

Historische Belege zur Registrierungspraxis in den Sechs Sonaten BWV 525–530 Eine Neubewertung*

Von John Scott Whiteley (York, England)

Carl Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) schreibt in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784/85) über die „Sechs Trio für die Orgel mit dem obligaten Pedale“¹:

Aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man sie vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwey bis drey Menschen in Deutschland leben, die diese Stücke fehlerfrey vortragen können.²

Erwartungsgemäß liegen zur Aufführungspraxis dieser Stücke nur wenige Dokumente aus dem 18. Jahrhundert vor. C. P. E. Bach hatte bereits in seinem bekannten Brief an Forkel aus dem Jahr 1774 umrissen, wie sein Vater die Orgelregistrierung handhabte:

Das Registriren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschracken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber hernach [sic] einen *Effect*, worüber sie erstaunten. Diese Wißenschaften sind mit ihm abgestorben.³

Der vorliegende Beitrag unternimmt daher den Versuch, anhand historiographischer und analytischer Dokumente die Stichhaltigkeit bestehender Ansichten zu überprüfen und eine revidierte Theorie zur Registrierung der Sonaten zu präsentieren.

* Dieser Beitrag ist dem Andenken an Prof. Peter Williams (1937–2016) gewidmet.

¹ Daß diese Werke für Orgel und nicht für Pedal-Cembalo bestimmt waren, bezeugt der hier zitierte Titel aus dem von C. P. E. Bach verfaßten *Nekrolog*; siehe Dok III, Nr. 666 (S. 86). In diesem Sinne äußert sich auch Siegbert Rampe (*Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, Laaber 2008, S. 798): „Trägt man die Sonaten [...] auf einem großen Pedalclavichord vor, verbieten schon die träge Ansprache der 16'-Saiten im Pedal und die auf solchen Instrumenten wesentlich diffizileren technischen Anforderungen ein über eine mittlere Geschwindigkeit hinausgehendes Tempo.“ Siehe auch J. Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord*, Rochester (New York) 2004, S. 32–51.

² Dok III, Nr. 903 (S. 409).

³ Dok III, Nr. 801 (S. 284).

1. Die solistische Registrierung

Auf die solistische Registrierung – also die Beschränkung auf nur eine Stimme pro Manual – nimmt bereits Forkels Kommentar Bezug:

Die der Orgel und dem Platz angemessenen Sätze müssen also feyerlich langsam seyn; höchstens kann bey dem Gebrauch einzelner Register, etwa in einem Trio &c. eine Ausnahme von dieser Regel gemacht werden.⁴

Das Prinzip „ein Register pro Manual“ hat aufgrund mehrerer unabhängiger Belege eine gewisse Glaubwürdigkeit erlangt. Tatsächlich bestätigen einige seltene Fälle originaler Registrieranweisungen, daß Bach für bestimmte Stücke einzelne Register verwendete. Die Choralbearbeitung „Gott, durch deine Güte“ BWV 600 aus dem Orgelbüchlein spezifiziert einen einzelnen Prinzipal 8' für die drei Manualstimmen und eine „Tromp. 8'" im Pedal. Befürworter⁵ der solistischen Registrierung für Triosätze mit zwei oder drei gleichberechtigten Stimmen haben auch Bachs Registrieranweisung zu Beginn der Konzertbearbeitung in d-Moll BWV 596 (*P 330*) zitiert, die – als Bearbeitung des Violinduetts, mit dem Vivaldis Konzert aus der Sammlung *L'Estro Armonico* (op. 3/11) beginnt – instrumentale Solostimmen in einer solistischen Registrierung auf die Orgel überträgt.

Obwohl es sich bei keiner dieser Kompositionen um genau dieselbe Art von Triosatz handelt, wie sie sich in den sechs Sonaten findet, ermutigen jedoch Belege bei Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) und Johann Gottlieb Janitsch (1708–1763) zu einer analogen Betrachtungsweise. Kauffmann ist als Zeitgenosse Bachs im nahen Merseburg eine ernstzunehmende Quelle,⁶ auch wenn seine berufliche Beziehung zu Bach eher belastet war.⁷ Seine *Harmonische Seelenlust*⁸ enthält mehrere Trios „à 2 Clav. et Ped“. Im Vorwort zu dieser Sammlung hat er seine detaillierten Registrieranweisungen in Form

⁴ J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 19 (Dok VII, S. 31).

⁵ Vgl. G. Weinberger, *Der Gebrauch der Register* in: Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs, hrsg. von E. Kooiman, Kassel 1995, S. 179; sowie P. Dirksen, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 5, Wiesbaden 2010, S. 8 f.

⁶ Siehe J. Butt, *J. S. Bach and G. F. Kauffmann: reflections on Bach's later style*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 61 f.

⁷ Kauffmann war 1722/23 einer der Kandidaten für das Thomaskantorat, und in den 1730er Jahren lehnte Bach es ab, für Kauffmanns *Seelenlust* als Kommissionär zu wirken. Siehe Dok II, Nr. 129–130 und 377 (S. 93–98, 265).

⁸ G. F. Kauffmann, *Harmonische Seelenlust*, Leipzig 1733–1740. Die Sammlung ist sehr umfangreich und offenbar über einen längeren Zeitraum hinweg geschaffen worden, weitgehend wohl vor der Entstehung von *P 271*.

einer „Anleitung“ erläutert. Obwohl sein Triostil in erster Linie Bachs Choraltrios nahestand, ähnelt die Satzstruktur einiger seiner Choralbearbeitungen der der Sonaten. Einige seiner Trios enthalten einen cantus firmus, bei anderen aber kann man von gleichberechtigten Stimmen sprechen. Bei „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand“ handelt es sich um eine Fuge über das Choralthema; dafür sind zwei Prinzipale in gleicher Lage angegeben und für „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ ein Gemshorn gegen eine Flöte.⁹

Die vermutlich drei Jahrzehnte später entstandene *Sonata à 3 per l'Organo*¹⁰ von Janitsch liefert einen weiteren Beleg für die in der Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchliche Verwendung nicht nur von einzelnen Registern je Stimme, sondern auch von solistischen Prinzipalregistern in gleicher Lage. Janitsch schreibt diese in seinen gedruckten Anweisungen für die Registrierung des ersten Satzes vor, die vielleicht auch für den nachfolgenden Satz gilt.

Bachs Vorgehen in BWV 596/1 und das grundsätzliche Prinzip, daß die Sonaten „die Übertragung des Idioms [...] von zwei oder drei Melodieinstrumenten und Continuo auf zwei Manuale und ein Pedal demonstrieren“,¹¹ haben zu der Einschätzung geführt, daß die Besetzung von italienischen Triosonaten mit zwei Violinen und Continuo, speziell in den Sonaten von Corelli, die Verwendung von gleichartigen Soloregistern für die Sonaten bestätigen.¹² Hierauf bezieht sich auch Pieter Dirksen:

Geht man von 8^{er}-Lage nicht nur für die rechte Hand, sondern auch für das Pedal sowie grundsätzlich von Einzelregistern als Basis aus, so ergibt dies einen einheitlichen Klang für die Außenstimmen der Partitur, wobei das Pedal lediglich angekoppelt ist.¹³

Der bevorzugte Einsatz von Violinen in italienischen „Sonate a tre“ korrespondiert mit zahlreichen Merkmalen in Bachs Orgelsonaten. BWV 525/2 (Adagio) steht dem Siciliano nahe.¹⁴ Da der tiefste Ton der linken Hand g ist,

⁹ Zu Kauffmanns Trios siehe J.S. Whiteley, *Some preliminary observations concerning the registrations of the Harmonische Seelenlust as a performance source for Clavierübung III*, in: *The Organ Yearbook 2007*, S. 149–168.

¹⁰ Erschienen in *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, Berlin 1761, S. 26 und 130. Janitsch war Kontrabassist in der Preußischen Hofkapelle.

¹¹ Siehe den Artikel *Trio sonata*, in: *New Grove 2001*, Bd. 25, S. 744 (S. Mangsen).

¹² P. Williams, *The Organ Music of J.S. Bach III: A Background*, Cambridge 1984, S. 95, bemerkt, daß BWV 529/3 (Allegro) der Fuge in Corellis Violinsonate op. 5/3 ähnelt. Die Figuration der Sequenzen in den Triolen von BWV 528/3 (Un poc' allegro) erinnert an Corellis Sonata da chiesa op. 1/9 für zwei Violinen und Bc.

¹³ Dirksen (wie Fußnote 5), S. 8 f.

¹⁴ Parallelen bestehen auch zur Loure aus der Partita für Violine (Laute) in E-Dur BWV 1006/1006a (1720).

hat Bach vielleicht an die Violine gedacht; vielleicht handelt es sich sogar um die Bearbeitung einer verschollenen Sonate.¹⁵ Walter Emery erwog, daß Takt 13 von BWV 526/2 (Largo) dahingehend zu deuten sei, „daß die obere Stimme dieses Satzes ursprünglich für ein Instrument bestimmt war, das es“ spielen konnte“ (da der beschränkte Tonumfang des Tasteninstruments in diesem Takt mitten im Thema eine ungeschickte Stimmknickung erfordert).¹⁶ Um welches Instrument es sich auch gehandelt haben mag, es läßt sich an diesem und einer Reihe anderer Sätze ablesen, daß Entsprechungen zu einzelnen Instrumenten bestehen: BWV 528/1 (Adagio – Vivace) war eine Bearbeitung des „nach der Predigt“ überschriebenen Satzes aus Kantate 76/8 für Oboe d’amore und Viola da gamba, Bachs spätere Bearbeitung von BWV 527/2 (Adagio e dolce) sah Traversflöte, Violine und Cembalo vor. Klaus Hofmann¹⁷ hat zu zeigen versucht, daß die Außensätze von BWV 525 ursprünglich für Blockflöte und Oboe bestimmt waren, und Pieter Dirksen¹⁸ brachte detaillierte Argumente für die Hypothese vor, daß BWV 528 auf eine verschollene Sonate in g-Moll für Oboe und Viola da gamba aus der Zeit um 1714 zurückgeht.

George Stauffer¹⁹ hat kürzlich auf Äußerungen der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost und Joachim Wagner aufmerksam gemacht, die sich nach eigenem Bekunden bei der Intonation bestimmter Register bemühten, den Klang des spezifischen Instruments nachzuahmen. Trost zum Beispiel schrieb über das „Hautbois“-Register in der Orgel der Altenburger Schloßkirche (erbaut 1733

¹⁵ Rampe (wie Fußnote 1, S. 451) vermutet, daß das Konzert in Es-Dur „à 2 Clavier con Pedale“ BWV 597 ebenfalls für zwei Violinen und Continuo bestimmt war, während Russell Stinson (*Keyboard Transcriptions from the Bach Circle*, Madison, Wis. 1992, S. ix) folgert, daß das wahrscheinlich von Johann Nikolaus Mempell (1713 bis 1747) für Orgel bearbeitete „Trio ex G 2 Clav: con Ped.“ (D-LEm, Ms. S xII) ursprünglich für zwei Violinen oder Flöten und Continuo bestimmt war.

