



Siegbert Rampe

Hat Bach Konzerte für Orgel und Orchester komponiert?

Angesichts der Tatsache, dass Bach einige Sätze für konzertante Orgel und Orchester hinterlassen hat und sein Altersgenosse Händel eine grosse Anzahl mehrsätziger Orgelkonzerte, stellt sich die Frage, ob es auch von Bach solche Kompositionen geben könnte. Genährt wird diese Vermutung durch einen an sich unauffälligen Bericht einer Aufführung in der Dresdener Sophienkirche vom Jahr 1725.

Im Herbst 1717 erneuerte der Weimarer Hoforganist Johann Sebastian Bach seine Beziehungen zur kursächsischen Residenz in Dresden anlässlich des bekannten Wettstreits mit dem französischen Kollegen Louis Marchand (1669–1732). Die Kontakte in die sächsische Hauptstadt müssen freilich schon früher bestanden haben. Dies ergibt sich aus der Bemerkung des Biografen Johann Nicolaus Forkel (1749–1818), dass es Jean-Baptiste Woulmyer (1677–1728), genannt «Volumier», war, der Bach nach Dresden holte:

«Joh. Seb. Bach war nun 32 Jahre alt geworden, hatte seine Zeit bis zu dieser Periode so genutzt, so viel studirt, gespielt und componirt, und durch diesen anhaltenden Fleiss und Eifer eine solche Gewalt über die ganze Kunst erhalten, dass er nun wie ein Riese da stand, und alles um sich her in den Staub treten konnte. Er war schon lange, nicht bloss von Liebhabern, sondern Kennern bewundert und angestaunt worden, als im Jahr 1717 der ehemals in Frankreich sehr berühmte Klavierspieler und Organist Marchand nach Dresden kam, sich vor dem Könige hören liess, und so grossen Beyfall erhielt, dass ihm eine ansehnliche Besoldung angeboten wurde, wenn er königliche Dienste nehmen wollte [...] Diess alles wusste Volumier, damahliger Concertmeister zu Dresden. Er kannte die Allgewalt des jungen rüstigen Deutschen über seine Gedanken und über sein Instrument, und wollte zwischen ihm und dem französischen Künstler einen Wettstreit veranlassen, um seinem Fürsten das Vergnügen zu verschaffen, ihren beyderseitigen Werth, aus eigener Vergleichung bestimmen zu können. Es wurde daher mit Vorwissen des Königs ungesäumt eine Botschaft an Joh. Seb. Bach nach Weimar gesandt, um ihn zu diesem musikalischen Wettstreit einzuladen. Die Einladung wurde angenommen, und die Reise unverzüglich angetreten.»¹

Folglich hatte Woulmyer Bach bereits bis 1717 persönlich kennengelernt, wobei offenbleibt, ob diese Begegnung in Weimar, Dresden oder andernorts stattfand und ob sich beide aus einem politischen Anlass trafen oder einfach zusammen musizierten.

Schon gut zwei Jahre nach Antritt des Amts als Leipziger Thomaskantor erhielt Bach im September 1725 wieder eine Einladung nach Dresden, wo er zwei Orgelkonzerte auf dem neuen, im Herbst 1720 von Gottfried Silbermann (1683–1753) fertig gestellten Instrument in der lutherischen Sophienkirche gab – also an jenem Ort, an dem sein ältester Sohn Wilhelm Friedemann (1710–1784) von 1733 bis 1746 als Organist amtierend sollte. Bei Bachs Konzerten waren Mitglieder der kursächsischen Hofkapelle anwesend und dieses Orchester und/oder die Dresdner Stadtpfeifer werden es auch gewesen sein, die ihn bei beiden Veranstaltungen an der Orgel begleiteten. Vom 21. September 1725 datiert eine Meldung aus Dresden im *Hamburger Relationscourier*:

«Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig M[onsieu]r. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuoson sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allerseits sehr admiriret wird, wie er denn gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in Præludiis und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.»²

Orgelkonzerte waren damals im deutschen Sprachraum und selbst auf lutherischem Gebiet absolute Ausnahmen, sogar Orgelproben fanden gewöhnlich unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Neue Orgeln wurden stets im Hauptgottesdienst eingeweiht, und zwar nicht mit einem Orgelwerk, sondern mit einer Vokalkomposition, bei der das Tasteninstrument nur Continuo spielte.³ Insofern stellten Bachs Dresdner Konzerte

Bach in Dresden.

**Orgelkonzerte
eine Ausnahme.**

1 J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Faks., hrsg. von A. Fischer, Kassel usw. 1999, S. 7.

2 *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (Bach-Dokumente II), hrsg. von W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel usw. und Leipzig 1969, Nr. 193.

