**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 9 (1985)

**Artikel:** Der Generalbass in J. S. Bachs Kantaten mit obligater Orgel

**Autor:** Swanton, Philip

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-869137

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# DER GENERALBASS IN J. S. BACHS KANTATEN MIT OBLIGATER ORGEL[1]

VON PHILIP SWANTON

## 1. *Vorbemerkung*

Die Frage der Continuowiedergabe in den Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, seit Erscheinen der alten Bach-Gesamtausgabe (1851–1899) immer wieder Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen, hat gerade in jüngster Zeit wieder das Interesse mancher Bach-Forscher geweckt. Ein in diesem Zusammenhang besonders heftig umstrittenes Thema – das der Besetzung der Continuostimme („Cembalo oder Orgel?", bzw. „Cembalo *und* Orgel?") – erhielt beispielsweise neues Zündmaterial, als Laurence Dreyfus mit zwei vorzüglich fundierten Aufsätzen die Verwendung eines Cembalos als Begleitinstrument in einigen Leipziger Kantaten der Jahre 1726 und 1732–35 nachweisen konnte.[2]

[1] Die vorliegende Abhandlung wurde im Juni 1984 der Schola Cantorum Basiliensis in englischer Fassung unter dem Titel „The cantatas of Johann Sebastian Bach for obbligato organ" als Diplomarbeit vorgelegt. Sie ist das Ergebnis nicht nur mehrjähriger Recherchen des Quellenmaterials, sondern auch der Auseinandersetzung eines Konzertorganisten mit den aufführungspraktischen Belangen. So wurde versucht, eine allzu akademische Darstellung zu vermeiden. Eine besonders hilfreiche Gelegenheit zur praktischen Auswertung der theoretischen Ermittlungsergebnisse bot sich im Rahmen einer dreitätigigen Workshop-Veranstaltung, welche der Verfasser im Februar 1984 am Konservatorium Innsbruck zu diesem Thema abhalten durfte. Über die Ergebnisse dieser Untersuchung konnte außerdem in verschiedenen Vorträgen berichtet werden, wie im Mai 1982 an der University of Auckland (NZ), sowie im Rahmen des „12th Melbourne International Festival of Organ & Harpsichord" in Australien, im Juni 1984 an der „Internationell Orgelakademi för gammal musik" in Falun (S), und im Juni 1985 anläßlich des „Dansk-Svensk Orgelfestivals" in Helsingør (DK).
Ohne die entgegenkommende Hilfsbereitschaft zahlreicher Personen und Institutionen wäre diese Arbeit nie möglich gewesen; allen bin ich sehr zu Dank verpflichtet. Dieser Dank gilt insbesondere der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung) sowie der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin für freien Zugang zu den betreffenden Handschriften wie auch für die Bereitstellung der benötigten Fotokopien und Mikrofilme; meinem Orgellehrer, Herrn Jean-Claude Zehnder (Basel), für seine Anregungen und Förderung, besonders als die Arbeit noch in den Anfängen lag; dem eigentlichen Betreuer dieser Arbeit, Herrn Prof. Dr. Wulf Arlt (Basel), für die zahlreichen Ratschläge und Hinweise jeglicher Art, sowie Herrn Peter Mall (Basel), der das Manuskript freundlicherweise durchgesehen und viele hilfreiche Vorschläge gemacht hat.

[2] Laurence Dreyfus, „Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs", *Bachforschung und Bachinterpretation heute ... Bericht über d. Bachfest-Symposium 1978 d. Philipps-Univ. Marburg*, Kassel etc. 1981, 178ff., und „J. S. Bach's experiment in differentiated accompaniment: tacet indications in the organ parts to the vocal works", *JAMS* 32 (1979) 321ff. Diese beiden Aufsätze werden im folgenden mit den Kurztiteln Dreyfus MARBURG bzw. Dreyfus JAMS zitiert. Nach Fertigstellung der Übersetzung der vorliegenden Arbeit ist von L. Dreyfus in *Early Music* 13 (1985) 237–247 ein Artikel mit dem Titel „The metaphorical soloist: concerted organ parts in Bach's cantatas" erschienen; auf den Inhalt konnte nicht mehr eingegangen werden.

Die Wahl des Continuoinstrumentes ist jedoch nicht die einzige Seite der Generalbaßpraxis, die neuerdings untersucht worden ist. Drei weitere Autoren, Emil Platen, Gerhart Darmstadt und Heinrich Trötschel, veröffentlichten Aufsätze, die jeweils gewisse Aspekte der Continuoausführung, insbesondere das oft diskutierte Problem einer ausgehaltenen oder aufgehobenen Rezitativbegleitung, erörtern.[3] Im Hinblick auf diese Diskussion berücksichtigte Trötschel – im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren – auch die Frage nach der Temperierung der von Bach verwendeten Orgeln.

Während einerseits von allen Autoren fraglos eingeräumt wird, daß die Orgel das Hauptinstrument für die Wiedergabe des Continuo in den Kirchenkantaten Bachs war, ist meines Wissens die Art und Weise, wie sie dazu verwendet wurde, erst sehr oberflächlich erörtert worden. So beschränkten sich bisher die meisten Autoren etwa auf die Frage nach der absoluten Tonhöhe der Orgeln (Chorton oder Cammerton) und auf ähnliches. Trötschel z. B. zeigt durch seine Analyse der Transpositionsverhältnisse in den erhaltenen Continuostimmen zu den Leipziger Kantaten Bachs, daß für die Begleitung dieser Werke üblicherweise die großen, im Chorton stehenden Kirchenorgeln – und nicht etwa das eine oder andere Positiv – verwendet wurden.[4] Obwohl er in der Folge den häufigen Gebrauch des Orgelpedals bei der Begleitung eines Rezitatives dokumentiert, geht er weder dieser noch anderen für die heutige Musizierpraxis interessanten Fragen weiter nach.

Wie die folgende Abhandlung über eine Gruppe von Bachs Kantaten für obligate Orgel zeigen wird, setzte Bach immer die klanglichen und räumlichen Möglichkeiten einer großen dreimanualigen Kirchenorgel voraus. Die wohl durch die heutige Konzertszene bedingte Verwendung eines Positives entspricht dem historischen Sachverhalt kaum: sie war und bleibt vielmehr eine musikalisch unzulängliche Lösung.[5]

Wenn nun im folgenden anhand dieser Kantaten für obligate Orgel der Versuch gemacht wird, die Verwendung der Kirchenorgel als Generalbaßinstrument in Bachs Kirchenkantaten darzustellen, so werden wir uns zunächst mit dem Beweismittel

[3] Emil Platen, „Aufgehoben oder ausgehalten? Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in J. S. Bachs Kirchenmusik", *Bachforschung und Bachinterpretation heute ... Bericht über d. Bachfest-Symposium 1978 d. Philipps-Univ. Marburg*, Kassel etc. 1981, 167ff. – Gerhart Darmstadt, „Kurz oder lang? Zur Rezitativbegleitung im 18. Jahrhundert", *MuK* 50 (1980) 130ff.– Heinrich Trötschel, „Zur Wiedergabe des Continuo in Johann Sebastian Bachs Kantaten", *MuK* 51 (1981) 19ff.

[4] Trötschel basiert seine Analyse allerdings auf der – m. E. falschen – Annahme, daß das sogenannte Trauungspositiv im Cammerton stand. Für eine weitere Diskussion über die Stimmungsverhältnisse der von Bach verwendeten Orgeln siehe Anmerkung 36 unten.

[5] Durch seine Auswertung der literarischen Quellen des 18. Jahrhunderts zur Frage der Kantatenbegleitung weist Arthur Mendel („On the keyboard accompaniments to Bach's Leipzig church music", *MQ* 36 [1950] 339ff.) ebenfalls nach, wie unentbehrlich die große Kirchenorgel bei „Kirchensachen" (Ph. Em. Bach) war. Umso unverständlicher ist seine seltsame abschließende Empfehlung an die heutigen Musiker, für die Continuowiedergabe entweder ein kleines Positiv („solche Instrumente sind aber eine Seltenheit") oder gar eine elektronische Orgel heranzuziehen!

der überlieferten Quellen befassen. Die dadurch gewonnenen Einsichten sollen dann ihrerseits durch Zitate aus den wichtigsten theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts bestätigt und vervollständigt werden. Auf diesem Weg werden wir zur klaren Einsicht kommen, wie wenig die heutige Begleitpraxis mit den historischen Gegebenheiten übereinstimmt.

## 1.1 Zur Entstehungsgeschichte

Unter den erhaltenen geistlichen Werken Johann Sebastian Bachs befinden sich 17 Kantaten, bei denen die Orgel sowohl als Continuo- wie auch als obligates Instrument zu fungieren hat. Sie sind nach BWV-Nummern, und zusammen mit dem jeweiligen Titel und der liturgischen Bestimmung, in Tabelle A aufgeführt.[6]

Tabelle A – Die Kantaten Joh. Seb. Bachs mit solistischer Verwendung der Orgel

| *BWV* | *Titel* | *Liturgische Bestimmung* | *BG* | *NBA* |
|---|---|---|---|---|
| 27 | „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" | 16 post Trin. | V | *I/23 |
| 29 | „Wir danken dir, Gott, wir danken dir" | Ratswahl | V[1] | I/32 |
| 35 | „Geist und Seele wird verwirret" | 12 post Trin. | VII | I/20 |
| 47 | „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden" | 17 post Trin. | X | *I/23 |
| 49 | „Ich geh' und suche mit Verlangen" | 20 post Trin. | X | I/25 |
| 63 | „Christen, ätzet diesen Tag" | Feria 1 Nat. Christi | XVI | *I/2 |
| 71 | „Gott ist mein König" | Ratswahl | XVIII | I/32 |
| 73 | „Herr, wie du willt, so schick's mit mir" | 3 post Epiph. | XVIII | I/6 |
| 80 | „Ein feste Burg ist unser Gott" | Reformationsfest | XVIII | I/31 |
| 120a | „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" | Trauung | XLI | *I/33 |
| 146 | „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" | Jubilate | XXX | I/11 |
| 161 | „Komm, du süße Todesstunde" | 16 post Trin. | XXXIII | *I/23 |
| 169 | „Gott soll allein mein Herze haben" | 18 post Trin. | XXXIII | I/24 |
| 170 | „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust" | 6 post Trin. | XXXIII | I/17 |
| 172 | „Erschallet, ihr Lieder" | 1. Pfingsttag | XXXV | *I/13 |
| 188 | „Ich habe meine Zuversicht" | 21 post Trin. | XXXVII | I/25 |
| 194 | „Höchsterwünschtes Freudenfest" | (Trinitatis) | XXIX | I/31 |

* Bände der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* (NBA), die bis zur Drucklegung dieser Arbeit erschienen waren.

[6] Zu dieser Liste gehörte nach Meinung der NBA wohl auch BWV 128, da diese Kantate die Überschrift „Organo" am Anfang der 4. Arie trägt (vgl. dazu KB I/12, 187 ff.). Wie NBA jedoch selbst einräumt, ist dies bloß eine von mehreren möglichen Erklärungen für jene Überschrift. Der Begriff „obligat" (It.: obligato), laut Heinrich Christoph Koch (*Musikalisches Lexicon*, Frankfurt 1802, 1080), wird der Aufschrift einer Stimme beigefügt, um zu zeigen, „daß diese Stimme nicht bloß zur Ausfüllung der Harmonie vorhanden sei, sondern daß sie entweder zuweilen den Hauptgesang führen, oder sich doch wenigstens mit der Hauptstimme so vereinigen werde, daß sie ohne das Tonstück zu verstümmeln, nicht weggelassen werden kann." Das Wort „concertirend" (It.: concertato) hingegen wird für jene Stimmen verwendet, „welche die Melodie mit der vorhandenen Hauptstimme abwechselnd vortragen, oder sich zwischen den

Über Werke dieser Art schrieb Jacob Adlung 1758 in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* folgendes[7]:

„Hierbey wird bisweilen eine Traverse zu spielen vorgelegt, entweder in der linken, oder in der rechten Hand; entweder hat der Setzer es mit Vorsatz also beliebt, oder ein Musicdirector hat an einem Instrumente Mangel, und schreibt solche Melodie in den Continuo."

Adlungs Beschreibung einer *Traverse* – meines Wissens der einzige Autor, der das Wort in diesem Sinne verwendet – ist eine der wenigen Erwähnungen der obligaten Verwendung einer Orgel, die in der Literatur des 18. Jahrhunderts überhaupt zu finden ist. In diesem kurzen Zitat werden uns zwei mögliche Gründe für den eher außergewöhnlichen Einsatz der Orgel als Soloinstrument genannt: entweder war dies eine Vorliebe des Komponisten für jene Besetzungsart, oder dem *Musicdirector* fehlte irgendein Instrumentalsolist, so daß er gezwungen wurde, dessen Partie – oft sehr kurzfristig – vom Continuospieler auf der Orgel ausführen zu lassen.[8]

Obwohl die Hintergründe zu Bachs obligater Verwendung der Orgel in gewissen Kantaten nicht immer erkennbar sind, lassen sich die betreffenden Sätze nach ihrem Ursprung in drei Hauptgruppen unterteilen, die übersichtshalber in Tabelle B zusammengestellt sind. Es sind folgende drei Kategorien:

Satzen der Hauptstimme mit Solosatzen hören lassen, um gleichsam unter sich selbst, oder mit der Hauptstimme, zu wettstreiten..." (Koch, S. 355). Demnach ist jede konzertante Stimme eine obligate, nicht aber umgekehrt. Das Wort „obligat" wird in der vorliegenden Studie für jede solistische Verwendung der Orgel benützt – gleichgültig ob es sich um die bloße Verstärkung eines Cantus firmus oder um eine virtuose Solostimme handelt – und umfaßt somit jede Verwendung der Orgel, die über den Continuo hinausgeht.

7 Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 489. Hiernach wird dieses Werk mit dem Kurztitel Adlung ANLEITUNG zitiert.

8 Daß nicht alle diese Werke für obligate Orgel aus bloßem Mangel an einem Instrumentalsolisten entstanden sind, beweist die stattliche Anzahl erhaltener (nicht Bachscher) Werke, für welche die Mitwirkung der obligaten Orgel ausdrücklich vorgeschrieben wurde. Folgende Beispiele mögen diese Feststellung hervorheben:
- mehrere geistliche Solokantaten von Cazatti, Piazza und vielen anderen italienischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts;
- mindestens 10 weltliche und geistliche Werke Antonio Vivaldis (wie z.B. „Beatus Vir", „Salve Regina" und „Juditha Triumphans"). Vgl. dazu Michael Talbot, „A Vivaldi sonata with obbligato organ in Dresden", *The Organ Yearbook* 12 (1981) 81ff.;
- mindestens 30 von über 300 erhaltenen Kantaten Gottfried Heinrich Stölzels, dem Zeitgenossen Bachs, der ebenfalls Mitglied der Mizlerschen Societät war. Siehe Fritz Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976;
- Georg Friedrich Händels „Eia ergo" (aus dem „Salve Regina"), „Il Trionfo del Tempo" und die „Cäcilien-Ode";
- die Arie „Zerbrecht, zerreißt, ihr schnöden Bände", für Sopran, Corno und obligate Orgel von Wilhelm Friedemann Bach, und
- verschiedene Messen von Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn, bei denen die Orgel solistisch auftritt. Siehe Martin Haselböck, „Die Orgelkonzerte Joseph Haydns", *MuK* 54 (1984) 17ff.

i) *Transkriptionen*

Von insgesamt 33 Sätzen, in denen eine solistische Mitwirkung der Orgel verlangt wird, ist in neun Fällen die betreffende obligate Stimme ursprünglich für ein anderes Melodieinstrument bestimmt gewesen.[9]

[9] In den Kantaten BWV 63, 73, 146 und 194 hatte der Organist eine Stimme zu spielen, die in einer früheren Aufführung einem Melodieinstrument zugedacht war. Im Falle von BWV 172/v hat Bach anläßlich einer Wiederaufführung der Kantate sogar *zwei* ursprüngliche Instrumentalstimmen (Oboe I und „Violoncello obligato" zugehörig) der obligaten Orgel übergeben (s. die Faksimile-Wiedergabe dieser Stimme im Notenband I/13, S. IX der NBA).
Zu den von NBA aufgeführten vier Erklärungsmöglichkeiten zur Besetzung des Obligatparts in Satz 2 von BWV 47 (vgl. KB I/23, 182ff.) wäre meines Erachtens eine weitere anzufügen. Die Verwendung einer Geige für die Ausführung dieses Parts bei einer Wiederaufführung der Kantate nach 1734 wird durch die erhaltene Stimme B 7 – zweifellos eine Violinstimme – belegt. Die Möglichkeit, daß Bach diesen Part schon in der ersten Aufführung des Werkes für Geige – und nicht, wie auf dem Partiturumschlag vermerkt ist, für die obligate Orgel – bestimmt hat, muß auch in Erwägung gezogen werden, denn es ist nicht auszuschließen, daß die angebliche Mitwirkung der obligaten Orgel bei dieser Aufführung lediglich – wie in den oben genannten Fällen – als Instrumentalersatz (Fehlen eines Soloviolinisten?) zu verstehen sei. (Darin böte sich übrigens eine mögliche Erklärung zu Bachs Unschlüssigkeit bei der Bezeichnung dieser Arie – „Arie Organo è..." – in der autographen Partitur A). Für diese Überlegung spricht auch die Tatsache, daß die Orgel bei der ersten Aufführung aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Satz 4 als Geigenersatz fungierte – eine Möglichkeit, die anscheinend in der bisherigen Forschung übersehen worden ist. Es ist zumindest bemerkenswert, daß der Kopist bei der (versehentlichen, darum später getilgten) Eintragung des Violino-I-Parts zum 4. Satz in die Stimme B 6 („Hautbois 2") die ersten 4 Töne ursprünglich einen Ton tiefer notiert hat – als hätte er diese Oberstimme von einer transponierten Vorlage abgeschrieben. (Diese eindeutige Korrekturstelle wurde übrigens von NBA nicht erfaßt.) Da nun dieser Part weder in der Partitur A noch in der einzigen erhaltenen transponierten Stimme (B 15 – „Continuo") transponiert erscheint, hat wohl doch – mit größerer Wahrscheinlichkeit, als NBA annimmt – eine transponierte Stimme für obligate Orgel existiert. Gegen diese Hypothese spricht allerdings die Tatsache, daß eine transponierte bezifferte Continuostimme vorhanden ist, die eindeutig ebenfalls um 1726 entstanden ist. Denn falls die Orgel bei der ersten Aufführung tatsächlich den Geigenpart der Sätze 2 und 4 übernehmen mußte, stellt sich die Frage, weshalb Bach diesen Part nicht in die transponierte Continuostimme geschrieben hat. In der ganzen rätselhaften Aufführungsgeschichte dieses Werkes muß also wohl auch die Frage offenbleiben, ob eine transponierte Stimme für Orgel je existiert hat.
Ähnlich verhält es sich bei der Kantate 170. Die Heranziehung der obligaten Orgel in Arie 5 war in diesem Falle wohl auch eine Notlösung. Es kann als gesichert gelten, daß der obligate Part zu diesem Satz bei einer späteren Wiederaufführung des Werkes von der Traversflöte gespielt wurde (vgl. die erhaltenen, nach 1735 entstandene „Traversière"-Stimme, St 94/1). Ich bin jedoch der Ansicht, daß Bach die Besetzung dieses Parts durch die Traversflöte auch ursprünglich beabsichtigte. Der fragliche Part ist beispielsweise in der autographen Partitur *un*transponiert und auf dem *obersten* System der jeweiligen Akkolade notiert: zwei Eigenschaften, die eindeutig auf die Stimme eines Melodieinstrumentes hindeuten. (Den Part der obligaten Orgel notierte Bach sonst immer auf den untersten zwei – im Falle eines Continuosatzes, auf dem untersten – Systemen seiner Partitur.) Eine weitere Bestätigung dieser Hypothese ist in der erhaltenen, transponierten, bezifferten Continuostimme (St. 94/8) – welche diesen Satz auch enthält – zu erblicken. Hätte Bach die obligate Stimme in der ersten Aufführung tatsächlich von der Orgel ausführen lassen wollen, dann wäre diese zweite, transponierte (= Orgel-)Stimme überflüssig gewesen!

ii) *Bearbeitungen*
Zu diesen neun Transkriptionen kommen weitere zehn Sätze hinzu, die von Bach aus eigenen älteren Instrumentalkonzerten in die betreffenden Kantaten übernommen wurden.[10] Dazu sei die Bemerkung erlaubt, daß alle diese Kantaten – mit einer Ausnahme (BWV 120) – neben jenen zehn Bearbeitungen mindestens einen weiteren Satz enthalten, der als Originalkomposition für obligate Orgel zu betrachten ist.

iii) *Originale Kompositionen*
Da andersgerichtete Hinweise fehlen, kann man annehmen, daß die verbleibenden 14 Kantatensätze mit obligater Orgel von Bach eigens für dieses Instrument komponiert worden sind.[11]

Tabelle B – Herkunft der einzelnen Sätze

| *BWV* | *Transkriptionen* | *Bearbeitungen* | *Originale Kompositionen* |
|---|---|---|---|
| 27 | | | iii |
| 29 | | i | vii |
| 35 | | i, v | ii, iv, vii |
| 47 | ii, iv | | |
| 49 | | i | ii, vi |
| 63 | iii | | |
| 71 | | | ii, vii |
| 73 | i | | |
| 80 | | | i |
| 120a | | iv | |
| 146 | iii | i, ii | |
| 161 | | | i |
| 169 | | i, v | iii |
| 170 | v | | iii |
| 172 | v | | |
| 188 | | i | iii |
| 194 | iii, x | | |

[10] Für eine eingehende Diskussion insbesondere der Konzertbearbeitungen, siehe Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs,* Stuttgart 1975, Kap. 5, wie auch NBA, KB VII/7.

