

Einleitung

Die beiden Werkgruppen des vorliegenden Bandes nehmen in Bachs Schaffen einen besonderen Platz ein. Sie gehören Gattungen an, die am Anfang des 18. Jahrhunderts der instrumentalen Ensemblemusik zugeordnet wurden und der Tastenmusik im Grunde fremd waren. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass es sich bei einem wichtigen Teil der Stücke um Bearbeitungen handelt: So basieren die Konzerte auf Streicherkonzerten anderer Komponisten, die Sonaten gehen zum Teil auf eigene Kammermusikwerke zurück. Weitere verbindende Elemente – natürlich vor dem Hintergrund der Besonderheiten dieser WerkGattungen – sind die Anlage „à 2 Clav. e Ped.“ sowie die Dreisätzigkeit.

Die Sechs Sonaten und einzelne Sonatensätze

In den sechs Sonaten für Orgel BWV 525–530 verbinden sich verschiedene Merkmale von Bachs kompositorischem Schaffen der 1720er Jahre.

Lehrwerk für die Orgel

Der bekannte Text von Johann Nikolaus Forkel stellt die wichtigste Quelle zum Hintergrund der Sonaten für Orgel dar:¹ „Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten musste, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden“. Die *Sechs Sonaten* fügen sich in eine Reihe von Sammlungen für Tasteninstrument, die Bach zu jener Zeit vorrangig für seinen Sohn Wilhelm Friedemann, aber auch für seine schnell anwachsende Schülerzahl verfasste. Es entstanden das *Wohltemperierte Clavier* Teil I (1722), die *Aufrichtige Anleitung* (Inventionen und Sinfonien, 1723), die Aufwertung der unvollendeten Weimarer Sammlung von Orgelchorälen BWV 599–644 zu einem *Orgel-Büchlein* mit Titelblatt und einer pädagogisch ausgerichteten „Explicatio“ (Anfang der 1720er Jahre), die *Französischen Suiten* (abgeschlossen um 1725), die *Partiten* (1725–1730) und zuletzt die Orgelsonaten (abgeschlossen um 1731). Man könnte die Sammlung der Sonaten als Höhepunkt dieses didaktischen Curriculums ansehen – eine Position, die ihr, was den technischen und musikalischen Anspruch betrifft, zweifellos zusteht. In seiner prägnanten Einschätzung hat Forkel dies anschaulich überliefert.

Zur Entstehungsgeschichte des Orgeltrios

Während die Entstehungsgeschichte der Schwestersammlung, den Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019(a), weitgehend im Dunkeln liegt, haben sich zu den Orgelsonaten Vorformen einzelner Sätze erhalten (vgl. dazu weiter unten). Sie liefern den Beweis dafür, dass Bachs Repertoire auch der Vor-Leipziger Zeit freie Orgeltrios in Form einzeln stehender Sonatensätze enthält. In dieser Gestalt hat der Triosatz

auch innerhalb der Orgelmusik eine gewisse Tradition aufzuweisen, an die Bach anknüpfen konnte. Hier ist in erster Linie an die französische Orgeltradition zu denken, in der eine der wichtigsten Formen – das Trio für zwei Manuale und Pedal – auf dem kammermusikalischen Modell eines langsamen Triosatzes für zwei Violinen und Generalbass beruht. Bachs Kenntnis solcher Sätze ist für die Drucksammlungen von Boyvin, Du Mage, Grigny und Raison belegt.²

Innerhalb der mittel- und norddeutschen Orgeltradition vor Bach wurde der Triosatz mit obligatem Pedal dagegen fast ausschließlich mit dem choralgebundenen Spiel in Verbindung gebracht.³ Dabei herrscht jener Satztyp vor, bei dem die Chormelodie ins Pedal verlegt und als eine Art Generalbasslinie neu interpretiert wird. Choraltrios, bei denen die Chormelodie in einer oder beiden Oberstimmen mehr oder weniger koloriert auftritt und das Pedal eine reine Generalbassfunktion übernimmt, sind viel seltener. Der Typus findet sich zuerst in Anthoni van Noordts *Tablatuurboeck* von 1659,⁴ eine Sammlung, die Bach möglicherweise gekannt hat. Die wesentlichsten Impulse erhielt Bach aber wohl von seinem „Lüneburgischen Lehrmeister“⁵ Georg Böhm (1661–1733). Im überlieferten Orgelwerk Böhms finden sich zwei oder drei Beispiele von Choraltrios nach Art Van Noordts.⁶ Die Trios in den Choralzyklen *Auf meinen lieben Gott* und *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* bringen die Chormelodie in den Oberstimmen. Zweifellos beruft sich Böhm hier vor allem auf die französische Tradition.

Es liegt wohl an diesem Vorbild, dass Bachs erste mehr oder weniger sicher datierbare Orgeltrios ebenfalls Choraltrios sind, nämlich *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* BWV 655a und *Allein Gott in der Höh sei Ebr* BWV 664a (beide um 1712/14).⁷ Jedoch löst in diesen beiden Stücken eine italienisch ausgerichtete Allegro-Manier den kurzgliedrigen, rhythmisch eher schweifenden französischen Triostil im gemäßigten bis langsamen Tempo ab. Anschließend an diese beiden Trios – etwa in der späteren Weimarer Zeit – könnten die beiden freien Orgeltrios BWV 528/2 (Bearbeitung eines

¹ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (Forkel 1802), S. 60.

² Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Beißwenger 1992) S. 344ff. (Boyvin), 351f. (Du Mage), 287ff. (Grigny) und 369 (Raison).

³ Eine mögliche Ausnahme bildet dabei die Buxtehude zugeschriebene „Sonata a 2 Clavier Pedal“ BuxWV Anh. 5, die sich aber jüngst als Bearbeitung einer Streichersonate Antonio Bertalis entpuppt hat; vgl. dazu Tassilo Erhardt, *Revisiting a Buxtehude Curiosity once again*, in: *Early Music Performer* 24 (2009), S. 16–21.

⁴ *Tablatuurboeck van Psalmen en Fantasyen*, hrsg. von Jan van Biezen, Amsterdam 1976; es handelt sich um Psalm 6, Vers 2 und Psalm 119, Vers 3.

⁵ Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Forkel vom 13. Januar 1775, zitiert nach *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, = *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III (Dok III), Nr. 803.

⁶ Georg Böhm: *Klavier- und Orgelwerke*, Band II: *Choralarbeiten und Anhang*, hrsg. von Johannes und Gesa Wolgast, Wiesbaden 1952, Nr. 3 und 10. Ein drittes, verwandtes Choraltrio findet sich in der anonym überlieferten Choralpartita *Herr Christ der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 77 (ediert in *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* [NBA] IV/11: *Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung*, hrsg. von Peter Wollny, 2003), das ich mit einiger Vorsicht Böhm zuschreiben möchte.

⁷ Zur Datierung vgl. Jean-Claude Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*, in: *Bach-Jahrbuch* 1991, S. 33–95, hier S. 94.

Ensemble-Satzes – vgl. dazu weiter unten) und BWV 583 entstanden sein. Die Loslösung des Orgeltrios aus liturgischen (Frankreich) oder cantus firmus-gebundenen (Böhmen) Zusammenhängen und die Erweiterung zu einem zyklischen Ganzen war wohl hauptsächlich Bachs Verdienst und wurde bald nachgeahmt.⁸

Vor der Perspektive der hier skizzierten Entwicklung des Orgeltrios soll die Instrumentenfrage kurz angesprochen werden, denn Forkels etwas zweideutige Angabe „für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal“ war der Grund für eine lange währende Tradition, die die Sonaten mit dem zweimanualigen Pedalclavichord in Verbindung brachte.⁹ Das betreffende Zitat steht jedoch in dem Kapitel „Orgelsachen“ und Forkel bezieht es auf Wilhelm Friedemann, den „Orgelspieler“. Auch der Nekrolog von 1754 spricht unzweideutig von „Sechs Trios für die Orgel mit dem obligaten Pedale“.¹⁰ Die allen Sonaten beigegebene, aus der norddeutschen Orgeltradition stammende Bezeichnung „à 2 Clav: et Pedal“ steht bei Bach immer in Verbindung mit der Orgel.¹¹ Dass Bach die Sammlung der Sonaten als Orgelmusik angelegt hat – unabhängig davon, welche Bedeutung besaitete Pedalinstrumente für das Einüben dieser und anderer Orgelwerke zu jener Zeit hatten – wird auch dadurch belegt, dass er die Reinschrift der Sonaten als Teil einer größeren Sammlung von Orgelmusik plante, wie die Beschaffenheit des Autographs *Mus. ms. P. 271* nahelegt.¹²

Kammermusikalische Wurzeln und Aufführungspraxis

Aufgrund ihrer Vorlagen, aber auch durch die angewandte Satztechnik und die konsequente Schreibweise „a tre“ sind die Sonaten nicht nur dem Bereich der Orgelmusik zuzurechnen, sondern auch als Teil von Bachs Kammermusik zu betrachten. Diese tendiert zu einer klaren Abwendung vom Generalbass zugunsten einer Emanzipierung des obligaten Tastenspiels. Alle (authentischen) Duo- und Triosonaten mit Generalbass sind als Einzelwerke entstanden, die aus stilistisch weit auseinander liegenden Schaffensperioden stammen (BWV 1021, 1023, 1034, 1035, 1038, 1039, 1079/II), während die Triosonaten mit obligatem Cembalo oder für Orgel allein entweder als Sammlungen (Orgelsonaten BWV 525–530, Sonaten für Violine und

Cembalo BWV 1014–1019[a]) oder als mehr oder weniger chronologisch zusammenhängende Dreiergruppen (Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo BWV 1027–1029, Sonaten für Traversflöte und Cembalo BWV 1030–1032) vorliegen. Sie alle entstanden in der frühen bis mittleren Leipziger Zeit.

Die beiden Hauptsammlungen sind relativ kurz nacheinander am Anfang von Bachs Leipziger Zeit entstanden: die Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019a in der ersten Fassung im Jahr 1725,¹³ während die Orgelsonaten aller Wahrscheinlichkeit nach um 1731 abgeschlossen wurden (vgl. dazu weiter unten). Damit waren alle drei „zentralen“ und von Bach selbst gespielten Instrumente mit klassischen, mustergültigen Sonatensammlungen bedacht.¹⁴ Ein weiteres Element der Kammermusik, das Bach in seine Orgelsonaten übernahm, ist die Zusammenfassung zu einem Opus von sechs Werken – ein Ordnungsprinzip, das er in der freien Orgelmusik sonst vermieden hat.

Einigen Sonaten oder Sonatensätzen mit obligatem Tasteninstrument oder für Orgel allein muss eine Vorform als Triosonate mit Generalbass vorangegangen sein.¹⁵ Die weitgehend fehlende Überlieferung dieser Fassungen ist möglicherweise auch auf Bach selbst zurückzuführen, der sie durch modernere, ihm als Spieler mehr entgegenkommende Versionen ersetzte. Ist man sich dieser Entwicklungslinie bewusst, so wird man sich als Spieler den Orgelsonaten umso mehr aus der Perspektive der Kammermusik nähern, was sich vor allem auf Fragen zur Aufführungspraxis wie Tempo und Registrierung auswirkt. Einige Gedanken dazu seien hier gestattet.

Kammermusikalische Registrierung. Es ist fraglich, ob eine 16'-Registrierung der Pedalstimme beabsichtigt ist, denn gerade der Einsatz eines 16'-Streichers bildete einen wichtigen Unterschied zwischen den Ensemble-besetzten Sonaten und den Konzerten. Verfolgt man diese Linie weiter, dann erscheint es auch fraglich, ob der Aspekt der Registrierung überhaupt eine ähnliche Rolle spielen soll, wie bei den Choralbearbeitungen oder Präludien und Fugen. Denn dem kammermusikalischen Klangcharakter wird man wohl in erster Linie durch eine Beschränkung auf ein Einzelregister gerecht. Auch Forkel betont diesen Unterschied in Bachs Orgelwerk, wenn er schreibt: „Die der Orgel angemessenen Sätze müssen also feyerlich langsam seyn; höchstens kann bey dem Gebrauch einzelner Register, etwa in einem Trio etc. eine Ausnahme von dieser Regel gemacht werden“.¹⁶ Hier verbinden sich zwei wichtige Aspekte: die grundsätzliche Anwendung von Einzelregistern bei Trios sowie eine daran anknüpfende modifizierte Tempoauffassung gegenüber den „eigentlichen“ (mit mehreren Register zu spielenden) Orgelwerken – beides Aspekte, welche die Orgeltrios ohne Zweifel in den ästhetischen Bereich der Kammermusik rücken.

8 Vgl. dazu Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*. Band 1: *Präludien, Toccaten, Fantasien, Fugen, Sonaten, Concerti und Einzelwerke*, Mainz 1996, (Williams 1996) S. 26–31.

9 Vgl. die Übersicht in: Joel Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord. An Organist's Guide*, Rochester 2004, S. 32–51.

10 Dok III, S. 86.

11 Vgl. Georg Kinsky, *Pedalklavier oder Orgel bei Bach?*, in: *Acta Musicologica* 8 (1936), S. 158–161, und Winfried Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1954, S. 7–10.

12 *P. 271* zeigt durchgehend das nur bis 1731 belegte Wasserzeichen „M A mittlere Form“, was darauf deutet, dass Bach schon damals dem fertigen Sonatenzyklus eine große Menge des gleichen Papiers beigegeben hat und im Anschluss an die Orgelsonaten die Ausschrift weitere Orgelwerke plante, was aber erst in den 1740er Jahren mit BWV 651–665 und BWV 769a zur Ausführung kam. Dies entgegen der Ansicht Dietrich Kilians (NBA IV/7: *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke* – Kritischer Bericht, 1988, [Kilian 1988], S. 17f.), der die Möglichkeit offen lässt, dass die beiden Teile erst posthum zusammengeführt wurden, was sich aber mit dem einheitlichen Wasserzeichenbefund schwer vereinbaren lässt. Vgl. auch Peter Wollny (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach. Die Achtzehn großen Orgelchoräle BWV 651–668 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769. Faksimile der Originalhandschrift*, Laaber 1999, S. VII.

13 Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984 (Schulze 1984), S. 115.

14 Die Sonaten mit Traversflöte oder Viola da gamba, die nicht zu neuen Werksammlungen vereint wurden, entstanden allesamt nach 1735 (oder noch später) und sind wohl in erster Linie durch andere Spieler veranlasst; sie können als eine Art „Nachlese“ zu den beiden abgeschlossenen Sammlungen betrachtet werden.

15 Vgl. dazu Hans Eppstein, *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, in: *Bach-Jahrbuch* 1969 (Eppstein 1969), S. 5–30.

16 Forkel 1802, S. 37.

Linke Hand. Im Zusammenhang damit steht auch die Ausführung der Stimme für die linke Hand. Bach beschränkt sich immer auf den Umfang $c-c^3$, verwendet also nie die tiefste Oktave des Manuals. Aufschlussreich ist eine Stelle in *P 271* im ersten Satz der *c-moll*-Sonate, T. 45–46, wo die Lesart der Stimme der linken Hand *ante correcturam* in die große Oktave reicht (vgl. dazu das Faksimile, S. 29, sowie S. 214). In der korrigierten Fassung reicht diese Stimme exakt bis zum c . Dies legt die Vermutung nahe, dass Bach grundsätzlich mit einer 4'-Registrierung bzw. einem einzelnen 4'-Register für die Stimme der linken Hand und einem oktavversetzten Spiel rechnete.¹⁷ Damit ist eine Voraussetzung geschaffen, die mit der Überlieferung von Bachs Tastenspielergebnissen in Einklang steht: „Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, dass man sie kaum bemerken konnte ... Noch weniger nahmen die übrigen Teile seines Körpers Antheil an seinem Spielen“, schreibt Forkel.¹⁸ Ein Spiel dieser Stimme auf 8'-Basis würde diesem Grundsatz von Bachs Claviertechnik, nämlich einem ruhigen Sitz, zuwiderlaufen. Selbst in den Goldberg-Variationen, die ja kein Pedal erfordern, lässt Bach eine unkomfortable Höhenführung der linken Hand nur für kurze Strecken zu. Eine Beschränkung auf 4'-Lage stimmt auch mit dem Prinzip von Einzelregistern für alle Stimmen überein (vgl. den vorigen Punkt sowie S. 16). Zudem bestätigen die Konzerte BWV 596 und BWV 594, dass 4'-Registrierung mit Oktavversetzung eine Selbstverständlichkeit in Bachs Spielpraxis gewesen sein muss.

Einheitlicher Klang. In engem Zusammenhang mit den vorangehenden beiden Punkten steht der vom kammermusikalischen Aspekt abgeleitete Gedanke, dass für jede Sonate eine durchgängig einheitliche Registrierung vorgesehen sein könnte. Dies zieht zwei wichtige aufführungspraktische Konsequenzen nach sich:

In der Schwestersammlung BWV 1014–1019 schafft das Cembalo eine klangliche Einheit, indem der Bass und eine der beiden Diskantstimmen im gleichen Klang erklingen, wogegen sich die Violine abhebt. Eine vergleichbare Klangstruktur mag Bach in den Orgelsonaten beabsichtigt haben. Geht man von 8'-Lage nicht nur für die rechte Hand, sondern auch für das Pedal sowie grundsätzlich von Einzelregistern als Basis aus, so ergibt dies einen einheitlichen Klang für die Außenstimmen der Partitur, wobei das Pedal lediglich angekoppelt ist. Hier bietet sich natürlich der (Prospekt-)Prinzipal 8' des Oberwerkes als nahe liegende Wahl an, gegen den sich die linke Hand mit dem Prinzipal 4' des Nebenwerks (Rückpositiv?) klanglich abheben kann.¹⁹

17 Diese Überlegung ist natürlich ein weiteres Argument gegen eine Bestimmung der Sonaten für Clavichord.

18 Forkel 1802, S. 13f.

19 Diese Registrierung erscheint auch in einigen Choralbearbeitungen im Triosatz (gelegentlich mit einer vierten Stimme für Oboe) in Georg Friedrich Kaufmanns *Harmonische Seelenlust*, Leipzig 1733–1736, wenn auch mit Subbass 16' zusätzlich zum Prinzipal 8' im Pedal (siehe die Neuausgabe der Choralbearbeitungen, hrsg. von Pierre Pidoux, Kassel 1967, Nr. 19, 23, 33 und 63). Wie Bach notiert Kaufmann die dem 4'-Prinzipal zugeordnete Stimme der linken Hand klingend, die damit vom Spieler eine Oktave tiefer gespielt wird. Kaufmann betont in seinem Vorwort den „einheitlichen Klang“ dieser Registrierung: „So ist über dies auch ebenfalls die Meynung, dass (obgleich zwey Clavire vorhanden) zwey egale Stimmen e. g. Principal 8 und 4 Fuss sollen gezogen werde: da denn die andre [zweite] Stimme auf den 4. füssigen Register nicht anders als eine Octava tieffer zu tractiren ist, wenn beyde Stimmen einander gleich seyn sollen: und in so ferne hat es einerley Gestalt, es werde auf einen oder zwey Claviren gespielt.“

Ein zweiter Aspekt zum „einheitlichen“ Klang betrifft die Beziehung der Sätze zueinander. Im Manuskript *P 271* scheint Bach wiederholt ein *attacca* zu implizieren, wenn ein Folgesatz im gleichen System nach dem Ende des vorangehenden Satzes notiert ist (BWV 526/2–3, 528/2–3) oder wenn am Ende eines Satzes schon als Ankündigung die Taktart des nächsten Satzes angegeben ist (BWV 525/2–3, 526/1–2). Dies könnte eine Fortsetzung ohne Registerwechsel suggerieren. Aus der Sicht der Kammer-sonate und deren Klangcharakter, wo zwischen den Sätzen die Instrumente ebenfalls nicht gewechselt werden, erscheint eine solche Aufführungspraxis schlüssig: Die ganze Sonate wird mit einer einzigen Registrierung ausgeführt. Der Einwand, dass man dadurch kaum die Möglichkeiten der Orgel nützen kann, erscheint nicht stichhaltig angesichts der Tatsache, dass derart repräsentative Konzertstücke von Bach ohne Zweifel programmatisch zwischen abwechslungsreich und farbig registrierten Präludien, Fugen und Choralbearbeitungen eingebettet wurden.

