

Die Passaggio-Orgelchoräle – Neue Perspektiven*

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Seit einigen Jahren hat sich der Begriff „Passaggio-Choral“ eingebürgert für einen schlichten Orgelchoral, bei dem zwischen die einzelnen Choralzeilen *passaggi* eingeschoben sind; vielfach verbindet man damit die Vorstellung, diese Sätze seien zur Begleitung der singenden Gemeinde beim Gottesdienst bestimmt. So wurden die Choräle BWV 715, 722, 726, 729, 732 und 738 auch als „Arnstädter Gemeindechoräle“ bezeichnet. Fragwürdig an diesem Begriff sind zwei Aspekte: erstens ist es unsicher, ob diese Choräle wirklich zur Begleitung der im Gottesdienst singenden Gemeinde intendiert sind, zweitens ist zu fragen, ob sie nicht überhaupt erst in Weimar entstanden sein könnten.

Die Geschichte dieser Gattung ist noch nicht geschrieben; viele Anregungen erhielt ich durch Rudolf Lutz, Jörg-Andreas Bötticher und die Forschungsgruppe Basel für Improvisation (FBI), die an der Schola Cantorum Basiliensis mit solchen Improvisationsmodellen arbeiten.¹ Ähnlich wie beim Orgelbüchlein-Typus handelt es sich um kleine Orgelchoräle: Sie beginnen ohne Vorspiel und die Chormelodie erklingt fortlaufend in der Oberstimme, wenn auch durch die genannten *passaggi* unterbrochen. In der Terminologie der Zeit wird meist von einem „schlechten [schlichten] Choral“ gesprochen. Vom professionellen Orgelspieler wird erwartet, daß er solche Choräle aus dem Stegreif, mit improvisatorischer Freiheit spielen kann (siehe dazu Abschnitt 6); entsprechend selten sind notierte Beispiele, sei es als Aufzeichnung mit beziffertem Baß, sei es mit ausgearbeiteten Mittelstimmen.

Nach momentanem Kenntnisstand wird erst ab etwa 1725 deutlich gesagt, daß in dieser Art die gottesdienstliche Gemeinde begleitet wurde, wobei die Passagen Zeit zum Atemholen gewähren.² Es gab Befürworter und Gegner

* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

¹ Das *Compendium Improvisation* der Schola Cantorum Basiliensis befindet sich in Vorbereitung; der Abschnitt von Jörg-Andreas Bötticher trägt den Titel „*Gar stille halten wäre zu schlecht*“ – *Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts*.

² J. C. Voigt, *Gespräch von der MUSIK, zwischen einem Organisten und Adjuvanten*, Erfurt 1742, S. 96: „Es wollte ziemlich abgeschmackt heraus kommen, ohne einige manierliche Lauffer zu machen, welches nicht allein die Zuhörer vergnügt, sondern sie können auch wiederum indeß Athem holen, und sich zum Singen geschickt machen.“

dieser Begleitpraxis. Johann Jacob Adlung berichtet: „Endlich sind noch die *Zwischenspiele* zu beurteilen, welche insgemein *Passagien* heißen. Einige machen zwischen den Zeilen gar keine, weil sie es nicht vor dienlich halten (u), einigen ist wohl gar untersagt (w)“. In der Fußnote u) lesen wir: „So war Herr *Bach* in Jena nicht wohl darauf zu sprechen, weil er glaubte, ein anhaltender Griff könnte die Gemeinde besser zwingen ohne solch Laufwerk.“ Johann Nicolaus Bach (1669–1753), Universitätsorganist in Jena, ist ein Sohn des Eisenacher Johann Christoph Bach (1642–1703); war wohl schon Johann Christoph dieser Meinung? Die Neumeister-Sammlung überliefert von ihm zwei exquisit harmonisierte Choräle ohne Passagen.³ Fußnote w) im obigen Text nimmt auf Weißenfels Bezug: „Als ich einstens im Schloß zu Weißenfels zuhörete, und weiter nichts vernahm, als einen kurzen Vorschlag, so erhielt ich bey meiner bezeigten Verwunderung die Nachricht, daß ein mehrers nicht erlaubt sey.“⁴ Johann Sebastian Bach könnte also bei seinen Weißenfelser Besuchen (ab 1713) mit dieser Praxis in Berührung gekommen sein. Nach dem Zeugnis Johann Friedrich Agricolas vertrat Johann Sebastian Bach in späteren Jahren eine ähnliche Ansicht wie Johann Nicolaus: „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, reine, auf richtige Melodie gestützte, Harmonie in Ordnung.“ Wenn wir die oben genannten Choräle – wie das meist geschieht – als frühe Werke Bachs betrachten, müßte der Meister „seine Anschauungen im Laufe der Zeit geändert“ haben.⁵ Ein Zentrum der *Passaggio*-Choräle scheint in Thüringen und speziell in Erfurt gelegen zu haben, was sich bis hin zu Johann Christian Kittels Lehrbuch von 1803⁶ und Michael Gotthard Fischers „Choral-Melodien der evangelischen Kirchen-Gemeinden“⁷ von 1821 zeigen läßt. Für die Position

³ J. M. Bach, *Sämtliche Orgelchoräle, mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung)*, hrsg. von C. Wolff, Neuhäusen-Stuttgart 1988, S. 72–73.

⁴ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Reprint, hrsg. von H.-J. Moser, Kassel 1953 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Bd. 4), S. 683.

⁵ Dok V, Nr. C 760 a (S. 213); U. Czubatynski, *Choralspiel und Choralbegleitung im Urteil J. S. Bachs*, BJ 1993, S. 223.

⁶ J.-C. Kittel, *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*; drei Teile, Erfurt 1803–1808 (Reprint mit einem Nachwort von G. Bal, Leipzig 1986), Erste Abtheilung, S. 8 f.

⁷ Exemplar im Besitz von Georg Senn, Basel.

des jungen Bach, möchte ich hier einige bisher unbekannte Dokumente besprechen; wie nicht anders zu erwarten, ergeben sich damit auch neue Fragen.

1. Die frühe thüringische Tradition der Passaggio-Choräle

Aus Pachelbels Amtszeit an der Predigerkirche in Erfurt ist bekannt, daß er die Choräle „durchgehends mitspielen“ sollte;⁸ seine Begleitpraxis läßt sich freilich kaum belegen. Einen Reflex der frühen Erfurter Praxis stellen vielleicht die einfachen Generalbaß-Choräle des Weimarer Tabulaturbuches (D-WRz, Ms. Q 341 b) dar. Der Titel weist den Inhalt pauschal Johann Pachelbel zu; da dies für die kurzen Vorspiele widerlegt werden kann, ist auch bei den Generalbaß-Chorälen Vorsicht geboten.⁹ Von Pachelbels Amtsnachfolger an der Predigerkirche seit 1691, Johann Heinrich Buttstett, ist ein 4- bis 6stimmiger Choralsatz mit *passaggi* erhalten: leider ist der Druck „Allein Gott in der Höh sey Ehr, von 2 Variationen, nebst dem schlechten Choral, an. 1705“ offenbar verschollen.¹⁰ Die Abschrift Johann Gottfried Walthers zeigt jedoch alle Merkmale einer getreuen Kopie.¹¹ Wie aus dem Titel zu ersehen, geht es hier vor allem um das dritte Stück, den „schlechten“ Choral. Die Melodie wird in Ganzen und Halben (3/2-Takt) notiert, die eingeschobenen *passaggi* meist in Achteln (siehe dazu Notenbeispiel 2). Mit einfacheren Passagen steuert das Plauener Orgelbuch einen Satz zum Lied „Am Sabbath früh Marien drei – Wir danken dir, Herr Jesu Christ“ bei, wiederum auf ein Bicinium folgend

⁸ Pachelbels Erfurter Anstellungsvertrag ist abgedruckt in J. Pachelbel, *94 Kompositionen – Fugen über das Magnificat für Orgel oder Klavier*, hrsg. von H. Botstiber und M. Seiffert; DTÖ, Jg. VIII/2 (Bd. 17), S. VIII. Dieselbe Formulierung auch im Anstellungsvertrag von Buttstett, vgl. E. Ziller, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle 1935 (Reprint Tübingen 1971), S. 126.

