

ST. GALLER ORGELFREUNDE OFSG

BULLETIN OFSG 8, NR. 3, 1990

Rickenbach, August 1990

Liebe St. Galler Orgelfreunde

Wir laden Sie herzlich ein zum Orgelseminar am

*Donnerstag, 30. August 1990 2000-2130 h
Evang. Kirche Heiligkreuz, St. Gallen
Thema: Formen des Choralvorspiels
Referent: Rudolf Lutz*

*Rudolf Lutz - bekannter St. Galler Musiker, Organist und Dirigent - muss sicher nicht eigens vorgestellt werden. Wir freuen uns sehr über seine Zusage für diesen Abend. Auch weitere Interessenten aus Ihrem Bekanntenkreis sind freundlich eingeladen; vielleicht wäre dies auch ein Anlass, den OFSG beizutreten! Die musikalische Form des Choralvorspiels gehört zum festen Bestandteil der "klassischen" Orgelliteratur und nimmt noch heute - als Interpretation oder als Improvisation - in der praktischen Orgelmusik des Gottesdienstes eine hervorragende Stellung ein. Das vorliegende Bulletin wurde ausdrücklich nicht mit dem Referenten abgesprochen. Es soll als Einstimmung zu diesem Thema einige Begriffe definieren und historische Gegebenheiten zum bessern Verständnis der Entwicklung des Choralvorspiels umreissen. Eine Darstellung dieses komplexen Themas kann nicht vollständig sein. Wir haben uns im wesentlichen auf die Geschichte des eigentlichen lutherischen "Orgelchorals" beschränkt. Diese Einengung auf Deutschland lässt auch die wichtige Form etwa der italienischen "Orgelmesse" eines Frescobaldi (*Fiori musicali*) oder zum Beispiel die "Messen" der Franzosen Titelouze oder Couperin ausser Betracht.*

Nächste Anlässe OFSG

Donnerstag 27.9.90 2000 h Die Orgel der Kirche Heiligkreuz St. Gallen mit
Registrierbeispielen französischer Orgelmusik
(F. Couperin: *Pices d'orgue - Deux Messes*).
H.J.Gerig / Norbert Schmuck.

NB: Am Dienstag 4.12.90 2000 Uhr demonstriert Dr. H.J. Gerig die Orgel in der Kirche Stein AR im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung des Aerztereins der Stadt St. Gallen. Thema: "Die Orgel - Königin der Instrumente". Mitwirkende: Norbert Schmuck, Jost Nussbaumer, Thurg. Kammerensemble. Auch Mitglieder der OFSG sind herzlich willkommen.

Mit freundlichen Grüßen

Franz Lüthi

HINWEISE AUF VERANSTALTUNGEN

Orgelmusik zum Feierabend in der Kirche St. Laurenzen St. Gallen:

jeweils Freitag 1830 h:	7. September: Walfried Kraher
17. August: Rudolf Lutz	14. September: Ursula Jaggi
24. August: Remy Syrier	21. September: Jürg Neuenschwander
31. August: Mario Duella	28. September: Matthias Balzer.

Frauenfelder Abendmusiken 1990

So 05.08.90 1730 h Kirche Frauenfeld-Oberkirch: Orgelabend
Marcel Verheggen, Voerendaal (Holland)

So 12.08.90 1730 h Kirche Frauenfeld-Oberkirch: Orgelabend
Markus Kühnis, Näfels.

So 18.11.90 1700 h Kirche St. Laurenzen St. Gallen:
J.S. Bach: Messe in h-Moll
Tablater Sängler-Gemeinschaft. Leitung Marcel Schmid.

So 02.12.90 1700 h Kirche St. Mangen, St. Gallen.
Musik zum Advent.

So 09.12.90 2015 h Evangelische Stadtkirche Frauenfeld:
Weihnachtskonzert.
Evang. Kirchenchor und Stadtorchester Frauenfeld.
Leitung Christoph Wartenweiler.

So 23.12.90 1700 h Kirche St. Laurenzen St. Gallen:
J.S. Bach: Weihnachtsoratorium (Kantaten 1-3).
Bach-Chor. St. Galler Kammerensemble. Rudolf Lutz.

Vor kurzem wurde die Restauration der historischen Abbrederis-Orgel von Thal SG (1883-1971 in Hemberg) durch die Orgelbaufirma Mathis (Näfels) in Zusammenarbeit mit Rudolf Bruhin (Basel) abgeschlossen. Das Instrument fand nun als Chororgel in der ehemaligen Klosterkirche Neu St. Johann einen würdigen Platz und wurde am 24. Juni 1990 in einem Konzert durch Hansjürg Gutsell eingeweiht. Wir werden zu einem späteren Zeitpunkt darauf zurückkommen.

ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN ORGELCHORALS

Franz Lüthi

Der Begriff "Choral" ist im musikalischen Deutschland der vergangenen Jahrhunderte eng mit der Orgelmusik verbunden. Das war nicht immer so. Ursprünglich bedeutete der Ausdruck Choralis eine (meist kirchliche) Musik, die von einem Chor ausgeführt wird. In der *katholischen Kirche* bezeichnete man als "Choral" in erster Linie den sogenannten Gregorianischen Choral - einen lateinischen einstimmigen Gesang - oder seltener auch einen griechischen oder nationalsprachlichen Gesang der abendländischen Kirche. Dagegen brauchte man nach dem Ende des 16. Jahrhunderts das Wort "Choral" innerhalb der *evangelischen Kirchenmusik* ausschliesslich für das volkssprachliche, in der Liturgie gebrauchte Kirchenlied.

Wann wird nun ein religiöses Lied zum Choral? Die "Aufnahmekriterien" sind grösstenteils subjektiver Natur: Etwa eine gewisse "Gravität" des Textes oder eine gewisse "Ehrwürdigkeit" der Melodie (5). Im 19. Jahrhundert tritt die Bezeichnung "Choral" auch in der Instrumentalmusik auf, wenn ein weihvoll-religiöser Ausdruck dargestellt werden soll. Der Komponist übernimmt hier die Stilmerkmale des Kirchenchorals, ohne sich auf eine bekannte Chormelodie zu berufen: Diatonische Melodie, einfache Rhythmik, gemässigt Tempo. Beispiele dieser Gattung finden sich in Instrumentalwerken von Beethoven, Bruckner, Honegger, im Orgel"choral" von Csar Franck oder in den Chorälen der amerikanischen Blasmusik. Andere Werke des 19. Jahrhunderts nehmen zwar bekannte Choralthemen auf; der Choral ist hier jedoch nur als "Zitat" einbezogen, nicht als Choral konsequent bearbeitet. Beispiele dieser Art sind die Orgelsonaten von Felix Mendelssohn oder Franz Liszts Fantasie und Fuge "Ad nos..." .

Nur wenn ein Choral - in der gregorianischen oder reformatorischen Bezeichnung - mehrstimmig und einigermaßen systematisch als Komposition bearbeitet wird, spricht man von *Choralbearbeitung*. Hier kann man zwei wichtige Formen unterscheiden:

- Die *vokale* Barbeitung einer gregorianischen Melodie oder eines lutherischen Kirchenliedes
- Die *instrumentale* Choralbearbeitung

1. Die Entwicklung der vokalen Choralbearbeitung

In der nachreformatorischen katholischen Kirche kam die *gesungene (vokale) Bearbeitung gregorianischer Melodien* als musikalische Form nie eigentlich zum Durchbruch - im Gegensatz zur Bedeutung vokaler Choralbearbeitungen in den lutherischen Kirchen. Dies ist verständlich, wenn man bedenkt, dass die vorwiegend von der Melodik geprägte Lebendigkeit der gregorianischen Musik durch eine zusätzliche Ausgestaltung "verschleppt" und auseinandergerissen wird, bis sie nur noch als konstruiertes, im Hintergrund fast unhörbares Gerüst erscheint. In der Masse, wie die zugrundeliegende gregorianische Choralmelodie immer unkenntlicher wurde, verschwand die Praxis der vokalen Bearbeitung auch zunehmend. Die Choralmelodie konnte ja ohne weiteres durch andere Hintergrundmotive ersetzt werden. Dafür wurden die ursprünglich zur Ausschmückung dienenden Stimmen zunehmend wichtiger: Die freie Vertonung sakraler, ursprünglich gregorianisch "formulierter" Texte wurde schliesslich anstelle der Bearbeitung eines gregorianischen Chorals immer mehr bevorzugt. So entstanden die nicht-gregorianischen Messordinarien, sogenannte (gesungene) "Messen" (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Zum Teil wurden schliesslich auch die (jeden Tag wechselnden) Messproprien und andere liturgische Texte (Passionen, Magnificat, Psalmen, Hymnen, Sequenzen) frei und unabhängig von der Gregorianik vertont. Diese Entwicklung einer "katholischen Kirchenmusik" - so könnte man vereinfachend sagen - ist eigentlich das Resultat der Abkehr von der vokalen gregorianischen Choralbearbeitung!