Sonaten „auf Concertenart“

Schon Philipp Spitta bemerkte zur Zyklusform der Orgelsonaten: „Es sind dies Compositionen, in denen die Formen der italienischen Kammer-sonate, wie sie Bach ausbildete, und des Instrumentalconcerts combinirt erscheinen“.²⁰ Ein relevantes zeitgenössisches Konzept für diese Sonderform definierte der Musiktheoretiker Johann Adolph Scheibe (1708–1776) in *Critischer Musikus* (1745), wobei er zu einer Differenzierung zwischen „eigentlichen“ Sonaten und Sonaten „auf Concertenart“ kam. Für die erste Gruppe bilden die traditionelle viersätzigige „Sonata da chiesa“ und eine relative Gleichwertigkeit der Stimmen (einschließlich des Basses) die Hauptmerkmale. Von diesem Grundmuster hebt sich die Sonate „auf Concertenart“ durch ihre Dreisätzigkeit (unter Verzicht auf den langsamen Einleitungssatz) und die Aufgabe des Gleichberechtigungsprinzips der Stimmen deutlich ab:²¹ „Wenn das Trio concertenmässig seyn soll, so kann auch eine Stimme stärker, als die andere, arbeiten, und also mancherley kräuselnde, laufende und verändernde Sätze hören lassen. Die Unterstimme kann auch in diesem Falle nicht so bündig, als in einer andern ordentlichen Sonate, gesetzt werden. Überhaupt aber soll in diesem Satze allemal ein tüchtiger und wohlausgesuchter Contrapunkt vorhanden seyn, wenn auch schon die Oberstimmen nur den Hauptsatz arbeiten, und also auch nur allein unter sich umzukehren sind“.

Wie Werner Breig dargelegt hat,²² kommt dieses Konzept den Bedingungen einer Triosonate für Orgel sehr entgegen. Zum einen bringen die spieltechnischen Gegebenheiten des Orgelpedals die Notwendigkeit von deren Vereinfachung den Manualstimmen gegenüber mit sich. Zum anderen mag Bach die in einer Orgeltriosonate erforderliche strenge Beschränkung auf drei Stimmen bei der Komposition von langsamen Sätzen als hinderlich empfunden haben. Gerade in

20 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 691.

21 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Faks. Hildesheim 1970), S. 677f.

22 Werner Breig, *Freie Orgelwerke*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel 1999 (Breig 1999), S. 679.

diesen Sätzen verlässt er in den Sonaten für Violine und Cembalo gerne die reine Triostruktur und bereichert den Satz durch Doppelgriffe der Violine bzw. Mehrstimmigkeit in der rechten Hand des Cembaloparts. Der Verzicht darauf in den Orgelsonaten hat aber nicht nur einen satztechnischen, sondern auch einen stilistischen Hintergrund. Bachs Sonaten in der „da chiesa“-Anlage beginnen überwiegend mit einer weit ausschwingenden Kantilene für das Melodieinstrument, entweder solistisch (BWV 1001, 1003), generalbassbegleitet (BWV 1021, 1034, 1035) oder mit einem kontrapunktisch angelegten, aber zugleich „begleitenden“ obligaten Cembalosatz (BWV 1014, 1016–1018). Es ist ein Satztypus, der sich kaum auf die Orgel übersetzen lässt.²³ Ein weiterer Grund für die Beschränkung auf drei Stimmen muss in Bachs ständigem Streben nach Differenzierung zwischen den Werksammlungen gesehen werden. Zweifellos strebte er einen Kontrast zur Schwestersammlung, den Sonaten für Violine und Cembalo, an.

Während Bach das Prinzip der strengen Dreistimmigkeit²⁴ und mit Ausnahme der wenigen Einleitungstakte von Sonate IV auch die Dreiteiligkeit immer vor Augen hat, wird die Idee eines reinen „Stützbasses“, wie von Scheibe diskutiert und als eines der Hauptmerkmale der zeitgenössischen Triosonate geltend, weniger konsequent verfolgt. Das hat offenbar nur bedingt mit der Tatsache zu tun, dass ein Teil der Sammlung als Transkription bereits existierender Ensemble-Sonaten entstand (vgl. dazu weiter unten, S. 11f.). Eine nicht-thematische Pedallinie zieht sich nur in einem Fall durch eine ganze Sonate, und zwar in BWV 527; somit ist dies die einzige Sonate, die als „auf Concertenart“ im strengen Sinne aufgefasst werden kann. Ansonsten begegnet uns dieses Merkmal nur in Einzelsätzen: BWV 526/1–2, 528/1 (Vivace), 529/1–2 und 530/1–2. In den verbleibenden zehn Sätzen ist auch die Pedallinie thematisch, aber grundsätzlich nur in Form einer vereinfachten manualiter-Gestalt, was dann doch wieder Scheibes Forderung nach einer weniger „bündigen“ Unterstimme entspricht; es finden sich sowohl Pedalzitrate des Themenkopfes als auch ganze, aber entkolorierte (vereinfachte) Fugenthemen. Lediglich das Hauptthema von BWV 526/3 bildet hier eine Ausnahme, indem es auch im Pedal unverändert erscheint. Dem gegenüber steht als Seitenthema ein nur manualiter spielbares Motiv, das zu „concertenmäßigen“ Episoden mit reinem Stützbass führt.

Zur Werkgeschichte

In der Überlieferung der Sonaten 1, 3 und 4 finden sich Spuren von Frühfassungen, die in den übrigen Sonaten fehlen. Werner Breig hat in seiner zusammenfassenden Analyse des ganzen Opus dargelegt, dass diese Aufteilung hinsichtlich der jeweiligen Rahmensätze eine kompositionstechnische Entsprechung aufweist.²⁵ Die erste Gruppe besteht demnach aus drei Einzelwerken (1, 3 und 4), wobei die Außensätze „auf der Basis der fugierten Schreibweise beruhen“, die innerhalb einer einzelnen

Sonate ähnlich angelegt ist, wie ein aufeinander bezogenes Satzpaar. Die zweite Gruppe (Sonate 2, 5 und 6) enthält dagegen „Außensätze, die vom Konzertprinzip geprägt sind; dabei beginnen die Anfangssätze in einem tutti-artig geschlossenen Satz, während die Finali als konzertante Fugen gebildet sind“. Die einheitliche Anlage dieser zweiten Gruppe vor dem Hintergrund des Fehlens von Vorformen in der Überlieferung legt nahe, diese Sonaten in direktem Zusammenhang mit der Entstehung der Sonatensammlung als Zyklus zu sehen. Diese Vermutung wird für einige Sätze durch die Korrekturdichte im Autograph *P 271* (vgl. das Verzeichnis auf S. 214f.) unterstützt; vor allem die Sätze BWV 526/1, 529/3 und 530/1 weisen eine auffallend hohe Zahl von Korrekturen auf. Innerhalb der anderen Dreiergruppe (1, 3, 4) findet sich dagegen nur ein einziger Satz (BWV 528/2) mit einer vergleichbaren Korrekturdichte; in diesem Fall hängt es aber wohl mit einer tief greifenden Revision zusammen, der Bach diesen Satz unterzog (vgl. dazu weiter unten, S. 12). Noch weiter geht der handschriftliche Befund bei den ersten beiden Sätzen der c-moll-Sonate, die offenbar direkt in *P 271* hineinkomponiert wurden – der erste Satz teilweise, der zweite vollständig,²⁶ was sich in der außergewöhnlich locker gefügten Ritornellstruktur des Vivace sowie vor allem in der freischweifenden Form des Largo widerspiegelt. Dieser Satz könnte als deutliches Beispiel einer „komponierten Improvisation“²⁷ gesehen werden. Dies kontrastiert unverkennbar mit dem Reinschriftcharakter des dritten Satzes derselben Sonate und dessen genau proportionierter formaler Anlage.²⁸ Es wäre also gut vorstellbar, dass mit der Ergänzung dieses schon vorhandenen Stückes durch zwei aus dem Stegreif und direkt in *P 271* hineinkomponierten Sätzen die letzte Lücke der Sammlung geschlossen wurde.

Obwohl weitere handschriftliche Spuren direkter Kompositionsarbeit offenbar nicht vorhanden sind, bedeutet das nicht, dass alle anderen Sätze Transkriptionen darstellen. Eher liegt es nahe, die Mehrheit der Stücke als Neukompositionen anzusehen. Zwei Überlegungen führen zu diesem Schluss: Zum einem ist es fraglich, ob Bach überhaupt so viele Ensemble-Sonaten oder -Sätze zur Verfügung standen, die sich zu einer Umarbeitung zu Orgeltrios eigneten. Ein Seitenblick auf die Bearbeitungen von fremder Hand von drei Sätzen der G-dur Sonate BWV 1039/1027 (vgl. CD-ROM, [3–5]) ist aufschlussreich: in den beiden schnellen Sätzen wird die Basslinie in Hinblick auf die Pedalausführung stark vereinfacht, wobei wesentliche Qualitätsverluste auftreten. Mit Bachs bekanntem Streben nach maximaler Ausnutzung des spieltechnischen Potentials einer gegebenen Besetzung hätte das für die meisten Kammermusikwerke gegolten, womit diese zur Umarbeitung als Orgelsonate ungeeignet waren. Zum anderen bietet die genaue Datierung (vgl. dazu S. 202) von Voglers Abschriften von BWV 529/2 (als Mittelsatz von BWV 545) und

23 Dieser Typus bleibt innerhalb von Bachs Orgelmusik im Prinzip dem Bereich der Choralbearbeitung vorbehalten; einzige Ausnahme bildet das *Adagio* BWV 564/2.

24 Lediglich in BWV 526/1, T. 36 und 76 (jedoch nicht an der Analogiestelle T. 6!) und BWV 530/1, T. 180 (vgl. dazu aber den Kommentar, S. 207) erscheinen „Doppelgriffe“.

25 Breig 1999, S. 688.

26 John Butt, *Bach's Organ Sonatas BWV 525-530: Compilation and Recomposition*, in: *The Organ Yearbook* 1988, S. 84–86.

27 Vgl. zu diesem Konzept Pieter Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge*, Wilhelmshaven 1994, S. 168.

28 Vgl. dazu insbesondere Jean-Claude Zehnder, *Zur Konzertform in einigen späten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs*, in: *Alte Musik, Praxis und Reflexion*, hrsg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 210–214.

527/2 auf Dezember 1729 eine wichtige neue Perspektive. Denn BWV 529/2, der wohl reifste langsame Satz der *Sechs Sonaten*,²⁹ wurde fast ohne Änderung in die fünfte Sonate übernommen,³⁰ beides Kennzeichen, dass dieser Satz relativ neu war. Ende der 1720er Jahre experimentierte Bach mit der Erweiterung des Präludium und Fuge-Paars für Orgel durch einen Triosatz; neben der Kombination von BWV 545 mit BWV 529/2 gibt es wohl aus der gleichen Zeit stammende Spuren einer Verbindung von Präludium und Fuge G-dur BWV 541 mit dem Triosatz BWV 528/3.³¹ Während das letztgenannte Stück offenbar die Bearbeitung eines älteren Ensemble-Satzes darstellt (vgl. dazu weiter unten), wurde BWV 529/2 wohl neu komponiert. Vor allem der im Satzgeschehen integrierte Halbschluss³² deutet darauf hin, dass es sich hier nicht um ein selbständiges Orgeltrio handelt.³³ Auf der Suche nach einer schlüssigen dreisätzigen Orgelform scheint Bach jedoch von der Kombination eines Präludium und Fugen-Paars mit einem Trio schon bald abgekommen zu sein. Die Annahme liegt nahe, dass ein Hauptgrund für das Scheitern des Experiments im Klanglichen lag: Präludium und Fuge sind im Prinzip Plenum-Stücke, während das Orgeltrio für Einzelregister gedacht ist: daraus folgt nicht nur ein (zu) großer Klangunterschied, der Organist muss auch noch zweimal aufwändig umregistrieren. Mit der Schaffung der dreiteiligen Triosonate für Orgel (wie auch der Zurückführung jener Präludien und Fugen in ihre zweiteilige Gestalt) war die klangliche Einheit wiederhergestellt. Voglers Abschrift des *Andante* BWV 527/1 (Frühfassung) aus dem Jahr 1729 direkt nach Bachschen Unterlagen als selbständiger Satz könnte darauf hindeuten, dass dieses Stück von vornherein als Orgeltrio geschrieben wurde – vor allem wegen der Tatsache, dass im gleichen Zusammenhang BWV 529/2 als Teil von BWV 545 kopiert wurde.³⁴ Wie weit die Komposition zurückliegt, ist ungewiss, aber die lockere Melodik,

29 Vgl. die Analyse in Breig 1999, S. 687f.

30 Die einzige Variante ist die diastematische Änderung (Oktavierung) der jeweils zweiten Note an der Parallelstelle T. 14 (rechte Hand), 19 (rechte Hand) und 20 (linke Hand). Diese Fassung ist aber relativ breit überliefert. Neben Voglers Kopie des dreiteiligen Orgelwerks (Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, *Ms. ohne Signatur*) gibt es davon offenbar abhängige Abschriften von Walther (New Haven, Yale University, Library of the School of Music, *LM 4718*) und Kellner (*P 286/1*); die Frühfassung des Trios als Einzelsatz außerdem in Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, *Go. S. 306* (Johann Tobias Krebs), *P 1115* und *Groenland*.

31 Älteste Quelle ist die Abschrift von Kellner (*P 288*), die mit 1726/27 datierbar ist (vgl. Russel Stinson, „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“: *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, in: *Bach-Jahrbuch* 1992, S. 62). Das 12-taktige Fragment von BWV 528/3 wurde erst viel später hinzugefügt (von Johann Christoph Westphal, um 1800), aber offenbar nach glaubwürdiger Tradition; vgl. dazu Dietrich Kilian, *Dreisätzliche Fassungen Bachscher Orgelwerke*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 15–18.

32 Der Schluss auf der Tonika in T. 53 kommt dafür zu schnell, und die Abschriften als Einzelsatz in *P 1115* und *Groenland* weisen ebenfalls den Halbschluss auf.

33 Aufgrund dieser Abhängigkeit und des kaum abweichenden Notentextes (vgl. Anm. 30) wurde von einem Abdruck dieser „Frühfassung“ abgesehen.

34 Dass die Quellen dieses Orgeltrio ausnahmsweise auf zwei statt auf drei Systemen notieren, hat Dietrich Kilian als möglichen Hinweis dafür aufgefasst, dass Vogler aus Einzelstimmen – somit nach einem Ensemble-Satz – spartiert hat (Kilian 1988, S. 74; vgl. auch Breig 1999, S. 680). Jedoch ist gerade bei diesem Satz, wo die Mittelstimme meist unter der Oberstimme liegt und eher als Alt konzipiert ist, eine (handschriftliche) Notation auf nur zwei Systemen eine durchaus übliche Notationsweise, und es spricht nichts dagegen, dies als eine Übernahme von der Originalvorlage zu deuten. – Offenbar war also dieser Satz noch nicht für ein Spiel mit 4¹-Registrierung für die linke Hand konzipiert, wie das sonst in den *Sechs Sonaten* als Norm gelten mag (vgl. dazu S. 9).

die weitausladende Dacapo-Anlage sowie der „moderne“ 2/4-Takt weisen auf eine Entstehung in den 1720er Jahren hin. Bach stellte den Satz einem *Adagio e dolce* an die Seite, welches, wie Hans Eppstein dargelegt hat,³⁵ älteren Ursprungs ist und später auch noch im Tripelkonzert a-moll BWV 1044 auftaucht.³⁶ Die Struktur von BWV 1044/2 zeigt, dass Bach die Basslinie änderte, offenbar um einer Pedalstimme gerecht zu werden. Er ergänzte dieses Satzpaar mit einem weiteren Dacapo-Satz in gleichfalls fugierter Anlage zur Sonate d-moll BWV 527. Beide Rahmensätze sind höchstwahrscheinlich Originalkompositionen, denn in der Kammermusik vor etwa 1735 gibt es keine Gegenbeispiele für Sätze mit ganz unthematischen Basslinien. Wahrscheinlich stellt BWV 527 Bachs ersten Versuch dar, eine konzertante Orgelsonate zu schreiben. Es ist dabei auffallend, wie wenig Korrekturen die dritte Sonate im Autograph *P 271* aufweist (vgl. die Auflistung auf S. 214), was auf eine (relativ kurz vorher entstandene?) einheitliche Kompositionsschrift für die ganze Sonate als Vorlage für *P 271* hinweisen könnte.

Nach dieser einheitlich und konsequent konzipierten Sonate, wobei streng darauf geachtet wird, dass „die Oberstimmen nur den Hauptsatz arbeiten“ (Scheibe), hat Bach wohl nach differenzierteren Wegen gesucht, um die Idee einer Orgelsonate „auf Concertenart“ umzusetzen. Er entwickelt in drei weiteren Sonaten (2, 5 und 6) ein Muster, bei dem der Kopfsatz ein homophones, konzertantes Hauptthema und eine durchgehend unthematische Basslinie aufweist, während der Schlusssatz als konzertante Fuge mit thematischer Pedalbeteiligung angelegt ist. Bezeichnenderweise findet sich hier nur noch ein vereinzelter Dacapo-Satz (529/1), während die beiden anderen Kopfsätze eine lockere Ritornellform aufweisen.³⁷ Diese drei Sonaten „auf Concertenart“ bildeten Anfang der 1730er Jahre eine Novität in Bachs Schaffen und waren als solche für eine repräsentative Darstellung wie etwa in Dresden im September 1731 (vgl. dazu S. 202) besonders geeignet.

Die vier mehr oder weniger „originalen“ Sonaten (2, 3, 5 und 6) werden durch zwei Transkriptionen ergänzt. Die Entstehungsgeschichte der vierten Sonate e-moll BWV 528 ist am besten dokumentiert. Eine Alternativfassung des ersten Satzes ist als *Sinfonia* vom Juni 1723 (Eröffnungssatz des zweiten Teiles der Kantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* BWV 76) überliefert. Der zweite Satz ist als einzeln stehendes Orgelstück in mindestens zwei Frühfassungen vorhanden, während ein Fragment des Schlusssatzes, wie schon erwähnt, in der Fassungsgeschichte des Präludiums und Fuge G-dur BWV 541 erscheint. Jedoch erweist sich die nahe liegende These, die Orgelsonate sei eine Zusammenstellung verschiedener Einzelsätze³⁸ bei näherer Betrachtung als nicht haltbar. Vielmehr weisen die drei Sätze ein derart dichtes Netz

35 Eppstein 1969, S. 23f.; Hans Eppstein, *Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-Moll (BWV 1044)*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 3 (1970), S. 34–44, hier S. 42f.

