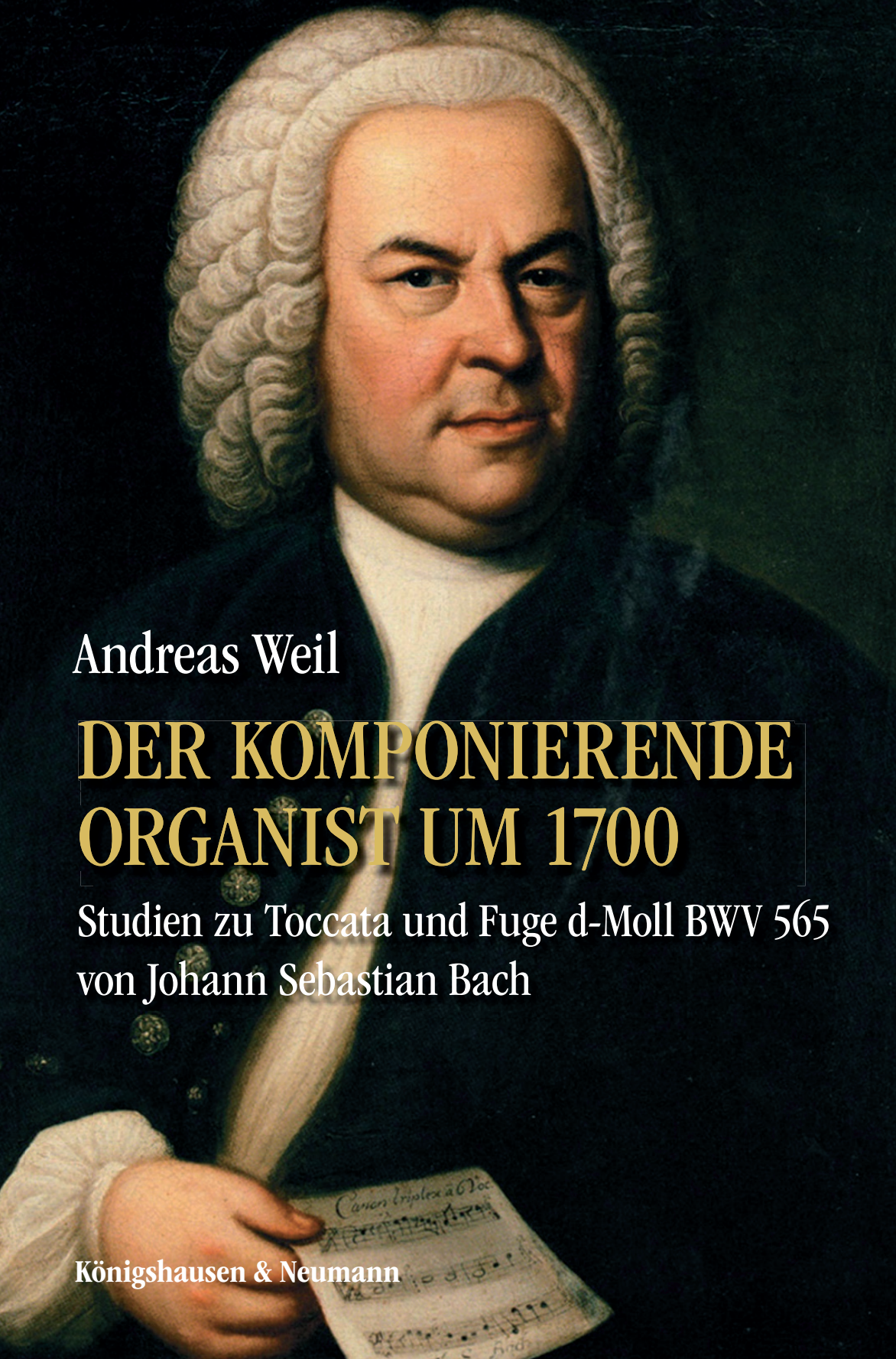


A portrait of Johann Sebastian Bach, showing him from the chest up. He has a large, white, curly wig and is wearing a dark blue coat over a white cravat. He is looking slightly to the right with a serious expression. His right hand is visible at the bottom left, holding a piece of musical manuscript paper. The background is dark and indistinct.

Andreas Weil

DER KOMPONIERENDE ORGANIST UM 1700

Studien zu Toccata und Fuge d-Moll BWV 565
von Johann Sebastian Bach

Königshausen & Neumann

Andreas Weil

Der komponierende Organist um 1700

Andreas Weil

Der komponierende Organist um 1700

Studien zu Toccata und Fuge d-Moll BWV 565
von Johann Sebastian Bach

Königshausen & Neumann

Vorbemerkung:
Vorliegendes Buch ist eine verbesserte und aktualisierte Fassung
der Ausgabe aus dem Jahr 2020.

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen
Intelligenz (·KI·) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.
Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2026

© Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Elias Gottlob Haussmann: Johann Sebastian Bach, 1748
Wikicommons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Sebastian_Bach.png
(Letzter Zugriff: 29.07.2026)

Druck: docupoint, Magdeburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9604-4

eISBN 978-3-8260-9605-1

www.koenigshausen-neumann.de

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	9
2	Die Musiktheorie der Bach-Zeit.....	17
2.1	Grundlagen für die historisch-theoretische Methode – Die führenden Theoretiker: Andreas Werckmeister, Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson.....	17
2.1.1	Andreas Werckmeister	19
2.1.2	Johann Gottfried Walther	21
2.1.3	Johann Mattheson	23
2.1.4	Duales Studium von Theorie und Praxis.....	24
2.2	Stilkritik – die Methode des „musikalischen Instinkts“	25
2.3	Methodenvergleich bei satztechnischen Streitfällen	27
2.3.1	Zur Diskussion über die Fuge f-Moll BWV 534/2	28
2.3.2	Choralvorspiel <i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i> BWV 741	32
3	Werdegang und Einflussphären des jungen Bach	37
3.1	Biografische Hintergründe – Ohrdruf und Lüneburg	39
3.2	Musikalische Vorbilder.....	41
3.2.1	Nicolaus Bruhns	42
3.2.2	Jan Adam Reinken.....	42
3.2.3	Dieterich Buxtehude	43
3.2.4	Der „junge Bach“ und das „Frühwerk“	45
3.2.5	Ohrdruf: Erste kompositorische Gehversuche – Choral-Fugen und die Neumeister-Chorälesammlung	46
3.2.6	Lüneburg: Erste freie Orgelwerke.....	50
3.2.7	Weitere Quellen: Die Möllersche Handschrift, das Andreas- Bach-Buch und die Weimarer Orgeltabulatur.....	53
3.3	Über die Ausbildung und beruflichen Anforderungen von Organisten	55
3.3.1	Ergänzende organistische Kompetenzen	58
4	Der Generalbass als Fundamentalwissenschaft	61
4.1	Ursprünge des Basso continuo.....	63
4.2	Die deutsche Tabulturnotation als Grundlage	65

4.3	Der Generalbass als Fundament der Komposition.....	68
4.3.1	Generalbasslehren um 1700	69
4.3.2	Generalbass nach Pachelbel und Buttstedt	72
4.4	Noten mit Ziffern: Gemischte Notation in Klavierwerken	
	Bachs	76
4.4.1	Vollstimmiges Generalbassspiel.....	81
4.4.2	Vollstimmige Beispiele in der Neumeister-Chorälesammlung und in der Möllerschen Handschrift	84
4.4.3	Vollstimmigkeit in Toccata und Fuge d-Moll	89
5	Gattungsdefinition: Präludium/Toccata	93
5.1	Die mitteldeutsche Toccata.....	95
5.2	Die norddeutsche Toccata.....	95
5.2.1	Der Stylus phantasticus.....	96
5.2.2	Der Stylus phantasticus in der Darstellung nach Mattheson.....	98
5.2.3	Satzelemente einer norddeutschen Toccata	100
5.2.4	Satzelemente von Toccata und Fuge d-Moll	110
6	Modi und Kadenzen	111
6.1	Die Modi.....	112
6.2	Der Tonartbegriff um 1700	114
6.3	Die Modi in der Darstellung Walthers	114
6.4	Paradigmenwechsel: Auf dem Weg zu einem neuen Ordnungssystem	116
6.4.1	Die Auseinandersetzung zwischen Mattheson und Buttstedt	119
6.4.2	Das neue Ordnungssystem: Die neuen Modi Dur und Moll.....	120
6.5	Kadenzen und Klauseln.....	122
6.5.1	Die melodischen Klauseln.....	123
6.5.2	Melodische Klauseln in Fugen	124
6.5.3	Die mehrstimmigen Klauseln	125
6.5.4	Formalkadenzen nach Werckmeister.....	126
6.5.5	Formalkadenzen nach Walther.....	128
	Namen – Klassifizierungen – rhythmische Varianten	128
	Clausula in Mi.....	133
	Zwei Modi auf E	134
	Cadenze sfuggite	137
	Clausula dissecta.....	139
	Der doppelte Schluss.....	140

