

Baranlage, sequenzmäßige Reihung, variiertes Strophenprinzip einzeln und in kombinierter Form verkörpern, und auf der anderen Seite in ihrer zyklischen Zusammenfügung des öfteren beachtliche Beziehungen zur instrumentalen Formenwelt veranschaulichen, die aufs neue die Einheit von Vokal und Instrumental im Bachschen Schaffen bestätigen.

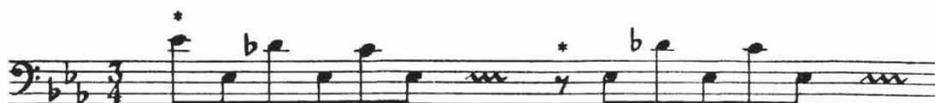
BACHS ORGELN UND SEINE ORGELMUSIK

VON HANS KLOTZ

Wenn wir die Klaviaturen von Bachs Orgeln mit den in seiner Orgelmusik benutzten Tasten vergleichen, gewinnen wir wichtige Anhaltspunkte für die Entstehungszeiten und -anlässe seiner Orgelstücke, ihre Originaltonarten, ihre Zusammengehörigkeit und ihre Echtheit.

Wir setzen dabei voraus, daß Bach beim Niederschreiben seiner Orgelmusik auf die Klaviaturen seiner Orgeln Rücksicht genommen hat. Zu dieser Voraussetzung sind wir berechtigt und verpflichtet, weil wir auf ihrer Grundlage zu einleuchtenden Ergebnissen gelangen und weil wir in den Orgelwerken Bachs in zahlreichen Fällen solche Rücksichtnahme erkennen. Für letzteres geben wir hier einige Beispiele,¹ die zugleich den Fortgang unserer Untersuchung illustrieren:

Erste Sonate Es-dur, Allegro, Takt 41; es¹ umgangen:



Zweite Sonate c-moll, Vivace, Takte 35 f., d³ umgangen:



Ebenda, Allegro, Takte 105 ff.; Des umgangen:



Dritte Sonate d-moll, Vivace, Takte 64 ff.; cis³, d³ und e³ umgangen:



Fünfte Sonate C-dur, Finale, Takte 138 f.; d³ umgangen:



Fuge A-dur II 3, ältere Fassung, Takte 158 f.; e¹ umgangen:



Präludium c-moll II 6, Takte 30 f.; d³ umgangen:



Ebenda Takte 62 f.; d³ umgangen:



Präludium C-dur II 7, Takte 51 f.; d³ umgangen:



Präludium e-moll II 9, Takte 61 f.; d³ umgangen:



Fuge e-moll II 9, Takte 130 f.; cis³ umgangen:



Präludium h-moll II 10, Takte 42 f.; Cis umgangen:



Fuge h-moll II 10, Takt 79; cis³ umgangen:



Tokkata F-dur III 2, Takte 311 ff.; d³ umgangen:



Fuge E-dur III 7, Takte 49 f.; cis³ umgangen:



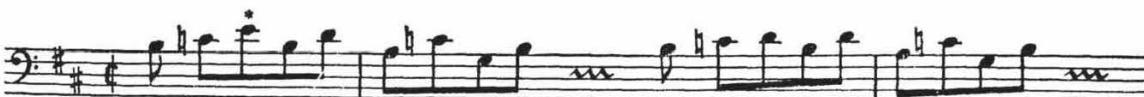
Ebenda, Zwischenspiel, Takte 5 f.; Cis bzw. dis¹ umgangen:



Adagio a-moll III 8, Takte 11 ff.; Cis umgangen:



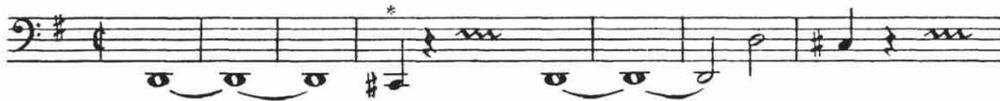
Präludium D-dur IV 3, Takte 81 f.; e¹ umgangen:



Fantasie G-dur IV 11, Grave, Takte 139 ff.; e¹ umgangen:



Ebenda, Takte 154 ff.; Cis umgangen:



Erstes Konzert G-dur VIII 1, Presto, Takte 23 ff.; Cis umgangen:



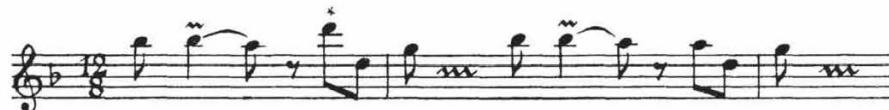
Zweites Konzert a-moll VIII 2, Adagio, Takte 17 f.; d³ umgangen:



Ebenda, Allegro, Takte 103 ff.; d³ umgangen:

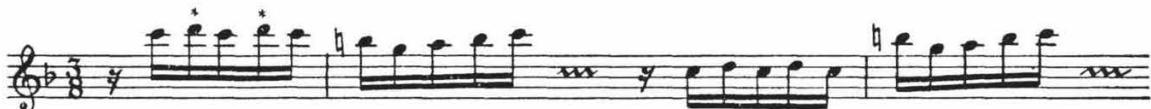


(Fünftes) Konzert d-moll (Einzelausgabe), Largo, Takt 4; d³ umgangen:



In der Einleitung desselben Konzertes wird die Vierfußregistrierung benutzt, um den Klang des d³ zu erreichen, obwohl die Taste d³ fehlt.

Aria F-dur IX 5, Takte 13 f.; d³ umgangen:



Diese Beispiele zeigen uns handgreiflich, daß Bach bei der Niederschrift seiner Orgelmusik auf die Tastaturen seiner Instrumente Rücksicht ge-

nommen hat; besonders deutlich ist dies im Fall der Fuge A-dur II 3, die wir in einer späteren Fassung für eine andere Orgel kennen; während die frühere Fassung Cis bringt und e¹ vermeidet (Beispiel 7), macht es die spätere Fassung umgekehrt: sie vermeidet das Cis und bringt das e¹, um auf diese Weise die Verhältnisse der anderen Orgel zu berücksichtigen.

