

# Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528)

Von Pieter Dirksen (Wadenoijen)

Seit langem ist sich die Forschung darüber im klaren, daß die Sechs Sonaten für Orgel, die Bach um 1730 in einer Reinschrift zusammenfaßte (*P 271*),<sup>1</sup> keinen neukomponierten Werkzyklus darstellen, sondern ein substantieller Teil auf älterem Material basiert, das in einen neuen Zusammenhang gebracht und teilweise für das neue Medium umgearbeitet wurde.<sup>2</sup> Die vierte Sonate in e-Moll (BWV 528) stellt in dieser Hinsicht den klarsten Fall dar, denn bei allen drei Sätzen führen unverkennbare Spuren zu einer Vorgeschichte: Für den ersten Satz liegt eine Kantatensinfonia aus dem Jahre 1723 (BWV 76/8) als Alternativfassung vor, der Mittelsatz ist als einzelstehendes Orgelstück in zwei, vielleicht sogar drei Frühfassungen überliefert, und ein Fragment des Schlußsatzes spielt eine Rolle in der Fassungsgeschichte von Präludium und Fuge G-Dur (BWV 541). Angesichts solcher offenbar disparaten Quellen und auch wegen der eigenartigen Tonartverhältnisse zwischen den Sätzen – der mittlere steht in der Molldominante – ist die Einheit dieser Sonate als ganzes wiederholt angezweifelt worden.<sup>3</sup> Jedoch führen nähere Untersuchungen zu den überlieferten Fassungen zu etwas differenzierteren Befunden, und da die Sonate auch in anderer Hinsicht eher eine Sonderstellung unter den Sechs Sonaten einnimmt – schon äußerlich sichtbar an der Tat-

---

<sup>1</sup> Vgl. *Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten für Orgel. Faksimile des Autographs*, hrsg. von W. Goldhan, Kassel 1987 (Documenta Musicologica. 2/XIX.).

<sup>2</sup> Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 66–88; W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works – Books IV–V: Six Sonatas for Two Manuals and Pedal*, London 1957, S. 82–114; H. Eppstein, *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, BJ 1969, S. 5–30 (vgl. insbesondere S. 25); J. Butt, *Bach's Organ Sonatas. Compilation and Recomposition*, in: *Organ Yearbook* 19, 1988, S. 80–90; K. Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, BJ 1999, S. 67–79. Zur Datierung „1727–1732“ von *P 271*, vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel etc. 1989 (NBA IX/2), S. 206.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. H. Eppstein, a. a. O., S. 24: „[BWV 528 ist] ... allem Anschein nach durch Zusammenstellung einer Instrumentalsinfonia, eines umgearbeiteten frühen und eines voraussichtlich Weimarer Orgelstückes entstanden“.

sache, daß sie sich als kürzeste erweist –, stellt sich vordringlich die Frage nach deren Vorgeschichte und Entstehungszeit, wobei auch das Problem der Zusammengehörigkeit der Sätze in neuem Licht erscheint.

### 1. BWV 528/1 und zwei Kantatensinfonien

Als Ausgangspunkt für unsere Betrachtungen dient die Sinfonia, mit der der zweite Teil der am 6. Juni 1723 erstmals aufgeführten Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 eröffnet wird. Zu diesem Werk hat sich neben dem Originalstimmensatz (*St 13b*) auch die autographe Partitur (*P 67*) erhalten. Stephen Crist hat die Eile, mit der die Partitur geschrieben wurde, anschaulich dargestellt und den Konzeptcharakter des Kantatenautographs als ganzes klar herausgearbeitet.<sup>4</sup> Ausgehend von diesem Quellenbefund wird im allgemeinen auch der Sinfonia der Rang einer Kompositionsniederschrift zuerkannt und das Stück als eigens für die Kantate geschaffen angesehen.<sup>5</sup> Eine erneute Betrachtung dieser Niederschrift (vgl. Abb. 1) und ihres auführungsgeschichtlichen Kontexts ergibt jedoch eine gänzlich andere Perspektive. Die Sinfonia stellt innerhalb der Kompositionspartitur von BWV 76 offenbar eine Ausnahme dar.

Den Schlüssel zur Neuinterpretation der Niederschrift dieses Satzes in *P 67* liefern die in Tabelle 1 zusammengefaßten Varianten (Oboe d'amore hier „klingend“ notiert – vgl. dazu weiter unten –).<sup>6</sup>

Insgesamt lassen die vorfindbaren Änderungen nur gelegentlich auf eine Kompositionsniederschrift schließen, zumal es sich in einigen Fällen – T. 9, 12 (Oboe d'amore), 22, 27 (Oboe d'amore), 41, 47 oder 57 (Viola da Gamba) – wohl lediglich um Flüchtigkeitsfehler handelt. Vor allem fällt auf, daß keine

<sup>4</sup> S. Crist, *Bach's début at Leipzig. Observations on the genesis of Cantatas 75 and 76*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 212–226.

<sup>5</sup> Vgl. z. B. G. Stauffer, *Die Sinfonien*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten III*, Stuttgart 1999, S. 162: „... der Befund der autographen Partitur mit ihren zahlreichen Korrekturen und Änderungen erlaubt jedoch keinen Zweifel daran, daß Bach die Sinfonie erst in Leipzig für BWV 76 schrieb“. Vgl. auch BWV<sup>2a</sup>, S. 311: „BWV 528/1 ist Umarbeitung der Sinfonia BWV 76/8“, und W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: K. Küster (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Kassel 1999, S. 680. Dietrich Kilian ist ausnahmsweise vorsichtiger: „Möglicherweise geht der Sonatensatz also auf BWV 76/8 zurück oder beide Sätze basieren auf einer gemeinsamen älteren Quelle“ (NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 79).

<sup>6</sup> Vgl. auch NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 33f.

Tabelle 1: Sinfonia BWV 76/8, Korrekturen in P 67

Takt	Stimme, Note	<i>ante correcturam</i>	<i>post correcturam</i>	Art
2	Bc, 2	<i>e</i>	<i>c'</i>	kompositorische Änderung
3	Obd'am, 3. Tz	16tel <i>h'-g'-fis'-e'</i>	punktiertes 16tel <i>h'</i> , 32tel <i>a'-g'-fis'-g'-c''</i>	kompositorische Änderung
6	Vadg, 8	<i>g'</i>	<i>fis'</i>	Sekundverschreibung
9	Vadg, 9	<i>h</i>	<i>fis</i>	Quartverschreibung
11	Vadg, 9–12	<i>e'-fis'-e'-fis'</i>	<i>a'-g'-fis'-e'</i>	kompositorische Änderung
12	Obd'am, 1	<i>a'</i>	<i>d''</i>	Quartverschreibung
	Vadg, 9–12	<i>h-c'-h-c'</i>	<i>e'-d'-c'-h</i>	kompositorische Änderung
15	Vadg, 3–4	<i>e'-d'</i>	<i>g'-fis'</i>	Terzverschreibung
18	Bc, 1–4	Viertel <i>H-A-G</i>	Achtel <i>H-h</i> , Viertel <i>a-g</i>	Oktavänderung
19	Obd'am, 1	<i>fis'</i> oder <i>g'</i>	<i>a'</i>	Verschreibung
20	Bc, 3	<i>Fis</i>	<i>e'</i>	kompositorische Änderung
22	Obd'am, 5–8	<i>d'-e'-d'-e'</i>	<i>c'-d'-c'-d'</i>	Sekundverschreibung
26	Obd'am, 4	<i>a'</i>	<i>h'</i>	Sekundverschreibung
	Bc, 1. Taktz.	Viertel <i>e'</i>	Achtel <i>e'-e</i>	rhythmische Belebung
27	Obd'am, 2	<i>fis'</i>	<i>e'</i>	Sekundverschreibung
	Obd'am, 4 + 6	<i>cis'</i>	<i>c'</i>	Verschreibung
	Vadg, 9	<i>a'</i>	<i>h'</i>	Sekundverschreibung
	Bc, 1	<i>a</i>	<i>A</i>	Oktavänderung
31	Vadg	Oktave tiefer		Oktavänderung
	Bc, 1	<i>H</i> (Kustos!)	<i>Gis</i>	Terzverschreibung
32	Vadg, 1	<i>a</i>	<i>a'</i>	Oktavänderung
40	Obd'am	Viertel <i>a-a'-a'-a'</i> , 16tel <i>a'-gis'-fis'-gis'</i>	Viertel <i>a-a'-gis'-</i> <i>f''-e''-gis'</i>	kompositorische Änderung
41	Vadg	Viertelnote	Halbe [+ Punkt]	kompositorische Änderung
42	Obd'am	<i>h' [?]</i>	<i>dis''</i>	Terzverschreibung
	Bc, 1. Taktz.	8tel <i>fis</i> , 16tel <i>fis-g</i>	16tel <i>fis-e-fis-g</i>	kompositorische Änderung
45	Bc, 1	<i>e</i>	<i>E</i>	Oktavänderung
47	Obd'am, 6	<i>e'</i>	<i>fis'</i>	Sekundverschreibung
48	Obd'am, 1-2	<i>g'-fis'</i>	<i>h'-a'</i>	Terzverschreibung
49	Obd'am, 2-7	<i>c''-h'-a'-h'-a'-g'</i>	<i>e''-d''-c''-d''-c''-h'</i>	Terzverschreibung
	Vadg	Viertelnote	Halbe [+ Punkt]	?
50	Bc, 1	<i>H</i>	<i>d</i>	Terzverschreibung/ kompositorische Änderung

Tabelle 1: (Fortsetzung)

Takt	Stimme, Note	<i>ante correcturam</i>	<i>post correcturam</i>	Art
50	Bc, 2	<i>d</i>	<i>d'</i>	Oktavänderung
54	Vadg, 8	<i>g'</i>	<i>fis'</i>	Sekundverschreibung
57	Obd'am	Viertelnote	Halbe [+ Punkt]	kompositorische Änderung (?)
	Vadg, 1	<i>dis'</i>	<i>e'</i>	Sekundverschreibung
58	Obd'am, 3	<i>d'</i>	<i>fis'</i>	Terzverschreibung
59	Vadg, 4	<i>fis</i>	<i>a</i>	Terzverschreibung
60	Vadg, 1–2	<i>g-a</i>	<i>h-c'</i>	Terzverschreibung

