

J.S. BACH'S ORGAN CHORALE ACCOMPANIMENT: RECONSTRUCTING EIGHTEENTH-CENTURY GERMAN PRACTICES IN LIGHT OF A NEW SOURCE

If you remember one fact from my talk, let it be this: the Bach harmonizations so common in American hymnals were not intended as accompaniments. How, then, did Bach and his students accompany chorales? The goal of this presentation is to answer that question. Robin A. Leaver has recently identified a long-overlooked source, dubbed the *Sibley Choralbuch*, as originating from J.S. Bach's circle of pupils in Dresden from between 1730 and 1740.¹ The anonymous manuscript contains 226 chorales with figured bass, arranged according to the liturgical year.² Leaver argues that the *Sibley Choralbuch* served both practical and pedagogical functions, acting as a reference for organists to play from during the church service, as well as a repository of chorales for Bach's students to harmonize.³ C.P.E. Bach confirms that chorale harmonization played a central role in his father's pedagogy, with students first supplying inner voices to a given outer-voice framework.⁴

¹ J.S. Bach's students in Dresden were C.H. Gräbner, W.F. Bach, and G.A. Homilius. See: Robin A. Leaver, "Bach's Choral-Buch? The Significance of a Manuscript in the Sibley Library," in *Bach Perspectives 10*, ed. Matthew Dirst (Urbana: University of Illinois Press, 2016), 16-38.

² "Aide-mémoire" indications for the number of verses and textual incipit for the last verse also support a practical liturgical function for the book. Initially, chorale books contained just the chorale melody with figured bass, but homophonic four-part settings, intended for less experienced organists, gradually became the norm. Friedrich Blume cites the decline of the age of continuo and the need for four-part choral settings as driving this change; see *Protestant Church Music: A History* (New York: Norton, 1974): 346. Blume claims that Bach's student Homilius published the first four-part *Choralbuch* in 1767, but according to John Hans, Homilius's planned 1767 *Choralbuch* never came to fruition. I have tried in vain to find a bibliographic reference for Homilius's publication. See John Hans, "Homilius, Gottfried August," Grove Music Online, Oxford Music Online. (Oxford University Press), accessed May 28, 2016.

³ Leaver, "Bach's Choral-Buch?" 31.

⁴ "[J.S. Bach's] pupils had to begin their studies by learning pure four-part thorough bass. From this he went to chorales; first he added the basses to them himself, and [the students] had to invent the alto and tenor. Then he taught them to devise the basses themselves. He particularly insisted on the writing out of the thorough bass in [four real] parts." *The New Bach Reader*, ed. Christoph Wolff (New York: Norton, 1998), 399.

In this presentation, I aim to reconstruct how Bach's students might have realized the figured bass chorales in the *Sibley Choralbuch*. I argue that Bach's published four-voice chorales (those which appear in American hymnals) are poor models because they are vocal, not keyboard, works. Instead, I will focus on three late eighteenth-century German authors, who offer a variety of strategies for realizing figured bass chorales, ranging from four voices in simple chords to complex, ornamented textures. In this context, the *Sibley Choralbuch* suggests that—contrary to popular belief—Bach's accompaniment and his pedagogy began in a simpler, keyboard style.

Example 1 provides the chorale *Nun laßt uns Gott dem Herren* from the *Sibley Choralbuch*. All chorales in the manuscript are set in this way, with outer voices and figures. Such settings match C.P.E. Bach's description that his father began students with figured bass chorales, to which students supplied inner voices, and later, their own bass lines. This pedagogical progression leads naturally to the multiple-bass tradition mentioned by Dr. Leaver in the keynote address.

Example 2 transcribes Example 1 into modern notation.⁵ The mostly simple, largely diatonic, keyboard style settings in the *Sibley Choralbuch* bear little resemblance to the rich complexity of Bach's vocal chorales.⁶ To illustrate, compare Example 2 with Bach's vocal setting of the same tune from Cantata 165 in Example 3.⁷ Comparing the two settings, we note the frequent passing tones, chromaticism, and suspensions that permeate Example 3, as well as the shortened note values, which may imply a faster tempo. Example 3 is the type of

⁵ The diatonic harmony is a far cry from the “many strange tones” which confused J.S. Bach's congregation in Arnstadt. *New Bach Reader*, 399.

⁶ The simple style of the *Sibley Choralbuch* also differs from the more harmonically adventurous settings preserved by Bach's student, Johann Tobias Krebs (the Elder; 1690–1762): *In dulci jubilo* (BWV 729a), *Gelobet seist du, Jesus Christ* (BWV 722a); *Vom Himmel hoch* (BWV 738a); *In dulci jubilo* (BWV 729a); and *Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich* (BWV 732a).

⁷ Bach set this movement to verse five of the hymn, but I have replaced it with verse 1 to facilitate comparison with Example 2.

setting we are accustomed to seeing in American hymnals.⁸ Such settings originated mostly in Bach's cantatas, and were originally written for choir—not as organ accompaniments. C.P.E. Bach confirms this, writing in the preface to the initial 1765 edition of his father's vocal chorales that C.P.E. reduced them from four to two staves to make them easier to read at the keyboard.⁹ C.P.E. makes special note of the “natural flow of the inner voices and bass, which are above all what distinguish these chorales.”¹⁰ Indeed, the richness of these settings is in stark contrast to most contemporary chorale books, which were in a simpler, keyboard style, like the *Sibley Choralebuch*.

Many authorities in Bach's day considered his vocal chorales unsuitable for congregational accompaniment. According to Matthew Dirst, C.P.E.'s first edition of his father's chorales sold poorly, and was “controversial even among admirers, who questioned their style and utility while praising their creator's mastery of *Harmonie*.”¹¹ For example, in the preface to his *Choralebuch* of 1786, Johann Christoph Kühnau (1735–1805) acknowledges Bach's settings as masterpieces but considers them too difficult and

⁸ The following hymnals average about 14 Bach harmonizations: The Hymnal (Episcopal, 1940) has 16; The Hymnal, 1982 (Episcopal), 22; Evangelical Lutheran Worship (2006), 8; Worship IV (Catholic, 2011), 14; Lutheran Service Book (Missouri Synod, 2006), 6; The Presbyterian Hymnal (1990), 20; Glory to God (Presbyterian, 2013), 11; Moravian Book of Worship (1995), 8; New Century Hymnal (United Church of Christ, 1995), 11; Service Book and Hymnal (1958), 20.

