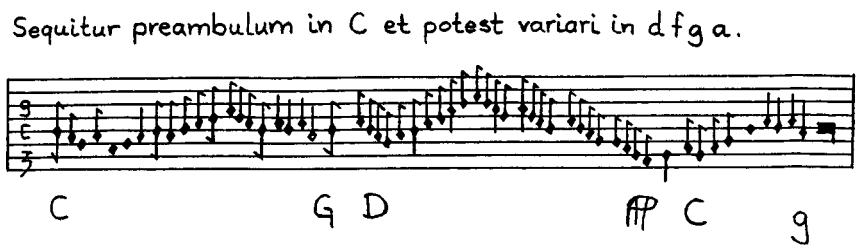

Abb. 36: Tabulatur des Adam Ileborgh, pag. 2

Im fünften Praeambulum („Sequitur aliud praeambulum super d manualiter et variatur super a g f et c“)[177] verringert die Kolorierung des Schlußtones das weite Ausgangsintervall einer Duodezime über zwei Viertonfiguren schrittweise bis zur Oktave, die aber nicht als abschließendes Gerüstintervall

[176] Edition: Apel, Keyboard Music, 28.
[177] Edition: ebd., 29; Richter, Praeambeln und Mensurae, 282.

auftritt, sondern eher beiläufig sofort wieder verlassen wird und in der Dezime f^1 einen Stellvertreter findet:

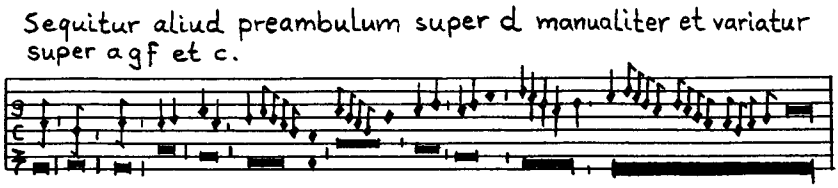

Abb. 37: Tabulatur des Adam Ileborgh, pag. 3

Als endgültiges Ziel finden wir also zweimal die Oktave und zweimal die Dezime vor. In fast allen Fällen bildet der den Schluß des Praeambulum herbeiführende Klangschritt (Terz–Quinte oder Sexte–Oktave) auf der Paenultima im unverzierten Satz Note gegen Note einen Gegensatz zum gewöhnlich reicher diminuierten Spielvorgang auf dem letzten Tenorton.

Das von Adam Ileborgh bereits im ersten Beispiel seiner Sammlung von Praeambula demonstrierte Verfahren, die regellos ausufernde Virtuosität der rechten Hand durch wenige, breit gesetzte Klänge zur formalen Einheit zu fügen, erscheint im vierten Praeambulum („Super d a f et g")[178] in noch weiträumigerer Gestaltung. Anfangs- und Schlußabschnitt korrespondieren hier durch die Grundklänge im Pedal und stellen zur klanglichen Spannung des Mittelteils in wirkungsvoller Weise einen Kontrast her. Zunächst umkreist die Zusatzstimme der rechten Hand am Anfang wie auch am Schluß nicht nur die Klangbestandteile der liegenden Quinte *d-a*, sondern auch noch den Dezim- und Doppeloktavton. Am Beginn des Praeambulums geschieht dies im Rahmen eines melodischen Bogens, der zunächst aufsteigt, in der Mitte seinen höchsten Punkt erreicht und schließlich wieder zum Ausgangspunkt abfällt.[179] Der figurierte Schlußklang trägt in der Handschrift die bereits erwähnte Bezeichnung „ffinale".[180] Die Oberstimme verläuft zunächst wie über dem Anfangsklang in rein diatonischer Skala, überschreitet dann aber im Gegensatz zur Eröffnung des Praeambulums in einer ungebremsten Ab-

[178] Edition: Apel, Keyboard Music, 28. Vgl. Apel, Geschichte, 40-41; Richter, Praeambeln und Mensurae, 280-282.
[179] Vgl. Richter, Praeambeln und Mensurae, 280-281.
[180] Sie fehlt in der Edition Apels und im Notenbeispiel bei Richter.

wärtsbewegung die zuvor noch gewahrten Ambitusgrenzen der beiden Ausprägungen des d-Modus (d^1-d^2 bzw. a-a^1). Es ergibt sich eine für das instrumentale Spiel typische Extension des Klangraums auf eine Oktave plus Quinte: (c) $d - a^1$ (b^1).[181] Die Klausel führt die Oberstimme zwar zunächst in die Duodezime a^1 hinauf, sofort aber erscheint anschließend der wichtige Oktavton d^1, der unmittelbar danach durch eine Spielfigur gefestigt wird. Eingeleitet durch einen aufsteigenden Skalenausschnitt (e^1-f^1-g^1-a^1) durchmißt die bereits aus dem eröffnenden Abschnitt bekannte einprägsame rhythmische Formel nochmals den Quintraum vom a^1 zum d^1. Nach einem weiteren Innehalten auf dem Oktavton d^1 erschließt dieselbe Spielfigur nun den darunterliegenden Raum der Oktave d^1-d, wobei jeweils der Anfangston der Figur die Bestandteile des Dreiklangs mit kleiner Terz markiert, bevor die Spielbewegung auf dem Terzton f, der die liegende Quinte in der linken Hand zum vollständigen Dreiklang ergänzt, endgültig zur Ruhe kommt.

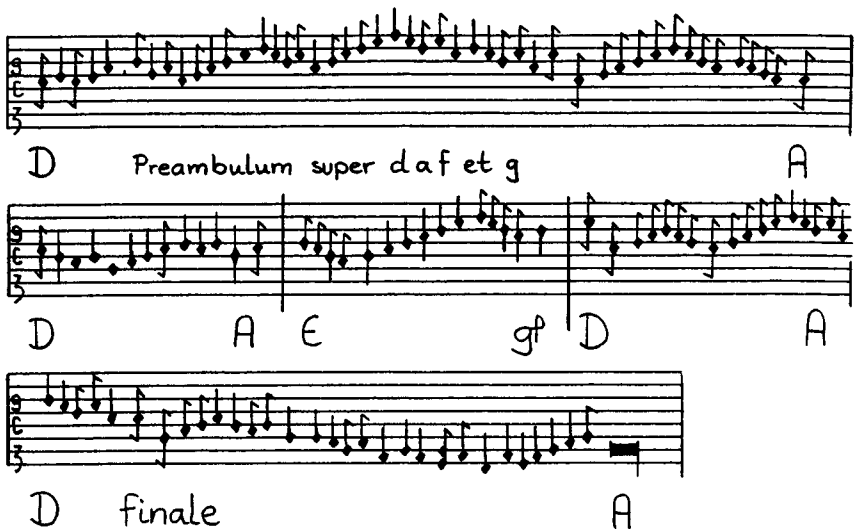

Abb. 38: Tabulatur des Adam Ileborgh, pag. 3

[181] Richter, Praeambeln und Mensurae, 281.

Adam Ileborgh zeigt uns, in wie unterschiedlicher Weise der Organist beim Erfinden eines Praeambulums mit dem Schlußklang umgehen konnte. Dabei reicht die Spannbreite der Beispiele vom einfachen Auslaufen der Bewegung bis zu einem eigenständigen Abschnitt der formalen Großgliederung des Stückes, in dem die vertikale Ebene der Klangbasis durch die Figuration der Oberstimme gewissermaßen in eine lineare Ebene übertragen wird. Über dem liegenden Schlußton konnte der Organist noch einmal seine künstlerische Fantasie und seine technische Geläufigkeit unter Beweis stellen. Gegenüber den Cantus firmus-Bearbeitungen, wo die *Pausa* den ruhenden Abschluß einzelner Partien markiert, wird die Schlußumspielung in den Praeambula selbst zu einem Formteil der Musik.

Zum ersten und vierten Praeambulum der Ileborgh-Tabulatur liegen verwandte Stücke aus einer ebenfalls aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Handschrift süddeutscher Provenienz (Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 554, f. 127r) vor.[182] Auch sie folgen dem elementaren Modell, bei dem der Spieler mit der rechten Hand in freier Figuration drei Fundamenttöne in lineare Bewegung überträgt. Auf diese Weise verwandelt sich jeder der drei Liegeklänge (Grundklang–Gegenklang–Grundklang) in einen Abschnitt des Formverlaufs. Die Erlanger Handschrift kennzeichnet dementsprechend die Mittelteile als „medium" und die Schlußabschnitte als „finale",[183] letzteres in Übereinstimmung mit der Ileborgh-Tabulatur. Die angeführten Beispiele belegen, daß dem Spieler bei der praktischen Ausführung dieses Grundkonzepts viele Freiheiten offenstanden. Jedoch tendierte die Ausgestaltung des Mittelteils wohl generell dazu, nicht nur klanglich etwas Neues zu bringen,[184] während der Schlußteil zumeist auf den Eröffnungsabschnitt zurückgriff.[185] Im Rahmen dieses Konzepts lag es nahe, alle drei Klänge in etwa gleich gewichtig auszuführen. Das freie Präludieren über Liegetönen ergibt also zur *Pausa* ähnliche Schlußbildungen, die sich allenfalls in ihrer größeren Ausdehnung von den Zeilenzäsuren eines Cantus firmus abheben. Der Bezugspunkt ist mit dem jeweiligen Schlußton der Basisstimme in beiden Fällen derselbe.

---

[182] Caldwell, Sources, 725; eine (allerdings in vieler Hinsicht problematische) Edition bietet Apel, Keyboard Music, 51-52; vgl. hierzu auch Reichling, Präambeln.

[183] Das Schema wie auch die Termini entsprechen der Gliederung des Psalmvortrags.

[184] So bildet etwa die weitausgreifende Melodiekurve des Mittelteils des ersten Praeambulums von Ileborgh einen wirkungsvollen Kontrast zum engen Ambitus und zur stockenden Rhythmik des Einleitungsabschnitts. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch am dritten Praeambulum aus der Erlanger Handschrift machen.

[185] Man vergleiche hierzu das zweite Praeambulum der Erlanger Handschrift in der Edition von Willi Apel (Keyboard Music, 52). Anfangs- und Schlußteil werden signalhaft durch die aufsteigenden Dreiklangstöne c^1-e^1-g^1 eingeleitet.

Von insgesamt sechzehn mit „Praeambulum" übertitelten Stücken[186] des Buxheimer Orgelbuchs ist nur in vier eine Umspielung des Schlußklanges niedergeschrieben. Die Aufzeichnung aller Stücke dürfte die tatsächlich gemeinte Ausführung jedoch fast überall sehr unvollkommen wiedergeben. Häufig bringt die Notierung den offenkundig beabsichtigten konkreten Spielvorgang nur in Teilen, beschränkt sich dabei auf eine Art klanglichen Gerüstsatz, der vom Spieler bei der Aufführung in Bewegung aufgelöst werden sollte.[187] Es ist davon auszugehen, daß der *Finale*-Schluß auch in den notierten Praeambula viel öfter musiziert wurde als man ihn dokumentierte,[188] zumal diese Konvention wertvollen Platz in den Handschriften sparte.

Im zweistimmigen „Praeambulum super C"[189] des Buxheimer Orgelbuchs (Nr. 216) tritt nur an den beiden völlig unterschiedlichen Schlüssen eine dritte Stimme hinzu. Den ersten Teil beschließt eine Kadenz, wie sie aus der Vokalmusik des 15. Jahrhunderts etwa bei Dufay oder Dunstable geläufig ist. Der Contratenor springt dabei von der Paenultima aus um eine Oktave hinauf in den Zielklang (Oktavsprung-Klausel). Im Vergleich dazu verläuft die Schlußbildung des zweiten Teils nach archaischen Mustern der Mehrstimmigkeit. Eine Folge paralleler Quinten mündet hier über einen Sekundschritt im Tenor in den Schlußklang, der in der Oberstimme abschließend umspielt wird.

Dem Prinzip der Stimmenreduktion folgt das „Praeambulum super Re" Nr. 241.[190] Es beginnt mit drei Stimmen, verläuft im zweiten Teil nur noch zweistimmig und reduziert sich am Schluß, nachdem der Basiston verklungen ist, allein auf die Umspielungsstimme, die das Praeambulum mit klangumschreibenden Figuren beschließt.

Großräumig gefaßte Schlußklänge finden wir im „Praeambulum super f" Nr. 235 und im „Praeambulum super D".[191] Während die Spielbewegung im „Praeambulum super f" im unruhigen Auf und Ab immer etwas über das Ziel hinausschießt und sich erst gegen Ende auf einer Mittelposition, der Quinte einpendelt, handelt es sich im „Praeambulum super D" um eine Figuration,

---

[186] Southern (Buxheim Organ Book, 77-83) zählt noch die unbetitelten Stücke Nr. 242 und 244 hinzu. Vgl. auch Kugler, Musik für Tasteninstrumente, 78-80.

[187] Die Notierungskonvention des „Klangflächen-Präludiums" hat hier ihre Ursprünge. Man vergleiche hierzu Bachs Präludien BWV 846a (NBA V/5, Kritischer Bericht, 85-86) und BWV 872a/1 (NBA V/6.2, Kritischer Bericht, 394, 411).

[188] Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, 34-35.

[189] Wallner, EDM 8, 276-277.

[190] Wallner, EDM 9, 401.

[191] Wallner, EDM 9, 342-343, 318-319.

die den Klangraum mit geradezu systematischer Gründlichkeit erkundet. Eröffnungs- und Schlußklang bilden die einzigen Ruhepunkte des Praeambulums, in dem die *Finale*-Verlängerung wahrhaft gewaltige Dimensionen annimmt.[192]
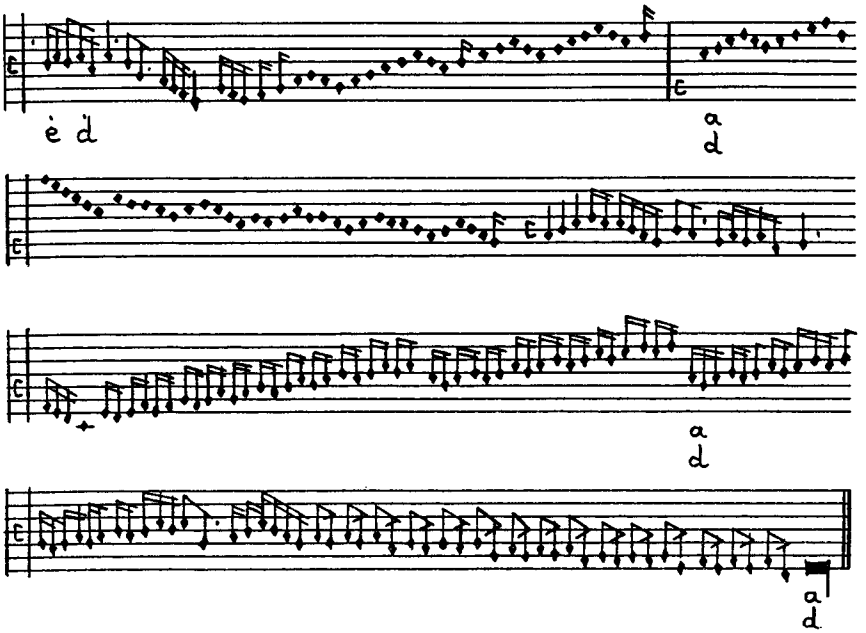
Abb. 39: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 134r-v

Die Umspielung beginnt zweistimmig, wobei die Oberstimme zunächst den zwischen ihr und dem Tenor liegenden Oktavraum füllt. Sie kehrt anschließend über die Klangstationen Terz und Quinte zur Oktave zurück, treibt die Aufwärtsbewegung nachfolgend jedoch noch bis zur Dezime weiter. Nach der Festigung dieses Tones tritt in der linken Hand die Quinte als zusätzlicher Liegeton zur Tonika hinzu. Von der Duodezime erobert sich die rechte Hand in gleichmäßig rascher Bewegung den Raum über die Doppeloktave hinaus (zweimal wird f^2 berührt) und sinkt schließlich wieder zur Oktave zurück. Von dort geht sie ein zweites Mal in den Einklang. Noch einmal beginnt der Aufstieg, nun mit einer dreitönigen Spielfigur, dem ein erneuter

[192] Michael Kugler (Musik für Tasteninstrumente, 81) verweist auf die Nähe dieses *Finales* zu den sogenannten *Redeuntes*-Übungen der *Fundamenta*.

Abwärtsgang in die untere Oktave folgt, der rhythmisch beruhigt endlich in den Ruheklang (Einklang mit dem Tenor) zurück findet. Dieses Praeambulum bietet nicht nur ein Zeugnis dafür, welche Ausmaße die Dehnung des Schlußtones in der unmittelbaren Freude am Spiel annehmen konnte, sie zeigt zugleich, wie planvoll, abseits von jeder zufälligen Virtuosengeste ein Organist bei der figurativen Darstellung eines großen Klangraumes bereits im 15. Jahrhundert vorgehen konnte.

Pausa und *Finale* bezeichnen in den überlieferten Quellen der Tastenmusik aus dem deutschen Sprachraum des 15. Jahrhunderts dem Wortsinne nach das Ende, den Schluß,[193] genauer aber die mehrstimmige Ausführung der Schlußtöne einer ursprünglich gesungenen, nun aber vom Instrument übernommenen Vorlagemelodie, beziehungsweise die ausführlich umspielten Schlüsse in den Präludien. Die instrumentale *Pausa* bezieht sich aber nicht nur auf die beiden Einzel-Stimmen, sie meint auch das das Ganze, also den mehrstimmigen abschließenden Spielvorgang beider Hände. Gleiches dürfen wir auch für den Begriff *Finale* annehmen. Während *Pausa*, wie im einleitenden Kapitel dargestellt, in unterschiedlicher Bedeutung zugleich der vokalen und instrumentalen Musik angehört, erscheint *Finale* demgegenüber als rein instrumentaler Begriff. Trotz substantieller musikalischer Analogien kann *Finale* in mancherlei Hinsicht der *Pausa* nicht gleichgestellt werden. Noch mehr als die Cantus firmus-gebundene nämlich entzog sich die freie Tastenmusik einer schriftlich formulierten Unterweisung; das 15. Jahrhundert kennt für das Präludieren keine Sammlungen von Übungsstücken.[194] Der *Finale*-Schluß ist daher nur in individuellen Einzel-Gestalten überliefert, die bei der Niederschrift nie wiederholt werden, während sich die *Pausa*-Beispiele nach Modellen und formelhafte Floskeln gruppieren lassen. Im Unterschied zur *Pausa* handelt es sich beim *Finale*-Schluß generell um längere, weiter ausholende Umspielungen, die das Musikstück endgültig abschließen. Es ist dennoch vorstellbar, daß sich die Organisten bei der Gestaltung des *Finale*-Schlusses von den Übungsbeispielen der *Pausa* anregen ließen und die Schlußbildung der Praeambula möglicherweise als längeren Spezialfall der *Pausa* begriffen.

---

[193] Georges, Lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Zweiter Band, Sp. 1519.

[194] Das *Fundamentum* Hans Buchners (Orgelwerke II, 5-6) enthält zwar *Finale* genannte Übungen, jedoch handelt es sich dabei Übungen zur Schlußbildung nach Art der *Clausula*.

2.3.2. Intavolierungen

Im Vergleich zu den mit virtuoser Bewegung erfüllten Umspielungen der Schlußklänge in den liturgischen Cantus firmus-Bearbeitungen erscheint die Ausgestaltung liegender Klänge in den Intavolierungen des Codex Faenza in auffälliger Weise reduziert. Ohne Zweifel bot die mehrstimmige Faktur der Vokalvorlage dem instrumentalen Spieltrieb der Instrumentalisten mehr Widerstand als ein einstimmiger Cantus. Es muß aber auch noch andere Gründe für diese Zurückhaltung gegeben haben, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen. Die Herkunft und Gattung der vokalen Vorlage scheint dabei eine nicht unbeträchtliche Rolle gespielt zu haben. Bei den Intavolierungen italienischer Vokalsätze etwa überbrückt die Instrumentalfassung des Codex Faenza zwar auch Zäsuren durch Figurenwerk, doch bleiben die für die Gestaltung der Trecento-Madrigale so typischen Schlußklänge im Einklang oder der Oktave ausnahmslos auch in den Aufzeichnungen der Intavolierungen unangetastet.[195] Klanglich kolorierte Schlußkonkordanzen finden sich demgegenüber häufiger in Intavolierungen französischer Vorlagen.

Als erstes Beispiel betrachten wir die Bearbeitung von Guillaume de Machauts (um 1300-1377) Ballade „De toutes flours".[196] Im ersten Teil stößt man zweimal, jeweils nach einer Sext-Oktav-Klausel, auf eine zwischen Oktav- und Quintton pendelnde Formel, die zum Standardrepertoire der Ruheklangsumspielungen im Codex Faenza zählt.[197] Die klangliche Umschreibung des Zielklanges bringt die Töne aller drei Stimmen der Vorlage zur Geltung, obwohl sich die Intavolierung prinzipiell auf die Übernahme von Superius und Tenor beschränkt. Die Bestandteile des Quint-Oktav-Klanges der Vorlage werden in der Übertragung für Tasteninstrument gewissermaßen „horizontal in die Bewegung projiziert":[198]

---

[195] Kugler, Codex Faenza, 67, 92.

[196] Edition des Vokalsatzes (bei Kugler in vierstimmiger, bei Plamenac in dreistimmiger Form) und der Intavolierung bei Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 11-17 und Plamenac, CMM 57, 16-19.

[197] Kugler bezeichnet sie als „Quintoktavfloskel" (Codex Faenza, 75-80, 109.) Die Abbildungen 40-41 und 43-44 sind wiederum der Arbeit von Michael Kugler (Codex Faenza, Notenteil, 12, 14, 4) entnommen. Zum Vergleich mit dem (hier nicht wiedergegebenen) Vokalsatz ist jeweils die dort veröffentlichte vollständige Nachschrift heranzuziehen.

[198] Kugler, Codex Faenza, 73.
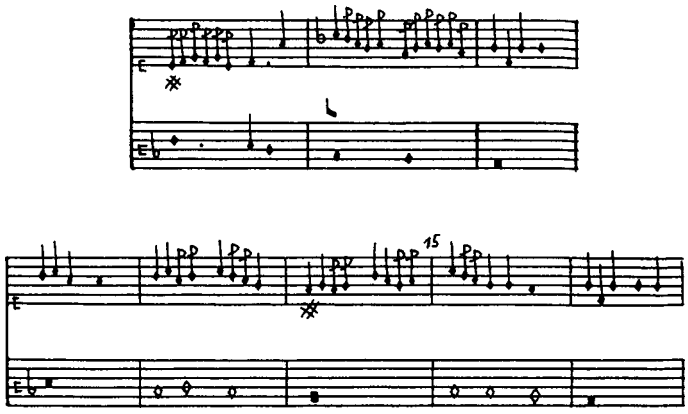
Abb. 40: I-FZc, 117, f. 37v-38 (De toutes flours, Takte 6-8; 12-16)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 12)

Die Quartsprung-Floskel läßt sich als Kolorierung des Schlußklanges auch in Cantus firmus-Bearbeitungen nachweisen,[199] so zum Beispiel in einem zweistimmigen „Kyrie magne deus potencie" (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3617) des frühen 15. Jahrhunderts. Das Stück wurde von Theodor Göllner ediert und ausführlich beschrieben.[200] Wie die Tenorstimme so schreitet dort auch die Oberstimme in immer gleichen Werten dahin (zweimal vier Semibreven pro Cantuston). Nur bei den Zäsuren hält sie kurz inne und unterbricht damit die „ruhig fließende, etwas einförmige Bewegung".[201] Die Umspielung von drei der vier Schlußklänge beruht auf dem Konkordanzgerüst Oktave-Quinte, der letzte Klang geht von der Duodezime in die Oktave. In den ersten beiden Zäsuren treffen wir auf die Quartsprung-Formel, die im Gegensatz zum Codex Faenza hier nicht zum Oktavton zurückpendelt, sondern auf dem Quintton stehenbleibt. In starr formelhafter Weise setzt die Umspielungsfigur der Schlußklänge nie auf der Oktavkonkordanz ein, sondern bringt immer zuerst den dissonanten oberen Nebenton. Die Umspielung des Schlusses unterscheidet sich nicht nur im Konkordanzgerüst von der Ausgestaltung der Binnenzäsuren; als einzige Stelle des ge-

[199] Apel, Geschichte, 26; auch Kugler, Codex Faenza, 76-77.

[200] Göllner, Formen, 80-82; Edition auch bei Apel, Keyboard Music, 107.

[201] Göllner, Formen, 81. Die Semibrevis am Schluß muß über ihre notierte Dauer hinaus länger gehalten werden, wie dies die von Theodor Göllner herausgegebene Orgelspiellehre (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7755) zeigt. Vgl. ebd., 177 bzw. 193.

samten Stückes spaltet die Oberstimme hier die Semibrevis in zwei Minimen auf und berührt drei Konkordanzen (Duodezime, Dezime, Oktave).

Wir kehren zur Intavolierung von „De toutes flours" aus dem Codex Faenza zurück. Der erste Teil einer Ballade wird für gewöhnlich wiederholt und differenziert dabei die Schlußbildungen nach dem ouvert/clos-Schema. Die Intavolierung von „De toutes flours" koloriert nur den ouvert-Schlußklang. In der Vorlage erklingt an dieser Stelle (Mensureinheit 30) ein Quint-Oktav-Klang über *d*. Die intavolierte Version schließt hingegen auf *a*[202] und bezieht in die Umspielung die Dezime mit ein.[203] Gegenüber der vokalen Vorlage differenziert die Orgelbearbeitung den ouvert/clos-Schluß noch stärker bis in die Ausgestaltung des eigentlichen Schlußklanges hinein. Im zweiten und dritten Teil der Komposition Machauts kehren die Kolorierungswendungen wie formelhafte Versatzstücke wieder. Der letzte Schluß bleibt in der Intavolierung als unverzierter und gegenüber der dreistimmigen Vorlage sogar reduzierter leerer Oktavklang stehen:
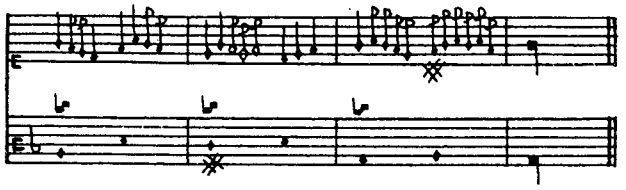
Abb. 41: I-FZc, 117, f. 38 (De toutes flours, Takte 62-65)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 17)

[202] Vgl. Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 14.

[203] Kugler, Codex Faenza, 109. Die Eröffnung der Umspielungsbewegung des ouvert-Schlußklangs mit einem dissonanten Ton, der dann in den konkordanten oberen Nebenton führt, erinnert an die Schlußumspielung des „Kyrie magne deus potencie". Diese Formel gehört ebenso wie die Quartsprung-Floskel zum Standardrepertoire der Kolorierungen von Schlußklängen.

Im Gegensatz dazu finden sich aber auch Beispiele, in denen beide Teile des ouvert/clos-Schlusses ausgeziert sind; bisweilen tritt dabei die klangliche Füllung auffällig hervor, wie aus der Intavolierung der Ballade „Aspire refus“[204] ersichtlich ist:
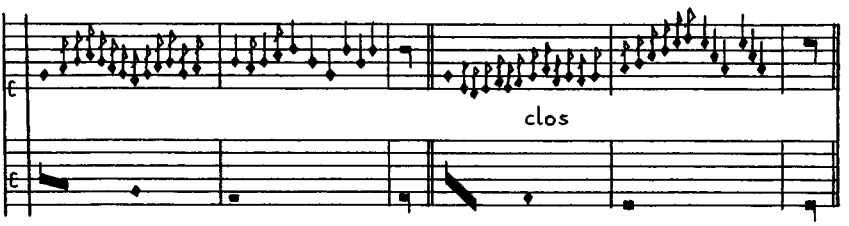
Abb. 42: I-FZc, 117, f. 38v

Geradezu demonstrativ stehen beim ouvert-Teil mit Sexte und Dezime zwei imperfekte Zusammenklänge im Mittelpunkt, die klanglichen Umschreibungen der Terz-Quint-Klänge über dem Schlußton des clos-Teils erinnern dagegen bereits „an spätere Dreiklangsgebilde“.[205] Die qualitative Differenzierung in der Schlußbildung beider Teile kommt hier vornehmlich durch unterschiedliche Ruhekonkordanzen zum Ausdruck.

Bei beiden herangezogenen Intavolierungen überschritt die Länge der umspielten Schlußklänge nie den von der vokalen Vorlage gesetzten Rahmen. Gelegentlich verselbständigt sich jedoch der instrumentale Spieltrieb und verwirklicht auch in den Intavolierungen genuin tasteninstrumentale Schlüsse nach Art der *Pausa*. Einen gedehnten und damit gegenüber der vokalen Vorlage überhängenden Schlußklang finden wir am Ende des zweiten Teils der Intavolierung der Ballade „A discort“.[206] Ein Vergleich beider Aufzeichnungen zeigt, daß der Schlußklang in der Version für das Tasteninstrument die Ausdehnung der vokalen Komposition um den Wert einer Brevis überschreitet:

---

[204] Die Vokalvorlage wird in der 1870 verbrannten Handschrift Strasbourg, Bibliothèque Communale, Ms.M.222 C.22 (f. 36) vermutet; vgl. Plamenac, CMM 57, XVI, 20.
[205] Kugler, Codex Faenza, 110.
[206] Edition: Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 1-5; Plamenac, CMM 57, 9-11.

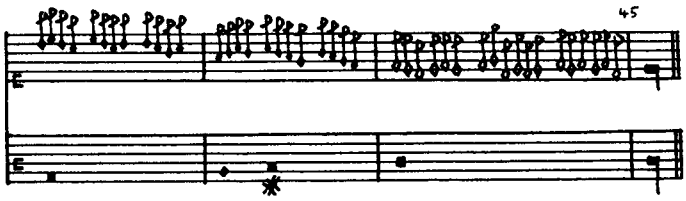

Abb. 43: I-FZc, 117, f. 36v (A discort, Takte 42-45)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 4)

Gegenüber dem Vokalsatz, wo der Ruheklang sofort eintritt, verzögert sich dieser in der Intavolierung, weil dort die Bewegung der Oberstimme zunächst sogar beschleunigt in einer Umspielung der Terzkonkordanz weiterläuft. Einen weiteren Beleg für verlängerte Schlußklänge als Element der Intavolierungstechnik bietet die Ballade „J'ay grant desespoir".[207] Die hier auf drei Brevis-Einheiten gedehnte Umspielungsbewegung bringt bereits bekannte Elemente. Das Intervallgerüst lautet: Oktave–Quinte–Terz, der Fluß der Oberstimme verlangsamt sich zum Schluß hin allmählich.

Besonders reich an verlängerten Schlüssen ist die Intavolierung von Guillaume de Machauts Ballade „Honte paour",[208] weshalb ich sie hier an den Schluß stellen möchte.
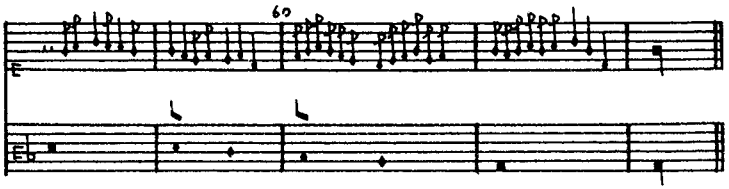
Abb. 44: I-FZc, 117, f. 37v (Honte paour, Takte 58-62)
(Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 10)

[207] Edition: Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 23-28; Plamenac, CMM 57, 25-27.
[208] Edition: Kugler, Codex Faenza, Notenteil, 5-11; Plamenac, CMM 57, 12-15.

Bereits der ouvert-Schluß des ersten Teils bietet einen ausführlich umspielten Terzton über dem dreimal angeschlagenen Schlußton. Vergleichsweise zurückhaltender präsentiert sich demgegenüber die in Abbildung 44 wiedergegebene Ausgestaltung des clos-Schlusses. Mit Quinte, Oktave und Dezime berührt die Umspielungsbewegung am Ende der secunda pars aber sogar drei Konsonanzen. Dieses Beispiel belegt, daß die Schlußklangsumspielung einer Intavolierung gelegentlich mehr konsonante Intervalle enthält als in der Vorlage komponiert sind.

Abschließend sei festgehalten, daß sich aus den im Codex Faenza überlieferten Beispielen zur Intavolierung wohl gewisse Prinzipien erschließen lassen, wie man hinsichtlich der Schlußklänge zu verfahren hatte.[209] Im Einzelfall aber läßt sich nicht exakt begründen, warum die Schlüsse zuweilen in unkolorierter Weise übernommen, dann wieder klanglich umspielt und manchmal sogar in verlängerter Form erscheinen. Hierbei ist zu bedenken, daß eben jede der schriftlich überlieferten Intavolierungen nur eine von zahllosen Möglichkeiten der Ausführung wiedergibt. Gerade bei der Ausgestaltung der Schlußklänge standen dem Spieler viele Möglichkeiten zur Verfügung. Wenn man von den aufgeschriebenen Beispielen Rückschlüsse auf die Spielpraxis des frühen 15. Jahrhunderts ziehen darf, dann ist unverkennbar, daß der für das Tasteninstrument typische figurierte und gedehnte Schlußklang im Bereich der Intavolierung mehrstimmiger Vokalsätze eher wie ein Fremdkörper wirkte und deshalb dort im Gegensatz zur Cantus firmus-gebundenen Tastenmusik wohl auch seltener zur Ausführung kam.

Im Buxheimer Orgelbuch (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3752)[210], der mit über 250 Stücken umfangreichsten Quelle zur Musik für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert, enthalten nur circa ein Viertel der Sätze ausgestaltete Schlußklänge. Die bereits im Codex Faenza für den Bereich der Intavolierungen festzustellende Verdrängung von *Pausa-* und *Finale*-Schlüssen dehnt sich im Buxheimer Orgelbuch auf sämtliche darin enthaltenen Gattungen, einschließlich der Praeambula aus. Selbst Sätze, die *Pausae* enthalten, schließen am Ende ohne Klangverlängerung ab.[211] Sieht man von einigen möglicherweise älteren Stücken ab, herrscht die Schlußbildung nach Art der Vokalmusik vor. Es ist unwahrscheinlich, daß dieser Befund

[209] Vgl. Apel, Geschichte, 25-27.

[210] Olim: Cim 352b. Faksimile: Wallner, Buxheimer Orgelbuch; Edition: Wallner, EDM 7-9. Vgl. auch: Staehelin, Buxheimer Orgelbuch. Grundlegende Untersuchungen liegen vor von Zöbeley (Buxheimer Orgelbuch; vgl. dort zur *Pausa*, 33-34) und Southern (Buxheim Organ Book). Die Nummern in den Anmerkungen dieses Kapitels beziehen sich auf die Edition Wallners.

[211] Eine Ausnahme bilden die Nummern 79, 81, 146, 170, 198, 213 und 217.

auch Rückschlüsse auf eine veränderte Spielpraxis zuließe, vielmehr trennt sich seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die schriftliche Aufzeichnung von der weiterhin aus dem Stegreif gespielten Musik.[212] Die Notenschrift verläßt die Funktion der nachträglichen Aufzeichnung bereits bestehender Musik und wird zu einer Kompositionsschrift.

Das Buxheimer Orgelbuch kennzeichnet den letzten Tenorton in der Regel mit dem Vermerk „finis", Binnenzäsuren hingegen mit dem *Corona*-Zeichen.[213] Der Dreistimmigkeit in den meisten Sätzen tritt die Umspielung des Schlußklanges gewöhnlich mit zwei Stimmen selbständig entgegen;[214] die dreistimmige Form der *Pausa* beruht in den meisten Fällen allein auf der Hinzunahme eines weiteren Liegetons zum Tenor (in der Regel die Oberquinte). Dieser zusätzliche Ton kann gegebenenfalls im Verlauf der *Pausa* auch wieder wegfallen.[215] Ohnehin stellt die klangliche Füllung des ausgestalteten Schlußklanges nicht das Ergebnis einer geregelten Stimmführung dar, sondern muß auf das fakultative Phänomen des Klanggriffs zurückgeführt werden. Anders ließen sich dreistimmige *Pausae* innerhalb zweistimmiger Sätze ebensowenig erklären wie die gelegentliche Erweiterung des Dreiklangs zum Vierklang, wie im nachfolgenden Beispiel:[216]

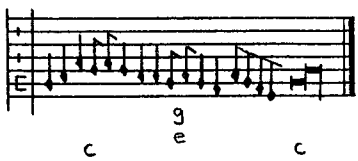

Abb. 45: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 113v

[212] Diese Übergangsposition des Buxheimer Orgelbuchs betont auch Zöbeley, wenn er hervorhebt, daß in einem Teil der Handschrift „die eigenständig orgelmäßigen Techniken zugunsten der kompositorischen Rationalisierung des Orgelspiels" (Buxheimer Orgelbuch, 233) zurücktreten. Zum Wandel der Satzvorstellung auch: Göllner, Formen, 96-97.

[213] Die äußerst revisionsbedürftige Edition von Wallner gibt diese Zusätze der Handschrift leider nicht wieder.

[214] So zum Beispiel in den Nummern 17, 72, 81, 86, 89, 119, 131, 132, 151, 152, 212 und 224.

[215] Vgl. dazu die Nummern 16, 55, 57, 70, 92 und 97.

[216] Nr. 205 (Wallner, EDM 8, 265).

Klanggriffe in der linken Hand beeinträchtigen die Bewegungsfreiheit der Zusatzstimme, deshalb kommen Umspielungen, die von der Quinte ihren Ausgang nehmen, im Buxheimer Orgelbuch selten vor. In diesen wenigen Fällen drängen sich die Stimmen auf engstem Raum, der Liegeklang in der linken Hand wird dann auf das kleinere Terzintervall reduziert, wie die Intavolierung „Lardant desier"[217] zeigt:
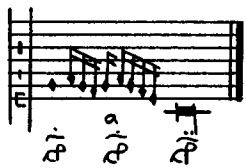
Abb. 46: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 71

Selbst bei der bereits mehrfach erwähnten, vom Oktavton ausgehenden Standardumspielung tendieren die *Pausae* des Buxheimer Orgelbuchs dazu, die Bewegung kurzfristig in höhere Regionen zu führen, gleichsam um der Figuration gegenüber dem festgehaltenen Liegeklang mehr Luft zu verschaffen. Als stereotype Wendung kann hierbei die Ausweichung in den Dezimton gelten.[218] Bei einigen besonders ausgedehnten Umspielungen des Schlußklanges, die den Rahmen der in den *Fundamenta* gelehrten Übungsbeispiele weit überschreiten, berührt die Kolorierung regelmäßig eine ganze Reihe von Klangstationen, wie im nachfolgenden „Benedicite":[219]

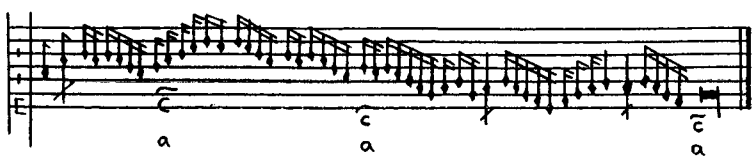

Abb. 47: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 19v

[217] Nr. 133 (Wallner, EDM 8, 174). Vgl. auch Nr. 16.

[218] Vgl. die Nummern 16, 17, 36, 37, 56, 68, 70, 80-82, 86, 91, 97, 118, 136, 143, 170 und 181.

[219] Nr. 41 (Wallner, EDM 7, 43).

Nach ruhigem Beginn greift die Umspielung in virtuoser Geste bis zu Duodezime aus, um dann wellenförmig zum Ausgangspunkt zurückzukehren und schließlich in den Terzton einzumünden, der den Schlußklang der linken Hand zum vollen Dreiklang ergänzt. Mehr Bewegungsfreiheit brächte der Oberstimme nur eine Verlagerung in die nächst höhere Oktavlage. Diese Möglichkeit wählen von den Stücken des Buxheimer Orgelbuchs aber lediglich zwei.[220] Bei den Ruhekonkordanzen herrschen aufs Ganze gesehen Quinte und Einklang vor. In den meisten Fällen fällt die Linie der Umspielung zum Ende hin ab und kreuzt sich nicht selten mit dem Liegeklang der linken Hand. Manchmal fällt der Schlußton der Kolorierung mit einem der beiden Töne der linken Hand zusammen oder nimmt die Position zwischen ihnen ein:[221]

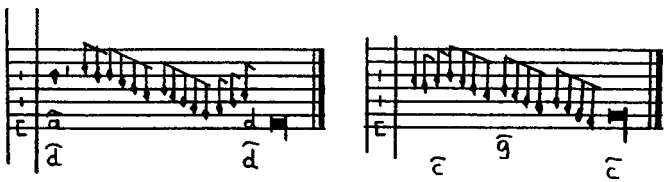

Abb. 48: D-Mbs, Mus.ms. 3752, f. 7v/117

Weit weniger häufig als in der Funktion des Liegetons erscheint der Terzton als Mittelpunkt der Oberstimmenumspielung, wie im folgenden Beispiel aus der Intavolierung „Ich bin by Ir Sie weßt nit darumb":[222]
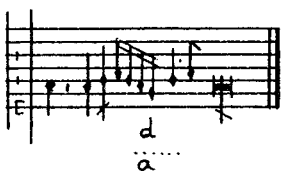
Abb. 49: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 76v

[220] Nr. 56 und 208.
[221] Nr. 17 (Wallner, EDM 7, 14) und Nr. 212 (Wallner, EDM 8, 273). Zu Nr. 17: Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, 148-152, XXVIII-XXIX.
[222] Nr. 141 (EDM 8, 189).

Ein wenig verändert finden wir diese um den Dezimton kreisende *Pausa*-Floskel in einer anderen Intavolierung (Binchois' „Adieu ma très belle") wieder.[223] Auch die abschließenden Terzgriffe lassen sich bereits in einer früheren Quelle des 15. Jahrhunderts nachweisen.[224]

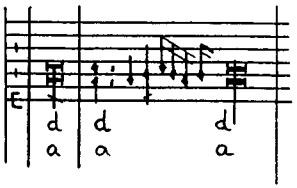

Abb. 50: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 78

Eindeutig von der Vokalmusik scheinen dagegen jene Schlüsse beeinflußt, bei denen in der Kolorierungsbewegung des liegenden Basistones die rechte Hand nach einer vorangegangen kurzen Pause noch einmal neu ansetzt. Die kurzfristige Unterbrechung der Spielbewegung verdeutlicht die Zäsur auch in der Oberstimme, gleichzeitig bietet diese Gestaltung die frühesten Belege[225] für eine Form, die konsequent zu Ende gedacht zu einer Verselbständigung der „Musik über dem Schlußton" führt, und damit zu einem Vorläufer der *Coda* wird.
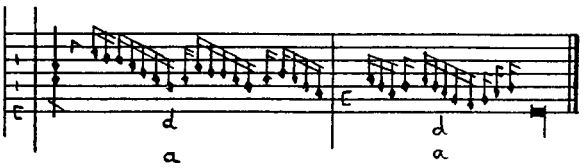
Abb. 51: D-Mbs, Mus. ms. 3752, f. 19v

[223] Nr. 144 (Wallner, EDM 8, 192).

[224] „f(r)ysicum" aus der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek, cod. lat. quart. 290 (Apel, Keyboard Music, 17). Vgl. dazu auch Abbildung 51.

[225] Nr. 41 (Wallner, EDM 7, 42). Einen vereinzelten Vorgänger dieser für das Buxheimer Orgelbuch charakteristischen Form der *Pausa*-Umspielung bietet bereits das Stück aus der Orgelspiellehre München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7755, f. 279v (Göllner, Formen, 180; Apel, Keyboard Music, 14, Beginn 2. System). Vgl. hierzu auch die drei im Text vorangehenden Abbildungen 48-50, sowie die Nummern 48, 70, 128 und 202 des Buxheimer Orgelbuchs.

Die Kolorierung des *Finale*-Schlusses der bereits erwähnten Intavolierung „Min hertz In hohen fröuden"[226] beginnt auf der Oktave, steigt zunächst kurzzeitig an, unterschreitet dann in größeren Skalenausschnitte den Ausgangston und mündet schließlich in den Einklang zum Tenor, wo sie kurz auf einer Semibrevis verweilt. Die *Pausa* könnte nun zu Ende sein. Die Spielbewegung hebt aber erneut an und endet nicht – wie zu erwarten – in einem Ruheklang, sondern führt in eine Folge von parallelen Terzen, die den Tenor kurzzeitig aus der Position des Schlußtones fortreißen.[227] Diese Form der Schlußgestaltung, bei der der *Pausa* noch ein Anhang folgt,[228] läßt sich in zwei weiteren Sätzen aus dem Buxheimer Orgelbuch[229] sowie im „Benedicite almechtiger got" in der Fassung aus dem Berliner Manuskript (Staatsbibliothek, Ms. 40613)[230] nachweisen.

2.3.3 Tänze

Nach der Betrachtung von Cantus firmus-Bearbeitung, Praeambulum und Intavolierung komplettieren wir unsere Übersicht zur Schlußbildung in den vier zentralen Gattungen der ältesten Tastenmusik[231] mit derjenigen des instrumentalen Tanzes und wenden uns zugleich der ältesten erhalten Quelle, dem Robertsbridge-Fragment (London, British Library, Add. 28550) zu.[232] Auch wenn es sich hier lediglich um vereinzelte Vorläufer der erst im 16. Jahrhundert breit einsetzenden Überlieferung im Bereich der Klaviertänze handelt, lassen sich auch bei ihnen interessante Beobachtungen im Hinblick auf die Schlußgestaltung machen. Die formale Anlage einer Estampie beruht bekanntlich auf einer Folge von wiederholten Doppelversikeln (puncta), denen sich ein Refrainschlußteil mit zwei unterschiedlichen Endungen (ouvert/clos) anschließt.

---

[226] Nr. 181 (Wallner, EDM 8, 231). Notenbeispiel in Abb. 33 auf Seite 58.

[227] Die Parallelüberlieferung im Lochamer Liederbuch (Apel, Keyboard Music, 47-48) bringt weder die *Pausa* noch den Anhang.

[228] Es ist unklar, ob mit dem Schluß des „Tenor bonus duarum mensurarum [...]" aus der Tabulatur Hamburg, Staatsbibliothek, ND VI 3225 (Apel, Keyboard Music, 27) hierzu ein weiterer Parallelfall vorliegt, oder ob es sich stattdessen um einen Ersatzschluß handelt.

[229] Nr. 207 und 208.

[230] Apel, Keyboard Music, 45-46. Bezeichnenderweise schließt das gleiche Stück in der Überlieferung des Buxheimer Orgelbuchs ohne diesen Anhang (Wallner, EDM 7, 45.).

[231] Vgl. Edler, Gattungen, 5-6.

[232] Faksimile: Parrish, Notation, pl. LXI; Edition: Apel, Keyboard Music, 1-3.

In den zwei vollständig erhaltenen Sätzen, die im Robertsbridge-Codex dem formalen Ablauf der Estampie folgen, treten die Schlußklänge der einzelnen Abschnitte auffällig hervor. In der zweiten Estampie werden die Binnenzäsuren über einem gehaltenen Tenorton in der Oberstimme koloriert. Die rechte Hand umspielt dabei den Oktavton entweder im Wechsel allein mit der Untersekunde oder zugleich mit dem oberem und unteren Nebenton. Jedesmal verlangsamt sich gleichzeitig der Bewegungsfluß gegen Schluß. Als Ruhekonkordanz treten die Oktave oder der Quint-Oktav-Klang auf, letzterer sowohl als Klanggriff, wie auch im unkolorierten Anschlagen beider Konkordanzen nacheinander.[233]

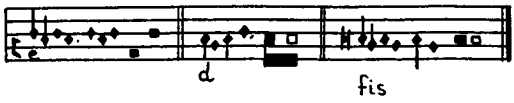

Abb. 52: GB-Lbl , Add. 28550, f. 43

Im Refrain dient die tasteninstrumentale Technik dann dazu – wie bereits in den Intavolierungen des Codex Faenza geschildert –, die Differenzierung der Schlußbildung bis in den letzten Klang voranzutreiben. Alle drei Estampien kolorieren auffälligerweise nur den clos-Schluß und heben ihn so entschieden vom ouvert-Schluß ab. Während im ersten, nur unvollständig erhaltenen Stück die Oberstimme über dem bereits angeschlagenen letzten Tenorton die Zielkonkordanz der Oktave in verlangsamter Bewegung mit dem unteren Nebenton verziert bevor der endgültige Ruheklang eintritt,[234]
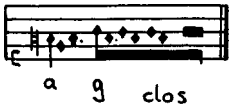
Abb.53: GB-Lbl, Add. 28550, f. 43

werden im clos-Schluß der dritten Estampie zuerst der Oktav-, dann der Quint-Oktav-Klang unverziert angeschlagen.[235] Ob bei der Ausführung Spiel-

[233] Die drei Beispiele stammen aus dem „secundus punctus" und „tertius punctus": f. 43 (Beginn 7. Akkolade; Mitte 7. Akkolade; Ende 8. Akkolade); Apel, Keyboard Music, 2 (Mitte 1. Akkolade; Beginn 2. Akkolade; Schluß 3. Akkolade).

[234] Faksimile: f. 43 (Beginn 3. Akkolade); Apel, Keyboard Music, 1 (Schluß 3. Akkolade).

[235] Apel, Keyboard Music, 2 (Mitte unterste Akkolade).

formeln hinzutraten oder ob im Gegenteil gerade am Schluß die konsonanten Strukturtöne möglichst unverziert erklingen sollten, bleibt unklar. Die am ausführlichsten umspielte Finalis besitzt der clos-Schluß der zweiten Estampie:[236]
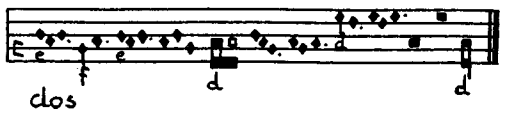
Abb.54: GB-Lbl, Add. 28550, f. 43

Die Umspielung bezieht sich zunächst auf den Oktavton, dann auf den oberen Quintton, schließlich stellt sie in einem dritten Schritt beide Konkordanzen unverziert nebeneinander. Die Quinte erscheint hier im Unterschied zu den Binnenzäsuren nicht erst im Ruheklang, sondern bereits in der Umspielung. Zwei Quint-Oktav-Griffe umrahmen die Figuration, die auf diese Weise gleichsam als horizontale Entfaltung dessen wirkt, was die Klanggriffe auf vertikaler Ebene musikalisch festhalten. Der groß ausgestaltete Schlußklang darf aufgrund dieser Beobachtungen bereits auch in den Estampien des Robertsbridge-Fragments als tasteninstrumentales Signum des endgültigen Schließens verstanden werden.

