

Wann sind Johann Sebastian Bachs Choralfughetten
(BWV 696–699 und 701–704) und die sogenannten
„Arnstädter Gemeinde-Choräle“
(BWV 726, 715, 722, 732, 729 und 738) entstanden?

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 Autographie Sammlung durch die Forschungen von Heinz-Harald Löhlein² aufs Jahr genau gesichert schien, sind Zweifel aufgetaucht. Christoph Wolff und Russell Stinson³ 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 Hiemke⁴ 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 Löhlein 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

¹ S. Rampe und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik*, Kassel 2000.

² H.-H. Löhlein, Vorwort zur Faksimile-Ausgabe des Orgelbüchleins, Kassel 1981 (Documenta Musicologica. II/11.) sowie NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987).

³ C. Wolff, *Zur Problematik der Chronologie und der Stilentwicklung des Bachschen Frühwerkes, insbesondere zur musikalischen Vorgeschichte des Orgelbüchleins*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1985, Leipzig 1988, S. 449–455; R. Stinson, *The Compositional History of Bach's Orgelbüchlein Reconsidered*, in: *Bach Perspectives [I]*, hrsg. von R. Stinson, Lincoln und London 1995, S. 43–78; ders., *The Orgelbüchlein*, New York 1996.

⁴ S. Hiemke, *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*, Kassel 2007, S. 43.

Ende Juni 1712 bis Ende Mai 1714. Bach benutzte das Orgelbüchlein wohl nur selten für sein eigenes Gottesdienst-Spiel – er improvisierte gewöhnlich –, sondern schrieb es für seine Schüler. Außerdem brauchte er zum Komponieren keine Orgel: Er konnte Kompositionen zuhause am Pedalclavichord ausprobieren, falls er das überhaupt nötig hatte. Wie dem auch sei: Bei den in Reinschrift eingetragenen Chorälen kann die Komposition Jahre vor der Eintragung erfolgt sein.

Wenn aber die frühesten Orgelbüchlein-Choräle möglicherweise schon in den ersten Weimarer Jahren 1708–1712 entstanden sind, so muß die Entstehungszeit der beiden oben im Titel genannten Gattungen von Orgelchorälen ebenfalls neu überdacht werden. Denn aus Gründen, die nachfolgend dargelegt werden, ist anzunehmen, daß sie vor dem Orgelbüchlein entstanden sind. Bei den Choralfughetten handelt es sich um erstaunlich ausgereifte Gebilde. Das hat zur Ansicht geführt, sie gehörten „nach allgemeinem Konsens in die frühe Weimarer Zeit“.⁵ Jean-Claude Zehnder, der profundeste Experte für Datierungsfragen in Bachs frühem Schaffen, übernimmt und bekräftigt also den „allgemeinen Konsens“.

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 Dirksen⁶ vertreten wird: Sie seien aus stilistischen Gründen in Leipzig erst nach der *Clavier Übung III* (1739) entstanden. Überzeugend an Dirksens auf Quellenstudium basierenden akribischen Analysen und Beobachtungen sind die Thesen, daß es sich um eine zusammenhängende Sammlung für die vier Adventssonntage, die drei Weihnachtstage und Neujahr handle (also in der Reihenfolge BWV 704, 703, 698, 699, 701, 696, 697, 702) und daß die Fughetta „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 Quelle⁷ eingetragen).

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

⁵ J.-C. Zehnder, „Des seeligen Unterricht in Ohrdruf mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben ...“. Zum musikalischen Umfeld Bachs in Ohrdruf, insbesondere auf dem Gebiete des Orgelchorals, in: Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 1999, S. 169–195, insbesondere S. 185.

⁶ P. Dirksen, Bachs „Acht Choralfughetten“. Ein unbeachtetes Leipziger Sammelwerk?, in: Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenz-Bericht Leipzig 2000, hrsg. von U. Leisinger, Hildesheim 2002 (LBzBF 5), S. 155–182.