6.6	Bach und die alten Modi	142
6.6.1	Modi und Kadenzen in Bachs Choralvorspielen	143
6.7	Zur Diskussion über mehrstimmige Kadenzen in Fugen	149
6.7.1	Kadenzen in Bachs Choral-Fugen	150
6.7.2	Kadenzen in den Fugen von Bruhns, Böhm und Buxtehude	152
6.7.3	Kadenzen in Fugen Bachs	153
6.7.4	Zur Tonartenfrage – Kadenzen in Toccata und Fuge d-Moll	160
7	Kompetenznachweis für organistische Meisterschaft:	
	die Fuge	165
7.1	Der Begriff <i>Fuga</i> in der Definition Walthers	166
7.1.1	Die Choral-Fuge	170
7.1.2	Kanon	173
7.1.3	Imitation	176
7.2	Das Thema: der Dux	178
7.2.1	Modulatio	179
7.2.2	Klauseln in Fugenthemen Bachs	180
7.2.3	Das Thema der Fuge BWV 565	182
7.3	Der Gefährte: der Comes	185
7.3.1	Die Repercussio	185
7.3.2	Bachs erste Versuche, einen Comes zu erstellen	189
7.3.3	Die Comites der Fugen BWV 531, 533, 946	192
7.3.4	Die Comites in der Fuge BWV 565/2	195
7.4	Die Notwendigkeit einer Kompositionsanleitung:	
	Johann Gottfried Walther – „De fugis“	196
7.4.1	Johann Michael Bach, <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ</i>	199
7.4.2	Johann Sebastian Bach, <i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i> BWV 1103	200
7.4.3	Fuge C-Dur BWV 946	201
7.4.4	Fuge e-Moll BWV 533/2	202
7.4.5	Fuge d-Moll BWV 565/2	203
7.5	Von der Neben- zur Hauptsache – Zur Entwicklung der Zwischenspiele	205
7.5.1	Themafreie Abschnitte in der Choral-Fuge BWV 1103	207
7.5.2	Themafreie Abschnitte in der Choral-Fuge BWV 1098	208
7.5.3	Zwischenspiele der Fuge C-Dur BWV 946	209
7.5.4	Zwischenspiele der Fuge e-Moll BWV 533/2	210
7.5.5	Zwischenspiele in der Fuge C-Dur BWV 531/2	211
7.5.6	Zwischenspiele in der Fuge BWV 565/2	212
7.5.7	Von der Neben- zur Hauptsache	212

8	Die wahre Kunst der Organisten: Variieren – Diminuieren – Colorieren	215
8.1	Lehrkonzept nach Werckmeister	215
8.2	Akkordbrechungen und Tiraten	221
8.3	Präludium c-Moll BWV 921	222
8.4	Brechungen in Toccata und Fuge d-Moll BWV 565	224
9	Toccata und Fuge d-Moll als Beispiel für die historisch-theoretische Analyse-methode.....	229
9.1	Zur Überlieferung von BWV 565	229
9.2	Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-Moll BWV 565.....	232
10	Bach oder nicht Bach?	235
10.1	Zu den Argumenten	236
10.1.1	Die parallelen Oktaven.....	236
10.1.2	Das große Cis	240
10.1.3	Tempoangaben	242
10.1.4	Fermaten	244
10.1.5	Arpeggien.....	246
10.1.6	Die Quarte in Takt 5	247
10.1.7	Die Schlusskadenz	247
10.1.8	Kleine oder große Terz? Zu den Schlussakkorden von BWV 565.....	249
11	Conclusio – Fiat Lux.....	253
11.1	Chronologische Einordnung von <i>Toccata und Fuge d-Moll</i> BWV 565	254
	Literaturverzeichnis	261
1	Siglen	261
2	Quellen.....	261
3	Sekundärliteratur	263
4	Notenausgaben	267
5	Internet	268
	Danksagung	273

1 Einleitung

„Urschweigen starrt ... Es waltet Finsternis ...
Da bricht ein Strahl aus zackigem Wolkenriß,
Greift Weltentiefen aus dem blinden Nichtsein,
Baut Räume auf, durchwühlt mit Licht die Nacht.
Läßt Grat und Gipfel ahnen, Hang und Schacht,
Läßt Lüfte locker blau, läßt Erde dicht sein“¹

Der Eindruck, den der Anfang der *Toccata d-Moll* bei Hermann Hesse hinterließ, muss gewaltig gewesen sein. In seinem 1935 verfassten Gedicht *Zu einer Toccata von Bach* vergleicht er ihn mit einem unvorstellbaren, in ungeahnte Dimensionen vordringenden Blitzstrahl und stilisiert damit die ersten Töne der Toccata zu einem mächtigen Naturereignis.

Eine ähnlich erschütternde Wirkung muss die Toccata auch auf Philipp Spitta ausgeübt haben, der in seiner monumentalen Bach-Biografie² zur Beschreibung des Toccatenbeginns ebenfalls Gewittermetaphern verwendet. Die Elemente der ersten Takte der Toccata beschreibt er als „abgerissene ‚recitativische‘ Gänge, breithallende Accorde, fliegendes, rollendes Laufwerk im Klangwechsel verschiedener Claviere“.³ Der Beginn von *Toccata und Fuge d-Moll* BWV 565, der ans Metaphysische grenzende Eindrücke hervorruft, macht das Stück zu einer der populärsten Kompositionen überhaupt, deren Berühmtheit sich allenfalls mit der von Beethovens 9. Sinfonie vergleichen lässt. Dieser Anfang hat bis heute nichts von seiner Faszination und erschütternden Wirkung verloren.

Der beispiellose Ruhm von *Toccata und Fuge d-Moll* äußert sich in vielfältiger Weise. So wurde das Stück als Filmmusik verwendet⁴ und unzählige Male auf Tonträger eingespielt. Nicht zuletzt zeugt eine schier unüberschaubare Anzahl an Bearbeitungen von der Beliebtheit des Werkes. Arrangements liegen für unterschiedlichste Besetzungen vor, so zum Beispiel für Solo-Violine, Harfe, Akkordeon, Klavier, großbesetztes Sin-

¹ Hermann Hesse, *Zu einer Toccata von Bach*, in: Ders., *Gedichte*, Frankfurt am Main ⁵1998, S. 632.

² Mit „Bach“ ist in der gesamten Arbeit immer Johann Sebastian Bach gemeint.

³ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig ⁴1930, Fotomechanischer Nachdruck Wiesbaden ⁸1979, S. 403.

⁴ In ca. 25 Filmen wurde Bachs Werk als Filmmusik eingesetzt, darunter so bekannte Filme wie: *Fantasia* (1940, Regie: Ford Beebe) oder: *20.000 Meilen unter dem Meer* (1954, Regie: Richard Fleischer). Vgl. *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*. hrsg. von Josef Kloppenburg, Laaber 2012 (²2017), S. 224.

fonieorchester, sinfonisches Blasorchester bis hin zu Rockband-Arrangements.⁵

In krassem Widerspruch zum Bekanntheitsgrad des Werkes steht die Tatsache, dass über die Hintergründe der Entstehung und Verbreitung von BWV 565 so gut wie nichts bekannt ist. Es fehlt ein Autograf, das Hinweise auf die Entstehungszeit geben könnte, und die einzige erhaltene, aus dem 18. Jahrhundert stammende Abschrift lässt diesbezüglich ebenfalls keine Rückschlüsse zu. Diese Umstände öffneten Spekulationen über den Ursprung des Stückes Tür und Tor. Für Philipp Spitta und Albert Schweitzer steht der virtuose Impetus von BWV 565 im Zusammenhang mit der organistischen Meisterschaft Bachs, die in seinen Weimarer Jahren (1708–1717) zur vollen Reife gelangte. Aus diesem Grund vermuten beide, das Stück sei im Zeitraum zwischen 1708 und 1717 komponiert worden.⁶ Auch Jean-Claude Zehnder geht davon aus, dass Bach BWV 565 während der Weimarer Jahre komponiert habe; allerdings führt er seine Hypothese weniger auf den virtuellen Anspruch des Werks zurück, als auf die Disposition der Themeneinsätze in der Fuge.⁷ Etwas früher datiert Karl Müller das Stück, das seiner Meinung nach in der Zeit nach Bachs Lübeck-Reise zwischen 1705 und 1708 entstanden ist.⁸ Andere Bach-Kommentatoren vermuten, dass Bach BWV 565 während seiner Arnstädter Zeit (1703–1707) komponierte. Einer von ihnen ist Hermann Keller, der ohne nähere Begründung die Entstehung des Stücks in diesen Zeitraum legt.⁹ Auch Christoph Wolff geht davon aus, Bach habe BWV 565 um 1703 komponiert, und begründet dies damit, dass Bach mit dem Stück bei seinem Bewerbungsspiel in Arnstadt aufwarten wollte.¹⁰ Zeitlich noch weiter zurück geht Heinrich Deppert mit seiner Annahme, Bach habe aufgrund der Themenstruktur und der Themendisposition das Stück „in

⁵ In den 1970er-Jahren wurde vor allem die niederländische Rockband Ekseption für ihre Rockversionen klassischer Werke bekannt. Auf dem Videokanal Youtube findet sich eine Live-Einspielung der *Toccata d-Moll* aus dem Jahre 1973, URL: https://www.youtube.com/watch?v=LgWyk2H_yVo [21.7.2026]. Vgl. Siegfried Schmidt-Joos/Wolf Kampmann, *Rock-Lexikon*, unter Mitarbeit von Barry Graves und Bernward Halbscheffel. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Hamburg 2008, S. 530f.

