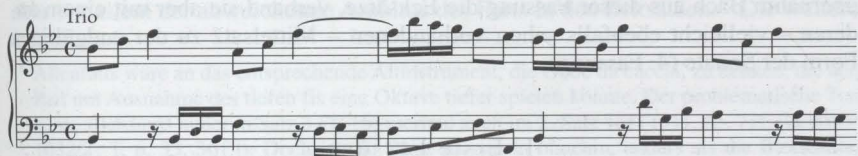


Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Wie man seit langem weiß, hat Bach für seine sechs Orgelsonaten (BWV 525–530) verschiedentlich auf bereits Vorhandenes zurückgegriffen.¹ Belegt sind solche Rückgriffe für etwa ein Drittel des Satzbestandes, doch dürfte der tatsächliche Anteil von Umarbeitungen größer sein als heute anhand mehr oder weniger zufällig überlieferter Ur-, Früh- oder anderer Variantenfassungen nachgewiesen werden kann. Auch scheint der Weg, den einzelne Werke oder Sätze im Zuge der Bearbeitung durch den Komponisten genommen haben, in der Variantenüberlieferung teilweise nur verkürzt wiedergespiegelt. Besonders bleibt zu bedenken, daß die erhaltenen Frühfassungen nicht unbedingt Bachs Ausgangspunkt, sondern möglicherweise nur ein etwas früheres Stadium der Umarbeitung darstellen; und in verschiedenen Fällen besteht Grund anzunehmen, daß das Original nicht schon ein Orgeltrio, sondern ein dreistimmiges Ensemblewerk war.²

Für die 1. Sonate (BWV 525), von der hier im folgenden die Rede sein soll, sind keine Vorlagen erhalten; doch ist auch sie, wie Yoshitake Kobayashi 1978 zeigen konnte, in der überlieferten Form kein Originalwerk. In einem Aufsatz im Bach-Jahrbuch³ machte er auf das Incipit eines Orgel-Trios in B-Dur aufmerksam, das er in einem Besitzkatalog des Kantors Carl Christian Kegel (1770–1843) entdeckt hatte:⁴



¹ Vgl. die Übersicht im Krit. Bericht NBA IV/7, *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke* (Dietrich Kilian), S. 66.

² Für BWV 528/1 ist dies durch BWV 76/8 belegt. Die zu BWV 528/2 überlieferte Frühfassung in d-Moll (NBA IV/7, S. 145ff.) läßt noch erkennen, daß die Oberstimme ursprünglich für Oboe bestimmt war (Ambitus c'–c''', dabei Umgehung des auf der Oboe der Zeit unspielbaren Tones cis' in T. 32; vgl. T. 16). Die Frühfassung von BWV 527/1 (NBA IV/7, S. 141) zeigt in der ältesten Handschrift (P 1089) nach Kilian (Krit. Bericht, S. 74) Merkmale der Spartierung aus Einzelstimmen. BWV 527/2 kehrt in einer späteren Bearbeitung in dem Tripelkonzert BWV 1044 wieder; nach Hans Eppstein (*Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, BJ 1969, S. 5–30, bes. S. 23; *Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-moll (BWV 1044)*, Jahrbuch SIM 1970, S. 34–44, bes. S. 42f.) handelt es sich möglicherweise um zwei voneinander unabhängige Bearbeitungen eines verschollenen Triosonatensatzes.

³ *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, S. 43–60, dort S. 54f.

⁴ Quelle: SBB *Mus. ms. theor. K 424*; ein weiteres Exemplar unter der Signatur *Mus. ms. theor. K 467*.

Die zweieinhalb Takte Notentext lassen keinen Zweifel an der Identität der Komposition; zugleich aber zeigen sie Abweichungen, die, wie schon Kobayashi feststellt, das Trio als Frühfassung charakterisieren. Kobayashi äußert allerdings Zweifel, daß die Frühfassung auch die Originalfassung gewesen sei: B-Dur sei eine für die Orgel ungewöhnliche Tonart; es sei „denkbar, daß das Werk zuerst für Cembalo gedacht war oder auf ein verschollenes Instrumentaltrio zurückgeht“. Dietrich Kilian greift in dem (erst 1988 postum erschienenen) Kritischen Bericht zu seiner Ausgabe der Orgelsonaten in NBA IV/7 Kobayashis Argumentation auf, übergeht zwar den Gedanken an ein ursprüngliches Cembalowerk,⁵ aber vermerkt ebenfalls: „vielleicht geht die B-Dur-Fassung auf ein (verschollenes) Instrumentaltrio zurück“⁶.

Der zweifache Hinweis auf ein verschollenes Kammermusikwerk ist bislang nicht weiterverfolgt worden. Dabei führt er ziemlich rasch auf eine „heiße Spur“. Wir nehmen das Ergebnis unserer Untersuchung vorweg und formulieren es als These, die wir anschließend im einzelnen zu begründen trachten (dazu Übersicht, S.79): Die Orgelsonate BWV 525 ist die 4. Fassung eines Werkes, das im Original in B-Dur stand und für Altblockflöte in f', Oboe und Generalbaß bestimmt war (1. Fassung). Die Urfassung hatte dieselben Ecksätze wie BWV 525, aber einen anderen Mittelsatz, nämlich eine Variante des „Largo e dolce“ der Sonate in A-Dur für Querflöte und Cembalo BWV 1032 in g-Moll (im folgenden provisorisch bezeichnet als BWV 1032/2^a). Mindestens der 1. Satz, vielleicht auch die ganze Sonate wurde in der Originaltonart für Orgel transkribiert (2. Fassung). Später wurde die ganze Sonate nach Es-Dur transponiert und überarbeitet (3. Fassung). Bei der Zusammenstellung der Orgelsonaten in der Reinschrift *P 271*⁷ übernahm Bach aus dieser Fassung die Ecksätze, verband sie aber mit einem anderen – vielleicht ebenfalls schon vorhandenen – Mittelsatz zu der endgültigen Form der Sonate (4. Fassung).

1. Erste Fassung

1. Die Urfassung ist dokumentarisch nicht nachweisbar und bleibt insoweit hypothetisch. Ihre einstige Existenz ergibt sich aber mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit aus der Beschaffenheit der überlieferten oder erschließbaren späteren Bearbeitungen; insbesondere deuten Lage und Tonvorrat der beiden konzertierenden Stimmen konkret auf bestimmte Melodieinstrumente.