⁹ *New Bach Reader*, 379. C.P.E. continues to advise that, when played on the organ, the bass should be transposed an octave higher when it goes too low, and an octave lower when it crosses above the tenor. According to C.P.E., J.S. Bach always played with 16' in the bass to account for this voice crossing. Regarding Dietel's pedagogical manuscript of Bach chorales in open score, see: Matthew Dirst, “Inventing the Bach chorale,” in *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelssohn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012): 44-47.

¹⁰ *New Bach Reader*, 379.

¹¹ Matthew Dirst, “Inventing the Bach chorale,” in *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelssohn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012): 35.

inappropriate for church.¹² Abbé Vogler (1749–1814) and Carl Maria von Weber (1786–1826) even deplore the chorales’ lack of “noble simplicity” and “dignity.”¹³

Therefore, since the complexity of Bach’s vocal chorales represents a departure from common practice, we should not automatically assume they are suitable models for the *Sibley Choralbuch*. Leaver has argued that there was another, keyboard-based Bach chorale tradition running parallel to the vocal chorale tradition.¹⁴ The keyboard-based tradition, centering around pedagogy and congregational accompaniment, remains largely hidden today because it was mostly improvised. The *Sibley Choralbuch* offers insight into this neglected tradition—but, as already noted, the figured bass chorales are unrealized. The key to unlocking this code lies in the published advice of eighteenth-century German authors. I will focus on three

¹² Johann Christoph Kühnau. 1786. *Vierstimmige alte und neue Choralgesänge, mit Provinzial Abweichungen*, vol 1. (Berlin: the Author, 1786): IV. “Gleichwie dann auch, durch die Herausgabe der vier-stimmigen Choralgesänge des seligen Herrn Johann Sebastian Bach, den Liebhabern des Kirchengesanges würkliche Meisterstücke geliefert worden, welche Kennern gewiß vieles Vergnügen verschaffen müssen, indem sie Muster der Composition sind: aber wie viele finden sich unter denen, die der Kirche im Singen und Spielen dienen, oder als Liebhaber zu ihrem Vergnügen auf dem Flügel oder Klavier ein Lied spielen wollen, deren Fähigkeit sich so weit erstreckt, daß sie den gehörigen Gebrauch davon machen könnten?”

¹³ Friedrich Blume, *Protestant Church Music: A History* (New York: Norton, 1974): 346. Johann Christian Kittel (1732-1809) remarks in the preface to his *Neues Gesangbuch* that he had purposefully avoided artificial [*künstlich*] harmonic progressions because they usually only please the expert. Johann Christian Kittel, *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen [Neues Choral-Buch für Schleswig-Holstein]* (Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1803): 1. “Der Verfasser hat mit Fleiß sich aller sehr künstlichen harmonischen Gänge enthalten, die, wenn sie gleich der Würde des Chorals angemessen sind, doch gemeiniglich nur dem Kenner gefallen.” In his *Vollständige Orgelschule*, Justin Heinrich Knecht (1752–1817) advises that Harmonic accompaniments in *Choralbücher* should be full of noble simplicity (especially on difficult melodies) so that unskilled organists can play them easily and insecure congregations won’t be led astray by foreign harmonies. Justin Heinrich Knecht, *Vollständige Orgelschule*, vol. 3 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1795-98): 19. “In Choralbüchern soll die harmonische Begleitung, vornehmlich bei schwerern Melodien, voll edler Simplizität seyn, damit sowohl ein jeder, eben nicht sehr geschickter, Orgelspieler leicht zu rechte kommen, als eine im [?] Singen nicht zu veste [feste?] Gemeine durch fremde harmonische Gänge nicht irre gemacht werden möge.”

¹⁴ Robin A. Leaver, “Suggestions for Future Research into Bach and the Chorale: Aspects of Repertoire, Pedagogy, Theory, and Practice,” *Bach* 42/2: 62.

writers from the second half of the eighteenth century: Michael Wiedeburg (1720–1800),¹⁵ Justin Heinrich Knecht (1752–1817),¹⁶ and Johann Gottlob Werner (1777–1822).¹⁷ Judging by their comments and musical examples, all three authors were influenced, in part, by gallant ideas—that is, the generation after Bach. Nevertheless, the fact that their works were published in or near Leipzig in the fifty or so years after Bach’s death makes them particularly relevant to the present discussion, which includes Bach’s circle of pupils in Dresden: that is, his son Wilhelm Friedemann, Gottfried August Homilius, and Christian Heinrich Gräbner. Because time is short, please refer to the bibliography at the end of the handout for titles and dates of Wiedeburg, Knecht, and Werner’s publications. None of their works are available in English, so all translations are my own. Before I dive into these sources, I want to reemphasize that the purpose of exploring these three authors is to illuminate the *Sibley Choralbuch*, which very likely comes from the Bach circle.

¹⁵ *Der sich selbst informirende Clavierspieler* [*The self-taught Keyboard Player*] in three volumes in Halle and Leipzig between 1765 and 1775. Wiedeburg spent most of his career as organist at the Ludgeri-Kirche in the north German town of Norden. *Der sich selbst informirende Clavierspieler*, which totals over 1600 pages, is the largest eighteenth century treatise on keyboard playing. Part two addresses figured bass, and includes useful information about chorale accompaniment. Elizabeth Harrison, "Wiedeburg, Michael Johann Friedrich," Grove Music Online, Oxford Music Online (Oxford University Press), accessed May 28, 2016.

¹⁶ Knecht’s *Vollständige Orgelschule* was published in three volumes in Leipzig from 1795 to 1798 while Knecht held a teaching post at the church of St. Martin in Biberach in southern Germany. The church was used simultaneously by Lutherans and Catholics, which explains why the *Orgelschule* includes sections on modal Latin chant as well as Lutheran chorales. The work was influential in its time—even Beethoven owned a copy. Michael Ladenburger, "Knecht, Justin Heinrich," Grove Music Online, Oxford Music Online (Oxford University Press) accessed May 28, 2016.

