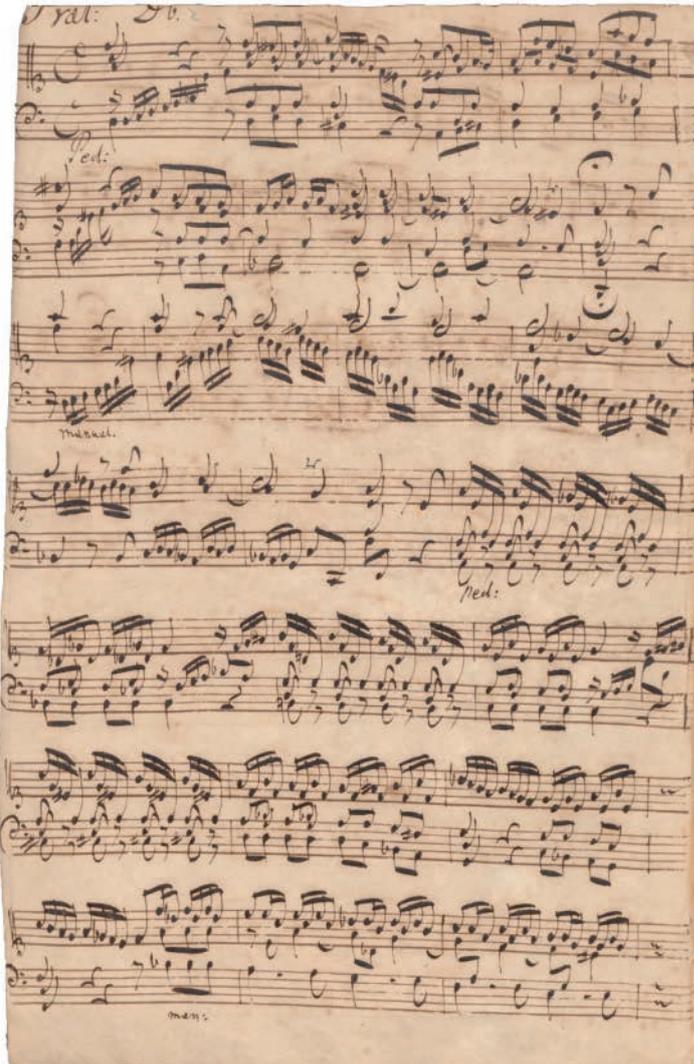


Etwa doch *von Bach?*

Eine alte Diskussion neu belebt: die „8 kleinen Präludien und Fugen“ BWV 553–560

Andreas Weil



Unter Organisten und Orgelliebhabern hat sich längst die Überzeugung durchgesetzt, dass der Komponist der „8 kleinen Präludien und Fugen“ BWV 553–560 nicht Johann Sebastian Bach sein kann. Diese Gewissheit führt zu der Frage, wer alternativ zu Bach als Urheber der Stücke in Frage kommen könnte. Spekulationen, etwa einen der Söhne oder Schüler Bachs überzeugend als Alternative zu Bach zu etablieren, gab es viele.

suchte man aus stilistischen Gründen, die Stücke aus dem Œuvre Bachs auszuschließen. Galante Elemente („proto-galante Elemente“⁴), wie sie das Präludium F-Dur BWV 556 auszeichnen, seien mit dem Frühwerk Bachs nicht in Einklang zu bringen.⁵ Versuche, die Stücke dem reifen Werk Bachs zuzuschreiben,⁶ scheitern an vermeintlich satztechnischen Mängeln wie den vielfach auftretenden Oktavparallelen.⁷ Beide Argumente sprächen eher für eine Entstehungszeit zwischen 1730 und 1750, und in Frage komme allenfalls ein mäßig begabter, unbedeutender Komponist aus dem mitteldeutschen Raum.⁸

Die Frage lautet, warum beispielsweise stilistische Einordnungen nicht zu den gewünschten Ergebnissen führen. Der Argumentation im Hinblick auf die galanten Elemente und die pauschal als Satzfehler gewerteten Oktavparallelen sowie die daraus abgeleitete hypothetische Entstehungszeit mangelt es an historischen Grundlagen. So fehlen belastbare Begriffserklärungen des „galanten Stils“, und die unterschiedlichen Varianten an Oktavparallelen erwecken den Verdacht, dass es sich nicht ausschließlich um Satzfehler handeln muss. Schließlich muss auch die aus diesen beiden Thesen resultierende Entstehungszeit hinterfragt werden.