⁶ Vgl. Spitta, *J.S. Bach*, Bd. 1, S. 403, sowie: Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden ⁸1979, S. 234.

⁷ Vgl. Jean-Claude Zehnder, *Die frühen Orgelwerke Johann Sebastian Bachs, Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009, S. 323.

⁸ Karl Müller, *Der junge Bach*, in: *Arnstädter Bachbuch*, hrsg. von Karl Müller und Fritz Wiegand, Arnstadt ²1957, S. 125.

⁹ Hermann Keller, *Unechte Orgelwerke Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 34 (1937), S. 62.

¹⁰ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000, S. 78f.

der Zeit zwischen Lüneburg und Arnstadt (1702/1703) komponiert“.¹¹ Im Gesamten betrachtet umfassen die Vermutungen bezüglich der Entstehungszeit von *Toccat und Fuge d-Moll* die Jahre von 1702 bis 1717.

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trat zur Diskussion um die Entstehungszeit eine Kontroverse über die Urheberschaft Bachs als Komponist von *Toccat und Fuge d-Moll*. Eine der am häufigsten gestellten Fragen lautete, ob BWV 565 überhaupt ein genuines Orgelstück sei. Möglicherweise handle es sich um eine Bearbeitung eines ursprünglich für Solo-Violine komponierten Werkes, das nicht unbedingt von Bach stammen müsse.¹² Der bis heute anhaltenden vielstimmigen Authentizitätsdiskussion ist entgegenzuhalten, dass sie zumeist auf subjektiv aufgestellten Hypothesen gründet, die kaum historische Fakten als belastbare Kriterien bietet. Daher ist Jean-Claude Zehnder zuzustimmen, dass bis „zum Beweis des Gegenteils [...] BWV 565 als Werk Johann Sebastian Bachs zu betrachten“ sei.¹³

Die Authentizität von *Toccat und Fuge d-Moll* wird in dieser Arbeit nicht angezweifelt. Dennoch soll die Kontroverse um die Echtheit von BWV 565 gegen Ende dieser Arbeit vorgestellt und diskutiert werden, weil die Beseitigung von Echtheitszweifeln die Ausgangsbasis für die Einordnung des Stückes in das Frühwerk Bachs ist. Die Diskussion um die Authentizität von *Toccat und Fuge d-Moll* BWV 565 zeigt nur einen Bruchteil der Schwierigkeiten, die sich bei Fragen zur chronologischen Einordnung und zur Echtheit hinsichtlich von Orgelwerken Bachs, vor allem seiner „Jugendwerke“,¹⁴ ergeben. Die am häufigsten verwendete Methode, mit der diese Diskussion geführt wird, firmiert unter dem Begriff „Stilkritik“. Dabei werden stilistisch auffällige Merkmale ausfindig gemacht, anhand derer man ein Stück einer bestimmten Entstehungszeit zuordnet oder dessen Authentizität geklärt wird.

Diese Methode ist jedoch problematisch, weil der Argumentation, wie in den folgenden Beispielen gezeigt wird, meist subjektive Kriterien zugrunde gelegt werden. Um ein Werk aus Bachs Œuvre auszuschließen, werden häufig von vornherein negative, kaum näher begründete Argumente angeführt, die schließlich zum Ausschluss führen. So listet beispielsweise Peter Williams eine große Anzahl an Choralvorspielen auf, die Bach zugeschrieben werden, deren Echtheit er jedoch anzweifelt.¹⁵ Als

¹¹ Heinrich Deppert, *Studien zum Frühwerk Johann Sebastian Bachs* II (Ms.), S. 23. Diese Studien waren ursprünglich als Fortsetzung der 2009 veröffentlichten Studien zum Frühwerk Johann Sebastian Bachs geplant. Als Heinrich Deppert am 17. November 2014 verstarb, war das Manuskript noch nicht abgeschlossen. Seine Frau stellte mir freundlicherweise das Manuskript für meine Arbeit zur Verfügung.

¹² Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke* Bd. 1, Mainz u.a. 1996, S. 269f.

¹³ Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, Bd. 4, hrsg. von Jean-Claude Zehnder, Wiesbaden, Leipzig und Paris 2010, Einleitung, S. 11.

¹⁴ Jean-Claude Zehnder, *Die frühen Orgelwerke Bachs*, Einleitung, S. 3.

¹⁵ Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke* Bd. 2, Mainz u.a. 1998, S. 364ff.

Gründe für seine Zweifel nennt Williams Schwächen in der Harmonik und in der Behandlung des Kontrapunkts.¹⁶ Worin die Schwächen bestehen, lässt er jedoch offen. Das provoziert die Frage, nach welchen Maßstäben satztechnische oder kontrapunktische Mängel bewertet werden. Beim Choralvorspiel *Nun ruhen alle Wälder* BWV 756 kommt Williams zu der Einschätzung, die Beantwortung dieser Fuge enthalte zwar keine Grammatikfehler, sei aber dennoch kaum Bach zuzutrauen.¹⁷ Was Williams unter Grammatikfehler versteht, lässt er unbeantwortet. Ebenso fehlen stichhaltige Kriterien, nach denen ein Stück Bach zuzutrauen ist oder nicht.

Das Vorgehen bei Echtheitsfragen zu bestimmten Werken findet seine Fortsetzung häufig darin, dass nach Ausschluss eines Stückes aus Bachs Œuvre in manchen Fällen ein alternativer Komponist zu Bach vorgeschlagen wird. Im Falle von *Präludium und Fuge f-Moll* BWV 534 ordnet beispielsweise Pieter Dirksen das Stück Bachs „Leipziger Orgelstil“ zu, schränkt gleichzeitig jedoch ein, dass sich das Stück einer „sinnvollen Einordnung“¹⁸ in Bachs Repertoire entziehe. Die Gründe lägen in „formaler Gestaltung, Stimmführung, Anwendung der Pedaliter-Textur“¹⁹ und im Einsatzschema der Fuge, was stilistisch nicht mit einem wie auch immer gearteten Leipziger Stil Bachs vereinbar sei. Dirksen kommt zu dem Schluss, dass es sich um ein Orgelwerk Wilhelm Friedemann Bachs handeln könnte.²⁰ Es fehlen auch hier belastbare Kriterien, die solche allgemeinen formulierten Hypothesen stützen.

Dirksens Artikel offenbart gleichzeitig auch die problematische Verwendung bestimmter, von Jean Philippe Rameau geprägten Termini, wie „Tonika“, „Dominante“ oder „Mediante“. Rameau war zwar Zeitgenosse Bachs, das aber rechtfertigt nicht unbedingt, dessen theoretischen Begriffe auf Bachs Kompositionen zu übertragen. Auf diese Problematik hat bereits Heinrich Deppert hingewiesen, indem er Carl Philipp Emanuel Bach zitiert, der die Übertragung dieser Begriffe auf seine Werke und die seines Vaters ablehnt. Der Bach-Sohn begründet dies damit, „daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind“.²¹ Im Kapitel über Klauseln und Kadenzen²² wird aufgezeigt, dass die von Dirksen verwendeten Begriffe diametral zu Bachs Kompositionsprinzip einer linearen

¹⁶ Ebd., S. 367.

¹⁷ Ebd., S. 368.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Pieter Dirksen, *Zum Umfang des erhaltenen Orgelwerks von Wilhelm Friedemann Bach*, URL: <http://www.pieterdirksen.nl/Essays/artikelWFB.pdf> [21.7.2026], S. 23.

²⁰ Ebd.

²¹ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Zweyter Theil, Dritte Abtheilung*, Berlin 1779, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527342?page=202,203> [21.7.2026] S. 188. Siehe auch: Heinrich Deppert, *Kadenz und Klausel in der Musik J.S. Bachs*, Tutzing 1993, S. 1.

