

Zum nicht-choralgebundenen Orgeltrio im 18. Jahrhundert : eine Studie mit bibliographischem Anhang

Autor(en): **Meier, Ernst**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **33 (1983)**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858834>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zum nicht-choralgebundenen Orgeltrio im 18. Jahrhundert

Eine Studie mit bibliographischem Anhang

Ernst Meier

Kaum noch hatte eine in den Sog der Industrialisierung geratene Organistenwelt des „fin de siècle“ mit grossem technischem Aufwand das spätromantische Symphonieorchester mit seinen unbegrenzten dynamischen Möglichkeiten in die Orgel zu bannen versucht, meldeten sich in *Albert Schweitzer*¹ und *Franz Schmidt* schon die ersten Kritiker dieses Unterfangens. Die Gegner des „kraftlos brüllenden Ungeheuers“ (*F. Schmidt*) formierten sich ab den zwanziger Jahren in der Orgelbewegung. Die weitreichende Konsequenz davon war und ist – neben der radikalen Umkämpfung der technischen und künstlerisch-ästhetischen Seite des Orgelbaues im Sinne norddeutscher Vorbilder v. a. des 17. Jahrhunderts – eine ebenso grundlegende Neukonzeption des Organistenrepertoires. In der Terminologie der Zeit gesprochen wurde „hohler Virtuosität“ symphonischer Orgelmusik, „opernhafter“ Anlage trivialer Kirchen-Adagios ebenso abgeschworen wie „klavieristischem Tändeln“ und angeblicher „Labilität“² nachbach'scher Orgelmusik. Dagegen wurden kontrapunktische Kunstfertigkeit und problemloses Einfügen in die Liturgie (sog. gottesdienstliche Haltung) als Garantien für die Qualität „echter“ Orgelwerke hingestellt, ohne nur einen Gedanken daran zu verschwenden, dass ein Begriff wie „Orgelmässigkeit“ geschichtlich verstanden werden muss, also in jeder Epoche einer neuen Definition bedarf!

Die eng an Bachs Polyphonie angelehnte Auslegung des Terminus „orgelmässig“ trägt wesentlich dazu bei, für die Zeit um und nach Bach einen fortschreitenden Stilverfall zu konstatieren. Auch lassen sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts unschwer Belege finden, die eine Krise der Kirchenmusik insgesamt zu bestätigen scheinen. So schreibt *Johann Ernst Bach* im Vorwort zu *Jacob Adlungs „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit“*, nachdem er den allgemeinen Zustand der deutschen Musik gelobt und Meister wie den alten *Bach*, *Telemann*, den „jüngern“ *Bach* in Berlin zu Kronzeugen aufgerufen hat, dass man

„desto weniger sollte . . . vermuthen können, dass, da die Tonkunst bey uns Teutschen zu einer solchen Vollkommenheit gestiegen, ein Verfall derselben nahe seyn würde. Und gleichwohl ist er, in Ansehung der Kirchenmusik, schon da“.³

Gründe für diese Entwicklung sieht *Bach* im Fehlen geeigneter Nachfolger Sebastian Bachs (seines Onkels) in der „künstlichen und regelmässigen Schreibart“, dem „gebundenen“ Stil, wie er auch genannt wird.

Zugleich aber ist diese Stelle ein typisches Beispiel dafür, wie der bereits vollzogene Stilwandel auf profanem Gebiet in eher konservativ-handwerklich orientierten Kantorenkreisen eben nur als Verfall gewertet werden konnte! Als Beleg für einen realen Niedergang darf sie nicht herhalten. Derartige Reflexion geschmacklich-ästhetischer Umwandlungen aus dem Blickwinkel der Bewahrer des „Altbewährten“ sind in der Musikgeschichte seit dem Mittelalter immer wieder zu finden: *Jacobus von Lüttich – Ars nova; Artusi – Monteverdi*; weniger deutlich bei *Schütz* in seinem zwiespältigen Verhältnis zum Generalbass usw. Die Frage, was echte Kirchenmusik sei, bewegt ja nicht erst seit den Restaurationsbewegungen des letzten Jahrhunderts die Gemüter. Zudem verstanden sich die Stadtkantoren damals zurecht als Vertreter einer jahrhundertealten Tradition der sowohl theoretisch wie praktisch gebildeten Musiker (*musicus* hier noch im alten Sinn!), die eben „regelmässig“, d. h. nach den Regeln des Kontrapunkts komponieren können, so gesehen waren sie die Erben der alten Musiktheorie quadrivialen Ursprungs.

Die tatsächliche Krise der Kirchenmusik – die selbstverständlich nicht geleugnet werden soll – ist letztlich mit einer Krise der Theologie in der Zeit der *Aufklärung* und des *Rationalismus*. Solange sich in Leipzig die *Orthodoxen* (ihnen neigte Bach zu) und die *Pietisten* stritten, waren vor allem die Kantatentexte davon betroffen. Gerade sie, bald nach ihrer Entstehung schon als schwülstig verrufen, verhinderten in hohem Masse die Verbreitung Bachscher Kantaten. Weiter stand einer breiteren Wirkung derselben die eigenschöpferische Haltung der Kantoren entgegen, die nur in Notfällen fremde Kantaten zur Aufführung brachten.