2. Die Originalbesetzung der beiden Ecksätze der Triosonate ergibt sich aus den charakteristischen Umfängen der beiden Manualstimmen, wenn man diese eine Quinte aufwärts von Es-Dur nach B-Dur zurücktransponiert. Die Oberstimme – die oberste Stimme im Notenbild der Endfassung von BWV 525 – hat dann im 1. Satz

⁵ In der Tat ist das Stück als Manualiter-„Trio“ für Cembalo schwer vorstellbar; mit speziell für Pedalcembalo geschaffenen Trios aber ist bei Bach wohl nicht zu rechnen.

⁶ S. 67.

⁷ SBB *Mus. ms. Bach P 271*. Wir zitieren im folgenden Berliner Signaturen der Gruppe „Mus. ms. Bach“ verkürzt als *P 271*, *P 612*, *P 1089*, *St 345*.

den Umfang $g'-g'''$ und im 3. Satz den Umfang $fis'-g'''$. Der Ambitus der Mittelstimme ist im 1. Satz $c'-d'''$; beim 3. Satz ergibt sich aus der Endfassung des Werkes der Umfang $b-d'''$, doch zeigt eine auf die 3. Fassung zurückgehende Quelle, *St 345*, daß die Tieftöne b und c' (T. 15–16) offenbar das Ergebnis einer späten redaktionellen Änderung sind und für die Originalgestalt des Satzes somit vom Umfang $d'-d'''$ auszugehen ist. – Der Tonvorrat der Oberstimme deutet auf die Altblockflöte in f' mit dem damals gebräuchlichen Umfang $f'-g'''$. Sie ist das einzige Melodieinstrument, das Bach regelmäßig in die hohe Lage bis f''' und g''' zu führen pflegt. Für Querflöte oder Violine dagegen läge der Part ungewöhnlich hoch, und das tiefe Register wäre kaum oder gar nicht genutzt. Die Oboe kommt wegen ihres begrenzten Höhenumfangs (bis d''') nicht in Betracht.⁸ Für die Blockflöte spricht auch, daß das auf diesem Instrument meist unspielbare fis''' nirgends vorkommt. Für die Mittelstimme mit dem Umfang $c'-d'''$ bietet sich die Oboe an – es ist genau ihr damals gebräuchlicher Ambitus; zudem kommt der auf dem historischen Instrument unspielbare Ton cis' nirgends vor.⁹ Die Tonart B-Dur ist für beide Blasinstrumente gleichermaßen geläufig.

3. Eine hypothetische Rücktransposition des Adagio-Satzes BWV 525/2 zeigt, daß dieser schwerlich für dieselben Instrumente wie die Ecksätze gedacht war. Zwar ergibt sich für die erste Stimme mit $f'-g'''$ ein der Altblockflöte gemäßer Umfang, wobei allerdings an exponierter Stelle, in T. 27, unmittelbar vor Schluß, das problematische fis''' gefordert wäre. Die Mittelstimme aber läge mit dem Ambitus $d'-g'''$ für Oboe erheblich zu hoch. Für Querflöte oder Violine wäre die Führung bis g''' ungewöhnlich, gegen die Bestimmung für eines dieser Instrumente spricht aber vor allem der abweichende Ambitus des Parts in den Ecksätzen.¹⁰ Die weitere

⁸ Allenfalls wäre an das entsprechende Altinstrument, die Oboe da caccia, zu denken, die den Part mit Ausnahme des tiefen fis eine Oktave tiefer spielen könnte. Der problematische Ton käme allerdings außer in Satz 3 (T. 16) viermal auch im 2. Satz vor (T. 11, 65, 72f. [in BWV 1032/2: T. 6, 33, 36f.]). Doch ist die Oboe da caccia ohnehin, anders als die Blockflöte, eigentlich kein Kammermusikinstrument.

⁹ Daneben ist die Violine nicht völlig auszuschließen, doch spricht gegen sie vor allem die geringe Verwendung des unteren Registers: im 2. und 3. Satz bliebe die g -Saite unbenutzt. Allerdings könnte die Abwärtstransposition von B- nach Es-Dur Bach auch veranlaßt haben, aus klänglichen Gründen einzelne tieferliegende Stellen des Parts nachträglich hochzuoktavieren. Solche Änderungen wären heute nicht mehr erkennbar. Aus dem Vergleich der Satzfassungen BWV 1032/2^a und 1032/2 ergeben sich jedoch keine Anhaltspunkte für derartige Maßnahmen Bachs. – Der gesamte Part wäre eine Oktave tiefer auch auf der Bratsche ausführbar, doch kommt sie als Soloinstrument kaum in Betracht und wäre zudem angesichts der fehlenden Nutzung der hohen Lage über d'' sozusagen unterfordert. Für die Viola da gamba gilt umgekehrt, daß hier der Verzicht auf die tiefe Lage unter c ganz atypisch wäre.

¹⁰ Sollte der Satz ebenfalls aus einem Kammermusikwerk stammen, so war dieses wahrscheinlich nicht für Blasinstrumente bestimmt. Die ausgreifende Melodieführung des Themas (mit dem Oktavsprung nach unten) und die melodisch weit ausholenden Imitationssequenzen der Takte 4ff. und 23ff. lassen eher an Instrumente mit größerem Stimmumfang denken; gut könnte der Satz ursprünglich für zwei Violinen gedacht gewesen sein und von vornherein in c -Moll gestanden haben. – Hans Eppstein rechnet in seinem Aufsatz *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschriften* (BJ 1969, S. 5–30) das Adagio BWV 525/2 unter die

Überlieferung läßt denn auch erkennen, daß das Adagio erst in der 4. Fassung mit den Ecksätzen verbunden worden ist.

4. Für den Mittelsatz der Triosonate – BWV 1032/2^a in g-Moll – ist eine gegenüber BWV 1032/2 vertauschte Lage der beiden konzertierenden Stimmen anzunehmen, bei der der nachmalige Cembalodiskant die Ober-, der nachmalige Traversopart die Mittelstimme bildet. Denn der nachmalige Traversopart hat in g-Moll den Ambitus d'-c''' und kommt damit nur für die Oboe in Betracht. Der nachmalige Cembalodiskant fällt demnach der Blockflöte zu, dies allerdings dann in deren hoher Stimmlage, mit dem Umfang fis'-d'''. Die Stimmumfänge sind etwas geringer als in den Ecksätzen und damit weniger charakteristisch, sprechen aber jedenfalls nicht gegen die angenommene Originalbesetzung. Die Tonart g-Moll ist für beide Instrumente gut geeignet.