Wir betrachten nun kurz die Klaviaturverhältnisse der Orgeln,² für die Bach geschrieben hat.

Die Orgel zu Arnstadt/St. Bonifatius („Neue Kirche“, heute „Bachkirche“), hatte in den Manualen 49 Tasten C D E — d³ und im Pedal 25 Tasten C D E — d¹;³ Bach amtierte an dieser Orgel 1703—1707. Ebenso gut sind wir unterrichtet über die Klaviaturen der Orgel zu Mühlhausen/Divi Blasii, welche Bach 1707—1708 spielte; deren Manuale hatten 50 Tasten C D — d³, während das Pedal mit 26 Tasten von C D — d¹ reichte.⁴

Für Bachs Orgel im Weimarer Schloß, wo er 1708—1717 Hoforganist war, besitzen wir keine direkten Nachrichten⁵ und sind darum auf Rückschlüsse aus seiner Orgelmusik angewiesen; daraus erfahren wir folgendes:

Den damaligen Orgeln fehlte fast stets das große Cis, wie wir es eben bei den Orgeln zu Arnstadt und Mühlhausen gesehen haben. Bach hat daher in seiner Orgelmusik das große Cis weitgehend vermieden. In einigen seiner Werke finden wir dagegen das große Cis angewandt.⁶ Diese Stücke passen alle ihrem Stil nach in Bachs Weimarer Zeit. Daraus geht hervor, daß Bachs Weimarer Schloßorgel das große Cis und natürlich auch das große Dis besaß. Die Klaviaturen dieser Orgel begannen also mit der vollständigen chromatischen Skala C Cis D Dis E F usw. Wie weit reichten sie aber in der Höhe? Auch auf diese Frage geben uns Bachs Orgelwerke Antwort. Die Bachsche Übertragung des Vivaldischen d-moll-Konzertes gehört nach dem Wasserzeichen des Papiers in die Weimarer Zeit⁷ Bachs; dies wird bestätigt durch die von Bach vorgeschriebenen Register Oktav 4' Oberwerk, Oktav 4' Brustpositiv, Prinzipal 8' Pedal und Untersatz 32' Pedal, die in dieser Ver-

² Vgl. Hans Löffler „Bach und die Orgeln seiner Zeit“ im „Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg (Sachsen)“, Kassel 1928, S. 122 ff.

³ Freundliche Mitteilungen der Herren Stadtarchivar Fritz Wiegand / Arnstadt vom 6. April 1950 und 30. April 1950, mit Lichtbild des Spieltischs, und Pfarrer Hans Löffler / Dobitschen (Kreis Altenburg) vom 14. April 1950; vgl. die Abbildung des Spielschranks bei Charles Sanford Terry „Johann Sebastian Bach“ Leipzig 1929, daselbst Nr. 13.

⁴ Jakob Adlung „Musica Mechanica Organoedi“ Berlin 1768; Faksimileneudruck Kassel 1931; S. 261.

⁵ Schreiben von Herrn Pfarrer Hans Löffler vom 27. März und 21. April 1950.

⁶ Nämlich im Orgelbüchlein („Christus, der uns selig macht“), in der Partita „Sei begrüßet, Jesu gütig“ (Variation V), in Präludium und Fuge f-moll II 5, in der Toccata d-moll Peters IV 4, im Pedalexercitium g-moll IX 5 und in den älteren Fassungen von Präludium A-dur II 3, „Christ lag in Todes Banden“ VI 15 und „Jesu, meine Freude“ VI 29.

⁷ Max Schneider, „Das sogenannte Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“ im „Bachjahrbuch“ 8. Jahrgang, Leipzig 1911, S. 25.

bindung nur in Bachs Weimarer Orgel vorkommen.⁸ In diesem d-moll-Konzert ist Bach der Taste d³ mehrfach offensichtlich ausgewichen (Beispiel 25); die Weimarer Manualklavaturen reichten also nur bis zum c³. Über den Umfang des Pedals belehrt uns Präludium und Fuge A-dur II 3 in seiner älteren Fassung, das sich durch sein Cis für Weimar ausweist:⁹ dort ist im Pedal das e¹ offensichtlich umgangen (Beispiel 7); das Pedal von Bachs Weimarer Orgel reichte also nur bis zum d¹. Dies wird bestätigt durch das Präludium D-dur IV 3, das nur in Weimar geschrieben sein kann¹⁰ und ebenfalls das e¹ offensichtlich umgeht (Beispiel 19).

Die Manuale von Bachs Weimarer Schloßorgel reichten also von C—c³ mit sämtlichen Halbtönen, während das Pedal, ebenfalls mit sämtlichen Halbtönen, einen Umfang von C—d¹ aufwies.

Bach schrieb in seiner Weimarer Zeit aber nicht nur für diese Orgel, sondern für wenigstens noch zwei weitere Instrumente. Wir besitzen nämlich eine Anzahl von Orgelwerken Bachs,¹¹ die zwar dem Stil nach in seinen jungen Jahren komponiert sein müssen, aber auf keine Klaviatur der drei Bachorgeln in Arnstadt, Mühlhausen oder Weimar passen, weil sie teils das Cis, das cis³ oder das d³ offensichtlich umgehen, teils dis¹ und e¹ im Pedal verlangen (Beispiele 16, 17, 22—24 und 27). Mit Ausnahme eines einzigen¹² entsprechen diese Stücke restlos und genau den ungewöhnlichen Klaviaturverhältnissen der seinerzeit berühmten Orgel auf der Augustusburg zu We i ß e n f e l s, deren Manuale 48 Tasten C D — c³ besaßen, während ihr Pedal mit 29 Tasten von C D — f¹ reichte.¹³ Zum Weißenfelser Hof stand Bach bekanntlich seit 1702 in Beziehung¹⁴; die Höfe von Weimar und Weißenfels waren miteinander verwandt,¹⁴ persönliche und künstlerische Anlässe brachten Bach mehrfach nach Weißenfels;¹⁵ seit 1723 oder 1729 bis 1736 führte er den Titel eines Kapellmeisters „von Haus aus“ des Herzogs von Sachsen-Weißenfels.¹⁶ So ist es selbstverständlich, daß Bach eine Anzahl seiner Orgelwerke für die seinerzeit berühmte Orgel dieses Herzogs geschrieben hat.