²² Vgl. Kapitel 6.5.

Schreibweise gegenüber stehen. Daher soll in dieser Arbeit auch Klarheit über die Begriffe, die für Bachs Musik gültig sind, geschaffen werden.

Dass sich die Stilkritik auch heute noch großer Beliebtheit erfreut, zeigt die jüngste Veröffentlichung von Michael Gailit zu *Toccata und Fuge d-Moll* BWV 565 mit dem Titel „Die Entdeckung des Unbekannten“, die 2023 erschien.²³ Bereits auf dem vorderen Deckel des Buches wartet Gailit mit dem Anspruch auf, er habe „Toccata und Fuge d-Moll erstmals entschlüsselt.“²⁴ Johann Sebastian Bach könne gar nicht der Autor des Stückes sein, da eine Kompositionstechnik verwendet werde, die Bach gar nicht kannte. Diese Technik, die Gailit als „motivisch-thematische Arbeit“ bezeichnet, habe sich „aus der Intention“ herausentwickelt, „den Ketten kleiner Musikzellen einen inneren Zusammenhalt zu geben.“²⁵ Dieses Verfahren unterscheide sich von der kontrapunktischen Schreibart (Imitationen, Augmentationen, Umkehrungen etc.) durch die Neuorganisation verschiedener Motive. Die thematische Arbeit charakterisiert Gailit als eine „post-barocke Revolution“²⁶, deren Hauptvertreter Carl Philipp Emanuel Bach gewesen sei.

Die von Gailit vorgestellten Thesen provozieren viele Fragen. Einige werden im vorliegenden Buch beantwortet, auf andere sei an dieser Stelle kurz eingegangen.

Ganz allgemein hinterfragt werden muss die Methode, die Musikgeschichte aufgrund wesentlicher Ereignisse und Veränderungen mit Jahreszahlen gliedern zu wollen. Dieser Art steht die Tatsache unterschiedlicher parallel verlaufender Strömungen entgegen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Eingrenzung der Epoche der motivisch-thematischen Arbeit, die Gailit als „post-barocke Revolution“ bezeichnet und die sich von „etwa 1740“²⁷ bis ungefähr 1780 festlegen lasse. Um 1740 seien Veränderungen eingetreten, die sich von „jahrhundertlang gültigen Traditionen“²⁸ verabschiedeten. Um das Revolutionäre der Zeit um 1740 festzumachen, stellt Gailit unter anderem Johann Philipp Kirnberger als letzten Vertreter einer kontrapunktisch geprägten Epoche vor, und positioniert ihn so als Gegenspieler Carl Philipp Emanuel Bachs. Ein Blick in das kompositorische Œuvre beider Komponisten zeigt, dass beide kontrapunktische Werke schrieben, jedoch in ihren Orchester- und Kammermusikwerken sich als Komponisten auf der Höhe der Zeit präsentierten.

Auch der Versuch, die Epoche Carl Philipp Emmanuel Bachs von der seines Vaters mit der Behauptung abzugrenzen, der „Basso Continuo habe

²³ Michael Gailit, *Entdeckung des Unbekannten*, Wien 2023.

²⁴ Ebd., Buchdeckel.

²⁵ Ebd., S. 37.

²⁶ Ebd., S. 36ff.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

als Fundament der Musik ausgedient“²⁹, entspricht nicht den Tatsachen. Gailit erwähnt mehrfach das Lehrwerk *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* von Carl Philipp Emanuel Bach, das unter anderem auch das Generalbass- beziehungsweise Continuospiel lehrt. Und in den verschiedenen Genres wie der Kirchenmusik, den Rezitativen in der Opera seria und in den Sinfonien ist der Basso Continuo nach wie vor eine unverzichtbare harmonische Stütze.³⁰

Zu hinterfragen ist ebenso das in Bezug setzen von BWV 565 mit motivisch-thematischer Arbeit. Dabei handelt es sich um eine hypothetische Verbindung, die aufgrund fehlender historischer Quellen fragwürdig anmutet. Die Figur, mit der die Toccata beginnt, basiere, so Gailit, auf einem „Grundeinfall“,³¹ aus dem heraus sich die drei Hauptmotive zu je drei Tönen bilden: der Mordent, die absteigenden Sekunden und die letzten drei Töne, die mit dem Mordent Ähnlichkeit aufweisen. Mit diesen drei Motiven ist der Beliebigkeit Tür und Tor geöffnet. Jegliche Modifikationen der Motive, ob in Form von Intervallveränderungen, rhythmischen Varianten oder Umkehrungen lassen sich problemlos auf die gemeinsamen Sekundschritte der drei Motive zurückführen. Zur Untermauerung seiner Grundeinfall-These zitiert Gailit einige Beispiele aus Klaviersonaten des Bach-Sohnes, um diesen als Urheber von BWV 565 zu plausibel zu machen. Bereits das erste Notenbeispiel aus der Sonate B-Dur Wq 62/1 zeigt mit seinen Akkordbrechungen die Schiefelage von Gailits These, thematisch-motivische Arbeit habe Johann Sebastian Bach nicht gekannt. Genau dieselben Figuren sind Bestandteil des ersten Satzes von J.S. Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert D-Dur BWV 1050.

Die Suche nach einer Erklärung der Oktavparallelen am Beginn der Toccata, die „in der Orgelmusik des Barock“³² nirgends zu finden seien, führe „zum italienischen Concerto grosso“.³³ Die Einzigartigkeit der Oktavparallelen ist jedoch noch kein Grund, diese in Beziehung zum italienischen Concerto grosso zu setzen.³⁴ Im Umkehrschluss hieße dies, parallele Oktaven seien ein charakteristisches Merkmal des Concerto grosso, was nur bedingt zutrifft.

Fraglich ist auch die These, nach der in Bachs Fugen grundsätzlich die „Themeneinsätze das musikalische Geschehen“³⁵ bestimmten, wäh-

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. URL: <https://cpebach.org/prefaces/symphonies-preface> [21.7.2026]. Alle Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs verwenden den Basso Continuo, auch wenn dieser in späteren Werken an Bedeutung verliert.

³¹ Gailit, *Die Entdeckung des Unbekannten*, S. 12.

³² Ebd., S. 13.

³³ Ebd., S. 13.

³⁴ Ebd., S. 13.

³⁵ Ebd., S. 33.

rend die Zwischenspiele nur ein „Nebenschauplatz“³⁶ seien. Das entspricht zwar den Regeln wie sie Mattheson 1739 postulierte, aber in Kapitel 7.5 der vorliegenden Arbeit wird aufgezeigt, wie Bach die Zwischenspiele aus dem Status der Überleitungen heraus zu gleichberechtigten Formteilen gegenüber den thematischen Abschnitten entwickelte. Dies geschah aber bereits in Fugen aus seiner frühen Schaffenszeit, bei denen die Zwischenspiele gegenüber den thematischen Abschnitten mehr Takte beanspruchen, wie dies beispielsweise in der *Fuge C-Dur* BWV 531 der Fall ist. Ein extremes Beispiel mit langen Zwischenspielen ist beispielsweise die *Fuge e-Moll* BWV 548/2. Dabei handelt es sich um eine Fuge in Concerto-Form, in der die thematischen Abschnitte die Funktion eines Ritornells und die Zwischenspiele die konzertierenden Elemente übernehmen.

Des Weiteren referiert Gailit, es sei ihm gelungen, den „Jahrhundert-Fehler“, nämlich die fehlende Zählzeit in Takt 72 der Fuge richtigzustellen. Der Fehler liege darin, dass in diesem Takt nicht nur eine Zählzeit fehlt, sondern auch der Schluss des Themas unvollständig sei. Gailit vervollständigt das Thema und damit auch den ganzen Takt. Allerdings ist das nicht konsequent zu Ende gedacht, denn dann müsste auch der Schluss des Themas an anderen Stellen verändert werden. Bach modifiziert offenkundig mit Absicht die Themenschlüsse in den Takten 72 und 125. Damit befindet sich Bach in bester Gesellschaft mit Buxtehude, der in vergleichbarer Weise in der *Canzonetta in G* BuxWV 172 und in der *Canzona in g* BuxWV 173 verfährt.³⁷ Offensichtlich war es unproblematisch, im Verlauf einer Fuge das Thema allmählich zu verändern. Ob es sich angesichts dieses Umstandes bei BWV 565 um einen „Jahrhundertfehler“ handelt, ist daher fragwürdig.

