

Joh. Seb. Bach

Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch, da komm' ich her, BWV 769a

Methodische Zugänge zu einem komplexen Spätwerk

1. Vorbemerkung

Schon die Zeitgenossen Bachs waren über die Gelehrsamkeit dieser Variationen erstaunt:

Soll ein Componist groß und berühmt werden, so muß er nächst der Wissenschaft der schon erfundenen Regeln, auch alle Verstandeskkräfte in einem ziemlichen Grade besitzen; er muß tief und viel aufeinander denken können. Sehet nur zur Überzeugung den in Kupferstich herausgegebenen Choral des nunmehr in den Chor der Engel aufgenommenen Bachen an: Vom Himmel hoch da komm ich her. Ich kann mich nicht überreden, daß die schwerste geometrische Demonstration ein viel tieferes und weitläufigeres Nachdenken erfordere, als diese Arbeit erfordert haben muß.¹

Sicherlich ist die außergewöhnliche Kunstfertigkeit dieses Werkes schon Grund genug, sich mit der Faktur des Werkes eingehend zu beschäftigen. Lassen sich anhand der einzelnen Variationen doch grundlegende kontrapunktische Techniken exemplarisch zeigen, womit eine solide Basis für die Analyse anderer Werke auch späterer Epochen geschaffen werden kann. Zu bedenken ist allerdings, dass es sich um Orgelmusik handelt, die grundsätzlich unseren Schüler*innen in puncto Hörerfahrung wohl doch recht fremd sein dürfte. Hinzu kommt, dass die Komplexität des Bachschen Tonsatzes über das Hören kaum erschlossen werden kann, so dass man um eine eingehende Analyse des Notentextes nicht umhinkommt. Diese ist – hat man einmal die wesentlichen Zusammenhänge polyphoner Strukturen in Verbindung mit den nötigen Begriffen verstanden – eigentlich aber einfach, so dass auch noch Raum für anderes bleiben sollte. Neben dem Musizieren einzelner Variationen in geeigneten Arrangements, wodurch sich den spielenden Musikern das geheimnisvolle Zusammenwirken von mehreren obligaten Stimmen erst richtig erschließt, muss auch der musikhistorische Kontext eine Rolle spielen. Bei der Frage, welchen intellektuellen Anspruch Kunst haben darf, schieden sich ja schon zu Lebzeiten Bachs die Geister – wie auch heute noch.

¹ Johann Michael Schmidt, *Gedankentiefe und Bedeutung von Bachs Spätwerken*, Naumburg 1754 (Bach Dokumente III, S.73, Leipzig 1972)

2. Einstieg in die Materie

Das Monogramm Bachs kann als Schlüssel zum Verständnis dieser für das Spätwerk typischen Komposition dienen, indem es Analogien zur Kompositionstechnik und zum künstlerischen Selbstverständnis des Komponisten ermöglicht. Mögliche Aufgabenstellung:

- Sie hören zwei Musikbeispiele. Welches passt besser zu diesem Briefsiegel? Begründen Sie.



Für diesen Einstieg können – je nach Intention – andere oder auch weitere Werkauschnitte gewählt werden. Mein Vorschlag:

Orchestersuite Nr.3, BWV 1068, Gavotte I und Invention Nr.6, BWV 777

Je nach Wissensstand des Kurses führt allein schon die genaue Betrachtung des Monogramms zu wesentlichen Erkenntnissen. Zudem können die beiden Musikbeispiele im Rückbezug auf diese Graphik Aufschluss über deren wesentliche Merkmale geben. Wie auch immer, am Ende könnte folgendes festgehalten werden:

Ornament – Königlich – Initialen **JSB** – Initialen hervorgehoben – Initialen gespiegelt und ineinander verschränkt

Die Frage, warum ein Mitglied des normalen Bürgertums wie Joh.Seb.Bach eine derart auffällig aristokratische Selbstdarstellung verwendet, soll an dieser Stelle noch nicht, sondern