⁸ Disposition dieser Orgel bei Gottfried Albin W e t t e, „Historische Nachrichten von der berühmten Residentz-Stadt Weimar“, Weimar 1737, S. 175 f.

⁹ Der innere Zusammenhang des Werkes mit der 1715 geschriebenen Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ ist bekannt.

¹⁰ Dem Stil nach kann es nicht in Mühlhausen oder gar noch früher entstanden sein; erst in Weimar schreibt Bach Orgelmusik nach französischen Vorbildern wie außer dem Präludium D-dur noch die Fantasien G-dur IV 11 und c-moll IV 12. Die drei genannten Stücke sind in den Handschriften übrigens mit französischen Überschriften überliefert („Pièce d'Orgue“). Für die Köthener Orgel kann es deswegen nicht geschrieben sein, weil diese ebenso wie die noch zu besprechende Weißenfelser im Pedal das e¹ besaß.

¹¹ Nämlich die Präludien und Fugen E III 7 und G IV 2, die Konzerte G VIII 1 und a VIII 2 sowie den Choral „An Wasserflüssen Babylon“; vielleicht gehört auch die Fuge G IX 2 hierher.

¹² Nämlich Präludium und Fuge E III 7.

¹³ A d l u n g, a. a. O., S. 283; Johann Caspar T r o s t, „Ausführliche Beschreibung des Orgelwerks auf der Augustusburg zu Weißenfels“, Nürnberg 1677.

¹⁴ T e r r y, a. a. O. S. 62.

¹⁵ T e r r y, a. a. O. S. 105, 123, 157 und 229.

Auf eine weitere Orgel, die in Bachs Weimarer Jahren eine Rolle spielt, weist das Präludium und Fuge E III 7. Dieses Stück, im Stil der norddeutschen Orgelkunst geschrieben,¹⁷ ist spätestens in der frühen Weimarer Zeit Bachs entstanden. Arnstadt kommt nicht in Frage, weil Dis vorkommt; Mühlhausen nicht, weil cis³ (Beispiel 16), die oben beschriebene Weimarer Orgel nicht, weil das Cis (Beispiel 17), Weißenfels nicht, weil das dis¹ offensichtlich umgangen wird (Beispiel 17). Bach hat, dies unsere Hypothese, bei seinem Dienstantritt in Weimar im Jahre 1708 noch die alte Compeniusorgel von 1657/8 angetroffen und ihren alsbaldigen Umbau betrieben;¹⁸ auf diesen Umbau bezieht sich anscheinend sein Zeugnis vom 16. Februar 1711 für den Orgelbauer Trebs, der 1709, also ein Jahr später als Bach, wie dieser von Mühlhausen nach Weimar gekommen ist.¹⁹ Die von Bach vorgefundene Compeniusorgel begann im Baß mit den Tasten C D Dis E F usw.²⁰ In der Höhe könnte ihr Pedal die Tasten c¹, cis¹, d¹ und e¹ ohne dis¹ besessen haben, wie es bei Compenius- und Fritzscheorgeln mehrfach vorkam²¹, und ihre Manuale müßten bis zum c³ gegangen sein²². Dies alles als richtig vorausgesetzt, wären Präludium und Fuge E III 7 mit ihren so auffälligen Klaviaturrücksichten für diese von Bach in Weimar angetroffene Compeniusorgel geschrieben, bevor dieses Instrument zu der uns bekannten Form umgebaut wurde.

In K ö t h e n , wo Bach 1717—1723 Kapellmeister war, kam für ihn die Orgel der evangelisch-lutherischen St. Agnuskirche in Frage. Von dieser Orgel wissen wir, daß ihr Pedal bis zum d¹, e¹, f¹ reichte;²³ das dis¹ war also ausgelassen. Dazu stimmt, daß der Erbauer der Orgel, Orgel-

¹⁶ Terry, a. a. O. S. 229.

¹⁷ Nach dem vierteiligen „Präludium E-dur“ von Vinzent L ü b e c k (Sammlung „Organum“, Nr. 4, hrsg. von Max Seiffert).

¹⁸ In Arnstadt und in Mühlhausen lagen die Dinge ähnlich.

¹⁹ Hans L ö f f l e r , „Johann Sebastian Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs“ im „Bachjahrbuch“, 23. Jahrgang, Leipzig 1926, S. 156, sowie Johann Sebastian Bach, „Gesammelte Briefe“, herausgegeben von Erich H. Müller von Asow, Regensburg 1938, S. 33. In der zweiten Auflage der Briefsammlung bringt der Herausgeber das Bachsche Gutachten von 1711 mit dem Trebsschen Orgelbau in der Weimarer Jakobskirche in Verbindung; dies ist jedoch deswegen nicht möglich, weil die Jakobskirche erst 1713 und die Trebssche Orgel dafür erst 1721 erbaut wurden.

²⁰ Thekla S c h n e i d e r , „Die Orgelbauerfamilie Compenius“ im „Archiv für Musikwissenschaft“, 2. Jg., Heft 1, Leipzig 1937, S. 74.

²¹ Bückeburg, Riddageshausen und Bayreuth; s. Michael P r a e t o r i u s , „Syntagma Musicum II“, Wolfenbüttel 1619, Faksimileneudruck Kassel 1929, S. 186, 200 und 202.

²² Leider schweigen die Akten sowohl über den Abnahmebericht des Compeniusschen Neubaues als auch über den Umbau unter Bach (freundliche Mitteilung von Herrn Pfarrer Hans L ö f f l e r vom 27. März 1950).