2. Zweite Fassung

1. Die Orgelfassung in B-Dur ist durch das Incipit des Kegelschen Besitzkatalogs dokumentarisch bezeugt. Daß es sich dabei, wie von Kobayashi vermutet, um eine Transkription handelt, ist in hohem Maße wahrscheinlich. Kobayashis Deutung des Tonartbefundes läßt sich bekräftigend dahin weiterführen, daß die spätere Transposition nach Es-Dur (3. Fassung) im nachhinein B-Dur als eine für dieses Werk auf der Orgel ungünstige Tonart disqualifiziert und damit zusätzlich der Vermutung Raum gibt, daß die Komposition ursprünglich nicht für Orgel bestimmt war. Als Indiz erscheint dabei allerdings weniger die Transposition selbst als vielmehr das Transpositionsintervall: Ohnehin nicht eben häufig in Bachs Tasten- und zumal Orgelmusik, beschränken sich Transpositionen – aus naheliegenden spielpraktischen und klanglichen Gründen – gewöhnlich auf die Versetzung um eine kleine oder große Sekunde¹¹; Terztranspositionen sind die Ausnahme.¹² Verschiebungen

„relativ spät geschriebenen“ Stücke und vermerkt über den Satz: „der stilistische Befund macht es ja wohl denkbar, daß er in anderem Zusammenhang als die Ecksätze entstanden ist“ (S. 22).

¹¹ Ein prominentes Beispiel bei den Cembalowerken bietet die Ouverture h-Moll BWV 831 in Verbindung mit der Frühfassung BWV 831a in c-Moll; zu denken ist ferner an die einen Halbton tiefer stehenden Frühfassungen von Präludium und Fuge Cis-Dur (BWV 872) und der Fuge Es-Dur (BWV 876/2) des Wohltemperierten Klaviers II sowie an eine Reihe weiterer Fälle von Transpositionen für die beiden Teile des Kompendiums, deren – unterschiedlich sichere – Indizien Alfred Dürr in den Kritischen Berichten seiner Editionen in NBA V/6.1 (*Das Wohltemperierte Klavier I*, 1989) und V/6.2 (*Das Wohltemperierte Klavier II, Fünf Praeludien und Fughetten*, 1996) zusammengestellt hat (S. 187ff. bzw. 201ff.). Für die Orgelmusik wäre auf Präludium und Fuge c-Moll BWV 549 und die Frühfassung in d-Moll BWV 549a hinzuweisen.

¹² Die Transposition um eine kleine Terz begegnet im Wohltemperierten Klavier II bei der Fuge As-Dur (BWV 886/2), die auf eine „Fughetta“ in F-Dur zurückgeht. Die C-Dur-Variante der Toccata E-Dur BWV 566 ist offenbar nicht authentisch (vgl. Dietrich Kilian, Krit. Bericht NBA IV/5–6: *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel*, 1979, Teilband 2, S. 525), ebenso die G-Dur-Fassung der Fuge B-Dur BWV 955 (vgl. K. Heller, *Die Klavierfuge BWV 955. Zur Frage ihres Autors und ihrer verschiedenen Fassungen*, in: *Das Frühwerk*

um eine Quarte oder Quinte jedoch sind nur zu beobachten, wenn die Komposition gleichzeitig für eine andere Besetzung eingerichtet wird; so etwa beim Mittelsatz der 3. Orgelsonate, BWV 527/2, in F-Dur, der im Tripelkonzert a-Moll BWV 1044 in C-Dur in der Besetzung mit Flöte, Violine und obligatem Cembalo wiederkehrt, so bei den – in ihrer Authentizität umstrittenen – „Clavier“- Fassungen von Violinosoli BWV 539/2 in d-Moll (nach BWV 1001, g-Moll), BWV 964 in d-Moll (nach BWV 1003, a-Moll), BWV 968 in G-Dur (nach BWV 1005, C-Dur). Daß, wie in unserem Fall, ein Orgelwerk um eine Quinte transponiert wird und dabei für Orgel bestimmt bleibt, ist singulär; indirekt deutet auch hier das Transpositionsintervall auf einen Wechsel der Besetzung.

2. Eine offene Frage ist, ob das Incipit bei Kegel für die ganze Sonate steht oder nicht etwa nur für einen Einzelsatz. Der Zusammenhang im Katalog, wo das Werk in enger Nachbarschaft mit anderen einsätzigen Orgeltrios erscheint (BWV 583, Frühfassung BWV 528/2 in d-Moll, BWV 1027a, BWV 586),¹³ deutet auf letzteres. Freilich muß als Möglichkeit auch in Betracht gezogen werden, daß die Sonate von Bach vollständig transkribiert worden war, aber Kegel nur den 1. Satz besaß.¹⁴

3. Das Notenbild des Kegelschen Notenansangs zeigt die ehemals der Oboe zugehörige Stimme in ihrer ursprünglichen Lage. Das bedeutet mit größter Wahrscheinlichkeit, daß die Orgel, für die das Stück eingerichtet wurde, über einen Manualumfang bis mindestens d^{'''} verfügte: Dieser Spitzenton nämlich wird im Oboenpart in Satz 1, T. 34 gefordert.¹⁵ – Leider enthält das Notenincipit nicht mehr den Einsatz der einstigen Flötenstimme¹⁶. Über die Notation dieser Stimme läßt sich aber immerhin soviel sagen, daß sie in der Transkription nicht ebenfalls in ihrer Originallage erschienen sein kann, da sie mit ihrem Umfang bis g^{'''} die Tastatur der Orgel in jedem Falle überschritt, sondern vielmehr eine Oktave tiefer notiert ge-

Johann Sebastian Bachs, Kolloquium ... der Universität Rostock ... 1990, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 130–140). Ein authentisches Beispiel aus Bachs Orgelmusik bietet der Mittelsatz der 4. Orgelsonate, BWV 528/2, h-Moll, zusammen mit seiner Frühfassung in d-Moll; doch handelt es sich bei der Frühfassung offenbar um ein Kammermusik-Arrangement (siehe oben Fußnote 2).