⁹ J.-C. Zehnder, *J. A. L. – Ein Organist im Umkreis des jungen Bach*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 22 (1998), Winterthur 1999, S. 127–155; H. H. Eggebrecht, „Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704“, in: AfMw 22 (1965), S. 115–125; die Ausgabe von Traugott Fedtke (Pachelbel, *Orgelwerke*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1972) enthält eine vom Herausgeber vorgenommene Aussetzung des Generalbasses.

¹⁰ J. H. Buttstett, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Band 2, Meßstetten 1996 (später Schott, Mainz), Nr. 2 (mit Kommentar auf S. 119, 122, 123). Der Druck ist nachgewiesen bei Walther L, S. 122.

¹¹ NL-DHgm, 4. G. 14, S. 1–3. Das Manuskript befindet sich momentan im Nederlands Muziek Instituut; unter <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/web-presentations/walther> ist es Online einsehbar.

(S. 36–37, ohne Angabe des Komponisten).¹² Diese umfangreiche Quelle mit dem Titeldatum 1708 ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls dem Erfurter Kreis zuzurechnen. „Am Sabbath früh“ steht im Fughetten-Bicinien-Teil der Handschrift, dessen Beziehung zum Weimarer Tabulaturbuch ich in einer früheren Studie nachgegangen bin.¹³ Weitere Sätze mit Zeilenzwischenspielen seien mehr am Rande erwähnt: Eine anonyme Bearbeitung über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ kombiniert den vierstimmig-akkordischen Satz mit einem meist in Sechzehnteln fließenden Baß; über das gleiche Lied ist von Buttstett ein dreistimmiger Satz mit Passagen überliefert.¹⁴ Dies mag genügen um darzutun, daß Buttstett, dessen Vorliebe für oft recht kapriziöse Passagen auch anderweitig bekannt ist, die Zeilenzwischenspiele gepflegt, möglicherweise sogar begründet hat. Mit dem Datum 1705 ist zudem ein chronologischer Hinweis gegeben: den Ursprung dieser Praxis wird man einige Jahre früher anzunehmen haben, wohl noch vor 1700. Jedenfalls ist die seit den Untersuchungen von Martin Blindow gültige These, Bachs Passaggio-Choräle seien die frühesten Beispiele dieser Gattung, in Frage zu stellen.¹⁵ Ein nächster Ankerpunkt ist die Handschrift *P 802*, die dem Weimarer Kreis um Bach, Johann Gottfried Walther und deren gemeinsamen Schüler Johann Tobias Krebs zugehört. Sie enthält von der Hand des Johann Tobias Krebs die Generalbaß-Fassungen der vier Weihnachtschoräle „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 722 a, „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 738 a, „In dulci jubilo“ BWV 729 a und „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ BWV 732 a.¹⁶ Auch Krebs selbst scheint Versuche mit *passaggi* gemacht zu haben; demnach setzten sich Bachs Schüler ebenfalls mit dieser Choralpraxis ausein-

¹² Das Original ist Kriegsverlust; erhalten sind Fotokopien im Staatlichen Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin (Signatur: *Fot. Bü 129*). Die Melodie ist besser bekannt mit dem Text „Erschienen ist der herrliche Tag“.

¹³ Zehnder (wie Fußnote 9).

¹⁴ Incipits bei M. Seiffert, *Das Plauener Orgelbuch von 1708*, AfMw 2 (1920), S. 377. Die zweite Bearbeitung in: *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts – Werke in Erstausgaben*, Bd. II, hrsg. von S. Rampe, Kassel 2004, S. 23; Rampe publiziert nach der Handschrift D-Hs, *ND VI 2365 d*. Siehe auch S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, in: Schütz-Jahrbuch 25 (2003), S. 63.

¹⁵ M. Blindow, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*, Regensburg 1957 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 13.), S. 120; M. Schneider, *Bachs „Arnstädter Choräle“ – komponiert in Weimar?*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002, hrsg. von M. Geck, Dortmund 2003, S. 298.

¹⁶ H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs’schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1.).

ander (siehe dazu Abschnitt 2). Daß der Passaggio-Choral in Weimar aktuell blieb, zeigen die 1737 dort publizierten Choräle Johann Caspar Voglers (1696–1763). Formal scheinen sie insgesamt den Stand seiner Studien bei Bach zu repräsentieren (Bicinium mit Continuo-Ritornell, kolorierte cantus firmi). Die *passaggi* beschränken sich fast ausschließlich auf 32stel-Skalen.¹⁷ Vogler scheint eine Vorliebe für schnelle Tempi gehabt zu haben: seine Bewerbung um die Organistenstelle der Leipziger Nikolaikirche schlug fehl, da er „die Kirche irre gemacht und zu geschwinde gespielt“ hatte.¹⁸ Eigenartigerweise findet sich im umfangreichen Choral-Oeuvre von Johann Gottfried Walther, soweit ich sehe, keine Andeutung von Zeilenzwischenspielen. Zahlreiche Passaggio-Choräle hat Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735), Organist in Merseburg, in seiner „Harmonischen Seelenlust“ (1733f.) veröffentlicht. Um 1695 war Kauffmann Schüler Buttstetts, was erneut Erfurt als Zentrum für unser Thema bekräftigt.¹⁹ Der Titel erwähnt die *Praeludia* (also die großen Choralbearbeitungen) und bestimmt sie zuerst „Allen Hohen und Niedern Liebhabern des *Claviers* zu einem *Privat* Vergnügen“, dann [in kleinerer Schrift] „denen *HERREN* Organisten in Städten und Dörffern aber [noch kleinerer Schrifttypus] Zum allgemeinen Gebrauch bey dem öffentlichen *GOTTES*-Dienst“. Erst danach wird erwähnt, daß „jedemahl am Ende der schlechte *Choral*, mit einem zierlichen *Fundament* nach dem *General*-Baß und zwischen jeden *Commate* eine kurtze *Passage*“ begefügt sei. Im ausführlichen Vorwort lesen wir dann, daß die Passaggio-Choräle auf Wunsch einer „vornehme[n] Person“ für ihre Kinder begefügt worden seien; die liturgische Begleitpraxis ist mit keinem Wort erwähnt.²⁰ Wenn Kauffmann etwa davon spricht, daß „der Baß etwas zierlich und lebhaft/ jedoch nicht eben schwer/ gesetzt würde“, so ist deutlich, daß solchen Stücken ein eigener Wert zugebilligt wurde: sie sind gleichsam „Choräle an sich“, sei es für eine Hausandacht oder zur musikalischen Privatunterhaltung; eine Verwendung als Begleitsatz zur singenden Gottesdienst-Gemeinde sei damit nicht ausgeschlossen, doch sind sie offenbar nicht in erster Linie dafür komponiert worden. Kauffmanns Passagen richten sich nach dem Affekt des Liedes: er versieht die Passagen-Figurationen teilweise mit Legato-Bögen, um einen weicheren Charakter anzudeuten. Dies scheint – gegenüber Bachs Praxis – ein späteres Stadium zu repräsentieren.