[11] BWV 27/iii war aller Wahrscheinlichkeit nach für obligates Cembalo – und nicht für Orgel – bestimmt. Siehe dazu Hans-Joachim Schulze, „Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner", *BJb* 54 (1968) 84ff., wie auch NBA KB I/23, 114ff.
Da die Orgel in diesen 14 Sätzen auch ziemlich im Stil eines Melodieinstrumentes behandelt wird – mit dem figurativen Gewicht der konzertanten Stimme fast durchwegs in der rechten Hand und dem Continuobaß in der linken – fühlt sich NBA (KB VII/7) zur Annahme berechtigt, daß die obligate Verwendung der Orgel in diesen Sätzen auch nur durch Mangel an Instrumentalsolisten nötig geworden ist.

Die erste und bis heute einzige umfassende Untersuchung zur Entstehungsgeschichte der Kantaten J. S. Bachs für obligate Orgel wurde von Bernhard Friedrich Richter vorgenommen; seine Ergebnisse sind im *Bach-Jahrbuch* 1908 veröffentlicht.[12] Obwohl Richter die von Wilhelm Rust und Philipp Spitta[13] vertretene Hypothese zur Entstehung dieser Kantaten widerlegte (nach ihrer Meinung entstanden sie nach einer Reparatur der großen Thomas-Orgel im Jahre 1730, bei welcher Gelegenheit das Rückpositiv angeblich selbständig spielbar gemacht wurde!), behielt er – wie es die Bachforscher der folgenden Generationen ebenfalls taten – die von Rust und Spitta vorgeschlagene Datierung in die Jahre 1731–32 bei.

Von der radikalen Neudatierung vieler Kantaten Bachs infolge der wissenschaftlichen Arbeiten von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen[14] wurden auch viele der vorliegenden Kantaten betroffen: lediglich drei der 17 Kantaten konnten ihre bisherige Datierung beibehalten. Allein diese Tatsache erlaubt eine neue Untersuchung dieser Werke, da ihre Entstehung nun im Lichte ganz anderer Verhältnisse gesehen werden muß.[15] Wir betrachten daher zunächst in einem kurzen Exkurs die Entstehungsgeschichte unserer Kantaten.

In Tabelle C sind die Kantatenaufführungen unter Bach, bei denen die Orgel als obligates Instrument mitwirkte, in vermutlicher chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Das sicher auffallendste Merkmal dieser Aufstellung ist die Konzentration von Leipziger Kantaten in der Zeit nach Trinitatis im Jahre 1726. In jenem Jahre erlebten mindestens sieben Kantaten eine Aufführung unter Verwendung der obligaten Orgel. Drei andere (BWV 71, 161 & 80) wurden schon früher aufgeführt (die ersten zwei stammen aus der vor-Leipziger Zeit), während die restlichen sieben dem größeren Zeitraum 1726–1735 zuzuordnen sind. Von diesen sieben können nur die Kantaten BWV 188 & 29 mit annähernder Sicherheit datiert werden.

[12] Bernhard Friedrich Richter, „Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel", *BJb* 5 (1908) 49–63.

[13] Wilhelm Rust, „Vorwort", BG Bd. 22, xvi – Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, 278.

[14] Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *BJb* 44 (1957), Kassel etc. 1976 (hiernach: DürrCHR) – Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* = Tübinger Bach-Studien 4/5, Trossingen 1958.

[15] Zwei Dissertationen über diese Werke, im Jahre 1955 bzw. 1961 vorgelegt, brauchen wir keine weitere Aufmerksamkeit zu schenken. Robert W. Nelson, *The organ obligato cantatas of Bach*, (SMM, Union Theological Seminary, New York 1955, maschinenschriftlich) widmet den größten Teil seiner Arbeit der harmonischen und thematischen Analyse der Kantaten. Sie erschien vor der neuen Kantaten-Chronologie, so daß seine Bemerkungen zur Entstehung dieser Werke lediglich die Meinungen B. F. Richters und Ph. Spittas widerspiegeln. Die zweite Arbeit, *The use of obbligato organ in the church cantatas of Johann Sebastian Bach*, von Margaret Esther Leupold (M. A. Thesis, Ohio State University, maschinenschriftlich), beschränkt sich auf eine stilistische Analyse der Kantaten nach Satztypus. Offensichtlich hatten die beiden Autoren weder Zugang zu erhaltenem Quellenmaterial, noch wurden literarische Quellen des 18. Jahrhunderts herangezogen.

Tabelle C – Chronologie der Kantatenaufführungen mit obligater Orgel

| *1. Aufführung mit obligater Orgel* | *BWV* | *Entstehungsort und Datum* | *Weitere Aufführungen* |
|---|---|---|---|
| 1. *nach 1726:* | | | |
| 4. 2. 1708 | 71 | Mühlhausen, 1708 | keine nachweisbar |
| 6. 10. 1715 | 161 | Weimar, 1715 | Leipzig, zum Fest Mariae Reinigung (Datum?); wohl *ohne* obligate Orgel |
| ? 1724 | 80 | Weimar, 1715 (BWV 80a) | Leipzig, 1723; wohl eine Zwischenfassung |
| 2. *im Jahre 1726:* | | | |
| (?) 16. 6. 1726 | 194 | Zur Orgelweihe in Störmthal, 2. 11. 1723 | Störmthal, 2. 11. 1723, Leipzig 4. 6. 1724 und Leipzig, 20. 5. 1731; jeweils ohne obligate Orgel |
| 28. 7. 1726 | 170 | Leipzig, 1726 | Leipzig, nach 1735, mit obligater Orgel in Arie 3, Flöte in Arie 5 |
| 8. 9. 1726 | 35 | Leipzig, 1726 | keine nachweisbar |
| 6. 10. 1726 (mit obligatem *Cembalo)* | 27 | Leipzig, 1726 | Leipzig (Datum unbestimmt), mit obligater *Orgel* |
| 13. 10. 1726 | 47 | Leipzig, 1726 | Leipzig, nach 1734 (obligate Orgel durch Violine ersetzt) |
| 20. 10. 1726 | 169 | Leipzig, 1726 | keine nachweisbar |
| 3. 11. 1726 | 49 | Leipzig, 1726 | keine nachweisbar |
| 3. *vor 1726:* | | | |
| 1726–1728 (Jubilate) | 146 | Leipzig, zwischen 1726 und 1728 | keine nachweisbar |
| (17. 10.) 1728 | 188 | Leipzig, um 1728 | keine nachweisbar |
| ? 1729 | 120a | Leipzig, ? 1729 | keine nachweisbar |
| 27. 8. 1731 | 29 | Leipzig, 1731 | Leipzig, 1739 und 1749 |
| 1731–1732 | 63 | Weimar, 1714/16 | Weimar, 1714/16 und Leipzig, 1723/26, *ohne* obligate Orgel |
| nach 1731 | 172 | Weimar, 20. 5. 1714 | Weimar, 1714; Leipzig, 28. 5. 1724 und 13. 5. 1731, ohne obligate Orgel |
| 1732–1735 | 73 | Leipzig, 23. 1. 1724 | Leipzig, 23. 1. 1724, mit Horn statt obligater Orgel |

Entgegen der Meinung der ersten Forschergeneration (vertreten durch Schweitzer, B. F. Richter usw.), wonach sich Bach von dieser häufigeren Heranziehung der obligaten Orgel keine besondere Wirkung versprochen haben soll, sind jüngere Bach-Forscher der Ansicht, daß Bach doch durch klangliche Erwägungen zu dieser Lösung geführt wurde – eine Ansicht, die sich außerdem mühelos mit Bachs zunehmender Neigung zu virtuoserer Instrumentenhandlung in jener Zeit vereinbaren läßt.[16]

[16] Siehe Alfred Dürr, *Die Kantaten* von *Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. 1971 (hiernach DürrK), Bd. I, 54 und 50. Es ist nicht auszuschließen, daß die Verwendung der obligaten Orgel bei Bach – wie auch seine Herübernahme älterer Instrumentalsätze – erst im Zusammenhang mit den Einflüssen des Rationalismus und der Verweltlichungsprozesse auf die deutsche evan-

Die Konzentration von Kantaten im Jahre 1726 läßt jedoch auch andere Erklärungen zu. Es ist zum Beispiel durchaus möglich, daß Bach diese konzertanten Orgelpartien für ein bestimmtes Instrument komponierte. Mindestens fünf dieser Kantaten erlebten aller Wahrscheinlichkeit nach ihre erste Aufführung in der Nikolaikirche[17], was unter Umständen auf eine gewisse Vorliebe Bachs für jene Orgel hindeutet.[18] Möglicherweise wollte Bach mit diesen Werken auch eine frischrenovierte Orgel in ihrem neuen Glanz zu Gehör bringen. Tatsächlich wurden in der zweiten Hälfte des Jahres 1725 an der Nikolai-Orgel ausführliche Reparaturarbeiten ausgeführt, so daß zwischen dieser Reparatur und der Entstehung unserer Kantaten ein Zusammenhang bestehen könnte. Da aber mindestens zwei der Kantaten von 1726 nachweislich *nicht* in der gleichen Kirche aufgeführt wurden, wird man annehmen müssen, daß neben der Vorliebe für jenes Instrument noch andere Gründe mitgespielt haben.[19]

Bachs häufige Heranziehung der obligaten Orgel im Jahre 1726 mag freilich auch seine Bevorzugung eines bestimmten Organisten widerspiegeln. Der in dieser Hinsicht in der bisherigen Forschung meist erwähnte Name ist der seines ältesten Sohnes, Wilhelm Friedemann, gewesen.[20] Es kämen aber auch andere „Kandidaten" in Frage, wie etwa die amtierenden Kirchenorganisten selber[21], der eine oder andere

gelische Kirchenmusik richtig verstanden werden kann. Es mag jedenfalls kein Zufall sein, daß unter insgesamt 11 vollständig erhaltenen Kantaten des ganzen Bachschen Kantatenwerkes, welche keinerlei Beziehung zum Kirchenlied haben, drei der Kantaten für obligate Orgel (BWV 35, 63 und 170) zu finden sind. Siehe Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Kassel etc. 1970, 127ff. und 218. Auch DürrK, Bd. I, 22ff. Zu diesen drei Werken fügte Dürr vermutlich auch noch BWV 27 hinzu, da diese Kantate „obwohl mit einem Choral einsetzend, dennoch keine Choralkantate ist"; s. Alfred Dürr, „Werkerläuterungen", *Das Kantatenwerk Folge* 7, Teldec, 3.

17 Die fünf Kantaten waren BWV 194, 35, 27, 169 und – obwohl sie nicht aus dem Jahre 1726 stammt – BWV 29. Schon vor der Neudatierung vieler dieser Kantaten hatte Bernhard Fr. Richter (a.a.O., 54ff.) den möglichen Zusammenhang zwischen den Kantaten mit obligater Orgel und ihrem mußmaßlichen Aufführungsort untersucht und ist dabei zum Schluß gekommen, daß mindestens 7 in der Nikolaikirche aufgeführt worden sind.

18 Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, 2. Auflage, Leipzig 1954, 151 (hiernach: ScheringKM), macht darauf aufmerksam, daß diese Orgel mit ihrer günstigeren breitflächigen Aufstellung tatsächlich als konzertierendes Soloinstrument geeigneter war als die Thomasorgel.

19 Siehe Dreyfus MARBURG, a.a.O., 181. Dreyfus zeigt, daß die belegten Reparaturarbeiten an Nikolai- und Thomas-Orgeln wohl nie so schwerwiegend waren, daß sie die sonntäglichen Kantatenaufführungen über längere Zeit verhindert hätten.

20 ScheringKM, a.a.O., 152. Auch von Dadelsen, a.a.O., 33.

21 Die Organisten der Thomas- und Nikolaikirchen zur Zeit Bachs waren (mit ihrer jeweiligen Amtsdauer in Klammern):

| | | |
|---|---|---|
| St. Thomae | – Christian Gräbner | (1701–1729) |
| | – Johann Gottlieb Görner | (1730–1778) |
| St. Nikolai | – Johann Gottlieb Görner | (1721–1729) |
| | – Johann Schneider | (1730–1788) |

(Zitiert nach Werner David, *Johann Sebastian Bach's Orgeln*, Berlin 1951, 49. Über ihre Verpflichtungen, siehe insbesondere Stiller, a.a.O., 79ff.)

Schüler Bachs[22] oder sogar einer seiner Kopisten.[23] Die Vorstellung, daß Bach diese Partien selber gespielt hat, ist in der Literatur ebenfalls verschiedentlich geäußert worden.[24] Mir scheint diese Möglichkeit eher unwahrscheinlich.[25]

Die Solistenfrage kann noch um eine andere interessante Überlegung erweitert werden: es ist vielleicht kein Zufall, daß vier der sieben 1726-Kantaten für Solo-Alt bestimmt sind. Offenbar stand Bach in jenem Jahr nicht nur ein ausgezeichneter Organist, sondern auch ein fähiger Altist zur Verfügung.[26] So vermuten verschiedene Autoren, daß der damals 16-jährige Wilhelm Friedemann als Organist und sein um 4 Jahre jüngerer Bruder, Carl Philipp Emanuel, als Altist fungiert hätten. Obwohl bisher kein entsprechender Beleg gefunden werden konnte, sei die immerhin plausible Erklärung zur Entstehung dieser Kantaten festgehalten.[27]

Der eigentliche Impuls zu Bachs vermehrter konzertanter Verwendung der Orgel in einigen Kirchenkantaten des Jahres 1726 mag trotz all dem doch nicht von Leipzig, sondern von außerhalb dieser Stadt gekommen sein. Dazu seien noch folgende Hinweise erlaubt:

Bachs über längere Zeit bestehende Beziehungen nach Dresden und insbesondere zu dem Dresdner Hofmusiker Johann Georg Pisendel schafften ihm eine wichtige Verbindung zu der venezianischen *Ospedale*-Konzerttradition.[28] Unter den Werken, welche Pisendel nach 18-monatigem Studienaufenthalt in Venedig 1717 nach Dresden zurückbrachte, befanden sich mehrere Konzerte Antonio Vivaldis, u.a. auch solche, die ausgedehntere Passagen für obligate Orgel aufweisen.[29] Daß Bach das eine oder andere dieser Stücke bei einem seiner Dresdner Aufenthalte kennengelernt hat, liegt durchaus im Bereich des Möglichen.

[22] Zwei Schüler verdienen diesbezüglich besondere Beachtung: Christoph Gottlob Wecker (1706–?) und Friedrich Gottlob Wild (1706–?). Siehe Dok II/60 bzw. I/57 wie auch Hans Löffler, „Die Schüler Joh. Seb. Bachs", *BJb* 40 (1953) 5ff., und Hans-Joachim Schulze, „Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik", *BJb* 70 (1984), 45ff.

[23] Drei Kopisten seien besonders erwähnt: Christian Gottlob Meißner (infolge seiner fleißigen Tätigkeit als Schreiber der transponierten Continuostimmen vor seiner Identifizierung als „Schreiber des Continuo" bekannt), Johann Andreas Kuhnau („Hauptkopist A"), der bei Bach bekanntlich „in der Composition, Orgel-Schlag, auf der Violin und andern Instrumenten" regelmäßige Hilfe leistete (KB I/4, 16) und insbesondere, „Hauptkopist C", der immerhin als Hauptschreiber in fünf der sieben Kantaten von 1726 für obligate Orgel (BWV 35, 27, 47, 169 und 49) anzutreffen ist. Über ihn, siehe DürrCHR, 148.

[24] Wie, zum Beispiel, im „Vorwort" zu BG Bd. 18, xiv, oder unlängst bei NBA (KB I/20, 68 und KB I/23, 183) zu lesen. Ludwig Finscher, in seinen „Werkerläuterungen" zu Folge 13 der Schallplattenreihe *Das Kantatenwerk* (Teldec), nimmt schlicht an, daß alle Partien für obligate Orgel von Bach selber gespielt wurden (S. 2).

[25] Beispielsweise hätte sich die Anfertigung von transponierten Organo- und/oder Continuostimmen erübrigt, wenn Bach selbst als Solist mitgespielt hätte.

[26] DürrK, a.a.O., 365 und 420.

[27] ScheringKM, a.a.O., 152.

[28] Über Bachs Beziehung zu Pisendel und die Verbindung mit Vivaldi, siehe Rudolf Eller „Vivaldi-Dresden-Bach", *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970, 469.

[29] Siehe Michael Talbot, a.a.O., 89.

Ein Zeitungsbericht über einen Konzertauftritt Bachs im September 1725 in Dresden gibt uns möglicherweise einen weiteren Hinweis zur Entstehung unserer Kantaten. Darin wird berichtet[30]:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuosen sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allerseits sehr admiriret wird, wie er denn gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in *Praeludiis* und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen."

Besonders auffallend in diesem Bericht über Bachs Konzert an der Silbermann-Orgel der Sophienkirche[31] ist die Erwähnung „diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music". Hier scheint tatsächlich die Beschreibung eines Konzertes für Orgel und Orchester vorzuliegen, bei dem Bach selbst als Solist mitwirkte. Kaum ein halbes Jahr nach Bachs Dresdner Aufenthalt hörte die Leipziger Gemeinde die ersten konzertanten Sätze von der Orgel, und zwar bei mindestens sieben der sonntäglichen Kantatenaufführungen des Jahres 1726. – Gewiß mögen all die erwähnten Umstände Bach dazu bewogen haben, die Orgel plötzlich auch als konzertierendes Instrument einzusetzen, der Hauptgrund könnte allerdings in jenen Eindrücken aus Dresden zu finden sein.

*

Von hier aus könnte sich unsere Untersuchung in verschiedene Richtungen wenden, so etwa, wenn wir den erwähnten Aspekten der Entstehungsgeschichte jener Kantaten weiter nachgingen. Aussichtsreicher scheint uns aber die Untersuchung der Aufführungsgeschichte, eine Aufgabe, die allerdings auch nicht problemlos zu bewältigen ist. Zwei Schwierigkeiten stellen sich uns entgegen. Die erste betrifft die riesige Fülle an erhaltenem Quellenmaterial zu diesen 17 Kantaten und die Tatsache, daß jede Kantate eine Reihe von spezifischen Gegebenheiten und Probleme mit sich bringt, die nicht in allgemeiner Weise gelöst werden können. Die zweite Schwierigkeit hängt damit zusammen: Schlußfolgerungen von allgemeiner Geltung sind meistens nur mittels Querverbindungen zwischen Beweismaterial aus den Kantatenquellen und den Aussagen von Traktaten und Schriftstücken des 18. Jahrhunderts möglich.

Der Hauptteil dieser Studie beschränkt sich dementsprechend auf ein bestimmtes Gebiet der Aufführungspraxis, auf ein Gebiet, das für den Aufführenden gewiß von besonderem Interesse ist. Es soll nämlich untersucht werden, in welcher Weise in den von Bach in Leipzig aufgeführten geistlichen Werken der Orgelpart aufgeführt wurde. Obwohl dieser Versuch anhand der Kantaten für obligate Orgel unternommen wird, wird es sich bald herausstellen, daß die Ergebnisse auch für die Begleitpraktiken in den Kirchenkantaten Bachs überhaupt von Bedeutung sind.

Wenn von der orgelmäßigen Ausführung des Continuoparts die Rede sein wird, sollte vorweg betont werden, daß es uns hier nicht darum geht, die Umsetzung

[30] Aus dem „Hamburger Relationscourier" vom 27. 9. 1725, zitiert nach Dok II/193.
[31] Die Orgel wurde im Jahr 1720 fertiggestellt. Siehe Werner David, a. a. O., 58.

der Generalbaßbezifferung in Akkorde zu erörtern. Bestimmt können wir davon ausgehen, daß der Organist unter Bach in der Lage war, den (zum Teil unbezifferten) Generalbaß in eine musikalisch sinnvolle und interessante Continuo-Begleitung umzuwandeln. Uns geht es um die Frage, wie der Organist sein Instrument als Träger des harmonischen Grundgerüstes einsetzte, welche Register und Werke dabei verwendet wurden und welche Kompromisse – wenn überhaupt – in einem Satz für obligate Orgel gemacht werden mußten.

Eine wichtige Hilfe zum Verständnis der aufführungspraktischen Gewohnheiten Bachs bieten uns die transponierten Continuostimmen. Bei jedem normalen Stimmensatz zu einer Leipziger Kantate wurde üblicherweise eine der drei Continuostimmen[32] – die für den Organisten – um einen Ganzton hinunter transponiert.[33] Dies war eine von zwei Lösungen, die Bach verwendete, um die im Cammerton stehenden Blasinstrumente den hoch-gestimmten, im Chorton stehenden Kirchenorgeln anzupassen. Bei den älteren Werken aus seiner Weimarer und Mühlhausener Schaffensperiode wurden Streicher- und Chorstimmen auf die Tonhöhe der Orgel heraufgestimmt und transponierte Stimmen für die Blasinstrumente angefertigt. In Leipzig hingegen hielt sich Bach an die von seinem Vorgänger Kuhnau eingeführte Praxis, wonach das Orchester in der notierten Tonhöhe spielte und eine transponierte Continuostimme für den Organisten ausgeschrieben wurde.[34] Damit läßt sich die Tatsache erklären, daß bei mindestens 86% der Leipziger Kantaten, für welche originale Stimmen noch vorhanden sind, eine transponierte Continuostimme erhalten ist.[35] Eine untransponierte, jedoch bezifferte Continuostimme zu einer Leipziger Kantate kann also nur auf die Mitwirkung eines im Cammerton gestimmten Tasteninstrumentes – wohl eines Cembalos – für die Generalbaßbegleitung hindeuten. Zwei der Leipziger Kantaten für obligate Orgel (BWV 169 & BWV 29) gehören interessanterweise dieser kleinen Gruppe von Werken an, für welche eine bezifferte Cammerton-Continuostimme existiert – eine Feststellung, die uns die Übersicht über Continuopraxis bei Bach noch zusätzlich erschwert![36]

[32] Das Original und zwei Abschriften, sog. Dubletten. Die zwei nicht transponierten Stimmen waren für den Streicher-Continuo (Violoncello und Violone) bestimmt. Siehe DürrCHR, 8–9.

[33] Nicht, wie Christoph Wolff behauptet („Die Orgel im Kantatenwerk Bachs", *Das Kantatenwerk*, Folge 13, Teldec, 3) um einen *Halb*ton!