3 S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen 17. und frühen 18. Jahrhunderts* (3 Teile), in: *Schütz-Jahrbuch 2003*, 25. Jg., S. 7–70 (Teil 1); *Schütz-Jahrbuch 2004*, 26. Jg., S. 155–192 (Teil 2, hier S. 160–166); *Schütz-Jahrbuch 2005*, 27. Jg., S. 53–127 (Teil 3).

Ungewöhnliches
Zusammenspiel.

vom 19. und 20. September 1725 ein besonderes Ereignis dar, welches auch die Anwesenheit der führenden örtlichen Musiker nachvollziehbar macht. Erst recht ungewöhnlich aber war das Zusammenspiel von Orgel und Melodieinstrumenten ohne Vokalstimmen; hierfür ist aus dem gesamten deutschen Sprachgebiet in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein anderes Beispiel bekannt. Worum handelte es sich bei diesen «diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music»? Infrage kommen drei verschiedene Möglichkeiten:

- a) Konzerte für ein Instrumentalensemble mit Orgelcontinuo,
 - b) Konzertsätze für obligate Orgel und Orchester in der Art von Bachs Kantaten-sinfonien oder
 - c) Orgelkonzerte in Gestalt der bekannten Werke Georg Friedrich Händels.
- Diese unterschiedlichen Interpretationen sollen im vorliegenden Beitrag untersucht werden, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, welche Musik damals in Dresden erklingen sein könnte, und herauszufinden, ob Bach tatsächlich Konzerte für Orgel und Orchester komponierte.

Eher kammer-
musikalische
Besetzung.

Konzerte für ein Instrumentalensemble mit Orgelcontinuo

Der Begriff «Douce Instrumental-Music» lässt auf ein Streicherensemble vielleicht mit Block- oder Traversflöten, jedoch ohne Oboen, Hörner und Trompeten schliessen. Bach hatte also Werke für eine eher kammermusikalische Besetzung vorbereitet und stellte der Hauptorgel der Sophienkirche kein grosses Barockorchester gegenüber. Grund hierfür dürfte der Standort des neuen Silbermann-Instruments auf der südlichen Seitenempore nahe dem Südchor gewesen sein, wo wesentlich weniger Platz zur Verfügung stand als auf der späteren grossen Chorempore an der Westwand, auf die das Werk 1875 versetzt wurde. Entsprechend war die Orgel trotz der Grösse des Raums, einer gotischen Hallenkirche, eher klein dimensioniert und besass 30 Register auf nur zwei Manualen und Pedal, welches – wie meist bei Silbermann – weitgehend unselbstständig ausfiel und «durch a parte abstracten und Ventile» ins Hauptwerk einspielte, sodass dieses und das Pedal beständig aneinandergesekelt blieben. Die Orgel existierte bis zum britischen Bombenangriff auf Dresden in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945 und besass im Jahr 1725 die folgende Disposition:⁴

Hauptwerk (I, CD–d ³)	Oberwerk (II, CD–d ³)	Pedal (CD–c ¹)
Bordun 16'	Qvintadena 16'	PrincipalBass 16'
Principal 8'	Principal 8'	SubBass 16'
Spitz-Flöthe 8'	Grobgedackt 8'	Posaune 16'
Rohr-Flöthe 8'	Qvintadena 8'	Trompete 8'
Ocatava 4'	Octava 4'	
Spitz-Flöthe 4'	Rohr-Flöthe 4'	«Tremulant durchs ganze Werck»
Qvinta 3'	Nasat 3'	«Sperr-Ventil zu denen Bässen»
Superoctava 2'	Octava 2'	Manuelschiebekoppel
Tertia 1 ³ / ₅ '	Sifflet 1'	
Mixtura 4fach 2'	Mixtura 3fach 1 ¹ / ₃ ' oder 1'	
Cimbeln 1 ¹ / ₃ ' oder 1'	Vox humana 8'	
Cornet 5fach (c ¹ –d ³ , aufgebläckt)		
Trompete 8' (geteilt in C–h und c ¹ –d ³)		
Clarín 4'		

