

## Themen anderer Komponisten in drei Orgelwerken Bachs

### Gesichertes und Fragliches

Die thematischen Einflüsse, von denen hier die Rede sein soll, finden sich in folgenden Orgelwerken Bachs: in der Canzona in d BWV 588, in der Passacaglia in c BWV 582 und (mutmaßlich) in der Fantasia in c BWV 562. Es sind kurze Themen dreier ebenfalls kurzer Orgelstücke, die Bach aufgriff; deren zwei – von Frescobaldi und Raison – hat er in der Weise entfaltet, dass seine Kompositionen eine beträchtliche Ausdehnung annehmen mussten; letzteres gilt auch für den dritten Fall (hier als Vorlage vorausgesetzt: Boyvin), wohingegen das (mutmaßliche) Thema selbst eine merkliche Verkürzung erfuhr.

Mit seiner Canzona und seiner Passacaglia hat Bach, den Vorbildern folgend, Werke der gleichen Gattung geschaffen. Wohl möglich, dass er in einen imaginären Wettstreit mit Frescobaldi und Raison hatte treten wollen, um den Nachweis eigener außergewöhnlicher Könnerschaft zu erbringen. Die stilistische Homogenität aller drei Kompositionen ist freilich von der Art, dass das Vorhandensein thematischer Fremdeinflüsse nur für den erkennbar wird, der um sie weiß.

Wenn nun in der folgenden kleinen Studie die Frage nach der Herkunft dieser Fremdeinflüsse erneut angegangen wird, so geschieht dies naturgemäß in der Weise, dass bereits vorliegende Untersuchungen von anderer Hand zur Sprache zu bringen sind; deren Ergebnisse werden entweder bestätigt oder in Frage gestellt oder auch (für die Fantasia in c BWV 562) um einen eigenen Lösungsversuch vermehrt.

#### J.S. Bach, Canzona in d BWV 588

Die Beschäftigung Bachs mit den »Fiori musicali« von Girolamo Frescobaldi fand ihren Niederschlag in seiner Canzona in d BWV 588; Spitta hat das so dargestellt: *Durch (solche) Vorbilder Frescobaldis angeregt, hat nun auch Bach eine Canzone geschrieben, in welcher er den italiänischen Typus möglichst wahrte, aber doch nicht umhin konnte, das Ganze mit eigenem zu durchdringen.*<sup>1</sup>



1. Bach, Canzona BWV 588, Beginn (Länge: 169 Takte).

André Pirro war es, der die Komposition Frescobaldis ausgemacht hat, an deren Thema sich Bach offenkundig orientierte; er schreibt, unter Beigabe zweier Notenbeispiele: *Betrachten wir zuerst das Thema: es befindet sich in der Canzona Dopo la Pistola auf Seite 77 der »Fiori musicali« (Ausgabe 1635), wo es als Replik auf das Hauptmotiv dient.*<sup>2</sup>

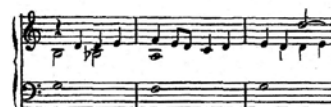
<sup>1</sup> Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach. Wiesbaden 1979, S. 419.

<sup>2</sup> André Pirro, L'Orgue de Jean-Sébastien Bach. Paris 1895, S. 78 f.



2. Frescobaldi, »Canzona Dopo la Pistola« aus der »Messa della Madonna« (Länge Teil A: 28 Takte).

Namentlich ist es die Intervallfolge des Themas, die dazu berechtigt, von einer Übernahme durch Bach zu sprechen. Dass er seinerseits – um nochmals mit Spitta zu reden – *nicht umhin konnte, das Ganze mit eigenem zu durchdringen*, zeigt sich bereits in der melodisch-rhythmischen Entfaltung des Themas: Auf acht Takte erweitert und versehen mit charakteristischen Synkopen, wird es zum Thema eines ausgedehnten zweiteiligen Variations-Ricercars im strengen fugierten Stil. Beide Teile führen das gleiche beibehaltene, freilich rhythmisch modifizierte Kontra-Subjekt. Was nun dieses betrifft, so glaubte Pirro, es in der gleichen Sammlung wiedergefunden zu haben, nämlich *im 5. Versett [Christe] des »Kyrie delli Apostolic.*<sup>3</sup>