Im evangelischen Bereich hat sich die *gesungene (vokale) Bearbeitung des Kirchenliedes* aus der einfachen Choralmelodie Luthers entwickelt, die von *Johannes Walther (1496-1570)* erstmals 1524 in einer Sammlung mehrstimmiger Bearbeitungen lutherischer Lieder systematisch herausgegeben worden war. Dieser "Hofkantor" der Reformation hat als erster eine eigenständige deutschsprachige Kirchenmusik für den lutherischen Gottesdienst begründet - Anfang einer Entwicklung, die vom einfachen Kirchenlied bis zu den späteren Passionen reicht. In der *Choralmotette*, einem nächsten Schritt in dieser Richtung, wird die Choralmelodie abschnittsweise, aufgeteilt nach Zeilen, durchimitiert, oft mit dem Cantus firmus als Grundgerüst. Nach 1600 kommt ein besonders kunstvoller Stil auf: das *Choralkonzert*, eine mehrchörige Form mit Einsatz von Soli oder - in Alternatimpraxis - abwechselnd mit Instrumenten, die vollwertig die Funktion der Sänger übernehmen können. In der *Choralkantate* des 17. Jahrhunderts wird der Choral mit zusätzlichen liturgischen Texten umgeben und

stellt schliesslich eine Folge von selbständigen Sätzen (Chöre, Rezitative und Arien) für Chor und Solisten dar. Diese Form findet ihren Höhepunkt in der Kantate bei J.S. Bach, der den Choral in den kunstvollsten musikalischen Formen, solistisch, als Choralarie oder in anderen Cantus-firmus-Formen, als Fuge, Doppelfuge, Passacaglia oder in Ouvertureform verwendet. Nach einer Pause von fast 100 Jahren nimmt die *Bach-Renaissance der Romantik* (Mendelssohn, Brahms) die Form der vokalen Choralbearbeitung wieder auf, um bis in die heutige Zeit hinein - etwa durch *Hugo Distler* - fortgesetzt zu werden. Diese Bearbeitungen der Neuzeit nehmen die historischen Gestaltungsprinzipien zum Vorbild, verwenden aber eine zeitgemässe Harmonik. Im Gegensatz zu den barocken Kompositionen sind die neueren Werke aber weniger als Teil der christlichen Verkündigung aufzufassen, sondern eher als Ausdruck des "Allgemein-Religiösen" (5).

2. Entwicklung der instrumentalen Choralbearbeitung

Trotz mehrheitlicher Ablehnung durch die Kirchenväter ist die Orgel im heutigen Mitteleuropa um das Jahr 1000 aus heidnischen Ursprüngen fast unbemerkt in die christlichen Kirchen eingedrungen. Erst im 14. Jahrhundert wurde sie offiziell als kirchliches Instrument erlaubt und anerkannt. Ihre rasche Verbreitung führte dazu, dass Instrumentalmusik in der Kirche bald einmal gleichgesetzt wurde mit Orgelmusik. Unter "instrumentaler Choralbearbeitung" haben wir somit fast ausschliesslich Choralbearbeitungen für die Orgel zu verstehen.

Ueber die Anfänge unserer Orgelmusik wissen wir nur wenig. Ursprünglich hat man die Orgel wohl zur Begleitung von Vokalmusik gebraucht. Vieles spricht für die Annahme, dass diese Vokalmusik später durch die Orgel mit zusätzlichen Stimmen oder Zwischenspielen ausgeschmückt wurde. Das Aufkommen der Tabulaturenschrift und die Verbesserung des Instrumentes erlaubten bald ein mehrstimmiges Spiel. Eigentliche Orgelmusik ist ungefähr seit dem 14. Jahrhundert überliefert. Allerdings gleicht diese Musik noch stark ihrem vokalen Vorbild, und sie kann noch kaum von Adaptationen aus der Vokalmusik unterschieden werden. Diese frühen Werke enthalten in erster Linie Kompositionen über gregorianische Musik, aber unter dem neuen Einfluss bereits auch einzelne Bearbeitungen deutscher Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts (1).

Folgende heute bekannte Meister sind für die Anfänge der Orgelmusik in unserer Gegend von Bedeutung:

Conrad Paumann (ca. 1415-1473), in Nürnberg, München.

Arnolt Schlick (ca. 1455-1525), in Heidelberg.

Schüler: Leonhard Kleber (ca. 1490-1556), in Heidelberg, Pforzheim.

Heinrich Isaac (Ca. 1450-1515) 3 3, u.a. in Florenz, Innsbruck, Wien.

Schüler: Balthasar Resinarius (ca. 1485-1544), in Böhmen.

Ludwig Senfl (ca. 1490-1555), in Basel, München.

Paul Hofhaimer (1459-1537), in Innsbruck, Salzburg.

Schüler: Conrad Brumann (gest. 1526), in Speier.

Hans Buchner (1483-1538), in Konstanz, Zürich.

Fridolin Sicher (1490-1546), Konstanz, Bischofszell.

Othmar Nachtgall (ca. 1480-1537), Wien, Freiburg/Br.

In sogenannten "*Fundamentbüchern*" haben die frühen Orgelmeister eigentliche Sammlungen mit methodischen Uebungsstücken angelegt, die zur Komposition oder mehrstimmigen Improvisation über einen Cantus firmus anleiten sollten.