Eingriffe in die thematischen Formulierungen der beiden Abschnitte vorkommen (vgl. Abb. 1), wie es bei einer Konzeptniederschrift zu erwarten gewesen wäre und wie es bei sämtlichen – unzweifelhaft als Kompositionsniederschriften vorliegenden – vier Arien der Kantate tatsächlich der Fall ist.<sup>7</sup> Deutlich zeigt dies das viertaktige einleitende Adagio; die beiden Änderungen, die sich hier feststellen lassen (T. 2 und 3), stellen Bereicherungen eines vorher schon intakten Satzes dar und keinesfalls Berichtigungen von Satzfehlern. Im Vivace überwiegen Terzverschreibungen und Änderungen der Oktavlage – eindeutige Indizien für die Bearbeitung eines Satzes, wobei Tonart und/oder Instrumentation geändert worden sind, die Struktur und Substanz des Satzes aber weitgehend intakt geblieben ist. Konkrete Spuren einer Frühfassung scheinen insbesondere in der Modifikation des Kontrasubjekts im fugischen Vivace vorzuliegen (Beispiel 1a). Die verworfene Lesart wirkt mit ihren nachdrücklich wiederholten und damit norddeutsch anmutenden ausgeschriebenen Wechselnoten (vgl. etwa die g-Moll-Fuge BWV 535/535a auf ein Thema des Hamburgers Johann Adam Reincken) deutlich etwas primitiver und altertümlicher. In der revidierten Version von 1723 ist jeweils die zweite Gruppe geändert und damit das Ganze abwechslungsreicher gestaltet worden. Hierbei wurden auch die Verdoppelung einer Note auf der dritten Taktzeit des Themas beseitigt und die Harmonie bereichert. In den beiden weiteren Auftritten des Kontrasubjekts wird diese Modifikation dann ohne weiteres durchgeführt (T. 22–23, 37–38).

<sup>7</sup> Vgl. dazu ausführlich Crist (wie Fußnote 4), S. 220–225.

## Beispiel 1: BWV 76/8

a T. 11–12 (nach *P 67*)

Ob. d'amore

ante corr.

ante corr.

Va. da Gamba

Continuo

b T. 4–5 (nach *P 67*, mit Variante des Basses nach *P 271*)

Ob. d'amore

Vivace

Va. da Gamba

tr

Continuo

Pedal

BWV 528/1:

c T. 18–21 (Baß, nach *P 67* und *P 271*)

Continuo

post corr.

ante corr.

Pedal

BWV 528/1:

Es überrascht nicht, daß in der (generalbaßlosen) Orgelversion die beschriebene Neugestaltung beibehalten worden ist. Aber auch sonst strebt Bach in dieser Letztfassung danach, die Harmonie zu bereichern, und in erster Linie ist dafür die Baßstimme zuständig. Tatsächlich ist die Belebung des Basses zwecks einer idiomatischen Bearbeitung für Tasteninstrument ein hervorstechendes Merkmal von Bachs Adaptierungen von Ensemblesätzen, wie etwa die Konzertbearbeitungen für Orgel BWV 592–596 und für Cembalo BWV

972–987 veranschaulichen. Den Ausfall wichtiger rhythmischer Impulse und harmonischer Ergänzungen, die im Ensemblesatz der Initiative des Continuospielers überlassen werden konnten, versuchte Bach auf diese Weise zu kompensieren. Auch in BWV 528/1 läßt sich derartige beobachten. Ein schlagendes Beispiel findet sich am Schluß des Adagios und Anfang des Vivaces (Beispiel 1b). Gegenüber dem Vorhergehenden mochte Bach Takt 4 als allzu schlicht empfunden haben und übergab daher dem Pedal eine idiomatische Spielfigur. Die Akzentparallelen in T. 5 von BWV 76/8 werden von einer Continuo-Aussetzung effektiv verdeckt, treten aber bei einer Orgeldarbietung offen zutage. Das Fehlen der harmonischen Ausfüllung kompensiert Bach daher durch einen beweglicheren Baß mit neuen (implizierten) harmonischen Ausweichungen.<sup>8</sup>

BWV 528/1 spiegelt in unterschiedlicher Hinsicht die 1723 von Bach vorgenommenen Revisionen, insbesondere bei der bereits erwähnten Neugestaltung des Kontrasubjekts, läßt in einem Punkt jedoch eine einfachere Lesart erkennen. Es handelt sich um abwärtsschreitende Viertel im Baß, die eine Sequenzbildung unterstützen (T. 7–8, 11–12, 15–16, 22–23, 33–34 und 37–38). Das jeweils erste Viertel einer Gruppe weist in BWV 76/8 in der Hälfte der Fälle einen Oktavsprung nach oben auf – einer davon zudem deutlich als Resultat einer Korrektur (vgl. Beispiel 1c und Abb. 1 auf S. 36) –, in BWV 528/1 dagegen nie, was auf den direkten Rückgriff auf eine ältere Gestalt hindeuten könnte.

Obwohl die Orgelfassung ersichtlich in Kenntnis der Sinfonia BWV 76/8 konzipiert wurde (was sich insbesondere in der gemeinsamen Tonart niederschlägt), kann es als ziemlich sicher gelten, daß sich hinter beiden Versionen eine ältere Fassung verbirgt (im folgenden mit BWV 76/8a bezeichnet). Zu fragen ist daher, in welchen Kontext diese Urgestalt des Satzes gehört und ob die Instrumentation von BWV 76/8 die Originalbesetzung darstellt. Während die erste Frage im Zusammenhang mit den anderen beiden Sätzen der Orgelsonate BWV 528 behandelt wird (vgl. weiter unten), muß die zweite Frage in Verbindung mit dem Entstehungshintergrund der Kantate BWV 76 betrachtet werden. Wie Stephen Crist überzeugend dargestellt hat,<sup>9</sup> wollte Bach der wohl noch in Köthen sorgfältig vorbereiteten Kantate BWV 75 (zum 1. Trinitatissonntag 1723) eine Woche später ein Pendant folgen lassen. Geplant war also wiederum eine großangelegte zweiteilige Kantate mit vierzehn Sätzen: Einem konzertierenden Eingangschor, vier Arien, einer vokalen Choralbearbeitung als Schluß beider Teile, sechs Rezitativen (zwei davon mit Streichern aus-

<sup>8</sup> Vgl. Zum Bearbeitungsvorgang ausführlich U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 78–81.

<sup>9</sup> Crist (wie Fußnote 4), S. 213–215.

instrumentiert) sowie einer Sinfonia zur Eröffnung des zweiten Teils; wichtig war dabei auch der solistische Einsatz der Oboe d'amore (vgl. dazu weiter unten). Der erst kurz zuvor aus Köthen nach Leipzig übergesiedelte Bach kam aber offenbar bei der Umsetzung dieses besonders ambitionösen Projekts in arge Zeitnot, wie das insgesamt eilige Schriftbild in *P 67* (im Gegensatz zur Schönschrift von *BWV 75* in *P 66*) zeigt. Höchstwahrscheinlich beabsichtigte Bach – entsprechend seinem Verfahren in *BWV 75* – den in Satz 7 und 14 verwendeten Choral zusätzlich als instrumentale Choralbearbeitung zu komponieren – hier also den Choral „Es woll uns Gott genädig sein“. Er kam aber nicht mehr dazu und griff daher notgedrungen zu einem älteren Instrumentalsatz, um die geplante, von Kantate 75 vorgegebene Struktur doch noch vollständig realisieren zu können. Zu wählen war dabei ein Satz, der sich für eine Präsentation der Oboe d'amore eignete und diesem Instrument relativ leicht angepaßt werden konnte. Die Oboe d'amore galt als eine Leipziger Spezialität, die erst kurz vor Bachs Amtsantritt eingeführt worden war.<sup>10</sup> Bach hatte das Instrument im letzten Augenblick in seine Leipziger Probekantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ *BWV 23* (Februar 1723) als Ersatz für die normale Oboe einbezogen<sup>11</sup> und war nun bestrebt, diese Neuheit in seinen Debütkantaten *BWV 75* und *76* exponiert einzusetzen – und zwar auf Kosten der normalen Oboe, die hier ausschließlich als Orchesterinstrument verwendet wird.

In einer Frühfassung der Sinfonia (auf deren einstige Existenz alles hinweist) kann die Oboe d'amore nicht das Originalinstrument darstellen. Die relativ wenigen Korrekturen in *P 67* beweisen aber, daß Bach auf einen besonders geeigneten älteren Instrumentalsatz aus seiner Musikaliensammlung zurückgreifen konnte. Zur Feststellung des ursprünglich für die Oberstimme verwendeten Instruments liefert eine Eigenart von Bachs Niederschrift (vgl. Abb. 1, S. 36) einen konkreten Fingerzeig. In den Partituren von *BWV 75* und *76* benutzt Bach für das neue Instrument eine ungewöhnliche Notationsart – eine Kombination von Violin- und Sopranschlüssel –, die auf geschickte Weise das Kleinterztranspositionsverhältnis zwischen Oboe und Oboe d'amore ausnutzt: Der Violinschlüssel vertritt die Griff-, der Sopranschlüssel die Klangnotation (Beispiel 2).<sup>12</sup> Was liegt näher als die Annahme, daß das

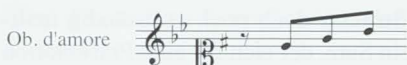
<sup>10</sup> B. Haynes, *Oboe d'amore*, in: D. Sackmann und S. Rampe (Hrsg.), *Bachs Orchestermusik*, Kassel 2000, S. 284f.

<sup>11</sup> C. Wolff, *Bach's Audition for the St. Thomas Cantorate: The Cantata „Du wahrer Gott and Davids Sohn“*, in: ders., *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge/MA 1993, S. 134.