[34] Siehe von Dadelsen, a.a.O., 37. Daß der Organist infolge dieser Transposition oft in den entferntesten Tonarten spielen mußte, scheint das kleinere Übel gewesen zu sein! Desgleichen könnte diese Tatsache dazu herangezogen werden, für eine gleichmäßigere Temperatur der Bach zur Verfügung stehenden Orgeln zu plädieren, als bisher angenommen worden ist.

[35] Siehe ScheringKM, a.a.O., 61. Scherings Ergebnisse wurden im wesentlichen durch eine ähnliche Analyse aller bisher von der NBA veröffentlichten Kantaten bestätigt: vgl. Heinrich Trötschel, a.a.O., 23–24.

[36] In der bisherigen Forschung ist schon verschiedentlich nach einer passenden Erklärung für diese ungewöhnlichen Cammerton-Continuostimmen gesucht worden. Schering (KM, 83ff.) behauptete – in einem verzweifelten Versuch, nur um die Mitwirkung eines Cembalos in einer Kirchenkantate nicht zugeben zu müssen – daß das kleine Trauungspositiv im Besitz der Thomasschule im Cammerton gestimmt war – eine Behauptung, die interessanterweise erst

## 2 *Zur Continuo-Frage*

### 2.1 Der Quellenbefund

Die Generalbaßbegleitung war bei Bach unentbehrlicher Bestandteil sowohl geistlicher als auch weltlicher Werke.[37] Dabei belegen die erhaltenen transponierten Continuostimmen, daß Bach die Orgel als Continuoinstrument dem Cembalo vorzog.[38] Da die Sätze für obligate Orgel eine Ausnahmesituation darstellen, müssen wir vorweg die Frage klären, wie weit die sonst übliche Generalbaßbegleitung in solchen Fällen beibehalten wurde. Wenn der Organist mit der rechten Hand zum Beispiel eine obligate Melodie zu spielen hatte, hätte er dann mit der linken Hand nur den Continuobaß gegriffen? Oder hätte er mit dieser Hand eine Aussetzung des Continuo und im Pedal die Baßlinie gespielt? Oder stand ihm gar ein zweiter Continuospieler zur Verfügung?

Um diese Fragen zu beantworten, wollen wir uns zunächst mit dem erhaltenen Aufführungsmaterial beschäftigen. Während uns diese Untersuchungsmethode auf den ersten Blick ein zuverlässiges Bild des Tatbestandes verspricht, wird ihre Wirksamkeit jedoch durch den Umstand vermindert, daß die Quellen zu diesen Kantaten

noch kürzlich (1981) von Trötschel (a.a.O., 24) wiederholt wurde. Dem Vorschlag Alfred Dürrs (DürrK, 69), daß diese Stimmen höchst wahrscheinlich ursprünglich für den Streicher-Continuo bestimmt waren, bevor sie später aus Anlaß einer Wiederaufführung der Kantate beziffert und dem Cembalo übergeben wurden, fehlt das entsprechende Beweismaterial. Peter Williams („Basso Continuo on the organ", *ML* 50 (1969), 136ff.) will sogar die Möglichkeit erwägen, daß eine bezifferte Continuostimme nicht unbedingt für ein Tasteninstrument bestimmt sein müsse. Nach ihm (231) handelte es sich möglicherweise um eine eigens für den Schreiber der transponierten Continuostimme angefertigte Vorlage, oder um eine Stimme, welche bei den Proben Verwendung fand, oder sogar um eine Baßstimme für den Spieler eines Streichinstrumentes, „der sich daran gewöhnt hatte, diese Bezifferung zu ignorieren"! In der Folge führt er eine von Schering ebenfalls geäußerte Hypothese zur Entstehung dieser bezifferten Cammerton-Stimmen an, nämlich daß sie für einen Cellisten bestimmt waren, der akkordisch begleitete.

Die bisher ausführlichste Studie zu diesem Problem ist die von Laurence Dreyfus (MARBURG und JAMS, a.a.O.). Dreyfus führt eine überzeugende These an, nach der bei einigen Leipziger Kantaten nicht nur die gelegentliche Mitwirkung eines Cembalos, sondern auch das mutmaßliche gleichzeitige Zusammenwirken von Cembalo *und* Orgel in derselben Kantatenaufführung (wie u.a. in den Kantaten 169, 29 und 27 der vorliegenden Studie) zum ersten Mal erörtert wird. Dreyfus' Theorie setzt die Annahme voraus, daß *alle* Leipziger Orgeln, sowohl die größeren Kirchenorgeln als auch die kleineren Positive im Besitz der Thomasschule, während Bachs Leipziger Wirkungszeit im *Chorton* gestimmt waren. Während frühere Bachforscher, besonders Schering, diese Voraussetzung bestritten haben, scheint mir Dreyfus' Beweisführung (JAMS, 332 und MARBURG, 181) überzeugender und auf jeden Fall vorurteilsloser zu sein als diejenige Scherings. Meine Analyse des erhaltenen Quellenmaterials zu den Kantaten mit obligater Orgel geht ebenfalls von der Voraussetzung aus, daß alle von Bach verwendeten Leipziger Orgeln – Positive und Kircheninstrumente – im Chorton standen.

[37] Wie bei Dürr zu lesen (DürrK, 365): „[Der Generalbaß] ist das Fundament, der verläßliche Halt jeder Musik. Sein Fehlen hat bei Bach in der Regel Symbolcharakter und weist entweder auf den hin, der diesen Halt nicht mehr braucht oder aber auf den, der ihn verloren hat, der keinen Grund mehr unter den Füßen, sich von Gott entfernt hat."

[38] Siehe oben.

für obligate Orgel oft sehr unvollständig erhalten sind. Deshalb werden die gewonnenen Einsichten im darauffolgenden Teil durch Vergleiche mit Auszügen aus Quellenwerken zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts zu bestätigen und zu ergänzen sein.

Umfang – oder Fehlen – der Bezifferung in den originalen *Organo-* und Continuostimmen zu diesen Kantaten verschafft uns die Hauptbasis für die folgende Untersuchung der Continuo-Frage; eine Übersicht über die Bezifferung aller erhaltenen Partituren, *Organo-* und Continuostimmen ist in Tabelle D zu finden.[39] Die nachfolgende Untersuchung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: es werden nur diejenigen Kantaten berücksichtigt, für welche die entsprechenden Originalstimmen in genügendem Umfang vorhanden sind, um eine vertretbare Beurteilung des Sachverhaltes zu ermöglichen.[40] Die betreffenden Werke lassen sich in drei Gruppen unterteilen. Die erste umfaßt einige Kantatensätze, bei denen der Organist nebst der obligaten Stimme zugleich noch eine Continuobegleitung spielte. Die zweite Gruppe vereinigt verschiedene Sätze, in denen die Realisierung des Generalbasses wahrscheinlich von einem zweiten Spieler übernommen wurde, während die dritte Kategorie alle Sätze einschließt, für die Bach offensichtlich keine Continuobegleitung wünschte.

i) *Vom Solisten gespielte Continuobegleitung*

Unter allen Kantaten für obligate Orgel sind lediglich drei Beispiele zu finden, bei denen mit Bestimmtheit gesagt werden kann, daß neben der konzertierenden Stimme eine simultane Continuobegleitung vom Solisten selber gespielt wurde. Da es sich dabei in jedem Fall um eine Ausnahmesituation handelt, scheint bei Verallgemeinerungen in Bezug auf andere Kantatensätze für obligate Orgel eine gewisse Vorsicht geboten.

– Die Mühlhausener Kantate *Gott ist mein König* (BWV 71) ist das früheste bekannte Beispiel obligater Verwendung der Orgel in einer Kantate Bachs.[41] Das Werk enthält zwei Sätze[42], in denen die kurzen echomäßigen Interjektionen der obligaten Orgel in der originalen Stimme von einer bezifferten Baßlinie begleitet sind[43] – ein unverkennbares Zeichen dafür, daß der Organist auch während der obligaten Teile eine Realisierung des Generalbasses spielen mußte. Es soll aber erwähnt werden, daß diese „obligate" Verwendung der Orgel keinesfalls dem virtuoseren konzertanten Stil der späteren Leipziger Werke gleichgesetzt werden darf.

– Ein weiteres vor-Leipziger Werk, *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), ist uns in mehreren Partiturabschriften überliefert worden, von denen die älteste sicher-

[39] Es sei darauf hingewiesen, daß die Orgelpartie in Bachs Originalpartitur normalerweise nicht beziffert wurde. Die wenigen Ausnahmen, die in den Quellen zu unseren Kantaten zu finden sind, werden deshalb hier absichtlich nicht berücksichtigt.

[40] BWV 80 wurde von vornherein außer Acht gelassen, da die ‚obligate' Funktion der Orgel in dieser Kantate auf eine bloße Verstärkung des Cantus firmus im Pedal beschränkt ist.

[41] Zum ersten Mal am 4. 2. 1708 aufgeführt. Vgl. Anmerkung 84 unten.

[42] Die Arie (2), „Ich bin nun achtzig Jahr", und der Chor (7), „Das neue Regiment".

[43] St 377/23. Eine weitere Orgelstimme, die dem originalen gedruckten Stimmensatz (Mus 11495) angehört, enthält diese obligaten Teile nicht. Vgl. dazu BG, Bd. 28, („Vorwort", xvi.)

Tabelle D – Originalpartituren, Continuo- und ‚Organo'-Stimmen
Transposition und Bezifferung

| *BWV* | *Partitur (Orgelpart)* | *Erhaltene Continuo- und ‚Organo'-Stimmen Cammerton* | *Erhaltene Continuo- und ‚Organo'-Stimmen Chorton* |
|---|---|---|---|
| 71 | nicht transponiert; z. T. beziffert (auch in der Arie 2 für obligate Orgel) | *Unbezifferte:*<br>St 377/16: „Violon"<br>St 377/21: „Bassono"<br>St 377/22: „Violoncello"<br>*Bezifferte:*<br>St 377/23: „Organo" (einschließlich der Sätze 2 und 7 mit obligater Orgel) | |
| 161 | (nur Abschriften) | keine erhaltenen Stimmen | keine erhaltenen Stimmen |
| 80 | (nur Abschriften) | keine erhaltenen Stimmen | keine erhaltenen Stimmen |
| 194 | (zur Einsicht nicht zugänglich) | | *Bezifferte:*<br>St 346/7: „Continuo" (G-dur)<br>St 346/8: „Continuo" (As-dur)<br>– nur in den Rezitativen 4 und 7 beziffert |
| 170 | transponiert nur in der Arie 3 (für obligate Orgel); übrige Sätze (einschließlich der obligaten Stimme zu Arie 5) untransponiert | *Unbezifferte:*<br>St 94/7: „Continuo" | *Bezifferte:*<br>St 94/8: „Continuo"<br>– Arie 3: tacet<br>– Arie 5: beziffert |
| 35 | durchwegs transponiert; unbeziffert (mit unbedeutenden Ausnahmen in den Rezitativen 3 und 6) | *Unbezifferte:*<br>St 32/10: „Continuo"<br>St 32/11: „Continuo"<br>– Dublette | |
| 27 | nicht transponiert; durchwegs unbeziffert | *Unbezifferte:*<br>St 105/14: „Continuo" (NBA: B 13)<br>St 105/16: „Organo obligato" (NBA: B 15)<br>– enthält Satz 3 | *Bezifferte:*<br>St 105/15: „Continuo" (NBA: B 14)<br>– beziffert nur in den Sätzen 1, 2 und 4; Arie 3 (obligate Orgel) unbeziffert |
| 47 | nicht transponiert; durchwegs unbeziffert | *Unbezifferte:*<br>St 104/10: „Continuo" (NBA: B 13)<br>St 104/11: „Continuo" (NBA: B 14)<br>– Dublette | *Bezifferte:*<br>St 104/12: „Continuo" (NBA: B 15)<br>– beziffert in allen Sätzen |
| 169 | transponiert nur in den 3 Sätzen (1, 3 und 5) für obligate Orgel; mit einigen einigen unbedeutenden Ausnahmen durchwegs unbeziffert | *Unbezifferte:*<br>St 38/13: „Continuo"<br>*Bezifferte:*<br>St 38/14: „Continuo"<br>– beziffert in allen Sätzen | |

Tabelle D – Originalpartituren, Continuo- und ‚Organo'-Stimmen Transposition und Bezifferung (Fortsetzung)

| *BWV* | *Partitur (Orgelpart)* | *Erhaltene Continuo- und ‚Organo'-Stimmen Cammerton* | *Erhaltene Continuo- und ‚Organo'-Stimmen Chorton* |
|---|---|---|---|
| 49 | durchwegs transponiert; gelegentliche Bezifferung in den Rezitativen | *Unbezifferte:*<br>St 55/15: „Violone"<br>St 55/16: „Continuo" | |
| 146 | (nur Abschriften) | keine erhaltenen Stimmen | keine erhaltenen Stimmen |
| 188 | Fragment; transponiert und unbeziffert | keine erhaltenen Stimmen | keine erhaltenen Stimmen |
| 120a | nur Fragment; transponiert und unbeziffert | *Unbezifferte:*<br>St 43/6: „Continuo"<br>St 43/7: „Continuo"<br>– Dublette | *Bezifferte:*<br>St 43/8: „Continuo"<br>– beziffert in den Sätzen 1, 2 und 5; Satz 4 (obligate Orgel) *un*beziffert |
| 29 | transponiert nur in den 2 Sätzen (1 und 7) für obligate Orgel; unbeziffert | *Unbezifferte:*<br>St 106/23: „Continuo"<br>St 106/24: „Continuo"<br>*Bezifferte:*<br>St 106/22: „Continuo"<br>– beziffert in allen Sätzen | *Bezifferte:*<br>St 106/20: „Organo"<br>– mit Ausnahme der Sätze für obligate Orgel durchgehend beziffert |
| 63 | (nur Abschriften) | *Unbezifferte:*<br>St 9/21: „Organo" (NBA: A 19)<br>– wahrscheinlich dem Streicher-Continuo zugedacht | *Bezifferte:*<br>St 9/18: „Violone [spätere Hand:] et Organo" (NBA: A 21)<br>*Unbezifferte:*<br>St 9/20: „Organo" (NBA: A 20)<br>– enthält auch den Part zu Arie 3 für obligate Orgel |
| 172 | (nur Abschriften) | *Unbezifferte:*<br>St 23/14: „Violoncello" (NBA: B 15) | *Bezifferte:*<br>St 23/17: „Organo" (NBA: B 16)<br>– enthält alle Sätze<br>– „Tacet" Arie 5 (obligate Orgel)<br>*Unbezifferte:*<br>St 23/16: „Arie Duetto è Organo l'obligato" (NBA: B 17)<br>– Stimme für obligate Orgel zu Arie 5 |
| 73 | keine Partitur erhalten | *Unbezifferte:*<br>St 45/10: „Continuo" | *Bezifferte:*<br>St 45/13: „Continuo"<br>– beziffert in allen Sätzen<br>St 45/11: „Organo"<br>– bezifferte obligate Orgelstimme zum 1. Chor |

Bsp. 1 (nebenstehend): Erste Seite der Organo-obligato-Stimme (Übertragung der Hornstimme) für Satz 1 der Kantate *Herr wie du willt, so schick's mit mir,* BWV 73 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St. 45; mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek).

Organo.

Appol.

BP.

Recitat:

Recit.

lich zur Zeit Bachs entstenden ist.[44] Der obligate Part zu der Eingangsarie (der allerdings nur aus einem unverzierten Cantus firmus besteht) ist in der erwähnten Partiturabschrift durchgehend beziffert, was wiederum auf die gleichzeitige Ausführung einer Continuoaussetzung mit der linken Hand hindeuten könnte. Am Beginn des Notensystems, auf dem dieser Cantus firmus notiert ist, befindet sich die Beischrift „Sesquialtera ad Continuo", was – indem sowohl eine Solo-Registrierung als auch eine Continuobegleitung vorgeschrieben ist – diese Praxis ein weiteres Mal bestätigt.

– Bei lediglich einer Leipziger Kantate, *Herr wie du willt, so schick's mit mir* (BWV 73), ist die erhaltene Originalstimme für obligate Orgel beziffert.[45] Während damit die simultane Wiedergabe einer Continuobegleitung im betreffenden Satz eindeutig vom Solisten verlangt wird[46], darf nicht übersehen werden, daß diese Übertragung einer Hornstimme für Orgel aus wenig mehr als der Vorimitation und dem Mitspielen eines Cantus firmus besteht. Besonders hohe spieltechnische Anforderungen wurden an den Organisten in diesem Falle also nicht gestellt.

Auch in einigen weiteren Kantaten wurden – auch wenn dies nicht mit derselben Evidenz aus den Quellen hervorgeht – die obligaten Partien höchstwahrscheinlich vom Solisten selber begleitet:

– Der Part der obligaten Orgel in der Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* (BWV 194) ist eine Abschrift der Oboenstimme zu den Arien 3 und 10 für Orgel; diese Abschrift ist als Teil einer transponierten Continuostimme erhalten, die nur in den zwei Rezitativen (den Sätzen 4 und 7) beziffert ist.[47] Nun ist es zwar möglich, aber doch höchst unwahrscheinlich, daß nur gerade diese zwei Rezitative von der Orgel begleitet wurden. So können wir annehmen, daß die fehlende Bezifferung in den übrigen Sätzen – wie auch die Abschrift für obligate Orgel – durch eine Umbesetzung in letzter Minute (Fehlen des Hornisten?) zu erklären ist. Es ist daher nicht auszuschließen, daß auch diese zwei Sätze anläßlich der Wiederaufführung der Kantate mit obligater Orgel vom Solisten mit einer entsprechenden Continuobegleitung versehen wurden.

– Bei der Weihnachtskantate *Christen, ätzet diesen Tag* (BWV 63) gibt es zum dritten Satz, der Arie *Gott, du hast es wohl gefüget*, einen obligaten Orgelpart. Auch dieser wurde von Bach von der Oboenstimme einer früheren Aufführung nachträglich für Orgel umgeschrieben. Dieser Orgelstimme wurde für die linke Hand außerdem der Continuobaß hinzugefügt; das ganze ist als autographer Zusatz zu einer transponierten, jedoch unbezifferten Continuostimme erhalten und mit der Überschrift „Organo" versehen.[48] Eine zweite, diesmal bezifferte transponierte

[44] Mus. ms. Bach P 124. Für eine nähere Beschreibung dieser und anderer Quelle(n), siehe NBA KB I/23, 13ff.

[45] St 45/11.

[46] Es handelt sich um den Eingangschor, „Herr wie du willt, so schick's mit mir".

[47] St 346/8 („Continuo" in As-dur). Diese Stimme enthält die Sätze 12-2-3-4-5-7 und 10 (in dieser Reihenfolge) und ist die einzige Basis, aufgrund von welcher Dürr (CHR, 63 und 87ff.) und NBA (KB I/15, 23) eine Aufführung dieser Kantate im Jahre 1726 datieren können.

[48] St 9/20. Arie 3 befindet sich übrigens schon einmal in dieser Stimme.

Continuostimme stammt anscheinend nicht von der gleichen Kantatenaufführung[49]; diese allein genügt also nicht, um nachzuweisen, daß diese Arie (in der Fassung mit obligater Orgel) vom Solisten selbst begleitet wurde – obwohl einiges für diese Möglichkeit spricht, da eine begleitete Fassung (mit Oboe) bezeugt ist.

– Eine ähnliche Situation begegnet uns in der Kantate *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden* (BWV 47). Eine bezifferte transponierte Continuostimme zu diesem Werk enthält alle Sätze.[50] Da die obligaten Partien zu den Arien 2 und 4 aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich für Violine bestimmt waren, d.h. die Heranziehung der Orgel als Soloinstrument anläßlich der ersten Aufführung der Kantate nur als Notlösung zu betrachten ist[51], müssen wir diese Continuostimme der Aufführung mit obligater Violine zuordnen. Durch die Tatsache, daß eine separate *Organo obligato*-Stimme wahrscheinlich einmal vorhanden war[52], wird diese Annahme bekräftigt, denn mit dem Vorhandensein einer solchen Stimme wäre eine zweite transponierte (d.h. Orgel-)Stimme überflüssig gewesen. In der Originalfassung (mit obligater Violine) gab es in den betreffenden Sätzen zweifellos eine Generalbaßbegleitung. Ähnlich wie bei Kantate 63 dürfen wir auch hier annehmen, daß bei der Aufführung mit obligater Orgel die Continuobegleitung dem Solisten zugefallen ist.

– Ein besonders interessanter Fall im Hinblick auf die Frage der Continuobegleitung in den Sätzen für obligate Orgel ist die Kantate *Geist und Seele wird verwirret* (BWV 35). Die Arie (4) *Gott hat alles wohl gemacht* – einer von den fünf Sätzen in diesem Werk, die für obligate Orgel geschrieben wurden – wird weiter unten das Thema einer ausführlicheren Diskussion sein (S. 120ff.); die Arie ist jedoch auch für unsere jetzige Untersuchung von Interesse. Zu dieser Kantate ist weder eine *Organo obligato*- noch eine transponierte Continuostimme erhalten, und die betreffende Arie weist in der Originalpartitur keine Bezifferung auf. Auf Grund des erhaltenen Quellenmaterials kann man deshalb zur Frage der Continuobegleitung keine Schlüsse ziehen. Wenn aber in diesem Falle stilkritische Überlegungen ins Blickfeld gezogen werden dürfen, kann uns die auffallende Ähnlichkeit zwischen dieser Arie und dem „Schüblerschen" Choralvorspiel *Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649) – bekanntlich selbst einer von sechs Kantatensätzen, die Bach für Orgel übertrug – nicht entgehen. Obwohl Bach bei diesen sechs Transkriptionen die Continuobegleitung nicht mitübernommen hat, wurden die entsprechenden Kantatenfassungen selbstverständlich mit einer Continuoaussetzung aufgeführt. Darum gibt es m.E. keinen Grund, bei der vorliegenden Arie etwas anderes anzunehmen; im Gegenteil, ihre sehr exponierte Instrumentierung verlangt gerade nach einer Realisierung des Generalbasses.