3. Frescobaldi, 5. Versetto [Christe] des »Kyrie delli Apostolic« aus der »Messa delli Apostolic.

Nun entspricht dieses mehrfach auftretende chromatisch absteigende Tetrachord in der Tat dem „chromatischen Kontrasubjekt“ (Pirro), es muss aber darum nicht ebenfalls auch von Bach übernommen worden sein: Dieser war mit den musikalisch-rhetorischen Figuren in einer Weise vertraut, dass er auch hier die Tauglichkeit eines passus durissimus zum Kontrasubjekt selbst erkannte.<sup>4</sup>

Die Ausführungen Pirros zu seinem zweiten Notenbeispiel lauten: *Vergleicht man darüber hinaus den 6. Takt dieses Christe mit dem 10. Takt der canzone [sic] von Bach [Notenbeispiel 1, T. 10], so sieht man, warum – im Geist des letzteren – diese beiden Themen miteinander verbunden sind, unter dem Einfluss des Studiums von Frescobaldi; dieser Takt enthält nämlich ein Fragment des oben zitierten Themas, mit der Modifikation, die Bach mit ihm vorgenommen*

<sup>3</sup> Pirro, S. 79.

<sup>4</sup> Hinsichtlich der Häufigkeit, in der dieses besondere Kontrasubjekt seinerzeit verwendet wurde, bemerkt Willi Apel: „Es wäre interessant, einmal alle die Themen zusammenzustellen, mit denen es von Scheidt bis Bach kontrapunktisch verbunden worden ist.“ (Willi Apel, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel 1967, S. 361)

men hat.<sup>5</sup> Dieser Auffassung sei widersprochen; sie dürfte wohl eher als Ergebnis der Suche nach einer thematisch-motivischen Übereinstimmung um jeden Preis zu bewerten sein.

Man beachte noch, dass Bachs Fassung des Themas zwei allgemeine Kennzeichen Frescobaldischer Kanzonenthemen aufgibt: Der Rhythmus ist dem eines Ricercars angenähert und die üblichen mehrfachen Tonrepetitionen sind auf eine verringert.

### J. S. Bach, Passacaglia in c BWV 582

Die Beobachtung, dass die vier ersten Takte des Bachschen Passacaglia-Themas mit dem Thema einer Passacaglia von André Raison übereinstimmen, geht ebenfalls auf André Pirro zurück.<sup>6</sup> Man vergleiche beide Basso-ostinato-Themen:



4. André Raison, »Christe, Trio en passacaille«, aus dem »Premier livre d'orgue«, Messe im 2. Ton, 1688 (Länge: 27 Takte).



(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15)

5. Bach, Passacaglia BWV 582, Beginn (Länge: 292 Takte).

Norbert Dufourcq sah den Sachverhalt anders als Pirro: *Der eine wie der andere Künstler [Raison bzw. Bach] – haben sie nicht vielmehr aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft?*<sup>7</sup> Die Frage bleibt freilich offen.

Sister Mary Don Bosco Connor ist gregorianischen Einflüssen in Bachs Werken nachgegangen und hat sich dabei auch einer möglichen Verwandtschaft des Passacaglia-Themas mit einer hypophrygischen Communio *Acceptabis*<sup>8</sup> gewidmet, dies unter Hinzuziehung einer gleichnamigen Antiphon *from a fourteenth century Leipzig Graduale* (die

gegenseitigen Verwandtschaften sind allerdings zu weitläufig, als dass sie von Interesse sein könnten). Zusammenfassend heißt es, dass das Passacaglia-Thema *dreimal (mit nur leichten Veränderungen) in dieser kurzen Communio-Antiphon vorkommt.*<sup>9</sup> Dieses Ergebnis vermag allerdings nicht zu überzeugen. Das hat seinen Grund in der von Sister Mary angewandten Methode, die darin besteht, im Gesamt der Antiphon und mit mehr oder weniger Genauigkeit die Töne des Bachschen Themas aufzuspüren und sie zugleich als das konstituierende Tonmaterial eben dieses Themas zu erklären.

