

Unechte Orgelwerke Bachs

Von Hermann Keller (Stuttgart)

Seit dem Abschluß der Gesamtausgabe der Werke Bachs durch die alte Bachgesellschaft sind eine Anzahl Handschriften Bachs und Abschriften aus ihm nahestehenden Kreisen gefunden worden, die sein Gesamtwerk nicht unwesentlich bereichert haben. Andererseits sind (zum Teil schon vor Abschluß der Gesamtausgabe) eine Reihe der darin enthaltenen Werke von der Bachforschung als unecht festgestellt worden, ohne daß manche davon seither auch von der Praxis als unecht behandelt worden wären. Aber auch unter den neueren Funden sind Werke, die, nur in einer einzigen fremden Handschrift überliefert, den Verfassernamen Bachs tragen, und trotz dieser sehr unsicheren Überlieferung seither als Bachsche Werke gelten. Hier hat die Bachforschung wichtige und immer wieder neue Aufgaben. So lange sie nicht gelöst sind, sollten zweifelhafte Werke ausdrücklich als solche gekennzeichnet werden, etwa so, wie ich es in einer 1937 erschienenen Sammlung alter Choralvorspiele getan habe: „in einer Handschrift des 18. Jahrhunderts J. S. Bach zugeschrieben.“ Nur in einem kleineren Teil der Fälle ist es ja bis jetzt möglich gewesen, die Echtheitsfrage mit Sicherheit oder genügender Wahrscheinlichkeit zu klären. Die folgende Abhandlung hat sich die Aufgabe gesetzt, die seitherigen Forschungen darüber auf dem Teilgebiet der Orgelwerke zusammenzufassen, zu ergänzen und fortzuführen.

Die Orgelwerke Bachs liegen bekanntlich in zwei, in ihrem Wert allgemein anerkannten Ausgaben vor: in der neunbändigen Ausgabe der Edition Peters und in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Die zeitliche Folge der Herausgabe der Veröffentlichung der beiden Ausgaben ist folgende: Pet. I—VIII 1844—1852; B.G. 3 (dritter Teil der Klavierübung) 1854; B.G. 15 (sechs Sonaten, 18 Prä-

ludien und Fugen u. a.) 1867; B.G. 25 (Orgelbüchlein) 1878; Pet. IX (Supplement) 1881; B.G. 37 und 50 1891 und 1893; Pet. IX (Neuausgabe) 1904. Die Ausgabe von Peters war also (Band IX ausgenommen) die frühere und darf bei manchen Werken auch heute noch als die authentischere gelten, wogegen der Bach-Gesellschaft zahlreichere Handschriften, zum Teil allerdings solche von geringerem Wert, zur Verfügung standen.

Da alle übrigen praktischen Ausgaben der Orgelwerke Bachs ohne eigene Textkritik einer dieser beiden Ausgaben folgen, so ist nur der Bestand dieser, der sich nicht ganz deckt, zu prüfen. Das ist bis jetzt nur in summarischer Weise geschehen, insbesondere von Johannes Schreyer im zweiten Heft seiner „Beiträge zur Bachkritik“ (Leipzig 1913, S. 7, 20–23, 54–64). Seine Methode, die im wesentlichen sachtechnische und formale Fehler als zwingende Gründe gegen Bachs Autorschaft aufführt, und ihre Ergebnisse dürfen hier als bekannt angesehen werden (vergleiche Scherings Entgegnung auf das erste Heft im Bach-Jahrbuch 1912). Seither hat eine kritische Durchsicht der Orgelwerke nicht mehr stattgefunden. Auch Werner Dankerts 1934 erschienenen „Beiträge zur Bachkritik“ (auf typologischer Grundlage) berücksichtigen die Orgelwerke nicht.

Die Fehlergebnisse von Schreyer (neben vielen richtigen Einzelheiten) rühren von der Überspannung einer einzigen Methode her. Um einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit zu erreichen, muß zunächst die Sicherheit oder Glaubwürdigkeit der Überlieferung geprüft werden. Erst dann ist das Werk selbst auf seine sachtechnische, formale und stilistische Haltung hin zu untersuchen. Ferner: da es sich fast in allen Fällen um Jugendwerke handelt, so muß man zum Vergleich ein einigermaßen deutliches Bild von der Entwicklung Bachs von seinen ersten Anfängen in Lüneburg (um 1700) bis zu den ersten Jahren in Weimar besitzen. Viele ältere Forscher haben den Fehler gemacht, unsichere, harmlose Werke als Jugendkompositionen Bachs hinzustellen, um sie für sein Werk zu retten. Die als echt bekannten Jugendwerke Bachs für Orgel sind aber genialisch, stürmisch, überschwenglich, drängend, mit sehr starkem Erlebnisgehalt gefüllt, verbunden mit einer zunächst noch in auffälliger Weise mangelnden Beherrschung der Satztechnik und des Kontrapunkts. Darin ist Bach der genaue Gegensatz zu Mozart, der als

Wunderkind die musikalische Durchschnittssprache seiner Zeit spielend beherrschte, lange ehe er in ihr Eigenes auszudrücken hatte. (Dies ist auch der Grund, warum uns die Jugendwerke Mozarts, d. h. die meisten Kompositionen vor A. B. 150, nur mehr wenig interessieren, während die Jugendwerke Bachs auch heute noch stark auf jeden Hörer wirken, der durch die unvollkommenen Formen hindurch den starken Erlebnisgehalt spürt). Darum ist eine Chronologie der Orgelwerke, wie sie Ernst Isler in der Schweizerischen Musikzeitung¹⁾ aufgestellt hat, wo er Bach mit kleinen Manualstückchen beginnen läßt, bestimmt falsch. Solche Stückchen mögen später als pädagogisches Material entstanden sein. In Wirklichkeit beginnt Bach gleich mit Sturm und Drang und einem ausgiebigen Gebrauch des Pedals, das aber vom Manualbass zunächst noch nicht immer unabhängig geführt ist. Die Fortschritte Bachs sieht man dann an einer zunehmenden Beherrschung der Satz- und Fugentechnik, dem allmählichen Vorherrschen eines reinen vierstimmigen Satzes, der nur noch an Höhepunkten mit Verdopplungen arbeitet, am obligaten Pedalsatz, auch an der rasch wachsenden Schwierigkeit unter dem Einfluß der norddeutschen Schule (der mit dem Besuch bei Burtehude in Lübeck nicht beginnt, sondern im Gegenteil bald darauf überwunden wird) und an anderem mehr, was hier weiter auszuführen den Raum überschreiten würde.

