Einleitung

Johann Sebastian Bachs choralgebundenes Orgelwerk ist zum größten Teil in originalen Zyklen und Sammlungen auf uns gekommen, die der Komponist selbst zusammengestellt hat.

Die meisten von ihnen sind handschriftlich überliefert. Dies gilt für die frühen Choralpartiten (BWV 766–768 und 770), das unvollendet gebliebene *Orgelbüchlein* aus der Weimarer Zeit und eine Gruppe von Orgelchorälen, die Bach in der Weimarer Zeit als Einzelstücke schrieb und in Leipzig seit den 1730er Jahren – meist in überarbeiteter Gestalt – in der Orgelmusik-Sammelhandschrift *P 271* vereinigte (später ist für sie der Titel „18 Choräle" aufgekommen).

Erst seit den späten 1730er Jahren hat Bach in seine Veröffentlichungsaktivität, die 1726 mit den Clavier-Partiten eingesetzt hatte, auch Orgelmusik einbezogen. So erschien 1739 in der Reihe der *Clavierübungen* als Teil III ein Opus „hauptsächlich vor die Herrn Organisten"[1], dessen Kern von 21 Choralbearbeitungen gebildet wird. Ihnen folgten, wohl 1747/48, die nach ihrem Verleger als „Schübler-Choräle" bezeichneten *Sechs Chorale von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen*, eine Sammlung von relativ kurzen Sätzen, von denen fünf nachweislich als Arrangements von Arien bzw. Duetten aus Kirchenkantaten entstanden sind. Um die gleiche Zeit dürften die *Canonischen Veränderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her* im Druck erschienen sein, die Bach in einer abweichenden Fassung in die Sammelhandschrift *P 271* eintrug.

Keines dieser Opera hatte von Anfang an die Gestalt, die der Komponist am Ende als gültig betrachtete. Jedes von ihnen zeigt auf seine Weise, wie Bach daran arbeitete, seine musikalischen Ideen möglichst vollkommen darzustellen (was im Falle von Teil III der *Clavierübung* zu beträchtlichen Komplikationen bei der Herstellung des Druckes geführt hat). In den folgenden Einführungen in die drei Opera wird deshalb in erster Linie der Aspekt „Werkgeschichte" zu berücksichtigen sein.

Dritter Theil der Clavier Übung

BWV 552, 669–689, 802–805

Der III. Teil der *Clavierübung* knüpft mit seinem Titel an die beiden Tastenmusik-Opera an, die Bach 1731 und 1735 hatte erscheinen lassen und denen 1741 unter dem gleichen Obertitel noch die sogenannten Goldberg-Variationen folgen sollten. Das Wort „Clavier" hat dabei seine traditionelle Bedeutung, d. h. es bezeichnet alle Tasteninstrumente. Die „Clavier-Kunst", von der Bachs Zeitgenosse Jakob Adlung (1699–1762) spricht,[2] beinhaltet die Fähigkeit, auf den Tasteninstrumenten zu spielen und für sie zu komponieren.

1 Briefkonzept von Johann Elias Bach vom 10. Januar 1739, zitiert nach: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, = *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II (Dok II), S. 335.

2 Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758. – Als Titelbestandteil eines vornehmlich für die Orgel bestimmten musikalischen Opus kommt das Wort bei Johann Heinrich Buttstedt vor (*Musikalische Clavier-Kunst und Vorrathskammer*, Leipzig 1713).

Die Besonderheit dieser Sammlung liegt darin, dass sie Orgelchoräle nach inhaltlichen Gesichtspunkten zusammenstellt: Die bearbeiteten Choräle sind teils Lieder zur lutherischen Messe (Kyrie und Gloria, Nr. 2–10)[3], teils Lieder, die sich auf die Stücke des Lutherschen Katechismus beziehen (Nr. 11–22). So könnte ein Beweggrund zur Komposition des Werkes zu dieser Zeit darin bestanden haben, dass Bach mit einem Beitrag zum Leipziger Reformationsjubiläum des Jahres 1739 vor die Öffentlichkeit treten wollte. (Luther hatte 1539 in Leipzig gepredigt, was dann zur Annahme der Reformation in der Stadt führte.) Außerdem war Bach wohl daran gelegen, sich angesichts der 1737 von Johann Adolph Scheibe begonnenen Polemik gegen seinen Kompositionsstil mit einem Werk zu präsentieren, das ihn als unangreifbaren Meister erwies. In diesem Sinne würdigte Lorenz Mizler das Werk als „eine kräfftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Compositionen zu critisiren".[4]

Das früheste Dokument, in dem das Opus erwähnt wird, ist das Konzept eines Briefes von Bachs Vetter und Sekretär Johann Elias Bach vom 10. Januar 1739. Aus ihm erfahren wir, dass Bach „einige *Clavier* Sachen, die hauptsächlich vor die Herrn Organisten gehören u. überaus gut *componi*rt sind, heraus wird geben, welche wohl auf die kommende Oster Meße mögten fertig werden, u. bey die 80 Blatten ausmachen"[5]. Wenn man annimmt, dass mit den „Blatten" die Seiten des Drucks gemeint sind, so hätte der Briefschreiber mit seinem Annäherungswert den Umfang des Opus völlig richtig bezeichnet, denn der Druck umfasst in der vorliegenden Fassung 77 Notenseiten und ein Titelblatt. Das könnte darauf hindeuten, dass zu Anfang des Jahres sowohl die Komposition in allen Teilen – also inzwischen auch mit dem monumentalen Rahmen aus Praeludium und Fuge Es-dur – fertig vorlag als auch das Layout die endgültige Gestalt hatte – obwohl auch nicht ganz auszuschließen ist, dass Johann Elias Bach mit Schätzwerten operierte und dass der Komponist die Ausarbeitung der am Ende des Werkes stehenden Stücke (Duetti und Schlussfuge) noch nicht abgeschlossen hatte.

Der angestrebte Erscheinungstermin konnte nicht eingehalten werden. Erst zur Herbstmesse erschien der Band, so dass in den Leipziger Zeitungen am 30. September 1739 mitgeteilt werden konnte: „Denen Liebhabern der Bachischen Clavier-Ubung dienet zur freundlichen Nachricht, daß der dritte Theil derselben fertig, und nunmehro bei dem *Autore* in Leipzig zu haben sey, à 3. thl."[6]

Nach allem, was wir wissen, und im Unterschied zu anderen Druckwerken Bachs, insbesondere der *Kunst der Fuge*, sind dem Originaldruck von Teil III der *Clavierübung* keine handschriftlichen Frühfassungen vorausgegangen. So ist die einzige Quelle, die Einblicke in den Entstehungsvorgang geben kann, der Originaldruck selbst. Nachdem bereits Manfred Tessmer im Kritischen Bericht seiner 1969 erschienenen Edition

3 Um die gleiche Zeit hat Bach auch seine zweisätzigen, aus Kyrie und Gloria bestehenden vokalen Messen BWV 233–236 komponiert.

4 Dok II, S. 387.

5 Dok II, S. 335.

6 Dok II, S. 370.

innerhalb der *Neuen Bach-Ausgabe*[7] wichtige Beiträge zur Erhellung der Quellenlage geben konnte, gelang es Gregory G. Butler in seiner 1990 erschienenen Spezialstudie[8], die Kenntnis des Stichvorganges auf eine neue Basis zu stellen und damit zugleich neue Aufschlüsse über die Kompositionsgeschichte zu gewinnen. Ohne den hypothetischen Charakter von Annahmen über eine frühere Werkgestalt zu verkennen, die nur auf Indizien beruhen, lassen sich doch gewisse Grundzüge mit einiger Wahrscheinlichkeit beschreiben.

Einblick in die Kompositions- und Druckgeschichte gewähren vor allem gewisse Unstimmigkeiten und Widersprüchlichkeiten des Originaldrucks, die nach Erklärung verlangen:

1. Das Titelblatt gibt den tatsächlichen Inhalt des Opus nicht vollständig wieder.
2. Auf fünf Seiten ist die Paginierung korrigiert worden; und zwar trugen die Seiten 22 und 40–43 ursprünglich eine um 9 niedrigere Seitenzahl.
3. Die Dichte, mit der die Seiten mit Notentext gefüllt sind, ist unterschiedlich, und dies auch innerhalb des gleichen Stückes.
4. Zwischen dem Ende eines Einzelwerkes und dem Beginn des nächsten liegt meist ein Seitenwechsel. Doch einige Stücke (Nr. 4, 14, 16, 18, 22) beginnen auf einer zweiten Akkolade, eines (Nr. 10) sogar in der Mitte einer ersten Akkolade.
5. Die Verteilung der gestochenen Seiten auf die beiden beteiligten Werkstätten, nämlich die von Carl Friedrich Krügner in Leipzig und von Balthasar Schmid in Nürnberg, erweckt den Eindruck, als basiere sie nicht auf einer Vorausplanung, sondern stelle eher eine Notlösung dar.

Die hier aufgezählten Merkwürdigkeiten zu erklären, setzt voraus, sich eine Vorstellung über den Prozess zu bilden, in dem der Originaldruck entstanden ist. Dieser Prozess hat zwei Aspekte: der eine betrifft die letzte Phase der Arbeit an der Komposition, der andere die handwerkliche Seite der Herstellung der Stichplatten.

Als Bach 1738 die Drucklegung in Angriff nahm, beauftragte er den Nürnberger Stecher Balthasar Schmid, dessen Ausführung des Titels zu Teil II der *Clavierübung* ihn offenbar befriedigt hatte, mit der Herstellung der Titelseite. Den Auftrag für den Stich des Notentextes dagegen gab er an die Leipziger Stecherwerkstatt Krügner, mit der er schon bei der Herstellung des Drucks des I. Teils der *Clavierübung* zusammengearbeitet hatte.[9]

Die Werkfassung, die Bach zunächst als gültig betrachtete, enthielt ausschließlich choralgebundene Kompositionen, und zwar den neunsätzigen *Missa*-Teil in der uns bekannten Gestalt (Nr. 2–10) und die sechs Pedaliter-Bearbeitungen der Katechismus-Choräle (Nr. 11, 13, 15, 17, 19, 21). In der ursprünglichen Stichvorlage, die aus einer Titelseite und 49 Notenseiten bestand, fehlten also nach Ausweis des Titels noch die choralfreien Stücke (Präludium und Fuge, vier Duette); darüber hinaus waren allem Anschein nach – zu den Indizien dafür weiter unten – die Manualiter-Bearbeitungen der Katechismus-Lieder noch nicht vorhanden. Die graphische Darstellung war sorgfältig disponiert: Der Notentext hätte, wenn es bei dieser Werkfassung geblieben wäre, die Druckseiten mit gleichbleibender Dichte gefüllt; zudem hätte jedes Stück auf einer neuen Seite begonnen.

Das Werk hatte in dieser Form eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Aufbau des vorangegangenen II. Teils der *Clavierübung*. Wie dieser bestand es aus zwei Teilen, die in sich mehrsätzig gegliedert waren, wobei sowohl die Art der Einzelsätze als auch die zyklische Bindung unterschiedlichen Prinzipien gehorchten.