7

11

Auf der Basis des bisher Erarbeiteten soll nun die konkrete Analyse eines Werkausschnittes folgen: es handelt sich um den Schluss der dritten Variation, nämlich die Takte 54 bis 56. Die Komplexität allein dieser drei Takte dürfte selbst im Gesamtwerk eines Joh. Seb. Bach eine Ausnahmestellung einnehmen, enthält sie doch auf engstem Raum alle kontrapunktischen Feinheiten, die dem bloß Hörerenden allerdings verborgen bleiben dürften. So gesehen ist gerade dieser kompositorische Höhepunkt des Werkes ein begriffliches Kompendium im Schnelldurchgang. Natürlich lassen sich die Begriffe **Diminution**, **Augmentation** und **Engführung** auch - quasi propädeutisch - an anderen Werken Bachs, z.B. Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier oder den Inventionen und Sinfonien erarbeiten, so dass man erst das „kontrapunktische Handwerkszeug“ erwirbt und das „Meisterstück“ dann als krönenden Abschluss vorsieht. Allerdings kann man auch gleich zur Sache kommen, denn alles ist in dem 5- bzw. 6-stimmigen Satz eigentlich klar erkennbar. Inwieweit man den Schüler*innen nun punktuelle Hilfen bei der akribischen Untersuchung der einzelnen Stimmen gibt oder sie alles selbst entdecken lässt, entscheide man am besten selbst. Wichtig ist jedoch, dass am Ende neben der bloßen Erkenntnis des rein Handwerklichen auch ein Moment des Staunens entstehen kann, weil unseren Schüler*innen klar geworden ist, dass eine solch artifizielle Satzstruktur in der Musik ihresgleichen sucht. Ähnlich dem Betrachter des Bachschen Siegels erkennt erst derjenige, der wirklich ganz genau hinschaut, welche Besonderheiten diesen drei Takten innewohnen. Zur besseren Durschaubarkeit habe ich den komplexen Satz in Partitur notiert, so dass der thematische Bezug der einzelnen Stimmen deutlicher wird.

Sopran 1
 Sopran 2
 Alt
 Tenor 1
 Tenor 2
 Bass

55

S 1
 S 2
 A
 T 1
 T 2
 B

In den einzelnen Stimmen wird Folgendes erkennbar:

Sopran 1:

- doppelte Diminution der Umkehrung der ersten Choralzeile, T. 54
- Diminution der Originalgestalt der vierten Choralzeile, T.55 f

Sopran 2:

- Diminution der Originalgestalt der ersten Choralzeile, T. 54
- Diminution der Originalgestalt der vierten Choralzeile in Terzparallelen, T. 55 f

Alt:

- Originalgestalt der dritten Choralzeile, T. 54 ff

Tenor 1:

- doppelte Diminution der Umkehrung der ersten Choralzeile, T. 55

Tenor 2:

- Diminution der zweiten Choralzeile, T. 54 f
- doppelte Diminution der Originalgestalt der ersten Choralzeile, T. 55 f

Alle vier Choralzeilen sind damit komprimiert in den drei Schlusstakten vertreten. Dabei sind verschiedene Engführungen erkennbar, insbesondere diejenigen der Originalversionen der vier Choralzeilen:

- Choralzeile 1, 2 und 3 in Sopran 2, Tenor 2 und Alt enggeführt, T.54 f
- Choralzeile 3 und 4 in Alt und Sopran 1 bzw. Sopran 2 enggeführt, T. 54 ff

Über dem Orgelpunkt entsteht so eine maximale thematische Dichte, die durch die entstandene Sechsstimmigkeit auch einen klanglichen Höhepunkt bildet. Der geübte Betrachter entdeckt möglicherweise weitere thematisch-kontrapunktische Zusammenhänge, die hier nicht genannt wurden. Ganz sicher aber erkennt er, im Geflecht der Stimmen versteckt, auch noch – ähnlich dem Briefsiegel – den Namen des Komponisten.