¹⁷ J. C. Vogler, *Koraalbewerkingen*, hrsg. von E. Kooiman, Hilversum 1988 (Incognita Organo. 36.), S. 4–6.

¹⁸ Dok II, Nr. 266.

¹⁹ Walther L, S. 336.

²⁰ Exemplar in CH-Bu, *kk VIII 107*. In der Ausgabe von P. Pidoux (Kassel 1948) ist das Vorwort nur auszugsweise wiedergegeben. Die Aussage von Matthias Schneider (wie Fußnote 15, S. 297), Kauffmanns „schlechte Choräle“ seien „dezidiert zur Gemeindebegleitung komponiert“, muß in Frage gestellt werden.

Eine Äußerung von Jacob Adlung läßt uns den Horizont noch weiter ziehen; er beklagt, daß die Choräle in jedem Dorf, ja in jeder Kirche Erfurts anders gesungen würden. Wenn nun ein Komponist in einem Kirchenstück eine Choralmelodie verwende, so „unterlassen die Zuhörer nicht, solch ihnen einigermaßen bekanntes Lied mit zu singen, ob es wohl in vielen Stücken von der Composition abweicht“.²¹ Anlaß für Adlungs Bemerkung sind also die Mißklänge, die durch Abweichungen der Melodiefassung entstehen; für uns aber wird deutlich, wie tiefgehend im lutherischen Umfeld die Verbundenheit mit den Chorälen gewesen sein muß.²² Ein weiteres Beispiel sind die Textdrucke zur Hamburger Kirchenmusik Georg Philipp Telemanns: gelegentlich wird vermerkt, welche Choräle „von dem Musicalischen Chore allein“ zu singen seien.²³ Dominik Sackmanns Bedenken, bei Bachs komplexer Harmonik würden die Singenden nach dem *passaggio* den Einsatzton nicht mehr finden, gehen zu sehr von einem heutigen Perfektionsanspruch aus.²⁴ Nach meiner Erfahrung bleibt der zuletzt gesungene Ton der vorangehenden Zeile im Gedächtnis und entsprechend ist es nicht schwierig, erneut einzusetzen (man bedenke, daß in über 50 % der Fälle Schlußton und folgender Einsatzton identisch sind). Die Frage „Begleitsatz ja oder nein?“ steht im folgenden nicht im Zentrum der Betrachtung.

2. Die Generalbaß-Fassungen

Wie verhalten sich nun Bachs Passagio-Choräle zu den angesprochenen Dokumenten? Die in *P 802* überlieferten Generalbaß-Fassungen sind die ältesten Zeugnisse für Bachs Beschäftigung mit diesem Typus; sie stehen in der Beschriftungsphase II (S. 71–302), wo Johann Gottfried Walther und Johann Tobias Krebs ein buntes Repertoire von Choralbearbeitungen mittel- und norddeutschen Ursprungs eingetragen haben. Seit den Studien von Hermann Zietz steht fest, daß dieses Manuskript in engem Zusammenhang zu sehen ist mit

²¹ Adlung (wie Fußnote 4), S. 665. Auf dieses Zitat hat mich Markus Schwenkreis (Basel) aufmerksam gemacht.

²² Man denke auch an die Musikverbundenheit, die sich in den Adjuvantenchören manifestiert; vgl. W. Stolze, *Dörfliche Musikkultur Thüringens und ihre Sonderstellung in der Musikgeschichte*, in: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 213–226.

²³ J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungsbedingungen. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation*, Hildesheim 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. 20.), S. 70–71; dort auch weitere einschlägige Zitate.

²⁴ 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 2000 (Musikwissenschaftliche Schriften. 36.), S. 46.

dem Unterricht, den Johann Tobias Krebs (1690–1762) in den Jahren 1710 bis 1717 bei Walther und bei Bach genoß.²⁵ Der Anteil Walthers nimmt allmählich ab, bis in der Beschriftungsphase III (S. 303–352) nur noch Krebs aktiv ist und ausschließlich Bachsche Werke kopiert. Pädagogische Absichten kann man daran erkennen, daß Stücke ähnlicher Faktur, aber verschiedener Provenienz zusammengestellt wurden, beispielsweise chromatische Choräle (Pachelbel und BWV 637 auf S. 134–136). Zudem vermutete schon Zietz, einige anonyme Stücke (Skizzen) von der Hand Tobias Krebs' seien wohl seine eigenen Versuche. Der Eintrag der vier Bachschen Passaggio-Choräle steht mitten in diesem pädagogischen Abschnitt der Handschrift.

Zunächst sei der Anschluß an die ältere thüringische Notationspraxis durch einen Vergleich mit dem *Weimarer Tabulaturbuch* gezeigt (Beispiele 1a und 1b²⁶). Grundwert der Chormelodie ist die Halbenote, Taktstriche erscheinen lediglich beim Zeilenende:

Beispiel 1: „Gelobet seist du, Jesu Christ“, Zeilen 1 und 2: a) Weimarer Tabulaturbuch, S. 40; b) BWV 722a nach P 802, S. 241; c) J. S. Beyer, *Musicalischer Vorrath* (vgl. Fußnote 35), S. 10; d) C. F. Witt, *Psalmodia sacra*, Gotha 1715, Nr. 19.

a)

b)

²⁵ Zietz (wie Fußnote 16), S. 99. Die von Zietz vorgeschlagenen Datierungen sind wohl um einige Jahre zu früh; die Beschriftungsphasen II und III könnten etwa um 1714–1717 liegen. Vgl. J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs – Stil, Chronologie, Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. 1.), S. 354–355.

²⁶ Zu den Abweichungen vom Notentext in NBA IV/3 (H. Klotz, 1961) siehe schon Zietz (wie Fußnote 16), S. 165–166.

c)

Allabreve

d)

Bachs reichere harmonische Sprache wird später kommentiert. Im Weimarer Tabulaturbuch fehlen die Zeilenzwischenspiele; anders dann in Buttstetts „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ von 1705. Das Stück steht im 3/2-Takt, ermöglicht deshalb einen direkten Vergleich mit Bachs „In dulci jubilo“ BWV 732 a:

Beispiel 2: a) J. H. Buttstett, „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (vgl. Fußnote 10), T. 12;
b) J. S. Bach, „In dulci jubilo“ BWV 729 a, Passage zwischen den Zeilen 2 und 3.

a)

b)

In beiden Fällen alternieren Skalen, Akkordbrechungen und Zickzack-Bewegungen: Das Erfurter Muster ist kaum von der Hand zu weisen.²⁷ Dies gilt

²⁷ Dominik Sackmanns These, die Passagen seien nach dem Muster der verzierten langsamen Sätzen von Corellis Violinsonaten op. 5 (Amsterdam, 1710) gestaltet,

auch für die in 32steln notierten Choräle im geraden Takt. Nun ist Buttstetts kompositorisches Profil nicht so herausragend, daß wir eine Vorbildfunktion für Bach leichthin annehmen sollten. Andererseits wird Erfurt als musikalisches Zentrum eine starke Ausstrahlung auf Thüringen, sei das nun Arnstadt oder Weimar, ausgeübt haben.