So soll zunächst im folgenden eine zeitliche Ordnung der freien Orgelwerke Bachs (Präludien, Toccaten, Fugen usw.) aufgestellt werden. Vergleicht man damit die von Spitta, Schweizer, Widor (Ed. Schirmer, New York), Terry, Kloss und Frottscher aufgestellte oder andeutungsweise gegebene Chronologie, so sieht man, daß die neuere Forschung geneigt ist, viel mehr Werke in die frühen Jugendjahre zu datieren als die älteren, von Spitta beeinflussten Forscher.

1. Zwischen 1700 und 1703, also noch in Lüneburg, mögen entstanden sein:

Präludium und Fuge a-moll (Pet. III, Nr. 9)

Präludium und Fuge c-moll (Pet. IV, Nr. 5)

Präludium und Fuge G-dur (Pet. VIII, Nr. 11)

¹⁾ Jahrgang 1930, Heft 21 und 22.

Pedal Exercitium g-moll (B.G. 38, S. 210)
 vielleicht auch schon die Doppelfuge c-moll (Pet. IV, 6)
 und Präludium und Fuge C-dur (Pet. IV, Nr. 1) im
 ersten Entwurf.

2. Als Arnstädter Werke, zwischen 1703 und 1707 entstanden, können gelten:

Tokkata E-dur bzw. C-dur (Pet. III, Nr. 7)
 (erster Entwurf schon früher)
 Fantasie G-dur (Pet. IX, Nr. 6)
 Präludium und Fuge e-moll (Pet. III, Nr. 10)
 (von Widor unter die späten Meisterwerke gerechnet!)
 Präludium und Fuge g-moll (Pet. III, Nr. 5)
 Tokkata und Fuge d-moll (Pet. IV, Nr. 4)
 Präludium und Fuge D-dur (Pet. IV, Nr. 3)
 Präludium und Fuge G-dur (Pet. IV, Nr. 2)
 Fuge g-moll (Pet. IV, Nr. 7)
 Fuge G-dur (Pet. IX, Nr. 4)
 Präludium a-moll (Pet. IV, Nr. 13)

3. Hierzu tritt noch eine Anzahl kleinerer Werke, von denen nicht sicher zu ermitteln ist, ob sie für Klavier oder Orgel bestimmt waren:

Präludium C-dur (Pet. VIII, Nr. 7)
 Fuge C-dur (Pet. VIII, Nr. 10)
 Fuge c-moll (Pet. IV, Nr. 9)
 Fantasia C-dur (Pet. VIII, Nr. 9)
 Fantasia con imitazione h-moll (B.G. 38, 60)
 Pastorale F-dur (Pet. I, Nr. 8) (2.—4. Satz)

4. In die Weimarer Epoche (1708—1717) fallen: Übertragungen von Violinkonzerten (Pet. VIII, 1—4 und Sonderausgabe des d-moll-Konzertes), Studienarbeiten nach italienischen Vorbildern (Canzone, Allabreve), Werke im „gemischten“ Stil, wie die dreisäßige C-dur-Tokkata (Pet. III, 8), die Tokkatens- und Konzertelemente auf eine merkwürdige Art zu vereinen sucht, oder die G-dur-Fantasie, die Tokkatensstil und vokale italienische Fünfstimmigkeit zusammenschweißt. Am Ausgang dieser Epoche aber hat dann Bach die Abklärung erreicht, von der die Jugenthemen in Pet. II, 1, 5, 6, III, 2 und 3 Zeugnis ablegen, und zugleich jene Stufe der Meister-

schaft erkämpft, auf der und von der ab die innere Beglaubigung der Werke so groß ist, daß nur noch in ganz seltenen Fällen eine Unsicherheit bezüglich des Verfassers bestehen kann.

Ehe wir uns den mutmaßlich unechten und zweifelhaften Werken zuwenden, sei von zwei Fugen die Rede, deren Echtheit in der Bachliteratur zu Unrecht in Frage gestellt worden ist. Zunächst die Fuge c-moll (Pet. IV, Nr. 9):



Sie ist bei Terry (S. 363) mit „? Ph. E. Bach“ bezeichnet, eine Vermutung, die mir Terry selbst brieflich als unhaltbar zugegeben hat. Die Fuge trägt alle Merkmale des Jugendstils Bachs. Ferner die Fuge in g-moll (Pet. IV, Nr. 13), die einen Chorsatz aus Kantate 130 für Orgel überträgt. „Von dem Komponisten selbst rührt dieses dürftige Arrangement auf keinen Fall her“ urteilt Spitta (I, 451). Warum nicht? Es gibt schlechtere Übertragungen von Bach (z. B. Pet. VIII, Nr. 3), und gerade die Abweichungen vom Original (anderer Schluß) hätte sich kaum ein Schüler zu machen getraut.

In die nun folgende Zusammenstellung unsicherer und zweifelhafter Werke sind nur solche Werke aufgenommen, die in einer einzigen Abschrift oder nur in sehr späten Quellen als Werk Bachs bezeichnet sind. Ihnen gegenüber ist Mißtrauen am Platz, und sie sind daher auf ihren inneren Befund zu prüfen. Spricht auch dieser gegen die Echtheit, so ist das Werk mit großer Wahrscheinlichkeit als unecht auszuschließen; trägt das Werk aber doch Bachsche Züge, so ist es bis zu weiterer Klärung als „zweifelhaft“ zu führen.

A. Mutmaßlich unechte Werke:

1. Fuge D-dur (Pet. IX, Nr. 5; B.G. 38, S. 215) BWV 580



nur in einer einzigen Handschrift überliefert, satztechnisch und formal stümperhaft, verarbeitet Gedankengut des Allabreve (Pet. VIII,

Nr. 6), also aus Bachs Weimarer Zeit (!), kann daher bestenfalls als die Arbeit eines wenig fortgeschrittenen Schülers von Bach gelten.