36 Vgl. zur späten Datierung von BWV 1044 Peter Wollny, *Überlegungen zum Tripelkonzert a-Moll BWV 1044*, in: *Bachs Orchesterwerke*, hrsg. von Martin Geck und Werner Breig, Witten 1997, S. 283–291, hier S. 288f.

37 Vgl. dazu Breig 1999, S. 686f. sowie Matthias Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach*, Kassel 2006, S. 244–248.

38 Eppstein 1969, S. 24.

von Beziehungen in Bezug auf Stil, Form, Thematik und Proportionen auf, dass hinsichtlich ihrer Zusammengehörigkeit – trotz des ungewöhnlichen Tonartenverhältnisses (Moll-Oberquinte) des Mittelsatzes in Beziehung zu den Rahmensätzen³⁹ – kein Zweifel bestehen kann. Die Urgestalt war höchstwahrscheinlich eine um 1714 entstandene Triosonate für Oboe, Viola da gamba und Continuo.⁴⁰ (Damit erweist sich auch die traditionelle Annahme, der erste Satz sei eine Bearbeitung der Kantatensinfonia von 1723, als hinfällig.) Offenbar wurde das *Andante* dieser Triosonate schon zu einem früheren Zeitpunkt als Orgeltrio eingerichtet. Da das Pedal in allen Frühfassungen bis *es*¹ geführt ist und somit mit einem Pedal bis *e*¹ rechnet, lassen sich diese Fassungen mit der Weimarer Orgel in Verbindung bringen (vgl. dazu weiter unten, S. 17). Die Genese dieses *Andante* ist ein anschauliches Beispiel⁴¹ wie Bach (nach Forkels bekanntem Diktum) „das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten“⁴² gemacht hat. Die Lagenordnung von *P 271* (siehe S. 203) deutet darauf hin, dass die Sonate Es-dur BWV 525 erst sehr spät an den Kopf der Sammlung gestellt wurde. Wegen ihrer Notation auf zwei separaten Einzelbögen (vgl. S. 203) hat es zudem den Anschein, dass sie in zwei Arbeitsgängen entstand. Klaus Hofmann⁴³ vermutet, dass ihre Ecksätze aus einer Sonate in B-dur für Altblockflöte, Oboe und Continuo hervorgegangen sind. Zwischen dieser Urfassung und der Aufnahme in die Sammlung durchlief zumindest der erste Satz noch ein oder zwei Zwischenstadien. Eine Überlieferungstradition belegt ein frühes Stadium als Einzeltrio.⁴⁴ Der ursprüngliche Mittelsatz der B-dur-Sonate wurde später in die Sonate A-dur für Traversflöte und Cembalo BWV 1032 übernommen. Es ist offensichtlich, warum Bach dieses *Largo e dolce* nicht in die Orgelsonate integriert hat: ihre Basslinie ist durchzogen von Sechzehntel-Skalen.⁴⁵ Der „Ersatz“, das *Adagio* BWV 525/2, stellt wohl eine Neukomposition dar, wie die pedalgerechte Linie sowie die Anpassung an gewisse

39 Dieses Tonartenverhältnis erscheint aber immerhin noch zweimal bei Bach: im Cembalokonzert d-moll BWV 1052, dessen anzunehmende Urgestalt für Violine – wie die von BWV 528 – gleichfalls in die Weimarer Zeit datiert werden kann (Werner Breig: *Bachs Violinkonzert d-Moll*, in: Bach-Jahrbuch 1976, S. 7–34, hier S. 32f.), sowie im 6. Brandenburgischen Konzert BWV 1051.

40 Vgl. dazu Pieter Dirksen, *Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528)*, in: Bach-Jahrbuch 2003, S. 7–36 (Dirksen 2003). Edition: *Johann Sebastian Bach: Triosonate g-moll nach BWV 528*, hrsg. von Pieter Dirksen (i. V.).

41 Vgl. dazu Dirksen 2003, S. 18–21.

42 Forkel 1802, S. 62.

43 Klaus Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungs-geschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, in: Bach-Jahrbuch 1999 (Hofmann 1999), S. 67–69.

44 Belegt ist diese Fassung, die sich hauptsächlich durch eine Einrichtung der Pedallinie für ein Pedal bis *c*¹ unterscheidet, in einer jetzt im Privatbesitz befindlichen, aus der Leipziger Sammlung *Gorke* stammenden Abschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jhts. (der Schreiber ist aber nicht Wilhelm Friedemann Bach, wie bisher angenommen – freundliche Mitteilung von Peter Wollny, Leipzig), in *P 597/2* (von einem mit C. P. E. Bach verbundenen Kopisten), sowie in den beiden in der Überlieferung verwandten Handschriften *P 1115* und *Groenland*, wo dieses Es-dur-Trio zusammen mit drei weiteren Einzeltrios Bachs erscheint: BWV 528/2 (Zwischenfassung), 529/2 („Frühfassung“) und 583.

45 Ob dieser Satz jemals von Bach für Orgel bearbeitet wurde, wie Hofmann annimmt (Hofmann 1999, S. 79) erscheint mir deshalb zweifelhaft.

Merkmale der Rahmensätze (Anwendung von Thementumkehrung und Gebrauch lediglich des Themenkopfes im Bass) zeigen.

Die Entstehungsgeschichte des einzeln stehende Trios d-moll BWV 583 liegt weitgehend im Dunkeln. Formal weist das nur in postumen Quellen überlieferte Trio einige Schwächen auf, die zu Echtheitszweifel Anlass gegeben haben.⁴⁶ Dazu kommt noch die merkwürdige, mehrfache thematische Verwandtschaft mit der g-moll-Fuge BWV 542/2.⁴⁷ Das dennoch bedeutende Trio ist aber in durchaus glaubwürdigen Traditionszusammenhängen überliefert. Die älteste erhaltene Quelle (*P 286*) wurde höchstwahrscheinlich um 1760 von Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Kopisten Johann Friedrich Hering geschrieben.⁴⁸ Hier und in zwei weiteren Quellen steht allerdings die mit Hinblick auf die Satzgestalt kaum verständliche Tempoangabe *Adagio*, was den interpretatorischen Zugang eher erschwert. Wenn das Trio von Bach stammt, so kann es nur in der Weimarer Zeit entstanden sein. Seine kurzgliedrige Motivik und einfache Sequenztechnik hat im *Andante* BWV 528/2 (Frühfassung) eine Parallele; diese Tempoangabe würde übrigens auch für BWV 583 eher zutreffen.

Die Konzertbearbeitungen

Entstehungshintergrund

Die 22 unter Bachs Namen überlieferten Bearbeitungen fremder Instrumentalkonzerte für ein unbegleitetes Tasteninstrument (BWV 592[a]–596 und 972–987) stellen als Werkgruppe ein wichtiges Zeugnis von Bachs Weimarer Tastenkunst dar. Eine Schlüsselrolle für ihre Entstehung spielte der schon im jugendlichen Alter verstorbene Weimarer Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696–1715),⁴⁹ ein Halbbruder des seit 1709 mitregierenden Herzogs Ernst August (1688–1748). Die musikbegeisterten Prinzen pflegten auf ihrem außerhalb der Wilhelmsburg stehenden Roten Schloss eine lebendige „alternative“ Musikszene, die sich neben der offiziellen Hofkapelle des Herzogs Wilhelm Ernst (1662–1728) etabliert hatte und in die offenbar auch Bach miteinbezogen war. Johann Ernst zeigte schon früh eine außerordentliche musikalische Veranlagung, spielte seit Kindesalter „eine unvergleichliche Violin“⁵⁰ und erhielt

46 Williams 1996, S. 335; Breig 1999, S. 707. Einer der von Breig genannten Kritikpunkte: „... der substanzarme Beginn mit zwei unmotivischen Basstönen vor dem ersten Einsatz“, ist aber nicht stichhaltig und trifft z. B. auch für die Agnus Dei-Arie BWV 232/iv/4 (bzw. BWV 11/4) zu. Die einfache Andeutung von Tonika-Dominante im Bass vor dem Einsatz der Oberstimme ist ohnehin ein Kennzeichen vieler Arien Bachs, nicht zuletzt aus seiner Weimarer Zeit (vgl. BWV 31/6, 61/3, 70a/4, 147a/4 und 199/6).

47 Herman Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 109; Williams 1996, S. 334. Der Beginn von BWV 583 zitiert das holländische Lied „Ick ben gegroet“, die Grundlage des Fugenthemas BWV 542/2.

48 *P 1115* überliefert es in Zusammenhang mit BWV 529/2, 525/1, 664b, 769a und 528/2 (Frühfassung), die verwandte Quelle *Groenland* kopierte das Trio zusammen mit BWV 529/2, 525/1, 528/2 (Frühfassung), 653, 661 und 664b.

49 Vgl. dazu grundlegend Schulze 1984, S. 146–173; siehe auch Dominik Sackmann, *Konzerte des/für den Prinzen. Zu Funktion und Datierung von Bachs Konzertbearbeitung BWV 595/984*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 2003 (Sackmann 2003), S. 133–143.

50 Schulze 1984, S. 157.

ab 1707 Unterricht in Clavierspiel und Musiktheorie vom Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther (1684–1748). 1711–1713 unternahm er eine Bildungsreise in die nördlichen Niederlande, studierte an der Universität von Utrecht und erwarb in Amsterdam in größerem Umfang gedruckte und handschriftliche Musikalien, die er nach Weimar mitbrachte. Bachs Schüler Philipp David Kräuter (1690–1741) schrieb am 10. April 1713, dass er sich nach der bevorstehenden Wiederkehr des Prinzen am Hofe „manche schöne Italienische und Frantzösische Music“ zu hören erhofft. Im gleichen Zusammenhang erwähnt er, dass sein Lehrer „unvergleichliche Sachen“ auf der Schlossorgel spielen wird.⁵⁰ Wahrscheinlich hat der Prinz in Amsterdam auch das Spiel des blinden Organisten Jan Jakob de Graaf (um 1672–1739) gehört, der für seine solistische Darstellung der „neuesten Italiänischen Concerten, Sonaten &c.“ berühmt war,⁵¹ eine Anregung, die der Prinz offenbar Walther und Bach übermittelte.

Die Tatsache, dass im Roten Schloss 1713/14 neue Notenregale aufgestellt werden mussten und verschiedene Aktivitäten hinsichtlich Kopier- und Einbindearbeiten verzeichnet sind,⁵² lässt den Umfang der in den Niederlanden erworbenen Sammlung ahnen. Johann Ernst traf am 8. Juli 1713 in Weimar ein, verließ seine Residenz aber – inzwischen schwer erkrankt – ein Jahr später, um sich in Bad Schwalbach im Taunus einer Kur zu unterziehen, wo er am 1. August 1715 verstarb. Der Prinz hatte eine große Leidenschaft für das neue italienische Instrumentalkonzert entwickelt. Neun Beispiele dieser Gattung (alles Streicher- bzw. Violinkonzerte) sind von ihm überliefert,⁵³ die wohl alle in jenem letzten Weimarer Jahr entstanden sind.

Auch von Prinz Johann Ernsts Lehrer Walther sind etliche Clavierbearbeitungen italienischer Konzerte überliefert. Jedoch gibt es keine einzige Überschneidung mit den von Bach bearbeiteten Werken, und Walther bearbeitete zudem überwiegend italienische Konzerte der älteren Generation,⁵⁴ in denen die Ritornellform noch kaum eine Rolle spielt. Bach konzentrierte sich bei seiner Auswahl dagegen auf die modernsten Werke seiner Zeit, von Antonio Vivaldi (1678–1741), von dem nicht weniger als 12 oder 13 Konzerte bearbeitet wurden, aber auch von den beiden Marcello-Brüdern (Alessandro, 1669–1750, und Benedetto, 1686–1739). Offenbar wurde eine – von dem Prinzen koordinierte? – Abstimmung vorgenommen, oder es zeigt sich hier eine zeitliche Staffelung, wobei Bach Walther als Johann Ernsts persönlichen „Bearbeiter“

ablöste.⁵⁵ In auffallendem Gegensatz zu Walther hat Bach auch verschiedene Konzerte des Prinzen selbst bearbeitet, was unzweifelhaft ein besonderes persönliches Verhältnis zwischen Bach und dem jungen Prinzen widerspiegelt.

Es ist deshalb anzunehmen, dass nicht nur diese, sondern auch die anderen Konzerte in Zusammenhang oder gar im Auftrag des Prinzen entstanden sind. Damit erweist sich ohne Zweifel die Zeit zwischen Juli 1713 und Juli 1714 als die wichtigste Entstehungsperiode dieses Corpus, wenn sich auch nicht ausschließen lässt, dass einzelne Bearbeitungen schon früher entstanden sind. Wenn auch ein intensives Studium der neuen italienischen Konzerte zur Vertiefung von Bachs (nach Forkels bekanntem Diktum⁵⁶) „musikalischem Denken“ und der Entwicklung seiner „eigenen Fantasie“ ohne Zweifel eine wichtige Rolle spielte,⁵⁷ so können die Bearbeitungen damit doch nur teilweise verbunden werden, und es spricht vieles für eine Auftragsarbeit. Auch die Tatsache, dass er die noch ziemlich unreifen Konzerte des Prinzen mit gleicher Sorgfalt und Hingabe bearbeitete (zwei davon zudem sowohl für Orgel als auch für Cembalo), spricht für diese These. Offenbar ist es der Tastenvirtuose Bach, der sich – wohl auf Wunsch des Prinzen – effektvolle Konzertliteratur verschafft.⁵⁸ Dass dabei Cembalobearbeitungen die große Mehrheit bilden, hat wahrscheinlich mit den Aufführungsbedingungen im Roten Schloss zu tun; zur Aufführung der Orgelbearbeitungen gab es wohl weniger Gelegenheiten. So war auch der Umbau der Orgel in der Schlosskirche erst im Frühling 1714 vollendet (vgl. dazu weiter unten).

Die zentrale Rolle von Vivaldis *Estro armonico* von 1711, von deren Dutzend Konzerten Bach die Hälfte bearbeitete,⁵⁹ spiegelt sowohl des Prinzen als auch Bachs

50 Schulze 1984, S. 157.

51 Schulze 1984, S. 156.

52 Schulze 1984, S. 158f.

53 Sechs davon erschienen 1718 posthum als Opus I (hrsg. von Georg Philipp Telemann). Zwei weitere Konzerte, beide in G-dur, befinden sich in der Rostocker Universitätsbibliothek, *Mus. Saec. XVIII.61.7b* bzw. *Mus. Saec. XVIII.66.39* (letzteres Konzert auch erhalten in Weimar, Zentralbibliothek der deutschen Klassik, *Mus. IV f: 19* und Vorlage für BWV 592/592a). Ein neuntes Konzert ist nur in der Form von Bachs Bearbeitung erhalten (BWV 984/595). Die bisher unidentifizierten Vorlagen zu den manualiter-Konzerten BWV 977, 983 und 986 stammen möglicherweise alle von Johann Ernst; vgl. dazu Karl Heller, Kritischer Bericht zu: NBA V/11: *Bearbeitungen fremder Werke*, 1997, S. 83, 115f. und 130f.

54 Vor allem von Albinoni und Torelli, daneben Einzelkonzerte von Blamont, Gentili, Gregori, Mancina und Taglietti. Vgl. *Johann Gottfried Walther: Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1998, Nr. 9–22. Walther hat zwar ein Konzert Vivaldis bearbeitet (RV 275), schreibt es aber in seinem Autograph (Staatsbibliothek zu Berlin, *Mus. Ms. 22541/4*) Joseph Meck (1690–1758) zu.

55 Einziger, sowohl von Walther als auch von Bach bearbeiteter Komponist ist Telemann, der als wichtige „Hintergrundfigur“ in diesem Kapitel Weimarer Musikgeschichte erscheint. Ein weiteres Indiz für die Pflege am Weimarer Hof von Telemanns frühem Konzertschaffen ist die von Bach selbst schon um 1709 gefertigte Stimmenabschrift eines Konzerts für zwei Violinen in G-dur von Telemann (TWV 52: G2); vgl. dazu Hans-Joachim Schulze, *Telemann – Pisendel – Bach. Zu einem unbekanntem Bach-Autograph*, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der Europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Magdeburg 1983, S. 73–77. – Neben der Cembalo-Transkription BWV 985 gab es noch eine weitere Bearbeitung eines Telemann-Konzerts von Bach, und zwar für Orgel (BWV Anh. I 213); nach einem Versteigerungskatalog von 1810 handelte es sich dabei um ein Konzert Telemanns „appropriato all’ organo die J.S. Bach, f-dur“ (vgl. Beißwenger 1992, S. 378f.). Angesichts der Tonart ist denkbar, dass es sich hierbei um eine Bearbeitung jenes Violin-Doppelkonzerts in G-dur handelte (bei dem die Soloviolen bis *d*³ geführt sind, was eine Transposition um einen Ganzton nach unten veranlasst haben könnte), aber das muss Spekulation bleiben.

56 Forkel 1802, S. 23f.: „... als eine solche Anleitung dienten ihm die damals neu herausgekommenen Violinwerke von Vivaldi. Er hörte sie häufig als vortreffliche Musikstücke rühmen daß er dadurch auf den glücklichen Einfall kam, sie sämtlich für sein Clavier einzurichten. Er studierte die Führung der Gedanken, das Verhältnis derselben unter einander. Die Abwechslungen der Modulation und mancherley anderer Dinge mehr. Die Veränderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen lehrte ihn auch musikalisch denken so daß er nach volltaner Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte“.

57 Christoph Wolff, *Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of „Musical Thinking“*, in: Christoph Wolff, *Bach – Essays on His Life and Music*, Cambridge MA 1991, S. 72–83.

