

- (2) auf diachron-positioneller Funktionsebene (WO?)  
(den wahrnehmungspsychologischen Stellenwert definierend):

#### PSYCHOGENE THEMATIK

(Spezifika der Zeitordnung; die Komponente das  
"p s y c h o l o g i s c h e n Verstehens" betreffend)

- (3) auf intentional- bzw. translatorisch-semantischer  
Funktionsebene (WARUM SO?)  
(den Mitteilungs- bzw. Aussagewert definierend):

#### INFORMATIVE THEMATIK

(aus den Spezifika interpretativ ermittelter Sinn-  
und Bedeutungsgehalt; die Komponente des  
"s o z i o l o g i s c h e n Verstehens" betreffend)

Klemens Schnorr:

NOTATIONEN DER ORGELMUSIK J.S. BACHS.  
ZUR KORRELATION VON NIEDERSCHRIFT, EDITION UND ERKLINGEN.

Als spezifische Notationsform von Orgelmusik gilt gemeinhin die Akkolade zu drei Systemen, mit Violinschlüssel im oberen und Baßschlüssel in den beiden anderen Systemen, quasi ein Klaviersystem, dem für das Orgelpedal ein weiteres System hinzugesetzt ist. Auch die Neue Bach-Ausgabe (NBA) spricht von dieser Anordnung als "den drei Orgelsystemen"<sup>1</sup>. Bachs Aufzeichnungsgewohnheiten bei Orgelmusik sind allerdings vielfältiger, als es nach dem standardisierten Notenbild moderner Editionen den Anschein hat. Es kommen vier verschiedene Notationsarten vor, unter denen man ausgerechnet die moderne Standardakkolade vermißt:

- 1) Das Klaviersystem
- 2) Die Partitur
- 3) Die Tabulatur
- 4) Die Sonderform nicht ausgeschriebener Kanons.

Zu nennen wäre ferner die Ziffernschrift des Generalbasses, die ein Organist selbstverständlich beherrschen mußte, hier aber als ein Stegreifelement, das sozusagen zwischen Komposition und Aufführung steht, außer Betracht bleibt.

Daß Bach für e i n Instrument vier verschiedene Notationen verwendet, ist nicht Ergebnis einer Wahl zwischen beliebigen, vorgefundenen graphischen Mitteln<sup>2</sup>, sondern steht in deutlichem Zusammenhang mit der jeweiligen kompositorischen Faktor eines Satzes und, auf der Ebene des Erklingens, mit den besonderen Gegebenheiten des Instruments Orgel. Wenn man das Corpus der Quellen: Autographe, Erstdrucke und zeitgenössische Abschriften durchgeht, lassen sich Werkgruppen unterscheiden, die eine bestimmte Notation bevorzugen.