2. Fuge C-dur (B.G. 38, S. 213, nicht bei Peters) *Bwv Anh. Jc*



in zwei späten Handschriften überliefert (davon eine unvollständig), ist schon ihres Themas wegen abzulehnen; die repetierten Sechzehntel sind geigerisch erfunden und ebensowenig orgelmäßig wie die Tonleiter. Repetitionen ähnlicher Art finden sich wohl in der norddeutschen wie in der süddeutschen Orgelkunst (Reinken, Fuge g-moll; Pachelbel, Magnifikatfugen), aber nie bei Bach. Der Stil ist ein verwässerter Böhm.

3. Fantasie und Fuge a-moll (Pet. IX, Nr. 1; B.G. 38, S. 48) *Bwv 561*



ist in einer einzigen Handschrift überliefert und dort als „Fantasia in a-moll (Preludio e Fuga per il Cembalo)“ bezeichnet, also keinesfalls den Orgelwerken zuzuzählen. Gleichwohl ist sie in alle Ausgaben übergegangen und wird sogar dann und wann gespielt. Das Stück verwendet das Pedal nur im Präludium zu einigen Haltetönen, in der Fuge gar nicht¹⁾. Man könnte fragen: läßt das nicht auf ein Jugendwerk schließen? Nein, denn statt Sturm und Drang erleben wir eine recht äußerliche und kahle Virtuosität auf dem Manual allein. Der Komponist scheint dabei Bachs Präludium und Fuge a-moll (Pet. II, Nr. 8) gut gekannt zu haben. Auch die reale Beantwortung des Fugenthemas — „das einzige Gute an dem ganzen Stück“, nach dem Urteil von Harvey

¹⁾ Auch der letzte Themaeinsatz in der Fuge läßt sich manualiter spielen.

Grace¹⁾ — spricht für eine spätere Zeit als 1700, ebenso die auskomponierte zweite Dominante (II. Takt vor dem Schluß), an deren Stelle in der norddeutschen Orgelmusik um 1700 die Unterdominante stünde (vergleiche Pet. III, Nr. 9). Wahrscheinlich ist ein Schüler Bachs der Verfasser.

4. Das Präludium C=dur (Pet. VIII, Nr. 8; B.G. 38, S. 84)



in drei späten Handschriften überliefert und als „Praeludium pro Organo pleno“ bezeichnet, ist seither nur von Schreyer angezweifelt worden. Es erregt starke Bedenken wegen des in Takt 26 auskomponierten übermäßigen Quintsextakkordes as—c—es—fis, der sich in dieser Weise bei Bach noch nirgends findet, aber der Lieblingsakkord der Generation Philipp Emanuels gewesen ist. Auch hätte Bach kaum so ein kurzes Präludium mit „pro Organo pleno“ bezeichnet. Es dürfte wohl einem seiner Leipziger Schüler zuzuschreiben sein.

5. Ein Trio in c=moll (Pet. IX, Nr. 9; B.G. 38, S. 219) BWV 585

Adagio

Allegro

Takt 28:

„wird auch Joh. Ludw. Krebs zugeschrieben“ (B.G. 38, S. 51) und steht in dessen gesammelten Orgelwerken (Heinrichshofen). Seiffert nimmt es nach einer Abschrift in einem von ihm im Peters-Jahrbuch 1904 beschriebenen Manuskriptband für Bach in Anspruch. Bekanntlich sind in mehreren Fällen Werke Bachs für solche von Krebs gehalten worden und umgekehrt. Hier wird die Entscheidung wohl zugunsten von Krebs fallen müssen: kein Schüler Bachs ist seinem Meister so nahe gekommen wie Krebs gerade in seinen Trios, unter denen sich Stücke von großer Schönheit befinden. Die Familien-

¹⁾ The Organ Works of Bach, London, 1922.

ähnlichkeit unseres Trios mit manchen anderen von Krebs in derselben Tonart ist auffallend, man vergleiche z. B. den Anfang von Nr. 22:



Auch die eigentümliche Verbindung eines langsamen und eines Allegrosatzes zu einer zweiteiligen Form findet sich mehrmals in den Trios von Krebs, aber nirgends bei Bach, so daß ich das schöne Stück mit Wahrscheinlichkeit Krebs zusprechen möchte.

6. Ein zweifäßiges Concerto in Es-dur (Pet. IX, Nr. 7; nicht in B.G.)



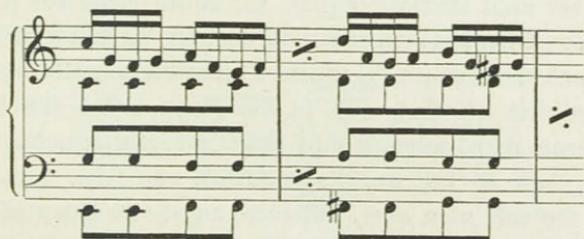
gehört zu den von Seiffert 1904 in Pet. IX neu aufgenommenen Stücken; die Quelle ist ein Handschriftenband zweier Musiker Mempel und Preller, aus der Zeit zwischen 1740 und 1750. Ich habe nicht gehört, daß es in den dreißig Jahren seit seiner Veröffentlichung jemals gespielt worden wäre. Es ist bestimmt kein Originalwerk für Orgel, sondern eine Triosonate aus dem Stilbereich der norddeutschen Aufklärung, ein schwaches und fades Stück, das mit Bach nichts, gar nichts zu tun hat. Vielleicht ist es im Umkreis von Friedemann Bach entstanden.

7. Die acht Kleinen Präludien und Fugen (Pet. VIII, Nr. 5; B.G. 38, S. 23) gehören zu den verbreitetsten und bekanntesten Bachs, und wohl nirgends gehen die Meinungen soweit auseinander wie hier. Von Spittas unbegreiflichem Fehlurteil, daß „sie allesamt den Stempel gebietender Meisterschaft tragen“ (!) und Schweigers Ausruf „Bis auf den heutigen Tag ist keine bessere Orgelschule geschrieben worden“ bis zu dem Verdammungsurteil Schreyers, daß sie voll der größten Satzfehler seien, finden wir alle Zwischenstufen von Anerkennung und Ablehnung!