Diese Beispiele offenbaren, dass der Stilkritik bei der Beantwortung von Echtheits- und Chronologiefragen stichhaltige Fakten fehlen. Mehr noch hat es den Anschein, dass die Diskussionen, die um diese Fragen kreisen, zu stagnieren drohen. Das bestätigt beispielsweise die neueste Ausgabe der Orgelwerke Bachs durch die Neue Bachgesellschaft,³⁸ in der sich die nach wie vor herrschende Unsicherheit in Formulierungen wie „mutmaßlich“, oder „mag entstanden sein“³⁹ äußert.

Vor diesem Hintergrund bietet es sich an, eine alternative, faktenbasierte Analysemethode zu entwickeln, mittels derer sich strittige Fragen zum Frühwerk Bachs klären lassen. Der in dieser Arbeit verwendete Ansatz setzt sich aus drei Aspekten zusammen: den musiktheoretischen Lehrbü-

³⁶ Gailit 2023, S. 33.

³⁷ Bei beiden Stücken handelt sich um den Typus der „Canzonen-Fuge“. Vgl. Kap. 7.2.3 der vorliegenden Arbeit.

³⁸ Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke* Bd. 6 (Neue Bach-Ausgabe), hrsg. von Dietrich Kilian, aktualisierte Ausgabe von Peter Wollny, Kassel u.a. 2016, Vorwort.

³⁹ Ebd., Vorwort, S. VIf.

chern aus der Zeit Bachs, Kompositionen, die Bach nachweislich gekannt und studiert hat, und Lebensbeschreibungen von Zeitgenossen Bachs.

Aus der Zeit um 1700 hat sich eine Vielzahl an theoretischen Lehrwerken erhalten, die Auskunft darüber geben, über welche Kenntnisse ein Musiker damals verfügen musste. Am Beginn einer Ausbildung stand die Lehre von den Intervallen und ihren Proportionen, den Akkorden und deren Fortschreitungen sowie die Lehre von den Tonarten. Diesen elementaren Grundkenntnissen folgte die Lehre vom Generalbass, dem Kontrapunkt und der Variationskunst. Die Beherrschung des Generalbasses gehörte im 17. und in großen Teilen des 18. Jahrhundert zum Rüstzeug eines Organisten. Darüber hinaus entwickelte sich der Generalbass zu Beginn des 18. Jahrhunderts zur Grundlage eines neuen, methodisch vereinfachten Ansatzes im Kompositionsunterricht. In der Kontrapunktlehre wurde der Umgang mit Kon- und Dissonanzen gelehrt, deren Beherrschung die Voraussetzung für die organistischen Königsdisziplinen Fuge und Kanon bildeten. Im Bereich des Variierens lernte der Schüler Choräle zu variieren und schlichte vierstimmige Choralsätze kunstvoll zu verzieren.

Die theoretischen Lehrwerke geben also nicht nur einen Einblick in das Grundwissen eines jeden Musikers, sondern auch Aufschluss über die damalige Unterrichtspraxis für angehende Organisten. Neben der Vermittlung der theoretischen Grundlagen empfahlen die Theoretiker das gleichzeitige Studium von Werken guter Komponisten. Nachdem ein Schüler sein kompositorisches Rüstzeug im Studium der Theorie erworben hatte, vermittelte ihm der Umgang mit der kompositorischen Praxis die Übertragung der Theorie in die Praxis. Zunächst schrieb der Schüler die Vorbildkompositionen ab, übte sie am Instrument und begann dann eigene Stücke entlang der Vorbilder zu schreiben. Aus der Mischung von Theorie, Vorbildkompositionen und ersten eigenen praktischen Versuchen führte der Weg allmählich zu einer persönlichen Schreibweise. Die Erkenntnisse aus diesen beiden Aspekten werden durch biografische Abrisse von Zeitgenossen Bachs ergänzt. Beispielsweise informieren Georg Friedrich Händel und Johann Gottfried Walther und viele andere Zeitgenossen Bachs in Biografien und Briefen über ihre Ausbildungszeit.

Im Verbund dieser drei Aspekte können Rückschlüsse auf Bachs Werdegang als Komponist und Organist gezogen werden, mit denen sich in Folge auch manche Lücken in Bachs Biografie schließen lassen.

2 Die Musiktheorie der Bach-Zeit

Die fundamentalen Bereiche der deutschsprachigen musiktheoretischen Literatur des 17. Jahrhunderts gehen im Wesentlichen auf Seth Calvisius zurück, der sich wiederum auf die Lehre Gioseffo Zarlinos (*Istitutioni harmoniche*, 1558, 1589) berief. Zwei der für die vorliegende Arbeit relevanten Theoretiker – Andreas Werckmeister und Johann Gottfried Walther – standen in der musiktheoretischen Tradition des ausgehenden 16. und des gesamten 17. Jahrhunderts. Die gemeinsame historische Wurzel liegt bei beiden Theoretikern, die beide als Organisten tätig waren, in der Kontrapunktlehre und den alten Modi. Diese galten bis ca. 1700 als unangefochtenes Tonartensystem, auf dessen Fundament alle Veränderungen fußten. An der Auseinandersetzung mit den Modi vollzog sich ein Zeitenwechsel, für den Johann Mattheson paradigmatisch steht. Dessen Ausbildung verlief nicht in den gewohnten Bahnen einer Organistenausbildung, sondern er war bereits mit neun Jahren als Cembalist, Komponist und später als Sänger an der Hamburger Oper tätig. Die Auseinandersetzung um die Daseinsberechtigung der Modi entzündete sich bereits in seiner Erstlingsschrift, *dem Neu-Eröffneten Orchestre* (1713). Darin bricht Mattheson mit der Tradition Werckmeisters und Walthers, indem er die Modi zwar beschreibt, sie aber als antiquiert ablehnt.

2.1 Grundlagen für die historisch-theoretische Methode – Die führenden Theoretiker: Andreas Werckmeister, Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson

Die Schriften der drei Theoretiker, wie auch jene ihrer Zeitgenossen, boten und bieten Musikwissenschaftlern vielfache Möglichkeiten, sich der Musik Bachs analytisch mit jeweils unterschiedlichen Zielsetzungen zu nähern.

In den letzten Jahren wurden etliche Lehrbücher für den universitären Unterricht publiziert, mit dem Ziel, Einblicke in die Praxis von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts auf der Grundlage verschiedener Theoretiker zu geben. Erwähnt sei beispielsweise die Grundlagenreihe aus dem Laaber-Verlag mit Schriften von Johannes Menke über Kontrapunkt des 16. bis 18. Jahrhunderts¹ oder von Thomas Daniel eine historische Satzlehre, die den Choralatz bei Bach und dessen Zeitgenossen lehrt.² Gleich-

¹ Vgl. Johannes Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber 2015, sowie: ders., *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber 2017.

² Vgl. Thomas Daniel, *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln 2000.

zeitig entstanden Bücher für den Unterricht, in denen die Unterweisung stilgebundener historischer Improvisation gelehrt wird.³

Neben den didaktischen Zielen werden historische Traktate auch bei aufführungspraktischen Fragen wie dem Generalbass oder bei Fragen über die Ausführung von Verzierungen als Informationsquellen herangezogen. Es entstanden einige Generalbasslehrwerke, für die unter anderem die Generalbassschulen von Friedrich Erhard Niedt, Georg Philipp Telemann und Mattheson eine gewichtige Rolle spielen.⁴ Bei Fragen zur Ausführung von Verzierungen sind beispielsweise Walthers *Praecepta*⁵ eine unerlässliche Quelle. Hinsichtlich der Wirkung von Werckmeisters organologischen Schriften ergaben Untersuchungen, dass diese einen immensen Einfluss auf Orgelbauer, die unter anderem mit Bach zusammenarbeiteten, ausübten.⁶ Man vermutet, dass Werckmeisters Stimmungssysteme eine Rolle bei Orgeln, die unter Bachs Aufsicht neu gebaut oder restauriert wurden, spielten.⁷ Werckmeisters Aussage, die Musik sei eine mathematische Wissenschaft, führte zu einer Manie, alles in Bachs Musik zu zählen und zahlen-symbolisch deuten zu wollen.⁸

In dieser Arbeit soll ein ganz anderer Weg auf der Basis der Schriften der historischen Theorie eingeschlagen werden. Ziel ist es – wie in der Einleitung bereits angeschnitten – eine Methode vorzustellen, die es ermöglicht, am Beispiel von *Toccata und Fuge d-Moll* BWV 565 faktenorientierte Antworten auf Echtheits- und Chronologiefragen zu geben. Im Falle von Bachs Frühwerk arbeitete in den vergangenen Jahren unter anderem Heinrich Deppert mit einer vergleichbaren Methode. Seine Untersuchungen stützen sich auf Kriterien, an denen sich anhand kompositionstechnischer Merkmale Abgrenzungen zwischen den einzelnen Werken festmachen lassen. Bei diesen Merkmalen handelt es sich um Veränderungen im Tonartenbereich, um satztechnische Veränderungen und den Gebrauch

³ Jürgen Blume und Konrad Georgi (Hrsg.), *Musiktheorie und Improvisation*, Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie in Mainz, Mainz 2011.