Mit dem schwindenden Interesse der Obrigkeiten und Konsistorien an grösseren musikalischen Darbietungen während der Liturgie (um eine Verkürzung der Gottesdienste zu erzielen), einer Verlagerung auf das Bibelwort, ging eine Verschlechterung der ökonomischen Lage der Musiker einher, schliesslich war man nicht bereit, für weniger verlangte Leistung mehr zu zahlen. Die unsichere politische Situation tat ein übriges, die Abwanderung qualifizierter Kräfte zu beschleunigen (Revolutionswirren). Beredtes Zeugnis dieser Zustände gibt das Vorwort zur epochalen Ausgabe der Orgelwerke Bachs von *Friedrich Conrad Griepenkerl* sen. und *Ferdinand Roitzsch* ab:

„Das Jahresgehalt der Organisten ist seit 1750 nicht erhöht, sondern verringert. Dagegen sind alle Lebensbedürfnisse um das doppelte teurer geworden, und kein grosser Künstler bewirbt sich mehr um solche Stelle, es müsste denn aus Liebhaberei oder Kunstenthusiasmus geschehen. Schon jetzt sind die meisten Organistenstellen im Besitz von Leuten, die kaum den Choralgesang der Gemeinde würdig zu begleiten verstehen.“⁴

Dieser Einbruch des Laien(un)wesens in den Orgeldienst mit den geschilderten drastischen Folgen, kann seit dem späteren 18. Jahrhundert beobachtet werden, von da an häufen sich auch Ausgaben von Laien-Orgelschulen. Eine davon trägt den bezeichnenden Titel: *Kann man in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmässig schlagen lernen? Mit Ja beantwortet und dargethan vermittelt einer Einleitung zum Generalbasse.*⁵ Durch die nun häufig mit dem Lehramt an einer

öffentlichen Schule verbundene Stelle, setzt zusätzlich noch eine berufsständische Krise ein. Die Ablösungsbewegung von der traditionellen Kirche mit der damit verknüpften Hinwendung zur Naturreligion, zum allgemein religiösen Gefühl, zu Pantheismus und Freimaurertum fördert die Ausbildung einer geistlichen, nichtkirchlichen Musik, wie sie im Oratorium *Händels*, *Hasses* und *Grauns* ihren Niederschlag fand.

Wieso ist nun das Orgeltrio des Bachkreises in diesem Zusammenhang bedeutsam, und wie ist es gattungsgeschichtlich mit der Problematik der Zeit verknüpft? Als einzige in dieser Zeit entstandene Gattung des Organistenrepertoires nimmt sie, als erste unter den Formen freier Orgelmusik **ohne festen liturgischen Ort**, eine Sonderstellung ein. Dass es sich trotz hartnäckiger Missverständnisse um Orgelmusik handelt, hat *Schrammek*⁶ überzeugend nachgewiesen. Und dass es sich dabei auch um gottesdienstliche Musik handelt, belegt – allerdings erst recht spät – *Johann Christian Heinrich Rinck* in seinen *24 Trios durch alle 24 Tonarten für zwei Manuale und Pedal . . . zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, op. 20*⁷. Allerdings lässt auch *Rinck* die Frage offen, wo denn nun diese Trios am Platze seien. Denkbar wäre die Verwendung als Zwischenspiel nach der Predigt oder als Musik zur Abendmahlsfeier. Ein Ersatz für choralgebundene Orgelwerke nach der Art eines freien Choralvorspiels ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts möglich⁸, jedenfalls gingen vom Triosatz weitreichende Veränderungen auf das Choralvorspiel aus. In Ansätzen bereits bei *Johann Christoph Kellner*, voll ausgebildet bei *Christian Gottlieb Tag*, liegen uns gegen Ende des Jahrhunderts reine Charakterstücke als Choralvorspiele vor, die keinen direkten Bezug zum Cantus firmus mehr zulassen.

Die liturgische Ungebundenheit und die späte Entstehungszeit der Orgeltriosonate lassen sie dazu prädestiniert erscheinen, erneuerungsfähig zu sein und mit stilistischen Veränderungen Schritt zu halten, ja entscheidend an ihnen beteiligt zu sein. Um so befremdlicher muss es klingen, dass meines Wissens zum Orgeltrio bisher keine Einzeluntersuchung vorliegt. Jede andere Orgelmusik-Gattung (vor allem Präludium, Fantasie, Fuge, Choralvorspiel) ist in jüngster Zeit reichlich mit Literatur versorgt worden.⁹ Auch die umfassende Arbeit zur Geschichte der Orgelkomposition von *Gotthold Frotscher*¹⁰ lässt einen hier weitgehend im Stich. Es werden zwar einzelne Komponisten aufgeführt, eine zusammenhängende Betrachtung findet hingegen nicht statt.¹¹ *Frotscher* war ausserdem noch zu sehr mit der Orgelbewegung verbunden, als dass er die uns interessierende Zeit unvoreingenommen hätte behandeln können: Vielmehr ging er mit zugegebenermassen ungunstigen Gefühlen ans Werk.¹² Wenn man die Editionsdaten der von mir benutzten Ausgaben durchsieht, muss man allerdings zum Schluss kommen, dass erst jetzt, wo viel repräsentatives Material vorliegt, überhaupt daran gedacht werden kann, Gültiges über jene Epoche auszusagen (Quellenstudien der handschriftlichen Überlieferung mussten für diesen Aufsatz leider unterbleiben). Diese Zeilen setzen sich also zum Ziel, der Orgelmusik des 18. Jahrhunderts, die neuerdings wieder ans Licht tritt, zu einer unvoreingenommenen Würdigung zu verhelfen, und die weitere Beschäftigung mit dem Orgeltrio zu fördern.

Ausgangspunkt dieses Beitrages bilden die *VI Sonaten a 2 Clav. et Ped. obl.* von Bach. Mit ihrer Entstehung in der frühen Leipziger Zeit (1723–1729)¹³, teilweise unter Verwendung etwas älteren Materials (die Jahre in Köthen spielten für Bachs Kammermusik die entscheidende Rolle), war der bestimmende Impuls für die weitere Entwicklung der Orgelkomposition zu drei obligaten Stimmen gegeben. Damit nimmt seine Beschäftigung mit der Kammermusik in der Konzentration auf ein Instrument eine eigene Wende (man darf also nicht behaupten, Bach hätte sich in Leipzig mit Kammermusik nicht mehr beschäftigt). Mit zwei imitierenden Oberstimmen und freier am Kontrapunkt beteiligtem Bass stellt die Orgelsonate eine Übertragung des Prinzips der italienischen Triosonate auf die Orgel dar, formal hingegen nimmt sie auch Einflüsse des Concertos auf.¹⁴ Für Bachs Kenntnis der italienischen Concerti ist seine Weimarer Zeit massgebend, wo er mit seinem Freund, dem Lexikographen *Johann Gottfried Walther*, die damals Deutschlands Höfe (Dresden!) überschwemmende Konzertliteratur auf Orgel und Cembalo übertrug.