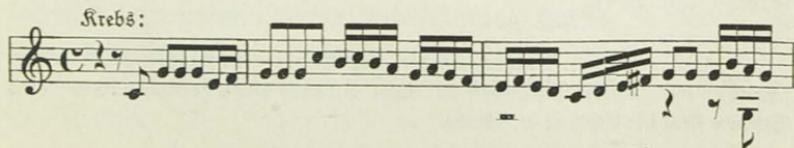
Ihre geschichtliche Beglaubigung ist sehr schwach: nur eine einzige Abschrift, bei der dazu noch der Autorname Bachs mit

einem Fragezeichen versehen ist! Wenn Bach sie für Schüler geschrieben hätte, wären wohl mehrere Abschriften auf uns gekommen. Widor vertritt die Hypothese, daß sie in einer unfertigen Fassung liegen geblieben seien. Sicher ist, daß sie erst im 19. Jahrhundert ihre Bedeutung als Lernstoff für Anfänger bekommen haben, so daß diese musikalisch hübsch erfundenen und leicht eingängigen Stückchen trotz aller Satz- und Formfehler seit hundert Jahren als echter Bach gläubig hingenommen worden sind. Auch Fritz Dietrich (Bach-Jahrbuch 1931, S. 79) glaubt an die Echtheit und will für die Präludien Corellische Vorbilder namhaft machen: er sieht im C-dur-Präludium eine Allemande, im F-dur ein Menuett, im g-moll eine Courante, im e-moll ein „Preludio“; die übrigen vier (d-moll, G-dur, a-moll, B-dur) seien nach Satztypen des Kirchenkonzertes gebildet. Folgerichtig verlegt er daher die „Acht Kleinen“ in die Weimarer Zeit! So könnte man aber nur urteilen, wenn die Autor-schaft feststünde, und so lange das mehr als zweifelhaft ist, geben diese Stilkriterien allein keinen Ausschlag für die Echtheit.

Für ihre Echtheit könnte man anführen, daß das e-moll-Präludium wirklich Bachsche Züge trägt, und daß man im Thema der a-moll-Fuge schon den Keim zu den späteren großen a-moll-Fugen sehen kann. Bedenken wir aber, daß Joh. Ludw. Krebs in einem Präludium und Fuge C-dur deutlich auf das erste der „Acht Kleinen“ Bezug nimmt:



so finden wir vielleicht die Spur des Verfassers: des jungen Joh. Ludw. Krebs! Auch in den Fugenthemen zeigen beide C-dur-Werke eine gewisse Verwandtschaft:



Und noch eins: Was Schreyer (I, S. 27) bei der a-moll-Fuge der „Acht Kleinen“ mit Recht beanstandet: daß der Comes erst vier Achtel nach Schluß des Dur einsetzt, ist auch ein Kennzeichen dieses Krebs'schen Themas!

Ganz auffällig aber ist die Parallele zwischen dem d-moll-Präludium der „Acht Kleinen“ und einem Präludium von Krebs (Gesamtausgabe I, 1), das beginnt:

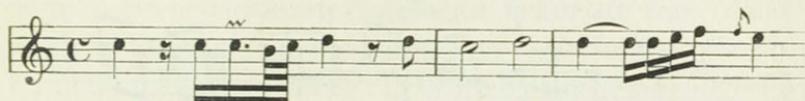


Krebs verließ 1735 die Thomasschule, wo er Schüler Bachs gewesen war. Es erscheint ausgeschlossen, daß Bach, zur Zeit seiner höchsten Reife und Meisterschaft, ihm die Präludien und Fugen (die, wenn sie von ihm wären, aus seiner unreifsten Zeit stammen müßten) zum Studieren gegeben hätte. Diese Stücke können außerdem ihrem Stil nach nicht um 1700, sondern müssen um 1730 entstanden sein. Es ist gut denkbar, daß der junge Krebs, beeinflusst durch Bachs Inventionen und kleine Präludien und Fugen für Klavier, sich selbst in einer ähnlichen Sammlung durch die sieben Stufen der Tonleiter versuchte (g ist darin doppelt, als dur und moll vertreten). Das Zeugnis, das Bach seinem Schüler schrieb, ist gut, aber nicht überschwenglich; zur vollen Reife hat sich Krebs erst später in Altenburg entwickelt. Die vielen Anklänge an Bach'sche Themen und Wendungen (z. B. im Thema der a-moll-Fuge), dabei die Unfertigkeit im Satz und in der Form lassen sich leicht erklären, wenn man, solange nicht neue Indizien gefunden werden, annimmt, daß es sich um Jugendwerke von Joh. Ludw. Krebs handelt. Bedenkt man aber, wie viele angehende Organisten gläubig und verehrungsvoll zu dieser Musik aus zweiter Hand, diesem „Bach, gesehen durch das Temperament eines Schülers“ aufgeblickt haben, dann wird man sich einer Beschämung nicht erwehren können¹⁾.

¹⁾ Eine vortreffliche Neuausgabe der „Acht Kleinen“ mit ausgiebigen Retuschen schwacher und fehlerhafter Stellen hat Karl Straube 1936 herausgegeben. Auch Straube stellt die Echtheit in Abrede.

B. Zweifelhafte Werke:

8. Das kleine harmonische Labyrinth (Pet. IX, Nr. 3; B.G. 38, S. 225) BWV 591



für das Spitta Joh. David Heinichen als Verfasser mutmaßt, eine Spielerei im Geschmack der barocken Irrgärten, ist in drei Handschriften überliefert. Es zeigt immerhin mehrere Bachsche Züge. Wie hoch steht es über den „Labyrinth“ von Locatelli (für Violine allein) und Caldara (in Commers „Musica sacra“)! Die enharmonischen Wunder der g-moll-Fantasie, die rezitativischen Stellen der chromatischen Fantasie werden hier vorgeahnt; das „Centrum“, in das man nach dem „Introitus“ gelangt, ist ein echt Bachsches Fugato, und beim „Exitus“ scheint wieder die Sonne der klaren Harmonie. Der Komponist führt uns nicht (wie Beethoven in seinen Präludien op. 39) durch den Quintenzirkel, sondern von Anfang an kreuz und quer durch die Tonarten; im Centrum (c-moll) ist man daher, wie in einem richtigen Irrgarten, schon wieder nahe dem Ein- und Ausgang. Die Frage nach der Verfasserschaft muß hier offen bleiben.