Kurz vor dem geplanten Beginn der Sticharbeiten beschloss Bach eine Erweiterung des Opus, die aus drei Maßnahmen bestand: Erstens wurde den Choralbearbeitungen ein Rahmen in Gestalt des Satzpaares Präludium und Fuge Es-dur hinzugefügt. Zweitens wurde das Prinzip, über den gleichen Choral sowohl Pedaliter- als auch Manualiter-Bearbeitungen zu komponieren, nun auch auf die sechs Katechismus-Choräle angewendet, was zur Einfügung der Bearbeitungen BWV 679, 681, 683, 685, 687 und 689 führte. Und schließlich sollten auch die cantus-firmus-freien Kompositionstypen durch Manualiter-Stücke vertreten sein; dies wurde durch die Einfügung der vier Duetti vor der Schlussfuge erreicht. Obwohl durch diese Erweiterungen eine Diskrepanz zwischen dem Titel und dem tatsächlichen Inhalt des Opus entstand, ist es – sei es aus Zeitmangel, sei es, dass Bach die zusätzlichen Herstellungskosten scheute – später nicht mehr zu einer Neufassung des Titelblattes gekommen.

Den gewichtigsten unter den Zusätzen bildet zweifellos das Satzpaar Präludium und Fuge Es-dur BWV 552, eines der größten freien Orgelwerke Bachs überhaupt. Die Stichvorlage für das Präludium schrieb Bach auf zehn Seiten, die er in fünf Paaren von gegenüberliegenden Seiten („Openings“[10]) anordnete und mit 1–10 nummerierte, so dass im ganzen Druck die ungeraden Zahlen für die Verso-Seiten, die geraden für die Recto-Seiten stehen. Die Kyrie-Bearbeitung BWV 669, die zunächst das Werk eröffnet hatte, konnte nach der alten Stichvorlage hergestellt werden und erhielt nun die Seitenzahlen 11 und 12. (Über die technische Seite der Herstellung des Stiches siehe weiter unten.)

Noch innerhalb der *Missa*-Gruppe verringert sich die Differenz zwischen alter und neuer Seitenzahl von 10 auf 9, wie aus der Umpaginierung der ursprünglichen Seite 13 in „22“ zu ersehen ist. Dies resultiert daraus, dass Bach für die beiden folgenden Teile der *Kyrie*-Bearbeitung (BWV 670 und 671) eine neue Stichvorlage schrieb, in der er die insgesamt 121 (61+60) Takte auf 5 Seiten zusammendrängte, offenbar, um wieder zur ursprünglichen Disposition der „Openings“ zurückkehren zu können.

Die nächste Erweiterung bestand darin, dass in der Gruppe der Katechismus-Lieder an jede der sechs Pedaliter-Bearbeitungen eine Manualiter-Bearbeitung angeschlossen wurde. Anscheinend von dem Wunsch geleitet, den alten Grundriss des Stiches möglichst zu bewahren, komprimierte Bach die Pedaliter-Bearbeitungen BWV 680,

7 Manfred Tessmer, *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Serie IV, Bd. 4: *Dritter Teil der Klavierübung* – Kritischer Bericht, Kassel u. a. 1974 (NBA IV/4, KB).

8 Gregory G. Butler, *Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print – With a Companion Study of the Canonic Variations on "Vom Himmel hoch," BWV 769*, Durham und London 1990 (Butler 1990).

9 Gregory G. Butler, *Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken*, in: Bach-Jahrbuch 1980, S. 9–26 (Butler 1980), speziell S. 11f.

10 Da ein ähnlich bündiger Ausdruck im Deutschen fehlt, möge es gestattet sein, im Folgenden das englische „Opening“ zu verwenden.

682 und 684 so, dass am Ende der Seiten 39, 46 und 50 jeweils Raum für drei zweisystemige Akkoladen blieb, in den dann die entsprechend knapp gehaltenen Manualiter-Stücke (sie bestehen aus 15, 24 und 26 Takten) eingetragen werden konnten. Die Bearbeitungen BWV 680 und 684 mussten zu diesem Zweck vollständig neu geschrieben werden. In dem längsten der betroffenen Pedaliter-Stücke, der *Vater unser*-Bearbeitung BWV 682, verwendete Bach für die ersten vier Seiten die ursprünglichen Stichvorlagen; dabei unterließ er die eigentlich nötige Umpaginierung, so dass die ursprünglichen Seitenzahlen in den Stich übernommen wurden und später korrigiert werden mussten. Der restliche Verlauf musste neu geschrieben werden und wurde auf zwei Seiten und eine zusätzliche Akkolade zusammengedrängt, wodurch auf der letzten Seite die Manualiter-Bearbeitung BWV 683 auf drei Akkoladen untergebracht werden konnte.
Anders lagen die Verhältnisse im Falle von *Dies sind die heilgen zehen Gebot*. Um für die Einfügung einer Manualiter-Bearbeitung Raum zu gewinnen, musste Bach in den vorangehenden Komplex der Gloria-Lieder eingreifen. Allem Anschein nach stand das Trio über *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 676 ursprünglich auf 7 vollen Seiten (ursprünglich S. 14–20), die dann auf 6 Seiten und eine halbe Akkolade komprimiert wurden. Da die folgende Fughetta BWV 677 auf dem Rest der Seite untergebracht werden konnte, wurden insgesamt zwei Seiten eingespart, die nun für die Fughetta über *Dies sind die heilgen zehen Gebot* zur Verfügung standen.
Die letzten beiden Manualiter-Bearbeitungen, BWV 687 und 689 sowie die vier Duetti brauchten nicht an bereits vorliegende Folgestücke angepasst zu werden, so dass die Erweiterung hier keine Spuren im Stichbild hinterlassen hat.

Zu den wesentlichsten Neuerkenntnissen über den III. Teil der *Clavierübung*, die erst nach dem Erscheinen des Werkes in der *Neuen Bach-Ausgabe* gewonnen wurden, gehört die genaue Feststellung der beteiligten Stecher.
Seit langem steht fest, dass zu ihnen Balthasar Schmid aus Nürnberg gehörte, der schon an der Herstellung der Teile I und II der *Clavierübung* beteiligt gewesen war und später Bachs Verleger für die *Goldberg-Variationen* und die *Canonischen Veränderungen* werden sollte. Das graphische Bild seines Notenstichs ist unverwechselbar[11], und so konnte Schmids Anteil am Stich von Teil III der *Clavierübung* schon von Georg Kinsky genau bezeichnet werden[12]. Die nicht von Schmid gestochenen Seiten schrieb Kinsky zwei anderen Stechern zu, von denen er in einem den Komponisten selbst zu erkennen glaubte und in dem anderen einen Mitarbeiter Schmids vermutete. Manfred Tessmer konnte Kinskys These von der Mitwirkung Bachs als Stecher mit überzeugenden Argumenten widerlegen. In den nicht von Schmid gestochenen Seiten sah er die Arbeit eines Stechers, der „wahrscheinlich im Auftrage Schmids in dessen Werkstatt tätig“ gewesen sei[13]. Demgegenüber brachte Gregory G. Butler 1980 zum ersten Mal den Namen des Leipziger Kupferstechers Johann Gottfried Krügner als Mitarbeiter an Teil III der *Clavierübung* ins Spiel[14] – eine These, die er später in einer ausführlichen Darstellung in dem Sinne differenzierte, dass außer Schmid nicht nur Johann Gottfried Krügner selbst, sondern zwei weitere Mitglieder aus dessen Werkstatt tätig waren.[15] Wir bezeichnen im Folgenden die drei beteiligten Stecher der Leipziger Werkstatt als „Krügner 1“, „Krügner 2“ und „Krügner 3“, wobei „Krügner 1“ der Meister Johann Gottfried Krügner (d. Ä.) ist, während seine Gehilfen vermutlich als seine Ehefrau Rosine Dorothee geb. Boëtius („Krügner 2“) und Johann Gottfried Krügner d. J., Krügners Sohn aus erster Ehe, zu identifizieren sind.
Die Stecherei Krügner arbeitete nach der Methode, die Manfred Tessmer als „Paustechnik“ beschrieben hat.[16] Dabei entsteht ein Druckbild, das eine faksimileartige Ähnlichkeit mit der Vorlage hat. Infolgedessen war Bach, auch wenn er nicht direkt an den Sticharbeiten beteiligt war, doch für das Aussehen des Druckes verantwortlich. Er musste seine Vorlagen als Reinschriften erstellen und die Verteilung des Notentextes auf die Seiten und Akkoladen mit großer Sorgfalt planen.
Der Anfang des Stiches verzögerte sich zunächst dadurch, dass Bach die Vorlage für das voranzustellende Praeludium BWV 552/1 herstellen musste[17]. Nachdem dies geschehen war, konnte in der Stecherei Krügner die Arbeit mit dem Praeludium und der ersten Pedaliter-Bearbeitung des *Kyrie* begonnen werden. Für die beiden folgenden Stücke musste noch abgewartet werden, bis Bach die neue, um eine Seite kürzere Stichvorlage hergestellt hatte. Stattdessen wurde mit der Pedaliter-Bearbeitung *Vater unser im Himmelreich* fortgesetzt, deren erste vier Seiten unverändert blieben und nur eine neue Paginierung benötigten. In engmaschiger Zusammenarbeit zwischen dem komponierenden und Stichvorlagen schreibenden Komponisten und der Stecherwerkstatt nahm in der Folgezeit die Herstellung ihren Fortgang, wobei der größte Anteil der Sticharbeiten von Rosine Dorothee Krügner-Boëtius („Krügner 2“) geleistet wurde. Der Arbeitsfortschritt schien, wie der oben zitierte Brief von Johann Elias Bach belegt, im Januar 1739 die Erwartung zuzulassen, dass die Herstellung bis zur Ostermesse abgeschlossen sein würde.
Dass dieser Termin nicht eingehalten wurde, liegt daran, dass die Stecherei Krügner ihre Mitwirkung an dem Projekt kurz darauf einstellte. Wir kennen weder

11 Siehe die Faksimile-Wiedergaben der Anfänge der von Schmid gestochenen Stücke im Kommentar des vorliegenden Bandes.
12 Georg Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs – Ein Beitrag zur Musikbibliographie*, Wien, Leipzig und Zürich 1937 (Kinsky), S. 44f.