58 Sackmann 2003.

59 Neben den fünf Weimarer Bearbeitungen BWV 593, 596, 972, 976 und 978 kam in Leipzig noch das Konzert für vier Cembali und Streicher BWV 1065 dazu.

besonderes Interesse an diesem bedeutenden Druck wider. Unüberhörbar ist Bachs Engagement in diesen Bearbeitungen, nicht nur in jenen für Cembalo (BWV 972, 976 und 978), sondern vor allem auch in den beiden pedaliter-Werken BWV 593 und 596.⁶⁰ Bach brauchte in diesen Werken, die offenbar keinen Platz in seinem Unterricht hatten, keine Konzessionen an die Spieltechnik einzugehen, und so gehören sie zu seinen schwierigsten Orgelwerken überhaupt.⁶¹

Quellenlage

Die zeitliche Eingliederung der Konzerttranskriptionen in der mittleren Weimarer Zeit wird von zwei Quellen bestätigt. Zum einen kann das einzige Autograph innerhalb dieser Werkgruppe, nämlich jenes zu BWV 596 (*P 330* – vgl. das Faksimile auf S. 29), in diese Zeit datiert werden. Zum anderen hat sich die Hauptquelle der Cembalobearbeitungen, *P 280* (die neben BWV 972–982 als einzelne Orgelbearbeitung BWV 592 enthält) als eine Abschrift von Bachs Eisenacher Neffen Johann Bernhard (1676–1749) erwiesen,⁶² die nach neueren Untersuchungen auf 1715 datiert werden kann und möglicherweise mit Johann Bernhards Verbleib in Weimar um den 12. Mai 1715 in Verbindung steht.⁶³ Aber auch eine genauere zeitliche Einordnung von *P 330* erscheint möglich. Das Wasserzeichen dieses Autographs („P in gabel-überhöhtem Schild, MK“) lässt auf eine Entstehung um 1714–16 schließen,⁶⁴ die Schriftmerkmale weisen dabei eher auf den Anfang dieses Zeitraums.⁶⁵ Besonders das früheste Auftreten jenes Wasserzeichens, im Stimmensatz zur Kantate BWV 21 zum 17. Juni 1714, ist suggestiv, denn der Eröffnungsgedanke des ersten Chores („Ich hatte viel Bekümmernis“) basiert offenbar auf dem Thema des letzten Satzes von BWV 596.⁶⁶ Eine Entstehung dieser Transkription kurz vor der Abreise von Prinz Johann Ernst Anfang Juli 1714 erscheint dann auch sehr gut denkbar.⁶⁷

Im Vergleich zu den originalen Orgelwerken Bachs spielen seine Konzerttranskriptionen in der weiteren Überlieferung eine eher geringe Rolle. Aus Bachs Leipziger Wirkungskreis fanden drei Musiker Interesse an diesem Repertoire: Von der Hand Johann Peter Kellners (1705–1772) sollen Abschriften aller fünf Orgeltranskriptionen existiert haben,⁶⁸ von denen jene von BWV 592 und 594 überliefert sind; dass sie direkt auf den Originalvorlagen basieren, ist allerdings zu bezweifeln.⁶⁹ Dies gilt offenbar wohl für die beiden Abschriften (BWV 593 und 594) von Johann Friedrich Agricola (1720–1774), die während seiner Studienzeit bei Bach in den Jahren 1738–1741 entstanden sein müssen.⁷⁰ Eine besondere, wenn auch problematische Rolle, hat Wilhelm Friedemann Bach in der Überlieferung der Orgeltranskriptionen gespielt. Seine auf 1730/1731 anzusetzende Abschrift von BWV 594 ist leider nur unvollständig erhalten.⁷¹ Ein weiteres Zeugnis seines besonderen Interesses an dieser Gattung zeigt das Autograph von BWV 596, das Wilhelm Friedemann in der Titelaufschrift als sein eigenes, von seinem Vater abgeschrieben Werk bezeichnet hat (vgl. das Faksimile auf S. 29).⁷² Abgesehen vom Aspekt der Fälschung, kann man davon ausgehen, dass das Werk zu Friedemanns Konzertrepertoire gehörte und seine besondere Aufmerksamkeit genoss. Der Grund dieses Interesses ist wohl vor allem in Vivaldis Fuge (3. Satz) zu finden, denn ihre langen thematischen und von mehrfachem Kontrapunkt begleiteten Sequenzen riefen offenbar seine besondere Faszination her-

60 Vgl. die eingehende Darstellung von Bachs Bearbeitungstechnik in den Konzerten aus diesem Opus Vivaldis in Klaus Hofmann, *Zum Bearbeitungsverfahren in Bachs Weimarer Concerti nach Vivaldis "Estro Armonico" op. 3*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 176–202.

61 Vgl. zu diesem Aspekt, Sackmann 2003, S. 135f. Siehe auch die außergewöhnlichen spieltechnischen Ansprüche von BWV 595, mit seinen ständigen innerhalb von Sechzehntelgruppen erforderlichen Manualwechsel in beiden Händen, sowie die Anwendung des Doppelpedals in BWV 592/1 und 593/3.

62 Hans-Joachim Schulze, „Das Stück in Goldpapier“. *Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, in: *Bach-Jahrbuch 1978* (Schulze 1978), S. 20; Schulze 1984, S. 56–59.

63 Rainer Kaiser, *Bachs Konzerttranskriptionen und das „Stück in Goldpapier“*. *Zur Datierung der Bach-Abschriften P 280 und Ms. R 9*, in: *Bach-Jahrbuch 2000*, S. 307–312.

64 Weiß Nr. 43; vgl. die Übersicht in: Yoshitake Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995 (Kobayashi 1995), S. 298.

65 Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, S. 80; Kobayashi 1995 S. 294f.

66 Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1977, S. 186. Zur interessanten, aber hypothetischen Idee, die Kantate sei als Abschiedsgruß für den aus Weimar scheidenden, kranken Prinzen gedacht (Aufführung am 17. Juni, Abreise des Prinzen am 4. Juli), vgl. Reinhold Jauernig, *Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21*, in: *Bach-Jahrbuch 1954*, S. 46–49.

67 Walther bezeugt, dass er dem Prinzen „vom Junio des 1713ten, bis in den Mertz 1714ten Jahres, in der musicalischen Composition Lection“ gegeben hat, in welcher Zeit der Prinz „unter meiner geringen und unterthänigsten Anführung 19 Instrumentalstücke elaboriret“ hat (zitiert nach Schulze 1984, S. 157). Vielleicht hat Bach erst danach die Stelle als musikalischer Vertrauter des Prinzen übernommen. Sind seine Konzertbearbeitungen mehrheitlich oder alle in der Periode März bis Juli 1714, also in etwa drei Monaten, entstanden? Hinsichtlich der Orgelbearbeitungen stünde jedenfalls die genauere Datierung von *P 330* (BWV 596) auf „um Juni 1714“ damit in Einklang. Zudem wurden die Proben an der Orgel in der Schlosskapelle erst am 23. März jenes Jahres wieder aufgenommen (*Bach-Dokumente*, Bd. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig/Kassel 1969; S. 66) – dies entgegen der Erwartung Philipp David Kräuters [vgl. S. 13], die Orgel würde schon zu Pfingsten 1713 fertig sein, was auf eine nach einem teilweise tiefgreifenden Umbau wieder brauchbare Orgel hinweist. Am 19. Mai war dann die abschließende Generalstimmung der Orgel fertig (Reinhold Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar. Neue Forschungsergebnisse aus Weimarer Quellen*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 49–107, hier S. 74f.). Es ist gut denkbar dass die Orgeltranskriptionen BWV 592–596 erst danach und bis zum Fortgang Johann Ernsts Anfang Juli entstanden sind; sie eignen sich jedenfalls vorzüglich zur demonstrativen Vorführung einer frisch renovierten Orgel. Andererseits fällt gegenüber Walther die weitgehende Dominanz von Cembalo-Bearbeitungen bei Bach auf. Spiegelt dies etwa den sich verschlechternden Gesundheitszustand des Prinzen und seinen Wunsch wider, auch in seinen Privatgemächern weiterhin Konzerte hören zu können?

68 Karl Heller, *Kritischer Bericht zu: NBA IV/8: Bearbeitungen fremder Werke*, 1980 (Heller 1980), S. 17.

69 Schulze 1978, S. 33.

70 Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, in: *Bach-Jahrbuch 1970*, S. 44–65, hier S. 56f.

71 Das verwendete Papier ist das gleiche wie *P 271* (Wasserzeichen „M A mittlere Form“), das demnach von 1727–1731, dabei besonders in den letzten Jahren, erscheint. Dies wird auch durch den Schriftbefund Friedemanns bestätigt (freundliche Mitteilung von Peter Wollny, Leipzig).

72 Max Schneider, *Das sogenannte Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach*, in: *Bach-Jahrbuch 1911*, S. 23–36.

vor; er entwickelte dieses Satzmodell in verschiedenen eigenen Orgelfugen weiter.⁷³ Es ist auffallend, dass Friedemann im Bereich der Orgelmusik offenbar vor allem an den Sonaten und Konzertbearbeitungen seines Vaters interessiert war – also an denjenigen Werken, die am meisten dem zeitgenössischen Geschmack und aktuellen Genres entsprachen, zugleich aber auch seine Spieltechnik am stärksten herausforderten.

Instrument und Registrierung

Während über die Orgelbestimmung der pedalliter-Bearbeitungen kein Zweifel bestehen kann (zusätzlich bestätigt durch die Registrieranweisungen im Autograph von BWV 596), wurde für die manualiter-Werke BWV 592a und 972–987 die Orgel als das primär beabsichtigte Instrument angenommen. Robert Marshall wies darauf hin, dass die meisten manualiter-Transkriptionen sich an den Umfang $CD-c^3$ halten (die Ausnahmen sind BWV 975, 979 und 982) und folgerte daraus, dass diese deshalb wohl eher als Orgelwerke aufgefasst werden müssen.⁷⁴ Dies kann jedoch aus stilistischen Gründen ausgeschlossen werden. Zum einem ist der Umfang von vier Oktaven auch für thüringische Cembali der Zeit typisch. Zum anderen differenziert Bach eindeutig zwischen Orgel- und Cembalo-Idiomatik. Als Schlüsselwerk zur Klärung der Frage nach dem Instrument für Bachs Konzertbearbeitungen bietet sich die sowohl pedalliter als auch manualiter überlieferte Bearbeitung von Johann Ernsts Konzert in G-dur BWV 592 bzw. 592a an. Die Quellen gerade dieses Paares (vgl. den Kommentar, S. 211) sind in der Zuordnung eindeutig: BWV 592 ist als eine Bearbeitung „a 2 Clav. e Pedal“, in einer Quelle mit dem Zusatz „appropriata all’ organo“, überliefert, während BWV 592a in seiner singulären Überlieferung als „Concerto per il Cembalo solo“ bezeichnet ist. Diese Verteilung wird durch den stilistischen Befund unterstützt und zeigt, wie genau Bach idiomatisch zwischen beiden Tasteninstrumenten differenziert. Die an BWV 592a festzustellenden Bearbeitungsmerkmale (vor allem die bewegte Stimme der linken Hand) lassen sich durchweg auch in den Clavierbearbeitungen BWV 972–987 beobachten.⁷⁵ Der Einsatz von obligatem Pedal ist also für die Entscheidung zwischen Orgel oder Cembalo von großer Bedeutung und auch entscheidend für die vorliegende Edition.

73 Vgl. Pieter Dirksen, *Zum Umfang des erhaltenen Orgelwerks von Wilhelm Friedemann Bach* (i. V.).

74 Robert L. Marshall, *Organ or “Klavier”? Instrumental Prescriptions in the Sources of the Keyboard Works*, in: Robert L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 287–289. Vgl. auch Heinz Lohmanns Ausgabe *Joh. Seb. Bach: Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 5, Wiesbaden 1978, wo eine Auswahl der manualiter-Bearbeitungen aufgenommen wurde.

75 Das gilt auch für jene vier Konzerte (BWV 976 und 981–983), die für ein zweimanualiges Instrument geschrieben sind und für die deshalb eine Bestimmung für die Orgel in Erwägung gezogen wurde (vgl. Siegbert Rampe [Hrsg.], *Bach-Handbuch IV: Klavier- und Orgelwerke*, Laaber 2007, S. 422f.; Ulrich Leisinger, *Idiomatischer Clavierstil in Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Tasteninstrumente*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 2003, S. 83f. Jedoch fällt auf, dass jeweils nur ein einziger Satz dynamische Anweisungen enthält (BWV 976/1, 981/3, 982/2 und 983/3), was bedeutet, dass auch diese Konzerte überwiegend einmanualig bearbeitet worden sind. Zudem sind diese Anweisungen nicht, wie bei einer Orgelfassung zu erwarten, als „Rückpositiv“/„R“- bzw. „Oberwerk“/„O“, sondern durch „p“ und „f“ angegeben. Beide Merkmale stellen neben der manualiter-Anlage gravierende Unterschiede zu den „wirklichen“ Orgeltranskriptionen BWV 592–596 dar.

Obwohl Vivaldi im d-moll-Konzert RV 596 sowohl im ersten als auch im letzten Satz vom Spitzenton d^3 Gebrauch macht,⁷⁶ verzichtet Bach – ebenso wie im a-moll-Konzert – auf eine Tiefertransposition um einen Ton. Dies ist umso erstaunlicher als das d^3 auf Bachs Orgel nicht zur Verfügung stand. Dieser Umstand erklärt jedoch die Registrieranweisung in diesem Konzert. Im Satzsatz stellt dieser Ton den Kulminationspunkt des letzten Solos dar; Bach transponiert die ganze Passage eine Oktave nach unten und nimmt damit eine Einschränkung der musikalische Wirkung in Kauf. Raffinierter erscheint die Lösung im ersten Satz: hier bleibt das d^3 mittels Oktavtransposition in Kombination mit 4'-Registrierung erhalten.⁷⁷ Die gleiche Aufführungspraxis ist zweifellos auch für BWV 594 anzunehmen, obwohl diesbezügliche Anweisungen in den erhaltenen Quellen fehlen. Zwar ist dieses Werk gegenüber der Vorlage um einen Ton nach unten transponiert, dies geschah aber offenbar nur im Hinblick auf einige wichtige Tutti-Stellen (Satz 1, T. 8–10 [vgl. auch die „Solo“-Passage T. 120–122]; Satz 3, T. 120), nicht jedoch im Hinblick auf die Solostimme. Diese ist bei Vivaldi bis zu b^3 (8. Lage) geführt, und die hochgeführte Violinlinie stellt ein wesentliches Merkmal dieser Komposition dar. Bach behält diese Besonderheit durch konsequente Oktavtransposition nach unten (also eine None gegenüber dem Original) in allen drei Sätzen unter Zuweisung dieser Solopartien an das Rückpositiv bei, das somit durchgehend auf 4'-Basis registriert werden sollte. Als weiterer Beleg dafür dienen jene beiden Stellen, an denen die Solostimme ausnahmsweise im Oberwerk erscheint (T. 63–80 und 117–126), die Linie aber nicht oktavtransponiert wird.⁷⁸ Trotz Fehlens entsprechender Angaben in den erhaltenen Abschriften besteht durch die Struktur von Bachs Bearbeitung kein Zweifel an der 4'-Lage des „Rückpositiv“-Manuals.⁷⁹

Der Befund von BWV 594 und 596 gibt Anlass, die Frage der klanglichen Realisierung der Konzertbearbeitungen im Allgemeinen neu zu überdenken. Denn die Beschränkung auf 4'-Lage der Solostimme innerhalb eines ganzen Konzerts, wie in BWV 594, grenzt die Registriermöglichkeiten natürlich drastisch ein. In BWV 596/1 ist dann auch tatsächlich nur Oktave 4' (hier für beide Manuale) vorgeschrieben. In diese Überlegungen soll die Disposition von Bachs Orgel in der „Himmelsburg“, der Weimarer Schlosskapelle, einbezogen werden. Das Instrument, 1658 von Ludwig Compenius gebaut, wurde 1707/1708, kurz vor Bachs Anstellung als Hoforganist, zum ersten Mal umgebaut. Wie die Orgel nach einem weiteren, von Bach veranlassten und offenbar ziemlich weitreichenden Umbau durch Heinrich Nicolaus Trebs (1678–1748)

76 Weniger auffällig in dieser Hinsicht sind die zwei zu a^2 abgeänderten hohen d^3 im 4. Satz (Largo e spiccato), T. 4 und 12 (jeweils vorletzte Note).

77 Vgl. zur Bearbeitungstechnik dieses Satzes Breig 1999, S. 666–668.

78 Bach vermeidet dabei in T. 80 ein hohes d^3 , indem er Vivaldis Kadenzformel verändert.

79 Vgl. dazu auch Luigi Ferdinando Tagliavini, *Bach's Organ Transcription of Vivaldi's "Grosso Mogul" Concerto*, in: *J. S. Bach as Organist*, hrsg. von George Stauffer und Ernest May, London 1986, S. 244–249. – Zur relativen Bedeutung des Begriffs „Rückpositiv“ in den Konzertbearbeitungen vgl. den Kommentar, S. 209.

in den Jahren 1713/14 ausgesehen hat, ist nicht sicher. Überliefert ist nur eine Disposition von 1737, nachdem 1719/20 ein weiterer Umbau stattgefunden hat.⁸⁰

Im Ober-Clavier [C-c ²]	Im Unter-Clavier [C-c ³]	Im Pedal [C-e ¹]
Principal 8'	Principal 8'	Groß-Untersatz 32'
Quintathön 16'	Violdigamba 8'	Sub-Bass 16'
Gemshorn 8'	Gedackt 8'	Violon-Bass 16'
Gedackt 8'	Octava 4'	Principal-Bass 8'
Octava 4'	Kleingedackt 4'	Posaun-Bass 16'
Quintathön 4'	Waldflöt 2'	Trompetten-Bass 8'
Mixtur VI	Sesquialtera IV	Cornett-Bass 4'
Cymbel III	Trompette 8'	
Glockenspiel		

Tremulant Ober-Clavier, Tremulant Unter-Clavier
Manualkoppel, Pedalkoppel (zum Ober-Clavier)

Höchstwahrscheinlich entsprach diese Disposition weitgehend dem Zustand von Bachs Orgel von 1714 an. Auf dieser eher kleinen Orgel sind die Möglichkeiten für eine über die Oktave 4' als Solostimme hinausgehende Registrierung eigentlich nicht vorhanden; allenfalls wäre eine – nach der Registrierpraxis der Zeit aber klanglich nicht ideale – Kombination mit Gedackt 4' und/oder Waldflöte 2' denkbar. Dass für das ganze Konzert an „kleine“ Registrierungen gedacht ist, zeigt auch die Tatsache, dass im ersten Satz von BWV 594 das auf 8'-Basis zu registrierende Oberwerk zweimal stellvertretend die Solopartie übernimmt, wobei das 4'-Rückpositiv begleitet (T. 64–80 und 117–126). Dies zeigt, dass beide Werke annähernd gleich stark registriert werden und sich voneinander, wenn überhaupt, klanglich nicht stark unterscheiden sollen. (Das gleiche Phänomen findet sich in BWV 596/5, T. 34–43 sowie in den Rahmensätzen von BWV 593, wo die zwei Soloviolen des Originals meistens auf „O“ und „R“ verteilt sind.) Denkbar wäre also eine einfache Gegenüberstellung von Prinzipal 8' und Oktave 4' – eventuell mit ein oder zwei 8'-Verdopplungen im Oberwerk zur Erlangung eines dem Streichorchester entsprechenden chorischen Klanges. Die Hinzunahme des Subbas 32' in T. 21 von BWV 596/1 (oktavtransponiert nach oben) weist auf 16'-Basis für das Pedal hin – auch dies in Analogie zur Besetzung eines Streicherensembles mit 16'-Streichbass (und im deutlichen Unterschied zu den Sonaten). Die an gleicher Stelle vorgeschriebene Registerkombination Prinzipal 8' + Oktave 4' für die linke Hand ist zur Hervorhebung des „Cello“-Solos in der auf der Orgel klanglich ungünstigen Tenorlage notwendig. Diese Satztechnik bleibt unter den Orgeltranskriptionen aber die Ausnahme. Dass in den schnellen Sätzen „a 2 Clav“ (BWV 592/1, 593/1 und 3, 594/1 und 3, 595 und BWV 596/1 und 5) die beiden Manuale nur klanglich und nicht dynamisch differenziert werden sollen, wird

80 Vgl. Winfried Schrammek, *Orgel, Positiv, Clavicymbel und Glocken der Schlosskirche zu Weimar*, 1658 bis 1774, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Leipzig 1988, S. 103.

durch die dynamischen Angaben („forte“ und „piano“) bestätigt, die sich in allen langsamen Sätzen (BWV 592/2, 593/2, 594/2 und 596/4) übereinstimmend in den Quellen finden und bei denen sich das „R“-Manual vom begleitenden Oberwerk und Pedal dynamisch abheben soll.