4. Kontext

4.1 Gattungsbegriff

Bevor nun die Betrachtung der einzelnen Variationen folgen kann, ist es sinnvoll, sich einen kurzen Überblick über die Gattung **Choralbearbeitung** zu verschaffen. Diese Thematik dürfte unseren Schüler*innen weitgehend unbekannt sein. Allerdings lohnt es sich, anhand einiger exemplarischer Beispiele zu zeigen, dass Bach mit diesem Werk durchaus auch in der Tradition seiner Vorgänger steht, aber in seinem künstlerischen Anspruch weit darüber hinaus geht. Die Choralbearbeitung für Orgel war zunächst für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt. Auf der Grundlage der kirchlichen Gesänge, zusammenfassend als Choral bezeichnet, entsteht

vor allem seit dem 16. bis Mitte des 18. Jahrhunderts eine Fülle von Werken, die durchaus eine musikalische Vielfalt erkennen lassen. Der Choral, der als **Cantus firmus** der Ausgangs- und Bezugspunkt dieser Gattung ist, wird dabei von mehreren kontrapunktischen Stimmen begleitet oder auch selbst bearbeitet. Wie später bei Bach sind die Choralbearbeitungen seiner Vorgänger häufig kontrapunktisch kunstvoll gesetzt, so dass auch hier fugierte Abschnitte, **Imitationen**, variative Umspielungen usw. zum Standard gehören. Besonders zu erwähnen sind hier in Deutschland vor allem Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, Georg Böhm oder auch Johann Gottfried Walther, deren Einfluss auf das Werk eindeutig Bachs nachweisbar ist. In seiner liturgischen Funktion diente die Choralbearbeitung der Vorbereitung des Gemeindegesangs als Choralvorspiel oder als Möglichkeit alternierenden Musizierens im Wechsel mit Gemeinde und Chor.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts konnte die Orgel, beispielsweise in Norddeutschland, auch außerhalb des liturgischen Rahmens zum Einsatz kommen. Die so entstandenen Orgelkonzerte boten nun eine weitere Gelegenheit, größere freie Orgelwerke wie Präludien, Fugen und Toccaten oder auch choralgebundene Orgelwerke aufzuführen.

Die hier gezeigten Beispiele sollen als einfache musikgeschichtliche Illustration einer musikalischen Gattung dienen. Sie sind deshalb keineswegs vollständig im Sinne einer Darstellung aller Formen und Techniken. Allerdings werden hier **kanonartige** Stimmführungen, **Vorimitationen** mit Motiven aus dem Choral, **fugenartige Durchführungen** einzelner Choralabschnitte oder auch die **Kolorierung** des Cantus firmus vorgestellt, was insgesamt typisch für diese Gattung ist und sich auch teilweise in den *Canonischen Veränderungen* wiederfindet. Natürlich lassen sich einfache Sätze wie diese auch gut mit einfachen Mitteln musizieren, so dass das Prinzip des Cantus firmus im Verbund mit kontrapunktischen Stimmen nicht theoretisch bleibt, sondern erfahrbar gemacht wird. Abgedruckt ist jeweils der Anfang.

Vom Himmel hoch, da komm' ich her Johann Sebastian Bach, BWV 700

In dulci jubilo

Johann Gottfried Walther, LV 98

Rückpositiv

Oberwerk

Pedal

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Rückpositiv' and uses a treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. The middle staff is labeled 'Oberwerk' and uses a bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is labeled 'Pedal' and also uses a bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole rest in the Rückpositiv and Oberwerk parts, followed by a half note in the Pedal part. The second measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The third measure features a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The fourth measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part.

4

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Rückpositiv' and uses a treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. The middle staff is labeled 'Oberwerk' and uses a bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is labeled 'Pedal' and also uses a bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole rest in the Rückpositiv and Oberwerk parts, followed by a half note in the Pedal part. The second measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The third measure features a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The fourth measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part.

7

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Rückpositiv' and uses a treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. The middle staff is labeled 'Oberwerk' and uses a bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is labeled 'Pedal' and also uses a bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole rest in the Rückpositiv and Oberwerk parts, followed by a half note in the Pedal part. The second measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The third measure features a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The fourth measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part.