13 NBA IV/4, KB, S. 14.
14 Butler 1980, S. 15f.
15 Die Noten- und Schriftformen der Mitglieder der Krügner-Werkstatt ähneln sich zwar, lassen sich aber dennoch, wie von Butler dargestellt, an Details unterscheiden. – Zur Veranschaulichung der folgenden Darstellung des Druckvorgangs sei auf die tabellarische Darstellung im Kommentar (S. 142) verwiesen.
16 NBA IV/4, KB, S. 13. Butler spricht von „reproduction engraving“ (Butler 1990, S. 34–37).
17 In der Bach-Literatur findet sich gelegentlich die Meinung, dass Bach, als er Praeludium und Fuge Es-dur in *Clavierübung III* einbezog, auf ein schon etwas früher komponiertes Werk zurückgreifen konnte, wobei die Hypothese eine Rolle spielt, Bach könnte das Werk 1733 bei seinem Orgel-Rezital in der Dresdner Frauenkirche gespielt haben (Butler 1990, S. 13). Belege dafür gibt es freilich nicht, und Christoph Wolff hat darauf hingewiesen, dass die Stimmung der Frauenkirchen-Orgel sich nicht für ein Werk in Es-dur eignete (*The Clavier-Übung Series*, in: Christoph Wolff, *Bach – Essays on his life and music*, Cambridge MA [etc.] 1991, S. 189–213 und 416–417, speziell S. 417).

den genauen Zeitpunkt noch die Gründe. Vermutlich ist der Abbruch der Arbeiten durch Krügners einerseits darauf zurückzuführen, dass dringende neue Aufträge vorlagen, andererseits aber auch darauf, dass der von Bach ursprünglich angegebene Umfang beträchtlich überschritten war, sodass sich Krügner nicht verpflichtet sah, sich auf eine derartige Vergrößerung des Auftrags einzulassen. Die letzte Arbeit der Krügnerschen Werkstatt an der *Clavierübung III* war die zweite Seite der Manualiter-Bearbeitung *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, die von Krügner junior („Krügner 3") ausgeführt wurde und die Seitenzahl 55 trägt. Doch es gab im vorangehenden Verlauf noch beträchtliche Lücken; zwischen den Seiten 18 und 55 waren nicht weniger als 12 Seiten noch nicht gestochen.[18] Von den 77 Seiten des Notentextes lagen somit 42 im Stich vor, d. h. nicht sehr viel mehr als die Hälfte.

In dieser kritischen Situation gelang es Bach, Balthasar Schmid, bei dem er, wie oben erwähnt, zunächst nur das Titelblatt bestellt hatte, für die Aufgabe zu gewinnen, den Stich zu komplettieren. Schmid begann mit dem Füllen der Lücken. Diese Arbeit führte er in Leipzig durch, wo er vermutlich der Ostermesse wegen weilte. So entstanden die Seiten 19, 21, 23, 25, 35, 36, 47 und 54. Schmid musste aber offenbar Leipzig wieder verlassen, bevor er die am Ende noch bestehende Lücke (S. 26–29) schließen konnte; so nahm er die Vorlagen dazu ebenso wie die des letzten Teils (S. 56–77)[19] zur weiteren Arbeit mit nach Nürnberg.

Noch während der Anwesenheit Schmids begann man in Leipzig offenbar damit, die gestochen vorliegenden Teile des Werkes auszudrucken.[20] Wie aus der unterschiedlichen Behandlung der Korrekturen[21] zu erschließen ist, erfolgte der Druck in drei Abschnitten, wobei zunächst die Seiten 1–17, dann die Seiten 30–55 und als letztes die Seiten 18–25 gedruckt wurden, und zwar jeweils in zwei Durchgängen. Der erste Druckabschnitt (S. 1–17) bestand nur aus Seiten, die bereits gestochen waren, bevor Schmid seine Arbeit aufnahm. Dass daran nicht der mittlere Teil angeschlossen wurde, erklärt sich wohl daraus, dass man abwarten wollte, ob Schmid die Seiten 26–29 noch in Leipzig würde stechen können – was dann nicht der Fall war. In allen Teilen des Druckes wurde, bevor die Exemplare zum Verkauf gelangten, eine handschriftliche Fehlerkorrektur durchgeführt. Beim ersten Druckabschnitt (S. 1–17) reichte die Zeit sogar dazu aus, für den zweiten Durchlauf die Fehler auf den Stichplatten zu korrigieren.

Im Herbst 1739 brachte Balthasar Schmid die von ihm in Nürnberg gestochenen und ausgedruckten Teile des Werkes nach Leipzig, wo sie korrigiert und mit dem Leipziger Druckanteil vereinigt wurden. So konnte das Werk zur Herbstmesse erscheinen.

18 Über die möglichen Gründe für die Auslassung dieser Seiten vgl. Butler 1990, S. 73f.

19 Denkbar wäre auch, dass Bach die Duetti und die Fuge erst nach Schmids Abreise fertigstellte und auf dem Postweg nach Nürnberg sandte.

20 Nach Butlers Schätzung (Butler 1990, S. 125, Anm. 3 für das Kapitel *Printing and Correction*) wurde das Werk in einer Auflage von etwa 150 Exemplaren gedruckt. Zu den heute noch existierenden Exemplaren vgl. die Angaben im Kommentar.

21 NBA IV/4, KB, S. 15.

Sechs Chorale von verschiedener Art („Schübler-Choräle")

BWV 645–650

Die Bezeichnung „Schübler-Choräle", mit der Bachs späte Orgelchoral-Sammlung im Allgemeinen benannt wird, bezieht sich auf den Verleger des Originaldrucks, den als Musiker, Notenstecher und Verleger tätigen Johann Georg Schübler. Über seine Biographie ist nur wenig bekannt.[22] Er wurde um 1720 in Zella (Thüringen, heute Ortsteil von Zella-Mehlis) geboren, hat „die Music in Leipzig bey dem berühmten Bach gelernet" und lebte dann in Zella als ein „der Organisten Kunst beflissener"[23], d. h. ohne eine feste Organistenstelle. Bach vertraute ihm 1747 den Stich des *Musikalischen Opfers* an, dessen mangelhafte handwerkliche Qualität allerdings erkennen lässt, dass Schübler in diesem Metier nur wenig Erfahrung hatte. Dass der Stich der *Sechs Choräle* besser gelungen ist, deutet darauf hin, dass dieses Werk nach dem *Musikalischen Opfer* entstanden ist, also 1747 oder später. Die Schriftmerkmale von Bachs Eintragungen in seinem Handexemplar (darüber weiter unten Genaueres) veranlassten Yoshitake Kobayashi zur Einordnung des Werkes in die Zeit von 1747 bis August 1748 – eine Zeitspanne, die sich einstweilen nicht weiter einengen lässt.[24]

Während bei Teil III der *Clavierübung* die Herstellung in der Weise verlief, dass der Komponist genaue Stichvorlagen lieferte, die dann vom Stecher nur noch handwerklich umzusetzen waren, überließ Bach bei den *Sechs Chorälen* wichtige Arbeitsgänge dem Stecher und Verleger. Es könnte sogar gefragt werden, ob der Anstoß zur Schaffung dieser Stücke überhaupt von Bach ausging, oder ob nicht eher „von dem waghalsigen Versuch eines wohl kaum 25jährigen […] zu sprechen ist, sich […] als Verleger zu etablieren"[25]. Jedenfalls deutet manches auf ein selbständiges, um nicht zu sagen: eigenmächtiges Arbeiten des Verlegers hin. Das zeigt sich zunächst an der Formulierung der Notiz am Fuße der Titelseite: „Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm. Bachen, bey dessen Herrn Söhnen in Berlin und Halle ..."; Bach selbst hat sich in solchen Fällen nie mit dem Zusatz „Herr" bezeichnet, und seine Söhne pflegte er dem Alter nach zu nennen.[26]

22 Die überlieferten Daten findet man bei Günter Kraft, *Johann Georg Schübler: Notenstecher und Verleger*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, hrsg. von Heinrich Besseler und Günther Kraft, Weimar 1950, S. 186; Christoph Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, in: Bach-Jahrbuch 1977 (Wolff 1977), S. 120–129; Wolfgang Wiemer, *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, in: BJ 1979, S. 75–95; Hans-Joachim Schulze, *„Die Choräle kosten nichts" – Zur Bewertung des Originaldrucks der „Schübler-Choräle"*, in: Bach-Jahrbuch 2008, (Schulze 2008), S. 301–304. – Johann Heinrich Schübler (geb. 1728), der Stecher der *Kunst der Fuge*, war Johann Georg Schüblers jüngerer Bruder.

23 Zitate nach Kraft (s. vorige Anmerkung).

24 Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs – Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: Bach-Jahrbuch 1988, S. 7–72 (speziell S. 59).

25 Schulze 2008, S. 303.

26 Vgl. Schulze 2008. – Dass bei der Mitteilung der Bezugsmöglichkeiten auf dem Titelblatt ein in Halle lebender Bach-Sohn – also Wilhelm Friedemann – genannt wird, verbietet eine Datierung vor dem Jahr 1746, in dem Bachs ältester Sohn seine Tätigkeit in Halle aufnahm. Da jedoch andere Merkmale ohnehin auf einen späteren Erscheinungstermin deuten, ergibt sich daraus keine zusätzliche Information.

Was den musikalischen Inhalt des Bandes betrifft, so hatte allerdings Bach auf jeden Fall die entscheidenden Vorgaben zu liefern. Er selbst muss festgesetzt haben, dass der Inhalt des Opus aus Orgel-Arrangements von Kantatensätzen bestand; er musste dafür die passenden Sätze aussuchen und Schübler die Vorlagen zur Verfügung stellen, sei es, dass er ihm Zugang zu seinen Partituren gewährte oder Abschriften für ihn anfertigen ließ. Sicherlich hat Bach auch allgemeine Hinweise gegeben, wie bei der Übertragung verfahren werden sollte. Da vom zweiten Choral der Sammlung, *Wo soll ich fliehen hin oder auf meinen lieben Gott*, keine Bearbeitungsvorlage bekannt ist, ist es möglich, dass Bach keinen weiteren geeigneten Kantatensatz zur Hand hatte[27] und deshalb einen originalen Orgelchoral beisteuerte – sofern es nicht doch eine (inzwischen verschollene) Kantaten-Vorlage gab. Auch die Titeländerung des letzten Stückes dürfte auf Bach zurückgehen; denn Schübler konnte sich wohl kaum berechtigt fühlen, einen Satz aus der Kantate *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* mit dem Anfang des (auf die gleiche Melodie gesungenen) Weihnachtsliedes *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* zu betiteln. Und schließlich wird Bach wohl auch die Reihenfolge angegeben haben, in der die sechs Sätze erscheinen sollten. Die Mittelstellung der beiden vierstimmigen Sätze, die von zwei Paaren dreistimmiger Sätze eingerahmt werden, ist unmittelbar einleuchtend und passt zu Bachs Gewohnheiten bei der Anlage mehrteiliger Werke.[28]