Die Trio-Bearbeitungen nach fremden Vorlagen

Unter Bachs Namen sind drei Bearbeitungen von Instrumentaltrios anderer Komponisten überliefert (eine davon zweisätzig), die zwar aus stilistischen Gründen angezweifelt werden können, deren Autorschaft Bachs sich aber aufgrund der Quellenlage nicht ganz ausschließen lässt. Möglicherweise sind sie in pädagogischer Hinsicht als Vorstufe der Sonaten anzusehen. Die älteste Quelle zum Trio c-moll BWV 585, eine ziemlich wörtliche Übertragung der ersten zwei Sätze einer vierteiligen Triosonate in derselben Tonart von Johann Friedrich Fasch (1688–1758),⁸¹ findet sich in der Bach-Sammlung *Mempell-Preller*, die wenige Incerta aufweist und somit eine gewisse Autorität beanspruchen kann.⁸² Zudem wurde es von dem gleichen, zuverlässigen (unbekannten) Kopisten geschrieben, von dessen Hand auch Abschriften der Einzeltrios BWV 527/1 und 586 vorliegen.⁸³ Zwei spätere, von *Mempell-Preller* offenbar unabhängige Quellen nennen ebenfalls J. S. Bach als Autor.⁸⁴ Wahrscheinlich war bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ein Autograph überliefert, wie ein thematisches Verzeichnis aus jener Zeit belegt, und zwar in direktem Zusammenhang mit BWV 527/[1].⁸⁵

Komplizierter liegen die Verhältnisse beim Trio G-dur BWV 586, dessen Hauptquelle gleichfalls in der Sammlung *Mempell-Preller* enthalten ist. Die einzige weitere Quelle findet sich in einem von Georg Wilhelm Körner (1809-1865) um 1850 herausgegebenen Heft *Orgel-Trios von J. S. Bach*. Die Annahme, dass die Vorlage von Telemann stammt,⁸⁶ hat sich bislang nicht bestätigt. Stilistisch gibt es tatsächlich eine gewisse Anlehnung an den frühen Telemann (vgl. z. B. dessen Trios von 1718), aber der Unterschied zum Stil Bachs war damals auch noch nicht so groß. Angesichts der

81 FVV N c2 (Rüdiger Pfeiffer, *Verzeichnis der Werke von J. F. Fasch*, Magdeburg 1988); zur Identifizierung vgl. Hans-Joachim Schulze, *Das c-Moll-Trio BWV 585 – eine Orgeltranskription Johann Sebastian Bachs?*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 16 (1973), S. 150–155.

82 Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass das so genannte Konzert in Es-dur BWV 597 ebenfalls diesem Quellenbereich entstammt, denn dieses zweifellos unechte Werk (vgl. dazu Ulrich Bartels, *Kritischer Bericht zu NBA IV/11*, 2003 [Bartels 2003], S. 141f.) ist hier lediglich einem „Mons: Bach“ zugeschrieben, der stilistisch gesehen wohl einer jüngeren Generation der Familie zugeordnet werden muss.

83 Vgl. Schulze 1984, S. 87f.

84 Im Erstdruck erschien BWV 585 als Komposition von Johann Ludwig Krebs (1713-1780): *Gesamt Ausgabe der Tonstücke für die Orgel von JOH. LUDW. KREBS*, hrsg. von Carl Geissler, Magdeburg um 1848.

85 Vgl. Heller 1980, S. 80.

86 Vgl. dazu Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975 (Siegele 1975), S. 76; Heller 1980, S. 90–92; Breig 1999, S. 708.

Qualität des Satzes⁸⁷ lässt sich eine Autorschaft Bachs nicht ganz ausschließen,⁸⁸ wobei dann auch offen bleiben muss, ob das Stück überhaupt als Übertragung zu betrachten ist. Für Bach selbst könnte auch die Verwendung des Tones *e*¹ im Pedal sprechen – eine Besonderheit, die in verschiedenen Weimarer Orgelwerken anzutreffen ist (BWV 528/2 [Frühfassungen], 536, 540/1, 550, 577, 593 und 653b). Pedalumfang bis *e*¹ weist auch das Trio F-dur BWV 587 nach François Couperin (1668–1733) auf, das ebenfalls nur dürftig überliefert ist. Einzige jetzt vorhandene Quelle ist eine ziemlich fehlerhafte, anonyme Abschrift aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine offenbar zuverlässige Handschrift mit Autorangabe lag jedoch Ferdinand Roitzsch bei der Zusammenstellung des Peters-Supplementbandes (1881) noch vor; dieselbe Quelle enthielt überdies eine Kopie von BWV 585, womit sich der Kreis der Trio-Bearbeitungen schließt. War das Trio schon längst als Werk Couperins identifiziert, so konnte die genaue Vorlage erst kürzlich ermittelt werden. Durch das Auftauchen einer Frühfassung der entsprechenden Sonate „La Convalescente“, deren *Air Gracieusement* formal und inhaltlich BWV 587 entspricht, konnten die bisherigen Zweifel an der Vorlage beseitigt werden.⁸⁹ Schreiber der Quelle ist Johann Georg Pisendel (1687–1755), der das Manuskript während seines Aufenthalts in Paris vom Mai bis Oktober 1714 erworben haben muss. Möglicherweise hat er es auf dem Rückweg von Paris nach Dresden über Weimar seinem Freund Bach übermittelt. Problematisch in Beziehung zu Bach bleibt aber nach wie vor die unidiomatische Pedallinie dieses Trios, die mit ihren vielen Skalen ebenso „bündig“ (Scheibe) ist wie die beiden Manualstimmen – wozu es in keinem authentischen Orgeltrio Bachs eine Entsprechung gibt.

Triobearbeitungen nach Bachschen Vorlagen

Sieben⁹⁰ einzeln stehende Orgeltranskriptionen Bachscher Triosätze haben sich in handschriftlichen Quellen des 18. Jahrhunderts bzw. in Frühdrucken des 19. Jahrhunderts erhalten, die klar von den Trios nach fremden Vorlagen abzugrenzen sind. Hier lässt sich die Autorenangabe von Bach als (gesichertem) Autor der Vorlage

von Bach als (möglichen) Bearbeiter aufgrund des Quellenbefunds nicht trennen. Vermutlich ist aber keine dieser Bearbeitungen authentisch. Schon erwähnt (vgl. oben, S. 10) sind die Bearbeitungen von drei Sätzen der vierteiligen Sonate G-dur BWV 1039/1027, die gegenüber den Ensemble-Versionen zuviel Qualitätsverlust aufweisen, um sie mit dem Komponisten selbst in Beziehung zu setzen. Auch die Tatsache, dass diese drei Bearbeitungen singulär (vgl. dagegen die Mehrfachüberlieferung von BWV 585–587) und in getrennten Quellen überliefert sind, spricht klar gegen eine Urheberschaft Bachs.⁹¹

Die zentrale Rolle in der Überlieferung der vier verbleibenden Trios (nach BWV 21/1, 166/2, 790 und 1014/3) spielt eine 1850 von Georg Wilhelm Körner herausgegebene Sammlung *Orgel-Trios von J. S. Bach*, die außer diesen Trios auch noch BWV 528/2 (Frühfassung), 583 und 586 (und dazu ein wohl von Johann Peter Kellner stammendes Trio in D-dur⁹²) enthält. Aus dieser gebündelten Überlieferung sowie aus der Tatsache, dass zu zwei der vier betreffenden Trios Konkordanzen aus dem 18. Jahrhundert vorliegen (im Falle von BWV 790 handelt es sich dabei offenbar um die direkte Vorlage für Körner), kann wohl geschlossen werden, dass auch die Trios nach BWV 166/2 und 1014/3 nicht erst im 19. Jahrhundert entstanden sind, sondern aus dem 18. Jahrhundert und dem Kreise der Bach-Schule stammen. Dass sie von Bach selbst verfasst wurden, kann in drei der vier Fälle schon deshalb ausgeschlossen werden, weil entweder die Vorlage aus einer abgeschlossenen Originalsammlung Bachs stammt, wovon eine Entlehnung durch den Komponisten selbst undenkbar ist (BWV 790 und 1014/3), oder das Original kein Trio-, sondern ein Quartettsatz ist (BWV 166/2). Lediglich das c-moll-Trio nach BWV 21/1 mutet einigermaßen plausibel an; das fünfstimmige Original kann als „ausinstrumentierter“ Triosatz aufgefasst werden, und die dreistimmige Orgelfassung zeigt deshalb kaum Qualitätsverluste. – Die sieben Trios und ihr Verhältnis zu den entsprechenden Ensemble-Sätzen Bachs müssen hier nicht weiter diskutiert werden, statt dessen werden sie synoptisch mit den (anzunehmenden) Originalkompositionen auf der beiliegenden CD-ROM wiedergegeben.

Culemborg, Frühjahr 2010

Pieter Dirksen

87 Die von Siegele (1975, S. 77) beanstandete Unbeholfenheit in der Stimmführung in T. 7f. lässt sich als ein relativ leicht zu behebbendes Überlieferungsdefizit deuten, während offenbar auch die analoge Passage T. 61–63 korrumpiert überliefert ist; vgl. dazu den Kommentar, S. 214.

88 Vgl. dazu die Bemerkung von Hermann Keller: „Stilistisch konnte sehr wohl J. S. Bach der Verfasser dieses sauber und ansprechend gearbeiteten Satzes sein“ (Vorwort zur Ausgabe Peters, Band IX, revidierte Ausgabe 1940).

89 Kerstin Delang, *Couperin – Pisendel – Bach. Überlegungen zur Echtheit und Datierung des Trios BWV 587 anhand eines Quellenfundes in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, in: *Bach-Jahrbuch 2007*, S. 197–204.

90 Eine weitere Trio-Bearbeitung, in g-moll, nach dem dritten Satz von BWV 1029 (Sonate für Viola da Gamba und Cembalo g-moll), ist als Teil von BWV 545b (Praeludium, Trio und Fuge B-dur) überliefert und wird folglich in Band 1 der Neuausgabe aufgenommen.

91 Vgl. dazu Russel Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: A Case Study in Reception History*, Durham NC 1989 (Chapter III) und Russel Stinson, *Three organ-trio transcriptions from the Bach-circle: keys to a lost Bach chamber work*, in: *Bach Studies*, ed. Don O. Franklin, Cambridge 1989, S. 125–159.

92 Vgl. dazu Bartels 2003, S. 116f.

Introduction

The two work groups of the present volume occupy a special position in Bach's oeuvre. They belong to genres which in the early eighteenth century were associated with instrumental ensemble music and were essentially foreign to keyboard music. It is thus not surprising that the majority of the pieces are arrangements: the concertos are based on string concertos by other composers, and the sonatas are derived in part from original chamber-music works. Further common elements – obviously to be seen in the light of the peculiarities of these genres – are the layout “à 2 Clav. e Ped.” as well as a three-movement concept.

The Six Sonatas and Individual Sonata Movements

The six Sonatas for organ BWV 525–530 feature a combination of various characteristics of Bach's compositional oeuvre of the 1720s.

Instruction Manual for the Organ

Johann Nikolaus Forkel's well-known text is the most important source for the background of the organ sonatas:¹ “Six Sonatas, or Trios, for two claviers and obligato pedals. Bach composed them for his eldest son, William Friedemann, who, by practicing them, had to prepare himself to become the great performer on the organ that he afterward was. It is impossible to say enough of their beauty. They were composed when the author was in his most mature age and may be considered as the chief work of this description.”

The *Six Sonatas* take their place in a series of collections for keyboard instrument that Bach wrote chiefly for his son Wilhelm Friedemann, but also for his rapidly growing circle of students. These works include the *Well-Tempered Clavier*, Part I (1722), the *Auffrichtige Anleitung* (Inventions and Sinfonias, 1723), the reevaluation of the incomplete Weimar collection of organ Chorales BWV 599–644 into the *Orgel-Büchlein* with title page and pedagogically conceived “Explicatio” (early 1720s), the *French Suites* (completed c. 1725), the *Partitas* (1725–1730) and the *Organ Sonatas* (completed c. 1731). The sonata cycle could be seen as the peak of this didactic curriculum – a position which it indubitably deserves, as far as its technical and musical demands are concerned. Forkel vividly evoked this in his laudatory remarks.

The Genesis of the Organ Trio

Whereas we still know very little about the genesis of the fellow collection, the Sonatas for Violin and Harpsichord BWV 1014–1019(a), preliminary forms of various movements of the organ sonatas have been transmitted (see below). They provide evidence that Bach's repertoire contained free organ trios in the form of individual sonata movements in the pre-Leipzig years as well. In this form, the trio composition also looked back on a certain tradition within the organ repertoire, which Bach picked up in his works. Let us mention here above all the French organ tradition: one of its most

characteristic genres – the trio for two manuals and pedal – is based on the chamber-music model of a slow trio movement for two violins and thoroughbass. That Bach knew of such pieces is confirmed by his familiarity with the printed collections of Boyvin, Du Mage, Grigny and Raison.²

In contrast, within the Middle- and North-German organ tradition before Bach, the trio with obligato pedal was almost exclusively associated with chorale-related playing.³ The most prevalent type of piece is the one in which the chorale melody is shifted to the pedal and re-interpreted as a kind of thoroughbass line. Much rarer are chorale trios in which the chorale melody appears in one or both upper parts in a more or less embellished style, and where the pedal assumes a purely thoroughbass function. This type makes its first appearance in Anthoni van Noordt's *Tablaturboeck* of 1659,⁴ a collection that Bach possibly knew. However, Bach must have obtained his most fundamental impulses from his “Lüneburg master teacher”⁵ Georg Böhm (1661–1733). In Böhm's surviving organ works, one finds two or three examples of chorale trios in the manner of van Noordt.⁶ The trios in the chorale cycles *Auf meinen lieben Gott* and *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* feature the chorale melody in the upper parts. Böhm is no doubt alluding mainly to the French tradition here.

It is probably due to this model that Bach's first more or less ascertainably datable organ trios are chorale trios, namely *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* BWV 655a and *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664a (both c. 1712/14).⁷ However, in both of these pieces, an Italianate Allegro-style writing replaces the short-segmented, rhythmically free-roaming French trio style in a moderate to slow tempo. The two free organ trios BWV 528/2 (arrangement of an ensemble piece; see below) and BWV 583 were possibly written not too long after the two above-mentioned trios, perhaps during the later Weimar years. The dissociation of the organ trio from liturgical contexts (in France) or cantus firmus-related contexts (Böhm), and their subsequent expansion into a cyclical entity was no doubt principally Bach's merit and was soon imitated.⁸

2 Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel, 1992 (Beißwenger 1992), pp. 344ff. (Boyvin), 351f. (Du Mage), 287ff. (Grigny) and 369 (Raison).

3 One possible exception is the “Sonata a 2 Clavier Pedal” BuxWV Anh. 5, which is attributed to Buxtehude, but has recently been identified as the arrangement of a string sonata by Antonio Bertali; see Tassilo Erhardt, *Revisiting a Buxtehude Curiosity once again*, in: *Early Music Performer* 24 (2009), pp. 16–21.

4 *Tablaturboeck van Psalmen en Fantasyen*, ed. Jan van Biezen, Amsterdam, 1976; the pieces in question are Psalm 6, Verse 2 and Psalm 119, Verse 3.

5 Letter of 13 January 1775 from Carl Philipp Emanuel Bach to Forkel, quoted in *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, = *Bach-Dokumente*, ed. Bach-Archiv Leipzig, Vol. III (Dok III), No. 803.

6 Georg Böhm: *Klavier- und Orgelwerke*, Vol. II: *Choralarbeiten und Anhang*, ed. Johannes and Gesa Wolgast, Wiesbaden, 1952, Nos. 3 and 10. A third, related chorale trio is found in the anonymously transmitted chorale partita *Herr Christ der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 77 (edited in *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* [NBA] IV/11: *Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung*, ed. Peter Wollny, 2003), which I would cautiously like to ascribe to Böhm.

7 For the dating see Jean-Claude Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*, in: *Bach-Jahrbuch* 1991, pp. 33–95, here on p. 94.

8 See Peter Williams, *The Organ Music of Johann Sebastian Bach*, vol. 1: *Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces*, Cambridge 1980 (Williams 1980), pp. 14–18.

1 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802 (Forkel 1802), p. 60. English translation: *The New Bach Reader*, ed. Hans T. David and Arthur Mendel, New York, 1998 (New Bach Reader 1998), pp. 471f.

In view of the development of the organ trio sketched here, one should take a moment to focus on the question of the instrument to be used. Forkel's rather ambiguous indication "for two claviers and obbligato pedals" originated the long-standing tradition of associating the sonatas with the two-manual pedal clavichord.⁹ However, the quote is found in the chapter "Orgelsachen" (Organ Pieces) and Forkel is referring to Wilhelm Friedemann as a "great performer on the organ." The Obituary of 1754 also unequivocally speaks of "Six Trios for the Organ with Obbligato Pedal."¹⁰ In Bach's oeuvre, the succinct tagline "à 2 Clav: et Pedal" that was given to all sonatas and that stemmed from the North-German organ tradition is only found in connection with the organ music.¹¹ That Bach conceived the collection of sonatas as organ music – independently of the role played by stringed pedal instruments in the learning of these and other organ works at that time – is also confirmed by the fact that he was planning to incorporate the fair copy of the sonatas into a larger compilation of organ music, as can be seen in the layout of the autograph *Mus ms. P 271*.¹²

Chamber-Musical Roots and Performance Practice

The models of the sonatas, as well as the compositional technique used and the consistent designation "a tre," make it clear that these pieces not only belong to the domain of organ music, but also lay claim to a position in Bach's chamber music as well, which was clearly turning away from the thoroughbass in favor of the emancipation of obbligato keyboard playing. While all (authentic) duo and trio sonatas with thoroughbass were written as single works that originated in stylistically distant creative periods (BWV 1021, 1023, 1034, 1035, 1038, 1039, 1079/II), the trio sonatas with obbligato harpsichord or for organ solo were written either in collections (Organ Sonatas BWV 525–530, Sonatas for Violin and Harpsichord BWV 1014–1019[a]) or in more or less chronologically cohesive groups of three (Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord BWV 1027–1029, Sonatas for Transverse Flute and Harpsichord BWV 1030–1032); they all stem from the early to middle Leipzig period.

The two main collections were created in relatively quick succession at the beginning of Bach's Leipzig period: while the first version of the Sonatas for Violin and

Harpsichord BWV 1014–1019a was produced in 1725,¹³ the organ sonatas were in all probability completed around 1731 (see below). Bach thus paid tribute to his three "central" instruments – the ones he mastered himself – with exemplary, classical sonata collections.¹⁴ Another chamber-music element that Bach borrowed for his organ sonatas is the grouping of six works into one opus – an organizational principle that he otherwise eschewed in free organ music.