<sup>12</sup> Vgl. Crist (wie Fußnote 4), S. 218; U. Prinz, *Griffschriфт – Klangschriфт. Funktion und Bedeutung, Probleme heute*, in: M. Geck und S. Oechsle (Hrsg.), *Bachs erster Leipziger Kantatenjahrgang. Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium 2000*, Witten 2002 (Dortmunder Bach-Forschungen. 4.), S. 157–172, hier S. 159–163.

ursprüngliche Instrument die Oboe gewesen ist und es sich um einen Satz in g-Moll handelte? Damit erklärt sich auch das in Bachs Kantatenschatzen singuläre Vorkommen eines instrumentalen Triosatzes:<sup>13</sup> Einen solchen ausgesprochen kammermusikalischen Satz hat Bach offenbar nur unter größtem Zeitdruck und entgegen seiner Gewohnheit in eine Kirchenkantate aufgenommen und sich dabei den Umstand zunutze gemacht, daß die Oboenstimme (in g-Moll: *c'-b''*, ohne *cis'*) ohne Umfangsänderungen übernommen werden konnte.

Beispiel 2: Doppelschlüsselung der Oboe d'amore-Stimme in BWV 76/8 (nach P 67)



Das am meisten auffallende Merkmal der Sinfonia ist die Einbeziehung der Viola da Gamba. Aus der Sicht einer Neukomposition würde das besonders befremden, denn im Gegensatz zur Oboe d'amore blieb die Viola da Gamba auch später in Bachs Musik eine Ausnahmeerscheinung und wurde nie zum festen Bestandteil seines Leipziger Kantatenensembles. In Werken für besondere Gelegenheiten verbindet ihr Klangbild sich mit dem Topos des Sterbens, wie in der Trauer-Ode BWV 198, den Passionen BWV 244 und BWV 245 und auch dem vor-Leipziger Actus tragicus BWV 106. In der klangprächtigen beginnenden Äolus-Kantate BWV 205 (1725) soll sie in der kontrastierenden Arie „Frische Schatten, meine Freude“ zusammen mit einer Viola d'amore für eine betonte „stille Musik“ sorgen. In allen (Leipziger) Fällen wird die Viola da Gamba also ganz gezielt zur Erreichung besonderer Klangeffekte eingesetzt.<sup>14</sup> In BWV 76 fehlt ein solcher Bezug – und nicht nur in der Sinfonia, sondern auch in der Aria „Liebt, ihr Christen, in der Tat“ (BWV 76/12), in der Bach die eigenartige Instrumentalkombination der Sinfonia aus praktischen und ästhetischen Gründen noch einmal wiederkehren läßt. Sowohl aus diesem Grund als auch angesichts des Zeitdrucks, mit dem Bach die Sinfonia in seine Kantatenpartitur aufnahm, liegt es auf der Hand anzunehmen, daß das ungewöhnliche Instrument in der Sinfonia deshalb auftaucht, weil es einfach auch schon in der Vorlage vorgeschrieben war.

Der Umfang der Viola da Gamba-Stimme von BWV 76/8 ist *H-c''* und entspricht damit durchaus Bachs Gepflogenheiten (Arie „Es ist vollbracht“ BWV 245/30: *H-c''*; Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo in G-Dur BWV 1027:

<sup>13</sup> Sieht man von der Eingangssinfonia (für zwei Violinen, Fagott und Continuo) zu Bachs wohl frühester Kantate „Nach dir, Herr, verlangst mich“ BWV 150 (1706?) ab.

<sup>14</sup> Vgl. auch L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge/MA und London 1987, S. 166 bis 169.



*H-d*“ beziehungsweise D-Dur BWV 1028: *H-cis*“). In einer nach g-Moll transponierten Fassung wird aus *H-c*“ die hohe Lage *d-es*“; nur die g-Moll-Sonate BWV 1029 erreicht eine solche Höhe, nutzt aber zusätzlich die tiefere Oktave des Instruments aus (*D-es*“). Die Möglichkeit kann also nicht ganz von der Hand gewiesen werden, daß das Original etwa für Viola bestimmt war, dann aber durch die Tiefertransposition von g-Moll nach e-Moll unter deren Untergrenze *c* geriet und deshalb durch Viola da Gamba ersetzt wurde. Allerdings handelt es sich nur um einen vereinzelt Ton (*H* in T. 23), der sich durch Umlegung hätte vermeiden lassen. Da auch die Angabe „Viola da gamba“ in *P* 67 in einem Zuge niedergeschrieben worden ist (vgl. Abb. 1), scheint es angesichts der angeführten Argumente besser, an der Viola da Gamba festzuhalten.<sup>15</sup>

Die Annahme einer Urfassung der Sinfonia für Oboe, Viola da Gamba und Basso continuo in g-Moll (BWV 76/8a) bringt die Frage nach deren Herkunft und Entstehungszeit mit sich. Der Stilbruch zwischen diesem Satz und Bachs (früher) Leipziger Schreibweise wurde schon öfters bemerkt – „Die Instrumentierung ist etwas altmodisch und erinnert an Kantaten der Weimarer Zeit“;<sup>16</sup> „... gleichfalls weitgehend im Stil von Bachs frühesten Kantaten-Sinfonien. Dies ist erstaunlich, weil er mindestens in den Jahren als Köthener Kapellmeister auch andere Stilprinzipien der Instrumentalmusik vertreten hat“<sup>17</sup> –, jedoch ohne daß dies zu der auf der Hand liegenden Frage nach einer möglichen Vorgeschichte geführt hätte. Nicht nur hinsichtlich der Besetzung, sondern auch in formaler Hinsicht weist der Satz singuläre Merkmale auf (Tabelle 2).

Das *Vivace* ist eine Fuge mit einheitlichem Bewegungsablauf, jedoch ohne thematische Beteiligung des Continuos, der als reiner Stützbaß konzipiert ist. Ungewöhnlich ist die Beantwortung im Prim- oder Oktavabstand sowie insbesondere das Fehlen einer vollthematischen Reprise auf der I. Stufe am Satzende. Jedoch sind die Oberstimmen bis auf die abkadenzierenden Phrasen in der Coda durchaus thematisch konzipiert: in den Zwischenspielen und im ausgedehnten Epilog ist alles aus drei (von vier) Bausteinen des Themas (Beispiel 3a) abgeleitet, während das Kontrasubjekt der (fast identischen und nur mittels Stimmtausch und Transposition gewonnenen) Hauptsätze nicht weiterentwickelt wird. Infolge der großen thematischen Dichte des Epilogs (der

<sup>15</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist der Hinweis von Peter Williams (*The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 1, Cambridge 1980, S. 39) daß die Schreibweise der Sinfonia gambenidiomatische Züge aufweist; er verweist dabei namentlich auf die Sonate für Gambe und Cembalo D-Dur BWV 1028 (gemeint ist wohl der zweite Satz, der tatsächlich eine auffallende motivische Verwandtschaft mit dem *Vivace* von BWV 76/8 aufweist).

<sup>16</sup> Stauffer (wie Fußnote 3), S. 162.

<sup>17</sup> K. Küster, *Bach Handbuch*, Kassel 1999, S. 199.

Tabelle 2: Form von BWV 76/8

Teil	Takt	Länge	Abschnitt/Inhalt
Adagio	1–4	4 Takte	imitatorisch
Vivace	5–13	9 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der I. Stufe (Vadg auf e', Obd'am auf e'')
	14–15	2 Takte	Zwischenspiel (aus d)
	16–24	9 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der V. Stufe (Obd'am auf h', Vadg auf h)
	25–30	6 Takte	Zwischenspiel (Sequenz aus a + d)
	31–39	9 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der IV. Stufe (Vadg auf a', Obd'am auf a')
	40–65	26 Takte	Epilog (aaaa, Sequenz aus a + d, aab, aab, ddddd, Coda mit aa)

Themenkopf a erscheint hier nicht weniger als fünfzehn Mal!) vermißt man die formale Abrundung durch einen erneuten Tonika-Hauptsatz nicht. Statt dessen rundet Bach den thematisch so dichten Satz mit einem zweifachen Abbrechen auf der Dominante und einem betont konventionellen homophonen Abkadenzieren mit einer einfachen Hemiolen-Bildung ab (Beispiel 3 b).

## Beispiel 3: BWV 76/8

a Vivace-Thema (Viola da Gamba, T. 5–9)

5 a b

Va. da Gamba

7 c d

b Schluß (T. 58–65)

58

Ob. d'amore

Va. da Gamba

Continuo

61

Besonderheiten wie diese unerwartete Abrundung, die Kürze des einleitenden Adagios und auch das Experimentelle und Offene in der Form des Vivace sind 1723 undenkbar, weisen vielmehr auf Bachs Weimarer Periode hin. Damit gelangt sofort ein Satz ins Blickfeld, der erstaunlicherweise (soweit ich sehen kann) bisher noch nie mit BWV 76/8 in Verbindung gebracht wurde: die Sinfonia zur Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ BWV 152, die am 30. Dezember 1714 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die Sinfonia dieser Kantate ist nach dem gleichen Modell gebaut wie BWV 76/8: auf ein einleitendes, in beiden Fällen (!) viertaktiges Adagio, das sich nach der Dominante wendet, folgt eine ausgedehnte Fuge in schneller Bewegung. Wenn man auch noch die gleiche Tonart (e-Moll/g-Moll – vgl. dazu weiter unten) berücksichtigt sowie die Tatsache, daß die ungewöhnliche Instrumentenkombination von BWV 76/8 in BWV 152/1 einbezogen ist (zu Oboe, Viola da Gamba und Continuo treten noch Blockflöte und Viola d’amore hinzu), so kann kein Zweifel bestehen, daß es sich um Schwesterwerke handelt.<sup>18</sup> Die Urfassung von BWV 76/8 ist deshalb höchstwahrscheinlich gleichfalls in dieser mittleren Weimarer Zeit, also um 1714 entstanden. Beide Sätze gehören wohl zum Kreis von Bachs hauptsächlich innerhalb der Claviermusik durchgeführten Experimenten in der sogenannten „Hybrid-Form“,<sup>19</sup> bei denen zwei kontrastierende Werkteile innerhalb eines einzigen Satzes miteinander verknüpft sind. Das Auftreten dieser Kombinationsform datiert Jean-Claude Zehnder auf „um 1712/14“ und rechnet dazu Orgelwerke wie die Toccaten F-Dur BWV 540 und C-Dur BWV 564, das Präludium G-Dur BWV 541/1 sowie die Choral-

<sup>18</sup> BWV 152 bildet eine der wenigen Weimarer Kantaten, die in Leipzig offenbar nicht wiederaufgeführt wurden, obwohl der Sonntag nach Weihnachten auch in Leipzig musikalisch begangen wurde (vgl. BWV 28 und 122). Vielleicht hielt Bach wegen der exotischen kammermusikalischen Besetzung des Werkes eine Aufführung in Leipzig für nicht mehr aktuell, was indirekt den Charakter einer „Notmaßnahme“ bei der Aufnahme eines vergleichbaren Weimarer Satzes in die Kantate BWV 76 bestätigen würde.