²³ Wilhelm R u s t , „Vorwort“ zur Ausgabe der Bachgesellschaft, Jg. XXV², S. VIII f.; Rust meint, daß die Orgel zu Bachs Zeit noch dis¹ und fis¹ besessen habe, weil im Orgelbüchlein („In dulci jubilo“) fis¹ notiert ist; die beiden Töne seien bei einer späteren Reparatur entfernt worden. Dies ist ein offensichtlicher Irrtum. Es ist unwahrscheinlich, daß eine Orgel zu Bachs Zeit im Pedal fis¹ besessen hat; uns ist keine solche bekannt. Der genannte Bachsche Orgelchoral setzt dies auch gar nicht voraus, denn er beansprucht die Tasten Fis—fis, die jedes damalige Pedal aufwies; auf diesen Tasten erklang mit jedem 4'-Register der Choral in der von Bach notierten Lage fis—fis¹.

bauer Müller, ein ähnliches Werk in Calbe erbaut hat,²⁴ dessen Pedalum-fang ebenfalls bekannt ist²⁵: C D — d¹, e¹, f¹. Hinsichtlich der Manuale dieser und der Köthener Orgel können wir nur vermuten, daß sie über das c³ hinausreichten, etwa bis d³, e³ oder f³, weil seinerzeit regelmäßig dann, wenn das Pedal den Normalumfang von c¹ oder d¹ überschritt, auch die Manuale weiter reichten als bis zum gewöhnlichen c³; die Weißenfelser Orgel, die im Pedal zwar bis zum f¹, im Manual aber nur bis zum c³ geführt war, bildet in dieser Hinsicht eine bemerkenswerte Ausnahme. Unsere Vermutung, daß Bachs Köthener Orgel über das c³ hinausging, wird bestätigt durch die beiden einzigen Orgelstücke, in denen Bach das Manual bis zum d³ führt und die beide der Köthener Zeit Bachs zugeschrieben werden müssen.²⁶

In Leipzig hält sich Bach ausnahmslos an die damals allgemein anzutreffenden Klaviaturverhältnisse; er ist sich augenscheinlich dessen bewußt, daß er nun nicht mehr allein für sich und seinen Gebrauch, sondern für die Öffentlichkeit schreibt. Das von ihm konsequent eingehaltene Schema lautet: Manuale C D — c³, Pedal C D — d¹ (Beispiele 1—6 und 8—14). Einige ganz hervorragende Orgelstücke Bachs²⁷ gehen im Pedal sogar nur bis zum c¹, was der Bauweise des damals bedeutendsten Orgelbaumeisters Mitteldeutschlands, Gottfried Silbermanns, entspricht.

Wir sind uns nun darüber klar geworden, welche Klaviaturen Bach in seinen verschiedenen Schaffensperioden zu berücksichtigen hatte, und gehen nun dazu über, die Bachschen Orgelwerke im Zusammenhang damit zu betrachten; wir beginnen mit seinen frühen Arbeiten. Von den Choralbegleitungen V Anhang 1, 3, 6 und 7 sowie IX 14 und 18 ist mindestens IX 14 frühestens in Mühlhausen entstanden (Dis); die anderen könnten schon in Arnstadt geschrieben sein.

Die altertümlichen Choralricercare „Durch Adams Fall“ VI 21, „Vater unser“ VII 53, „Vom Himmel hoch“ VII 55, „Gelobet seist du, Jesu Christ“ VI 23 und „Gottes Sohn ist kommen“ VI 25 können schon in Arnstadt verfaßt sein; die Fantasie „Christ lag in Todes Banden“ VI 15 dagegen wurde erst in Mühlhausen geschrieben (Dis).

Von den frühen Präludien und Fugen g III 5, a III 9, e III 10, C IV 1, c IV 5 und G VIII 11 kann g III 5 erst in Mühlhausen komponiert sein (Es); die übrigen können aus der Arnstädter Zeit stammen. Präludium und Fuge c IV 5 ist von diesen frühen Stücken eines der frühesten, wenn nicht das früheste. Es kann also nur in Arnstadt und kaum in Mühlhausen komponiert sein. Diesem richtigen Schluß steht zunächst entgegen, daß es mehrfach das große Es verwendet, das auf der Arnstädter Orgel fehlte. Aus diesem Dilemma helfen uns die

²⁴ C. F. Hartmann, „Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnuskirche in Köthen“, 1803, S. 19 f.; zitiert bei Rusta, a. O.

²⁵ Adlung, a. O., S. 208.

²⁶ Fantasie g II 4 und Tokkata C III 8.

²⁷ Nämlich die Passacaglia c I 2 sowie die Präludien und Fugen c II 6 und Es III 1.

Handschriften, die uns das Stück überliefern: drei von ihnen bieten das Werk nicht in c-moll, sondern in d-moll.²⁸ In dieser Tonart paßt sowohl das Präludium wie die Fuge vorzüglich auf die Arnstädter Orgel Bachs, so daß wir in dieser Tonart d-moll die Originaltonart des Stückes erblicken müssen. Dazu stimmt, daß das Werk in der c-moll-Fassung nur bis zum b^2 reicht, ein sehr auffälliger Umstand, weil Bach in seinen Orgelpräludien und -fugen fast ausnahmslos bis zum c^3 geht, wie es denn auch in der d-moll-Fassung der Fall ist.

Die Originaltonart von Präludium und Fuge c IV 5 ist also d-moll; die c-moll-Fassung ist entstanden, um das Stück für eine Orgel einzurichten, die im Pedal kein d^1 hatte. Da dieses d^1 gleich zu Beginn im einleitenden Pedalso an exponierter Stelle steht, war es nicht anders als durch eine Transposition des ganzen Stückes zu umgehen. Diese Transposition war ohne weiteres möglich, weil das Werk nirgends das große C verlangt, sondern in der Tiefe nur bis zum D reicht.