2.4. *Pausa* und *Finale* in der Tastenmusik des 16. Jahrhunderts

Obwohl die *Fundamenta* des Hans Buchner, Hans Kotter und Johannes von Lublin die Tradition der Orgelspiellehren des 15. Jahrhunderts dem Namen nach fortsetzen, ist an ihnen der mehrfach angesprochene Wandel, dem die Musik für Tasteninstrumente seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts unterworfen war, unmittelbar ablesbar. Hans Rudolf Zöbeley skizzierte den Umschwung mit den treffenden Sätzen: „Hauptgegenstand der Orgelspiellehre Buchners ist der musikalische Satz als Voraussetzung für das Orgelspiel. Der Fortschritt des Orgelspielers in der Beherrschung des musikalischen Satzes steht aber in Wechselwirkung zu der Tatsache, daß der anschauliche Spielvorgang, wie er in der Tabulatur des Buxheimer Orgelbuchs aufgezeichnet ist, immer mehr zurücktritt. [...] Stegreifkolorierungen [...] stoßen [...]

[236] Faksimile: f. 43 (6. Akkolade); Apel, Keyboard Music, 1 (Ende unterste Akkolade).

auf Ablehnung. Buchner erwähnt das aus freien, improvisierten Spielvorgängen bestehende Präludieren überhaupt nicht. In Hermann Fincks „Practica Musica" Wittenberg 1556 ist es nur Gegenstand sarkastischer Ironie [...]. Die freie instrumentale Betätigung, die nicht als Komposition fixiert werden konnte, war in den vom musikalischen Satz beherrschten Orgelspiellehren des 16. Jahrhunderts kein Gegenstand der Unterweisung mehr. Die völlige Durchdringung der Stegreifausführung von Orgelmusik mit der Satztechnik der Kunstmusik beendet einen zusammenhängenden Abschnitt in der Geschichte der Orgelmusik. Mit der Einbeziehung von Techniken und Gattungen der Kunstmusik verschwindet das ungebrochene Verhältnis von Spielvorgang und Niederschrift in der Orgelmusik."[237]

Es überrascht nicht, daß das Phänomen der *Pausa* als Element des ex tempore-Spiels von diesem Umschwung in besonderer Weise betroffen ist. Aus dem Übungskanon der *Fundamenta* war sie verschwunden,[238] auch in praktischen Orgelstücken läßt sie sich nur noch vereinzelt nachweisen. Das Orgeltabulaturbuch des Leonhard Kleber (um 1495-1556) enthält als einzige der Quellen des 16. Jahrhunderts separat notierte Modellbeispiele für die *Pausa*.[239] Zu insgesamt sieben Sätzen liegen Vorschläge für die Ausgestaltung des Schlußklanges vor.[240] Alle Umspielungen folgen im Grunde einem Modell, das sich in direkter Linie auf die Übungsbeispiele des 15. Jahrhunderts zurückführen läßt. Jede *Pausa* besteht aus einem Klanggriff und einer Umspielungsstimme. Greifen wir zur Verdeutlichung die Intavolierung einer Komposition von Heinrich Isaac (um 1450-1517) „Philephos aves in fa" heraus.[241] Das vierstimmige Stück schließt mit dem Quint-Oktav-Klang *F-f-c'-f'*, zusätzlich markiert durch das dem lateinischen „Finis" entsprechende griechische Wort „Telos".[242] In der Handschrift folgen nun drei Vorschläge für die verlängerte Umspielung dieses Schlußklanges.

Während im ersten Beispiel die Umspielung wie gewöhnlich in der rechten Hand liegt, bringen die beiden anderen ein gegenüber dem 15. Jahrhundert

[237] Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, 277, 232-234. Die Sätze wurden hier neu zusammengestellt. Auslassungen sind nur innerhalb geschlossener Abschnitte gekennzeichnet.

[238] Das *Fundamentum* Hans Buchners kennt *Pausa* nur noch in der Bedeutung der Mensuralmusik („quod silentium pausas vocant"; Buchner, Orgelwerke I, 8), lehrt aber noch *Redeuntes*.

[239] Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. 400026. Edition: Kleber, Orgeltabulatur I/II.

[240] Es handelt sich um die Nummern 8a, 10a, 12a, 36a-b, 45a-c, 46a, 89a. Die Herausgeberin der Edition Karin Berg-Kotterba ist sich über „Wesen und Funktion" dieser Stücke im Unklaren (Kleber, Orgeltabulatur II, 144).

[241] Der originale Titel der Komposition Isaacs lautet „Fille vous avez mal gard", als Intavolator gilt Hans Buchner; vgl. ebd. II, 150, Nr. 8, 8a.

[242] Man vergleiche das Faksimile von f. 13v bei Buchner, Orgelwerke I, X.

neues Element: Ober- und Unterstimme vollziehen einen Rollentausch, die Umspielungsfiguren wandern damit (in Buchstaben notiert) in die linke Hand. In der ersten *Pausa* nimmt die Figuration wie gewohnt auf dem Oktavton ihren Ausgang, steigt dann in linear aufwärts gerichteter Bewegung über f^1 zur oktavversetzten Quinte c^2 auf und kehrt über Viertonfiguren denselben Weg wieder zurück. Im dritten Beispiel werden die Gerüsttöne Oktave, Dezime und Quinte durch viertönige Formeln in eine wellenförmige Bewegung eingebunden, die auf dem Grundton endet. Im zweiten *Pausa*-Beispiel ist der Liegeklang in der rechten Hand nicht notiert, er muß wahrscheinlich ergänzt werden.[243] Die Figuration kann als von Pausen unterbrochene Vortragsvariante derjenigen der dritten *Pausa* betrachtet werden.
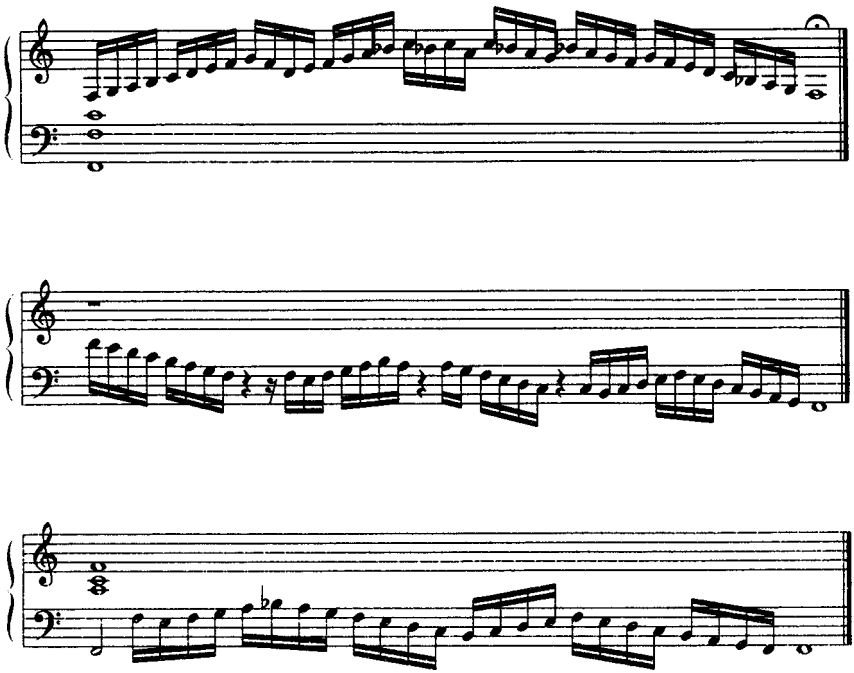
Abb. 55: D-B, Mus. ms. 40026, f. 13 (Kleber, Orgeltabulatur, I, 17)

[243] Vier andere *Pausae* der Handschrift sind – möglicherweise um Platz zu sparen – ebenfalls ohne Klanggriff notiert (Nr. 45a-c, 46a).

Die umfangreichste Sammelhandschrift mit Werken für Tasteninstrumente aus dem 16. Jahrhundert, die Tabulatur des Johannes von Lublin[244], nimmt hinsichtlich des *Pausa*- und *Finale*-Schlusses ebenfalls eine insgesamt retrospektive Haltung ein. Insbesondere die Schlußumspielungen der Praeambula zeigen große Ähnlichkeiten mit denjenigen im Kleberschen Tabulaturbuch. Die Figuration der rechten Hand steht in der Regel zwischen zwei Ruheklängen und koloriert den Schlußklang in gewohnt virtuoser Manier.

Eine neue, zukunftsweisende Form der *Pausa* finden wir in den Orgelstükken des Hans Buchner (1483-1538),[245] dem wohl bedeutendsten Schüler des großen Paul Hofhaimer.[246] Obwohl in seiner erhaltenen Orgelmusik die Umspielung des Schlußklanges sehr selten vorkommt (von über sechzig Stücken enthalten nur sieben eine *Pausa*) treffen wir bei den wenigen Beispielen auf Vorgänge, die gegenüber dem 15. Jahrhundert ganz neu sind. Die vierstimmige Bearbeitung der Sequenz „Sancti spiritus assit nobis gratia" schließt mit einer Umspielung, in der der Grundton in drei Oktavlagen liegenbleibt.
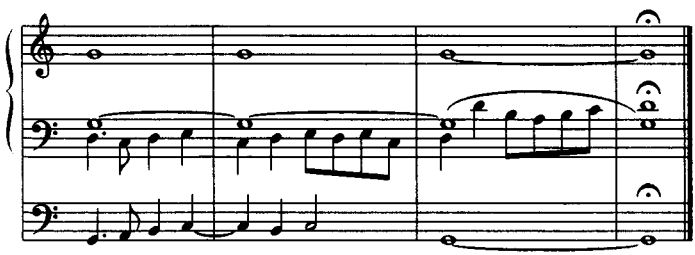
Abb. 56: Buchner, Sancti spiritus assit nobis gratia, Takte 11-14 (Orgelwerke I, 177)

Die Umspielungsbewegung vollzieht sich als Mittelstimme, die in den Ruheklang eingebettet ist. Die Cantus firmus-Melodie liegt im Diskant und endet ähnlich wie in den Tenor-Bearbeitungen des 15. Jahrhunderts mit einer mehrfachen Wiederholung des Schlußtones. Die tiefste Stimme setzt die Bewegung über die Finalis hinaus zunächst fort. Sie wendet sich vom Grundton noch einmal ab, steigt schrittweise zur vierten Stufe *c* auf, um dann endgültig im Sprung zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Im Ergebnis entspricht dieser

[244] Krakau, Akademie der Wissenschaften, Ms. 1716. Edition: Johannes von Lublin, Tabulature of Keyboard Music; Apel, Geschichte, 95-98; White, Tabulature.

[245] Edition: Buchner, Orgelwerke I, 59, 109, 169, 171, 177; II, 21, 25; vgl. Apel, Geschichte, 87-93.

[246] Von Hofhaimers Künsten bezüglich der Behandlung des Schlußklanges ist nichts überliefert.

Vorgang der an den regulären Kadenzschritt angehängten, später sogenannten, „plagalen" Schlußbildung. Es handelt sich um ein aus der urprünglichen *Pausa* abgeleitetes Verfahren, bei dem der Baß als Fundament der Umspielung nicht mehr Bestandteil des Cantus firmus ist.

Eine Variante dieses Verfahrens, bei der die Führung der Basisstimme einen gemeinsamen Abschluß mit der wiederum im Diskant liegenden Choralmelodie verweigert, bietet der Schluß des „Quia respexit humilitatem" aus dem „Magnificat anima sexti toni". Es handelt sich dabei um einen frühen Beleg für eine in den Orgelchorälen des 17. und 18. Jahrhunderts[247] häufig anzutreffende Art der Schluß-Verzögerung. Der vierstimmige Satz erscheint hier als ein ins klangliche geweiteter zweistimmiger Kern. Die Umspielung liegt im Tenor, dessen rasche Spielformeln bis unmittelbar vor Erreichen des Ruheklangs andauern. Der Grundton wird durch den Cantus firmus im Diskant zwei Oktaven höher verdoppelt, und durch die Quinte im Alt zum stabilden Rahmenklang ergänzt.
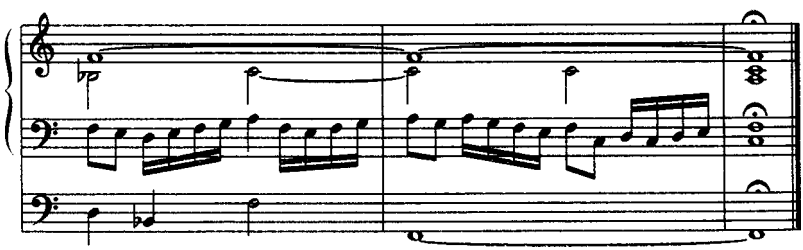
Abb. 57: Buchner, Quia respexit humilitatem, Takte 45-47 (Orgelwerke II, 25)

In Buchners „Hymnus Conditor alme" begegnen wir der *Pausa* dann wieder in ihrem originärem Kontext (Choralis in basso). Hier wird die Bewegung zum Schluß über dem repetierten Grundton sogar von zwei Stimmen weitergetragen. Die Oberstimme wechselt zwischen Terz- und Grundton, während die Mittelstimme den Weg von der Oktave über die hervorgehobene Sexte in den Grund- und Terzton geht (Abb. 58).

[247] Man vergleiche hierzu bei Bach etwa den Schluß (Takte 92-97) des Orgelchorals „Schmücke dich, o liebe Seele" BWV 654 (NBA IV/2, 30).
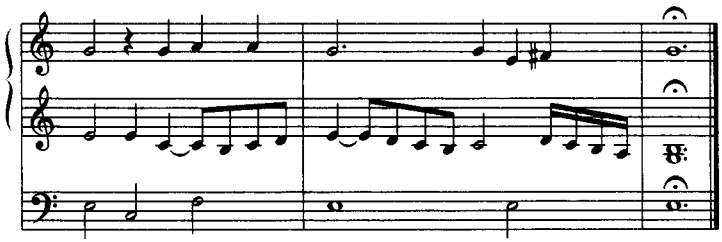
Abb. 58: Buchner, Hymnus conditor alme, Takte 17-19 (Orgelwerke II, 21)

Zusammenfassend läßt sich sagen: Buchners *Pausae* verlassen die alte zweistimmige Form aus Liegeton und Passagenwerk, in deren Mittelpunkt eine virtuos ausgreifende Oberstimme steht. Sie eröffnen der Umspielung des Schlußklanges die kompositorisch regulierte Dimension des drei- und vierstimmigen Satzes, bei dem der Cantus firmus auch im Diskant liegen kann. Der Liegeton der linken Hand wird durch Oktavierung zu einem feststehenden klanglichen Rahmen erweitert, innerhalb dessen mehrere Umspielungsstimmen zwischen den Konkordanzen hin- und her pendeln.

Ein Beispiel aus der englischen Virginalmusik um 1600 soll demonstrieren, daß die zweistimmige *Pausa* in mündlicher Überlieferung weiter bestand und sich in ihrer späteren Ausführung aus dem Stegreif prinzipiell nicht von den einhundertundfünfzig Jahre älteren Formen, die wir in den vorangegangenen Kapiteln betrachteten, unterschied. Ein kleines Präludium, das dem berühmten englischen Komponisten John Bull (um 1562-1628)[248] zugeschrieben wird, steht unverkennbar ganz in der Tradition der tasteninstrumentalen Übungs- und Lehrbeispiele. Der didaktische Charakter äußert sich vor allem in einer musikalischen Faktur, die auf elementarsten Klangverbindungen beruht. In vieler Hinsicht steht das Präludium damit dem bereits im 15. Jahrhundert gelehrten Stegreifspiel näher als der zeitgenössischen Musik für Tasteninstrumente. Das Grundkonzept lautet auch hier: Eine Hand läuft in schnellen Spielfiguren auf und ab, die andere stützt sie mit Liegeklängen. Bei genauerer Betrachtung bietet das mit insgesamt fünfzehn Takten recht kurze Präludium folgendes Bild: über taktweise gesetzten Klängen der linken Hand, die in den ersten vier Takten zueinander im Verhältnis von Ober- und Unterquinte stehen (*G–D–G–C*), entfalten sich in der rechten Hand auf- und absteigende Oktavläufe in Achteln. Im dritten Takt vereint die rechte Hand die

[248] Die Autorschaft Bulls ist nicht gesichert. Unsere Besprechnung folgt der Handschrift London, Royal College of Music 2093, f. 3v-4 (Bull, Keyboard Music II, 134).

auf- und absteigende Bewegung in einer Spielfigur. Nachdem im vierten Takt der Unterquintklang wieder durch einen aufsteigenden Oktavlauf figuriert worden war, wechseln im fünften Takt beide Hände ihre Rollen: die rechte Hand übernimmt nun die liegenden Akkordgriffe, die linke die Achtelpassagen. Den strukturellen Einschnitt verdeutlicht auch die Klangverbindung: zwei Klänge über *c* und *d* sind hier unmittelbar nebeneinander gestellt, so daß das Präludium im fünften Takt gewissermaßen wieder von vorne beginnen kann. Tatsächlich erklingen von hier an die ersten vier Takte der rechten Hand nur um eine Undezime nach unten versetzt. Den neuen Abschnitt dominiert in klanglicher Hinsicht die kleine Terz. Um zum tonalen Ausgangspunkt zurückkehren zu können, benötigt der zweite Teil einen zusätzlichen Unterquintklang (Takt 9). Die nachfolgende Zäsur markieren erneut zwei im Sekundabstand (*c*/*d*) nebeneinandergestellte Klänge. Die große Terz des *d*-Klanges läßt eine unmittelbar folgende I. Stufe erwarten, die zwar tatsächlich eintritt, aber in zu rascher, weil halbtaktig beschleunigter harmonischer Fortschreitung. Erst die Rückkehr zur Rollenverteilung des Anfangs (Takt 11) ermöglicht einen befriedigenden Abschluß des Präludiums. Mit dem *G*-Klang in Takt 13 ist der Schlußakkord des Präludiums erreicht – in signifikanter Weise reißt hier zum ersten Mal im Verlauf des Stückes das Achtelkontinuum ab – die Musik ist aber wie fast zu erwarten noch nicht zu Ende. Es schließen sich noch drei *Finale*-Takte auf der Tonika an. Die beiden ersten enthalten die Umspielungsbewegung, die den Quintton des Schlußklanges durch ein Sechzehntel-Ornament belebt, bevor der endgültige Ruheklang erreicht ist. Die einfache Grundidee des Präludiums, das Passagenwerk abwechselnd auf beide Hände zu verteilen, kehrt in der Ausgestaltung der Umspielungstakte der *Pausa* also noch einmal wieder und bewirkt deren Verdoppelung.
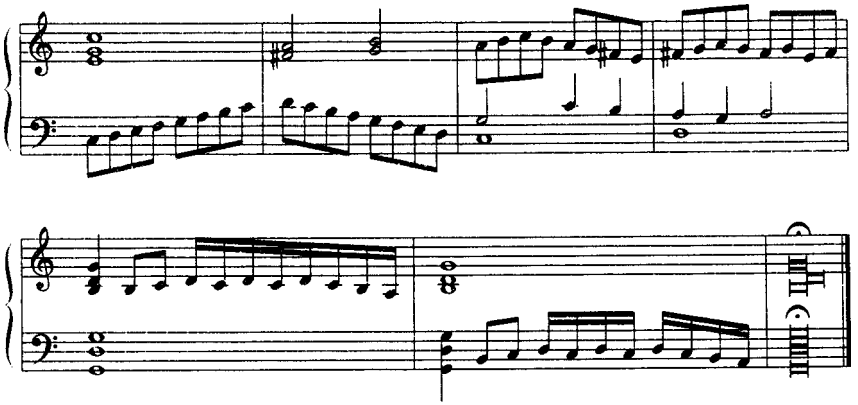
Abb. 59: Bull, Prelude, ending 3 (MB 14, 134)

Es ist besonders aufschlußreich, daß die handschriftliche Überlieferung dieses Präludiums die verschiedenen Möglichkeiten der Schlußbildung geradezu exemplarisch vollständig wiedergibt.[249] Zwei der fünf Quellen beenden das Präludium ohne den *Finale*-Schluß, eine davon mit einer plagalen Kadenz. Auch die Figurierung in den drei verbleibenden Handschriften weicht in Details voneinander ab (so bringt eine die Umspielung zuerst in der linken Hand). Das besprochene Präludium kann als vereinzeltes, gleichwohl allgemeiner gültiges Dokument der Lehre des tasteninstrumentalen Stegreifspiels um 1600 aufgefaßt werden. Die Konventionen der alten organistischen Handwerkslehre überdauerten die Zeiten, auch wenn wir dafür keine theoretischen und nur spärliche schriftliche Belege besitzen.

Der erste große Komponist, in dessen Tastenmusik Schlüsse nach Art von *Pausa* und *Finale* eine zentrale Rolle spielen, ist Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Toccaten, Fantasien und Orgelchoräle[250] enthalten ausgedehnte Umspielungen des Schlußklanges, die zwischen zwei und sechs Takte lang sind. Überwiegend handelt es sich dabei um Figurierungen, die eine plagale Kadenz abschließen. Die Verlängerung durch einen Tonika-Orgelpunkt wird in der Nachfolge einer IV-I Kadenz besonders sinnfällig, handelt es sich doch bei ihr gewöhnlich bereits um einen Anhang an die vorausgehende reguläre Kadenz. In der Regel lösen sich auch vielstimmige Sätze Sweelincks am Schluß in die alte zweistimmige Faktur aus Liegetönen und Passagenwerk auf.

[249] Zu den Varianten: Bull, Keyboard Music II, 134.

[250] Man vergleiche hierzu etwa Sweelinck, Opera omnia I, I, 6, 18, 25, 93, 98; I, II, 17, 23.

3. PAUSA UND FINALE IN DEN KLAVIER- UND ORGELWERKEN JOHANN SEBASTIAN BACHS

3.1. Toccaten und Präludien

3.1.1. Klavier-Toccaten

Die Suche nach musikalischen Analogien zum *Pausa* und *Finale*-Schluß im Klavier- und Orgelwerk Bachs soll von zwei unterschiedlichen Aspekten aus unternommen werden. Erstens über Werke, die der improvisatorisch freien Tastenmusik auch als Komposition besonders nahestehen, zweitens über die Tradition der Orgel-Choralbearbeitung. Beide Ansatzpunkte erlauben es, musikhistorische Verbindungslinien zwischen der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts und derjenigen Bachs zu ziehen. Vor allem in Toccaten und Präludien dürfen wir mit der Überlieferung von Elementen der Bachschen Improvisationskunst rechnen, die von den Zeitgenossen gerühmt wurde, für spätere Generationen jedoch für immer verklungen ist. Die hohen Anforderungen an das Stegreifspiel auf dem Tasteninstrument hat ein Zeitgenosse Bachs, der seit 1727 an der Erfurter Prediger-Kirche wirkende Organist Jacob Adlung (1699-1762), nachdrücklich hervorgehoben: „Man überlege, was man von einem Componisten pflegt vor Rühmens zu machen, und zwar von Rechts wegen, wenn es wirklich Componisten sind [...]; gleichwohl hat jeder Componiste Bedenkzeit zur Entwerfung seiner Melodien und Harmonien; ja es steht ihm frey das gesetzte zu ändern, wenn es nicht nach Wunsch gerathen. Ist er nicht aufgeräumt, kann er das Setzen gar unterlassen, bis auf gelegenere Zeit. Aber ein Organist muß ein weit geübterer Componiste seyn, alles hervor bringen können aus dem Stegreif, ohne Bedenkzeit, mit unzehlichen Veränderungen; er muß spielen, wenn er gleich nicht aufgeräumt; und wenn der Griff geschehen, und einmal vernommen worden, kann er ihn nicht zurück rufen, oder corrigiren, sondern alles muß wohllautend ohne langes Besinnen, ohne Stolpern und Stottern aus dem Ermel geschüttelt werden."[251]

Unser erster Blick gilt einigen der frühesten Klavierkompositionen Bachs, den zwischen 1708 und 1717 entstandenen Toccaten für Klavier (BWV 913-916),[252] einem in der Forschung bislang auffällig vernachlässigten Werkkom-

---

[251] Adlung, Musikalische Gelahrtheit, 624.

[252] Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis, 671-678. Einige Toccaten sind möglicherweise bereits in Arnstadt (1703-1707) entstanden. Zur Quellenüberlieferung vgl. Eisert, Clavier-Toccaten.

plex.[253] In ihnen stehen sich „italienische, norddeutsche und französische Einflüsse nahezu gleichgewichtig"[254] gegenüber. Die improvisationsnahen Abschnitte aller sieben Toccaten tendieren in auffälliger Weise dazu, sich auf den über Kadenzen erreichten Zielpunkten des musikalischen Geschehens länger als eigentlich erwartet aufzuhalten. So kadenziert der einleitende Abschnitt der d-moll-Toccata BWV 913 zweimal zur Tonika hin: zuerst als Abschluß des virtuosen, eröffnenden Passagenwerks in den Takten 7-8, ein zweites Mal am Ende der Einleitung in den Takten 30-31. Beim ersten Mal hält der Baß den Zielton der Kadenz durch Wiederholung über mehr als vier Takte lang fest, beim zweiten Mal bleibt der Schlußton zwei ganze Takte liegen. Die anderen Stimmen treiben die Bewegung über dem stehenden Baß weiter und verzögern auf diese Weise den eigentlich bereits erreichten Schluß der Musik.
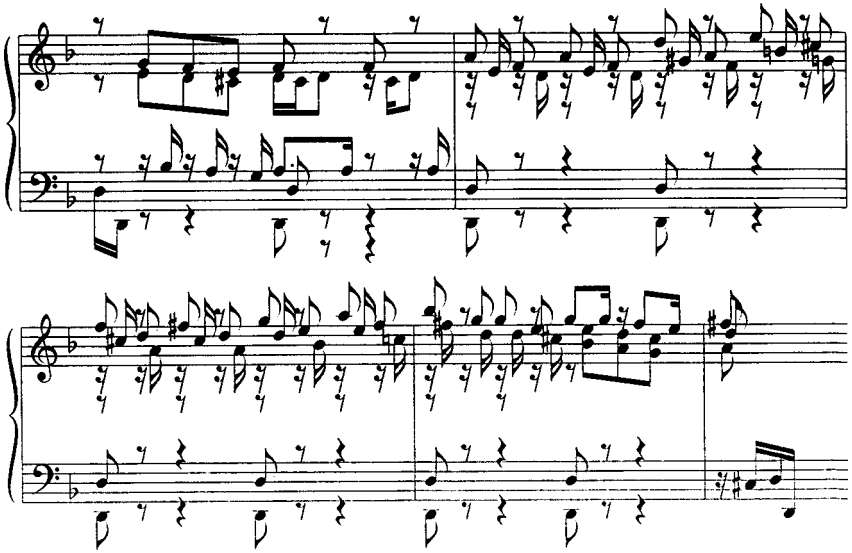
Abb. 60: BWV 913, Takte 8-12 (Toccaten, 6)

Die Tonika der Kadenz in Takt 8 erklingt zunächst nur im Baß. Die rechte Hand vervollständigt den Ruheklang erst in der Mitte des Taktes, nachdem sie zuvor die konsonanten Intervalle Quinte (*a*), Oktave (d^1) und Dezime (f^1)

[253] Krummacher (Orgeltoccata, 123-126) verweist darauf, daß sich Bach mit dem älteren Toccatentyp vor allem in Cembalowerken, weniger aber im Bereich der Orgelmusik auseinandersetzte.

[254] Emery/Wolff, Bach-Familie, 173.

in parallel geführten Quartsextklängen umspielt hat. Die rechte Hand setzt die Umspielung anschließend in einer komplementären, aufsteigenden Sechzehntelbewegung fort, die den mittleren Ton immer durch die Untersekunde ansteuert. Zunächst umkreist die Figur die konsonanten Bestandteile des Ruheklanges, im weiteren Verlauf des stufenweisen Anstiegs treten zunehmend auch dissonante Töne (Takt 9: e^2–cis^2–g^1; Takt 10: g^2–e^2–b^1; a^2–f^2–c^2) hinzu. In Takt 11 endet die Aufwärtsbewegung mit der Umschreibung des Quartsextklanges. Dieser Takt bringt in den Oberstimmen eine vom Baß abgekoppelte vollständige Akkordfolge einer Kadenz, die sich in Takt 12 endlich in den Grundklang mit nunmehr großer Terz (Akkordgriff und nachschlagende Sechzehntel im Baß) löst. Was zunächst als konsonante Umspielung des Ruheklanges beginnt, wandelt sich bald in einen dynamischen, zielgerichteten Vorgang, dessen Eckpunkte die Tonikaklänge mit kleiner und großer Terz bilden.

Ähnliche Vorgänge, nur geraffter und im Tempo beschleunigt (Presto), lassen sich auch beim zweiten Schluß beobachten. Wiederum beziehen die Oberstimmen nicht nur den Grundklang, sondern auch den Unter- und Oberquintklang in ihre Figuration mit ein. Die große Terz setzt bereits am Beginn der Umspielung das Zeichen für den endgültigen Schluß:

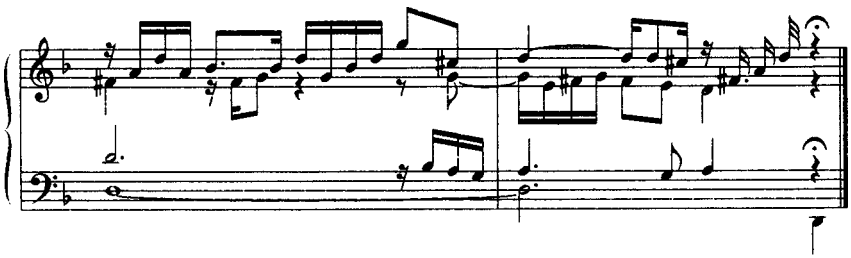

Abb. 61: BWV 913, Takte 31-32 (Toccaten, 7)

Vollzieht sich über dem bereits erreichten Schlußton der Kadenz-Vorgang in den Oberstimmen noch einmal, dann können die klanglichen Spannungen den Schlußkomplex in zwei Hälften spalten, wie am Schluß des zweiten, fugierten Teils der Toccata BWV 913 zu beobachten ist. Der Abschnitt in Takt 118 endet mit einem V-I Schritt im Baß. Über dem liegenbleibenden Baßton stellt sich in Seitenbewegung der Stimmen zunächst der Quartsextakkord ein, aus dem sich ein in in Sextolen gebrochener g-moll-Klang der rechten Hand (Takt 119) herauslöst, dessen Spitzenton g^2 mit einer *Corona* versehen ist.

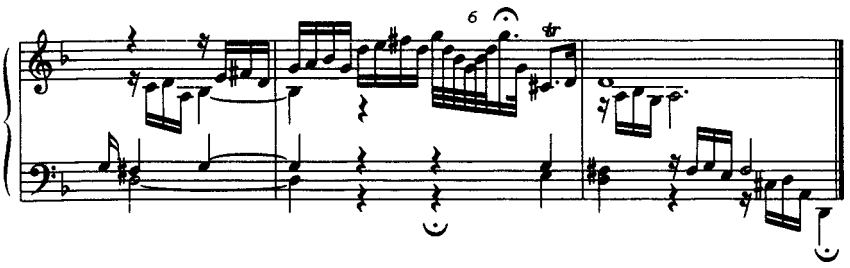

Abb. 62: BWV 913, Takte 118-120 (Toccaten, 12)

Auch wenn die Finalis bereits nach dem ersten Viertel in Takt 119 verklingt, so setzt sie doch erst der nachfolgende dominantische Sextklang kurzzeitig vollkommen außer Kraft. Danach sind die klanglichen Spannungen bereinigt und die Toccata endet mit einer einfachen Umspielung der Dreiklangstöne. Der Bewegungsverlauf der rechten Hand bietet ein getreues Abbild der harmonischen Vorgänge: ansteigend mit dem Anwachsen der klanglichen Spannung, absteigend bei der Umspielung des Ruheklanges.

Zwei größere, wiederum durch eine V. Stufe getrennte, Klangflächen finden wir auch am Ende der fis-moll-Toccata BWV 910.[255] Die Kadenz tritt als Mittel der Schlußbildung gegenüber den zu größter Wirkung gesteigerten Tonikaflächen auffällig in den Hintergrund. Der erste Abschnitt (Takte 190-196) durchmißt abschließend noch einmal den ganzen Klangraum der Komposition in Dreiklangsbrechungen, die über drei Oktaven auf- und absteigen. In ganz traditioneller Weise gibt Bach damit dem Spieler über der Finalis noch einmal Gelegenheit zur Demonstration seiner Virtuosität. Nur ein erneuter Kadenzschritt (Takt 196) kann, so scheint es, die ungeheuere Bewegungsenergie der rechten Hand auffangen und zu einem Ende bringen. Der endgültige Schluß (Takt 197-199) verhält sich komplementär zu den vorausgehenden Takten. An die Stelle des fis-moll-Klanges tritt derjenige von Fis-dur; nicht unruhiges Auf und Ab einer einzigen Stimme, sondern ein verschlungener Verlauf von zunächst vier, schließlich sogar fünf Stimmen in ruhigerer (Achtel-)Bewegung kennzeichnet die allerletzten Takte. Die Dissonanzen resultieren aus einer eigenständigen Führung der einzelnen Stimmen. Nur die Baßstimme bleibt unverändert liegen. Der Diskant bewegt sich vom Oktavton zu Beginn in teilweise chromatischen Halbtonschritten abwärts und mündet in den Terzton des Schlußakkords. Der Tenor verkörpert die bewegteste Stimme. Er füllt zunächst den Raum *fis¹-gis* mit einer fallenden Sechzehnteltonleiter, dann schrittweise das Intervall der Quinte *cis¹-fis* und erreicht erst in Takt

[255] Hering, Klaviertoccaten, 84.

199 den Grundton, was den Baß in die untere Oktavlage abspringen läßt. Die Altstimme und die auf dem letzten Achtel von Takt 197 zusätzlich eingeführte dritte Mittelstimme ergänzen den Klangverlauf im Wechsel mit konsonanten (große Terz) und dissonanten Tönen.
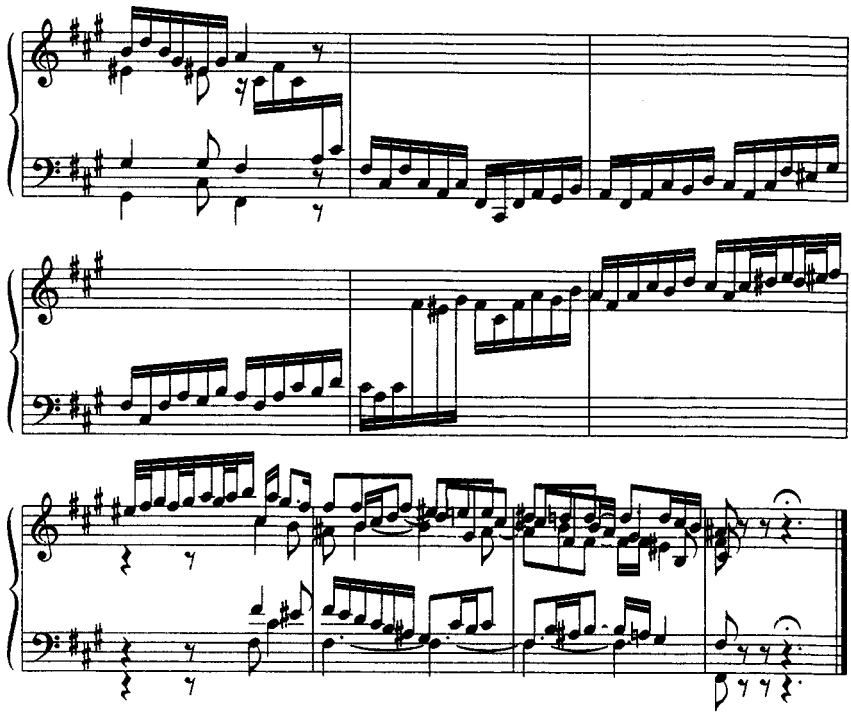
Abb. 63: BWV 910, Takte 190-199 (Toccaten, 41)

Die kürzeren Umspielungen der Schlußklänge in den Toccaten bieten entweder unproblematische Dreiklangsbrechungen (oft in Gestalt eines notierten Arpeggios[256]) oder sie verzögern den endgültigen Ruheklang durch Vorhaltsbildungen.[257] Der erste Satz aus Bachs G-dur-Toccata BWV 916 zeigt, daß sich größere Klangflächen auch unabhängig von der Präsenz eines liegenden Grundtons entfalten können. Die eröffnenden vier Takte der Toccata bieten eine völlig in Passagenwerk aufgelöste Tonika von G-dur mit einer bestäti-

[256] Toccata e-moll BWV 914: Takte 55, 141; Toccata D-dur BWV 912: Takt 277; Toccata c-moll BWV 911: Takt 175.

[257] Toccata d-moll BWV 913: Takt 145; Toccata D-dur BWV 912: Takt 66-67; Toccata c-moll BWV 911: Takte 32-33.

genden Kadenz als Abschluß.[258] Das proportionale Verhältnis zwischen Klangfiguration und Kadenzbildung ist signifikant: während die Kadenz als zielgerichteter musikalischer Vorgang auf kleinstem Raum abläuft, breitet sich die Klangumspielung aus.

Den ersten Takt aus BWV 916 füllen zwei fallende Sechzehntelskalen. Sie gehören zu den elementarsten instrumentalen Spielfiguren überhaupt.[259] Die beiden nachfolgenden Takte fassen den Klangraum dagegen nicht linear, sondern in Akkordbrechungen. Dabei reicht die jeweils zweite Gruppe von vier Sechzehnteln gegenüber dem ersten Takt um eine Oktave tiefer nach unten (g^1-g).[260] Beide Elemente stehen nicht isoliert nebeneinander, sondern sind von Bach in subtiler Weise miteinander verknüpft, da Skalen und Dreiklangsbrechungen durch das Sechzehntelkontinuum zusammen gehalten werden. Die Längung des Ausgangstones der Tonleitern von Takt 1 auf den Wert einer Achtel profiliert die Figur nicht nur in rhythmischer Hinsicht. Sie ist dafür verantwortlich, daß die Läufe ihr eigentliches Ziel, die untere Oktave g^1, innerhalb des ersten Taktes verfehlen und erst im zweiten Takt erreichen. Auf diese Weise erscheint die gesamte Dreiklangsbrechung in Takt 2 als Ziel der absteigenden Skalen von Takt 1. Die Kette von fallenden Terzsextakkorden in den Takten 3-4 zieht dann ein Resumée aus dem Vorausgegangenen: sie vereint das skalare und das akkordische Element in langsamerer Bewegung und bringt die beiden zuvor sukzessive umschriebenen Oktavlagen simultan zum Erklingen.

Die soeben beschriebene Eröffnungsklangfläche kehrt im weiteren Verlauf der Toccata BWV 916 auf anderen Stufen nach Art eines Ritornells mehrere Male wieder. Die Gerbersche Abschrift bezeichnet das Werk denn auch als „Concerto seu Toccata".[261] Die Ritornelle aus BWV 916 unterscheiden sich von denjenigen aus Ensemble-Konzertsätzen jedoch durch ihre klavieristische Gestaltung.[262] Nach einem freien Zwischenspiel von nur zwei Takten öffnet sich der Einleitungsatz der Toccata bereits in Takt 7 zur V. Stufe. Die eröffnenden vier Takte kehren in neuer Funktion als Figuration des Schlußklanges wieder (Takte 7-11). Nach weiteren acht Takten wendet sich der Satz dann zurück nach G-dur (Takt 18). Die Ausgestaltung der abschließenden Tonika durch das Ritornell wird jedoch bereits nach dem ersten Sechzehntellauf abgebrochen. Im Unterschied zum Beginn bestätigt die Klangum-

---

[258] Edition: Toccaten, 79.

[259] Hering, Das Tokkatische, 278.

[260] Eine Kombination von Skala und Dreiklangsbrechung bietet auch die erste Umspielung (Takte 9-10) eines Schlußklanges der D-dur-Toccata BWV 912 (Edition: Toccaten, 53).

[261] Eisert, Clavier-Toccaten, 191.

[262] Zur Concerto-Anlage vgl. Hill, Toccata.

spielung jetzt nicht mehr das von der Kadenz angesteuerte Ziel, sondern wendet sich in den Takten 19-22 eigenständig einem neuen Klang (e-moll) zu. Klangfläche und Kadenzvorgang geraten damit in einen Dissens über den weiteren Fortgang des Satzes. In der alten Funktion als Bestätigung des angesteuerten Ziels erleben wir die Klangfläche dann noch zweimal: über *h* (Takte 29-33) und am Schluß über der Tonika *G* (Takte 49-53).[263]

Den ersten Satz dieser Toccata beschließen wiederum zwei längere auf der Tonika beruhende Abschnitte. Auf die Umspielung mit Ritornell-Charakter folgen nach einer Kadenz weitere vier Takte, die zunächst in aufsteigender, dann absteigender Bewegung im Wechsel beider Hände ein letztes Mal den Schlußklang umschreiben und dabei auf bekanntes Material an Spielfiguren zurückgreifen.

3.1.2. Klavier-Präludien

Umspielungen der Schlußklänge kennzeichnen auch Bachs kleinere Klavier-Präludien außerhalb des *Wohltemperierten Klaviers*. Die einfachste Form besteht in einem den abschließenden Takt ausfüllenden gebrochenen Dreiklang. In den zweistimmigen Stücken handelt es sich zumeist um die Figuration eines festumrissenen Klangraumes im Ambitus von ein oder zwei Oktaven, der in gegenläufiger Bewegung beider Hände durchmessen wird.[264] Die Ausführung des Arpeggio beschränkt sich vereinzelt auch auf eine Hand. So schließt der erste Teil des Präludiums E-dur BWV 937[265] mit einem abwärts gebrochenen Akkord der rechten Hand, der zweite hingegen mit einem aufwärts gebrochenen der linken Hand. Eine Verwandtschaft mit den Toccaten-Schlüssen weist am ehesten das Präludium e-moll BWV 900 auf.[266] Die Kadenz begleitet in der rechten Hand ein über drei Oktaven abstürzender Zweiunddreißigstellauf, der den Schlußakkord völlig in lineare Bewegung auflöst. Der große Ambitus und die virtuose Geste heben den Schlußvorgang aus dem Ablauf des Stückes heraus.

---

[263] Edition: Toccaten, 80-81; 82.
[264] So im Präludium c-moll BWV 934 (Edition: BG 36, 128-129).
[265] Ebd., 132.
[266] Ebd., 108.

An dieser Stelle möchte ich eine Betrachtung der Schlußtakte der zweistimmigen Invention E-dur BWV 777 einschieben. In ihrer formalen Gliederung steht dieses Stück den zweiteiligen Präludien und Suitensätzen nahe. Als einzige der Inventionen besitzt sie zwei figurierte Schlüsse, die mit je drei Takten ungewöhnlich ausgedehnt sind und eine reine Figuration des Dreiklangs bieten. Die Takte tragen den Charakter eines angehängten Ruhe-Epilogs.[267] Am Ende des ersten Teils bricht die linke Hand den Schlußakkord über zwei Takte mit einer Spielfigur, die die Bestandteile des Dreiklanges (Takt 18: Oktave, Quinte, Terz; Takt 19: Quinte, Terz, Grundton) nacheinander jeweils mit einer Verzierung in Zweiunddreißigsteln einfaßt. Zwei Oktaven höher bringt auch die rechte Hand diese Akkordbrechung in schnellerer Bewegung, ohne Verzierungen und von Pausen unterbrochen.

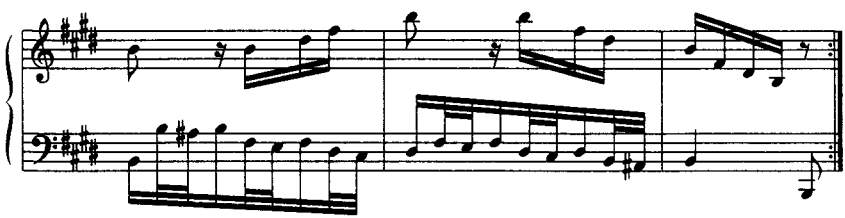

Abb. 64: BWV 777, Takte 18-20 (NBA V/3, 14)

Am Ende des zweiten Teils der Invention wiederholt sich diese Umspielung in einer für Bachs zweistimmigen Klaviersatz typischen Weise nur geringfügig modifiziert mit vertauschten Rollen und in umgekehrter Bewegungsrichtung. Die linke Hand läuft dabei pausenlos in Sechzehnteln durch. Bach setzt die mit Mordenten verzierte Akkordbrechung auch an anderen Stellen der Invention zur klanglichen Markierung von Abschnittsschlüssen ein, so in den Takten 4, 8, 24 und 28; im zweiten Teil tritt sie darüber hinaus noch häufiger auf.

Ebenfalls wie ein zweiteiliger Suitensatz ist das Praeambulum g-moll BWV 930 aus dem *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* angelegt.[268] Der erste Teil gelangt bereits nach elf Takten über eine phrygische Kadenz in den Aussenstimmen zum Ziel. Die mittleren Stimmen verhindern durch Vorhaltsbildung ein vorzeitiges Ende der Musik. Der Satz schließt zunächst nicht bündig ab, weil ihm mit dem phrygischen Schritt *es-d* ein Kadenzbaß von schwacher

[267] Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte, 44.
[268] NBA V/5, 12-13.

Wirkung vorausgeht. Die eigentliche Kadenzierung wird über dem liegenden letzten Baßton nachgeholt; womit sich die „Musik über dem Schlußton" auf fünf Takte ausdehnt. Die kürzere Umspielung am Ende des zweiten Teils des Praeambulums könnte dagegen auch in einer Allemande stehen.

Im Präludium D-dur BWV 925, vielleicht einer Komposition Wilhelm Friedemann Bachs,[269] begegnet uns der Tonika-Orgelpunkt erstmals als Ort, an dem zum letzten Mal das Thema erscheint. Diese Form kommt in Choralbearbeitungen und Fugen häufig, in Präludien gelegentlich vor. Vielleicht hat Bach sie in Klavierstücken des badischen Hofkapellmeisters Johann Caspar Ferdinand Fischer (um 1670-1746) kennengelernt, dessen Präludien gelegentlich über der Finalis noch einmal auf das Anfangsthema zurückgreifen.[270] Obwohl in BWV 925 der Schlußklang über eine reguläre Kadenz erreicht und durch das Zeichen der *Corona* markiert wird (Takt 15), hängt der Komponist hier über dem Schlußton einen zweiten vollständigen Kadenzvorgang an, in dessen Verlauf das Thema des Präludiums zweimal erklingt: zunächst in Takt 15 im Sopran auf der I. Stufe und dann in Takt 17 auf der V. Stufe im Baß. Dazwischen schiebt sich in Takt 16 der Themenkopf im Tenor auf der IV. Stufe, der die thematische Kadenz komplettiert. Das Präludium schließt also mit einem Orgelpunkt, der die Idee des Stückes, nämlich den thematischen Dialog zwischen Diskant und Baß noch einmal aufgreift. Auf diese wichtige Form des Orgelpunkts wird noch mehrfach zurückzukommen sein.

In ganz ähnlicher Weise setzt Bach das Thema auch über den Schlußton des einleitenden Prélude zur ersten Englischen Suite A-dur BWV 806, das, wie Hermann Keller mit Recht bemerkt hat,[271] auch im *Wohltemperierten Klavier* stehen könnte. Zwei im wahrsten Sinne des Wortes „präludierende" Takte leiten den Satz mit einer über drei Oktaven aufsteigenden Figuration des Klangraumes der Tonika ein und schließen ihn mit einem Akkord ab, der sich aus den liegenbleibenden Tönen einer absteigenden Skala formiert. Aus diesem steigt dann im Diskant das Thema des Präludiums herab, im Abstand eines halben Taktes gefolgt von der um eine Oktave tiefer liegenden zweiten Stimme. Dieses Imitationsverhältnis durchzieht das ganze Werk, in dem die Bewegung nirgends aussetzt. Der Baß verweilt nur an drei Stellen durch eine Kadenz angezielt kurzzeitig länger auf einer Stufe: zweimal jeweils eineinhalb Takte auf der V. und VI. Stufe (Takte 9-10 und 16-17) und drei Takte auf der

[269] NBA V/5, 42-43. Vgl auch NBA V/5, Kritischer Bericht, 95.

[270] Vgl. hierzu das Präludium XIII aus der Sammlung *Ariadne in Musica* (Fischer, Saemtliche Werke, 86-87).

[271] Keller, Klavierwerke, 181. Der wiegende 12/8-Rhythmus verbindet sich bei Bach auffällig häufig mit der Tonart A-dur. Man vergleiche diesbezüglich auch das Präludium BWV 888 und den Orgelchoral „In dich hab ich gehoffet Herr" BWV 712.

Tonika des Schlußtones (Takte 35-37). Während sich das zweite Glied des Themas am Beginn harmonisch öffnet (Takt 4), stabilisiert es in den Ruhepunkten den jeweiligen Grundklang. Interessanterweise hat Bach die Takte 10 und 17 gegenüber der Frühfassung BWV 806a[272] später zusätzlich eingeschoben, um diese Imitation, die eindeutig an den Beginn des Präludiums anknüpft, vollständig anbringen zu können. Die zusätzlich eingefügten kleineren Ruhepunkte lassen sich aus der Umspielung des Schlußtones ableiten. Letztere gliedert sich in einen thematischen ersten Takt (Takt 35), der den Oktavraum a^2-a^1 in fallender Bewegung durchmißt, und einen zweiten (Takt 36), in dem sich die Stimmen in Sext- und Dezimkopplung vereinigen und gemeinsam zur hohen Ausgangslage zurückkehren.

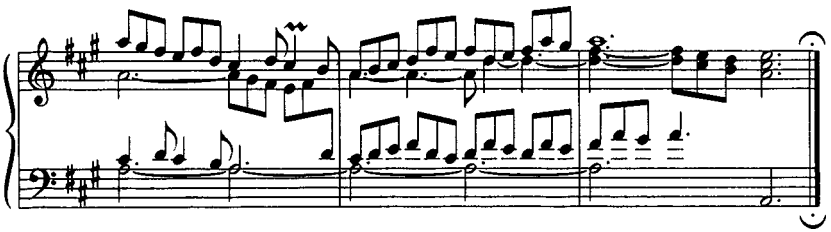

Abb. 65: BWV 806, Takte 35-37 (NBA V/7, 3)

Analogien zum *Finale*-Schluß der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts lassen sich in den betrachteten Beispielen aus Bachs einzeln überlieferten Klavier-Präludien in großer Zahl nachweisen. Zwei Sonderfälle seien abschließend noch erwähnt. Das einleitende Prélude aus der sechsten Englischen Suite d-moll BWV 811 besteht aus einem großen Hauptteil nach Art eines Concertos im Allegro-Tempo (Takte 38-195), dem ein Vorspiel, gewissermaßen das eigentliche Präludium, nach Art einer aufgeschriebenen Improvisation vorausgeht (Takte 1-37).[273] Dieser Teil beginnt mit einem fünftaktigen Orgelpunkt auf der Tonika, der sich um einen Takt erweitert auf der V. Stufe wiederholt (Takte 19-23). Zwischen diese beiden Umspielungen eines Anfangsklanges schiebt sich in den Takten 15-18 ein in linearer Bewegung aufgelöster, in sich kreisender Schlußklang, der mit einem Ambitus von über drei Oktaven und einer Länge von vier Takten räumlich wie zeitlich außerordentlich ausgedehnt

[272] NBA V/7, 116 (vgl. dort die Takte 9-10 und 15-16).
[273] NBA V/7, 90-101.

ist.[274] Die ausgedehnten Klangumspielungen des freien Präludierens über Anfangs- und Schlußton begegnen hier in ganz besonders traditioneller Form.