Johann Adolph Scheibe gibt uns im 46. Stück seines *Critischen Musikus* eine kurze Definition des Orgeltrios:

„Was das Trio insonderheit betrifft, so muss man sich bemühen, auf zwo Clavieren, und zwar auf dem einen mit der rechten, auf dem andern mit der linken Hand die beyden Oberstimmen, mit dem Pedale aber die Unterstimme rein und ohne Verwechselung auszudrücken. Es gehören dazu alle Regeln, die bey der Ausarbeitung eines Trios mit Instrumenten zu bemerken sind. Es ist also ein Hauptsatz mit und ohne Gegensätze vorhanden, und jener muss ordentlich und fließend ausgeführt werden. Man muss alle Ausschweifungen meiden, und insonderheit auf einen angenehmen und einnehmenden Gesang sehen.“¹⁵

Der dreistimmige Orgelsatz lässt sich bis ins 15./16. Jahrhundert zurückverfolgen, jedoch mit völlig anderer Stimmenhierarchie: Hauptstimme und Cantus firmus-Träger ist der Ténor (eine Bassfunktion war der Zeit ohnehin fremd). Alt und Sopran basieren ebenfalls auf diesem C. f., den sie in der Regel zeilenweise vorimitieren. Dieses Choraltrio, welches besser Choraltricinium genannt werden sollte, wird über die norddeutsche Organistentradition (*Praetorius, Scheidemann, Weckmann, Buxtehude*) bis zu Bach weitergegeben, um dann bei ihm unter dem Einfluss der Triosonaten zum eigentlichen Choraltrio zu werden¹⁶ (*Böhm* und *Walther* weisen mit ihren Choralarbeiten bereits in diese Richtung). Die satztechnische Neuerung Bachs ist also die Verlagerung des Stimmengewichtes auf die Oberstimmen, der ehemalige Tenor übernimmt nurmehr Bassfunktion, harmonische Stützfunktion.

Auch in Frankreich liegt im orgeleigenen Bereich ein Typus vor, der in einigen Punkten dem Orgeltrio bachscher Prägung nahekommen scheint. Dazu bedarf es eines Exkurses in die französische Orgelmusik des späten 17. Jahrhunderts. Bachs wiederum gute Kenntnis der französischen Orgelmusik vorausgesetzt, darf man annehmen, dass er diesen Triotyp ebenfalls gekannt hat, obwohl die in Frage stehenden Stücke an einer Hand abzuzählen sind. Ich denke an das *Trio à trois Claviers* bei *Lebègue, Couperin* und *Dandrieu*; das seinerseits eine Sonderform des in Frankreich üblichen Suiten-Trios ist, welches uns hier als rein imitatorisches dreistimmiges Stück (Sopran-Alt-Tenor) nicht zu interessieren braucht. Das *Trio à trois* rechnet auch mit

drei unterschiedlichen Klangfarben in der Registrierung, hierin ist es jenem Bachs verwandt. Andererseits handelt es sich aber nicht um ein sich selbst genügendes Gebilde, sondern stellt einen – zwar in sich abgeschlossenen – Teil eines übergeordneten Ganzen, eben einer mindestens sechssätzigen Suite oder einer Messe in „Couplet“-Form dar. Auch in der ganz ohne konzertante Regungen gestalteten Faktur zeigen sich grosse Unterschiede zu Bach. Erst der letztgenannte Komponist, *Dandrieu* (übrigens mit dem Beinamen *l'Allemand*), dessen *Livre d'orgue* erst 1739 erschien, also lange nach den Sonaten und einzelnen Triosätzen Bachs, bildet in seinen zwei kleinen Trios eine Ausnahme; hier könnte sich tatsächlich deutscher Einfluss geltend gemacht haben.

In unserer Themenstellung ist Bachs Umarbeitung der *Aria* F-Dur aus der *III^e Ordre* von *Couperins* „*Les Nations*“ (1726) von Bedeutung. Die Sammlung *Couperins* besteht nämlich aus je zwei *Ordres* im italienischen und französischen Geschmack, was er an anderer Stelle *Les goûts réunis* nennt, angestrebt wird also eine Verbindung der beiden nationalen Idiome. Wenn man sich erinnert, wie schwer Frankreich im 17. und noch anfangs des 18. Jahrhunderts sich mit der Aneignung italienischer (monodischer) Satztechniken tat, vergegenwärtigen wir uns nur die enormen Schwierigkeiten mit der Einführung der Oper am Versailler Hof: Während alle Versuche mit italienischen Importen (vor allem *Cavalli*) regelmässig scheiterten und beim Publikum kläglich durchfielen, bedurfte es der grundlegenden Umgestaltung eines *Lully*, um dieser Gattung als *Tragédie lyrique* in Frankreich zum Erfolg zu verhelfen.

Couperins Leistung des „*goût réuni*“ fand aber wichtige Nachfolger im deutschen Sprachraum, denn im Anschluss an ihn entstand der *Vermischte Geschmack*, als dessen Hauptvertreter *Quantz* gilt. Durch Bachs Ausgleichsversuch italienischer und französischer Elemente in seinem Werk, darf er zurecht ebenfalls für die Entstehung des vermischten Geschmacks in Anspruch genommen werden.

Die *Aria* F-Dur führt uns auf die einzelnen Triosätze Bachs, die mit wenigen Ausnahmen Umarbeitungen fremder Originale sind. Die Vorlagen gehen auf *Telemann* und *Fasch* zurück. Eine eingehende Diskussion dieser Werke findet bei *Siegele* statt¹⁷, der die Echtheit dieser Bearbeitungen stark anzweifelt. Ob von Bach oder nicht, bildeten Bearbeitungen solcher Art in seinem Umkreis wie bei ihm selbst einen wesentlichen Bestandteil des Kompositionsunterrichtes, der ohnehin eng mit der Vermittlung spieltechnischer Fähigkeiten und dem Unterricht im Generalbass verbunden war. Hier lassen sich die Orgelübertragung einer Triosonate D-Dur von *Telemann* und die dreisätzigen Trios *Stölzels* zwanglos einreihen, welche bis heute als Originalwerke galten. Die *Telemannsche* Sonate erscheint in der Sammlung *Essercizi musici*, Hamburg 1724, diejenigen von *Stölzel* wird man anhand entsprechender Quellenstudien leicht den 23 bei *Grove*¹⁸ verzeichneten Kammermusikwerke in Triosonatenbesetzung zuweisen können. In erster Linie hat man bei der Frage der Autorschaft dieser Übertragungen an den Schülerkreis Bachs zu denken, gerade die Verbindungen Bachs zu *Stölzel* und *Telemann* sind (zum Beispiel über das *Notenbuch der Anna Magdalena Bach* und Bezüge biographischer Art bei *Telemann*) gut nachzuweisen.