¹⁷ Werner published two pedagogical works in 1805: *Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler* [*Brief Instruction for beginning and unpracticed Organists*] and the *Orgelschule*, both published in Penig, near Leipzig. Werner was trained as a teacher, self-taught as an organist, and gifted pedagogue. He held positions as teacher and organist in Frohburg from 1797 until 1808. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., s.v. "Werner, Johann Gottlob." Werner’s sources from 1805 are the latest of the group, but his conservative approach to chorale accompaniment and his pedagogical clarity warrant their inclusion. Jan R. Luth, "Duitse koraalboeken uit de 19de eeuw" [German chorale books from the 19th century], *Het orgel: Uitgave van de Koninklijke Nederlands Organistenvereniging* 99/4 (2003): 16–21. The English abstract states: "Werner belonged to a transitional phase, which was characterized by the new idea that 16th- and 17th-c. models might be valuable." Werner had access to Knecht’s *Orgelschule*, since he borrows some musical examples from it.

First, we will discuss advice about organ playing, as tabulated in Example 4. Werner notes that large numbers of uneducated singers usually pull the pitch very flat.¹⁸ The two-fold purpose of organ accompaniment, then, is to help the singers maintain proper pitch, as well as “to make the simple tunes more beautiful and uplifting by filling out the harmony.”¹⁹ Werner says that the chorale melody must be presented purely and without alteration, and admonishes organists who try to showcase their own technical ability.²⁰ Knecht advises that the chorale melody be placed in the top voice so that it projects clearly and the congregation can hear it easily.²¹ This is called the cantional style. Werner writes that “In some uneducated areas one always finds singers, who, led by nature, sing a middle or bass voice against the melody—namely, the third, fifth, sixth, or octave.”²² (I think you will experience tonight at the concert just how easy it is to do this, given the mass of sound coming from the Casparini

¹⁸ Johann Gottlob Werner, *Kurze Anweisung...* (Penig: F. Deinemann und Comp., 1805): 1. “Wenn eine grose Anzahl ungebildeter Sänger eine Melodie singen, so ziehen sie gemeiniglich sehr unter, und der Gesang verliert dadurch an seiner Würksamkeit.”

¹⁹ Werner, *Kurze Anweisung*, 1. “Wir bedienen uns nun jetzt durchgängig bey unsern Choralgesangen den selben, und haben dabey die Absicht, die Sänger gehörig im Tone zu erhalten, und den einfachen Gesang durch die Fülle der Harmonie zu verschönern und herzerhebender zu machen.”

²⁰ Werner, *Kurze Anweisung*, 2. “Die Chormelodie mus auf der Orgel rein u. unverfalsch vergetragen werden. [...] Wenn mancher Orgelspieler, um seine Fertigkeit zu zeigen, während des Gesanges allerhand Laufer und Figuren macht, bey dem Schluss jeder Zeile einen langen Triller oder künstlichen Tonschlu anbringt, so beweiset er dadurch, daß er über den Zweck, warum man den Choralgesang mit der Orgel begleitet, nie gehörig nachgedacht habe, denn durch ein solches Orgelspiel wird die Gemeinde mehr irre geführt, als bey der reinen Melodie erhalten, und die Eindrücke, welche ein treffliches Lied, nach einer passenden Melodie gesungen, auf die Anwesenden machen könnte, werden durch eine solche fehlerhafte Orgelbegleitung mehr zerstört, als befördert.”

²¹ Knecht, *Orgelschule* 3, 19. “Endlich muß die Melodie eines Chorals in der harmonischen Begleitung immer zu oberst stehen und hervorragen, damit sie sich den Ohren der Choral-sänger vernehmbar darstelle.”

²² Werner, *Kurze Anweisung*, 2. “In mancher auch ungebildeten Gemeinde finden sich doch immer einige Sänger, die, von der Natur gelehrt, eine Mittel oder Bass Stimme zur Melodie singen, nämlich die Terze, Quinte, Sexte oder Octave.”

organ.) Therefore, says Werner, the organist must avoid foreign and unusual harmonies.²³ According to Werner, the organist may play so that the congregation becomes accustomed to singing at least in three parts, but this is impossible if the singers are confused by unnatural dissonances.²⁴ With an educated congregation, however, various alterations may be allowed in the playing of chorales.²⁵ Rather than playing eight to ten verses all in the same way, “a purposeful and careful variation in harmony can bring much to good expression”—e.g. consonant chords are better for joyful texts, whereas dissonant suspensions are better for sorrowful ones.²⁶

Werner assumes that the organist is responsible for and capable of transposing chorales to fit the congregation’s vocal range. Middle C (C1) up to F an octave higher (F2) are the lowest and highest allowable pitches, and, Werner says, one must remember that organs are tuned a whole step higher in *Chorton*.²⁷ Furthermore, due to faulty intonation

²³ Johann Gottlob Werner, *Orgelschule* (Penig: F. Dienemann und Compagnie, 1805): 91. “Da sich immer in jeder Gemeinde mehrere Sänger befinden, die, von der Natur geleitet, eine Baß oder Mittelstimme singen, so muß der Orgelspieler freilich fremde und ungewöhnliche Harmonieen vermeiden, weil daraus manche auffallende Mißklänge entstehen würden, die vorzüglich beim Schlusse der Zeilen, wo etwas ausgehalten wird, am leichtesten bemerkt werden.”

²⁴ Werner, *Kurze Anweisung*, 2. “Der Orgelspieler kann viel darzu beytragen, daß sich seine Gemeinde gewöhnt, die Choräle wenigstens dreystimmig zu singen, dies ist aber schlechterdings dann unmöglich, wenn die Sänger durch unnatürliche Dissonanzen, der Orgel gestört werden.”

²⁵ Werner, *Kurze Anweisung*, 2. “Bey einer gebildeten Gemeinde, und wenn es mit gehöriger Vorsicht geschieht, lassen sich bey Choralspielen verschiedene Absechselungen, sowohl mit der Harmonie, als in anderer Rücksicht anbringen, doch muss die Begleitung immer so viel als möglich ungekünstelt und natürlich bleiben.”