Die letzten Takte des Präludiums aus der Partita Nr. 1 B-dur BWV 825[275] setzen den Beginn des Stückes noch einmal akkordisch reicher gefaßt über der Tonika an den Schluß (Takte 19-21). Auch wenn darauf eine weitere Kadenz mit machtvollen Oktavbässen folgt, handelt es sich bei diesem Anhang um einen unverkennbar von der Idee des *Finale*-Schlusses beeinflußten Vorgang.[276]

In insgesamt fünfundzwanzig der achtundvierzig Präludien beider Teile des *Wohltemperierten Klaviers* ist der Schlußklang in ganz unterschiedlicher Weise in Bewegung versetzt. Eine Sonderstellung nehmen erkennbar alle acht zweiteiligen Präludien des zweiten Teils der Sammlung ein. Ähnlich wie in den vergleichbar gegliederten Suitensätzen beschränkt sich die Umspielung des Tonikaklanges auch hier auf ein Minimum. In der Regel handelt es sich nur um taktfüllende arpeggioartige Dreiklangsbrechungen (BWV 871, 874, 877, 887 und 890) oder um Läufe (BWV 884 und 889).[277] Vergleichbar knappe und elementare Umspielungen des Schlußklanges finden sich auch in den Präludien cis-moll BWV 849, F-dur BWV 856, Fis-dur BWV 858, B-dur BWV 866 und F-dur BWV 880. Das einzige zweiteilige Präludium aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* BWV 869[278] in h-moll drängt in beiden Teilen über das von der Kadenz anvisierte Ziel hinaus. In Takt 16 umgeht es so die Tonika und öffnet sich halbschlüssig zur V. Stufe. Die Kadenz am Ende des zweiten Teils (Takt 42) mündet in einen Trugschluß, an den sich fünf weitere Takte anschließen. Bach erweitert den ohnehin schon längeren zweiten Teil damit noch einmal um einen zusätzlichen Anhang nach Art einer *Coda*, in dem die Oberstimmen über Bindungsdissonanzen und einen chromatisch geführten Baß das Präludium endgültig beschließen.[279]

---

[274] Im Gegensatz zu den nachfolgenden Anfangstakten beschränkt sich die Schlußumspielung auf eine Stimme.
[275] NBA V/1, 3.
[276] Zu *Pausa*-Schlüssen mit Anhang vgl. Seite 77.
[277] Das Präludium Es-dur BWV 876 erweitert die Dreiklangsbrechung auf zwei Takte plus Tonikaton.
[278] NBA V/6.1, 116-117.
[279] Hermann Keller (Wohltemperiertes Klavier, 114) faßt diese Takte als Vorbereitung der nachfolgenden Fuge auf.

Noch eindeutiger tritt die Tonika als Fundament formaler Verlängerungen im E-dur-Präludium BWV 878 in Erscheinung.[280] Das Stück erreicht im ersten Teil bereits sieben Takte vor dem Ende (Takt 18) über eine nachdrücklich gesetzte Kadenz den H-dur-Zielklang des Halbschlusses. Dieses Ziel wird in der linken Hand durch pendelnde Oktaven zunächst über drei ganze Takte festgehalten, während die oberen Stimmen nach Art des *Finale*-Schlusses weiterlaufen. Doch in Takt 21 löst sich der Baß ganz unerwartet noch einmal vom Schlußton und kadenziert drei Takte später ein zweites Mal. Jetzt endlich kommt auch die Bewegung der Oberstimmen zu einem Ende. Im zweiten Teil des Präludiums wiederholt sich dieser Vorgang: zu früh, nämlich bereits in Takt 46, erreicht die Musik erneut die Tonika. Die beweglichen Oberstimmen bringen über dem im Baß als Orgelpunkt vier Takte lang festgehaltenen Schlußton noch einmal die Kadenz. Die auftaktige Sechzehntelfigur der rechten Hand umschreibt in ansteigender Bewegung nacheinander die Klänge der Tonika (Takt 51), der Subdominante (Takt 52) und der Dominante (Takt 53).

Einen vergleichbaren Fall repräsentiert der Orgelpunkt am Ende des d-moll-Präludiums BWV 875.[281] Die unverändert pulsierende Bewegung beider Hände läßt fast vergessen, daß die Musik hier bereits auf dem harmonischen Zielpunkt angekommen ist. Im Unterschied zu den meisten anderen Werken hält Bach hier beide Stimmen, die gleichzeitg das Ende erreichen, bis zum Ruheklang in Takt 61 in Bewegung. Takt 57 umspielt die Tonika, Takt 58 die Subdominante. Hinter den Achtelfiguren der linken und den Sechzehntelketten der rechten Hand verbergen sich vier linear gedachte Stimmen. Die Töne *c*^{1} und *fis* (Takt 58) leisten als Dissonanzen einer allzu glatten Umspielung Widerstand. In Takt 60 erhöht sich mit der Figuration des Dominantklanges die reale Stimmenzahl noch einmal auf insgesamt fünf.

Demgegenüber erweist sich der Tonika-Orgelpunkt am Ende des es-moll-Präludiums BWV 853 als Teil einer größer gefaßten, kompositorisch genau kalkulierten Schlußverzögerung, mit der Bach die ursprünglich kürzere Fassung des Präludiums später erweitert hat und die mit dem Trugschluß in Takt 29 ihren Ausgang nimmt.[282] Während dort die Baßführung ein Ende der Musik verhindert, kommt diese Funktion in Takt 37 dem Ton *des*^{1} zu, der den Dreiklang der linken Hand über der Tonika *es* zu einem dissonanten Septklang macht. Während die große Terz *g* und auch die zunächst länger auf dem Oktavton *es*^{1} liegende rechte Hand für das endlich erreichte Ziel stehen,

[280] NBA V/6.1, 44-45.
[281] NBA V/6.2, 30-33. Der Orgelpunkt besitzt in den Schlußtakten des Präludiums d-moll BWV 926 einen kürzeren Vorläufer.
[282] NBA V/6.1, 39.

durchkreuzt dies die Septime *des*^{1}, die alle Stimmen mit Ausnahme des Basses aus ihrer bereits erreichten Ruheposition noch einmal fortreißen kann. Die rechte Hand weitet ihren Ambitus von einer Quinte in Takt 37 nochmals in eine Oktave im darauffolgenden Takt, um schließlich über den ganztaktig gesetzten Leitton *d*^{1} zur Tonika zurückzukehren. Der erste Takt des Orgelpunktes greift auf das gleichmäßige Pulsieren von wiederholten Klanggriffen zurück, das jeweils im Vorfeld der Kadenzen (Takte 26-28, 35) unterbrochen worden war. Gleichzeitig kehrt die ariose Diskantstimme wieder, die als ausdrucksvolle melodische Linie die historischen Vorbilder formelhafter Spielfiguren weit hinter sich gelassen hat.

Mehrere Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* enthalten eine Form der Schlußbildung, bei der ein letztes Mal der ganze Klangraum der Werke zum Erklingen gebracht wird. Im Präludium a-moll BWV 865[283] stellt die imitatorisch aufsteigende Skala der *Finale*-Takte 26 und 27 ein eindeutiges Gegengewicht zur fallenden Bewegung der Stimmen im Vorfeld der Kadenz (Takte 24 und 25) her.

Das A-dur Präludium BWV 888 steht hinsichtlich der Thematik und Satzstruktur in enger Beziehung zum Präludium aus der ersten Englischen Suite in derselben Tonart.[284] Im Unterschied zu den Präludien BWV 865 und 885 bringt Bach in BWV 888 über dem Schlußton nicht allein das Thema, er kombiniert erstmals im Verlauf des Stückes Originalgestalt und Umkehrung miteinander. Der aufsteigende Gestus der Originalgestalt setzt sich durch und reißt die mittlere Stimme, die noch in den Takten 30-31 die absteigende Umkehrungsform brachte, mit nach oben. Dabei verringert sich der Abstand zwischen den beiden parallel geführten Umspielungsstimmen von der Dezime über die Sexte bis zur Terz am Schluß. Der liegende Schlußton der Baßstimme wird für den letzten Takt noch einmal angeschlagen.

Ein typischer Toccaten-Schluß beendet das Präludium c-moll BWV 847.[285] Nach dreimaligem Wechsel des Tempos (Presto–Adagio–Allegro) läuft das Stück in einer Hand in schweifenden Sechzehnteln aus, zu denen nur am Beginn und Schluß die Tonika im Baß stützend hinzutritt. Um einen Schluß nach Art von *Pausa* und *Finale* im herkömmlichen Sinne handelt es sich in diesem Fall nicht, dazu bleibt der Bezugspunkt im Baß zu unbestimmt, wohl

---

[283] NBA V/6.1, 96-97.

[284] Keller, Wohltemperiertes Klavier, 171.

[285] NBA V/6.1, 8-9. Aus der Frühfassung BWV 847a (ebd., 130-131) geht hervor, daß Bach diese Schlußbildung aus einem Orgelpunkt entwickelt hat. Ein Zwischenstadium auf dem Weg zur Fassung im *Wohltemperierten Klavier* hat sich in BWV 847/1 (ebd., 244-245) erhalten.

aber um ein verwandtes, innerhalb der Bachschen Klavier-Präludien freilich singuläres Phänomen.[286]

Einen ähnlich affektbeladenen Schluß realisiert Bach im Präludium b-moll BWV 867 mit ganz anderen Mitteln.[287] Das fünfstimmige Stück staut sich zum Schluß auf einem Dominantorgelpunkt (Takte 20-21), danach streben die Außenstimmen in gegenläufiger Bewegung auseinander und erreichen in einem verminderten Septakkord den Höhepunkt an klanglicher Spannung. Die einer Generalpause nachfolgende Kadenz löst sich in den Tonika-Dreiklang mit großer Terz (Takt 23). Obwohl die Oberstimme auf dem Grundton liegenbleibt und auch der Baß seinen Zielton nicht mehr verläßt, ist das Stück noch nicht zu Ende. Die mittleren Stimmen der rechten Hand bringen noch einmal den Terzanstieg, jene motivische Keimzelle, aus der das ganze Präludium erwuchs und dessen gleichmäßig wiederholter Rhythmus dieses ganz durchzieht. Zusammen mit der kontrapunktisch gegenläufig geführten Umspielungsstimme der linken Hand zögert sie die endgültige klangliche Entspannung in unerhört ausdrucksvoller Weise bis in den Ruheakkord hinaus.
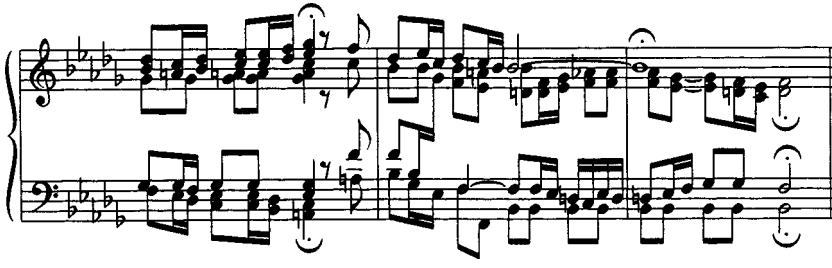
Abb. 66: BWV 867 (Präludium), Takte 22-24 (NBA V/6.1, 109)

Wir beschließen unsere Betrachtungen zum *Finale*-Schluß in den Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* mit einigen Bemerkungen zu den Schlüssen der Präludien in C-dur beider Teile. Das berühmte Eröffnungsstück des ersten Teils BWV 846 entfaltet über stetig wiederholten Baßtönen gebrochene Akkorde der rechten Hand.[288] Diese beiden Ebenen verhalten sich zueinander

[286] Der Toccaten-Schluß des Präludiums B-dur BWV 866 ist hingegen eindeutig auf den Schlußklang bezogen.
[287] NBA V/6.1, 108-109.
[288] Ebd., 2-3.

komplementär, sind untrennbar miteinander verknüpft. In der zweiten Hälfte des Präludiums faßt Bach in der melodischen Führung der Baßlinie die Tonart C-dur als großen, weiträumigen Kadenzvorgang zusammen.[289] In der Überarbeitung dieses Stückes dehnte Bach den vorletzten und letzten Baßton auf die doppelte Länge: die Paenultima auf acht, die Ultima auf vier Takte.[290] Während der Baß also bereits in Takt 32 sein Ziel erreicht, erzwingt die Oberstimme ein Weiterlaufen der Musik bis hin zu Takt 35. Bemerkenswerterweise überschreitet die Akkordfigurierung in den beiden vorletzten Takten die bis dahin gewahrte Ambitusgrenze einer Oktave bis zur Dezime (f^1-d bzw. f^2-d^1). Ähnlich wie in zahlreichen anderen Stücken wiederholt sich auch hier über dem liegenden Schlußton noch einmal ein Kadenzvorgang, der durch das deutliche Hervortreten der Subdominante den endgültigen Abschluß des Stückes bewirkt. Bach verläßt in den Takten 33 und 34 die bis dahin festgehaltene, durch ständige Wiederholung artikulierte halbtaktige Füllung und gestaltet den Takt erstmals als musikalische Einheit. Die Komposition verlangsamt sich so zum Schluß, ohne daß das Tempo geändert würde.[291]

Das C-dur Präludium BWV 870 aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*[292] liegt in einer älteren Fassung (BWV 870a)[293] vor, die nur siebzehn Takte lang ist. Bach hat sie später auf die doppelte Länge von vierunddreißig Takten ausgebaut und dabei eine zuerst nicht vorgesehene dreitaktige Umspielung des Schlußtones angefügt,[294] die in unverkennbarer, wenn auch nicht thematischer Beziehung zum Tonika-Orgelpunkt am Beginn des Stückes steht. Bach schließt die spätere längere Version des Präludiums nicht nur gewichtiger ab, „er nimmt damit einen Impuls aus der Eröffnung wieder auf".[295] Dem verzögerten Beginn des Präludiums entspricht der in gleicher Länge gedehnte Schluß. Das Werk ist auf diese Weise durch zwei längere Fundamenttöne eingerahmt; dieses Verfahren dokumentieren bereits die ältesten erhaltenen Präludien.[296]

---

[289] Hugo Riemann (Katechismus der Fugen-Komposition, 2) sah in diesem Abschnitt „alle Charakteristika der Coda: zweimalige Berührung der Unterdominattonart (...) und orgelpunktartiges Stillstehen zuerst auf der Quinte der Tonart (g) und dann auf dem Tonartgrundton (c)."

[290] Vgl. die Frühfassung BWV 846a (NBA V/6.1, 127).

[291] Hermelink, Präludien, 56.

[292] NBA V/6.2, 2-3, 156-157. Zwischen dem Londoner Autograph und der Überlieferung Johann Christoph Altnickols bestehen im Hinblick auf den Schluß keine Abweichungen.

[293] NBA V/6.2, 307.

[294] Vgl. Brokaw, Prelude in C Major, 237-239.

[295] Bergner, Form der Präludien, 133.

[296] Man vergleiche hierzu etwa das „Praeambulum super d a f et g" aus der Tabulatur des Adam Ileborgh (Apel, Keyboard Music, 28) und meine Besprechung dieses Stücks auf den Seiten 60-62.

3.2. Fugen

3.2.1. Orgel-Fugen

Aus dem Bereich der Orgelfugen seien nur wenige Beispiele herausgegriffen, in denen der verlängerten Finalis besonderes Gewicht für die Schlußbildung zukommt. Toccata, Adagio und Fuge C-dur BWV 564 vereinigt Elemente des norddeutschen Orgelspiels mit der Dreisätzigkeit des italienischen Concertos.[297] Das Werk dürfte in Weimar zwischen 1708 und 1712 entstanden sein.[298] Die abschließende Fuge verkörpert in ihrer spielerischen Leichtigkeit und weiträumigen Disposition eine virtuos konzertante Haltung. Diesen Eindruck untermauert die Tatsache, daß dem Vorgang der Schlußbildung nach Art der Toccata ein eigener Abschnitt eingeräumt wird. Die Kadenz ist an das letzte Auftreten des Themas im Pedal-Baß (Takte 123-132) angehängt und beansprucht nicht weniger als zehn Takte. Sieht man von der Ausnahmestellung der später noch zu erörternden Fuge D-dur aus BWV 532 einmal ab, handelt es sich bei dem sieben Takte langen abschließenden Tonika-Orgelpunkt aus BWV 564/3 um den längsten einer Bachschen Orgelfuge überhaupt. Der Schlußabschnitt stellt zunächst einmal jenes rhythmische Gleichmaß fließender Sechzehntel wieder her, das den Gesamtverlauf der Fuge kennzeichnet und nur im vorletzten Takt unterbrochen wird. Den Kadenzvorgang leitet eine absteigende Sechzehntelkette im Pedal ein, die zum Baßton der V. Stufe führt, auf den die rechte Hand mit einem in die Höhe schießenden Zweiunddreißigstel-Lauf antwortet. Die Überleitung zum Schlußklang vollzieht sich dann in verlangsamter Bewegung (Takt 134). Im Gegensatz zum vorletzten Takt, der Beschleunigung und Verlangsamung in sich vereinigt, kehrt die nachfolgende Umspielung der Tonika zum Bewegungskontinuum der Fuge zurück. Der Orgelpunkt besteht aus drei Schichten: Die Basis bildet der liegende Baßton *C*, darüber entfalten sich die Sechzehntelspielfiguren des Diskants und eine Mittelschicht aus Akkorden. Die Umspielungsbewegung strebt von der Diskantlage über drei Oktaven in kontinuierlicher Abwärtsbewegung dem Liegeton im Baß entgegen. Da dieses tiefe *C* nur am Schluß der Fuge vorkommt, ergibt sich ein unmittelbarer Berührungspunkt zum *Pausa-* und *Finale*-Schluß des 15. Jahrhunderts. Die Umspielung eröffnet eine im Quintrahmen kreisende, halbtaktig sequenziert nach unten versetzte erste Spielfigur a, die von Akkorden begleitet wird, die in der Abfolge Sextakkord-Sekundquartsextakkord ebenfalls den Abstand halber

[297] Williams, Organ Music I, 207-214 (besonders 214); NBA IV/2, 2 -15 (Fuge 10-15).
[298] Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis, 529-530; Stauffer, Organ Preludes, 93.

Takte markieren.[299] Zwei Takte später erscheinen zwei neue Spielfiguren in der Oberstimme, die sich auf die erste zurückführen lassen. Figur b besteht aus der wiederholten ersten Hälfte von Figur a, Figur c (sie füllt einen Oktavrahmen mit drei fallenden Quarten aus) kann als variierte Form des zweiten Teils von Figur a gedeutet werden. Der Abstand zwischen Diskant und Baßton verengt sich schließlich so weit, daß für die Akkorde der Mittellage kein Platz mehr bleibt.[300] In den letzten drei Takten fällt auch noch der Baßton weg,[301] die Spielfiguren der rechten Hand beschließen die Fuge allein mit einer Variante von Figur a. In der Umspielung tritt besonders auffällig die Quinte *g* hervor, die dreimal über den Leitton *fis* angesteuert wird. Bemerkenswerterweise akzentuiert Bach den Abschluß des langen Orgelpunkts mit einem abgerissenen Akkordgriff.
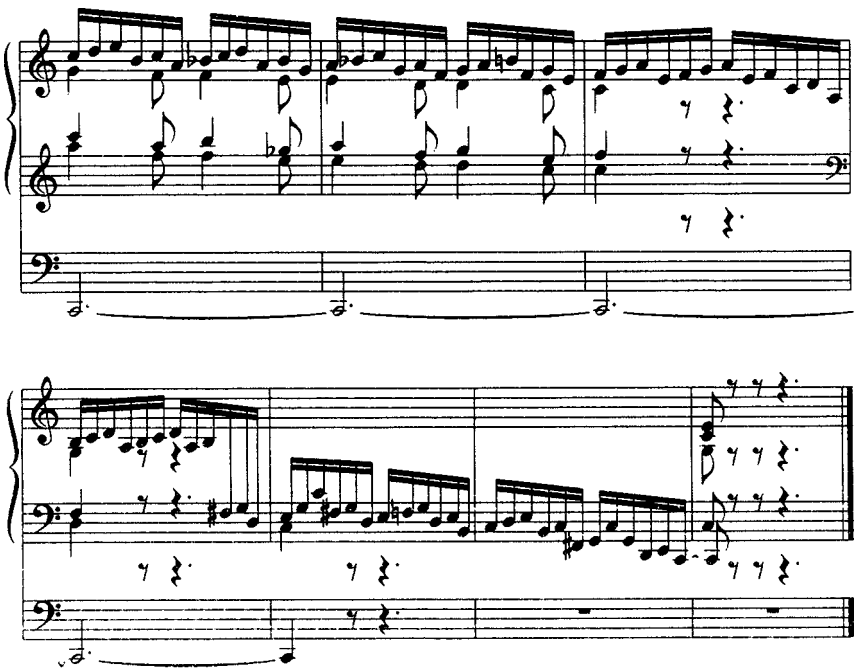
Abb. 67: BWV 564, Takte 135-141 (NBA IV/5, 15)

[299] Das Element stammt aus den themenfreien Abschnitten der Fuge (vgl. Takte 37-40, 115-118).

[300] Die Takte 137-139 enthalten den Akkordgriff nur mehr auf der ersten Zählzeit.

[301] Die Handschrift P 286 läßt den Baßton dagegen bis zum Schluß liegen und schließt mit einem Ruheklang; vgl. NBA IV/5+6, Kritischer Bericht, Teilband 3, 691.

Als höchst originelles Stück im Hinblick auf den kompositorischen Umgang mit verlängerten Anfangs- und Schlußklängen darf die D-dur-Fuge aus BWV 532 gelten, weshalb sie etwas ausführlicher betrachtet sein soll. Das Werk, das gleichfalls in die Weimarer Zeit zu datieren sein dürfte,[302] trägt ausgesprochen virtuose Züge. In ihr zeigt sich der glänzende Fugenimprovisator und technisch überlegene Orgelvirtuose Bach. Gerade deshalb ist sie für uns von besonderem Interesse. Spitta hielt sie zusammen mit dem Präludium für „eine der blendendsten Orgelcompositionen" Bachs überhaupt.[303] Das Thema der Fuge ist dreiteilig. Der erste Teil (Takt 1), ganz auf die Tonika zentriert, stellt viermal hintereinander eine Spielfigur in lockeren Sechzehnteln hin, die jedesmal von der Tonika *d*¹ zum darüber liegenden Terzton *fis*¹ hinauf- und wieder zurückläuft. Von einer auffallend langen Pause (Achtel plus zwei Viertel) deutlich abgetrennt folgt der zweite, auf *h*¹ neu ansetzende und dann sequenzierend absteigende Thementeil:[304]
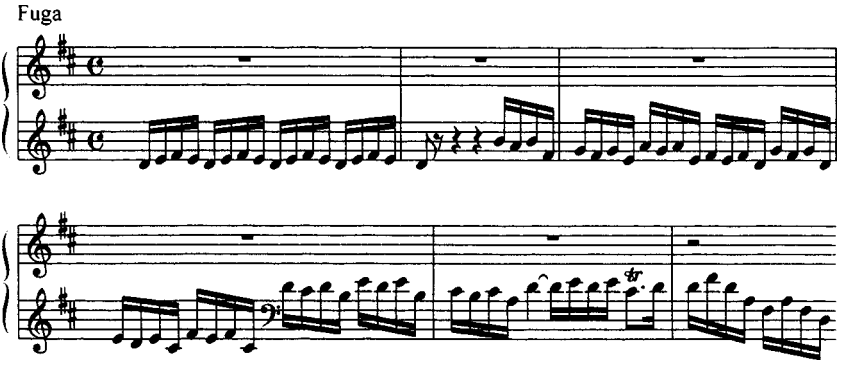
Abb. 68: BWV 532, Takte 1-6 (NBA IV/5, 62)

Die zweiteilige Spielformel erklingt fünfmal, jeweils einen Sekundschritt tiefer. Sie führt so von *h*¹ über *a*¹, *g*¹, *fis*¹, *e*¹ zum *d*¹, wo die Abwärtsbewegung gestoppt wird, um auf den Beginn des nächsten Taktes zur Tonika kadenzie-

[302] Die Fuge dürfte zwischen 1708 und 1712 entstanden sein (Stauffer, Organ Preludes, 108). Ein Autograph ist nicht erhalten. Zahlreiche Abschriften überliefern Präludium und Fuge getrennt; vgl. Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis, 501-502; NBA IV/5+6, Kritischer Bericht, Teilband 2, 343; Edition: NBA IV/6, 62-69.

[303] Spitta, Bach I, 403-404. In der Literatur ist mehrfach auf Bezüge zur D-dur-Toccata BWV 912 hingewiesen worden (Edler, Thematik und Figuration, 103, 107-109).

[304] Während Spitta (Bach I, 404) noch eher Einflüsse Buxtehudes bei der Themenbildung vermutete, verwies die Literatur später wiederholt auf die Verwandtschaft des sequenzierenden Thementeils mit einer D-dur Fuge Pachelbels (Oppel, Präludium und Fuge, 149-150; Williams, Organ Music I, 63-64).

ren zu können. Unerwarteterweise aber fällt der zweite Einsatz des Themas auf der fünften Stufe nicht auf den ersten Schlag von Takt 6, sondern verspätet sich um einen halben Takt, weil das Thema nicht mit einem knappen Schlußton endet, sondern mit einer figurierten Tonika, deren Umspielung in die untere Oktave ausläuft.

Beim zweiten Auftritt des Themas erscheint dann zum erstenmal jener prägnante kontrapunktische Einwurf, der die Pause zwischen beiden Teilen des Themas zwar füllt, aber keinesfalls in der erwarteten Funktion, die Thementeile miteinander zu verbinden. Der Einwurf erweist sich im Gegenteil als abschließende Bestätigung des Themenkopfes. Seine Sechzehntel zentrieren erneut den Hauptton, der nachschlagende Oktavsprung gehört im Vokabular der Musik des Generalbaßzeitalters vollends zu den Schlußgesten. Der sequenzierte zweite Thementeil schließt sich an, nun unterlegt mit Fundamenttönen in hoher Lage (Bassetto), die in ihrer auftaktigen Gestalt jeweils die erste und vierte Zählzeit des 4/4-Taktes hervorheben. Auf die Kadenz in Takt 11 folgt erneut der auf einen halben Takt ausgedehnte Schlußklang. Das Spiel mit gebrochenen Dreiklängen führt nach zwei weiteren Takten zur Tonika zurück[305] und ermöglicht in Takt 14 den dritten Einsatz des Themas, nunmehr wiederum auf *d*¹:

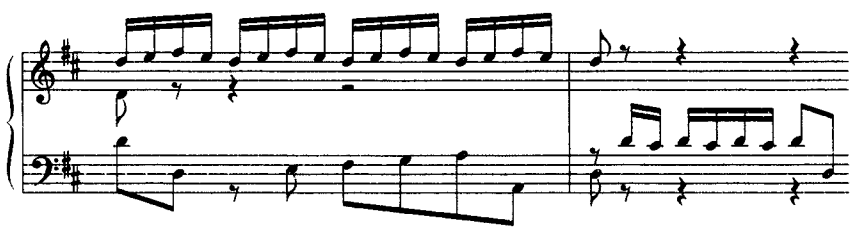

Abb. 69: BWV 532, Takte 14-15 (NBA IV/5, 62)

Der Themenkopf erscheint hier zum erstenmal mit einem kadenzierenden Baßgang gekoppelt. Musikalisches Eröffnen (Themenkopf) und Schließen (Baßfigur) sind miteinander kombiniert. Dies läßt den nachfolgenden Einwurf (Takt 7) als verlängerte Tonika, gewissermaßen als überhängende Eröffnungsgeste erscheinen, bevor erneut die Sequenzierung anhebt.[306] Noch stärker als zu Beginn erlebt man hier den zweiten Thementeil als eigentlichen Neubeginn.

[305] Man beachte die Schlußgeste der nachschlagenen Achtel im Baß.
[306] Vgl. hierzu die Takte 96-98.

Da der vierte und letzte Einsatz der Fugenexposition im Baß erfolgt (Takt 20), kann man nun den ganzen ersten Teil des Fugenthemas (Takte 20-22) in doppelter Bedeutung hören: in thematischer Hinsicht primär als Eröffnung, in harmonischer Hinsicht vornehmlich als Schlußkomplex. Derart ambivalent dürfen diese beiden Takte auch bei ihrem Auftreten in den Takten 20-22 der Fuge [307] gehört werden:

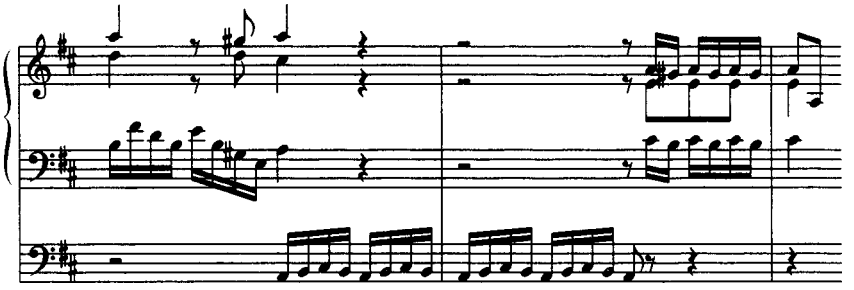

Abb. 70: BWV 532 , Takte 20-22 (NBA IV/5, 63)

In den Takten 26-27 bestätigt Bach, daß die Spielfiguren des Themenkopfs mit Recht in Zusammenhang mit dem Vorgang musikalischer Schlußbildung gebracht werden dürfen. Dort erscheint der Anfang des Themas erstmals isoliert (also ohne, daß der zweite Thementeil folgen würde), wiederum aber über einem Kadenzgang im Baß:
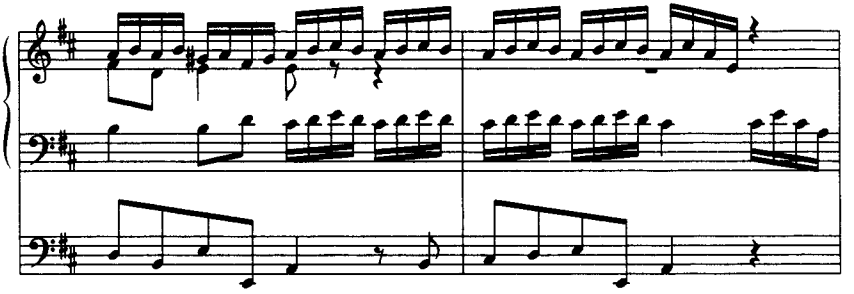
Abb. 71: BWV 532, Takte 26-27 (NBA IV/5, 63)

[307] So auch in den Takten 30-31 und 37-38.

Bereits bis zu diesem Punkt der Fuge zeichnet sich ab, daß die Komposition nach vielen Kadenzen Passagen einschiebt, in denen die Musik längere Zeit auf dem Klang der jeweiligen ersten Stufe verweilt.

In den Takten 46-47 begegnen wir dem Themenbeginn zuerst im Pedal-Baß, dann in den Oberstimmen. Das Pedal muß dem verlängerten Schlußklang, der zugleich einen breit artikulierten Anfangsklang darstellt, am Ende von Takt 47 schon energisch in die Parade fahren, damit das Thema fortgesetzt werden kann. Charakteristischerweise tritt bei der Wiederholung des Themenkopfs im Diskant eine zusätzliche neue Figur auf, die die Töne des D-dur-Dreiklangs (d^2-a^1-fis^2) vollständig enthält.

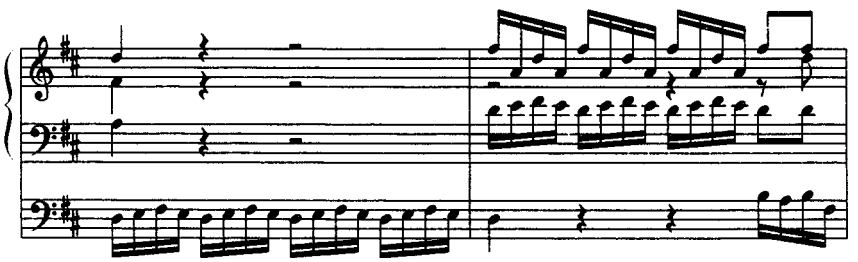

Abb. 72: BWV 532, Takte 46-47 (NBA IV/5, 64-65)

Die beobachtete Extension des Tonikaklanges treibt Bach beim nächsten Einsatz des Themas (Takt 53) auf *H* noch einen Schritt weiter, wenn er die prägnante Fortsetzungsfigur des Themenkopfes zusätzlich an den bereits wiederholten Beginn des Themas anhängt (Takte 53-55):
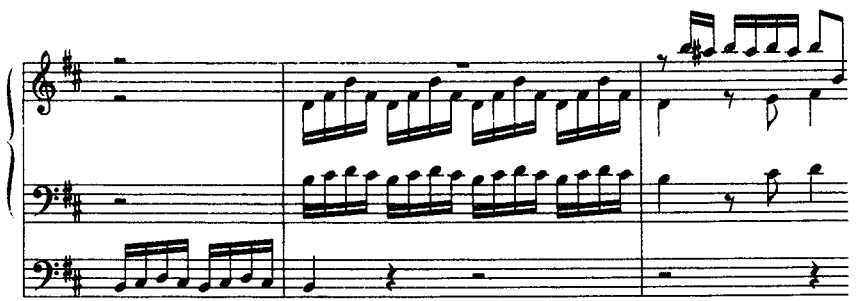
Abb. 73: BWV 532, Takte 53-55 (NBA IV/5, 65)

In einer älteren, kürzeren Fassung dieser Fuge (BWV 532a)[308] hatten diese Takte noch dergestalt gelautet:
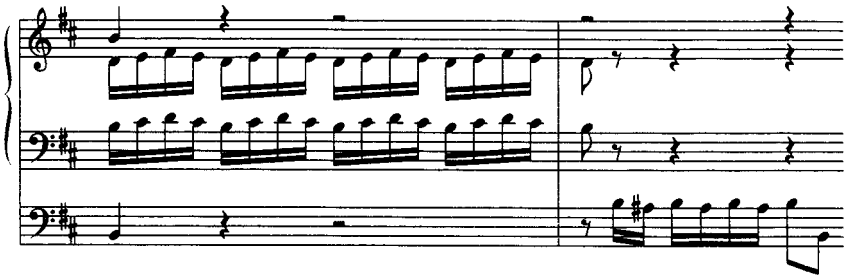
Abb. 74: BWV 532a, Takte 53-54 (NBA IV/6, 98)

Die Erweiterung kam also auch in diesem Fall erst in einem zweiten Arbeitsgang zustande.[309] Ganz folgerichtig erscheint jetzt auch der zweite Thementeil in ausgedehnterer, weil wiederholter Form. Die Sequenzierung erklingt einmal vollständig im Pedal-Baß (Takte 55-58) und dann zweimal in verkürzter Form in höheren Oktavlagen (Takte 58-59).

Der weitere Verlauf der Fuge räumt dem instrumentalen Spiel mit den drei Bausteinen des Themas immer größere Bedeutung ein. Beim nächsten Themeneinsatz auf *fis*^{1} (Takt 64) erklingt der Sequenzteil zweimal vollständig, einmal in den Takten 66-68 im Diskant, ein zweites Mal in den Takten 72-74 im Pedal. Dazwischen breitet sich in spielerischer Weise die kontrapunktische Füllfigur aus (Takte 69-71), die zwischen Manual und Pedal in unterschiedlichen Oktavlagen hin- und hergeworfen wird.

Am Schluß dieses Abschnitts (Abb. 75) erscheint das Kopfmotiv erneut in abschließender, die Tonika bestätigender Funktion zusammen mit gebrochenen Akkorden (Takte 76-78). Die prägnante Füllfigur leitet in Takt 78 bereits einen neuen Abschnitt ein, der eineinhalb Takte später den nächsten Themeneinsatz auf *cis* ermöglicht. Im Verlauf der Fuge erscheint die Formel an dieser Stelle zum erstenmal vom Themenkopf abgetrennt, während sie sonst immer als eine Art bestätigende Fortsetzung des Themenbeginns aufgefaßt werden kann.

---

[308] NBA IV/6, 95-100.

[309] Spitta (Bach I, 404-405) vertrat noch die Meinung, bei BWV 532a handele es sich um eine verkürzte Zweitfassung. Zum Verhältnis beider Fassungen vgl. Breig, Formprobleme, 19-21.
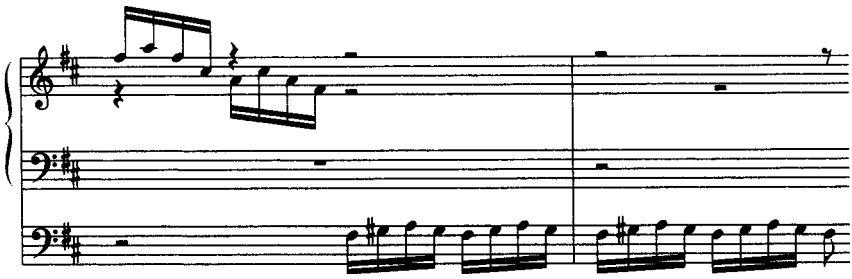
Abb. 75: BWV 532, Takte 77-78 (NBA IV/5, 66)

Kurz vor Schluß des „Bravourstücks“[310] vereint Bach Spielfiguren aus beiden Thementeilen zu einer neuen Spielformel, die den „Wirbeltanz der Töne“[311] weiter steigert und klanglich nach einem Abschnitt des Hin- und Herpendelns schließlich in eine Art Orgelpunkt auf der Dominante mündet (Takte 111-114). Während die Frühfassung BWV 532a hier eindeutig die Klangfolge V–I setzt, vermeidet die spätere Version den Kadenzfall durch eine stufenweise absteigende Baßführung und gleitet in die Tonika (Takt 116) über die Obersekunde hinein. Die erreichte Tonika wird in der späteren Fassung sofort großräumig ausgespielt.[312] Die gebrochenen Dreiklangsfiguren (Takte 117-118) münden schließlich in absteigender Bewegung direkt in die letzte Präsentation des Themas (Takte 119-126). Wiederum können Themenkopf und Fortsetzungsmotiv als verlängerter Schluß aufgefaßt werden. Unmittelbar danach schließt sich der sequenzierte Thementeil an, zuerst pedaliter dann manualiter vorgetragen. Eine Kadenz folgt nicht mehr.[313] Die Takte 127-131[314] bieten stattdessen einen großflächig umspielten Schlußklang, der nach Art der Toccata mit auf- und absteigenden gebrochenen Dreiklängen gestaltet ist,[315] die abwechselnd in beiden Händen und im Pedal erklingen. Daran angehängt ist ein äußerst virtuoses dreitaktiges Pedalsolo, das den Klangraum der Tonika mit einer zweiteiligen, in Terzen geführten Spielformel über zwei Oktaven aufsteigend durchmißt. Noch immer aber ist das Ende nicht erreicht. Als krönenden Abschluß prasentieren Manual und Pedal im halbtaktigen Wechselspiel in vertauschter Abfolge die beiden wichtigsten

[310] Spitta, Bach I, 404.
[311] Ebd.
[312] Diese Takte fehlen in der Frühfassung BWV 532a; vgl. NBA IV/6, 98.
[313] Im Gegensatz dazu kadenziert BWV 532a an dieser Stelle erneut.
[314] Sie fehlen in BWV 532a.
[315] Krey, Bachs Orgelmusik, 137-138.

Bausteine der Fuge: den verkürzten Themenkopf und seine bestätigende Fortsetzung.
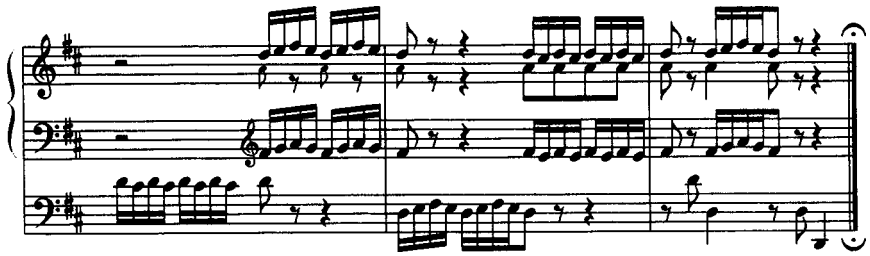
Abb. 76: BWV 532, Takte 135-137 (NBA IV/5,69)

Im allerletzten Takt folgen dann in noch rascherer Folge die von der Drehfigur abgespaltete nachschlagende Baßoktave und der auf den kleinsten Baustein reduzierte Kopf des Themas. Die Schlußtonika der Fuge beansprucht also nicht weniger als elf Takte für sich und gliedert sich in drei Teile: Dreiklangsbrechung (Takte 127-131), Pedal-Solo (Takte 132-134) und Spiel mit Themenbausteinen[316] (Takte 135-137).

Bei der D-dur Fuge BWV 532 handelt es sich um ein Präsentationsstück für einen virtuosen Organisten. Sie enthält zahlreiche traditionelle Elemente des extemporierten Spiels. Zu ihnen gehört wesentlich die Ausweitung der Schlußklänge. Das tonikazentrierte Thema der Fuge kann gleichzeitig als Anfang und Schluß fungieren. Beide Funktionen fallen in Bachs Komposition häufig zusammen. Während in der Schlußposition stärker das Moment der Klangumspielung zum Tragen kommt, dominiert in Anfangsstellung das thematische Element. Ein Vergleich mit der erhaltenen Frühfassung zeigt, daß Bach die verlängerten Schlußklänge durch eine bewußt vorgenommene kompositorische Umarbeitung später noch stärker hervortreten ließ. Eindrucksvoll ist, wie der große *Finale*-Schluß der Umarbeitung gleichzeitig jeden Kadenzvorgang verdrängt. An die Stelle zielstrebigen kadenziellen Schließens tritt ein Verfahren der instrumentalen Improvisation, das den ausgedehnten stehenden Schlußklang mit allen Mitteln der Virtuosität entfaltet und ihn so für sich schlußkräftig erscheinen läßt.

[316] Vgl. Zehnder, Böhm und Bach, 95.

In einem anderen Orgelwerk aus Bachs Weimarer Zeit, der gewaltigen Passacaglia (mit Fuge) c-moll BWV 582, läßt sich die Schlußbildung in drei aufeinander abgestimmte Vorgänge gliedern: die Kadenz über die Stufen IV–V–V–I nach c-moll (Takte 286-287), eine Folge von vier angeschlossenen plagalen Kadenzwendungen, bei denen die Subdominante mit kleiner Terz jeweils durch einen dominantischen Quintsextakkord angesteuert wird (Takte 287-291) und schließlich einen Tonika-Orgelpunkt (Takte 291-292).[317] Die Kadenz erreicht die Finalis über drei Klangstationen in einem kurzen und zielgerichteten Vorgang, dagegen verlangt das mehrfach wiederholte Kadenzieren über die vierte Stufe nach einer abschließenden Beruhigung der Bewegung und Stabilisierung des harmonischen Ziels. Dies leistet erst die Dehnung der Tonika durch den Orgelpunkt, der die Verlangsamung des Tempos („adagio") zusätzliches Gewicht gibt. Die beiden *Finale*-Takte verleihen dem Satz erst eigentlich die vom Hörer erwartete endgültige Schlußwirkung. Bach beendet die große Fuge der Passacaglia in einer besonders aufwendigen und zugleich gründlichen Weise, indem er mehrere Elemente der Schlußgestaltung kompositorisch planvoll vereint.

In ganz andere Bereiche führt der Orgelpunkt-Schluß aus der Fuge C-dur BWV 547, deren Komposition wohl in die späte Köthener Zeit, vielleicht auch erst in die ersten Leipziger Jahre fällt.[318] Unter Bachs Orgelfugen ist sie eine der an kontrapunktischen Künsten reichsten. Das unablässig präsente Thema erscheint neben der Originalgestalt auch in der Umkehrung und weiteren Verwandlungen, gegen Ende schließlich sogar in Vergrößerung von rectus- und inversus-Form im Pedal.[319] Die dergestalt dicht gearbeitete Fuge entlädt sich am Schluß, ähnlich wie das vorausgehende Präludium, in einer Folge von dissonanten Akkorden, die durch Pausen voneinander abgehoben werden (Takte 64-65). Darauf folgt die Kadenz, über deren Schlußton im Baß sich in den Oberstimmen zunächst eine letzte kontrapunktische Steigerung vollzieht: das Thema und seine Umkehrung erklingen auf zwei Takte zusammengezogen (stretto) in der Engführung von kurzen Sechzehntelfloskeln kontrapunktiert, die aus dem Themenbeginn und seiner invertierten Gestalt abgeleitet sind. Die ersten beiden Takte des Orgelpunktes sind als Ort der Kulmination satztechnischer Kunstfertigkeiten nur noch vergleichbar mit dem Schluß der *Kanonischen Veränderungen* über „Vom Himmel hoch" BWV 769 und entsprechen der Forderung, die Johann Gottfried Walther 1708 bezüglich des Fugen-Schlusses formulierte: „Wenn eine *fuga* bald zu Ende ist,

---

[317] NBA IV/7, 113.

[318] Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis, 518-519; Stauffer, Organ Preludes, 93; NBA IV/5, 20-29 (Fuge 25-29).

[319] Vgl. Williams, Organ Music I, 158-163.

muß man bedacht seyn, das *thema* so viel möglich dichte unter ein ander zubringen, damit alsdenn das gemeine Sprüchwort so in allen Künsten *desideriret* wird, neml. *Finis coronat opus*, das letzte das Beste auch hier *verificiret* werde." [320]
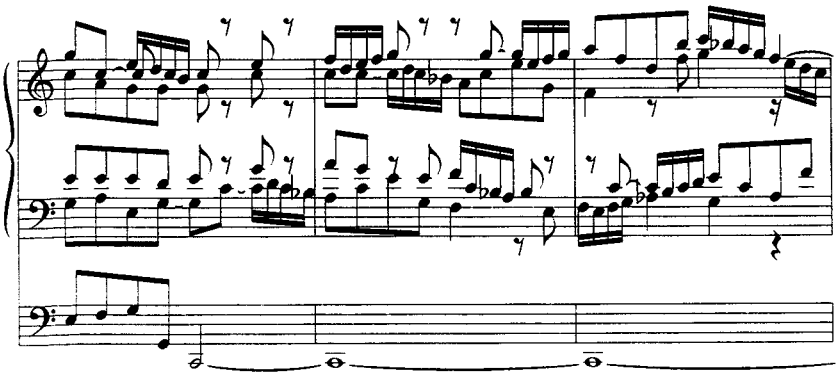
Abb. 77: BWV 547 (Fuge), Takte 66-68 (NBA IV/5, 29)

Der letzte Diskant-Einsatz des Themas (Takt 68) lenkt den Satz bis in die höchste Lage (c^3), die darauf folgende Abwärtsbewegung ergänzt das Motiv mit vier Sechzehnteln aus der Umkehrung des Themas in vertikaler Ebene in Dezimkopplung und reiht es auf horizontaler Ebene in den Stimmen komplementär zu größeren Skalenausschnitten aneinander. Jetzt endlich vermag sich das traditionelle spielerische Element des *Pausa-* und *Finale*-Schlusses zu entfalten. Die thematische Bindung der Umspielungsfiguren deutet allerdings darauf hin, daß noch nicht das letzte Wort gesprochen ist. Dieses gehört dem Thema, das mit seinem letzten Auftreten im Baß in kadenzierender Wirkung den endgültigen Abschluß der Fuge herbeiführt.

Weit entfernt von seinen Ursprüngen verwandelt Bach den *Pausa-* oder *Finale*-Schluß der C-dur-Fuge BWV 547 in einen Vorgang, in dem kontrapunktischen Techniken abschließend gebündelt werden. Der geichsam überhängende Schluß erscheint als Ort zentraler kompositorischer Arbeit, der das Ziel und den Höhepunkt der Komposition darstellt. Traditionelle Elemente der Umspielung des Schlußklanges, wie Virtuosität und Klangraumentfaltung vereinen sich mit einer neuartigen Konzentration der thematischen Verarbeitung.

[320] Walther, Praecepta, 362 (186).

3.2.2. Die Fugen des *Wohltemperierten Klaviers*

Von den insgesamt achtundvierzig Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* münden neun in einen abschließenden Orgelpunkt auf der Tonika. Während im ersten Teil sieben Fugen auf diese Weise schließen, sind es im zweiten nur zwei. Die Folgerung, Bach habe bei der Auswahl älterer Stücke und den Neukompositionen für seine zweite Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Tonarten diese Schlußbildung bewußt gemieden, scheint dennoch fraglich. Im Falle der Cis-dur-Fuge des zweiten Teils (BWV 872) läßt sich sogar zeigen, daß der Orgelpunkt im Zuge der Umarbeitung wesentlich erweitert wurde. Für Bachs Klavierfugen gilt insgesamt, daß die verlängerte Umspielung des Schlußklanges nicht sehr häufig, aber sehr gezielt zum Einsatz kommt.

Mit jeweils einem ausgefüllten Takt besitzen die Es-dur-Fuge BWV 852[321] und die e-moll-Fuge BWV 879[322] die kürzesten Umspielungen. Beide Werke stützen sich in den Schlußtakten auf ein Modell, das zu Beginn des 16. Jahrhunderts erstmals bei Hans Buchner erscheint, bei dem die Außenstimmen des dreistimmigen Satzes auf dem Grundton und seiner Oktavierung liegen bleiben und die Mittelstimme die Bewegung weiter führt. Um den klanglichen Rahmen mit Terz- und Quintton füllen zu können, benötigt Bach zwei bewegliche Mittelstimmen. Beide Schlußabschnitte erweitern die zuvor gültige Dreistimmigkeit zur Vierstimmigkeit. Während Bach in der e-moll-Fuge einfach eine zweite Stimme hinzusetzt, täuscht er in der Es-dur-Fuge die Teilung durch größere Intervalle zunächst vor, ehe dann auch hier aus einer Umspielungsstimme zwei werden. Das Ziel der Mittelstimmen ist von Anfang an klar definiert: die untere umkreist die Terzkonsonanz zweimal durch die Vorhaltsquarte, die obere mündet nach stufenweisem Abstieg in den Quintton des Schlußklangs. In der Es-dur-Fuge setzt die höhere Umspielungsstimme die bereits auf der V. Stufe der Kadenz begonnene abwärts führende Linie (*g¹–f¹–es¹–des¹–c¹–ces¹–b*) mit einem Ganzton- und drei Halbtonschritten (davon zwei chromatischen) fort. Bach beendet hier also zwei in ihrer Art völlig unterschiedliche Fugenkompositionen mit einem traditionellen Standardmodell der Schlußumspielung.

---

[321] NBA V/6.1, 37.

[322] NBA V/6.2, 214 (Fassung Johann Christoph Altnickols). Das Londoner Autograph weist keine Umspielung der Finalis auf (vgl. ebd., 61).