Für Präludien und Fugen, Toccaten, Fantasien und Concerti war das Klaviersystem, die Akkolade zu zwei Systemen mit Diskant- bzw. Violin- und Baßschlüssel, die Regel. Die Pedalstimme wurde also nicht in einem eigenen System notiert, nicht einmal im "Orgelbüchlein", obwohl dort laut Originaltitel das Pedal "gantz obligat tractiret wird". Pedaleinsätze innerhalb eines Satzes wurden durch besonderen Vermerk: "ped." o.ä. als solche gekennzeichnet; gelegentlich ist die Pedalstimme auch mit roter Tinte geschrieben<sup>3</sup>. Seiner Herkunft nach läßt sich das Klaviersystem als eine auf rechte und linke Hand aufgeteilte "scala decemlinealis" verstehen: Rückt man die beiden Systeme (bei Diskantschlüsselung des oberen) aneinander, erhält man ein durchgehendes Zehn-Linien-System. (Bei Violinschlüsselvorzeichnung im oberen System entsteht durch Einziehen einer zusätzlichen c'-Linie derselbe Eindruck). So läßt sich veranschaulichen, daß das Klaviersystem ungeachtet der äußerlichen Zweiteilung die Musik sub specie des durchgehenden Tonraumes erfäßt. Diesem Bild entspricht auf der Ebene des Erklingens ein einheitlicher Klangraum, eine einheitliche Registrierung, das Spiel auf nur einem Manual. Im Pedal wird durch 16'-Register das Fundament lediglich verdoppelt, ohne daß sich die Baßstimme klanglich etwa wie ein Cantus firmus abhebt<sup>4</sup>. Zwei Eigentümlichkeiten dieser Notation treten an dem Choral BWV 607 "Vom Himmel kam der Engel Schaar" aus dem Orgelbüchlein<sup>5</sup> hervor: Die eine ist der ständige Wechsel der Tenorstimme zwischen beiden Systemen; je nach Lage erscheint sie im oberen oder im unteren System, graphisches Indiz für die beschriebene Vorstellung von einem durchgehenden, kontinuierlichen Tonraum. Partiturnotation würde hier Schlüsselwechsel oder Hilfslinien anwenden, und die betreffende Stimme verbliebe im selben System. Die zweite Eigentümlichkeit ist das Pausieren einer Stimme bei Stimmkreuzungen. In Takt 7 endet der Alt unvermittelt mit einem Achtel f', pausiert für die Dauer von zwei Achtelwerten und wird mit einem Achtel es' weitergeführt, sobald der Tenor den entsprechenden Tonraum verlassen hat (analoge Stellen in Takt 5, 12 und 14). Einzelheiten des Spielvorgangs werden hier in der Niederschrift sichtbar: Während sich zwei Stimmen kreuzen, muß eine Hand abheben. Die Notation trachtet den handwerklichen Vorgang des Greifens nachzuzeichnen; notiert wird das reale Ergebnis. Bei getrennter Notation der Stimmen in Partitur würde der Alt ohne Pausen durchgehen, und die konkrete Realisation der Stimmkreuzung bliebe dem Spieler überlassen. Beide Beobachtungen machen zugleich deutlich, daß die (im Autograph nicht vorhandene) Bestimmung "à 2 Clav. e Pedale", wie sie die Edition Peters<sup>6</sup> enthält, nicht zutreffend sein kann, sondern daß Bach mit einer einzigen klanglichen Ebene, mit dem Spiel beider Hände auf e i n e m Manual rechnet. Vergleichbare Notationsdetails finden sich z.B. auch im Choral BWV 605 "Der Tag, der ist so freudenreich"<sup>7</sup>. Dort treffen in Takt 5 Diskant und Alt zusammen. Da diese beiden Stimmen der hier originalen Angabe "à 2 Clav. et Ped." zufolge auf verschiedenen Manualen gespielt werden, bleiben Konsequenzen wie die Pausen in BWV 607 aus. Anders verhält es sich beim Zusammentreffen von Tenor und Alt, die auf demselben Manual erklingen: Im 1. Viertel von Takt 8 bleibt das im Alt zu erwartende fis<sup>o</sup> aus (das in der Edition Peters denn auch ergänzt wird), weil dieser Ton im Tenor unmittelbar folgt.

Die drei Schlußakte dieser Choralbearbeitung sind aus Platzmangel in Tabulatur notiert. Die (neue) Deutsche Orgeltabulatur war Bach wohlvertraut; bei den norddeutschen Komponisten war sie die übliche Notation nicht nur für Orgel- und Klaviermusik, sondern auch für Vokalwerke. Es wird angenommen, daß Bach bei seinem Aufenthalt in Lübeck 1705 Tabulaturvorlagen gleichfalls in Tabulatur abgeschrieben hat. Für vollständige Sätze scheint Bach die Tabulatur nur in jungen Jahren benutzt zu haben - Dietrich Kilian weist ein erhaltenes Beispiel nach<sup>8</sup> -, als Korrektur- und Konzeptschrift wendet Bach die Tabulatur jedoch zeitlebens an. Den spätesten Nachweis enthält das Autograph der

Kunst der Fuge<sup>9</sup>. Die Takte 111-113 der unvollendeten Schlußfuge sind als Korrektur für zwei gestrichene Takte in Tabulatur an den unteren Rand der betreffenden Seite geschrieben. Auch in autographen Kantatenpartituren tauchen nicht selten Tabulaturskizzen und -korrekturen auf<sup>10</sup>.