⁴ Z.B. Hermann Keller, *Schule des Generalbass-Spiels*, Kassel und Basel 1956, oder: Jesper Bøje Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert*, Kassel u.a. 1992.

⁵ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708 (Ms), hrsg. von Peter Benary, VEB Leipzig 1955.

⁶ Vgl. Lynn Edwards Butler, *Ein Orgelbauer „unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters“*. Zacharias Hildebrandts Orgelkontrakte für Störnthal und Liebertwolkwitz, in: *Bach-Jahrbuch* 101 (2015), S. 305–327.

⁷ Vgl. Markus Rathey, *Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen*, in: *Bach-Jahrbuch* 87 (2001), S. 163–172.

⁸ Z.B. Ludwig Prautzsch, *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, Stuttgart 1980.

von Figuren, Gängen und Sequenzen.⁹ Diese Methode ermöglicht es Deppert, eine chronologische Aufstellung mehrerer Werke Bachs, die dieser bis zum Jahre 1705 komponierte, zu erstellen.¹⁰ Depperts Ansatz gab den Ausschlag für die Methode, die dieser Arbeit zugrundeliegt. Über die kompositionstechnischen Kriterien Depperts hinaus kommen weitere Aspekte, wie Generalbass, Kadenzen, der ganze Bereich der kontrapunktischen Techniken sowie Diminutionen hinzu. Aus den Gegenüberstellungen und Vergleichen der historischen Theorie mit Kompositionen, die Bach nachweislich kannte und biografischen Abrissen ergibt sich eine Analyse-methode, die im Folgenden als „historisch-theoretische Methode“ bezeichnet wird. Diese erlaubt, Einblicke in Bachs Ausbildung in Ohrdruf und Lüneburg zu bekommen wie auch eine möglichst genaue chronologische Einordnung von *Toccatà und Fuge d-Moll*. Auf der Grundlage theoretischer Schriften können zusätzlich Auseinandersetzungen um kompositorische Detailfragen, vor allem hinsichtlich der Behandlung von Satzfehlern neu bewertet werden. Zunächst sollen die drei für Bach wichtigsten Theoretiker in Kurzportraits vorgestellt werden.

2.1.1 Andreas Werckmeister

Der Organist und Theoretiker Andreas Werckmeister (1645–1706) ist zwar mehr als eine Generation älter als Bach, aber viele seiner zwischen 1687 und 1702 veröffentlichten Schriften entstanden genau zu der Zeit, als Bach seine Ausbildung zum Organisten und Komponisten in Angriff nahm. Werckmeister erwarb sich bei seinen Zeitgenossen vor allem durch seine organologischen und didaktischen Schriften großes Ansehen. Zu seinen bedeutendsten musiktheoretischen Beiträgen zählen beispielsweise die *Musicae mathematicae hodegus curiosus*,¹¹ das *Cribrum musicum*,¹² die *Nothwendigsten Regeln und Anmerkungen, den Generalbass zu spielen*¹³ und die *Harmonologia musica*.¹⁴ Werckmeisters theoretische Gedankengänge ba-

⁹ Heinrich Deppert, *Studien zum Frühwerk von Johann Sebastian Bach*, Tutzing 2009, S. 5 und 13.

¹⁰ Ebd., S. 13ff.

¹¹ Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser*, Franckfurth (Oder) und Leipzig 1687, Faksimilenachdruck, Hildesheim, Zürich und New York 1972.

¹² Andreas Werckmeister, *Cribrum musicum oder Musicalisches Sieb*, Halberstadt 1700, Faksimilenachdruck Charleston (SC) 1923.

¹³ Andreas Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden*. Aschersleben 1698, URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527822-0> [21.7.2026].

¹⁴ Andreas Werckmeister, *Harmonologia musica*, Quedlinburg 1702, Faksimilenachdruck Charleston (SC) 1923.

sieren auf der pythagoreisch-platonischen Philosophie und auf einer auf Zahlen fundierten Theologie. Einige der genannten Schriften sind als pädagogische Werke im Wesentlichen für Organisten im Anfängerstadium bestimmt. So gibt die *Harmonologia musica* Einblicke über die Anfänge einer Organistenausbildung und im *Cribrum musicum* widmet sich Werckmeister im Besonderen der Fugenkomposition. Sein frühestes Werk, der *Musicae mathematicae hodegus curiosus* (im Folgenden: *Hodegus curiosus*) ist eine Kompositionslehre, die mit der Rechtfertigung der Theorie beginnt, über die Vorstellung der Zahlenproportionen der Töne zur musikalischen Grundlage, den Modi, führt und mit einer kurzgefassten Fugenlehre endet. Etwas komplizierter sieht die Lage bei Werckmeisters Generalbasslehre, den *Nothwendigsten Anmerckungen* aus, die in insgesamt drei Auflagen erschien. Die erste kam 1698 als 16-seitige Schrift heraus, eine zweite Ausgabe muss vor 1707, so ist einem Hinweis aus den *Musicalischen Paradoxal-Discoursen* zu entnehmen,¹⁵ erschienen sein und eine dritte Ausgabe mit 72 Seiten¹⁶ kam neun Jahre nach Werckmeisters Tod, im Jahre 1715, heraus.¹⁷ Dass die letzte Ausgabe der *Nothwendigsten Anmerckungen* nicht von Werckmeister stammen kann,¹⁸ sondern eine Kompilation aus verschiedenen anderen Schriften ist,¹⁹ zeigt die Tatsache, dass beispielsweise die Lehre von den Modi mit nur wenigen Eingriffen fast wörtlich aus der *Harmonologia musica* übertragen wurde.²⁰ Laut Werckmeister liegt der Fall jedoch umgekehrt, denn die *Harmonologia musica* ist, so schreibt es Werckmeister in der Vorrede, eine erweiterte Fassung der *Nothwendigsten Anmerckungen*.²¹ In leicht veränderter Form finden sich in letztgenannter Schrift die Anordnung der Dreiklänge, die den „Weg zur Circulation“²² zeigen, aus den *Musicalischen Paradoxal-Discoursen* wieder, die jedoch erst ein Jahr nach Werckmeisters Tod veröffentlicht wurden. Als

¹⁵ Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse oder Ungemeine Vorstellungen wie die Musica einen Hohen und Göttlichen Ursprung habe*, Quedlinburg 1707, URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527832-5> [1.2.2026], S. 52.

¹⁶ Andreas Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anmerckungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden*, 1715, URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cd/TMSLP75104-PMLP150688-WerckmeisterAnmerckungenUndRegelnBassuContinuus.pdf> [21.7.2026].

¹⁷ Vgl. Reinald Ziegler, *Werckmeisters undatierte Generalbasslehre. Ein nachgelassenes Werk*, in: *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung*, Weimar 2004, Bd. 3, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel u.a. 2012, S. 171–173.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 171f.

²⁰ Vgl. Werckmeister, *Harmonologia musica*, S. 56, § 101ff. und *Nothwendigste Anmerckungen* (1715), S. 44, § 76ff.

²¹ Vgl. Werckmeister, *Harmonologia musica*, Vorrede.

²² Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse*, S. 50f.

Autor von Büchern, die von einem Organisten für Organisten geschrieben sind, nimmt Werckmeister mit seinen Schriften bei Fragen zur allgemeinen Musiklehre oder zur inhaltlichen Ausrichtung einer Organistenausbildung daher eine herausragende Stellung ein.

Darüber hinaus galt er in der mittel- und norddeutschen Organistenwelt als hochgeschätzter Theoretiker.²³ So ist die Freundschaft Werckmeisters mit Dieterich Buxtehude bestens belegt, der in einem Gedicht in der *Harmonologia musica* seine Wertschätzung gegenüber Werckmeister zum Ausdruck bringt.²⁴ Vom Briefwechsel berichtet Johann Gottfried Walther, er habe von Werckmeister mehrere Briefe und Werke Buxtehudes teilweise im Original erhalten.²⁵ Michael R. Dodds vermutet, die beiden hätten sich in ihren Briefen nicht nur über Kontrapunkt, sondern auch über Orgelbau und Orgelstimmungen ausgetauscht („Buxtehude and Werckmeister would certainly have had much to discuss in their correspondence, for as church organists they shared many interests, including not only learned counterpoint but also organ construction and tuning.“).²⁶ Werckmeisters Bedeutung in Mitteldeutschland zeigt sich unter anderem darin, dass seine *Orgelprobe* zu einem Standardwerk für Orgelgutachten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde.²⁷

Johann Gottfried Walther, der Werckmeisters Schriften während seiner Lehrzeit bei Johann Heinrich Buttstedt kennenlernte, wanderte im Jahre 1704 nach Halberstadt, „um den berühmten *Musicum*, Herrn Werckmeister kennen zu lernen“.²⁸ Bei dieser Gelegenheit bekam Walther von Werckmeister dessen sämtliche Schriften geschenkt.²⁹

2.1.2 Johann Gottfried Walther

Walther, ein Jahr älter als Bach, war wie dieser Enkelschüler von Johann Pachelbel und übte zeitlebens den Organistenberuf aus. Neben seinem Brotberuf betätigte sich Walther auch als Musiktheoretiker und als Samm-

²³ Vgl. Michael R. Dodds, *Columbus's Egg: Andreas Werckmeister's Teaching on Contrapuntal Improvisation in Harmonologia musica (1702)*, in: *Journal of Seventeenth music* Volume 12 (2006) No. 1, S. 3f., URL: <https://sscm-jscm.org/v12/no1/dodds.html> [21.7.2026].