A few sonatas or sonata movements for obbligato keyboard instrument or for organ solo must have been preceded by a preliminary version as trio sonata with thoroughbass.¹⁵ Bach himself is most likely also responsible for the general lack of extant material for these versions, since he replaced them with more modern versions, better suited to his skills as a performer. If we keep this progressive development in mind, we – as players of these works – may approach them with a greater awareness of their chamber-musical roots, which has important consequences regarding performance issues such as tempo and registration. Let us briefly expound on this.

Chamber-Musical Registration. It is questionable that a 16' registration of the pedal part was really intended, since it was precisely the use of a 16' stringed instrument that constituted a major distinction between the ensemble sonata and the concerto. If we pursue this line of thought, we inevitably begin to wonder whether we should even attach the same importance to the issue of registration in the organ sonatas as in the chorale settings or the preludes and fugues. For the best way to do justice to the chamber-musical character of the sound is mainly by limiting oneself to a single stop. Forkel emphasizes this distinction in Bach's organ works when he writes: "The movements suited to the organ must therefore be solemnly slow; an exception from this rule may be made, at the most, in the use of single registers as in a trio, &c."¹⁶ Here we have a linking of two important aspects: the fundamental use of single stops in trios and the resulting modified tempo concept that contrasts with that of the "genuine" organ works (to be played with a combination of several stops). These two aspects also clearly shift the organ trios into the aesthetic domain of chamber music.

Left Hand. The execution of the left-hand part is also to be seen in this context. Bach limits himself strictly to the range $c-c^3$, and thus always eschews the manual's lowest octave. In *P 271* there is a revealing passage in the first movement of the C minor Sonata, mm. 45–46, where the reading of the left-hand part *ante correcturam* dips down into the great octave (see the facsimile on p. 29 as well as p. 214); in the corrected reading this part neatly descends to c . This suggests that Bach basically expected a 4' registration (or rather a single 4' stop) and octave transposition for the left hand.¹⁷ He thus established a performance situation that was in harmony with his own keyboard

9 See the overview in: Joel Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord. An Organist's Guide*, Rochester, 2004, pp. 32–51.

10 Dok III, p. 86.

11 See Georg Kinsky, *Pedalklavier oder Orgel bei Bach?*, in: Acta Musicologica 8 (1936), pp. 158–161, and Winfried Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach*, in: Bach-Jahrbuch 1954, pp. 7–10.

12 *P 271* consistently bears the watermark "M A mittlere Form," which is traceable only up to 1731. This suggests that Bach had already bound a large amount of the same paper together with the complete sonata cycle and planned to enter further organ works after completing the organ sonatas. This, however, was only realized in the 1740s with BWV 651–665 and BWV 769a. This contradicts the view of Dietrich Kilian (NBA IV/7: *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke* – Kritischer Bericht, 1988 [Kilian 1988], pp. 17f.), who speculates that the two sections were brought together only posthumously. This, however, is difficult to reconcile with the uniform watermark finding. See also Peter Wollny (ed.), *Johann Sebastian Bach. Die Achtzehn großen Orgelchoräle BWV 651–668 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769. Faksimile der Originalhandschrift*, Laaber, 1999, p. VII.

13 Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1984 (Schulze 1984), p. 115.

14 The sonatas for transverse flute or viola da gamba which were not conflated into new work collections were all written after 1735 (or later) and were most likely chiefly occasioned by other performers; they can be seen as a kind of "complement" to the two completed collections.

15 Hans Eppstein, *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, in: Bach-Jahrbuch 1969 (Eppstein 1969), pp. 5–30.

16 New Bach Reader 1998, p. 438.

17 This consideration is a further argument against a conception of the sonatas for clavichord.

playing, at least as it has been transmitted: “Seb. Bach is said to have played with so easy and small a motion of the fingers that it was hardly perceptible. [...] Still less did the other parts of his body take any share in his play,” writes Forkel.¹⁸ Performing this part on an 8’ basis would run counter to this fundamental aspect of Bach’s keyboard technique, namely a calm sitting position. Even in the Goldberg Variations, which require no pedal, Bach allowed a less comfortable upper-range leading of the left hand only for short passages. The limitation to a 4’ register also corresponds to the principle of single stops for each part (see the previous item as well as p. 26). Moreover, the Concertos BWV 596 and 594 support the view that a 4’ stop with octave transposition must have been perfectly normal for Bach’s playing.

Uniform Sound. The idea that every sonata should be given a consistently uniform registration is derived from chamber-musical considerations and is closely related to the two preceding items. This entails two important consequences for performance practice:

In the fellow collection BWV 1014–1019, the harpsichord conveys a uniform sound in that the sound of the bass and one of the two descant parts are similar in quality, while the violin is set in relief against the rest. Bach possibly intended a similar sound structure in the organ sonatas. If we take an 8’ register as the basis not only for the right hand, but also for the pedal, and use single stops throughout, the result will be a unified sound for the outer parts of the score in which the pedal is only coupled to the right-hand department. Here, of course, the obvious choice is the (front) Prinzipal 8’ of the Oberwerk against which the left hand can effectively bring out its part with the Prinzipal 4’ of the Nebenwerk (Rückpositiv?).¹⁹

A second aspect of the „uniform“ sound concerns the relationship of the movements among each other. In the manuscript *P 271*, Bach seems to repeatedly imply that he wants an *attacca* when one piece follows the next within the same brace (BWV 526/2–3, 528/2–3) or when the meter of the next movement is already indicated at the end of the preceding one (BWV 525/2–3, 526/1–2). This could suggest a continuation without change of registration. This type of performance practice seems indeed plausible when considering the chamber-sonata form and its characteristic sound, where the instruments are also as a rule not changed between the movements. Thus the entire sonata would be played with one sole registration. Though some may object to the rejection of many of the organ’s possibilities, this objection loses its validity when we recall that such representative concert pieces by Bach were no doubt

18 New Bach Reader 1998, p. 433.

19 This registration also appears in several chorale settings in trio form (occasionally with a fourth part for oboe) in Georg Friedrich Kaufmanns *Harmonische Seelenlust*, Leipzig 1733-1736, albeit with Subbass 16’ in addition to Prinzipal 8’ in the pedal (see the new edition of the chorale settings ed. Pierre Pidoux, Kassel, 1967, Nos. 19, 23, 33 and 63). Like Bach, Kaufmann notates the left-hand part for the 4’ Prinzipal at concert pitch, so that it must be played an octave lower by the performer. In his preface, Kaufmann underscores the „uniform sound“ of this registration: “In this matter, some are of the opinion that (although two manuals are at one’s disposal) two equal parts, e.g. Principal 8 and 4 foot are preferable here: for then the other [second] part is to be played on the 4’ register an octave lower if both parts are to be similar to each other: and to the extent that it has one form, it will be played either on one or on two manuals.”

programmatically inserted between contrasting and colorfully registered preludes, fugues and chorale settings.

Sonatas “in Concerto Style”

Philipp Spitta long ago made the following observation on the cyclical form of the organ sonatas: “These are works in which the form of the Italian chamber sonata, as perfected by Bach, and the instrumental concerto are combined with one another.”²⁰

A pertinent concept for this special form was coined by the music theorist Johann Adolph Scheibe (1708–1776) in his *Critischer Musikus* (1745) when he differentiated between “genuine” sonatas and sonatas “in concerto style” (“auf Concertenart”). The main characteristics of the first group are the traditional four-movement “sonata da chiesa” form and a relatively equal treatment of the parts (including the bass). What clearly distinguishes the sonata “in concerto style” from this basic pattern is its three-movement form (dispensing with a slow introductory movement) and the relinquishing of the principle of equal treatment of the parts:²¹ “If the trio is in the concerto style, then one part can be more active than the others and can contain various meandering, running and contrasting motions. The lower part cannot be written as elaborately here as in a genuine sonata. In general, however, such a piece should feature solid and well-conceived counterpoint, even if only the upper parts carry the composition and only they are written in invertible counterpoint.”

As Werner Breig has explained,²² this concept harmonizes well with the prerequisites of an organ trio sonata. For one, the performance-technical limitations of the organ pedal mean that it has to be made simpler than the manual parts. For another, Bach may have felt that the organ trio sonata’s restriction to three parts hindered his creativity in slow movements. In the slow movements of the Sonatas for Violin and Harpsichord, for example, he often abandons the pure trio structure and enriches the movement with double stops for the violin and three- or four-part writing for the harpsichord. The reason why this is not found in the organ sonatas must be sought not only on the level of compositional technique, but also in the stylistic domain. Bach’s sonatas in the “da chiesa” style predominantly begin with a broadly roaming cantilena for the melody instrument, either for solo instrument (BWV 1001,1003), with thoroughbass accompaniment (BWV 1021, 1034, 1035) or with a contrapuntally worked-out, albeit “accompanying” obbligato harpsichord part (BWV 1014, 1016–1018). It is a type of movement that is hardly translatable to the organ.²³ A further reason for the restriction to three parts must be seen in Bach’s striving for contrast among the work collections. He was no doubt trying to obtain a notable distinction between the organ trio cycle and its fellow collection, the Sonatas for Violin and Harpsichord.

20 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Vol. 2, Leipzig, 1880, p. 691.

21 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745 (facsimile Hildesheim, 1970), pp. 677f.

22 Werner Breig, *Freie Orgelwerke*, in: *Bach-Handbuch*, ed. Konrad Küster, Kassel, 1999 (Breig 1999), p. 679.

23 Within Bach’s organ music, this type is basically reserved for the chorale setting; the sole exception is the *Adagio* BWV 564/2.

While the Organ Sonatas strictly observe the tripartite principle – for three voices²⁴ and, with the exception of the few introductory measures of Sonata IV, consisting of three movements – Bach was less consistent in following the idea of a purely supporting bass line as discussed by Scheibe and which was more and more becoming the rule in the trio sonatas of the time. This seems to be only partially due to the fact that some movements in the cycle were transcriptions of movements from pre-existing ensemble sonatas (see below, pp. 22f.). Only in one case does a non-thematic pedal line run through an entire sonata, namely BWV 527, which is thus the sole sonata that fulfills all the requirements of a sonata “in concerto style” in the strict sense of the word. We otherwise encounter this trait only in single movements: BWV 526/1–2, 528/1–2 (Vivace), 529/1–2 and 530/1–2. The pedal line is also thematic in the remaining ten movements, but basically only in the form of a simplification of the *manualiter* form, which thus answers Scheibe’s demand for a less “elaborate” lower part; here are pedal quotations of the head of the theme as well as complete, but “de-ornamented” (simplified), fugal subjects. The only exception here is the main theme of BWV 526/3, which unfolds without change in the pedal. In contrast, the secondary theme is only playable *manualiter*, which leads to “concerto-like” episodes with a purely “supporting” bass.

The History of the Works

In the transmission of Sonatas 1, 3 and 4, there are traces of early versions that are missing in the other sonatas. In his comprehensive analysis of the entire opus, Werner Breig has shown that this distinction bears a compositional correspondence with the respective outer movements.²⁵ Accordingly, the first group consists of three single works (1, 3 and 4) whose outer movements “are based on a fugal writing style” that is fashioned similarly within each individual sonata, like a pair of related movements. In contrast, the second group (Sonatas 2, 5 and 6) contains “outer movements stamped by the concerto principle; here the opening movements begin in a tutti-like, self-contained style, while the finales are designed as concerto-like fugues.” The uniformity in disposition of the second group in conjunction with the absence in the transmission of earlier forms of these movements strongly suggests that the origin of these three sonatas is directly related to the origin of the sonata collection as a cycle. This hypothesis is supported for some movements by the frequency of corrections in the autograph *P 271* (see the listing on pp. 214f.); especially the movements BWV 526/1, 529/3 and 530/1 have a conspicuously high number of corrections. In contrast, within the other groups of three (1, 3, 4) one finds only a single movement (BWV 528/2) with a comparable density of corrections; in this case, however, they are most likely due to the comprehensive revision that Bach subjected his piece to (see below, p. 22). The manuscript findings for the first two movements of the C minor Sonata go even further: they were apparently composed directly into *P 271*,

the first movement in part, the second in its entirety.²⁶ This seems reflected in the exceptionally loose ritornello structure of the Vivace and, above all, in the freely roaming form of the Largo. This movement can be regarded as a clear example of “composed improvisation,”²⁷ which stands in marked contrast to the fair-copy character of the third movement of the same sonata and its meticulously proportioned formal layout.²⁸ It is tempting to imagine that Bach closed the last gap of the collection when he supplemented this pre-existing movement with two “extemporized” movements written directly into *P 271*.

Although there are apparently no further extant autograph traces of direct compositional work, this does not mean that all the other movements are transcriptions. Rather, it would seem that the majority of the pieces are new compositions. Two considerations prompt this conclusion: for one, it is questionable that Bach would have had at his disposal so many ensemble sonatas or sonata movements which would have been suited for a reworking into an organ trio. A glance at the arrangements of three movements of the G major Sonata BWV 1039/1027 (see the CD-ROM, [3–5]) by another hand is revealing: in the two fast movements, the bass line had to be considerably simplified, which leads to a substantial loss of quality. Given Bach’s well-known striving for the maximum exploitation of the performance-technical potential of the medium on hand, this would have given rise to similar results with the majority of chamber-music works. This, in turn, would have made them unsuited for an adaptation to an organ sonata. Another consideration is the important new perspective afforded by the exact dating (see p. 202) of Vogler’s copies of BWV 529/2 (as middle movement of BWV 545) and 527/2 to December 1729. BWV 529/2, the most sophisticated slow movement of the *Six Sonatas*,²⁹ was included into the Fifth Sonata almost without change,³⁰ both signs that this movement was relatively new.

In the late 1720s Bach experimented with the expansion of the prelude and fugue pairing for organ through the addition of a trio; next to the combination of BWV 545 and BWV 529/2, there are traces, most likely datable to the same period, of a connection between the Prelude and Fugue in G major BWV 541 and the trio movement

24 “Double stops” appear solely in BWV 526/1, mm. 36 and 76 (but not, however, at the analogous passage at m. 6!) and BWV 530/1, m. 180 (but see the *Kommentar*, p. 207)

25 Breig 1999, p. 688.

26 John Butt, *Bach’s Organ Sonatas BWV 525-530: Compilation and Recomposition*, in: *The Organ Yearbook* 1988, pp. 84–86.

27 Concerning this concept see Pieter Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge*, Wilhelmshaven, 1994, p. 168.

28 See in particular Jean-Claude Zehnder, *Zur Konzertform in einigen späten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs*, in: *Alle Musik, Praxis und Reflexion*, ed. Peter Reidemeister and Veronika Gutmann, Winterthur, 1983, pp. 210–214.

29 See the analysis in Breig 1999, pp. 687f.

30 The only variant is the diastematic alteration (octave transposition) of the respective second note at the parallel passage in m. 14 (right hand), 19 (right hand) and 20 (left hand). This version is relatively broadly disseminated. Next to Vogler’s copy of the three-movement organ work (Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, *Ms. without shelf mark*) there are copies apparently based on it by Walthers (New Haven, Yale University, Library of the School of Music, *LM 4718*) and Kellner (*P 286/1*); the early version of the trio as single movement is also found in Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, *Go. S. 306* (Johann Tobias Krebs), *P 1115* and *Groenland*.

BWV 528/3.³¹ Whereas the latter piece was apparently the arrangement of an earlier ensemble movement (see below), BWV 529/2 must have been a new composition. Especially the half cadence³² integrated into the course of the movement suggests that we are not dealing with an independent organ trio here.³³ In search of a fitting three-movement organ form, Bach seems however to have soon abandoned the combination of prelude, trio and fugue. The main reason for the failure of the experiment may have laid in the realm of the sound: preludes and fugues are basically *plenum* pieces, while the organ trio is conceived for single stops. This not only yields an excessive discrepancy in the sound, but also forces the organist to an elaborate change of stops two times. With the invention of the three-movement trio sonata for organ (as well as the restoration of the prelude and fugue to its two-part form), the uniformity of sound was restored.

Vogler's copy of the *Andante* BWV 527/1 (early version) of 1729 as an independent movement, which was made directly from a Bach source, suggests that this piece had been conceived from the start as an organ trio – especially since BWV 529/2 was copied out as part of BWV 545 in the same context.³⁴ It is uncertain how far back the work goes, but the casually flowing melodic line, the expansive *da capo* layout and the “modern” 2/4 time suggest that it was written in the 1720s. Next to this movement, Bach placed an *Adagio e dolce* which, as Hans Eppstein has shown,³⁵ dates from an earlier period and recurs later in the Triple Concerto in A minor BWV 1044.³⁶ The structure of BWV 1044/2 shows that Bach altered the bass line considerably in order to turn it into an idiomatic pedal part. He supplemented this pair of movements with a further *da capo* movement, also in fugal style, giving rise to the Sonata in D minor BWV 527. Both outer movements are most likely original pieces, for there are no other examples of movements with entirely non-thematic bass lines in the chamber music

written prior to about 1735. BWV 527 probably represents Bach's first attempt to write an organ sonata “in concerto style.” It is worth noting how few corrections one finds in the third sonata in the autograph *P271* (see the listing on p. 214). This could point to a uniform composing manuscript (perhaps prepared not too long beforehand?) for the entire sonata which provided the source for the fair copy in *P271*.

After this uniformly and consistently conceived sonata, in which it is strictly observed that “only the upper parts carry the composition” (Scheibe), Bach must have looked for more varied ways to realize the concept of an organ sonata “in concerto style.” In three further sonatas (2, 5 and 6), he developed a pattern in which the opening movement features a homophonic, concerto-like main theme and a consistently non-thematic bass line, and the closing movement is laid out as a concerto-like fugue with thematic material for the pedal. Significantly, one finds here only one isolated *da capo* movement (529/1), whereas the other two opening movements reveal a loosely constructed ritornello form.³⁷ These three sonatas “in concerto style” were clearly innovative in Bach's oeuvre of the early 1730s, and, as such, were particularly well-suited for performance in a prestigious venue such as Dresden in September 1731, for example (see p. 202).

The four more or less “original” sonatas (2, 3, 5 and 6) are supplemented with two transcriptions. The genesis of the fourth Sonata in E minor BWV 528 boasts the most complete documentation. An alternative version of the first movement has been transmitted as *Sinfonia* dated June 1723 (opening movement of the second part of the cantata *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* BWV 76). The second movement exists in at least two early versions as a single, self-contained organ piece, and a fragment of the closing movement is found, as mentioned above, in the earlier versions of the Prelude and Fugue in G major BWV 541. Nevertheless, the self-evident hypothesis that the organ sonata is a composite of various individual pieces³⁸ reveals itself upon closer inspection as untenable. Indeed, the three movements have such a dense interplay of relationships with regard to style, form, themes and proportions that, even in spite of the unusual key relationship (upper fifth-minor) of the middle movement to the outer movements,³⁹ there can be no doubt that they belong together. In its original form, the work was most likely a trio sonata for oboe, viola da gamba and continuo written around 1714.⁴⁰ (Incidentally, there is no basis for the traditional assumption that the first movement was an arrangement of the cantata *Sinfonia* of 1723.) The *Andante* of this trio sonata had apparently already been arranged as an organ trio at an earlier date. Since the pedal is taken to *e flat*¹ in all early versions, the composer clearly reck-

31 The earliest source is the copy by Kellner (*P288*), which is datable to 1726/27 (see Russell Stinson, “Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz”: *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, in: *Bach-Jahrbuch* 1992, p. 62). The 12-measure long fragment of BWV 528/3 was added only much later (by Johann Christoph Westphal, c. 1800), but seems to stem from a reliable tradition; see Dietrich Kilian, *Dreisätzliche Fassungen Bachscher Orgelwerke*, in: *Bach-Interpretationen*, ed. Martin Geck, Göttingen, 1969, pp. 15–18.