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

unterlegen, sondern übertreffen sie an natürlicher Einfügung in den musikalischen Fluß. Zwei Beispiele sollen zeigen, daß diese Einfügung in den acht Choralfughetten nicht überall gleich gut gelungen ist. „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 697 bringt in 14 Takten 12 Themeneinsätze. Themenfrei ist nur der Takt 4 in der Exposition und ein halber Takt vor dem neunten Einsatz in Takt 10. Eine solche Anhäufung mit elf nur aus Tonleitern bestehenden Kontrasubjekten wirkt ermüdend. Die Chormelodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ eignet sich ja besonders zu kontrapunktischer Kombinatorik, die dem späten Bach in unvergleichlicher, eben auch musikalisch vitaler und einprägsamer Weise in den Kanonischen Veränderungen BWV 769 gelungen ist. In der Fughetta BWV 701 ist das weniger der Fall, wie übrigens auch in der Fuge BWV 700, die aufgrund sporadischer Pedalverwendung nur beim je letzten Einsatz der vier Choralzeilen früh entstanden sein dürfte. Solche Werturteile, wie auch diejenigen Dirksens, sind analytisch schwer nachzuweisen: Bei der Kombination mit der dritten Choralzeile, beginnend in Takt 15, scheint zuviel des Guten vorzuliegen, wobei der zweite und dritte Einsatz der dritten Zeile bedeutend umgebogen sind. Daß dann in Takt 19 statt der seit einem Takt etablierten Tonart d-Moll eine halbtaktige Ausweichung nach F-Dur stattfindet, hätte sich korrigieren lassen durch Erhöhung der dritten und vierten Sechzehntelnote des Alts zu h^1 und cis^2 . In Takt 21 muß der Engführung zuliebe das Ende des Baß-Einsatzes wie ein Dux statt eines Comes behandelt werden – solche Stellen wirken etwas gezwungen. Vollends aber den Halbtakt vor dem Schlußakkord mit für frühe Weimarer Werke typischen Achtelakkorden (vgl. zum Beispiel die Pastorella BWV 590, 4. Satz, und „Jesu meine Freude“ BWV 713), die hier eher aufgesetzt wirken, hätte Bach später nicht mehr geschrieben. Es ist allgemein zu bemerken, daß Bach spätestens vom Wohltemperierten Klavier I an bei Fugen eine Anhäufung kontrapunktischer Kombinatorik als Selbstzweck und als Steigerungsmittel vermeidet, indem er Stellen größter kontrapunktischer Verdichtung gerne nicht ans Ende, sondern in die Mitte stellt und mit dem Weg in andere Tonarten, also der Harmonik als der wichtigsten formbildenden Kraft seiner Fugen, kombiniert.

Zu einzelnen Argumenten Dirksens ist zu bemerken: Gelegentlicher style brisé (bei BWV 699) sowie der $3/2$ -Takt (bei BWV 704) sind im Gegenteil Indizien für eine Entstehung vor 1708; ihr Wiederauftauchen bei Bach nach jahrzehntelanger Abwesenheit im Wohltemperierten Klavier II mag zusammenhängen mit Bachs minimalen Revisionsarbeiten an den Choralfughetten von 1740 an.⁸ Wo Bach in der Zwischenzeit den $3/2$ -Takt verwendet, handelt es sich um den französischen Typus der Courante. Dirksens übrige Assozia-

⁸ Vgl. NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz, 1962).

tionen von Details der Choralfughetten mit Spätwerken sind ebenfalls nicht beweiskräftig: der style brisé wie am Ende von „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 699 kommt auch in Bachs manualiter-Toccaten oft vor; das Motiv x (auftaktige Figur d g f l e) von „Christum wir sollen loben schon“ BWV 696 ist auch in früherer Zeit bei Bach häufig, zum Beispiel im Orgelbüchlein („Da Jesus an dem Kreuze stund“ BWV 621). Ob die Entstehung dieser Choralfughetten nun kurz vor dem Antritt der Weimarer Tätigkeit 1708 oder mit Zehnder kurz nachher anzusetzen ist, wird nach heutigem Wissensstand schwer zu entscheiden sein.