Äußere Vorteile der Tabulatur gegenüber dem Klaviersystem sind der geringere Platzbedarf und die Unabhängigkeit von Notenlinien. Verwendet man sie als Musiziervorlage, so treten tiefere Unterschiede zwischen beiden Notationsarten hervor. Den horizontalen Buchstabenreihen der Tabulatur fehlt die unmittelbare Anschaulichkeit von Hoch und Tief der Liniennotation. Durch die größere Anzahl von Zeichen - zum Tonbuchstaben kommen gegebenenfalls Oktav- und Rhythmuszeichen dazu - wirkt die Tabulatur verschlüsselter. In der Zuordnung von Tonbuchstabe und Taste ist sie als genuin instrumentale Schrift ausgewiesen; die Buchstaben fordern sozusagen zur Betätigung eines Tastenapparates auf. Die streng horizontale Aufzeichnung der Stimmen ohne Rücksicht auf deren linearen Verlauf entspricht der Anordnung von Partitursystemen<sup>11</sup>.

Ein Sonderfall hinsichtlich der Verwendung der Tabulatur ist das Autograph des Chorals BWV 624 "Hilf Gott, daß mir's gelinge"<sup>12</sup>. Statt eine Akkolade zu drei Systemen anzulegen und die nicht mehr Platz findenden Takte am Rand zu notieren, schreibt Bach nur die Pedalstimme, diese aber durchgängig in Tabulatur. Es ergibt sich ein Schriftbild, dessen Kombination von Noten und daruntergesetzten Buchstaben an die ältere deutsche Orgeltabulatur erinnert. Die auf- und abschweifende Bewegung der linken Hand ist der erwähnten Stimme in BWV 607 vergleichbar. Doch trotz ähnlicher Lagenwechsel wird hier das untere System nicht verlassen; mehrfacher Schlüsselwechsel und Hilfslinien werden notwendig. Den Grund für diese mehr partiturartige Aufzeichnungsweise zeigt der Vermerk "à 2 Clav. et Ped." an, wodurch rechte und linke Hand auf zwei verschiedene klangliche Ebenen verwiesen werden.

BWV 634 "Liebster Jesu, wir sind hier" ist im Autograph des Orgelbüchleins als einziger Choral in einer Akkolade zu drei Systemen aufgezeichnet<sup>13</sup>. Es handelt sich hierbei um eine zweite, deutlichere Niederschrift der früheren Fassung BWV 633. Angesichts nur marginaler Änderungen des Notentextes ist nicht auszuschließen, daß sich Bachs Zusatz "distinctius" bei der zweiten Fassung nur auf die deutlichere Schreibung bezieht. Die fünfstimmige, auf zwei Manuale und Pedal verteilte Komposition BWV 633 wirkt gegenüber auf Bl. 60v derart unübersichtlich, daß sie Bach nachträglich auf drei Systeme mit unterschiedlicher Schlüsselvorzeichnung auseinanderzieht, obschon bereits eine Rastrierung für Akkoladen mit nur zwei Systemen vorgenommen war.

Sind der Notation im Klaviersystem eher genuin tastenmäßige Gattungen zuzuordnen - wobei das eine oder andere Mal durchaus Elemente der Partitur durchscheinen können -, so liegt es nahe, daß ausdrückliche Partiturnotation vor allem bei Sätzen zur Anwendung kommt, die von Ensemble-Vorstellung geprägt sind. Zweifellos war die Tradition der Partituraufzeichnung von Claviermusik Bach geläufig, denkt man nur an seine Bekanntschaft mit Werken von Frescobaldi und Froberger. Im Autograph der sechs Triosonaten und bei weiteren Orgeltrios liegt eindeutige Partiturnotation vor, aber auch die Aufzeichnung von zweimanualig angelegten Choralvorspielen muß vielfach als Partitur bezeichnet werden. Die auf drei separaten Systemen, mit Violinschlüssel für die beiden Oberstimmen und Baßschlüssel für den Baß, notierten Trios entsprechen in der Partituranlage genau der Ensemble-Triosonate italienischer Provenienz. Ein interessantes Notationsdetail ist am Ende des Autographs der 1. Triosonate BWV 525<sup>14</sup> zu sehen: Die Schlußtakete des dritten Satzes sind zusammengedrängt auf zwei Systemen am unteren Rand der Seite notiert. Nachdem in der linken Hand (die zusammen mit dem Pedal im unteren System steht) Schlüsselwechsel erfolgt, gelten Violin- und Baßschlüssel zugleich für dasselbe

System, wodurch Bach sich veranlaßt sieht, um der Klarheit willen der Note Es des Pedals ein "Dis" in Tabulatur­schrift hinzuzusetzen. Partitur, Klaviersystem und Tabulatur fallen hier für einmal zusammen.