Zu diesen ältesten erhaltenen Dokumenten deutscher Orgelmusik gehören zwei Werke aus dem Kreis um *Conrad Paumann*: das "Fundamentum organisandi" von 1452 und das "Buxheimer Orgelbuch", ebenfalls aus der Zeit um 1450-1470. Diese beiden Fundamentbücher enthalten noch Bearbeitungen gregorianischer Themen, wie auch *Arnolt Schlicks* "Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein" (1512) und *Hans Buchners* "Fundamentbuch" aus dem Jahre 1551. Bei Schlicks und Buchners Werk ist bereits eine Entwicklung in der metrischen Gestaltung und in der Kontrapunktik festzustellen. Die gregorianische Chormelodie wird zunächst noch als Cantus im Tenor geführt, und die Diskantstimme führt dazu den Kontrapunkt aus. Der Diskant wird schliesslich immer mehr als Verzierung des Cantus aufgefasst und zeigt Ansätze zum Kolorieren. Auch erste Ansätze zur Fuge - Vorimitation von Themen, wie sie bei den späteren Meistern regelmässig vorkommen - finden wir zu dieser Zeit (3).

Im deutschen Sprachraum - anders als etwa bei den Italienern (Frescobaldi, vgl. Fiori musicali) - hat sich in der Folge auch im Instrumentalbereich die Bearbeitung gregorianischer Themen kaum weiter entwickelt. Ein Grund vielleicht war auch ihre schlechte Eignung für die damals aufkommende Harmonik und Rhythmik: Man vergleiche etwa die schon lange vor Bach "verdeutschten" Choräle "Komm Gott Schöpfer Heiliger Geist" mit dem gregorianischen Hymnus "Veni Creator" oder "Christ ist erstanden" mit der verwandten Melodie aus der

gregorianischen Ostersequenz "Victimae paschali laudes" - zwei Beispiele, die zwar nicht nach musikalischen Kriterien, aber gemessen an ihrem gregorianischen Vorbild, meines Erachtens selbst noch in Bearbeitungen von J.S. Bach nicht ganz überzeugen (zum Beispiel BWV 631 und 627)! Erst bei den Kirchenkomponisten des 20. Jahrhunderts ist mit den neuen Stilmitteln der Einbezug der Gregorianik wieder besser möglich.

Die Entwicklung der eigentlichen Choralbearbeitung

Wir möchten uns nun der Entwicklung der deutschen (lutherischen) Choralbearbeitung zuwenden. Die erwähnte Tradition der frühdeutschen "Fundamentbücher" hat wichtige musikalische Elemente begründet und damit die Entstehung des deutschen Orgelchorals wesentlich geprägt (3). Die Anfänge auch der deutschen Choralbearbeitungen für Orgel sind vermutlich in der improvisatorischen Begleitung der vorgegebenen Choralstimme (des Cantus planus) im Sinne von Gegenstimmen zu suchen, wie dies bereits am Beispiel von Buchners "Fundamentbuch" - dort noch vorwiegend gregorianisch - erläutert wurde.

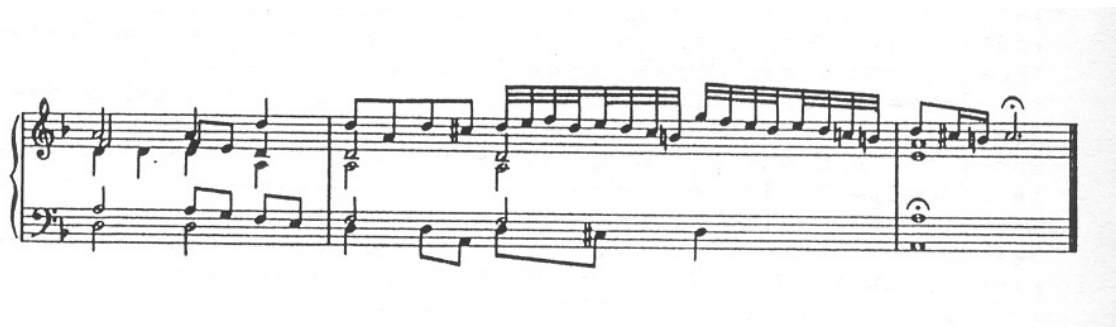
1571 veröffentlichte *Elias Nicolaus Ammerbach* (ca. 1530-1597), ein Vor-Vorgänger von J.S.Bach an der Leipziger Thomaskirche, ein "Orgel oder Instrument Tabulaturbuch", dem im Jahre 1583 ein zweiter Band folgte (2). In dieser Sammlung finden sich neben Liedsätzen und Tänzen auch mehrere kunstvoll gearbeitete Orgelsätze von Chorälen, ähnlich jenen in Scheidts Görlitzer Tabulatur. Es sind eigentliche Instrumentalsätze, also nicht einfach Vokalsätze, die auf die Orgel übertragen wurden. Nur 3 der aufgeführten Chormelodien haben sich in das 17. Jahrhundert hinein erhalten: *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält / Dank sagen wir alle / Gelobet seist du Jesu Christ*.