<sup>19</sup> Vgl. G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980 (Studies in Musicology. 27.), S. 42f.

trios BWV 655a und 664a.<sup>20</sup> In diesen Rahmen fügt sich auch die Tatsache, daß nicht nur das fugierte Vivace von BWV 76/8(a) formal ein Experiment darstellt (wie oben dargelegt), sondern auch das Allegro von BWV 152/1 sich als eine durch Zwischenspiele aufgelockerte Permutationsfuge erweist.<sup>21</sup>

Die Sinfonia BWV 152/1 (wie auch die übrigen Sätze dieser Kantate) spiegelt zudem genau das Tonartverhältnis zwischen BWV 76/8a und BWV 76/8, woraus sich auch eine Lösung für das oben erwähnte Tessiturproblem der Viola da Gamba ableiten läßt. Im Partiturautograph von BWV 152 (*P 45 Adn. 2*) sind die Instrumente teils im Kammerton (g-Moll), teils im Chorton (e-Moll) notiert: die „französisch“-tiefen Holzblasinstrumente Blockflöte und Oboe wie auch die Viola d'amore im Kammerton, Viola da Gamba und Orgel (sowie die beiden Singstimmen) im Chorton.<sup>22</sup> Merkwürdig ist die Behandlung der Gambe als Chortoninstrument; jedoch ergibt sich hieraus die bequeme Lage *D-g'* (statt im Kammerton: *F-b'*), was wohl den Grund für Bachs Entscheidung bildete. Es erscheint deshalb durchaus plausibel, daß BWV 76/8a als Schwesterwerk gleichfalls in diesen beiden Tonarten konzipiert wurde, also mit Kammerton-Oboe und Chorton-Viola da Gamba (und Continuo). Damit wäre die Gambenstimme in der eher „normalen“ Tessitur *H-c'* spielbar, statt in der – wie oben bereits gezeigt wurde – doch etwas zu hohen Lage *d-es'*. Das gemeinsame Kleinterz-Verhältnis zwischen der Instrumentation von BWV 76/8a einerseits und der Leipziger Oboe und Oboe d'amore andererseits mag Bach zur Wiederverwendung des Satzes als Sinfonia und zum Einsatz der Oboe d'amore veranlaßt haben. (Bei der Herstellung der Orgelversion BWV 528 hätte Bach demnach zwischen diesen beiden Tonarten seiner Vorlage zu wählen gehabt; für das tiefere e-Moll dürfte er sich mit Rücksicht auf die Obergrenze des Pedals entschieden haben).

## 2. Das Andante BWV 528/2 und seine Frühfassung

Der Mittelsatz der Orgelsonate BWV 528 kennt eine überaus gut dokumentierte Vorgeschichte, denn es hat sich eine durch verschiedene Quellen belegte, klar abgrenzbare Frühfassung in d-Moll (BWV 528/2a) erhalten, und zwar

<sup>20</sup> J.-C. Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in: K. Heller und H.-J. Schulze (Hrsg.), *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Köln 1995, S. 317 und 336f.

<sup>21</sup> Vgl. Dürr St 2, S. 94.

<sup>22</sup> Vgl. NBA I/3 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2000), S. 23; W. Neumann, *Zur Aufführungspraxis der Kantate 152*, BJ 1949/50, S. 100–103.

gleichfalls für Orgel.<sup>23</sup> Deren wichtigstes Unterscheidungsmerkmal ist das (abgesehen vom Paenultima-Takt) Fehlen von jeglichen diminuierenden Zweiundreißigsteln, mit denen die Fassung BWV 528/2 so ausgiebig versehen ist; auch ist die Spätfassung um  $2\frac{1}{2}$ -Takte länger (vgl. dazu weiter unten). Zwischen den vier zu BWV 528/2a überlieferten Handschriften, die sämtlich aus der Zeit nach Bachs Tod stammen, gibt es Unterschiede, die auf verschiedene Entwicklungsstufen hindeuten. Dietrich Kilian hat gezeigt, daß diese Quellen sich in zwei Gruppen zu je zwei Handschriften gliedern und wahrscheinlich direkt oder indirekt auf die gleiche (verlorengegangene) autographe Vorlage zurückgehen, die Bach demnach mehrfach revidiert haben muß:<sup>24</sup>

[I] Leipzig MB, *Go. S. 311/2*, und Peters I Appendix (nach einer verlorengegangenen Abschrift);

[II] Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, *Hs. Grönland*, und SBB, *P 1115*.

Der wichtigste Lesartunterschied findet sich in der Melodik des Kontrasubjekts (Beispiel 4a; als [III] ist hier die autographe Letztfassung *P 271* hinzugefügt). Der Unterschied zwischen [I] und [II] weist wohl nicht primär auf „the composer's maturing sense of melody“,<sup>25</sup> sondern stellt das Resultat eines Schrittes dar, den Bach eher aus rein kompositionstechnischen Gründen getan haben wird:<sup>26</sup> das Thema und sein Kontrasubjekt weisen in den ersten Kombinationen, bei denen das Kontrasubjekt immer über dem Thema liegt, Quartparallelen auf und sind also eigentlich nicht umkehrbar. Dies bezeugen die Takte 22 bis 26, in denen Bach die Umkehrung ursprünglich trotzdem angebracht hat (Beispiel 4b; Quintparallelen hier mit Sternchen bezeichnet). Wie die „Peters“-Fassung zeigt, hat Bach diesen Satzfehler zuerst wohl durch Oktavtransposition des ganzen Themas auszumerzen versucht (in Beispiel 4b angegeben), zu einem späteren Zeitpunkt aber durch Oktavierung einer der beiden die Quintparallele verursachenden Einzelnoten das Problem auf brillante Weise gelöst und zusätzlich dem Kontrasubjekt erst sein eigenes unverwechselbares Profil verliehen.

<sup>23</sup> Abdruck in NBA IV/7, S. 145–147.

<sup>24</sup> NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 80.

<sup>25</sup> Williams (wie Fußnote 15), S. 41; deutsch in: ders., *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Bd. 1, Mainz etc. 1996, S. 57: „den heranreifenden Sinn des Komponisten für die Melodik“.

<sup>26</sup> Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian), S. 82f.

## Beispiel 4:

## a BWV 528/2a, T. 3–4 (Oberstimme), drei Fassungen

3

I

II

III

(transponiert aus h-Moll)

b BWV 528/2a, T. 22–26 (*Go. S. 311/2*, mit Angabe der Änderungen in „Peters“)

22

„Peters“: 8va bassa

I

24

„Peters“: 8va bassa

## c BWV 528/2a, T. 32

32

Daß das Orgeltrio in der ohne Zweifel ältesten dokumentierten Fassung *Go.S.311/2* (die möglicherweise auf eine Weimarer Abschrift von Johann Tobias Krebs d. Ä. zurückgeht<sup>27</sup>) auch die Urgestalt darstellt, ist jedoch unwahrscheinlich, denn nicht nur der Umfang der Oberstimme (*c'-c'''*), sondern vor allem eine verräterische, in allen Frühfassungen vorkommende Umlegung weisen unzweideutig auf Oboe als ursprünglich beabsichtigtes Instrument:<sup>28</sup> in T. 32 umgeht Bach durch einen Oktavsprung das auf der Barockoboe nicht spielbare *cis'*, wie der Vergleich mit der unmittelbar sich anschließenden Imitation in der Mittelstimme wie auch allen Parallelstellen zeigt (Beispiel 4c). Bemerkenswerterweise wird nicht nur in der Frühfassung mit verändertem Kontrasubjekt (*Hs. Grönland* und *P 1115*) der Oboenumfang unterschritten (T. 9: *b*, T. 24–25: *b* und *as*), sondern auch in der Peters-Version (T. 23: *b*). Die Version der Handschrift *Go. S. 311/2* spiegelt daher wohl unmittelbar die Ensemble-Fassung mit Oboe wider. Vielleicht hat Bach die – vor allem durch die Gegenbewegung des Continuo und seiner Aussetzung kaum ins Ohr fallenden – Quintparallelen erst bemerkt, als er den Satz nach der Übertragung ohne den verschleiern den Effekt einer Continuo-Aussetzung auf der Orgel spielte.

Während sich der Tessitur-Befund der Oberstimme des Andante mit demjenigen von BWV 76/8a problemlos in Übereinstimmung bringen läßt, ist die ursprüngliche Besetzung der Mittelstimme schwieriger zu ermitteln. Diese – im Orgelsatz der linken Hand zugewiesen und bisweilen ungewöhnlich hoch liegend – läßt mit ihrem Umfang *a-c'''* zunächst eher an eine Violine denken und an die Möglichkeit, Bach habe den Notentext ohne viele Änderungen aus seiner Ensemblevorlage übernommen (die endgültige Fassung BWV 528/2 gelangt durch gelegentlichen Stimmtausch zu einem wesentlich tiefer liegenden Part für die linke Hand, wodurch der Verdacht sich aufdrängt, Bach habe sich diese Partie in BWV 528/2a eine Oktave tiefer und mit 4-Fuß-Register zu spielen vorgestellt). Auf jeden Fall scheint es hier um ein Streichinstrument zu gehen, und in der Tat wird eine Mittelstimme entsprechenden Zuschnitts in dem „peroratio“-Abschnitt T. 36–37 (Beispiel 5a), der die beiden bis dahin identisch behandelten Oberstimmen idiomatisch differenziert, der Trillerkette auf absteigenden Vierteln in der Oboe gegenübergestellt. Nimmt man für diese Stimme die Viola da Gamba an – was aus der Sicht der weiter unten festgestellten Zwillingsverwandtschaft mit BWV 76/8a einleuchtet –, so ist eine weitere Zwischenfassung für Ensemble zu postulieren, in der die Gambenpartie bereits für ein Diskantinstrument (Violine?) umgearbeitet war. Als eine

<sup>27</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>28</sup> Dies wurde auch schon von Klaus Hofmann (wie Fußnote 1), S. 67 Fußnote 2, beobachtet.