In der Partiturnotation der Trios wird ein prinzipieller Gegensatz zur Aufzeichnung im Klaviersystem sichtbar. Nicht der einheitliche, durchgehende Klangraum steht im Vordergrund, sondern das Zusammenwirken einzelner Stimmen auf getrennten Ebenen wird graphisch erfaßt. Die Fähigkeit der Tasteninstrumente, besonders der Orgel, instrumentale oder vokale Ensemblesätze oder solchen nachgebildete Sätze wiederzugeben – ein weit zurückzuverfolgendes Phänomen – schlägt sich auch in der Notation nieder. Der Kontrast von Klaviersystem und Partitur wird dann besonders deutlich, wenn beide unmittelbar benachbart sind, so beim Autograph der Orgelbearbeitung BWV 596 von Vivaldis Concerto op. 3/11<sup>15</sup>. Im Einleitungssatz, bei Vivaldi zunächst ein Duo der zwei Soloviolen, fügt Bach eine dritte Stimme hinzu und notiert auf drei Systemen; beim Einsatz des vollen Orchesters geht Bach zur Notation im Klaviersystem über. Auch die Handschriften, die zu den Präludien und Fugen BWV 541 und 545 zusätzlich ein Trio überliefern<sup>16</sup>, zeigen dieses Bild. Präludien und Fugen sind auf zwei Systemen, die dazugehörigen Trios auf drei Systemen notiert. Die Notationsunterscheidung ist in der Faktur begründet: Für die im engeren Sinn tastenmäßigen Präludien und Fugen ist das Klaviersystem angemessen, für die Trios die Partitur. Diese Differenzierung korrespondiert mit zwei Begriffen, die sich auf die spezifischen klanglichen Möglichkeiten der Orgel beziehen. Präludien und Fugen erhalten vielfach den Titelzusatz "pro Organo cum pedal obligato" bzw. "in Organo pleno pedale"<sup>17</sup>, während mit "à 2 Clav. et Pedal" solche Stücke bezeichnet werden, denen Ensemble-Vorstellung zugrunde liegt. Die beiden Begriffe schließen einander aus: Orgelkompositionen, die "pro organo pleno" und zugleich "à 2 Clav. et Pedal" bezeichnet wären, sind nicht vorstellbar.

Am Beginn der "17 Leipziger Choräle" stehen zwei Bearbeitungen über "Komm heiliger Geist"<sup>18</sup>. BWV 651, die erste, "Fantasia" betitelte Komposition trägt den Vermerk "In Organo pleno" und ist im Autograph im Klaviersystem notiert. BWV 652, die Komposition "Alio modo" trägt den Vermerk "à 2 Clav. et Ped." und verwendet eine Partitur mit drei Systemen, entsprechend der klanglichen Disposition mit hervorgehobenem Diskant.