Während die meisten andern Orgelchoräle dieser Zeit noch Intavolierungen von Vokalsätzen waren, finden sich wiederum eigentliche Orgelsätze in der handschriftlichen Tabulatur von *Augustus Nörmiger*, dem Hoforganisten Herzog Friedrich Wilhelms von Sachsen. Diese Sammlung aus dem Jahre 1598 ist eine weitere bedeutende Quelle früher Orgelchoräle. Die 77 hier aufgezeichneten Choräle sind in der Ordnung des Kirchenjahres angeordnet: Advent, Weihnacht, Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Dreifaltigkeit, Katechismuslieder. Viele von ihnen wurden in den folgenden zwei Jahrhunderten immer wieder bearbeitet. Dazu gehören unter anderen: *Nun komm der Heiden Heiland / Meine Seele erhebt den Herren / Vom Himmel hoch da komm ich her / Lobt Gott ihr Christen allzugleich / O Lamm Gottes unschuldig / Christ lag in Todesbanden / Komm Gott Schöpfer / Vater unser im Himmelreich / Jesus Christus unser Heiland / Ein feste Burg / Aus tiefer Not schrei ich zu dir*.

Weitere grundlegende Quellen für den deutschen Orgelchoral der Frühzeit sind das *Breslauer Orgelbuch* aus dem 16. Jahrhundert und die *Tabulatur Johann Bährs* aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Tabulatur Bährs enthält eine vollständige Magnificatserie, ein deutsches Magnificat und eine Sequenz; es finden sich darin viele Ähnlichkeiten mit den gesungenen Magnificat-Versen des Zeitgenossen Hieronymus Praetorius.

Von grosser Bedeutung ist auch die *Celler Tabulatur*, deren Entstehungszeit vermutlich um das Jahr 1600 zu veranschlagen ist. Sie enthält 78 Choräle, einige mit bereits recht lebhaften Motiven in koloristischen Ausschmückungen. Als Beispiel sei auf der folgenden Seite 49 der Choral Allein Gott in der Höh sei Ehr eines anonymen Meisters wiedergegeben (aus (2)). Zu dieser Zeit, da die norddeutschen Schüler Sweelincks erst aus Amsterdam zurückkommen, finden sich in dieser Tabulatur bereits Passagen, die wir erst später bei Scheidemann, Tunder oder Buxtehude in den Schlusstakten der Orgelchoräle mit koloriertem Cantus firmus antreffen.

Ein weiteres Beispiel, ebenfalls aus der Celler Tabulatur, zeigt diese Kolorierung noch deutlicher. Es handelt sich um die Schlusstakte der Choralbearbeitung *Ach Gott vom Himmel* eines ebenfalls anonymen Meisters:



Auch andere Bearbeitungen in dieser Tabulatur aus der Wende zum 17. Jahrhundert weisen in ihren kunstvollen Formen bereits auf die Choralfantasien der späteren Meister Scheidemann (* 1596) und Tunder (* 1614) hin: Instrumental orientierte Schreibweise, Ornamentierung, Fragmentierung, Echo-Effekte. Alle diese Elemente wurden zwar von den Sweelinck-Schülern später schöpferisch weiterentwickelt; in ihren Ansätzen lassen sie sich jedoch bereits bei den frühdeutschen Meistern nachweisen.

Al - - lein Gott in der Höh sei Ehr und

Ein Wohlge - falln Gott

an uns hat. Nun ist groß Fried ohn Un - ter - laß, all Fehd hat

mun ein En - - de

Diese Epoche vor dem Einfluss der Sweelinck-Schule wird sozusagen abgeschlossen durch *Michael Praetorius* (ca. 1571-1621), der als Organist hauptsächlich in Wolfenbüttel wirkte. Auch er gehörte zu jenen markanten Persönlichkeiten, die versuchten, enzyklopädisch und exemplarisch die musikalische Kunst der vergangenen Zeit zusammenzufassen. Trotzdem liess er sich auch von neuen italienischen Strömungen beeinflussen. Bedeutsam sind seine 1609 und 1611 herausgegebenen virtuosen Orgelstücke (Variationsfragmente und Fantasien). Mit der Würdigung der "alten Kunst" hat die Orgelbewegung der 20er Jahre unseres Jahrhunderts auch die Bedeutung dieses Michael Praetorius entdeckt und ihm in der sogenannten "Praetorius-Orgel" ein Denkmal gesetzt.