Nachdem die grundlegenden Entscheidungen über die Anlage des Opus getroffen waren, nahm Bach allem Anschein nach auf den weiteren Bearbeitungs- und Herstellungsvorgang keinen Einfluss mehr. Er hat offensichtlich auch keinen Probeausdruck geprüft. Das ist angesichts der Tatsache, dass die Titelseite ihn als Autor ausweist, verwunderlich; doch nur so können die Fehler und Ungereimtheiten erklärt werden, die sich in den unkorrigierten Druckexemplaren finden. Nicht nur ist der Notentext im engeren Sinne sehr fehlerhaft; man vermisst auch einen großen Teil der zu erwartenden Angaben über die Verteilung der Stimmen auf die Hände des Spielers und über die Fußton-Lagen der Registrierung. Besonders empfindlich ist dieser Mangel im letzten Choral, *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter*. Hier sind die drei Stimmen der Vorlage (Solovioline, Alt und Continuo) in ihrer Lagenordnung notiert, so dass sich die aus dem Continuo abgeleitete, im Bassschlüssel notierte Unterstimme zunächst als Pedalpart präsentiert. Jedoch ist diese Unterstimme so bewegt geführt, dass sie manualiter gespielt werden muss, wodurch die Wiedergabe des als Mittelstimme im Altschlüssel notierten choralführenden Alts dem Pedal zufällt. Dies aber wäre im Notentext anzugeben gewesen, und außerdem hätte die auf dem Pedal zu spielende Mittelstimme entsprechend Bachs Usus auf dem unteren System notiert werden müssen.[29]

Als Bach das überaus problematische Ergebnis der Transkriptions- und Herstellungsarbeit Schüblers zur Kenntnis nahm, war die (vermutlich nur kleine) Auflage bereits ausgedruckt und wohl auch schon in den Verkauf gegangen. Das einzige, was Bach in dieser misslichen Situation noch tun konnte, war, sein persönliches Exemplar einer gründlichen Nacharbeit zu unterziehen. Dabei korrigierte er zahlreiche Fehler des Notentextes und fügte die fehlenden Angaben über die organistische Realisierung hinzu. Daneben aber tat er das, was er zu tun pflegte, wenn er ältere Werke transkribierte: Er überprüfte die Substanz der Komposition, und wo er Schwachstellen der ersten Konzeption zu finden glaubte, brachte er im Notentext kleine Verbesserungen an.[30]

Zu einer zweiten Auflage, in der die Ergebnisse der Autorenrevision hätten ausgewertet werden können, ist es nicht gekommen. Glücklicherweise jedoch hat sich Bachs Handexemplar erhalten. Es ging nach Bachs Tod in den Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach über, der es mit dem Handexemplar des III. Teils der *Clavierübung* buchbinderisch vereinigen ließ und diesen Band 1774 an Johann Nikolaus Forkel verkaufte. Über die späteren verwickelten Schicksale des Handexemplars, das im 19. Jahrhundert wieder von dem des III. Teils der *Clavierübung* getrennt wurde und auf verschlungenen Wegen 1975 an seinen heutigen Standort, die *Scheide Collection* an der Universitätsbibliothek Princeton, gelangte, ist inzwischen durch neuere Veröffentlichungen Klarheit geschaffen worden, so dass an dieser Stelle ein Verweis auf die einschlägige Literatur genügen darf.[31]

Die Schübler-Choräle sind keine Dokumente von Bachs neuschöpferischem Umgang mit älteren Werken, wie wir sie etwa in den Cembalokonzerten, in den großen Orgelchorälen der Sammelhandschrift *P 271*[32] oder in der h-moll-Messe vor uns haben, sondern sie sind, abgesehen von Bachs nachträglichen Eingriffen, schematisch hergestellte instrumentale Arrangements von Kantatensätzen. Dennoch konnten sie als ein neuer Typus innerhalb der Gattung Orgelchoral wahrgenommen werden, wohl besonders von Hörern und Spielern, die die bearbeiteten Originalsätze nicht kannten und auch nichts von dem Bearbeitungscharakter der Stücke wussten.[33] Schon im späten 18. Jahrhundert fanden sie Bewunderer wie den Tauchaer Pfarrer Johann Friedrich Köhler, der in seiner 1776 angelegten Chronik der Leipziger Schulen über die Schübler-Choräle schrieb, sie seien „so schön, so neu, erfindungsreich […], daß sie nie veralten, sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden.“[34] Er wusste offenbar nicht, dass sein Enthusiasmus selbst Ergebnis einer „Moderevolution“

27 Zu der Frage, welche anderen Kantaten-Arien sich eventuell als Transkriptionsvorlagen geeignet hätten, vgl. die Überlegungen bei Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge [etc.] 1980, Bd. II, S. 110.

28 Ob darüber hinaus die Aufeinanderfolge der Choraltexte als sinnhaft interpretiert werden kann, ist kontrovers diskutiert worden; vgl. dazu Williams (wie vorige Anm.), S. 104f.

29 Für den dritten Choral, *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, scheint Bach die Stimmenverteilung angegeben zu haben, denn hier ist die choralführende Mittelstimme als Pedalpart mit der Anweisung „4.Fuß“ notiert.

30 Einzelheiten dazu werden im Kommentar mitgeteilt.

31 Als Heinz-Harald Löhlein im Kritischen Bericht zu Band IV/1 der Neuen Bach-Ausgabe (1981) das damalige Wissen zusammenfassend mitteilte, konnte er schon auf die ausführliche Darstellung von Christoph Wolff (Wolff 1977) zurückgreifen. Darüber hinausgehende Erkenntnisse finden sich bei Hans-Joachim Schulze, *Bach und Polen*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, S. 9–21 (speziell S. 19f.).

32 Sie ist auch die Quelle für die handschriftliche Fassung der *Canonischen Veränderungen*.

33 Noch die Benutzer der von Konrad Griepenkerl 1847 edierten Bände 6 bzw. 7 der Peters-Ausgabe erfuhren nicht, dass es sich um Bearbeitungen handelt.

34 Zitiert nach: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, = *Bach-Dokumente*, Bd. III (Dok III), S. 313.

war. Denn gerade dem Geschmack dieser Zeit entsprachen die Schübler-Choräle viel mehr als die „gearbeiteten“ originalen Orgelchoräle Bachs, insbesondere die des III. Teils der *Clavierübung*. Sie haben einen Einschlag von Galantem, der sich in den einprägsamen, melodisch unabhängig vom Choral erfundenen Ritornellen und in einer Tendenz zur Periodik manifestiert – Eigenschaften, die das Eröffnungsstück der Sammlung zu einer der populärsten Kompositionen Bachs überhaupt werden ließen.

Einige canonische Verænderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her

BWV 769, 769a

Hatte Bach mit dem III. Teil der *Clavierübung* ein Kompendium der Kompositionstypen der Orgelmusik geschaffen, und sind die Schübler-Choräle als Derivate der Leipziger Kantatenkomposition anzusprechen, so gehören die *Canonischen Veränderungen* zur Gruppe der für Bachs letztes Lebensjahrzehnt so charakteristischen monothematischen Zyklen. In diesen Werken spielt durchweg der Kompositionstypus des Kanons eine wichtige Rolle: die *Goldberg-Variationen* (1741), das *Musikalische Opfer* (1747) und die *Kunst der Fuge* (postum gedruckt) enthalten Gruppen von Kanons, und in den vierzehn *Verschiedenen Canones* und den *Canonischen Veränderungen* ist der Kanon zum alleinigen Prinzip erhoben.

Die *Canonischen Veränderungen* sind in Bachs Biographie mit der Person des „Universalwissenschaftlers“[35] Lorenz Christoph Mizler (1711–1788) verbunden, der in seiner Leipziger Studienzeit Schüler Bachs gewesen war. Er hatte 1738 die *Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften* gegründet, mit der er das Ziel verfolgte, „die Musik völlig in die Gestalt einer Wissenschaft zu bringen.“[36]

Über den Zusammenhang der *Canonischen Veränderungen* mit der *Societät* schrieb Mizler in einem Zusatz zu dem – in der Hauptsache von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfassten – Nekrolog auf Bach: „In die Societät der musikalischen Wissenschafften ist er im Jahr 1747 im Monat Junius auf Veranlassung der Hofraths Mizlers, dessen guter Freund er war, und welchem er Anleitung im Clavierspielen und in der Composition als einem noch in Leipzig Studirenden gegeben, getreten. Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärcker in der Ausübung. Zur Societät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm' ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.“[37]

Diese Notiz liefert uns das Datum von Bachs Eintritt in die *Societät*, die von Mizler angenommene Reihenfolge von Manuskripteinreichung und Stich und die etwas kryptische Mitteilung, der zufolge die Societätsfassung „vollständig ausgearbeitet“ gewesen sei.

Von den beiden von Mizler genannten Ausfertigungen des Werkes hat sich der von Balthasar Schmid hergestellte und verlegte Stich in einer Reihe von Exemplaren erhalten,[38] während die bei der Societät eingereichte Handschrift verschollen ist. Dagegen kennen wir eine andere handschriftliche Fassung, die Bach eigenhändig in die große Sammelhandschrift *P 271* eingetragen hat. Von den Handschriften, die Bach im Laufe des Arbeitsprozesses anzufertigen hatte (Partiturentwürfe der einzelnen Variationen, Vorlagen für den Stich), ist nichts erhalten. Nur aus Abschriften von fremder Hand lassen sich einzelne – wenn auch meist schwer zu deutende – Einblicke in Bachs Schaffensprozess gewinnen.[39]

Die wichtigsten Informationen über die Werkentstehung liefern die beiden Hauptquellen selbst. Fügt man den Stilwandel von Balthasar Schmids Notentypographie mit den gesicherten Erscheinungsdaten seiner Drucke zusammen,[40] so ergibt sich, dass die Variationen 1, 2, 3 und 5[41] um die Mitte des Jahres 1746 gestochen wurden, während der Stich von Variation 4 etwa ein Jahr später erfolgte. Damit erweist sich die Angabe Mizlers, nach der der ganze Stich später als Bachs Eintritt in die Societät erfolgt wäre, als Irrtum. Nicht aufrecht zu erhalten ist aber auch die Annahme von Hans Klotz, Bach habe erst die Variationen 1–4 geschrieben und das Werk nachträglich durch Variation 5 erweitert, die in der Stichfassung angehängt, im Autograph aber zwischen die Variationen 2 und 3 eingeschoben wurde.

Die Entstehung der *Canonischen Veränderungen* stellt sich in den Umrissen wie folgt dar: Am Anfang der Werkgeschichte stehen die Sätze, die im Druck als Variationen 1–3 gezählt und zusammen auf zwei Seiten wiedergegeben sind. Von den kanonischen Stimmen ist nur jeweils die anführende ausgeschrieben, während die nachfolgende durch die Angabe von Imitationsintervall und Einsatzstelle und zusätzlich durch die Notierung des Anfangs bezeichnet ist. Es ist die Notationsweise, die für Stammbuch- und Widmungskanons üblich war, in denen man dem Empfänger ein musikalisches Rätsel aufgeben wollte, weshalb man auch von „Rätselnotation“ bzw. „änigmatischer Notation“ spricht. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die dreisätzige Kanongruppe, die den Druck einleitet, anfangs eine private Widmungsgabe war; als Anlass ließe sich die Taufe von Bachs Enkel Johann August Bach, dem ältesten Sohn von Carl Philipp Emanuel, denken, bei dem Johann Sebastian Bach Pate war.[42] Dass

35 So charakterisiert ihn Rainer Bayreuther in seinem Artikel in MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 280–284. Vgl. auch Hans-Joachim Schulze, *Lorenz Mizlers „Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland“*, in: *Gelehrte Gesellschaften im mitteldeutschen Raum (1650–1820)*, Teil III, hrsg. von Detlef Döring und Kurt Nowak, Stuttgart und Leipzig 2002 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 76/6, S. 101–111.