¹³ Dazwischen steht, aus dem Rahmen fallend, als weiteres „Trio“ die Choralbearbeitung BWV 664. – Auf derselben Katalogseite ist auch BWV 525 in Es-Dur mit dem Incipit des 1. Satzes angeführt und ausdrücklich als „Sonata oder Trio“ bezeichnet. Hätte das „Trio“ in B-Dur alle drei Sätze umfaßt, wäre es wohl im Katalog ähnlich gekennzeichnet worden.

¹⁴ Strenggenommen müßte auch mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß die Transkription gar nicht von Bach selbst stammt. Im vorliegenden Falle ist dies allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen: Zu eng verbunden ist die bei Kegel belegte Version mit der endgültigen Orgelfassung durch die charakteristische Gestaltung des Pedalparts. In beiden Fällen entspricht dieser offensichtlich nicht dem Basso continuo des Originals; aber in beiden Fassungen folgt der neue Baß demselben rhythmischen Muster, ist augenscheinlich auf Lebhaftigkeit bedacht und bestrebt, das musikalische Vakuum, das – angesichts ausbleibender Generalbaßakkorde – dem Orgeltrio gleich zu Beginn durch das vorläufige Pausieren einer Oberstimme droht, durch Bewegung auszufüllen.

¹⁵ Ebenso in Satz 3, T. 46.

¹⁶ Vermutlich setzte sie jedoch wie in den späteren Fassungen zu Beginn von T. 3 ein. (Das g^{'''} der Oberstimme an dieser Stelle ist offenbar mit Haltebogen zu denken).

wesen sein dürfte, also mit f' statt f'' beginnend.¹⁷ Der Part lag damit unter der ehemaligen Oboenstimme und dürfte deshalb – zur Vermeidung beständiger Handkreuzungen – der linken Hand zugewiesen und im Stimmenverband als Mittelstimme notiert worden sein. Der im Incipit allein enthaltene zuerst einsetzende Melodiepart war demnach – anders als in der Endfassung BWV 525 – der rechten Hand zugeordnet und im Notenbild Oberstimme.

4. Falls Bachs Transkription in B-Dur die beiden Folgesätze eingeschlossen haben sollte, dürfte der Schlußsatz hier wegen der übereinstimmenden Lagenverhältnisse der beiden konzertierenden Stimmen ebenso notiert gewesen sein wie der 1. Satz, also mit tiefoktavierter Flötenpartie und – gegenüber BWV 525 – vertauschter Anordnung der Manualstimmen. Beim 2. Satz (BWV 1032/2^a) könnte Bach entsprechend verfahren sein, doch hätte der Flötenpart, der hier nur bis d'' reicht, bei dem anzunehmenden Manualumfang nicht unbedingt tiefoktaviert werden müssen und somit in diesem Satz auch Oberstimme bleiben können.

3. Dritte Fassung

1. Die Existenz der dritten Fassung ist bezeugt durch die Handschrift *St 345*.¹⁸ Es handelt sich dabei um einen Stimmensatz des mittleren 18. Jahrhunderts, der das Werk mit BWV 1032/2^a als Mittelsatz unter dem – vielleicht aus der Vorlage übernommenen – Titel „Concerto“ in einer Einrichtung für Violine, obligates Violoncello und (unbezahlten) Baß enthält.¹⁹ Die Stimmen sind von Es- nach C-Dur transponiert. Vom Notenbild des Autographs *P 271* her betrachtet, spielt in den Ecksätzen die Violine die Oberstimme, das Violoncello die Mittelstimme; der „Basso“ folgt dem Pedal. Violine und Basso stehen gegenüber BWV 525 eine kleine Terz, das Violoncello eine Dezime tiefer. Alles in allem macht das Arrangement einen etwas unprofessionellen Eindruck²⁰ – was indes den Quellenwert nicht schmälert: Die Lesarten der Ecksätze spiegeln unzweifelhaft ein vor die End-

¹⁷ Für die Tieferlegung sprachen aber vor allem auch klangliche Gründe: der Klangraum zwischen Pedalbaß und konzertierenden Stimmen, der ursprünglich vom Generalbaßcembalo überbrückt wurde, mußte nun von den Obligatstimmen selbst ausgefüllt werden.

¹⁸ Die Handschrift zeigt keine signifikanten Transpositionsfehler und scheint demnach nicht direkt, sondern über eine oder mehrere Zwischenquellen auf Bachs Notentext zurückzugehen. Eine offenbar nach *St 345* gefertigte spätere Abschrift (aus der Sammlung Wagner) besitzt das Riemenschneider Bach-Institute in Berea, Ohio (vgl. S. W. Kenney, *Catalog of the Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library*, New York, London 1960, Nr. 538). – Kilians Angabe, die „Variante BWV 525/1“ (mit verkürztem Pedalambitus) sei Abkömmling einer *P 271* vorausgehenden Fassung in Es-Dur (S. 67, 68f.), beruht wohl auf Irrtum.

¹⁹ Ausgabe: J. S. Bach, *Concerto C-Dur (Trionsonate) für Violine, Violoncello und Continuo*, hrsg. von Diethard Hellmann, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel, EB 6466) 1965; der 2. Satz auch im Krit. Bericht NBA VI/3, Werke für Flöte (Hans-Peter Schmitz), S. 55–57.

²⁰ Kritisch dazu: H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 2.), S. 91f.

fassung in *P 271* zurückreichendes Textstadium.²¹ Wie sich besonders aus T. 41 des Schlußsatzes ergibt, muß die Tonart der Vorlage jedoch schon Es-Dur gewesen sein. In diesem Takt nämlich setzt – gleichsam spiegelbildlich zu T. 9 in der ersten Satzhälfte – der Baß als dritte Stimme mit der Umkehrung des Themas ein. Allerdings ist der Baßeinsatz in der Fassung von *St 345* verkürzt: Der erste Ton des Themas, c', fehlt, statt dessen steht eine Achtelpause. Diese Lesart findet sich analog – als fehlendes es' – in der Endfassung in *P 271* wieder und muß demnach schon in der 3. Fassung gestanden haben. Der nicht ohne weiteres ersichtliche Grund für die Unregelmäßigkeit ist nicht musikalischer, sondern technischer Natur: Bach hat das es' weggelassen, weil es außerhalb des normativen Pedalumfanges lag, also ohnehin unspielbar war. Es liegt auf der Hand, daß das Problem, das Bach hier eher notdürftig löst,²² erst in der 3. Fassung durch die Transposition des Satzes nach Es-Dur entstand. In der oder den vorausgehenden Fassungen in B-Dur muß der fragliche Ton als b erschienen sein, und hier gab es keinen Grund, ihn wegzulassen. Das Concerto aber verrät mit der mechanischen Übernahme der für den Streichbaß obsoleten Notlösung seine Vorlage und bekräftigt zugleich den ohnehin naheliegenden Verdacht, daß der Arrangeur nicht im Auftrag Bachs handelte.