10

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Rückpositiv' and uses a treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. The middle staff is labeled 'Oberwerk' and uses a bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is labeled 'Pedal' and also uses a bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole rest in the Rückpositiv and Oberwerk parts, followed by a half note in the Pedal part. The second measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The third measure features a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part. The fourth measure shows a half note in the Rückpositiv and Oberwerk parts, and a half note in the Pedal part.

Puer natus est in Bethlehem

Johann Gottfried Walther, LV 50

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/2 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Pedal. The Treble staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a melodic line of eighth notes. The Bass staff has a whole note G, a whole note A, a whole note B, a whole note C, a whole note D, and a whole note E. The Pedal staff has a whole rest, followed by a quarter rest, and then a melodic line of eighth notes.

Musical score for measures 5-7. The score is in 3/2 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Pedal. Measure 5 is marked with a '5'. The Treble staff has a melodic line of eighth notes, followed by a half note G with a fermata, and then a quarter rest. The Bass staff has a melodic line of eighth notes, followed by a half note G with a fermata, and then a quarter rest. The Pedal staff has a whole note G, a whole note A, a whole note B, and a whole note C.

Musical score for measures 8-11. The score is in 3/2 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Pedal. Measure 8 is marked with an '8'. The Treble staff has a melodic line of eighth notes, followed by a half note G with a fermata, and then a quarter rest. The Bass staff has a melodic line of eighth notes, followed by a half note G with a fermata, and then a quarter rest. The Pedal staff has a whole note G, a whole note A, a whole note B, and a whole note C.

Nun komm, der Heiden Heiland

Dietrich Buxtehude, BuxWV 211

Rückpositiv

Organo

Pedal

4

7

4.2. Biographische Zusammenhänge

I

Als Einstieg mag folgendes bekannte Zitat dienen:

*Halthen Ihm [Bach] vor daß er bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden.*²

Obwohl dieses Zitat auf Bachs frühe Jahre seiner Organistentätigkeit in Arnstadt bezogen werden muss, wo er seine Gemeinde durch für damalige Ohren haarsträubende Harmonisierungen und virtuose Zwischenspiele beim gottesdienstlichen Orgelspiel wohl gänzlich verwirrte, wirft es ein Licht auf Bachs Sonderstellung in vielerlei Hinsicht. Tatsächlich sind seine choralgebundenen Werke artifizierter als alle seine Vorgänger, was die Formvielfalt, die Satztechnik und auch die Harmonik betrifft. Viele seiner späteren Choralvorspiele sind auch von außerordentlicher Länge, so dass manch andächtiger Gottesdienstbesucher vielleicht doch allmählich etwas unruhig wurde in Erwartung des eigentlichen Gemeindegesangs. Dass Bach sich mit seiner individuellen Handhabung der Gemeindebegleitung den Zorn des Konsistoriums zuzog, schien ihn letztlich nicht zu irritieren. Die Auseinandersetzungen mit dem Adel und der geistlichen Obrigkeit durchziehen sein ganzes Leben, was durch eine Fülle an Dokumenten belegt ist. Immer wird hier aber auch erkennbar, dass Bach - durchaus selbstbewusst - sich seinerseits auch häufig über die herrschenden Zustände beschwert und eigene Vorstellungen und Forderungen zu formulieren weiß.

Zur Demonstration dessen, worüber die Gemeinde von damals so irritiert war, höre man sich einmal den Choral für Orgel: *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*, BWV 738 an. Die Wirkung dieses Orgelchorals, besser bezeichnet als Passagio-Organchoral³, ist wohl auch heute nicht viel anders.