Demgegenüber ist der vier Takte lange Tonika-Anhang am Ende der Fuge G-dur BWV 860 in seiner toccatenhaften Gestalt ganz auf den spielerisch virtuosen Habitus des Werkes abgestellt. Auch hier läßt sich zeigen, daß Bach den Orgelpunkt gegenüber der ersten Fassung BWV 860a[323] durch Einfügung zweier Halbtakte nachträglich erweitert hat.[324] Die prägnant rhythmisierten Skalenfiguren beider Hände laufen in den ersten beiden Takten im halbtaktigen Wechsel zunächst in gegenläufiger Bewegungsrichtung aufeinander zu, in Takt 85 jedoch schließt sich auch die rechte Hand der Aufwärtsbewegung an und beschließt die Fuge allein in hoher Lage mit einer knappen Umspielung des Ruheklangs.

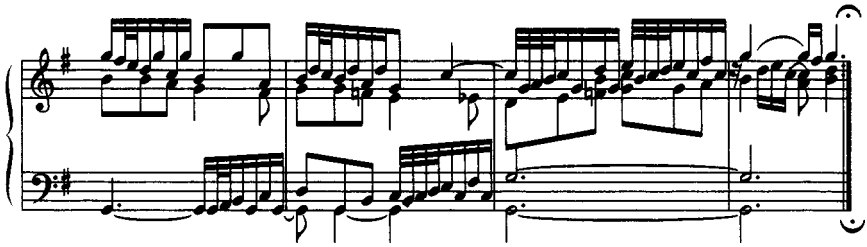

Abb. 78: BWV 860 (Fuge), Takte 83-86 (NBA V/6.1, 77)

Auch für die Cis-dur-Fuge BWV 872[325] belegt der Vergleich mit einer früheren Version der Komposition, daß Bach bei späteren Umarbeitungen häufig die Schlußpartie überprüfte und einer Revision unterzog. Hier erweiterte er die ursprünglich nur neunzehn Takte lange Fughetta C-dur BWV 872a/2[326] bereits bevor er sie in den zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* aufnahm[327] auf fast auf die doppelte Länge, indem er „sie in ihre Teile zerlegte und diese vergrößerte".[328] Es ist aufschlußreich, daß Bach im Vergleich mit anderen Teilen der Komposition den Schlußanhang auf der Tonika überproportional vergrößerte. Aus der halbtaktigen Umspielung der Fughetta BWV 772a entwickelte Bach für die Fassung der Fuge im *Wohltemperierten Klavier* einen Schlußabschnitt von zweieinhalb Takten Länge, in dem die Stimmen auslaufen und die vorausgehenden Zweiunddreißigstel-Figuren abgebremst werden. Die beiden oberen Stimmen führen die Bewegung in komplementären Sech-

[323] NBA V/6.1, 197.
[324] Dürr, Das Wohltemperierte Klavier, 178-179.
[325] NBA V/6.2, 15.
[326] NBA V/6.2, 358.
[327] Eine weitere Frühfassung BWV 872/2 besitzt den verlängerten Schluß bereits (vgl. ebd., 353).
[328] Keller, Wohltemperiertes Klavier, 129.

zehnteln fort, dabei lösen sie sich in bereits mehrfach erläuterter Weise in der Umspielung von konsonanten und dissonanten Tönen ab. Den Höhepunkt erreicht die klangliche Schärfung durch liegenbleibende Dissonanzen zum Grundton in der zweiten Hälfte des vorletzten Taktes. Hier löst sich auch die untere der beiden mittleren Stimmen vom Liegeton der Oktave und geht kurzfristig in die Septime. Die Komposition verzögert aus eigener Kraft heraus ihr endgültiges Verklingen.

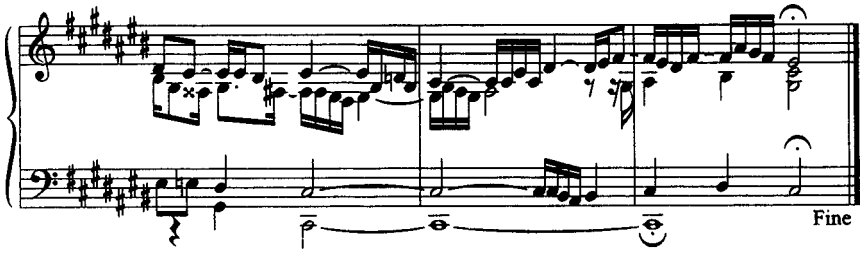

Abb. 79: BWV 872 (Fuge), Takte 33-35 (NBA V/6.2, 15)

Eine zusammengehörende Gruppe bilden fünf Fugen aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, in denen über dem liegenden Schlußton noch einmal das Thema präsentiert wird. Diese Form scheint sich historisch aus der Gattung der Choral-Fuge herzuleiten. Bach kannte sie mit Sicherheit aus den Klavierwerken des badischen Hofkapellmeisters Johann Caspar Ferdinand Fischer (um 1670-1746),[329] dessen Sammlung *Ariadne in musica* (1702) als eine Art Vorläufer des *Wohltemperierten Klaviers* angesehen werden kann.[330] Die Fuga aus Nr. 6 dieser Sammlung verwendet als Sogetto die erste Zeile des Kirchenlieds „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" und ist wie die meisten anderen Fugen der Sammlung mit nur acht Takten außerordentlich kurz. Das Thema läuft mit dem Sopran beginnend nacheinander durch alle vier Stimmen, doch ist der Baßeinsatz des Comes durch eine Kadenz von dem im Tenor vorausgehenden Dux abgesetzt. Hierauf folgt eine zweifache Engführung des Themas in allen vier Stimmen, zunächst in Baß und Sopran in Abstand von vier Achteln, schließlich in den mittleren Stimmen im Abstand von nur zwei Achteln über der liegenden Tonika.[331]

---

[329] Carl Philipp Emanuel Bach zählte Fischer zu denjenigen Komponisten, deren Werke sein Vater „geliebt u. studirt" habe (Schulze, Bach-Dokumente III, Nr. 803, 288). Zu Werken Fischers in Bachs Besitz vgl. Beißwenger, Notenbibliothek, 283; vgl. auch Oppel, J. K. F. Fischers Einfluß.

[330] Zenck, Wohltemperiertes Klavier, 57.

[331] Vgl. auch Oppel, J. K. F. Fischers Einfluß, 68.

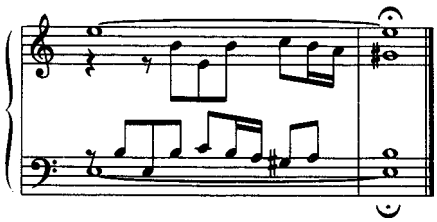

Abb. 80: Fischer, Fuga, Takte 7-8 (Saemtliche Werke, 82)

Der letzte Einsatz des Themas der Fuge c-moll BWV 847[332] aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* steht bereits außerhalb der harmonischen Formgliederung. Über dem liegenden Schlußton setzt der Sopran noch einmal in höherer Lage neu an. Ohne Begleitung eines Kontrapunktes, aber an den Einschnitten klanglich mit den Stufen der Kadenz gefaßt, beschließt Bach die Fuge mit dem Thema und kehrt zugleich noch einmal an den Ausgangspunkt der kontrapunktischen Entwicklung zurück. Die Kombination von harmonischen Grundton und Fugenthema verbindet Anfang und Schluß der Musik in der Gleichzeitigkeit.

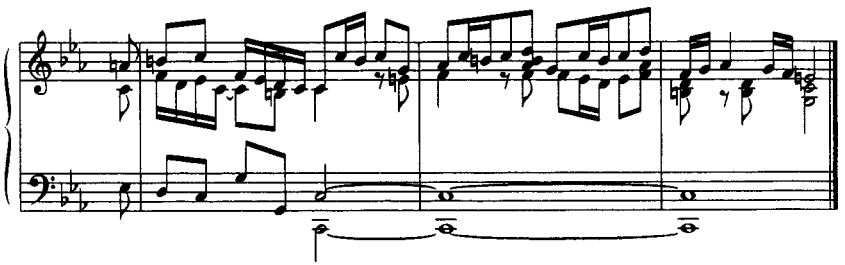

Abb. 81: BWV 847 (Fuge), Takte 29-31 (NBA V/6.1, 11)

Der thematische Rückgriff bereichert den *Pausa*- und *Finale*-Schluß um entscheidend Neues. Während die Tastenmusik des 15. Jahrhunderts den formalen Bezug zwischen Anfang und Schluß einzig durch eine ausführliche Klangumspielung über dem gedehnten Grundton zu realisieren vermochte, vertieft die thematische Verklammerung diese Beziehung und macht sie für den Hörer unmittelbar nachvollziehbar.

[332] Vgl. Siegele, Fugue in C Minor, 220-222.

In den folgenden Beispielen geht Bach noch einen Schritt weiter, indem er über der Finalis die kompositorische Arbeit mit dem Thema fortsetzt. Für die beiden Schlußtakte der d-moll-Fuge BWV 851 gilt, was Hermann Keller in bezug auf das ganze Stück geäußert hat: „Wir erleben eine Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Stoff auf kleinstem Raum und mit sparsamsten Mitteln."[333] Die vierstimmige Füllung des liegenden Doppeloktav-Rahmens in den Außenstimmen mit gegenläufig parallelen Terzen wirkt auf den ersten Blick wie eine freie Umspielung. Tatsächlich aber handelt es sich dabei um den Themenkopf mit seiner Umkehrung von der Quinte *a*^{1} aus. Durch eine Anlagerung von Terzen[334] häufen sich die dissonanten Akkorde. Ein (Dominant-)Septklang (*d–fis–a*^{1}*–c*^{2}) und zwei Sekundquartsextakkorde (*d–e–g–g*^{1}*–b*^{1}; *d–g–b–e*^{1}*–g*^{1}) sorgen für eine klangliche Spannung, die sich erst im abschließenden Takt löst.

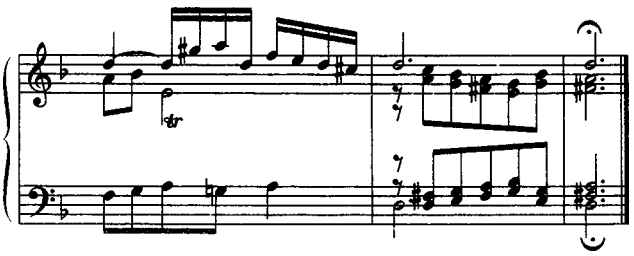

Abb. 82: BWV 851 (Fuge), Takte 42-44 (NBA V/6.1, 31)

Auch in der cis-moll-Fuge BWV 849 dient eine liegende Doppeloktave als klanglicher Rahmen für eine thematische Umspielung der Schlußtonika.[335] Im Anschluß an die V. Stufe verwandelt die Tenorstimme mit dem hinzutretenden Ton *a* den Cis-dur-Dreiklang der Tonika in eine schneidende Dissonanz. Die thematische Substanz des Orgelpunkts liegt hier in den beiden Altstimmen der rechten Hand. Die tiefere von beiden springt von der großen Terz *eis*^{1} in den Oktavton *cis*^{1} nach unten und bringt dann von dort aus noch einmal das dritte Subjekt der Fuge; gleichzeitig erklingt in der anderen Stimme von *fis*^{1} aus das Hauptthema. Dazu tritt im Tenor der linken Hand eine freie Umspielung. Als erste erreicht die höhere Altstimme mit der Quinte *gis*^{1} in Takt 114 den konsonanten Ruheton, der zweite Alt und Tenor folgen mit *eis*^{1} und *gis* einen Takt später nach.

[333] Keller, Das Wohltemperierte Klavier, 61.
[334] In der Frühfassung BWV 851a ist die Umspielung nur dreistimmig (NBA V/6.1, 153).
[335] NBA V/6.1, 23.
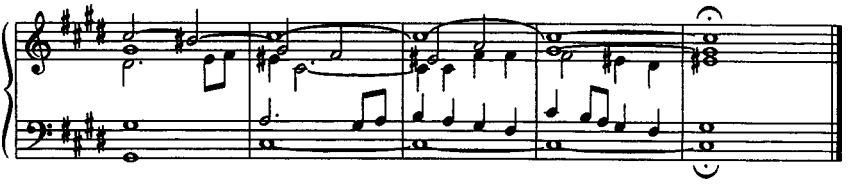
Abb. 83: BWV 849 (Fuge), Takte 111-115 (NBA V/6.1, 23)

Die mit siebenundachtzig Takten längste Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, jene in a-moll BWV 865, besitzt zugleich auch den ausgedehntesten Orgelpunkt. Wie in einigen der Orgel-Präludien verselbständigt sich auch hier der Vorgang des Schließens zu einem gewichtigen Abschnitt der Form in der weiträumig disponierten Komposition.[336] Auf dem Fundament des langen Schlußtones im Baß erklingt das Thema in paariger Engführung und gegenläufiger Bewegung zuerst in der Umkehrung (Baß und Tenor), dann in der Originalgestalt (Sopran und Alt). Mit der abschließenden Umspielung des Ruheklanges wächst die Anzahl der Stimmen noch einmal an.

Eine Engführung des Themas kennzeichnet auch den abschließenden Tonika-Orgelpunkt der Fuge C-dur BWV 846.[337] Die kontrapunktisch besonders dicht gearbeitete Fuge, in der das Thema allgegenwärtig ist, birgt für einen spielerischen *Pausa-* oder *Finale*-Schlußanhang die Gefahr der Isolierung. Bach begegnet dem, indem er in den letzten vier Takten der Fuge einen allmählichen Übergang von der strengen, ausschließlich themenbezogenen Faktur zu freien Spielfiguren komponierte. Die Takte 24 und 25 bieten in Alt, Tenor und Sopran[338] zunächst eine letzte Engführung des Themas, die zusätzlich mit den charakteristischen, ebenfalls aus dem Thema stammenden, Quartsprüngen (Alt: e^1-a^1; [d]-g^1; Sopran: a^1-d^2; [g^1]-c^2) verzahnt ist.[339] Die nachfolgenden Sechzehntel gehören zwar zunächst noch zur thematischen Substanz, leiten aber in ihrem lebhaften, spielerischen Gestus bereits in den thematisch freien Schlußteil über, der sich in seinem aufsteigenden, durch Zweiunddreißigstel beschleunigten Diskantlauf den Tonraum abschließend in genuin instrumentaler Weise bis zum c^3, dem höchsten im *Wohltemperierten Kla-*

[336] NBA V/6.1, 103. In diesem Fall bietet die Frühfassung BWV 865a (NBA V/6.1, 223) nur geringfügige Abweichungen.
[337] NBA V/6.1, 5.
[338] Der Sopran-Einsatz bringt das Thema in einer um die Töne 5-10 verkürzten Gestalt.
[339] Diese Verbindung tritt zum erstenmal bereits in Takt 6 auf.

vier I überhaupt vorkommenden Ton, erobert. Bach nimmt erst über der Schlußtonika unerwartet Abschied von der strengen Fugentechnik und überläßt einer wie aus dem Stegreif brillant hingeworfenen instrumentalen Geste das Schlußwort.

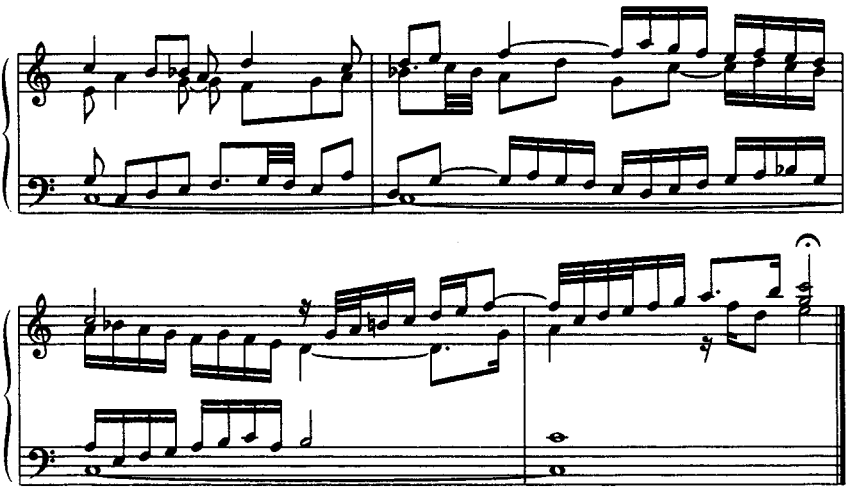

Abb. 84: BWV 846 (Fuge), Takte 24-27 (NBA V/6.1, 5)

3.2.3. Die *Kunst der Fuge*

Bach schloß mit der *Kunst der Fuge* BWV 1080 die Reihe seiner von ihm im Druck herausgegebenen Werke ab, die „systematisch alle Hauptgattungen seiner Clavierwerke in exemplarischen Kompositionen der Öffentlichkeit bekannt machen" sollten.[340] Obgleich die Einordnung als Fugensammlung für Tasteninstrumente unter den Musikern des 18. und 19. Jahrhunderts und auch in der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts nie ernsthaft bezweifelt wurde, dauern die Diskussionen über Einzelfragen zur instrumentalen Ausführung doch bis in die Gegenwart an.[341] Die in den zwanziger Jahren unseres

[340] Dirksen, Studien, 11.

[341] In erster Linie handelt es sich dabei um die Erörterung spiel- und grifftechnischer Probleme; vgl. Hoke, Studien, 98-106; Breig, Kunst der Fuge, 105-110.

Jahrhunderts von Wolfgang Graeser[342] verfochtene Idee einer Ensemblebesetzung nahm der *Kunst der Fuge* zwar den ideologischen Mythos, demzufolge der besonders kunstvoll und abstrakt konstruierte Fugen-Zyklus von Bach selbst gar nicht mehr für eine klangliche Realisierung vorgesehen gewesen sei, er versperrte aber zugleich den Blick auf Bachs eigentliche Intentionen dauerhaft.[343] Die Praxis der Instrumentierungen beruht, wie Heinrich Husmann bereits 1938 darlegte,[344] auf einer historischen Fehlinterpretation der Partiturnotierung, in der Bach die Fugen im Autograph niederschrieb und auch in der Druckausgabe veröffentlichte. Die Klavierpartitur diente seit dem 17. Jahrhundert der Aufzeichnung insbesondere von kontrapunktisch gearbeiteten Gattungen der Tastenmusik (Ricercar, Canzone); bei Bach erscheint sie ausserhalb der *Kunst der Fuge* in zwei weiteren Spätwerken: im Druck des sechsstimmigen Ricercare aus dem *Musikalischen Opfer* und in den *Kanonischen Veränderungen* über „Vom Himmel hoch, da komm ich her" BWV 769. Der Traditionskontext der Klavierpartitur ist von der Musikforschung wiederholt und in umfassender Weise dargelegt worden.[345] Die wissenschaftlichen Veröffentlichungen der letzten Jahre kreisen vornehmlich um Probleme der Entstehung, des Verhältnisses zwischen Autograph und Druckfassung, um Fragen zur Struktur und Zyklus, sowie um die Rezeptionsgeschichte.[346] Mit der musikalischen Faktur beschäftigten sich bislang nur ganz wenige Autoren. Die instrumentale Bestimmung gilt seit der grundlegenden Schrift des Cembalisten und Organisten Gustav Leonhardt[347] endgültig zugunsten eines be-

---

[342] Man vergleiche seinen Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1924. Als erster hat Heinrich Rietsch („Kunst der Fuge", 7-10) den Thesen Graesers energisch widersprochen.

[343] Vgl. Apel, Kunst der Fuge, 41, 51-52. Auch die Systematik des Bach-Werke-Verzeichnisses und der NBA vermeidet eine Zuordnung der *Kunst der Fuge* unter dem Aspekt der instrumentalen Besetzung.

[344] Die „Kunst der Fuge", 3. Während für die ältere Musikgeschichte prinzipiell mit der Ausführung von Ensemblekompositionen durch das Tasteninstrument zu rechnen ist (Intavolierungspraxis), wurden seit dem 19. Jahrhundert in umgekehrter Weise zunehmend Klavierwerke instrumentiert. Anfang der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts, also zu derselben Zeit, in der Graeser an seiner Instrumentation der *Kunst der Fuge* arbeitete, orchestrierte Arnold Schönberg zwei Bachsche Choralvorspiele (BWV 631 und 654), denen er wenige Jahre später Präludium und Fuge Es-dur aus dem *Dritten Teil der Klavierübung* nachfolgen ließ. Anton Weberns Orchesterbearbeitung des sechsstimmigen Ricercare aus dem *Musikalischen Opfer* (1934/35) setzte die Reihe der von großen Komponisten des 20. Jahrhunderts instrumentierten Orgel- und Klavierwerke Bachs fort, die in Strawinskys später Bearbeitung der *Kanonischen Veränderungen* ein ganz anders geartetes Seitenstück besitzt.

[345] Zuletzt von Riedel, Bachs „Kunst der Fuge".

[346] In erster Linie sei hier auf die Veröffentlichungen von Breig, Dirksen, Schleuning, Wolff und Wiemer hingewiesen.

[347] The Art of Fuge (insbesondere 10, 22-27, 33).

saiteten Tasteninstruments, speziell des Cembalos oder vielleicht sogar des Hammerklaviers,[348] entschieden.

In allen Untersuchungen aber blieb bisher ein wesentliches Kriterium des musikalischen Satzes, das die *Kunst der Fuge* als Musik für Tasteninstrumente ausweist, unerwähnt.[349] Insgesamt sechs der vierzehn Fugen der Druckfassung enden nämlich auf einem Tonika-Orgelpunkt im Sinne des *Pausa-* und *Finale*-Schlusses. Daß Bach gegenüber dem Autograph später an den Contrapunctus 1 einen zusätzlichen Orgelpunkt anfügte und den bereits vorhandenen von Contrapunctus 3 noch verlängerte, zeigt, wie wichtig ihm diese genuin tasteninstrumentale Form der Schlußbildung noch in seinen letzten Werken gewesen ist.

Berücksichtigt man den historischen Kontext des *Pausa-* und *Finale*-Schlusses, so erscheint unverständlich, daß die weit auseinander liegenden Stimmen des Contrapunctus 6 „in Stylo Francese" vielfach als Argument dafür herhalten mußten, die *Kunst der Fuge* sei nicht für eine Darbietung auf Tasteninstrumenten gedacht gewesen. Auf die Ähnlichkeit dieser Stelle mit dem Orgelpunkt-Schluß der a-moll-Fuge (BWV 865) verwies bereits Heinrich Husmann.[350] Wie in zahlreichen anderen Klavierfugen Bachs eröffnet den abschließenden Orgelpunkt auch in Contrapunctus 6 ein nochmaliger Auftritt des Themas im Tenor.

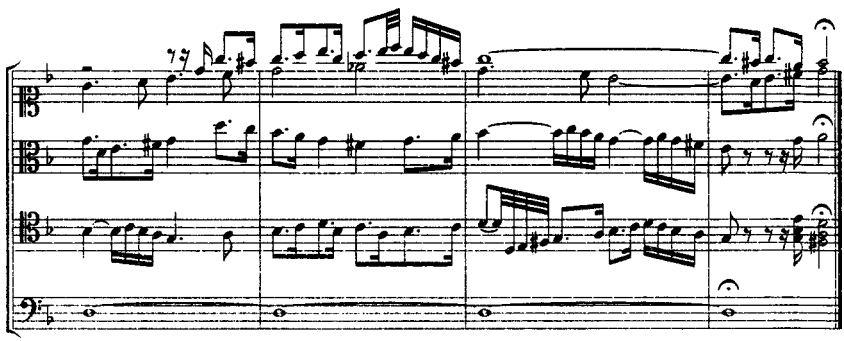

Abb. 85: BWV 1080 (Contrapunctus 6), Takte 76-79 (NBA VIII/2.1, 27) [351]

[348] Vgl. Badura-Skoda, Hammerklavier-Konzerte.

[349] Einzig Husmann („Kunst der Fuge", 13) verweist auf die Beziehung zwischen Schlußgestaltung und Instrument, kennt aber den Kontext des *Pausa-* und *Finale*-Schlusses nicht.

[350] „Kunst der Fuge", 8-9.

[351] NBA VIII/2.1, 27 enthält von Takt 76-79 eine falsch geschlüsselte, in Abb. 85 berichtigte, Sopran-Stimme (c^3-Schlüssel anstelle des richtigen c^1-Schlüssel).

Ihm folgen in den Takten 75 und 76 Einsätze des Sopran und Alt nach. Am Ende von Takt 76 legt sich ein zweiter Diskant über die themenführende Stimme, die in einer für das Tasteninstrument typischen Weise die Stimmenzahl am Satzschluß erweitert und mit dem ganz kurz erklingenden c^3 zugleich den höchsten Ton im Verlauf der Fuge berührt, die mit spezifisch klaviermässigen Akkordgriffen schließt. Die thematische Verarbeitung unterstreicht das Gewicht und die Eigenständigkeit der Schlußtakte.

Der dreitaktige Tonika-Orgelpunkt am Ende der Spiegelfuge über die rectus-Gestalt des Themas BWV 1080/12.1 enthält ganz traditionelle Elemente. Die Umspielungsstimmen bewegen sich innerhalb eines festliegenden Klangraumes von zwei Oktaven, ohne dabei auf das Thema in irgendeiner Form Bezug zu nehmen. Der Sopran schwingt sich von der Quinte in die Oktave hinauf, der Alt folgt ihm nach. Daraufhin steigen beide gemeinsam in Terzparallelen wieder ab und münden nacheinander in die Töne des Ruheklangs. Wie so oft in derartigen Schlüssen, so fällt auch hier dem Tenor die Funktion der Umspielung von Vorhaltstönen zu. Der Baß behält mit einer Spielfigur, die zum Schlußton in der Unteroktave geht, dann freilich eher unerwartet das letzte Wort.
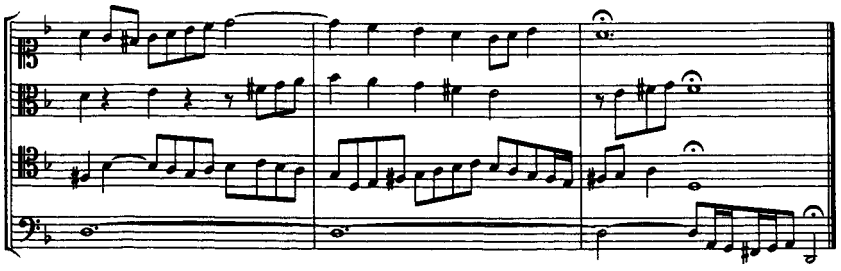
Abb. 86: BWV 1080 (Contrapunctus 12.1), Takte 54-56 (NBA VIII/2.1, 63)

In der gespiegelten Form[352] der Fuge geht die auf dem liegenden Baßton ruhende Umspielung des Schlußklanges natürlich verloren, da sich das Satzbild umkehrt. Dafür erscheinen die vorausgehenden vier Takte (50-53) als gedehnter Schlußkomplex über der liegenden Tonika, dem drei erneut kadenzierende Takte nachfolgen. Bereits im Buxheimer Orgelbuch haben wir Belege dafür gefunden, daß der gedehnte Schlußton nicht immer mit dem endgültigen Verklingen der Musik zusammenfallen muß.[353]

[352] NBA VIII/2.1, 60.
[353] Vgl. Seite 77.

Am Schluß von Contrapunctus 5 erklingt im Anschluß an die Kadenz[354] noch einmal das Thema zugleich in rectus- und inversus-Gestalt, verdichtet durch gegenläufige Kontrapunkte. Dieser Anhang ist als „Musik nach dem Schluß" dem *Pausa*- und *Finale*-Phänomen durchaus verwandt. Er bildet einen eigenen, codaartigen Abschnitt der Komposition, in dem die Aussage der „Fuga contraria" in besonderer satztechnischer Konzentration noch einmal zusammengefaßt wird. Ein plagaler Kadenzschritt schließt diese Passage eigens ab.
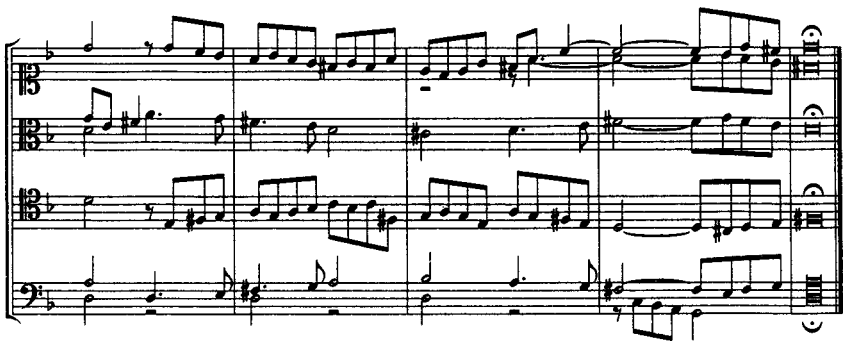
Abb. 87: BWV 1080 (Contrapunctus 5), Takte 86-90 (NBA VIII/2.1, 22)

Der zweitaktige Orgelpunkt am Ende von Contrapunctus 7 verkörpert demgegenüber das genaue Gegenteil: er ist nicht isolierter Anhang, sondern untrennbarer Bestandteil des Kadenzvorgangs. In ihm beruhigen sich allmählich die dramatischen Vorgänge der Kadenzbildung, auf die Hans Heinrich Eggebrecht verwiesen hat. Eggebrecht sieht in der Kadenz „quasi rezitativische Solostimmen" am Werk, unter denen vor allem dem Sopran eine Schlüsselrolle zufällt. Nach mehrfachem Leitton-Grundton-Wechsel kippt dieser im Takt 60 in einer chromatischen Wendung von cis^2 nach c^2 um und mündet schließlich „unmittelbar aus dem verminderten Septakkord heraus" in den „hellen Durterzschluß".[355]

[354] Man beachte die Unterbrechung des Achtelkontinuums durch eine Viertelnote gerade an dieser Stelle. Ähnliche Zäsuren in dieser Fuge weisen die Takte 53 und 65 auf; vgl. NBA VIII/2.1, 21-22.

[355] Eggebrecht, Bachs Kunst der Fuge, 91-92.
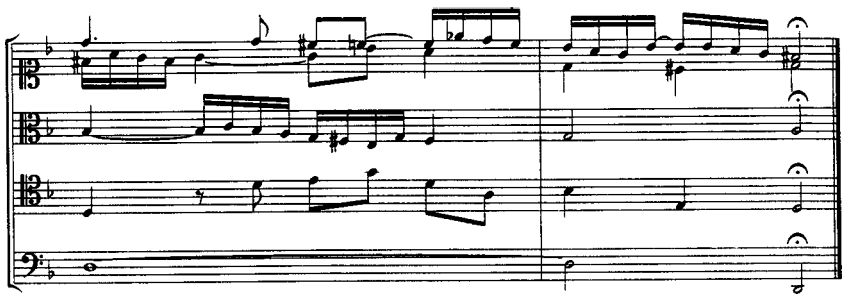
Abb. 88: BWV 1080 (Contrapunctus 7), Takte 60-61 (NBA VIII/2.1, 31)

In der Druckfassung der *Kunst der Fuge* entschied sich Bach für eine Paarbildung von Fugengattungen und gegen das ursprüngliche Konzept einer rahmensymmetrischen Anordnung des Autographs.[356] Nach der Umstellung der Nummern zwei und drei und der Neukomposition von Nummer vier präsentieren sich die ersten vier Contrapunctus als Paare, von denen das erste auf der Grundgestalt, das zweite auf der Umkehrung des Themas basiert. Die nachträgliche Veränderung der drei ursprünglichen Schlüsse scheint in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Paarbildung zu stehen.[357]

Im Contrapunctus 1 verlängert Bach den Schlußakkord der spannungsgeladenen, von Pausen unterbrochenen Kadenz in einen fünftaktigen Orgelpunkt, in dem die Stimmen auslaufen.[358] Abschließend erscheint über dem liegenden Schlußton im Baß im Tenor noch einmal das Thema, das auf die subdominantische Sphäre der Intervalle Quarte und Sexte zurechtgebogen wird. An das Thema lagern sich in der rechten Hand parallele Terzen und Sexten im gleichen Rhythmus an. Zuerst erklingen zum zweiten und dritten Ton des Themas die darüberliegende Sexte b^1 und Terz d^1 im Sopran. Danach übernimmt die Aufgabe der klanglichen Erweiterung der Alt, indem er dem Thema bis zum Schluß in Terz- und Sextkopplung folgt. Der Sopran ragt in die Takte 74-75 zunächst noch mit einer schließenden Geste hinein und setzt erst im Folgetakt [359] mit einer weit ausgreifenden Umspielung neu an. Sie steigt über mehrere Gruppen von je vier Achteln, deren letzte übergebunden

[356] Wolff, Zur Chronologie, 136.

[357] Schleuning, Kunst der Fuge, 123.

[358] NBA VIII/2.1, 5 (vgl. dazu NBA VIII/2.2, 5). Kolneder (Kunst der Fuge, II, 109, 111) verweist mit Recht darauf, daß die Schlußkadenz die erste Kadenz im Verlauf der Fuge überhaupt darstellt.

[359] In der Taktzählung beziehe ich mich auf die Druckfassung mit zwei Halben pro Takt.

werden, bis zum Hochton b^2 auf und schließt dann mit der fallenden verminderten Septime ab. Dieses für die Kadenz signifikante Intervall erscheint damit im Rahmen der Schlußbildung dieser Fuge nach den Takten 70-71 ein zweites Mal. Die vier Stimmen des Orgelpunkts schließen unabhängig voneinander zu verschiedenen Zeiten: zuerst der Baß (Takt 74), dann der Sopran (Takt 77, 2. Hälfte), schließlich der Tenor (Takt 78, 1. Hälfte) und zuletzt der Alt (Takt 78, 2. Hälfte). In der Reihenfolge der Akkordbestandteile folgt auf den Grundton zunächst die Oktave (bzw. Doppel-Oktave); erst danach kommen die klangfüllende Quinte und Terz. Erst der allerletzte Ton vervollständigt den Schlußakkord.
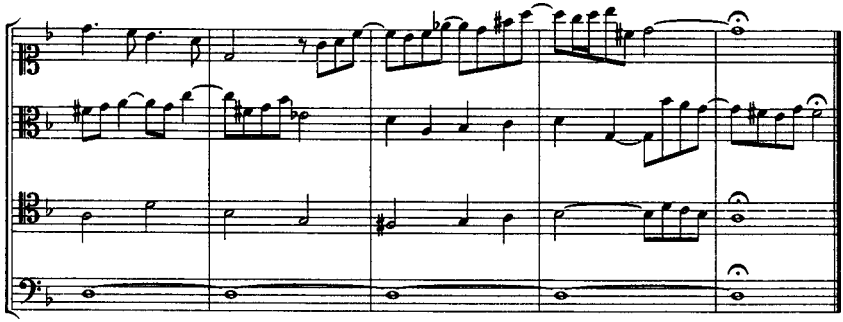
Abb. 89: BWV 1080 (Contrapunctus 1), Takte 74-78 (NBA VIII/2.1, 5)

Den Tonika-Orgelpunkt von Contrapunctus 3 verlängerte Bach in der Druckfassung um zwei weitere Takte,[360] vielleicht weil er in Zusammenhang mit der nachkomponierten Nummer vier einen Anschluß der Sopranstimme auf dem Quintton, mit dem Contrapunctus 4 eröffnet wird, vermeiden wollte.[361] Außer einer Verlängerung der Finalis blieb die Sopranstimme unverändert. Alt und Tenor führen die Bewegung alleine weiter. Die Figuration beruht im wesentlichen auf drei Achteln, die als „motivischer Initiator"[362] aus dem Thema stammen und den Kontrapunkt dieser Fuge völlig beherrschen.

[360] NBA VIII/2.1, 12 (vgl. NBA VIII/2.2, 8).

[361] Schleuning, Kunst der Fuge, 123. Vielleicht kann man die Verlängerung auch auf die Tatsache zurückführen, daß der Orgelpunkt hier eine plagale, also in ihrer Wirkung schwächere Kadenz abschließt.

[362] Eggebrecht, Bachs Kunst der Fuge, 54.

Von besonderer Bedeutung ist zweifellos der Orgelpunkt-Schluß des für die Druckfassung nachkomponierten Contrapunctus 4.[363] Er beendet die erste Gruppe von vier einfachen Fugen über das Thema in rectus- und inversus-Form. Diese Position läßt für die Schlußbildung außergewöhnliche Erwartungen zu. Bach glich die Fuge mit ihrem viertaktigen Orgelpunkt offenkundig bewußt an die Schlüsse von Nr. 1 und 3 an. Auffällig scheint vor allem der Rückgriff auf die thematische Schlußbildung des ersten Contrapunctus. Das Thema setzt im vierten Contrapunctus in der Umkehrungsgestalt im Alt bereits in Takt 133 ein und ist mit dem Eintreten des Schlußtones im Baß also noch nicht zu Ende, es ragt gewissermaßen in den Orgelpunkt hinein. Man könnte anders formuliert auch sagen: Bach hat das Thema diesmal auf den gesamten Kadenzvorgang verteilt.[364] Der Dominantklang von Takt 134 mündet, vergleichbar mit der cis-moll-Fuge BWV 849 aus dem *Wohltemperierten Klavier* in einen durch den Sextvorhalt des Themas scharf dissonanten Klang. Da das Thema zu Beginn des Orgelpunkts noch nicht zu Ende ist, erhalten die traditionellen Umspielungen der Vorhaltstöne hier eine ganz neue Bedeutung. Sopran und Tenor bilden zunächst ein komplementäres Kontinuum, das vor der Achtelgruppe des Themas (Takt 136) im Sopran mit einem fallenden verminderten Quintsprung jäh endet. Der Sopran setzt vier Achtel später in höherer Lage, quasi imitierend zum Alt neu ein und führt gemeinsam mit dem Alt den Abschluß herbei.
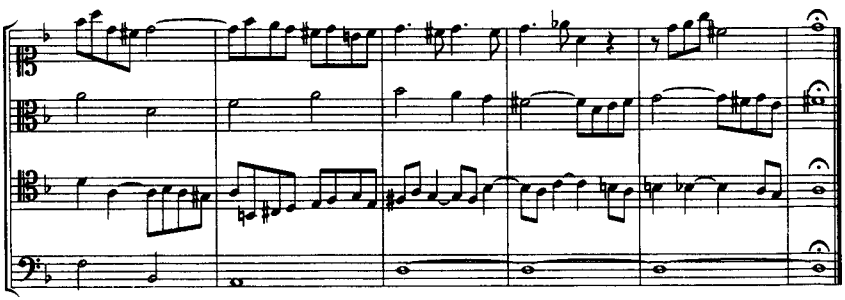
Abb. 90: BWV 1080 (Contrapunctus 4), Takte 133-138 (NBA VIII/2.1, 18)

[363] NBA VIII/2.1, 18. Die Fuge gehört zu den letzten Instrumentalwerken Bachs überhaupt. Sie entstand (zusammen mit den Kanons Nr. 16 und 17 und der Quadrupelfuge) rund zehn Jahre nach den anderen Stücken; vgl. Schleuning, Kunst der Fuge, 130-138.

[364] In Bachs Klavier- und Orgel-Fugen gibt es dafür kein weiteres Beispiel.

In der Bach-Forschung ist immer wieder darauf hingewiesen worden, daß in den Takten 135-136 die *B–A–C–H* Tonfolge im Tenor und die verminderte Quinte („Quinta deficiens") im Sopran zusammentreffen.[365] Ob man dem gehäuften Zusammentreffen symbolträchtiger Figuren in diesen abschließenden Orgelpunkt-Takten nun eine besondere außermusikalische Bedeutung zuerkennen will oder nicht, in jeden Fall gehört die Schlußbildung aus Contrapunctus 4 der *Kunst der Fuge* zu den interessantesten und vielschichtigsten in Bachs Klavier- und Orgelschaffen.

3.3. Klaviersuiten

3.3.1. Bach und die Tradition

Zwar läßt sich die Schlußbildung von Klaviertänzen gattungsgeschichtlich nicht eigentlich mit der Tradition des *Pausa-* und *Finale*-Schlusses in Verbindung bringen, wohl aber mit dem allgemeinen Prinzip abschließender Klangfiguration. Diese kennzeichnet, wie dargestellt werden konnte, bereits die frühesten erhaltenen Tänze für Tasteninstrumente. Eine Behandlung der Suitensätze Bachs im Rahmen einer Studie über den *Pausa-* und *Finale*-Schluß erscheint insofern durchaus gerechtfertigt. Ein vergleichender Blick auf die Überlieferung von Tanzsätzen des 17. und 18. Jahrhunderts im Bereich der Klaviersuite[366] zeigt, daß unabhängig von nationalen und individuellen Abweichungen regelmäßig vor allem Allemande und Courante mit ausgestalteten Schlußklängen versehen wurden.[367] Da in beiden Tänzen im Kontext der Tanzschritte[368] der Schlußton ursprünglich repetiert wurde,[369] sind für die figurierte Umspielung der Finalis Einflüsse aus der Choreographie nicht auszuschliessen. Dennoch dürften die Tanzschritte für die genuin tasteninstrumentale Umspielung des Schlußklangs allenfalls einen Ansatzpunkt geboten haben. Direkte Zusammenhänge mit der musikalische Ausgestaltung der Umspielung lassen sich nicht nachweisen. Da abschließende Tonrepetitionen in

---

[365] Eggebrecht, Bachs Kunst der Fuge, 48.

[366] Beispiele und Literaturüberblick bei Beck, Suite; und Fuller, Suite, 336-348.

[367] Noch Mozart folgt in Allemande und Courante aus seiner Klaviersuite KV 399 dieser Konvention.

[368] Vgl. Mohr, Allemande, 20-23; Kraemer, Courante, 125, Anm. 1 und das Notenbeispiel (Ex. 1) bei Little/Cusick, Allemande, 277. Dazu allgemein: Feldmann, Untersuchungen.

[369] Glück, Courante, Sp. 1030; Mohr, Allemande, 23-38; Kraemer, Courante, 121-127.

Allemanden und Couranten für Ensemblebesetzungen und Tasteninstrumente gleichermaßen häufig begegnen, umspielte Schlußklänge aber nur in Klavierwerken,[370] müssen letztere als genuin tasteninstrumentale Stilisierung aufgefaßt werden.

Ähnlich wie für den *Pausa*-Schluß im 15. Jahrhundert entwickelten sich im 16. Jahrhundert auch für die Schlußklänge der Klaviertänze stereotype Umspielungs-Modelle, die über einen langen Zeitraum hinweg in Gebrauch gewesen sind. Abbildung 91 zeigt den Schluß einer Courante eines anonymen Komponisten aus dem *Fitzwilliam Virginal Book*. Das einfache Modell findet sich nahezu unverändert noch in den Couranten Johann Sebastian Bachs. Spielkonventionen, die der Notierung nicht bedurften, veränderten sich auch über größere Zeiträume hinweg kaum. In der schriftlichen Aufzeichnung genügten den meisten Komponisten einige wenige, ständig wiederholte, standardisierte Formeln, wie sie sich für die *Pausa* im 15. Jahrhundert beobachten ließen. Die individuelle Ausführung der Schlußtakte blieb ganz dem Spieler überlassen, der die Modelle bei der jeweiligen Aufführung in unterschiedlicher Weise variieren konnte.
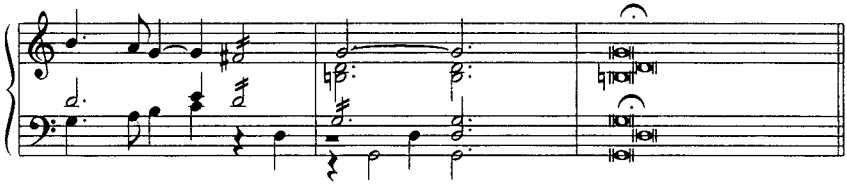
Abb. 91: Anonymus (Corranto), Takte 14-16 (Fitzwilliam Virginal Book, II, 311)

So greift auch Johann Jakob Froberger (1616-1667)[371] für die Schluß-Takte seiner Klaviersuitensätze Allemande, Courante und Gigue im wesentlichen auf ein einziges Modell zurück, das nur geringfügig verändert dieser Umspielung aus dem *Fitzwilliam Virginal Book* entspricht.

[370] Vgl. hierzu das in MGG Sachteil, Band 2, Sp. 1031 abgebildete Notenbeispiel aus Michael Praetorius' „Terpsichore" sowie die Beispiele bei Mohr, Allemande.

[371] Zum Einfluß Frobergers auf Bach vgl. Adlung, Musikalische Gelahrtheit, 711 und Forkel, Bach, 50.

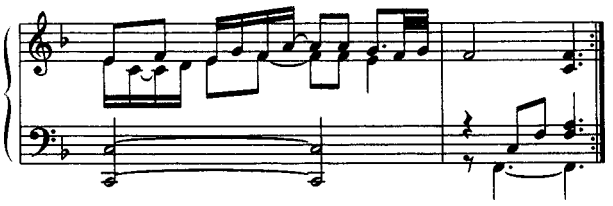

Abb. 92: Froberger, Allemande, Takte 15-16 (Oeuvres complètes 1, 83)

Die Finalis tritt hier entweder allein in der rechten Hand oder zusammen mit der Baßstimme ein. Danach schlägt die linke Hand der Reihe nach den tieferen Oktavton, die darüber liegende Quinte und zuletzt den Ausgangston an; erst dann tritt der volle Akkordklang verspätet hinzu, der bisweilen mit dem zweiten Anschlagen des Grundtons zusammenfällt. Die Töne des Schlußklanges werden also zunächst unverbunden für sich präsentiert, bevor sie sich im Klanggriff vereinigen. Diese Merkmale belegen die Verwandtschaft mit den Umspielungstechniken von *Pausa* und *Finalis* im 15. Jahrhundert. In den Tänzen Frobergers füllt die Schlußumspielung in der Regel nur einen Takt, in den Giguen öfter auch zwei. Er verwendet auch eine Variation dieses Modells, das zum Grundklang kurzzeitig einen Gegenklang bringt, der meist mit dem Leitton im Diskant verbunden ist:
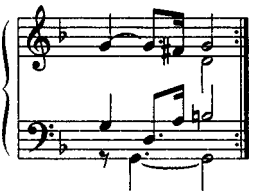
Abb. 93: Froberger, Gigue, Takt 19 (Oeuvres complètes, 2, 2, 84)

In der Geschichte der Klaviersuite nach Froberger läßt sich zeigen, wie immer wieder veränderte Figurationen des Schlußklanges in der Notenschrift festgehalten werden. Dazu gehören freie Akkordbrechungen in kleineren Notenwerten, teilweise in gegenläufiger Bewegung beider Hände, die gelegentlich auch über den Rahmen von ein bis zwei Takten hinausdrängen, wie in einigen Suitensätzen von Georg Böhm (1661-1733),[372] sowie detailliert festgelegte Umspielungen von Vorhaltstönen über dem Grundton. Alles in

[372] Böhm, Sämtliche Werke, 5, 23.

allem jedoch ändert sich an der grundsätzlich schematischen Behandlung des Schlußklanges durch die Komponisten nichts. Bis in die Bach-Zeit haftet der Niederschrift der Suitenschlüsse etwas Stereotypes an.

Die Bevorzugung bestimmter Umspielungsformen kann bei manchen Komponisten geradezu als Signum ihrer Autorschaft gelten. So wiederholt beispielsweise Dietrich Buxtehude (1637-1707) regelmäßig den Tonikaton der rechten Hand, oft in synkopierten Rhythmen:
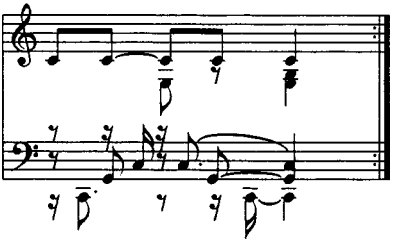
Abb. 94: BuxWV 226 (Allemande), Takt 16
(Sämtliche Suiten und Variationen, 4-5)

Vor dem hier knapp angedeuteten Hintergrund der Tradition läßt sich Bachs Umgang mit den Schlußklängen in seinen Suitensätzen besser verstehen. Obwohl Bach das Formelmaterial seiner Vorgänger und Zeitgenossen kannte und zum Teil auch benützte, kann vor allem bei den Allemanden gezeigt werden, daß er die jeweilige Ausführung der Schlußtakte in ungewöhnlich individueller, und damit in einer von den meisten Zeitgenossen abweichenden Weise in Schrift faßt. Johann Adolph Scheibes (1708-1776) Vorwurf, er gewähre den Sängern und Instrumentalisten bei der Ausführung zu wenig Freiraum,[373] läßt sich auch im Hinblick auf die Schlußtakte der meisten Suitensätze nachvollziehen. Einzig die Courante steht aufgrund der konventionellen Schlüsse in einem merkwürdigen Gegensatz zu den anderen Tanzsätzen. Hier findet sich auch bei Bach uraltes Formelmaterial, das dem Ausführenden genügend Freiheit für Veränderungen läßt. In allen anderen Tänzen aber legt Bach die individuelle Ausführung der Schlußumspielung in seiner Niederschrift genau fest, die jeweilige Form wiederholt sich dann auch nicht wieder. In einigen Allemanden befreit er die Ausgestaltung des Schlußklanges sogar aus der traditionellen Funktion eines außerhalb der Komposition stehenden Anhangs und bindet sie in das kompositorische Konzept der Sätze ein.

[373] „Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, druckt er mit eigentlichen Noten aus" (Neumann/Schulze, Bach-Dokumente II, Nr. 400, 286).

Eine Betrachtung der Schlußtakte in den Suitensätzen Bachs muß deshalb methodisch differenzieren. Bei den Allemanden steht die ungeheuere Vielfalt der Erscheinungen im Vordergrund. Sie läßt den Typus, auf die sich die einzelnen Schlüsse zurückführen lassen, zurücktreten, während in den Couranten Modell und Einzelbeispiel häufig kongruent sind.

3.3.2. Allemanden

Die Allemande nimmt unter den Tänzen der Bach-Zeit eine Sonderstellung ein. Die musikalische Stilisierung war bei ihr am weitesten fortgeschritten,[374] in der freien Gestaltung näherte sie sich oft der Gattung des Präludiums, dem sie als einleitender Satz der Klaviersuite auch in der Funktion nahestand.[375] In den meisten Allemanden für Klavier aus Bachs Feder[376] umfaßt der ausgestaltete Schlußklang die Länge eines ganzen Taktes. Nur in wenigen Fällen dehnt sich die Figuration darüber hinaus aus oder beschränkt sich auf einen halben Takt. In drei Allemanden aus den Partiten des *Ersten Teils der Klavierübung* entfällt sie ganz. Dabei handelt es sich um den Schluß des ersten Teils der B-dur-Allemande aus der Partita Nr. 1 BWV 825, um den Schluß des zweiten Teils der c-moll-Allemande aus Partita Nr. 2 BWV 826 und um beide Schlüsse der a-moll-Allemande aus Partita Nr. 3 BWV 827.[377]

Unser erster Blick gilt den Umspielungen, die nur einen halben Takt umfassen. Wir finden sie in drei Allemanden aus den *Französischen Suiten* (Nr. 2 BWV 813, Nr. 4 BWV 815 und Nr. 6 BWV 817), in einer aus den *Englischen Suiten* (Nr. 4 BWV 809), in einer aus den *Partiten* (Nr. 2 BWV 826) und in zwei einzeln überlieferten Suiten (BWV 819 und BWV 833). Die einfachste Gestalt der Figurierung eines Schlußklanges bietet wohl die Allemande c-moll

---

[374] Hudson, Allemande, 192.