[49] Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Bach je zwei Orgeln (auch wären solche verfügbar gewesen) für eine gewöhnliche sonntägliche Kantatenaufführung in Anspruch genommen hätte. Diese zweite transponierte Continuostimme, St 9/21, muß also von der Aufführung mit Oboe stammen.

[50] St 104/12 (NBA: B 15).

[51] Vgl. Anmerkung 9.

[52] ebenda.

ii) *Von einem zweiten Spieler ausgeführte Continuobegleitung*

Die vorangehenden Beispiele haben gezeigt, daß jedenfalls bei einigen Sätzen für obligate Orgel die Continuobegleitung als ebenso unentbehrlich anzusehen ist wie bei den Bachscher Kantaten im allgemeinen. Während die Realisierung des Generalbasses in manchen Fällen dem Solisten zufiel (die obligate Partie mit einer Hand, eine Continuoaussetzung mit der anderen) wurde diese Pflicht in den jetzt zu besprechenden Fällen offensichtlich einem zweiten Spieler zugeteilt:

– Wie schon oben erwähnt[53], ist die erhaltene *Organo obligato*-Stimme zu Satz 3 der Kantate *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* (BWV 27) wahrscheinlich zur Zeit der ersten Aufführung dieses Werkes und als Stimme für obligates Cembalo entstanden, wobei sich allerdings diese Datierung der Stimme nicht sicher belegen läßt.[54] Die erhaltene transponierte Continuostimme zur Kantate[55] weist in diesem

[53] Vgl. dazu Anmerkung 11.

[54] Siehe dazu NBA KB I/23, 114. Daß eine Aufführung der Kantate unter Verwendung eines obligaten Cembalos einer Aufführung mit obligater Orgel vorausgegangen ist, kann hingegen auf Grund dieser Stimme mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, wie im folgenden gezeigt wird. Die fragliche Stimme (NBA: B 15) enthält lediglich die (untransponierte) obligate Oberstimme zu Satz 3, zusammen mit dem untergelegten unbezifferten Continuobaß. Daß diese Stimme aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich für Cembalo bestimmt war, schließen wir aus folgenden Gründen: Erstens wäre eine Orgelstimme normalerweise transponiert. Zweitens befindet sich in der Originalpartitur ein später gestrichener Entwurf (13 Takte) dieses Satzes, der die Überschrift „Aria à Hautb. da Caccia e Cembalo obligato" trägt (s. die Faksimile-Wiedergabe im Notenband der NBA, xii). Durch die Annahme, daß diese Stimme ursprünglich dem Cembalo zugehört hat, werden auch die nachträglich hinzugefügten Worte „Organo oblig." auf den Titelblättern der Partitur und des Stimmensatzes sowie der ebenfalls nachträglich dazu gekommene Kopftitel „Organo obligato" auf der fraglichen Stimme erklärt. Schließlich erhält diese These eine Bestätigung durch die Tatsache, daß eine um die Zeit der ersten Aufführung entstandene transponierte Continuostimme erhalten ist. Hätte Bach also diese obligate Stimme durch Orgel ausführen lassen wollen, dann muß ihm jedenfalls eine funktionsfähige Orgel zur Verfügung gestanden haben, wie diese transponierte (= Orgel-)Stimme bezeugt. Der Behauptung NBAs, diese untransponierte „Organo obligato"-Stimme sei möglicherweise schon 1726 auf einer im Cammerton stehenden Orgel gespielt worden, widersprechen also alle diese Beobachtungen; NBA räumt ja auch selbst ein, daß das Vorhandensein eines solchen Instrumentes bisher unbewiesen geblieben ist.

Zweifellos belegen die auf dem Titelblatt und in der Stimme B 15 nachträglich hinzugefügten Worte zumindest eine Wiederaufführung der Kantate mit obligater Orgel; diese spätere Heranziehung der Orgel mag allerdings ihrerseits nur aus Ermangelung eines spielbaren Cembalos verursacht worden sein, so daß diese Lösung keineswegs als endgültige Fassung zu betrachten sei. Nikolaus Harnoncourt hat sich bei seiner Einspielung dieser Kantate auf Schallplatte für eine Version mit Orgel entschlossen (*Das Kantatenwerk*, Folge 7, Teldec). In seinen „Bemerkungen zur Aufführung" (S. 12) schreibt er: „Der 3. Satz wurde von Bach auch mit Cembalo-Solo ausgeführt (laut Originalpartitur), wir wählten die Orgel (laut Originalstimme) als wahrscheinlich endgültige Version". Anscheinend ist Harnoncourt entgangen, daß auch die Originalstimme als *Cembalo*stimme anzusehen ist.

[55] St 105/15 (NBA: B 14).

Bsp. 2 (nebenstehend): Erste Seite der Organo-obligato-Stimme für Satz 1 (Sinfonia) der Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir,* BWV 29 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St. 106, Autograph; mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek).

Sinfonia Organo.

presto

Satz keine Bezifferung auf, eine Feststellung, die auf den ersten Blick vermuten lassen könnte, daß dieser Satz ohne weitere Continuobegleitung ausgeführt worden wäre. Da diese Stimme jedoch überhaupt nur teilweise beziffert wurde (in den Sätzen 1, 2 und 4) und weil das Fehlen der Bezifferung keinesfalls einem *Tacet*-Vermerk gleichgesetzt werden darf, haben wir mit der Möglichkeit zu rechnen, daß bei der ersten Aufführung der Kantate die Continuobegleitung zu dieser Arie auf der Orgel gespielt, während die obligate Partie am Cembalo ausgeführt wurde.

– Die Kantate *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169) erlebte ihre erste Aufführung gerade zwei Wochen nach BWV 27. Das Werk hat drei Sätze für obligate Orgel. Der originale Stimmensatz enthält eine untransponierte, jedoch bezifferte Continuostimme[56]; die Stimme für obligate Orgel scheint indessen verlorengegangen zu sein. Das Vorhandensein einer bezifferten Cammerton-Continuostimme deutet darauf hin, daß bei dieser Kantate ein Rollentausch stattgefunden hat: der obligate Part wurde wohl auf der Orgel und der Continuo am Cembalo gespielt.[57] Interessant ist aber, daß diese Sätze kurze Zeit später auf andere Weise aufgeführt wurden: Ein zweiter, in der Generation nach Bach angefertigter Stimmensatz[58] zu dieser Kantate enthält eine Stimme für obligate Orgel[59], die nicht nur in den Continuosätzen, sondern auch während der continuomäßigen Zwischenspiele der obligaten Sätze beziffert ist, so daß in mindestens einer späteren Wiederaufführung des Werkes der Organist offensichtlich alles außer den obligaten Teilen begleiten mußte.

– Eine der bekanntesten aller Bach-Kantaten für obligate Orgel, die Ratswahl Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (BWV 29), ist interessanterweise das Werk, dessen Quellen uns in Bezug auf die Continuo-Frage die meisten Interpretationsschwierigkeiten stellen. Die Kantate enthält zwei Sätze für obligate Orgel: die Eröffnungssinfonie (eine Bearbeitung des „Preludio" aus der Partita E-dur für Violine-Solo, BWV 1006) und die Arie (7) *Hallelujah, Stärk' und Macht.* Die originale Stimme für Orgel ist transponiert und enthält alle Sätze.[60] Sie ist durchgehend beziffert – mit der bemerkenswerten Ausnahme der zwei Sätze für obligate Orgel. Damit wäre anscheinend die Annahme gerechtfertigt, daß der Organist bei der ersten Aufführung alle Sätze begleitete – bis auf die zwei Sätze für obligate Orgel, bei denen er nur den obligaten Part mit der rechten und den Continuobaß mit der linken Hand spielte. Die Sache kompliziert sich aber durch die Existenz einer

[56] St 38/14.

[57] Die Behauptung Alfred Dürrs (DürrK, 69), daß die Bezifferung solcher im Cammerton stehenden Continuostimmen erst nachträglich entstanden ist und daß es sich dabei um eine der beiden üblichen untransponierten Continuostimmen handelt, verliert im Lichte einer Kantate wie dieser an Glaubwürdigkeit. Dürr meint, daß diese Stimmen bei einer Wiederaufführung des Werkes eine Bezifferung für Cembalo erhielten, vermutlich weil die Orgel „aus irgend einem Grunde gerade nicht spielbar war." Die bezifferte Cammerton-Continuostimme zu der vorliegenden Kantate wurde zwar für Cembalo bestimmt, nicht aber in Ermangelung einer Orgel. Letztere war ja in diesem Werk das Solo-Instrument!

[58] Zur Entstehung dieses zweiten Stimmensatzes siehe BG, Bd. 33 („Vorwort", xxviii).

[59] St 38/23.

[60] St 106/20.

untransponierten Continuostimme, die ebenfalls alle Sätze enthält.[61] Diese Stimme ist durchgehend beziffert. Es ist freilich nicht auszuschließen, daß diese Bezifferung nachträglich einer ursprünglich für den Streicher-Continuo vorgesehenen Stimme beigefügt worden ist. Es bleibt dennoch unzweifelhaft, daß diese bezifferte Cammerton-Continuostimme mindestens eine Aufführung der Kantate belegt, bei der – ähnlich wie bei BWV 169 – ein Cembalo als Continuoinstrument verwendet wurde. Im vorliegenden Falle besteht ferner die Möglichkeit, daß die Continuosätze – für die ja eine bezifferte *Organo*- und Continuostimme vorhanden ist – doppelt (durch Orgel und Cembalo zugleich) begleitet wurden.[62] Für unser jetziges Anliegen genügt aber die Feststellung, daß in dieser Kantate der Solo-Organist selber in den obligaten Sätzen keine Continuoaussetzung spielte. Ähnlich verhielt es sich wohl auch in weiteren Kantatensätzen für obligate Orgel (z.B. BWV 35/i, v und vii, BWV 49/i und vi, BWV 146/i, BWV 169/i und BWV 188/i), für welche der Quellenbefund allerdings keine eindeutige Auskunft liefert.

– An dieser Stelle sollte auch die (unvollständig überlieferte) Trauungskantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a) erwähnt werden. Als vierten Satz („Sinfonie") hat Bach hier die gleiche Bearbeitung des „Preludio" aus BWV 1006 verwendet wie bei der Einleitungssinfonie zu Kantate 29 – allerdings ohne Trompeten und Pauke.[63] Zu dieser Kantate ist keine *Organo*-Stimme überliefert, hingegen ist eine transponierte Continuostimme erhalten.[64] Letztere ist nur in den Sätzen 1, 2 und 5 beziffert, d.h. die Sinfonie (4) für obligate Orgel – zusammen mit drei weiteren Sätzen – ist nicht beziffert worden. Obwohl die Vermutung nahe liegt, daß diese Stimme aus zeitlichen Gründen nicht vollständig beziffert werden konnte, ist trotzdem anzunehmen, daß die Sinfonie in diesem Falle wahrscheinlich ohne Continuobegleitung ausgeführt wurde – es sei denn, daß Bach zwei Orgeln zur Verfügung standen.[65] Bemerkenswert ist jedenfalls die Tatsache, daß Bach in der einen Version (BWV 29) dieser Sinfonie offensichtlich eine Begleitung durch Cembalo wollte und in der anderen (BWV 120a) diese Begleitung entweder durch die Orgel ausführen oder sogar ganz wegfallen ließ!

iii) *Keine Continuobegleitung*

In unserer Untersuchung zur Continuo-Frage kommen wir nun zu der dritten Gruppe von Kantatensätzen: sie umfaßt jene Sätze, die eindeutig ohne irgendwelche Continuobegleitung ausgeführt wurden. Es handelt sich um folgende zwei Sätze:

[61] St 106/22. Da alle erhaltenen Stimmen zu dieser Kantate das gleiche Wasserzeichen tragen (Ausnahme: die Stimme für den Streicher-Continuo, St 106/24) ist die Annahme gerechtfertigt, daß diese Cammerton-Continuostimme auch in zeitlicher Nähe der Orgelstimme entstanden ist.

[62] Wie Dreyfus (MARBURG, 182) zeigt.

[63] NBA (KB I/33, 68) macht geltend, daß Bach nicht genügend Zeit zur Verfügung stand, um die Partitur fertig zu schreiben, und daß er deswegen in der Aufführung diese Instrumente wohl doch herangezogen habe.

[64] St 43/8.

[65] Das Fehlen irgendwelcher Bezifferung in diesem Satz mag freilich auch darauf hindeuten, daß der Organist aus einer separaten „Organo obligato"-Stimme spielte, die nicht mehr vorhanden ist.

– In der Arie (3) *Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen* aus BWV 170 wird der Solo-Alt lediglich von den zwei obligaten Oberstimmen (die je einem Manual der Orgel zugewiesen sind) und einem sogenannten *bassetto* (unisono geführte Violinen und Bratschen) begleitet; der Continuo schweigt. Sein Fehlen hat in diesem Satz wohl symbolische Bedeutung und wäre dann als Anspielung auf die erste Textzeile: „die verkehrten Herzen, die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein" zu verstehen.[66]

– Ähnlich verhält es sich im Duett (5) *Komm, laß mich nicht länger warten* aus Kantate 172. Die Übertragung zweier Instrumentalstimmen (Oboe I und *Violoncello obligato*) für Orgel (rechte bzw. linke Hand) schließt eindeutig die Möglichkeit einer vom Solisten gespielten Continuobegleitung aus. Die Möglichkeit, daß eine Continuobegleitung von einem zweiten Spieler ausgeführt wurde, läßt sich ebenfalls ausschließen: die bezifferte transponierte Continuostimme, aus der vermutlich in der ersten Aufführung der Kantate (mit der ursprünglichen instrumentalen Besetzung in dem betreffenden Duett) gespielt wurde, wies (vor der Umarbeitung für obligate Orgel) in diesem Satz einen Tacet-Vermerk auf.[67]

Soviel also zu den erhaltenen Kantatenquellen. Obwohl diese Quellen nur unvollständig überliefert und – für sich betrachtet – kein entscheidendes Beweismittel für unsere Zwecke sind, ermöglichten sie immerhin eine gewisse Diskussion der Continuo-Frage. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß es – entsprechend der fundamentalen Wichtigkeit des Generalbasses zur Zeit Bachs – nur wenige Sätze gibt, die offenbar ohne Continuobegleitung gespielt wurden. In einer ganzen Anzahl von Fällen scheint der Generalbaß von einem zweiten Spieler (oft am Cembalo) übernommen worden zu sein, sobald der Organist einen obligaten Satz zu spielen hatte. Bei einer weiteren Gruppe von Werken hatte der Solist offensichtlich beide Verpflichtungen selber zu übernehmen.

Der Continuo wurde also bei diesen Kantaten offensichtlich nicht immer auf dieselbe Weise ausgeführt: vielmehr ist eine gewisse Flexibilität und Beweglichkeit gerade charakteristisch für die damalige Aufführungspraxis, was uns im folgenden auch die theoretischen Quellen bezeugen.

## 2.2 Die Orgelbegleitung im Spiegel der Lehrbücher des 18. Jahrhunderts

Nehmen wir als Ausgangspunkt eine Situation an, die – wie wir im vorangehenden Teil gesehen haben – auch in den Kantaten Bachs häufig anzutreffen ist: Der Organist hatte mit der rechten Hand eine obligate Stimme und mit der linken die Continuobegleitung zu spielen. Was geschah dann mit dem Baß? Wurde er den Continuo-Streichern überlassen – oder wurde er ins Pedal gelegt?

In dieser Hinsicht kursieren in der Bach-Literatur einige heute veraltete, unhaltbare Auffassungen, die in der heutigen Musikpraxis ihrerseits zu bestimmten frag-

[66] Wie Dürr ausführt (DürrK, 365).

[67] Dieser Tacet-Vermerk (in St 23/16) wurde zur Zeit der Anfertigung der Stimme für obligate Orgel mit dem Wortlaut „Aria Duetto / vide sub segno 𝔇" ersetzt, um den Organisten auf das entsprechende Zeichen in der separaten „Organo obligato"-Stimme, St 23/17, hinzuweisen. Vgl. DürrCHR, 103.

würdigen Gewohnheiten geführt haben. Hermann Keller zum Beispiel behauptete in seiner Abhandlung über die Bachschen „Kompositionen für Orgel und Orchester" – gemeint sind die Kantatensätze für obligate Orgel: Wenn für die Ausführung des Continuo kein zweiter Organist (und überhaupt kein zweites Continuoinstrument) herangezogen werden konnte, sei die Aussetzung der Bezifferung weggeblieben. In der Fortsetzung schreibt er[68]:

„... man könnte mit Sicherheit sagen, daß eine Ausführung dieser Sätze auf zwei Manualen und Pedal ... völlig stilwidrig wäre – nimmt doch der Baß in keiner Weise auf das Pedal der Orgel Rücksicht. Nein, der Organist hat außer seinem obligaten Part nichts zu spielen;"

Kellers Behauptung widerspricht nicht nur den Ergebnissen der vorhergehenden Untersuchung; sie läßt auch die Aussagen der wichtigsten Lehrbücher des 18. Jahrhunderts völlig unberücksichtigt – wie auf den folgenden Seiten deutlich wird. Überhaupt zeugen unsere heutigen Kantatenaufführungen in Bezug auf die Wiedergabe des Continuo vielfach noch von gründlicher Unvertrautheit mit der historischen Musizierpraxis. Zum Beispiel wird die Continuobegleitung häufig noch auf einem kleinen Positiv gespielt – eine Praxis, die wir vor allem den Gegebenheiten der modernen Konzertbühne und des Konzertbetriebes zu verdanken haben. Doch das Instrument, auf dem sowohl obligate als auch Continuostimmen einer Bachschen Kantate wiedergegeben wurden, war – im Falle einer Leipziger Kantate – die große 3-manualige Orgel der Thomas- oder Nikolaikirche. Damit stand dem Organisten nicht nur eine Fülle von klanglichen und räumlichen Möglichkeiten zur Verfügung. Ihm war es auch möglich, bei Bedarf dem Ensemble mit dem Orgelpedal noch mehr klangliches Gewicht zu verleihen.

Die Verwendung des Orgelpedals zur Kantatenbegleitung war in der Tat ein weit verbreiteter Brauch und einer, dem man bisher zu wenig Beachtung geschenkt hat.[69] Es ist kein Zufall, daß neben den Manualregistrierungen, die von Autoren wie Adlung und Schröter für die Begleitung einer *Music* vorgeschlagen werden[70], auch solche für das Pedal zu finden sind. Denn wie Türk bemerkt[71]:

[68] Hermann Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948, 127.

[69] Schon im Jahre 1602 wird von Lodovico da Viadana die Heranziehung des Orgelpedals zu Begleitzwecken erwähnt. Im Vorwort zu seinen *Cento Concerti Ecclesiastici* ..., welche in jenem Jahre als sein Op. 12 veröffentlicht wurden, schreibt er: „Settimo, che quando si farà i ripieni dell'Organo, faransi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri..." (zitiert nach F. T. Arnold, *The art of accompaniment from a thorough-bass*, Oxford 1931; neue Edition, New York 1965, 20). Diese Anweisung gibt Michael Praetorius 1619 mit etwas erweitertem, jedoch fast gleichem Wortlaut wieder: „Wenn in einem Gesange / oder solchem Concert, da etliche Stimmen zuvor allein in die Orgel gesungen haben / bißweilen alle Stimmen zusammen einfallen / welches den Italiänern Ripieni concerti ... genennet wird / so sol man uff der Orgel zwar manibus & pedibus, das Manual und Pedal, völlig mit einander schlagen und begreiffen / aber kein ander Register von mehr Stimmen darzu ziehen..." (Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel 1619, Bd. III, 138).

[70] Jacob Adlung, *Musica mechanica organœdi*, Berlin 1768, Bd. I, 171 (hiernach: Adlung MMO) – Christoph Gottlieb Schröter, *Deutliche Anweisung zum General=Baß*, Halberstadt 1772, 187 ff.

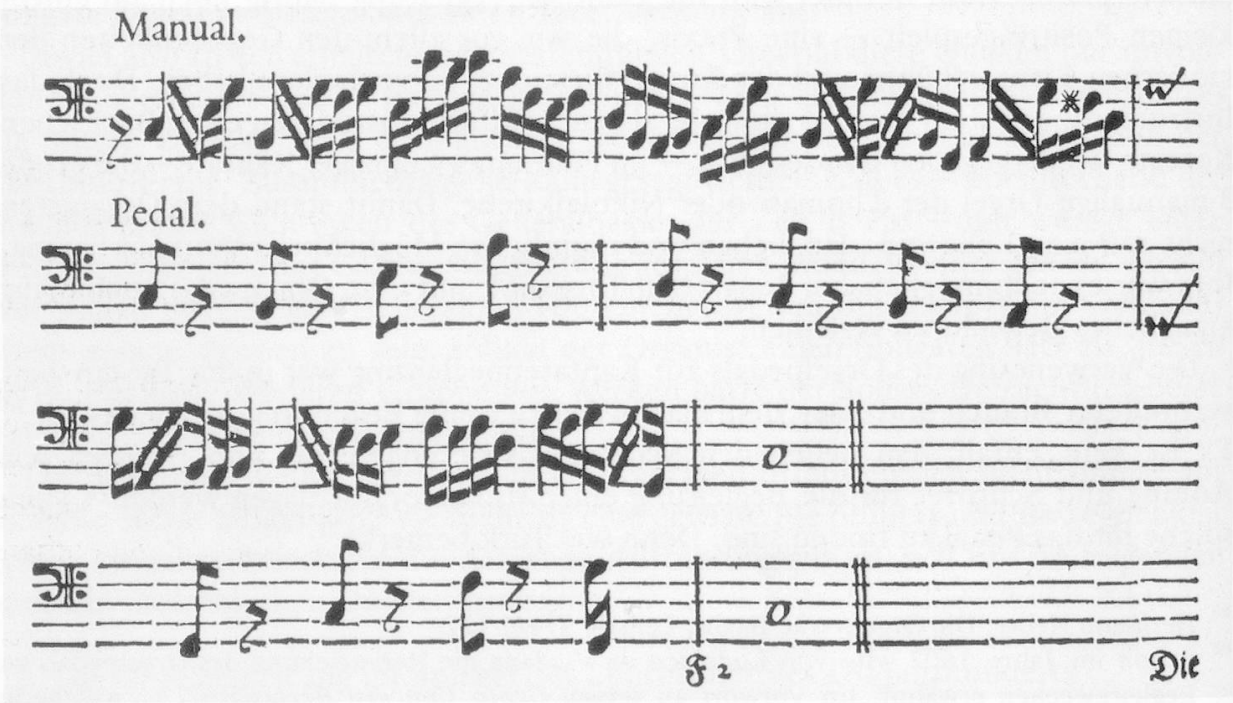
[71] Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, 152.