– wenn auch vage – Spur einer hypothetischen Urfassung mit Viola da Gamba könnte die Schlußkadenz gelten (Beispiel 5b): hier kadenziert die zweite Stimme eine Oktave über der ersten. (Diese Merkwürdigkeit hat Bach in den Sechs Sonaten stehen lassen – als einzige Schlußkadenz innerhalb der ganzen Sammlung, bei der die linke Hand am Schluß nicht unter der rechten Hand liegt). Der Vergleich mit der nah verwandten Schlußkadenz von BWV 76/8a (Beispiel 5c) zeigt, daß diese Stimme wohl zu irgendeinem Zeitpunkt in eine zu hohe Lage geraten ist und mit der Versetzung um eine Oktave tiefer wieder zu normalen satztechnischen Verhältnissen zurückkehrt (Beispiel 5d).

## Beispiel 5:

## a BWV 528/2a, T. 36–39

## b BWV 528/2a, T. 41–43



## c BWV 76/8a, T. 61–65

## d BWV 528/2a, T. 41–43 (mit transponierter Mittelstimme)

Daß die Ensemblefassung des Andante ursprünglich zu der gleichen Sonate gehörte wie BWV 76/8a (und BWV 528/3a), läßt sich zwar nicht zwingend beweisen, doch deuten verschiedene Indizien nachdrücklich darauf hin. Zunächst ist es der um 1730 dokumentierte Zusammenhang der Sonate BWV 528, die Konstellation ihrer Sätze. Zwar wiegt dieses Argument im Falle eines langsamen Satzes weniger schwer als bei Ecksätzen (vgl. dazu weiter unten), doch ist wenigstens auch kein anderer zyklischer Zusammenhang für BWV 528(a) bekanntgeworden. Zudem weist das Andante in seinen beiden Versionen das gleiche Tonartverhältnis mit einer um eine kleine Terz hochtransponierten Spätfassung wie bei BWV 76/8 beziehungsweise BWV 528/1 auf, und dies im Zusammenhang mit dem – zumindest für die Oberstimme ermittelten – gleichen Instrument, der Oboe. Das merkwürdige Tonartverhältnis zwischen beiden Sätzen – das Andante steht in der Molldominante – stellt zwar innerhalb von Bachs Sonatenschaffen eine Ausnahme dar, begegnet aber immerhin zweimal in seinem Konzertschaffen, und zwar beide Male in frühen, wohl Weimarer Beispielen dieser Gattung: dem Sechsten Brandenburgischen Konzert B-Dur BWV 1051 sowie dem Violinkonzert d-Moll nach BWV 1052.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Vgl. A. Rolf, *J. S. Bach: Das sechste Brandenburgische Konzert. Besetzung, Analyse, Entstehung*, Dortmund 2002 (Dortmunder Bach-Forschungen. 4.); W. Breig,

Zwischen BWV 76/8a und BWV 528/2a läßt sich ein enger stilistischer Zusammenhang beobachten. Beide Sätze basieren auf einem unthematischen Stützbaß, alles Thematische konzentriert sich demnach in den beiden Oberstimmen (im Andante mit Ausnahme von T. 38 f.; vgl. dazu weiter unten). Darüber hinaus kann eine verblüffende formale Ähnlichkeit zwischen Vivace (vgl. Tabelle 2 auf S. 16) und Andante festgestellt werden:

Tabelle 3: Form von BWV 528/2a

Takt	Länge	Abschnitt
1–4	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der I. Stufe
5	1 Takt	Zwischenspiel (aus Kontrasubjekt)
6–9	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der V. Stufe
10–21	12 Takte	Zwischenspiel (Sequenzen entwickelt aus Kontrasubjekt und dessen Umkehrung)
22–25	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der IV. Stufe
26–37	12 Takte	Zwischenspiel (= T. 10–21, mit neuer Schlußbildung)
38–41	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der I. Stufe
42–43	2 Takte	Koda (vgl. Notenbeispiel 5b)

} (Epilog)

Wie im Vivace durchläuft im Andante ein tonal statischer Hauptsatz die Stufen I, V und IV (T – D – S), wobei die Oberstimmen einander jeweils im Oktav- oder Unisono-Abstand antworten. Von den tonal schweifenden Nebensätzen ist jeweils der zweite bedeutend länger als der erste, der in beiden Fällen nur als Überleitung von Stufe I nach Stufe V fungiert. Obwohl am Ende des Andante die Erwartung einer Wiederkehr des Hauptsatzes auf der I. Stufe erfüllt wird – und dies im Gegensatz zum Vivace –, wird auch hier eine vergleichbare „Epilog“-Wirkung erzielt. Während dies dort durch die ständige Wiederholung und Engführung des Themenkopfes erreicht wird, hebt sich im Andante die erste Hälfte des Hauptsatzes (T. 38–39) durch die kanonische Behandlung des Hauptthemas von einer normalen Wiederholung ab (wobei der Baß eine modifizierte Fassung des Kontrasubjekts ausführt und somit einmalig aus seiner Rolle als Stützbaß heraustritt). Diese expressive Verdichtung des Satzes wird überdies durch die „unendlich“ absinkende Sequenz mit Trillerkette in der Oberstimme effektiv vorbereitet (vgl. oben Beispiel 5a). Zusätzlich bekräftigt wird die erstaunliche formale Parallele durch die direkte Referenz am Beginn und Ende von BWV 76/8a an die entsprechenden Stellen

*Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*, BJ 1976, S. 7–34.

von BWV 528/2a (oder umgekehrt): Das Thema des Adagios erscheint fast wie eine freie Reduktion desjenigen des Andante (Beispiel 6a),<sup>30</sup> während die formelhaften Schlußkadenzen wie schon erwähnt eine unverkennbare Verwandtschaft zeigen (vgl. oben Beispiel 5b–c). Ohne Zweifel wurden die beiden Sätze in engem wechselseitigen Bezug geschaffen und gehörten von Anfang an dem gleichen sonatischen Verband an.

Beispiel 6:

a BWV 528/2a, T. 1–2 (Oberstimme); BWV 76/8a, T. 1 (Oberstimme); BWV 528/3, T. 21–24 (Baß)

BWV 528/2a

BWV 76/8

BWV 528/3  
21

b BWV 564/2, T. 1–3 (Oberstimme)

c BWV 916/2, T. 1–3 (Oberstimme)

d BWV 664(a), T. 61–63

61

<sup>30</sup> Unverständlich erscheint mir die Bemerkung Peter Williams', a. a. O. (wie Fußnote 15), S. 38, daß diese Verwandtschaft einen „Zufall“ darstellt.

Damit gelangt auch das d-Moll-Andante in den Bereich einer Datierung „Weimar, um 1714“, mithin einer Einordnung, wie sie Jean-Claude Zehnder vor kurzem unter ganz anderen Prämissen für diesen Satz vorgelegt hat.<sup>31</sup> Ihn reiht er in eine Gruppe „um 1712/14“ zu datierender Clavierwerke ein, die den Einfluß der vor-Vivaldischen Konzertform aufweisen und deren Hauptsätze als „Kurzritornelle“ auftreten: zwei bis vier Takte kurze Hauptsätze, die wörtlich oder fast wörtlich einige Male auf verschiedenen Stufen wiederkehren. Dazu gehören der erste Satz (ab. T. 32) der Orgeltoccata C-Dur BWV 564, der erste Satz der Cembalotoccata G-Dur BWV 916 sowie das Trio super „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 655a; die Datierung dieser Technik ist chronologisch abgesichert durch ihre Anwendung in den Kantatensätzen BWV 182/1 und 182/4 (März 1714) sowie BWV 208/13 mit BWV 1040 (Februar 1713). Besonders eng erscheint die Beziehung zum Konzertsatz BWV 564/1, indem auch hier jeder Hauptsatz auf einer Oktavimitation aufgebaut ist. Bezüglich ihrer Melodik sind die langsamen Sätze der beiden genannten Toccaten zudem von besonderer Relevanz, denn gleich dem Andante benutzen sie die erniedrigte zweite Stufe – eine „neapolitanische“ Ausweichung – als expressiven Höhepunkt (Beispiel 6a–c; vgl. auch den Themenkopf von BWV 916/2!). Diese Art thematischer Melodiebildung begegnet bei Bach sonst, soweit ich sehen kann, nicht,<sup>32</sup> und die auffallende Übereinstimmung kann somit als Hinweis auf den engen chronologischen Zusammenhang der betreffenden Stücke aufgefaßt werden. Die Anregung für diesen „Italianismus“ lieferte möglicherweise das Ritornell des *Largo e spiccato* aus Antonio Vivaldis d-Moll-Konzert Op. 3/11, das Bach um 1714 für Orgel bearbeitete (BWV 596; Autograph P 330).

Weitere, die zupackende Originalität des Kurzritornells von BWV 528/2a bestimmende Merkmale sind das lapidare „tutti di salti“-Hauptthema sowie die Tatsache, daß dieses Thema sofort mit der „Fortspinnung“ einsetzt: ein die Tonika umreißender „Vordersatz“ fehlt, es wird sofort mit einer Quintfallsequenz begonnen, wobei sämtliche sieben diatonischen Stufen der Skala

<sup>31</sup> J.-C. Zehnder, a. a. O. (wie Fußnote 20), S. 338; ders., *Zum späten Weimarer Stil Johann Sebastian Bachs*, in: M. Geck und W. Breig (Hrsg.), *Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996*, Witten 1997 (Dortmunder Bach-Forschungen. 1.), S. 89–124, hier S. 97f.