32 The close on the tonic in m. 53 comes too quickly, and the copies as single movement in *P1115* and *Groenland* also have the half cadence.

33 Because of this dependency and of the barely divergent music text (see Note 30), we have refrained from printing this “early version.”

34 That the sources notate this organ trio exceptionally on two instead of three staves was taken by Dietrich Kilian as a possible indication that Vogler was putting together a score from single parts – and thus from an ensemble piece (Kilian 1988, p. 74; see also Breig 1999, p. 680). However, it is precisely in this movement, where the middle part generally lies beneath the upper part and is conceived rather as an alto voice, that a (manuscript) notation on only two staves is a perfectly feasible notational manner. There is nothing that speaks against this as a borrowing from the original source. – This movement was apparently not yet conceived for performance with a 4' stop for the left hand, as seems otherwise the norm in the *Six Sonatas* (see pp. 19f.).

35 Eppstein 1969, pp. 23f.; Hans Eppstein, *Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-Moll (BWV 1044)*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 3 (1970), pp. 34–44, here pp. 42f.

36 On the late dating of BWV 1044 see Peter Wollny, *Überlegungen zum Tripelkonzert a-Moll BWV 1044*, in: *Bachs Orchesterwerke*, ed. Martin Geck and Werner Breig, Witten, 1997, pp. 283–291, here pp. 288f.

37 See Breig 1999, pp. 686f. as well as Matthias Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach*, Kassel, 2006, pp. 244–248.

38 Eppstein 1969, p. 24.

39 Yet it appears twice again in Bach's works: in the Harpsichord Concerto in D minor BWV 1052, whose alleged “Urform” for violin – like that of BWV 528 – can also be dated to the Weimar period (Werner Breig: *Bachs Violinkonzert d-Moll*, in: *Bach-Jahrbuch* 1976, pp. 7–34, here pp. 32f.), as well as in the Sixth Brandenburg Concerto BWV 1051.

40 See Pieter Dirksen, *Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528)*, in: *Bach-Jahrbuch* 2003, pp. 7–36 (Dirksen 2003). Edition: *Johann Sebastian Bach: Trisonate g-moll nach BWV 528*, ed. Pieter Dirksen (in prep.).

oned with a pedal that reaches up to *e'*; this means that these versions can be brought into association with the Weimar organ (see below, p. 27). The genesis of this *Andante* is a clear example⁴¹ of how Bach – true to Forkel’s famous remark – made “the faulty good, the good better, and the better perfect.”⁴²

The collation structure of *P 271* (see p. 203) suggests that the Sonata in E flat major BWV 525 was placed at the head of the collection at a much later date. Its notation on two separate, single sheets (see p. 203) also gives rise to the assumption that it originated in two work phases. Klaus Hofmann⁴³ opines that its outer movements were drawn from a Sonata in B flat major for Alto Recorder, Oboe and Continuo. Between this original version and the version that found its way into the collection, one can say that at least the first movement underwent one or two intermediary stages. One transmission tradition confirms an early stage as an individual trio.⁴⁴ The original middle movement of the B flat major Sonata was later incorporated into the Sonata in A major for Transverse Flute and Harpsichord BWV 1032. It is obvious why Bach did not incorporate this *Largo e dolce* into the organ sonata: its bass line is punctuated by sixteenth-note scales.⁴⁵ Its “replacement,” the *Adagio* BWV 525/2, is most likely a newly written piece, as can be inferred by the bass line, which is better suited to the pedal, and by the adaptation to certain characteristics of the outer movements (presence of thematic inversion and use of only the head of the subject in the bass).

The background of the single-standing Trio in D minor BWV 583 is rather obscure. Formally, the Trio, which has been transmitted solely in posthumous sources, presents a few weaknesses that have given scholars cause to doubt its authenticity.⁴⁶ Moreover, there is a curious multiple thematic relationship with the G minor Fugue BWV 542/2.⁴⁷ However, the Trio must still be considered an important work that has been transmitted in reliable tradition contexts. The oldest surviving source (*P 286*) was most

likely written around 1760 by Carl Philipp Emanuel Bach’s Berlin copyist Johann Friedrich Hering.⁴⁸ Here and in two other sources, however, one finds the tempo marking *Adagio*, which seems rather implausible in view of the movement’s character, and which may well hinder rather than help the interpretative approach to the work. If the Trio is really by Bach, then it can only have been written in the Weimar period. Its short-segmented motifs and simple sequential technique have a parallel in the *Andante* BWV 528/2 (early version); incidentally, this tempo marking would also suit BWV 583 quite well.

The Concerto Transcriptions

Historical background

As a work group, the 22 arrangements of instrumental concertos by other composers for unaccompanied keyboard instrument transmitted under Bach’s name (BWV 592[a]–596 and 972–987) are an important testimony of Bach’s keyboard artistry in the Weimar period. A key role in their inception was played by Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696–1715),⁴⁹ who died at an early age. He was a step-brother of Duke Ernst August (1688–1748), who became co-regent in 1709. In their “Rotes Schloss” (Red Palace), which stood just outside the Wilhelmsburg complex, the music-loving princes cultivated a lively “alternative” music scene that established itself alongside the official court ensemble of Duke Wilhelm Ernst (1662–1728) and in which Bach also seems to have been involved. Johann Ernst began to show an exceptional talent for music at an early age. He played “the violin incomparably”⁵⁰ since his childhood and took lessons in keyboard playing and music theory from the Weimar town organist Johann Gottfried Walther (1684–1748). From 1711 to 1713 he undertook an educational tour in the northern Netherlands, studied at the University of Utrecht and purchased in Amsterdam a large amount of printed and manuscript music which he brought back with him to Weimar. Bach’s student Philipp David Kräuter (1690–1741) wrote on 10 April 1713 that he was looking forward to hearing “much fine Italian and French music” at the prince’s return to the court. In the same context, he mentions that his teacher will play “incomparable things” on the palace organ.⁵⁰ The prince had probably also heard the playing of the blind organist Jan Jakob de Graaf (c. 1672–1739) in Amsterdam. De Graaf was celebrated for his solo interpretations of the “newest Italian concertos, sonatas &c.”⁵¹ a stimulus that the prince apparently passed on to Walther and Bach.

41 See Dirksen 2003, pp. 18–21.

42 New Bach Reader 1998, p. 474.

43 Klaus Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungs-geschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, in: *Bach-Jahrbuch 1999* (Hofmann 1999), pp. 67–69.

44 This version, which distinguishes itself chiefly through its arrangement of the pedal line for a pedal extending to *c'* only, is documented in a copy from the second half of the eighteenth century that is now in a private collection and stems from Leipzig’s *Gorke* Collection (the scribe is not Wilhelm Friedemann Bach, however, as previously assumed – kindly communicated by Peter Wollny, Leipzig), in *P 597/2* (made by a copyist linked to C. P. E. Bach) as well as in the two manuscripts *P 1115* and *Groenland*, of related transmission, where this E flat major Trio appears with three further single trios by Bach: BWV 528/2 (intermediate version), 529/2 (“early version”) and 583.

45 I find it therefore doubtful that this piece was ever arranged by Bach for the organ, as Hofmann assumes (Hofmann 1999, p. 79).

46 Williams 1980, p. 268; Breig 1999, p. 707. One of the criticisms mentioned by Breig: “... the beginning, weak in substance and with two non-motivic bass notes before the first entry” is not tenable, however, and also applies, for example, to the Agnus Dei aria BWV 232/iv/4 (and BWV 11/4). The simple tonic-dominant suggestion in the bass before the entrance of the upper part is in any event a characteristic found in many of Bach’s arias, not least from his Weimar period (see BWV 31/6, 61/3, 70a/4, 147a/4 and 199/6).

47 Herman Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig, 1948, p. 109; Williams 1980, p. 267. The beginning of BWV 583 quotes the Dutch song “Ick ben gegroet,” which also forms the basis of the fugal subject of BWV 542/2.

48 *P 1115* transmits it in connection with BWV 529/2, 525/1, 664b, 769a and 528/2 (early version); the related source *Groenland* copied the Trio together with BWV 529/2, 525/1, 528/2 (early version), 653, 661 and 664b.

49 Of fundamental importance here is Schulze 1984, pp. 146–173; see also Dominik Sackmann, *Konzerte des/für den Prinzen. Zu Funktion und Datierung von Bachs Konzertbearbeitung BWV 595/984*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, ed. Martin Geck, Dortmund 2003 (Sackmann 2003), pp. 133–143.

50 Schulze 1984, p. 157.

51 Schulze 1984, p. 156.

The extent of the music acquired in the Netherlands by Prince Johann Ernst is hinted at by the construction of a new music cabinet in the Red Palace in 1713/14, as well as by various activities concerning musical copying and binding.⁵² The prince arrived in Weimar on 8 July 1713, but left his residence – now gravely ill – one year later to take a cure in Bad Schwalbach (Taunus), where he died on 1 August 1715. The prince had developed a great passion for the new Italian concerto. Nine examples of this genre (all string or violin concertos) from his pen have come down to us.⁵³ They were most likely all written during the prince's last year in Weimar.

There are also a number of extant keyboard arrangements of Italian concertos by Prince Johann Ernst's teacher Walther. However, there is not one single intersection with the works arranged by Bach; moreover, Walther arranged mainly Italian concertos of the earlier generation,⁵⁴ in which the ritornello form did not yet play a significant role. Bach, in contrast, chose the most modern works of his time, principally those by Antonio Vivaldi (1678–1741), of whom he arranged no fewer than 12 or 13 concertos, as well as works by the two Marcello brothers (Alessandro, 1669–1750, and Benedetto, 1686–1739). Either the concertos were divided up between the two composers – coordinated by the prince? – or there was a temporal staggering in the course of which Bach took over the function of Johann Ernst's personal “arranger” from Walther.⁵⁵ In striking contrast to Walther, Bach also transcribed several concertos by the prince himself, which no doubt reflects the special personal relationship that existed between Bach and the young prince.

It is likely that not only these concertos, but the other ones as well were written in some connection with the prince, and probably even commissioned by him. There can be no doubt that the period between July 1713 and July 1714 is the most impor-

tant period in the origin of this body of works, even if it cannot be excluded that single transcriptions were made earlier. Although Bach's intensive study of the new Italian concertos clearly played an important role in the consolidation of his “musical ideas” (according to Forkel's famous words⁵⁶) and the development of his “own imagination,”⁵⁷ this does not explain the existence of the transcriptions, and the idea of a commission remains quite plausible. Also lending support to this hypothesis is the fact that he arranged the prince's rather immature concertos with the same care and devotion as the other works (two of them were even transcribed for both organ and harpsichord). But it also seems that Bach the keyboard virtuoso was producing some effective concert literature for himself, most likely at the prince's behest.⁵⁸ That the great majority of arrangements here are for harpsichord is probably due to the performance circumstances in the Red Palace, where there were certainly fewer opportunities for playing organ pieces. The renovation of the organ in the palace chapel was not completed until spring 1714 (see below).

The central position occupied by Vivaldi's *Estro armonico* of 1711, half of whose dozen concertos were arranged by Bach,⁵⁹ reflects both the prince's and Bach's special interest in this seminal publication. Bach's commitment in these transcriptions is unmistakable, not only in the harpsichord transcriptions (BWV 972, 976 and 978), but above all in the two *pedaliter* works BWV 593 and 596.⁶⁰ Bach had no need to make any concessions to performance technique in these works, which seemed to have no function in his teaching. It is thus not surprising that they rank among the most difficult of all his organ works.⁶¹

Source Situation

The chronological positioning of the concerto transcriptions within the central Weimar period is substantiated by two sources. The first is the sole extant autograph from this work group, that of BWV 596 (*P 330* – see facsimile of its first page on

52 Schulze 1984, pp. 158f.

53 Six of them were published posthumously as Opus I in 1718 (ed. Georg Philipp Telemann). Two further concertos, both in G major, are found in the Rostock University Library, *Mus. Saec. XVIII.61*.^{7b} and *Mus. Saec. XVIII.66*.³⁹ (the latter concerto is also found in Weimar, Zentralbibliothek der deutschen Klassik, *Mus. IV f: 19* and source for BWV 592/592a). A ninth concerto is only documented in the form of Bach's arrangement (BWV 984/985). The hitherto unidentified models for the *manualiter* concertos BWV 977, 983 and 986 all possibly stem from Johann Ernst; see Karl Heller, NBA V/11: *Bearbeitungen fremder Werke* – Kritischer Bericht, 1997, pp. 83, 115f. and 130f.

54 Above all by Albinoni and Torelli, along with single concertos by Blamont, Gentili, Gregori, Mancina and Taglietti. See *Johann Gottfried Walther: Sämtliche Orgelwerke*, Vol. 1, ed. Klaus Beckmann, Wiesbaden, 1998, Nos. 9–22. Walther did arrange a concerto by Vivaldi (RV 275), but ascribed it in his autograph (Staatsbibliothek zu Berlin, *Mus. Ms. 22541/4*) to Joseph Meck (1690–1758).

55 The only composer whose works were arranged by both Walther and Bach is Telemann, who plays an important “behind-the-scenes” role in this chapter of Weimar music history. Further evidence for the cultivation of Telemann's early concerto oeuvre at the Weimar court is the copy of the parts of this master's Concerto for Two Violins in G major (TWV 52: G2), which Bach himself copied around 1709; see Hans-Joachim Schulze, *Telemann – Pisendel – Bach. Zu einem unbekanntem Bach-Autograph*, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der Europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Magdeburg, 1983, pp. 73–77. – Next to the harpsichord transcription BWV 985, we know of a further Bach transcription of a Telemann concerto, this one for organ (BWV Anh. I 213); according to an auction catalogue of 1810, this was a Telemann concerto “appropriato all'organo die J. S. Bach, f-dur” (see Beißwenger 1992, p. 378f.). In view of the key, it is possible that this was an arrangement of the G major Double Concerto (in which the melodic lines of the solo violins reach up to *d*³, which might have led Bach to transpose the piece down one whole tone).

56 Forkel 1802, p. 23f.: “... Vivaldi's concertos for the violin, which were then just published, served him for such a guide. He so often heard them praised as admirable compositions that he conceived the happy idea of arranging them all for his clavier. He studied the chain of the ideas, their relation to each other, the variations of the modulations, and many other particulars. The change necessary to be made in the ideas and passages composed for the violin, but not suitable to the clavier, taught him to think musically; so that after his labor was completed, he no longer needed to expect his ideas from his fingers, but could derive them from his own fancy.” (New Bach Reader 1998, pp. 441f).

57 Christoph Wolff, *Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of “Musical Thinking”*, in: Christoph Wolff, *Bach – Essays on His Life and Music*, Cambridge MA, 1991, pp. 72–83.

58 Sackmann 2003.

59 Joining the five Weimar arrangements BWV 593, 596, 972, 976 and 978 was the Concerto for Four Harpsichords and Strings BWV 1065 in Leipzig.

60 See the detailed depiction of Bach's transcription technique in the Vivaldi concertos from this opus in Klaus Hofmann, *Zum Bearbeitungsverfahren in Bachs Weimarer Concerti nach Vivaldis „Estro Armonico“ op. 3*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, ed. Karl Heller and Hans-Joachim Schulze, Cologne, 1995, pp. 176–202.

61 Concerning this issue see Sackmann 2003, pp. 135f. See also the exceptional technical demands of BWV 595, with its constant change of manuals in both hands within groups of sixteenth notes, as well as the use of the double pedal in BWV 592/1 and 593/3.

p. 29), which can be dated to this period. The second is the main source of the harpsichord arrangements, *P 280* (which, along with BWV 972–982, contains BWV 592 as the sole organ arrangement), which is written by Bach's Eisenach nephew Johann Bernhard (1676–1749).⁶² According to recent research, it can be dated 1715 and is in all likelihood connected to Johann Bernhard's stay in Weimar around 12 May 1715.⁶³ A more precise determination of a time-frame for *P 330* seems also possible. The autograph's watermark ("P in gabelüberhöhtem Schild, MK") allows us to surmise an origin around 1714–16,⁶⁴ and the writing traits point to the beginning of this time period.⁶⁵ Particularly revealing is the earliest appearance of this watermark, in the performance parts to the cantata BWV 21 for 17 June 1714, since the opening theme of its first chorus ("Ich hatte viel Bekümmernis") was obviously inspired by the theme of the last movement of BWV 596.⁶⁶ It thus seems possible that this transcription was made shortly before the departure of Prince Johann Ernst in early July 1714.⁶⁷ Compared with his original organ works, Bach's concerto transcriptions do not seem to have been widely disseminated. However, we know of at least three musicians from Bach's Leipzig circle who were interested in this repertoire. Johann Peter Kellner

62 Hans-Joachim Schulze, „Das Stück in Goldpapier“. Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, in: Bach-Jahrbuch 1978 (Schulze 1978), p. 20; Schulze 1984, pp. 56–59.

63 Rainer Kaiser, *Bachs Konzerttranskriptionen und das „Stück in Goldpapier“*. Zur Datierung der Bach-Abschriften *P 280* und *Ms. R 9*, in: Bach-Jahrbuch 2000, pp. 307–312.

64 Weiß No. 43; see the overview in: Yoshitake Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, ed. Karl Heller and Hans-Joachim Schulze, Cologne, 1995 (Kobayashi 1995), p. 298.

65 Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen, 1958, p. 80; Kobayashi 1995, pp. 294f.

66 Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden, 1977, p. 186. Concerning the interesting but hypothetical idea that the cantata was a farewell offering to the ailing prince on his departure from Weimar (performance on 17 June, prince's departure on 4 July), see Reinhold Jauernig, *Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21*, in: Bach-Jahrbuch 1954, pp. 46–49.

67 Walther asserts that he gave the prince “lessons in musical composition from June 1713 to March 1714” during which time the prince “elaborated 19 instrumental pieces under my modest and humble supervision” (quoted in Schulze 1984, p. 157). Perhaps Bach only assumed the role of the prince's musical confidant after March 1714. Is it possible that the concerto transcriptions were completely, or nearly completely, written between March and July 1714, thus in about three months? As far as the organ transcriptions are concerned, the rather precise dating of *P 330* (BWV 596) to “around June 1714” would thus be in line with this supposition. Moreover, the rehearsals at the organ in the palace chapel were not resumed until 23 March of that year (*Bach-Dokumente*, Vol. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, ed. Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze, Leipzig/Kassel 1969; p. 66. This, incidentally, was against the expectation of Philipp David Kräuter [see p. 23] that the organ would be ready by Pentecost 1713, and suggests that it was once again usable after a partially comprehensive reworking. The final general tuning of the organ was completed on 19 May (Reinhold Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar. Neue Forschungsergebnisse aus Weimarer Quellen*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar, 1950, pp. 49–107, here pp. 74f.). It is also plausible that the organ transcriptions BWV 592–596 were only written later and completed by the time of Johann Ernst's departure in early July; they are in any event well suited to demonstrating the assets of the freshly renovated organ. On the other hand, there is a conspicuous prevalence of harpsichord arrangements among Bach as opposed to Walther. Might this perhaps reflect the prince's progressively deteriorating condition and his wish to be able to hear the concertos in his private rooms as well?