Die beiden Fassungen der Kanonischen Veränderungen über "Vom Himmel hoch" BWV 769, Stich und Autograph, unterscheiden sich nicht nur in Satzfolge und Notentext, sondern auch in der Notation. Der Originaldruck notiert bei den Variationen 1-3 jeweils nur den Anfang der im Kanon einsetzenden Stimme und kommt daher mit zwei Systemen aus. Dies genügt zwar, im Verein mit der Angabe des jeweiligen Kanonintervalls (z.B. "in Canone all' ottava" bei Var. 1) den Kompositionsverlauf zu determinieren, einen Überblick über die Komposition oder eine brauchbare Spielvorlage kann man sich aber erst durch vollständiges Ausschreiben verschaffen. Eine Brüsseler Abschrift<sup>19</sup>, von einem Kopisten nach dem Stich ausgeschrieben, enthält folgende Bemerkung: "Es muß daher ein solcher musikgelehrten Schreibart mehr Kundiger als es der Schreiber ist, genau nachsehen und prüfen, ob die # und b recht placirt sind". Die Formel von der "musikgelehrten Schreibart" verweist auf den theoretischen, wissenschaftlichen Charakter einer solchen Notation. Variation 4 des Sticks (der Augmentationskanon) ist dort auf vier Systemen notiert, das Pedal auffallender Weise nicht im untersten, sondern, wie es der Lage der Stimme entspricht, im dritten System. Die vorgesehene spieltechnische Verteilung wird durch Zusatzangaben Pedal, dextra (für Diskant), sinistra (für Alt und Baß) verdeutlicht. Die Verteilung des Parts der linken Hand auf zwei Systeme (mit unterschiedlicher Schlüsselung), zwischen denen noch das Pedal plaziert ist, wirkt so künstlich, daß auch diese vierte Variation des Sticks kaum als Spielvorlage angesehen werden kann. Im Auto-

graph<sup>20</sup> zieht Bach die vier Stimmen auf drei Systeme zusammen und notiert nur den pedaler gespielten Cantus firmus separat im unteren System, was der klanglichen Verteilung mehr entspricht und dem Spieler entgegenkommt.

Ein ähnliches Bild, eine gleichfalls zwischen zwei anderen Systemen eingeschobene Pedalstimme, bietet der sechste Schübler-Choral "Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter" BWV 650<sup>21</sup>. Die ungewöhnliche Verteilung im Originaldruck ist aus der Übernahme der Anordnung der Vorlage, des zweiten Satzes der Kantate 137, erklärlich. Wie Bach bei den Schübler-Chorälen, bei einer geeigneten Verteilung der Kantatensätze auf Manuale und Pedal der Orgel vorging, ist bei fünf der sechs Choräle nachvollziehbar, da die entsprechenden Kantatensätze erhalten sind, nur für den zweiten Choral "Wo soll ich fliehen hin" BWV 646 fehlt eine Vorlage. Der Rekonstruktion dieses nicht nachweisbaren Kantatensatzes, die ich wagen möchte, kommt eine Art Schlüsselrolle für die Gesamtlage der Schübler-Sammlung zu. Angesichts des Umstands, daß zwei Bachsche Kantatenjahrgänge verloren sind, fällt die Annahme nicht schwer, daß BWV 646 einer der verschollenen Kantaten zuzuordnen ist; es kommt hinzu, daß Bach inkonsequent verfahren wäre, hätte er diesen Satz als einzigen der Sammlung neu komponiert. Nachdem auch die Registrierhinweise zu Beginn kaum anders zu deuten sind, als daß es sich um die Intavolierung eines Ensemblesatzes handelt, muß die Frage nach der möglichen Besetzung gestellt werden. Diese läßt sich m.E. schlüssig aus dem Orgelsatz ableiten. Ausgehend vom Umfang  $g^0-e^1$  der rechten Hand, welcher, berücksichtigt man die verschiedenen Tonarten Es-Dur bzw. e-Moll, mit dem des ersten Schübler-Chorals "Wachet auf, ruft uns die Stimme" BWV 645 übereinstimmt (dort  $g^0-f^1$ ), ist Unisono-Besetzung dieser Stimme ebenfalls mit Violine 1, 2 und Viola anzunehmen. Nur die Mitwirkung der Viola erklärt die für eine Violinstimme zu geringe Höhenentwicklung, nur die Mitwirkung der Violinen bietet eine Erklärung für  $g^0$  als untere Grenze. Dieser merkwürdige Tonumfang läßt sich jedenfalls kaum mit der Annahme in Einklang bringen, daß es sich um eine originäre Orgelkomposition handle, bleibt doch der Raum  $f^1-c^1$  ungenutzt. Die der linken Hand zugeteilte, mit "2. Clav. 16 Fuß" bezeichnete Stimme muß der instrumentale Baß der Vorlage gewesen sein, der verbleibende, vom Pedal mit 4'-Registrierung zu spielende Cantus firmus ist dann als vokaler Part der Vorlage zu identifizieren, und zwar nach Lage und Faktur als Chor-Alt. Somit ergibt sich, daß die Vorlagen von BWV 645 und BWV 646, beide dreistimmig, identisch besetzt sind: Über dem Baß eine Kombination aus vokalem, chorischem Cantus firmus und instrumentaler Gegenstimme in Tutti-Besetzung. Der Blick auf die übrigen Choräle bestätigt diese Beobachtung und erhärtet zugleich die Schlüssigkeit der Rekonstruktion, denn auch die beiden folgenden Choräle "Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 647 und "Meine Seele erhebt den Herren" BWV 648 zeigen solche Analogien: Beide Vorlagen sind vierstimmig, und zwar Vokalduelle (zwischen Sopran/Alt bzw. Alt/Tenor), zu denen ein Cantus firmus in instrumentaler Mehrfachbesetzung tritt (Violine 1,2 und Viola bzw. Oboe 1,2 und Trompete). Beim fünften und sechsten Choral der Schübler-Sammlung, "Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ" BWV 649 und "Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter" BWV 650 ist ebenfalls paarige Ausgangsbesetzung zu konstatieren: Beide sind, wie die Choräle 1 und 2, dreistimmig und bringen den Cantus firmus vokal, hier aber in Kombination mit einer solistischen Instrumentalstimme (Violoncello piccolo bzw. Solovioline). Bachs Zusammenstellung der Schübler-Choräle geht demnach von drei gleichartig besetzten Paaren aus, er überträgt jedoch zwei zusammengehörige Vorlagen jeweils unterschiedlich auf die Orgel. In Nr. 1,4 und 5 übernimmt das Pedal den Baß, der Cantus firmus erscheint dann im Manual; in Nr. 2, 3 und 6 liegt der Cantus firmus im Pedal, und die linke Hand übernimmt den Baß. Die "verschiedene Art" der Choräle, von der der Titel spricht, erscheint dadurch in neuem