36 Mizlers selbstverfasster Lebenslauf, in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 230.

37 Zitiert nach Dok III, S. 88f.

38 Vgl. die Angaben im Kommentar.

39 Vgl. dazu außer den genannten Arbeiten von Gregory Butler den Kritischen Bericht zu NBA IV/2 von Hans Klotz (1957).

40 Wir stützen uns in der folgenden Darstellung auf das Schlusskapitel (*Companion Study*) in Butler 1990 sowie auf Butlers Aufsatz *Bachs Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769) – Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der „Fassung letzter Hand“*, in: Bach-Jahrbuch 2000, S. 9–34.

41 Nur im Druck sind die Variationen mit Nummern versehen; wir verwenden hier um der Eindeutigkeit willen stets diese Nummern, wodurch sich für die Autographfassung die Reihenfolge 1–2–5–3–4 ergibt.

42 Butler 1990, S. 103f.

die Taufe am 10. Dezember 1745 stattfand, also in der Adventszeit, könnte dazu angeregt haben, das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch da komm ich her* als Thema zu wählen.

Als familiäre Widmungsgabe wäre diese kleine Kanonreihe wohl kaum gedruckt worden. Dass Bach in der ersten Hälfte des Jahres 1746 die Variationen 1–3 zum Druck gab, geschah vielleicht schon im Vorausblick auf den geplanten Eintritt in Mizlers Societät; immerhin wusste Mizler schon 1746 zu berichten, es sei „im Werke, daß nächstens diese Gesellschaft wieder mit drey ansehnlichen Mitgliedern soll vermehret werden".[43] Schon bei der Herstellung der Stichvorlage nahm Bach eine Änderung an Variation 3 vor, indem er den Cantus firmus, der ursprünglich mit *c'* begonnen hatte, in die höhere Oktave versetzte – eine Maßnahme, die zum Ausgangspunkt von weiteren Änderungen der Stimmführung in der Handschrift-Fassung werden sollte.[44]

Wohl noch während der Drucklegung von Variation 1–3 erweiterte Bach die Kanonfolge durch einen weiteren Satz, und zwar durch Variation 5, die im fertigen Druck an letzter Stelle erscheint. Das Druckbild ist mit dem der Variationen 1–3 eng verwandt. Die Kanontechnik aber ist hier eine andere, wie schon in der Überschrift angegeben ist: Der Cantus firmus wird selbst Gegenstand der kanonischen Arbeit („l'altra sorte"), und die Nachahmung erfolgt in der Umkehrung („al rovescio", wie orthographisch korrekt zu schreiben wäre). Diese Variation ist in ihrer ersten Hälfte dreistimmig, von T. 27 an vierstimmig und endet mit einer vier- bis sechsstimmigen Coda (T. 52–56). Hätte Bach die Stellung dieser Variation frei bestimmen können, so hätte er sie möglicherweise zwischen die dreistimmige Variation 2 und die vierstimmige Variation 3 gestellt; da die Variationen 2 und 3 aber ohne Seitenwechsel aufeinander folgten, konnte die neue Variation nur den schon gestochenen nachgestellt werden.

Die Positionierung zwischen den Variationen 2 und 3 war aber möglich, als Bach das bisher Komponierte in die Sammelhandschrift *P 271* eintrug.[45] Anscheinend betrachtete er das Werk im vorliegenden Umfang als abgeschlossen, denn am Ende von Variation 5 stehen nach dem schließenden Doppelstrich für alle Systeme Schlussschnörkel, die das Ende der Folge anzeigen sollen.[46]

Der Abschluss der Komposition mit dem Augmentationskanon erfolgte vermutlich erst zu dem Zeitpunkt, als das Datum für den Eintritt in die Societät feststand. Der Vergleich der Lesarten macht es wahrscheinlich, dass Bach den Satz zuerst in die Handschrift eintrug, bevor er die Vorlage für den Stich anfertigte. (Allerdings basiert die Stichfassung nicht auf der Handschrift, sondern wurde mit Hilfe eines nicht erhaltenen Entwurfsmanuskripts vorbereitet). Während die handschriftliche Fassung – entsprechend der Bestimmung der Quelle als Spielvorlage für Organisten – auf drei Systemen notiert war, erscheint das Stück in der Stichfassung in Partiturnotierung, durch die die kontrapunktische Struktur veranschaulicht wird.

Als Bach die Reinschrift vorbereitete, die er dann der Societät einreichte, schrieb er aller Wahrscheinlichkeit nach auch in den Variationen 1–3 alle Stimmen partiturmäßig aus; darauf wohl nimmt Mizler Bezug, wenn er diese Präsentationshandschrift „vollständig ausgearbeitet" nennt, um den Unterschied zu der änigmatischen Notation des Stiches zu bezeichnen.

In den beiden von Bach autorisierten Fassungen der *Canonischen Veränderungen* wird ein sich über Jahre erstreckender Arbeitsprozess dokumentiert, der Erweiterungen, Umstellungen und Detailkorrekturen mit sich brachte, wie wir sie auch aus anderen Werken Bachs kennen. Was die Reihenfolge der Variationen betrifft, so konnte sich Bach hier ebenso wenig wie in der *Kunst der Fuge* an eine feste Tradition der Zyklusbildung anschließen, wie sie in der Sonate oder im Konzert bestand, sondern musste versuchen, die Sätze nach ihren kompositionstechnischen Eigenschaften sinnvoll zu ordnen. Auf der einen Seite ist die Reihenfolge nicht beliebig; so ist die Stellung der beiden dreistimmigen Variationen am Anfang ebenso wie die Anfangsstellung des Oktavkanons unter diesen Sätzen mit der geringsten Stimmenzahl sicher zwingend, ebenso die Schlussbildung mit einer der beiden langen Variationen 4 und 5 (42 bzw. 56 Takte gegenüber 18, 23 und 27 Takten für die Variationen 1–3). In der Tat sind dies auch die zyklischen Eigenschaften, die beide Fassungen gemeinsam haben. Andererseits aber behält die einzelne Variation eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber ihrer Stellung im Zyklus, was sich besonders in der Frage der Schlussbildung zeigt. Ob aber eine kontrapunktische Ballung wie die sechsstimmige Stretta oder aber ein Augmentationskanon, der durch die unabgeschlossene kanonische Nachahmung in einer Stimme sozusagen über sich hinausweist, die angemessene Art der Schlussbildung darstellen, darauf hätte sich der Komponist selbst sicherlich nicht festlegen wollen.

Erlangen, Frühjahr 2010 Werner Breig

43 *Musikalische Bibliothek* III/2, S. 357. (Gemeint waren außer Bach Carl Heinrich Graun und Georg Andreas Sorge.)

44 Vgl. die ausführliche Darstellung bei Butler 2000, speziell S. 18–24.

45 Bei Kobayashi (wie Anm. 24, S. 59f.) steht die Eintragung des Zyklus in die Handschrift *P 271* unter der Rubrik „Um 1747 bis August 1748", doch nicht aufgrund von Bachs Schrift, die „auch eine frühere Entstehung nicht ausschließt", sondern im Anschluss an die Auffassungen von Smend und Klotz über die Herstellung des Originaldrucks im Jahr 1747 und dessen zeitliche Priorität vor der autographen Niederschrift – Voraussetzungen, die unterdessen hinfällig geworden sind.

46 Die unterschiedlichen Arten, den Satzwechsel innerhalb einer Akkolade graphisch zu gestalten, sind in den Faksimile-Abbildungen des Kommentars zu sehen.

Introduction

The majority of Johann Sebastian Bach's chorale-based organ works have come down to us in original cycles and collections compiled by the composer himself.
Most of them have survived in manuscript form; this also applies to the early chorale partitas (BWV 766–768 and 770), the incomplete *Orgelbüchlein* from the Weimar years, and a group of organ chorales that Bach wrote as single pieces in his Weimar period and brought together – mostly in revised form – into the collective manuscript of organ music *P 271* in Leipzig beginning in the 1730s (they later came to be referred to as "The Great Eighteen Chorales".
It was not until the late 1730s that Bach also began to include organ music into his publication plans, which had gotten underway in 1726 with the clavier partitas. Thus in 1739 he published Part III of the *Clavierübung* (Keyboard Exercises) series, an opus intended "primarily for organists"[1] and the core of which was constituted by 21 chorale settings. They were followed, presumably in 1747/48, by the *Sechs Chorale von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen* (Six Chorales of Diverse Kinds to be Played on an Organ with 2 Manuals and Pedal), called "Schübler Chorales" after their publisher. This is a collection of relatively short pieces, five of which are ascertainably arrangements of arias and duets borrowed from church cantatas. Also printed at about this time were the *Canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her* (Canonic Variations on the Christmas Hymn: Vom Himmel hoch da komm ich her), which Bach entered into the collective manuscript *P 271* in a divergent reading.
None of these works initially had the form which the composer would ultimately come to consider as definitive. Each of them, in its own way, shows how Bach strove to produce the most perfect realization of his musical ideas (which, in the case of the *Clavierübung III*, led to a considerable complication of the printing process). In the following introductions to the three opera, we shall thus primarily examine the aspect of the "work history."

Dritter Theil III der Clavier Übung
BWV 552, 669–689, 802–805

Through its title, Part III of the *Clavierübung* unmistakably refers to the two keyboard works which Bach published in 1731 and 1735, and which were followed in 1741 by the *Clavierübung IV*, the "Goldberg Variations." The word "clavier" retains its traditional meaning in the present context, i.e. it encompasses all keyboard instruments. The "Clavier-Kunst" (keyboard artistry) described by Bach's contemporary Jakob Adlung (1699–1762)[2] comprises the ability to play on keyboard instruments and to compose for them.
What is unique about this collection is that it groups together organ chorales according to considerations of content: some of the chorales are settings of hymns for the Lutheran Mass (Kyrie and Gloria, nos. 2–10),[3] and others settings of pieces from the Lutheran Catechism (nos. 11–22). A possible motive for the composition of the work at this time might have been Bach's desire to make a public contribution to Leipzig's Reformation Jubilee of 1739. (Luther had preached in Leipzig in 1539, which led to the city's embracing of the Reformation.) Moreover, Bach must no doubt have wanted to counteract the polemic against his compositional style triggered by Johann Adolph Scheibe in 1737 by bringing out a work that proved him to be an unassailable master. It is in this sense that Lorenz Mizler hailed the work as "a powerful rebuttal of those who have dared to criticize the works of the Herr Hof Compositeur."[4]
The earliest document containing a mention of the work is the draft of a letter dated 10 January 1739 by Bach's cousin and secretary Johann Elias Bach. We learn that Bach "will bring out some pieces for the clavier which are principally intended for organists and are very well-composed. They will undoubtedly be completed in time for the coming Easter Fair and will comprise about 80 pages [Blatten]."[5] Assuming that the word "Blatten" denotes printed pages, the letter writer's estimated guess of the work's size was absolutely correct, since the print contains 77 pages of music and one title page in the present version. This could mean that at the beginning of 1739 the work in its entirety – thus with the monumental framework of the Prelude and Fugue in E flat major – was finished, and the layout had also assumed its final form; however, it cannot be totally excluded that Johann Elias Bach was simply guessing and that the composer had not yet fully elaborated the pieces at the rear of the work (Duetti and closing fugue).
The targeted publication date was not met; the volume was not released until the Fall Fair. On 30 September 1739 the Leipzig newspapers printed the following communication: "We wish to inform the devotees of Bach's Clavierübung that the third part of said work has been completed and can be obtained from the author in Leipzig for 3 thalers."[6]
According to our current state of knowledge, and in contrast to other printed works of Bach, in particular to the *Art of Fugue*, no early manuscripts preceded the original print of the *Clavierübung III*. Thus the only source from which we can glean insights into the

1 Johann Elias Bach, sketch for a letter dated 10 January 1739, quoted from: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, = *Bach-Dokumente*, ed. Bach-Archiv Leipzig, Vol. II (Dok II), p. 335.