Die Choralpartiten „O Gott, du frommer Gott“, „Christ, der du bist der helle Tag“ und „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ enthalten alle das große Es und sind darum frühestens in Mühlhausen, wahrscheinlich aber in Weimar entstanden. Von „Sei gegrüßet“ besitzen wir eine erweiterte Fassung, die sich durch ihr großes Cis in Variation V für Weimar ausweist; die ältere Fassung besteht aus dem Choral und den Variationen 1, 2, 4 und 10. Spitta nimmt an, die beiden erstgenannten Partiten seien schon in Lüneburg komponiert;²⁹ in dieser Annahme folgt ihm Luedtke. Demgegenüber weist Luedtke³⁰ selbst nach, daß sich die Partiten nach Strophenzahl und Melodiefassung auf solche Gesangbücher beziehen, die Bach in Weimar benutzt hat,³¹ und bestätigt so unseren Befund, mit dem auch die stilistische Reife übereinstimmt, die Spitta selbst hervorheben muß.³²

Die Partita „Ach, was soll ich Sünder machen“, die unter Bachs Werken steht (IX 26), kann nicht von Bach sein, weil sie eine Orgel mit Cis verlangt und somit in Weimar komponiert sein müßte, wohin sie stilistisch in keiner Weise paßt. Unser Befund wird zudem durch die unsichere Überlieferung bestätigt.³³

²⁸ S. dazu Werner Wolffheim, „Die Möllersche Handschrift“ im „Bachjahrbuch“, 9. Jg., Leipzig 1912, S. 42.

²⁹ Philipp Spitta, „Johann Sebastian Bach“, 4. Auflage, Leipzig 1930, I. Band, S. 207 f.

³⁰ Hans Luedtke, „Johann Sebastian Bachs Choralvorspiele“ im „Bachjahrbuch“, 15. Jg., Leipzig 1918, S. 45.

³¹ „Christ, der du bist der helle Tag“ bringt die Melodie genau wie das große Darmstädter Cantional von 1687, das für eine Anzahl von Orgelbüchleinchorälen maßgebend ist. „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ geht in seiner fünfstrophigen Urform sowie in seiner Melodiefassung auf das Vopeliussche Gesangbuch von 1682 zurück, das ebenfalls für die Orgelbüchleinchoräle in Frage kommt; in seiner siebenstrophigen Fassung entspricht es wiederum in Melodieform und Strophenzahl dem Gesangbuch von Conrad von der Lage von 1681, das für Weimar verbindlich war und sämtliche Orgelbüchleintexte enthält. Die volle Fassung, wie wir sie heute kennen, ist überliefert mit dem Text „O Jesu, du edle Gabe“, einem in Weimar wohlbekannten Abendmahlslied.

³² Spitta a. a. O. S. 210 und S. 397.

In Weimar trifft Bach nach unserer Hypothese bei seiner Ankunft im Jahre 1708 noch die alte Compeniusorgel von 1657/8 an³⁴ und schreibt dafür Präludium und Fuge E III 7. Auch dieses Werk ist uns in den Handschriften in zwei Tonarten überliefert: in E-dur und in C-dur. In der ersten Fuge wird cis³ offensichtlich umgangen (Beispiel 16), weil die Bestimmungsgorgel offenbar nur bis zum c³ reicht; die C-dur-Fassung weicht dem a² aus. Da jede Orgel dies a² besitzt, hat das Umgehungsmanöver nur in E-dur Sinn und das bedeutet, daß E-dur die Originaltonart ist. Dieser Befund wird bestätigt durch die Tatsache, daß Bach dieses Werk in Anlehnung an das große „Präludium E-dur“ von Vincent Lübeck komponiert hat.

Für die umgebaute Schloßorgel zu Weimar hat Bach mit Sicherheit alle Stücke mit dem großen Cis geschrieben: die Tokkata und Fuge d IV 4 sowie die Präludien und Fugen f II 5 und A II 3/ältere Fassung, die erweiterte Fassung der Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“,³⁵ das „Orgelbüchlein“, das Pedalexercitium g IX 11 sowie die älteren Fassungen der Choräle „Christ lag in Todes Banden“ VI 16 und „Jesu, meine Freude“ VI 29. Ferner ist in der Vivaldiübertragung C VIII 3 durch Transposition von D-dur nach C-dur das d³ vermieden; auch die Fuge c IV 9 umgeht das d³ offensichtlich: also kommen diese Stücke weder für Arnstadt noch für Mühlhausen noch für Köthen in Betracht, sondern nur für die Weimarer Zeit. Von der Übertragung des Vivaldischen d-moll-Konzertes wissen wir durch das Wasserzeichen des Papiers und die vorgeschriebene Registrierung, daß sie in Weimar angefertigt ist; von der Choralfantasie „Ein feste Burg ist unser Gott“ erfahren wir durch die Registerangaben, daß sie für die Einweihung der umgebauten Mühlhäuser Orgel im Jahre 1709 geschrieben ist, also ebenfalls zu Bachs Weimarer Zeit.

Mit diesen sicher nach Weimar zu datierenden Werken ist der Stil der Bachschen Orgelmusik in der Weimarer Zeit deutlich bezeichnet, so

³⁴ Hermann Keller tritt 1940 im „Vorwort“ zu Band IX für die Echtheit des Stückes ein und beurteilt seinen musikalischen Wert höher als den der Bachschen Partita „O Gott, du frommer Gott“; beide Urteile sind nicht zu rechtfertigen.

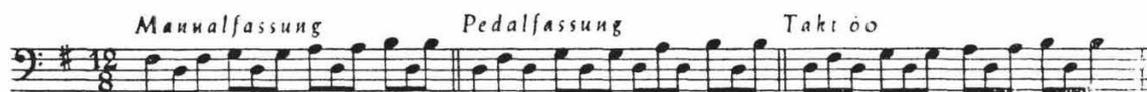
³⁵ S. o. S. 195.