Nun nehmen die *Canonischen Veränderungen* vor diesem Hintergrund ihrerseits eine Sonderstellung ein, sind sie doch mit den Choralbearbeitungen früherer Jahre nur bedingt vergleichbar, was Form und Satztechnik, aber auch ihre Funktion betrifft. Vielmehr müssen sie auf einer Ebene mit anderen bedeutenden Werken aus Bachs Spätwerk gesehen werden wie die *Kunst der Fuge*, das *Musikalische Opfer* und die *Goldberg-Variationen*. Allen gemeinsam ist die extrem artifizielle Behandlung der Gattungen Fuge, Kanon und Variation.

II

1738 gründete der Schriftsteller, Mediziner und Musiktheoretiker Lorenz Christoph Mizler in Leipzig die *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*. Hierbei handelte es sich um die erste musikwissenschaftliche Gesellschaft in Deutschland, der neben einigen Gelehrten der Zeit auch Händel und Telemann angehörten. Die inhaltliche Ausrichtung war durch den Einfluss von Mizler allerdings in erster Linie philosophisch-theologischer Natur. Die Mitglieder, deren Zahl auf 20 begrenzt war, tauschten sich per Rundschreiben aus. Bach trat dieser Gemeinschaft als 14. (!) Mitglied bei. Hierzu komponierte er die *Canonischen Veränderungen*.

² Konsistorium der Stadt Arnstadt, 1706 (Bach Dokumente II, S.20, Leipzig 1972)

³ Jean-Claude Zehnder, Die Passagio-Organchoräle, S. 223 f, Bach Jahrbuch 99, Leipzig 2013

In die Societät der musikalischen Wissenschaften ist er im Jahr 1747 im Monat Junius getreten. Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung. Zur Societät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch, da komm' ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.⁴

Auch das bekannte Bachporträt aus dem Jahre 1746 ist für diesen Anlass von Elias Gottlob Hausmann gemalt worden und zeigt den Komponisten mit einem Notenblatt in der Hand, das einen **Rätselkanon** enthält.



III

Die Quellenlage dieses Werkes ist einigermaßen kompliziert, lässt sich für unsere Zwecke aber folgendermaßen vereinfachen:

Es existieren zwei verschiedene Fassungen, die sich im Wesentlichen durch die Reihenfolge der einzelnen Variationen voneinander unterscheiden. Die **autographe Fassung** dieses Werkes (BWV 769a), die auch für die Behandlung im Unterricht Grundlage ist, hat folgende Anordnung:

Canone all'ottava – Canone alla Quinta – Canto fermo in canone – Canone alla settima – Canon per augmentationem.

Die **Stichfassung** (BWV 769) hingegen:

Variatio 1 nel canone all'ottava – Variatio 2 nel canone alla quinta – Variatio 3 Canone alla settima – Variatio 4 per augmentationem nel canone all'ottava – Variatio 5 canone al rovescio 1) alla sesta, 2) alla terza, 3) alla seconda, 4) alla nona.

⁴ Bach Dokumente III, S.88 f

Bemerkenswert ist allerdings auch, dass in der Stichfassung die Kanons weitgehend nicht ausgeschrieben sind, sondern nur mit einigen Anfangstönen angedeutet werden. Variation Nr.4 ist außerdem in vier Systemen in vier verschiedenen Schlüsseln notiert. Ganz offensichtlich liegt hier eine Notationsweise vor, die sich damit an den „theoretisch Musikgelehrten“ wendet.⁵

Geht man davon aus, dass Bach sich mit diesem Werk äußerst intensiv auseinandergesetzt hat, was man an den verschiedenen Arbeitsphasen und dem Kompositionsprozess von über einem Jahr ablesen kann⁶, wird klar, welchen Stellenwert die *Canonischen Veränderungen* innerhalb der choralgebundenen Orgelwerke Bachs haben. Dies zeigt sich auch daran, dass sie zu den wenigen Orgelwerken gehören, die zu Lebzeiten des Komponisten überhaupt im Druck erschienen sind.