„trägt auch das Mitspielen und Weglassen des Pedals zu diesem schnellen Abwechseln des Starken und Schwachen viel bey ...“

Der Rat vieler Autoren, wo das Pedal am besten wegzulassen sei, ist in sich die beste Bestätigung dafür, daß das Pedal beim Generalbaßspiel allgemein Verwendung fand. Petri zum Beispiel bietet uns folgenden Rat an[72]:

„Bey Diskant= und Altarien thut der Organist wohl, wenn er das Pedal ganz wegläßt, so bald, als der Sänger eintritt, und nur zu den Ritornellen und Zwischenspielen dasselbe gebraucht.“

Eine weitere Ausnahme wurde meistens dort gemacht, wo die Baßlinien im Pedal technisch nicht zu bewältigen wären. In diesen Fällen wurde jedoch nicht ohne weiteres ganz auf das Pedal verzichtet; im Gegenteil galt es in solchen Fällen als zulässig, im Pedal nur die harmonisch wichtigsten Töne, eine Art Umriß der Baßlinie, zu spielen. Selbstverständlich setzte diese Lösung die Mitwirkung anderer Baßinstrumente voraus. Wie solche Stimmen zu vereinfachen waren, zeigt Friderich Erhard Niedt an folgendem Beispiel[73]:




Bsp. 3: Aus: Friedrich Erhard Niedt *Musicalische Handleitung,* III. Teil, Hamburg 1717, S. 43 (nach dem Faksimile Buren 1976).

Dazu schreibt er:

„Und endlich bitte noch / bey den zweygeschwäntzten Noten das arme Pedal zu verschonen / weil sonsten nichts anders / als ein verdrießliches Geklapper zu hören / und die sechzehnfüßige Stimmen nicht so deutlich ihren Thon von sich geben können / welches auch ein schlechter Orgelmacher=Geselle begreiffen und sagen wird / als zu welchem ich solchen Pedal-Quähler will hin verwiesen haben / sich dar Raths zu erfragen / und seine üble Gewohnheiten zu verbessern. Um recht deutlich die Sache zu machen / will ich ein Exempel hier beyfügen / wie man mit dem Pedal-Treten bey läuffigen Bässen und geschwinden Noten verfahren solle.“

[72] Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, 2. Auflage, Leipzig 1782, 170.
[73] Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1700–1721, III. Teil, 43.

Kommen sehr geschwinde Noten vor, dann wird meistens eine alternative Lösung vorgeschlagen: unter Weglassen des Pedals sind diese Passagen mit der linken Hand und einer 16-füßigen Registrierung auf dem Hauptmanual auszuführen. Dabei betont Türk aber ausdrücklich, daß das Pedal nur mit guter Begründung weggelassen werden darf[74]:

„Die sehr geschwinden (besonders laufenden) Stellen, welche man im Pedale nicht rund und ganz deutlich herausbringen kann, läßt man lieber weg, und spielt sie blos mit der linken Hand ... Durch ein oder zwey 16 füßige Register im Hauptwerke kann man dem Basse doch die nöthige Tiefe und den gehörigen Nachdruck geben ... *Außerdem muß man freylich, ohne einen hinlänglichen Grund, das Pedal nicht weglassen; hier war aber auch blos von sehr geschwinden Stellen die Rede.*"[75]
[Hervorhebung vom Verfasser]

Von verschiedenen Autoren kommt übrigens der Vorschlag, die Baßtöne eines *recitativo accompagnato* mit dem Orgelpedal auszuhalten, aus Gründen, die das folgende Zitat von Ph. Em. Bach sehr gut zusammenfaßt[76]:

„Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibet man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedal liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen."

Die ungleichmäßige Stimmung der damaligen Orgeln hätte offensichtlich das „angenehme Säuseln der Violinen" (Schröter) verdorben, hätte der Organist die Begleitakkorde ausgehalten. Durch das Liegenlassen des Pedaltones wurde dem Sänger und den Instrumentalisten immerhin eine weitere Orientierungsmöglichkeit für ihre Intonation gewährleistet.

Während alle bisher zitierten Autoren zumindest indirekt den Gebrauch des Orgelpedals beim Generalbaßspiel auf der Orgel bestätigen, treten innerhalb der gleichen Quellen Meinungsverschiedenheiten auf, was die Verteilung der Stimmen unter den beiden Händen und auf den verschiedenen Manualen anbelangt. Zweifellos war es der übliche Brauch, mehrere Manuale zu verwenden, soweit sie vorhanden waren. Petri schreibt dazu[77]:

[74] Daniel Gottlob Türk, a.a.O., 156–7. Ein ähnlicher Rat ist bei Petri, a.a.O., und Adlung MMO, a.a.O., zu finden.

[75] Türk gibt folgende „hinlängliche Gründe" für das vollständige Weglassen des Pedals (D. G. Türk, a.a.O., 157, Fußnote): „wenn bey der Instrumentalbegleitung blos die Violoncelle (ohne den Violon) eine Stelle mitspielen sollen, oder wenn ‚ohne Baß' (senza basso) über den Noten steht; wenn ein kurzer Gedanke eine Oktave höher schwach wiederholt wird; wenn in Fugen der Baß pausirt, und eine höhere Stimme indeß seine Stelle vertritt u. In solchen Fällen muß die Grundstimme blos auf einem Klaviere gespielt werden, worin man kein 16 füßiges Register gezogen hat."

[76] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753. 259, §. 5. Ähnliche Anweisungen befinden sich außerdem bei Petri, a.a.O., 171 und Schröter, a.a.O., Kap. 23, §. 343. Für eine eingehende Besprechung dieses Themas siehe Trötschel, a.a.O., 25–26.

[77] Petri, a.a.O., 170.

„Wenn aber die Orgel zwey Klaviere hat, so braucht er [der Organist] im Pedale blos zwo sechzehnfüßige Stimmen, oder eine, wenn sie stark genung ist. Das achtfüßige aber bleibt ganz weg; denn im *forte* kan er den Baß genung verstärken, wenn er mit der linken Hand auf dem einen Manuale spielt, wo er zwey achtfüßige Register gezogen hat, oder ein 8 und ein 16 füßiges. Mit der rechten Hand nimt er die Akkorde immer auf dem schwächeren Klaviere, wo nur ein achtfüßiges Register gezogen ist..."

Eine andere Verteilung der Stimmen wird jedoch von Adlung in seiner *Anleitung* vorgeschlagen. Wenn die Baßnoten überhaupt mit dem Pedal spielbar waren, so hält er fest, wurde die Generalbaßaussetzung üblicherweise mit beiden Händen auf einem Manual gespielt. Diese Art der Begleitung, die er „geteiltes Spiel" nennt, unterscheidet sich nicht nur von der oben nach Petri zitierten Art der Begleitung, sondern auch von der üblichen Verteilung der Stimmen beim Continuospiel auf dem Cembalo (wo ja die Baßstimme mit der linken, die Begleitakkorde mit der rechten Hand gespielt werden).[78] Dazu schreibt Adlung folgendes[79]:

„Man redete sonst auch viel vom getheilten Spielen; das ist, wenn die Mittelstimmen zum Theil mit der linken Hand gegriffen werden. Es ist dieses gar wohl thunlich, wenn die Noten durch das Pedal können ausgedruckt werden, daß beyde Hände auf einem Claviere bleiben. Aber bey geschwinden Bässen, so auf 2 Clavieren am besten vorzustellen, fällt diese Art zu spielen in die Brüche."

Nachdem wir zur Frage der Stimmenverteilung gelangt sind, gilt es nun, die Kantatensätze für obligate Orgel von diesem Gesichtspunkt her erneut zu betrachten. Wie sind in diesen Fällen Solo-, Begleit- und Baßstimmen zu verteilen? Obwohl in den zitierten Quellen zu solchen „Ausnahmefällen" verständlicherweise wenig zu lesen ist, geben uns immerhin zwei Autoren sachdienlichen Rat. Adlung schreibt[80]:

„Wenn die Directores aus Mangel anderer Adjuvanten die Flöten oder Hoboyen in den Continuo schreiben, so ists ihnen endlich zu vergeben; nur ist es schlimm, daß ohne 3 Claviere solches nicht allzeit wohl geschehen kann, zumal, wenn die Baßnoten mit den Füßen nicht wohl zu machen sind."

Adlung zeigt, daß für einen Satz mit obligater Orgelstimme im Idealfall drei Manuale und das Pedal herangezogen werden: ein „Solo"-Manual (für den obligaten Part), ein „Begleit"-Manual (für die Aussetzung des Continuo) und ein „Baß"-Manual (für den Fall, daß sich die Baßstimme im Pedal nicht spielen läßt) – mit einer entsprechenden Registrierung in jedem Werk. Weitere, etwas detailliertere Ratschläge gibt uns Schröter.[81] Er führt für eine Arie mit *Organo concertato* zwei alternative Registrierungsschemen auf, die weiter unten beim Thema Registrierung im einzelnen besprochen werden. Beide Vorschläge stimmen grundsätzlich mit dem Vorschlag Adlungs überein, indem jeweils eine Registrierung für das Rückpositiv (obligate Stimme), für das Hauptwerk (Continuoaussetzung) und das Pedal (Continuobaß) angegeben wird.

[78] Vgl. dazu Robert Donington, *The interpretation of early music,* 2. verbesserte Auflage, London 1975, 338.

[79] Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 657.

[80] ebenda, 489–90.

[81] Schröter, a.a.O., 189.

Es wäre an dieser Stelle wohl angebracht, die Quellen zu den Bachschen Kantaten für obligate Orgel im Lichte der geschilderten zeitgenössischen Anweisungen neu zu überprüfen. Welche Anhaltspunkte finden wir dort für den Gebrauch mehrerer Manuale? Gibt es irgendwelche Beweisgründe, die auf den Gebrauch des Pedals schließen lassen?

## 2.3 Bachs Verwendung mehrerer Manuale und des Pedals

Während die unter Abschnitt 2.1 behandelten Originalquellen in Bezug auf die Continuobegleitung in den Sätzen für obligate Orgel einiges unserer Spekulation überlassen haben, sind die gleichen Quellen glücklicherweise etwas aufschlußreicher, was die Zuteilung der Solostimme oder auch der Generalbaßaussetzung für ein bestimmtes Manual betrifft. In zwei Fällen erwähnt Bach ein bestimmtes Manual sogar namentlich:

– In der originalen Orgelstimme zu Kantate 71[82] wird in Arie 2 der Eintritt des obligaten Parts für die rechte Hand durch den Zusatzvermerk „Positivo" gekennzeichnet. Dies ist nicht nur ein Beweis dafür, daß die Solostimme auf einem gesonderten Manual zu spielen ist, sondern auch eine indirekte Bestätigung dafür, daß die Continuobegleitung simultan auf einem Nebenmanual gespielt werden soll.[83] Laut dem gedruckten Titelblatt zu dieser Kantate wurde das Werk am 4. 2. 1708 in der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Mühlhausen zum ersten Mal aufgeführt.[84] In den Jahren 1734–38 wurde für diese Kirche eine neue Orgel – unter Verwendung des Principal 8′, des ganzen Rückpositives und „weniger anderer Stimmen" aus der alten Orgel – erbaut.[85] Dieses Rückpositiv, dessen Disposition bei Adlung wiedergegeben wird, ist also genau das Werk, worauf sich der Manual-Hinweis „Positivo" bezieht.[86]

– Ein weiteres Werk, für das Manualangaben in der originalen Aufführungsstimme zu finden sind, ist die Kantate 73. Bei der Übertragung der Hornstimme im ersten

[82] St 377/23.

[83] Bei der Diskussion der Bezifferung dieser Stimme weiter oben (Abschnitt 2.1.) sind wir auf anderem Wege zum gleichen Schluß gelangt.

[84] „Glückwünschende Kirchen MOTETTO, als bey solennen Gottesdienste / in der Haupt= Kirchen B.M.V. [= Beatae Mariae Virginis] der gesegnete Raths=Wechsel / am 4. Februarii dieses M.D.C.C.VIII. Jahres geschach".

[85] Adlung MMO, Bd. I, 259–260.

[86] Angesichts der quellenmäßig belegten Verwendung zweier Manuale für die originale Aufführung dieses Satzes ist es zu bedauern, daß bei der Schallplatteneinspielung dieser Kantate durch *Concentus Musicus Wien* (*Das Kantatenwerk*, Folge 18, Teldec) ein ein-manualiges Positiv verwendet wurde. Weder entspricht diese Kompromißlösung dem historischen Tatbestand, noch wirkt sie klanglich überzeugend. Wahrscheinlich damit die Orgelbegleitung das Ensemble nicht übertönen konnte, wählte man die Registrierung Holzgedackt 8′, Rohrflöte 4′. Demzufolge sind Continuo- und Solostimmen klanglich leider derart undifferenziert, daß sie stellenweise von einander nicht zu unterscheiden sind. Tatsächlich kann man bei dieser Aufnahme – ohne die Noten vor Augen zu haben – stellenweise nicht sagen, welche Teile der Oberstimme der Orgel in Wirklichkeit die obligaten und welche dem Einfallsreichtum des Continuospielers zuzuschreiben sind.

Satz für die Orgel wurden die dynamischen Abstufungen (‚F' und ‚p') in der Orgelstimme in entsprechende Manualbezeichnungen umgewandelt, nämlich in „R/pos" bzw. „BP" (= Brustpositiv).[87] Wie bei BWV 71 ist auch diese Orgelstimme in den obligaten Teilen beziffert; es ist also anzunehmen, daß die mitlaufende Continuobegleitung in diesem Falle auch auf dem Brustpositiv gespielt wurde.[88]

Der Quellenbefund zu weiteren sieben Kantaten läßt auf indirekte Weise darauf schließen, daß in den Sätzen für obligate Orgel ebenfalls zwei – wenn auch nicht näher zu bezeichnende – Manuale verwendet wurden. Es sind folgende Werke:

– Bei der Weimarer Kantate *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161) ergibt sich eine zweimanualige Ausführung des obligaten Satzes schon aus der Registrierangabe „Sesquialtera ad Continuo". Wie Schrammek zeigt, wurden auf der Orgel der Schloßkirche der Continuobaß des unteren Systems wahrscheinlich mit dem Pedal, die Continuoaussetzung mit der linken Hand auf dem oberen Manual und der Cantus firmus mit der rechten Hand und der Sesquialtera des unteren Manuals gespielt.[89]

– In der früher schon erwähnten Arie 3 aus Kantate 170 wird in der Originalpartitur mit der Überschrift „Organo oblig. à 2 Clav." der Gebrauch von zwei Manualen ausdrücklich verlangt. Diese Arie stellt allerdings eine gewisse Ausnahmesituation dar, da zwei obligate Stimmen (Orgel, rechte und linke Hand) zu spielen sind und der Continuo zu schweigen hat.[90]

– Auch die Übertragung zweier instrumentaler Stimmen in BWV 172/v für obligate Orgel (linke und rechte Hand) kann als Rechtfertigung für eine zweimanualige Ausführung dieses Satzes gewertet werden.

– Bei der Transkription der Oboenstimme zu Arie 3 der Kantate 194 übernahm Bach auch die ursprünglichen dynamischen Zeichen „piano" und „forte" in die Orgelstimme; außerdem setzte er in diese Stimme zweimal den Hinweis „Solo" ein (T. 14 und 45). Es darf also angenommen werden, daß der Organist an allen diesen Stellen Manuale wechselte.

– Einem ähnlichen Fall begegnen wir in der Sinfonie, die den zweiten Teil der Kantate 35 eröffnet: dort ist nämlich in der Originalpartitur bei Takt 9 dem Orgelpart ein „piano"-Zeichen zugesetzt worden, ein Hinweis darauf, daß auch hier auf ein zweites Manual gewechselt worden ist. In der unmittelbar vorangehenden Arie (4) der gleichen Kantate, einem Satz, der, wie oben schon erwähnt, dem „Schüblerschen" Choralvorspiel *Ach bleib' bei uns* (BWV 649) sehr ähnlich ist, gibt es eine

[87] St 45/11. Siehe Notenbeispiel 1.

[88] Da sowohl die Thomas- als auch die Nikolaiorgel ein Oberwerk, Brustwerk und Rückpositiv besaßen, wäre es theoretisch möglich, daß die Begleitung auf dem Oberwerk gespielt wurde. Angesichts der Dispositionen dieser Instrumente (vgl. dazu W. David, a.a.O., 96–97) sowie der akustisch nachteiligen Auswirkungen auf das Ensemblespiel halte ich eine solche Praxis für unwahrscheinlich.

[89] Winfried Schrammek, „Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion", *BJb* 61 (1975) 122.

[90] Diese Verwendung zweier Manuale in einer der Kantaten mit obligater Orgel hat übrigens Rust, Spitta und Gleichgesinnte vor gewisse Probleme gestellt, da nach ihrer Ansicht alle diese Kantaten auf dem (selbständig spielbaren!) Rückpositiv der Thomasorgel begleitet wurden!

tiefliegende, im Baßschlüssel notierte, obligate Partie, die den Continuobaß der linken Hand öfter kreuzt; hier ist der Gebrauch von zwei Manualen unumgänglich, will man doch ein Kollidieren der beiden Stimmen vermeiden.

– Zwei andere Kantaten, BWV 146 und BWV 188, enthalten jeweils eine aus einem älteren Instrumentalkonzert übernommene Sinfonie, deren obligate Stimme für Orgel (r. H.) der originalen Fassung gegenüber um eine Oktave tiefer notiert worden ist. Da diese Solostimme deshalb selbstverständlich in 4′-Lage registriert werden muß, läßt sich mit Sicherheit folgern, daß die Partie der linken Hand (gleichgültig, ob es sich um den Continuobaß oder eine Continuoaussetzung handelte) auf einem eigenen Manual ausgeführt wurde.

Nachdem gezeigt worden ist, daß bei den Aufführungen der Kantaten für obligate Orgel unter Bach in mindestens neun Fällen zwei (oder mehrere) Manuale verwendet wurden[91], wollen wir nun der Frage des Pedalgebrauchs weiter nachgehen. Angesichts der Tatsache, daß viele dieser Werke auf den großen Orgeln der Thomas- bzw. Nikolaikirche begleitet wurden, scheint die Annahme zunächst gerechtfertigt, daß das Pedal auf ähnliche Art einzusetzen sei, wie dies bei Adlung und Schröter beschrieben wurde.[92] Man ist dann allerdings etwas enttäuscht, wenn man feststellt, daß nur gerade zwei der 17 Kantaten für obligate Orgel einen direkten Hinweis auf den Pedalgebrauch enthalten.[93] Außerdem haben diese beiden Werke für unsere Zwecke bedauerlicherweise nur bedingte repräsentative Bedeutung.

– Gemäß der Originalpartitur zu der Kantate 71 sind drei Sätze dieses Werkes *pedaliter* zu begleiten, offensichtlich, um den Tutti-Teilen der betreffenden Sätze (Satz 1, 6 und 7) zusätzliche klangliche Gravität zu verleihen; in den obligaten Teilen der Sätze 2 und 7 finden sich jedoch keine diesbezüglichen Anweisungen.[94]

– Den einzigen anderen belegbaren Gebrauch des Pedals in einer Kantate für obligate Orgel finden wir im ersten Satz von BWV 80; dort wird nämlich für die

[91] Obgleich das zweite Manual entweder für die Continuobegleitung, den Continuobaß oder selbst eine zweite obligate Stimme hätte herangezogen werden können.

[92] Vgl. oben, Abschnitt 2.2.

[93] Dabei ist jedoch zu bedenken, daß in den Originalstimmen selten Eintragungen irgendwelcher Art gemacht wurden, abgesehen von Bachs eigenen Korrekturen. Vgl. DürrK, Bd. I, 67.

[94] Der – nicht ganz gesicherte – Hinweis Bachs für den Gebrauch des Orgelpedals in diesen drei Sätzen – ein Punkt, der in der bisherigen Bach-Forschung offenbar übersehen wurde – ist die einzige Anweisung dieser Art, die in den Kantaten mit obligater Orgel überhaupt zu finden ist. In der autographen Partitur zu dieser Kantate ist, am linken Rand der ersten Akkolade und unmittelbar unter dem untersten Notensystem (Continuobaß), ein schwer lesbarer Vermerk zu sehen, der von einer wellenartigen Linie begleitet wird, die sich unterhalb der ersten sieben Takte hinzieht. Möglicherweise heißt dieser Vermerk „Con ped...", was ein Hinweis wäre für den Gebrauch des Orgelpedals während der ersten 7 Takte bzw. des ersten Tutti-Teiles. Diese Annahme wird dadurch bestätigt, daß sich ähnliche wellenartige Linien unter den anderen Tutti-Teilen im selben Satz (T. 14–15 und 30–36), im Chorsatz Nr. 6 (T. 3 bis zum Schluß) sowie im Chorsatz 7 (T. 64–84, 96–97 und 98–102) finden. Es fällt auf, daß diese Linie im letzterwähnten Satz nicht bis zum Schluß durchgezogen ist, sondern schon in der Mitte vom Takt 102 aufhört. Allerdings ist es sehr gut denkbar, daß Bach mit dem aussetzenden Pedal das (durch ein immer dünner werdendes orchestrales Gewebe) ausgeschriebene Decrescendo unterstreichen wollte.

Verstärkung des Baß-Cantus firmus ein „Orgelbaß Posaune 16 Fuß" vorgeschrieben. Diese Kantate ist jedoch aufgrund der sehr beschränkten obligaten Verwendung der Orgel mit den anderen Kantaten nicht gleichzustellen; die Anweisung entstammt außerdem einer späteren Partiturabschrift.