GALANTE STILELEMENTE

Mit galanten Stilelementen wird meist auf die Sequenzen in BWV 556 ab Takt 5 angespielt, die aus schlichten Dreiklangsbrechungen bestehen.⁹ Die Faktur dieser Abschnitte – Zweistimmigkeit und Dreiklangsbrechungen in der linken Hand – assoziiert eine gewisse Nähe zur Klavierliteratur aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; ob

— Diese Spekulationen verliefen jedoch ergebnislos im Sande, wie auch die gesamte Diskussion, von wenigen Ausnahmen abgesehen,¹ verstummte. Der Stillstand ist zunächst auf die schlechte Überlieferungssituation zurückzuführen; vom gesamten Zyklus existiert aus dem 18. Jahrhundert nur eine einzige Handschrift,² und nur von Präludium und Fuge d-Moll BWV 554 ist eine Abschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert erhalten.³

Es erhebt sich jedoch der Verdacht, ob nicht die vielen Hypothesen um die Echtheit, die Frage nach dem Komponisten oder der chronologischen Einordnung der Stücke zur Stagnation der Diskussion führten. So ver-

damit hinreichend der Begriff „galant“ erklärt ist, ist zu bezweifeln. Ein Blick in die Quellen zeigt, dass es sich beim galanten Stil um eine Epoche handelt, die sich als Gegenströmung zur kontrapunktischen Schreibart seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Deutschland entwickelte.¹⁰ Johann Mattheson unterscheidet 1713 zwischen kirchlichem und theatralischem Stil,¹¹ zwischen gebundener (kontrapunktischer) und galanter (freier) Schreibweise.

Diese Stiltrennung findet ihren Niederschlag in der Theorieliteratur des gesamten 18. Jahrhunderts, wie sie Friedrich Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Joachim Quantz und Daniel Türk verfassten. In deren Abhandlungen finden sich zahlreiche Abschnitte, in denen die Unterschiede zwischen der gebundenen und der galanten Schreibweise benannt werden.¹² Ein grundsätzlicher Unterschied betrifft die Behandlung der Dissonanzen. Im gebundenen Stil sind Dissonanzen stets vorzubereiten, während der galante Komponist Dissonanzen zur Darstellung von Affekten in großer Freiheit auch unvorbereitet eintreten lassen darf.¹³ Allein dieses Argument weist die *8 kleinen Präludien und Fugen* der gebundenen Schreibweise zu. Dafür sprechen nicht nur die Fugen an sich, die per se dem gefälligen galanten Stil widersprechen, sondern auch die Verwendung weiterer kontrapunktischer Techniken wie die Imitationen in mehreren der Präludien und der doppelte Kontrapunkt (Fugen C-Dur und g-Moll). Darüber hinaus findet sich in den Fugen keine einzige unvorbereitete Dissonanz, sodass eines der wesentlichsten Elemente des galanten Stils fehlt. Die Vermutung, die Stücke seien aufgrund der galanten Stilelemente nach 1730 komponiert worden, ist somit gegenstandslos.

OKTAVPARALLELEN

Ganz anders verhält es sich bei dem satztechnischen Problem der Oktavparallelen. Diese finden sich nicht nur in den beiden Bassstimmen, sondern sind auch in vollgriffigen Sätzen in den Manualstimmen anzutreffen.¹⁴ Die Oktavparallelen sind eines der wichtigsten Argumente, mit denen der Ausschluss Bachs als Komponist der Stücke gerechtfertigt wird, da so die mindere Qualität gegenüber den großen Orgelwerken Bachs erklärt wird.¹⁵ Auffallend an fast allen Oktavparallelen ist, dass sie meist den Satz zur Fünfstimmigkeit erweitern; Ausnahmen sind beispielsweise die Oktaven in der Fuge C-Dur in Takt 23. Diese sind dem Zeilenumbruch geschuldet und sind, wie sich zeigen wird, tatsächliche Satzfehler.