Michael Radulescu ist auf die gleiche „gemeinsame Quelle“ (Dufourcq) gestoßen; er sieht den „melodischen Ursprung“ des Passacaglia-Themas – bei Raison wie bei Bach – nicht in der Communio insgesamt, sondern im 12 Töne umfassenden Incipit *Acceptabis* dieser Communio.<sup>10</sup>

Auch Marie-Claire Alain hat (Radulescu folgend?) die Frage nach einer möglichen Herkunft des Bachschen Themas aus der Communio aufgeworfen und ausweichend darauf geantwortet: *War Bach die Bedeutung des gregorianischen Themas bewusst, das der Ursprung dieses berühmten Themas zu sein scheint? Wir werden es nie wissen.*<sup>11</sup>

Wenngleich die Übereinstimmung des Bachschen Themas mit dem Beginn der Communio auf den ersten Blick geradezu verblüffen muss, sei hier doch versucht, diese Übereinstimmung als zufällig zu erweisen.



6. Graduale Romanum, Antiphon »Acceptabis« zur Communio (Hebdomada XVI), Beginn.

Es werden zunächst die Übereinstimmungen zwischen dem aus zwölf Tönen bestehenden Incipit mit den Themen von Raison und Bach in einer Übersicht aufgezeigt (einheitlich nach d transponiert:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12						
Acceptabis	d	d	a	a	f	g	a	b	g	a	e	f						
Raison		d	a		f	g	a	b	g	a								
Bach		d	a		f	g	a	b	g	a	e	f	cis	d	G	A	D	

Wie ersichtlich, reichen die Entsprechungen in Bachs Thema noch um zwei Töne weiter (siehe oben im Notenbeispiel 5 die Töne 9 / d und 10 / es); die Übereinstimmung reicht also über die von Radulescu festgestellte noch hinaus.

<sup>5</sup> Pirro (wie Anm. 2), S. 79 f.

<sup>6</sup> Alexandre Guilmant / André Pirro (Hrsg.), *Livre d'Orgue* [1688]. Paris 1899 (= *Archives des Maîtres de l'Orgue des XVIIe, XVIIIe et XVIIIe Siècles*, Vol. 2), S. 37.

<sup>7</sup> Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach, le maître de l'orgue*. Paris 1948, S. 243.

<sup>8</sup> Ursprünglich zum 10. Sonntag nach Pfingsten, heute zum 16. Sonntag im Jahreskreis.

<sup>9</sup> Mary John Bosco Connor, *Gregorian Chant and Medieval Hymn Tunes in the Works of J. S. Bach*. Phil. Diss., Washington 1957.

<sup>10</sup> Michael Radulescu, *On the form of Johann Sebastian Bach's Passacaglia in c-minor*. In: *The Organ Yearbook XI*, 1980, S. 95–103.

<sup>11</sup> Marie-Claire Alain, *Réflexions sur la Passacaille de J.-S. Bach*. In: *ostinato rigore* 16, 2001, S. 195–205, hier S. 196.

Gleichwohl kann selbst im Hinblick darauf nicht von einem melodischen Ursprung beider Passacaglia-Themen in dieser gregorianischen Commuio gesprochen werden, denn:

1. In Bezug auf das erste Orgelbuch von Raison haben Apel und Dufourcq dargelegt, dass darin keine gregorianischen Vorlagen nachzuweisen sind.<sup>12</sup>

2. Befragt man das maßgebliche Graduale Romanum der Zeit, in der Raison wirkte, d. h. die von Guillaume-Gabriel Nivers in Paris besorgten Fassungen, so zeigt das Incipit durchgehend eine weitaus knappere Gestalt.



7. Antiphon »Acceptabis« (Beginn), in der Fassung des Graduale Romanum, Paris 1696, <sup>3</sup>1734.

3. Es ist schließlich nicht möglich, die Themen von Raison wie von Bach auf eine gregorianische Weise zurückzuführen, deren Fassung erst im Graduale Romanum der Editio Vaticana, d. h. nicht vor 1909, kodifiziert wurde.

Spittas Äußerung zur Canzona gilt ebenso hier. Bach hat auch in seiner Passacaglia seinen Gestaltungswillen darauf gerichtet, *das Ganze mit eignem zu durchdringen*. Das achttaktige Passacaglia-Thema legt den Grund für 20 Variationen, seine vier ersten Takte wiederum, verbunden mit zwei Kontrasubjekten, bringen die Fuge hervor.