Bei den Leipziger Schülern Bachs, den Thomanern und besonders bei den engeren Privatschülern, lässt sich sein pädagogisches Verfahren aufs deutlichste zeigen. Es gibt kaum einen, der nicht mit den *VI Sonaten* traktiert worden wäre, und sich des Orgeltrios im Anschluss daran in eigenen Werken nicht angenommen hätte. Bevor im Einzelnen auf den Schülerkreis Bachs eingegangen werden soll (die Bezeichnung Bach-Schule lehne ich bewusst ab, damit wird in unserem Jahrhundert zuviel Schindluder getrieben; verweisen möchte ich nur auf *Marcel Duprés „Méthode d'orgue“* . . .), mögen einige allgemeine Bemerkungen zur musikhistorischen Situation nach 1730 angezeigt sein. Ohne in die Diskussion um die musikgeschichtliche Stellung Bachs eintreten zu wollen und zu können, besonders auf die Frage, wie weit er allenfalls die Schwelle der einsetzenden Stilwende überschritten habe, soll festgehalten werden, dass mit dem Klischée, „nichts geht von ihm aus, alles führt zu ihm hin“, nur das „spekulative Spätwerk“¹⁹ erfasst, nie aber für den ganzen Bach Gültiges ausgesagt werden kann. Die Bemühungen, Bach erfolgreich in den Umkreis der aufkeimenden Aufklärung zu integrieren sind seit 1950 gewachsen.²⁰ Die vielzitierte *Bach-Scheibe* Kontroverse, die weitgehend eine *Birnbaum-Scheibe* Auseinandersetzung ist, erscheint auch nicht geeignet, Bach nur als hoffnungslos vergreistes Fossil, den grossen Unzeitgemässen, darzustellen. Vielmehr werden von *Scheibes* aufgeklärter ästhetischer Position aus bestimmte Werke Bachs nicht nur voll anerkannt, sondern geradezu als Muster und Vorbild hingestellt, z. B. das *Italienische Konzert*²¹. Die erneute Aufarbeitung dieses Themas wäre an die Hand zu nehmen.²² Freilich liegen diese anerkannten Werke im Bereich der Tasteninstrumente, wo Bach bei seinen Zeitgenossen am ehesten Bewunderung und Autorität genoss. Übrigens geht aus den bei *Scheibe* mit abgedruckten Auszügen aus *Birnbaums* Briefen klar hervor, dass *Scheibe* durch dessen ungeschickte und inkonsistente Verteidigung Bachs leichtes Spiel hatte, *Birnbaums* Thesen schon auf terminologischer Ebene zu Fall zu bringen. Eine Stellungnahme *Scheibes* zu den Sonaten Bachs ist nicht überliefert, es ist auch nicht nachgewiesen, ob er sie überhaupt gekannt hat. Jedenfalls hielt er sich zur fraglichen Zeit in Leipzig auf und hatte spätestens bei seiner Bewerbung um die Stelle des Nicolai-Organisten (1729) mit Bach als Gutachter zu tun. Bach jedoch zog selbstverständlich seinen Schüler *Johann Schneider* vor (auch weitere Bewerbungen *Scheibes* blieben damals erfolglos). Drei erhaltene zweisätzliche Trios für Orgel und die zitierte Stelle aus dem *Critischen Musikus* zeigen aber, dass er sich mit dem Orgeltriosatz auseinandergesetzt hat.

Eine erste Feststellung im Übergang des Trios von Bach auf die Generation seiner Schüler ist die, dass die eigentlich Bach'sche geschlossene Form der Triosonate kaum eine Nachfolge gefunden hat. Ausser den genannten Umarbeitungen sind uns nur eine dreisätzliche von *Johann Ludwig Krebs* und eine viersätzliche Sonate von *Johann Gottlieb Janitsch* überliefert. Wohl aber beschäftigte man sich im Anschluss an *Krebs* intensiv mit der zweisätzigen Form und vor allem mit dem einzelnen Triosatz.

Typisch für die Generation der Bachschüler ist das Ausbrechen aus festgefahrenen Formen und Traditionen, das Aufgeben eines über einen ganzen Satz dominierenden Affekts. Häufiger Affektwechsel (somit kleingliedrige motivische Anlage) oder das

Dialogisieren zweier (auch dynamisch und artikulationsmässig verschiedener) Affekte zielt auf eine Steigerung der musikalischen Ausdruckskraft ab. *Carl Philipp Emanuel Bachs* Clavierwerke verwenden das erste, seine Orgelwerke das zweite Prinzip, damit trägt er den unterschiedlichen Möglichkeiten der Instrumente vor allem in der Dynamik Rechnung. Der dreistimmige Satz wird deutlich zum Transportmittel dieses Ausdrucksprinzips, des „rührenden Prinzips“ beim jüngeren Bach. Gegenüber dem älteren vierstimmigen Satz können die Stimmen freier und „natürlicher“ geführt werden. Auch das Trio, das ja gerade von Stimmkreuzungen, vom Dialog der Oberstimmen lebt, profitiert von dieser Entwicklung. Die neugewonnene Freiheit bewirkt das Hervortreten der Aussage gegenüber der Form, in der dies geschieht: Das formale Experiment tritt an die Stelle der regelgerechten Ausführung einer vorgegebenen Form, z. B. des Menuetts, der Fuge usw.