Wie schon angedeutet, enthält *P 802* von Tobias Krebs' Hand Skizzen zu weiteren „schlechten“ Chorälen. Auf S. 227 notierte er die Melodie „Seele, was ist schöner wohl“; auf S. 230 folgt „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“, zwar ebenfalls ohne Baß, jedoch mit *passaggi* bei allen Zeilenübergängen. Bachs Choräle BWV 722 a, 738 a, 729 a und 732 a nehmen die Seiten 241 und 242 ein; das Notenbild ist flüchtig mit schrägen Notenhälsen und wenig vorausschauender Platzdisposition. Schließlich schrieb Krebs auf S. 253 einen vollständigen Choral mit der Überschrift „Jesu, der du meine Seele“. Diese beiden Skizzen auf S. 230 und 253 sind sehr aufschlußreich: Passagen aus den Bachschen Chorälen werden mit anderen Melodien in Verbindung gebracht, offensichtlich eine Studienarbeit von Johann Tobias Krebs.²⁸

Beispiel 3: „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“, Skizze von der Hand J. T. Krebs', *P 802*, S. 230.



In den Generalbaß-Fassungen ist das Grundmaß der *cantus firmi* die Halbnote; dies entspricht den thüringischen Orgelchorälen von Pachelbel, Johann Michael Bach, Johann Christoph Bach und anderen (nur in den Choralpartiten herrscht die Viertelnote vor). Bezeichnend für dieses Stadium der Notation ist zudem, daß trotz der Allabreve-Mensur das Taktzeichen *c* gesetzt wird (Beispiele 1a und 1b).²⁹ Der Vergleich mit den zeitgenössischen Choralsätzen

dürfte damit aus der Diskussion ausscheiden. Daß die Suche nach Vorbildern „in der deutschen Orgelmusik zu keinem Ergebnis“ (Sackmann, wie Fußnote 24, S. 82) führe, konnte widerlegt werden. Zudem hat schon Schneider (wie Fußnote 15, S. 299) zu Recht auf den Unterschied zwischen *passaggio* und Diminution hingewiesen.

²⁸ Ein Ausschnitt aus „Jesu, der du meine Seele“ bei D. Schulenberg, *Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach*, in: *Bach Perspectives* 1, Lincoln 1995, S. 1–42, hier S. 20. In beiden Fällen handelt es sich nicht um die aus Bachs Kantaten und Chorälen bekannten Melodien.

²⁹ Siehe den Vorsatz in NBA IV/3, die Korrektur zu ϵ im Haupttext geht auf das Konto

(Beispiele 1a, 1c und 1d) läßt erahnen, wie ungewohnt Bachs Spiel auf die Zuhörer gewirkt haben muß. Bekanntlich wurde Bach am 2. Februar 1706 vom Arnstädter Konsistorium nach seiner verspäteten Rückkehr aus Lübeck vorgehalten, „daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundiret* worden“.³⁰ Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelte es sich um improvisierte Choralsätze; dennoch geben uns die in *P 802* erhaltenen, vermutlich aus pädagogischen Gründen notierten Choräle einen Eindruck von Bachs Praxis. Hingewiesen sei besonders auf die zahlreichen „*chordae elegantiores*“ und auf das unvorbereitete Eintreten einer Septime zum Melodieton des Chorals. „Zierlichere Saiten“ oder „*chordae elegantiores*“ sind nach Mattheson und Walther (chromatische) Töne, die eigentlich nicht zum Modus gehören; als Beispiel nennt Walther eine „*clausula peregrina*“ mit *cis* in C-Dur (nach moderner Terminologie eine Zwischendominante zur II. Stufe, also zu d-Moll).³¹ In der 2. Zeile müssen *cis* und *dis* als „frembde Töne“ gelten, die – nach dem Vergleich mit zeitgenössischen Sätzen in Notenbeispiel 1 – wohl im Stande waren, eine Gemeinde zu „*confundieren*“. Ebenso unvertraut waren wohl die Septimen zwischen Baßton und Melodieton: im Beispiel 1b wird die Penultima der 1. Zeile (d²) als a-Moll V⁷ harmonisiert. Da hier d als Akkordton im vorhergehenden Klang enthalten war, ist die Regel der Vorbereitung zumindest heteroleptisch erfüllt. Bei „*In dulci jubilo*“ jedoch wird in der 2. Zeile der Melodieton *fis*² durch den Baßton *Gis* kontrapunktiert; weder im vorhergehenden noch im nachfolgenden Klang ist einer der Töne dieses Septakkords enthalten. Zwar sind solche Freiheiten nach dem Regelwerk der mitteldeutschen Kompositionslehre suspekt, doch scheinen sie in der Familie Bach³² Tradition zu haben:

des Herausgebers. Vgl. dazu Zehnder (wie Fußnote 25), S. 362–363. Die Beispiele 1c und 1d machen deutlich, daß ab etwa 1710 vermehrt das Zeichen ϵ verwendet wird.

³⁰ Dok II, Nr. 16; Sackmann (wie Fußnote 24), S. 33. Zum Datum 2. Februar (statt früher 21. Februar) vgl. A. Forchert, *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 66. Die erhaltenen Passaggio-Choräle wurden von Spitta, Frotscher, Keller, Schneider (und anderen) in unterschiedlicher Weise mit den Arnstädter Vorwürfen in Verbindung gebracht; siehe dazu Sackmann (wie Fußnote 24), S. 49–54.

³¹ Walther L, S. 160; J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1734, S. 126; J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1992, S. 82–87.

³² Zur Expressivität in den Vokalwerken von Johann Christoph und Johann Michael Bach vgl. Zehnder (wie Fußnote 25), S. 377. Südliche Einflüsse sind zu vermuten, siehe etwa G. Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, Salzburg 1690 (hrsg. von M. Radulescu, Wien 1982), *Toccata septima*, T. 59.

Beispiel 4: a) Joh. Christoph Bach, „Ach, daß ich Wassers gnug hätte“, T. 13f.; b) J. S. Bach, „In dulci jubilo“, BWV 729 a, Ende von Zeile 2, c) ebenda, BWV 729, T. 9f.

a)

VI

VdG

Alto
hät - te in mei - nem Haup - te

B.c.
5 # 7 h #

b)

c)

Offensichtlich liegt die Überzeugungskraft der Fortschreitung in der melodischen Stringenz der beiden Stimmen. Weitere Beobachtungen zur Harmonik folgen im Abschnitt 4.