Charles Tournemire hat in seinem gewaltigen Zyklus »L'Orgue mystique« (1927–32) auch eine Paraphrase über die Commuio-Antiphon *Acceptabis* geschrieben; deren Anfang zeigt, wie er die Tonfolge des *Acceptabis* auffasst.

8. Charles Tournemire, »L'Orgue mystique«, Beginn der Paraphrase über die Antiphon »Acceptabis«.

Es ist nicht bekannt, ob Tournemire eine Verwandtschaft mit den Passacaglia-Themen von Raison und Bach wahrgenommen hat; ein Grund dafür dürfte ebenso in der Modalität wie im freien Rhythmus dieser gregorianischen Vorlage zu sehen sein.

<sup>12</sup> Apel, wie Anm. 4, S. 712 ; Norbert Dufourcq, *Le Livre de l'Orgue français 1589–1789*, Bd. IV: La Musique. Paris 1972, S. 95. <math>\langle \rangle</math> Übrigens lässt folgende Angabe im Untertitel des Werkes bereits darauf schließen: „Livre d'orgue / Contenant cinq messes svffisantes / Pour Tous les Tons de l'Eglise“; ähnliche Angaben enthalten z. B. auch die Untertitel der beiden Orgelbücher von Jacques Boyvin aus den Jahren 1690 und 1700.

## J. S. Bach, Fantasia in c BWV 562

Wenn bereits in der Einleitung von drei Themen aus fremder Hand die Rede war, so sei hier zunächst präzisiert, dass das dritte – die thematische Vorlage für die Fantasia in c BWV 562 – nicht mit gleicher Sicherheit zu bestimmen ist. Es erschien aber geboten, den Vorschlägen von Keller, Dufourcq und Klotz einen eigenen Versuch der Zuweisung gegenüberzustellen, der zwar nicht auf de Grigny, wohl aber mit Boyvin ebenfalls auf das Repertoire französisch-barocker Orgelmusik zurückgreift.



9. Bach, Fantasia BWV 562, Beginn (Länge: 81 Takte).

Die Tatsache, dass Bach für sich selbst eine Abschrift des »Premier livre d'orgue« von Nicolas de Grigny angefertigt hat (wohl auf der Grundlage der ersten Ausgabe von 1699), musste dazu führen, in seinen Orgelwerken auch nach Einflüssen des Reimser Cathedralorganisten zu suchen. So haben Hermann Keller, Norbert Dufourcq und Hans Klotz auf die Fantasia c-Moll BWV 562 gesetzt, um deren Thema mit einem mutmaßlichen Vorbild aus dem genannten Orgelbuch in Verbindung zu bringen. Dufourcq und Klotz treffen ihre Wahl auch im Hinblick auf die je fünfstimmige Faktur der Sätze von de Grigny und Bach.

Das Ergebnis ist merkwürdig genug: Jeder der drei Genannten bringt ein anderes Thema bei, Keller<sup>13</sup> das zweite Versett des Gloria.



10. Nicolas de Grigny, »Premier livre d'orgue«, 2. Versett des Gloria (Länge: 20 Takte).

Dufourcq<sup>14</sup> sieht die *Fugue à 5* im Gloria als Bachs Vorbild an.



11. Nicolas de Grigny, »Premier livre d'orgue«, *Fugue à 5* im Gloria (Länge: 48 Takte).

<sup>13</sup> Siehe den Nachweis der Notenbeispiele am Schluss des Artikels.

<sup>14</sup> Wie Anm. 13.

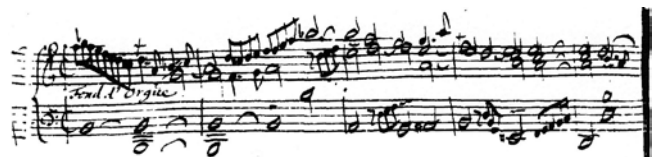
Klotz<sup>15</sup> erkennt in Bachs Thema das *Christe eleison* im Kyrie.