Allein auf der Basis dieser zwei Beispiele dürfen also keine Verallgemeinerungen zugunsten einer generellen Verwendung des Pedals in den Sätzen für obligate Orgel gemacht werden. Im Falle der am Anfang dieses Abschnittes erwähnten drei Kantaten (BWV 71/ii, BWV 73/i und BWV 161/i), für welche die gleichzeitige Verwendung eines Solo- bzw. Begleitmanuals nachgewiesen werden kann, ist jedoch im Lichte der früher zitierten theoretischen Quellen zum Generalbaßspiel auf der Orgel die Behauptung m. E. berechtigt, daß die Baßstimme in diesen Fällen vermutlich dem Pedal zugewiesen wurde. Mangels beweiskräftiger Informationen in den überlieferten Quellen zu den anderen Kantaten muß nun für die weitere Beurteilung unseres aufführungspraktischen Anliegens auf ein eher subjektives Verfahren zurückgegriffen werden. So wollen wir uns im folgenden Abschnitt mit der Frage befassen: Wieweit lassen sich alle diese Sätze – vom spieltechnischen Gesichtspunkt aus betrachtet – in der erläuterten Manier überhaupt realisieren?

## 2.4 Versuch einer aufführungspraktischen Klassifizierung der Kantatensätze

In den vorangehenden Abschnitten haben wir gezeigt, welche historisch belegbaren Möglichkeiten einem Organisten zur Verfügung standen, um die verschiedenen Stimmen auf die Manuale und das Pedal der Orgel zu verteilen. Nach diesen Kriterien hat der Verfasser am Spieltisch der Orgel die für jeden dieser Kantatensätze passendste Lösung gesucht. Dabei ergaben sich für die praktische Stimmenverteilung vier Grundkategorien, die in Tabelle E zusammengefaßt sind. Abgesehen von den Fällen, bei denen Bach vom Organisten eindeutig eine mitlaufende Continuobegleitung verlangte – oder von den Fällen, wo ebenso deutlich darauf verzichtet wurde – kann jede Klassifizierung dieser Art mangels zuverlässigen Quellenmaterials verständlicherweise nur von verhältnismäßig subjektiver Geltung sein.

i) Die erste Kategorie entspricht der triomäßigen Art des Begleitens, wie sie von Adlung und Schröter beschrieben wurde. Nach diesen Autoren wird der obligate Part üblicherweise mit der rechten Hand und auf dem Rückpositiv gespielt, während die Aussetzung der Bezifferung mit der linken auf einem Nebenmanual, und der Continuobaß im Pedal gespielt wird. Wenn diese Spielart in den Bachschen Kantatensätzen angewendet wird, stellt sie mindestens ebenso hohe technische Anforderungen wie beispielsweise die „Schüblerschen" Choralvorspiele Nr. 1, 4 und 5 (BWV 645, 648 und 649).[95] Die obligate Stimme zu der Arie (4) *Gott hat alles wohl gemacht* aus Kantate 35[96] ist im Baßschlüssel notiert, so daß in diesem Falle die Hände „vertauscht" werden müssen. Der obligate Part wird also mit der linken Hand auf dem Rückpositiv und die Aussetzung des Bc. mit der rechten auf einem

[95] So Schrammek, a.a.O., 122.
[96] Siehe S. 107.

Tabelle E – Mutmaßliches Begleitschema

| | *Verteilung der Stimmen* | | *BWV und Satz** |
|---|---|---|---|
| *1. Art:* | *Rp.:* | Obligate Stimme | 35/ii,iv; 47/ii; 63/iii; 71/ii,vii; |
| | *Bw:* | Aussetzung des Bc. | 73/i; 146/ii,iii; 161/i; 169/iii,v; |
| | *Ped:* | Continuobaß (mit geringer oder ohne Vereinfachung der Baßlinie) | 170/v; 188/iii; 194/iii,x |
| *2. Art:* | *Rp:* | Obligate Stimme | 47/iv; 49/ii; eventuell noch |
| | *Bw:* | Aussetzung des Bc. | andere Sätze aus der 3. Gruppe. |
| | *Ped:* | Continuobaß (vereinfacht: in harmonischem Umriß gespielt) | |
| *3. Art:* | *Rp:* | Obligate Stimme | 27/iii; 29/i,vii; 35/i,v,vii; 49/i,vi; |
| | *Ow:* | Continuobaß | 120a/iv; 146/i; 169/i; 188/i |
| | *Bw:* | Aussetzung des Bc. (nur zwischen den obligaten Teilen möglich)** | |
| *4. Art:* | Zwei Solomanuale bzw. Registrierungen (kein Pedal; keine Aussetzung des Bc.) | | 170/iii; 172/v |

* BWV 80 wurde hier nicht berücksichtigt.
** Einige dieser Sätze wurden wohl von einem zweiten Spieler an einem anderen Instrument begleitet.

zweiten Manual gespielt. Wie oben schon angedeutet[97], ist die Verwendung zweier Manuale (eventuell auch des Pedals) im vorliegenden Fall wegen der vielen Kreuzungen der obligaten Stimme mit dem Continuo unumgänglich. Weder im überlieferten Quellenmaterial noch in den zitierten Nachschlagswerken aus dem 18. Jahrhundert finden wir aber den geringsten Beweis für eine einhändige (!) Ausführung eines Satzes für obligate Orgel. Umso befremdlicher scheint es, daß bei der Schallplatteneinspielung dieser Kantate durch *Concentus Musicus Wien*[98] nicht nur auf eine Aussetzung des Continuo verzichtet wurde, sondern daß die Orgel nicht einmal den Continuobaß mitspielt! Über die Interpretation dieses Werkes macht Nikolaus Harnoncourt folgende Bemerkungen[99]:

> „Die Hauptfrage bei dieser Kantate war, ob Bach außer der obligaten Orgel ein weiteres Akkordinstrument für das Continuospiel voraussetzte, also eine zweite Orgel oder ein Cembalo. Maßgebend zur Beantwortung war, ob an irgendeiner Stelle Akkorde, die nicht von der Soloorgel gespielt werden, zum harmonischen Verständnis nötig sind. Da dies nicht der Fall ist, der Aufwand einer zweiten Orgel vom Komponisten zur Aufführung einer gewöhnlichen Sonntagskantate kaum angenommen werden kann und das Cembalo ein Fremdkörper in den konsequent orgelbegleiteten Kirchenkantaten Bachs bildet (der wohl nur in Ausnahmefällen, etwa während der Reparatur der Orgel, toleriert wurde), haben wir auf ein zweites Akkordinstrument verzichtet."

Wie schon oben gezeigt wurde, war bei der Aufführung von Bachschen Kirchenkantaten die Verwendung eines Cembalos als Begleitinstrument nicht so selten, wie Harnoncourt annimmt.[100] Noch unverständlicher scheint uns Harnoncourts

[97] Siehe S. 118ff.
[98] *Das Kantatenwerk*, Folge 10 (Teldec).
[99] „Bemerkungen zur Aufführung", *Das Kantatenwerk*, Folge 10, S. 12.
[100] Vgl. dazu Anmerkung 36.

Behauptung, daß für die harmonische Verständlichkeit dieser Arie keine zusätzlichen Begleitakkorde nötig seien. Wenn selbst in den vollstimmigen Tutti-Sätzen nicht darauf verzichtet werden durfte, so ist fraglos festzuhalten, daß es den Gegebenheiten historischer Musikpraxis noch viel mehr widerspricht, in einem derart exponiert besetzten Stück (der Solo-Alt wird nur von der obligaten Orgel und dem Streicher-Continuo begleitet) die Continuoaussetzung einfach wegzulassen. Gerade im ersten Takt fällt das Fehlen der Continuoaussetzung unangenehm auf, da die Orgelsolostimme erst in der zweiten Takthälfte einsetzt. Mit seiner Erklärung verschleiert Harnoncourt leider das eigentliche Problem, nämlich daß diese Arie – und überhaupt solche Sätze für obligate Orgel – nie für ein einmanualiges Positiv gedacht waren. Abgesehen von den Problemen der Continuowiedergabe, die durch die Verwendung eines solchen Instrumentes gestellt werden, wird dieses Positiv auch den klanglichen Anforderungen eines Satzes mit obligater Stimme in der Baßlage nicht gerecht. Durch den dominierenden Klang des Prinzipal 2′ (es wurde vermutlich die Registrierung Rohrflöte 4′, Prinzipal 2′ verwendet und eine Oktave tiefer gespielt) verliert die Solostimme ihren besonderen Baßcharakter. Da es sich um einen von lediglich zwei solchen Kantatensätzen handelt, bei denen die Orgel eine obligate Baßstimme zu spielen hat, ist es zu bedauern, daß gerade dieses Element in Harnoncourts Einspielung nicht entsprechend hervorgehoben wurde.

ii) Die zweite in Tabelle E aufgeführte Art des Begleitens entspricht der von Niedt beschriebenen Methode[101], wonach eine technisch anspruchsvolle Baßlinie mit dem Pedal gespielt und auf ihre harmonischen Umrisse reduziert werden durfte, solange die „fehlenden" Töne von weiteren Baßinstrumenten ergänzt werden konnten. Da keine scharfe Trennung zwischen dieser und der nächsten Gruppe möglich ist, kann nicht ausgeschlossen werden, daß einzelne der unter Kategorie 3 aufgeführten Sätze auch in dieser Weise ausgeführt wurden.

iii) Als dritte Kategorie wurde die von Türk und Adlung vorgeschlagene Begleitart übernommen: hier blieb das Pedal ganz weg, und schnellere Baßpassagen („laufende Bässe") wurden auf dem Hauptmanual gespielt.[102] Pausierte die obligate Stimme, so wären für die Dauer dieser continuomäßigen Zwischenspiele entsprechende Begleitakkorde auf einem anderen Manual zu spielen gewesen – wohl aber nicht auf dem gleichen Manual wie die Baßlinie, die ja eine noch stärkere Registrierung erforderte. Darum schrieb doch Adlung im oben zitierten Absatz, „daß ohne 3 Claviere solches nicht allzeit wohl geschehen kann."[103] Die obligate Stimme gehörte dem Rückpositiv an, die Continuoaussetzung dem Brustwerk. Der Baß, normalerweise mit dem Pedal gespielt, wurde, wenn er allzu laufenden Charakters war, ins Oberwerk verwiesen.

Die Einleitungssinfonie zur Kantate 35 läßt sich in der beschriebenen Art optimal ausführen. In den ersten 9 Takten wird im Oberwerk der Baß und auf dem Brustwerk die Aussetzung der Continuobezifferung gespielt. Mit dem Eintritt der obligaten

[101] Siehe oben, S. 114.
[102] Siehe oben, S. 115.
[103] Siehe oben, S. 116.

Stimme am Ende von Takt 9 hört die rechte Hand mit der Continuoaussetzung auf und übernimmt auf dem Rückpositiv die Solostimme. Dieser Wechsel zwischen der obligaten Stimme und der Generalbaßaussetzung kann über den ganzen Satz weitergeführt werden.

Die harmonische Leere in den obligaten Abschnitten solcher Sätze ist für Bach sicher ein ausschlaggebender Grund gewesen, weshalb er dazu kam, einen zweiten Continuospieler heranzuziehen. So wäre das Vorhandensein bezifferter Cammerton-Continuostimmen für die Kantaten 29 und 169 zumindest teilweise zu erklären. Ebenfalls darf vermutet werden, daß in der Arie (3) für obligates Cembalo aus Kantate 27 ein zweiter Spieler – aber wohl an der Orgel – zur Aussetzung des Generalbasses herangezogen wurde.

Die Kantatensätze dieser dritten Kategorie hätte Türk übrigens in folgendem Auszug, in dem er für eine sinnvolle und vernünftige Verwendung des Pedals beim Begleiten plädiert, auch mit einschließen können[104]:

„Ob ich gleich weiß, daß ein geschickter Organist sehr viel mit dem Pedale ausführen kann, so möchte ich doch den kennen, welcher z. B. die Stelle in Grauns Tod Jesu: *o Sonne fleuch u.* oder die beyden Rezitative in der gedruckten Passionskantate von Homilius: *Seht, wie Jerusalem u.* und *Zerreiße, Golgotha u.* mit den Händen und Füßen zugleich**) all'unisono in der gehörigen Bewegung, ganz deutlich herausbrächte.

**) Wollte man aber einen solchen Laufer mit dem Pedal allein machen, so würde, wenn er auch glückte, dadurch mehr verlohren, als gewonnen." [!]

iv) Die vierte und letzte Kategorie unserer Aufstellung enthält ausschließlich die zwei Sätze für obligate Orgel, bei denen Bach eindeutig auf eine Continuobegleitung verzichtete: BWV 170/iii (zwei obligate Oberstimmen) und BWV 172/v (verzierter Cantus firmus in der r. H., obligater Baß in der l. H.). In beiden Fällen bedarf es zweier kontrastierender Registrierungen für die Partien der linken bzw. rechten Hand; da wir uns im nächsten Abschnitt ohnehin der Registrierung zuwenden, werden genauere Vorschläge für diese zwei Sätze dort zu geben sein.

## 3 *Zur Registrierung*

### 3.1 Bachs eigene Angaben

„In Bachs Kirchenmusik herrscht nicht der Chor und der Menschengesang; will man einen ihrer Factoren als den herrschenden bezeichnen, so kann es nur die Orgel sein. Um es recht scharf auszudrücken: der Tonkörper, welcher Bachs Kirchencompositionen zur Darstellung bringt, ist gleichsam eine große Orgel mit verfeinerten, biegsameren und bis zum Sprechen individualisirten Registern."

Diese Worte Philipp Spittas[105] – wenn auch etwas durch die Ästhetik des 19. Jahrhunderts gefärbt – mögen dazu dienen, die wichtige Rolle, welche der Orgel in den Kirchenkantaten zufällt, zu unterstreichen. Ihre Funktion wird nicht allein in ihrer Verwendung als begleitendes oder auch obligates Instrument erschöpft. Vielmehr bezeugt die orgelmäßige Instrumentierung oder sozusagen „Registrierung" einiger

[104] Türk, a. a. O., 157.
[105] Spitta, a. a. O., Bd. II, 137.

Kantatensätze (wie z.B. des Schlußduettes aus BWV 152) wie auch Bachs Übertragung verschiedener Kantatensätze für Orgel (man denkt dabei an die sechs sog. „Schüblerschen Choräle", BWV 645–650) „die besondere Affinität von orgelmäßiger und kantatenhafter Choralbearbeitung".[106]

Bachs eigene Registrierangaben sind spärliche, aber willkommene Anhaltspunkte. Die Verwendung der Sesquialtera in BWV 161 (Überschrift zu der ersten Arie: „Sesquialtera ad Continuo") sowie der Pedal-Posaune in BWV 80 (Beischrift zum Eingangschor: „Orgelbaß Posaune 16 Fuß") zur Verdeutlichung eines Cantus firmus wurden schon erwähnt.[107] Ähnlichem Gebrauch der Sesquialtera begegnen wir im Eingangschor der Matthäus-Passion: dort befindet sich der Vermerk „Rückposit: Sesquialtera" in der *Organo I*-Stimme. Anscheinend war diese Registrierung sehr beliebt; jedenfalls hielt es Adlung für notwendig, seine Leserschaft mit folgenden Worten zu ermahnen[108]:

> „Ich weiß aber, daß die mehresten glauben, es könne keine Orgeltraverse anders, als in der rechten durch die Sesquialter vorgestellt werden."

Aus den überlieferten Quellen zu den vorliegenden Kantaten ist zur Registrierung leider wenig mehr zu erfahren. Die Überschrift „Tutti e animoso", am Anfang des ersten Chores in der Orgelstimme zu BWV 71 zu finden, erlaubt vielleicht gewisse Rückschlüsse allgemeiner Natur auf die Registrierung dieses Satzes. Die Herübernahme älterer Instrumentalsätze für die Einleitungssinfonien zu den Kantaten BWV 146 und 188 erforderte eine oktavierte Notierung der Solostimme, so daß in diesen Fällen jedenfalls von einer Registrierung auf 4′-Basis ausgegangen werden darf.[109]

Einige der Kantaten für obligate Orgel können mit einem bestimmten Instrument in Verbindung gebracht werden: BWV 71 wurde in der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Mühlhausen aufgeführt[110]; BWV 161 in der Weimarer Schloß-Kirche; BWV 29 in der Nikolaikirche und BWV 146 in der Thomaskirche in Leipzig.[111]

[106] So Wolff, a.a.O., 3.

[107] Siehe S. 118 bzw. 119ff. Beide Angaben entstammen allerdings jeweils späteren Partiturabschriften

[108] Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 489.

[109] In dieser Hinsicht sei auch auf die Bachschen Konzertbearbeitungen für Orgel d-moll (BWV 596) und C-dur (BWV 594) nach Antonio Vivaldi hingewiesen, die ebenfalls teilweise wegen oktavierter Notation einer Solostimme eine 4′-Registrierung verlangen.

[110] Vgl. dazu Anmerkung 84.

[111] Daß die Kantaten BWV 29 und 146 in diesen beiden Kirchen aufgeführt wurden, läßt sich leicht nachweisen. BWV 29 wurde zu der Ratswahl 1731 zum ersten Mal aufgeführt; der Gottesdienst zur Feier des Ratswechsels fand traditionsgemäß immer in der eigentlichen Hauptkirche der Stadt Leipzig, also in St. Nikolai, statt. Nach dem damals üblichen Turnus der Kantatenaufführungen kann eine Kantate zum Jubilate-Sonntag, wie BWV 146, nur in St. Thomas aufgeführt worden sein. Denn am ersten Osterfeiertag ist, der Tradition nach, in der Hauptkirche, St. Nikolai musiziert worden; am 2. Feiertag in St. Thomas und am 3. wieder in St. Nikolai. Dann wechselte die Kirche von Sonntag zu Sonntag. Da in die Zeit zwischen Ostern und Jubilate-Sonntag kein bewegliches Fest fallen konnte, gab es in dieser Zeit des Kirchenjahres nie eine Änderung der Reihenfolge, so daß mit Sicherheit gesagt werden kann, daß die Kantate 146 in der Thomaskirche aufgeführt wurde.

Bezüglich der Solo- und Begleitregistrierungen zu diesen vier Kantaten empfiehlt es sich also, die Dispositionen der jeweiligen Instrumente in Betracht zu ziehen.[112]

Das Baß-Arioso aus der Johannes-Passion *Betrachte meine Seel* – in der ursprünglichen Fassung mit Orgelbegleitung – trägt die authentische Registriervorschrift „Wird auf der Orgel mit 8 und 4 Fus Gedackt gespielet". Aus seinem Gutachten für den Umbau der Orgel in der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen im Jahre 1708 geht hervor, welches Register Bach für die Begleitung der *Music* bevorzugte. Für das neuzuschaffende Brustpositiv disponierte er u. a. ein

> „stillgedockt 8 f., so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel beßer als ein Metallines Gedockt klingen muß."[113]

## 3.2 Die Registrieranweisungen der Theoretiker des 18. Jahrhunderts

### 3.2.1 Die Begleitung

Das Brustpositiv (Brustwerk) war wegen seines unmittelbaren räumlichen Kontaktes mit Chor und Orchester verständlicherweise der bevorzugte Begleitkörper; demnach wurde vor allem die Continuoaussetzung – sei es mit der rechten oder mit der linken Hand – auf diesem Manual gespielt. Verlangte ein laufender Baß besondere Verstärkung oder wurde der Orgel eine obligate Stimme zugeteilt, so mußte die eine oder andere Hand dementsprechend auf ein Nebenmanual ausweichen. Diese Praxis ist ja auch durch die im Abschnitt 2.2 zitierten Quellen bezeugt. Nach Petri hatte die Orgel in der Tat eine doppelte Aufgabe zu erfüllen, indem sie hauptsächlich „zur Füllung der Harmonie durchs Akkompagnement, und zur Verstärckung des Basses" gebraucht wurde.[114] Bachs besagte Verwendung des „Stillgedockt 8 f." als Begleitregistrierung bei der *Music* ist also nur als Ausgangsregistrierung zu betrachten; es wurden selbstverständlich je nach Art des zu begleitenden Stückes auch andere oder zusätzliche Register gezogen.

Friderich Erhard Niedts „Musicalische Handleitung" wurde in zwei Teilen publiziert. Der 1. Teil (1700 in Hamburg erschienen) wurde bekanntlich von Bach für die Ausbildung seiner eigenen Schüler im Generalbaßspiel herangezogen. Zur Registrierung beim Begleiten macht Niedt folgende Vorschläge[115]:

> „Gedact / feil. gedecket / ist ein Werck in Orgeln / von 16 / 8 und 4. Fuß / davon das achtfüßige am bequemsten zum General=Baß bey der Music ist. Es ist bisweilen von Holtz / bisweilen von Zinn / nur allemahl oben zugedecket. Etliches dieser Art wird Grob= und Still= Gedact genennet / weil es stiller und gröber lautet / als das andere."

[112] Alle Dispositionen sind bei Werner David, a. a. O., zu finden.

[113] ebenda, 70.

[114] Petri, a. a. O., 170. Ähnlich schreibt Kirnberger (*Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781): „Von je her wurden Kirchenmusiken ... mit der Orgel zum Fundament und Aufrechthaltung der Musik begleitet".

[115] Niedt. a. a. O., 111 und 121–122. Zu seinem Einfluß auf Bachs Generalbaßlehre, vgl. Dok II/334.

„Wenn nur eine oder zwo Stimmen singen oder spielen / so brauche er [der Organist] im Manual bloß das Gedact 8 Fuß / und kein Pedal überall nicht; sind mehr Stimmen zu accompagnieren / so kan er im Pedal Untersatz / oder Subbaß 16 Fuß / mit dazu anziehen; wo aber ein Tenor, Alt, oder Discant-Zeichen stehet / welches man sonst ein Bassetgen nennet / so muß er das Pedal weglassen / und die Noten eben in der Octave spielen / wo sie geschrieben stehen; hergegen / fällt ein gantzer Chor von 8 / 12 oder mehr Stimmen ein / (wie dann in solchem Fall der Ort meistentheils mit den Wörtern Chor / *tutti*, *ripieno*, *&c.* bezeichnet stehet) alsdann kann im Manual das achtfüßige Principal, und im Pedal / zum Sub-Baß / noch eine Octava von 8 Fuß gezogen werden. Ist ein Stück mit Trompeten und Paucken gesetzet / so wird im Pedal / zur achtfüßigen Octava, ein Posaunen=Baß von 16. Fuß gezogen; *die Töne müssen aber nicht bey gantzen oder halben Täcten ausgehalten werden / sondern man darff sie nur ansprechen lassen.*" [Hervorhebung vom Verf.]