¹⁶ Siehe W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works*, London 1957, S. 194. John Butt (*Bach's Organ Sonatas BWV 525–530: Compilation and Recomposition*, in: *The Organ Yearbook* 1988, S. 85 f.) hat dies bezweifelt und dafür plädiert, daß es sich bei BWV 526/2 (Largo) nicht um die Bearbeitung eines Violinduetts handelt, sondern um eine originale Orgelkomposition.

¹⁷ K. Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs*, BJ 1999, S. 67 f. Es gibt auch eine Konzertfassung der Außensätze von BWV 525 in C-Dur für Violine, Violoncello und Continuo; siehe NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 70 f.

¹⁸ P. Dirksen, *Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs?*, BJ 2003, S. 7–36.

¹⁹ G. Stauffer, *Miscellaneous Organ Trios from Bach's Leipzig Workshop* in: *Bach Perspectives* 10, hrsg. von M. Dirst, Urbana (Illinois) 2016, S. 51.

bis 1739), es sei „eine gantz besondere Stimme und der natürlichen Hautbois sehr ähnlich“. Und von der Viola di gamba heißt es, sie erfordere „eine besondere intonation, wenn sie dem rechten Instrument ähnlich klingen sol“.²⁰

2. Kombinierte Registrierung

Bachs solistische Registrierungen kommen nur sporadisch vor und es ist daher nicht zu erkennen, in welchem Umfang er auch anderswo Einzelregister verwandte. Zudem könnte man bezüglich des Beginns von BWV 596/1 auch argumentieren, daß die Stimmen eher echohaft als kontrapunktisch sind und daß es sich bei dem Pedal lediglich um eine auf einem Ton pulsierende Baßlinie handelt, also um etwas ganz anderes als die beweglichen Basso-continuo-Stimmen in den Sonaten.

Forkel selbst äußert an anderer Stelle übrigens Zweifel an Bachs Verwendung von Soloregistern für Trios:

Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb [...]. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor &c. immer über dasselbe Thema.

Diese ihm eigene Art zu registriren war eine Folge seiner genauen Kenntniß des Orgelbaues, so wie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen seyn würde.²¹

Während dies zunächst eine dem melodischen Charakter gemäße solistische Registrierung zu bestätigen scheint, äußert Forkel sodann aber Zweifel, wenn er schreibt, „dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen“. Dies bezieht sich auf Forkels Vorstellung von der Ausführung gemäß den natürlichen Anforderungen der „Beschaffenheit der Gedanken“ – ein Ausdruck, den er in einer Erörterung von Bachs Registrierung verwendet:

²⁰ Vgl. F. Friedrich, *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost*, Leipzig 1989, S. 43 und 45.

²¹ Forkel 1802 (wie Fußnote 4), S. 22 und 20.

Wir können hieraus schließen, daß es beym wahren Orgelspielen zunächst auf die Beschaffenheit der Gedanken ankommen müsse, deren sich der Organist bedient.²²

In seiner Diskussion von Bach und Johann Joseph Fux sagt Kirnberger letztlich genau das gleiche:

[...] jedes Stück hat bey [Bach] einen zur Einheit geführten bestimmten Charakter. [...] Sobald der *Cantus floridus* (wo mehr Noten gegen eine gesetzt werden) der Vorwurf des Komponisten ist, so nimmt Bach gleich einen bestimmten Charakter an, den er durch das ganze Stück durchführt. Im *Canto aequali* (wo Note gegen Note gesetzt wird) läßt sich die Bach- und Fuxsche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z. E. in der Melodie auch einen bestimmten Charakter annehmen kann.²³

Daß zwischen kombinierten Registrierungen und der „Beschaffenheit der Gedanken“ eine Verbindung entsteht, bestätigen verschiedene aufeinander bezugnehmende Quellen aus dem 18. Jahrhundert. In dem Band, der die erste Ausgabe einer von Bachs Triosonaten für Orgel enthält – dem 1799 veröffentlichten *Essay*²⁴ von A. F. C. Kollmann (1756–1829)²⁵ –, ist der Abdruck von BWV 525 von einem Text begleitet, der nicht nur Anweisungen zur Registrierung enthält, sondern auch einen Kommentar über instrumentale Trios (die Kursiva stammen von Kollmann selbst):

If two or more instruments shall be introduced together, there must be considered; first which instruments *agree* together; and secondly which produce the best *variety* in their combination. [...] it is natural that instruments of the *same* or a *similar* nature agree most: [...] violins agree best with violins, [...] flutes with flutes etc. But those instruments which *agree most* will often agree *too much*, or so much that the passages of the one cannot be distinguished from those of the other, by which the best of their effect is lost; it is therefore necessary to aim at a judicious *variety*, [...] best produced by a *regular intermixture* of a [sic] well agreeing and well-connected instruments; and this requires either an *equal number* of the different instruments which shall play together, or a good *proportion* between their *unequal* numbers.²⁶

²² Ebenda, S. 19.

²³ Siehe Dok III, Nr. 867 (S. 362).

²⁴ A. F. C. Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799.

²⁵ Sowohl dem *Essay* von 1799 als auch Kollmanns *A Practical Guide to Thorough Bass*, Offenbach/Main 1808, ist zu entnehmen, daß Kollmann „Organist of His Majesty’s German Chapel at St James’s, London“ war.

²⁶ Ebenda, S. 91: „Wenn zwei oder mehr Instrumente zusammen präsentiert werden sollen, so ist zu bedenken: erstens, welche Instrumente passen zueinander; und zweitens, welche produzieren in ihrer Kombination die größte Vielfalt. [...] es ist natürlich, daß Instrumente derselben oder ähnlicher Art am besten zueinander passen: [...] Violinen passen am besten zu Violinen, [...] Flöten zu Flöten, usw.“

Sodann erwähnt Kollmann in seinem *Essay*, daß bei der Orgelregistrierung eine Alternative zu einfachen Registern „speziell kombinierte [...] Register“ sind; sein besonderes Interesse gilt allerdings der Wahl der diesem Konzept am besten entsprechenden Register:

[In BWV 525] the manuals should have stops different in sound but of equal strength.²⁷

Passages, which are proper for the Organ in general, are not equally good for the different varieties of its Stops. For, some are more calculated for a *full* Organ; others more for less strong but *prompt speaking* stops; and still others more for Flutes, Reed Works, or other *particular* combined or Solo Stops.²⁸

Wenn diese Gedanken – ein halbes Jahrhundert später als *P 271* – anachronistisch wirken, so sei daran erinnert, daß Kollmann die ersten 26 Jahre seines Lebens in Deutschland verbrachte und von dem damals in Hannover ansässigen Johann Christian Böttner (?1731–1800) unterrichtet wurde, „einem fähigen Organisten in Bachs Stil“.²⁹ Kollmann soll Verbindungen nicht nur nach Lüneburg und Hamburg, sondern auch nach Thüringen unterhalten haben.³⁰ Es ist bemerkenswert, daß Böttner wiederum um 1755 als Schüler von Johann Peter Kellner dokumentiert ist,³¹ und so läßt sich eine Art direkter Linie von Bach über Kellner und Böttner zu Kollmann ziehen.

Doch die Instrumente, die am besten zueinander passen, stimmen häufig zu gut überein oder jedenfalls so gut, daß die Passagen des einen nicht von denen des anderen zu unterscheiden sind, wodurch ihre beste Wirkung verlorenght; es ist daher notwendig, eine klug gewählte Abwechslung anzustreben, [...] die am ehesten erzielt wird von einer geregelten Mischung von zueinander passenden und aufeinander abgestimmten Instrumenten; und dies verlangt entweder eine gleiche Anzahl der verschiedenen Instrumente, die zusammenspielen sollen, oder ein gutes Verhältnis einer ungleichen Instrumentenzahl.“

²⁷ Kollmann, *Essay* (wie Fußnote 24), S. 99: „[In BWV 525] sollten die Manuale Register haben, die sich im Klang unterscheiden, zugleich aber von gleicher Stärke sind.“

²⁸ Ebenda, S. 96: „Passagen, die im allgemeinen für die Orgel geeignet sind, sind nicht notwendigerweise auch für die einzelnen Arten von Registern gut. Denn einige schicken sich eher zum Plenumklang, andere für weniger starke, doch rasch ansprechende Register; und wieder andere eher für Flöten, Zungenstimmen oder andere speziell kombinierte oder solistische Register.“

²⁹ M. Kassler, A. F. C. Kollmann's *Quarterly Musical Register (1812): An Annotated Edition*, Aldershot 2008, S. 42; die Charakterisierung Böttners stammt aus Kollmanns später erschienener Autobiographie.

³⁰ Artikel *Augustus Frederic Christopher Kollmann*, in: *New Grove* 2001, Bd. 13, S. 756 f. (M. Kassler).

³¹ Siehe die Angaben auf www.johann-peter-kellner.de (P. Harder).

Während Kollmann selbst diese nicht einzeln benennt, lassen sich „speziell kombinierte Register“ analog bei einigen weiteren Trio-Registrierungen Kauffmanns beobachten. Obwohl diese sich fast immer auf Cantus-firmus-Bearbeitungen beziehen, ist die Chormelodie in einigen Fällen in einem Maße ausgeziert, daß sie den Status einer gleichberechtigten Stimme annimmt. Typisch ist die Registrierung von Kauffmanns „Vom Himmel hoch“:

rechte Hand – Rückpositiv Fagott 16', Quintadena 8', Spitzflöte 2'
 linke Hand – Oberwerk Clarino 4', Prinzipal 4' (8va basso)
 Pedal – Subbaß 16', Octave 8'

Anderswo schreibt Kauffmann Trio-Begleitungen mit gleichberechtigten Stimmen für seine Sätze mit obligater Oboe:

„Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (mit obligater Oboe)
 rechte Hand – Hauptwerk Gemshorn 8'
 linke Hand – Oberwerk Vox humana 8', Spielpfeife 4'
 Pedal – Subbaß 16', Gemshorn 8'

„Gelobet seist du, Jesu Christ“ (mit obligater Oboe)
 rechte Hand – Hauptwerk Prinzipal 8'
 linke Hand – Oberwerk Clarin 4' + Spillpfeife 4', oder Prinzipal 4' (8va basso)
 Pedal – Subbaß 16', Octave 8'

Agricolas Bemerkung, Bach sei „ein großer Freund [...] der Rohrwerke“ gewesen,³² ist nicht ohne Bedeutung für Kauffmanns Listen, während Kollmanns allgemeine Beschreibung von kombinierten Instrumenten für Triostimmen insofern mit Bach übereinstimmt, als vokale Trios in einigen der Kantaten aus der frühen Leipziger Zeit gelegentlich die Singstimmen mit Bläsern verdoppeln. In der Choralbearbeitung „Nun komm der Heiden Heiland“ aus der Adventskantate „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36 (2. 12. 1731) verdoppeln zwei Oboen d'amore den Sopran und den Alt; in dem Duett für Sopran und Alt „Ich folge dir nach“ aus „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“ BWV 159 (27. 2. 1729) weist Bach den cantus firmus dem Sopran und der Oboe gemeinsam zu, während der Continuo von einem Fagott verstärkt wird; in der Alt-Arie „In Jesu Demut kann ich Trost“ aus „Süßer Trost, mein Jesus kommt“ BWV 151 (27. 12. 1725) alternieren Oboe d'amore und Streicher unisono mit Oboe d'amore und Alt; und wahrscheinlich im Jahr 1725 ergänzte Bach Stimmen für Zink und Posaune, um die Vokalstimmen in Vers 2, „Den Tod niemand zwingen kunnt“ aus der Osterkantate „Christ lag in Todes-

³² Siehe J. F. Agricolas Fußnote in J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, S. 66.

banden“ BWV 4 zu verstärken.³³ So ergibt sich ein Argument, das die Verwendung von mehrfachen (oder paarigen) Registern mit der Besetzung von Trios für mehr als ein Instrument in Beziehung setzt, ähnlich wie einfache Register mit Trios für gleichartige Instrumente verknüpft werden.