Die Gestaltung der Baßstimme ist teils rein akkordisch, teils gemahnt die Bewegung der Unterstimmen an den ‚Bach-Choral‘, wo Durchgangsnoten in Achteln (seltener Sechzehnteln) und Synkopierungen den Satz in Fluß halten. Bemerkenswert ist die Wahl der Tonarten: A-Dur für „In dulci jubilo“ ist vom Orgelbüchlein her vertraut; E-Dur für „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ ist aber Bachs einziger Orgelchoral in dieser Tonart.³³

3. Die vier Weihnachtschoräle in ausgearbeiteter Fassung

Für die ausgearbeiteten Fassungen haben wir nur spätere Quellen zur Verfügung; als wichtigste gilt eine Abschrift von Johann Gottlieb Preller (D-LEM, Sammlung Mempell-Preller, Ms. 7), in der die vier Stücke in gleicher Reihen-

³³ Sackmann (wie Fußnote 24, S. 45) macht darauf aufmerksam, daß die Grundtöne der vier Weihnachtschoräle in steigenden Quinten angeordnet sind: G, D, A, E.

folge unter dem Titel „Vier Weyhnachts Chorale“ erscheinen. Nach den Untersuchungen von Thomas Synofzik ist Prellers Kopie zwischen 1743 und 1749 entstanden und beruht auf Weimarer Vorlagen.³⁴ Von „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 722 existiert zudem eine Quelle von Johann Gottfried Walther, die die Verbindung zu Weimar bekräftigt. Die wohl frühesten Abschriften – leider Fragmente – stammen aber von der Hand Johann Peter Kellners (1724 bzw. 1727, vgl. Abschnitt 4).

Ein vorrangiges Merkmal von Bachs Revision ist die Verkürzung der Grundmensur der Chormelodie auf Viertel (Ausnahme: BWV 729). Damit könnte eine Angleichung ans Orgelbüchlein beabsichtigt sein, vielleicht aber folgt Bach einfach einer Zeitströmung: schlichte Choräle werden mehr und mehr in Viertelmensur präsentiert, so jedenfalls im frühesten einigermaßen sicher datierbaren Bach-Choral am Schluß der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee“ BWV 18 (um 1713).³⁵

Erstaunlicherweise setzt Bach als Norm den fünfstimmigen Satz, von dem fallweise zur Vier- oder Sechsstimmigkeit abgewichen wird; fünfstimmig sind auch die Weimarer Choralsätze mit freier Überstimme, wie erstmals in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12/7 (1714) zu hören. In der Regel sind die Mittelstimmen reich bewegt und gehen über die Ziffern der Generalbaß-Fassungen weit hinaus; ihre Gestaltung ist satztechnisch einwandfrei, Parallelen sind vermieden.³⁶ Der Kontext der Choralsätze fürs Tasteninstrument ergibt folgendes Bild: die sorglose Vollstimmigkeit (mit Inkaufnahme von Parallelen) in den Choralsätzen der frühen Partiten BWV 770/1, 766/1 und 767/1 ist Vergangenheit. Bachs größte Choralpartita, „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768, vermutlich in den ersten Weimarer Jahren entstanden, wird eingeleitet durch einen vierstimmigen Satz, der dem Typus Bach-Choral sehr ähnlich ist. Einige Floskeln der Ausarbeitung kann man als Verzierungen einstufen (BWV 722, Sechzehntelmotive in T. 5), andere sind raffinierte

³⁴ T. Synofzik, *Johann Gottlieb Preller und seine Abschriften Bachscher Clavierwerke – Kopistenpraxis als Schlüssel zur Aufführungspraxis*, in: Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen, Bericht über das Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 4.), S. 45–64, hier S. 49.

³⁵ Merkwürdig ambivalent ist der *Musicalische Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge* von Johann Samuel Beyer (Vorwort datiert 1716; Exemplar im Besitz des Verfassers): in den Choralsätzen wird die Melodie in Halben gebracht, aber mit dem Vermerk *Allabreve* und mit dem zugehörigen Taktzeichen versehen, in den Variationen jedoch in Vierteln. Zum ‚Bach-Choral‘ vgl. W. Breig, *Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralsatz*, in: AfMw 45 (1988), S. 165–185 und S. 300–319, besonders S. 170.

³⁶ Sackmann (wie Fußnote 24), S. 39, moniert parallele Oktaven zu Beginn der 4. Zeile, die ich nicht entdecken kann.

Ausweichungen, um eine korrekte Stimmführung zu erreichen. Überstimmen können sich über die Chormelodie aufschwingen (BWV 732, T. 6–8; BWV 738, T. 2; vgl. die obige Bemerkung zum Schlußchoral von BWV 12). Die einzelnen Choräle haben je wieder ein anderes Profil; sie seien deshalb kurz charakterisiert.

„Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 722: Von diesem Stück existiert eine Abschrift von Johann Gottfried Walther in D-B, *Mus. ms. 22541/1*, einer für Walther typischen, nach dem de tempore des Kirchenjahres geordneten Sammlung. Zum jeweiligen Lied kopierte Walther mehrere Orgelchoräle verschiedener Komponisten (zu „Gelobet seist du“: Böhm, Buxtehude, Böhm [Partita], anonymer Orgelchoral, BWV 604, BWV 722, Heinrich Michael Keller).³⁷ Diese Sammlung spricht dafür, daß Walther BWV 722 als Orgelchoral (und nicht primär als Begleitsatz) aufgefaßt hat. Wie schon angedeutet, verläuft die Melodie in Viertel-Mensur; wenn überraschend für die letzte Choralzeile, das „Kyrieleis“, ein Mensurwechsel zu Halben stattfindet,³⁸ so wird man den Grund weniger in einem Rückgriff auf BWV 722a als vielmehr in der Ausstattung mit fließenden Sechzehnteln zu suchen haben. Baß und Tenor führen eine Sechzehntelfigur ein (T. 9), wie sie aus dem Orgelbüchlein vertraut ist; im letzten Takt hören wir ein luthé-Spiel, vergleichbar dem Schluß von „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 665 – beides Elemente aus den normalen Orgelchorälen dieser Schaffenszeit. Auch die vielen Ornamente, die Accente und Schleifer umfassen, sind einer Gemeindebegleitung kaum förderlich.

„Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ BWV 732: Eine 32stel-Floskel wird imitierend vom Sopran bis zum Baß geführt, analog zum Orgelbüchlein-Choral „Herr Christ, der ein’ge Gottes Sohn“ BWV 601; hier wird freilich das Motiv im weiteren Verlauf nicht mehr herangezogen. Die Schlußtöne der Choralzeilen 1 bis 3 werden bei der Ausarbeitung verlängert, wobei die Unterstimmen die Bewegung weitertragen, besonders auffallend gegen Ende der 3. Zeile („der heut schließt auf sein Himmelreich“), wobei die darüberliegende Stimme sich bis h^2 aufschwingt. In der frühen Fassung fehlt zwischen den Zeilen 2 und 3 ein *passaggio*; nach der genannten Verlängerung des Schlußtons fügt Bach nur eine knappe Passage ein (T. 3). Pedalverwendung ist in den Quellen zwar nicht vorgeschrieben, doch ist ein punktueller Pedaleinsatz für die meisten Spieler unumgänglich (z. B. in T. 4, letztes Viertel).

„In dulci jubilo“ BWV 729: Abweichend von den anderen drei Weihnachtschorälen besteht hier kein Unterschied in der Taktart zwischen BWV 729a und BWV 729: beide notieren den $3/2$ -Takt. Der modernere $3/4$ -Takt, im

³⁷ NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 28.

³⁸ Ein weiteres Beispiel für einen unerwarteten Mensurwechsel ist „Vater unser im Himmelreich“ BWV 737, dazu Zehnder (wie Fußnote 25), S. 158–159.