Die Hamburger *Musikerfamilie Praetorius* - nicht mit Michael Praetorius verwandt - markiert den Uebergang zur Sweelinck-Schule. Bereits Jacob Praetorius der Aeltere (gest. 1586) hat 1554 ein Repertoire deutscher und lateinischer Choräle für die Hamburger Kirche zusammengestellt. Sein Sohn Hieronymus Praetorius (1560-1629), ebenfalls Organist in Hamburg, darf als der erste bedeutende norddeutsche Komponist bezeichnet werden. Bekannt sind seine 8 Magnificat-Bearbeitungen für Orgel. 1604 verfasste er ein Melodeyen Gesangbuch zusammen mit seinem Sohn Jacob Praetorius d. J. (1586-1651). Dieser Jacob P. war ca. 1601-1604 Sweelinck-Schüler, wie übrigens auch dessen weniger bedeutender Bruder Johann Praetorius.

Norddeutschland

Ueber die *Entwicklung des Chorals bei den norddeutschen Sweelinck-Schülern* wurde früher berichtet (7). 1624 hatte Samuel Scheidt (1587-1654) aus Halle in seiner *Tabulatura Nova* die damals gebräuchlichen Möglichkeiten exemplarisch festgehalten. 1943 entdeckte man, dass viele dieser Formen bereits bei Sweelinck vorhanden sind, und 1955 - mit der Auffindung der Clausthal-Zellerfeld-Tabulaturen - stellte man fest, dass auch Heinrich Scheidemann - ebenfalls als Schüler Sweelincks und etwa gleichzeitig mit Scheidt - in seinen Magnificat-Bearbeitungen mustergültige Formen von Choralbearbeitungen (vierstimmiger Orgelchoral mit planem und koloriertem Cantus firmus und Choralfantasie) schöpferisch entwickelt hat. Wie vorausgehend erläutert wurde, muss aber in der Entstehungsgeschichte des Chorals der bedeutende Einfluss der frühdeutschen Orgelmeister gebührend neben den Einfluss Sweelincks gestellt werden - dies korrigierend oder wenigstens ergänzend zu früheren Ausführungen (7). Die wichtigsten Meister der norddeutschen Choralkunst seien hier nochmals in Erinnerung gerufen:

Georg Böhm (1661-1733), Lüneburg; ein Lehrer J.S. Bachs?
 Dietrich Buxtehude (1637-1707), Lübeck
 Heinrich Scheidemann (1596-1663), Hamburg
 Franz Tunder (1614-1667), Lübeck

*

Neben Sweelinck treten zu dieser Zeit aber auch zunehmend Einflüsse aus Italien und England auf:

Girolamo Diruta (ca. 1550-ca. 1610, Norditalien),
 Giovanni Gabrieli (ca. 1555-1612, Venedig),
 Claudio Merulo (1533-1604, Norditalien), sowie
 John Bull (1562-1628) und
 William Byrd (1543-1623) aus London.

Mitteldeutschland

Asketischer, weniger auf Virtuosität angelegt, entwickelte sich der Orgelchoral in der kleinstädtisch-bäuerlichen Umwelt *Mitteldeutschlands* in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hier konnte die norddeutsche "Mode", die Chormelodie zu kolorieren, lange nicht so richtig Fuss fassen. Die "*Tabulatura nova*" von 1624 des eher konservativen *Samuel Scheidt* entsprach mehr dieser mitteldeutschen Mentalität. Hier werden *Choralpartita* - das eigentliche Erbe der Sweelinck-Scheidtschen Choralvariationskunst und *Choralfuge* - als Entwicklung aus der Scheidtschen Choralkanzone zu verstehen (3) - bevorzugt. Im Gegensatz zu den üppigen Gestaltungsformen der Norddeutschen wird bei der Choralfuge oft nur noch die erste Zeile des Chorals als Fugenthema verwendet. Die hervorragendsten Meister dieser Schule waren *Johann Pachelbel* (1653-1706) aus Nürnberg, *Johann Christoph Bach* (1642-1703) aus Eisenach sowie dessen Bruder *Johann Michael Bach* (1648-1694), der zusammen mit seinem Schwiegersohn J.S. Bach ("Neumeister Choräle") eine Sammlung von Orgelchorälen in der Ordnung des Kirchenjahres verfasste - vielleicht ein Prototyp des späteren "Orgelbüchleins".

Weitere wichtige Komponisten aus diesem Kreis:

Johann Rudolf Ahle aus Mühlhausen (1625-1673)
 Johann Friedrich Alberti (1642-1710) aus Merseburg
 Johann Heinrich Buttstedt (1666-1727), Schüler Pachelbels
 Johann Erasmus Kindermann (1616-1655), Nürnberg
 Johann Krieger (1652-1735), Zittau
 Andreas Nikolaus Vetter (1666-1710), Schüler Pachelbels
 Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), Halle

*

Für die *Entwicklung des Choralvorspiels bei J.S. Bach* waren die Elemente der mitteldeutschen Choralfuge und die norddeutsche Praxis der Kolorierung nach dem Vorbild Scheidemanns und Buxtehudes von entscheidender Bedeutung. Zwar wurde seit Scheidt im Lauf der Zeit der musikalische Ausdruck in den Orgelchorälen zunehmend verfeinert, indem ein Passionschoral im Charakter schon früh mühelos von einem Lobpreis-Choral unterschieden werden konnte. Der Versuch einer musikalischen Textdeutung ist aber *vor J.S. Bach* noch kaum gemacht worden.