²⁶ Werner, *Orgelschule*, 91. “Indessen kann eine zweckmäßige und vorsichtige Abänderung der Harmonie viel zum guten Ausdruck beitragen, und es ist einem denkenden Spieler, der sein Gesangbuch vor sich hat, nicht zuzumuthen, acht bis zehn Verse nach derselben Harmonie zu spielen, zumal wenn er nicht ganz rohen Sängern, die allenfalls die Veränderungen bemerken, begleitet. Bei Gesängen von lebhaftem, freudigem Inhalte, kann man mehr konsonirende, leicht fortfließende Accorde wählen, so wie man klagende, traurige Empfindungen durch gut angebrachte Dissonanzen, besonders Bindungen und Vorhalte, auszudrücken sucht, u. s. w.”

²⁷ Werner, *Kurze Anweisung*, 2. “Der Orgelspieler mus bey Begleitung der Choräle in der Wahl des Tons, aus welchem er spielt, vorsichtig seyn. Die Chormelodie darf nicht leicht höher als bis aufs zweygestrichne f, und in der Tiefe nicht unter das eingestrichn c gehen. [...] Die gewöhnlichen Blas Instrumente, Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten, sind in Kammerton gestimmt, der Chorton, in welchem die meisten Orgeln stehen, ist um einen ganzen Ton höher.”

[*fehlerhafte Stimmung*], some organs are very impure in certain keys, such as B or F#.²⁸ Solemn, plaintive melodies require a lower key; spirited, joyful songs require a higher key; and middle keys are best for gentle chorales.²⁹ Werner warns that “Setting the chorale too high can often result in a disturbing, repugnant shouting [*Schreien*] [...] (which is generally accompanied by a sagging of pitch).”³⁰

Regarding tempo, Werner says (and this is a long quote)

It is not good when the chorales are too slow and drawn out, but it is worse yet when they are sung too quickly. The middle road is surely the best. The worst fault is when the organist deviates from the adopted tempo, lingering for longer or shorter time at the end of a line, or playing one line slower, the next faster, so that the singers soon drag and eventually stop singing. The tempo of a song can be taken a little faster or slower, depending on its content.³¹

²⁸ Werner, *Orgelschule*, 91. “Manche Orgeln sind wegen der fehlerhaften Stimmung in manchen Tönen (z. B. in H und Fis) sehr unrein.“ This statement may reveal Werner’s preference for equal temperament.

²⁹ Werner, *Kurze Anweisung*, 2. “Gesänge voll ernsthafter oder trauriger Empfindungen, nach feyerlichen oder klagenden Melodien erfordern eine tiefere Intonation; bey muntern Melodien zu freudigen Gesängen ist eine höhere. An stimmung zweckmässig, und bey sanftern Chorälen sind die mittlern Töne am passendsten.”

³⁰ Werner, *Kurze Anweisung*, 2. “Das in so vielen Kirchen ein gerissene widrige Schreyen (welches gemeinlich auch mit Unterziehen verbunden ist), kann oft auch seinen Ursprung von dem gewöhnlich zu hohen Anstimmen der Choräle haben.”

³¹ Werner, *Kurze Anweisung*, 3. “Man mus bey Choralspielen auf die gehörige Bewegung Rücksicht nehmen. Es ist nicht gut, wenn die Choräle zu langsam und gedehnt, noch schlimmer aber ist es, wenn sie zu geschwind gesungen werden. Die Mittelstrase ist wohl die beste. Höchst fehlerhaft aber ist es, wenn der Organist von der einmal angenommenen Bewegung dadurch abweicht, dass er bald bey dem Schluss einer Zeile länger bald kürzer verweilt, die eine Zeile langsamer, die andre geschwinder spielt, und so bald die Sänger jagt, bald aufhält. Nach dem Inhalt eines Liedes kann die Bewegung etwas wenig geschwinder oder langsamer genommen werden.”

Knecht agrees that festive songs are played faster, whereas plaintive songs are played slower.³²

Werner's advice about registration is unusual, since he recommends using full organ and full chords for weak congregations. In contrast, Wiedeburg allows for fewer stops and thinner chords when accompanying smaller groups. See Example 4, under "Registration." Here is a long quote from Werner, where he discusses registration. He says

The organist must remain aware of the weakness and strength of the chorale accompaniment so that the organ and the song always maintain proper balance. In this respect, one must be mindful of the greater or lesser number of singers, as well as the content of the song. With weak congregations, the organist always plays with full organ [*mit vollem Werk*] and as full-voiced [*vollstimmig*] as possible. Thus, the organ covers the singing, and the singers become accustomed to the organ's mixture stops [*Schreyen*]. On the other hand, with an accompaniment that is too weak, the singers often go under pitch. A stronger accompaniment is applicable for a song that is full of glad, lively sentiments, or with an unfamiliar melody. [...] Some organists accompany the first verse with full Werk, and the ensuing ones progressively softer, including one with pedal alone, and the last verse again with all possible clamoring—to say that this is a baleful habit requires no evidence. Through the skillful use of registration (wherein admittedly an accurate knowledge of organ building is required), the

³² Knecht, *Orgelschule* 3, 19. "Ein festlicher choral muß feyerlich, erhaben und in mäßiger Bewegung, und Lob oder Danklied munter; hingegen ein Passions, Buß, und Sterbelied langsam und traurig gehen."

organist can express much through his accompaniment, so long as he doesn't fall into dalliance.³³

Knecht advises that the first verse be natural, simple, and not too artful. The progression of the bass should be bass-like, moderate, and majestic; and with multiple strophes, variations can be made, as long as the organist is capable and the congregation has enough strength of tone.³⁴

Now we will discuss these authors' strategies for realizing a figured bass, as collated in Example 5, which we'll work through from left to right. The older method, which was still very common in 1800, is the close [*eng*] style. I call this Type 1. To play this way, Werner says (and this is a long quote)