3. Marpurgs Registrierungen mit mehreren Stimmen

Es ist kaum anzunehmen, daß Bachs Interesse an den Werken der französischen Organisten und Clavecinisten, das sich auch in seinen Abschriften zeigt, keinen Einfluß auf seine Auffassung vom Registrieren hatte.³⁴ Von unmittelbarer Relevanz sind in diesem Zusammenhang die Komponisten Le Bègue, de Grigny, Raison, du Mage, Boyvin, Marchand und Nivers. Die *mélanges de jeux* enthielten nur selten Anweisungen, einfache Register zu benutzen, und tatsächlich wurde dieser von Boyvin eingeführte Begriff eben deshalb verwendet, weil es sich hier um mehrfache Registrierungen handelte. Doch selbst in solch offensichtlich französisch beeinflussten Werken wie der Variatio V aus der Choralpartita „Sei begrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 und den relevanten Stücken aus Clavier-Übung III kann Bach bestenfalls nur eine Annäherung an die stilisierten *jeux* gelungen sein (siehe Abschnitt 9).³⁵

Peter Williams hat vermutet, daß Bachs Registrierungen vielleicht deshalb als ungewöhnlich empfunden wurden,³⁶ weil sie eine Reaktion auf die französische Registrierungspraxis darstellten, führt dann aber weiter aus: „allenfalls legen [C. P. E. Bachs Bemerkungen] nahe, das J. S. Bach bei der Wahl farbenfroher Kombinationen außergewöhnlichen Einfallsreichtum bewies.“³⁷

³³ Siehe die teilautographen Stimmen der Leipziger Fassung von BWV 4; D-LEB, *St. Thom. 4*.

³⁴ Vgl. Q. Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, BJ 1995, S. 7–30. Ein Überblick über Bachs Beziehungen zur französischen Orgelmusik findet sich bei H. Klotz, *Studien zu Bachs Registrierkunst*, Wiesbaden 1985, S. 60–64.

³⁵ Victoria Horn (*French Influence in Bach's Organ Works*, in: J. S. Bach as Organist, London 1986, S. 256–273, speziell S. 270f.) urteilt wie folgt: „Bei der getreuen Anwendung der französischen Registrierung auf Bachs Werke sollte man mit großer Vorsicht vorgehen. Anstatt sich sklavenhaft an die französischen Registrierungen zu halten, sollten die Spieler sich vielmehr denselben Idealen annähern, die auch die Franzosen anstreben: leichte, klare Register mit einer deutlichen Unterscheidung zwischen den Manualen.“ Eine zentrale Rolle in Horns Diskussion spielt das „Vater unser im Himmelreich“ BWV 682. Albert Clement (*Der dritte Teil der Clavier-übung*, Middelburg 1999, S. 195f.) weist darauf hin, daß die gleichen Figurationen auch in der mit Soloflöte besetzten Arie „Wo wird in diesem Jammertale“ aus der Kantate „Ach lieben Christen“ BWV 114 vorkommen.

³⁶ Vgl. Dok III, Nr. 801 (S. 284).

³⁷ Williams (wie Fußnote 12), S. 156.

Quentin Faulkner weist auf die von Friedrich Wilhelm Marpurg veröffentlichten Registrierungen hin,³⁸ die von dessen Aufenthalt in Paris in den 1740er Jahren herrührten. Diese betreffen auch Trios; Marpurgs Adaptionen wichen allerdings von dem französischen Idiom ab, „da seiner [deutschen] Leserschaft keine im französischen Stil gebauten Orgeln zugänglich waren“.³⁹ Da Bach nie in Paris war, kann er seine Kenntnis der französischen Registrierpraxis nicht auf die gleiche Weise erworben haben wie Marpurg, doch wenn Peter Williams Recht hat, muß Marpurgs Interpretation der französischen Registrierung für deutsche Orgeln – vor dem Hintergrund deren beschränkter Möglichkeiten – in etwa der von Bach entsprochen haben. Marpurg gibt für Trios „à 2 Clav: et Ped“ sieben Kombinationen an:

1.	rechte Hand – Positiv: Gedackt 8', Principal 4', Terz, Nasat linke Hand – Brustwerk: kleiner Cornet Pedal: Flöte 8' und 4'
2.	rechte Hand – Brustwerk: kleiner Cornet linke Hand – Positiv: Cromhorn 8', Principal 4' Pedal: Flöte 8' und 4'
3.	rechte Hand – Brustwerk: Cornet linke Hand – Hauptwerk: Trompete 8' Pedal: Gedackt 16', Flöte 8' und 4'
4.	rechte Hand – Hauptwerk: Cromhorn, Principal 4' linke Hand – Positiv: Clarion, Principal 8', Gedackt 4' Pedal: Gedackt 16', Flöte 8' und 4'
5.	rechte Hand – Hauptwerk: Flöte 8', Gedackt 8' und 4' linke Hand – Positiv: Cromhorn, Principal 4' Pedal: Flöte 8' und 4'
6.	rechte Hand – Positiv: Flöte 8', Gedackt 4' linke Hand – Hauptwerk: Flöte, Gedackt 8' und 4' Pedal: Flöte 8' und 4'
7.	rechte Hand – Brustwerk: Solo Trompete linke Hand: Cromhorn Pedal: Flöte 8' und 4'

Die ersten beiden, die Stimme „kleiner Cornet“ enthaltenden Registrierungen entsprechen weitgehend den Angaben bei Le Bègue, Boyvin und Corrette,

³⁸ F. W. Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1749, S. 304–306.

³⁹ Q. Faulkner, *The Registration of J.S. Bach's Organ Works*, Colfax, Calif. 2008, S. 59.

aber bei den übrigen fünf handelt es sich um Hybride, die französische und deutsche Prinzipien kombinieren. Sie ignorieren die Möglichkeit, in der linken Hand den 4' zu verwenden (siehe Abschnitt 4). Trotzdem kann die Aufstellung derartiger französisch-deutscher Vermischungen bei der Klärung einer Reihe von Problemen dienlich sein. Zunächst zeigt sich, daß in Trios sowohl eine 16'- als auch eine 8'-Grundierung für das Pedal akzeptabel war (siehe die Abschnitte 6–8). Sodann wäre zu fragen, inwiefern einige der französischen Züge der Sonaten auf die Übersicht bezogen werden können. BWV 530/2 etwa erscheint rätselhaft aufgrund seiner seltenen Tempoangabe *Lente* (6/8). Dies könnte bedeuten, daß Bachs französische Anweisung eine quasi-französische Registrierung bedingte. Diese Hypothese korrespondiert auch mit Boyvins im Dreiertakt stehendem *Lentement* aus dem *Troisiesme ton* des *Premier Livre d'orgue* (1689), das gleichermaßen ein Récit de cromhorne und ein langsames Trio ist.⁴⁰

4. Umfangsbeschränkungen der linken Hand

Hans Musch diskutierte 1981 das von Bach angewandte Prinzip, die Partie der linken Hand nicht unter das kleine *c* zu führen, damit sie auch eine Oktave tiefer mit einem 4'-Register gespielt werden konnte:

Eine Durchsicht der Trio-Sonaten [...] von J.S. Bach ergibt, daß die Stimme für die linke Hand nirgends den Ton *c* unterschreitet und daher auch eine Ausführung auf 4'-Basis, eine Oktave tiefer gespielt, zuläßt.⁴¹

Jakob Adlung (1699–1762), der seine Schrift um die Entstehungszeit der Sonaten verfaßte, betont die Notwendigkeit, unter bestimmten Bedingungen in anderen Oktaven zu spielen:

Wer in einer Orgel wenig große Stimmen hat, der spiele eine Oktave tiefer, so ist es eben so gut. Also, wer mit Principal 4' spielt, kann den 8füßigen Klang bekommen, wenn er eine Oktave tiefer spielt [...] Und so kann (und muß) man sich öfters behelfen daß man aus kleinen große, und aus großen kleine Register macht.⁴²

⁴⁰ BWV 530/2 lädt zu einer Reihe weiterer Vergleiche mit französischen Werken ein. Louis-Guillaume Pécour beschreibt in seinem *Receuil de Dances* (Paris 1704, S. 109) eine „Gigue Lente“ – die *Air des Graces* aus Akt II, Szene 4 von André Campras Oper „Hesione“ (1700). WaltherL, S. 131, geht ausführlich auf Campra (1660–1744) ein und schreibt, „seine Motetten und Cantaten sind sehr schön“.

⁴¹ H. Musch, *Eine Spiel- und Registriermöglichkeit für das Mitteldeutsche Orgeltrio des 18. Jahrhunderts*, in: *Ars Organi* 1981, S. 179.

⁴² Adlung (wie Fußnote 32), S. 164.

Dies erwartete auch Kauffmann bei seinen Instrumentalbegleitungen:

[...] da der Cantus Firmus à part auf der Oboè geblasen wird, allwo es scheint, daß sie unausgesetzt mit zwey Claviren müssen tractiret werden weil die andre Stimme die erste dann und wann übersteiget, so dienet darbey zur Nachricht, daß solche dennoch auch auf einen Clavir zu spielen seyn, wann nemlich ein Principal oder Octavo 4 Fuß zu dem Gedackt 8 Fuß gezogen, und die andre Stimme eine Octave tiefer gegriffen wird.⁴³

Andere Quellen aus dem mittleren 18. Jahrhundert wie etwa J. L. Krebs, J. P. Kellner und J. G. Janitsch wenden dieses Prinzip ebenfalls an, indem sie in ihren Orgeltrios die notierte Partie der linken Hand über dem kleinen *c* halten. Sehr präzise sind vor allem Janitschs Anweisungen für den Beginn seiner *Sonata à 3*, wo die Verwendung der tiefsten Oktave für die linke Hand mit der Anweisung *Clav. 2 Octave 4'* einhergeht. In *P 271* finden sich ebenfalls Anzeichen dafür, daß Bach an einer Stelle in BWV 526/1 (*Vivace*) Änderungen vornahm, um die von der linken Hand gespielte Partie strikt oberhalb des kleinen *c* zu halten (Takt 45 f.; siehe Abbildung 1). Hierauf wies bereits Walter hin: „Die originale Lesart [...] könnte zumindest teilweise eine Oktave tiefer gelegen haben als die heutige.“⁴⁴

Allerdings war die 4'-Regel in Bachs Zeit nicht auf alle Sätze der Sonaten anwendbar, denn in zweien findet sich die Note *cis* (siehe Tabelle 1). Wenn man die entsprechende Stimme tiefoktaviert, benötigt man im Manual das große *Cis*, das seinerzeit auf fast allen Orgeln fehlte. Zu den seltenen Ausnahmen gehörte das Instrument der Köthener Schloßkapelle und die 1707 umgebaute Orgel der Georgenkirche in Eisenach (siehe Abschnitt 9).⁴⁵ Bei den betreffenden Sätzen handelt es sich um BWV 529/1 und BWV 530/1, in denen mithin die Partie der linken Hand auf fast jeder Orgel der Bach-Zeit in der notierten Lage gespielt worden sein muß.