Folgende Darstellung Johann Matthesons belegt, dass es sich bei Bassverdoppelungen um ein Phänomen handelt, das lange vor 1730 im Orgelspiel Usus war. Für das Bewerbungsspiel um die Organistenstelle am Hamburger Dom im Jahre 1725 fordert Mattheson unter anderem eine dreistimmige Choralimprovisation, „ohne Verdoppelung des Basses/ so daß die Füße nicht wissen/ was die Hände thun; noch diese mit jenen eine weitere/

NB 1: Michael Praetorius: Syntagma musicum Bd. III, S. 141¹⁷

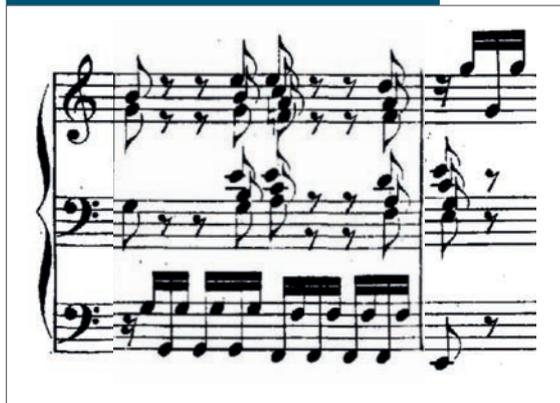


NB 2: Johann Pachelbel: Toccata in e, Takt 10 f.

als wolklingende Gemeinschaft haben.¹⁶ Allem Anschein nach handelt es sich bei den verdoppelten Bassstimmen um eine kritisch betrachtete Sitte. Das bestätigt auch indirekt das von Bach im *Orgelbüchlein* angestrebte Ziel, die Orgelschüler zu selbstständigem Pedalspiel („das Pedal gantz obligat tractiret“¹⁸) zu erziehen.

Im Generalbassspiel sind Oktavparallelen seit Einführung zu Beginn des 17. Jahrhunderts gang und gäbe, wie das Beispiel von Michael Praetorius zeigt (NB 1). Die folgenden Beispiele zeigen, dass erlaubte Oktavparallelen tatsächlich mit dem Erweitern der regulären Anzahl von vier Stimmen zusammenhängen. Die hinzutretende fünfte Stimme führt in den ersten beiden Zählzeiten in beiden Takten zu Oktavparallelen zwischen der zweiten und vierten Stimme, die völlig unproblematisch sind (NB 2). Parallelen, die durch vollgriffige Akkorde verursacht werden, finden sich auch in Orgelwerken Bachs, wie etwa in der Fuge C-Dur BWV 531 in Takt 23 und in den Takten 26 ff. und im Präludium G-Dur BWV 568 (NB 3 und 4, Seite 54).

In der Musiktheorie werden Oktavparallelen in vollgriffigen Akkorden von Georg Muffat in den *Regulae Concertum Partiturae* (1699)¹⁹ und von Johann David Heinichen in *Der Generalbaß in der Komposition* (1728)²⁰ beschrieben. Muffat bietet in seinen Anweisungen neben drei- und vierstimmigen Notenbeispielen auch voll-

NB 3: J. S. Bach: Fuge C-Dur BWV 531, Takt 23**NB 4: J. S. Bach: Präludium G-Dur BWV 568, Takt 41 und Schluss**

stimmige, bei denen durch Verdoppelungen von Stimmen Oktavparallelen entstehen.²¹ Heinichen vergleicht Akkordverdoppelungen mit der Verbindung von 8'- und 4'-Registern einer Orgel;²² oktavierte Bassstimmen haben offenbar eine Tradition, denn Heinichen überlässt die Verwendung solcher Parallelen der Freiheit des Spielers.²³

Bei den Oktavparallelen in den *8 kleinen Präludien und Fugen* handelt es sich daher keineswegs um ein Phänomen aus der Zeit zwischen 1730 und 1750, sondern um Selbstverständlichkeiten aus der Generalbasspraxis, die bereits im 17. Jahrhundert in Gebrauch waren. Hinsichtlich der Praxis von oktavierten Bässen ist der Entstehungszeitraum zu kurz gegriffen.

Um die Diskussion um die *8 kleinen Präludien und Fugen* fruchtbringend fortsetzen zu können, müssten alle bisher ins Feld geführten Argumente auf ihre Gültigkeit hin überprüft werden. ■

1 Der Artikel von Bernhard Billeter vom September 2020 gehört zu den wenigen Ausnahmen, in denen eine Auseinandersetzung um die Komponistenfrage stattfand. Vgl. Bernhard Billeter: „Wer hat die sogenannten Acht kleinen Präludien und Fugen BWV 553–560 komponiert?“, in: *Ars Organi* 3/2020, S. 163–167. Billeter vermutet als Komponisten Johann Christoph Friedrich Bach (Bückerburger Bach).