²⁴ Werckmeister, *Harmonologia musica* (unpag.).

²⁵ Johann Gottfried Walther, *Brief vom 3. Oktober 1729* an Heinrich Bokemeyer, Wolfenbüttel, in: Ders. *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 70.

²⁶ Dodds, *Columbus's Egg*, S. 4.

²⁷ Vgl. Peter Williams, *Noch einmal: J.S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?*, in: *Bach-Jahrbuch* 72 (1986), S. 125.

²⁸ Walther, *Brief vom 28. Dezember 1739* an Johann Mattheson, Hamburg, S. 219.

²⁹ Walther, *Brief vom 3. Oktober 1729* an Heinrich Bokemeyer, S. 68.

ler von Kompositionen. Sein erstes theoretisches Werk waren die *Praecepta der musicalischen Composition*,³⁰ die er im März 1708 seinem damaligen Landesherrn und Schüler Johann Ernst von Sachsen Weimar zu dessen Namenstag widmete. Dabei handelt es sich um keine von Walther selbstständig verfasste Lehre, sondern um ein Kompendium, das sich aus Exzerpten zusammensetzt, die er aus den verschiedensten Theorieschriften des 17. Jahrhunderts entnahm. Bereits im Titel nennt Walther mit Wolfgang Schonsleder³¹ und Christoph Bernhard zwei der bedeutendsten Autoren, aus deren Schriften er zitiert. Wie sehr musiktheoretisches Denken und praktisches Komponieren um 1700 in einer weit zurückliegenden Tradition wurzelten, belegt neben den bereits genannten Autoren eine weitere Anzahl an zitierten Autoren des 17. Jahrhunderts in den *Praecepta*. Zu den ältesten Theoretikern gehören Adam Gumpelzheimer³² und Seth Calvisius,³³ deren Schriften um 1600 erschienen und während des gesamten 17. Jahrhunderts zu den Standardwerken gehörten. Weitere von Walther zitierte Autoren sind – um nur einige zu nennen – Michael Praetorius,³⁴ Heinrich Baryphonus,³⁵ Johann Crüger³⁶ und Johann Kuhnau.³⁷ Aus deren Traktaten übernahm Walther teils mit, teils ohne namentlicher Nennung seitenweise Textpassagen, die er wörtlich zitiert, umformuliert und um zeitgenössische Beispiele erweitert in seinen Traktat integriert. Zu den bedeutendsten Schriften, die sich in Walthers Bibliothek befanden, gehörten *Le istitutioni harmoniche* (1558 oder 1573) von Giuseffo Zarlino³⁸ und der um 1660 verfasste *Tractatus compositionis augmentatus*³⁹ und der *Ausführliche Bericht*

³⁰ Vgl. Fn. 5.

³¹ Wolfgang Schonsleder, *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 1631.

³² Adam Gumpelzheimer, *Compendium Musicae*, Augsburg 1591.

³³ Seth Calvisius, *Exercitationes Musicae duae*, Leipzig 1600, Faksimilenachdruck Hildesheim und New York 1973. Vgl. Walther, *Praecepta*, S. 21, 79, 139f.

³⁴ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 1, Wittenberg 1614/1615; Bde. 2 und 3, Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u.a. 2001.

³⁵ Heinrich Baryphonus, *Isagoge musica*, Magdeburg 1609; *Plejades Musicae*, Halberstadt 1615 und 1630. Vgl. auch: Moritz Heffter, *Die Plejades Musicae des Henricus Baryphonus*. Edition, Übersetzung und Kommentar, 2 Bd. Hildesheim 2020.

³⁶ Johann Crüger, *Synopsis musica*, Berlin 1630.

³⁷ Von Kuhnau übernahm Walther aus dessen *Fundamenta compositionis* fast das ganze Kapitel über die Modi, Kadenzen und Fuge, ohne dessen Namen zu nennen. Vgl. Johann Kuhnau, *Fundamenta compositionis* (Ms. Leipzig 1703), S. 27ff.

³⁸ Im Brief vom 6. August 1740 an Bokemeyer berichtet Walther, er habe das Original „aus des seel. Hrn. Capellm: Theilens Bibliotec kaufflich überkomen“, in: Ders., *Briefe*, S. 229.

³⁹ Christoph Bernhard, *Tractatus augmentatus compositionis*, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u.a. 1963 (42003), S. 40–131.

vom *Gebrauche der Con- und Dissonantien*⁴⁰ von Christoph Bernhard, die bis weit ins 18. Jahrhundert als Basislehre für Komponisten und Sänger verbreitet waren.⁴¹ Die *Praecepta* stehen einerseits synonym für die enge, traditionelle Bindung an die Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts, andererseits repräsentieren sie einen aktuellen Stand der kompositorischen Praxis um 1700. Walther führt Beispiele von italienischen Komponisten an, deren Werke nur wenige Jahre zuvor im Druck erschienen waren. Die *Praecepta* dienten der didaktischen „Aufbereitung zum Nutzen eines angehenden Komponisten wie als Beweis der wissenschaftlichen Solidität des Verfassers.“⁴² Die *Praecepta* liegen unter anderem in einer Abschrift von Johann Tobias Krebs d.Ä. vor, was den Schluss zulässt, dass Bach Walthers Schrift gekannt hat.⁴³

2.1.3 Johann Mattheson

Der dritte Theoretiker, der für die Untersuchungen von Bachs frühen Orgelwerken in Frage kommt, ist Johann Mattheson. Neben seinen verschiedenen Tätigkeiten als Komponist und Musikdirektor in Hamburg verfasste er theoretische Schriften, unter denen die drei *Orchestre*-Schriften,⁴⁴ die *Grosse General-Bass-Schule*⁴⁵ und *Der Vollkommene Capellmeister*⁴⁶ zu den bedeutendsten gehören. Bereits mit der ersten *Orchestre*-Schrift, dem *Neu-Eröffneten Orchestre* von 1713 bricht Mattheson mit der Tradition

⁴⁰ Christoph Bernhard, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u.a. 1963 (2003), S. 132–153.

⁴¹ Walther schreibt, dass sich das Original von Bernhards *Tractatus augmentatus compositionis* im Besitz des sächsisch-gothaischen Kapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel befände, „die Copien aber davon sind in vieler Händen.“ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u.a. 2001, S. 88.

⁴² Wolfgang Rathert, *Zur Überlieferung der Praecepta der musicalischen Composition von Johann Gottfried Walther*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik (MBM)*, Jahrbuch 2000 (Bd. 2), Eisenach 2001, S. 83, URL: <https://jmb.journals.qucosa.de/jmb/article/view/39/38> [21.7.2026].

⁴³ Vgl. ebd., S. 83f.

⁴⁴ Johann Mattheson, *Die drei Orchestre-Schriften (Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713; Das Beschützte Orchestre, Hamburg 1717; Das Forschende Orchestre, Hamburg 1713)*, Faksimilenachdruck Laaber 2007.

⁴⁵ Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule oder der exemplarischen Organisten-Probe*, zweite/verbesserte und vermehrte Auflage, Hamburg 1731, Faksimilenachdruck Hildesheim und New York 1968.