Wie steht es aber mit den sogenannten „Arnstädter Gemeinde-Chorälen“, neuerdings „Passaggio-Choräle“ genannt? Hans Klotz⁹ versetzt sie in die ersten Weimarer Jahre. Peter Williams¹⁰ kommt zu demselben Ergebnis, ebenfalls die Kleine Ausgabe von Schmieders BWV (BWV^{2a}, 1998). Dominik Sackmann¹¹ hält es aufgrund eines Vergleichs der beiden Vertonungen des Chorals „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ in den Passaggio-Chorälen BWV 738 und im Orgelbüchlein BWV 606 für möglich, daß ersterer sogar später als letzterer und demnach die Passaggio-Choräle eher nach der ersten Eintragungsschicht im Orgelbüchlein entstanden seien. Bei diesem ebenfalls „allgemeinen Konsens“ müssen gewichtige Gründe vorliegen, die Sammlung noch weiter zurück als die Fughetten in die letzte Arnstädter Zeit, also spätestens 1707, zu datieren. Dabei spielt die These, die Passaggio-Choräle seien schriftliche Festlegungen, wie Bach seine Gemeinde in Arnstadt begleitet habe, keine Rolle. Diese These wurde letztmals von Matthias Schneider¹² vertreten, ist aber eigentlich schon seit 1948 obsolet, auch wenn sie in Organistenkreisen immer wieder vorgebracht wird. Denn Hermann Keller, der den Begriff „Arnstädter Gemeinde-Choräle“ geprägt hat, schrieb: „Das Interessanteste an diesen Arbeiten ist, daß Bach sie als Ausgangspunkt für Choralarbeiten genommen hat, bei denen keine Rücksicht mehr auf eine singende Gemeinde genommen ist, die aber ihre Herkunft vom Gemeindechoral noch deutlich zeigen.“¹³

⁹ Laut NBA IV/3 Krit. Bericht, S. 11.

¹⁰ P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 255.

¹¹ D. Sackmann, *Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis Violinsonaten op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Choräle“ und der langsamen Konzertsätze*, München und Salzburg 2000 (Musikwissenschaftliche Schriften. 36.), S. 33–95.

¹² M. Schneider, „... daß die Gemeinde drüber confundiret worden“. Zu Bachs „Arnstädter Chorälen“ für Orgel, in: Bach in Greifswald, Frankfurt/Main 1996 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 111–125; ders., „Bachs Arnstädter Choräle“ – komponiert in Weimar?, in: Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Symposium 2002, hrsg. von M. Geck, Dortmund 2003, S. 287–308.

¹³ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig [1948], S. 141.

Zu unterscheiden ist der Zeitpunkt der Komposition und der Entstehung der Quellen. Bei den Choralfughetten gibt es nur Abschriften nach etwa 1740: eine unrevidierte Fassung, die in der sogenannten „Kirnberger“-Sammlung steht, und eine Fassung mit einigen leichten Revisionen Bachs in dessen letztem Lebensjahrzehnt.¹⁴ Bei den Passaggio-Chorälen sind die Generalbaß-Frühhfassungen der „Vier Weynachts-Chorale“ BWV 722a, 732a, 729a und 738a von Johann Tobias Krebs nach Forschungen von Stephen Daw um 1712–1714 in die Sammelhandschrift *P 802* eingetragen worden.¹⁵ Die Choräle ohne Frühhfassungen, BWV 715 und 726, sind einzig von Johann Peter Kellner viel später (*P 804*) überliefert. Bei den ausgearbeiteten Fassungen der „Vier Weihnachts-Chorale“ gilt laut Schulze¹⁶ die Handschrift aus der Sammlung Mempel-Preller als frühhste Quelle, angelegt zwischen frühhstens 1730 und spähhstens 1753. Das ergibt aber nur einen terminus ante quem.

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

1. Die Zeilenzwischenspiele sind das wichtigste Merkmal für die Datierung. Denn Bach hat späher solche bei der Begleitung des Gemeindegesangs abgelehnt. Johann Friedrich Agricola schrieb 1770 in einer Rezension: „Für diese richtiger gesetzte Melodie, hätten wir dem V[erfasser] lieber alle Zwischensätze, die dem Organisten zur Anleitung mit beygesetzt sind, geschenkt. Denn dies Zwischenspielen ist überhaupt nur bey den wenigsten Gelegenheiten schicklich. Johann Sebastian Bach, der größte Orgelspieler von ganz Europa, hielt nichts davon, sondern sagte vielmehr: ‚Der Organist zeige seine eigentliche Kunst und Fertigkeit, wenn er welche besitzt im Vorspiele; bey dem Gesange aber, halte er die Gemeinde bloß durch volle, aber reine, auf richtige Melodie gestützte, Harmonie in Ordnung. Hierinn schon kann er sich als einen geschickten Mann zeigen.‘“¹⁷ Die Orgelbüchlein-Choräle weisen, abgesehen von einer einzigen Ausnahme in der vorletzten Eintragungsschicht („In dir ist Freude“ BWV 615), keine oder nur zweimal ganz kurze Zeilenzwischenspiele auf (lediglich in BWV 617 und 632) und auch da ohne Passaggio. Nun könnte man sagen, in Weimar seien parallel zum Orgelbüchlein ebenfalls viele Orgelchoräle mit Zwischenspielen entstanden. Jedoch handelt es sich dabei um umfangreiche Werke, nicht so knappe wie die Passaggio-Choräle. Bei den Neumeister-Chorälen und den übrigen frühen Orgelchorälen gibt es aber kaum Choräle ohne Zwischenspiele. Bei den Choralpartiten BWV 766, 767 und 768, die in dieser Reihenfolge entstanden