³⁵ In der Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ und im Orgelbüchlein („Gottes Sohn ist kommen“ und „In dulci jubilo“) kommen in der Notierung der Pedalstimme die Töne es¹, e¹, f¹ und fis¹ vor. Das sagt uns aber nichts über die Klaviatur. Wie die „Tabulatura Nova“ von Samuel Scheidt vom Jahre 1624 bezeugt, wurden hohe Cantus firmi für das Pedal in der Regel so notiert, wie sie erklangen, und nicht, wie sie angeschlagen wurden. Gespielt wurden sie eine Oktave tiefer mit einem Vierfußregister. Das wird in den vorliegenden Fällen bestätigt durch den Umstand, daß die Töne der großen Pedaloktave nicht benutzt werden. — Später, in den Schüblerchorälen, schreibt Bach in solchen Fällen die angeschlagenen Tasten, fügt aber hinzu „Pedal 4 Fuß“. — Der Choral „Gottes Sohn ist kommen“ trägt den Vermerk „Trompete 8 Fuß“. Dies ist offenbar für die Köthener Orgel notiert, deren Pedal nicht, wie das der Weimarer, ein Vierfuß-Zungenregister besaß, wohl aber e¹ und f¹. Bach hat also hier überhaupt nur deswegen eine Registrierung vorgeschrieben, weil er damit eine Schwierigkeit lösen wollte, wie es ja auch bei den Registerangaben im d-moll-Konzert der Fall gewesen ist. Damit erweist sich der Fall von „Gottes Sohn ist kommen“ als nicht normal. Die Regel war eben, den C. f. eine Oktave tiefer zu spielen mit Vierfußregistrierung.

daß wir leicht die weiteren Stücke dazuordnen können: Werke im älteren Stil, wie Fuge g IV 7, Präludium und Fuge a II 8 und die ältere Fassung der Fuge D IV 3;³⁶ solche der späteren Art, wie die Fugen c II 6 und F III 2 sowie Fantasie und Fuge c III 6; das Konzert C VIII 4; die Stücke nach italienischen Vorbildern wie die Pastorale F I 3, die Fugen c IV 6 und h IV 8, die Kanzone d IV 10, das Präludium a IV 13 und das Allabreve D VIII 6; diejenigen nach französischen Vorbildern wie das Präludium D IV 3 sowie die Fantasien G IV 11 und c IV 12; ebenso sind die Advents- und Weihnachtsfughetten Band V „Nun komm, der Heiden Heiland“, „Lob sei dem allmächtigen Gott“, „Gottes Sohn ist kommen“, „Christum wir sollen loben schon“, „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“ und „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ VII 54 sowie die Fuge über das Magnificat frühestens in Weimar entstanden.

Neben dieser ziemlich großen Zahl von Stücken, die auf Bachs Weimarer Orgel passen oder sie geradezu voraussetzen, gibt es aber noch einige, die stilistisch dasselbe Bild bieten und demnach ebenfalls in die Weimarer Zeit gehören, aber keineswegs auf die Weimarer Klaviaturen Rücksicht nehmen: die Fuge G IX 2, Präludium und Fuge G IV 2, Präludium und Fuge A II 3/jüngere Fassung, das Konzert a VIII 2, der Choral „An Wasserflüssen Babylon“ mit Doppelpedal VI 12 a und der gleiche Choral mit einfachem Pedal VI 12 b/ältere Fassung.

Die Fuge G IX 2 hat ihren Themeneinsatz Takt 57 ursprünglich sicherlich im Pedal geführt; diese Vermutung wird dadurch gestützt, daß das Thema dieser Fuge in zwei Formen auftritt, einer Pedal- und einer Manualfassung, und daß es an der fraglichen Stelle in Takt 60 teilweise in der Pedalform notiert ist:



für eine andere Orgel als die Weimarer Schloßorgel bestimmt gewesen sein. Die neue Fassung von Präludium und Fuge A-dur II 3 braucht kein Cis mehr, verlangt aber dafür e¹.

Diese Stücke, die auf keine der drei Bachorgeln zu Arnstadt, Mühlhausen oder Weimar passen, kommen vorzüglich überein mit den Klaviaturen des Weißenfelder Instrumentes: wir haben in ihnen also Orgelwerke vor uns, die Bach für seine Orgelvorträge auf der Weißenfelder Augustusburg geschrieben hat.³⁷

Von den Weimarer Stücken Bachs ist uns die nach der Orgelmesse in G von Couperin geschriebene Fantasie G IV 11 problematisch geblieben. Bach umgeht in ihr offensichtlich das e¹ (Beispiel 20) sowie das Cis (Beispiel 21) und verlangt einmal ohne sonderliche Nötigung das Kontra-H, das nur auf französischen Orgeln vorkommt. Es ist dies der einzige Fall, daß Bach die C-Grenze nach unten überschreitet, und es ist uns keine deutsche Orgel seiner Zeit bekannt, die ein Kontra-H besitzen hätte.

Die „Acht kleinen Präludien und Fugen“ werden von Spitta der Weimarer Zeit Bachs zugewiesen.³⁸ Sie benutzen weder Cis noch Dis und gehen im Pedal bis a, b, h oder c¹, im Manual bis g² oder a². Das springt in die Augen angesichts der Tatsache, daß die Präludien und Fugen von Bach fast ausnahmslos im Pedal bis c¹ oder d¹, im Manual bis h² oder c³ reichen und diese Grenztöne verhältnismäßig häufig benutzen. Ausnahmen von dieser Regel sind bei den echten Werken Bachs so selten, daß ihre achtfache Häufung wie im vorliegenden Fall kaum eine andere Erklärung zuläßt als die, daß die „Acht kleinen Präludien und Fugen“ eben nicht von Bach komponiert sind. Ihre Echtheit ist schon seit langem bezweifelt worden und es wurde als mutmaßlicher Verfasser Johann Ludwig Krebs genannt.³⁹ Dazu würde stimmen, daß sich Krebs in seinen Orgelwerken tatsächlich im großen und ganzen in wesentlich tieferer Tonregion bewegt als Bach und die Spitzentöne d¹ und c³ bei ihm gegenüber Bach nur selten vorkommen.