3. Formen der Choralbearbeitung für Orgel

Die Bedeutung des "Choralvorspiels"

Bereits wurde erwähnt, dass man unter einer Choralbearbeitung eine zwei- oder mehrstimmige kompositorische Verarbeitung eines Chorals versteht. Die grossartigen Choralschöpfungen der Sweelinck-Schüler, besonders Scheidemanns, boten die Möglichkeit, die Orgel als Ersatz für einen Chor allein oder alternierend mit ihm zum wechselweisen Vortrag liturgischer Gesänge einzusetzen (Alternatimpraxis). Im lutherischen Gottesdienst der Barockzeit hatte dann die Orgel ausserdem den Gemeindechoral zu begleiten und zu präledieren. Eine der frühesten regelmässigen Begleitungen des Gemeindegesangs durch die Orgel ist 1637 für Nürnberg bezeugt; sie setzte sich erst im Lauf des 17. Jahrhunderts eigentlich durch. Dieser vierstimmigen Begleitung des Gemeindechorals widmeten sich nur wenige Komponisten.

Sowohl zum alternierenden Spiel zwischen Gemeinde (Chor) und Orgel wie für die Einleitung eines gesungenen Chorals drängte sich in erster Linie choralgebundene

Musik auf. In dem Masse, wie solche Musik gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer häufiger auch einen gesungenen Choral einzuleiten, zu "präledieren" hatte, verwendete man - als Funktionsbezeichnung - den Begriff "*Choralvorspiel*" bald gleichbedeutend mit "*Choralbearbeitung*".

*

Wir wollen nun einige Formen dieser Bearbeitungen näher betrachten.

1. In der Funktion des "Choralvorspiels" hat wohl auch wegen seiner Klarheit der eigentliche *Orgelchoral*¹ im Lauf der Blütezeit der Choralbearbeitung die grösste Bedeutung erlangt. Hier wird die vollständige Choralmelodie einmal durchgeführt. Dabei verläuft der Cantus firmus entweder - weitgehend unverändert als *Cantus planus* - konstant in einer oder abwechselnd in verschiedenen Stimmen. Dazu gehören das (zweistimmige) Bicinium Sweelincks oder seine dreistimmigen Bearbeitungen, später der drei- oder bevorzugte vierstimmige Orgelchoral Scheidemanns und schliesslich später die bei J.S. Bach im Orgelbüchlein vorherrschende Form: Straff und ohne Pause im Diskant durchgeführte Choralmelodie, von charakteristischen Motiven kontrapunktisch umgeben.

Zum eigentlichen Orgelchoral ist aber auch die Ausführung mit *koloriertem Cantus firmus* zu zählen, die schon früh von Scheidemann in typischer Weise verwendet wurde. Hier ist die Choralmelodie besonders ausdrucksvoll gestaltet und mit viel Verzierungen umgeben, eben "koloriert".

2. Nach dem weltlichen Vorbild der Variationenreihe der englischen Virginalisten und Sweelincks wurde in Mitteldeutschland die *Choralvariation* durch Samuel Scheidt (*Tabulatura nova* 1624) gepflegt. Johann Pachelbel übertrug die profane Liedpartita auf die Praxis des Chorals und schuf die *Choralpartita*, die von Georg Böhm, J.G. Walther und besonders vom jungen J.S. Bach in kunstvoller Form übernommen wurde.

3. Das *Choralricercar*, eine abschnittsweise fugierte Durchführung der einzelnen Choralverse, geht ebenfalls auf Samuel Scheidt zurück; Scheidemann hat diese Form wahrscheinlich von dort übernommen. Aus dieser Form entwickelte sich besonders bei Johann Pachelbel in Mitteldeutschland die *Choralfuge* oder die *Choralfughette*. Die Choralfughette bearbeitet in der Regel nur das Thema der ersten Choralzeile.

¹ Daneben wird der Begriff "Orgelchoral" - wie in diesem Bulletin - oft auch verallgemeinernd und gleichbedeutend mit "Choralbearbeitung für Orgel" verwendet.

4. Aus noch einfachen Formen der niederländischen Schule entwickelte sich unter dem Einfluss des norddeutschen Prunkstils und den Klangmöglichkeiten der norddeutschen Orgel die Grossform der norddeutschen Choralbearbeitung: die Choralfantasie. Hier wird unter Einschluss aller vorgenannten Möglichkeiten die Verarbeitung des Themas besonders frei gestaltet und abschnittsweise mehr oder weniger ausführlich "ausgekostet" unter ohrenfälliger Verwendung von Klangeffekten und verschiedenen Techniken: Mehrere Durchführungen, verschiedene Stimmlagen, plane und kolorierte Bearbeitung des Cantus firmus, Echo- und Ricercartechnik. Scheidemann, Tunder und Buxtehude waren die eigentlichen Meister dieser Gattung. Bei Bach nimmt die Choralfantasie zahlenmässig eine geringe Bedeutung ein.

