
Datierungsfragen bei frühen Instrumentalwerken Bachs finden deshalb unser Interesse, weil ihre annähernde Lösung erlauben würde, Bachs erstaunliche kompositorische Entwicklung besser zu erfassen. Viel ist auf diesem Gebiet schon geforscht worden, doch sind wir noch nicht in einer so komfortablen Lage wie bei den Orchesterwerken und Konzerten, deren Entstehungszeiten von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann durch Vergleich mit Kantaten genauer als bisher bestimmt worden sind.\(^1\) Denn für die Zeit bis etwa 1707 fehlen datierte Vokalwerke.

Sogar bei den Choralsätzen des Orgelbüchleins, deren Eintragung in die autographe Sammlung durch die Forschungen von Heinz-Harald Löhelein\(^2\) aufs Jahr genau gesichert schien, sind Zweifel aufgetaucht. Christoph Wolff und Russell Stinson\(^3\) vermuten mit guten Gründen, daß die ersten Kompositionen nicht erst vom Advent 1713 an erfolgt sind, sondern möglicherweise von 1708 an. Allerdings sind laut Sven Hiemke\(^4\) die die Wasserzeichen betreffenden Zweifel beseitigt: Nach Auskünften der Papierhistorischen Sammlung im Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei Leipzig stammt das Papier, das für das Autograph des Orgelbüchleins verwendet wurde, aus derselben Produktion wie dasjenige der beiden Kantaten, die Bach im Dezember 1714 aufführte. Das bedeutet, daß Bach, wie Löhelein vermutete, das Orgelbüchlein frühestens 1713 angelegt hat. Allerdings ist ein Argument von Stinson und von Hiemke nicht stichhaltig: daß Bach kaum Orgelbüchlein-Choräle komponiert habe, während die Schloßkapelle in Weimar umgebaut und deren Orgel stillgelegt oder nur teilweise spielbar war, also von

---


Weit neben dieser Vermutung steht diejenige der Werkliste in beiden Editionen des New Grove Dictionary, die vermutlich auf Peter Williams fußt und neuerdings von Pieter Dirksen 6 vertreten wird: Sie seien aus stilistischen Gründen in Leipzig erst nach der Clavier Übung III (1739) entstanden. Überzeugend an Dirksen auf Quellenstudium basierenden akribischen Analysen und Beobachtungen sind die Thesen, daß es sich um eine zusammenhängende Sammlung für die vier Adventssonstage, die drei Weihnachtsstage und Neujahr handle (also in der Reihenfolge BWV 704, 703, 698, 699, 701, 696, 697, 702) und daß die Fugetta „Das Jesulein soll doch mein Trost“ BWV 702 (für Neujahr) dazugehöre, also echt sei und erst ab dem letzten Baß-Themeneinsatz in Takt 20 das Pedal erfordere, gleichsam als „Schlußstrich“ (wie in der ältesten Quelle 7 eingetragen).

Nicht zu überzeugen vermag hingegen Dirksen stilkritische Einordnung: Kontrapunktischer Finessen war Bach schon gegen Ende der Arnstädter Jahre fähig; diejenigen der Fuguetten in der Clavier-Übung III sind ihnen nicht

7 B-Br, Ms. II. 3919/Fétis 2026 [II], Faszikel 2.


---


---

9 Laut NBA IV/3 Krit. Bericht, S. 11.
13 H. Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig [1948], S. 141.

Für die Entstehung der Passagio-Choräle bereits in Arnstadt sprechen folgende vier Argumente:


\textsuperscript{14} Laut NBA IV/3, Krit. Bericht (H. Klotz), S. 13.
\textsuperscript{15} Sackmann (wie Fußnote 11), S. 62f.
\textsuperscript{16} Schulze Bach-Uberlieferung, S. 87.
\textsuperscript{17} Nicht in Dok III; zitiert nach Sackmann (wie Fußnote 11), S. 61.