<sup>32</sup> Diese Verwendung der neapolitanischen Ausweichung weicht wesentlich ab von deren Gebrauch für rein harmonische, dramatische Effekte wie in der Fuge für Orgel g-Moll BWV 535/2 (T. 72), dem Präludium für Orgel D-Dur BWV 532/1 (T. 98 und 104) oder der Passacaglia c-Moll BWV 582 (T. 285). In einem Themeneintritt in der Sinfonia BWV 152/1 (T. 103) erniedrigt Bach die zweite Stufe, und die so entstandene Themenfassung erscheint mit dem Thema von BWV 528/2(a) ganz nah verwandt.

durchlaufen werden. Ein identisch geformter Hauptsatz findet sich in der Eingangsarie der Kantate „Ach! Ich sehe itzt, da ich zur Hochzeit gehe“ BWV 162, die entweder im Herbst 1715 oder 1716 entstand.<sup>33</sup> (Ähnlich eigenwillig geformt sind die Hauptsätze von BWV 76/8: das Adagio-Thema erscheint nicht nur ohne „Vordersatz“, sondern auch ohne „Fortspinnung“, während der „Vordersatz“ des Vivace-Themas auf einen sogleich einsetzenden Dominantklang reduziert ist.) In der Quintfallsequenz erscheint die zweite Stufe auf „neapolitanische“ Manier um einen Halbton erniedrigt, ein Kulminationspunkt, nach dem der Hauptsatz mit einer nachdrücklichen Epilog-Kadenzierung abgerundet wird. Lapidar ist auch das einfache Alternieren der tonal statischen, in sich kreisenden Hauptsätze mit den tonal schweifenden Episoden, die gänzlich aus Sequenzen geformt sind (zweimal in der Folge: Quintfallsequenz, Quintsteigsequenz, Quintfallsequenz) und deren Material nebst der Umkehrung auf einfachste Weise aus dem Hauptsatz-Kontrasubjekt gewonnen wurde. Ein weiteres charakteristisches Merkmal ist auch die ungewein große Kadenzdichte:<sup>34</sup> jeder Hauptsatz enthält zwei Vollkadenzen, und mit dem Ziel einer schnellen Rückung der Tonalität nach der gewünschten neuen Stufe der inneren Hauptsätze kadenziiert Bach sogar zweimal nach nur einem einzigen Takt nochmals (T. 5 und 21). Diese Modulationstakte hat Bach als wohl allzu schroff später verworfen und in der Letztfassung BWV 528/2 durch eine geschmeidigere Überleitung von jeweils zwei Takten ersetzt und geglättet. Die schon bemerkte „unendlich“ absteigende, vor dem letzten Hauptsatz (vgl. Beispiel 5a) eingeschobene Sequenz erscheint um so wirkungsvoller in ihrem Hinauszögern des abschließend eintretenden Hauptsatzes, als sie mit besonderem Nachdruck anstelle einer erwarteten Vollkadenz eintritt. Seine Trillerkette und die plötzliche Beschleunigung des harmonischen Rhythmus' hat dieser Abschnitt mit einer Stelle aus dem Trio super „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664(a) gemeinsam (Beispiel 6d) – einem Werk, das wegen seiner Nähe zu BWV 655a und seiner „Hybrid-Form“ ebenfalls der mittleren bis späteren Weimarer Zeit zugerechnet werden muß.<sup>35</sup> Insgesamt kann das Andante BWV 528/2(a) als die wohl extremste beziehungsweise „reinste“ Ausprägung und als Konzentrat der verschiedenen kompositorischen Tendenzen Bachs in den mittleren bis späten Weimarer

<sup>33</sup> Zur Ritornellbildung von BWV 162/1 vgl. Zehnder, *Zum späten Weimarer Stil* (wie Fußnote 31), S. 89f; zur Datierung vgl. A. Dürr, *Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs*, BJ 1987, S. 151–157; K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29, hier S. 11f.

<sup>34</sup> Zehnder, *Zum späten Weimarer Stil* (wie Fußnote 31), S. 97 und 100.

<sup>35</sup> J.-C. Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*, BJ 1991, S. 33–95, hier S. 91, und Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung* (wie Fußnote 20), S. 337.

Jahren interpretiert werden, die Jean-Claude Zehnder mit den Stichworten „Kurz-Ritornelle“, „Quintsequenz“, „häufige und nachdrückliche Kadenzformeln“, „Motive mit Zweier-Bindung“ und „Quartzug“ charakterisiert.<sup>36</sup>

### 3. Das Un poco allegro BWV 528/3 und seine Vorgeschichte

Dank der Existenz von früheren Fassungen zu BWV 528/1 und 2 läßt sich der Hintergrund dieser beiden Sätze ziemlich gut erfassen. Aus dieser neugewonnenen Perspektive sei abschließend der letzte Satz der Orgelsonate betrachtet und dabei der Frage nachgegangen, ob er schon von Anfang an mit BWV 528/1 und 2 eine Einheit gebildet hat. Es läßt sich vorweg dazu sagen, daß Bach mit dem Tausch beziehungsweise der Neuzusammenstellung einzelner Sätze innerhalb von mehrteiligen Instrumentalformen sehr viel zurückhaltender umgegangen ist als allgemein angenommen. Schon die enge Zusammengehörigkeit von BWV 528/1 und 2 liefert dafür ein klares Beispiel. Aber besonders die (schnellen) Rahmensätze einer dreiteiligen Form gelten grundsätzlich als untrennbare Einheit, die in Bachs Auffassung zusammen erst das unverwechselbare individuelle Profil einer Sonate oder eines Konzerts abgeben; weniger zyklusbildend erscheint dagegen der langsame Mittelsatz, der deshalb weit eher der Auswechslung unterzogen werden kann. Beispiele hierfür liefern das Tripelkonzert a-Moll BWV 1044 (die Grundlage für dessen Außensätze bilden Präludium und Fuge BWV 894 aus der Weimarer Zeit),<sup>37</sup> die Sonate Es-Dur BWV 525<sup>38</sup> oder das Cembalokonzert f-Moll BWV 1056.<sup>39</sup> Es ist deshalb vorerst davon auszugehen, daß in BWV 528 nicht nur der Mittelsatz zum Eingangssatz, sondern zusätzlich auch der Schlußsatz von vornherein für den gleichen zyklischen Zusammenhang konzipiert worden sind.

Wie in den beiden anderen Sätzen scheint besonders die Tessitur der Oberstimme (hier: *a-c*''') auf einen Satz für Oboe hinzuweisen. Nach g-Moll transponiert ergäbe sich *c'-es*''', was hinsichtlich der Begrenzung nach unten wiederum direkt an die Oboe denken läßt, zumal auch *cis*' nicht gefordert wird (vgl. dazu weiter unten). Problematischer erscheint die Obergrenze, denn

<sup>36</sup> Zehnder, Zu Bachs Stilentwicklung (wie Fußnote 20), S. 338; ders., Zum späten Weimarer Stil (wie Fußnote 31), S. 89–100 passim.

<sup>37</sup> Vgl. zu diesem Werk P. Wollny, Überlegungen zum „Tripelkonzert“ a-Moll BWV 1044, in: Bachs Orchesterwerke (wie Fußnote 31), S. 283–291.

<sup>38</sup> Vgl. K. Hofmann, Ein verschollenes Kammermusikwerk (wie Fußnote 2), S. 67 bis 79.

<sup>39</sup> Vgl. P. Dirksen, *J. S. Bach's Violin Concerto in G Minor*, in: G. Butler (Hrsg.), *Bach Perspectives 6*, Urbana und Chicago 2004.

Bach benutzt Bach zwar ausnahmsweise diese hohe Lage,<sup>40</sup> doch ist dies eben nicht charakteristisch. Noch weniger entspricht die Tessitur der Mittelstimme in BWV 528/3 derjenigen der Viola da Gamba: mit *d-g''* (in g-Moll: *f-b''*) liegt sie einfach zu hoch. Jedoch hilft hier ein Blick auf BWV 528/1 weiter. Der Vergleich dieser Orgeladaption mit der Sinfonia BWV 76/8 zeigt, daß Bach durch Umlegung einiger Passagen die Obergrenze beider Stimmen höhergelegt hat – offensichtlich in der Absicht, die Diskantlage der beiden Manuale besser auszunutzen (und im Falle des für die linke Hand bestimmten Parts Töne in der unteren Oktave zu vermeiden, damit dieser eine Oktave tiefer in 4-Fuß-Registrierung spielbar ist). Das Resultat zeigt insbesondere die mit der rechten Hand zu spielende Stimme, die jetzt bis *c'''* reicht, der Obergrenze des Orgelmanuals:

Tabelle 4: Stimmumfänge

	BWV 76/8	BWV 528/1	BWV 528/3	[BWV 528/3a]
Oberstimme:	<i>a-g''</i>	<i>h-c'''</i>	<i>a-c'''</i>	≈ <i>c'-c'''?</i>
Mittelstimme:	<i>H-c''</i>	<i>e-e''</i>	<i>d-g''</i>	≈ <i>A-d'''?</i>

Bachs Revisionen haben mithin die Oberstimmengrenze um eine Terz beziehungsweise Quarte höhergelegt. Und warum sollte Bach bei der Bearbeitung des mutmaßlichen Originals für Orgel beim dritten Satz nicht ganz ähnlich vorgegangen sein? Somit wäre im einzelnen zu untersuchen, ob in der Urfassung die Oberstimme etwa nur bis *a''* (in g-Moll: bis *c'''*) und die Mittelstimme etwa bis *d''* geführt war. Für die genauere Bestimmung eines möglichen Bearbeitungsvorgangs gibt es jedoch keinen Anhaltspunkt: nicht nur fehlt in der Überlieferung jede Spur einer (abweichenden) Frühfassung, sondern auch der Befund in *P 271* weist auf eine Reinschrift ohne jegliche Revisions Spuren, so daß anzunehmen ist, der vorhandenen Version wäre bereits eine Fassung für Orgel vorausgegangen. Zudem mutet der Satz auffallend orgelidiomatisch an. Besonders die Pedallinie mit der vereinfachten Themengestalt sowie die ganz auf alternierende Füße zugeschnittenen Triolen in T. 29 ff., 60 ff. und 88 ff. müßten bei der Herkunft aus einem Ensemblesatz unbedingt als Resultat umfangreicher Bearbeitungseingriffe gelten. Am Rande sei erwähnt, daß sich das Thema in seiner ursprünglichen Form mit Triolen im dritten Takt in beiden Baßeintritten gut der Polyphonie anpaßt (Beispiel 7a), während die eigentümlich gezackte Führung T. 60 ff. vielleicht das Resultat einer Veränderung einer ursprünglich einfacheren Baßlinie darstellt (Beispiel 7b).