Im Bereich der Orgelmusik wird diese Bewegung allerdings durch die funktionale Bindung an die Liturgie gebremst. Gerade *Krebs*, dem unsere Beachtung nun gilt, kann in der Hinsicht als klassischer Fall gelten. Einerseits hat er sich die Bachsche Strenge am getreusten angeeignet, dessen Unterricht er von 1726–1735 (!) genossen hat. *Krebs* war den Bestrebungen der „Natürlichkeit“ jedoch nicht so sehr verschlossen, als dass er sie nicht auch deutlich in seinen Werken hätte zum Ausdruck bringen können. Sein Triosatz erbringt dafür den besten Beweis: Wie bei allen direkten Bachschülern sind für etliche seiner Kompositionen Bach'sche Vorbilder unmittelbar nachweisbar (besonders bei den Orgelpräludien), in seinem Triosatz aber zeigt er sich am eigenständigsten. Trotzdem ist auch er nicht völlig frei von motivischen Anlehnungen an Bach'sche Vorlagen.²³

Anknüpfungspunkt für *Krebs* und seine Zeitgenossen waren die langsamen Sätze aus Bachs Sonaten, die eindeutig am meisten in die Zukunft weisen. Hier muss vor allem das *Adagio e dolce* der dritten Orgelsonate Erwähnung finden. Parallelbewegung und kanonische Führung der Oberstimmen wechseln sich ab. Häufige, in beiden Stimmen gleichzeitig angebrachte Vorhaltbildungen unterstreichen den „cantablen“ Charakter²⁴ des Satzes. Kantabilität als Forderung Bachs für den musikalischen Satz ist eine dem Natürlichkeitsideal der aufklärerischen Komponistengeneration durchaus verwandter Wesenszug. Auch der Schlusssatz derselben Sonate, mit den taktweise wechselnden Achtel-Tonrepetitionen im Bass und der extensiven Triolenführung in den Oberstimmen, verfehlt seine Wirkung auf die Schüler nicht. Die enorme Bedeutung der Triole im mittleren 18. Jahrhundert – man ist versucht, von einer Triolenmanie zu sprechen – war noch nie Gegenstand einer Untersuchung. Die Wirkung der langsamen Sätze Bachs lässt in den Stücken seiner Schüler die schnellen Tempi deutlich zurücktreten: *Adagio*, *Largo*, *Andante* und *Affettuoso* beherrschen das Feld.

Ausgehend von *Krebs*, der nun die Autorität in diesem Bereich wird, findet die zweiteilige Trioform ihre Anhänger: *Scheibe* scheint unmittelbar von der *Krebs'* schen Anlage beeinflusst zu sein. Über die Vermittlung von *Jacob Adlung*, dem enthusiastischen Bachverehrer und Verfasser wichtiger theoretischer Abhandlungen, geht diese Trioform an seinen Schüler *Georg Heinrich Reichardt* über, dessen *Sechs fugierte Orgeltrios* wie alle zweisätzigen Trioformen der Satzfolge langsam-schnell

entsprechen. Fugiert meint hier die konsequente Anwendung kanonischer Einsätze der Oberstimmen. Eine reale Fuge kommt nur im zweiten Satz des vierten Trios vor. Thematische Verbindungen vom ersten zum zweiten Satz sind angestrebt.

Als Vertreter einer indirekten Bachnachfolge sei *Georg Andreas Sorge* hier erwähnt. Obwohl er nie Schüler Bachs war, deckten sich seine Interessen auch im theoretischen Bereich weitgehend mit denen Bachs: Tonordnung, Stimmungs- und Temperaturfragen, Orgelbaukunde. Das Durchwandern aller Tonarten in einigen Präludien, was schon bei *Heinichen* belegt ist, und das Komponieren von zyklischen Werken nach festem Tonartenplan bilden seine Eigenheiten. Als Beispiel dient seine ursprünglich zwölf Trios umfassende Sammlung, die je drei in C-Dur, G-Dur und deren Paralleltonarten bot. In der handschriftlichen Überlieferung fiel das dritte Trio in e-Moll aus, das erste in a-Moll blieb nur fragmentarisch erhalten, was auf einen Ausfall eines Blattes schliessen lässt. Dem modernen Editor der Sammlung, *Ewald Kooiman*, scheint diese Tatsache entgangen zu sein, weil er den Tonartenplan nicht erkannt hat. Bei diesen Trios liegen zwar keine festen Verbindungen untereinander vor, aber schon die Tonartenabfolge und die thematische Verwandtschaft unter den Stücken legt ein freies Kombinieren zu zwei- bis dreisätzigen „Sonaten“ nahe.

Auch der Improvisation wird im Unterricht Bachs grosse Bedeutung beigemessen. Allerdings hat diese Kunst im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Krise durchgemacht. Was für Bach eine Selbstverständlichkeit war, gab bei seinem Zeitgenossen *Walther* an einer Stelle schon zu der Äusserung Anlass, in der Kunst der Improvisation nicht mehr „firm“ zu sein. Auch der spätere Dresdener Kreuz-Kantor *Homilius* bewarb sich im Jahre 1741 mit einem ausgearbeiteten Choraltrio über *Straf mich nicht in deinem Zorn* um die Organistenstelle in Bautzen, wo doch sonst die Improvisation eines solchen Stückes die Regel war, wie *Forkel* von *Joh. Christian Kittel* berichtet:

„Er extemporiert sein reines obligates Trio, Quartett, Quintett . . . , so wie auch die schönsten und kunstreichsten Fugen. Seine Choräle spielt er in einer reinen vierstimmigen Harmonie, nach J. S. Bachs Manier.“²⁵

Die Gründe, welche dem Orgeltrio die geographische Breitenwirkung verwehrten, liegen nicht etwa in einer Isolation Bachs und seines Umfeldes in Mittel- und Norddeutschland, der konservativeren Haltung des Nordens gegenüber dem Süden begründet. Vielmehr sind sie in den eng begrenzten regionalen Traditionen des Orgelbaues zu suchen. Ein Typ „Barockorgel“, wie er heute noch propagiert wird (es handelt sich um den norddeutsch-holländischen), gibt und gab es nie. Man ist versucht zu sagen, dass die Gegensätze der nationalen Orgelbautraditionen im mitteleuropäischen Raum grösser waren, als die Verbindungen untereinander. Dies gilt auch für das organistische Repertoire, dessen Reflexion die unterschiedlichen Orgelbaustile letztlich sind. Erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gleichen sich die vorher streng geschiedenen Typen langsam an, wobei Zentrum und Peripherie (zum Beispiel abgelegene Alpentäler) stilistisch noch weit auseinanderklaffen, um nach der Mitte des letzten Jahrhunderts zu dem zu werden, was man gemeinhin „die“ romantische

Orgel nennt, was wiederum nicht bedeuten soll, dass alle Unterschiede nivelliert sind. Ein Vergleich der orgelbaulichen Grundsätze eines *Cavaillé-Coll* mit denen *Eberhard Fr. Walckers* oder *Friedrich Ladegasts*, um nur die bedeutendsten zu nennen, belegt dies klar.