9. Die Aria in F-dur (Pet. IX, Nr. 11; G.B. 38, S. 222) BWV 587



in einer einzigen Handschrift überliefert, ist in ihrer Echtheit zweifelhaft wegen des bis e' geführten Pedals und wegen Quintenparallelen (Takt 52). Falls sie von Bach ist, wofür die technisch sehr anspruchsvolle Pedalführung spricht, könnte sie zu den Entwürfen einer Trio-sonate, etwa der d-moll-Sonate, gehört haben; dieselbe Vermutung spricht das Vorwort zu B.G. 38, S. 52, aus.

10. Ein Trio G-dur (Pet. IX, Nr. 10; nicht in B.G.)



entstammt derselben, einzigen Quelle wie Nr. 6, steht aber an musikalischem Wert bedeutend höher. Es könnte die Übertragung eines Triosatzes (etwa für zwei Flöten und Generalbaß), vielleicht auch eine originale Komposition (etwa von Krebs oder Homilius) sein. Gegen Bachs Autorchaft sprechen die bescheiden liebenswürdige Terzenführung und sonst einige Einzelheiten, dagegen scheint die g-moll-Wendung im drittlezten Takt wieder ganz bachisch. Vielleicht haben die d-moll-Triosonate aus demselben Handschriftenband, die von mir in Nagels Musikarchiv (Nr. 49) und von Max Seiffert (Veröff. der Neuen B.G., 31, 1) herausgegeben wurde, und dieses Trio denselben Verfasser?

11. Eine Fuge in G-dur (Pet. IX, Nr. 2; B.G. 38, S. 106)



deren Thema an eines von Pachelbel anklingt:



ist nur in einer einzigen, heute verschollenen Abschrift überkommen, die für die Ausgabe Peters 1881 vorlag. Das Thema mit der charakteristischen Dehnung am Schluß (vergleiche Wohltemp. Klavier, H-dur 1. Teil, fis-moll 2. Teil) könnte sehr wohl von Bach sein, ebenso die ganze Exposition mit dem obligaten, synkopierten Kontrapunkt. Bedenken erregt die Fortführung; die Länge der Fuge (96 Takte) steht in keinem Verhältnis zu ihrer bescheidenen formalen Technik. Bei den Sextengängen am Schluß kann man an Einflüsse von Bruhns denken. Wenig bachisch ist der Pedaleinsatz Takt 68 auf dem Orgelpunkt g, der mit einem Quartsextakkord beginnt;

einige sorglose Satzfehler sprechen dagegen noch nicht gegen die Echtheit. Eine gewisse Verwandtschaft besteht mit den einzelfstehenden Fugen Bachs für Klavier, die als Studienarbeiten anzusehen sind (a-moll, d-moll, 2 in A-dur, h-moll, siehe B.G. 36, S. 161 ff.); unter Bachs unmittelbaren Vorgängern finden wir keine so ausgedehnten Fugen ohne Zusammenhang mit einer Toccata. So wird die Frage der Echtheit gerade in diesem Fall besonders schwer zu entscheiden sein.

Choralbearbeitungen

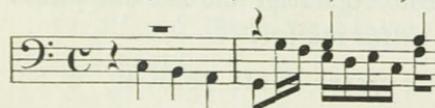
Noch mehr als Präludien und Fugen gingen Choralbearbeitungen für Orgel als Gebrauchsmusik von Hand zu Hand und waren daher einer ungenauen oder irrtümlichen Überlieferung in besonderem Maß ausgesetzt. So kommt es, daß, trotzdem die Mehrzahl der Bachschen Choralvorspiele in authentischen Sammlungen überliefert ist, doch die Zahl der auszuscheidenden Choralvorspiele größer ist als bei den freien Werken. In neun Fällen ist ein anderer Verfasser ermittelt worden, nämlich bei:

1. Ach Gott und Herr (Pet. VI, Nr. 1; B.G. 40, S. 5)



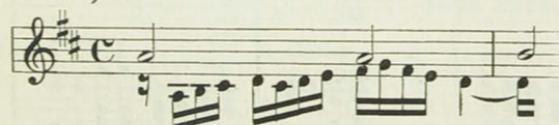
Verfasser: J. G. Walther.

2. Dasselbe (B.G. 40, S. 4; nicht bei Peters)



ebenfalls von J. G. Walther.

3. Gott der Vater wohn uns bei (Pet. VI, Nr. 24; B.G. 40, S. 177)



ebenfalls von J. G. Walther.

4. Jesu Leiden, Pein und Tod (Pet. IX, alte Ausgabe; nicht in B.G.)



ist von Bachs Schüler J. G. Vogler (Seiffert, Peters-Jahrbuch 1904).

5. Christ lag in Todesbanden (Pet. IX, alte Ausgabe; B.G. 40, S. 174)

komponist:
Johann Pachelbel.

The image shows a single staff of music in bass clef, common time (C). The melody consists of a series of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. There are some rests and a fermata over the final note.

6. und 7. Vater unser im Himmelreich (B.G. 40, S. 183 und 184; nicht bei Peters)

beide von Georg Böhlm.

The image shows two staves of music in bass clef, common time (C). The first staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff contains a simpler melody of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

8. Schmücke Dich, o liebe Seele (B.G. 40, S. 181; nicht bei Peters)

Verfasser: G. A. Homilius.

The image shows a single staff of music in treble clef, common time (C). The melody starts with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. It then continues with quarter notes: D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

9. Christ ist erstanden (B.G. 40, S. 173; nicht bei Peters)

Verfasser: J. R. F. Fischer.

The image shows a single staff of music in treble clef, common time (C). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

Diesen als unecht ermittelten schließt sich nun die größere Zahl derjenigen Arbeiten an, die schwach beglaubigt sind und aus stilistischen Gründen als zweifelhaft gelten müssen:

10. Erbarm dich mein, o Herre Gott (B.G. 40, S. 60; nicht bei Peters)

The image shows a piano accompaniment for two staves in treble and bass clef, common time (C). The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a simple melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The left hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Dieses ganz homophone, zart empfundene Stück ist so wenig orgelmäßig, daß (entgegen Spitta I, 212) Bachs Verfasserschaft ausgeschlossen erscheint. Ein Vorbild könnte man in Kuhnaus

Biblischen Sonaten suchen, wo das „Zittern der Israeliten“ (mit dem Choral „Aus tiefer Not“ als c. f.) in ähnlicher Weise geschildert ist. Die seltene Melodie steht (mit kleinen Abweichungen) auch in der Ph. E. Bachschen Ausgabe der Choräle Bachs; die Bearbeitung, bei der man an Oboesolo und Streicher denken kann, gehört wohl erst der Zeit nach 1740 an.