<sup>40</sup> Vgl. B. Haynes, *Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte*, BJ 1992, S. 29.

## Beispiel 7: BWV 528/3

a T. 21–24

b T. 60–62

Wie Werner Breig betont, kann die Struktur der Rahmensätze von BWV 528 als die einfachste der Orgelsonaten gelten. Sie sind zudem dadurch verbunden, daß sie (wiederum als einzige der Sammlung) „durchgehend vom Fugenprinzip geprägt“ sind,<sup>41</sup> im Un poc' allegro allerdings (im Gegensatz zum

<sup>41</sup> Vgl. W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: K. Küster (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Kassel 1999, S. 683.



Vivace) unter thematischer Beteiligung des Basses. Es fällt außerdem auf, daß sie proportional genau aufeinander abgestimmt sind. Das Vivace im 3/4-Takt umfaßt 61 Takte, kommt somit auf einen Mittelwert von 45,5 ( $3/4 \times 61$ ). Der Schlußsatz im 3/8-Takt weist 97 Takte auf, der Mittelwert ist hier also 36 ( $3/8 \times 97$ ); jedoch verwendet dieser Satz Sechzehnteltriolen, die die Bewegung beschleunigen, aber das Tempo verlangsamen. Faßt man ihn als 9/16-Takt auf, so wäre der Mittelwert 54 ( $9/16 \times 97$ ). Aus 36 und 54 (Letzteres als Konsequenz des Auftretens von Sechzehnteltriolen innerhalb des 3/8-Taktes<sup>42</sup>) resultiert ein Durchschnittswert von 45 – und damit ist in einer Aufführung im richtigen Tempo der Schlußsatz genau so lang wie das Vivace.<sup>43</sup> Damit bestätigt sich, was jeder Spieler instinktiv schon bei der Darbietung dieser Sonate empfindet: daß ihre Ecksätze proportional so wunderbar aufeinander bezogen sind. Ein anderer Faktor ist die unverkennbare Themenverwandtschaft von Andante und Un poc' allegro, insbesondere im Blick auf die „dekolorierte“ Pedalfassung des Themas (vgl. Beispiel 6a oben, S. 25).

Eine Spur zu einer möglichen früheren Fassung (oder jedenfalls früheren Verwendung) von BWV 528/3 findet sich in der Überlieferung von Präludium und Fuge G-Dur BWV 541. Zwei Quellen (darunter eine – P 288/8 – von der Hand Johann Peter Kellners um 1726/27)<sup>44</sup> überliefern eine Frühfassung von BWV 541 mit den ersten 13 Takten von BWV 528/3 als Nachtrag (in beiden Fällen von der Hand Johann Christian Westphals um 1800) und dem Hinweis auf die Funktion als Mittelsatz zu Präludium und Fuge. Unabhängig davon, ob dies ein (vielleicht nur vorübergehendes) Vorhaben Bachs dokumentiert,<sup>45</sup> gerät auch dadurch wieder die Weimarer Datierung „um 1713/1714“ ins Blickfeld und damit die nach neuesten Erkenntnissen ebenfalls dort angesiedelte Entstehung von BWV 541 (vgl. dazu oben S. 17f., zur „Hybrid-Form“). Zudem ist

<sup>42</sup> Vgl. J. van Biezen, *Maatsoorten en tempo in de eerste helft van de 18de eeuw, in het bijzonder in de orgelwerken van Johann Sebastian Bach*, in: P. Peeters (Hrsg.), *Bach's „Orgelbüchlein“ in nieuw perspectief*, Utrecht 1988, S. 220.

<sup>43</sup> Jan van Biezen (a. a. O., S. 218 und 220) vermittelt für das Vivace von BWV 528/1 das Tempo  $\text{♩} = 72$ ; für das Un poc' allegro von BWV 528/3 das Tempo  $\text{♩} = 108$ . Zieht man die Quersumme aus Taktzahl und Tempo ( $61 : 72$  bzw.  $97 : 108$ ), so bekommt man wiederum eine identische Zahl, nämlich 0,9.

<sup>44</sup> R. Stinson, „*Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz*“: *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, BJ 1992, hier S. 62.

<sup>45</sup> Vgl. D. Kilian, *Dreisätzliche Fassungen Bachscher Orgelwerke*, in M. Geck (Hrsg.), *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 12–21, hier S. 15–18; NBA IV/5-6 Krit. Bericht (ders., 1978/79), S. 433–435; NBA IV/7 Krit. Bericht (ders.), S. 84; E. Shay, *Bach's Prelude and Fugue in G major and Trio Sonata IV. Andante or Un poco allegro?*, in: *The American Organist* 19/3, 1985, S. 106f. (Shays Aufsatz enthält Reproduktionen von beiden Fragmenten).

das Thema von BWV 528/3 nach dem gleichen Bauprinzip gebaut wie das Fugenthema der Sinfonia BWV 152/1 (des Schwesterwerks von BWV 76/8a): 3/8-Takt, tanzhafte Achttaktigkeit mit vier zweitaktigen Phrasen sowie vorhaltsartigen Bildungen in den paarigen Takten (Beispiel 8).<sup>46</sup>

Beispiel 8:

a BWV 528/3 Thema (Un poc' allegro)



b BWV 152/1 Thema (Allegro ma non presto)



Die nah verwandten Tempoanweisungen deuten beide in die Richtung einer menuettartigen Interpretation eines gemäßigten Allegros. Das charakteristische „Un poc' allegro“ von BWV 528/3 ist typisch für Bachs Frühwerk; die recht eigentümliche Anweisung findet sich außerdem in den Kantaten „Aus der Tiefen“ BWV 131 (T. 290; 1707), „Gott ist mein König“ BWV 71 (erster Teil, T. 16; Februar 1708), in der Cembalotoccata e-Moll BWV 914 (T. 14; um 1707/1708<sup>47</sup>), zweimal in der Aria variata a-Moll für Cembalo BWV 989 (Variation 5 und 7; um 1710<sup>48</sup>) sowie in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12 (zweiter Satz, T. 49; April 1714). Aus Bachs späterer Zeit ist mir (abgesehen von BWV 528/3 in *P 271* selbst) nur ein vereinzelter Fall bekannt, nämlich in der Kantate „Schauet doch und sehet“ BWV 46 (Eingangschor, T. 67; zum 1. August 1723); da deren Komposition weniger als zwei Monate nach der Erstaufführung von BWV 76 erfolgte, steht dieses „Un poc' allegro“ vielleicht im Zusammenhang mit der Wiederbegegnung Bachs mit jener Weimarer Sonate, der er die Sinfonia BWV 76/8 entnahm und die wohl auch die Frühfassung von BWV 528/3 enthielt.<sup>49</sup> Für die Datierung des

<sup>46</sup> Shay (a. a. O., S. 107) weist zudem auf die Verwandtschaft zwischen den Themen von BWV 528/3 und 541/2 hin.

<sup>47</sup> Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung* (wie Fußnote 20), S. 330

<sup>48</sup> Zur Datierung vgl. NBA V/10 Krit. Bericht (H. Eichberg, 1982), S. 49.

<sup>49</sup> Sowohl BWV 12 und 46 (als auch BWV 131 und 71) weisen die gleiche eigentümlich „nonchalante“ Orthographie „Un poc' allegro“ wie BWV 76/8 auf und sind sämtlich autograph überliefert, die beiden nur abschriftlich tradierten Cembalowerke BWV 914 und 989 enthalten dagegen das regelgerechte „Un poco allegro“.

letztenannten Satzes erscheint das Auftreten dieser Tempoanweisung im B-Teil des Eingangschores der Kantate BWV 12 von besonderer Relevanz, fällt die Entstehung dieser Kantate doch in das Jahr 1714, lediglich acht Monate vor BWV 152. Der A-Teil dieses Chores ist außerdem als Chaconne über das chromatisch absteigende Tetrachord aufgebaut, das auch dem Thema des *Un poc' allegro* zugrunde liegt (vgl. Beispiel 8a; das chromatische Tetrachord dort mit Sternchen bezeichnet).

Die archetypische Qualität dieser chromatischen Linie formt eines der beiden wichtigsten Elemente, die zur „klassischen“ Vollendung des Satzes beitragen; das andere ist die dreiteilige, geschlossene Struktur des Satzes:

Tabelle 5: Form von BWV 528/3

I Exposition (32 Takte)	1–8 (8)	Thema auf der I. Stufe, Oberstimme	}	≈ T. 1–30
	9–16 (8)	Thema auf der V. Stufe, Mittelstimme		
	17–20 (4)	Sequenz x		
	21–28 (8)	Thema auf der I. Stufe, Pedal		
	29–32 (4)	Sequenz y (abgebrochen)		
II Durchführung (28 Takte)	32–35 (4)	Überleitung zur III. Stufe	}	
	36–43 (8)	Thema auf der III. Stufe (in Dur), Mittelstimme		
	44–51 (8)	Thema auf der VII. Stufe (in Dur), Oberstimme		
	52–59 (8)	Sequenz y'		
III Reprise (38 Takte)	60–67 (8)	Thema auf der IV. Stufe, Mittelstimme	}	
	68–75 (8)	Thema auf der I. Stufe, Oberstimme		
	76–79 (4)	Sequenz x		
	80–87 (8)	Thema auf der I. Stufe, Pedal		
	88–97 (10)	Sequenz y (zweimal vollständig mit Kadenz)		

Wie aus den Taktzahlen zu ersehen, bleibt die periodische, tanzhafte Gliederung nicht auf das Thema beschränkt, sondern wird bis zum Schluß des Satzes durchgehalten. Die dreiteilige geschlossene Formanlage sowie die bruchlose Zusammenfügung der Abschnitte weist auf ein fortgeschrittenes Stadium als die offene Form von BWV 528/1 oder die Kadenzfreudigkeit von BWV 528/2, jedoch fällt als ein relativ „frühes“ Element auf, daß die Zwischenspiele alle als Sequenzen gebildet sind. Zudem weist die Stufenfolge der Themeneinsätze mit den im Zentrum des Satzes kontrastierenden Einsätzen auf der Tonikaparallele und Dominantparallele große Ähnlichkeit auf mit der Anordnung des Weimarer Konzertsatztypus' mit Kurz-Ritornellen<sup>50</sup> wie auch mit der Fuge aus der Sinfonia BWV 152/1.