¹⁴ Laut NBA IV/3, Krit. Bericht (H. Klotz), S. 13.

¹⁵ Sackmann (wie Fußnote 11), S. 62f.

¹⁶ Schulze Bach-Überlieferung, S. 87.

¹⁷ Nicht in Dok III; zitiert nach Sackmann (wie Fußnote 11), S. 61.

sind, können wir bemerken, daß Zwischenspiele immer seltener werden. Die ersten beiden sind laut Zehnder und anderen Autoren um 1707/08, also wohl in Mühlhausen entstanden, BWV 768 etwas nachher. Alle Choralsätze in Kirchenkantaten und Passionen weisen keine Zwischenspiele auf. Nur hilft uns diese Beobachtung insofern nicht weiter, als die frühesten Kirchenkantaten keine Choralsätze aufweisen. Der Choralatz für die 7. Strophe von „Christ lag in Todesbanden“ in der Kantate BWV 4, wohl für die Kantoratsprobe in Mühlhausen an Ostern 1707 geschrieben, entstammt der Überarbeitung in Leipzig für den 9. April 1724, kann also hier nicht herangezogen werden. Und der wohl noch etwas frühere *Actus tragicus* BWV 106, dessen Schlußchoral mit Zwischenspielen in eine Fuge über die letzte Zeile mündet, ist aufgrund der Instrumentierung eher für eine häusliche Trauerfeier als für die Kirche geschrieben, also ein Spezialfall.

2. Die Passaggio-Choräle sind voller harmonischer und metrischer Experimente, wie sie in dieser Häufigkeit und Unausgegorenheit 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 c^1 es^1 fis^1 dominantisch zu deuten ist. His – b (wäre eine doppelt verminderte Oktave!) und dis^1 sind alle drei harmoniefremd, zwei davon chromatische Durchgänge, b eine Voraussetzung. – In Takt 13f. von BWV 715 stehen nach einem Dominant-Sekundakkord auf g fünf verminderte Septakkorde auf cis, h, fis, gis 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 Toccata 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/e^1 –gis/ dis^1 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

klings 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 Sechzehnteltriolen oder in drei Gruppen von zwei Sechzehnteln (bei Achteltriolen bzw. $\frac{12}{8}$ 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.

3. Als weiteren Grund möchte ich die noch nicht obligate, jedenfalls nicht ständige Pedalverwendung anführen. Man sehe sich daraufhin „In dulci jubilo“ (BWV 729) an: Der Einsatz des Pedals ist möglich bei den langen Notenwerten und grifftechnisch erforderlich in Takt 10 und beim Schlußakkord, ausgeschlossen jedoch bei den *passaggi*, auch innerhalb der Choralzeilen (Takte 25–29). Die Pedalverwendung entspricht also, anders als im Orgelbüchlein, noch mitteldeutscher Tradition.

4. Schließlich ist das Fehlen von spezifischen Textbezügen, das heißt der Umsetzung in musikalisch-rhetorische Figuren, auffällig. Zwar ist deren Bedeutung im 20. Jahrhundert manchmal überschätzt worden. Übermäßige Berufung auf angeblich versteckte, mehr in die Musik hineingelesene als aus ihr abgeleitete Figuren haben dieses ganze Gebiet, wie auch die Zahlensymbolik, in Mißkredit gebracht. Auch Sackmann versieht die Textbezüge, die Matthias Schneider in *Passaggio*-Chorälen entdeckt zu haben glaubt, zu Recht mit Fragezeichen.¹⁸ Das Orgelbüchlein, die weiteren in Weimar entstandenen Orgelchoräle und die drei soeben genannten Choralpartiten stecken jedoch in verschiedener Intensität voller Textbezüge, seien es der Ausdruck von Affekten, Stimmungen, oder spezifische Figuren. Auch wer heute ihre Bedeutung eher herunterspielt, kann ihr Vorhandensein nicht negieren. Beim jungen Bach finden wir, wie auch bei seinen Vorläufern und Zeitgenossen, in den Orgelchorälen nur selten Textbezüge in Form von Figuren, sondern höchstens den Ausdruck einer Grundstimmung.¹⁹ Dies war in Orgelchorälen, im Gegensatz zur Vokalmusik seiner Zeit, nicht üblich. Von Breigs Beispielen aus den Chorälen der Neumeister-Sammlung nennen wir zwei: den „*passus duriusculus*“ im Passionschoral „Herzliebster Jesu“ BWV 1093 und die Seufzerfiguren im Schluß-Adagio von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 1099, eingeleitet durch den auffälligen Sextsprung aufwärts d–b (ex-