11. O Vater, o allmächtiger Gott (B.G. 40, S. 179; nicht bei Peters)



in einer einzigen Handschrift überliefert, eine angefangene Partita mit drei Variationen, ist völlig ohne ein eigenes Gesicht; die Möglichkeit, daß sie „vielleicht eine sehr frühe Arbeit J. S. Bachs“ sei (B.G. 40, Vorwort S. LII) erscheint aus stilistischen Gründen ausgeschlossen. Man halte zum Vergleich etwa die kühnen Arnstädter Choralharmonisierungen, oder „Christ lag in Todesbanden“ (Pet. VI, Nr. 15) oder die beiden ersten Partiten!

Daselbe gilt von 17 Variationen über

12. Allein Gott in der Höh sei Ehr (B.G. 10, S. 195; nicht bei Peters)

Var. I

saubere Schularbeiten, wie sie Bach weder in seiner Jugend noch später geschrieben hat. Spitta trat für ihre Echtheit ein, Eaglefield Hull zählt sie sogar unter die besten Jugendwerke Bachs! Durch die Veröffentlichung von Fritz Dietrich „Elf Orgelchoräle des 17. Jahrhunderts“ (Kassel 1932) kann aber diese Frage wohl als

gelöst betrachtet werden: Bar. 8 und Bar. 3 dieser Variationen stehen dort als Doppelform (Vorspielfughette und kolorierter c. f.) unter dem Autornamen des Erfurter Organisten Andreas Nikolaus Beyer.

Die weitere Kritik betrifft die zehn Choralvorspiele, die Max Seiffert 1904 in den erneuerten Peters-Band neu aufgenommen hat. Ihre äußere Beglaubigung ist äußerst schwach: die meisten von ihnen sind nur in einer einzigen Handschrift überliefert. Seiffert hat im Peters-Jahrbuch 1904 auf eine stilistische Untersuchung verzichtet; auch in den dreißig Jahren seither ist dieser „Zuwachs“ zum Werk J. S. Bachs nicht geprüft worden! Das Ergebnis einer solchen Untersuchung muß vorwiegend negativ ausfallen: die meisten dieser Arbeiten haben stilistisch mit Bach nichts zu tun. Einige haben recht beachtlichen musikalischen Eigenwert, andere aber sind Stümperarbeiten, die den Namen Bachs nicht länger tragen sollen! Zu der letzteren Gattung gehören zwei kanonische Arbeiten; als erste:

13. Jesu, der Du meine Seele (Pet. IX, S. 49)

Die zweite ist nicht einmal mit dem Namen Bachs überliefert:

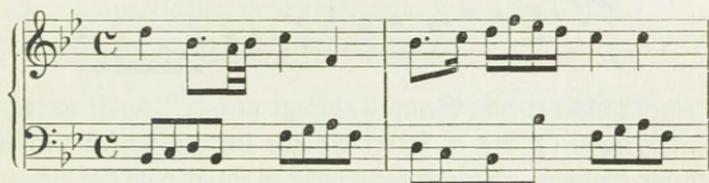
14. Wie schön leuchtet der Morgenstern (Pet. IX, S. 49)

Wer sich vor Augen hält, wie spät erst Bach den Kanon als Kunstform benutzte hat (erstmalig 1713 in Weimar, und dann im Orgelbüchlein), und welche Bedeutung er ihm beigelegt hat, der wird die

Zumutung zurückweisen, diese beiden erbärmlichen Arbeiten — besonders die erste! — mit Bach in Zusammenhang zu bringen!

Nicht viel besser ist:

15. Liebster Jesu, wir sind hier (Pet. IX, S. 50)



Einen ganz trostlosen Eindruck macht dabei die Geistlosigkeit der Kolorierung, mit dem treibenden Motiv:



Von wem diese zuletzt angeführten Arbeiten auch sein mögen — sie stehen an musikalischem Wert tief unter den übrigen Chorälen des neunten Peters-Bandes und anderer, durch Druck veröffentlichter Arbeiten kleinerer Meister. Des Namens „Bach“ sind sie unwürdig und sollten bei der nächsten Revision wieder in anonymes Dunkel verschwinden!

16. Ach Herr, mich armen Sünder (Pet. IX, S. 67)

(Herzlich tut mich verlangen)



aus derselben Quelle wie Nr. 13 und 17, nach Seiffert „in Böhmscher Manier“ gehalten, steht musikalisch höher, aber doch nirgends in der Nähe Bachs. Unbachisch ist die Einstimmigkeit der ersten vier Takte (die bei Bach nur als Baß vorkommt), die zwölfmalige Wiederholung des Motivs , die Überschrift „Poco Adagio“ und anderes mehr.

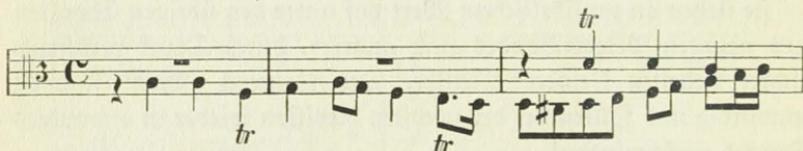
17. Christus, der uns selig macht (Pet. IX, S. 74)



nach einer Abschrift von Mempell, bringt den c. f. zuerst unverziert im Tenor, dann (5. und 6. Zeile) bis zur Unkenntlichkeit verkleidet in Alt und Sopran. Hier erst bekommt das Stück nach den klappernden, hölzernen Sextakkordfolgen des Anfangs etwas Leben. Wie ungeschickt aber ist die tiefe Lage des c. f. in Zeile 4! Vergleicht man diese Choralfantasie im norddeutschen Stil mit der einzigen Bachs (Christ lag in Todesbanden, Pet. VI, Nr. 15), so muß Bach als Verfasser ausscheiden.

Eine vierstimmige Ausarbeitung von

18. Vater unser im Himmelreich (Pet. IX, S. 72)



mit koloriertem c. f. im Sopran, ist in der schulmäßigen Umschreibung jedes einzelnen Viertels unfreier als Bach selbst in seinen ersten Partiten. Angstlich ist daran festgehalten, daß jedes betonte Sechzehntel die Choralnote bringt; auch ist der Wechsel von reinem und verziertem c. f. wenig organisch. Eine recht gute Schularbeit, aber nicht mehr.