5. Rezeption

Verglichen mit anderen bedeutenden Komponisten seiner Zeit wie Händel oder Telemann war Bach nur wenig am Musikgeschmack des großen Publikums interessiert⁷ und dies umso mehr in seinem Spätwerk. Sein „Hang zur Aufsässigkeit“ und seine Weigerung, sich Vorgesetzten zu fügen⁸, scheint sich dabei auch in musikalischen Dingen wie ein roter Faden durch sein Werk zu ziehen. Bachs Werke sind immer wieder höchst individuell und originell und in ihrem künstlerischen und auch technischen Anspruch bis heute auf höchstem Niveau. Dennoch war Bach zu Lebzeiten vor allem als außergewöhnlicher Organist, Cembalist und Improvisator bekannt und bewundert, nicht jedoch als Komponist. Von seinem umfangreichen Werk war auch den interessierten Zeitgenossen nur wenig bekannt, natürlich aufgrund der geringen Anzahl gedruckter Werke, aber sicherlich auch, weil das Interesse an seinen Werken sich in der Öffentlichkeit in Grenzen hielt. Vieles galt als zu schwierig, zu kompliziert oder als nicht dem Zeitgeist entsprechend. Und so wundert es nicht, dass in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* von 1754 in einer Auflistung der bedeutenden Komponisten der Zeit Bach an sechster Stelle hinter Hasse, Händel, Telemann und anderen rangierte.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ändert sich im Zuge der Aufklärung der Geschmack des Publikums dahingehend, dass man kontrapunktisch gesetzter Musik zunehmend kritisch gegenüberstand zu Gunsten einer einfacheren und klareren Struktur, erkennbar als Melodie und deren Begleitung. Hiervon zeichnet die Äußerung des Musikkritikers Johann Adolph Scheibe ein repräsentatives Bild:

⁵ Peter Williams, J.S.Bachs Orgelwerke, S. 398, Mainz 1998

⁶ Peter Williams, a.a.O. S. 391 f

⁷ Peter Schleuning, Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich, S. 88 ff, Hamburg 1984,

⁸ John Elliot Gardiner, Bach-Musik für die Himmelsburg, S.217, München 2016

Der Herr [Bach] ist endlich in der [Musik] der Vornehmste unter den Musicanten. Er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel [...]. Man erstaunet bei seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbah und so behend in einander schrencken, ausdehnen, und damit Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Thon einzumischen [...].

Dieser grosse Mann würde die Bewunderung gantzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte [...]. Alle Stimmen sollen mit einander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennet darunter keine Hauptstimme.⁹

Scheibe war mit dieser Kritik an der „gelehrten Musik“ nicht alleine, wie aus den Texten auch anderer Musikkritiker wie z. B. Johann Mattheson hervorgeht. Bach war mit dieser negativen Einschätzung seiner Werke durchaus vertraut. Umso mehr ist es erstaunlich, dass er sich dem Zeitgeschmack nicht anpasste, sondern gerade in seinem Spätwerk auf alte, höchst artifizielle Gattungen und Techniken zurückgriff, die eigentlich nur noch für einen kleinen Kreis von „Kennern und Liebhabern“ bestimmt waren.

Bachs selbstbewusste und nonkonforme Haltung wird uns auch noch einmal bei der Betrachtung seines Siegels deutlich. Das Spiegelmonogramm, bei dem die Anfangsbuchstaben des Namens auch in gespiegelter Form erkennbar sind, war seinerzeit vor allem dem Adelskreis vorbehalten. Bachs Siegel, bei dem ja zunächst die Ornamentik, vor allem aber die Krone auffällt, datiert aus dem Jahre 1722. Erst 1736 jedoch erhielt Bach den Titel „königlich polnischer und kurfürstlich sächsischer Hofcompositeur“, aus dem man vielleicht einen direkten Zusammenhang zwischen beruflicher Stellung und Selbstdarstellung ableiten könnte.