Orgelbüchlein nur in BWV 623 (einem späten Eintrag, wohl nach 1714) vertreten, steht offenbar noch nicht zur Diskussion. In BWV 729a fehlt das Zwischenspiel zwischen der 5. und 6. Zeile; die für BWV 729 vorgenommene Ergänzung wird nicht durch eine Passage, sondern im zweistimmigen Satz bewerkstelligt (T. 30–32). Hier wird die jubelnde sextolische Bewegung exponiert, die dann auch die 6. Choralzeile (T. 32–36) erfüllt. Das Stück beginnt im fünfstimmigen akkordischen Satz, mehr und mehr dringt aber die in den Zwischenspielen entwickelte Bewegung in die Zeilen ein; Höhepunkt sind die schon genannten Sextolen. Die Rückkehr zum akkordischen Satz bei der Zeile „Alpha es et O“ (T. 39) ist ein eindrücklicher Effekt; die wieder bewegtere Coda ist gegenüber BWV 729a um etwa 5 Takte verlängert und klingt deutlich an den Schluß von „In dulci jubilo“ BWV 608 im Orgelbüchlein an.

„Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 738: Die Ausstattung mit bewegten Mittelstimmen ist hier weit konsequenter durchgeführt als in den übrigen Passaggio-Chorälen; schon in der Generalbaß-Fassung wird dies in der 1. Zeile durch eine darüberliegende Stimme angedeutet. Sackmann und Schneider ziehen sogar einen Vergleich zu dem Orgelbüchlein-Choral über dasselbe Lied (BWV 606), wobei freilich von einem „durchweg beibehaltenen Grundmotiv“ in BWV 738 nicht gesprochen werden sollte.³⁹ An das Orgelbüchlein erinnert zudem die durchgehende Pedalverwendung. Auffallend ist der Wechsel von Dreier-Einheiten und Zweier-Einheiten innerhalb der Sextolen. Thomas Synofzik hat gezeigt, daß „Zuordnungsstriche“ in der Kopie von Preller eine Angleichung der beiden Muster suggerieren.⁴⁰ In der frühen Fassung fehlt zwischen den Zeilen 2 und 3 ein *passaggio*; ähnlich wie bei BWV 732 fügt Bach bei der Ausarbeitung ein Zwischenspiel ein, das als zweistimmige Sequenz gebildet ist. Sollte man daraus schließen, daß die Ausarbeitung zu einer Zeit stattgefunden hat, als Bachs Liebe zu den *passaggi* nicht mehr so groß war?

Es ist kaum wegzudiskutieren, daß sich die ausgearbeiteten Fassungen in Richtung von selbständigen Orgelchorälen entwickelt haben; hierin ist Hermann Keller und Dominik Sackmann beizustimmen.⁴¹ Lediglich Matthias Schneider plädiert bei beiden Fassungen für Gemeindebegleitung (und für Arnstadt).⁴² Wie oben dargelegt, halte ich die Generalbaß-Fassungen als zur

³⁹ M. Schneider, „... daß die Gemeinde drüber confundiret worden“ – Zu Bachs „Arnstädter Chorälen“ für Orgel, in: Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 3, Frankfurt/Main 1996, S. 111–125. Ob man mit Sackmann (wie Fußnote 24, S. 65) einen „Qualitätsunterschied“ zwischen BWV 738 und 608 diagnostizieren soll, sei dahingestellt.

⁴⁰ Synofzik (wie Fußnote 34), S. 53.

⁴¹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs – Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 141; Sackmann (wie Fußnote 24), S. 60–61.

⁴² Schneider (wie Fußnoten 15 und 39).

Begleitung geeignet; Sackmanns Argument, die Gemeinde hätte den je folgenden Einsatzton nicht mehr treffen können, kann nicht überzeugen (vgl. Abschnitt 1).

4. Die durch Kellner überlieferten Passaggio-Choräle

Zwei weitere Passaggio-Choräle sind nur in ausgearbeiteter Fassung erhalten: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 715 und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 726, geschrieben von Johann Peter Kellner (1705–1772). Kellner wirkte ab 1725 in Frankenhain, ab 1727 dann als Schuldiener, Organist, Kantor und Komponist in Gräfenroda, unweit von Ohrdruf und Arnstadt. Nach Russell Stinsons Studien zu den Kellner-Quellen ist der Faszikel 42 der Handschrift *P 804* „1727 oder später“ zu datieren.⁴³ Kellners Vertrautheit mit Bachs Passaggio-Chorälen ist außerdem durch eine fragmentarische Kopie von BWV 722 und einzelne Passagen aus BWV 732 dokumentiert. Nach Stinsons Einordnung auf „1724/25“ ist diese Aufzeichnung (*P 274*, im Anschluß an BWV 531⁴⁴) das älteste Zeugnis der ausgearbeiteten Fassungen. Deutlich wird durch diese Datierung auch, daß Kellners Kopien zu Beginn seiner organistischen Tätigkeit, vielleicht sogar noch während seiner Lehrjahre entstanden sind. Die letzte Station seiner Ausbildung waren Studien bei Hieronymus Florentinus Quehl (1694–1739) im benachbarten Suhl. Das Profil dieses heute weitgehend unbekanntes Musikers läßt sich durch einen Druck von 1734 erschließen: *Der zur Beförderung Göttlicher Ehre, und Aufmunterung des Geistlichen Zions abzielende Erstere Musicalische Versuch*⁴⁵ bringt zu zwei Chormelodien je eine Folge von Variationen mit verschiedenen Formtypen. Eingeleitet werden sie durch einen Choralsatz, der – wie Quehl in seinem Vorwort schreibt – „gantz schlecht, mit darzwischen lauffenden Passagen und Zu-Lenkungen, für Anfänger und Lehrbegierige“ gesetzt ist. Vielleicht wurde Kellner von Quehl in die *passaggio*-Technik eingeführt; denkbar wären indes auch Verbindungen zu Johann Caspar Vogler in Weimar (vgl. Abschnitt 1), mit dem Kellner freundschaftlich verbunden war. Von Johann Peter Kellner selbst scheinen keine Passaggio-Choräle erhalten zu sein;

⁴³ R. Stinson, „*Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz*“: *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, BJ 1992, S. 45–64, hier S. 62–63.

⁴⁴ NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 49; Faksimile in Sackmann (wie Fußnote 24), S. 87.

⁴⁵ RISM A/I, Q 40; D-B, *Am. B. 473*. Vgl. G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2. Auflage, Berlin 1959, S. 620. 1723 wurde Bach Pate von Quehls Sohn (siehe Dok V, Nr. B 153 a). Ob in diese Beziehung auch Johann Peter Kellner auf irgendeine Weise eingebunden war, ist höchstens zu vermuten.

sein Sohn, Johann Christoph Kellner (1736–1803) jedoch hat einige Choräle im Druck herausgebracht.⁴⁶