2 Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758. – The term is used as part of the title of a work intended primarily for the organ by Johann Heinrich Buttstedt (*Musikalische Clavier-Kunst und Vorrathskammer*, Leipzig, 1713).
3 Bach also wrote his two-movement – Kyrie and Gloria – vocal masses BWV 233–236 at around the same time.
4 Dok II, p. 387.
5 Dok II, p. 335.
6 Dok II, p. 370.

genesis process is the original print itself. After Manfred Tessmer's important contributions to the clarification of the state of the sources in the *Kritischer Bericht* of his edition in the Neue Bach-Ausgabe,[7] published in 1969, Gregory G. Butler succeeded in placing the knowledge of the engraving process on a new basis and drawing new conclusions on the history of the work in his monograph of 1990.[8] Without wanting to play down the hypothetical character of speculations (based solely on clues) about an earlier form of the work, we can nevertheless describe a few fundamental traits with a certain amount of plausibility.

Insights into the history of the work and its printing are afforded above all by a number of irregularities and inconsistencies in the original print, which demand an explanation:

1. The title page does not list the actual contents of the work in their entirety.
2. The pagination was corrected on five pages: the original numbering of pages 22 and 40–43 was nine pages lower.
3. The distribution of the musical text on the pages varies in density, sometimes within one and the same piece.
4. There is generally a change of page between the end of one piece and the beginning of the next. However, several pieces (nos. 4, 14, 16, 18 and 22) begin on a second system, and one (no. 10) even in the middle of a first system.
5. The attribution of the engraving work to two workshops – that of Carl Friedrich Krügner in Leipzig and of Balthasar Schmid in Nuremberg – gives the impression that this was not planned in advance, but was rather a makeshift solution.

To explain the anomalies listed here means that one would have to form one's own concept about the process that led to the original print. There are two aspects to this process: one concerns the last phase of work carried out by the composer, and the other the technical side of the production of the engraving plates.

When Bach decided to print his work in 1738, he contracted the Nuremberg engraver Balthasar Schmid to produce the title page; Bach seems to have been satisfied with Schmid's execution of the title page of the *Clavierübung II*. However, he entrusted the engraving of the music text to the Leipzig engraver's workshop Krügner, with which he had already collaborated when producing the print of Part I of the *Clavierübung*.[9]

The version of the work that Bach initially regarded as valid contained solely chorale-based works, to wit, the *Missa* section in nine movements in the form known to us today (nos. 2–10) and the six pedaliter settings of the Catechism Chorales (nos. 11, 13, 15, 17, 19 and 21). Judging from the wording of the title, the chorale-free pieces (Prelude and Fugue, four Duetti) were still missing in the original "Stichvorlage", which consisted of a title page and 49 pages of music. Moreover, the manualiter settings of the Catechism Hymns had, in all likelihood, also not yet been incorporated into the work – see below for clues that lend support to this hypothesis. The graphic image was well thought-out: the music text would have filled the printed pages with a consistent density if this work version had been retained; in addition, every piece would have begun on a new page.

In this form, the work shared a certain similarity with the structure of the preceding section of the *Clavierübung*, Part II. Like its predecessor, Part III also consisted of two parts, each of which comprised several pieces, although both the type of individual piece and the cyclical relationship followed different principles.

Shortly before the planned beginning of the engraving, Bach decided to expand the work. This involved three steps: firstly, the chorale settings were given a framework formed of the compositional pair Prelude and Fugue in E flat major; secondly, the principle of writing both pedaliter and manualiter settings of the same chorale was now also applied to the six Catechism chorales, which led to the insertion of the settings BWV 679, 681, 683, 685, 687 and 689; and thirdly, the types of composition without cantus firmus were also intended to be represented by manualiter pieces. This was achieved through the addition of the four Duetti before the closing fugue. Although this expansion was responsible for the discrepancy between the title page and the actual contents of the opus, no new version of the title page was made at a later date, either for lack of time or because Bach shied from the additional production costs.

The most significant addition was undoubtedly the Prelude and Fugue in E flat major BWV 552, one of the largest of all of Bach's free organ works. Bach penned the "Stichvorlage" for the Prelude on ten pages, which he arranged in five pairs of pages facing opposite each other ("openings")[10] and numbered from 1–10, so that throughout the print the odd numbers are on the verso pages, and the even numbers on the recto pages. The Kyrie setting BWV 669, which had originally opened the work, was engraved from the old "Stichvorlage" and was now given the page numbers 11 and 12. (See below for the technical aspect of the engraving process.)

Within the *Missa* group, the difference between the old and new page numbers was reduced from 10 to 9, as can be seen from the re-pagination of the original page 13 to "22." This results from the fact that Bach wrote a new "Stichvorlage" for the two following sections of the Kyrie setting (BWV 670 and 671) in which he condensed the altogether 121 measures (61 + 60) onto five pages, apparently in order to be able to return to the original disposition of the "openings."

The next step in the expansion process was the addition of a manualiter setting to each of the six pedaliter settings in the group of Catechism hymns. Apparently motivated by the wish to preserve the original layout of the print as much as possible, Bach compressed the pedaliter settings BWV 680, 682 and 684 to the extent that at the end of pages 39, 46 and 50 there was space for three systems of two staves each, in which the equally succinct manualiter pieces could be entered (they consist of 15, 24 and 26 measures respectively). The settings BWV 680 and 684 had to be newly written for this purpose. In the longest of the pedaliter pieces in question, the *Vater unser* setting BWV 682, Bach used the original "Stichvorlagen" for the first four pages; he neglected to re-

7 Manfred Tessmer, *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Serie IV, Bd. 4: *Dritter Teil der Klavierübung* – Kritischer Bericht, Kassel etc., 1974 (NBA IV/4, KB).

8 Gregory G. Butler, *Bach's Clavierübung III: The Making of a Print – With a Companion Study of the Canonic Variations on "Vom Himmel hoch," BWV 769*, Durham and London, 1990 (Butler 1990).

9 Gregory G. Butler, *Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken*, in Bach-Jahrbuch 1980, pp. 9–26, in particular pp. 11f.

10 Since a comparably succinct expression is lacking in German, the German version of the text uses the English word "opening" here.

paginate them, however, thus omitting a necessary step that resulted in the inclusion of the original page numbers in the engraving, which later had to be corrected. The rest of the piece had to be rewritten and was condensed onto two pages and one additional system, which allowed the manualiter setting BWV 683 to be notated on three systems on the last page.
The circumstances surrounding *Dies sind die heilgen zehen Gebot* are different. In order to gain space for the insertion of a manualiter setting, Bach had to encroach upon the preceding complex of the Gloria hymns. It would appear that the Trio on *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 677 occupied seven full pages (originally pp. 14–20), which were then condensed to six pages and a half system. Since it was possible to distribute the following Fughetta BWV 677 on the rest of the page, altogether two pages were saved, which were now available for the Fughetta on *Dies sind die heilgen zehen Gebot*.
The last two manualiter settings, BWV 687 and 689, along with the four Duetti, did not have to be adjusted to previously existing following pieces, which means that the expansion left no traces in the engraving picture here.

Among the most important new facts concerning the *Clavierübung III* which were made after the publication of the work in the Neue Bach-Ausgabe is the precise identification of the engravers involved.
It has long been ascertainably recognized that one of the engravers was Balthasar Schmid of Nuremberg, who had already taken part in the production of Parts I and II of the *Clavierübung* and was later to become the publisher of Bach's *Goldberg Variations* and the *Canonic Variations*. Since the graphic image of Schmid's music engraving is unmistakable,[11] Georg Kinsky was able to determine Schmid's contribution to the engraving of the *Clavierübung III*.[12] Kinsky attributed the pages not engraved by Schmid to two other engravers, one of whom he believed was the composer himself, and the other a colleague of Schmid's. Manfred Tessmer was able to refute Kinsky's thesis about Bach's involvement as an engraver with convincing arguments. Tessmer felt that the pages not engraved by Schmid had been produced by an engraver who "was probably under contract with Schmid in his workshop."[13] On the other hand, in 1980 Gregory G. Butler first introduced the name of the Leipzig copper engraver Johann Gottfried Krügner as a fellow participant in the production of the *Clavierübung III*.[14] Butler later differentiated this hypothesis in a detailed account, specifying that besides Schmid, it was not only Johann Gottfried Krügner himself, but also two further members of his workshop who engraved the work.[15] Accordingly, the three engravers from the Leipzig workshop can be designated as "Krügner 1," "Krügner 2" and "Krügner 3," whereby "Krügner 1" is the master Johann Gottfried Krügner (Senior), and his assistants most likely his wife Rosine Dorothee née Boëtius ("Krügner 2") and Johann Gottfried Krügner Jr., Krügner's son from his first marriage. The Krügner workshop employed the engraving method termed "Paustechnik" (tracing technique) by Manfred Tessmer.[16] This means that a master was produced which was a facsimile-like imitation of the source. Consequently, Bach was ultimately responsible for the appearance of the print, even though he was not directly involved in the engraving process. He had to produce fair copies of his source material and carefully plan the distribution of the music text on the pages and in the systems.
The beginning of the engraving was delayed since Bach had to produce the master for the Prelude BWV 552/1, which was to open the collection.[17] Once this was done, Krügner's workshop started engraving the Prelude and the first pedaliter setting of the *Kyrie*. But before tackling the next two pieces, they again had to wait until Bach produced the new "Stichvorlage", which was one page shorter. They then skipped to the pedaliter setting of *Vater unser im Himmelreich*, the first four pages of which remained unchanged and required only a new pagination. And thus the production process continued to unfold, in a close collaboration between the engraver's workshop and the composer, who was still writing and producing "Stichvorlagen"; the larger part of the Krügners' engraving work was done by Rosine Dorothee Krügner-Boëtius ("Krügner 2"). In January 1739 the progress of the work gave cause to expect a publication by the Easter Fair, as we can see in the above-quoted letter concept of Johann Elias Bach.
This deadline could not be met since the Krügners stopped working on the project shortly thereafter. We know neither when exactly nor why the Krügners withdrew from the project. Perhaps the workshop had taken on urgent new contracts in the meantime. However, it is also possible that since the volume of work originally announced by Bach had been so largely exceeded, Krügner no longer felt obligated to accept the extension of the commission. The last work done on the *Clavierübung III* by the Krügner workshop was the second page of the manualiter setting *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, which was carried out by Krügner Jr. ("Krügner 3") and bears the page number 55. There were still considerable gaps in the preceding material, however, and between pages 18 and 55 no fewer than 12 pages had yet to be engraved.[18] Of the 77 pages of music text, only 42 had been engraved, thus not much more than half.