Licht. Somit ist das Verfahren der Intavolierung, nicht eine "rein variative Zusammenstellung gleichartiger Werke"<sup>22</sup> als wesentliches Ordnungsprinzip der Schübler-Choräle anzunehmen<sup>23</sup>.

Die frühen Drucke zu Beginn des 19. Jahrhunderts bewahren weitgehend das Notenbild der älteren Vorlagen. Erst gegen die Jahrhundertmitte bürgert sich die Notation in den "drei Orgelsystemen" ein<sup>24</sup>. Die ab 1844 erschienene Peters-Ausgabe der Bachschen Orgelwerke führt den Gebrauch eines eigenen Systems für das Pedal konsequent durch, ebenso wie z.B. der um die gleiche Zeit, 1845, erschienene deutsche Erstdruck von Mendelssohns Orgelsonaten.

Indem nun das Pedal generell, auch bei ursprünglich im Klaviersystem notierten Werken, auf ein eigenes System verwiesen wird, wird der Unterschied von Klaviersystem und Partitur eingeebnet. Es entsteht eine Mischung aus beiden Notationsarten; die Manualsysteme bilden ein Klaviersystem, dem das Pedal als Einzelstimme partiturartig hinzugesetzt wird.

Der unmerklich eingetretene Wandel bekundet sich im Vergleich dreier verschieden notierter Fassungen des Chorals "Vor deinen Thron tret ich hiermit" bzw. "Wenn wir in höchsten Nöten sein" BWV 668. Die fragmentarische Niederschrift in P 271 verwendet das Klaviersystem, die (vollständige) Fassung am Ende des Erstdrucks der "Kunst der Fuge" die Partitur. 1845, noch vor dem Erscheinen des entsprechenden Peters-Bandes, wird derselbe Choral in der "Cäcilia"<sup>25</sup> in den "drei Orgelsystemen" veröffentlicht; Diskant, Alt und Tenor stehen hier im Klaviersystem (wobei der Alt zwischen beiden Systemen hin- und herspringt), der Pedalbaß auf dem hinzugesetzten dritten System. Die graphische Hervorhebung durch ein eigenes System käme freilich - berücksichtigt man die klangliche Realisierung mit einer Soloregistrierung - nicht dem Baß, sondern allenfalls dem Diskant zu, was der Zusatz "Canto Fermo in Canto" in der "Kunst der Fuge" unterstreicht. Graphisches Bild und klangliche Realisierung gehen auseinander.