One grabs three voices with the right hand (the soprano, alto, and tenor) and simply plays the bass with the left hand. One finds many such settings in the oldest chorale books. [But] This way of accompanying chorales is not properly suitable for human voices, since the first three voices, especially the alto and tenor, usually lie too close

³³ Werner, *Kurze Anweisung*, 3. "Der Organist muss in Rücksicht der Schwäche und Stärke seiner Choralbegleitung die gehörige Vorsicht beobachten, so daß Orgel und Gesang immer im richtigen Verhältniß stehen. Hierbey hat man so wohl auf die grössere oder die geringere Anzahl der Sänger, als auch auf den Inhalt des Liedes zu achten. Spielt der Organist bey einer schwächern Gemeinde immer mit vollem Werk und so vollstimmig als möglich, so verdeckt die Orgel den Gesang, und die Sänger gewöhnen sich ans Schreyen; dahingegen bey einer zu schwachen Begleitung leicht untergezogen wird. Bey einem Gesang voll froher lebhafter Empfindungen, oder auch bey einer unbekanntnen Melodie, ist eine stärkere Begleitung anwendbar. [...] Dass es eine elende Gewohnheit mancher Orgelspieler ist, den ersten Vers mit vollem Werk, die folgenden immer schwächer, auch wohl einen nur mit dem Pedal allein, und den letzten wieder mit allem möglichen Getöse zu begleiten, bedarf wohl keines Beweises. Durch einen geschickten Gebrauch der Register, (wobey freylich genaue Kenntnis des Orgelwerks vorauszusetzen ist) kann der Organist viel Ausdruck in seine Begleitung legen, nur muß er nicht auf Tändeleyen verfallen."

³⁴ Knecht, *Orgelschule* 3, 19. "Lerner soll die harmonische Orgelbegleitung des Choralgesangs, besonders die der ersten Strophe, natürlich und einfach, d. i. nicht zu gekünstelt und zu weit hergeholt; der Gang des Basses aber wirklich baßmäßig, edel, und majestätisch seyn. [...] Bei mehreren Strophen eines Chorals können dann Veränderungen der Harmonienfolge angebracht werden, in so fern ein Organist dieses zu thun im Stande ist, und eine Gemeinde dieses auszuhalten genug Vestigkeit im Tone besitzt."

[eng] together, and are too far from the bass. Furthermore, the pleasing middle range of the organ lies unused, and the pedal [merely] goes with the left hand in unison.³⁵

Knecht also describes the close style as the most basic and easiest way of playing in four voices.³⁶ Knecht notes with condescension that four-voice chorale books without figured bass are for beginners who follow the notes blindly without any knowledge of harmony.³⁷

Example 6 on page six provides Knecht's illustration of the close style using the same chorale as in Examples 1, 2 and 3, but transposed to C major.

The newer way of playing chorales is with spread [*zerstreute*] harmony. I call this Type 2 in Example 5.³⁸ According to Werner, beginning organists should play with spread

³⁵ Werner, *Kurze Anweisung*, 3. "Die ältere noch jetzt sehr gewöhnliche Art einer solchen Begleitung bestehet darin: daß man mit der rechten Hand drey Stimmen, (den Diskant, Alt und Tenor) oder dreystimmige Accorde greift, und mit der linken Hand einen einfachen Bass dazu spielt, wie man die Choräle in vielen ältern Choralbüchern gesetzt findet. Diese Art der Choralbegleitung ist den menschlichen Stimmen nicht gehörig angemessen, da die drey ersten Stimmen, zumal der Alt und Tenor, meistens zu eng beysammen liegen und von dem Bass zu weit entfernt sind. Über dies bleiben dabey auch die so angenehmen mittlern Töne der Orgel zu sehr ungebraucht, und das Pedal geht mit der linken Hand im Einklange."

³⁶ Knecht, *Orgelschule* 3, 20. "Die erste und leichteste Art einer vierstimmigen Orgelbegleitung bestehet darin, daß man mit der rechten Hand dreistimmige Akkorde, deren Töne enge beisammen liegen, greifet, und mit der linken einen einfachen Baß dazu spielet, wodurch dann die Harmonie vierstimmig wird."

³⁷ Knecht, *Orgelschule* 3, 20. "Eine Choralmelodie selbst wird gewöhnlich mit Noten und im Diskantschlüssel geschrieben; die harmonische Begleitung aber von einigen (wie schon gesagt) der Deutlichkeit wegen gleichfalls mit Noten, von andern mit Ziffern ausgedrückt. Die erste Weise ist für Anfänger und in der Harmonik Ungeübte deswegen leichter und sichrer, weil sie nicht nur die Vorschrift der Noten ohne vorausgesetzte Kenntnis der harmonischen Regeln blindlings befolgen dürfen, sondern weil ihnen auch dadurch alle Möglichkeit, Fehler in Ansehung der harmonischen Fortschreitung der Mittelstimmen zu begehen, genommen wird."

³⁸ According to Werner, this method was first developed by J.S. Bach (But the spread style only resembles the spacing, not the ornamentation, of Bach's vocal settings). Werner, *Kurze Anweisung*, 4. "Neuere Art, den Choral vierstimmig mit zerstreuter Harmonie zu spielen: Eine andre bessere Methode, den Choralbesang vierstimmig mit der Orgel zu begleiten, (deren sich [?] der grose Seb. Bach zuerst bediente) bestehet darin: daß man die beyden Mittelstimmen, (den Alt und Tenor) in der gehörigen Entfernung von einander spielt, wie sie von den menschlichen Stimmen gesungen werden."

harmony, but “completely abstaining from all ornamentation.”³⁹ Knecht and Werner say the spread style is superior to the close style because the middle voices are an appropriate distance from each other, as they are when sung by human voices.⁴⁰ According to Werner

In [the spread style] of chorale accompaniment, the organist usually takes the soprano and alto with the right hand, the tenor with the left, and the pedal plays the bass voice. [...] The pedal, which is a crucial part of the organ and surpasses all other instruments in splendor and dignity, also receives its own voice.⁴¹

This would seem to imply that a manual to pedal coupler is either not present or remains unengaged. Knecht offers Example 7 on page six as an illustration of the spread style. The tenor voice of Example 7 is a near-exact octave transposition of the alto voice in Example 6.