[375] Meredith Little und Natalie Jenne behandeln die Allemande in ihrer Studie nicht, da „by Bach's time they no longer reflected a particular dance form" (Dance, 34).

[376] Die beiden Allemanden aus dem *Klavierbüchlein für W. F. Bach* (NBA V/5, 8-10) können hier außer Betracht bleiben, weil sie nur zum Teil von Bach stammen. (NBA V/5, Kritischer Bericht, 64, 77-78).

[377] Auch mehrere Allemanden Händels schließen bündig mit Akkordgriffen; vgl. HHA IV/6, 38, 42-43; IV/17, 62. Die f-moll-Allemande HWV 433 (HHA IV/1, 76-77) erweist sich nicht nur hinsichtlich der Schlußbildung, sondern auch bezüglich der gesamten Satzanlage als sehr verwandt mit Bachs Allemande aus der B-dur Partita. Allemanden ohne Schlußklangfigurierung kommen auch gelegentlich bei französischen Komponisten vor (vgl. L. Couperin, Oeuvres complètes, 28-29, 44.).

aus der zweiten *Partita* BWV 826. Am Ende des ersten Teils mündet die Kadenz in Liegetöne im Abstand von zwei Oktaven, die nachträglich durch andere Klangbestandteile (rechte Hand: Quinte und Terz; linke Hand: Quinte und Oktave) ausgefüllt werden. Anders ausgedrückt: Hier handelt es sich um ein ausgeschriebenes Arpeggio beider Hände in gegenläufiger Bewegung, wobei die angeschlagenen Töne liegen bleiben und sich am Schluß zum vollen Klang vereinen.

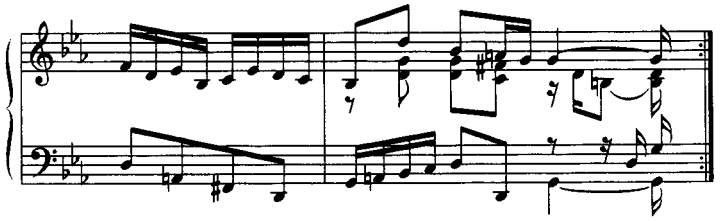

Abb. 95: BWV 826 (Allemande), Takt 16 (NBA V/1, 23)

Diese Form trifft man vor allem in Allemanden der französischen Claveçinisten, wie zum Beispiel bei Louis Couperin (1626-1661)[378] und Nicolas-Antoine Lebègue (um 1631-1702).[379]
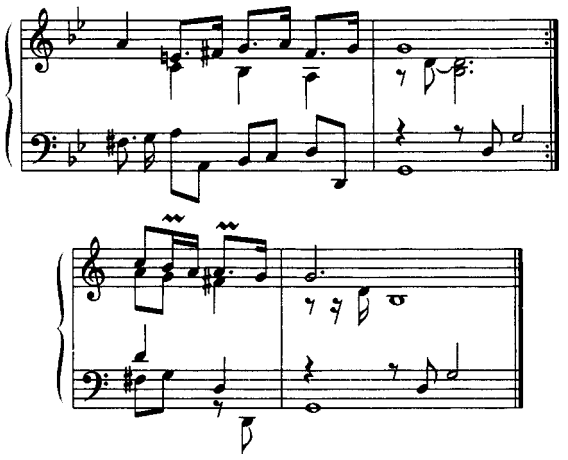
Abb. 96: L. Couperin, Allemande, Takte 7-8 (Oeuvres complètes, 40); Lebègue, Allemande (Reprise) (Oeuvres de claveçin, 79)

[378] Oeuvres complètes, 65, 81-82, 103, 105, 117 und Allemanden-Schlüsse bei François Couperin, Oeuvres complètes II, 48-49, 89-90.
[379] Oeuvres de claveçin, 13, 14, 30, 36, 41, 53, 54, 66 und 72.

In ähnlicher Weise werden Quinte und große Terz am Schluß des zweiten Teils der Allemande aus der Französischen Suite c-moll BWV 813 zum Grundton, der in den beiden Außenstimmen liegt, nachgeliefert:

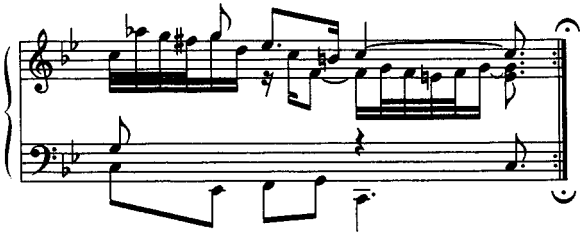

Abb. 97: BWV 813, Takt 18 (NBA V/8, 11)

Vergleichbares in wiederum anderer Gestalt spielt sich in den Schlußtakten beider Teile des Eröffnungssatzes der vierten Französischen Suite BWV 815 ab:[380]

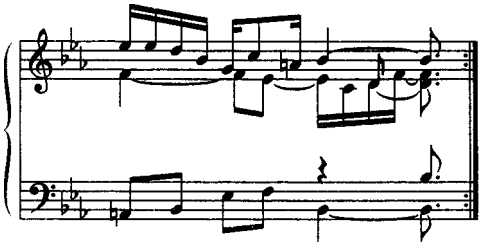

Abb. 98: BWV 815, Takt 10 (NBA V/8, 30)

Zum liegenden Doppeloktavrahmen tritt zuerst der über die dissonante Untersekunde erreichte Terzton und anschließend die Quinte. Alle Klangbestandteile bleiben nach ihrem Eintreten liegen und ergänzen sich am Schluß zum Akkord, die „lineare Bewegung verfestigt sich zum Klang".[381]

Die Schlußumspielung der Allemande BWV 819a erreicht Quint- und Terzton über die Untersekunde:

---

[380] Die Varianten in der Überlieferung der *Französischen Suiten* vermitteln im Hinblick auf die Behandlung der Schlußklänge keine Aufschlüsse; vgl. NBA V/8, Kritischer Bericht.

[381] Von Fischer, Zur Satztechnik, 124.

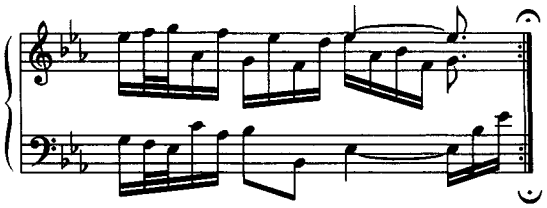

Abb. 99: BWV 819a (Allemande), Takt 26 (NBA V/8, 157)

Eine weitere Abwandlung dieses Modells jeweils über den unteren Nebenton angespielter Dreiklangstöne liegt in der Allemande aus der fünften Französischen Suite BWV 816 vor. Hier bezieht die Umspielung auch den Grundton mit ein. Wie im vorhergehenden Beispiel endet die Figurierung mit einem Quintfall, der die Basis des Schlußklanges eine Oktave tiefer legt:
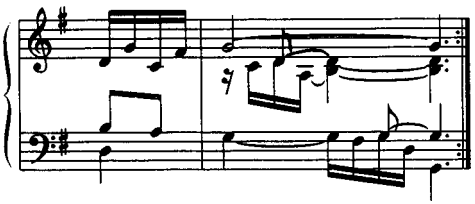
Abb. 100: BWV 816 (Allemande), Takt 24 (NBA V/8, 41)

Einfache Dreiklangsfigurierungen in einer Hand beschließen die Allemanden aus der sechsten Französischen Suite BWV 817 (2. Teil) und der außerhalb der Sammlungen überlieferten Es-dur-Suite BWV 819:
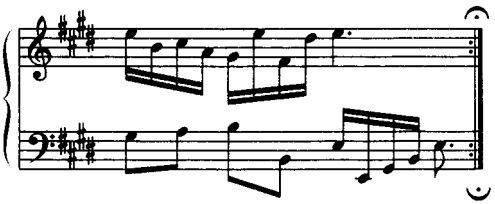
Abb. 101: BWV 817 (Allemande), Takt 28 (NBA V/8, 53)

Einen vollgriffigen Dreiklang mit Akkordbrechung verbindet die Schlußgestaltung der Allemande aus der vierten Englischen Suite BWV 809. Wiederum sorgt eine Hand dafür, daß die Bewegung des Satzes auch im Schlußklang noch weiterläuft:

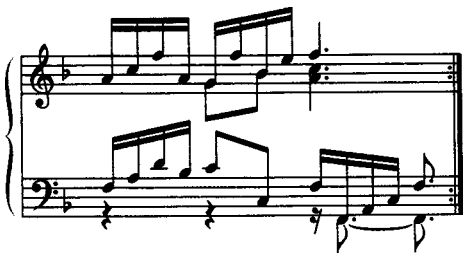

Abb. 102: BWV 809 (Allemande), Takt 24 (NBA V/7, 63)

Eine ganztaktige Umspielung des Schlußklanges in fast reiner Akkordbrechung findet man am Ende des ersten Teils der Allemande aus der sechsten Französischen Suite BWV 817. Die zunächst aufsteigende Spielfigur der rechten Hand beginnt skalar, geht dann aber in gebrochene Dreiklangstöne über. Die zweite Gruppe von vier Sechzehnteln schlägt in der linken Hand oktavversetzt nach.
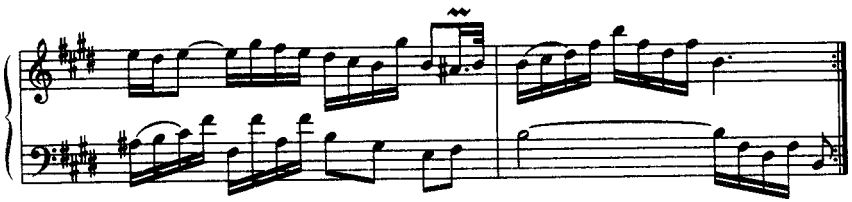
Abb. 103: BWV 817 (Allemande), Takte 11-12 (NBA V/8, 52)

Noch plakativer beherrscht das Prinzip der reinen Dreiklangsbrechung die Schlußtakte der G-dur-Allemande aus der fünften Partita BWV 829. Der Doppeloktavrahmen der Außenstimmen zu Beginn der Schlußtakte wird am Ende des ersten Teils durch einen mittels Vorhalt verzögert eintretenden Terzton gefüllt. Danach fällt die rechte Hand in toccatenhaft freier Bewegung über die Klangstationen Duodezime und Dezime zum Oktavton hinunter. Jeder Gerüstton ist zusätzlich mit einem Akkordgriff markiert. Die Abwärtsbewegung setzt die linke Hand in einer tieferen Oktavlage fort. Am Schluß des

zweiten Teils bleibt die Ausgangskonkordanz im Abstand zweier Oktaven zunächst klanglich ungefüllt. Die rechte Hand steigt vom Ausgangston g^1 nun eine Oktave nach oben, während die linke Hand ihrerseits wiederum eine Oktave nach unten fällt. Das Auseinanderstreben beider Stimmen erweitert den Klangraum des Schlußakkords auf vier Oktaven:

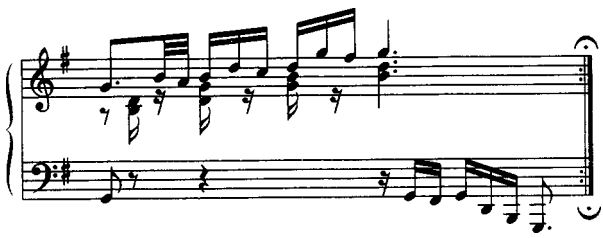

Abb. 104: BWV 829 (Allemande), Takt 28 (NBA V/1, 77)

Als notiertes Arpeggio können die Schlußtakte der Allemanda aus der sechsten Partita e-moll BWV 830 verstanden werden. Nach der Auflösung des doppelten Vorhalts zu Beginn bringen beide Hände im Klangraum von drei Oktaven aufsteigende und abfallende, charakteristisch rhythmisierte Dreiklangsbrechungen, in denen der ganze Ambitus des Stückes erklingt. Bach notiert hier einen Vorgang, wie ihn die Musiker seiner Zeit aus dem Stegreif auszuführen gewohnt waren.

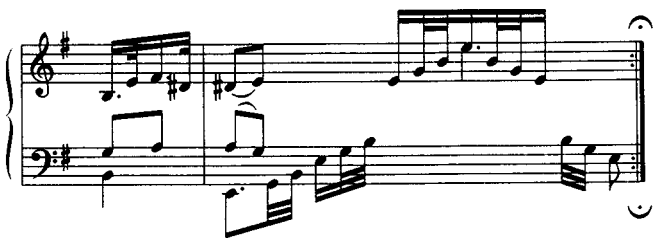

Abb. 105: BWV 830 (Allemande), Takt 20 (NBA V/1, 99)

Die Allemande der vierten Partita D-dur BWV 828 zeigt, wie verzögernde Vorhaltsbildungen in die Umspielung des Schlußklanges eingebunden werden können. Bereits auf der ersten Zählzeit treffen wir in der mittleren Stimme auf einen Quartvorhalt (übergebundene Septime des Dominantklanges), der sich auf der zweiten Zählzeit über eine Zweiunddreißigstel-Figur in die Quintkonsonanz löst. Unmittelbar danach wechselt die Diskantstimme kurz-

zeitig synkopisch in den Leitton. Dieser Vorgang zählt zu den traditionellen Elementen der Ausgestaltung des Schlußklanges in Klaviersuitensätzen, vor allem in Allemanden und Couranten. Die dritte Zählzeit der Bachschen Allemande D-dur bringt noch ein zweites Mal den Quartvorhalt in der Mittelstimme, der sich darauf endlich in die große Terz löst. Da die Mittelstimme die Funktion klanglicher Füllung allein übernehmen muß, bleibt der Ruheklang ohne Quinte. Der Schlußklang des zweiten Teils entspricht, wie meist in den Bachschen Allemanden, demjenigen des ersten, allerdings mit dem Unterschied, daß die eröffnende Konkordanz dort bereits mit der Terz gefüllt ist.

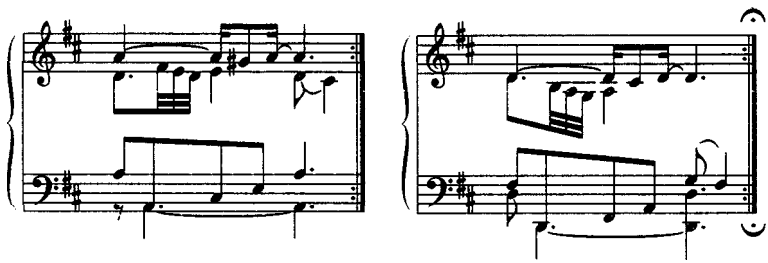

Abb. 106: BWV 828 (Allemande), Takte 24, 56 (NBA V/1, 59, 61)

Die Einbeziehung der Vorhaltsdissonanzen Quarte und Sexte führt in den Schlußtakten der dritten Englischen Suite BWV 808 zu einer Zweiteilung der Umspielungsbewegung. Über dem bereits eingetretenen letzten Ton im Baß vollzieht die rechte Hand noch einmal den schon in der Kadenz umschriebenen Vorgang klanglicher Spannung und Lösung.

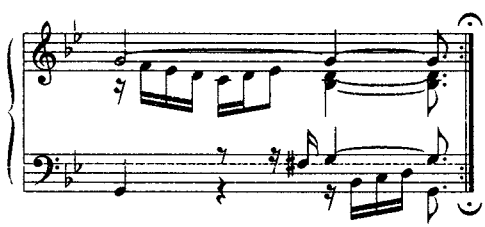

Abb. 107: BWV 808 (Allemande), Takt 24 (NBA V/7, 45)

Die eröffnende Allemande der dritten Französischen Suite BWV 814 gliedert sich in zwei gleichlange Teile von je zwölf Takten Länge. Den durchgehenden Fluß der Musik in Sechzehntelwerten unterbricht in den Takten 9-10 eine Kadenz zur V. Stufe des in h-moll stehenden Satzes. Der Schluß des er-

sten Teils ist aber damit noch nicht erreicht. Die linke Hand bringt die Bewegung wieder in Schwung, es schließen sich noch zwei Takte an, in denen der Satz erneut kadenziert und mit einem figurierten Schlußtakt zur Ruhe kommt. Im zweiten Teil liegt eine ähnliche Situation vor: bereits drei Takte vor dem eigentlichen Schluß (Takt 22) mündet die erste Kadenz zunächst in einen Trugschluß. Der Vorgang des Schließens nimmt in dieser Allemande einen erstaunlich breiten Raum ein.[382] Die abschließenden Takte fügen dem ansonsten streng zweistimmig gehaltenen Satz zwei weitere Stimmen hinzu:

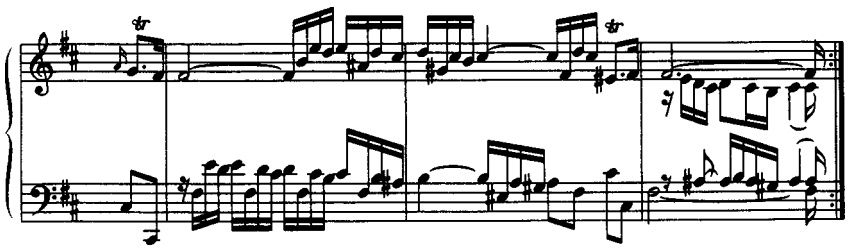

Abb. 108: BWV 814 (Allemande), Takte 10-12 (NBA V/8, 20)

In der A-dur Allemande aus der ersten Englischen Suite BWV 806 münden die Kadenzen beider Teile ebenfalls in einen liegenbleibenden Oktavrahmen der Außenstimmen, während die mittleren Stimmen weiterlaufen.

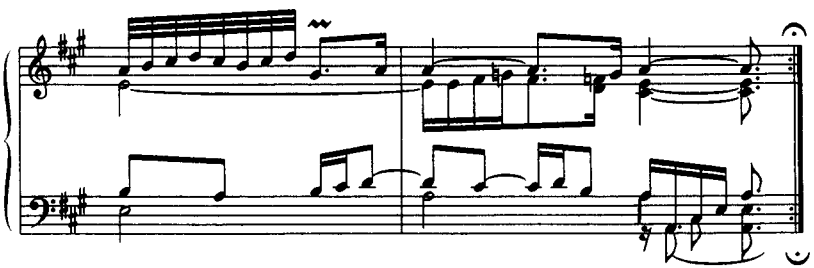

Abb. 109: BWV 806 (Allemande), Takte 31-32 (NBA V/7, 7)

[382] Ähnliche „Ruhe-Epiloge" (Mohr, Allemande, 135) finden sich auch in der Allemande aus BWV 817, der Courante I aus BWV 806 und im zweiteiligen Präludium E-dur BWV 878 aus dem *Wohltemperierten Klavier II* (vgl. dazu auch Seite 98 dieser Arbeit).

Zunächst zögert wiederum ein Quartvorhalt die Vervollständigung des Quint-Oktav-Klanges auf der ersten Zählzeit hinaus, dann bildet sich ein Sextvorhalt, der sich infolge chromatischer Erniedrigung im Zusammenklang mit anderen zum Grundton dissonanten Tönen (Sekunde, Quarte, Leitton) zum - auch rhythmisch - äußerst geschärften Gegenklang erweitert.

Eine besonders interessante Stellung hinsichtlich des Gesamtverlaufs kommt dem Schlußtakt des ersten Teils der c-moll-Allemande aus BWV 813 (Französische Suite Nr. 2) zu. Für die ersten acht Takte der Allemande genügen Bach drei rhythmische Figuren,[383] die er in jedem der Takte in unterschiedlicher Weise miteinander koppelt:

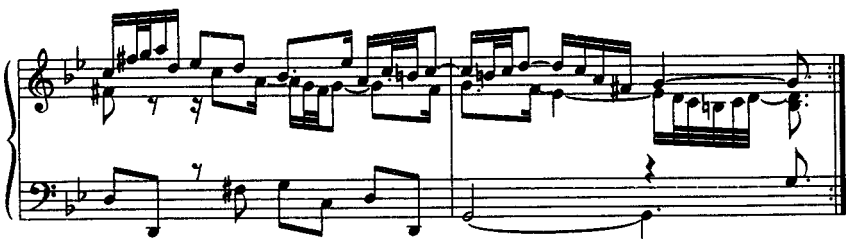

Abb. 110: BWV 813 (Allemande), Takt 8 (NBA V/8, 10)

Die Geschlossenheit des Satzes beruht, wie Reiner Nägele überzeugend dargelegt hat, auf einem „konsequent durchgehaltenen Bezugs- und Verweisungssystem".[384] Weitab von jeder stereotypen Verwendung ist der Schlußtakt hier von besonderer Bedeutung für die kompositorische Konzeption. Allein dadurch, daß er die Figuren in der Reihenfolge a b c miteinander kombiniert ergeben sich Bezüge zu den Takten 3 und 4, die ebenfalls durch diese Abfolge gekennzeichnet sind. Auf anderer Ebene bildet die erste Hälfte des Schlußtaktes die notwendige Ergänzung der bereits in den Takten 6-7 zweimal präsentierten Kombination a b, unterbrochen durch den doppelten Auftritt von Figur a im Kadenztakt. Der Schluß der Allemande aus BWV 813 ist in den Satzverlauf vollkommen integriert. Obwohl die Umspielung auf traditionelle Wendungen zurückgreift, besitzt sie nichts mehr vom einstigen ad libitum-Charakter.

[383] Im zweiten Teil tritt noch eine vierte Figur hinzu; vgl. zum Folgenden Nägele, Allemande, 158.
[384] Ebd.

Die enge thematische Verknüpfung von Anfang und Schluß des ersten Teils der Allemande d-moll aus der ersten Französischen Suite BWV 812 erinnert an Bezüge dieser Art, wie sie vor allem in Präludien auftreten. In Bachs Suitensätzen gibt es zu diesem Satz keine Parallele, auch die Dehnung auf eine Länge von eineinhalb Takten ist singulär.
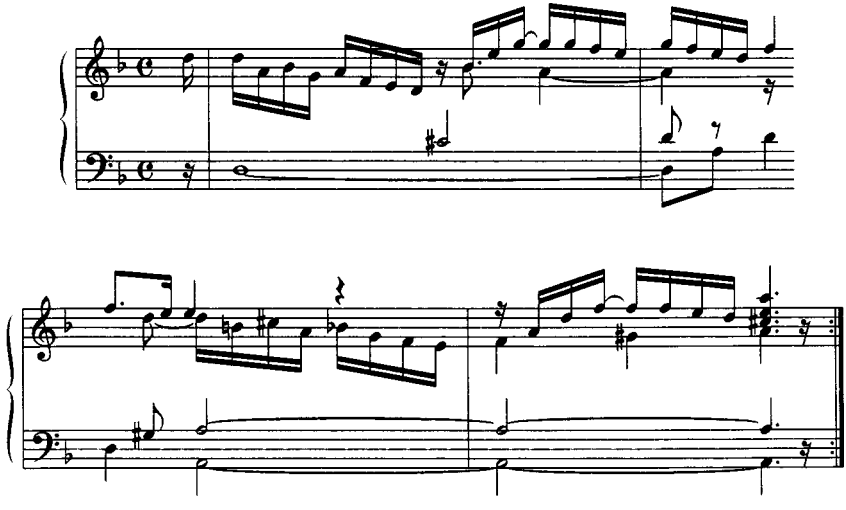
Abb. 111: BWV 812 (Allemande), Takte 1-2, 11-12 (NBA V/8, 2)

Der Schluß (Takte 11-12) korrespondiert mit dem Beginn nicht allein durch den liegenden Grundton, sondern auch in Gestalt der Oberstimme. Diese besteht aus einer abwärts geführten Sechzehntelbewegung, deren Ziel zum Grundton in einem Spannungsverhältnis steht (erster Teil: Leitton, zweiter Teil: Sexte) und einer zweiten, auf höherer Ebene neu einsetzenden Sechzehntelfigur, die zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Dabei handelt es sich um den einzigen größeren thematischen Zusammenhang des Satzes. Er bildet im ersten Teil der Allemande gleichsam einen festen Rahmen, innerhalb dessen sich das Spiel mit kleineren Partikeln und Formeln frei entfalten kann.

3.3.3. Couranten

Seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts können zwei Ausprägungen der Courante unterschieden werden, wobei die Bezeichnungen nicht immer mit dem musikalischen Typus übereinstimmen müssen.[385] Der französischen Form der Courante im 3/2- oder 6/4-Takt, die sich durch einen „durchbrochenen, scheinpolyphonen Satz" in punktiertem Rhythmus und gemäßigtem Tempo auszeichnet,[386] steht die schnellere, rhythmisch gleichmäßig dahinfließende italienische Corrente im 3/4- oder 3/8-Takt gegenüber. In Bachs Klaviersuiten unterscheiden sich beide Typen auch hinsichtlich der Schlußklänge.[387] Die Corrente ist bei den italienischen Komponisten des 17. Jahrhunderts meist ein Ensemblesatz; wahrscheinlich weist sie deshalb auch als Klavierstück bei Bach keine figurierten Schlußklänge auf.[388] Diesem Typus gehören die Corrente der ersten, dritten, fünften und sechsten Partita an, ebenso die als Courante bezeichnete aus der zweiten Französischen Suite. In der Corrente aus der dritten Partita a-moll BWV 827 mischen sich die Stilelemente: die scharf punktierte Rhythmik verbindet sich mit fließenden Sechzehntel-Läufen.

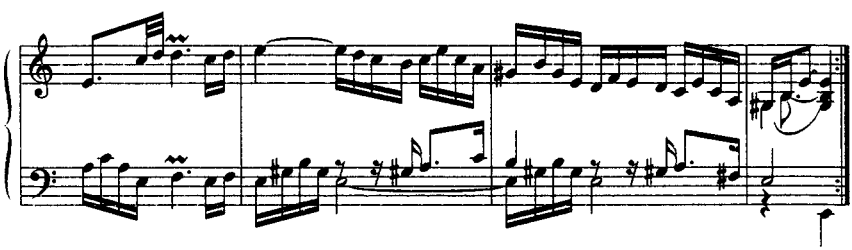

Abb. 112: BWV 827 (Corrente), Takte 17-20 (NBA V/1, 40)

[385] Glück, Courante, Sp. 1031.

[386] Gudewill, Courante, Sp. 1744. Die Unterscheidung beider Typen findet sich bereits bei Spitta, Bach I, 642-644; Bach II, 638-639. Vgl. auch Feldmann, Untersuchungen, 50-52.

[387] Diese Beobachtung bestätigt die These Gudewills. Für das 17. Jahrhundert konnte Uwe Kraemer (Courante, 50-58) in Deutschland keine musikalischen Unterschiede zwischen Courante und Corrente feststellen. Die Schlußgestaltung wurde jedoch in seinen Untersuchungen als Kriterium nicht herangezogen. Belege des italienischen Typs ohne Schlußfiguration finden sich auch bei Georg Friedrich Händel (HHA IV/6, 74-75, IV/17, 98-99).

[388] Sie fehlen auch in der Courante der Ouvertüre C-dur BWV 1066, weil es sich nicht um eine Klavierkomposition handelt, obwohl dieses Stück definitiv den französischen Typus verkörpert.

Bezeichnenderweise bildet diese Corrente auch hinsichtlich der Schlußbildung eine Ausnahme. Der Halbschluß des ersten Teils wird in den Takten 17-18 über den phrygischen Kadenzschritt *f-e* mit typischer Verzierung der Paenultima erreicht. In Takt 18 aber ist die Musik noch nicht zu Ende, sie läuft auf der Basis des erreichten Zieltones im Baß noch bis Takt 20 weiter. Mit einer Länge von drei Takten ist die Tonika sogar für die Verhältnisse einer französischen Courante ungewöhnlich ausgedehnt. Ein in der Oberstimme abwärts geführter Bewegungszug hält die harmonisch parallel gebauten Takte 18 und 19 zusammen. Auf der ersten Zählzeit der Umspielungstakte erscheint der Grundklang in gebrochener Figuration, die zweite Zählzeit führt über den Leitton zum Quartsextvorhalt auf der dritten Zählzeit. Ein aufwärts arpeggierter Sextakkord beendet den ersten Teil der Courante, die am Schluß des ungewöhnlich langen (36 Takte) zweiten Teils überraschenderweise keine Entsprechung findet. Es ist sicher kein Zufall, daß sich Bach gerade in einem seiner ausgedehntesten Tanzsätze überhaupt ein so langes Verweilen auf dem Schlußklang erlaubt.

Die meisten Couranten französischen Typs behandeln den Schlußklang ganz anders als die Allemanden. Während in den Allemanden der Spielvorgang bis ins kleinste Detail schriftlich festgehalten ist, greift Bach in nicht weniger als zehn Couranten auf eine einzige stereotype Formel der Umspielung zurück. Konstituierende Bestandteile dieses Versatzstückes sind das Pendeln der linken Hand zwischen Grund-, Oktav- und Quintton, zu denen gelegentlich noch die Terz[389] und der Leitton[390] hinzutreten können, und der abschließende Akkordgriff.

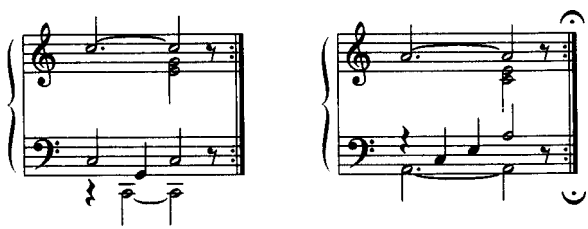

Abb. 113: BWV 807 (Courante), Takte 12, 24 (NBA V/7, 30, 31)

[389] Am Ende des ersten Teils in BWV 810 und 828, am Ende des zweiten Teils in BWV 807, 808, 809, 814, 818a und 819.

[390] In BWV 818 am Ende des ersten Teils, in BWV 826 am Ende von beiden Teilen.

Im Unterschied zu den *Englischen Suiten* fällt dieses Modell in den Sammlungen der *Französischen Suiten* und den *Partiten*, wo es jeweils in dieser Form nur einmal vorkommt, aus dem Rahmen. Die konventionellen Schlußtakte stehen gleichsam außerhalb der Komposition. Es ist anzunehmen, daß Bach diese Takte in traditioneller Weise als Aufforderung an den Spieler zur Improvisation verstanden wissen wollte.[391] Wie man bei einer Ausgestaltung vorgehen könnte, zeigt uns Bach in einigen Beispielen selbst: Die Courante der c-moll-Partita BWV 826 und die beiden Doubles aus der Englischen Suite A-dur BWV 806 (zu Courante II) entfalten die Akkordtöne in linearer, sukzessive auf beide Hände verteilter Bewegung, in die auch Vorhaltstöne eingebaut werden können. Im Gegensatz zum unkolorierten Modelltakt tritt in der Umspielung charakteristischerweise die Terz stark in Erscheinung.

Die beiden nachfolgenden Beispiele aus den Couranten der ersten Französischen Suite BWV 812 und der Suite BWV 819 (1. Teil) könnten ebenso als Schlußumspielungen in Allemanden stehen:

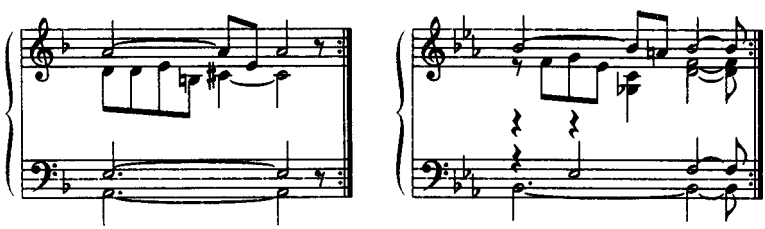

Abb. 114: BWV 812 ; BWV 819 (Courante), Takte 10; 12 (NBA V/8, 4; 138)

Abschließend richten wir unseren Blick noch auf die Couranten der Französischen Suiten 4, 5 und 6 (BWV 815-17). Sie zeigen, daß Bach im Gegensatz zu den *Partiten* hier auch die italienische Corrente, der alle drei vorkommenden Sätze zugeordnet werden können, mit ausgestalteten Schlußklängen versehen hat. Die Couranten aus den Suiten 4 und 6 schließen mit auf beide Hände verteilten gebrochenen Dreiklängen. Die enorme Bewegungsenergie in diesen Sätzen wird damit erst über dem harmonisch bereits erreichten Ziel abgebremst.

---

[391] Die meisten Pianisten und Cembalisten heute (auch aus dem Bereich der sogenannten „historischen Aufführungspraxis") spielen nur das von Bach Niedergeschriebene. Die „Doubles" lassen jedoch darauf schließen, daß bei Aufführungen variiert wurde. Vor diesem Hintergrund können die *Goldberg-Variationen* BWV 988, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen wird, auch als dreißig Veränderungen über zwei ausgefüllte Schlußtakte aufgefaßt werden.

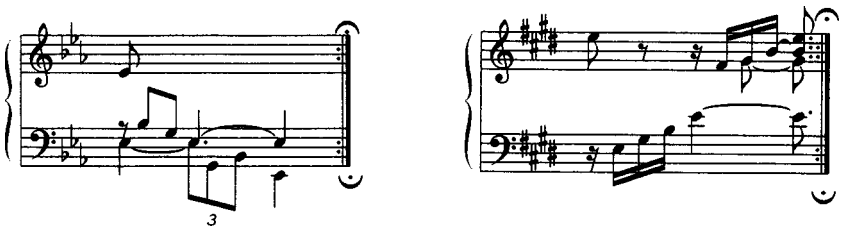

Abb. 115: BWV 815; BWV 817 (Courante) Takte 36; 32 (NBA V/8, 33; 55)

Die Courante aus der fünften Französischen Suite BWV 816 bietet auf den ersten Blick erkennbar ein äußerst einheitliches Bild: ein durchgehend in Sechzehntelbewegung mit komplementären Achteln verlaufender zweistimmiger Satz, in dem Akkordgriffe jeweils den Beginn des ersten und zweiten Teils markieren. Das Kopfmotiv des sechzehn Takte umfassenden ersten Teils besteht aus einer absteigenden Oktavskala,[392] die im zweiten Takt von der linken Hand imitatorisch eine Oktave tiefer wiederholt wird. Im vierten Takt öffnet sich der Satz zur V. Stufe D-dur. An dieser Stelle erscheint in der linken Hand erneut die Oktavfigur. Die Takte 7-8 leiten die Musik zur Tonika G-dur zurück. Jetzt fungiert das Kopfmotiv zum einen als Umspielung des Dominantklanges (linke Hand), zum anderen als Figuration des Zielklanges, wo es mit seinen letzten vier Achteln zugleich eine Verbindung zum Folgenden herstellt. Takt 12 bringt die nächste Binnenkadenz, nunmehr nach A-dur. Wie fast schon zu erwarten, erscheint auch hier wieder das Kopfmotiv, das schließlich auch den Schlußklang des ersten Teils (Takt 16) über einem gebrochenen Dreiklang der linken Hand ausfüllt. Eine nicht weniger bemerkenswerte Rolle spielt das Motiv in den zweiten sechzehn Takten der Courante. Wie so oft in Suitensätzen vertauscht Bach auch hier die Rollen. Die linke Hand beginnt, die rechte folgt einen Takt später nach. Während die Zäsur in Takt 20 die bereits bekannte Form der Umspielung des Zielklanges darstellt, bringt Bach mit der Kadenz der Takte 23-24 etwas Neues: das Kopfmotiv begegnet nun in der Umkehrung als emporschießende Skala, mit der sich die Baßstimme aus den zentrierenden Sechzehntelpassagen der vorausgehenden Takte förmlich befreit. Ausgehend von Takt 23 erscheint das

[392] Dieses Motiv dient Bach gleichsam als musikalisches Eröffnungssignum für die Tonart G-dur. Es steht auch am Anfang der beiden Orgelpräludien BWV 541 und 568 und der Klaviertoccata BWV 916 in derselben Tonart. Vgl. Keller, Orgelwerke, 52 und die Seiten 91-93 dieser Arbeit.

Motiv zunächst noch dreimal in aufsteigender Form im Wechsel zwischen linker und rechter Hand, bis Takt 28 eine Rückkehr zur Ausgangsform bringt. Der Schlußtakt entspricht dem des ersten Teils, wiederum treffen sich beide Hände in gegenläufiger Bewegung im Einklang.[393]
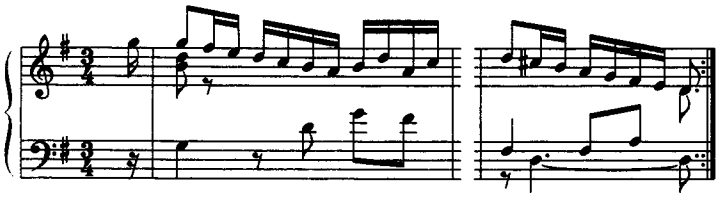
Abb. 116: BWV 816 (Courante), Takte 1, 16 (NBA V/8, 42)

Bach arbeitet in diesem Satz mit einem Grundbaustein, der in ständig wechselndem Zusammenhang die klangliche Umschreibung von Anfangs-, Vorschluß- und Schlußklang verkörpert. Mit geringem Aufwand gelingt Bach so ein Meisterstück an kompositorischer Geschlossenheit.

3.3.4. Sarabanden, Giguen und andere Suitensätze

Neben Allemande und Courante tritt die abschließende Klangfiguration öfter nur noch in Sarabande und Gigue, den beiden anderen Standardsätzen der Suite, in Erscheinung. Ein Großteil der zusätzlich eingeschobenen Tänze und Charakterstücke, wie Passepied (BWV 810, 829, 831), Aria/Air (BWV 813, 815, 828, 830), Rondeaux, Capriccio (beide BWV 826), Burlesca und Scherzo (beide BWV 827)[394] endet ohne Umspielung. Für Bourée, Gavotte und Menuett scheint die tasteninstrumentale Schlußform im Ganzen gesehen uncharakteristisch zu sein, obwohl sie gelegentlich vorkommt.[395] Sogar den

[393] Die gleiche Ausgestaltung begegnet im Präludium G-dur BWV 884 aus dem *Wohltemperierten Klavier* II.

[394] Bei den vier letztgenannten gibt es ebenso wie bei den Sätzen Loure und Polonaise (BWV 816, 817) keine Vergleichsmöglichkeiten im Klavierwerk Bachs. BWV 992 und 993 scheiden als Vergleichsobjekte für das Capriccio aus BWV 826 ebenfalls aus, weil sie zwar dieselbe Bezeichnung tragen, aber einen anderen musikalischen Typus verkörpern.

[395] Vgl. hierzu BWV 807, 831 (jeweils Bourée II) sowie BWV 814, 830 (Gavotte).

typischen nachschlagenden Menuett-Schluß verwandelt Bach in der sechsten Französischen Suite in eine klangliche Umspielung.

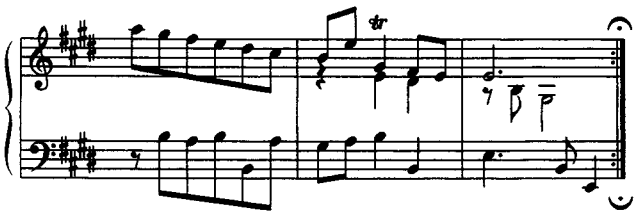

Abb. 117: BWV 817 (Menuet), Takte 22-24 (NBA V/8, 62)

Die vierundzwanzig Takte des Menuets gliedern sich in drei Abschnitte von 2+2+4 Takten. Die Zieltakte treten durch eine prägnante Baßfloskel hervor. Takt 24 bringt als einziger Zieltakt die erwartete Floskel nicht und wirkt deshalb umso schlußkräftiger.

Charakteristisch für die Finaltakte der meisten Giguen sind unproblematische Dreiklangsbrechungen, in denen die rasche Bewegung ausläuft. Eine Unterscheidung der Schlußbildung hinsichtlich des italienischen und französischen Typs,[396] wie sie sich bei der Courante durchführen ließ, führt bei der Gigue zu keinem greifbaren Ergebnis. Zwar gehören die beiden Sätze ohne Schlußumspielung BWV 814 und 829 zum italienischen Typus, der sich wesentlich in der instrumentalen Ensemblemusik ausgebildet zu haben scheint,[397] doch lassen sich im Vergleich mit anderen Giguen italienischer Prägung die Gründe für das Fehlen der Figuration in BWV 814 und 829 nicht recht erkennen.

Die große Ausnahme nicht nur bezüglich der Schlußklangsumspielung bildet die Gigue der ersten Französischen Suite, über die Philipp Spitta urteilte: „Eine formelle Seltsamkeit ist die Gigue der DMoll-Suite; sie steht im C-Takt und schreitet gewichtig und entschieden daher, fast wie das Grave einer französischen Ouvertüre."[398] Die Schlußtakte beider Teile bringen noch einmal

[396] Marsh, Gigue, Sp. 1324.
[397] Ebd., Sp. 1326.
[398] Spitta, Bach I, 768.

den scharf punktierten Rhythmus und über dem Finalton eine starke Vorhaltsspannung.[399]

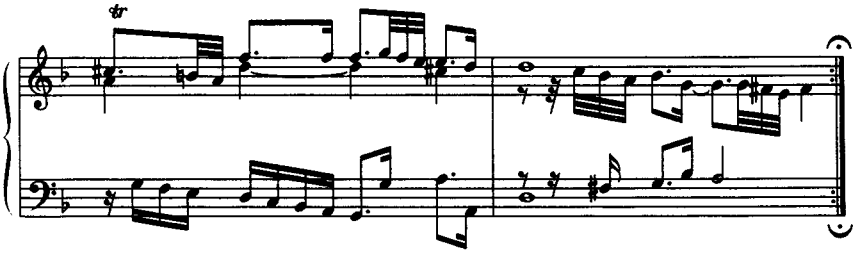

Abb. 118: BWV 812 (Gigue), Takte 27-28 (NBA V/8, 9)

Das Kapitel der Suitensätze sei mit Bemerkungen zur Sarabande abgeschlossen. Sie nimmt in Bachs Schaffen eine eigenartige Mittelposition ein: etwa die Hälfte der Sätze enthält eine Schlußumspielung,[400] die andere Hälfte nicht. Die einfachste Form der Figuration verbindet den zweimal angeschlagenen Schlußakkord im Baß mit einem aufsteigenden Dreiklang (BWV 807, 825), oder sie schickt dem liegenden Oktavklang eine Dreiklangsbrechung hinterher (BWV 813, 826). Drei Sarabanden (BWV 814, 815, 828) lösen den Schlußklang ganz in Bewegung auf. Die Umspielung des Schlußtaktes des ersten Teils der Sarabande Es-dur aus der vierten Französischen Suite offenbart erneut Parallelen zu den *Pausa*-Modellen im 15. Jahrhundert.

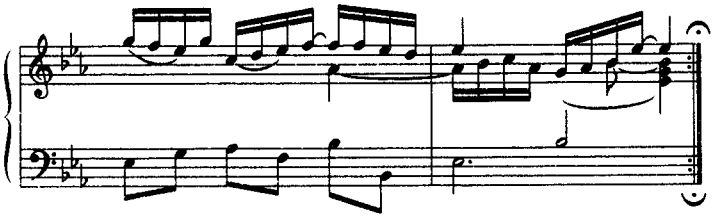

Abb. 119: BWV 815 (Sarabande), Takte 23-24 (NBA V/8, 34)

[399] Zwischen diesem Schluß und dem Ende der Choral-Fughetta super „Wir glauben all an einen Gott" BWV 681 aus dem *Dritten Teil der Klavierübung* besteht eine enge Verwandtschaft. Vgl. zum Schluß dort Bockmaier, „Wir gläuben all an einen Gott", 255.

[400] Keine Schlußumspielung enthalten die Sarabanden aus BWV 808, 809, 811 (dort aber sehr wohl das Double!), 812, 817, 829, 830 und 831.

Die Figurierung setzt mit der wichtigsten Konsonanz, nämlich der Oktave ein (hier als Doppel-Oktave), danach erscheinen Quint- und Terzton, zwischen die sich als Durchgang Sexte und Quarte eingeschoben haben, bevor die rechte Hand über dem Quintton (vor den noch einmal die Quarte als Durchgangsdissonanz tritt) zum Ausgangston zurückkehrt und damit zugleich in den Ruheklang mündet.

3.4. Orgelchoräle

In den Orgelchorälen verbinden sich zwei für Bachs musikalisches Wirken zentrale Bereiche: seine Tätigkeit als Organist einerseits und die kompositorische Auseinandersetzung mit dem protestantischen Kirchenlied andererseits. Im Hinblick auf das Phänomen der *Pausa* sei daran erinnert, daß der protestantische Orgelchoral über die Tradition der Cantus firmus-Bearbeitung in unmittelbarer Beziehung zu den ältesten Beispielen tasteninstrumentaler Praxis im 15. Jahrhundert steht. Bach setzte sich durch das Studium der großen nord- und mitteldeutschen Meister (Buxtehude, Reinken, Böhm, Pachelbel) mit allen wichtigen Formen und Typen des Choralvorspiels seiner Zeit auseinander.[401] Die ersten Werke vollkommen eigenständiger Prägung dürften in der Mühlhausener Zeit (1707-08) entstanden sein. Die Choräle der sogenannten *Neumeister-Sammlung* (BWV 1090-1120)[402] rückten erst im Bachjahr 1985 in das Blickfeld der Forschung. Bachs Autorschaft bleibt in Einzelfällen umstritten, einige Werke bieten aber eine zweifellos wertvolle Ergänzung zum *Orgelbüchlein* BWV 599-644, mit dem Bach in der Gattung des kleinen Orgelchorals einen ersten kompositorischen Höhepunkt erreichte. In der späten Leipziger Zeit zog er dann auch auf diesem Feld – wie in anderen Gebieten seines Schaffens – mit größeren Sammlungen (*Schübler-Choräle*, *Dritter Teil der Klavierübung*, *Achtzehn Choräle*, *Kanonische Veränderungen*) die Summe seiner kompositorischen Erfahrungen und Bemühungen. Mehr als die Hälfte der Choralbearbeitungen kennen wir aus originalen Sammlungen, die entweder durch Autographe (*Orgelbüchlein* BWV 599-644, *Achtzehn Choräle* BWV 651-689) oder durch die von Bach selbst veranlaßten Originaldrucke (*Schübler-Choräle* BWV 645-650, *Dritter Teil der Klavierübung* BWV 669-689), in einem

[401] Grundlegend für das Verhältnis der Kompositionen Bachs zur Gattungstradition sind die Untersuchungen von Fritz Dietrich (Bachs Orgelchoral) und Werner Breig (Norddeutscher Orgelchoral).

[402] *Pausa*-Schlüsse enthalten BWV 714, 1099, 1100, 1101, 1104, 1107, 1108, 1109 und 1120 (Edition: Wolff, Neumeister-Sammlung, 22, 24, 26, 30, 37, 42-47, 70).

Fall durch das Autograph und den Erstdruck (*Kanonische Veränderungen* BWV 769) überliefert sind. Von den 66 außerhalb dieser Sammlungen stehenden Orgelchorälen sind lediglich sechs (BWV 691, 728, 739, 753, 764) in autographen Quellen erhalten, der Rest ist in Abschriften überliefert.[403]

3.4.1. Orgelchoral und Kantionalsatz

Eine Reihe kleinerer Orgelchoräle Bachs entspricht in einigen wesentlichen Merkmalen des musikalischen Satzes den schlichten vierstimmigen vokalen Choral- oder Kantionalsätzen, in denen die Liedmelodie ohne Unterbrechung und weitgehend unverziert in der obersten Stimme liegt.[404] Vergleicht man den vierstimmigen vokalen Satz Bachs „Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 373[405] aus der Sammlung J. P. Kirnbergers und C. Ph. E. Bachs von 1784-87 mit der Version derselben Kirchenliedmelodie im Orgelchoral BWV 706,[406] dann fallen trotz grundsätzlicher Übereinstimmungen einige ganz offensichtlich durch das Tasteninstrument bedingte Abweichungen ins Auge. Dazu gehört die stellenweise Reduktion der Stimmführung auf unverbundene „Klanggriffe" ebenso, wie die differenzierte Behandlung der Schlußbildung. Die Schlußklänge des Auf- und Abgesangs der Liedmelodie „Liebster Jesu, wir sind hier" erklingen im vierstimmigen Choralsatz auf der ersten Zählzeit des Taktes in allen Stimmen gleichzeitig und werden dann ausgehalten. Ganz anders im Orgelchoral: dort kommen auf dem ersten Schlag nur die Liedmelodie auf a^1 (Diskant) und das Baßfundament auf A zur Ruhe. Die Mittelstimmen bewegen sich dagegen zunächst noch weiter und liefern die übrigen Dreiklangsbestandteile Quinte und große Terz nach. Die vier Zählzeiten des Schlußklanges werden vom Organisten musikalisch artikuliert und mit Bewegung erfüllt. In einer weiteren Orgelbearbeitung dieser Liedmelodie BWV 730[407] nützt Bach die fünfstimmige Anlage zu einer Variante des geschilderten Verfahrens. In den Schlußtakten der Melodie kommt nun auch der Pedal-Baß ungleichzeitig zum Manual-Baß und der Diskantstimme erst auf der dritten Zählzeit zur Ruhe. Eine dritte Orgelfassung dieser Liedmelo-

[403] Vgl. Meyer, Orgelchoräle.
[404] Noch näher am Vokalsatz steht die Orgelfassung von „Herr Gott, dich loben wir" BWV 725 (NBA IV/3, 36-42).
[405] Bachs vierstimmige Choralgesänge, 73, 190.
[406] NBA IV/3, 59.
[407] Ebd., 60.

die mit stark verzierter Oberstimme BWV 731[408] erfüllt die Schlußtakte an den Diskant angepaßt mit einer Sechzehntelbewegung. Am Ende des zweiten Teils, wo die Bewegung stellvertretend für den Diskant in den Mittelstimmen weitergeführt wird,[409] treten zuerst Sexte und dann Quarte als Vorhaltstöne auf, bevor der Satz über die Dauer des Schlußtaktes hinausklingend schließt.

Im vokalen Ensemblesatz schließen die Stimmen zusammen, mit der gemeinsam artikulierten letzten Silbe kommt die Musik in allen Stimmen zu einem Ende. Die vokale Grenze bezeichnet so fast immer auch ein Einhalten der musikalischen Bewegung. Das Orgelspiel hingegen ist nicht an den Textvortrag gebunden. Dort bleibt die Musik auch im Schluß noch aktiv, sie verzögert das Verklingen, indem sie zumindest in einer Stimme regelmäßig über den Schlußton hinausdrängt.