⁴⁶ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u.a. 1999.

der Musiklehre, wie sie Werckmeister und Walther verkörperten. Matthesons Schriften richten sich nicht an das Fachpublikum, sondern an den „galant homme“,⁴⁷ den „modischen Liebhaber“ beziehungsweise an den „Amateur“.⁴⁸ Der Bruch mit der traditionellen Musiklehre zeigt sich vor allem in der Ablehnung der Solmisation und den alten Modi. Sein Hauptwerk jedoch ist der 1739 veröffentlichte *Der Vollkommene Capellmeister*, dessen Grundthema vor allem im zweiten Teil die Melodielehre ist. Hierin zeigt sich Mattheson als fortgeschrittener Theoretiker, der die Melodie zum Primat in der Komposition erhob.⁴⁹ Traditionsverbundener zeigt sich Mattheson vor allem im dritten Teil des *Vollkommenen Capellmeisters*, indem vor allem die wohl ausführlichste Fugenlehre inklusive weitere kontrapunktische Ableger wie Kanon und Doppelfugen seiner Zeit heraussticht. Bereits in seinen frühen Schriften setzte sich Mattheson in teilweise scharfen polemischen Attacken kompromisslos für Neuerungen ein, etwa in der Auseinandersetzung über alte und neue Tonartensysteme mit dem Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstedt.⁵⁰

2.1.4 Duales Studium von Theorie und Praxis

Ausnahmslos fordern die Theoretiker parallel zum Studium der Theorie auch die Auseinandersetzung mit praktischen Beispielen. Christoph Bernhard schreibt dem Studium und dem Imitieren von Kompositionen bedeutender Komponisten einen großen Nutzen zu. Er empfiehlt, dass „doch die *Imitation* der vornehmsten *Authorum* dieser *Profession* nicht weniger als in allen andern Künsten nützlich ja nöthig ist, als ein Theil der *Praxeos*, ohne welche alle *Praecepta* ohne Nutzen sind.“⁵¹ In gleicher Weise hält Werckmeister das Studium von Theorie und Praxis für unerlässlich, weil der Schüler Nutzen für sein eigenes Komponieren ziehen kann, wenn er die Theorie den Werken aus der Praxis gegenüberstellt.

„Wer eine reine geschickte *harmoniam* setzen will/ der muß die Nase auch in die guten *Autores*, so wohl *theoreticus*, als *practicos* hängen; Er muß die *theoreticos* nicht allein lesen/ sondern auch der guten *probatorum autorum* gesetzte Stücke in partitur setzen/ und

⁴⁷ Vgl. Hans Joachim Hinrichsen, Art. *Mattheson, Johann*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11 (Personenteil), Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. Von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 2004, Sp. 1341.

⁴⁸ Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. XII.

⁴⁹ Vgl. Hinrichsen, *Mattheson*, Sp. 1344f.

⁵⁰ Vgl. Kapitel 6.4.1.

⁵¹ Bernhard, *Tractatus augmentatus compositionis*, S. 90.

genau betrachten/ wie die Sätze/ und progressen eingerichtet und *resolviret* werden müssen.“⁵²

Johann Kuhnau empfiehlt, die Werke der besten Komponisten zu studieren, da diese für die Entwicklung in der Kompositionspraxis entscheidenden Einfluss hätten. Es seien „etliche gleichsam unter denen *Musicis* wie die Könige zu achten/ die/ so zu reden/ den Scepter führen/ und andern Gesetze vorschreiben: das ist/ welche der *Composition* hauptsächlich obliegen/ und die Stelle derer Capellmeister vertreten.“⁵³ Die Parallelität von Theorie und dem Studium praktischer Beispiele galt demnach im 17. und 18. Jahrhundert als die übliche Art, wie Musiker ihr Handwerk lernten. Daher werden neben theoretischen Schriften auch Kompositionen, die Bach nachweislich kannte und als Mustervorlagen verwendete, in dieser Arbeit mitberücksichtigt. Glücklicherweise ist aus Bachs Ohrdruffer Zeit eine Vielzahl seiner Kompositionen überliefert, an denen sich Bezüge zu Vorbildkompositionen festmachen lassen. Im Verbund mit den in Theorieschriften festgehaltenen didaktischen Konzepten und Stücken, die sich Bach als Muster nahm, lässt sich für seinen Unterricht in Ohrdruf ein hypothetisches Unterrichtsmodell rekonstruieren.

Als 15-Jähriger wanderte Bach nach Lüneburg, um dort seine musikalische Ausbildung zu perfektionieren. Während dieser beiden Jahre sammelte er hauptsächlich Werke für Tasteninstrumente namhafter Komponisten und komponierte eigene, zumeist choralungebundene Stücke. In der Gegenüberstellung von abgeschriebenen Stücken und Bachs eigenen Werken lassen sich Veränderungen an Bachs kompositorischer Entwicklung festmachen, die auf direktem Wege zu *Toccata und Fuge d-Moll* führen.

2.2 Stilkritik – die Methode des „musikalischen Instinkts“

In seinem Buch *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-Moll BWV 565* bezeichnet Rolf Dietrich Claus die Stilkritik als eine Methode, die hauptsächlich „einem wohltrainierten musikalischen Instinkt vorbehalten“⁵⁴ sei. Damit benennt Claus das Kernproblem der Stilkritik, die in Qualitäts- und Echtheitsfragen bei Werken Bachs meist auf subjektiv formulierten Kriterien beruht. Dies führt oft zu Ergebnissen, die zum Ausschluss eines Werkes aus dem Œuvre Bachs führen.⁵⁵ Die Problematik der Stilkritik

⁵² Werckmeister, *Cribrum musicum*, S. 2.

⁵³ Johann Kuhnau, *Der wahre Virtuose und glückselige Musicus*, in: Werckmeister, *Cribrum musicum*, S. 44, Absatz 10.

⁵⁴ Rolf Dietrich Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-Moll BWV 565*, Köln-Rheinkassel 21998, S. 55.

⁵⁵ Nähere Ausführungen über die Echtheit von *Toccata und Fuge d-Moll*, vgl. Kapitel 9.2 der vorliegenden Arbeit.

liegt in der fehlenden historischen Grundlage, wie das Beispiel der Pedalbehandlung in frühen Orgelwerken Bachs zeigt. Seit einigen Jahren sehen manche Bach-Forscher die Pedalbehandlung, die sich von einer rudimentären Verwendung bis zur höchsten Virtuosität steigert, als Kriterium für chronologische Einschätzungen. So versucht Werner Breig aufgrund einer rudimentären Verwendung des Pedals im Kontext mit einem eingeschränkten tonalen Rahmen und einer geringen Stimmenanzahl Fugen Bachs einem frühen Kompositionsstadium zuzuordnen.⁵⁶ Dazu gehört auch die von Jean-Claude Zehnder vertretene Hypothese, Bach habe bei seinem Besuch in Lübeck im Winter 1705/06 bei Buxtehude seine Pedaltechnik verfeinert.⁵⁷ Das führt zu missverständlichen Ergebnissen, wenn etwa *Präludium und Fuge E-Dur* BWV 566 in die Zeit nach 1706 datiert wird, *Präludium und Fuge c-Moll* BWV 549 jedoch in die Zeit um 1701, obwohl der virtuose Anspruch an das Pedalspiel in beiden Stücken ebenbürtig hoch liegt.⁵⁸ Außerdem bringt diese Methode mehrere Probleme mit sich, da es sich historisch nicht belegen lässt, ob eine progressive Pedalbehandlung mit dem Reifeprozess Bachs zum Virtuosen Bach einhergeht.

Ebenso problematisch ist das Einbeziehen fugierter Sätze, die nicht ausdrücklich mit „Fuga“ benannt sind. Im Verlauf der Arbeit wird deutlich, dass Sätze, die ausdrücklich mit „Fuga“ bezeichnet sind, einem strengeren Reglement unterworfen sind, als fugierte Sätze mit Titelbezeichnungen wie „Canzona“ oder „Capriccio“.

Im Gegensatz zu den eher subjektiv aufgestellten Thesen können Verstöße gegen Satzregeln, wie die Folge von perfekten Konsonanzen in zwei gleichen Stimmen, eine fehlerhafte Dissonanzbehandlung und falsche Comites in Fugen als historisch fundierte Qualitätskriterien gelten. Einer, der seine stilkritischen Überlegungen hinsichtlich von Satzfehlern auf eine historisch fundierte Basis stellte, war der Musikwissenschaftler Johannes Schreyer.⁵⁹ Unter Berufung auf Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Nikolaus Forkel stellte er Quint- und Oktavparallelen als Schlüsselargumente in den Fokus seiner Untersuchungen. Jedes Werk, in dem der „reine Satz“⁶⁰ Fehler aufweist, wollte er aus Bachs Œuvre verbannt wissen. Trotz der historischen Fundierung schoss Schreyer durch seine rigorose Vorgehensweise weit über das Ziel hinaus, denn in der Theorieliteratur um 1700 werden problematische Satzfortschreitungen einer weit differenzierteren Auslegung, als Schreyer es tat, unterzogen. Prominentes Beispiel sind beispielsweise reine Quinten im Wechsel mit verminderten Quinten, die bei

⁵⁶ Vgl. Werner Breig, *Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen*, in: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 12.

⁵⁷ Vgl. Bach, *Orgelwerke*, Bd. 6, Vorwort S. VIIff.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Johannes Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, 2 Bde., Leipzig 1911 und 1913.

⁶⁰ Ebd., Bd. 1, S. 10.