Welche Forderungen ergeben sich aus diesen Beobachtungen für heutige Editionen? Zweifellos wäre es zu viel verlangt, ja utopisch, wollte man die weitgehende Berücksichtigung der früheren Vielfalt postulieren. Zu sehr haben sich die Voraussetzungen für die Verbreitung von Bachs Orgelmusik gewandelt. Viel ist schon dadurch gewonnen, daß Faksimile-Ausgaben wichtiger Quellen diese Vielfalt in unmittelbarer Anschaulichkeit vor Augen führen und den Blick für die Unterschiede zum modernen, standardisierten Notenbild schärfen. Die Auseinandersetzung mit der Schrift, zentrale Forderung an musikalische Interpretation, darf jedenfalls in einer Zeit, die "historische Aufführungspraxis" gerne als Richtschnur heutigen Orgelspiels beschwört, nicht auf der Ebene diplomatischer Forschung und philologischer Textkritik verharren.

#### Anmerkungen

- 1) NBA IV/2, Kritischer Bericht (= KB), S. 96.
- 2) Eine Übersicht über Notationen für Tasteninstrumente vor Bach bei Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10), Kassel etc. 1960.
- 3) Zahlreiche Einzelnachweise für "ped"-Angaben in Autographen und Abschriften, aber auch für rote Pedalnotation in NBA IV/5 und 6, KB, bei den einzelnen Werken.

- 4) Eine materielle orgelbauliche Entsprechung hierzu sind Orgeldispositionen, bei denen das Pedal mit nur drei Registern in 16'- und 8'-Lage besetzt ist, zugleich aber durch eigene Ventile ständig ins Hauptwerk einspielt, z.B. bei den Orgeln Gottfried Silbermanns in Freiberg/Johanniskirche (1718/19) und Reinhardtsgrimma (1729/30).
- 5) Mus. ms. Bach P 283, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Bl. 11r. Faksimile: Johann Sebastian Bach, Orgelbüchlein BWV 599-644. Faksimile der autographen Partitur. Herausgegeben von Heinz-Harald Löhlein, Kassel etc. 1981 (= Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XI). Beim mündlichen Vortrag des Referats wurden Dias der angeführten Stellen gezeigt; der Leser ist gebeten, selbst nachzuschlagen.
- 6) Johann Sebastian Bach, Orgelwerke, Band V, Edition Peters Nr. 244, neu durchgesehen von Hermann Keller, Frankfurt etc. 1952.
- 7) Wie Anm. 5, Bl. 9r.
- 8) Dietrich Kilian, Zu einem Bachschen Tabulaturautograph, in: *Bachiana et alia Musicologica*, Festschrift Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 161-167.
- 9) Mus. ms. Bach 200, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Beilage 3. Faksimile: Johann Sebastian Bach, Die Kunst der Fuge. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 14, mit einer Studie hrsg. von Hans Gunter Hoke, Leipzig 1979.
- 10) Einige Belege: BWV 20/10, T. 63-68 (Faksimile in: *Early Music*, vol. 11 (1983), S. 227); BWV 65/1, T. 35-38 (vgl. NBA I/5 KB, S. 14); BWV 76/8, T. 57-65 (vgl. Alte Bach-Gesamtausgabe XVIII, S. 20); BWV 204/6, T. 22-25 (vgl. Alte Bach-Gesamtausgabe XI, S. 105).
- 11) Zum synonymen Gebrauch der Begriffe Partitur und Tabulatur im 17. Jh. in Deutschland vgl. Klaus Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970, Anm. 51, S. 67.
- 12) Wie Anm. 5, Bl. 30r und 31r.
- 13) Wie Anm. 5, Bl. 60v und 60r.
- 14) Mus. ms. Bach P 271, Deutsche Staatsbibliothek Berlin.
- 15) Mus. ms. Bach P 330 SPK.
- 16) Hierzu Dietrich Kilian, *Dreisätzliche Fassungen Bachscher Orgelwerke*, in: *Bach-Interpretationen*, herausgegeben von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 12ff.
- 17) In diesem Wortlaut im Autograph von Präludium und Fuge h-Moll BWV 544. Eine Zusammenstellung der Handschriftentitel bei George B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor, Michigan 1980, Appendix I.
- 18) Brüssel, Bibliothèque Albert I<sup>er</sup>, Ms. II 3918 Mus.
- 19) Mus. ms. Bach P 271, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, S. 58ff.
- 20) Wie Anm. 18, S. 100ff.