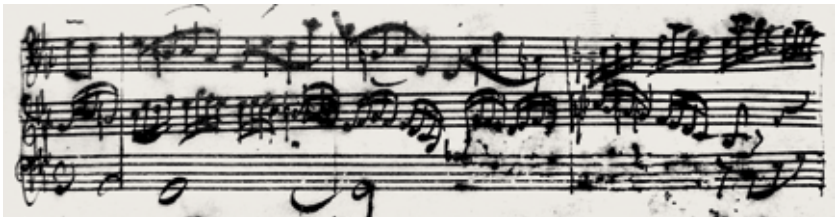


Abbildung 1: Korrektur im Autograph von BWV 526/1

⁴³ Kauffmann (wie Fußnote 8), Einleitung, § 8.

⁴⁴ Emery (wie Fußnote 16) S. 55; vgl. auch Dirksen (wie Fußnote 5).

⁴⁵ C. Wolff und M. Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs: Ein Handbuch*, Leipzig 2006, S. 39 bis 41 und 62–63.

Tabelle 1: Stimmumfänge

BWV	Satz	Oberstimme, rechte Hand	Mittelstimme, linke Hand	Pedal (alles ohne <i>Cis</i>)
525	1	<i>c'-c'''</i>	<i>f-g''</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>b-c'''</i>	<i>g-c'''</i>	<i>C-d'</i>
	3	<i>h-c'''</i>	<i>es-g''</i>	<i>Es-des'</i>
526	1	<i>f-c'''</i>	<i>c/d-g''</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>b-c'''</i>	<i>es-b''</i>	<i>C-c'</i>
	3	<i>b-c'''</i>	<i>c/e-as''</i>	<i>C-d'</i>
527	1	<i>e'-c'''</i>	<i>e-a''*</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>d'-h''</i>	<i>a-g''</i>	<i>C-d'</i>
	3	<i>g-c'''</i>	<i>f-b''</i>	<i>D-d'</i>
528	1	<i>h-c'''</i>	<i>e-e''</i>	<i>C-c'</i>
	2	<i>fis-c'''</i>	<i>f-a''</i>	<i>D-d'</i>
	3	<i>a-c'''</i>	<i>d-g''</i>	<i>D-c'</i>
529	1	<i>a-c'''</i>	<i>c-f''</i> (einschließlich <i>cis</i>)	<i>C-d'</i>
	2	<i>h-c'''</i>	<i>d-fis''</i>	<i>C-d'</i>
	3	<i>h-c'''</i>	<i>d-a''</i>	<i>C-d'</i>
530	1	<i>fis-c'''</i>	<i>cis-fis''</i>	<i>C-d'</i>
	2	<i>cis'-c'''</i>	<i>fis-h''</i>	<i>D-d'</i>
	3	<i>d'-h''</i>	<i>fis-a''</i>	<i>C-d'</i>

* *a''* mit Obersekunde des Pralltrillers (T. 56)

5. Die Beschränkung der Tonhöhe in BWV 527/1

Weitere Argumente lassen sich bezüglich Bachs Beschränkung von Tonumfängen anführen (siehe Tabelle 1). In BWV 527/1 (Andante) ist nicht nur die Lage der rechten Hand ungewöhnlich hoch (der tiefste Ton ist *e'*), sondern Bach hält deren Partie zudem den gesamten Satz hindurch strikt mindestens eine Oktave

oberhalb der Pedalstimme. Dies ermöglicht das Anschlagen von Tönen, die bis zu einer Oktave tiefer liegen als die des Pedals, ohne daß das harmonische Gefüge davon tangiert würde. An mehreren Stellen, wo die Pedalpartie eine Oktave höher hätte stehen können, stellt Bach sicher, daß diese tief genug bleibt, um ein Intervall von einer Oktave oder mehr beizubehalten (siehe zum Beispiel Takt 49f. und Takt 71). So wird die Möglichkeit geschaffen, für die Stimme der rechten Hand eine 16'-Basis zu wählen. Obwohl Bach in diesem Satz häufig das tiefe Pedal-C im Wert einer Achtelnote anschlagen läßt – eine Situation, die vielleicht auf die Verwendung eines 8'-Pedals deuten könnte – würden die Stimmumfänge immer noch den Einsatz eines 16' in der rechten Hand ohne Kreuzung mit dem Pedal erlauben.⁴⁶

Wenn dies ungewöhnlich oder gar fraglich erscheint – in keinem anderen Satz der Sonaten kommt so etwas vor –, sollten doch auch die Bemerkungen von Agricola berücksichtigt werden.⁴⁷ Agricola studierte in der Zeit von 1738 bis 1741 bei Bach in Leipzig, und seine Beschäftigung mit den Sonaten für deren Überlieferung war laut Dietrich Kilian von zentraler Bedeutung:

[Die Berliner Handschriften *Am.B. 51a*, *Am.B. 51*, *P 302* und *N. Mus. ms. 10486*] werden vielmehr auf eine Handschrift Agricolas zurückzuführen sein; [...] für diese Annahme spricht, daß die Schriftzüge des Schreibers der Handschrift denen Agricolas ziemlich ähnlich sind. Agricolas Bach-Abschriften sind vornehmlich in seinen Leipziger Jahren entstanden, seine nach [diesen Handschriften] rekonstruierbare Abschrift der Orgelsonaten basiert wahrscheinlich direkt auf dem Autograph.⁴⁸

Der quellenkritische Wert von Agricolas heute verschollener Abschrift ist kaum zu überschätzen; sie wird in ihrer Bedeutung lediglich von Bachs Autograph (*P 271*) sowie der Abschrift von Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach (*P 272*) übertroffen. In diesem Kontext sollten wir Agricolas Kommentare daher auch betrachten.

1757 veröffentlichte Agricola in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beiträgen*⁴⁹ im Rahmen seiner Rezension eines Buches über schlesische Orgeldispositio-

⁴⁶ Vermutungen von Hans Eppstein (BJ 1969, S. 24) und Dietrich Kilian (NBA IV/7 Krit. Bericht 1988, S. 75), daß es sich bei BWV 527/1 um die Bearbeitung eines Instrumentaltrios handelte, wurden nicht generell akzeptiert; vgl. Butt (wie Fußnote 16). Rampe (wie Fußnote 1, S. 799) weist darauf hin, daß die Rekonstruktion einer Vorlage nicht möglich war. Als Begründung führt er an, daß die Pedalpartie nicht besonders orgelmäßig ist und daß Voglers auf zwei Systemen notierte Abschrift (*P 1089*) wie eine Reduktion von Instrumentalpartien wirkt.

⁴⁷ Ebenso wie die mögliche Parallelsituation bezüglich der außergewöhnlichen Behandlung der Tonhöhe in der fünften Cello-Suite BWV 1011.

⁴⁸ NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 93.

⁴⁹ Vgl. Faulkner (wie Fußnote 34), S. 9f.

nen⁵⁰ verschiedene Anleitungen zum Registrieren. Seine Diskussion von „Lücken“-Registrierungen enthält auch einen Abschnitt über Trios:

Man läßt nicht gern eine Octave in der Mitten aus. Z. E. ein 8 und 2 füßiges Register, ohne 4 Fuß, würde, zumal wenn man vollstimmige Griffe darauf thun wollte, gar zu leer klingen. Spielt man aber nur einstimmig auf einem Claviere, z. E. in einem Trio; so kann man gar wohl 16 und 4 Fuß mit einander vereinigen. So thut z. E. Quintadene 16 Fuß, und Hohl- oder Waldflöte 4 Fuß, in diesem Falle, gute Wirkung.⁵¹

Agricola ergänzt die Bedingung, daß Lücken-Registrierungen zulässig seien, sofern sie anderswo auf einem zweiten Manual gedeckt werden. So würde im Fall von BWV 527/1 die Kombination von einem 16' und einem 4' für die Partie der rechten Hand wenigstens ein 8'-Register in der linken Hand bedingen.

Eine solch spezifische Tonhöhenvorgabe wie in BWV 527/1 ist selten, allerdings nicht einzigartig. Das Trio in B-Dur von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)⁵² weist in seinen beiden letzten Sätzen genau dasselbe Tonhöhenphänomen auf. Sei dies nun ein Zufall oder nicht – es handelt sich bei diesen beiden Sätzen um ein Andante im 2/4-Takt und um einen Satz im 3/8-Takt.

6. Die 8'-Pedal-Basis in Bezug auf Umfänge und Typologie

Obwohl sich in den meisten Sätzen der Sonaten die Notwendigkeit einer 8'-Basis für das Pedal nachweisen läßt, gibt es doch auch zahlreiche Belege, die für eine 16'-Basis sprechen. Die erste Seite von *P 271* enthält keinen Titel; allerdings sind die Sonaten anderen Zyklen vergleichbar, die ausdrücklich Vielfalt proklamieren: *Sechs Choräle von verschiedener Art* BWV 645–650, *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen* BWV 669–689 und *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988 (Goldberg-Variationen). Möglicherweise kann auch der Begriff „Diverse“ in den Titeln der Choralpartiten BWV 766–768 in dieser Weise gedeutet werden, und die Titelseite des Orgelbüchleins – um

⁵⁰ C. G. Meyer, *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland*, Breslau 1757.

⁵¹ F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, Berlin 1757, S. 486–518, speziell S. 503.

⁵² Die maßgebliche Quelle (D-B, *Am.B. 411a*) weist die Schriftzüge des Berliner Organisten Johannes Ringk auf; eine Datierung der Werke anhand des Schreiberbefunds ist nicht möglich. Ringk gibt bei einigen der Trios keine Besetzung an, während die von anderer Hand geschriebene Titelseite sämtliche zwölf Trios der Orgel zuweist. Laut Gerber ATL (Bd. 2, Sp. 585–593, speziell Sp. 590) komponierte Stölzel Arien in Triobesetzung (mit Solosopran und einem Obligatinstrument) in den 1730er Jahren.

ein weiteres Beispiel anzuführen – nennt Choräle „auff allerhand Arth“. Wenn wir also nach Bachs eigenen Beschreibungen gehen, so zielte er in seinen Tastenmusik-Zyklen bewußt auf eine Vielfalt des musikalischen Charakters. Im Fall der sechs Schübler-Choräle⁵³ fand diese Vielfalt Ausdruck in der Registrierung und damit einhergehend im kontrastierenden Umgang mit der Klanglage des Pedals.