3.4.2. Zeilenzwischenspiel und *Pausa*

Die einfachsten Formen des Orgelchorals[410] wurden noch zu Bachs Zeiten aus dem Stegreif musiziert, allenfalls lag zur Liedmelodie eine Generalbaßbezifferung vor. Nur wenige derartige Sätze hat Bach – wahrscheinlich für Unterrichtszwecke – aufgeschrieben. Sie erlauben Rückschlüsse auf die schriftunabhängige Praxis des instrumentalen Choralspiels im frühen 18. Jahrhundert.[411] Bei der Begleitung des Gemeindegesangs hatte es sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts eingebürgert, zwischen jeder Choralzeile ein lebhaftes Instrumentalzwischenspiel (sogenannte „Passagen" oder „Versetten") einzufügen, damit die singende Gemeinde „neuen Athem schöpfen, auch den Text überdenken könne."[412] Mit dieser bis ins 19. Jahrhundert nachweisbaren,[413] gleichwohl schon im 18. Jahrhundert teilweise heftiger Kritik ausgesetzen

[408] NBA IV/3, 61.

[409] Man achte auf die Mordente, die außerhalb der Schlußtakte auf die Oberstimme beschränkt sind.

[410] Blume, Kirchenmusik, 163.

[411] Vgl. Kapsner, Orgelchoralsatz.

[412] Petri, Anleitung, 110.

[413] Blindow, Choralbegleitung, 109-130. Man vergleiche hierzu etwa die Erinnerungen des Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl (Blankenburg, Gemeindegesang, Sp. 1671). Adolf Bernhard Marx beläßt es in seiner Lehre von der musikalischen Komposition (Zweiter Theil, 186-188) mit knappen Erläuterungen zu den Zwischenspielen und begründet dies mit dem Hinweis, Anwendung und Lehre gehörten „in die praktische Bildung der Organisten" (ebd., 188).

Praxis[414] füllten die Organisten also jene „in einem längeren Gesange schon an sich unvermeidlichen Lücken",[415] die zwischen den Zeilen und Strophen beim Gesang entstanden. Größere Sammlungen mit praktischen Beispielen, die zeigen wie diese gewöhnlich improvisierten Zeilenzwischenspiele ausgeführt werden konnten, haben sich von zwei Zeitgenossen Bachs erhalten. Sie stammen von Hieronymus Florentinus Quehl und dem Buttstedt-Schüler und Merseburger Domorganisten Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735), dessen Sammlung „Harmonische Seelenlust" (Leipzig 1733)[416] weit verbreitet war. Auch aus Bachs Feder sind einige Sätze erhalten, in denen die Liedzeilen durch zumeist einstimmige instrumentale Passagen unterbrochen werden.[417]

Zusammenhänge zwischen diesen „Passagen" und der alten instrumentalen *Pausa* liegen auf der Hand.[418] Der aus Hamburg stammende Organist Michael Johann Friedrich Wiedeburg (1720-1800) notierte 1775: „Weil nun aber doch die Gemeine bey jedem Satze einhält, und dadurch gleichsam ein Punctum oder Pause im Singen macht, so schicket sich deswegen die Cadence (oder ein musikalisches Colon oder Einschnitt) ganz gut."[419] Wenn die Singstimmen pausieren müssen, dann soll der Organist diesen Einschnitt ebenfalls mitvollziehen, aber auf seine Weise. Ganz im Sinne der instrumentalen *Pausa* erklingt die Orgel an den betreffenden Zeilen- oder Strophenzäsuren weiter. *Pausa* und Zeilenzwischenspiel berühren sich also zum einen über den Ort des Choralzeilenschlusses, zum anderen über den musikalischen Charakter eines aus gängigen Spielformeln bestehenden ad hoc eingefügten instrumentalen Tropus,[420] der seiner musikalischen Haltung nach dem freien Präludieren entstammt.[421] Das Zwischenspiel läßt sich auch als eine Verzierung der Zeilenfermate (*Pausa*) auffassen.[422]

---

[414] Vgl. Fellerer, Beiträge, 33, 45-53.

[415] Kittel, Praktischer Organist, Erste Abtheilung, 16.

[416] Die Generalbaßsätze mit Zwischenspielen sind ediert bei Pidoux, 62 Choräle.

[417] Es handelt sich um BWV 715, 722, 726, 729, 732; Keller, Orgelwerke, 141-143.

[418] Auf sie verwies bereits Schrammek, Das deutsche Lied, 83.

[419] Musicus III. Teil, Halle 1775, 252, zitiert nach Doll, Improvisationsunterricht, 63.

[420] Bach setzte gelegentlich auch einen vokalen Tropus zwischen die Choralzeilen, so etwa im Mittelteil der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" BWV 225 und in der Paarung von Rezitativ und Choral in Satz Nr. 2 aus der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid" BWV 3.

[421] Schulenberg (Composition and Improvisation, 20) erwähnt die Ähnlichkeit der eröffnenden Takte aus der Frühfassung des Préludes der ersten Englischen Suite A-Dur BWV 806a mit dem ersten Zwischenspiel aus dem Orgelchoral „Vom Himmel hoch, da komm ich her" BWV 738a.

[422] Blindow, Choralbegleitung, 116-118.

Andererseits dürfen wichtige Unterschiede zwischen beiden Phänomenen nicht übersehen werden. Im Gegensatz zur *Pausa* nehmen die Zwischenspiele als „Verbindungssatz"[423] oder „Uebergang"[424] eine Brückenfunktion zwischen dem Ende einer Liedzeile und dem Anfang der nächsten ein. Die zumeist einstimmigen, seltener auch zweistimmigen Spielformeln lösen sich in der Regel unmittelbar aus dem Schlußklang und führen dann zum neuen Anfangsklang hin. Meistens wechselt dabei die Stimmlage. Nur Anfänger ließen zur Sicherheit den letzten Baßton im Pedal liegen.[425] Die janusköpfige Position zwischen Schluß und Beginn erlaubt unterschiedliche Lösungen. Unmittelbar mit dem *Pausa*-Schluß berühren sich Figurationen, die den Schlußakkord des durch die Singstimmen bereits beendeten Verses instrumental ausklingen und nachwirken lassen.[426]

Die Zeilenzwischenspiele der Bachschen Orgelchoräle BWV 715 „Allein Gott in der Höh sei Ehr", BWV 722/722a „Gelobet seist du, Jesu Christ", BWV 726 „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", BWV 729/729a „In dulci jubilo", BWV 732/732a „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" und BWV 738/738a „Vom Himmel hoch, da komm ich her" entfernen sich bei näherer Betrachtung offenkundig stark vom Ziel, den Gesang der Gemeinde zu unterstützen. Mehrere Merkmale rücken die genannten Stücke entschieden in die Nähe der rein instrumentalen Choralbearbeitung. Darauf hat Dominik Sackmann jüngst mit überzeugenden Argumenten hingewiesen.[427] Auch das notierte Zeilenzwischenspiel deutet nicht von vorneherein auf einen Begleitsatz, wie die entsprechenden Passagen aus dem dritten Satz der Choralpartita „Christ, du bist der helle Tag" BWV 766 (Takte 2-3; 5-6; 8-9; 11-12)[428] beweisen. Gegen eine Verwendung der genannten Sätze als Begleitsätze spricht auch die genuin organistische Behandlung der Zeilenschlüsse.

Vier dieser Choräle (BWV 722, 729, 732 und 738) sind sowohl als zweistimmige Generalbaßlieder wie auch in vollständig ausgesetzter Form überlie-

[423] Koch, Musikalisches Lexikon, Artikel „Zwischenspiel", Sp. 1775-1776.

[424] Hiller, Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche, 20. Hiller faßt die Zwischenspiele vornehmlich als Einleitung zur nachfolgenden Choralzeile auf (vgl. die Beispiele ebd., 21-23).

[425] Petri, Anleitung, 111; Türk, Von den wichtigsten Pflichten, 107; Knecht, Orgelschule. III. Abtheilung, 171. Im Gegensatz dazu steht die Anweisung des Choralbuches von Klamer Wilhelm Frantz (1811): „Am Ende der letzten Strophe eines Chorals mache man einen Orgelpunkt, dergestalt, dass unter dem Anhalten der beyden äussersten Stimmen einige harmonische Verzierungen, wozu der Grundton Anlaß giebt, den Choral schliessen (zitiert nach Frotscher, Geschichte II, 912 Anm. 1).

[426] Vgl. Marx, Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Theil, 187.

[427] Sackmann, „Arnstädter Gemeindechoräle".

[428] NBA IV/1, 116.

fert. „In dulci jubilo" BWV 729 entspricht in der Abfolge der Klänge, dem Kadenzbau und den Zwischenspielen dem im Generalbaßsatz (BWV 729a) festgehaltenen Verlauf. Auffallend abweichend gestaltet ist nur der Schluß der letzten Zeile. Gegenüber BWV 729a bildet hier nicht A-dur den Zielklang, sondern D-dur (Takt 47).[429] Da der letzte Ton des Generalbaß-Chorals hier von einer abschließenden ersten in eine weiterführende fünfte Stufe (Takt 46: Septime *g* im Tenor) umgedeutet wird, verlängert Bach die Fortdauer des im Sopran liegenden letzten Tones der Liedmelodie zunächst um einen weiteren Takt. Der vermeintliche Schlußakkord löst sich unmittelbar darauf in eine Sechzehntel-Figuration des D-dur Akkords auf, die wie ein weiteres Zeilenzwischenspiel wirkt, obwohl die Liedmelodie bereits zu Ende ist. Nach der Stufenfolge IV–I folgt A-dur als groß ausgebaute abschließende *Pausa* mit liegender Tonika in den Außenstimmen. Dabei verlagert die instrumentale Sopranstimme den vokalen Schlußton eine Oktave nach oben, kurz vor Schluß erweitert sich dann der Klangraum auf drei Oktaven (a^2–A) und erreicht die Anzahl von fünf Mittelstimmen.

Auch in „Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 722 steht die große *Pausa* am Ende des Chorals.[430] Es handelt sich um den an das eigentliche, trugschlüssig harmonisierte Ende des Liedes mit einer plagalen Kadenzwendung angehängten Ruf „Kyrie eleis". Im Unterschied zum Generalbaßsatz BWV 722a[431] verlängert der Organist nun auch noch den Schlußton der Kadenz auf zweieinhalb Takte, in denen die oberen Stimmen die komplementäre Sechzehntelbewegung weiterführen und dabei den Paenultimaklang der Kadenz prolongieren, bevor sie endlich in den Ruheklang münden. Das Moment des Schluß-Anhangs kommt hier auf drei unterschiedlichen Ebenen zur Geltung: erstens als „Kyrie eleis"-Ruf, der gegenüber den vorausgehenden Vierteln nun in langsameren Halben auf der Finalis des Liedes rezitiert wird (vokale Ebene), zweitens durch die plagale Kadenz im Generalbaßsatz (vokale und instrumentale Ebene) und schließlich drittens durch die vom Organisten aus der Dehnung des Schlußtones der Kadenz gewonnene *Pausa* (instrumentale Ebene).

Betrachten wir nun die Zeilenzwischenspiele genauer, so wird deutlich, daß es sich bei ihnen um unterschiedlich lange Einfügungen handelt, welche die jeweiligen Takte irregulär dehnen. Der regelmäßige Ablauf des vom C-Takt musikalisch artikulierten Versmetrums ist an den Zeilenschlüssen durch gleichsam frei improvisierte, unterschiedlich lange Einschübe unterbro-

[429] NBA IV/3, 53.
[430] Ebd., 31.
[431] Ebd., 30-31.

chen.[432] Diese „Passagen" umspielen entweder den vorausgehenden Schlußklang oder aber sie nehmen die Harmonie des Beginns der nächsten Zeile vorweg. In „Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 722 finden wir beide Funktionen: Versschluß und Versbeginn stehen im Baß der ersten drei Choralzeilen jeweils im Abstand einer Quinte (*A–e–G–c*). Dementsprechend gestaltet Bach die beiden ersten Zwischenspiele als mehr auf den Folgeklang ausgerichtete „Uebergänge", die beide Male den Raum von zwei Oktaven durchschreiten. Die Zweiunddreißigstel-Passagen, die am Schluß der dritten Zeile (Takt 6) die Rahmentöne des vorausgehenden Akkords (*d¹-D*) ausfüllen, stellen hingegen eine eindeutig abschließende, den Schlußklang der Zeile verlängernde Wendung dar, die sich vom nachfolgenden Zeilenbeginn auf demselben Klang durch die tiefere Oktavlage abgrenzt.

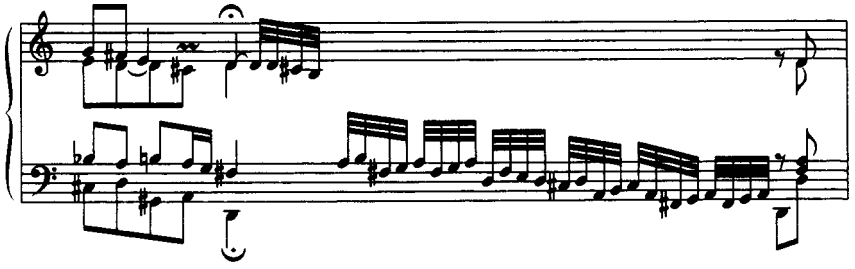

Abb. 120: BWV 722, Takt 6 (NBA IV/3, 31)

In ähnlicher Weise festigen das erreichte Ziel auch die Dreiklangsbrechungen in „Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 715 (Takt 12)[433] und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 726 (Takt 6).[434] Erst im letzten Moment wendet sich hier die Figuration von der Umspielung des vorangehenden Zeilenschlusses ab, um zum nächsten Versbeginn hinzuführen.

In „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" BWV 732[435] ist die instrumentale Verkleinerung der Notenwerte, wie wir sie in diesem Satztyp bisher nur von den Zwischenspielen kannten, bereits im Vortrag des Eröffnungsverses präsent. Bachs Orgelsatz dehnt vier von fünf Versschlüssen. Da das Lied die

[432] Blindow, Choralbegleitung, 124.
[433] NBA IV/3, 15.
[434] Ebd., 45. Man vgl. hierzu auch Georg Friedrich Kauffmanns Choralsätze „Nun danket alle Gott" (Takte 2-3, 5-6, 8-9, 10-11, 17) und „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" (Takte 5 und 13) (Pidoux, 62 Choräle, 39, 55)
[435] NBA IV/3, 64.

letzte Zeile („und schenkt uns seinen Sohn") wiederholt, wirkt der Verzicht auf die Verlängerung der vorletzten Ultima plausibel. Der Satz enthält drei *Pausa*-Schlüsse (Takte 5, 7-8, 12), den ausgedehntesten aber überraschenderweise nicht am Schluß des Chorals, sondern bereits nach dem dritten Vers. Diese *Pausa* dauert fünf Viertelschläge, das bereits mehrfach erläuterte Einpendeln der Konsonanzen Quinte und Terz vollzieht sich zweimal über dem liegenden Grundton. Während bei den zuvor erläuterten Beispielen die Binnenzäsuren durch Zwischenspiele, der endgültige Schluß durch eine *Pausa* artikuliert wurde, so stehen „Passagen" und *Pausae* auch bei den Binnenzäsuren nebeneinander. *Pausa* und Zwischenspiel bezeichnen zwar verschiedene, in ihrer genuin instrumentalen Funktion bisweilen aber verwandte Verfahren.

3.4.3. Exkurs: Zeilenzwischenspiel und *Pausa* in vokal-instrumentalen Choralsätzen

Als genuin tasteninstrumentalem Verfahren begegnet man der Verlängerung der Finalis nach Art der *Pausa* auch im Schaffen Bachs nahezu ausschließlich in Orgel- und Klavierwerken. In Kompositionen für ein Ensemble, sei es nun rein vokal, rein instrumental oder gemischt besetzt, finden sich abschließende Orgelpunkte auf der Tonika dagegen sehr selten. Auffällige Parallelen zur Schlußbildung der Orgel- und Klaviermusik enthalten aber Kantatensätze, denen Kirchenlieder zugrunde liegen. In einem Exkurs soll angedeutet werden, inwieweit dabei die Ausführung durch unterschiedliche Gruppen eines Ensembles ein bisweilen ganz neues Licht auf das aus der Tastenmusik vertraute Phänomen zu werfen vermag.

Wir blicken zunächst auf den von Singstimmen vorgetragenen vierstimmigen Choralsatz, wie er in den Kantaten, üblicherweise am Schluß des Werkes, vorkommt. Analog zum tasteninstrumentalen Verfahren hat Bach auch in einigen dieser Sätze instrumentale Zwischenspiele eingebaut. Auffallend oft sind an der Ausführung dieser Passagen Bläser, vor allem aber Trompeten und Pauken beteiligt; es handelt sich hierbei um Instrumente, deren Zusammenspiel als selbständiges Ensemble noch im 18. Jahrhundert auf der Basis jahrhundertealter, mündlich tradierter Regeln und Konventionen erfolgte.

Im Schlußsatz der Choralkantate „Jesu, nun sei gepreiset" BWV 41 für den Neujahrstag markieren drei Trompeten und eine Pauke durch ihr Auftreten in signalhafter Weise den Schluß der Zeilen zwei, vier, sechs, acht und

fünfzehn (Takte 4-5, 9-10, 14-15, 19-20, 44-45)[436] Diese Einwürfe greifen motivisch auf den Einleitungssatz der Kantate zurück.[437] Sie umspielen den C-dur Schlußklang der Singstimmen stets in identischer Weise und verlängern ihn jeweils um einen Takt. Grundlegende Kennzeichen des *Pausa*-Schlusses, nämlich motivischer Rückbezug und Vergrößerung des Abstandes zwischen den Versen, treten offen zutage.

Im Schlußchoral „Laßt uns das Jahr vollbringen" einer anderen Neujahrskantate Bachs BWV 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied" tritt der Trompetenchor an den Zeilenschlüssen ebenfalls zum Choralsatz hinzu, ohne die Zeilen auseinanderzuschieben.[438] Die formelhafte Wiederholung wirkt als gliedernde Konstante im musikalischen Ablauf. Die Trompeten setzen mit ihrer fallenden Umspielungswendung der Dreiklangstöne statt auf der Ultima jeweils schon auf der Paenultima der Kadenz ein. Fast wirkt es so, als verschaffe sich die instrumentale Zeilenzäsur hier ausnahmsweise Raum nach „vorne" statt nach „hinten".[439] Dem musikalischen Sinn nach handelt es sich auch hier uneingeschränkt um eine *Pausa*, wenngleich ihr das Kennzeichen der Klangverlängerung fehlt.

Etwas komplizierter liegen die Verhältnisse im Schlußchoral der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte" BWV 24.[440] Dem vierstimmigen Choral der Singstimmen sind erste Violine (2 Oboen colla parte), zweite Violine und Viola als eigenständige instrumentale Schicht gegenübergestellt. Der Streichersatz beginnt im Anschluß an die erste Zeile des Chorals (Takt 2) und überbrückt so die Zeilenzäsur zusammen mit dem im Baß festgehaltenen Schlußton. Mit dem Beginn der neuen Liedzeile setzen die Streicher nun aber nicht aus, sondern begleiten ihren Vortrag bis zum Schluß in Takt 5, um unmittelbar danach neu anzusetzen und zur nächsten Choralzeile überzuleiten. Dieses Verfahren wiederholt sich im sechsten und letzten Vers. Im zweiten und vierten Vers schließt der instrumentale Kommentar hingegen bereits auf der zweiten Hebung (Takte 8 und 11), in der fünften und siebenten Zeile gar schon auf der ersten Hebung (Takte 14 und 20). Der Abstand zwischen den Versen beträgt dabei konstant eineinhalb Takte (6 Viertel), nur zwischen den beiden letzten Zeilen vergrößert er sich auf ganze zwei Takte. Zwischen Choralsatz und Streichern vermitteln eine Solo-Trompete und der Basso continuo. Beide

[436] NBA I/4, 98-102.
[437] Vgl. ebd., 39, 51, 63.
[438] Ebd., 33-36.
[439] Auf das Vorfeld der Zeilenschlüsse beschränkt Bach den Einsatz der drei Trompeten und Pauken im abschließenden Choralsatz „Darum wir billig loben dich" aus der Kantate BWV 130 „Herr Gott, dich loben alle wir".
[440] NBA I/17.1, 72-75.

sind primär den Außenstimmen des vokalen Satzes zugeordnet, bleiben bei den Zeilenzäsuren aber in Aktion, auch wenn sie sich dort auf die Repetition der Schlußtöne zurückziehen. Der Funktionswechsel geht in der Trompete mit einem Lagenwechsel einher, dem Wechsel von der Clarin- in die tiefere Prinzipal-Lage.[441] Die Trompete beharrt auf dem Schlußton auch dann, wenn die Baßstimme aus Gründen einer harmonischen Überleitung diesen verlassen muß (Takte 8-10, 15-17, 21-23).

Zum neuen Zeilenbeginn hinführende Zwischenspiele enthält der Schlußchoral der Kantate „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei" BWV 46. Zwei Flauti dolce überbrücken die Zäsuren mit Sechzehntel-Passagen in hoher Lage, in denen musikalisch ähnliche Figuren des Eingangssatzes anklingen,[442] der vokale und instrumentale Baß pausiert währenddessen. Erst am Ende der letzten Zeile (Takte 20-21)[443] kommt es zu einem Orgelpunkt in Vokal- und Instrumentalstimmen und damit zu einer auf die Finalis bezogenen Umspielung durch die Flöten. Durch das Liegenbleiben des Basses wandelt sich das letzte Zeilenzwischenspiel in eine abschließende *Pausa.*

Im Schlußchoral „Wir singen dir in deinem Heer" aus der zweiten Kantate des *Weihnachtsoratoriums* BWV 248 deutet Bach durch die doppelte Taktvorgabe die beiden divergierenden musikalischen Schichten bereits äußerlich an: dem wie gewohnt vierstimmig gesetzten und vom Chor auszuführenden Kirchenlied (gestützt durch colla parte laufende Violinen und Viola) im C-Takt einerseits, reinen Bläserpassagen im wiegenden Rhythmus des 12/8-Taktes andererseits.[444] Letztere stammen bekanntlich aus der die Kantate eröffnenden Hirten-Sinfonia.[445] Auf jede der vier je zwei Takte langen Choralzeilen wird ein in seiner Motivik identischer, und deshalb refrainartiger, instrumentaler Einschub von sieben punktierten Viertelnoten Länge nachgeschoben. Da Choralschluß und instrumentaler Beginn stets zusammenfallen, verkürzen sich die Bläserpassagen auf eine eigentliche Länge von sechs punktierten Viertel. Sie sind damit, was ihre Bedeutung unterstreicht, nur unwesentlich kürzer als die Choralzeilen selbst. Im Schlußchoral treffen vokale (Choralmelodie) und instrumentale (Sinfonia) Elemente nicht nur im Wechsel aufeinander, Bach hält die instrumentale 12/8-Rhythmik in Gestalt des Continuo-

[441] Die klingende Notierung der Trompeten-Partie in der NBA verschleiert diesen Sachverhalt in unnötiger Weise.
[442] Dürr, Kantaten, 537.
[443] NBA I/19, 172.
[444] NBA II/6, 103-106.
[445] Die Takte 2-4 des Choralsatzes entsprechen genau den Takten 9-11 der Sinfonia (vgl. NBA II/6, 58).

Basses auch während des Kirchenliedes präsent; im Verlauf dringen einige Wendungen aus der Hirtenmusik sogar in den Satz der Chorstimmen ein und lockern den syllabischen Satz auf.

Betrachten wir die eingeschobenen Bläserpassagen näher, so finden wir im Kern einen vierstimmigen Satz, wie ihn die Takte 2-4 und 13-14 in identischer Disposition zeigen. Über einem relativ hohen Liegeton (Oboe da caccia II) verlaufen eine Oberstimme (Oboe d'amore I) und zwei Mittelstimmen (Oboe d'amore II und Oboe da caccia I). Die beiden Traversflöten stehen als die Diskantstimme lediglich oktavierendes Instrumentenpaar zunächst außerhalb des Corpus tiefer Oboeninstrumente. Wie der ruhende Basiston anzeigt, liegt jeweils eine Umspielung eines einzigen Klanges vor. Vergleicht man die vier Stimmen hinsichtlich der zum Grundton angespielten konsonanten Töne, so läßt sich eine klare Abstufung erkennen: allein die Oberstimme verfügt mit Oktave, Dezime und Duodezime über alle drei Bestandteile des Dreiklangs; der Verlauf der Mittelstimmen beruht dagegen jeweils nur auf zwei Dreiklangstönen: Terz und Quinte bei Oboe da caccia I und Quinte und Oktave bei Oboe d'amore II. Die unterste Stimme hält, wie schon hervorgehoben, einzig den Grundton fest, der mit dem Baßton des Zeilenschlusses oktavidentisch ist.[446] In den beiden mittleren Einschüben (nach Zeile zwei und drei) treffen wir bei gleicher Thematik auf eine veränderte Stimmendisposition. Bach rückt hier die Flöten aus der oktavversetzten Diskantführung in eine die Oberstimme allein vertretende Position, bricht damit den geschlossenen Satzverband des Oboenensembles auf und weitet gleichzeitig den Klangraum für die mittleren Stimmen. Charakteristischerweise bleibt das Oberstimmenmotiv trotzdem jeweils in einer der Oboen (Takte 6-7: Oboe da caccia I; Takte 9-11: Oboe d'amore II) eine Oktave tiefer präsent.

Als instrumentale Umspielung über dem liegenden Schlußton der Choralzeilen lassen sich die Bläserpassagen in Kenntnis der tasteninstrumentalen Tradition mit Recht als *Pausa*-Schlußbildung bezeichnen, gleichwohl darf nicht übersehen werden, daß die Konfrontation des Choralsatzes mit der Hirten-Pastorale letztere weniger im Sinne einer musikalischen Fortsetzung des Zeilenschlusses denn viel eher als eigenständigen und vom Choral unabhängigen Einwurf erfahren läßt. Anders ausgedrückt: Die Differenz zwischen den Satzschichten des Chorals und der Hirtenmusik wird durch die von Bach im Kontext des Choralsatzes vorgenommene Umdeutung des figurierten Bordunklanges der Pastorale zur *Pausa* nicht aufgehoben. Erneut aber gelingt es Bach auch in diesem Satz, vokale und instrumentale *Pausa* in der Gleich-

[446] Das hier beschriebene Verfahren erinnert an die Art der Verteilung der zur Verfügung stehenden Töne im Ensemble von Naturtrompeten.

zeitigkeit zu vereinen. In der einleitenden Sinfonia faßt Bach den Orgelpunkt der Oboeninstrumente in entgegengesetzt analoger Weise auf. Dort nämlich setzt er sie zweimal nach vorausgehendem Halbschluß an den Beginn eines neuen musikalischen Abschnitts (Takte 9 und 48).[447] So wie die Bläsertakte im Schlußsatz der Kantate dem eigentlichen Schluß der Choralzeilen als „auskomponierte Fermaten"[448] nachfolgen sind sie in der einleitenden Sinfonia dem Streicherthema vorangestellt. An diesem Detail wird klar, daß Bach die beiden Rahmensätze der Kantate nicht bloß äußerlich thematisch verknüpfte, sondern dem Oboen–Orgelpunkt durch unterschiedliche syntaktische Stellung auch einen inneren Sinn als eröffnende und beschließende Glieder gegeben hat.

3.4.4. Zäsurbildung in den kleineren Orgelchorälen

Im Typus des sogenannten „kleinen Orgelchorals", repräsentiert vor allem durch die Sammlung des *Orgelbüchleins* (BWV 599-644),[449] steht der zusammenhängende Vortrag der Liedmelodie, die sich meist im Diskant befindet, im Vordergrund. Diese Art der Komposition erlaubt keine ausgedehnten Einschübe oder Dehnungen zwischen den einzelnen Versen. Die figurative Belebung der jeweiligen Schlußklänge erscheint in logischer Konsequenz als Fortsetzung des die Liedmelodie kontrapunktierend umspielenden Stimmverbandes. Sie wird damit einer völlig vereinheitlichten Gesamtfaktur unterworfen. Die im *Orgelbüchlein* häufig verwendete Kanontechnik wirkt sich auch auf die Schlußbildungen aus, denn nur der liegende Baßton erlaubt ein gegeneinander verschobenes Schließen der kanonisch geführten Stimmen.

Die zweite Stimme der im Kanon verarbeiteten Choralmelodie von „Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 633/634[450] schließt, gegenüber der ersten Stimme nur um einen halben Takt versetzt, immer erst auf der dritten Zählzeit der Finaltakte. Der Cantus firmus beherrscht den Satz also bis in die Artikulation des Schlußklangs hinein. In der Regel behandeln die Choralbearbeitungen des *Orgelbüchleins* den Schlußton der letzten Liedzeile wie einen in seiner Ausdehnung genau festgelegten Binnenschluß, der selten mehr als ei-

[447] NBA II/6, 58, 63.
[448] Blankenburg, Weihnachtsoratorium, 50, 52, 75.
[449] Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis, 556-564. Vgl. Sachs, Die „Anleitung...", vor allem 137-144.
[450] NBA IV/1, 60-61.

nen Takt umfaßt.[451] Einige Stücke, in denen der Schlußton auf die letzte Zählzeit des Finaltaktes fällt (zum Beispiel „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" BWV 637 und „Es ist das Heil uns kommen her" BWV 638)[452] verzichten auf eine figurative Belebung des Schlußklangs ganz oder fügen nur eine knappe Dreiklangsbrechung ein (so in „Ach wie wichtig, ach wie flüchtig" BWV 644).[453] Einige wenige Choräle des Orgelbüchleins verlängern den Schlußton des Cantus firmus (meist im Sopran oder Alt) über die gewöhnliche Länge von einem halben oder ganzen Takt auf zwei oder drei Takte. Dabei erreicht die Baßstimme lediglich einmal die Tonika gleichzeitig mit dem letzten Ton des Cantus und hält ihn zusammen mit diesem so lange aus, bis auch die mittleren Stimmen zum Ende kommen („Heut triumphieret Gottes Sohn" BWV 630).[454] In allen anderen Fällen führt zum liegenden Schlußton des Cantus firmus erst der Baß den endgültigen Abschluß herbei (BWV 611, 616, 623 und 635).[455]

Die einzige große *Pausa* innerhalb des *Orgelbüchleins* finden wir am Schluß von „Christus, der uns selig macht" BWV 620:
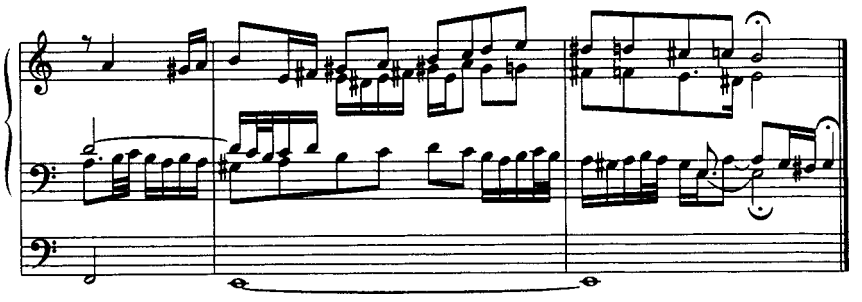
Abb. 121: BWV 620, Takte 23-25 (NBA IV/1, 38)

Die beiden *Pausa*-Takte sind die einzigen des Stückes, in denen der Cantus firmus (sieht man vom Schlußton der bereits beendeten letzten Zeile ab) nicht erklingt. Die Liedzeilen verlaufen in diesem Satz im Oktavkanon der beiden Außenstimmen, dazwischen liegt ein verschlungener Kontrapunkt der

[451] Krey, Bedeutung der Fermaten, 109-110.
[452] NBA IV/1, 65-67.
[453] Ebd., 76.
[454] Ebd., 56-57.
[455] Hierzu gehört auch die dreitaktige *Pausa* am Ende des Chorals „Von Gott will ich nicht lassen" BWV 658 (NBA IV/2, 54).

beiden mittleren Stimmen, der am Beginn ebenfalls kanonisch ansetzt, dann aber freier weitergeführt wird und durch Synkopen und chromatische Passagen auf einzelne Wörter des Chorals reagiert.[456] Da der Sopran die Liedmelodie bereits einen Takt früher beendet als die Baßstimme, greift er zu den beiden letzten Cantus firmus-Tönen im Baß nun noch einmal den Beginn des Kontrapunktes (Alt Takt 1) auf und führt die Bewegung anschließend bis zur obersten Grenze der Choralmelodie (e^2) hinauf. Diesem diatonischen Anstieg folgt im zweiten *Pausa*-Takt (in Sextkopplung mit dem Alt) der chromatische Abstieg zum Quintton h^1. Die zweifach präsente Lamento-Quarte, die zuvor einen musikalische Kommentar zum gleichzeitig erklingenden Choral darstellt und in ihrer „sprechenden" Symbolik zumindest bezüglich des Affekts den fehlenden Textvortrag kompensiert, schiebt sich ganz zum Schluß allein in den Vordergrund und bewirkt damit einen ausdrucksstarken Abschluß der Komposition.

Ein weiteres Beispiel soll zeigen, daß Bach gelegentlich selbst in einem Orgelchoral von bescheideneren Dimensionen ausgedehnten Zeilenschlüssen eine wichtige, in die kompositorische Gesamtkonzeption völlig integrierte, Rolle zuweist. Die Komposition über „Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 690[457] folgt im Grundriß der regelmäßig gebauten Liedmelodie: die vier Zeilen des Aufgesangs gliedern sich in zweimal fünf Takte, die sich wiederholen. Auch der Abgesang umfaßt fünf plus fünf Takte, auch sie sind mit einem Wiederholungszeichen versehen. Die ersten fünf Takte bis zum Halbschluß und die zweiten fünf bis zum Ganzschluß sind stereotyp in folgender Weise aufgebaut: drei Takte Melodie im Diskant, zwei Takte liegender Schlußton. Das ganze Stück durchzieht eine ununterbrochene Sechzehntelbewegung nach Art der italienischen Corrente. Die Tanzsatzvorstellung mag die formale Gestaltung mit Wiederholung beider Teile beeinflußt haben. Für das einheitliche Gesicht des Satzes sorgen in erster Linie die vorwärtstreibende Sechzehntelbewegung und die breit ausschwingenden Schlußklänge. Bach setzt den jeweiligen Paenultima-Takt deutlich von seiner Umgebung ab: auf die Halbschlüsse zielt eine durchgehende Baß-Achtelbewegung, Ganzschlüsse kadenzieren mit eindeutig gesetzter V. Stufe. Auffälligerweise bricht die Choralmelodie gerade an den Vorschluß-Takten mittels Synkopierung aus der sonst dominierenden regelmäßigen Deklamation im Rhythmus kurz–lang–kurz–lang aus, überdies ist die Liedmelodie hier vorübergehend so in den laufenden Kontrapunkt eingeflochten, daß sie dem Hörer verborgen bleiben kann.

[456] Williams, Organ music II, 56.
[457] Dietrich, Orgelchoral, 28.

In den *Pausa*-Takten treten der Schlußton der Liedmelodie und der Baßton in bereits bekannter Weise auf der ersten Zählzeit zusammen ein und bleiben liegen, während die anderen Stimmen in ebenfalls traditioneller Weise Vorhaltstöne umspielen. Die endgültige Lösung der klanglichen Spannungen bleibt dann dem zweiten *Pausa*-Takt vorbehalten. Wie im *Orgelbüchlein*, so werden auch hier die Schlußtakte in ihrer Figurierung in die völlig vereinheitliche Bewegung und Motivstruktur des Choralsatzes organisch eingebunden.
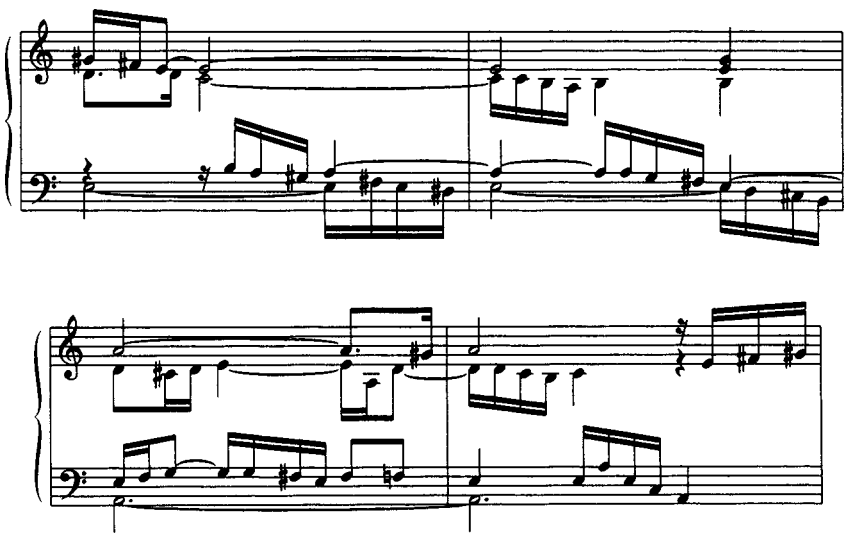
Abb. 122: BWV 690, Takte 4-5; 9-10 (NBA IV/3, 98)

Mit dem Schlußklang des fünften Verses verfährt Bach in etwas anderer Weise. Zum Schlußton der Choralmelodie bleibt der Baß nicht stehen, sondern er bewegt sich (nach vollzogenem Trugschluß) in Sechzehnteln weiter, bis einen Takt verspätet die Kadenz und damit der Abschluß kommt, der nun aber mit dem Klang des Auftaktes zur nächsten (und letzten) Zeile zusammenfällt. Die Schlußwirkung der letzten Zeile steigert Bach dadurch, daß er das bis dahin auf die *Pausa*-Takte beschränkte Umspielungsmotiv im Tenor nun schon im Vorschlußtakt einsetzen läßt. Ein zentrales Element der *Pausa*-Figuration dehnt sich nun auf die gesamte Kadenz aus. Die dreimal stufenweise nach unten versetzte Figur, die eine fallende Quinte umschreibt, belegt, wie konsequent Bach die Schlußbildung in diesem Orgelchoralsatz gestaltet.

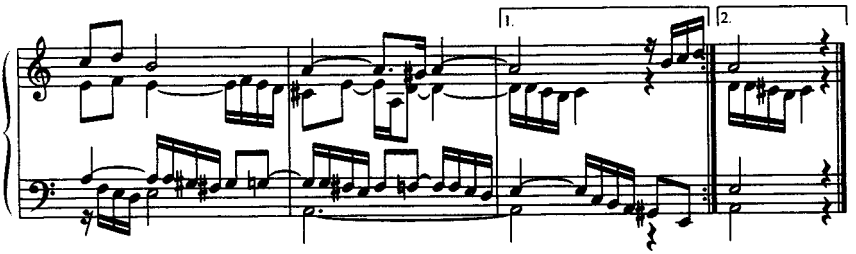

Abb. 123: BWV 690, Takte 28-30 (NBA IV/3, 99)

Ein Vergleich von BWV 690 mit einer ganz ähnlich gestalteten Bearbeitung derselben Liedmelodie durch einen Zeitgenossen Bachs, dem Erfurter Organisten Christian Reichardt (1685-1775), zeigt deutliche Unterschiede.[458] Reichardts Stück steht in g-moll, im Gegensatz zur Bachschen Version enden die Binnenkadenzen auf Akkorden mit großer Terz, die Ganzschlüsse aber mit kleiner Terz. Äußere Parallelen zu Bachs Satz sind offenkundig, sie relativieren sich aber bei näherer Betrachtung. Auch Reichardt bringt die Choralmelodie im Diskant, jedoch in völlig gleichen Notenwerten, die nur am Versende auf die doppelte Dauer verlängert werden. Die Sechzehntel-Figuration ist im Vergleich zu Bach viel uneinheitlicher gearbeitet. Man achte etwa auf die beiden Stellen im ersten Teil des Chorals, an denen das Bewegungskontinuum durch übergebundene Achtel unterbrochen wird. In den Takten 4-5 ist das kurzzeitige Innehalten mit der Schlußsituation verknüpft: Unter dem Zeilenschlußton schiebt der Baß noch eine plagale Kadenzwendung nach.[459] Die Vorhaltswirkung des Baßtons kommt so wirkungsvoll heraus. Ganz anders die zweite Stelle in den Takten 7-8. Zwar liegt wiederum die gleiche Klangfolge vor (ein Sextakkord über *fis* geht in den g-moll-Akkord), doch erscheint das plötzliche Einhalten inmitten der Liedzeile unmotiviert. Im Gegensatz zu Bach verwendet Reichardts Komposition *Pausa*-Schlüsse nur am Ende des ersten und zweiten Teils der Choralmelodie, nicht aber bei den anderen Zeilenschlüssen. Während die erste *Pausa* sich mit einer Umspielung des Schlußklangs in der linken Hand begnügt, erweitert die zweite die dreistimmige Anlage in den Schlußtakten in eine vierstimmige, die die Umspielungsbewegung in die Mittelstimmen verlegt. Insgesamt greift Reichardt in seiner Komposition auf die gleichen organistischen Mittel zurück wie Bach,

[458] Edition: Orgelchoräle um J. S. Bach, 75.

[459] Ähnlich behandelt Reichardt auch den Schlußton der vorletzten Zeile (Takt 15).

setzt sie aber weniger konsequent ein. Seinem Choralvorspiel fehlt die kompositorische Geschlossenheit, die Bachs Werk gerade so auszeichnet. Dies läßt sich vor allem an der Behandlung der Schlußtöne der Choralmelodie studieren.

Das Ausgangsstadium des Orgelchorals „Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist" BWV 667[460] und seiner in Weimar entstandenen Frühfassungen BWV 667a/b[461] liegt in BWV 631 des *Orgelbüchleins* begründet.[462] Zu der in Viertelwerten vorgetragenen Liedmelodie im Diskant tritt ein in charakteristischer Weise rhythmisierter Mittelbau in Achteln und Sechzehnteln, sowie ein in einzelnen Achtelwerten nachschlagender Pedal-Baß. Die letzte Zeile des Chorals bleibt aufgrund der schwachen Kadenzbildung von einer eigenartig unentschiedenen, gewollt vorläufigen Schlußwirkung. Es ist kennzeichnend, daß Bach bei der offenkundig schon früh erwogenen Umarbeitung nicht daran dachte, das Stück eindeutiger zu beschließen, sondern stattdessen eine Fortsetzung des Stückes unternahm. Bereits die Weimarer Fassung BWV 667b nämlich weitet die Umspielung des Schlußklanges auf einen Tonika-Orgelpunkt von viereinhalb Takten Länge aus. Die lange *Pausa* über dem Baßton *G* entfaltet die zuvor durch Achtel unterbrochene Sechzehntelbewegung des Kontrapunktes[463] nun erstmals völlig frei und unbehindert vom Cantus firmus. Der Hörer erlebt eine rhythmische Schlußentspannung. In der *Pausa*-Figuration treten einzelne Klangbestandteile im aufsteigenden Diskant deutlich hervor. Der melodische Höhepunkt (*h²*) bezeichnet gleichzeitig die größte klangliche Spannung, die in einen Quart-Sext-Vorhalt mündet und erst einen Takt später aufgelöst wird. Genau an dieser Stelle aber setzt nun der bis dahin liegende Pedalbaßton aus. Die Oberstimmen drängen über die *Pausa*-Verlängerung hinaus und verwirklichen zwei weitere Takte später die förmlich mit Händen zu greifende Forderung dieses immer länger gewordenen Schlußabschnittes, das Stück mit einer zweiten Durchführung des Cantus firmus nunmehr in angestammter Baßlage fortzusetzen. In überaus bemerkenswerter Weise zieht Bach hier eine rein kompositorische Konsequenz[464] aus dem weit überhängenden *Pausa*-Schluß, indem er die Komposition von zunächst nur acht Takten später auf mehr als die dreifache Länge von 26 Takten erweiterte. Der *Pausa*-Schluß durchbricht hier, seiner schlußbildenden

[460] NBA IV/2, 94-97.
[461] Ebd., 194-196.
[462] NBA IV/1, 58.
[463] Auch die vorangehenden Kadenzpunkte zeigen die Tendenz der Sechzehntelbewegung zur größeren Gruppierung deutlich (vgl. die Takte 2, 4 und 6-8).
[464] Bereits Philipp Spitta (Bach I, 601) verwies darauf, daß die doppelte Durchführung des Cantus firmus „hier nicht, wie sonst wohl, zu eben so viel Strophen der Dichtung in Beziehung" stünde.

Funktion enthoben, die ursprüngliche Konzeption und führt zu einer grundlegenden Erweiterung der Komposition.

3.4.5. Cantus firmus und Abschnittsbildung in den größeren Orgelchorälen

Bachs Bearbeitung des Liedes „Wo soll ich fliehen hin" BWV 694[465] erscheint auf den ersten Blick wie ein später Nachfahre der Orgelchoräle des 15. Jahrhunderts: pro Takt erklingt im (Pedal-) Baß ein Ton des Liedes, umspielt von zwei in gleichförmigen Sechzehntel-Spielfiguren dahin eilenden Stimmen im Manual. An den Zeilenschlüssen der Choralmelodie beobachten wir die obligatorischen Dehnungen. Doch anders als im 15. Jahrhundert stellt Bach dem Choral die instrumentalen Spielfiguren als eigenständige, betont unabhängige Schicht gegenüber. Die Gliederung des Satzes vollziehen allein die bewegten Oberstimmen, weshalb es möglich ist, die beiden Manualstimmen nach Art einer zweistimmigen Invention auch für sich allein zu spielen, ohne daß dies eine Einbuße an musikalischer Plausibilität bedeutete.[466] Nicht weniger als 34 Takte, also mehr als ein Drittel des Stückes, verlaufen ohne Beteiligung des Chorals. Die Choralmelodie wirkt wie ein unabhängiger Zusatz, der für die musikalische Konstruktion des Gesamtsatzes ohne Belang ist. Die Zäsuren der voneinander durch Pausen abgesetzten Choralzeilen fallen nicht mit den Kadenzen der beiden anderen Stimmen zusammen; die lang gedehnten Schlußtöne der Choralmelodie verklingen ohne Einfluß auf die Schlußbildung. Unüberhörbare Bezüge bestehen aber andererseits zwischen dem Kadenzschluß der Manualstimmen und dem Neueinsatz einer Choralzeile, zwischen denen jeweils ein Takt steht (Takte 9-10, 25-26, 40-41 und 70-71). Das Schließen der Oberstimmen signalisiert den unmittelbar darauffolgenden Beginn einer neuen Choralzeile im Pedal. Dieses Verfahren gibt Bach erst am Schluß der Komposition auf, hier kommt es zum ersten und einzigen Mal zu einer gemeinsamen Zäsur beider Schichten nach Art der *Pausa*. Der Vortrag des letzten Verses erreicht mit zwölf Takten die größte musikalische Ausdehnung aller Liedzeilen, wovon auf Paenultima (zwei Takte) und Ultima (fünf Takte) mit sieben Takten mehr als die Hälfte fallen. Die ungeheuere Verlängerung des letzten Cantus firmus-Tones fängt die über ihn hinaus drängenden Manualstimmen gewissermaßen ein, ihre Fähigkeit zur selbständigen Kadenzierung geht gleichzeitig verloren. Der *Pausa*-Schluß nimmt den

[465] NBA IV/3, 103-107.

[466] Danckwardt, Kompositionsweisen, 70.

Kadenzvorgang in sich hinein. Hinter dem linearen Verlauf der Oberstimmen der Takte 87-90 über dem liegenden Schlußton *G* stehen stark dissonante Akkorde (Takt 87: Septime–None; Takt 88: Quarte–Sexte; Takt 89: Septime–None; Takt 90: verminderter Akkord *a–c¹–es¹–fis¹*), die sich erst im letzten Takt in Oktave und Terzton lösen. Die Verzögerung des letzten Schlusses erlaubt es Bach, jene stufenweise nach unten versetzte Sequenzierung, die bereits die ersten vier Töne der letzten Zeile des Cantus firmus als Kontrapunkt begleitet hatte, über dem letzten Ton noch einmal anzubringen. Auf diese Weise ergeben sich zwischen den Manualstimmen und der Cantus firmus-Melodie stellenweise doch engere Bezüge, als man zunächst hätte vermuten können.

In Bachs Orgelchoral „Valet will ich dir geben" D-dur BWV 736,[467] führt die Durchführung des Cantus firmus im Baß zu Schlußbildungen, die denjenigen der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts im Prinzip entsprechen. Die Baßlage des Cantus firmus ermöglicht nur verhältnismäßig schwache Kadenzen. Gegenüber einem Generalbaßchoral oder Kantionalsatz entfällt für den Komponisten aber vor allem die Möglichkeit, gleiche Schlußtöne der Melodie mit unterschiedlichen Klängen zu fassen, was den Kadenzplan auf wenige Stufen einengt. Die vier Zeilen des zweiten Teils der Komposition gliedern den Text paarweise in der Reimfolge a c a c.[468] Da die ersten beiden Melodiezeilen des Abgesangs nun aber den gleichen Schlußton besitzen, können diese Töne im vierstimmigen Kantionalsatz mit verschiedenen Klängen unterlegt werden, was die sprachliche Gliederung auch auf der Ebene des mehrstimmigen musikalischen Satzes zum Ausdruck bringt. Im Orgelchoral BWV 736 läßt sich diese kadenzielle Differenzierung bedingt durch die Lage des Cantus firmus aber nicht durchführen. An beiden Zeilenschlüssen (Takte 35 und 42) erklingt ein A-dur-Klang. Bach gleicht die Defizite der Kadenz-Gliederung jedoch durch eine verstärkte Differenzierung der Oberstimmen-Figurierung wieder aus. Die auslaufende Umspielung beider Zeilenschlüsse wechselt nämlich ihre Bewegungsrichtung von einer absteigenden (Zeile 5) in eine aufsteigende (Zeile 6). Zu den wichtigsten Charakteristika dieses Choralvorspiels gehört, daß die strömende Figuration im ungewöhnlichen 24/16-Takt,[469] die an den Bewegungstypus einer Gigue erinnert, die *Pausa*-Takte

[467] NBA IV/3, 84-89.

[468] Zum Text (Williams, Organ Music II, 281) von Valerius Herberger und zur Melodie von Melchior Teschner vgl. Breig, „Valet will ich dir geben", [1-2]. Herrn Prof. Breig danke ich herzlich für die Überlassung seines noch nicht veröffentlichten Manuskripts.

[469] Das Taktmaß bleibt aber das 12/8-Metrum. Ebenfalls im 24/16-Takt steht die 8. Variation der Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768. Für die Gigue ist der 12/16-Takt häufiger belegt, unter anderem in der fünften Französischen Suite BWV 816; vgl. Finke-Hecklinger, Tanzcharaktere, 75-76.

erfaßt und über den liegenden Schlußton hinausdrängt, den ohnehin schon gedehnten Schlußklang also auf diese Weise noch einmal verlängert.