Wir kommen zu Bachs Köthener Zeit. Mit Sicherheit in Köthen komponiert sind Tokkata, Adagio und Fuge C III 8 und Fantasie und Fuge g II 4, weil in beiden Werken die Taste d³ benutzt ist; das Geigenoriginal der Fuge d III 4 ist ebenfalls in Köthen entstanden, die Orgelübertragung aber wohl erst später. In Köthen ist vermutlich auch die jüngere Fassung der Fuge D IV 3 ausgearbeitet worden; das ist deswegen wahrscheinlich, weil Bach damit der D-dur-Fuge den formalen Grundriß der Fuge g II 4 gegeben hat. Das g-moll-Stück ist bekanntlich für die Hamburger Reise im Jahre 1720 geschrieben.

³⁷ S. a. S. 202.

³⁸ Spitta, a. a. O. I, S. 398 f.

³⁹ Keller, a. a. O., S. 57 f. und im „Bachjahrbuch“, 34. Jg., Leipzig 1937, S. 6, desgl. Karl Straube, „Vorrede“ zur neuen Ausgabe der „Acht kleinen Präludien und Fugen“, Edition Peters 4442; s. a. Spitta, a. a. O. I, S. 398 Anm.

Sicher nicht in Köthen entstanden ist die Tokkata F III 2, weil sie das es¹ voraussetzt, welches der Köthener Orgel gefehlt hat.⁴⁰

Die Leipziger Stücke Bachs setzen fast durchgängig Manuale mit den Tasten C D — c³ und ein Pedal mit den Tasten C D — d¹ voraus (Beispiele 1—6 und 8—14). Wir glauben nicht, daß Bach dabei eine bestimmte Orgel im Auge hatte, sondern, daß er dieses Schema als praktischen Normalfall betrachtete und berücksichtigte. In dieses Schema fügen sich die „Sechs Sonaten“, die „Passacaglia“, der „III. Teil der Clavierübung“, die „Schülerchoräle“, die am Ende seines Lebens überarbeiteten „Achtzehn Choräle“, die „Canonischen Veränderungen“ über „Vom Himmel hoch“, das Trio d IV 14, die Aria F IX 5 sowie die Präludien bzw. Tokkaten und Fugen C II 1, G II 2, c II 6, C II 7, e II 9, h II 10, Es III 1, d III 3 und d III 4.

Bei einigen dieser Werke fällt auf, daß sie das Pedal nur bis zum c¹ benutzen. Es sind dies die Passacaglia, Präludium und Fuge Es III 1, die „Canonischen Veränderungen“ sowie die Präludien und Fugen c II 6 und d III 4. Wir wissen, daß Gottfried Silbermann seine Pedale in der Regel nur bis zum c¹ gebaut hat; auch wissen wir, daß Bach den Silbermannschen Orgelbau hochgeschätzt und auf einigen hervorragenden Silbermannorgeln konzertiert hat wie am 14. September 1731 auf der zu Dresden/St. Sophien und am 1. Dezember 1736 in der Dresdner Frauenkirche.⁴¹ So können recht wohl so bedeutende Werke wie die Passacaglia⁴² oder Präludium und Fuge Es im Zusammenhang mit so bedeutenden Anlässen entstanden sein.

Die Sonaten benutzen in den Manualen auffälligerweise niemals die große Oktave. Man kann so die Sonaten behelfsmäßig auch auf einer Orgel mit nur einem Manual studieren, indem man bei lichter Registrierung die linke Hand eine Oktave tiefer spielt.

Die Sonaten sind von Bach in erster Linie für die Orgel bestimmt. Das besagt die eigenhändige Überschrift, die Bach ihnen gab („Sonata a 2 Clav: et Pedal“), die sich genau so bei allen zweimanualig zu spielenden Orgelchorälen, bei den Orgelkonzerten und bei der „dorischen“ Tokkata findet; ferner bezeugen das die ältesten Traditionen, nämlich der Nekrolog⁴³ („Sechs Trio für die Orgel“) und Forkel⁴⁴ („III. Orgelsachen . . . 3. Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal“). Dieser literarische Befund wird

⁴⁰ Terry nimmt an, sie sei in Köthen komponiert, weil die dortige Orgel ein bis zum fis¹ reichendes Pedal gehabt habe (a. a. O. S. 135); Keller verlegt sie gar nach Weimar (a. a. O. S. 27). Das Werk ist offenbar inhaltlich und motivisch verwandt mit der 1729 geschriebenen Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ und zweifellos in Leipzig entstanden.

⁴¹ Hans Löffler, „Johann Sebastian Bachs Orgelprüfungen“, im „Bachjahrbuch“, 22. Jg., Leipzig 1925, S. 25.

⁴² Die Ausgabe der Bachgesellschaft notiert zu Beginn des Stückes vor den Systemen „Cembalo ossia Organo — Pedale“.

⁴³ Neudruck im „Bachjahrbuch“, 17. Jg., Leipzig 1920, S. 11 ff.; über die Sonaten S. 26.

⁴⁴ Johann Nikolaus Forkel, „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, 1802; Neudruck Kassel 1942, S. 81 ff.

bestätigt durch den Notentext selbst, der sich genau an die üblichen, von Bach in seinen Leipziger Werken beobachteten Orgelklaviaturverhältnisse hält (Beispiele 1—6), was bei der Bestimmung für das Cembalo nicht notwendig gewesen wäre, weil die Cembali abweichend von den Orgeln sowohl das große Cis besaßen wie in den Manualen über das c^3 hinausreichten⁴⁵.