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

¹⁹ Vgl. dazu W. Breig, *Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen*, in: *Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, hrsg. von P. Petersen, Wiesbaden 1990, S. 167–182.

clamatio), und fügen noch eine Hypotyposis-Figur hinzu, den Zweiund-dreißigstel-„Lauf“ am Schluß von „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ BWV 1092, der Bezug nehmen könnte auf die Worte Simeons: „ich hab vollendet meinen Lauf, des sich mein Seel sehr freuet.“ Wir können vermuten, daß der eigentliche Umschwung zu figürlicher Textausdeutung bei Bach sich während seiner intensivierten Komposition von Vokalwerken und von Choralpartiten ab etwa 1707 vollzog und speziell mit der Vertonung von „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 zusammenhing.

Bei den Choralfughetten, die ja in der Regel nur die erste Choralzeile behandeln, können wir uns nicht auf das erste Argument stützen, sondern nur auf die drei anderen. Zusätzlich können wir einen Parallelismus zwischen Choralfughetten und Passaggio-Chorälen geltend machen, auf den vor Jahrzehnten Anton Heiller den Schreibenden aufmerksam gemacht hat: Wie das Orgelbüchlein mit de-tempore-Chorälen, also Advents- und Weihnachtsliedern beginnt, so auch die beiden hier besprochenen Sammlungen. Es handelt sich also wohl um für Schüler angelegte Sammlungen, die Bach noch früher als das Orgelbüchlein abgebrochen hat. Es fällt ferner auf, daß Bach nur in frühen Jahren und dann erst wieder Jahrzehnte später in der Clavier-Übung III (1739) Choralfughetten geschrieben hat: In der Neumeister-Sammlung stehen zwei. Drei weitere (BWV 749, 750 und 756) dürften, auch wenn Hermann Keller dies für möglich hielt, wegen ihrer bescheidenen Qualität kaum von Johann Sebastian Bach stammen, sondern viel eher von seinem ältesten Bruder Johann Christoph. So ist die Vergleichsbasis schmal. Im Unterschied zu den Choralfughetten der Clavier-Übung III sind bei den frühen keine rhetorischen Figuren auszumachen, was ebenfalls für eine frühe Entstehung spricht.

Alle, auch diejenigen der Clavier-Übung III, sind manualiter zu spielen, wie es der Tradition von Johann Pachelbel, Johann Michael Bach und Friedrich Wilhelm Zachau entsprach, allerdings mit einer einzigen Ausnahme: „Das Jesulein soll doch mein Trost“ (BWV 702) ist am Schluß von Takt 20 an nur mit Pedal realisierbar. Sollte diese Choralfughetta echt sein, wie Dirksen mit starken Argumenten vermutet, dann höchstens als letzte nach den anderen, aber auch noch vor dem Orgelbüchlein mit andauernd obligatem Pedal.

Wie verhält es sich aber mit der Entstehungsreihenfolge bei „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ in den Passaggio-Chorälen (BWV 738) und im Orgelbüchlein (BWV 606)? Es ist Sackmann beizustimmen, daß Bach in BWV 738 ein höheres kompositorisches Niveau erreicht hat als in BWV 606. Nur sagt das noch nichts aus über die Entstehungsreihenfolge: Auch bei einem erstrangigen Komponisten wie Bach steht nicht jedes Werk auf gleichem Niveau.

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,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.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.²²

Bernhard Billeter (Zürich)

²⁰ Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 78.

²¹ Vgl. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 557.

²² Für mannigfaltige Anregungen möchte ich meinem Kollegen Jean-Caude Zehnder danken.