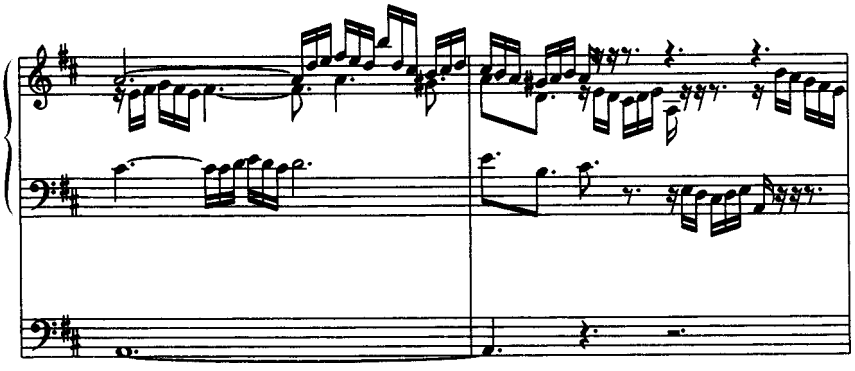

Abb. 124: BWV 736, Takte 35-36 (NBA IV/3, 87)

Zur Geschlossenheit der kompositorischen Formung des ersten Abschnitts der Choralbearbeitung trägt entscheidend bei, daß es sich bei der auf mehreren Ebenen wiederholten absteigenden Spielfigur des *Pausa*-Überhangs genau um die Umkehrung derjenigen Figur handelt, die den Satz zu Beginn (auch dort ohne Choralmelodie) so großartig drängend in Gang bringt.

Im Unterschied zu den zahlreichen Choralbearbeitungen Bachs, in denen die den Choral begleitenden Stimmen einen völlig unabhängigen Satz bilden,[470] der auf die Anwesenheit des Cantus firmus nicht oder nur kaum reagiert, setzen einige wenige Orgelchoräle in Zusammenhang mit der Liedmelodie ausgesprochen deutliche Zäsuren.[471] Bach nahm diese Form, die den ältesten Typus der tasteninstrumentalen Cantus firmus-Bearbeitung aufgreift noch nach 1740 in seine Leipziger Sammlung der *Achtzehn Choräle* auf. Diese Art der Choralbearbeitung reiht Zeile für Zeile der Ausgangsmelodie als in sich geschlossene Abschnitte der Komposition aneinander. Die Grundidee einer vom Cantus firmus ausgehenden Gliederung des gesamten Satzes ist im Orgelchoral-Schaffen Bachs nirgends so ausgepägt wie in den beiden Bearbeitungen von „Jesus Christus, unser Heiland" BWV 665/666.

[470] Vgl. hierzu Danckwardt, Kompositionsweisen, 67-76.
[471] Vgl. zum Beispiel „In dich hab ich gehofft, Herr" BWV 712.

Wir wenden uns zunächst der vierstimmigen Fassung BWV 666 zu.[472] Das erhaltene Frühstadium der Komposition (BWV 666a)[473] kann diesmal vernachlässigt werden. Mit Ausnahme der letzten vier Takte ist die Choralmelodie überall präsent. Dem Vortrag der ersten Zeile im Sopran in den Takten 6-10 gehen fünf einleitende Takte der Begleitstimmen Baß, Tenor und Alt voraus, die den Beginn des Liedes imitatorisch verarbeiten. Im zweiten Abschnitt der Komposition erklingt der Cantus firmus in längeren unverzierten Werten (punktierte Viertel) zweifach: zuerst im Tenor (Takte 11-13), dann eine Oktave höher im Sopran (Takte 14-17). Dieses Verfahren wiederholt sich für die dritte Zeile (Tenor: Takte 18-21; Sopran: Takte 21-23). Die vierte und letzte Zeile des Liedes erklingt viermal nacheinander: es beginnt erneut der Tenor (Takte 24-27), darauf antwortet der Sopran (Takte 27-29). Gewissermaßen als Signal des nahenden Schlusses folgt anschließend zum ersten Mal der Baß als Träger des Cantus firmus (Takte 29-32) und danach erneut die Sopranstimme (Takte 32-34). Die vier Durchführungen der vierten Liedzeile stehen tonal auf den Stufen des e-moll-Dreiklangs (*e–h–g–e*).

Werfen wir nun einen Blick auf die Abschnittszäsuren. Da die Baßstimme am Ende der ersten Zeile gemeinsam mit dem Cantus firmus im Sopran abschließt, mündet der erste Abschnitt des Choralvorspiels sogleich in eine *Pausa* (Takte 9-10). Die Umspielung in den Mittelstimmen führt die komplementäre Achtelbewegung des Kontrapunktes weiter, ein über vier Achtel zu haltender Ruheklang schließt die Umspielung des Schlußklanges ab. Den zweiten Abschnitt der Komposition beginnt Bach mit einem einleitenden Sechzehntellauf der rechten Hand, einer Initiumswendung, wie sie schon im 15. Jahrhundert zu den Charakteristika der Cantus firmus-Sätze gehört.[474] Die Zeile beendet Bach über dem im Sopran liegenden Schlußton des Chorals mit einer plagalen Kadenz (Takt 17). Im dritten Abschnitt läuft die erste Durchführung des Cantus firmus im Tenor ebenfalls in einer plagalen Kadenzwendung aus, deren Schlußton abschließend kurz umspielt wird (Takte 20-21). Dem zweiten Auftritt der dritten Zeile folgt nun wieder eine durchaus *Pausa*-typische Figuration des G-dur-Klangraumes in aufsteigenden Sechzehnteln, die unter dem liegenden Schlußton des Chorals im Baß in Takt 23 beginnt und sich im folgenden Takt in Diskantlage fortsetzt, ohne daß die Liedmelodie noch präsent wäre. Am Ende des vierten Abschnitts verhindert die Führung der Baßstimme einen vorzeitigen Abschluß der Komposition. Statt in den Tonikaklang E-dur mündet die Musik in einen aufsteigend gebrochenen a-moll-Dreiklang (IV. Stufe), der in eine toccatenhaft frei ausschwin-

[472] NBA IV/2, 91-93.
[473] Ebd., 191-193.
[474] Vgl. Aringer, Spielvorgang.

gende Umspielung des Schlußklanges übergeht. Das weit ausgreifende Spiel beider Hände wird durch den Tonika-Orgelpunkt *E* im Pedal gestützt. Für das Verhältnis der letzten vier Takte zum Rest der Choralbearbeitung ist der isolierte, auf den Schlußton beschränkte Einsatz des Pedals sehr kennzeichnend. Die Schlußpassagen könnten auch einer Toccata oder einem Präludium entnommen sein. Bach muß empfunden haben, daß die deutlich artikulierten Binnenzäsuren nach einem besonders aufwendig gestalteten letzten Schluß verlangen, der in der Lage ist, das Stück verbindlich und endgültig abzuschließen. Hierfür griff er auf die Form des Toccaten-Schlusses zurück, und verlagerte damit den eigentlichen Abschluß des Werkes aus dem Einflußbereich des Cantus firmus heraus. Bereits in der Tabulatur des Adam Ileborgh stießen wir ja auf eine Cantus firmus-Bearbeitung, die mehreren Binnenzäsuren (*Pausae*) am Schluß ein ausgedehntes „Finale per modum praeambuli" folgen läßt und damit den auch von Bach praktizierten Abschluß eines Orgelchorals durch einen freien, toccatenhaften Schluß vorwegnahm.

In prinzipiell ähnlicher Weise schließt auch die Fantasia super „Valet will ich dir geben" BWV 735a/735, wenn auch die beiden überlieferten Fassungen gerade am Schluß erheblich voneinander abweichen. Die frühe Version BWV 735a[475] endet mit einer langen toccatenhaft freien Umspielung über dem zum Orgelpunkt gedehnten Schlußton der letzten Cantus firmus-Zeile im Pedal. Die Schlußbildung entspricht der auffallend isolierten Behandlung der gesamten letzten Choralzeile. Die melodische Führung der Tenorstimme in den Ton *as* über dem vorletzten Zeilenton (Takt 57) verhindert eine Kadenz über den Sextakkord und löst nachfolgend einen breitflächig exponierten Quartsextakkord aus, der sich erst in Takt 62 löst.

An der Authentizität einer späteren Umarbeitung BWV 735[476] wurden aufgrund der problematischen Überlieferungslage Zweifel laut.[477] Diese Fassung verlängert die Schlußumspielung nicht nur nochmals um einen Takt, sie vereinheitlich die Figuration insgesamt in planvoller Weise, indem zum Abstieg des ersten Teils der *Pausa* ein komplementärer Aufstieg hinzugefügt wird, der die Umspielung in hoher Lage beendet. Die Zäsur am Beginn der *Pausa*, die in der früheren Fassung durch den Sextgriff der rechten Hand in Takt 57 wenigstens angedeutet wurde, wird in der späteren Überarbeitung einer alles überflutenden Bewegung rauschender Sechzehntel geopfert. Es handelt sich um eine Revision, welche die improvisatorisch schweifende Figurierung der früheren Fassung in kompositorisch rationaler Weise bändigt,

[475] NBA IV/3, 81-83; Williams, Organ Music, II, 282-283.
[476] NBA IV/3, 77-80.
[477] Vgl. Breig, „Valet will ich dir geben", [3-4]

ohne den traditionell toccatenhaften Gestus abzuschwächen. Die konsequente Umformung des *Finale*-Schlusses läßt die Annahme, BWV 735 gehe aus stilistischen Gründen doch auf Bach selbst zurück, durchaus plausibel erscheinen.[478]

Wie die eben besprochene Fassung, so besteht auch die größere pedaliter-Bearbeitung von „Jesus Christus, unser Heiland" BWV 665[479] aus einzelnen, in sich geschlossenen Abschnitten. Jede Liedzeile wird nacheinander in den Stimmen Tenor, Alt, (Pedal-)Baß und Sopran vorgetragen. Wie in BWV 666, so schließt auch hier jeweils der Sopran die Durchführung jeder Zeile ab. Dieses streng durchgehaltene Konzept variiert Bach durch wechselnde Kontrapunkte, die auf den Text des Chorals Bezug nehmen.[480] So lassen sich etwa die chromatisch auf- und absteigenden Gänge im dritten Teil der Komposition eindeutig auf die Worte „durch das *bitter Leiden* sein" der dritten Zeile des Textes beziehen.

Im ersten Abschnitt des Chorals sind Tenor- und Alteinsatz fugatoartig ineinander verschoben (Takte 1-5), während sich Baß- und Sopraneinsatz nicht überschneiden (Baß: Takte 5-8; Sopran: Takte 8-12). Der zweite Abschnitt verzichtet auf dergestaltige Überlagerungen des Themas, er gliedert sich klar in viermal drei Takte (14-25). Im dritten Teil beginnt der Sopraneinsatz bereits über dem letzten Ton der Baßdurchführung. Es ergibt sich somit eine Struktur von 3+3+2+2+1 Takten. Der vierte Abschnitt entspricht in seinem Aufbau wieder dem zweiten. Ein so skizzierter Ablauf, der sich ganz an der Durchführung der Liedzeilen orientiert, läßt im Verlauf aber Stellen offen, an denen die Musik nicht an den Fortgang der Cantus firmus-Melodie gekoppelt ist. Dabei handelt es sich jeweils um die Schlüsse der einzelnen Abschnitte.

Am Ende des ersten Teils wird der letzte Cantus-Ton, normalerweise ein Liegeton im Wert einer ganzen Note, im Sopran ganz in Bewegung aufgelöst (Takte 11-12). Das Baßfundament wechselt von der Tonika in die Unterdominante und wieder zurück. Die V–I Kadenz beendet den Abschnitt zunächst noch nicht, erst nachdem das Thema wirklich ganz verklungen ist, hängt Bach im Anschluß an die IV–I Kadenz den *Pausa*-Schluß an. Er dauert eineinhalb Takte und erweitert den Klangraum nach oben bis zum a^2, womit sich das Aufsuchen relativ hoher Lagen ein weiteres Mal als Charakteristikum der *Pausa*-Umspielung erweist. Am Ende des zweiten Abschnitts bleibt der Schlußton

[478] Breig, „Valet will ich dir geben", [6].
[479] NBA IV/2, 87-90. Auch hier stand das Konzept der Komposition bereits in der früheren Fassung BWV 665a (ebd., 187-190) fest.
[480] Spitta, Bach I, 603; Keller, Orgelwerke, 191.

im Sopran eineinhalb Takte lang liegen. Weil aber diesmal die Baßstimme noch weiterläuft und erst ganz zum Schluß (Takt 26) kadenziert, schrumpft die *Pausa* auf ein Minimum zusammen. Im dritten Abschnitt hingegen schiebt sich der Sopran-Einsatz über den liegenden Schlußton der Baß-Durchführung (Takt 35). Der Vortrag der dritten Choralzeile ist damit in die *Pausa* integriert. Die einzelnen, gleichsam als vokale Silben artikulierten Viertel des Cantus firmus treten dem instrumentalen Kontinuum in Gestalt von Sechzehnteln als selbständige Schicht innerhalb der *Pausa* gegenüber.[481] Bach bereichert den genuin instrumentalen *Pausa*-Schluß damit um ein vokales Element, führt Instrumentales und Vokales an einem wichtigen Punkt der Komposition zusammen.[482]
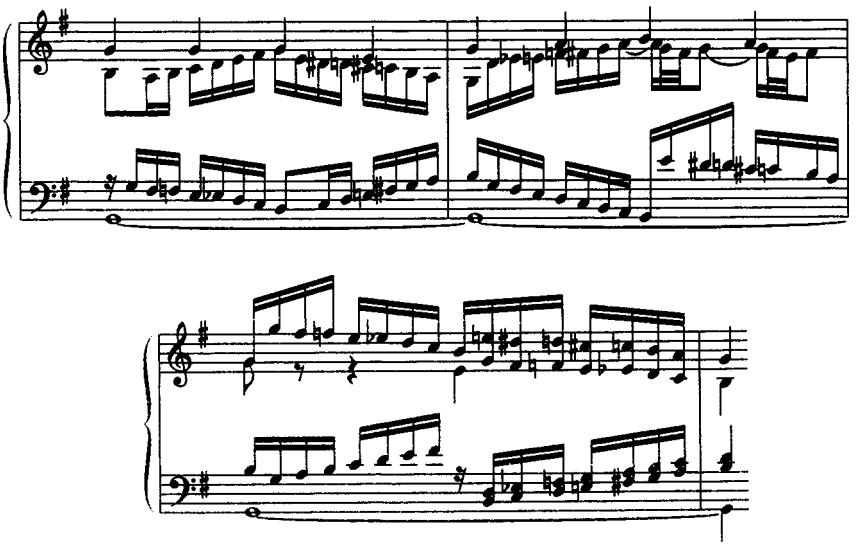
Abb. 125: BWV 665, Takte 35-38 (NBA IV/2, 89)

Diesen beiden thematischen Takten folgt allerdings noch ein weiterer nach, in dem die chromatischen Linien die *Pausa* allein beschließen (Takt 37).[483] Der vierte Abschnitt schließlich gipfelt in einem dreieinhalbtaktigen Orgelpunkt „voll ernster Pracht".[484] Die improvisierende Gestik des Organisten ist eingefangen in jener Zweiunddreißigstel-Spielfigur, die zunächst über

[481] Vgl. Göllner, Pausa, 9.

[482] Hierzu ausführlicher im Kapitel 3.4.7. Thematische *Pausa*-Schlüsse.

[483] In diesem Abschnitt münden bereits der Tenor- und der Alteinsatz in je einen abschliessenden Takt mit freier Figuration (vgl. Takt 29 und 32.).

[484] Spitta, Bach I, 603.

drei Oktaven aufsteigend das Feld beherrscht und sich schließlich in einer Reihe von Vorhalten entlädt. Die großartige Schlußwirkung von BWV 665 beruht im Gegensatz zur manualiter Bearbeitung BWV 666 auf einer Verdichtung des Stimmengeflechts.

3.4.6. Kadenz und *Pausa*

In Orgelchorälen Bachs, in denen der Choral (zumindest abschnittsweise) als tiefste Stimme des Satzes erscheint, steht das Verfahren des *Pausa*-Schlusses im ursprünglichen historischen Kontext der Tenor-Cantus-firmus Bearbeitung. Für eine an Kadenzvorgängen gebundene musikalische Gliederung ergeben sich hierbei allerdings Probleme, die Adolf Bernhard Marx in seiner Kompositionslehre aufschlußreich darlegt: „Die Versetzung des Cantus firmus in den Bass bringt in den meisten Fällen eine Unannehmlichkeit mit sich, die nur versteckt, nicht vermieden werden kann. Da nämlich die Choralmelodien ursprünglich als Ober- oder Tenorstimmen erfunden sind, so schliessen sie fast durchgängig mit einem Sekundschritte [...] und nur selten mit einem Quarten- oder Quintenschritte. Daher ist es, wenn der Cantus firmus Bass wird, meistens unmöglich, einen vollkommenen Schluss zu bilden, zu dem [...] der Bass von der Dominante auf die Tonika schreiten müsste. Am misslichsten ist dies, wenn der unvollständige Schluss das Ende eines Theils, oder gar des Ganzen trifft, und auch das wird meistens der Fall sein. Wie können wir nun unsere geschwächten Schlüsse befestigen? – Zunächst durch Verlängerung; dann durch die Figur des Orgelpunktes."[485]

Bach reagiert auf dieses Problem in ganz unterschiedlicher Weise. Zum einen komponiert er Werke, in denen die Liedmelodie im Pedal-Baß zu einem völlig selbständigen Manualstimmen-Satz hinzutritt. In diesem Fällen scheitert die *Pausa*-Schlußbildung für die Binnenzäsuren an der nicht vorhandenen Verknüpfung beider Satzschichten. Einzig am Ende der letzten Liedzeile läßt sich durch ausreichende Verlängerung des Schlußtones eine gemeinsame Zäsur herstellen. Dabei handelt es sich meist um außergewöhnlich lange Orgelpunkte, wie wir sie am Schluß von „Wir Christenleut haben jetzund Freud" BWV 710 (Takte 42-45),[486] „Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 661

[485] Marx, Lehre von der musikalischen Komposition. Erster Theil, 355. Man vergleiche auch das auf die zitierte Passage folgende Notenbeispiel.
[486] NBA IV/3, 102.

(Takte 85-92),[487] „Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 664 (Takte 90-96)[488] und den Variationen VII-IX der Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768[489] finden. Allein die Flexibilität des Zeilenschlußtones läßt in diesen Fällen einen gemeinsamen Abschluß zu. Diese Orgelpunkte stehen in einem gelockertem Verhältnis zur Tradition des *Pausa*-Schlusses, da der Cantus firmus hier die Funktion der Gliederung des Satzes verloren hat und stattdessen auf andere Stimmen Rücksicht nehmen muß.

In einigen anderen Werken umgeht Bach das skizzierte Kadenzproblem dadurch, daß er dem Cantus firmus zusätzliche Töne anhängt, die dann nachträglich einen starken Kadenzschluß herbeiführen.[490] So erweiterte er den letzten „Halleluja"-Ruf der Schlußzeile seiner Choralfantasie „Christ lag in Todesbanden" BWV 718 im Pedal-Baß um die Kadenzstufenfolge V–IV–V–I (Takte 74-77)[491] mit nachfolgendem zweitaktigen Orgelpunkt auf der Tonika. Einen ähnlichen Kadenzanhang enthält auch der Schluß seiner Fuge über das Magnificat „Meine Seele erhebt den Herrn" BWV 733 (Takte 134-136),[492] sowie die Variatio VI aus der Choralpartita BWV 768 (Takt 15)[493], hier jedoch beide Male ohne zusätzlichen Orgelpunkt auf dem allerletzten Ton.

Beginn und Schluß des Eröffnungsstücks der *Achtzehn Choräle* (BWV 651-665), der Fantasia super „Komm, Heiliger Geist" BWV 651,[494] verlaufen ohne Beteiligung der Cantus firmus-Melodie. Bach stellt der ersten Choralzeile im Pedal-Baß ab Takt 8 einen großen, toccatenartigen Orgelpunkt auf der Tonika voran, in dem der spätere Choralkontrapunkt bereits anklingt.[495] Im Anschluß an die letzte Liedzeile, die „alle wichtigen Elemente des Stückes auf engem Raum vereinigt",[496] fügt er noch drei Takte hinzu, die das Werk mit

---

[487] NBA IV/2, 66.
[488] Ebd., 86.
[489] NBA IV/1, 141, 143, 145.
[490] Vgl. auch Kittel, Praktischer Organist. Zweite Abtheilung, 55-56 („worauf eine nochmalige Finalcadenz das Vorspiel beschließt")
[491] NBA IV/3, 19.
[492] Ebd., 69.
[493] NBA IV/1, 139.
[494] NBA IV/2, 3, 12.
[495] Williams, Organ Music, 129.
[496] Breig, Umarbeitungsverfahren, 37. Breigs Feststellung, die Komposition dieser letzten Zeile biete eine „Finalverdichtung, die den Vergleich mit den stretta-Takten am Schluß des Umkehrungskanons der Kanonischen Veränderungen nahelegt", ist zuzustimmen, wenn auch mit der Einschränkung, daß sich die Konzentration kompositorischer Techniken in BWV 651 über die ganze Zeile erstreckt, während in BWV 769 (vgl. die Seiten 184-185) der eigentliche Höhepunkt noch weiter an das Ende, genauer über dem Zeilenschlußton, verschoben ist.

einer plagalen Kadenz beenden (Takte 104-106). Mit den der Cantus firmus-Stimme hinzugesetzten Tönen umgeht Bach zwei Probleme, die bei der Verwendung dieser Choralmelodie als Baßstimme zwangsläufig auftreten. Da das Lied auf der Oberquinte beginnt und über die Untersekunde schließt, wäre ohne diese Zusätze ein regulärer Anfang auf dem Grundton und eine Schlußbildung mit Kadenzen unmöglich.

Das Choraltrio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655 aus derselben Sammlung verwendet im zweiten Teil (Takte 52-70) die Liedmelodie als zeilenweise vorgetragenen Pedal-Cantus firmus. Der aus der instrumentalen Ensemblemusik stammende Typus des Triosatzes schließt Cantus firmus-Zäsuren nach Art der *Pausa* aus. Dementsprechend führt der Schlußton der letzten Liedzeile nicht den Abschluß des Stückes herbei, vielmehr schließt sich ein dreitaktiger Anhang an, in dem die Pedalstimme wieder in die Funktion eines Basso continuo zurückkehrt und das Werk mit einer Subdominante–Tonika–Kadenz beendet. Der Cantus firmus muß sich auch in diesem Stück mit der Rolle einer für die Konstruktion nachrangigen Stimme begnügen.[497]

In der Bearbeitung von „Ach Gott vom Himmel sieh darein" BWV 741 verhindert die tonartliche Differenz zwischen dem in *d* stehenden Gesamtsatz und der nach *a* transponierten phrygischen Melodie des Cantus firmus eine Beteiligung der Liedmelodie in Baßlage am Beginn und Schluß des Werks. Der ersten Choralzeile gehen deshalb im Pedal sechs einleitende, themafreie Baßtakte voraus. Das Werk gliedert sich nicht durch Kadenzen, sondern ganz traditionell durch die länger ausgehaltenen Zeilenschlußtöne. Die Musik folgt hierbei sehr genau der Cantus firmus-Struktur, indem sie lediglich die Stollen-Schlüsse (Zeilen 2 und 4) und den Schluß der vorletzten Zeile als *Pausa* musikalisch umsetzt. Die Binnenzäsuren werden übergangen, der gedehnte Schlußton der letzten Liedzeile bildet die Paenultima des ganzen Satzes. Bezeichnenderweise stimmen an der einzigen regulären Kadenz der Komposition Abschnitts- und Zeilenschluß nicht überein. Alle drei *Pausae* stehen auf auf der IV. Stufe *g*. Der liegende Baßton fängt die kanonisch verschränkten Oberstimmen ein und führt eine kurzzeitige, zäsurbildende Unterbrechung der kontinuierlichen Achtelbewegung herbei. Der zweifach stufenweise absteigend durchschrittene Quartfall der zweiten und vierten Liedzeile füllt in den Manualstimmen noch den ersten *Pausa*-Takt von Zeile zwei (Takt 16), hingegen die ganze *Pausa* von Zeile vier (Takt 28).

---

[497] Richter, Orgelchoral, 80.

In mehrfacher, gegeneinander versetzter Stimmdisposition erklingt über dem Zeilenschlußton ein letztes Mal die ganze Choralzeile. Auch am Ende der sechsten Zeile (Takt 46-47) ragt das Zeilenthema in Gestalt einer zweiten Pedalstimme in den Schlußton der Zeile hinein.
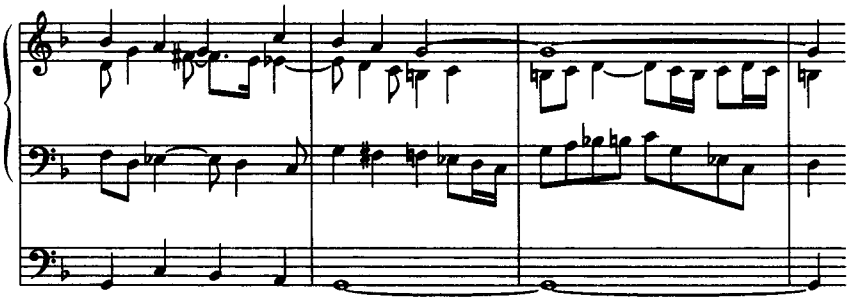
Abb. 126: BWV 741, Takte 15-18 (NBA IV/3, 5)

3.4.7. Thematische *Pausa*-Schlüsse

Wie in Präludien und Fugen findet sich auch in der Gattung des Orgelchorals eine Form der *Pausa*-Schlußbildung, in der die Umspielung noch einmal das Thema aufgreift. Bei der Besprechung von „Jesus Christus unser Heiland" BWV 665 wurde bereits darauf verweisen. Dieser Typus begegnet mehrfach auch in Choralkantaten-Sätzen, in denen die Cantus firmus-Melodie im Baß liegt. Zum ausgehaltenen Zeilenschlußton tragen die Oberstimmen entweder noch einmal (teilweise auch öfter) den gesamten Text der Liedzeile vor (so etwa in dem nach Art einer Choralfantasie gestalteten Eröffnungssatz der Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder" BWV 135)[498] oder es erklingen sogar Text und Melodie der Liedzeile zusammen („Ein feste Burg ist unser Gott" BWV 80).[499] In singulärer Weise steigerte Bach diesen Typus der *Pausa* am Schluß des Eingangschores der Kantate „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben" BWV 77. Über dem auf zehn Takte verlängerten Schlußton der letz-

[498] NBA I/16, 199-211 (Takte 18-21, 29-32, 50-53, 61-64, 83-85, 96-99, 115-118, 129-143).
[499] NBA I/31, 73-101 (Takte 28-30, 57-60)

ten Liedzeile intoniert die Solotrompete hier ohne Zäsuren noch einmal die gesamte Liedmelodie.[500]

Zurück zum Orgelchoral. Johann Christian Kittel behandelte den thematischen *Pausa*-Schluß in den drei Teilen seiner Abhandlung „Der angehende praktische Organist" mit mehreren Beispielen. Die Schlußtonika ist auch bei ihm mehrfach der Ort einer letzten Themendurchführung, wobei die Choralzeile in diminuierter, augmentierter, recto, inverso oder in Kombinationen der verschiedenen Formen auftreten kann.[501] Nirgends erreichen seine Beispiele allerdings die Qualität und Individualität der Schlußbildungen Bachs.

Bereits die frühe Bearbeitung von Luthers Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her" BWV 700 bringt im Anschluß an die letzte Liedzeile im Pedal-Baß einen Schlußanhang in Form eines Tonika-Orgelpunktes (Takte 57-58), der zum ersten Mal im Verlauf der Komposition mit den Stufen IV–V–I kadenziert. Die letzte Liedzeile hatte, wie alle vorangehenden Binnenzäsuren, im Baß über den Obersekundschritt und der Klangfolge Sextakkord-Grundakkord geschlossen. Der kadenzierende Überhang bekräftigt zum einen den Schluß des Werkes, er enthält zum anderen aber in der rechten Hand, die nach einer Pause wieder neu ansetzt, im Sopran die erste Liedzeile noch einmal in instrumental diminuierter Form (wobei der Ton *h* aus Gründen der Kadenzbildung zu *b* verändert ist), wozu der Alt einen rhythmisch komplementären Kontrapunkt beisteuert.

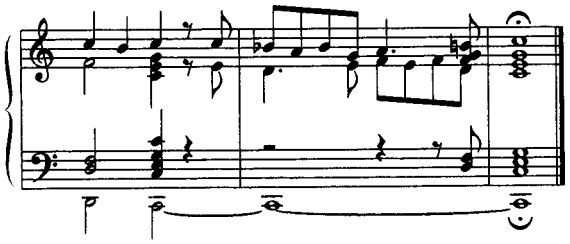

Abb. 127: BWV 700, Takte 56-58 (NBA IV/3, 93)

Was in den Schlußtakten als mehrstimmiger Vorgang erklingt, hatte Bach bereits zu Beginn des zweiten Abschnitts der Komposition in den Takten 23-24 in einer Stimme sukzessive exponiert. Auch wenn Bach in der *Pausa* dieses

[500] NBA I/21, 3-13 (Takte 68-77).

[501] Kittel, Praktischer Organist, Erste Abtheilung, 3 (recto/inverso); Zweite Abtheilung, 62, 64, 66 (diminuiert); Dritte Abtheilung, 56 (inverso/augmentiert), 93-94.

Werkes noch einmal auf den Beginn des Liedes zurückgreift, so verwendet er diese doch in Gestalt einer instrumentalen Umformung.

Eine gänzlich andere Form der thematischen *Pausa* enthält der dritten Versus des Orgelchorals „O Lamm Gottes, unschuldig" BWV 656. Über dem in langen Notenwerten im Baß vorgetragenen Cantus firmus baut sich Zeile für Zeile ein imitatorischer Satz in den Oberstimmen auf. Die ersten beiden, jeweils zwei Liedzeilen zusammenfassenden Abschnitte enden über dem in gewohnter Weise verlängerten Schlußton mit einer Umspielung in den Oberstimmen, die den Klangraum in auffälliger Weise in den Diskantbereich verlagert und das rhythmisch gleichmäßige Kontinuum der Viertelbewegung am Ende kurzzeitig unterbricht (Takte 111-112, 120-122). Am Ende des dritten Cantus firmus-Abschnitts (Takt 131-132) hingegen unterbleibt der gemeinsame Einschnitt, der verlängerte Schlußton im Pedal verhallt unbeachtet von den oberen Stimmen. Vielleicht hängt dies damit zusammen, daß im Unterschied zu den anderen Zeilen der Cantus firmus hier nicht von Anfang an präsent ist, sondern in Takt 127 erst nachträglich zu den Manualstimmen hinzutritt. Umso bemerkenswerter hebt Bach dann aber den Schluß der folgenden Zeile („sonst müßten wir verzagen") hervor.[502] In Takt 135 verlangsamt sich die Viertel-Bewegung der Oberstimmen durch einen Taktwechsel (von 9/4 in 3/2), gleichzeitig durchdringt das Motiv der vom Text ausgelösten chromatisch absteigenden Lamento-Quarte den kurzzeitig auf fünf Stimmen angewachsenen Satz. Die ausdrucksvolle, von vokalem Bedeutungsgehalt erfüllte *Pausa* schließt die in ihrem Vorfeld eingeleitete Verlangsamung der Bewegung ab, in dem alle Stimmen auf einer ganzen Note stehen bleiben.[503]
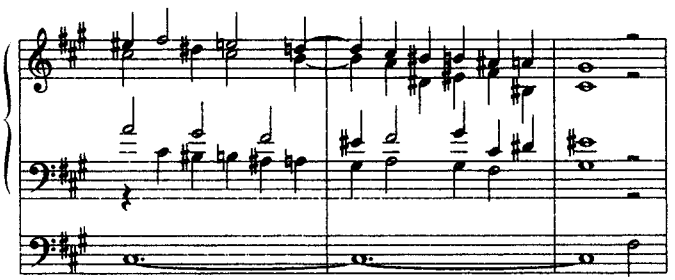
Abb. 128: BWV 656, Takte 137-139 (NBA IV/2, 45)

[502] Spitta, Bach I, 602.
[503] Vgl. Breig, Norddeutscher Orgelchoral, 92.

Durch die Wiederaufnahme der flüssigeren Bewegung und der unproblematischen Diatonik vereint die letzte Zeile des Cantus firmus „die formale Funktion einer Coda für Schlußstrophe und einer Reprise für das Gesamtwerk."[504] Sie endet mit dem längsten Orgelpunkt aller drei Versus (neun Takte), der allein die beabsichtigte endgültige Schlußwirkung zum Ausdruck bringt. Einer primär durch harmonisches Gefälle ausgedrückten Schlußwirkung der Mehrstimmigkeit tritt die Längung des Schlußtones als eigenständiges Verfahren der Schlußbildung in der *Pausa* entgegen.

3.4.8. Die *Pausa* als Kulmination der Komposition

Die Choralbearbeitungen des dritten Teils der Klavierübung unterscheiden sich hinsichtlich der Schlußbildung auffällig von Bachs übrigen Werken auf dem Gebiet des Orgelchorals. *Pausa*-Schlüsse sind für diese Sammlung nicht charakteristisch. Bach hat lediglich die drei kleinen Bearbeitungen des Kyrie nach Fughettenart[505] durch die gemeinsame Behandlung mit *Pausa*-Ruhepunkten zu einem Zyklus zusammengeschlossen. Einen Ausnahmefall innerhalb der großen Choralbearbeitungen dieser Sammlung stellt die Komposition „Kyrie, Gott heiliger Geist" BWV 671[506] dar; und das in doppelter Hinsicht: zum einen innerhalb der ganzen Sammlung, zum anderen im Vergleich mit den beiden vorausgehenden Sätzen „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit"[507] und „Christe, aller Welt Trost", mit denen sie eine Einheit in tonaler, liturgischer und satztechnisch-stilistischer Hinsicht bildet.[508] Die drei großen Kyrie-Bearbeitungen gehören bekanntlich zu den „stile antico"-Orgelsätzen Bachs. Sie stehen in einer Traditionslinie von Orgelwerken, die den kontrapunktisch gearbeiteten Vokalsatz des 16. Jahrhunderts auf das Tasteninstrument überträgt. Die genuin instrumentalen Merkmale, so auch der *Pausa*-Schluß, fehlen dementsprechend auch in Bachs Werken dieser Stilrichtung. Eine Ausnahme bildet innerhalb dieser Reihe, wie erwähnt, das „Kyrie, Gott heiliger Geist". Der Cantus firmus, eine deutsche Übertragung des lateinischen Tropus „Kyrie fons bonitatis", erklingt in diesem Stück in langen Notenwerten im Pedal-Baß. Die einzelnen Zeilen sind durch große Pausen voneinander getrennt. Der vierstimmige Komplex der Oberstimmen fließt dagegen ohne Unterbre-

[504] Breig, Norddeutscher Orgelchoral, 92.
[505] Vgl. dazu Wolff, Stile antico, 131.
[506] NBA IV/4, 22-26.
[507] Göllner, Kyrie fons bonitatis.
[508] Wolff, Stile antico, 131, Anm. 11.

chung und ohne deutliche Kadenzzäsuren dahin. Am Anfang des Stückes scheint es so, als würde auch die Cantus firmus-Melodie dem strömenden Oberstimmengewebe keine Gliederung geben können. Die ersten drei Töne des Kyrie-Anrufs (*d–es–f*) in den Takten 9 und 10[509] wirken wie ein „zufälliger Zusatz"[510] zur ansonsten selbständig ablaufenden Musik. Wenn Marianne Danckwardt im Hinblick auf „Kyrie, Gott heiliger Geist" bemerkt, der Cantus firmus sei, „von einigen für die Oberstimme notwendigen Baßtönen (Takte 25, 36, 44, 45, 46, 48) abgesehen, in klanglicher Hinsicht entbehrlich",[511] dann trifft sie ohne Zweifel Grundsätzliches dieser Choralbearbeitung. Ihre Aussage sollte aber bezüglich der Schlußtöne der Liedzeilen 2, 4, 5, und 6 relativiert werden.[512] Zwar nehmen sie auf den eigenständigen Verlauf der Oberstimmen keinen erkennbaren Einfluß, aber sie schaffen durch ihr Hinzutreten einen Bezugspunkt, der einen Schluß markiert. Was ohne Cantus firmus-Ton nicht als Gliederungspunkt hervortritt, erhält durch ihn die musikalische Bedeutung eines mit Bewegung erfüllten Ruhepunktes. Insofern ähneln diese Stellen den *Pausa*-Schlüssen durchaus. Überprüfen wir diesen Sachverhalt zunächst am Ende der zweiten Zeile (Takt 18). Durch den auf den Wert einer Brevis gedehnten Liegeton im Pedal wandelt sich die unterste Manualstimme in eine Umspielung des Ruheklangs. Denkt man sich die beiden obersten Stimmen der rechten Hand weg, so liegt eine *Pausa* vor, die in geradezu verblüffender Analogie zu den im 15. Jahrhundert aufgezeichneten Modellen des ausgestalteten Schlußklanges steht.
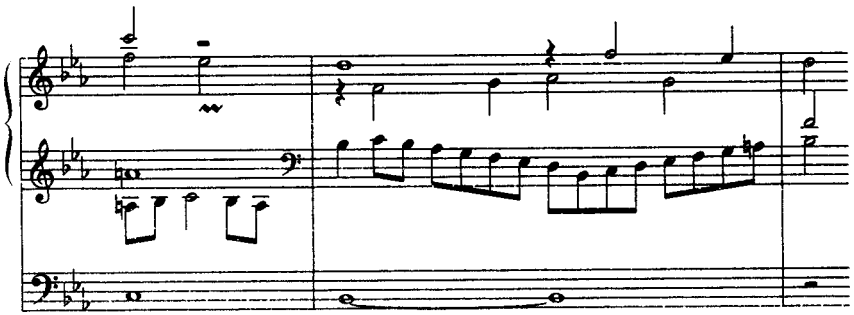
Abb. 129: BWV 671, Takte 18-19 (NBA IV/4, 23)

[509] In der Taktzählung folge ich den Brevis-Einheiten.

[510] Danckwardt, Kompositionsweisen, 68.

[511] Ebd., 69.

[512] Der ersten Cantus firmus-Zeile kann, wie erwähnt, keine gliedernde Wirkung zugesprochen werden; in der dritten Zeile fungiert der Schlußton als V. Stufe (Takt 28).

Die Ausgangskonkordanz der Oktave wird zunächst etwas länger gehalten (Viertel); dann setzt die Achtelumspielung ein, die abwärts zum Grundton und von dort wieder zurück zum Ausgangston führt. Der Ruheklang im Wert einer halben Note steht bereits jenseits des Umspielungstaktes. Die Neigung des Organisten, das auf größeren Notenwerten beruhende Satzbild des „Stile antico"-Chorals mit rascheren Spielfiguren zu durchsetzen, kommt charakteristischerweise gerade am *Pausa*-ähnlichen Zeilenschluß von Takt 18 zum ersten Mal voll zur Geltung.[513] Die rechte Hand ergänzt die Umspielung durch weitere Klangbestandteile, wobei die Septimdissonanz genau die Mitte markiert.

Der Schlußton der vierten Zeile (Takt 37) steht am Scheitelpunkt zweier melodischer Sequenzen. Die aufsteigende Figur im Sopran, die in Takt 35 ihren Ausgang genommen hatte, erreicht auf dem zweiten Viertel von Takt 37 ihren Schluß und Höhepunkt. Gleichzeitig beginnt in der untersten Manualstimme eine neue, nun absteigende Sequenz. Wie schon am Ende der zweiten Zeile, so ist auch hier der Oberstimmenkomplex auf drei Stimmen reduziert. Er figuriert für sich genommen den f-moll-Klang über die Dauer eines Taktes hinweg, erhält aber erst durch den liegenden Baßton die Bedeutungsdimension eines Ruhepunktes. Typische *Pausa*-Merkmale können auch an Takt 48 beobachtet werden, dem Schlußton der fünften Cantus firmus-Zeile. Während der Baß schon liegt, erreicht als nächste Stimme der Sopran über dem Quintton f^2 die Ruhekonkordanz.[514] Die mittleren Stimmen zögern den Abschluß über die Einheit des Brevis-Taktes hinaus.

Die Vertonung der sechsten und letzten Zeile des Cantus firmus[515] fällt in der durchgängigen Verwendung von Chromatik aus dem Zusamenhang der Komposition völlig heraus und erscheint bewußt als Anhang konzipiert. Der plötzliche Wechsel der Satzfaktur hängt offenkundig mit einer Bezugnahme auf den Text des abschließenden „eleison"-Rufes zusammen. Das Aufgreifen des Lamento-Topos drückt den Affekt von Klage und Flehen um Erbarmen aus. Christoph Wolff hat darauf hingewiesen, daß sich ähnliches auch am Ende des Confiteor aus der Missa h-moll BWV 232 ereignet.[516] Bei den sechseinhalb Brevis-Takten, in denen zwei chromatisch absteigende Kontrapunkte verarbeitet werden, dürfte es sich um die am „stärksten durchkonstruierte" chromatische Passage aus einem Instrumentalwerk Bachs überhaupt han-

[513] Die durchgehende Achtelbewegung dominiert im späteren Verlauf des Orgelchorals nahezu vollständig (vgl. die Takte 37-47.).
[514] Schon durch den Hochton und die nachfolgende Viertelpause wird bestätigt, daß im Sopran ein Schlußton vorliegt.
[515] NBA IV/4, 26
[516] Wolff, Stile antico, 140.

deln.[517] Die kontrapunktische Konzentration erreicht bezeichnenderweise erst über dem auf drei Takte verlängerten Schlußton des Cantus firmus ihren Höhepunkt, wenn Bach die beiden Kontrapunkte des Abschnitts in den Stimmen Sopran I/Tenor (in oktavversetzter Sextkopplung) und Sopran II gleichzeitig erklingen läßt. Das typisch Instrumentale äußert sich in der Sequenzierung kleinerer Partien. In einer Veränderung der Traditionen und Konventionen behandelt Bach die *Pausa* in neuer Weise als ausdrucksstarken Höhepunkt der Komposition.

Vom Orgelchoral „An Wasserflüssen Babylon" liegen drei Versionen vor. Bach hat das Werk in Weimar wohl zuerst in einer fünfstimmigen Fassung mit Doppelpedal ausgearbeitet (BWV 653b), darauf eine vierstimmige Fassung (BWV 653a) hergestellt und diese in Leipzig für seine Sammlung der *Achtzehn Choräle* noch einmal umgearbeitet (BWV 653).[518] In der fünfstimmigen Weimarer Urfassung BWV 653b liegt der Cantus firmus im Sopran. Die Komposition erreicht in den Takten 71-72 im Baß die Finalis *G*, die dann sechs Takte lang ausgehalten wird. Bach beendet das Stück mit einer Kadenz, noch bevor die letzte, zehnte Zeile des Chorals im Sopran erklungen ist. Er schickt sie zum Ausklang über dem Orgelpunkt in den Takten 73-77 nach. Doch damit nicht genug: er präsentiert über dem Schlußton des Werks nicht nur die vollständige Schlußzeile, sondern kontrapunktiert diese mit drei kompletten Durchführungen der instrumental umspielten ersten Liedzeile in Sopran II (Takte 72-75), Tenor (Takte 73-76) und Alt (Takte 74-77).[519]

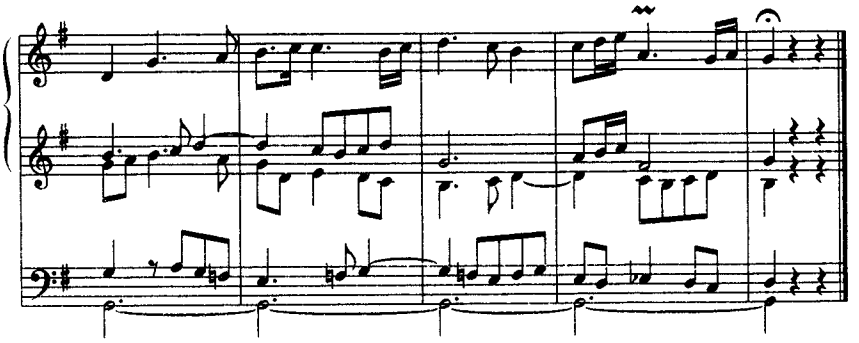

Abb. 130: BWV 653b, Takte 72-77 (NBA IV/2, 132)

[517] Wolff, Stile antico, 91-92 (Notenbeispiel)
[518] Einen Vergleich der Fassungen bietet Breig, Umarbeitungsverfahren.
[519] Vgl. ebd., 42.

Bach verbindet Anfang und Schluß des Liedes über dem Schlußton in einer Kulmination kontrapunktischer Themenverarbeitung. Die Gestaltung der Schlußtakte setzt die den Satz beherrschende kontrapunktische Verarbeitung fort, in der die Liedzeilen fortwährend von thematischen Gegenstimmen (1. und 2. Zeile) umspielt werden und verdichtet dieses Prinzip abschließend. Auch wenn der Orgelpunkt in diesem Fall nicht auf einem Zeilenschlußton beruht, darf trotzdem mit Recht von einer *Pausa* im eigentlichen Wortsinne gesprochen werden, die den abschließenden End- und zugleich Höhepunkt des Werkes markiert.

Die vierstimmige Weimarer Umformung „An Wasserflüssen Babylon" BWV 653a entspricht im Grundkonzept der Schlußbildung der Erstfassung, der Cantus firmus liegt dort im Tenor, die Zahl der Einsätze des ersten Themas über dem Orgelpunkt reduziert sich auf zwei.[520] In der Leipziger Überarbeitung BWV 653 verlängerte Bach diesen Schluß um weitere sechs Takte, in denen Baß und Sopran nochmals die erste Liedzeile intonieren.[521] Wie Werner Breig dargestellt hat, ermöglichte diese Revision zwar eine differenziertere Form der Kadenzbildung als die Frühfassungen, die großartig unmittelbare Wirkung der ursprünglichen *Pausa* aber erreicht dieser Schluß nicht mehr, auch wenn sich danach noch ein zweiter Orgelpunkt auf den Tonika (Takte 81-83) anschließt.

Die weitreichendsten kompositorischen Konsequenzen aus dem Prinzip des *Pausa*-Schlusses zog Bach in seinem letzten choralgebundenen Orgelwerk, den *Kanonischen Veränderungen über das Weihnacht-Lied* „Vom Himmel hoch, da komm ich her" BWV 769. Bach hatte es 1747 bei seiner Aufnahme in die von Lorenz Mizler gegründete „Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften" vorgelegt, die das Werk ein Jahr später drucken ließ. Autographe Fassung und Druck[522] unterscheiden sich bekanntlich, ähnlich wie in der *Kunst der Fuge*, durch die Reihenfolge der Sätze. Ich folge in meiner Besprechung dem Druck von 1748, in dem die kontrapunktische Dichte der Verarbeitung von Satz zu Satz zunimmt. In den *Kanonischen Veränderungen* vereint Bach das Verfahren der Choralbearbeitung mit Kanon- und Variationstechniken auf allerkunstvollste Weise. Mit Ausnahme der dritten Variation, die den Cantus firmus im Sopran führt, besitzt jede der Variationen einen *Pausa*-Schluß.

---

[520] NBA IV/2, 135.
[521] Ebd., 25.
[522] Ebd., 197-211 (Druck), 98-112 (Autograph).

Die erste Variation intoniert den Choral Zeile für Zeile im Pedal.[523] Wie im 15. Jahrhundert erklingt der Cantus firmus als unterste Stimme in Tenor-Lage (Umfang: *c-c¹*), nach alter Organisten-Tradition dehnt Bach den Anfangs- und Schlußton jeder Zeile auf die doppelte Länge. Das Kanongeflecht der Oberstimmen nimmt, thematisch vom Choral weitgehend unabhängig,[524] in seiner spielerischen lockeren Virtuosität die traditionelle Gegenposition zum gravitätischen Cantus firmus ein. Obwohl sich der Kanon in zehn kürzere Abschnitte gliedert, reißt das Sechzehntelkontinuum doch an keiner Stelle ab, weil Anfang und Schluß jedes Kanonsegments ineinandergreifen. Ganz anders als im 15. Jahrhundert aber gliedert Bachs Komposition in den Oberstimmen völlig unabhängig vom Tenor-Cantus firmus, dem keine durchgehende Fundamentfunktion zukommt, da die Passagen der linken Hand das Pedal häufig unterschreiten. Erst mit der letzten Zeile erreicht das Pedal eine stabile Baßlage. Wie zu erwarten dehnt Bach den letzten Ton des Cantus firmus mit zweieinhalb Takten am längsten. Durch diese Verlängerung ist ihm ein eigener Kanonabschnitt zugeordnet (Takte 16-18). Die Umspielung des Schlußklanges verläuft bogenförmig, beide Stimmen steigen zunächst über eine Oktave nach oben, um dann in einem langen Abstieg in parallelen Dezimen, Sexten und Terzen über gebrochenen Dreiklängen gegeneinander versetzt auszulaufen. Am Schluß durchlaufen die Umspielungsstimmen also noch einmal den ganzen Tonraum (rechte Hand: *c–a²*; linke Hand: *C–a¹*). Die *Pausa* bringt den Klangraum über dem Grundton *C* in insgesamt drei Oktaven zum Erklingen.

In der zweiten Variation dringt die Choralmelodie auch in die Oberstimme ein, gleichzeitig verlangsamt sich der Vortrag als Cantus firmus im Pedal.[525] Die zweitaktige *Pausa* am Ende bietet nicht eine Umspielung konsonanter Klangbestandteile wie in der ersten Variation, die Figuration verzögert vielmehr die entspannende Schlußwirkung über Vorhaltstöne bis in den letzten Takt hinein. Die im Vergleich zur ersten *Pausa* größere Eigenständigkeit der Umspielungsstimmen äußert sich auch darin, daß der letzte Kanonkomplex (Takte 21-23) den gesamten Vorgang der Schlußbildung überspannt und nicht nur auf den Schlußton beschränkt bleibt. Im Unterschied zur *Pausa* von Variation 1 schließen die oberen Stimmen hier gemeinsam. Die auf den Hoch- und Schlußton *c³*, einer noch bis weit ins 18. Jahrhundert gültigen Obergrenze der Klaviatur, zielende aufsteigende Tonleiter der rechten Hand kann als

[523] NBA IV/2, 197-199.

[524] Thematische Bezüge zum Beginn der Choralmelodie in Takt 1/2 verlieren sich im weiteren Verlauf der Variation; vgl. Smend, Bachs Kanonwerk, 17-19.

[525] NBA IV/2, 200-201.

Pendant zur fallenden Figuration der vorausgegangenen Schlußumspielung aufgefaßt werden.

Die vierte Variation[526] bietet eine beträchtliche Steigerung der kontrapunktischen Künste, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Das dreistimmige Gewebe der Manualstimmen drängt sich gegenüber dem Pedal-Cantus firmus so sehr in den Vordergrund, daß es auch für sich allein aufgeführt werden könnte. Die einzelnen Choralzeilen rücken im Pedal durch riesige, siebentaktige Pausen weit auseinander. Dem augmentierten Oktavkanon entsprechend verlängert Bach den Schlußton des Cantus auf drei Takte. Die letzten drei Töne des Cantus firmus treten erstmals aus der Einbettung in den Satz der Manualstimmen heraus und übernehmen zum Schluß die Baßfunktion.[527] Die formelhaften Spielfiguren der rechten Hand umkreisen zunächst den Terzton e^2 und dann den Quintton g^2. Dort staut sich die Bewegung in einer dreimal wiederholten Floskel,[528] die sich erst mit der Rückkehr in den Grundton c^2 löst, nachdem in Takt 40 mit dem Tenor eine zweite Umspielungsstimme in den musikalischen Ablauf eingegriffen hat, die schließlich den endgültigen Schluß herbeiführt. Dieser wiederum gipfelt, wie schon in der zweiten Variation, in einem aufsteigendem Lauf der rechten Hand zum höchsten Ton c^3.