- 21) Vgl. hierzu Christoph Wolff, Bachs Handexemplar der Schübler Choräle, in: BJ 1977, S. 120ff.
- 22) Christoph Wolff, Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke, in: Geck (Hrsg.), a.a.O., S. 165.
- 23) Vgl. dagegen Randolph N. Currie, Cyclic Unity in Bach's Sechs Choräle: A New Look at the "Schüblers" in: Bach, Riemenschneider Institute, Ohio, 4/I (1973), S. 26-28 und 4/II (1973), S. 25-39, der die Schübler-Choräle als originäre Orgelkompositionen ansieht.
- 24) Die bei Hoffmeister & Comp., Wien 1804 erschienene Ausgabe des 3. Teils der Klavierübung übernimmt die Akkoladenanordnung und Schlüsselvorzeichnung des Originaldrucks. Bezeichnend sind Feststellungen in NBA, IV/5 und 6, KB. Unter den dort aufgeführten abschriftlichen Quellen entstammen solche mit Notation auf drei Systemen der 1. Hälfte des 19. Jh., während die früheren Quellen für Präludien und Fugen nur zwei Systeme benutzen.
- 25) Cäcilia, Tonstücke für die Orgel zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, herausgegeben von Carl Ferdinand Becker, Leipzig 1845, Bd. I, Nr. 4.

Detlef Gojowy:

#### BACHS HARMONIK - TONAL - ATONAL?

Dieser Beitrag möchte nicht mehr als die fast vergessenen Forschungen Max Zulaufs zu Bachs Harmonik in Erinnerung bringen, die dieser 1924 als Schüler Ernst Kurths in seiner Berner Dissertation<sup>1</sup> darlegte, und entsprechend der Idee dieses Kongresses einige Überlegungen daranknüpfen, wie sich Bachs Harmonik in die Erfahrungen und Begriffe unseres Jahrhunderts einordnen lasse. Zulaufs Ergebnisse werden in der Bachforschung wohl mitunter zitiert, aber kaum umfassend berücksichtigt. Eher weckten sie anderwärts Inspirationen. Als Ludwik Bronarski in den 30er Jahren die Harmonik Chopins untersuchte<sup>2</sup>, konnte er an das Gedankensystem Zulaufs geradezu bruchlos anknüpfen: eben weil Chopin in der Struktur seiner Harmonik von Bach so unendlich viel gelernt und übernommen hatte. Als systematischer Kontrapunktiker wurde Bach im allgemeinen als ein retrovertierter Komponist gesehen - erst Musikwissenschaftler wie Hans Heinrich Eggebrecht<sup>3</sup> betonten auch in dieser Hinsicht seine revolutionäre Rolle. Seine revolutionäre Rolle als Harmoniker wurde dagegen übersehen oder als Abfallprodukt seiner kontrapunktischen Künste unterschätzt, so klagt Max Zulauf: Wo der Reichtum seiner Harmonik "erkannt und gefühlt wurde, wertete man ihn doch allzu sehr als selbstverständliche Folge der Kontrapunktik, als sekundärer Natur"<sup>4</sup>. Er hält die Feststellung Hugo Riemanns dagegen: "Bachs Musik ist so durch und durch harmonisch konzipiert, daß wir ... nichts Gescheiteres tun können, als an Bachs Werken das Wesen der Harmonie, das Stilprinzip unserer Zeit zu studieren"<sup>5</sup>. Und er weist darauf hin, daß selbst Ernst Kurth "in der Ausprägung des linearen Prinzips, welches er stets nur als Teil und die eine von zwei Grundeinstellungen bezeichnet, die Macht eines dabei unbewußt die Wege leitenden Harmoniegefühles"<sup>6</sup> betont habe.