So betrachtet scheiden England wegen der Pedallosigkeit seiner klassischen Orgel, Italien wegen der üblichen Einmanualigkeit von vornherein aus. Frankreich wurde für die Entstehung des Trios bereits herangezogen. Hier halten die voll ausgebildete Form der Suite und ihre Beständigkeit²⁶ im absolutistischen Zentralstaat, sowie unterschiedliche liturgische Bedürfnisse das Eindringen fremder Formen ab. In Deutschland erscheint die Lage der verschiedenen Orgellandschaften noch weitaus komplizierter, die Autonomie der regionalen Fürstentümer und Staatsgebilde, dazu die grundsätzliche konfessionelle Spaltung, verhindern eine einheitliche Entwicklung des Orgelbaus. Das bedeutet, dass selbst um 1800 im süddeutsch-österreichischen Raum noch kaum Orgeln existierten, auf denen Bachsche Trios rein technisch ausführbar gewesen wären. Unter italienischem Einfluss wird gerade im 18. Jahrhundert das Pedalspiel kaum mehr gepflegt oder höchstens noch zur Entlastung der Hände bei Orgelpunkten usw. verwendet.

Trotzdem wird gerade Wien unter *Fürst Carl Lichnowsky* und *Baron van Swieten* zu einem Zentrum der Bachpflege gegen Ende des Jahrhunderts. Neben dem *Wohltemperierten Clavier* stehen langsame Sätze der Orgelsonaten Bachs im Vordergrund, von denen *Mozart* (bei KV 404a) gerade das *Adagio* der dritten und das formal ungewöhnliche *Largo* der zweiten Sonate mit der anschliessenden Fuge für Streichtrio instrumentiert. Da das Streichtrio längst an die Stelle der ehemaligen Triosonate im kammermusikalischen Bereich getreten ist, findet in gewissem Sinne eine Rückinstrumentierung statt. Die gesamte Beschäftigung mit Bach und *Händel* muss in der Zeit unter dem Aspekt der Adaptation an den herrschenden Geschmack gesehen werden (*Messias*-Bearbeitung von *Mozart*!). Im Katalog der Musikalienhandlung *Traeg* von 1799 sind die sechs Sonaten Bachs in Wien nochmals nachweisbar. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts spielen in dieser Stadt die Kopiermanufakturen eine grössere Rolle als die angeschlossenen Druckereien. Immer wenn ein Druck sich nicht lohnte, wie im Fall der Bachschen Sonaten, konnten auf Anfrage Abschriften dieser Werke verlangt werden.²⁷

War also die geographische Verbreitung triomässiger Orgelwerke von Bach nur durch Uminstrumentierung oder Bearbeitung möglich, begegnet uns Ähnliches bei den Bemühungen von *A. Fr. Christopher Kollmann* und *Samuel Wesley* um die Einführung Bachs in England. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden nach ersten Ausgaben freier Orgelwerke Bachs um 1813 die Orgelsonaten, mangels Pedals, für drei Hände herausgegeben.²⁸

Für die Popularität der Bachschen Sonaten spricht *Hans Georg Nägelis* Zürcher Edition als *Praktische Orgelschule* von 1827, die im noch fast orgellosen Zürich als absolute Kuriosität gewertet werden muss.

Die Frage nach der für die Aufführung von Orgeltrios adäquaten Orgel führt zwangsläufig auf die Frage nach der damaligen Registrierungspraxis für diese Gattung. Registerangaben aus der Mitte des 18. Jahrhunderts sind allgemein sehr spärlich überliefert, um so mehr gibt dies gerade heute zu Spekulationen Anlass.²⁹ Unter dem Einfluss der Orgelbewegung, wo eifrig *Praetorius* und seine Zeitgenossen gelesen wurden, nahmen stark kontrastierende Farben bei der Trioregistrierung überhand, dies analog zur norddeutschen Praxis des 17. Jahrhunderts. Für die mitteldeutsche-sächsische Region galten aber weitgehend andere Regeln. *Gottfried Silbermanns* erhaltene Registeranweisung für Grosshartmannsdorf³⁰ ist dabei aufschlussreich, zum Vergleich muss aber beispielsweise *Daniel Magnus Gronau* mit seinen Häufungen gleicher Fusslagen und der bunten Durchmischung von Zungenstimmen und Labialen herangezogen werden³¹ (hier kann man sehen, was in der Praxis von Theorien wie dem Äqualverbot gehalten wurde!). Der Dialog von Registern gleicher oder ähnlicher Klangfarbe auf verschiedenen Manualen tritt im mittleren 18. Jahrhundert an die Stelle eines groben Kontrastes. Gerade beim Triospiel gewinnt diese Regel besondere Bedeutung. Die diesbezügliche Registerangabe bei *Janitschs* Sonate vermag das zu verdeutlichen. Durch bei ihm allein anzutreffende Versetzung der Mittelstimme um eine Oktave nach unten, die somit ausdrücklich mit 4' gespielt werden muss, erreicht er gerade bei Stimmkreuzungen mit der Oberstimme eine bequeme Handhaltung. Beide Manuale werden, was der kammermusikalischen Herkunft der Triosonate bestens entspricht, mit je einem Register derselben Familie besetzt. Bei schnellen Sätzen finden vor allem Principale, bei langsamen die Flöten Verwendung: also I. Manual: Principal 8', II: Octave 4', Ped: immer mit 16'! Die heute verbreitete Ansicht, im Pedal dürfe nur auf 8'-Basis gespielt werden, wird deutlich Lügen gestraft.