11 See the facsimile reproductions of the beginnings of the pieces engraved by Schmid in the "Kommentar" to the present volume.
12 Georg Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs – ein Beitrag zur Musikbibliographie*, Vienna, Leipzig and Zurich, 1937, pp. 44f.
13 NBA IV/4, KB, p. 14.
14 Butler 1980, pp. 15f.
15 The forms of the notes and the handwriting of the members of the Krügner workshop are similar, but can be distinguished from one another through details, as Butler has shown. – For the illustration of the following account of the printing process, please see the tabular depiction in the "Kommentar" (p. 142).

16 NBA IV/4, KB, p. 13. Butler speaks of "reproduction engraving" (Butler 1990, pp. 34–37).
17 In Bach literature one occasionally encounters the view that the composer was drawing upon a work he had written somewhat earlier when he incorporated the Prelude and Fugue in E flat major into the *Clavierübung III*, whereby one must take into account the hypothesis that Bach might have played the work at the organ recital he gave in Dresden's Frauenkirche in 1733 (Butler 1990, p. 13). Of course there is no evidence for this, and Christoph Wolff has pointed out that the tuning of the Frauenkirche's organs was not suited to a work in E flat major (*The Clavierübung Series*, in: Christoph Wolff, *Bach – Essays on his life and music*, Cambridge MA [etc.], 1991, pp. 189–213 and 416–417, in particular p. 417).
18 As to the possible reasons for the omission of these pages see Butler 1990, pp. 73f.

In this critical situation, Bach managed to enlist Balthasar Schmid – from whom he had originally ordered only the title page (see above) – for the task of finishing the engraving. Schmid began by filling in the gaps. He did this work in Leipzig, where he was presumably sojourning because of the Easter Fair. He thus produced pages 19, 21, 23, 25, 35, 36, 47 and 54. Schmid then apparently had to leave Leipzig before he was able to fill the final gaps (pp. 26–29). He took the source material for these pages along with that of the last section (pp. 56–77)[19] with him to Nuremberg to continue his work there.

While Schmid was away, the printing of the parts that had already been engraved seems to have gotten underway in Leipzig.[20] As can be inferred from the varying treatment of the corrections,[21] the print was made in three phases: pages 1–17 first, then pages 30–55 and finally pages 18–25, each in two runs. The first printed section (pp. 1–17) consisted only of pages that had been engraved before Schmid began his work. It may seem unusual that this section was not directly followed by the middle section, but this was most likely due to the fact that one wanted to wait and see whether Schmid would be able to engrave pages 26–29 while he was still in Leipzig – which was ultimately not the case. In all parts of the print, errors were corrected by hand before the copies were sent out to be sold. As to the first printed section, there was even enough time to correct the errors on the plates for the second print run.

In fall 1739 Balthasar Schmid brought to Leipzig the parts of the work that he had engraved and printed out in Nuremberg; they were corrected and united with the Leipzig printed parts. The work was thus able to be released for the Fall Fair.

Sechs Chorale von verschiedener Art ("Schübler Chorales")

BWV 645–650

The designation "Schübler Chorales," which is how Bach's late organ chorale collection is generally known, refers to the publisher of the original print, Johann Georg Schübler, who was active as a musician, music engraver and publisher. Little is known about his life.[22] He was born in Zella (Thuringia, today part of the town of Zella-Mehlis) around 1720, "studied music in Leipzig with the famous Bach" and then worked in Zella as an "assiduous practician of the organist's art"[23], i. e. he did not have a permanent post as an organist. In 1747 Bach entrusted him with the engraving of the *Musical Offering*, but the poor technical quality of the engraving shows that Schübler had little experience in this field. The engraving of the *Sechs Choräle* turned out better; this suggests that the Chorales were written later than the *Musical Offering*, hence in 1747 or later. The characteristics of the handwriting of Bach's entries into his personal copy (detailed information below) gave rise to Yoshitake Kobayashi's thesis that the work was composed between 1747 and August 1748 – a time frame which cannot be delimited any further at the present time.[24]

Whereas the production of the *Clavierübung III* proceeded in such a way that Bach delivered precise *Stichvorlagen* that only had to be technically reproduced by the engraver, with the *Schübler Chorales*, Bach entrusted major production phases to the engraver and publisher. In fact, one might even ask if the impulse for the composition of these pieces even came from Bach at all, or whether one might speak instead of "the brazen attempt of a just barely 25-year-old […] to establish himself as a publisher."[25] In any event, several aspects of this enterprise seem to suggest that the publisher was acting independently, not to say without authorization. There is, for example, the wording of the note at the bottom of the title page: "Can be obtained in Leipzig from Herr Capellmeister Bach, from his sons in Berlin and Halle…" In such cases, Bach never referred to himself with the appellation "Herr," and he usually mentioned his sons in the order of their age.[26]

As far as the musical contents of the volume are concerned, it was unquestionably Bach's duty to provide the essential data. He must have determined that the pieces in the opus would consist of organ arrangements of cantata movements. He had to find the appropriate movements for this and put the source material at Schübler's disposal, either by granting him access to his scores or by having copies made for him. Of course Bach also supplied general instructions as to how to transpose the source into a print. Since there is no known source for the arrangement of the second chorale in the collection, *Wo soll ich fliehen hin oder auf meinen lieben Gott*, it is possible that Bach – assuming that there really was no (now lost) cantata source – did not have another suitable cantata movement at his disposition[27] and thus wrote an original organ chorale. The change of the title of the last piece was most probably made by Bach, as Schübler would hardly have felt legitimated to entitle a movement from the cantata *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* with the opening words of the Christmas hymn *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (sung to the same melody). Finally,

19 It is also plausible that Bach did not complete the Duetti and the Fugue until after Schmid's departure and sent them by post to Nuremberg.

20 In Butler's estimation (Butler 1990, p. 125, note 3 of the chapter *Printing and Correction*), the work was printed in a run consisting of about 150 copies. See the information in the "Kommentar" concerning the copies still extant today.

21 NBA IV/4, KB, p. 15.

22 The transmitted data can be found in Günter Kraft, *Johann Georg Schübler: Notenstecher und Verleger*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, hrsg. von Heinrich Besseler und Günther Kraft, Weimar, 1950, p. 186; Christoph Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, in: Bach-Jahrbuch 1977 (hereafter: Wolff 1977), pp. 120–129; Wolfgang Wiemer, *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, in: Bach-Jahrbuch 1979, pp. 75–95; Hans-Joachim Schulze, *„Die Choräle kosten nichts" – Zur Bewertung des Originaldrucks der „Schübler-Choräle"*, in: Bach-Jahrbuch 2008, (Schulze 2008), pp. 301–304. – Johann Heinrich Schübler (born in 1728), the engraver of the *Art of Fugue*, was Johann Georg Schübler's younger brother.

23 Quoted from Kraft (see previous note).

24 Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs – Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: Bach-Jahrbuch 1988, pp. 7–72 (in particular p. 59).

25 Schulze 2008, p. 303.

26 See Schulze 2008. – Since the indication on the title page of the publication's points of sale mentions a Bach son living in Halle, thus Wilhelm Friedemann, this precludes a dating before the year 1746, when Bach's eldest son took up his post in Halle. But since other characteristics also point to a later date of publication, this does not yield any further information.

27 For other cantata arias that could also have served for transcription purposes, see the elucidations of Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge [etc.] 1980, Vol. II, p. 110.

Bach must have provided the sequence in which the six pieces were to be published. The central position of the two quartet pieces, which are framed by two pairs of trio pieces, immediately seizes one's attention and is in keeping with Bach's habits in laying out his multipartite works.[28]

Once the fundamental decisions concerning the organization of the opus had been taken, Bach apparently exerted no further influence on the printing and production process. He also does not seem to have corrected any proofs. This is rather perplexing, as the title page names him as the author; yet it is the only way one can explain the errors and irregularities that are found in the uncorrected printed copies. Not only is the music text very faulty in the narrow sense of the word, but it also lacks a large part of the expected markings concerning the distribution of the parts between the player's hands, and on the footnote positions of the registration. This deficiency is particularly serious in the last chorale, *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter*. Here the three parts of the source (violin solo, alto and continuo) are notated in the order of their register; the result is that the lower part, which is notated in the bass clef and derived from the continuo, initially appears to be a pedal part. However, this lower part is led so dynamically that it must be played on a manual. This, in turn, means that the pedal is supposed to execute the chorale-bearing alto voice, which is notated as the middle part in the alto clef. This should have been indicated in the music text; moreover, the middle part, which is to be played by the pedal, should have been notated in the lower staff, as was Bach's custom.[29]

By the time Bach realized the full extent of Schübler's faulty transcription and production work, the (presumably small) print run was already completed and most likely sent out to be sold as well. In this deplorable situation, all that Bach could do was to subject his personal copy to a thorough revision. He corrected many errors in the music text and added the missing performance instructions. And he also did what he was used to doing in transcribing earlier works: he examined the substance of the work and made small improvements in the music text wherever he felt that there were weak spots in the first concept.[30]

Since there was no second printing, it was no longer possible to incorporate the results of the composer's revision into the print. But fortunately, Bach's personal copy has survived. After Bach's death, it passed into the ownership of Carl Philipp Emanuel Bach, who had it bound together with the author's copy of the *Clavierübung III*. He sold this volume to Johann Nikolaus Forkel in 1774. As to the subsequent, and tortuous, fate of the author's copy, which was separated from the *Clavierübung III* in the 19th century and made its way in 1975 via many detours to its present location, the *Scheide Collection* of the Princeton University Library, recent publications have shed sufficient light into this complex so that we shall presently limit ourselves to a general mention of the relevant secondary literature.[31]

The *Schübler Chorales* are not documents of Bach's creative treatment of earlier works, such as we know it from the harpsichord concertos, the great organ chorales of the collective manuscript *P 271*[32] or the Mass in B minor. They are – apart from Bach's subsequent interventions – schematically produced instrumental arrangements of cantata movements. Nevertheless, they could be perceived as a new type of composition within the genre of the organ chorale, especially by listeners and performers who were not familiar with the original works and were not aware that the pieces were arrangements.[33] The *Schübler Chorales* were already finding admirers in the late 18th century such as the parish priest of Taucha, Johann Friedrich Köhler. In his chronicle of the Leipzig schools drawn up in 1776, he wrote that they were "so beautiful, so new and full of invention […] that they will never become out-of-date, but will survive all revolutions of fashion in music."[34] He was obviously not aware that his own enthusiasm was due to a "revolution of fashion," for the *Schübler Chorales* suited the taste of his time much better than Bach's original "arranged" organ chorales, in particular those of the *Clavierübung III*. There is a definite "galant" touch which manifests itself in the striking ritornellos that are melodically independent of the chorale, and in a tendency towards periodicity – qualities which helped the opening piece of the collection become one of Bach's most popular compositions of all.