2. Das Concerto-Arrangement weist beim Mittelsatz eine Besonderheit auf: Während das Violoncello in den Ecksätzen die einstige Oboenstimme spielt, wechselt es im langsamen Satz in die Stimme über, die wir für eine ehemalige Flötenpartie halten, und entsprechend übernimmt die Violine im Mittelsatz vorübergehend den ursprünglichen Part der Oboe statt den der Flöte. Dies ist um so auffälliger, als der Violinpart zugleich seine Lage verändert: in den Ecksätzen ist sein Umfang g–a'', im Mittelsatz e'–d'''. Über die Gründe kann man nur spekulieren: Waren die Manualstimmen des langsamen Satzes in der Vorlagenfassung etwa abweichend von den Ecksätzen, also in umgekehrter Anordnung notiert (die ehemalige Flötenstimme womöglich in tiefer Lage mit Hinweis auf Vierfußregistrierung)? Oder ist der Arrangeur im langsamen Satz absichtlich anders verfahren, um den insgesamt ungewöhnlich tief liegenden Streichersatz wenigstens vorübergehend etwas aufzuhellen?

3. Die Weitertransposition der 3. Fassung als Concerto für Violine und Violoncello hatte für den langsamen Satz ein Ergebnis, das spätere Betrachter verschiedentlich irreführte: Der Satz steht in a-Moll und läßt nicht ohne weiteres erkennen, daß er erst auf Umwegen in diese Tonart gelangt ist. Es ist dieselbe Tonart, in der er in der A-Dur-Sonate BWV 1032 erscheint; und es ist prinzipiell

²¹ Vgl. die Lesartenliste bei Kilian, S. 71 ff. Bemerkenswert sind die Abweichungen der Manualstimmen in Satz 1, T. 32–33, und Satz 3, T. 15–17. Im Baß fallen verschiedene Abweichungen der Oktavlage auf, insbesondere stehen in Satz 1 einige Notengruppen eine Oktave höher als nach BWV 525 zu erwarten wäre. Da der Arrangeur des Concerto wegen der tiefen Lage des Violoncelloparts an einer Hochoktavierung des Basses nicht interessiert gewesen sein kann, steht er außer Verdacht: Zweifellos handelt es sich um authentische Lesarten der 3. Fassung. Hervorzuheben sind die Oberoktavvarianten in T. 18 ff. und T. 46 ff., die zeigen, daß Bach die Verteilung der langsam absteigenden Baßlinie auf Schritte in wechselnder Oktavlage erst in der letzten Fassung vorgenommen hat.

²² Es überrascht, daß er den Einsatz nicht in die Unteroktave verlegt.

auch dasselbe Lagenverhältnis der Stimmen, nur daß das Violoncello eine Oktave tiefer liegt als der Cembalodiskant. Solange man stillschweigend unterstellte, daß das Concerto auf der geläufigen Fassung von BWV 525 beruhe, konnte man annehmen, der Arrangeur habe eigenmächtig das Adagio BWV 525/2 durch den 2. Satz der Flötensonate ersetzt. Tatsächlich aber muß ihm der Satz BWV 1032/2^a innerhalb der 3. Fassung der ursprünglichen Triosonate vorgelegen haben.²³ Zusammen mit den Rahmensätzen war der Satz eine Quinte abwärts, nach c-Moll, transponiert und offenbar auch teilweise den veränderten spieltechnischen und klanglichen Gegebenheiten angepaßt worden. Darauf deutet indirekt der Tiefenumfang der Basso-Stimme von *St* 345. Sie reicht in diesem Satz bis zum Kontra-A hinab. Diesem Ton entspricht ein großes C in der Vorlage. Der Pedalpart der 3. Fassung war also anscheinend bei oder nach der Transposition so bearbeitet worden, daß er den unteren Grenztönen der Orgel zwar berührte, aber nicht unterschritt.

4. Die Vorlage der 3. Fassung ist nicht sicher zu bestimmen. Im Prinzip kommen 1. und 2. Fassung gleichermaßen in Betracht. Nimmt man allerdings an, daß die Orgeltranskription in B-Dur nur den 1. Satz umfaßt hat, so scheidet diese Fassung für den 2. und 3. Satz aus. Für einen grundsätzlichen Rückgriff auf die Urfassung könnte aus der Sicht Bachs die Überlegung gesprochen haben, daß die durch Transposition um eine Quinte völlig veränderte Lage des Satzes auf der Klaviatur eine von Grund auf neue Anpassung erfordern würde, bei der von der Orgelfassung in B-Dur kaum zu profitieren war.

5. Der Quellenbefund schließt strenggenommen nicht aus, daß der 2. und der 3. Satz nicht von Anfang an mit dem 1. Satz verbunden waren, sondern erst im Stadium der 3. Fassung hinzugefügt wurden, sei es als Neukompositionen, sei es als Transkriptionen aus anderem Zusammenhang. Allerdings gibt es für derartige Vermutungen keine speziellen Anhaltspunkte, und die wenigen musikalischen Befunde, die hier ins Feld geführt werden können, sprechen für die genuine Zusammengehörigkeit der Sätze. Dies gilt im Blick auf die Ecksätze von der fast vollkommenen Kongruenz der Umfänge der beiden konzertierenden Stimmen. In dieselbe Richtung weist die thematische Verwandtschaft der Sätze, auf die Hans Eppstein aufmerksam gemacht hat.²⁴ Gegen die Vermutung einer eigens geschaffenen Neukomposition aber spricht besonders der oben unter 3.1 behandelte satztechnische Kompromiß Bachs im Pedalpart von T. 41 des Schlußsatzes, der zeigt, daß dieser Satz offenbar seinerseits eine Vorgeschichte hat und schwerlich in der überlieferten Tonart konzipiert war. Im Blick auf den 2. Satz ist festzustellen, daß die Stimmumfänge sich zumindest gut in den durch die Ecksätze gegebenen Rahmen fügen. Neukomposition speziell für die Orgelsonate BWV 525 ist auszuschließen: Aus *St* 345 tongetreu in das c-Moll der Orgelfassung zurücktransponiert,

²³ Daß die Lesarten des Satzes in *St* 345 ein älteres Textstadium repräsentieren, ist offenkundig; vgl. auch die entsprechenden Feststellungen von Hans-Peter Schmitz im Krit. Bericht NBA VI/3, *Werke für Flöte* (1963), S. 45, und von Alfred Dürr in der Ergänzung zum Krit. Bericht NBA VI/3, *Sonata A-Dur für Flauto traverso und Cembalo BWV 1032* (1981), S. 13.