19. Ach was ist doch unser Leben (Pet. IX, S. 71)



hat eine merkwürdige, dreiteilige Form: der erste Vers mit koloriertem c. f., der zweite nach Art der Arnstädter Gemeindecoräle Bachs mit vollen Akkorden („Tutti“) und Zeilenzwischenspielen, der dritte

nach Böhms Art mit c. f. im Baß. Vorspiel, Gemeindecoral, Nachspiel erscheinen hier zu einer dreiteiligen Konzertform zusammengesogen, die wohl irgend einem unbekanntem mitteldeutschen Meister zuzuschreiben ist. Der Ausdruck „Lutti“ findet sich nirgends in Bachs Orgelwerken, und deutet auf spätere Entstehung, Bachs Einfluß auf das Stück steht aber außer Zweifel.

20. In dulci júbilo (Pet. IX, S. 65)



Alle Organisten kennen und lieben dieses köstliche Pastoral aus Straubes „Alte Meister“ (Nr. 1). Unwahrscheinlich aber, daß Bach der Autor ist. Die Form einer zweimaligen Durchführung des Chorals über langen Orgelpunkten auf Tonika und Dominante findet sich nirgends bei ihm, und besonders erregt die Abbiegung der zweiten Durchführung nach der Tonika zurück Bedenken. Es stünde unter Bachs Werken völlig isoliert da; die idyllische Haltung erinnert an manches von Zachau und Wetter.

Nach diesen, mit überwiegender Wahrscheinlichkeit auszuschneidenden Werken seien die zweifelhaften aufgeführt:

21. O Herre Gott, dein göttlich Wort (Pet. IX, Nr. 13)



Es steht in einer Handschrift mit zwei Chorälen des „Orgelbüchleins“ zusammen¹⁾, „auf das Klavier komponiert und herausgegeben von H. Bachen“. Nun ist das Orgelbüchlein von Bach ja nicht „herausgegeben“ worden, trotzdem spricht diese Zusammenstellung stark für die Echtheit des Stückes; dem Stil nach — kurze Vorimitation, dann c. f. im Baß, darüber verkettete Sechzehntelfiguren im Manual — wäre aber eher auf Pachelbel zu schließen.

¹⁾ Siehe Seiffert im Peters-Jahrbuch 1904, S. 23.

Ähnlich einzuschätzen, aber schwächer beglaubigt, ist:

22. Nun freut euch, liebe Christen g'mein (Pet. IX, Nr. 16)



dreistimmig, manualiter, c. f. im Sopran, aus der um 1750 in Corbetta angelegten Sammlung von Tenicke (siehe Seiffert a. a. D.), ein sauberes, durchsichtiges Stück, aber ohne eine persönliche Note Bachscher Schreibweise. Man kann Zachau oder sonst einen mittel-deutschen Tonsetzer vermuten. Gegen Bach spricht auch die Quarte beim Einsatz des Comes.

23. Aus der Tiefe rufe ich (Pet. IX, S. 63; B.G. 40, S. 171)



Dieses, in mehreren Handschriften überlieferte Stück, gibt Rätsel auf: der vollgriffige, wahllos mit Verdopplungen arbeitende Satz des vorangestellten einfachen Chorals könnte mit dem der Bachschen Partita „Christ, der Du bist der helle Tag“ in Parallele gesetzt werden. Es ist offenbar kein Bruchstück einer Partita, wie Frottscher annimmt, vielmehr erfolgt nach elf Taktten einer scheinbar ziellosen Improvisation, eine einmalige c.-f.-Durchführung im Sopran über einem wogenden Untergrund von zerlösten Harmonien. Weder bei Bach, noch sonstwo begegnet man dieser merkwürdigen Form. Man würde Frottschers Urteil „sicherlich unecht“ beitreten können, wenn

nicht die jugendlich-leidenschaftliche Sprache dieser Musik, das Irrationale darin, doch wieder auf den jungen Bach als möglichen Urheber weisen würde. Es könnte vor den Partiten, etwa in der Nähe der Präludien und Fugen a-moll (Pet. III, Nr. 9) und c-moll (Pet. IV, Nr. 5) entstanden sein und vermag selbst heute noch die Hörer zu packen.

Ähnlich ungelöst liegt der Fall bei:

24. Ach Gott vom Himmel sieh darein (Pet. IX, S. 53; bessere Lesarten bei B.G. 40, S. 167)



Mit c. f. im Pedal und weit ausholender fugierter Vorimitation jeder Zeile; ein mehrfach, und zwar verstümmelt überliefertes Werk von leidenschaftlichem Ausdruck, aber oft unbeholfenem Satz, zu dem die kühne Engführung der drei letzten Zeilen des c. f. im Doppelpedal in einem merkwürdigen Kontrast steht. Auch die Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen in Takt 38 möchte man Bach kaum zuschieben. Aber wer sonst wäre einer so rücksichtslosen, ausdrucksstarken Chromatik fähig gewesen?

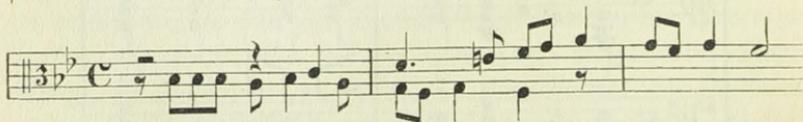
25. Ach was soll ich Sünder machen, Partite diverse (B.G. 40, S. 189; nicht bei Peters)