Der Überlieferungsweg über Johann Peter Kellner bringt neue Aspekte ins Spiel. Während Johann Gottfried Walther, Johann Tobias Krebs und Johann Gottlieb Preller als zuverlässige Gewährsleute gelten dürfen, sind Kellners Abschriften öfter von einer gewissen Flüchtigkeit. Die zahlreichen Pflichten und beengte Platzverhältnisse in seinem Wohnhaus, das zugleich als Schulstube dienen mußte, mögen erklären, warum seine Kopien nicht zu den zuverlässigsten Zeugen für Bachs Werke zu zählen sind.⁴⁷ Die oben genannten Kühnheiten sind in den beiden Chorälen BWV 715 und 726 auf die Spitze getrieben; schon Hermann Keller galt BWV 715 als „genialisch harmonisiert“.⁴⁸ Gerade an exponierten Stellen ergeben sich freilich Probleme der Quellenlesung, so daß die Herausgeber meist korrigierend eingegriffen haben. Die Kritischen Berichte von Naumann (BG), Keller (Peters, Bd. IX, 1940) und Klotz (NBA) geben darüber, wenn auch unvollständig, Auskunft. Bernhard Billeter möchte die satztechnischen Besonderheiten als chronologisches Indiz einsetzen: diese seien „Experimente, wie sie in dieser Häufigkeit und Unausgegorenheit in der Weimarer Zeit nicht mehr anzutreffen sind“.⁴⁹ Seine Ausführungen vertrauen dem Notentext von NBA IV/3; einige Richtigstellungen sind deshalb unumgänglich. In T. 7 muß der Tenor auf der dritten Zählzeit c¹, das folgende Achtel wahrscheinlich cis¹ lauten.⁵⁰ Damit wird Billeter's Diskussion um den verminderten Dreiklang c¹ es¹ fis¹ gegenstandslos. Als besonders ausgefallen nennt er dann die „doppelt verminderte Oktave“ His-b; daß Kellner c (und nicht His) schreibt, ist dem Notentext von Keller und dem Kritischen Bericht von Klotz zu entnehmen.⁵¹

⁴⁶ Die Informationen über Vater und Sohn Kellner verdanke ich Peter Harder, Waltershausen (Johann-Peter-Kellner-Gesellschaft), der mir zudem einen Choral von J. C. Kellner aus op. 20 zur Verfügung gestellt hat (vgl. RISM A/I, K 278).

⁴⁷ R. D. Claus, *Johann Peter Kellner – Musiker und Schulmeister*, in: Thüringer Orgeljournal 1997, S. 69–92.

⁴⁸ H. Keller, Vorwort zur Peters-Ausgabe der Orgelwerke, Neufassung von Band IX (1940).

⁴⁹ B. Billeter, *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?*, BJ 2007, S. 213–221, das Zitat auf S. 218.

⁵⁰ So in Peters/Keller; auf meinem Mikrofilm meine ich für das zweite Achtel c mit Akzidens b zu erkennen. Eine Kontrolle direkt an der Handschrift *P 804* wäre wünschenswert. Klotz' Korrektur zur durchgehenden chromatischen Linie könnte man unterstützen durch einen Vergleich mit „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 665/665 a, T. 37.

⁵¹ Keller (wie Fußnote 48), S. 50; NBA IV/3 Krit. Bericht, S. 51.

Betrachtungen zu Bachs Harmonik sollten – mindestens zehn Jahre vor Rameau – von der heute noch weit verbreiteten Lehre der Umkehrungen (auch Umstellungen genannt) eines Septakkords Abstand nehmen. Der Quint-Sext-Akkord hat wesentlich früher in Choralen Eingang gefunden als der Septakkord in Grundstellung. Bernhard Billeter's Beschreibung der Stelle von T. 13 in BWV 715: „fünf verminderte Septakkorde auf cis, h, fis, gis und dis“⁵² geht zu sehr von der spätestens seit Franz Liszt fixierten Vorstellung *verminderter Septakkord* aus. Einen Versuch, diese Stelle im Sinne Bachs zu verstehen, verdanke ich Markus Jans: als Basis-Fortschreitung kann man eine Folge von Sextakkorden annehmen, die nun durch Dissonanzen verschärft werden.⁵³ Die Diskussion muß hier abgebrochen werden; Voraussetzung für ein vertieftes Verständnis wäre eine Darstellung von Bachs harmonischer und kontrapunktischer Sprache von frühen Experimenten bis zu den Kühnheiten der Chromatischen Fantasie BWV 903. Ob nun die Choräle BWV 715 und 726 als „unausgegorene Experimente“, die Bach später wieder zurückgenommen hat, oder aber als Schritte auf dem Weg zu einer reifen Satztechnik zu sehen sind, könnte auf der Folie einer umfassenden Studie – dies sei als Hoffnung und Herausforderung an künftige Forschung ausgesprochen – beantwortet werden. Das von Hans-Joachim Schulze für Bachs frühe Chromatik beobachtete Muster ist in BWV 726 jedenfalls nicht präsent; auch wenn Schulze sich ebenfalls auf den emendierten NBA-Text stützt, bleibt seine Feststellung gültig, BWV 726 (zu ergänzen: und BWV 715) sei „prinzipiell nicht oder nicht mehr“ mit der simplen frühen Chromatik vergleichbar.⁵⁴

⁵² Billeter (wie Fußnote 49), S. 218.

⁵³ M. Jans, *Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave*, in: *Towards Tonality. Collected Writings of the Orpheus Institute*, hrsg. von P. De-jans, Leuven 2007, S. 119–143; M. Jans, *Modale „Harmonik“ – Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 167–188.

⁵⁴ H.-J. Schulze, *Die Handhabung der Chromatik in Bachs frühen Tastenwerken*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990*, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 70–86, hier S. 80; Zehnder (wie Fußnote 25), S. 519–521. Ein weiteres chronologisches Indiz bei Billeter (wie Fußnote 49) ist die Präsenz bzw. das Fehlen von rhetorischen Figuren. Ein so kontroverses Argument sollte meines Erachtens für die zeitliche Einordnung eines Werks nicht herangezogen werden.

5. Ein Seitenblick auf das Orgelbüchlein und auf den Bach-Choral

Die meisten Orgelbüchlein-Choräle sind – ebenso wie die Passaggio-Choräle – kleine Choralbearbeitungen; einige Detailbeziehungen sind in die voranstehenden Bemerkungen schon eingeflossen. In der Bach-Literatur werden für den im Orgelbüchlein vertretenen Typus zwei Wurzeln angesprochen: der Kantionalsatz und die Choralpartita. Die Anknüpfung an den Kantionalsatz (zu ergänzen: den Generalbaß-Satz) bleibt freilich meist ohne konkrete Vorbilder.⁵⁵ Doch scheinen gerade um 1710 „schlechte“ Choräle mit Variation beinahe eine Modeerscheinung gewesen zu sein: in den Drucken von Daniel Vetter (1709) und Johann Samuel Beyer (1716) folgen auf den Kantionalsatz jeweils eine oder mehrere einfache Variationen.⁵⁶ Veters Auffächerung der Akkorde in „gebrochener Art“ klinge, wie im Vorwort zu lesen ist, auf Spinnetten und Clavichorden „gar schöne“. Beyers Variationen versetzen die Melodiestimme beziehungsweise den Baß in schnellere Bewegung (zuerst Achtel, dann Sechzehntel); auch seine Variationstechnik ist unkompliziert, wobei Ziffern dazu auffordern, den zweistimmigen Satz akkordisch zu bereichern. Der Abstand zu den seit etwa 1690 in größerer Zahl publizierten Generalbaß-Choralen ist nicht allzu groß; als Hintergrund für die Passaggio-Choräle, für das Orgelbüchlein und wohl auch für den Bach-Choral müßten diese Choralbücher – eine Gattung zwischen Gesangbuch und Orgelmusik – intensiver ins Auge gefaßt werden. In Vorworten ist von Haus-Andachten die

⁵⁵ C. Wolff, *Zur Problematik der Chronologie und Stilentwicklung des Bachschen Frühwerkes, insbesondere zur musikalischen Vorgeschichte des Orgelbüchleins*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest [...] Leipzig 1985, hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 449–455, hier S. 451–453. Das „ideale Vorbild des variierten Kantionalsatzes“ als Ausgangspunkt wird auch von Heinz-Harald Löhlein betont (*J. S. Bach. Orgelbüchlein. Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von H.-H. Löhlein, Documenta musicologica II/9, Vorwort, S. 11).