Zusammenfassung

Die als Frucht der Auseinandersetzung Bachs mit italienischer und französischer Musik entstandene Form des freien Orgeltrios hatte in der Mitte des Jahrhunderts ihre Aktualität keineswegs eingebüsst, was ihre führende Rolle in der Stilwende im Bereich der Orgelmusik zeigt. Hier in dieser Umbruchzeit, wo formale Geschlossenheit hinter der von wechselnden Affekten getragenen melodischen Dominanz zurücktrat, kommt *J. L. Krebs* als Bewahrer Bachscher Tradition und Erneuerer im Sinne eines „vernünftigen“, von allzu „künstlichen“ Wendungen befreiten – kontrapunktisch wie harmonisch bestimmten Satzes – eine Schlüsselstellung zu. Er bestimmte dadurch das Erscheinungsbild des Trios einer ganzen Organistengeneration.

Am Ende des Jahrhunderts zeigt sich die Entwicklung heterogen: Einmal besteht die Gattung des einzelnen Orgeltriosatzes in einer an *C. Ph. E. Bach* anknüpfenden Organistengruppe fort (*Rembt, Vierling*), um sich nach der Jahrhundertwende im Charakterstück aufzulösen, höchstens aber punktuell noch aufzutreten. Weiter gelangen unter dem Aspekt der Bach-Renaissance seine Sonaten in Bearbeitungen und

übernational verbreiteten Ausgaben zu neuer Aktualität. Mit Ausnahme von *Schumanns* unmittelbar nach Erscheinen der Petersschen Gesamtausgabe entstandenen *Sechs Studien für Pedalflügel oder Orgel* regen die Sonaten hingegen kaum mehr zu schöpferischer Auseinandersetzung an.

Anhang

Bibliographie der Ausgaben (Stand: Frühjahr 1982)

Geordnet nach Komponisten in alphabetischer Reihenfolge

Anonymus

Concerto in Es (formerly attributed to J. S. Bach), hrsg. von Martin Neary, London: Oxford Univ. Press 1971

Bach, Johann Sebastian (1685–1750)

Kompositionen für die Orgel, Band 1: *Sechs Sonaten für 2 Manuale und Pedal*, kritisch-correkte Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Leipzig: Peters 1844

Neue Bach-Ausgabe (NBA), Serie IV, Band 8: *Bearbeitungen fremder Werke*, hrsg. von Karl Heller, Leipzig-Kassel 1979

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788)

Orgelwerke, Band II: *Fantasie, Präludium, Fugen, Adagio*, hrsg. von Traugott Fedtke, Frankfurt: Litolf-Peters 1974

Beethoven, Ludwig van (1770–1827)

Pièces en trio de claviers pour orgue, hrsg. von Charles Tournemire, Paris: M. Eschig 1938

[dieser Edition liegt Ignaz Ritter v. Seyfrieds Ausgabe von *Beethovens Studien* (1832) zugrunde, die schon 1833 von *Fétis* übersetzt wurde; die Echtheit dieser Werke scheint sehr zweifelhaft, gemäss den Instrumentierungsangaben in diesen Studien hat der Autor in erster Linie an ein Streichtrio gedacht!]

Dandrieu, Jean-François (1682–1738)

Premier livre de pièces d'orgue, hrsg. von Alexandre Guilmant, in: *Archives des Maîtres de l'Orgue*, Band VII, Paris 1905

Gerber, Heinrich Nicolaus (1702–1775)

Four Inventions, hrsg. von Susi Jeans, London: Novello 1974

Homilius, Gottfried August (1714–1785)

Trio in G, in: *Schule des klassischen Triospiels*, hrsg. von Hermann Keller, Kassel: Bärenreiter 1928

Janitsch, Johann Gottlieb (1708–1763)

Sonata a 3, hrsg. von Ewald Kooiman, *Incognita Organo*, Deel 10, Hilversum: Harmonia 1980

Kellner, Johann Christoph (1736–1803)

Orgelwerken, hrsg. von Ewald Kooiman, *Incognita Organo*, Deel 18, Harmonia: Hilversum 1981

Kellner, Johann Peter (1705–1772)

Ausgewählte Orgelwerke, hrsg. von Georg Feder, *Die Orgel*, Serie II, Band 7, Lippstadt: Kistner & Siegel 1958

Knecht, Justin Heinrich (1752–1817)

3 Trios, ed. Ewald Kooiman, *Incognita Organo*, Deel 9, Hilversum: Harmonia 1980

Krebs, Johann Ludwig (1713–1780)

Gesammtausgabe [der Orgelwerke], hrsg. von Carl Geissler, Magdeburg: Heinrichshofen 1847–1849