Für die Rahmensätze der Sonaten kann die Frage nach der Pedalgrundstimmung mittels der 1999 von Werner Breig aufgestellten Klassifizierung beantwortet werden. Breig⁵⁴ erweiterte die bestehende Unterteilung in fugierte und von der Konzertform beeinflusste Sätze wie folgt:

- A. Sätze, die durchgehend vom Fugenprinzip geprägt sind: BWV 528/1, 528/3
- B. Fugierte Sätze in Da-capo-Form: BWV 527/1, 527/3
- C. Fugierte Sätze in zweiteiliger Form: BWV 525/1, 525/3
- D. Fugierte Sätze in konzertähnlicher Form („konzertante Fugen“, „Tuttifugen“): BWV 526/3, 529/3, 530/3
- E. Nicht fugierte Sätze unter dem Einfluß der Konzertform: BWV 526/1, 529/1, 530/1

In Bezug auf BWV 526/3 (Allegro) umriß Breig das Concerto-Tutti-Thema (also das Hauptthema) als „rhythmisch und intervallisch charakteristisch und zudem auf dem Pedal spielbar“. Dies mache „es als Grundlage von fugierter Durchführung im strengen Sinne geeignet.“⁵⁵ Im Prinzip beschreibt dies die Verwendung des Pedals vorrangig in thematischer und melodischer Hinsicht und gleichberechtigt mit dem Einsatz der Manualstimmen, wobei seine Rolle als Generalbaß keineswegs vernachlässigt wird.

Gleichzeitig sichert Bachs perfekte Kontrolle der Stimmumfänge, daß die Manualstimmen den gesamten Satz hindurch strikt über dem Pedal bleiben. Dies ermöglicht eine 8³-Basis im Pedal, was wiederum sicherstellt, daß die Stimmen analog zu Breigs Klassifizierung innerhalb eines klar definierten Tonbereichs bleiben; bei der durch eine 16³-Pedalregistrierung bewirkten

⁵³ Die Registrierungen der Schübler-Choräle sind nur von sehr allgemeiner Relevanz. Ihre auf cantus-firmus-Sätze bezogene Anwendung läßt sich nur bedingt auf die Sonaten übertragen. Die Registrierungen stammen aus Bachs Handexemplar. Siehe C. Wolff, *Bach: Essays on his Life and Music*, Cambridge (Mass.) 1991, S. 182f. Da die erste Seite des Handexemplars verloren ist, können wir uns für die Registrierung von „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 nur auf das Zeugnis des BG-Herausgebers Wilhelm Rust berufen. Siehe NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 134. Vgl. G. Stauffer, *Noch ein „Handexemplar“: Der Fall der Schübler-Choräle*, BJ 2015, S. 177–192.

⁵⁴ W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Kassel 1999, S. 683.

⁵⁵ Ebenda, S. 685f.

Disparität der Tonlagen wäre dies nicht der Fall. Bei einer 8'-Basis im Pedal fällt mithin die tiefste der drei strikt gleichberechtigten Stimmen nicht aufgrund ihrer Tonlage aus dem Stimmenverband heraus. Dasselbe läßt sich für die anderen Sätze in Gruppe D (BWV 529/3 und 530/3) ableiten, obwohl es in BWV 529/3 ein kurzzeitiges Kreuzen der linken Hand mit der Pedalstimme gibt.

Die Stimmkreuzungen zwischen Manual und Pedal stehen mit Breigs Klassifizierung in Zusammenhang (vgl. Tabelle 2). Seine Kategorien helfen, die nicht leicht zu bewertenden Implikationen dieser Kreuzungen klarer in den Blick zu rücken. Zu diesen Kreuzungen bemerkt Hans Klotz:

Kreuzung von l H und Pedal bei Triosätzen bestimmt vielmehr die Tonlage des Pedals und zwar in dem Sinn, daß sich für den Fall erheblicher Kreuzungen empfiehlt, im Pedal 16'-Register hinzuzuziehen, während beim Fehlen solcher Kreuzungen das Pedal 8füßig registriert werden kann.⁵⁶

Klotz scheint indirekt anzudeuten, daß ein vorübergehender isolierter Abstieg der Manualstimme unterhalb des Pedals die harmonische Integrität nicht beeinträchtigt, also nach dem De-minimis-Prinzip zu bewerten ist; in diesem Fall wird die Voraussetzung für ein 8'-Pedal nicht tangiert. In den betreffenden Außensätzen ist die Situation wie folgt (siehe auch Beispiel 1):

Tabelle 2: Kreuzungen von Manual und Pedal*

BWV	Satz	Mittelstimme (linke Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Oberstimme (rechte Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Gruppe	Beispiel 1
525	1	32/4 †	–	C	a
	2	–	–	–	
	3	16/2 †	–	C	b
526	1	49/1,3; 65/3–4	8/3	E	c
	2	35/3–38/1	–	–	d
	3	–	–	D	
527	1	–	Spezialfall	B	
	2	–	–	–	
	3	61/2–65/1	–	B	e, f

⁵⁶ Klotz (wie Fußnote 34), S. 91.

BWV	Satz	Mittelstimme (linke Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Oberstimme (rechte Hand) und Pedal Takt/Zählzeit	Gruppe	Beispiel 1
528	1	3/2, 9/3 † (siehe Kommentar)	–	A	g
	2	–	–	–	
	3	92/2, 93/2, 94/2, 96/2 †	–	A	h
529	1	24/3–25/1, 56/1, 58/1, 87/3	–	E	i
	2	37/4 †	–	–	j
	3	84/2–85/1 †	–	D	k
530	1	3/1, 70/1, 71/1, 163/1	3/1, 163/1	E	l
	2	–	–	–	
	3	–	–	D	

* ohne Da-Capo

† de minimis

Beispiel 1:

a) BWV 525/1, T. 32

b) BWV 525/3, T. 16

c) BWV 526/1, T. 8

BWV 526/1, T. 49

BWV 526/1, T. 65

d) BWV 526/2, T. 35–38

e) BWV 527/3, T. 61–65

BWV 525/1, T. 32: Der Quintsextakkord auf der vierten Zählzeit von Takt 32 wird erst auf der letzten Sechzehntelnote etabliert (*). Das *g* im Manual ist an dieser Stelle notwendig, um die harmonische Basis dieser Zählzeit aufrechtzuerhalten. Die Wahl eines 8'-Pedal bewirkt eine bessere Integrierung, ähnlich wie Breig es für BWV 526/3 beschreibt.

BWV 525/3 (Allegro), T. 16: Der Akkord in Grundstellung auf der zweiten Zählzeit (*) ist harmonisch stabil – diese Stabilität würde an dieser Stelle von einem 16'-Pedal beeinträchtigt.

BWV 526/1 (Vivace), T. 8, 49, 65: Die sichere Positionierung der Akkorde auf den betonten Zählzeiten in Takt 49 spricht für ein 8'-Pedal, in Takt 65 hingegen würde hierdurch bedingt die Harmonie unruhig in eine erste Umkehrung und wieder zurück springen (*). Von größerer Bedeutung ist Takt 8, wo die Halbtonreibung unterhalb des Pedals, die von der 8'-Registrierung verursacht wird, im Vergleich mit der sich aus der Verwendung eines 16' ergebenden Septime unerheblich erscheint (*).

BWV 527/3 (Vivace), T. 61–65: Wo immer sonst in diesem Satz identische Passagen in anderen Tonarten auftauchen, hält Bach das Pedal in sicherem Abstand unterhalb der linken Hand (siehe etwa T. 9–13). Die beiden unzulässigen Umkehrungen (*) kategorisieren diese Kreuzungen im Sinne von Klotz als „erheblich“, was eine Pedal-Basis eine Oktave tiefer als die der Manuale erforderlich macht.⁵⁷ Zudem erscheint die quasi-fugierte Imitation in diesem Satz lediglich in den Manualen, während dem Pedal nur die Rolle des Basso continuo zufällt.

BWV 528/1 (Adagio – Vivace), T. 3 und 9: Bachs Verlegung der Sechzehntel in der linken Hand auf Zählzeit 2 von Takt 3 um eine Oktave tiefer als in dem Kantatensatz könnte dahingehend gedeutet werden, daß es ein Pedal 16' gegeben haben muß; allerdings ist Takt 9 in seiner revidierten Harmonik in der Orgelversion eindeutig. Der Baß der Kantate (in kleinen Notenwerten in Beispiel 1) zeigt, daß Bachs Sekundquartsext-Akkord auf der dritten Zählzeit in der Orgelfassung nicht umgesetzt werden kann, da dort die Akkorde (in reduzierter Form in Beispiel 1) sich zu einem Tonika-Akkord in Grundstellung auflösen und nicht zu einem Sextakkord wie in der Kantate. Somit kann der Baß nur mit einem 8'-Pedal korrekt sein.⁵⁸

BWV 528/3 (Un poc' allegro), T. 92–96: Dies sind alles De-minimis-Situationen, von denen die auf den betonten Zählzeiten etablierte Harmonie nicht berührt wird (in Takt 96 ist sowohl 16'- als auch 8'-Pedal möglich).

BWV 529/1 (Allegro), T. 24f., 56, 58, 87: Der in Takt 24 mit einem Pedal 8' (*) produzierte inkorrekte Akkord bedingt eine 16'-Basis. Die unerwarteten Umkehrungen, die sich sonst in den Takten 56, 58 und 87 ergäben, sprechen ebenfalls hierfür.

BWV 529/3 (Allegro), T. 83–85: Mit einem 8'-Pedal übernimmt die Mittelstimme für die letzte Achtelnote von Takt 84 und die erste von Takt 85 die Baßlinie. So bleibt die harmonische Basis perfekt erhalten.

BWV 530/1 ([Vivace]), T. 3, 70f., 163: Die in Takt 70f. auftretenden Akkordumkehrungen produzieren Fehler im harmonischen Gewebe, die Bach kaum hätte gutheißen können; eine 16'-Basis für das Pedal ist daher unerlässlich.

Mit der einzigen Ausnahme von BWV 527/3 (Vivace) besteht also eine genaue Entsprechung zwischen Breigs Gruppen und Bachs Kreuzungen. Obwohl einige der Fugenthemen recht stark für das Pedal modifiziert wurden, lassen sich sowohl für die satztechnische Kohärenz der Fugen als auch für die beobachteten Tonumfänge der linken Hand und des Pedals bei Verwendung einer

⁵⁷ P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 2003, S. 6, führt aus: „Gelegentlich scheinen die Sonaten zu bestätigen, daß das Pedal eine 16'-Registrierung aufwies (zum Beispiel BWV 527/3 Takt 61–66).“

⁵⁸ Zur Herkunft dieses Satzes siehe Dirksen (wie Fußnote 18), S. 8–18.