\*

<sup>50</sup> Zehnder, Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach (wie Fußnote 35), *passim*.

Wenngleich die Spuren zur Vorfassung der Sonate BWV 528 im Hinblick auf die einzelnen Sätze ohne Zweifel von unterschiedlichem Gewicht sind, kann trotzdem angenommen werden, daß diese in ihrer Gesamtheit auf eine Ensemblesonate aus der mittleren Weimarer Zeit zurückgeht, die wohl mit Oboe, Viola da Gamba (oder Viola?) und Continuo besetzt war.<sup>51</sup> Auf sicherem Boden bewegen wir uns dabei dank der zusätzlichen Quelle BWV 76/8 hinsichtlich des ersten Satzes, direkt gefolgt von dem nah verwandten zweiten Satz. Wesentlich schwieriger ist die Deutung des dritten Satzes. Obschon viel darauf hinweist, daß auch dieser auf ein Weimarer Original zurückgeht, zeigt sich zu den anderen beiden Sätzen eine unverkennbare stilistische Distanz. Einerseits stellt das *Un poc' allegro* ohne Zweifel den reifsten Satz der e-Moll-Orgelsonate dar, andererseits bildet es wohl den für die Orgelfassung am tiefgreifendsten umgearbeiteten Satz – sofern dieser der postulierten Weimarer Ensemblesonate tatsächlich ursprünglich angehört hat. Trotz dieser Einschränkung ist jetzt – wenigstens hypothetisch und in Umrissen – ein Kammermusikwerk Bachs ins Blickfeld gekommen aus einer Periode seines Schaffens, der bisher nur die Fuge für Violine und Continuo g-Moll BWV 1026<sup>52</sup> sowie

<sup>51</sup> Diese Feststellung erinnert an eine weitere Frühfassung: das Trio BWV 660a, das Roswitha Bruggaier (*Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660). Eine Komposition mit Viola da Gamba?*, BJ 1987, S. 165–168) auf ein Ensemblewerk zurückführen möchte, dessen zweite Baßstimme höchstwahrscheinlich mit Viola da Gamba besetzt war. Ob der kolorierte Diskant-Cantus firmus aber (wie sie annimmt) für Gesang bestimmt war, ist angesichts des ausgesprochen instrumentalen Charakters der Choralauszierung fraglich. Am ehesten kommt hier wohl eine Oboe im Frage, womit das unzweifelhaft in den späten Weimarer Jahren entstandene g-Moll-Stück hinsichtlich Entstehungszeit, Tonart und Besetzung ein Pendant zu der Sonate BWV 528a bilden würde (vgl. zur Datierung von BWV 660a: Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung – wie Fußnote 20 –*, S. 325).

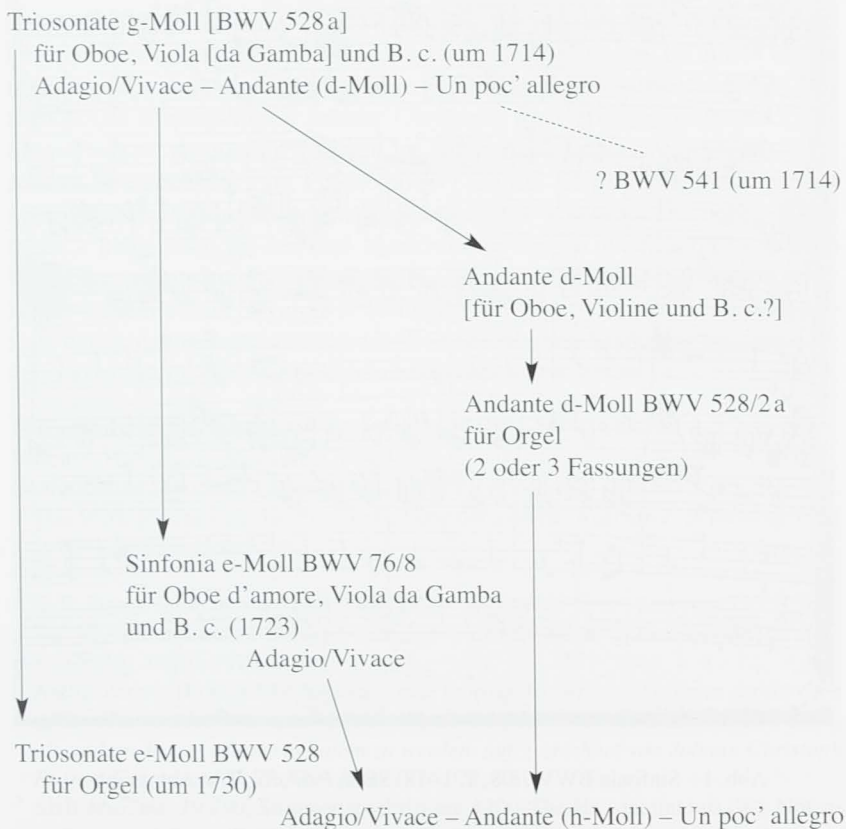
Nur am Rande sei hier vermerkt, daß es für diese recht ungewöhnliche Besetzung möglicherweise ein Vorbild gegeben hat, nämlich die Sechs Sonaten op. 3 für Oboe oder Violine, Viola da Gamba und Continuo von Jacob Riehmman, die 1715 oder etwas früher in Amsterdam bei Estienne Roger erschienen, aber leider verschollen sind (vgl. R. G. King, *The Riehmman Family of Court Musicians and Composers*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 44, 1994, S. 36–50, hier S. 37).

<sup>52</sup> Das Stück hat sich in einer zwischen 1714 und 1717 zu datierenden Abschrift Johann Gottfried Walthers erhalten (SBB, P 802; vgl. K. Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988*, Wiesbaden 1992, S. 22 und 27). Zehnder datiert es „um 1712/14“; *Zu Bachs Stilentwicklung (wie Fußnote 20)*, S. 338.

die Sonate für Violine und Continuo e-Moll BWV 1023<sup>53</sup> mit einiger Sicherheit zugerechnet werden konnten. Damit würde die Sonate BWV 528a eine wesentliche Bereicherung sowohl für das Bild von Bachs Weimarer Schaffen als auch das seiner Kammermusik mit gemischter instrumentaler Besetzung darstellen.<sup>54</sup>

\*

### Tabellarische Übersicht



<sup>53</sup> Nach allgemeinem Konsens wird dieses Werk in die Weimarer Zeit verlegt; vgl. (z. B.) NBA VI/1 Krit. Bericht (G. Haußwald, 1958), S. 134.

<sup>54</sup> Eine vom Verfasser vorbereitete Rekonstruktion von BWV 528a erscheint im Verlag Breitkopf & Härtel Wiesbaden.

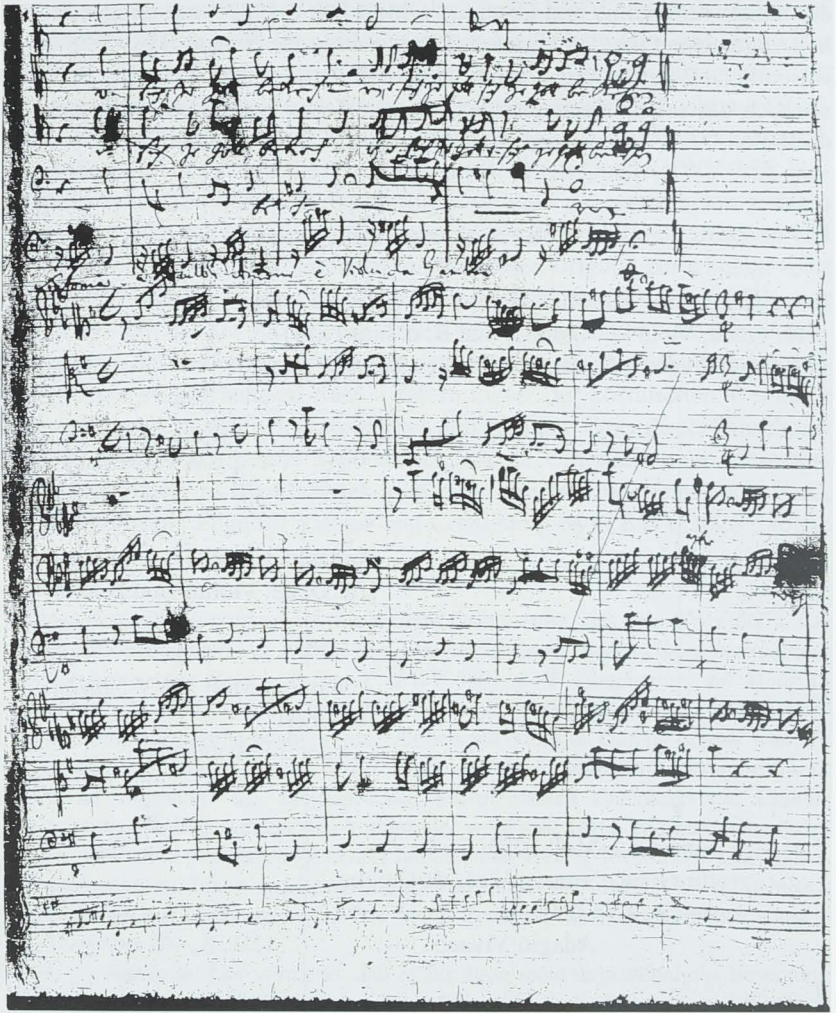


Abb. 1: Sinfonia BWV 76/8, T. 1–18. SBB, P 67, fol. 11v. Autograph.