- Ausgewählte Orgelwerke*, hrsg. von Karl Tittel, Die Orgel, Serie II, Band 18, Lippstadt: Kistner & Siegel 1963
- Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Beispielband*, Berlin: Merseburger 1966
- Trios*, hrsg. von Ewald Kooiman, Incognita Organo, Deel 2, Hilversum: Harmonia 1979
- Krebs, Johann Tobias (1690–1762)
siehe: Krebs, Johann Ludwig, *Ausgewählte Orgelwerke*, hrsg. von Tittel
- Reichardt, Georg Heinrich (1715–1789)
Sechs fugierte Orgeltrios, hrsg. von Rudolf Walter, Stuttgart: Hänssler 1978
- Rembt, Johann Ernst (1749–1810)
Six Organ Trios, hrsg. von Susi Jeans, London: Schott 1952
Zwölf Trios für die Orgel, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting: Coppenrath 1972
- Rinck, Johann Christian Heinrich (1770–1846)
12 Trios, hrsg. von Ewald Kooiman, Incognita Organo, Deel 15, Hilversum: Harmonia 1981
- Scheibe, Johann Adolph (1708–1776)
Sonata, in: Frotscher, Beispielband, Berlin 1966
- Schmügel, Johann Christoph (1727–1798)
Präludien, Fugen und andere Orgelstücke, hrsg. von Wolfgang Stockmeier, Orgelmusik der Klassik und Romantik 13, Wolfenbüttel: Möselers 1980
- Schneider, Johann (1702–1788)
Orgelwerken, hrsg. von Willem van Twillert, Sneek: Boeijenga 1980 [Die Echtheit der Trios ist verbürgt, hingegen scheinen die übrigen Werke der Sammlung Arbeiten von J. G. Schneider aus dem frühen 19. Jahrhundert zu sein!] ³²
- Schumann, Robert (1810–1856)
Sechs Studien für den Pedalflügel [oder die Orgel], op. 56, in: Robert Schumann's Werke, hrsg. von Clara Schumann, Serie VII, Band 5, Leipzig 1887, Reprint: Farnborough: Gregg 1968 [lediglich die erste Studie ist triomässig angelegt]
- Sorge, Georg Andreas (1703–1778)
11 Orgeltrios, hrsg. von Ewald Kooiman, Incognita Organo, Deel 8, Hilversum: Harmonia 1980
- Stölzel, Gottfried Heinrich (1690–1749)
Trios, hrsg. von Ewald Kooiman, Incognita Organo, Deel 2, Hilversum: Harmonia 1979
- Tag, Christian Gotthilf (1735–1811)
Zwölf kurze und leichte Orgelvorspiele nebst einer Orgelsinfonie, hrsg. von Detlef Wieghorst, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977
- Telemann, Georg Philipp (1681–1767)
Sonata in D, in: Orgelwerke, Band 2, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel: Bärenreiter 1976
- Vierling, Johann Gottfried (1750–1813)
Trio in C, in: Anthology of Organ Music, Vol. XII, hrsg. von Gordon Phillips, London: Hinrichsen-Peters 1971

1 Albert Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig 1906.

2 Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Band II, Berlin 1936, S. 1100.

3 Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Faksimile-Nachdruck Kassel 1953, S. 10 f.

- 4 Friedrich C. Grienkerl, *Johann Sebastian Bachs Kompositionen für die Orgel*, Leipzig 1844, Vorrede, S. I.
- 5 „verfasst für die Pflanzschule des fürstlichen Reichsstiftes St. Emmeram von Sebastian Prixner, Landshut 1789“.
- 6 Winfried Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach*, in: BJB XLI, 1954, S. 7 ff.
- 7 Mainz o. J. [nach 1800]. Für Ausgaben dieser und aller andern erwähnten Werke siehe den bibliographischen Anhang!
- 8 Schon Johann Adolph Scheibe spricht von der Möglichkeit eines freien Choralvorspiels: *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, Faksimile-Nachdruck Hildesheim-Wiesbaden 1970, 46. Stück, S. 426 f.
- 9 Vgl. etwa Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966; George B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Studies in Musicology XXVII, Ann Arbor 1980.
- 10 Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2 Bände, Berlin 1935/36.
- 11 Ebd., S. 1099 f.
- 12 Ebd., Vorwort.
- 13 Auf genauere Datierungsversuche wird hier verzichtet; die Annahmen schwanken zwischen den genannten Daten. Den neusten Forschungsstand liefert Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, 2 Vols., Cambridge 1980, S. 7 ff.
- 14 Schrammek, a. a. O., S. 19 f.
- 15 Scheibe, a. a. O., S. 427.
- 16 Vgl. aus den 18 Leipziger Chorälen BWV 655, 660, 664, 769a.
- 17 Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft Band III, Neuhausen 1975, S. 74 ff.
- 18 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Vol. 18, S. 175.
- 19 Vgl. *Musik-Konzepte*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Heft XVII/XVIII, München 1981.
- 20 Walter Blankenburg, *Bach und die Aufklärung*, in: Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich 1950; Eberhard Rebling, *Der Rationalismus, eine Grundlage des Bachschen Realismus*, in: Bericht über die wissenschaftliche Bach-Tagung, Leipzig 1950; *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung*, Bach-Studien 7, Leipzig 1982.
- 21 Scheibe, a. a. O., 69. Stück, S. 637 f.
- 22 Ansätze dazu bei George J. Buelow, *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*, in: Proc. R. Mus. Ass., Vol. 101, 1974/75, S. 85 ff.
- 23 Beispiele bei Williams, a. a. O., S. 16 f.
- 24 Rudolf Steglich, *Über die „kantable Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs*, Jahrgabe 1957 der Internat. Bach-Gesellschaft, Zürich [1957].
- 25 Johann Nicolaus Forkel im *Musikalischen Almanach auf das Jahr 1782*, zit. bei Gerhard Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Diss. Zürich 1935, S. 37.
- 26 Gunther Morche, *Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft Band VIII, Bern und München 1979.

- 27 Otto Biba, *Bachpflege in Wien von Gottlieb Muffat bis Johann Georg Albrechtsberger*, in: *Mundus Organorum*, Festschrift Walter Supper zum 70. Geb., 62. Veröffentlichung der GdO, Berlin 1978, S. 21 ff.
- 28 Max Schneider, *Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von J. S. Bach*, in: *BJb III*, 1906, S. 93. Vgl. auch Hans Ferdinand Redlich, *Die Anfänge der Bachpflege in England*, Kongressbericht Lüneburg 1950, Kassel o. J., S. 131 ff.
- 29 Hans Klotz, *Pro Organo Pleno. Norm und Vielfalt der Registriervorschrift Joh. Seb. Bachs*, Jahrgabe 1977 der Int. Bach-Gesellsch., Wiesbaden 1978; Thomas Harmon, *The Registration of J. S. Bach's Organ Works*, *Bibliotheca Organologica* 70, Buren 1978.
- 30 Ulrich Dähnert, *Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland*, Leipzig 1953, Reprint: Amsterdam 1971, S. 217 f.
- 31 Gronau, *Vier Choralvariationen für Orgel*, hrsg. von Gotthold Frotscher, Augsburg und Kassel 1927.
- 32 Vgl. Rezension von Hermann J. Busch in *Ars organi* XXIX/4, S. 284, Kassel 1981.