(1705–1772), allegedly made copies of all five organ transcriptions,⁶⁸ of which those of BWV 592 and 594 are still extant; it is doubtful, however, that they were based directly on the original sources.⁶⁹ The latter appears to be the case with the two copies (BWV 593 and 594) made by Johann Friedrich Agricola (1720–1774) probably during the time he was studying with Bach between 1738 and 1741.⁷⁰ A special, albeit problematic role in the transmission of the organ transcriptions was played by Wilhelm Friedemann Bach. His copy of BWV 594, which can be dated c. 1730/31, has unfortunately come down to us incompletely.⁷¹ A further testimony of Wilhelm Friedemann's particular interest in this genre can be seen in the autograph of BWV 596, which he designated in the heading as his own work, copied by his father (see the facsimile on p. 29).⁷² Leaving aside the aspect of forgery, we can assume that the work was part of Friedemann's concert repertoire and enjoyed his particular esteem. One reason is no doubt Vivaldi's fugue (third movement), whose long thematic sequences in multiple invertible counterpoint obviously exerted a unique attraction on him; he pursued the development of this type of movement in a number of original organ fugues.⁷³ It is striking that in the field of organ music, Friedemann was apparently interested above all in his father's sonatas and concerto transcriptions – those genres which obviously corresponded the closest to the musical tastes and popular genres of his time, at the same time challenging his playing skills the most.

Instrument and Registration

While there can be no doubt that the *pedaliter* transcriptions were intended for the organ (further confirmed by the registration indications in the autograph of BWV 596), the *manualiter* works BWV 592a and 972–987 are sometimes assumed to have been primarily conceived for the organ as well. Robert Marshall pointed out that most of the *manualiter* transcriptions stay within a compass ranging from *CD-c*³ (the exceptions being BWV 975, 979 and 982) and concluded that they are to be seen in all likelihood as organ works.⁷⁴ However, this can be refuted on stylistic grounds. For one, the four-octave range is typical of even the Thuringian harpsichords of the time. For another, Bach always writes idiomatically, clearly differentiating between his writing for organ and for harpsichord. The key work in the search to clear up the question of the instrument intended for Bach's concerto arrangements is the transcription of

68 Karl Heller, NBA IV/8: *Bearbeitungen fremder Werke* – Kritischer Bericht, 1980 (Heller 1980), p. 17.

69 Schulze 1978, p. 33.

70 Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, in: Bach-Jahrbuch 1970, pp. 44–65, pp. 56f.

71 The paper used is the same as in *P 271* (watermark “M A mittlere Form”), which dates from 1727–1731 and appears particularly frequently in the latter part of those years. This is also confirmed by the analysis of Friedemann's handwriting (kindly communicated by Peter Wollny, Leipzig).

72 Max Schneider, *Das sogenannte Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach*, in: Bach-Jahrbuch 1911, pp. 23–36.

73 See Pieter Dirksen, *Zum Umfang des erhaltenen Orgelwerks von Wilhelm Friedemann Bach* (in prep.).

74 Robert L. Marshall, *Organ or “Klavier”? Instrumental Prescriptions in the Sources of the Keyboard Works*, in: Robert L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, pp. 287–289. See also Heinz Lohmann's edition *Job. Seb. Bach: Sämtliche Orgelwerke*, Vol. 5, Wiesbaden, 1978, where a selection of *manualiter* arrangements was included.

Prince Johann Ernst's Concerto in G major BWV 592 and 592a, which has been transmitted both in *pedaliter* as well as in *manualiter* form. The sources of precisely this pair (see the *Kommentar*, p. 211) are unequivocal: BWV 592 has come down to us as an arrangement "a 2 Clav. e Pedal," in one manuscript bearing the addendum "appropriata all'organo," while BWV 592a is designated as "Concerto per il Cembalo solo" in its sole source. This distinction is supported by the stylistic evidence and shows how carefully Bach distinguished between the idiomatic styles for both keyboard instruments. The transcription characteristics that are noticeable in BWV 592a (especially the busy left-hand part) are often found in the clavier arrangements BWV 972–987 as well.⁷⁵ The presence of the obbligato pedal thus plays a determining role in the decision to choose between organ or harpsichord, and is decisive for the present edition. Although we encounter the note d^3 twice – in the first and last movements⁷⁶ – as the topmost note in Vivaldi's D minor Concerto RV 565, Bach again, as in the A minor Concerto, does not transpose down a whole tone. This is all the more surprising as the note d^3 was not available on Bach's organ. However, this circumstance explains the registration instructions of this concerto. In the closing movement, this note forms the culmination point of the last solo; Bach transposes the entire passage one octave lower, thus taking a considerable restriction of the musical impact for granted. The solution in the first movement seems more elegant: here the d^3 is maintained through the means of octave transposition and 4' registration.⁷⁷ The same solution was no doubt intended in BWV 594, even though a corresponding indication is missing in the surviving sources. Although this piece is transposed down a whole tone with respect to the model, this seems to have been effected solely in view of a few important tutti passages (movement 1, mm. 8–10 [see also the "Solo" passage at mm. 120–122]; movement 3, m. 120), but not the solo part. In the Vivaldi original, it reaches as high as b^3 (eighth position); indeed, the high-ranging violin line is an essential characteristic of this composition. Bach retains this special feature through consistent downward transposition (thus a ninth lower than the original) in all three movements, whereby he assigns the solo parts to the Rückpositiv, which must thus consistently be registered on a 4' basis. Further evidence is afforded by the two passages in which the solo part exceptionally appears in the Oberwerk (mm. 63–80 and 117–126), but where the line is not transposed down an octave.⁷⁸ Thus, in spite of the lack of correspond-

75 This also applies to the four concertos (BWV 976 and 981–983) which were written for a two-manual instrument and for this reason have been considered as organ pieces (see Siegbert Rampe [ed.], *Bach-Handbuch IV: Klavier- und Orgelwerke*, Laaber, 2007, p. 422f.; Ulrich Leisinger, *Idiomatischer Clavierstil in Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Tasteninstrumente*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, ed. Martin Geck, Dortmund, 2003, pp. 83f.). However, it is curious that only one movement in each concerto contains dynamic markings (BWV 976/1, 981/3, 982/2 and 983/3), which means that these concertos were also arranged predominantly for one manual. Moreover, these instructions are not given as "Rückpositiv"/"R" or "Oberwerk"/"O", as would be expected in an organ version, but with "p" and "f". Along with the *manualiter* layout, both of these aspects evidence substantial differences with the "genuine" organ transcriptions BWV 592–596.

76 Less conspicuous in this respect are the two high d^3 that were changed to a^2 in the fourth movement (*Largo e spiccato*), mm. 4 and 12 (penultimate note respectively).

77 On the transcription technique of this movement see Breig 1999, pp. 666–668.

78 In m. 80 Bach avoids a high d^3 by altering Vivaldi's cadential formula.

ing indications in the surviving copies, there can be no doubt about the 4' destination of the "Rückpositiv" manual on account of the structure of Bach's arrangement.⁷⁹ These considerations on BWV 594 and 596 give us cause to re-think the issue of how the concerto transcriptions were intended to sound in the first place. After all, the limitation to a 4' registration of the solo part throughout the entire concerto, as in BWV 594, obviously drastically limits the choice and number of stops. In BWV 596/1, only Oktave 4' is prescribed for both manuals. The specification of Bach's organ at the Weimar palace chapel, the "Himmelsburg," should be taken into account here. Built in 1658 by Ludwig Compenius, it was rebuilt for the first time in 1707/08, shortly before Bach's appointment as court organist. It is not certain, however, what the organ looked like after a further renovation by Nicolaus Trebs (1678–1748) in 1713/14 that was commissioned by Bach and seems to have been quite comprehensive. The only information we have is a specification of 1737, which postdates a further renovation undertaken in 1719/20.⁸⁰

In the Ober-Clavier [$C-c^3$]	In the Unter-Clavier [$C-c^3$]	In the Pedal [$C-e^1$]
Principal 8'	Principal 8'	Groß-Untersatz 32'
Quintathön 16'	Violdigamba 8'	Sub-Bass 16'
Gemshorn 8'	Gedackt 8'	Violon-Bass 16'
Gedackt 8'	Octava 4'	Principal-Bass 8'
Octava 4'	Kleingedackt 4'	Posaun-Bass 16'
Quintathön 4'	Waldflöt 2'	Trompetten-Bass 8'
Mixtur VI	Sesquialtera IV	Cornett-Bass 4'
Cymbel III	Trompette 8'	
Glockenspiel		
Tremulant Ober-Clavier, Tremulant Unter-Clavier		
Manual coupler, Pedal coupler (to Ober-Clavier)		

It is likely that this specification broadly corresponded to that found on Bach's organ in 1714. The possibilities for registrations exceeding the Oktave 4' as solo part are simply lacking on this rather small organ. (At the most, a combination with Gedackt 4' and/or Waldflöte 2' would be plausible, albeit not ideal, in view of the registration practice of the time.) That the entire concerto was conceived for "small" registrations can be seen in the first movement of BWV 594: here the Oberwerk, which is to be registered on an 8' basis, takes over the solo part twice, while the 4' Rückpositiv provides the accompaniment (mm. 64–60 and 117–126). This shows that both manuals were registered with practically the same forces, and were not expected to have a noticeably

79 See also Luigi Ferdinando Tagliavini, *Bach's Organ Transcription of Vivaldi's "Grosso Mogul" Concerto*, in: *J. S. Bach as Organist*, ed. George Stauffer and Ernest May, London, 1986, pp. 244–249. – On the relative significance of the concept "Rückpositiv" in the concerto arrangements see the *Kommentar*, p. 209.

80 See Winfried Schrammek, *Orgel, Positiv, Clavicymbel und Glocken der Schlosskirche zu Weimar, 1658 bis 1774*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Leipzig, 1988, p. 103.

differing sound. (The same phenomenon also occurs in BWV 596/5, mm. 34–43, as well as in the outer movements of BWV 593, where the two solo violins of the original are broadly distributed among “O” and “R”.) A simple contrast of Prinzipal 8’ (“O”) and Oktave 4’ (“R”) would thus be perfectly fitting, possibly with one or two 8’ doublings in the Oberwerk so as to achieve a choral sound corresponding to the string orchestra. The addition of the Subbas 32’ in m. 21 of BWV 596/1 (transposed an octave higher) suggests a 16’ basis for the pedal, this too in analogy to the scoring of a string ensemble with 16’ string bass (and this in clear contrast with the sonatas). The combination of Prinzipal 8’ + Oktave 4’ for the left hand prescribed at the same passage is necessary for the underscoring of the “cello” solo in the tenor range, which is not the most advantageous position on the organ. Nevertheless, this writing technique remains exceptional among the organ transcriptions. The fact that in the fast movements “a 2 Clav” (BWV 592/1, 593/1 and 3, 594/1 and 3, 595 and BWV 596/1 and 5) only the sound but not the dynamics of the two manuals are to be differentiated, is confirmed by the dynamic indications (“forte” and “piano”) consistently found in the sources of all slow movements (BWV 592/2, 593/2, 594/2 and 596/4) and in which the “R” manual is to be dynamically highlighted against the accompanying Oberwerk and Pedal.

Trio arrangements of works by other composers

Three arrangements of instrumental trios (one of them in two movements) by other composers have been transmitted under Bach’s name. Although they can be considered as doubtful on stylistic grounds, Bach’s authorship cannot be entirely excluded on account of the source situation. They perhaps fulfilled a certain pedagogical function as preliminary stages of the sonatas. The earliest source for the Trio in C minor BWV 585, a rather literal transcription of the first two movements of a four-movement trio sonata in the same key by Johann Friedrich Fasch (1688–1758),⁸¹ is found in the Bach collection *Mempell-Preller*, which contains only few *incerta* and can thus lay claim to a certain authoritativeness.⁸² Moreover, it was transcribed by the same, reliable (unknown) copyist who made copies of the single-standing Trios BWV 527/1 and 586.⁸³ Two later sources, apparently independent of *Mempell-Preller*, also list J. S. Bach as the composer.⁸⁴ An autograph directly linked to BWV 527/[1] had most probably

been extant and transmitted up until the beginning of the nineteenth century, as is ascertained by a thematic catalogue from that period.⁸⁵

More complex are the circumstances surrounding the Trio in G major BWV 586, whose main source is also found in the *Mempell-Preller* collection. The only further source occurs in a book of *Orgel-Trios von J. S. Bach* published around 1850 by Georg Wilhelm Körner (1809–1865). To this day, it has been impossible to certify the rumor that the model stems from Telemann.⁸⁶ Stylistically, there is indeed a certain similarity with early Telemann (see e.g. his *Trios* of 1718); however, the difference with Bach’s style was not that sizable back then anyway. In view of the quality of the writing,⁸⁷ Bach’s authorship cannot be entirely excluded,⁸⁸ and consequently it remains to be seen whether the piece actually is a transcription at all. What suggests the involvement of Bach is the use of the note *e*^l in the pedal – a peculiarity that is also encountered in various Weimar organ works (BWV 528/2 [early versions], 536, 540/1, 550, 577, 593 and 653b).

Interestingly, the pedal range of the Trio in F major BWV 587 after François Couperin (1668–1733) also extends to *e*^l. The sole currently extant source is a rather faulty, anonymous copy from the first half of the nineteenth century. An apparently reliable manuscript with an attribution to Bach was at the disposal of Ferdinand Roitzsch, however, who compiled the Peters Supplementary Volume (1881); the same source also contained a copy of BWV 585, which closes the circle of the trio arrangements. Whereas the Trio had long ago been identified as a work by Couperin, its exact model could be determined only fairly recently. All doubts on the model were eliminated when an early version of the relevant sonata (“La Convalescente”) was rediscovered, whose *Air Gracieusement* corresponds exactly to BWV 587.⁸⁹ The scribe of the sonata source is Johann Georg Pisendel (1687–1755), who must have acquired the manuscript while he was in Paris between May and October 1714. It is possible that he gave it to his friend Bach on his return trip from Paris to Dresden via Weimar. What remains problematic with respect to Bach is the basically unidiomatic pedal line of the trio which, with its many scales, is as “elaborate” (Scheibe) as the two manual parts. There is nothing corresponding to this in any authentic organ trio of Bach’s.

81 FWV N c2 (Rüdiger Pfeiffer, *Verzeichnis der Werke von J. F. Fasch*, Magdeburg, 1988; on the identification see Hans-Joachim Schulze, *Das c-Moll-Trio BWV 585 – eine Orgeltranskription Johann Sebastian Bachs?*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 16 (1973), pp. 150–155.

82 The fact that the piece designated as Concerto in E flat major BWV 597 also stems from this source circle changes nothing, for this unquestionably spurious work (see Ulrich Bartels, *Kritischer Bericht* to NBA IV/11, 2003 [Bartels 2003], pp. 141f.) is ascribed solely to a “Mons: Bach,” who, from a stylistic point of view, must belong to a later generation of the family.

83 See Schulze 1984, pp. 87f.

84 In its first printing, however, BWV 585 was published as a work by Johann Ludwig Krebs (1713–1780): *Gesamt Ausgabe der Tonstücke für die Orgel von JOH. LUDW. KREBS*, ed. Carl Geissler, Magdeburg, c. 1848.

85 See Heller 1980, p. 80.

86 See Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart, 1975 (Siegele 1975), p. 76; Heller 1980, pp. 90–92; Breig 1999, p. 708.

87 The awkwardness of the voice leading in mm. 7f., which was found objectionable by Siegele (1975, p. 77), can be seen as a transmission deficit that can be remedied relatively easily, while the analogous passage at mm. 61–63 has apparently been transmitted in a corrupted version; see the *Kommentar*, p. 214.

88 See the observation by Hermann Keller: “Stylistically, J. S. Bach could very well be the author of this neat and attractively fashioned movement” (preface to the Peters edition, Vol. IX, revised edition of 1940).

89 Kerstin Delang, *Couperin – Pisendel – Bach. Überlegungen zur Echtheit und Datierung des Trios BWV 587 anhand eines Quellenfundes in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, in: *Bach-Jahrbuch* 2007, pp. 197–204.

Trio arrangements of works by Bach

Seven⁹⁰ individual organ transcriptions of Bach trio movements have come down to us in manuscript sources of the eighteenth century or in early prints of the nineteenth century. They must be clearly distinguished from the trios based on works by other composers. It is not possible here to separate between Bach as (ascertained) author of the model and Bach as (possible) arranger on the basis of the source findings. It can be assumed, however, that none of these arrangements are authentic. We have already mentioned (see above, p. 21) the arrangements of three movements of the four-movement Sonata in G major BWV 1039/1027 which, when compared with the ensemble versions, present such a loss of quality that it can be excluded that Bach himself has anything to do with it. Also speaking against Bach's authorship is the fact that these arrangements are transmitted singly (see, in contrast, the multiple transmission of BWV 585–587) and in different sources.⁹¹

A central role in the transmission of the four remaining trios (after BWV 21/1, 166/2, 790 and 1014/3) is played by a collection of *Orgel-Trios von J. S. Bach* published by Georg Wilhelm Körner in 1850, which, apart from these trios, also contains BWV 528/2 (early version), 583 and 586 (along with a Trio in D major⁹² that is no doubt

from the pen of Johann Peter Kellner). Thanks to this bundled transmission, as well as to the fact that eighteenth-century concordances exist for two of the four trios in question (in the case of BWV 790, apparently Körner's direct source), we can postulate that the Trios after BWV 166/2 and 1014/3 did not originate in the nineteenth century, but already in the eighteenth, and by musicians from Bach's circle. In three of the four cases, it can be excluded that Bach wrote them himself for the simple reason that either the model is derived from an original collection of Bach's, from which a borrowing by the composer himself is hardly thinkable (BWV 790 and 1014/3), or the original is not a trio piece, but a quartet movement (BWV 166/2). Only the C minor Trio after BWV 21/1 could be somewhat plausible, if we understand the five-part original as an "orchestrated" trio movement which entailed hardly any loss of quality in the three-part organ version. The seven trios and their relationship to the corresponding ensemble movements by Bach need not be further discussed here; instead, they are reproduced synoptically with the (alleged) original works on the enclosed CD-ROM.

Culemborg, Spring 2010

Pieter Dirksen

90 A further trio arrangement, in G minor, after the third movement of BWV 1029 (Sonata for Viola da Gamba and Harpsichord in G minor), has been transmitted as part of BWV 545b (Praeludium, Trio and Fuge in B flat major), and is consequently included in volume 1 of the new edition.

91 See Russell Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: A Case Study in Reception History*, Durham NC, 1989. (Chapter III) and Russell Stinson, *Three organ-trio transcriptions from the Bach circle: keys to a lost Bach chamber work*, in: *Bach Studies*, ed. Don O. Franklin, Cambridge, 1989, pp. 125–159.

92 See Bartels 2003, pp. 116f.

The english translation of the "Kommentar" (pp. 202ff.) can be downloaded under www.breitkopf.com.