Andererseits regten sich auch Stimmen, die Bachs Werke gegen ihre Kritiker vehement verteidigten, was in der Äußerung des Bachschülers Johann Friedrich Agricola deutlich wird:

Hat jemals ein Tonkünstler die verstecktesten Geheimnisse der Hamonie in die künstliche Ausübung gebracht; so war es gewiß unser Bach. Keiner hat bei diesen sonst trocken scheinenden Kunststücken so viele Erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht, wie eben er.¹⁰

Die Diskussion darüber, wie viel Kunstvolles ein Kunstwerk tatsächlich benötigt, bleibt bis heute spannend und lässt sich genauso gut auch auf zeitgenössische Musik, den Jazz und die Pop- und Rockmusik übertragen. Dabei objektive Kriterien zu finden, mit deren Hilfe man das richtige Verhältnis von Melodie, Harmonie, Form oder Satztechnik etc. festlegen kann, ist wohl ein sinnloses Unterfangen, da Kunst und deren Rezeption immer in gewissem Maße dem Zeitgeist unterworfen ist. Neben der Rolle der Gesellschaft, die Kunst je nach Zielsetzung ganz unterschiedlich bewertet, trägt auch das Kunstwerk selbst, das der schöpferischen Leistung des einzelnen Menschen individuell und originell entspringt, von sich aus auch nicht gerade dazu bei, allgemein gültige Maßstäbe aufzuzeigen. Dennoch soll es sich für unsere Schüler*innen im Unterricht lohnen - bei der Bewertung von Kunst einen eigenen Standpunkt zu entwickeln und argumentativ zu unterstützen, auch wenn dabei vieles subjektiv bleibt. Dabei könnten Bachs Canonische Veränderungen ein geeigneter Einstieg sein.

⁹ Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus*, Hamburg 1737, Bach Dokumente II, S.286 f, Leipzig 1972

¹⁰ Nekrolog auf Bach 1754, in Peter Schleuning, a.a.O., S.346

Die Rezeption von Bachs Spätwerk, das ja zunächst von Unverständnis und Ablehnung begleitet war, wandelte sich im Laufe der Zeit doch immerhin so, dass es heutzutage zum festen Bestandteil unserer Konzertkultur geworden ist. Zumindest ein Teil unserer Gesellschaft dürfte heute deshalb froh darüber sein, dass Bach sich dem musikalischen Geschmack seiner Zeit nicht angepasst hat.

6. Literatur

Die Literatur zu diesem Werk ist verglichen mit anderen Werken Bachs sehr überschaubar. Dies hängt sicherlich damit zusammen, dass das Interesse an Orgelmusik schon immer auf einen kleinen Kreis von Zuhörern beschränkt war. Hinzu kommt, dass gerade die Orgelwerke Bachs sich formal gesehen immer wieder einem schnellen analytischen Zugang entgegenstellen, da sie hinsichtlich ihrer Form und Gattung höchst individuell sind. Allerdings sind gerade die *Canonischen Veränderungen*, was die Analyse der kontrapunktischen und motivischen Strukturen betrifft, ein Werk, das sich quasi von selbst erklärt, wenn die grundlegenden Kompositionstechniken - wie schon gesagt - einmal exemplarisch dargestellt und verstanden worden sind.

Die Betrachtung der Quellenlage ist für den Unterricht der Kursstufe m. E. uninteressant, wenngleich gerade sie in den meisten Studien den größten Raum einnimmt. Ebenso wenig eignen sich hierfür Untersuchungen, in denen spekulativ auf Zahlensymbolik und den Zusammenhang zwischen Musik und Choraltext eingegangen wird, wie beispielsweise bei Friedrich Smend, Hans Klotz oder Gerd Zacher.

Bei der Untersuchung des eigentlichen Notentextes ist die Studie von Peter Williams¹¹ hilfreich, vor allem wenn es um die motivischen Zusammenhänge zwischen dem Choral und den kontrapunktischen Stimmen geht. Vorschläge zur Verwendung einzelner Register auf der Orgel und aufgezeigte Zusammenhänge zu anderen Werken Bachs sind aber auch hier für schulische Zwecke nicht von Bedeutung.

¹¹ Peter Williams, J.S.Bachs Orgelwerke, Band II Choralbearbeitungen, S. 389 – 404, Mainz 1998