Bachs Gebrauch des „Stillgedockt 8 f." – wie auch der „Orgelbaß Posaune 16 Fuß" in Kantate 80 – stimmt also mit den Vorschlägen Niedts völlig überein. Besonders bemerkenswert in diesem Zitat ist Niedts Hinweis, daß bei so starker Registrierung im Pedal die Pedaltöne gleich nach dem Anschlagen wieder aufgehoben werden müssen.[116]

Einige Autoren machen den zweckmäßigen Vorschlag, zwei unterschiedlich registrierte Manuale bereit zu halten, um die Begleitung einem plötzlichen Wechsel der Lautstärke möglichst schnell anpassen zu können. Schon bei Michael Praetorius (1619) wird dies empfohlen.[117] Im Jahre 1666 wird von Matthäus Hertel in seiner theoretischen Schrift „Orgel Schlüssel" das folgende, etwas ausführlichere Schema erläutert[118]:

„Bey den Concerten aber ist dieses zu observiren, das man allezeit, es sey ein Concert von 1, 2, 3, 4 oder mehr stimmen, das eine Clavier ganz linde, und mehr nicht als etwa Gedackt 8 f., das andere Clavier aber, wann in der Concert Capellen, Ritorn: Ripieno, Tutti oder Omn: vorhanden, welches gemeiniglich in den Gen. Bäßen mit dabey gesetzt wirdt, stärker, und etwa 2 oder 3 stimmwercke als Principal 8 f., Quintadehn 8 f., Kleingedackt 4 f. ziehe, so kan man also bald von einem Clavier aufs ander fallen, welches sonsten in mangelung zweyer Clavieren sehr beschwerlich fället, wann man die Register aus und einziehen und stecken mus, man auch gar leichtlich einen fehler begehen kan, wan die gedancken und augen bei den Regiestern sein sollen..."

Ähnlich rät uns Türk über ein Jahrhundert später[119]:

„Die Ritornelle und Zwischensätze in den Arien, Duetten u. erfordern verhältnismäßig eine stärkere Begleitung, als die Solostellen; das heist, wenn im Ritornelle *forte* steht, so muß dieses *forte* stärker gespielt werden, als während einer Singpassage. Da nun der Organist unter der Musik selbst nicht immer Zeit genug hat, einige Register herauszuziehen, oder Andere

[116] Ähnliche Registrierangaben für das Pedal befinden sich bei Johannes Baptista Samber (Salzburg 1707). Für die Begleitung mehrerer Stimmen empfiehlt er im Pedal einen „Subbaß 16′ + Fagott 8′ (?) oder Oktave 8′ + Quinte $5\frac{1}{3}$′ + Posaune 8′" (zitiert nach P. Williams, a.a.O., 150). Eine andere Möglichkeit zur Verstärkung einer sonst schwach besetzten Baßpartie wurde von Chr. Gottl. Schröter (a.a.O., 186) erläutert. Laut ihm durfte man in solchen Fällen im Pedal in Oktaven spielen! (Williams, a.a.O., 148).

[117] Michael Praetorius, a.a.O., Bd. III, 138.

[118] Zitiert nach Georg Schünemann, „Matthäus Hertel's theoretische Schriften", *AfMw* 4 (1922) 336ff.

[119] Türk, a.a.O., 151–152.

hineinzustoßen, so muß er vorher das Werk schon so gezogen haben, daß er die Ritornelle, die Chöre, den Eintritt des Fugenthemas, die starken Stellen im Einklange (all'unisono) etc. auf dem Hauptwerke, die halbstarken und ganz schwachen Solostellen u. aber, in verhältnismäßiger Stärke, auf einem der andern Klaviere spielen kann.
Wer nur ein Klavier hat, und noch über dies den Baß allein spielen muß, der dürfte das Werk überhaupt nur mittelmäßig stark ziehen; oder er könnte z. B. beym Schlusse des Ritornells mit einer Hand pausiren – wenn im Stücke selbst keine Pausen eintreten – und indeß den Baß mit der Andern und dem Pedale allein fortspielen, bis er etliche Register hineingestoßen hat; denn es ist immer besser, nur einige Takte nicht vollkommen gut, als den größten Theil eines Stücks – schlecht zu begleiten."

Auch aus der näheren geographischen Umgebung Bachs sind für die Begleitung der *Music* einige interessante Registriervorschläge überliefert. Für seine Orgel im Altenburger Schloß – ein Instrument, das Bach mehrfach spielte – schlägt der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost „für die Music" beispielsweise folgende Kombinationen vor: Viola di Gamba 8′ + Gemshorn 4′, Nachthorn 8′ + Lieblich Gedackt 4′, Flaute travers 16′ + Spitzflöte 8′.[120]

Die meisten Theoretiker empfehlen, beim Begleiten vor allem die Besetzung und Größe des Ensembles zu berücksichtigen. Jacob Adlung schreibt in diesem Sinne[121]:

„Bey einzelnen oder wenig Stimmen kann das Gedackt 8′ oder Quintatön 8′ genug seyn ... Wer aber nur ein Clavier hat, der muß den Subbaß im Pedale mit dazu nehmen, welcher auch den Violon, oder die Oktave 8′ bey sich haben kann, oder wenigstens noch ein Gedackt, es sey denn, daß das Manual=Gedackt auch ins Pedal gehöre ... Wenn aber mehr Stimmen oder gar der ganze Chor musiciren; so kann man das Principal dazu ziehen ... Wo ein Clavier ist, da muß der Organist die Register gar oft im Ziehen verändern. Wo aber zwey Claviere vorhanden, da kann man in dem einen das Gedackt haben, in dem andern aber das Principal 8′ oder 16′ und noch (wenn man will) den Bordun, oder Quintatön, oder dergleichen dabey, damit man gleich hinauf fahren und stärker spielen könne ..."

Weiter unten schlägt Adlung vor, den Schlußsatz eines Stückes mit dem vollen Werk zu begleiten:

„Zum Beschluß des Stückes geht es am vollstimmigsten; also spielt man auch am schärfsten, auch wol mit vollem Werke, sonderlich auf unsern Dorfkirmsen."

Ganz anderer Meinung ist in dieser Hinsicht J. A. Petri; er warnt davor, zu viele Register zu ziehen, und betont insbesondere[122]:

„Alle Rohr= und Schnarrwerke, und gemischte oder schreyende Stimmen, als Mixturen, Zymbeln, Quinten, Sexten u. müssen bey der Musik ganz weg."

Petris Registriervorschläge richten sich nicht nur nach der Größe des Ensembles, sondern auch nach der Akustik des Kirchenraumes[123]:

„[Der Organist soll sich merken:] Wenn die Kirche und Orgel klein ist, und also der Schall bald ausfährt, ists genug, ein achtfüßiges gedaktes, oder, wenn es zu schwach gearbeitet ist,

[120] Zitiert nach Felix Friedrich, „Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost", *Ars Organi* (3/1984) 163ff.
[121] Adlung MMO, a.a.O., Bd. I, 171–172.
[122] Petri, a.a.O., 169.
[123] ebenda, 169–170.

zwey achtfüßige Register im Manuale zu nehmen, und im Pedal ein 16 füßiges, oder wenn sie nicht zu stark sind, zwei: und höchstens noch ein achtfüßiges Principal zum *forte*, und zum äußersten *forte* noch ein 4 füßiges *principal*, welches jedoch besser wegbleibt, es wäre denn, daß gar keine *Violons, Violoncelli*, und *Fagotts* mitspielten, und der Organist den Baß allein machen müßte, wie auf dem Lande, da dem Organisten ein mehreres frey steht. Und dennoch, wenn der Sänger anfängt, oder die Musik sonst *piano* sein soll, muß er auch das achtfüßige Register hineinstoßen, damit der Baß nicht die *piano* spielenden Geigen, Flöten u. überschreye. Desgleichen soll ein Organist die Akkorde und Töne kurz abziehen, und sonst nie liegen bleiben auf denselben, außer wenn er eine lange Note aushalten soll, wo eine tenute darüber steht, oder eine lange Note im Recitativbasse."

Besonders bemerkenswert im letzten Zitat ist der Wunsch Petris, daß im Interesse eines möglichst transparenten Gesamtklanges nicht nur Pedaltöne (vgl. Niedt), sondern auch die Begleitakkorde im Manual kurz nach dem Anschlagen wieder aufgehoben werden sollen.

Zusätzlich zu den obenerwähnten Kriterien Adlungs und Petris für die Auswahl der Registrierung stellt Türk noch zwei weitere Überlegungen an, die bei der Begleitung der *Music* zu berücksichtigen seien[124]:

„Nicht blos nach der Besetzung, sondern auch nach der besondern Art von Tonstücken und der dazu gesetzten Instrumente selbst, hat sich der Organist in Absicht der stärkern oder schwächern Begleitung zu richten. Chöre, Fugen, oder gewisse Sätze, in welchen der Baß etwas vorzügliches auszuführen hat, erfordern allerdings, im Ganzen genommen, eine vollere, durchdringendere Begleitung, als Arien, blos erzählende Rezitative u.d.gl. Zu Trompeten und Pauken zieht man starke, zu Fagotts, Flöten u. schwache Register... Auch der Inhalt einer Musik bestimmt hierin viel. Ein *Te Deum, etc. Gloria, etc. Magnificat* u.d.gl. kann lebhafter, stärker und in Absicht der Lage etwas höher begleitet werden als ein *Kyrie, etc. Misere, etc.* ein Bußpsalm, eine Trauermusik, und ähnliche Stücke, wobey man am besten tiefe und gedeckte Stimmen gebraucht."

Es gehört also zu den Pflichten des Accompagnisten, den Anforderungen jedes einzelnen zu begleitenden Satzes Rechnung zu tragen, unter Berücksichtigung nicht nur der Besetzung des Ensembles und der Größe und Art des Instrumentariums, sondern auch der räumlichen Verhältnisse, der Stärke der Orgel, der Art des Stückes, dessen textlichen Inhalts und schließlich noch der Besetzung der Singstimmen[125],

„[Denn] eine Diskantarie darf nicht so stark begleitet werden, als eine majestätische oder donnernde Baßarie."

Bei allen bisher zitierten Quellen ist zu beobachten, daß eine Verstärkung der Registrierung vorzugsweise durch das Hinzuziehen weiterer oder alternativer Grundstimmen von 8′- oder 4′-Klang erzielt wurde. Durch den bloßen Zusatz „gemischter oder schreyender Stimmen" (Petri) ließ sich nämlich eine wirkliche Verstärkung des Klanges nicht bewerkstelligen; vielmehr konnte die nötige klangliche Unterstützung nur durch eine entsprechende ‚Verdickung' der Fundamentallage erreicht werden. Dieser Registrierweise begegnen wir nicht nur bei den erwähnten Autoren; authentische Registriervorschriften in den Werken Händels und Vivaldis bezeugen auch

[124] Türk, a.a.O., 149–150.
[125] ebenda.

dort eine ähnliche Praxis. In Vivaldi's *Jucundus homo* (RV 597) zum Beispiel finden wir den Registrierhinweis „Tutti gli Organi con principale [8′] e flautino [4′]". Händels Registriervorschläge zu seinem Orgelkonzert Op. IV, Nr. 4 („Open Diapason [8′] + Stopped Diapason [8′] + Flute [4′]") sowie in der Orgelstimme für die Ouvertüre zu *Alexander's Feast* („Open Diapason [8′] + Principal [4′] + Stopped Diapason [8′] + Flute [4′]") deuten ebenfalls darauf hin, daß sogar in den lauten Tuttipassagen keine hohen Pfeifenreihen verwendet wurden.[126]

Diese Grundsätze einer besonderen Registrierkunst des 18. Jahrhunderts werden in der heutigen Praxis noch kaum zur Kenntnis genommen; zahlreich sind die Beispiele, die man besonders aus Kantateneinspielungen auf Schallplatte anführen könnte, um dies zu verdeutlichen. Davon sind auch die im Zug der Rückbewegung zu historischen bzw. originalen Instrumenten entstandenen Aufnahmereihen nicht ausgenommen. Es ist eben sehr fraglich, ob Bach das Brustwerk der Thomasorgel tatsächlich in der Art und Weise verwendete, wie dies von Chr. Wolff in seinem Aufsatz „Die Orgel im Kantatenwerk Bachs" behauptet wird.[127] Um die angebliche Eignung eines kleinen Positives als Begleitinstument für die vom *Concentus Musicus Wien* eingespielten Kantaten Bachs zu erweisen, stellt Wolff dessen Disposition das Brustwerk der Thomas-Orgel gegenüber und fügt denjenigen Registern, die – nach seiner Ansicht – zu Begleitzwecken herangezogen werden konnten, ein Sternchen bei:

| *Brustwerk (St. Thomae, 1720/21)* | | *Positiv (J. Ahrend, 1972)* | |
|---|---|---|---|
| *Grobgedackt | 8′ | Holzgedackt | 8′ |
| Principal | 4′ | Rohrflöte | 4′ |
| *Nachthorn | 4′ | Prinzipal | 2′ |
| Nasat | 3′ | Zimbel | 1fach |
| *Gemßhorn | 2′ | | |
| *Zimbel | 2fach | | |
| Sesquialtera, | | | |
| Regal | 8′ | | |
| Geigen Regal | 4′ | | |

Im Hinblick auf die geschilderte Registrierweise ist es sehr unwahrscheinlich, daß zu Begleitzwecken wirklich das Register Zimbel 2fach gezogen wurde. Hätte Bach dem Ensemble eine noch tragfähigere Unterstützung geben wollen, dann wäre dazu der wohl ziemlich eng mensurierte Principal 4′ eher herangezogen worden. Außerdem ist anzunehmen, daß die Continuobegleitung öfter auf zwei Manualen ausgeführt wurde, mit einer kräftigeren Registrierung (z.B. Principal 8′) zur Verstärkung des Basses in der linken Hand; der gelegentliche Gebrauch des Pedals darf ebenfalls angenommen werden.

Hätte Wolff bei seinem Vergleich die Disposition des Brustwerkes der Nikolai-Orgel herangezogen (die Kantatenaufführung fand ja an allen Festtagen und außer-

[126] Siehe dazu Peter Williams, [Vorwort zu:] *G. F. Händel, Orgelkonzerte Op. IV*, Verlag Eulenburg, 1978.

[127] Wolff, a.a.O., 3.

dem an jedem zweiten Sonntag in jener Kirche statt!), dann wäre zu sehen gewesen, daß das Ahrend-Positiv mit jenem Brustwerk nur gerade ein gemeinsames Register hat, und zwar den Prinzipal (Octava) 2′ (!). Bei den Kantatenaufführungen in dieser Kirche muß der Organist also öfter mit einer oder beiden Händen auf einem anderen Manual begleitet haben, um der Musik die erforderliche Unterstützung zu geben.

### 3.2.2 Obligate Bässe

Wohl die häufigste Anwendung einer mehr solistischen Registrierung war in jenen Sätzen zu hören, die durch einen laufenden oder gar obligaten Baß gekennzeichnet waren. Laut Türk[128] mußte der Organist den Baß immerhin schon aus Mangel an geeigneten Instrumentalisten öfter allein spielen!

Bezüglich der Registrierung eines solchen Satzes ist den literarischen Quellen zu entnehmen, daß sich bestimmte Register zu solchen Stimmen besser eignen als andere. Dazu schreibt Adlung[129]:

„Etliche Stimmen schicken sich besser zum laufen, als zum langsam spielen; andere kehren es um;"

Sein sprichwörtlicher Rat an den Organisten lautet demzufolge[130]:

„Also spiele man entweder den Registern gemäß; oder man ziehe die Register dem Spielen gemäß."

Welche Register sich im einzelnen für die Wiedergabe eines laufenden Basses eignen, wird im folgenden Zitat dargelegt[131]:

„Wenn die Baßnoten von der Beschaffenheit sind, daß sie füglicher auf dem Hauptmanual mit der linken Hand gespielet werden, ist mehrentheils die Quintatön 16 F. oder der gleichgroße Bordun gebräuchlich, welche Stimme man verstärckt bald durch Principal 8 F. bald durch eine Octave, zumal wenn man staccato spielet, wobey aber eine stille 8 füßige Stimme billig den weiten Raum, sonderlich zwischen 16 und 2 F. ausfüllen soll."

„Salicet ... sey eins der artigsten Register, und lasse sich zu einem laufenden Basse mit dem großen Principal 16′, Oktave oder Violdigamba 8′ gar wohl gebrauchen..."

Für einen obligaten Baß hat Adlung folgende Vorschläge zu machen[132]:

„[Man richtet sich] so viel möglich nach solcher Stimme, welche man vorstellen soll, es sey nun vor die linke Hand ein obligat Violoncell, oder Fagott, oder sonst etwas. Hier kann 16 Fuß auf dem Manual wegbleiben, daß ein Unterschied sey zwischen dem wirklichen Basse des Pedals, und zwischen solcher laufenden Stimme. Bisweilen ist ein 8 oder 16 füßig Schnarrwerk vorhanden, wodurch der Fagott am besten sich vorstellen läßt; wo aber nicht, muß man ziehen, wie man kann, und nicht wie man will."

„Dulcian ... ein etwas schwaches Schnarrwerk ... und wenn diese Stimme nicht allzugroß ist, lässet sie sich auch in den 2 untern Octaven des Manuals zu obligaten Bässen wohl brauchen. Der Name Fagott ist zeither mehr gewöhnlich..."

[128] Türk, a.a.O., 147 (Fußnote).
[129] Adlung MMO, a.a.O., Bd. I, 166.
[130] ebenda, 167.
[131] Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 488 bzw. Adlung MMO, a.a.O., Bd. I, 137.
[132] Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 489 bzw. 413.

Die Verwendung eines Dulcian (Fagott) 8′ für die obligaten Bässe in den Kantaten 35 (4. Satz) und 172 (5. Satz) ist also besonders zu empfehlen. Ferner ergibt sich im letzteren Fall eine schöne klangliche Balance mit dem verzierten Cantus firmus der rechten Hand, wenn für diese Oberstimme eine Sesquialtera-Registrierung gewählt wird.

Bach selbst wußte das Fagott-Register für die Aufführung der *Music* zu schätzen. Sein Vorschlag für den Umbau der Orgel in der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen im Jahre 1708 verlangte u.a. das Einbauen eines Fagott 16′ ins Obermanual[133]:

„Was anlanget das Obermanual, so wird in selbiges anstatt der Trompette (so da heraus genommen wirdt) ein Fagotto 16 Fußthon eingebracht, welcher zu allerhandt neüen Inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget."

Bei den aus Berlin stammenden Registriervorschlägen Johann Friedrich Walthers aus dem Jahre 1727 wird dieses Register ebenfalls erwähnt, mit dem Zusatz[134]:

„... in der Musik zu laufenden Bässen nebst Zuziehung einer andern Stimme schön zu gebrauchen".

Die Worte „nebst Zuziehung einer andern Stimme" bestätigen die damalige allgemein verbreitete Registrierpraxis, wonach die Ansprache einer Zungenstimme immer durch das Zuziehen einer oder mehrerer Grundstimmen gemildert wurde.

Eine hübsche Anekdote zum Fagott-Register ist in den Kirchenarchiven des Temple Neuf in Straßburg überliefert. Im Jahre 1756 baute Jean-André Silbermann einen neuen Fagott-Baß 8′ in das Oberwerck der dortigen Orgel ein. Darüber berichten die Kirchenarchive wie folgt[135]:

„Die Kirch profitiret bey dem neuen Register so Herr Silbermann gratis verfertiget dießes daß man ins künfftige keinen Fagotisten (S. Basson) mehr nöthig hat, indem diss Register bey der Music statt desselben kan gebraucht werden; folglich erspart die Kirch jährlich 2 Louis d'or". [!]

### 3.2.3 Obligate Oberstimmen

Unter den Bachschen Sätzen für obligate Orgel sind diejenigen, die eine obligate Oberstimme für die r. H. aufweisen, die häufigsten. Betrachten wir zum Schluß auch die sich hier anbietenden Registriermöglichkeiten: Obwohl uns die einschlägige Literatur des 18. Jahrhunderts verständlicherweise nur wenig über die Registrierung

[133] Zitiert nach Dok I/83. Das Register Fagott 16′ wird übrigens auch in der Choralbearbeitung „Eine feste Burg ist unser Gott" (BWV 722) für den laufenden Baß der linken Hand verlangt. Auf ähnliche Art lobte auch Heinrich Gottfried Trost dieses Register: „Das Fagott formieret einen wohlklingenden Fagott, und ist bey der Music wohl zu gebrauchen" (zitiert nach F. Friedrich, a.a.O., 162).

[134] Johann Friedrich Walther, *Die in der Garnisonkirche zu Berlin befindliche Orgel*, Berlin 1727; zitiert nach Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel etc. 1975, 338–339.

[135] Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Jean-Claude Zehnder, Basel. Zitiert nach Marc Schaefer, „Les Anciennes Orgues Silbermann du Temple-Neuf à Strasbourg", *La Musique en Alsace hier et aujourd'hui*, Strasbourg o.J., 112.

solcher Sätze verrät, haben die schon öfter zitierten Autoren Adlung und Schröter auch in dieser Hinsicht aufschlußreiche Anweisungen gegeben, die an dieser Stelle ausführlicher zitiert werden sollen.