2. Die Passaggio-Choräle sind voller harmonischer und metrischer Experimente, wie sie in dieser Häufigkeit und Uanausgegoreheit in der Weimarer Zeit nicht mehr anzutreffen sind. Einige Beispiele seien hier angeführt. BWV 726: Akkorde wie auf dem sechsten und achten Achtel von Takt 7 sind nur im Zusammenhang erklärbar; Ais ist harmoniefremd, ein chromatischer Durchgang, während der verminderte Dreiklang c¹ es¹ fis¹ dominantisch zu deuten ist. His – b (wäre eine doppelt verminderte Oktave!); und dis¹ sind alle drei harmoniefremd, zwei davon chromatische Durchgänge, b eine Vorausnahme. – In Takt 13f. von BWV 715 stehen nach einem Dominant-Sekundakkord auf g fünf verminderte Septakkorde auf cis, h, fis, fis und dis hintereinander, der dritte in Terzquart-Umkehrung, der fünfte ohne Septime c (falls diese, aus Stimmführungsgründen eigentlich erforderlich, nicht beim Abschreiben verloren gegangen ist), herausgehoben aus der Umgebung durch reine Viertelbewegung, also durch das Fehlen von Durchgangsnoten. Diese Häufung darf nicht verwechselt werden mit der chromatischen Verschiebung von verminderten Septakkorden, wie sie auch später vorkommen in der Revision des Präludiums in g-Moll BWV 535/1, ja selbst in der Toccat der 6. Partita BWV 830. – In BWV 732, Takte 2–4, könnte von E-Dur die Dominanttonart H-Dur einfacher erreicht werden als über cis-Moll, dessen Dominante aber zum Cis-Dur-Dreiklang mit Septime H im Baß (Sekundakkord) führt, der Doppeldominante der Zieltonart. Man kann nicht behaupten, Bach habe später keine solchen harmonischen Umwege gemacht, die ihren Selbstzweck in sich tragen; jedoch werden sie seltener. – BWV 729, Takt 3: Im Tenor des zweiten Akkords haben die Herausgeber von BG und NBA das in Quellen gut verbürgte gis in fis korrigiert. Ein Pedant wie der Abschreiber Johann Gottlieb Preller hatte an den Quintparallelen von Takt 3 a/e¹-gis/dis¹ Anstoß genommen. Der Bach-Schüler und Komponist Johann Christian Kittel und mit ihm Griepenkerl in der Peters-Ausgabe korrigierte jedoch nicht, denn die erste Umkehrung eines Dominant-Sept-Non-Akkordes
klingt zwar gewagt, aber gut und ist ohne weiteres möglich. – Ein metrisches Experiment sei noch gezeigt: Die Sechzehntel in „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 738) sind abwechselungsweise in zwei Gruppen von drei Sechzehnteltönen oder in drei Gruppen von zwei Sechzehnteln (bei Achteltönen bzw. 12/8 der doppelten Taktvorzeichnung) zu gliedern, was leicht an zwei oder drei Achteln pro Viertelschlag in den andern Stimmen zu erkennen ist. In Takt 12 nun treibt Bach das Spiel auf die Spitze, indem er beide metrischen Einteilungen gleichzeitig übereinander schiebt.


18 Sackmann (wie Fußnote 11), S. 38–41; vgl. Schneider (wie Fußnote 12), S. 115 und 117.


Wozu aber hat Bach diese sechs Choräle aufgeschrieben, vier davon in zwei Fassungen? Er selbst brauchte sie für seine Gottesdienstpflichten kaum. Alle Autoren, die sich mit ihnen beschäftigt haben, sehen als Hauptzweck einen
pädagogischen an. Bach hat, wie Forkel berichtet,\textsuperscript{20} von 1706 an einen Schüler unterrichtet: den damals erst zehnjährigen Johann Caspar Vogler. Von 1707 an trat daneben Johann Martin Schubart (1690–1721), der 1717 Bachs Nachfolger als Hoforganist in Weimar wurde.\textsuperscript{21} In seinem Klavier- und Kompositionsunterricht führte er die Anfänger schon bald in das Generalbaß-Spiel ein. Als früheste Übung im Generalbaß spielte das Harmonisieren von Chorälen eine grundlegende Rolle. So dürfen wir, zusammengefaßt, die Passaggio-Choräle am ehesten auf die Jahre 1706/1707 datieren und die Choralfughetten auf die Jahre 1706 bis etwa 1709, also einschließlich der frühesten Zeit in Weimar. Wenn die frühesten Choräle des Orgelbüchleins, wie Christoph Wolff vermutet, von 1708 an entstanden sind, so haben wir zusammen mit den drei genannten Choralpartitenwerken, bei denen Bach sukzessive die Zeilenzwischenspiele reduziert und den Pedalanteil erhöht hat, eine plausible Reihenfolge und Entwicklung vor uns. Bei der hypothetischen Reihenfolge innerhalb der Passaggio-Choräle ist Sackmann beizupflichten.\textsuperscript{22}

\textbf{Bernhard Billeter (Zürich)}

\footnotesize
\begin{itemize}
\item \textsuperscript{20} \textit{Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke}, Leipzig 1802, S. 78.
\item \textsuperscript{21} Vgl. J. G. Walther, \textit{Musicalisches Lexicon}, Leipzig 1732, S. 557.
\item \textsuperscript{22} Für mannigfaltige Anregungen möchte ich meinem Kollegen Jean-Caude Zehnder danken.
\end{itemize}