²⁴ BJ 1969, S. 19, 28.

reicht der Baß des Satzes vom großen C bis zum g', überschreitet also den oberen Grenzton des Pedals, d', um eine Quarte – eine Unregelmäßigkeit, die Bach in einem Originalsatz nicht unterlaufen wäre und die sich am ehesten als Folge der mangelhaften Anpassung eines bereits vorhandenen Satzes verstehen läßt.²⁵ Nicht für das Orgelpedal erfunden sind wohl auch die unbequemen Skalenfiguren in Sechzehntelbewegung. Für die Zugehörigkeit dieses Satzes zu der Original-Triosonate aber sprechen besonders einige Schreibversehen im Autograph der Sonate BWV 1032, die den Schluß zulassen, daß Bach hier nach einer Vorlage in g-Moll gearbeitet hat.

4. Vierte Fassung

1. Die einstige Existenz der 3. Fassung spiegelt sich indirekt noch im Reinschriftcharakter des Autographs *P 271*, der, soweit es die Ecksätze betrifft, zu einem guten Teil auch darauf beruht, daß keine Transpositionsfehler auftreten, wie sie durchaus gehäuft zu erwarten wären, wenn Bach die Sätze unmittelbar aus einer Vorlage in B-Dur übernommen hätte. So aber hielten sich die grundsätzlichen Änderungen in Grenzen und dürften sich – soweit nicht bereits in der Vorlage geschehen – im wesentlichen auf die Normalisierung der Partituranlage erstreckt haben: Nach der Tieftransposition paßte die einstige Blockflötenpartie auch in hoher Lage aufs Manual und konnte so die ursprüngliche Position als Oberstimme auch im Notenbild wieder einnehmen. Vielleicht lag die Wiederherstellung des ursprünglichen Rollenverhältnisses der Stimmen in der Absicht Bachs, als er sich zur Transposition entschloß. Das übergeordnete Ziel bestand aber wohl in der Anpassung des Werkes an den normativen Manualumfang, als dessen obere Grenze Bach in den Leipziger Orgelwerken im allgemeinen und in den sechs Orgelsonaten im besonderen stets c''' annimmt.

2. Die Spitzenposition unserer Sonate im Autograph *P 271* bedeutet nicht, daß das Werk den ursprünglichen Ausgangspunkt der Sammlung darstellt. Nach den

²⁵ Von T. 36 an begegnen in *St 345* die Hochtöne c', cis', d' und e', denen in der Orgelfassung es', e', f' und g' entsprechen. Man muß annehmen, daß der Baß spätestens von T. 36 an nicht mehr für den neuen Zweck bearbeitet worden ist. Hat Bach sich spontan entschlossen, einen anderen langsamen Satz einzufügen, und die Bearbeitung kurzerhand abgebrochen? Schlüssiger erklären läßt sich der merkwürdige Sachverhalt, wenn man einen Parallellfall zum Vorgehen Bachs bei der Redaktion der Frühfassung zu BWV 527/1 in der Handschrift *P 1089* annimmt: Wie von Kilian (S. 74 ff.) dargestellt, ließ Bach von einem seiner Schüler, Johann Caspar Vogler (1696–1763), ein Arbeitsexemplar spartieren und dabei wohl auch schon den Baß provisorisch an den Umfang des Pedals anpassen. Nach Kilians Beobachtungen (S. 76) scheint sich Vogler jedoch über die Obergrenze des Pedals nicht im klaren gewesen zu sein. Man könnte sich vorstellen, daß im Falle von BWV 1032/2^a Vogler oder ein anderer von Bach beauftragter Schüler beim Transponieren des Satzes ebenfalls bemüht war, den Baß an kritischen Stellen so umzulegen, daß die Pedaluntergrenze C nicht unterschritten wurde, ihn deshalb partienweise eine Quarte aufwärts statt eine Quinte abwärts transponierte und dabei zu weit nach oben geriet. Daß ihm dies nicht in T. 1–35 passierte, könnte Zufall gewesen sein. Bach selbst hätte also möglicherweise mit der Einrichtung des Satzes gar nicht mehr begonnen.

quellenkritischen Ausführungen Dietrich Kilians im Kritischen Bericht NBA IV/7 (S. 17ff.) bildet die 1. Sonate innerhalb des Codex eine eigene Lage von zwei Einzelbögen; diese Einheit könnte demnach auch erst nachträglich dem übrigen Corpus vorangestellt worden sein. Bemerkenswert ist, daß mit Sonate 2 im Autograph *P 271* ein Quinternio beginnt, das die Sonaten 2 bis 4 (Anfang) umfaßt und als größere Lageneinheit auf eine weiträumigere Planung Bachs deutet. Für die Entstehung der Sammlung bliebe also als Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß Bach mit der 2. Sonate begann und zunächst eine Folge von nur drei Sonaten in der aufsteigenden Tonartenfolge c-Moll, d-Moll, e-Moll plante; erst in einem zweiten Schritt hätte er sich zur Erweiterung auf sechs Stücke entschlossen, die Ordnung nach aufsteigenden Tonarten aufgegeben, die Sonaten in C- und G-Dur angefügt und die Sonate in Es-Dur vorangesetzt. Dabei könnte für die Voranstellung der Es-Dur-Sonate gesprochen haben, daß sich in ihrem allerersten Takt das Pedal unüberhörbar als „obligat“ etabliert; und vielleicht hat überhaupt die Suche nach einem in diesem Sinne programmatischen Anfangsstück Bachs Blick auf die Transkription von einst und auf die zugrundeliegende Triosonate gelenkt.