Im Anschluß an den unter Abschnitt 1.1 zitierten Auszug aus Adlungs *Anleitung* (s. oben S. 92) lesen wir folgende weiteren Ratschläge[136]:

„Noch öfterer hat die rechte Hand eine obligate Stimme mit zu spielen, und man muß aus den Umständen urtheilen, was sich darzu schickt. Mehrentheils ist eine scharfe Stimme nöthig; aber wenn die Noten weit unter das c eingestrichen steigen, lasse man die Quinten und Tertien, folglich auch die Sesquialter und dergleichen weg. Bisweilen ist es vor die Glocken gesetzt, oder die Melodie läßt sich sonst dadurch gut ausdrücken. Bisweilen schickt sich ein Principal, oder einige Flöten; wobey man auch das Abwechseln nicht zu vergessen hat, zumal, wenn mehr Arien mit dem obligaten Clavier zu spielen sind ...
Das Glockenspiel nehme ich selten zu solchen obligaten Sachen, wenn gleich die Setzart solches leiden würde, weil es eben nicht unrecht, durch etwas besonders die Festtage herrlicher zu machen, als andere gemeine Sonntage."

Weitere Vorschläge finden wir in Adlungs anderer theoretischer Schrift *Musica mechanica Organœdi* aus dem Jahre 1768[137]:

„Wenn eine Piece im Generalbasse mit Flötetraverse zu machen wäre, und dieselbe nicht bey der Hand ist, kann die Violdigamba dazu gebraucht werden, als die ihr etwas ähnlich ist; oder man nehme das Principal 8′: will man es aber mit schärfen Registern thun, kann die Sesquialter samt der Oktave 4′ oder das Tertian, oder die Rauschpfeife dazu gebraucht werden. Das andere Clavier aber spielt mit der linken Hand die Accorde mit dem Gedackte; das Pedal kann die Noten mit brummen. Es können bey solchen Traversen im Generalbasse noch andere Register gebraucht werden, sonderlich Flöten..."

Gerade vier Jahre nach Publikation dieses Werkes veröffentlichte in Halberstadt Christoph Gottlieb Schröter, „Organist an der Hauptkirche in der kaiserl. freyen Reichsstadt Nordhausen", seine *Deutliche Anweisung zum General=Baß*. Schröter stand übrigens als Mitglied der Mizlerschen Societät, der er 1739 beigetreten war, direkt mit Bach in Kontakt. Im 24. Kapitel seines Buches, unter dem Titel „Von kluger Abwechslung der Orgelstimmen bey den unterschiedenen Musikarten", gibt Schröter drei detaillierte Registrierschemen für einen Satz mit *Organo concertato* an[138]:

„§. 356. Wofern der Organist auf seinen Blättern eine Arie erblicket, vor welcher das (manchen Orgelspieler erschreckende) Wort: *Organo concertato* geschrieben ist; so muß er zuvor wegen folgender Hauptumstände gewisse Nachricht haben:

1) Ob nur ein Instrument mit der Orgel und dem Sänger concertire.

2) Ob bey solcher Arie noch andere concertirende Instrumente nebst begleitenden Violinen sich befinden.

3) Ob die Orgel mit dem Sänger alleine concertire.

[136] Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 489–490.

[137] Adlung MMO, a.a.O., 173.

[138] Schröter, a.a.O., 189–190. Eine Faksimile-Wiedergabe dieses Kapitels befindet sich bei Karl Hochreiter, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1983, 49ff. Die Ergebnisse jener Untersuchung konnten in die vorliegende Arbeit nicht mehr aufgenommen werden.

§. 357. Im ersten Vorfalle, z. E. bey einer traurigen Arie mit Oboe solo und *Organo concertato*, ohne andere begleitende Instrumente, wird hier von mir gebraucht:

*Im Pedal.*
Principal, 8 Fuß.
Violon, 16 Fuß, ohne Copel.

*Im Hauptwerk zur linken Hand:*
Viola da Gamba, 8 Fuß.
Gemshorn, 8 Fuß.

*Im Rückpositiv zur rechten Hand:*
Vox humana, 8 Fuß.
Quintadena, 8 Fuß.

§. 358. Bey dem zweyten Vorfalle nehme ich

*Im Pedal.*
Principal, 16 Fuß.
Principal, 8 Fuß.
Violon, 16 Fuß.
nebst der Copel.

*Im Hauptwerk zur linken Hand:*
Principal, 8 Fuß.
Gemshorn, 8 Fuß.
Viola di Gamba, 8 Fuß.

*Im Rückpositiv zur rechten Hand.*
Quintadena, 8 Fuß.
Gedackt, 8 Fuß.
Rohr=Flöte, 4 Fuß.
Principal, 4 Fuß,
bisweilen auch wohl
Octava, 2 Fuß.

§. 359. Im dritten Vorfalle trauet man einem wahren Organisten so viel Einsicht zu, daß er das von dem Componisten vorgeschriebene Vorspiel zu der Aria so deutlich und ausdrückend vortrage, als der Hauptaffekt erfordert. Das heißet: Mit wenig Worten viel Dinge gesagt. Wenn hierauf der Sänger anfängt, so weis auch ein wahrer Organist, wo und wie lange er die vorige starke Tönung mit der rechten Hand mäßigen, und nachgehends wieder verstärken soll, nämlich so, daß der Sänger von der Orgel niemals übertäubet werde, und doch die Kenner solcher bündigen Musik von der Ausarbeitung des *Thematis* nichts vermissen dürfen. Übrigens gehört hierzu weiter nichts, als ein paar fertige Fäuste und das überall nützliche *Judicium practicum*."

## 3.3 Mutmaßliches Registrierschema für die Kantaten 35 und 170

Um unsere Ergebnisse zur Frage der Registrierung in einer für die heutige Praxis anwendbaren Form zusammenzufassen, fügen wir im folgenden – als Versuchsmodell – ausführliche Registrierungsvorschläge an für zwei der Leipziger Kantaten mit obligater Orgel: *Geist und Seele wird verwirret* (BWV 35) und *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust* (BWV 170).

Dabei soll der gleiche instrumentale und vokale Aufführungsapparat angenommen werden, wie ihn Bach nach seinen eigenen Angaben im besten Falle zur Verfügung gehabt hätte, nämlich etwa 12 Sänger und 18 Instrumentalisten.[139] Dazu ist zu bemerken, daß die verhältnismäßig kleine Besetzung und die außerordentlich transparente Klangfarbe und Verschmelzungsfähigkeit der alten Blas- und Streichinstrumente eine weniger aggressive Orgelbegleitung erforderten, als dies bei einem modernen Instrumentarium der Fall wäre. Diese grundtönigere Registrierweise

[139] Siehe dazu Bachs eigener „Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music...", Denkschrift an den Rat der Stadt Leipzig, datiert den 23. August 1730 (Dok I/22).

spiegelt sich ja auch in den theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts. Wie schon erwähnt, wurde eine Verstärkung der Orgelbegleitung meist allein durch Zuziehung mehrerer Grundregister erzielt. Dank der äußerst intensiven, vokalen Klangerzeugung dieser Grundregister konnte der Organist den Gesamtklang des Ensembles auf optimale Weise ergänzen und abrunden – ohne jedoch die anderen Instrumente und Stimmen dabei zu übertönen. Leider läßt sich diese Praxis nur auf sehr wenigen der heutigen Orgeln realisieren, da ja die meisten Instrumente durch sehr obertonreiche Ansprache sowie klangliche Schwäche im Grundtonbereich gekennzeichnet sind.

Die Wahl der Registrierung für jeden einzelnen Satz hängt natürlich von den je konkreten klanglichen Bedingungen ab, und diese müssen auf die allgemeinen Registrierungsvorschläge, wie sie in den vorangehenden Abschnitten erläutert wurden, abgestimmt werden. Die Kantaten 35 und 170 wurden wahrscheinlich in der Nikolaikirche in Leipzig zum ersten Mal aufgeführt. Damit wir einen Bezugspunkt zur historischen Registrierpraxis finden, haben wir als Ausgangsbasis für unsern Versuch die Disposition der Nikolaiorgel angenommen.[140] Auch wenn wir uns dabei nicht fest an die Disposition dieser Orgel gehalten haben, sind alle Vorschläge dennoch im Hinblick auf deren breitere klangliche Möglichkeiten getroffen worden.

### *BWV 35 – Geist und Seele wird verwirret*

1. *Sinfonia*

*Besetzung:* Ob. I, II, Taille; V. I, II, Va; Org. obl. und Bc.

| | |
|---|---|
| Obligate Stimme (r. H.): | *Rp:* Gedackt 8′, Principal 4′, Octava 2′ |
| Bc.-Zwischenspiele (r. H.): (Takte 1–9, 22–23 usw.) | *Bw:* Gedackt 8′, Principal 4′ |
| Baß (l. H.): | *Ow:* Quintadena 16′, Principal 8′ |

2. *Aria, „Geist und Seele wird verwirret"*

*Besetzung:* Alt; Ob. I, II, Taille; V. I, II, Va; Org. obl. und Bc.

| | |
|---|---|
| Obligate Stimme (r. H.): | *Rp:* Gedackt 8′, Gemshorn 4′, Nasard $2\frac{2}{3}$′ |
| Aussetzung des Bc. (l. H.): | *Bw:* Gedackt 8′ |
| Baß: | *Ped:* Subbaß 16′, BW/Ped |
| Takte 53–58: | ohne Subbaß 16′ |
| Takte 69–70a: | manualiter |
| T. 72b – Da Capo: | ohne Subbaß 16′ |

[140] Diese Disposition ist bei David, a. a. O., 97 wiedergegeben.

3. *Recitativo, „Ich wundre mich"*
*Besetzung:* Alt; Bc.

| | |
|---|---|
| Aussetzung des Bc.: (r. H. und l. H.) | *Bw:* Gedackt 8′ |

4. *Aria, „Gott hat alles wohl gemacht"*
*Besetzung:* Alt; Org. obl. und Bc.

| | |
|---|---|
| Obligate Stimme (l. H.): | *Rp:* Dulcian 8′, Principal 4′ |
| Aussetzung des Bc. (r. H.): | *Bw:* Gedackt 8′, Flöte 4′ |
| Baß: | *Ped:* Subbaß 16′, Bw/Ped |

5. *Sinfonia*
*Besetzung:* Identisch mit dem 1. Satz

| | |
|---|---|
| a) Obligate Stimme (r. H.): | *Rp:* Gedackt 8′, Principal 4′, Octava 2′, Mixtur IV |
| Takte 9–16 | *Bw:* Gedackt 8′, Principal 4′ |
| Baß: | *Ow:* Quintadena 16′, Principal 8′ |
| | oder, |
| b) Obligate Stimme (r. H.): | *Rp:* Gedackt 8′, Principal 4′, Octava 2′, Mixtur IV |
| Aussetzung des Bc. (l. H.): (+ obl. Stimme, T. 9–16) | *Bw:* Gedackt 8′, Principal 4′ |
| Baß (16teln weglassen): | *Ped:* Subbaß 16′, Octava 8′ |

6. *Recitativo, „Ach, starker Gott"*
*Besetzung:* Alt; Bc.

| | |
|---|---|
| Aussetzung des Bc.: (r. H. und l. H.) | *Bw:* Gedackt 8′ |

7. *Aria, „Ich wünsche mir bei Gott zu leben"*
*Besetzung:* Identisch mit dem 2. Satz

| | |
|---|---|
| a) Obligate Stimme (r. H.) und Continuobaß (l. H.): | *Rp:* Principal 8′ |
| Bc.-Zwischenspiel (r. H.): (T. 89–94) | *Bw:* Gedackt 8′, Flöte 4′ |
| | oder, |
| b) Obligate Stimme (r. H.): | *Rp:* Principal 8′ |
| Aussetzung des Bc. (l. H.): | *Bw:* Gedackt 8′, Flöte 4′ |
| Baß: | *Ped:* Subbaß 16′, Bw/Ped |

*BWV 170 – Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust*

1. *Aria, „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust"*
*Besetzung:* Alt; Ob. d'am., V. I (all'unis.); V. II, Va; Bc.
Aussetzung des Bc. (r. H.): *Bw:* Gedackt 8′, Flöte 4′
Baß (l. H. und Pedal): *Ow:* Principal 8′
*Ped:* Subbaß 16′, Ow/Ped

Der sinnvolle Einsatz des Pedals zur Unterstreichung von Kadenzen und anderen harmonisch wichtigen Passagen (z.B. T. 1: auf dem 1. und 3. ♩.; T. 2–4a: durchgehend; T. 4b–5: l. ♪ von jeder ♩♩♩-Gruppe; T. 6: l. ♩ von jeder ♩♪-Gruppe, usw.) trägt in diesem Satz viel zur dynamischen Abwechslung bei. Das Aussetzen des Pedals (z.B. in den Takten 13b; 17b–19b und 22b–25) kann ebenso wirkungsvoll sein.

2. *Recitativo, „Die Welt, das Sündenhaus"*
*Besetzung:* Alt; Bc.
Aussetzung des Bc.: *Bw:* Gedackt 8′
(r. H. und l. H.)

3. *Aria, „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen"*
*Besetzung:* Alt; Org. obl. („à 2 Clav."); V. und Va. (all'unis.)
a) Obligate Stimme (r. H.): *Ow:* Principal 8′
Obligate Stimme (l. H.): *Rp:* Octava 4′ (eine Oktave tiefer gespielt)
oder,
b) Obligate Stimme (r. H.): *Rp:* Gedackt 8′, Flöte 4′, Sesquialtera II
Obligate Stimme (l. H.): *Bw:* Vox humana 8′, Gedackt 8′

4. *Recitativo (accompagnato), „Wer sollte sich demnach"*
*Besetzung:* Alt; V. I, II, Va, Bc.
Aussetzung des Bc.: *Bw:* Gedackt 8′
(r. H. und l. H.)
(Baß): *Ped:* Subbaß 16′, Bw/Ped

Nach C. Ph. Em. Bach, Petri und Schröter[141] sind die Begleitakkorde in einem begleiteten Rezitativ gleich nach dem Anschlagen wieder aufzuheben, hingegen sollten die Pedaltöne für den ganzen notierten Wert ausgehalten werden.

[141] Siehe S. 115.

5. *Aria, „Mir ekelt mehr zu leben"*

*Besetzung:* Alt; Ob. d'am., V. I (all'unis.); V. II, Va; Org. obl. und Bc.

| | |
|---|---|
| Obligate Stimme (r. H.): | *Ow:* Viola da gamba 8′ |
| Aussetzung des Bc. (l. H.): | *Bw:* Gedackt 8′ |
| Baß (in harmonischen Umrissen): | *Ped:* Subbaß 16′, Bw/Ped |

Dieser Satz wurde auch mit obligater Flöte anstelle der obligaten Orgel aufgeführt. Adlung schlägt für die Solostimme die Registrierung Viola da Gamba 8′ vor, da dieses Register die meiste Ähnlichkeit mit der Traversflöte habe. Doch läßt er auch andere Registrierungsmöglichkeiten gelten, wie Principal 8′ oder eine Kombination von Flöten.[142]

Entscheidet man sich für eine Ausführung dieses Parts mit der Flöte, dann ließe sich die für den ersten Satz vorgeschlagene Registrierung und jener Pedalgebrauch auch im vorliegenden Satz mit gutem Effekt anwenden.

## 4 *Schluß*

Im Laufe dieser Abhandlung haben wir die Kantaten Johann Sebastian Bachs für obligate Orgel von verschiedenen Seiten her betrachtet und dabei unser Verständnis vor allem der historischen Gegebenheiten, unter denen diese Werke entstanden sind, beträchtlich erweitert. Zum Schluß scheint es daher angebracht, von unserem neugewonnenen Standpunkt aus einerseits zu der bisherigen musikgeschichtlichen Einschätzung dieser Kompositionen, andererseits zu den heute üblich gewordenen aufführungspraktischen Gewohnheiten kritisch Stellung zu nehmen.

Nach unserer Betrachtung dieser Werke wird uns manches negative Urteil früherer Bach-Forscher zunächst erstaunen. Albert Schweitzer beispielsweise brachte seine Kritik folgendermaßen zum Ausdruck[143]:

> „Die Enttäuschung, die diese Kantaten bereiten, rührt ... von der Art her, wie der Meister die Orgel zur Mitwirkung heranzieht. Er läßt sie nur zweistimmig auftreten. Da die Unterstimme mit dem Orchesterbaß identisch ist, führt sie also tatsächlich nur eine obligate Partie aus, diese aber von Anfang bis zu Ende, fast ohne jegliche Unterbrechung. Diese ganz uninteressante Verwendung des kirchlichen Instruments würde man bei jedem anderen eher erwarten als bei Bach ... Man fragt sich, wie der Meister, der in seinen Präludien und Fugen die ganze reiche und eigenartige Polyphonie der Orgel offenbart, es über sich gewinnen konnte, ihr hier eine so untergeordnete Aufgabe zuzuweisen, und man erstaunt, daß er nicht auf den Gedanken kam, auch nur irgendeinen Effekt, den die Kombination von Orgel und Orchester bietet, auszunützen."

Schweitzers Enttäuschung ist freilich im Lichte des romantischen Barockverständnisses zu sehen, wie es in den Jahrzehnten vor der Niederschrift jener Zeilen vorherrschend war. Eine weitere Erklärung liegt wohl in den beschränkten Forschungs-

[142] Siehe S. 132.

[143] Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Kap. 24, 616.

mitteln, mit denen Schweitzer und andere Forscher damals auskommen mußten, denn in der zitierten Auffassung spiegelt sich eine nur oberflächliche Vertrautheit mit den Originalquellen und mit den aufführungspraktischen Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts.

In Anbetracht der heute jedem Wissenschaftler und Musiker zugänglichen Hilfsmittel (so etwa Mikrofilme, Fotokopien und die kritischen Berichte zur NBA) zum Studium der Originalquellen und im Hinblick auf das fast epidemische Interesse für alte Musik sowie auf die eifrige Beschäftigung mit alten Instrumenten ist es erstaunlich, daß auf einem so zentralen Gebiet wie dem der Aufführungspraxis Bachscher Kantaten grundlegende Mißverständnisse bis heute unkorrigiert geblieben sind.

Durch die vorliegende Arbeit wurden einige in Vergessenheit geratene Aspekte der Kunst des Accompagnierens unter Bach wieder aufgedeckt, die für die heutigen Ausführenden gewiß von nicht geringer Bedeutung sind, die aber auch dazu beitragen können, den wahren musikalischen Wert dieser Kompositionen ins gehörige Lichte zu setzen.

So wurde gezeigt, daß die Orgel im 18. Jahrhundert als Begleitinstrument in viel weitergehendem Maße den Vokal- und Orchesterklang zu stützen und zu vervollständigen hatte, als dies bei heutigen Aufführungen der Fall ist. Deshalb verwendete man auch kein Positiv, sondern immer die große zwei- oder drei-manualige Kirchenorgel; nur mit einem solchen Instrument konnten die Dynamik mit der erforderlichen Flexibilität und der Klang mit der wünschbaren Abwechslung gestaltet werden. Durch geschickte Registrierung trug der Organist dazu bei, daß der dem Stück zugrundeliegende Affekt zum Ausdruck kam. Die Art, wie der Generalbaß heute in der Regel registriert wird – auch in den Schallplattenaufnahmen sogenannt „authentischer" Interpretationen – hat mit der Registrierkunst des 18. Jahrhunderts gewiß nicht mehr viel gemeinsam. Insbesondere bot – wie wir gezeigt haben – das Pedal zahlreiche Möglichkeiten für abwechslungsreiches Begleiten, von denen heute kaum Gebrauch gemacht wird.

Der Organist zur Zeit Bachs hatte die Freiheit – und damit auch eine gewisse Verantwortung –, die zur Verfügung stehenden Mittel (Wahl der Register, ein- oder zweimanualiges Spiel, Gebrauch des Pedals, usw.) innerhalb von bestimmten Grenzen den Anforderungen eines jeden Satzes anzupassen. So zeigte sich in unserer Untersuchung der Continuo-Frage, daß es z.B. bei einem Satz mit obligater Orgel für Registrierung und Manualverteilung keine allgemein geltenden Regeln gab, daß der Organist vielmehr beträchtliche Freiheit besaß.

Hier liegt meines Erachtens auch die Herausforderung für den Organisten des 20. Jahrhunderts. Seine Aufgabe ist es, eine ähnliche Verantwortung und Freiheit anzunehmen, indem er gewissenhaft versucht, unter den heutigen – oft sehr unhistorischen! – Aufführungsbedingungen der historisch dokumentierten Spielweise möglichst nahe zu kommen. Eine der vielen Schwierigkeiten, die sich bei dieser Aufgabe stellen, liegt, besonders bei der Wiedergabe der Kantaten für obligate Orgel, in der unterschiedlichen absoluten und relativen Stimmhöhe der Instrumente, wenn eine moderne Kirchenorgel (meist a′ = 440 Hz gestimmt) zusammen

mit historischen Blas- und Streichinstrumenten (in der Regel einen Halbton tiefer, d.h. a′ = 415 Hz, gestimmt) verwendet wird. Wenn wir uns mit solchen Problemen herumschlagen (die Möglichkeit, die eine oder andere Stimme zu transponieren, hängt sehr von der Tonart der jeweiligen Kantate ab), ist es gewiß ermutigend zu wissen, daß auch Bach dieselben Schwierigkeiten gekannt hat; mögen seine eigenen Lösungen zugleich belehrend und anregend wirken.

*Die wichtigsten Abkürzungen*

| | |
|---|---|
| BG | – Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851–1899 |
| Bw. | – Brustwerk |
| BWV | – Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis, Leipzig 1950. Die einzelnen Sätze werden nach der Numerierung von Schmieder und in Kleinschreibung bezeichnet, z.B. BWV 29/i = Kantate 29, 1. Satz. |
| Dok | – Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann, Kassel und Leipzig 1963ff. |
| KB | – Kritischer Bericht der *Neuen Bach-Ausgabe* |
| l.H. | – linke Hand |
| NBA | – *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe).* Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig 1954ff. |
| Ob. | – Oboe |
| Ob. d'am. | – Oboe d'amore |
| obl. | – obligat |
| Org. obl. | – Organo obligato |
| Ow. | – Oberwerk |
| P | – Partitur |
| Ped. | – Pedal |
| r.H. | – rechte Hand |
| Rp. | – Rückpositiv |
| St | – Stimme |
| T. | – Takt, Takte |
| V. | – Violine |
| Va. | – Viola |
| Vc. | – Violoncello |