8'-Basis in den gesamten Gruppen A, B, C und D überzeugende Argumente benennen.⁵⁹

Breig unterteilt die mittleren Sätze in zwei Kategorien – mit und ohne „Doppelstrich-Gliederung“.⁶⁰ Nur in zwei der Mittelsätze kommen Manual- und Pedalkreuzungen überhaupt vor (siehe Tabelle 2). BWV 525/2 (Adagio) und BWV 530/2 (Lente) sind ebenfalls fugiert und entsprechen somit den oben formulierten Argumenten für eine 8'-Pedal-Basis. Insgesamt führen die von Breig benannten Gruppen und Bachs Kreuzungen zwischen linker Hand und Pedal zu dem Schluß, daß hier ein 8'-Pedal verwendet werden kann (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3: 8'-Pedal-Basis

BWV	Sätze
525	1, 2, 3
526	3
527	1
528	1, 3
529	3
530	2, 3

7. Die 16'-Pedal-Basis: Nachweise in Quellen des 18. Jahrhunderts

Nicht immer reflektieren die Befunde in Tabelle 3 die gedruckten Registrierungen aus dem 18. Jahrhundert. Für Trios mit drei gleichberechtigten Stimmen verlangte Janitsch ein 16'-Pedal, Marpurg schrieb gelegentlich den Gebrauch eines 16'-Registers vor, und Kollmann äußerte ebenfalls eindeutige Ansichten:

⁵⁹ Diese generelle Situation trifft keineswegs nur auf Bach zu. Einige der Komponisten des mittleren 18. Jahrhunderts, die Trios schrieben, arbeiteten ebenfalls mit begrenzten Tonumfängen, um dem 8'-Pedal Rechnung zu tragen, allerdings taten auch sie dies fast immer innerhalb der von Breig vorgeschlagenen Definitionen. Die Trios von J. L. Krebs und J. P. Kellners Trio in D-Dur enthalten aufgrund ihrer fugierten Satztechnik keine Stimmkreuzungen; hier wird daher ein 8'-Pedal vorausgesetzt.

⁶⁰ Breig (wie Fußnote 54), S. 687.

[...] use may be made of the pedals [...] to carry a whole *obligato part*; [...] for which] the pedals should have a double bass stop. For an example see the Trio [BWV 525] by *Sebastian Bach*.⁶¹

Die Manuale sollten Register haben, die unterschiedlich klingen, jedoch gleich stark sind, und für die Pedale empfiehlt Kollmann ein Kontrabaß-Register, aber auch dieses dürfte für erstere nicht zu stark sein.⁶²

Kauffmann verzichtete bei ähnlichen Trios niemals auf den 16' im Pedal, und auch wenn die begrenzte Relevanz der Schübler-Choräle bereits erwähnt wurde,⁶³ läßt sich zumindest erkennen, daß Bach – in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 und „Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ BWV 649 – die Verwendung eines 16'-Pedals im allgemeineren Kontext des Satzprinzips „2 Clav: et Ped.“ befürwortete. Die Probleme bezüglich der generellen Verwendung des 16'-Pedals sind allerdings genau dieselben wie bei einem 8'-Pedal: Sie ignoriert Bachs Wunsch nach Vielfalt und die hiermit verknüpften, sich aus unserer analytischen Betrachtung ergebenden Schlußfolgerungen.

8. Die 16'-Pedal-Basis: Weitere Belege

Es ist offensichtlich, daß in allen drei Sätzen aus Breigs Gruppe E die Manualstimmen unter die Pedalstimme hinabsteigen, so daß die Verwendung eines 8'-Pedals unter einer 8'-Manualbasis zu falschen Harmonien führen würde. Somit verlangen diese drei unter dem Einfluß der Konzertform stehenden Sätze (BWV 526/1, 529/1, 530/1) eine Pedallage, die eine Oktave tiefer liegt als die der Manuale.

Eine Bestätigung dieser Sachlage findet sich in BWV 526/1, Takt 64 f. in *P 271* (siehe Abbildung 2 und Beispiel 2). Emery weist auf Bachs nachträgliche Änderungen in diesen Takten hin: „Die Oktavtransposition wurde weitgehend durch das Einfügen von Notenschlüsseln und Vergrößern der Notenköpfe bewerkstelligt.“⁶⁴ Bach konnte diese Passage eine Oktave nach unten transponieren (wodurch er in der linken Hand Kreuzungen mit der Pedalstimme einführte), da ihm bewußt war, daß die 16'-Basis im Pedal ihm dies erlauben

⁶¹ Kollmann, *Essay* (wir Fußnote 28), S. 98 f.: „[...] man kann die Pedale benutzen [...], um einen ganzen *obligato part* zu spielen, [...] für den] die Pedale ein Kontrabaß-Register haben sollten. Siehe zum Beispiel das Trio [BWV 525] von *Sebastian Bach*.“

⁶² Ebenda, S. 99.

⁶³ Siehe Fußnote 53.

⁶⁴ Emery (wie Fußnote 16), S. 56. Das hier vorgebrachte Argument steht nicht im Widerspruch zu Emerys Hypothese, daß die Transposition eine instrumentale Vorlage vermuten läßt. Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 37, 74.

würde. Hätte er die Verwendung einer 8'-Pedal-Basis beabsichtigt, so hätte er sicherlich genauso sorgfältig darauf geachtet, die Partie der linken Hand strikt über dem Baß zu halten, wie er es im letzten Satz der Sonate tat.

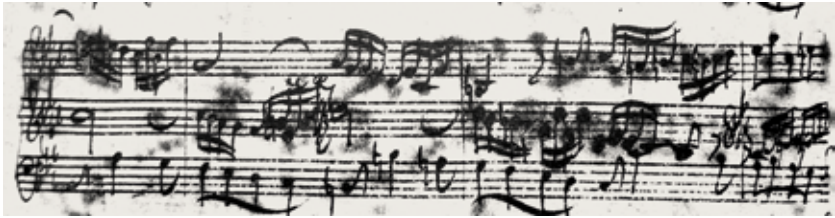


Abbildung 2: Korrektur im Autograph von BWV 526/1

Kehren wir zu den Mittelsätzen zurück. BWV 527/2 (*Adagio e dolce*) enthält keine Kreuzung von Manual und Pedal, und in Bachs späterer transponierter Instrumentalbearbeitung im Mittelsatz des Tripelkonzerts in a-Moll BWV 1044 belegt die Zuweisung der Baßlinie an die linke Hand des Cembalos, daß eine 8'-Farbe genügt. Die neu hinzugefügte Diskantstimm in BWV 1044/2 (Cembalo r.H.), geht zudem bis zum *f*^{mo} hinauf, was dazu anregen mag, in BWV 527/2 über eine höhere Lage für die Partie der rechten Hand nachzudenken. Bemerkenswert ist, daß Bach für beide Manualstimmen am Anfang von BWV 596 ein 4'-Register verlangt, während Adlung⁶⁵ und das entlegene Ochsenhauser Orgelbuch (1735)⁶⁶ Vorkehrungen für die Verwendung von entweder 4'- oder 2'-Registern treffen. Vielleicht assoziiert die sowohl in der Orgel- als auch in der Instrumentalfassung zu findende Anweisung *dolce* diesen Satz stärker als die übrigen Sätze mit der anmutigeren Seite des „neuen Gusto“ (siehe hierzu auch Abschnitt 9).⁶⁷ In BWV 528/2 (*Andante*) gibt es keine Kreuzungen, weder in dieser Version noch in den früheren Fassungen in d-Moll; damit tendiert auch dieser Satz zur Kategorie 8'-Pedal. Im Fall von BWV 526/2 (*Largo*) hingegen ergeben sich erhebliche Probleme aufgrund der Kreuzungen in den Takten 35–38, es sei denn das Pedal liegt eine Oktave tiefer als die linke Hand (Beispiel 1 d). Eine Pedal-Basis, die eine Oktave tiefer liegt als die der Manuale, ist damit in diesem Satz unabdingbar. Bei der kurzzeitigen Kreuzung in BWV 529/2 (*Largo*) scheint es sich um einen De-minimis-Fall zu handeln, wobei sich in den beiden Parallelstellen kein Absteigen unter die Baßlinie findet (siehe auch Abschnitt 9).

⁶⁵ Adlung (wie Fußnote 32), S. 164.

⁶⁶ Faksimile hrsg. von M. G. Kaufmann, Stuttgart 2004.

⁶⁷ Vgl. C. Ahrens, *Johann Sebastian Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740*, BJ 1986, S. 69–79.

Beispiel 2:

f) BWV ???/?, T. 9–13

g) BWV 528/1, T. 3

BWV 528/1, T. 9

h) BWV 528/3, T. 92–97

i) BWV 529/1, T. 24f.

9. Weite Abstände in den zweistimmigen Passagen

Zur Bestätigung und Ergänzung der sich aus Breigs Kategorien und Bachs Manual-Pedal-Kreuzungen ergebenden Theorien läßt sich noch ein grundsätzlicheres analytisches Argument vorbringen. Dieses betrifft ganz einfach die Behandlung der Abstände der beiden Stimmen in den kurzen zweistimmigen Passagen (eine Manual- und die Pedalstimme). Obwohl diese Passagen nie länger sind als einige wenige Takte, erlaubt Bach größere Distanzen zwischen Manual- und Pedalpartien in den Sätzen, die gemäß den oben angeführten Argumenten ein 8⁷-Pedal verlangen. In den Sätzen, die Breigs Gruppe E entsprechen und die ein 16⁷-Pedal verlangen, schränkt Bach die Intervalle in diesen zweistimmigen Passagen viel mehr ein – maximal eine Oktave plus eine Dezime. Ein Überblick über diese (mindestens eine Taktlänge ausmachenden) Abstände findet sich in Tabelle 4. Auch in BWV 527/3 (Vivace) ist dies der größte Abstand, und dies impliziert ein 16⁷-Pedal.

Tabelle 4:
Maximale Intervalle zwischen Manual und Pedal in zweistimmigen Passagen

BWV	Satz	Takte	Maximaler Abstand in zweistimmigen Passagen	Implizierte Pedallage	Von Breigs Kategorien und Bachs Stimmkreuzungen abgeleitete Pedallage
525	1	23	3 Oktaven + Quinte	8	8
	2	2	3 Oktaven + Sekunde	8	8
	3	3	3 Oktaven	8	8
526	1	9–10	Duodezime	16	16
	2	–	–	–	16
	3	65	3 Oktaven	8	8
527	1	3, 115	3 Oktaven + Quarte	8	8
	2	3	2 Oktaven	16 (siehe Text)	–
	3	7, 151	2 Oktaven + Terz	16	16
528	1	26	3 Oktaven + Terz	8	8
	2	2	2 Oktaven + Quinte	8	8
	3	8	2 Oktaven + Sexte	8	8

BWV	Satz	Takte	Maximaler Abstand in zweistimmigen Passagen	Implizierte Pedallage	Von Breigs Kate- gorien und Bachs Stimmkreuzun- gen abgeleitete Pedallage
529	1	52	2 Oktaven + Septime	8	16
	2	4	2 Oktaven + Septime	8	–
	3	92	3 Oktaven + Terz	8	8
530	1	72, 74	2 Oktaven + Terz	16	16
	2	3, 43	2 Oktaven + Quinte	8	8
	3	53	3 Oktaven + Terz	8	8

Der einzige Satz, der anscheinend eine Ausnahme bildet, ist BWV 529/1 (Allegro), im übrigen aber stimmen die Implikationen der Lückenbeschränkungen und die Schlußfolgerungen in Tabelle 3 überein. BWV 526/2 (Largo) kann auf diesem Weg nicht eingeordnet werden, da dieser Satz durchgehend drei Stimmen umfaßt. In BWV 527/2 (Adagio e dolce) findet sich nur ein einziger Takt mit lediglich zwei Stimmen (Takt 3); dieser zeigt die maximale Distanz von zwei Oktaven. Mit einem 8'-Pedal und einem 4' in der rechten Hand – wie oben erörtert – haben die zweistimmigen Abschnitte dieselbe Distanz wie 16'- und 8'-Stimmen. Auch wenn es sich in Bezug auf diesen Satz nur um eine Hypothese handelt, passt der Fall perfekt in das Gesamtbild.