Seit es sich herausgestellt hat, daß die Handschrift dieser Partita kein Autograph Bachs ist (Spitta II, S. 983), ist die Echtheit meist

bezweifelt, jedoch von H. Köffler (Bach-Jahrbuch 1923) und Frotzcher (Geschichte des Orgelspiels, S. 905) bejaht worden. Die stilistische Vergleichung mit Bachs Choralpartiten und denen Böhms zeigt zunächst eine engere Beziehung zu Böhms als zu Bach. Der vollgriffige Choralsatz zu Anfang ist, entgegen Bach, sorgfältig von Parallelen gereinigt, ohne aber obligat stimmig zu werden wie in Bachs dritter Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“. Partita II (koloriert) hat keine ritornellartigen Vaseinleitungen und Zwischenspiele wie die drei entsprechenden Variationen der Partiten Bachs, aber auffallende Ähnlichkeit mit der Partita II von Böhms „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“. In ähnlicher Weise entsprechen sich Partita III hier und bei Böhms. Die folgenden fünf Variationen lehnen sich teils an Böhms, teils an Pachelbel an und sind teilweise primitiver als die entsprechenden bei Bach. Ganz unter norddeutschem Einfluß (Tunder, Buxtehude) stehen die letzten beiden, musikalisch wertvollen Variationen. Als Ganzes ist die Partita der Bachschen „Christ, der Du bist der helle Tag“ mindestens ebenbürtig, der Partita „O Gott, Du frommer Gott“ überlegen, und könnte ohne weiteres als vollgültiger Bach angesehen werden, wenn nicht der sehr saubere Satz gegen eine frühe Datierung sprechen würde. Aber: auch von den beiden genannten Bachschen Partiten möchte ich annehmen, daß nur der vollgriffige Choralsatz und die erste (kolorierte) Variation aus der Jugendzeit unverändert stehen geblieben, die anderen Variationen aber später sachtechnisch überarbeitet worden sind. Ist dem so, dann wäre die Echtheit der vorliegenden Partita ziemlich wahrscheinlich geworden, — und sie sollte dann endlich auch gespielt werden!

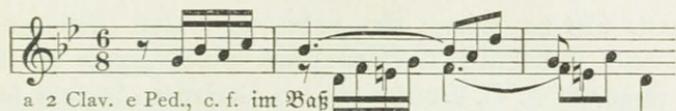
26. Das Jesulein soll doch mein Trost, mein Heiland sein und bleiben (Pet. IX, S. 56; B.G. 40, S. 20)



eine vierstimmige Fughette mit Pedal, steht in Kirnbergers Sammlung, galt schon Dörffel als zweifelhaft und kam erst 1904 in den neunten Petersband. Sehr unbachisch klingen die Takte 16–18, wie überhaupt dem Satz etwas Unfreies, Steifes anhaftet, was auf

den willkürlichen Wechsel der Bewegung zurückzuführen ist. Auch Frotzcher zweifelt die Echtheit an (S. 930); wirklich zwingende Gründe dagegen lassen sich aber nicht beibringen.

27. Wir Christenleut' (Pet. IX, S. 61; B.G. 40, S. 32)



ist auch unter dem Namen von J. L. Krebs überliefert; es wäre aber voreilig, daraufhin die Autorschaft Bachs zu bezweifeln, denn unter den Chorälen von Krebs steht z. B. auch fälschlich die fünfstimmige Bearbeitung Bachs über „Wir glauben all an einen Gott“. Vielmehr spricht die Vortrefflichkeit und konstruktive Sachlichkeit des Satzes, das Fehlen empfindsamer oder ariosor Elemente, die sich bei Krebs fast stets finden, entschieden für Bach.

28. Wie schön leuchtet der Morgenstern (B.G. 40, S. 99; nicht bei Peters)



(a 2 Clav. e Pedale; c. f. wechselnd zwischen Sopran und Bass)



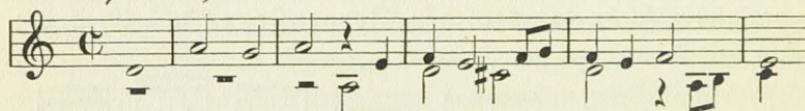
nur in einer einzigen, J. S. B. signierten, von Spitta für ein Autograph aus der Arnstädter Zeit gehaltenen Handschrift überliefert, fehlt bedauerlicherweise bei Peters. Es ist, abgesehen von den klaviernmäßigen Arpeggien des Schlusses, reiner, sauberer Orgelsatz, entschieden unter dem Einfluß norddeutscher Choralfantasien stehend, aber in seiner verstandesmäßigen Klarheit ohne die Maßlosigkeit dieser Werke. Als Werk Bachs müßte es seinem Stil nach den Jugendwerken, seinem meisterhaften Satz nach den Werken der Reisezeit zugerechnet werden. Diese Inkongruenz dürfte schwer aus der Welt zu schaffen sein.

29. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt (Pet. VI, Nr. 28; B.G. 40, S. 26)



Spitta hält den Choral für „unbedingt unecht, allerdings nur aus inneren Gründen“ (I, S. 820) und wegen „seiner unordentlichen Kanonik“ J. G. Walthers für den Verfasser. Letzteres scheint ausgeschlossen; Walthers hat nie so „unordentlich“ geschrieben wie der frühe Bach oft; echt bachisch klingt auch die Chromatik zur thematischen Einführung der dritten Zeile. Auch die Zusammenstellung mit einem doch wohl unzweifelhaft echten schlichten Choralatz in der Art der Bachschen Choräle macht die Echtheit dieses ganz gewiß nicht sehr glücklich inspirierten Werkes wahrscheinlich.

30. Wir glauben all an einen Gott (Pet. IX, S. 51; B.G. 40, S. 187)



eine Orgelmotette mit c. f. im Sopran, bearbeitet von den elf Zeilen des Liedes nur die ersten vier (eine andere Abschrift sogar nur die ersten zwei Zeilen), wahrscheinlich, weil bei der Länge des Liedes die fortgesetzte Anwendung des Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ unerträglich würde. Trotzdem wir sonst kein Beispiel einer solchen Verkürzung bei Bach finden — abgesehen von einer Variante zu „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ —, macht die vortreffliche Faktur des Satzes ihn doch als Autor wahrscheinlich, noch mehr, da das Stück verkürzt auch in der oft angeführten, von Seiffert bearbeiteten Handschriftenammlung steht.

Damit sind wir am Ende unserer Übersicht. Nicht weniger als 11 freie Werke und 30 Choralbearbeitungen, die unter Bachs Namen laufen, sind, bei vorsichtiger Schätzung, zweifelhaft, zwei Drittel davon mit überwiegender Wahrscheinlichkeit oder Sicherheit unecht! Den Umfang des zu untersuchenden Materials noch weiter auszu dehnen, schien nicht rätlich, so lange nicht einmal diese naheliegenden Fälle geklärt sind. Der Verfasser wäre seinen Fachgenossen dankbar, wenn sie diese Aufstellung prüfen, ergänzen und berichtigen wollten.