*

Unsere Überlegungen berühren über die Sonate BWV 525 hinaus die Werkgeschichte der Sonate in A-Dur für Querflöte und obligates Cembalo BWV 1032. Seit der Veröffentlichung von Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“ (1966) steht die Sonate im Verdacht, in der überlieferten Form keine Originalkomposition zu sein.²⁶ Eppstein führt verschiedene Argumente dafür an, daß die Ecksätze ursprünglich in C-Dur standen und der Cembalodiskant der Violine zgedacht war, und nimmt ferner an, daß auch der mittlere Satz ursprünglich für zwei Melodieinstrumente mit Generalbaß bestimmt gewesen sei. Anknüpfend an Eppstein haben Reinhard Gerlach²⁷ und Michael Marissen²⁸ die Ansicht vertreten, daß das Werk ursprünglich als generalbaßbegleitete Triosonate für Violine und Altblockflöte konzipiert war, und entsprechende Rekonstruktionen vorgelegt beziehungsweise angekündigt, wobei Gerlach den langsamen Satz nach c-Moll mittransponiert, während Marissen – mit Eppstein²⁹ – annimmt, daß der Satz auch in der früheren C-Dur-Fassung der Sonate schon in a-Moll gestanden habe.

Wie es scheint, trifft allerdings weder das eine noch das andere zu, und der Satz wurde von Bach erst bei der Eintragung der A-Dur-Fassung in das Autograph *P 612*

²⁶ S. 90–102. – Einen Überblick über die neuere Literatur gibt J. Swack, *J. S. Bach's A major flute sonata BWV 1032 revisited*, in: *Bach Studies 2*, edited by Daniel R. Melamed, Cambridge (G.B.) 1995, S. 154–174, dort S. 154f., Fußnote 2.

²⁷ Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Concerto a tre C-Dur für Altblockflöte, Violine und Basso continuo nach BWV 1032 (Autograph) und nach einer zeitgenössischen Handschrift*, rekonstruiert von Reinhard Gerlach, Neuhausen-Stuttgart (Hänsler, HE 11.227) 1985.

²⁸ M. Marissen, *A Trio in C major for recorder, violin and continuo by J. S. Bach?*, in: *Early Music XIII*, 1985, S. 384–390.

²⁹ Vgl. dessen Rekonstruktionsausgabe: J. S. Bach, *Triosonate C-dur für Flöte, Violine und Basso continuo nach der Sonate A-dur BWV 1032*, bearbeitet von Hans Eppstein, Kassel (Bärenreiter, HM 254) 1988.

einbezogen. Das Notenbild zeigt eine Reihe von Untersekundversehen, die am ehesten von einer Transposition aus g-Moll herrühren könnten. Man betrachte in der Faksimileausgabe³⁰ insbesondere: T. 2, Cembalobaß, 3.–4. Note; T. 3, Flöte, 1. Note mit Akzidens (Kreuz aus Auflösungszeichen); T. 14, Flöte, 1. Note; T. 18, Cembalobaß, 2. und besonders 3. Note; T. 20, Flöte, 3. Note; T. 21, Cembalodiskant, 1. Note mit Akzidens, auch 2. Note; T. 23, Cembalodiskant, 1. Note, sowie Cembalobaß, 1. Note; T. 24, Flöte, 7. Note; T. 27, Flöte, 1. Note.³¹ Wahrscheinlich hat Bach bei der Redaktion der Sonate BWV 1032 in *P 612* – um 1736/37³² – direkt auf die Partitur seiner B-Dur-Triosonate zurückgegriffen.

Bisher nicht genügend beachtet wurde, daß der harmonische Fortgang vom 2. zum 3. Satz in der Sonate BWV 1032 nicht den Konventionen entspricht. Der a-Moll-Satz mündet hier mit einem Halbschluß in einen E-Dur-Dreiklang, also in die Dominante zu A-Dur. Normalerweise müßte der Anschluß aber mediantisch, also in C-Dur erfolgen³³ – insofern haben Eppstein und Marissen hier die Tradition auf ihrer Seite. Es verdichtet sich der Verdacht, daß wir es mit einem Kompromiß und mit einer nachträglichen Zusammenstellung zu tun haben. In der von uns als Urbild von BWV 525 postulierten Triosonate dagegen herrscht Normalität: Der langsame Satz endet mit einem D-Dur-Dreiklang, und der nachfolgende Schlußsatz steht in B-Dur.

*

Bachs verschollene Triosonate – wann mag sie entstanden, für wen mag sie bestimmt und wo mag sie aufgeführt worden sein? Hinreichend sicher läßt sich einstweilen nur sagen, daß die Urfassung vor etwa 1727–1732 entstanden sein muß. Das nämlich ist der Zeitraum, der von der neueren Forschung für die Entstehung der autographen Reinschrift der Orgelsonaten, *P 271*, angesetzt wird.³⁴ Damit werden freilich, durchaus unbefriedigend, nur Bachs mittlere und späte Leipziger Jahre ausgeschlossen. Auf eine deutlich frühere Zeit weist, wenn auch als letztlich hypothetisches Indiz, der mutmaßliche Ambitus der bei Kegel bezugten Orgelfassung in B-Dur bis d^{'''}: Orgeln mit einer über c^{'''} hinausgehenden Manualtastatur nämlich scheinen Bach besonders in Weimar und Köthen, nicht aber in Leipzig zur

³⁰ J. S. Bach, *Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062, Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032, Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1979 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, 15.).

³¹ Außerdem scheint bei der Generalvorzeichnung am Satzanfang im Cembalobaß das Auflösungszeichen für c aus einem b für B korrigiert zu sein. Daß bei der Taktvorzeichnung in den beiden Cembalosystemen zuerst ein Drei- statt Sechachteltakt angegeben war, bestätigt die Anciennität der *St 345* zugrundeliegenden Fassung.

³² Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, BJ 1988, S. 7–72, dort S. 40.

³³ Die entsprechenden Ausführungen bei Kilian (S. 71) sind teilweise irrig. Insbesondere ist festzuhalten, daß die Tonartenfolge des Concerto von *St 345* uneingeschränkt der Norm entspricht, so daß kein Grund besteht, beim langsamen Satz eine fremde Herkunft zu vermuten.

³⁴ Vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, NBA IX/2 (1989), S. 206.