*

KELLER (6) hat den Versuch unternommen, die einzelnen Formen der Choralvorspiele musikalisch zu deuten. Seine Darstellung ist höchst interessant und vielleicht auch inspirierend für eine lebendige Interpretation; den Kriterien der Wissenschaftlichkeit dürfte sie aber nur mangelhaft genügen:

"... Der c.f. behält seinen 'vokalen' Charakter meist auch im Orgelchoral; die ihn umgebenden 'instrumentalen' Stimmen treten zu ihm in einen künstlerisch sehr glücklichen und vielseitig ausgewerteten Gegensatz. Tritt der c.f. unverziert und in grossen Notenwerten auf, wie meist bei Scheidt und besonders bei Pachelbel, so kann er als Symbol der singenden Gemeinde gelten, er steht 'objektiv', unantastbar da. Wenn die übrigen Stimmen einen solchen c.f. zeilenweise vorimitierend einleiten, so symbolisieren auch sie die Gemeinde: einzelne Stimmen singen und beten den Choral vor, bis die Hauptstimme als Vertreterin der ganzen Gemeinde ihn feierlich anstimmt. Diese besonders bei Pachelbel zu findende Art hat den Vorteil enger liturgischer Gebundenheit, aber den Nachteil (der manchmal deutlich empfunden wird!) der künstlerischen Begrenztheit. Nehmen die kontrapunktierenden Stimmen ihr thematisches Material zwar aus dem c.f., aber so, dass sie ihn umspielen und umschreiben, so deuten sie den Choral in persönlicher, subjektiver Weise, bis uns die führende Stimme sozusagen dogmatisch, objektiv in das Reich der unantastbaren Wahrheit emporhebt; diesem fruchtbaren Gegensatz verdanken wir eine Reihe der bedeutendsten Arbeiten Bachs. Beginnen die Begleitstimmen motivisch ganz unabhängig vom c.f., frei konzertierend, so ist es, wie wenn ein Prediger beginnt, ein persönliches Erlebnis zu erzählen, und erst später, überraschend,

die Verbindung mit dem Predigttext herstellt. Wird der c.f. selbst der Veränderung unterworfen, d.h. koloriert, so wird auch er in die Sphäre des Subjektiven hereingezogen, er verliert seine Einfachheit und Klarheit um den Preis eines persönlichen, einmaligen Ausdrucks. Die letzte Vergeistigung hat erst Bach dieser Form gegeben, die bei den Norddeutschen häufig etwas Äusserliches und Spielerisches hat..."(6) S. 129)

*

Aehnlich wie in der vokalen Choralbearbeitung verlor auch der "Orgelchoral" nach der Mitte des 18. Jahrhunderts seine Bedeutung und wurde nur noch - vorwiegend durch die Schüler Bachs - imitatorisch-traditionell aufrecht erhalten. Wiederum im Rahmen der Bach-Renaissance zog Mendelssohn im 19. Jahrhundert in einigen seiner Orgelsonaten ein Choralthema als Zitat zu. Im grossen Stil symphonischer Dichtungen nahm um die Jahrhundertwende Max Reger die Tradition der Choralfantasie auf. Die liturgische Musik des 20. Jahrhunderts verwendet in gleicher Weise wieder Themen aus dem lutherischen Choralrepertoire wie aus der Gregorianik.

LITERATUR

1. ANTHOLOGIA ORGANI. Band 1: Die Anfänge der Orgelmusik.
Hrsg. Sandor Margittay. Schott ED 6756. Mainz 1976.
2. APEL Willi. Der deutsche Orgelchoral um 1600.
In: Musa - Mens - Musici. Festschrift für W. Vetter. Leipzig 1970.
3. DIETRICH Fritz. Geschichte des deutschen Orgelchorals
im 17. Jahrhundert. Kassel 1932.
4. DIETRICH Fritz. J.S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln.
In: Bach-Jahrbuch 26, 1929, S. 1-89. Leipzig 1929.
5. HONEGGER/MASSENKEIL. Das Grosse Lexikon der Musik.
Artikel Choral und Artikel Choralbearbeitung (E. PLATEN). Freiburg/Br. 1987.
6. KELLER Hermann. Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer
Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig 1948.
7. LÜTHI Franz. Heinrich Scheidemann und Franz Tunder. Zwei
bedeutende Vertreter der frühen norddeutschen Organistenschule.
Bulletin OFSG 8, Nr. 1 (1990).