2 D-B Mus. ms. Bach P 281, s. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001227 (letzter Zugriff 16.9.2021).

3 D-B Mus. Ms. Bach P 508, Schreiber: Friedrich Grasnack, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001564 (letzter Zugriff 20.9.2021).

4 Walter Emery: *Notes on Bach's Organ Works, Vol. I: Eight Short Preludes and Fugues*, London 1952, S. 42. Deutsche Übersetzung in Peter Williams: *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Bd. 1, Mainz u. a. 1996, S. 240.

5 vgl. Johann Sebastian Bach (früher zugeschrieben): *Acht kleine Präludien und Fugen*, hg. von Alfred Dürr, Vorwort, S. IV.

6 Hier wäre zu klären, was unter „früh“ und „reif“ zu verstehen ist. Vgl. Andreas Weil: *Der komponierende Organist um 1700. Studien zu Toccata und Fuge d-Moll BWV 565*, Köln 2020, S. 38 f.

7 vgl. Williams: *Bachs Orgelwerke*, a. a. O., S. 240; sowie: Johannes Schreyer: *Beiträge zur Bach-Kritik*, Leipzig 1911 und 1913.

8 vgl. Emery: *Notes on Bach's Organ Works*, Vol. I, S. 42. Deutsche Übersetzung in: Williams: *Bachs Orgelwerke*, a. a. O., S. 240.

9 vgl. Williams: *Bachs Orgelwerke*, a. a. O., S. 244.

10 vgl. David A. Sheldon: „The Galant Style Revisited and Re-evaluated“, in: *Acta Musicologica* 47/2 (1975), hg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Sitz Basel, <https://www.jstor.org/stable/932212?seq=1> (letzter Zugriff 18.9.2021).

11 Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Faksimilenachdruck, hg. von Dietrich Bartels, Laaber 2002 (2007), S. 139.

12 Kein einziger Autor nennt Dreiklangsbrechungen als typisches Element des galanten Stils.

13 vgl. Friedrich Wilhelm Marpurj: *Handbuch bey dem Generalbasse*, Berlin 1762, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP273904-PMLP444944-handbuchbeydemge00marp_v1.pdf (letzter Zugriff 18.9.2021), S. 41.

14 vgl. die Mittelstimmen im Präludium d-Moll BWV 554 im ersten Takt.

15 vgl. Schreyer: *Beiträge zur Bachkritik*, Leipzig 1911, S. 25 f., sowie Williams: *Bachs Orgelwerke*, a. a. O., S. 249.

16 Johann Mattheson: *Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg 1731, Faksimilenachdruck Hildesheim 1968, S. 34.

17 vgl. Michael Praetorius: *Syntagma musicum* Bd. III, Wolfenbüttel 1619, hg. von Arno Forchert, Faksimilenachdruck Kassel u. a. 2001, Die Zählung in diesem Band ist irreführend. Nach S. 148 folgt S. 129.

18 Johann Sebastian Bach: *Orgelbüchlein*, https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00004698/db_bachp0283_ante002.jpg (letzter Zugriff 18.9.2021), Vorwort.

19 Georg Muffat: *Regulae Concentum Partiturae*, <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP180421-WIMA.6d46-muffat-regulae.pdf> (letzter Zugriff 18.9.2021).

20 Johann David Heinichen: *Der Generalbaß in der Komposition*, Dresden 1728, Faksimilenachdruck Hildesheim 2012.

21 Muffat: *Regulae Concentum Partiturae*, a. a. O., S. 3.

22 Heinichen: *Der Generalbaß ...*, a. a. O., S. 159.

23 ebd., S. 131.

Im Laufe des nächsten halben Jahres erscheint im Verlag Dohr, Köln, eine Neuauflage der **8 kleinen Präludien und Fugen** mit einer ausführlichen Einführung. Darin werden viele der Argumente auf der Basis von historischen Quellen hinterfragt, denn nur so ist es möglich, die Frage nach dem Komponisten weiterzuverfolgen. Außerdem werden bisher noch unbekannte Quellen berücksichtigt, die die Diskussion wieder aufnehmen und zu neuen Erkenntnissen führen können.