Type 3 in Example 5, termed the ornamented style, is a variation of Type 2. Knecht notes that some musicians think we don't have the right to rob the chorale of its simplicity

³⁹ Werner, *Orgelschule*, 90. “Der angehende Orgelspieler spiele den Choral nach einem vierstimmigen gut geseßten Choralbuche, und wo möglich mit zerstreuter Harmonie in der gehörigen Bewegung und mit gänzlicher Enthaltung aller Verzierungen.”

⁴⁰ Knecht, *Orgelschule* 3, 36. “Diese Art [spread style] kann man als eine Nachahmung der vier menschlichen Hauptsingstimmen ansehen, wobei der Alt und Tenor, als die beiden Mittelstimmen, nicht nur nicht so hoch, als in jener, wo die Töne der Akkorde näher, als in dieser, beisammen liegen, gehen, sondern welche sich auch durch einen geschweisteren Gesang der Mittelstimmen vor jener auszeichnet, und welche deswegen durchgängig in Noten aufgeseßt werden muß.” See note 42 also.

⁴¹ Werner, *Kurze Anweisung*, 4-5. “Bey dieser Art der Choralbegleitung muss der Organist meistens mit der rechten Hand die Diskant und Alt mit der linken die Tenor und mit dem Pedal die Basstimme spielen. [...] ... auch bekommt das Pedal, ein sehr wesentlicher Theil der Orgel, wodurch sie alle andere Instrumente an Pracht und Würde weit übertrifft, seine eigne Stimme.” For Werner, the spread style is easier on the eyes, yet unpracticed organists will still struggle because it requires left hand independence. Werner, *Kurze Anweisung*, 5. “Die Vorzüge dieser Methode des Choralspiels (man nennt sie gewöhnlich die Begleitung mit zerstreuter Harmonie,) vor der zuvor angegebnen, fallen leicht in die Augen. [...] Den ungeübtern oder sehr verwöhnten Orgelspielern wird es vielleicht Anfangs schwer werden, die Choräle auf diese Weise rein und richtig vorzutragen. Wenn man aber die Melodien vorher auf dem Klavier auf deise Weise fleisig übt, dass man mit der linken Hand nur die dritte oder Tenorstimme allein, mit Weglassung des Basses spielt, so kann man nachher auf der Orgel sein Augenmerk am meisten aufs Pedal richten, und man wird bey gutem Willen jene Schwierigkeit, die linke Hand von der Pedalstimme zu trenen, bald besiegen.”

(recall the critiques of Bach's vocal chorales as lacking in "noble simplicity"). But, Knecht says, variations are necessary to avoid monotony.⁴² Knecht describes various types of ornamentation, which I label 3.1, 3.2, etc. at the bottom of Example 5. In Type 3.1, one may alter only the bass voice and the harmony. Please skip ahead to Example 10 on page eight for Knecht's illustration of this technique. [PAUSE] Alternatively, in Type 3.2, one may add figuration to the middle voices as well as the bass, as shown in Example 11a, b, and c. The third manner, Type 3.3, applies ornamentation to all voices, including the melody itself, as shown in Example 12a and b on page nine.⁴³ Knecht advises adding gentle figuration to the melody when accompanying a small choir (see Example 12a), and virtuosic figuration when accompanying a large congregation (see Example 12b); one may also alternate an adorned melody with Type 1 and 2.⁴⁴ In contrast to Knecht, Werner cautions that one rarely ornaments the melody itself, and then only on well-known chorales.⁴⁵ Finally, Type 3.4

⁴² Knecht, *Orgelschule* 3, 81. "Es kann zwar nicht in Abrede genommen werden, daß diejenigen auf der einen Seite nicht Recht haben sollten, welche behaupten, man müsse den Choral seiner Simplizität nicht berauben; allein, auf der andern Seite betrachtet, fällt es einem Meister in der Seß und Orgelspielkunnft nicht nur schwer, ja oft gar unmöglich, der Versuchung, wozu ihn der Reichthum seines Geni's verlietet, zu widerstehen, um keine mannichfaltige und anwendbare Veränderungen im Choralspiele nach Maaßgabe der Zeit und Umstände anzubringen, sondern es ist auch wahr, daß das immerwährende Einerlei ermüde, und daß demnach auch hierin das *Idem et Varium*, d. i. EBENDASSELBE IN MANNICHFALTIGER GESTALT DARGESTELLT, statt finden dürfe."

⁴³ The rhythm in Example 12b implies a maximum tempo—the fastest tempo one can reasonably play 32nd notes—of about quarter = 60.

⁴⁴ Knecht, *Orgelschule* 3, 93. "Die dritte Art des veränderten Choralspiels auf der Orgel, nach welcher man die Choralmelodie selbst figurirt vorträgt, kann ebenfalls in der Anwendung, und zwar 1) bei einem kleinen Singschor, wenn die Melodie auf eine angenehme Weise verzieret ist, 2) bei vielen Chroalsängern, wenn sie mit brillanten Läufen, Arpeggien und kurz abgebrochenen Akkorden durchwebt wird, statt finden, und mit den zwei vorigen Arten abwechselnd gespielt werden."

⁴⁵ Werner, *Orgelschule*, 92. "Die Melodie selbst zu verzieren, muß man sich noch seltner, und nur bei bekannten Melodien erlauben."

encompasses all types of imitative counterpoint applied to the chorale accompaniment.⁴⁶

Imitation appears scattered throughout Example 15, which we will examine in a moment.