Verfügung gestanden zu haben.³⁵ Auch stilistisch deutet vieles auf Bachs vor-Leipziger Zeit. Nicht zuletzt legt ein Vergleich des von Kegel überlieferten Incipits mit dem Beginn von BWV 525 den Gedanken nahe, daß das unzweifelhaft schwächere Originalthema aus relativ früher Zeit stammen müsse und Bachs entschlossene Korrektur – die Umformulierung des zweiten Themengliedes – aus beträchtlicher zeitlicher Distanz erfolgt sein dürfte.³⁶

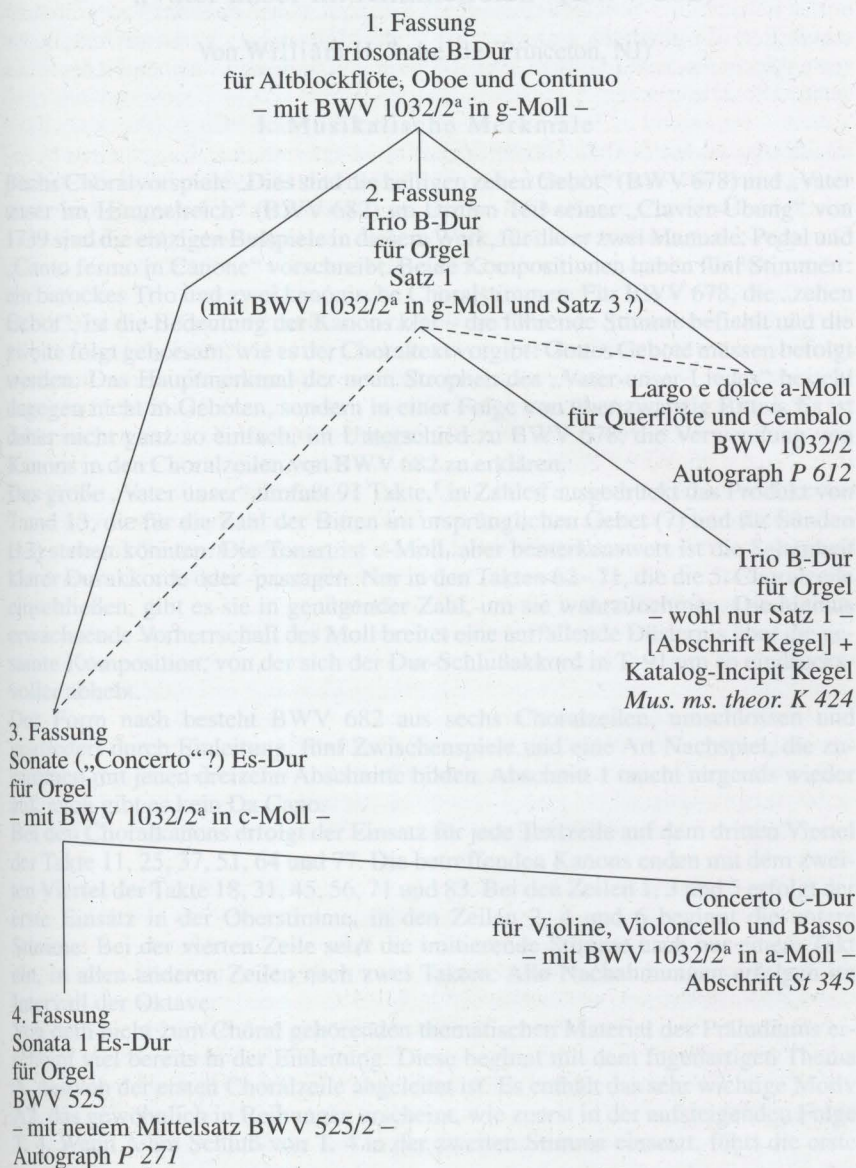
Unsere Antworten bleiben notgedrungen im Ungefähren, die Einzelheiten hypothetisch. Auf Wunder ist kaum mehr zu hoffen: Die Quellen des Kammermusikwerks sind wohl auf immer verloren. Wichtig ist, von ihm zu wissen. In Umrissen ist es aber durchaus auch noch zu erkennen, und mit gewissen Einschränkungen ist es auch der künstlerischen Praxis zurückzugewinnen.³⁷

Für die Bach-Forschung entsteht aus der Vorgeschichte der Orgelsonate BWV 525 ein neues Problem: Im Blick auf die A-Dur-Sonate für Flöte und Cembalo BWV 1032 stellt sich die Frage, mit welchem langsamen Satz deren Ecksätze ursprünglich verbunden waren und warum Bach diesen ersetzt hat. Vielleicht hat man sich vorzustellen, daß Bach bei der Neufassung der Sonate in *P 612* den ursprünglich zugehörigen langsamen Satz schon in anderem Zusammenhang weiterverwendet hatte, etwa für eine der Orgelsonaten oder der Sonaten für Violine mit obligatem Cembalo, und dieser nun nicht mehr zur Verfügung stand. Die Ansätze von Hans Eppstein, Reinhard Gerlach und Michael Marissen zusammengenommen, wäre also Ausschau zu halten nach einem langsamen Satz, der ursprünglich in a-Moll stand und für Blockflöte und Violine bestimmt war.

³⁵ Vgl. W. Emery, *Der Klaviaturnumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 170.), S. 162–177, bes. S. 164 ff.

³⁶ Allerdings ist nicht auszuschließen, daß Bachs Änderung nicht erst bei der – neuerlichen – Orgelbearbeitung erfolgte, sondern bereits im Zuge einer Revision des Kammermusikwerks. Bemerkenswert ist im übrigen, daß die Umformulierung des Themenkopfes kaum Auswirkungen auf den Satzverlauf gehabt zu haben scheint. Denn ungeachtet der Änderung der im ersten Takt ausfigurierten Harmoniefolge Tonika–Dominante in Tonika–Subdominante liegt dem Satz offenbar weiterhin der ursprüngliche Wechsel von gebrochenem Tonika-Dreiklang und Dominant-Sextakkord (also $es' g' b' - d' f' b'$ statt $es' g' b' - es' as' c''$) zugrunde, wenn auch meist in umgekehrter Abfolge; man betrachte daraufhin etwa die Oberstimmen in T. 11 f. und an Parallelstellen.

³⁷ Eine Rekonstruktion des Verfassers erscheint im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Übersicht zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur BWV 525³⁸

³⁸ Durchgezogene Linien bezeichnen eindeutige und wahrscheinliche genetische Zusammenhänge, durchbrochene Linien mögliche Alternativen.