Von den Orgelkompositionen, die wir Bachs Leipziger Zeit zuweisen, fallen zwei Stücke aus dem von Bach berücksichtigten Klaviaturschema heraus: die Tokkata F III 2 und die Aria F IX 5. Die Tokkata F-dur verlangt ein Pedal von C D - f^1 ; in den Manualen reicht sie bis c^3 und umgeht dabei an einer Stelle offensichtlich d^3 (Beispiel 15). Dieser letztere Umstand sowie die Tatsache, daß im Pedal das es^1 verlangt wird, zeigen, daß das Werk nicht mit der Köthener Orgel in Verbindung gebracht werden kann, weil diese im Pedal kein es^1 hatte und im Manual über c^3 hinausreichte. Ähnliches gilt von der Aria F-dur, die im Pedal bis zum es^1 und e^1 hinaufgeht, im Manual aber nur bis zum c^3 reicht und dabei das d^3 zweimal offensichtlich vermeidet (Beispiel 26).

Beide Stücke beziehen sich offenbar auf die gleiche Orgel, nämlich auf das bereits mehrfach erwähnte Werk in der Weißenfelser Augustusburg, und erweisen sich somit als Kompositionen des „Weißenfelsischen Hofkapellmeisters von Haus aus“, der schon in seiner Weimarer Zeit, wie wir sahen, eine Anzahl besonders repräsentativer Stücke für dieses berühmte Instrument geschrieben hatte⁴⁶.

Damit ist uns aber noch ein weiterer Fingerzeig gegeben: Tokkata F III 2 und Aria F IX 5 sind von Bach augenscheinlich dazu bestimmt, im Zusammenhang miteinander vorgetragen zu werden, und zwar in Verbindung mit der zugehörigen Fuge F III 2, so daß wir hier ein Triptychon *Toccat a, A r i a e t F u g a F - d u r* vor uns haben. Auch für die Zeit der Niederschrift gewinnen wir einen weiteren Anhaltspunkt insofern, als die Aria das Orgelarrangement eines Trios von Couperin für zwei Geigen und Generalbaß⁴⁷ ist, das 1726 in einer Sammlung „Les Nations“ erschien, was ohne weiteres zu unserer Beobachtung paßt, daß die Tokkata mit der 1729 geschriebenen Motette verwandt ist⁴⁸.

Den Gedanken der dreisätzigen Orgelform hat Bach intensiv gepflegt: er fällt uns schon auf in den „Sechs Sonaten“, die als Übertragung der

⁴⁵ Griepenkerl, im Vorwort zum I. Band der Petersausgabe, glaubt aus von ihm nicht angegebenen Gründen, die Sonaten seien für das Pedalcembalo bestimmt; ihm folgen der Reihe nach Spitta, Schweitzer und in etwa auch Keller; François Florand, „Johann Sebastian Bach, Das Orgelwerk“, Paris 1946, deutsch Lindau 1950, S. 119 f., glaubt zwar, die „Cembalo“-Tradition anerkennen zu müssen, beweist dann aber mit inneren Gründen, daß die Sonaten für die Orgel bestimmt sind; Terry, a. a. O. S. 367, zählt sie ohne weiteres richtig zu den Orgelwerken.

⁴⁶ S. o. S. 194.

⁴⁷ Hennie Schouten, zitiert von Keller a. a. O. S. 110.

⁴⁸ S. o. Anmerkung 40.

Kammermusikform der Sonate auf die Orgel ja von vornherein nicht nur drei, sondern vier Sätze haben müßten; wir finden ihn wiederum vor in seinen Orgelkonzerten und in einigen seiner Präludien und Fugen: zunächst haben wir von ihm Tokkata, Adagio und Fuge C III 8, und weiter ist bekannt, daß die Präludien und Fugen C II 1 und G II 2 auch mit Mittelsätzen vorgetragen wurden, nämlich mit dem jetzt in der fünften Sonate stehenden Largo a-moll und dem besinnlichen Finale e-moll der vierten Sonate. Die Trinitas Tokkata, Arie und Fuge F-dur tritt zu dieser Gruppe von dreiteiligen Orgelformen Bachs hinzu und bei näherem Zusehen entdecken wir noch einen fünften Zyklus dieser Art. Es ist nämlich die thematische Verwandtschaft bekannt⁴⁹, die zwischen dem Trio d IV 14 und der Fuge g II 4 besteht, und wenn wir die Verwandtschaft der Tonarten hinzunehmen, so dürfen wir auch hier eine neue „Orgelsymphonie“ feststellen, nämlich F a n t a s i e, T r i o und F u g e g - m o l l.

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen über die Klaviaturen der Bachorgeln und ihren Zusammenhang mit Bachs Orgelmusik. Wir haben damit zunächst wertvolle Anhaltspunkte für Entstehungszeit und -anlaß der Werke gewonnen: von den älteren Stücken konnten wir mit Sicherheit diejenigen aussondern, die nicht schon in Arnstadt, sondern erst ab Mühlhausen komponiert sein können; eine Anzahl von Werken konnten wir bestimmt der Weimarer bzw. der Köthener Zeit zuweisen, eine andere Gruppe erkannten wir als für Weissenfels bestimmt. Hinsichtlich der Leipziger Stücke wurde uns bestätigt, daß die Sonaten originaliter für die Orgel bestimmt sind, und wir entdeckten, daß sie so eingerichtet sind, daß sie auch auf nur einmanualigen Orgeln studiert werden können. Einige bedeutende Stücke wurden für Konzerte auf Silbermannorgeln komponiert. Bei zwei Werken, den Präludien und Fugen C III 7 und c IV 5, konnten wir nachweisen, daß die Originaltonarten E-dur bzw. d-moll sind. Die Partita „Ach, was soll ich Sünder machen“ und die „Acht kleinen Präludien und Fugen“ mußten wir aus den echten Werken Bachs ausscheiden. Schließlich erwiesen sich das Trio d IV 14 und die Aria F IX 5 als Zwischensätze zu Fantasie und Fuge g II 4 und Tokkata und Fuge F III 2.

Damit möge die praktische Bedeutung unserer Überlegungen kurz umrissen sein.

⁴⁹ Hermann Keller, a. a. O. S. 109; den beiden von Keller genannten Motiven ist noch hinzuzufügen das Baßmotiv