The full-voiced style, or Type 4 in Example 5, is yet another way of realizing a figured bass chorale. Wiedeburg writes that this style consists of playing three or four voices in each hand, filling in the “vacuum,” as Wiedeburg says, between the soprano and the bass, but—and this is critical—without regard for parallel fifths or octaves.⁴⁷ As long as the outer voices move in good counterpoint, the inner voices may have parallels. For the sake of clarity on the organ, Wiedeburg says, one should usually leave out fifths and thirds in the lowest octave of the keyboard, especially when there is a 16’ stop drawn in the manuals.⁴⁸ For large congregations, one pulls many stops and plays with as many as nine voices; with smaller congregations, one pulls fewer stops and plays with four to five voices.⁴⁹ Werner also advises

⁴⁶ Knecht, *Orgelschule* 3, 82. “Das Choralspiel auf der Orgel leidet sechserlei Arten der Veränderungen, welche darin bestehen, daß man 1) bei einer jeden Strophe einen andern Baß nebst einer veränderten Harmonie, mit Beibehaltung der einfachen Melodie, anbringen, 2) die Mittelstimmen sowohl als den Baß mit verschiedenen Figuren und Läufen ausrüsten, 3) die Choralmelodie selbst auf mannichfaltige Weise figurirt vortragen, 4) dieselbe kontrapunktisch, 5) kanonische, und endlich 6) fugirt bearbeiten kann.”

⁴⁷ Michael Johann Friedrich Wiedeburg, *Der sich selbst informirende Clavierspieler*, vol. 2 (Halle & Leipzig: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1765-75): 293-94. “Man bemühe sich die weite *Distanz* oder den leeren Raum (das *Vacuum*) zwischen der obersten (Discant) Stimme und dem Baß mit beyden Händen dergestalt auszufüllen... [...] ohne sich im geringsten an die in gedachten Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden Quinten oder Octaven zukehren...”

⁴⁸ Wiedeburg, *Der sich selbst* 2, 295. “Wer nun auf der Orgel vollstimmig spielen will, der hat sich zu merken, daß er in der linken Hand, wenn die Baß-Note in der grossen Octave befindlich ist, als denn keine Terzie nimmt, sondern sie alsdeen weglassen muß, vormeinlich wenn er ein sechzehnfüssiges Register angezogen hat.” Wiedeburg, *Der sich selbst* 2, 305. “Doch ist beym vollstimmigen Spielen noch zu merken, daß man in der Tieffe, nemlich in der grossen Octave, nicht vollstimmig spielet, d. i. man nimt keine Quinte, vielweniger eine Terzie, zur Octave.

⁴⁹ Wiedeburg, *Der sich selbst* 2, 305. “Daher macht ein verständiger Organist nun einen Unterscheid unter einer kleinen oder grossen Versammlung. Ist die Versammlung groß, so werden viel Register angezogen und man spielet vollstimmig (6, 7, 8 oder 9 stimmig); ist sie aber klein, so had man so viele Register auch nicht nöthig anzuziehen, und man spielet 4 bis 5 stimmig.”

using the full-voiced style when a large congregation begins to sink in pitch, as well as with festive or sublime [*erhaben*] texts.⁵⁰

Example 8 on page seven shows Knecht's model for the full-voiced style, again using the tune *Nun laßt uns Gott dem Herren*. Note how Knecht's setting adheres to Wiedeburg's advice by having larger intervals in the lower register. Knecht cautions, however, that the full-voiced style of accompaniment obscures the melody, and he suggests a variation where rests are added on beats two and four while the melody is sustained in the soprano. This technique is shown in Example 9, which is my own arrangement, in alternation with Werner's unison style, or Type 5. He says unison octaves are useful with unfamiliar melodies and on festive occasions, and may be used for a line or even a whole verse.⁵¹

In sum, Types 1 through 5 in Example 5 are viable options for realizing the chorales in the *Sibley Choralbuch*. In order to compare these various styles of accompaniment, I would like to pause now and do some singing. After a four-measure introduction, we will sing Examples 6 through 9 on pages six and seven together in German. To facilitate comparison between these five textures, the registration will remain constant at full organ with manual 16' throughout. Chelsea, our organist, will play a whole step down in B-flat major, which will sound in B major on this organ. I made this adjustment because Werner says F2 is the highest allowable pitch, and the Casparini organ is in *Chorton*. Please stand and sing Examples 6 through 9 on pages six and seven. [GESTURE WHEN TO START] Thank you, and thank you, Chelsea. Please be seated.

Knecht mentions yet another variation on the full-voiced style, which is more difficult to write and to play. It consists of five or six independent ornamented voices, with parallels

⁵⁰ Werner, *Kurze Anweisung*, 5-6. "Wenn eine zahlreiche Gemeinde im Ton zu sinken anfängt, oder bei Liedern oder Strophen feyerlichen, erhabenen Inhalts u.d.gl. [?] ist eine vollstimmige Begleitung oft sehr gut anzubringen."

⁵¹ Werner, *Kurze Anweisung*, 9. "Bei unbekanntnen Melodien, oder auch sonst, kann es von guter Wirkung seyn, bisweilen eine Zeile, oder nach Verhältniss einen Verse, im Einklange zu spielen. Diese Abweschelung kann man bey feyerlichen Gesungen auch auf diese Weise anwenden, daß man etwas bey einem Verse oder bey etlichen, eine Weile um die andre unisone und vierstimmig spielt."

forbidden.⁵² He offers Examples 13 and 14 on page ten as models. [PAUSE] One imagines that this sort of improvisation would represent a high point in a student's training, having begun with harmonizations in the close style.

So, how does all of this fit together regarding the *Sibley Choralbuch*? Example 15, which consists of six verses on pages eleven through sixteen, is Werner's summative demonstration of chorale accompaniment in his *Orgelschule*. It is unique for at least two reasons. First, it is the only publication I know of from this time that includes different harmonizations linked with specific verses. This allows us to speculate about text-music relationships, given that Werner believed strongly that the text should inform the accompaniment. For instance, verse four on page fourteen speaks of calling on the Lord when in need in m.4, marked with an arrow. Werner uses a reduced registration and tonicizes the supertonic minor at the word "Not," or "distress"—this marks the first significant harmonic variation of the opening phrase. A full translation of all six verses in Example 15 is given in Example 16 at the end of the handout for further text-music speculation.

The second unique feature of this setting is its specificity: it contains different *Zwischenspiele* for each verse, along with registration and pedal indications. It is important to remember that *Zwischenspiele* would have been included when Bach's students accompanied from the *Sibley Choralbuch*. Note that Werner occasionally ornaments the chorale itself; I marked these places with rhythms above the text. Since the congregation in his day could not have anticipated the ornamentation, they would probably have continued to sing the original unornamented values. Professor David Higgs will accompany the singing of the entire set of six verses in Example 15 at the concert tonight at 8pm here at Christ Church. A separate English handout will be provided. I look forward to discussing Werner's setting with you individually after the concert.