Einige canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her

BWV 769, 769a

If Part III of the *Clavierübung* is a compendium of compositional forms found in organ music, and the *Schübler Chorales* are offshoots of the Leipzig cantata œuvre, then the *Canonic Variations* firmly take their place in the group of monothematic cycles so characteristic of the last decade of Bach's life. The compositional type that plays the most important role in these works is the canon: the *Goldberg Variations* (1741), the *Musical Offering* (1747) and the *Art of Fugue* (posthumously printed) all contain groups of canons, and in the 14 *Verschiedene Canones* and the *Canonic Variations*, the canon becomes the sole structural principle.

28 There have been controversial discussions as to whether the sequence of the chorale texts can be interpreted in a carefully considered way; see Williams (as in previous note), pp. 104f.

29 Bach seems to have provided the distribution of the parts in the third chorale, *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, as the chorale-leading middle part is notated here as a pedal part with the instruction "4.Fuß."

30 Details are communicated in the "Kommentar".

31 When Heinz-Harald Löhlein summarized the knowledge of his day in the *Kritischer Bericht* of Volume IV/1 of the Neue Bach-Ausgabe (1981), he was able to include Christoph Wolff's lengthy account (Wolff 1977). More recent findings are presented in Hans-Joachim Schulze, *Bach und Polen*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, pp. 9–21 (in particular pp. 19f.).

32 It is also the source for the manuscript version of the *Canonic Variations*.

33 Even the users of Volumes 6 and 7 of the Peters edition edited by Konrad Griepenkerl in 1847 were not informed that these were arrangements.

34 Quoted from: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, = *Bach-Dokumente*, Bd. III (Dok III), p. 313.

In Bach's biography, the *Canonic Variations* are linked to the "universal scientist"[35] Lorenz Christoph Mizler (1711–1788), who studied with Bach in his student years in Leipzig. In 1738 Mizler founded the *Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften*, with which he pursued the goal of "bringing music fully into line with the form of a science." [36]

In an addendum to the obituary notice of Bach, penned for the most part by Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola, Mizler had the following to say about the connection between the *Canonic Variations* and the *Societät*: "He joined the Society of Musical Sciences in the year 1747, in the month of June, at the suggestion of Hofrath Mizler, whose good friend he was and to whom he had given instruction in clavier playing and composition while the latter was still a student in Leipzig. Our lately departed Bach did not, it is true, occupy himself with deep theoretical speculations on music, but was all the stronger in the practice of the art. To the Society he furnished the chorale *Vom Himmel hoch da komm ich her* fully worked out, which was thereupon engraved on copper."[37]

This comment provides not only the year of Bach's admission to the *Societät*, but also the sequence of manuscript submission and engraving assumed by Mizler, as well as a rather cryptic mention that the *Societät's* version was "fully worked out."

Of the work's two exemplars mentioned by Mizler, the print produced and engraved by Balthasar Schmid has survived in a number of copies,[38] while the manuscript submitted to the *Societät* is lost. However, we know of another manuscript version which Bach personally entered into the large collective manuscript *P 271*. None of the manuscripts which Bach had to prepare in the course of the work process (sketches of the individual variations in score, masters for the engraving…) have survived. The only way we can obtain occasional insights into Bach's creative process, albeit ones that are difficult to interpret, is by examining copies made by other hands.[39]

The most vital information concerning the genesis of the work is supplied by the two main sources themselves. If we compare the stylistic evolution of Balthasar Schmid's musical typography with the authenticated dates of publication of his prints,[40] we can see that Variations 1, 2, 3 and 5[41] were engraved around mid 1746, and Variation 4 about a year later. Mizler thus erred when he claimed that the entire engraving was made after Bach's entrance into the *Societät*. It is also impossible to maintain the validity of Hans Klotz's assumption that Bach wrote Variations 1–4 first and subsequently expanded the work with Variation 5, which was appended to the engraved version but inserted between Variations 2 and 3 in the autograph.

The outlines of the genesis of the *Canonic Variations* can be sketched as follows: at the beginning of the work history are the pieces numbered in the print as *Variatio 1–3* and reproduced together on two pages. Only the leading canonic part is written out each time, and the following part identified by its interval of imitation and point of entry, as well as by the notation of the opening. This type of notation was customary for canons intended for albums or dedicatory purposes, in which the recipient is presented with a musical riddle. This is why one also speaks of "riddle notation" or "enigmatic notation." It cannot be excluded that the group of three canons which introduces the print was initially a personal dedicatory gift; the occasion might have been the baptism of Bach's grandson Johann August Bach, the eldest son of Carl Philipp Emanuel and Johann Sebastian's godson.[42] The fact that the baptism took place on 10 December 1745, thus during Advent, might have inspired Bach to choose the Christmas hymn *Vom Himmel hoch da komm ich her* as his theme.

If it was a gift presented to Bach's family, this little cycle of canons would hardly have become the object of a print. Perhaps Bach had Variations 1–3 printed in the first half of 1746 in anticipation of his planned induction into Mizler's *Societät*; after all, in 1746 Mizler reported that "the Societät would be augmented by three respectable members in the near future."[43] While producing the *Stichvorlage*, Bach already made an alteration in Variation 3 by transposing the cantus firmus, which had originally begun on c^1, to the upper octave – a measure which was to become the point of departure of further alterations of the voice-leading in the manuscript version.[44]

Bach expanded the series of canons with a further piece, Variation 5, most probably while Variations 1–3 were still being printed; the fifth variation is the last piece in the finished print. Its visual appearance closely resembles that of Variations 1–3. The canonic technique, however, is different, as is already specified in the heading: the cantus firmus is itself the object of canonic elaboration ("l'altra sorte"), and the imitation is effected in inversion ("al rovescio," to use the proper orthography). This variation proceeds in three parts during its first half, in four parts from M. 27, and ends with a four- to six-part coda (M. 52–56). If Bach had been able to freely determine the position of this variation, he might possibly have placed it between the three-part Variation 2 and the four-part Variation 3; but since Variations 2 and 3 followed one

35 This is how he is characterized by Rainer Bayreuther in his article in MGG2, Personenteil 12 (2004), col. 280–284. See also Hans-Joachim Schulze, *Lorenz Mizlers "Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland"*, in: *Gelehrte Gesellschaften im mitteldeutschen Raum (1650–1820)*, Teil III, hrsg. von Detlef Döring und Kurt Nowak, Stuttgart and Leipzig, 2002 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 76/6), pp. 101–111.

36 Mizler's autographic curriculum vitae in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, 1740, p. 230.

37 Quoted from: *The New Bach Reader*, edited by Hans T. David and Arthur Mendel, revised and enlarged by Christoph Wolff, New York, 1998, p. 307.

38 See the information in the "Kommentar".

39 See, besides the above-mentioned writings of Gregory Butler, the *Kritischer Bericht* of the NBA IV/2 by Hans Klotz (1957).

40 In the following account, we base ourselves on the closing chapter (*Companion Study*) of Butler 1990 as well as on Butler's essay *Bachs Kanonische Veränderungen über "Vom Himmel hoch" (BWV 769) – Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der "Fassung lezter Hand"*, in: Bach-Jahrbuch 2000, pp. 9–34.

41 The variations are numbered only in the print; for the sake of clarity, we also always use these numbers here; this means that the sequence of the autograph version is 1–2–5–3–4.

42 Butler 1990, pp. 103f.

43 *Musikalische Bibliothek* III/2, p. 357. (Besides Bach, reference was made to Carl Heinrich Graun and Georg Andreas Sorge.)

44 See the extensive account in Butler 2000, in particular pp. 18–24.

another without a change of page, the new variation could only be placed after the ones that had already been engraved.

The positioning of Variation 5 between Variations 2 and 3 did become possible, however, when Bach entered the previously composed pieces into the collective manuscript *P 271*.[45] In its present state, he apparently considered the work as finished, since at the end of Variation 5 he added closing flourishes after the final double barline for all staves; these flourishes were intended to mark the end of the series.[46]

The close of the work with the canon in augmentation was presumably determined only when the date for Bach's induction into the *Societät* was laid down. A comparison of the readings suggests that Bach entered the piece into the manuscript before completing the engraving master. (However, the engraved version is not based on the manuscript, but was prepared with the help of a sketch manuscript which has not survived.) In keeping with the function of the handwritten source as a performing part for organists, the manuscript version was notated on three staves. In the engraved version, by contrast, it is notated in score, which brings out the contrapuntal structure.

While Bach was preparing the fair copy, which he then submitted to the *Societät*, he most likely wrote out all the parts in score form, including those of Variations 1–3. This is presumably what Mizler was referring to when he called this presentation manuscript "fully worked out" so as to underscore its difference with the enigmatic notation of the engraving.

The two versions of the *Canonic Variations* authorized by Bach document a work process that stretches over several years and that involved expansions, rearrangements and corrections of details, such as we know from other works of Bach. As to the sequence of the variations, Bach was once again – as in the *Art of Fugue* – unable to base himself on the solid tradition of a cyclical form such as found in the sonata or concerto, but had to arrange the pieces in a plausible order according to features of their compositional technique. On the one hand, the sequence is not random: the position of the two three-part variations at the beginning, along with the opening position of the octave canon among these pieces with the lowest number of parts is certainly compelling, just as the close with one of the two long Variations 4 and 5 (42/56 measures against 18, 23 and 27 measures for Variations 1–3). Indeed, these are also the cyclical features which both versions have in common. On the other hand, the individual variation retains a certain independence with respect to its position in the cycle, which is particularly visible in the forming of the close. But what is an appropriate type of close? Whether it is a contrapuntal concentration such as the six-part stretto or a canon in augmentation that points beyond itself, so to speak, through the unfinished canonic imitation in one part – Bach would certainly not have wanted to commit himself to any particular solution.

Erlangen, Spring 2010 Werner Breig

45 In Kobayashi (as in note 24, pp. 59f.), the transcription of the cycle into the manuscript *P 271* is listed under the rubric "Around 1747 to August 1748," not on the basis of Bach's writing, however, which "does not exclude an earlier origin," but in connection with the views of Smend and Klotz about the production of the original print in 1747 and its chronological priority over the autograph transcription – premises which have since lost their validity.

46 The different ways of graphically depicting the end of a movement within a system can be seen in the facsimile illustrations in the "Kommentar".

The english translation of the "Kommentar" (pp. 141ff.) can be downloaded under www.breitkopf.com.