Es sei betont, daß sich auf der Basis dieser Abstandsbeschränkungen keine allgemeinere Theorie zu Registerlagen formulieren läßt. Ähnliche Beschränkungen sind bei anderen Komponisten von Trios mit dieser Konsequenz nicht zu beobachten.⁶⁸ Nur bei Bachs Triosonaten ist diese Korrelation so auffällig und so einfach darzustellen.

Tabelle 5 faßt die sich aus den Kategorien, den Stimmkreuzungen und den maximalen Abständen ergebenden Konsequenzen für die Pedal-Basis zusammen:

⁶⁸ Das Trio in d-Moll BWV 583, das wegen der Stimmkreuzungen in die 8'-Pedal-Kategorie fällt, erlaubt in zweistimmigen Passagen maximale Intervalle von zwei Oktaven plus Sexte; diese sind allerdings von extrem kurzer Dauer.

Tabelle 5: Pedal-Basis

BWV	Satz 1	Satz 2	Satz 3
525	8	8	8
526	16	16	8
527	8	8*	16
528	8	8	8
529	16 (or 8?)	8	8
530	16	8	8

* falls 4'-Manualstimmen verwendet werden

10. Für die Ausführung der Sonaten geeignete Orgeln

Wie Siegbert Rampe angemerkt hat, ist es schwierig, Hinweise zu finden, auf welchen Instrumenten Bach seine Sonaten entweder als Zyklus oder einzeln gespielt haben könnte.⁶⁹ Tatsache ist, daß mit nur drei Ausnahmen sämtliche Sätze der Sonaten im Pedal bis zum *d'* aufsteigen (siehe Tabelle 1). Silbermanns Pedalklavaturen endeten auf *c'*. Dies läßt es nicht nur höchst zweifelhaft erscheinen, daß Bach in seinen Dresdner Konzerten jemals eine vollständige Sonate zu Gehör brachte; ferner bedeutet es, daß auch Wilhelm Friedemann, für den – wie Forkel berichtet – die Werke komponiert wurden, sie dort nicht ohne Anpassungen gespielt haben kann, nicht einmal in der Sophienkirche, wo er seit dem 22. Juni 1733 als Organist wirkte (das Datum bildet mithin für *P 271* den ungefähren terminus post quem non).

Ausnahmen sind lediglich BWV 528/1 und /3 sowie BWV 526/2: Diese Sätze verlangen im Pedal nur einen Tonumfang bis *c'* und konnten in Dresden ohne Veränderung gespielt werden;⁷⁰ bedenkt man allerdings die transponierte Oktave für die linke Hand, wäre aber auch jede Nachahmung der französischen Registrierungspraxis ausgesprochen passend gewesen – sowohl in der Sophien-

⁶⁹ Rampe (wie Fußnote 1), S. 798.

⁷⁰ Dies wäre eine mögliche Erklärung für das seltsame Erscheinen eines Bruchstücks von BWV 528/3 (in der Hand von Johann Christian Westphal) in einer Abschrift von BWV 541 in *P 288*. Die Verbindung zwischen BWV 541 und Dresden ist bestens bekannt und der Umstand, daß entweder Bach selbst oder sein Sohn Wilhelm Friedemann diese Stücke innerhalb desselben Konzerts aufführte, wäre hierfür Grund genug, ohne die unwahrscheinliche Hypothese bemühen zu müssen, daß BWV 528/3 einmal Teil von BWV 541 war.

als auch in der Frauenkirche, wo J. S. Bach konzertierte.⁷¹ Immerhin bot die Orgel der Frauenkirche Möglichkeiten für zahlreiche einfache und kombinierte Registrierungen. (Die labialen Pedalstimmen der Orgel in der Sophienkirche befanden sich alle in 16'-Lage; ein 8'-Pedal hätte daher die Verwendung der Pedalkoppel bedingt, sofern Bach nicht die vorhandene Trompete solistisch einsetzte.)⁷²

In Leipzig befand sich zu dieser Zeit anscheinend das einzige Instrument mit dem für die Ausführung sämtlicher Sonaten benötigten Tonumfang in der Nikolaikirche; die historischen Dokumente⁷³ scheinen allerdings zu belegen, daß die von Scheibe im Jahr 1725 dort umgebaute Orgel keine Pedalkoppeln besaß, so daß die einzigen Pedal-Optionen entweder SubBaß 16' oder Sub-Baß 16' + Oktave 4' waren. Was die Orgeln der Thomaskirche betrifft, so hätten die fehlenden Töne in den tiefsten Oktaven bewirkt, daß die meisten Sätze der Sonaten dort unspielbar waren; allerdings gibt es nicht genügend Informationen, um eine eindeutige Bewertung vorzunehmen.

Einige der auswärtigen Orgeln, die Bach in dieser Zeit spielte und abnahm, wären deutlich besser geeignet gewesen als die Leipziger Instrumente. Die Orgel von Johann Friedrich Wender (1655–1729) in der Mühlhäuser Marienkirche könnte hierzu gezählt haben, ebenso die von Johann Friedrich Sterzing (1681–1731) erbaute Orgel der Martinikirche in Kassel, sofern dieser Orgelbauer Pedalklavaturen von demselben Umfang bis *e'* gebaut hat wie seine unmittelbaren Eisenacher Vorfahren Johann Christian und Georg Christoph Sterzing.⁷⁴ In diesem Fall wäre sicherlich davon auszugehen, daß Bach während seines dortigen Konzerts zwischen dem 21. und dem 28. September 1732 auch den einen oder anderen Satz aus diesen Sonaten oder zumindest irgendein vergleichbares Trio gespielt hat.⁷⁵

Hinzu kommt, daß Bachs Disposition aus der Zeit um 1742, die mutmaßlich für die Marienkirche in Berka bestimmt war,⁷⁶ geradezu mit den Sonaten im Sinn geschaffen worden zu sein scheint. Obwohl dieser Entwurf nie realisiert

⁷¹ Siehe Dok II, Nr. 294, 294 a (S. 213 f.), Nr. 389 (S. 279).

⁷² Wolff/Zepf (wie Fußnote 45), S. 35.

⁷³ Ebenda, S. 68 f., sowie H. J. Busch, *Die Nicolaikirche zu Leipzig und ihre Orgel*, Leipzig 2004, S. 40.

⁷⁴ Die Sterzing-Orgel in der Eisenacher Georgenkirche hatte einen Pedalumfang bis *e'*. Siehe L. Edwards Butler, *Johann Christoph Bach und die von Georg Christoph Sterzing erbaute große Orgel der Georgenkirche in Eisenach*, BJ 2008, S. 229, sowie T. Sterzik, *Was wäre gewesen, wenn nicht Heinrich Gottfried Trost diese Orgel gebaut hätte?*, in: *Die Trost-Orgel und Stadtkirche „Zur Gotteshilfe“ Waltershausen*. Festschrift, hrsg. von T. Heinke, Waltershausen 1998, S. 44 f.

⁷⁵ Siehe Dok II, Nr. 522 (S. 410).

⁷⁶ Zur Dokumentation dieses Plans siehe L. Häfner, *Neue Erkenntnisse zur „Berkaer Bach-Orgel“*, BJ 2006, S. 291–293.

wurde, ist er als eine von Bach kaum ein Jahrzehnt nach der Vollendung von *P 271* zusammengestellte Spezifizierung⁷⁷ für die Registrierung der Sonaten von unmittelbarer Relevanz.

Heinrich Nikolaus Trebs (1678–1748), Bachs Weimarer Orgelbauer, errichtete die Berkaer Orgel schließlich nach einem anderen Entwurf.⁷⁸ Doch wenn die von Trebs in Weimar eingebauten Pedalklavaturen auch in Berka Berücksichtigung fanden, hätten dort alle Sonaten gespielt werden können. In der Tat hätten gleiche Prinzipale mit der linken Hand eine Oktave tiefer auf dem Brustwerk, Agricolas 16' + 4' und Marpurgs kontrastierende Kombination „Cornet“ und „Trompette“ sämtlich ausgezeichnet funktioniert.⁷⁹ Bachs Entwurf entspricht Marpurgs Liste tatsächlich in weiten Teilen, wobei allerdings auffällt, daß das Krummhorn fehlt.⁸⁰ Kauffmanns kombinierte Registrierungen wären nicht alle realisierbar gewesen, aber die Möglichkeit eines einfachen Gemshorn 8' gegen eine Flöte 4' in der linken Hand entspricht genau seinen Angaben.

Bachs Entwurf aus der Zeit um 1742 (für Berka?)

Hauptwerk (I)		Brustwerk (II)		Pedal	
Quintadena	16'	Quintadena	8'	Subbass	16'
Principal	8'	Gedackt	8'	Principal	8'
Flöte	8'	Principal	4'	Hohlflöte	4'
Gedackt	8'	Nachthorn	4'	Posaun Bass	16'
Gemshorn	8'	Quinte	2 2/3'	Trompete	8'
Oktave	4'	Oktave	2'	Cornett	4'
Gedackt	4'	Waldflöte	2'		
Quinta	2 2/3'	Tritonus (Tierce)	1 3/5'		
Nassat	2 2/3'	Cimbel	III	Brustwerk/Hauptwerk, Hauptwerk/Pedal	
Oktave	2'				
Sesquialter	II				
Mixtur	V				
Trompete	8'				

⁷⁷ Wolff/Zepf (wie Fußnote 45), S. 33.

⁷⁸ Vgl. A. Lobenstein, *Gottfried Albin de Wette als Gewährsmann für Orgeldispositionen der Bach-Zeit im Weimarer Landgebiet*, BJ 2015, S.273–304.

⁷⁹ Agricola schrieb: „Eine Quinte oder Terze muß allzeit eine noch höhere Octave oder Superoctave über sich haben“; damit ist ein 1' gemeint. Faulkner wies jedoch darauf hin, daß Agricola dieser Auffassung später widersprach. Siehe Faulkner (wie Fußnote 34), S. 24f.

⁸⁰ Horn (wie Fußnote 39), S. 271, weist darauf hin, daß das französische Cromorne und das deutsche Krummhorn sich wesentlich voneinander unterschieden.