⁵⁶ D. Vetter, *Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit*, Leipzig 1709–1713 (Reprint Hildesheim 1985); zu Beyer siehe Fußnote 35. Auch in Norddeutschland gibt es vergleichbare Tendenzen: im *Choral-Buch* von Georg Bronner (Hamburg 1715, RISM B VIII/1, 1715⁰¹; Exemplar in D-Hs, MA 5) werden zu den Chorälen jeweils zwei verschiedene Bässe gesetzt, ein einfacherer und ein mit Achteln belebter; sogar ein Beispiel mit Sechzehnteln wird im Vorwort gezeigt (Notenbeispiel, auf fol. c2 folgend). Nicht fern von diesen Überlegungen ist auch Friedrich Erhard Niedts *Variation des Generalbasses*, die Klaus-Jürgen Sachs in seinen Ausführungen zum Orgelbüchlein herangezogen hat, siehe K.-J. Sachs, *Die „Anleitung..., auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen“ als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs*, in: AfMw 37 (1980), S. 135–154.

Rede; die dadurch zum Ausdruck kommende Choralfreudigkeit dürfte auch mit pietistischen Strömungen zu tun haben. Im genannten Weimarer Tabulaturbuch (vgl. Abschnitt 1) gibt es einen umfangreichen zweiten Teil mit der Überschrift „Neu-Hallische Gesänge“, der Lieder aus verschiedenen Auflagen der beiden Gesangbücher von Johann Anastasius Freylinghausen enthält (1704 und 1714).⁵⁷

Daniel Vetter verweist im Anschluß an seine Bemerkung über die Variation auf Johann Pachelbel, der „an etlichen Chorälen davon [von der Variation] eine Probe an das Licht gegeben“ habe. Damit spielt Vetter zweifellos auf die 1683 gedruckten *Musicalischen Sterbensgedanken* an, mithin auf seine Choralpartiten (der Druck ist verschollen, Variationen über Sterbelieder sind handschriftlich erhalten). Somit verknüpft Veters Aussage den „schlechten“ Choral mit der Tradition der Choralpartita. Auch dieser Typus der Variation über ein Kirchenlied ist eine relativ eng begrenzte Erscheinung, „eine weitgehend exklusive thüringische Angelegenheit“, die „von etwa 1680 bis etwa 1715“ zu beobachten ist.⁵⁸ Schon Fritz Dietrich hat die Motivverwandtschaften zwischen Partiten Pachelbels, Böhms und Bachs als Wurzeln für die Gestaltung der Orgelbüchlein-Choräle betrachtet.⁵⁹ Natürlich ist es reichlich spekulativ, den Passaggio-Choral als „schlechten“ Choral und den dazugehörigen Orgelbüchlein-Choral als *variatio* aufzufassen.⁶⁰ Doch ist die oben genannte Choralfreudigkeit als Dach für alle diese Phänomene wohl nicht von der Hand zu weisen.

Hat vielleicht auch die Herausbildung des Typus Bach-Choral mit der Zuwendung zum „schlechten“ Choral um 1710 zu tun? Der vierstimmige Satz zu Ende der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee“ (um 1713) oder der fünfstimmige Satz in „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12 (Juni 1714)

⁵⁷ Eggebrecht (wie Fußnote 9), S. 116. Für den Gedankenaustausch zum Thema Pietismus bedanke ich mich bei Martin Geck. Seine Sicht des Orgelbüchlein-Zyklus als „integrales Kunstwerk“ macht deutlich, zu welcher Höhe Bach den „schlechten“ Choral im Orgelbüchlein geführt hat: M. Geck, *Bach – Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 545 f.

⁵⁸ P. Dirksen, *J. S. Bach und die Tradition der Choralpartita*, in: Bach und die deutsche Tradition des Komponierens. Festschrift Martin Geck zum 70. Geburtstag, Dortmund 2009, S. 39–48.

⁵⁹ F. Dietrich, *Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, BJ 1929, S. 1–89; Zehnder (wie Fußnote 25), S. 515 f.

⁶⁰ Um den Fragenkreis ganz auszuschreiten, wären auch die in Generalbaßnotation aufgezeichneten Sätze im Anschluß an BWV 690, 695, 713, 734 und 736 mit zu bedenken. Hingewiesen sei zudem auf den Passaggio-Choral „Komm heiliger Geist, erfüll die Herzen“, der in US-NH LM 4843 mit „di Seb. Bach“ bezeichnet ist (NBA IV/10, S. 108).

könnten auf eine Vorliebe der Zeit antworten. Angesichts des genannten Passagen-Verbots in Weißenfels könnte man auch an Anweisungen der weltlichen oder geistlichen Obrigkeit denken.

6. Arnstadt oder Weimar?

Eine wichtige Feststellung vorweg: es steht außer Frage, daß Bach schon in Arnstadt die Gemeinde mit improvisierten Choralsätzen in der Weise begleitet hat, daß diese durch „fremde Töne perturbiret“ wurde. Siegbert Rampe hat in einem breit angelegten Exposé gezeigt, daß für das gottesdienstliche Orgelspiel und für das Renommé eines Orgelenspielers des 18. Jahrhunderts grundsätzlich die Improvisation maßgeblich war.⁶¹ Gerade für so einfache satztechnische Aufgaben wie diese Choräle haben wir – wie auch noch heute – fast ausschließlich mit Improvisationen zu rechnen. Eine Aufzeichnung ist, wie wir gesehen haben, äußerst selten (eine Ausnahme macht lediglich Kauffmann, vgl. Abschnitt 1), die These, es handle sich dabei um Muster „für Anfänger und Lehrbegierige“⁶² deshalb sehr naheliegend. In den Generalbaß-Fassungen der Weimarer Handschrift *P 802* hat Bach offenbar seine seit einigen Jahren geübte Praxis für Schüler zu Papier gebracht.

Die Frage „Arnstadt oder Weimar?“ verliert unter dieser Prämisse ihre Spitze. Die Anknüpfung an Buttstett eröffnet grundsätzlich die Möglichkeit, die Generalbaß-Fassungen zu Ende der Arnstädter Zeit zu plazieren. Doch sind die Gedanken mehrfach zum Orgelbüchlein abgeschweift: die knappe Gestalt des kleinen Orgelchorals verbindet die beiden Typen. Der in der Geschichte der Orgel-Choralbearbeitung seltene Typus der kleinen Choralbearbeitung ist in Bachs Oeuvre vor 1708 kaum präsent; die große *varietas* der Neumeister-Choräle und weiterer früher Choralbearbeitungen läßt kaum an einen so kompakten Satz wie BWV 722a denken. Zudem gibt es in der Gruppe der Mühlhäuser Kantaten keinen einzigen „schlechten“ Choral. Die frühen Weimarer Jahre stellen für Bachs kompositorisches Schaffen eine Schwelle dar; die in den Abschnitten 5 und 6 formulierten Fragen bedürfen weiteren Forschens und Nachdenkens.

⁶¹ S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, in: Schütz-Jahrbuch 25 (2003), S. 7–70; 26 (2004), S. 155–204; 27 (2005), S. 53–127.

⁶² Quehl (wie Fußnote 45), Vorwort.