12. Nicolas de Grigny, »Premier livre d'orgue«, *Christe eleison* (Länge: 42 Takte).

Es ist indes einzuwenden, dass jedem der drei angeführten Themen von de Grigny ein unverwechselbares Merkmal des Bachschen Themas abgeht, nämlich dessen zwei Anfangsintervalle: ein Halbtonschritt von der Oberquinte aufwärts zur kleinen Sexte nebst unmittelbar folgender Rückwendung.

Nun findet sich ein Thema, das auch dieses charakteristische melodische Merkmal aufweist, im ersten Orgelbuch von Jacques Boyvin, dem Cathedralorganisten in Rouen. Von seinen beiden Orgelbüchern (I 1690, II 1700) hat Johann Caspar Vogler (1696–1763), ein Schüler Bachs und sein zweiter Nachfolger im Amt des Weimarer Hoforganisten, Abschriften angefertigt. Es darf als sicher gelten, dass Bach sie kannte.



13. Jacques Boyvin, *Premier livre d'orgue*, 1690, in der Abschrift Joh. Caspar Voglers, »Fond d'Orgue« aus der Suite im 1. Ton (Länge 12 Takte, Beginn).



14. Boyvin, Beginn des »Fond d'Orgue« in moderner Notation.

Boyvins einleitende Tonfolge beginnt auf der Oberquinte, nimmt gleichsam einen Umweg über die benachbarte kleine Sexte, bewegt sich schrittweise abwärts zur 7. Stufe, um dann auf der Tonika Halt zu machen. Bach gelangt – mit weniger Tönen, mit weniger Schritten und bei kleinerem Ambitus – bis zur Terz. Dieses sein Thema, einer *inventio* vergleichbar, lässt sich als eine verkürzte Ableitung aus der Tonfolge von Boyvin auffassen, namentlich im

Hinblick darauf, dass der Verlauf der Töne 1 bis 6 in beiden Beispielen identisch ist. Fügt man nun Bachs Thema eine (nicht modulierende) Sequenz an, so finden sich auch die Töne 7 bis 9 aus dem Thema von Boyvin ein:

Die Themen:

Boyvin	a	b	a	g	f	e		d	cis	d
Bach (transp.)	a	b	a	g	f	e	f			

Der Vergleich:

	1	2	3	4	5	6					7	8	9	
Boyvin	a	b	a	g	f	e					d	cis	d	
Bach (+Sequenz)	a	b	a	g	f	e	f	(f)	g	f	e	d	cis	d

### Nachweis der Notenbeispiele

(NBA = Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bärenreiter Kassel Basel London, Serie / Bd.)

- 1 NBA IV/7, S. 118.
- 2 Pirro, wie Anm. 2, S. 79.
- 3 Ebenda.
- 4 André Raison, *Premier livre d'orgue*, hrsg. v. Norbert Dufourcq (Schola Cantorum), *Orgue et Liturgie* 55-56, S. 29.
- 5 NBA IV/7, S. 98.
- 6 *Graduale Romanum* Nr. 696 (Solesmes), Tournai (Desclee) 1938 (1961), S. 347.
- 7 Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale Romanum juxta missale*, Paris 1658; *Graduale Romanum juxta missale* [...] in usum [...] monialium ordinis Sancti Benedicti, Paris 1696; *Graduale Romanum juxta missale* [...] in usum [...] monialium ordinis Sancti Augustini, Paris 1687; *Graduale Romanum juxta missale* [...] in usum [...] monialium ordinis Sancti Benedicti, Paris 1696. Hier: Folgeauflage<sup>3</sup> 1734, S. 129.
- 8 Charles Tournemire: *L'Orgue mystique*, Nr. 36 (Heugel), S. 5.
- 9 NBA IV/5, S. 54.
- 10 Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 98.
- 11 Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach, le maître de l'orgue*, Paris 1948, S. 223.
- 12 Hans Klotz, *Streifzüge durch die Bachsche Orgelwelt*, Wiesbaden 1981, S. 12.
- 13 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung und Mendelssohn-Archiv, Mus.ms. 2329.
- 14 Jacques Boyvin, *Premier Livre d'Orgue* (I), hrsg. v. Jean Bonfils, S. 20.

<sup>15</sup> Wie Anm. 13.