⁵² Knecht, *Orgelschule* 3, 79. "Am Schlusse dieses zweiten Absatzes, den wir, um weiter zu eilen, kurz abgefaßt haben, kömmt noch die Reih an solche Choralbeispiele, welche theils aus fünf, theils aus sechs wesentlichen Stimmen bestehen, wegen der eigenen Bewegung dieser Stimmen aber schwerer, als die sechs vorgehende blos vollgriffige Choralbeispiele, zu setzen und zu spielen sind."

To return to our framing question: How did Bach and his students accompany chorales? As we have seen, there are multiple answers to this question. Returning to Example 5 on page five, we recall that the close style is easiest to play, but it neglects the organ's middle register and is not ideal for singing in parts. The spread style addresses these issues, but cannot be used for too many verses without becoming monotonous. For variety, ornamentation may be applied to the bassline, the middle voices, or even the chorale melody itself. The full-voiced style of accompaniment is ideal for large congregations and festive occasions, while unison octaves can provide textural contrast.

The *Sibley Choralbuch* lies at the intersection of the pedagogical and liturgical function of the chorale in Bach's day. It also documents the existence of a largely improvised, keyboard-based, Bach chorale tradition which ran concurrent to the vocal chorale tradition. The richly ornamented textures of Bach's vocal chorales were the exception, rather than the rule, in late eighteenth-century German congregational accompaniment. Complex ornamentation was only one of many possible strategies, with a simpler, chordal style being more common, both in Bach's accompaniment and his pedagogy. Like organists of Bach's day, we should not accept blindly what is printed in the hymnal. Rather, we should seek variety in our hymn accompaniments, playing chorales, as Bach said to one student, "not offhand but according to the *Affekt* of the words."⁵³ Thank you.

⁵³ According to Johann Gotthilf Ziegler in a letter dating 1746, J.S. Bach advised him to play chorales this way. *New Bach Reader*, 336.

BIBLIOGRAPHY

- Bach, Johann Sebastian. 1784-1787. *Johann Sebastian Bachs Vierstimmige Choral-Gesänge*. 4 vols. Edited by C.P.E. Bach and Johann Philipp Kirnberger. Leipzig: Breitkopf.
- . 1941. *371 Harmonized Chorales and 69 Chorale Melodies with figured bass by Johann Sebastian Bach*. Edited by Albert Riemenschneider. New York: Schirmer.
- Blume, Friedrich. 1974. *Protestant Church Music: A History*. New York: Norton.
- Brown, Charles Stagmaier. 1970. *The Art of Chorale-preluding and Chorale Accompaniment as Presented in Kittel's Der angehende praktische Organist*. DMA thesis, University of Rochester.
- Buelow, George T. 1963. "The Full-Voiced Style of Thorough-Bass Realization." *Acta Musicologica* 35/4: 159-171.
- Dirst, Matthew. 2012. "Inventing the Bach chorale." In *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendlessohn*, 34-54 Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreetz, Albert. 1932. *Johann Christian Kittel: der letzte Bach-Schüler*. Berlin-Köpenick: P.W. Nacken.
- Harrison, Elizabeth. "Wiedeburg, Michael Johann Friedrich." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed May 28, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30265>.
- Kittel, Johann Christian. 1801-1808. *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmassigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*. 3 vols. Erfurt: Beyer und Maring.
- . 1803. *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen [Neues Choral-Buch für Schleswig-Holstein]* Altona: Johann Friedrich Hammerich.
- Knecht, Justin Heinrich. 1795-98. *Vollständige Orgelschule*. 3 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Kühnau, Johann Christoph. 1786, 1790. *Vierstimmige alte und neue Choralgesänge, mit Provinzial Abweichungen*. 2 vols. Berlin: the Author.

- Ladenburger, Michael. "Knecht, Justin Heinrich." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed May 28, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15188>.
- Leaver, Robin A. 2001. "Suggestions for Future Research into Bach and the Chorale: Aspects of Repertoire, Pedagogy, Theory, and Practice." *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 42/2: 40-63.
- . 2014. "Letter Codes Relating to Pitch and Key for Chorale Melodies and Bach's Contributions to the Schemelli Gesangbuch." In *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 45/1: 15-33.
- . 2016. "Bach's Choral-Buch? The Significance of a Manuscript in the Sibley Library." In *Bach Perspectives 10*, edited by Matthew Durst, 16-38. Urbana: University of Illinois Press.
- Luth, Jan R. 2003. "Duitse koraalboeken uit de 19de eeuw," [German chorale books from the 19th century]. *Het orgel: Uitgave van de Koninklijke Nederlands Organistenvereniging* 99/4: 16-21.
- Mann, Alfred. 1985. "Bach and Handel as Teachers of Thorough Bass. In *Bach, Handel, Scarlatti, Tercentenary Essays*, 245-57. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marshall, Robert L. 1970. "How J. S. Bach Composed Four- Part Chorales," *The Musical Quarterly* 56: 198-220.
- McCormick, Susan Rebecca. 2015. "Johann Christian Kittel and the Long Overlooked Multiple Bass Chorale Tradition." PhD diss., Queen's University Belfast
- Werner, Johann Gottlob. 1805. *Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten nebst Zwischenspielen für mehrere Fälle*. Penig: F. Deinemann und Comp.
- . 1805. *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntnis und Behandlung des Orgelwerks*. Penig: F. Dienemann und Compagnie.
- Wiedeburg, Michael Johann Friedrich. 1765-75. *Der sich selbst informirende Clavierspieler*. 3 vols. Halle & Leipzig: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.

Wiedeberg, Michael J.F. and Martin Jellen. 1765/1790. *Choralbuch für Ostfriesland*. Edited by Winfried Dahlke. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2009.

Wolf, Christoph, ed. 1998. *The New Bach Reader*. New York: Norton.