Die abschließende fünfte Variation[529] verarbeitet die Liedmelodie in vier verschiedenen Umkehrungskanons und schließt mit einer *Pausa* „von staunenswerther Künstlichkeit.[530] Der Orgelpunkt bietet in einer singulären kompositorischen Anstrengung eine letzte ultimative Steigerung und Zusammenfassung kontrapunktischer Kunstfertigkeiten, der selbst im Schaffens Bachs nichts Vergleichbares an die Seite gestellt werden kann. Über dem Schlußton der letzten Cantus firmus-Zeile erklingen auf kleinsten Raum „alla stretta" gleichzeitig alle vier Liedzeilen recto und inverso im sechsstimmigen Satz, in den zusätzlich noch das *B–A–C–H* – Motiv hineinverwoben ist.[531] Diese drei

[526] NBA IV/2, 204-207.

[527] Lediglich das zweite Achtel der Baßstimme des Manuals von Takt 40 greift mit dem Ton *A* noch ein letztes Mal unter den liegenden Pedal-Schlußton *c*.

[528] Man vergleiche hierzu die Takte 11 und 19 der rechten Hand.

[529] NBA IV/2, 208-211.

[530] Spitta, Bach II, 700.

[531] Aufschlußreich mag diesbezüglich der auf eine eigene Komposition bezogene Kommentar des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (Organist. Zweithe Abtheilung, 57) sein: „Da man nun in obigen Vorspiele nach dem fugenmäßigen Eintritte der vier Stimmen, welcher der Verständlichkeit halber vollkommen und frei von zufälligen Künsteleien seyn mußte, schon auf den Schluß zu denken hatte, so war es am rathsamsten, in diesem das Interessante, was man in der Disposition für den weiteren Fortgang des Stücks in Petto hatte, zusammenzudrängen. Hierdurch wurde zugleich einem wichtigen Gebote der Kunst

Takte verknüpfen nicht nur Ende und Anfang, sie bieten das Lied gleichsam in der Totalen. Hinter dem traditionellen instrumentalen Gewand der *Pausa* verbirgt sich ein „vokaler Kern",[532] da alle Töne, auch die raschen Sechzehntel-Figuren, eine diminuierte Form des Cantus firmus darstellen. Zwischen Vokalem und Instrumentalen ist ein definitiver Ausgleich vollzogen,[533] eigentlich Unvereinbares zusammengezwungen. Bach zieht am Ende seine Lebens die letztmögliche Konsequenz aus der langen Geschichte dieses Organisten-Schlusses. Unverändert in der Tradition steht nur der fortklingende Schlußton des Cantus firmus im Baß.[534]

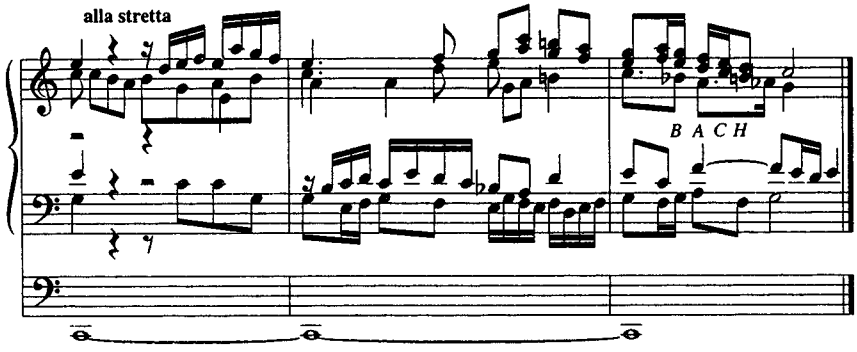

Abb. 131: BWV 769 (Variation V), Takte 54-56 (NBA IV/2, 211)

Folge geleistet. Denn in der Tonkunst erkennt man, wie in der Redekunst, an einem guten und kräftigen Schlusse den Meister."

[532] Göllner, Pausa, 9.

[533] Ebd.

[534] Diese Tatsache wurde von Gerhard von Keußler (Zu Bachs Choraltechnik, 107) richtig erkannt, wenn er schreibt: „Das liegende Pedal-C ist nicht eine anorganisch unterstellte Tonika [...], sondern ein melodischer Endton, das heißt: mit ihm schließt eine melodische Linie, und zwar eine Choralzeile, die vom Pedal im fünftletzten und viertletzten Takt beim manualem Kontrapunkt vorgetragen wurde."

4. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegenden Untersuchungen konnten zeigen, daß die abschließenden Orgelpunkte auf der Tonika in den Klavier- und Orgelwerken Bachs im Zusammenhang mit einer weit in die Musikgeschichte zurückverfolgbaren Tradition tasteninstrumentaler Schlußbildung stehen. *Pausa* und *Finale* des 15. Jahrhunderts sind auch in Bachs Kompositionen für Orgel und Klavier nahezu allgegenwärtig. Nur in Werken, deren Satzstruktur sich an vokal-instrumentaler Ensemblemusik orientiert, fehlen sie in auffälliger Weise ganz. Bachs ausgeprägtes Bewußtsein für musikalische Gattungen und ihre Satz- und Kompositionsstrukturen ließ die Verwendung eines genuin tasteninstrumentalen Verfahrens der Schlußbildung in diesen Werken offenbar nicht zu. Schlüsse, in denen sich die Musik über dem bereits erreichten harmonischen Zielklang hinaus bewegt, stellen in vokalen und instrumentalen Ensemble-Kompositionen vor 1700 stets eine Ausnahme dar; dies gilt insgesamt (sieht man von einigen wenigen choralgebundenen Kantatensätzen ab) auch für Bachs Chor- und Orchesterwerke.[535] Bach meidet die *Pausa* in Orgelchorälen mit motettischer Satzstruktur („Gott, durch deine Güte" BWV 724) und den meisten der kleineren Choralfughetten (BWV 696, 697, 699, 701, 703). Die Zurückhaltung gegenüber einer verlängernden Umspielung der Abschnittsschlüsse läßt sich für den Bereich der Intavolierung, wozu in Bachs Tastenmusik etwa die Concerti nach italienischen Meistern (BWV 972-987) sowie die Übertragung eigener Kantatensätze für Orgel in den *Schübler Chorälen* gehören, schon im 15. Jahrhundert feststellen. *Pausa-* und *Finale*-Schluß fehlen außerdem in Werken, die im engeren oder weiteren Sinn Bezüge zum konzertierenden Satz aufweisen. Dies trifft auf das *Italienische Konzert* BWV 971 ebenso zu wie auf fünf der sechs Präludien (BWV 807-811) aus den *Englischen Suiten*, die meisten der zweistimmigen *Inventionen*, dreistimmigen *Sinfonien* und viele Choralbearbeitungen in Gestalt eines Triosatzes. Ebenso muß die Abwesenheit derartiger Orgelpunkte in sämtlichen zwischen 1723 und 1750 geschriebenen Präludien und Fugen für Orgel (BWV 537, 544, 546, 548 und 552) auffallen, ohne daß sich hierfür Gründe ermitteln ließen. Über diese generellen Beobachtungen hinaus wird man das Fehlen eines verlängernden Orgelpunktes für einige Werke nicht ergründen können, da die *Pausa* für Bach auch in den Klavier- und Orgelmusik nur ein Verfahren unter verschiedenen möglichen Schlußbildungen darstellte.

---

[535] Zu den wenigen nicht choralgebundenen Ausnahmen im Bereich der Ensemblekompositionen Bachs zählen die Takte 42-46 des Eingangschores der Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht" BWV 105 und die Schlußtakte 89-91 aus der Arie Nr. 13 „Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin" aus der *Johannes-Passion* BWV 245.

Bach erweist sich hinsichtlich des *Pausa*- und *Finale*-Schlusses zugleich als Erbe und Erneuerer einer alten Tradition, indem er die vielfach formelhaft erstarrten Abläufe aufgreift und in origineller Weise in einen individuell gestalteten Vorgang verwandelt, der in die Konzeption der Komposition eingebunden wird. Die instrumentale *Pausa* reizte nicht nur den Spieltrieb des Organisten Bach, sondern auch den Komponisten, da sie die Musik an einer Stelle weiterführt, wo diese sonst zu Ende ist. Als mehrschichtiger Vorgang, in dem schließende und weitertreibende Kräfte aufeinanderstoßen, bietet der äußerste Punkt der Musik die Möglichkeit zu einer letzten kompositorischen Auseinandersetzung. Wie die Überlieferungsgeschichte vieler Werke zeigt, veränderte Bach gerade den *Pausa*-Schluß als besonders kritischen Punkt einer Komposition im Zuge von nachträglichen Überarbeitungen oder entschloß sich zu einer Verlängerung des Orgelpunkts. Nichts kann besser belegen, wie wichtig ihm der Vorgang war. Im Unterschied zur zielgerichteten Kadenz verkörpert die *Pausa* eine Form des Schließens, die ihre Schlußkraft nicht aus dem harmonischen Gefälle, sondern aus der andauernden Präsenz des letzten Fundamenttones bezieht.[536] *Pausa*-Schlüsse können Kadenzen ersetzen oder im Zusammenwirken mit ihnen einen besonders außergewöhnlichen und gleichsam definitiven Abschluß der Komposition bewirken. Sehr oft enthält die *Pausa* eine abgeschwächte, nachträgliche Kadenzierung, häufig verklammert sie durch einen thematischen Rückbezug den Schluß mit dem Anfang. Bach verwandelt den improvisierten Vorgang jedoch nicht nur in Komposition, er vereint in völlig neuartiger Weise Instrumentales und Vokales, wenn textbezogene Chromatik oder die Liedmelodie selbst in die Umspielung eindringen. In einigen Werken zog Bach aus der Tradition weitreichende Konsequenzen. Der abschließende Orgelpunkt erscheint hier als komplexe Endstufe, als Ziel und Höhepunkt, dem der nochmalige Auftritt des Themas oder einer besonders komplizierten kontrapunktischen Verarbeitung vorbehalten ist. Durch die Konzentration der Kunstfertigkeiten über dem liegenden Schlußton entfernen sich diese Werke Bachs konzeptionell zwar weit von den Ursprüngen, vollenden aber gleichzeitig die Idee dieser Schlußbildung und stehen damit am Endpunkt einer langen musikgeschichtlichen Entwicklung. Bachs Verhältnis zur Tradition des *Pausa*- und *Finale*-Schlusses entspricht seiner allgemeinen Haltung gegenüber dem musikalischen Erbe, die mit dem Begriffspaar „Übernahme" und „Transformation" treffend gekennzeichnet wäre. Bach schuf das Neue aus dem Alten, dies gilt in besonderer Weise auch für den *Pausa*- und *Finale*-Schluß.

[536] Vgl. Eggebrecht, Schluß, 851.

5. QUELLEN UND LITERATUR

5.1. Gesamtausgaben

Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig.

Serie I: Kantaten

— Band 4: Kantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr, herausgegeben von Werner Neumann, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1965.
— Band 16: Kantaten zum 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis, herausgegeben von Robert Moreen, George S. Bozarth, Paul Brainard, Kassel-Basel-London 1981.
— Band 17.1: Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis, herausgegeben von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1993.
— Band 19: Kantaten zum 9. und 10. Sonntag nach Trinitatis, herausgegeben von Robert Marshall, Kassel-Basel-London 1985.
— Band 21: Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis, herausgegeben von Werner Neumann, Kassel-Basel-London-New York 1958.
— Band 31: Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe, herausgegeben von Frieder Rempp, Kassel-Basel-London-New York 1987.

Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke

— Band 6: Weihnachtsoratorium, herausgegeben von Walter Blankenburg und Alfred Dürr, Kassel-Basel-London-New York 1960.

Serie IV: Orgelwerke

— Band 1: Orgelbüchlein, Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle), Choralpartiten, herausgeben von Heinz-Harald Löhlein, Kassel-Basel-London 1983.
Kritischer Bericht von Heinz-Harald Löhlein, Kassel etc. 1987.

— Band 2: Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift, herausgegeben von Hans Klotz, Kassel-Basel-London 1958.
Kritischer Bericht von Hans Klotz, Kassel 1957.

— Band 3: Die einzeln überlieferten Orgelchoräle, herausgegeben von Hans Klotz, Kassel-Basel-London-New York 1961.
Kritscher Bericht von Hans Klotz, Kassel etc. 1962.

— Band 4: Dritter Teil der Klavierübung, herausgegeben von Manfred Tessmer, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1969.
Kritischer Bericht von Manfred Tessmer, Kassel etc. 1974.

— Band 5: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I, herausgegeben von Dietrich Kilian, Kassel-Basel-Tours-London 1972.
Kritischer Bericht. Teilband 1, 2 und 3 (Lesartenvarianten und Stemmata) von Dietrich Kilian, Kassel etc. 1978 (1), 1979 (2 und 3).

— Band 6: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen II. Frühfassungen und Varianten zu I und II, herausgegeben von Dietrich Kilian, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1964.
Kritischer Bericht: siehe Band 5.

— Band 7: Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke, herausgegeben von Dietrich Kilian, Kassel-Basel-Paris-London 1984.
Kritischer Bericht von Dietrich Kilian, Kassel etc. 1988.

Serie V: Klavier- und Lautenwerke

— Band 1: Erster Teil der Klavierübung (Sechs Partiten BWV 825-830), herausgegeben von Richard Douglas Jones, Kassel-Basel-Tours-London 1976.
Kritischer Bericht von Richard Douglas Jones, Kassel etc. 1978.

— Band 3: Inventionen und Sinfonien, herausgegeben von Georg von Dadelsen, Kassel-Basel-Tours-London 1970.
Kritischer Bericht von Georg von Dadelsen, Kassel etc. 1970.

— Band 5: Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, herausgegeben von Wolfgang Plath, Kassel-Basel-London-New York 1962.
Kritischer Bericht von Wolfgang Plath, Kassel etc. 1963.

— Band 6.1: Das Wohltemperierte Klavier I BWV 846-869, herausgegeben von Alfred Dürr, Kassel-Basel-London-New York 1989.
Kritischer Bericht von Alfred Dürr, Kassel etc. 1989.

— Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II BWV 870-893, Fünf Praeludien und Fughetten BWV 870a, 899-902. Anhang: Frühfassungen und Varianten zum Wohltemperierten Klavier II, herausgegeben von Alfred Dürr, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1995.
Kritischer Bericht von Alfred Dürr unter Mitarbeit von Bettina Faulstich, Kassel etc. 1996.
— Band 7: Die sechs Englischen Suiten BWV 806-811, herausgegeben von Alfred Dürr, Kassel-Basel-Tours-London 1979.
Kritischer Bericht von Alfred Dürr. Anhang: Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5 von Marianne Helms, Kassel etc. 1981.
— Band 8: Die sechs Französischen Suiten BWV 812-817, 814a, 815a, Zwei Suiten a-Moll und Es-Dur BWV 818, 819, 818a, 819a, herausgegeben von Alfred Dürr, Kassel-Basel-London 1980.
Kritischer Bericht von Alfred Dürr, Kassel etc. 1982.

Serie VIII: Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge

— Band 2.1: Die Kunst der Fuge BWV 1080. Teilband 1: Ausgabe nach dem Originaldruck, herausgegeben von Klaus Hofmann, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1995.
— Band 2.2: Die Kunst der Fuge BWV 1080. Teilband 2: Ausgabe nach den autographen Quellen, herausgegeben von Klaus Hofmann, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1995.

Johann Sebastian Bachs Werke. Jahrgang 36. Clavierwerke. Vierter Band, herausgegeben von Ernst Naumann, Leipzig 1890.

Oeuvres complètes de Francois Couperin, publiées par un groupe de musicologues sous la direction de Maurice Cauchie, II-V: Musique de claveçin I-IV, Paris 1932-1933.

Oeuvres complètes de Louis Couperin, publiées par Paul Brunold, Paris 1936.

Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft.

Serie IV: Instrumentalmusik

— Band 1: Klavierwerke I. Erste Sammlung von 1720. Die acht großen Suiten HWV 426-433, herausgegeben von Rudolf Steglich. Neuausgabe von Terence Best, Kassel etc. 1993.
— Band 6: Klavierwerke III. Einzelne Suiten und Stücke, herausgegeben von Terence Best, Kassel etc. 1970.
— Band 17: Klavierwerke IV. Einzelne Suiten und Stücke. Zweite Folge, herausgegeben von Terence Best, Kassel etc. 1975.

Jan Pieterszoon Sweelinck, Opera omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Vol. I: The Instrumental Works. Fascicle I: Keyboard Works, Fantasias and Toccatas, herausgegeben von Gustav Leonhardt. Fascicle II: Settings of Sacred Melodies, herausgegeben von Alfons Annegarn, second revised edition Amsterdam 1974.

5.2. Teil- und Einzelausgaben

Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis hori, Parisiis, Tornaci, Romae 1949.

Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. 4 Teile, Leipzig 1784-1787.

Johann Sebastian Bach, Toccaten, herausgegeben von Rudolf Steglich, München-Duisburg 1962.

Johann Sebastian Bach, Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung (Yale University, Manuscript LM 4708, herausgegeben von Christoph Wolff, New Haven-Kassel etc. 1985.

Georg Böhm, Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo, herausgegeben von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1985.

Hans Buchner, Sämtliche Orgelwerke. Zwei Teile, herausgegeben von Jost Harro Schmidt (Das Erbe deutscher Musik, Bände 54-55. Abteilung Orgel/Klavier/Laute, Bände 5-6), Frankfurt 1974.

John Bull, Keyboard Music II, herausgegeben von Thurston Dart (Musica Britannica 19), London 1963.

Das Buxheimer Orgelbuch. Teile I-III (Das Erbe Deutscher Musik, Abteilung Mittelalter, Bände 7-9), herausgegeben von Bertha Antonia Wallner, Kassel etc. 1958 (I/II), 1959 (III).

Dietrich Buxtehude, Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo, herausgegeben von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1980.

Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Saemtliche Werke für Klavier und Orgel, herausgegeben von Ernst von Werra, Leipzig 1901. Reprint New York 1965.

The Fitzwilliam Virginal Book. Edited from the Original Manuscript by J. A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire, 2 Bde, London-Leipzig 1894-1899.

Johann Jacob Froberger, Oeuvres complètes pour claveçin en 2 tomes et 4 volumes, herausgegeben von Howard Schott, Paris 1979 (1), 1989 (2,1) und 1992 (2,2).

Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis, Parisiis, Tornaci, Romae, Neo-Eboraci 1961.

Johannes von Lublin, Tabulature of Keyboard Music, I-VI (Corpus of Early Keyboard Music 6), herausgegeben von John Reeves White, American Institute of Musicology 1964 (I), 1966 (II/III), 1967 (IV-VI).

Georg Friedrich Kauffmann, 62 Choräle mit beziffertem Bass für Orgel, herausgegeben von Pierre Pidoux, Kassel 1951.

Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript, herausgegeben von Robert Hill (Harvard Publications in Music 16), Cambridge-London 1991.

Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries (Corpus of Early Keyboard Music 1), herausgegeben von Willi Apel, American Institute of Musicology 1963.

Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117 (Corpus mensurabilis musicae 57), herausgegeben von Dragan Plamenac, American Institute of Musicology 1972.

Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber, I/II (Das Erbe deutscher Musik, Bände 91-92. Abteilung Orgel/Klavier/Laute, Bände 7-8), herausgegeben von Karin Berg-Kotterba, Frankfurt 1987.

Nicolas Lebègue, Oeuvres de claveçin, publiées par Norbert Dufourcq, Monaco 1956.

Das Lochamer-Liederbuch. Einführung und Bearbeitung der Melodien von Walter Salmen. Einleitung und Bearbeitung der Texte von Christoph Petzsch (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Sonderband 2), Wiesbaden 1972.

Orgelchoräle um Johann Sebastian Bach. Nach Handschriften und Drucken des 18. Jahrhunderts herausgegeben von Gotthold Frotscher (Das Erbe Deutscher Musik. Erste Reihe: Reichsdenkmale. Abteilung Orgel/Klavier/Laute, Band 1), Braunschweig 1937.

5.3. Faksimilia

Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, München (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften Faksimiles 1), herausgegeben von Bertha Antonia Wallner, Kassel-Basel 1960.

The Codex Faenza, Biblioteca communale 117. A Facsimile Edition, herausgegeben von Armen Carapetyan, in: Musica Disciplina 13-15 (1959-1961). Buchausgabe: An Early Fifteenth-Century Italian Source of Keyboard Music. The Codex Faenza, Biblioteca communale 117 (Musicological Studies and Documents, Band 10), American Institute of Musicology 1961.

Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann. Faksimile-Nachdruck (Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles 3), herausgegeben von Konrad Ameln, Kassel etc. 1972.

5.4. Musiktheoretische Quellen

Adlung, Jacob, Anleitung zur musicalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758. Reprint Kassel 1953.

Agricola, Martin, Musica Figuralis Deudsch, Wittenberg 1532. Reprint Hildesheim 1969.

Bach, Carl Philipp Emanuel, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. [Erster Teil], Berlin 1753; Zweyter Theil, Berlin 1762. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil II, Berlin 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Berlin 1797) herausgegeben und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn, Kassel etc. 1994.

Brossard, Sébastian de, Dictionnaire de la musique. Troisième édition, Amsterdam ca. 1707. Reprint Genève-Paris 1992.

Finck, Hermann, Practica musica, Wittenberg 1556. Reprint Hildesheim 1971.

Fröhlich, [Joseph], Artikel „Orgelpunkt" (Point d'orgue, Cadenza continuata, pedale, finale), in: Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J.S. Ersch und J.G. Gruber. Dritte Sektion O-Z. Fünfter Theil Ordination-Oroz, Leipzig 1834, 185-188. Reprint Graz 1987.

Gaßner, Ferdinand Simon, Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Handausgabe in einem Bande, Stuttgart 1849.

Glareanus, Henricus, Dodecachordon, Basel 1547. Reprint New York 1967.

Hiller, Johann Adam, Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen zur Beförderung des Choralstudiums, Leipzig [1797]. Reprint Hildesheim 1978.

Kittel, Johann Christian, Der angehende praktische Organist. Drei Abtheilungen, Erfurt 1801, 1803 und 1808 (^{3}1831). Reprint Leipzig 1986.

Knecht, Justin Heinrich, Kleines alphabetisches Wörterbuch der vornehmsten und interessantesten Artikel aus der musikalischen Theorie, Ulm 1795.

Knecht, Justin Heinrich, Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere, Leipzig 1795-1798. Reprint Wiesbaden 1989.

Koch, Heinrich Christoph, Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil, Leipzig 1787. Reprint Hildesheim 1969.
— Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802. Reprint Hildesheim 1985.

Marx, Adolf Bernhard, Die Lehre von der musikalischen Komposition. Erster Theil, Leipzig 1837 (^{4}1852); Zweiter Theil, Leipzig 1837 (^{4}1856).

Petri, Johann Samuel, Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler, Lauban 1767. (Leipzig ^{2}1782).

Schilling, Gustav, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst. Fünfter Band, Stuttgart 1837.

Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Dritter Theil. Neue vermehrte Auflage Leipzig 1787. Reprint Hildesheim 1967.

Türk, Daniel Gottlob, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Halle 1787. Reprint Hilversum 1966.
— Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig-Halle 1789. Reprint Kassel etc. 1962.

Walther, Johann Gottfried, Praecepta der Musicalischen Composition. Herausgegeben von Peter Benary (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Band 2), Leipzig 1955.
— Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732. Reprint Kassel etc. 1953.

Zarlino, Gioseffo, Istitutioni harmoniche, Venedig 1573. Reprint Ridgewood 1966.

Apel, Willi, Bachs Kunst der Fuge, in: Die Musik 22 (1960), 267-286.
— Die Tabulatur des Adam Ileborgh, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 16 (1934), 193-212. Auch in: Willi Apel, Early European Keyboard Music (Collected articles and Reviews, 3), Stuttgart 1989, 27-46.
— Geschichte der Klavier- und Orgelmusik bis 1700, Kassel 1967.

Aringer, Klaus, Artikel „Pausa", in: MGG Sachteil, Band 7, Kassel etc.-Stuttgart 1997, Sp. 1531-1532.
— Zum Spielvorgang des Beginnens und Schließens in der ältesten Orgelmusik (Manuskript des Referats der Tagung Stendal 1998), in: Acta Organologica (in Vorbereitung).

Arnold, Friedrich Wilhelm, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann, in: Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, herausgegeben von Friedrich Chrysander. Zweiter Band, Leipzig 1867, 1-234.

Badura-Skoda, Eva, Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte ?", in: Bach-Jahrbuch 77 (1991), 159-171.

Bartel, Dietrich, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985 (dritte, revidierte Auflage 1997).

Baumann, Otto A., Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen, Dissertation Berlin 1933.

Beck, Hermann, Die Suite (Das Musikwerk), Köln 1964.

Becker, Heinz, Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlußgestaltung, Dissertation Berlin 1951. Auch in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität Berlin II (1952/53) (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 1), 85-118.

Beißwenger, Kirsten, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek (Catalogus musicus 12), Kassel etc. 1992.

Bent, Ian, The Terminology of Silence, in: International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977, herausgegeben von Daniel Heartz und Bonnie Wade, Kassel etc. 1981, 792-794.

Bergner, Christoph, Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 11), Neuhausen-Stuttgart 1986.

Blankenburg, Walter, Artikel „Gemeindegesang. B. Evangelisch", in: MGG, Band 4, Kassel-Basel 1955.
— Das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach, München-Kassel etc. 1982.

Blindow, Martin, Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 13), Regensburg 1957.

Blume, Friedrich, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel etc. ^{2}1965.

Bockmaier, Claus, „Wir gläuben all an einen Gott" im Dritten Teil der Bachschen Clavierübung, in: Altes in Neuem. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 51), Tutzing 1995, 243-255.

Braun, Werner, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson (Geschichte der Musiktheorie, Band 8/II), Darmstadt 1994.

Breig, Werner, Zu Bachs Umarbeitungsverfahren in den „Achtzehn Chorälen", in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, 33-44.
— Der norddeutsche Orgelchoral und J.S. Bach. Gattung, Typus, Werk, in: Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980, herausgegeben von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band 26), Kassel etc. 1982, 79-94.

Breig, Werner, Bachs „Kunst der Fuge". Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter, in: Bach-Jahrbuch 68 (1982), 103-123.
— Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen, in: Bach-Jahrbuch 76 (1992), 11-21.
— Johann Sebastian Bachs Orgelchoräle über „Valet will ich dir geben", in: Bachs Kantaten zum Thema „Tod und Sterben", herausgegeben von Renate Steiger (Wolfenbütteler Forschungen), Druck in Vorbereitung.

Brokaw II, James A. The Genesis of the Prelude in C Major, BWV 870, in: Bach Studies, herausgegeben von Donald O. Franklin, Cambridge 1989, 225-239.

Caldwell, John, Sources of Keyboard Music to 1600, in: New Grove, Band 17, London 1980, 717-733.

Danckwardt, Marianne, Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 39), Tutzing 1985.

Denk, Rudolf, ‚Musica getutscht'. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Band 69), München-Zürich 1981.

Dietrich, Fritz, J.S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln, in: Bach-Jahrbuch 26 (1929), 1-89.

Dirksen, Pieter, Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis (Veröffentlichungen zur Musikforschung, Band 12), Wilhelmshaven 1994.

Doll, Egidius, Quellen zum Improvisationsunterricht auf Tasteninstrumenten von 1600 bis 1900, Dissertation Würzburg 1987.

Dürr, Alfred, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. 2 Bände, München-Kassel etc. 1971 (^{5}1985).
— Bachs Werk vom Einfall bis zur Drucklegung, Wiesbaden 1989.
— Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier, Kassel etc. 1998.

Eberlein, Roland, Artikel Faenza, Codex 117, in: MGG Sachteil, Band 3, Kassel etc.-Stuttgart 1995, Sp. 266-270.

Edler, Arnfried, Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band 23), Kassel etc. 1982.

— Thematik und Figuration in der Tastenmusik des jungen Bach, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs, herausgegeben von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, 87-110.

— Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 7,1), Laaber 1997.

Eggebrecht, Hans Heinrich, Artikel „Schluß", in: Riemann Musiklexikon. Sachteil, Mainz 1967, 851-852.

— Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung, München 1984.

— Bach - wer ist das? Zum Verständnis der Musik Johann Sebastian Bachs, München 1992.

Eisert, Christian, Die Clavier-Toccaten BWV 910-916 von Johann Sebastian Bach, Mainz etc. 1994.

Emery, Walter und Christoph Wolff, Artikel „Johann Sebastian Bach" in: New Grove, Band 1, London 1980, 785-818; Überarbeitete Form in: Wolff, Christoph, Emery, Walter, Helm, Eugene E., Warburton, Ernest und Ellwood S. Derr, Die Bach-Familie (The New Grove - Die großen Komponisten), Stuttgart-Weimar 1993, 60-286.

Feldmann, Fritz, Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15 (1933), 241-258.

— Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, Band 37), Breslau 1938.

— Untersuchungen zur Courante als Tanz insbesondere im Hinblick auf die Klaviersuiten-Courante J. S. Bachs, in: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1961, 6 (1961), 40-57.

Fellerer, Karl Gustav, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 6), Strassburg 1932.

Fink, Monika (Walter Salmen), Artikel „Fundamentbuch", in: MGG Sachteil, Band 3, Kassel etc.-Stuttgart 1995, Sp. 961-964.

Finke-Hecklinger, Doris, Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik (Tübinger Bach-Studien, Heft 6), Trossingen 1970.

Finscher, Ludwig, Artikel „Pause", in: MGG Sachteil, Band 7, Kassel etc.-Stuttgart 1997, Sp. 1553-1538.

Fischer, Kurt von, Zur Satztechnik von Bachs Klaviersuiten, in: Kongreß-Bericht. Gesellschaft für Musikforschung Lüneburg 1950, herausgegeben von Hans Albrecht, Helmuth Osthoff und Walter Wiora, Kassel-Basel (ohne Jahr), 124-126.

Fischer, Wilhelm, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 3. Heft), Leipzig-Wien 1915, 24-84.

Forkel, Johann Nikolaus, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802.

Frotscher, Gotthold, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. 2 Bände, Berlin 1935.

Fuller, David, Artikel „Organ point", in: New Grove, Band 13, London 1980, 784-785.
— Artikel „Suite", in: New Grove, Band 18, London 1980, 333-350.
— Artikel „Pause", in: New Grove, Band 14, London 1980, 310.

Gaspar, Eva Christiane, Deutsche Orgelspiellehren bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Magisterarbeit München 1983.

Georges, Karl Ernst, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. 2 Bände, Basel-Stuttgart 1969.

Glück, Marliese, Artikel „Courante", in: MGG Sachteil, Band 2, Kassel etc.-Stuttgart 1995, Sp. 1029-1035.

Göllner, Theodor, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters. Mit Veröffentlichung der Orgelspiellehre aus dem Cod.lat. 7755 der Bayer. Staatsbibliothek München (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 6), Tutzing 1961.

Göllner, Theodor, Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert, in: Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willi Apel, Bloomington 1968, 69-81.

— Kyrie fons bonitatis - Kyrie Gott Vater in Ewigkeit, in: Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend, Kassel etc. 1991, 334-348.

— „Pausa", in: Anuario musical 53 (1998), 3-11.

Gudewill, Kurt, Artikel „Courante", in: MGG, Band 2, Kassel etc. 1952, Sp. 1744-1746.

Hauptmann, Moritz, Die Lehre von der Harmonik, Leipzig 1868.

Hering, Hans, J. S. Bachs Klaviertokkaten, in: Bach-Jahrbuch 40 (1953), 81-96.

— Das Tokkatische, in: Die Musikforschung 7 (1954), 277-294.

Hermelink, Siegfried, Das Präludium in Bachs Klaviermusik, Dissertation Heidelberg 1945. Gedruckt in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin 1976, 7-80.

Hill, Robert, Johann Sebastian Bach's Toccata in G-Major BWV 916/I: A Reception of Giuseppe Torelli's Ritornello Concerto Form, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs, herausgegeben von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, 162-173.

Hoffmann, Martin, Studien zur Fermate. Dissertation Salzburg 1997.

Hoke, Hans-Günter, Studien zur Geschichte der „Kunst der Fuge" von Joh. Seb. Bach, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 4 (1962), 81-129.

— Neue Studien zur „Kunst der Fuge" BWV 1080, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 17 (1975), 95-115.

Hortschansky, Klaus, Eine unbekannte Tabulaturaufzeichnung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert, in: Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag, herausgegeben von Ludwig Finscher (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 11), Tutzing 1979, 91-101.

Hudson, The Allemande, the Balletto, and the Tanz. Volume I: The History, Cambridge 1986.

Husmann, Heinrich, Die „Kunst der Fuge" als Klavierwerk, in: Bach-Jahrbuch 35 (1938), 1-61.

Kapsner, Michael, Ein Orgelchoralsatz Johann Sebastian Bachs in seiner Entstehung aus der Improvisation gedeutet, in: Musica sacra 109 (1989), 199-208.

Keller, Hermann, Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, Leipzig 1948.
— Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, Leipzig 1950.
— Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach, Kassel etc. 1965 (München 1981).

Keußler, Gerhard von, Zu Bachs Choraltechnik, in: Bach-Jahrbuch 24 (1927), 106-122.

Kilian, Dietrich, Zu einem Bachschen Tabulaturautograph, in: Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, 161-167.

Kolneder, Walter, Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. 5 Bände (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 42-45), Wilhelmshaven 1977.

Konrad, Ulrich, Aufzeichnungsform und Werkbegriff in der frühen Orgeltabulatur, in: Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, herausgegeben von Hartmut Boockmann, Ludger Grenzmann, Bernd Moeller, Martin Staehelin (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge. Nr. 208), Göttingen 1995, 162-186.

Kraemer, Uwe, Die Courante in der deutschen Orchester- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts, Dissertation Hamburg 1968.

Krautwurst, Franz, Artikel „Paumann, Konrad", in: MGG, Band 10, Kassel etc. 1962, Sp. 968-971.

Krey, Johannes, Bachs Orgelmusik in der Weimarer Periode, Dissertation Jena 1956.
— Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen, in: Bach-Jahrbuch 42 (1956), 105-111.

Krummacher, Friedhelm, Bach und die norddeutsche Orgeltoccata, in: Bach-Jahrbuch 71 (1985), 119-134.

Kugler, Michael, Die Tastenmusik im Codex Faenza (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 21), Tutzing 1972.
— Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 41), Wilhelmshaven 1975.

Kuschnir, Bohdan Julian, Zur Frühgeschichte des Kodaprinzips, Dissertation Erlangen 1947.

Leonhardt, Gustav M., The Art of Fugue. Bachs's Last Harpsichord Work. An Argument, Den Haag 1952.

Little, Meredith Ellis und Suzanne G. Cusick, Artikel „Allemande", in: New Grove, Band 1, London 1980, 276-280.

Little, Meredith und Natalie Jenne, Dance in the Music of Johann Sebastian Bach, Bloomington 1991.

Marsh, Carol G., Artikel „Gigue", in: MGG Sachteil, Band 3, Kassel etc.-Stuttgart 1995, Sp. 1324-1329.

Marx, Wolfgang, Herkunft und Bedeutung der Orgeltabulatur Hamburg Staatsbibliothek ND VI 3225, Magisterarbeit Hamburg 1993.
— Die Orgeltabulatur des Wolfgang de Nova Domo, in: Archiv für Musikwissenschaft 55 (1998), 152-170.

Meyer, Christian, Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts, in: Musik in Bayern 29 (1984), 43-60.

Meyer, Ulrich, Zur Einordnung von J.S. Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen, in: Bach-Jahrbuch 60 (1974), 75-89.

Mohr, Ernst, Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel, Zürich-Leipzig 1932.

Moser, Hans Joachim, Das Schicksal der Penultima, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 41 (1934), 25-31.

Most, Gerhard, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, in: Altmärkisches Museum Stendal, Jahresgabe 1954, VIII, 43-66.

Nägele, Rainer, Zur Gliederung der Allemande der Bachschen „c-moll-Suite" (BWV 813), in: Musica 48 (1994), 158-161.

Neumann, Werner und Hans Joachim Schulze (Hrsg.), Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente I), Leipzig 1963.
— Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente II), Leipzig 1969.

Noske, Frits, Bemerkungen zur Fermate, in: Die Musikforschung 17 (1964), 383-388.

Oppel, Reinhard, Über Joh. Kasp. Ferdinand Fischers Einfluß auf Johann Sebastian Bach, in: Bach-Jahrbuch 7 (1910), 63-69.
— Bachs D-Dur-Praeludium und Fuge für Orgel, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 2 (1919/20), 149-156.

Parrish, Carl, The Notation of Medieval Music, New York 1957.

Plamenac, Dragan, Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117, in: Journal of the American Musicological Society 4 (1951), 179-201

Reckow, Fritz, Artikel „Orgelpunkt", in: Riemann Musiklexikon. Sachteil, Mainz 1967, 690-691.

Reichling, Alfred, Die Präambeln der Hs. Erlangen 554 und ihre Beziehung zur Sammlung Ileborghs, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, herausgegeben von Georg Reichert und Martin Just, Kassel 1963.

Reimann, Margarete, Rezension: Gerhard Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, in: Die Musikforschung 9 (1956), 91-93.

Richter, Klaus Peter, Orgelchoral und Ensemblesatz bei J. S. Bach (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 37), Tutzing 1982.

Richter, Lukas, Praeambeln und Mensurae. Studien zur Orgeltabulatur des Adam Ileborgh, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 23 (1981), 265-308.

Riedel, Friedrich Wilhelm, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland), Kassel-Basel 1960.
— Johann Sebastian Bachs Kunst der der Fuge und die Fugenbücher der italienischen und österreichischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Von Isaac bis Bach. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend, Kassel etc. 1991, 301-307.

Riemann, Hugo, Katechismus der Fugen-Komposition. Erster Teil (Analyse von J.S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier"), Leipzig 1890.

Rietsch, Heinrich, Zur „Kunst der Fuge" von J. S. Bach, in: Bach-Jahrbuch 23 (1926), 1-22.

Ritter, August Gottfried, Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. 2 Bände, Leipzig 1884.

Rosenberg, Herbert, Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert, Dissertation Berlin 1931.

Sachs, Klaus-Jürgen, Die „Anleitung..., auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen" als Paradigma der Lehre und Satzkunst Johann Sebastian Bachs, in: Archiv für Musikwissenschaft 37 (1980), 135-154.

Sackmann, Dominik, Johann Sebastian Bachs vermeintliche „Arnstädter Gemeindechoräle", in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge 18 (1998), 229-250.

Schering, Arnold, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914.

Schleuning, Peter, Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Ideologien-Entstehung-Analyse, München 1993.

Schmalzriedt, Siegfried, Artikel „Coda", in: Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie, Stuttgart 1982 [14 Seiten].

Schmid, Hans, Ein unbekanntes Fragment eines „fundamentum organisandi", in: Musik in Bayern 7 (1973), 135-143.

Schmieder, Wolfgang, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs. Bach-Werke-Verzeichnis, Leipzig 1950; 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990.

Schmitz, Arnold, Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jahrhundert, in: Archiv für Musikforschung 1 (1936), 385-423.

Schrade, Leo, Die handschriftliche Ueberlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931.
— Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, in: Archiv für Musikforschung 1 (1936), 129-175.

Schrammek, Wilfried, Das deutsche Lied in den deutschen Orgeltabulaturen des 15. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Buxheimer Orgelbuchs, Dissertation Jena 1956.

Schulenberg, Peter, Composition and Improvisation in the School of J.S. Bach, in: Bach Perspectives, Volume I, herausgegeben von Russell Stinson, Lincoln-London 1995, 1-42.

Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.), Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800 (Bach-Dokumente III), Leipzig 1972.
— Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig-Dresden 1984.

Seiffert, Max, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 7 (1891), 145-260.

Siegele, Ulrich, The Four Concepted Stages of the Fugue in C Minor, WTC I, in: Bach-Studies, herausgegeben von Don O. Franklin, Cambridge etc. 1989, 197-224.

Smend, Friedrich, Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her", in: Bach-Jahrbuch 30 (1933), 1-29.

Southern, Eileen, The Buxheim Organ Book (Wissenschaftliche Abhandlungen, Band 6), Brooklyn 1963.

Spitta, Philipp, Johann Sebastian Bach, 2 Bände, Leipzig 1873/1880.

Stäblein, Bruno, Artikel „Psalm. A. Lateinischer Psalmgesang im Mittelalter", in: MGG, Band 10, Kassel etc. 1962.

Staehelin, Martin, Artikel „Buxheimer Orgelbuch", in: MGG Sachteil, Band 2, Kassel etc.-Stuttgart 1995, Sp. 285-288.
— Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1996, Nr. 5), Göttingen 1996.

Stauffer, George B., The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach, Ann Arbor 1980.

Suder, Alexander L., Die Coda bei Haydn, Mozart und Beethoven als Resultante verschiedener Gestaltungsprinzipien, Dissertation München 1951.

White, John R., The Tabulature of John of Lublin, in: Musica Disciplina 17 (1963), 137-162.

Wiemer, Wolfgang, Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen am Originaldruck, Wiesbaden 1977.

Williams, Peter, The Organ Music of J. S. Bach, 3 Bände, Cambridge 1980.

Wolff, Christoph, Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1968.
— Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen, in: Archiv für Musikwissenschaft 25 (1968), 196-222.
— Zur Chronologie und Kompositionsgeschichte von Bachs Kunst der Fuge, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 25 (1983), 130-142.

Zaminer, Frieder, Der Vatikanische Organumtraktat (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 2), Tutzing 1959.

Zehnder, Jean-Claude, Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung, in: Bach-Jahrbuch 74 (1988), 73-110.

Zenck, Hermann, J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier, in: Johann Sebastian Bach, herausgegeben von Walter Blankenburg (Wege der Forschung, Band 170), Darmstadt 1970, 34-60.

Zöbeley, Hans Rudolf, Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs. Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 10), Tutzing 1964.

6. ABKÜRZUNGEN

BG	Johann Sebastian Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft Leipzig. 47 Jahrgänge (61 Lieferungen), Leipzig 1851-1899.
CMM	Corpus mensurabilis musicae
EDM	Das Erbe Deutscher Musik
HHA	Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Kassel etc. 1955–
MB	Musica Britannica
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, herausgegeben von Friedrich Blume. 14 Bände, Kassel etc. 1949-1968. Bände 15 und 16 Supplement, Kassel etc. 1973/1976. Band 17 Register, Kassel etc. 1986. Reprint Kassel etc.-München 1989.
MGG Sachteil	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher. 9 Bände Sachteil, Kassel etc.–Stuttgart 1994-1999.
NBA	Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel etc. 1954–
New Grove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, herausgegeben von Stanley Sadie. 20 Bände, London 1980. Reprint 1995.

7. REGISTER

Eingeklammerte Zahlen verweisen auf die Nummern von Anmerkungen.

7.1. Personen

Adlung, J. 87
Agricola, M. 10
Artusi, G.M. 15
Beethoven, L.v. 17-18
Berardi, A. 14 (29)
Binchois, G. 76
Böhm, G. 19, 129
Brossard, S. 13
Buchner, H. 22, 66 (194), 79-80, 82-84, 113
Bull, J. 84-86
Buxtehude, D. 19,104 (304), 130
Couperin, F. 19
Couperin, L. 131 (377), 132
D'Anglebert, J.H. 19
Finck, H. 10, 22 (72), 80
Fischer, J.C.F. 19, 95, 115-116
Frescobaldi, G. 19
Froberger, J.J. 19, 128-129
Fröhlich, J. 17
Gaßner, F.S. 12-13
Gengenbach, N. 12
Glarean, H. 10
Händel, G.F. 131 (377), 141 (387)
Hauptmann, M. 17
Hofhaimer, P. 82
Isaac, H. 80
Johannes von Lublin 79
Kauffmann, G.F. 151, 154, (434)
Kerll, J.C. 19
Kittel, J.Chr. 16, 176, 184 (531)
Kleber, L. 80-81
Knecht, J.H. 16
Koch, H.Chr. 17
Kotter, H. 22, 79
Lebègue, N.A. 132
Lübeck, V. 19
Machaut, G. de 67, 69, 71
Marx, A.B. 11, 16, 15 (413), 172
Mozart, W.A. 17-18, 127 (367)
Pachelbel, J. 104 (304)
Paumann, C. 21, 28-36, 56
Quehl, H.F. 151
Rameau, J.Ph. 19
Reichardt, Chr. 163
Reinken, A. 19
Riemann, H. 18, 101 (289)
Ritter, A.G. 28-29
Scarlatti, D. 19
Scheibe, J.A. 130
Spieß, M. 17 (51)
Sulzer, J.G. 11
Sweelinck, J.P. 15, 86
Türk, D.G. 12
Vallade, J.B.A. 16
Walther, J.G. 11, 12 (21), 15, 111-112
Wiedeburg, J.F. 151
Zarlino, G. 10, 15

7.2. Handschriften

Berlin, Staatsbibliothek
— Ms. 40613 22 (72), 28 (90), 52, 77
— theol. lat. quart. 290 51-52, 76 (224)

Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek
— I F 687 21, 23-24, 57-58
— I Qu 42 21, 25-27
— I Qu 438 51

Erlangen, Universitätsbibliothek
— Ms. 554 28 (90), 58, 63

Faenza, Biblioteca comunale
— 117 38-49, 67-72

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
— ND VI 3225 21, 24-25, 59, 77 (228)

Tabulatur des Adam Ileborgh
— Privatbesitz 50, 57-63, 101 (296), 169

London, British Library
— Add. 28550 77-79

München, Bayerische Staatsbibliothek
— Clm 7755 22, 68 (201), 76 (225)
— Clm 14311 21, 35-36
— Cgm 811 22, 23
— Mus. ms. 35, 53-54, 57-58, 64-66, 72-77

Oldenburg, Landesbibliothek
— Cim I 39 21, 25, 49-50, 56 (164)

Regensburg, Bischöfliche Ordinariatsbibliothek
— Ms. Th. 98 22

Wien, Österreichische Nationalbibliothek
— Cod. 3617 68

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek
— 19.26.3. Aug. 4° 21, 27-28, 55

Kantaten

BWV 3 151 (420)
BWV 24 156-157
BWV 41 155-156
BWV 46 157
BWV 77 175-176
BWV 80 175
BWV 105 187 (535)
BWV 130 156 (439)
BWV 135 175
BWV 190 156

Motette
BWV 225 151 (420)

Missa h-moll
BWV 232 180

Johannes-Passion
BWV 245 187 (535)

Weihnachtsoratorium
BWV 248 157-159

Ouvertüre C-Dur
BWV 1066 141 (388)

Musikalisches Opfer
BWV 1079 120

Einzelne Klaviersuiten

BWV 819 131, 134, 143
BWV 819a 133-134
BWV 833 131

Englische Suiten

BWV 806 95-96, 138, 143
BWV 806a 151 (421)
BWV 807 142, 147
BWV 808 137
BWV 809 131, 135
BWV 810 145
BWV 811 96

Französische Suiten

BWV 812 140, 143, 146-147
BWV 813 131, 133, 139, 145, 147
BWV 814 137-138, 146, 147
BWV 815 131, 133, 145, 147-148
BWV 816 134, 144-145, 166 (469)
BWV 817 131, 134, 135, 146

Partiten

BWV 825 97, 131, 147
BWV 826 131-132, 143, 145, 147
BWV 827 131, 141-142, 145
BWV 828 136-137, 145, 147
BWV 829 135-136, 145, 146
BWV 830 136, 145

Ouvertüre h-moll
BWV 831 145

Einzelne Klavier-Präludien

BWV 900 93
BWV 925 95
BWV 926 98 (281)
BWV 930 94
BWV 937 93

Klavier-Toccaten

BWV 910 90-91
BWV 912 92 (260), 104 (303)
BWV 913 88-90
BWV 916 91-93, 144 (392)

Invention

BWV 777 94

Wohltemperiertes Klavier

BWV 846 100-101, 118
BWV 846a 64 (187)
BWV 847 99, 116
BWV 849 97, 117
BWV 851 117
BWV 852 113
BWV 853 98-99
BWV 856 97
BWV 858 97
BWV 860/860a 114
BWV 865 99, 118, 121
BWV 866 97, 100 (286)
BWV 867 100
BWV 869 97
BWV 870 101
BWV 871 97
BWV 872 113, 114-115
BWV 872a 64 (187), 114
BWV 874 97
BWV 875 98
BWV 876 97 (277)
BWV 877 97
BWV 878 98, 138 (382)
BWV 879 113
BWV 880 97
BWV 884 97
BWV 887 97
BWV 888 95 (271), 99
BWV 889 97
BWV 890 97

Italienisches Konzert

BWV 971 187

Concerti nach italienischen Meistern

BWV 972-987 187

Goldberg-Variationen

BWV 988 143 (391)

Kunst der Fuge

BWV 1080 119-127

Präludien und Fugen für Orgel

BWV 532 102, 104-110
BWV 532a 108
BWV 537 187
BWV 541 144 (392)
BWV 544 187
BWV 546 187
BWV 547 111-112
BWV 548 187
BWV 552 187
BWV 564 102-103
BWV 568 144 (392)
BWV 582 111

Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung

BWV 1090-1120 148

Choral-Partiten

BWV 766 152
BWV 768 166 (469), 173

Orgelbüchlein

BWV 611 160
BWV 616 160
BWV 620 160-161
BWV 623 160
BWV 630 160
BWV 631 164
BWV 633/634 159
BWV 635 160
BWV 637 160
BWV 638 160
BWV 644 160

Einzelne Orgelchoräle

BWV 690 161-163
BWV 694 165-166
BWV 696 187
BWV 697 187
BWV 699 187
BWV 700 176
BWV 701 187
BWV 702 187
BWV 706 149
BWV 710 172
BWV 712 95, 167 (471)
BWV 715 152, 154
BWV 718 173
BWV 722/722a 152, 153-154
BWV 724 187
BWV 725 149 (404)
BWV 726 152, 154
BWV 729/729a 152, 153
BWV 730 149
BWV 731 150
BWV 732/732a 152, 154
BWV 733 173
BWV 735/735a 169-170
BWV 736 166-167
BWV 738 152
BWV 738a 151 (421), 152
BWV 741 174-175

Achtzehn Choräle

BWV 651 173
BWV 653/653a,b 181-182
BWV 654 83 (247)
BWV 655 174
BWV 656 177-178
BWV 658 160 (455)
BWV 661 172
BWV 664 173
BWV 665 167, 170-172
BWV 666 167-169
BWV 667 164

Dritter Teil der Klavierübung

BWV 671 178-179
BWV 681 147 (399)

Kanonische Veränderungen

BWV 769 111, 120, 149, 173 (496), 182-185