11. Registrierungswechsel zwischen Sätzen

Folgt man Forkels Diktum von der Registrierung nach der „Beschaffenheit der Gedanken“, so ergibt sich daraus die Forderung, daß zwischen allen Sätzen grundsätzlich ein Wechsel stattzufinden hat, da die Vielfalt des Ausdrucks einen entsprechenden Kontrast in der Registrierung verlangt; und wie sowohl David Schulenberg⁸¹ als auch Peter Williams⁸² betonen, gab es Registrierungswechsel in der Tradition von Scheidt und Buxtehude auch zwischen den Variationen von Partiten.

In Bezug auf Prinzipalstimmen, die für den solistischen Gebrauch intoniert sind, legen die Anhaltspunkte in der Sonate von Janitsch einen Prima-facie-Beweis für die Notwendigkeit vor, die Registrierung zwischen den Sätzen zu wechseln. Janitschs viersätzliche Sonate setzt sich wie folgt zusammen:

- I Poco largo – Clav. I: Principal 8'; Clav. 2: Octave 4'; Pedal: 16'
- II Allegro moderato
- III Grazioso
- IV Allegro

Nach der ersten Registrieranweisung, die vor dem Beginn des Poco largo steht, finden sich keine weiteren Angaben. Allerdings handelt es sich bei dem Grazioso um einen Dialog, der sich aus kontrastierenden Echo-Abschnitten zusammensetzt, und das abschließende Allegro gibt für die linke Hand piano und für die rechte forte an. Ewald Kooiman⁸³ hat bemerkt, daß, wie sich aus dem Ambitus der Stimmen im dritten und vierten Satz klar ergibt, die piano- und forte-Anweisungen sich auf einen 4' bzw. einen 8' beziehen. Bei dem Grazioso ist der Fall allerdings komplizierter, da die linke Hand für die forte-Passagen ebenfalls einen 4' verlangt, weil der Abstand zwischen der rechten und der linken Hand sonst stellenweise extrem wird und sich unbequeme Kreuzungen ergeben. Nach seinen dynamischen Anweisungen zu urteilen, sieht Janitsch zwei 4'-Register vor, eines piano und das andere forte. Bei anderen Registerkombinationen ergäbe sich folgendes Problem: Wenn in den letzten Sätzen 8' und 4' mit f und p korrespondieren, wie kann dann die Balance der Manualstimmen in den beiden ersten Sätzen ausgewogen sein, die zwei gleiche Register verwenden? Wenn Janitsch drei Manuale im Sinn hatte, dann hätte der piano-4' sich auf ein drittes Manual beziehen können; dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß Janitsch dynamische Kontraste verlangt, und zwar

⁸¹ D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992, S. 325.

⁸² Williams (wie Fußnote 12), S. 157.

⁸³ Johann Gottlieb Janitsch, *Sonata à 3*, hrsg. von E. Kooiman, Hilversum 1980, Vorwort.

sowohl zwischen den Sätzen seiner Sonate als auch innerhalb von diesen, was letztlich bedeutet, daß Registerwechsel erforderlich sind.

Johann Carl Friedrich Rellstab (1756–1813) übernahm dasselbe Prinzip von p und f in seiner Ausgabe der Orgelsonaten von C. P. E. Bach (1790), wobei er die piano-Passagen eine Oktave tiefer druckte und einem 4'-Register zuwies. Rellstab ergänzte Anweisungen für Registerwechsel zwischen fast sämtlichen Sätzen dieser sechs Sonaten (von denen vier im Jahr 1755 für Prinzessin Anna Amalia komponiert wurden).⁸⁴

Die Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen von J. S. Bachs Sonaten sind notationstechnisch zu uneinheitlich, um in Bezug auf Registerwechsel irgendwelche Schlußfolgerungen zu ziehen. Die Fermatensetzung an den Satzenden in P 271 und P 272 sind von verwirrender Willkür. Peter Williams⁸⁵ weist darauf hin, daß Bach an Satzenden Fermaten über dem Schlußakkord (SA) einfach als ein *signum finalis* einfügt; dies soll anzeigen, daß der jeweilige Satz zu Ende ist. Das gleiche gilt für Fermaten über dem Doppelstrich (FD), zumindest an Stellen, wo keine andere Fermate steht (siehe Tabelle 6).⁸⁶

Walthers Definition der *Corona* (Fermate) beginnt:

[...] wenn es über gewissen Noten in allen Stimmen zugleich vorkommt, ein allgemeines Stillschweigen, oder eine Pausam generalem bedeutet.⁸⁷

Tabelle 6: Fermaten

BWV	zwischen Satz 1 und 2		zwischen Satz 2 und 3		Finale	
	P 271	P 272	P 271	P 272	P 271	P 272
525	SA FD	SA FD	–	FD	FD	FD
526	SA	SA	–	FD	SA FD	SA
527	SA DCF	SA DCF	–	–	SA DCF	SA DCF
528	SA (oder FD?)	SA	SA	SA	SA FD	SA FD

⁸⁴ Zur Überarbeitung der ersten dieser Sonaten (Wq 70/1) siehe D. M. Berg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten*, BJ 1988, S. 146–149 und 158.

⁸⁵ P. Williams, *The Snares and Delusions of Notation*, in: J. S. Bach as Organist, hrsg. von G. Stauffer und E. May, London 1986, S. 274–294, speziell S. 291.

⁸⁶ Zu den Fermaten in den vierstimmigen Chorälen siehe D. Schildkret, *Toward a Correct Performance of Fermatas in Bach's Chorales*, in: *Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 19 (1988), S. 21–27.

⁸⁷ WaltherL, S. 186.

BWV	zwischen Satz 1 und 2		zwischen Satz 2 und 3		Finale	
	SA DCF	SA DCF	–	–	SA FD	SA
529	SA	SA	–	–	SA FD	SA FD
530	SA	SA	–	–	SA FD	SA FD

SA = Fermate über dem Schlußakkord

FD = Fermate über dem Doppelstrich

DCF = Da-capo: Fermate über dem Fine-Vermerk

Wenn diese Definition entweder auf die Fermate über dem Schlußakkord (SA) oder auf die Fermate über dem Doppelstrich (FD) angewandt werden kann, so führt deren Verwendung mit der Intention, eine nachfolgende Stille anzuzeigen, zu der Frage nach dem Zweck einer solchen Stille und danach, ob in den Orgelsonaten die so gewonnene Zeit für einen Registerwechsel genutzt wurde. Der Umstand, daß in *P 271* nur ein einziger Binnensatz mit irgendeiner Art von Fermate endet, während dies auf sämtliche Kopfsätze zutrifft, ist eine weitere Ungereimtheit, die gegen diese Vermutung zu sprechen scheint. Allerdings erlauben uns Bachs andere Zyklen, gewisse Vergleiche anzustellen: Fermaten über dem Doppelstrich (FD) finden sich am Schluß aller Sätze der Goldberg-Variationen BWV 988, wo Registerwechsel mit großer Wahrscheinlichkeit stattfanden. In den Choralpartiten ist die Situation ausgesprochen uneinheitlich (Walthers Abschrift von „Ach, was soll ich Sünder machen“ BWV 770 in *P 802* zum Beispiel läßt zwischen den Variationen alle Fermaten aus). Die sechs Suiten für Cello BWV 1007–1012 enthalten Fermaten über dem Doppelstrich (FD) in nahezu allen Sätzen, und während die Frage der Registrierung hier nicht aufkommt, wird aber sicherlich Zeit zum Nachstimmen benötigt.

Sowohl die Orgelsonaten als auch die Cello-Suiten enthalten zudem Anweisungen zum Wenden (*volti*, *volti cito*, *volti presto*, *verte* usw.), doch während diese in den Cello-Suiten in *P 269* (Abschrift von A. M. Bach) bemerkenswert einheitlich ausfallen, sind sie in *P 271* und *P 272* auffallend uneinheitlich (siehe Tabelle 7). Es ist schwer zu sagen, ob die Volti-Vermerke in den Sonaten für Bach selbst oder für jemand anderen zur Orientierung bestimmt waren; in *P 272* wurden sie jedenfalls – wie Hans-Joachim Schulze bemerkt hat – von Anna Magdalena Bach eingetragen.⁸⁸ Die Wendevermerke innerhalb einzelner Sätze oder bei Satzpaaren geben jedoch Hinweise darauf, ob diese Sätze einzeln oder paarweise gespielt wurden:

P 271 – BWV 525/2–3 und BWV 530/2–3

P 272 – BWV 527/3, BWV 528/1 oder /1–2 und BWV 529/3

⁸⁸ Schulze Bach Überlieferung, S. 17.

Tabelle 7: Volti-Vermerke⁸⁹

	Innerhalb von Sätzen	Zwischen Sätzen
P 271	525/2	
	525/3	
	529 (alle Sätze)	529/2–3
		530/2–3
P 272	527/3 (nur ein Vermerk sowie einer für das Da capo)	
	528/1	528/1–2
	529/3 (nur ein Vermerk)	

Eine solche Schlußfolgerung findet Bestätigung in den einheitlicheren, ausnahmslos einsätzigen Trios aus der Zeit nach Bach. Die Trios von Johann Ludwig Krebs bestehen fast alle aus einem Satz oder – in Fällen wie dem Trio in Es-Dur KrebsWV 443 – aus zwei Sätzen, die zu einer zweiteiligen Einheit verknüpft sind. Kellner und andere, etwa Georg Andreas Sorge (1703–1778) und Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775), schufen ebenfalls einsätzliche Trios. Registerwechsel innerhalb eines Satzes sind in Anbetracht der obligatorischen 4'-Lage für die linke Hand generell nicht möglich, allerdings werden in Bachs Ensemblefassung von BWV 527/2 (*Adagio e dolce*) als Mittelsatz des Tripelkonzerts BWV 1044 in den Wiederholungen die Stimmen vertauscht: Was in BWV 527/2 die von der rechten und linken Hand ausgeführten Manualstimmen sind, wandert bei jeder Wiederholung von Cembalo (rechte Hand) und Traversflöte zu Violine bzw. Cembalo (rechte Hand). Es mag ungewöhnlich sein, diese Art der Übertragung auf der Orgel nachzubilden – wie es auch bei anderen für diese Sonate dargestellten Möglichkeiten der Fall ist –, doch es wäre keineswegs undenkbar (selbst wenn die linke Hand eine Oktave tiefer liegt), noch ergäbe sich ein Widerspruch zu dem Titel „à 2 Clav:“. Die hiermit verbundenen praktischen Manöver wären nicht schwieriger als die von Bach für BWV 596/1 geforderten, ja sie gestalteten sich wesentlich einfacher, wenn ein drittes Manual mit einem kontrastierenden 4' verfügbar wäre.

Die vorstehenden Untersuchungen versuchten zu zeigen, daß eine dogmatische Fixierung der Registrierungspraxis keinesfalls den Vorstellungen Bachs entspreche hätte. Der musikalische Reichtum der Trios verlangt vom Spieler eine flexible und umsichtige Handhabung der verfügbaren Möglichkeiten.

(Übersetzung: *Stephanie Wollny*)

⁸⁹ Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 19–21 und 24–27.