Für Generalbassaufgaben war das Instrument insofern prädestiniert, als es im hohen Kammerton auf $a^1 = 416$ Hz stand – eine Tonhöhe, die erst 1936 durch Umhängen der Traktur von der Firma Gebrüder Jehmlich, Dresden, auf $a^1 = 440$ Hz erhöht wurde. Im Unterschied zu fast allen Orgeln des deutschen Sprachgebiets hatte der Organist also beim Zusammenspiel mit Melodieinstrumenten nicht zu transponieren oder aus einer transponierten Stimme zu spielen, sondern konnte die Basspartie einer beliebigen Komposition in deren Originaltonart greifen. Genau dies muss die Ursache für die Stimmung im Kammerton statt dem seinerzeit noch üblichen Chorton gewesen sein. Daher hätte Bach ohne weitere Vorbereitung jedes Werk für Streicher, möglicherweise auch mit Flöten, aufführen können, beispielsweise eines seiner Violinkonzerte mit dem Dresdner Konzertmeister Woulmyer als Solisten oder das «4. Brandenburgische Konzert» G-Dur BWV 1049 für Solovioline, zwei Echo-Blockflöten, Streicher und Continuo. Aber sogar eine Triosonate mit Violinen und/oder Flöten ist denkbar, ohne dass sich die betreffende Komposition näher bestimmen lässt.

Fraglich bleibt allein, ob Bach im Rahmen eines Orgelkonzerts tatsächlich nur Continuoaufgaben wahrnahm, anstatt sich als Solisten selbst in Szene zu setzen. Insofern ist die Möglichkeit, dass damals Konzerte mit Orgelcontinuo erklangen, zwar nicht ausgeschlossen, aber eher weniger wahrscheinlich, wodurch die oben angeführten Varianten b) und c) mit obligater Orgel in unser Blickfeld rücken.

Konzertsätze für obligate Orgel und Orchester

Bach spielte in Dresden «Præludiis und diverse Concerte». Der überlieferte Zeitungsbericht wird allerdings kaum von einem Musiker verfasst worden sein. Daher wissen wir nicht genau, was sich hinter diesen Begriffen verbirgt, und es ist eine gewisse Vorsicht geboten. «Præludiis» werden freie Improvisationen gewesen sein, da der Terminus «praeludieren» damals mit «improvisieren» gleichgesetzt wurde.⁵ Der Ausdruck «diverse Concerte» deutet auf unterschiedliche Konzerte oder Konzertsätze hin; gemeint sind auf jeden Fall mehrere Werke. Da von Bach keine Konzerte für Orgel und Orchester bekannt wurden, denkt man sofort an jene Partien mit obligater Orgel in seinen Kirchenkantaten, welche ein Dreivierteljahr später, im Juli 1726, mit *Vernügte Ruh, beliebte Seelenlust* BWV 170 (zum 28. Juli 1726) einsetzen. Dort finden sich zwei neukomponierte Arien für diese Besetzung, die Kantate *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden* BWV 47 (zum 13. Oktober 1726) enthält eine weitere, bestimmt für «Violino o Organo obligato». Vielleicht schon zum 28. Mai 1726, spätestens aber 1728 richtete Bach die beiden ersten Sätze des Violinkonzerts d-Moll nach BWV 1052 als Sinfonia und Eingangschor der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146 ein, im September 1726 folgte die Kantate *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35 (8. September 1726) mit den raschen Sätzen vielleicht eines verschollenen Konzerts in d-Moll als Sinfonien für die beiden Teile dieses Vokalwerks,

«Præludiis
und diverse
Concerte»?

Obligate Orgel
in Kirchen-
kantaten.

4 Für alle Angaben zu diesem Instrument vgl. U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar. Manuskriptfassung von Hubert Henkel*, Leipzig 1980, S. 86f.

5 S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen 17. und frühen 18. Jahrhunderts* (Teil 2), in: *Schütz-Jahrbuch 2004*, S. 155–192 (hier S. 166–174).

Bach selbst als
Ausführender.

das darüber hinaus noch drei neu komponierte Arien mit obligater Orgel einschliesst. Am 20. Oktober und 3. November 1726 wurden binnen zweier Wochen die Kantaten *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 und *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 uraufgeführt, in welche die Sätze des späteren Cembalokonzerts E-Dur BWV 1053 als Sinfonien und Arie BWV 169/5 eingegangen sind. Am 17. Oktober 1728 oder in einem der folgenden Jahre kam noch die Kantate *Ich habe meine Zuversicht* BWV 188 hinzu, deren Sinfonia dem Finalsatz aus dem besagten Violinkonzert d-Moll nach BWV 1052 entspricht. 1729 entstand die Trauungskantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* BWV 120a; deren zweiter Teil wird mit einer Sinfonia für obligate Orgel und Orchester eröffnet, der Bearbeitung des Preludio aus der *Partita 3* E-Dur BWV 1006 für Violine solo. Zum 31. August 1731 komponierte Bach schliesslich die Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* BWV 29, in die er dasselbe Preludio in Einrichtung für Orgel, 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Streicher und Continuo als Sinfonia sowie eine neue Arie ebenfalls mit obligater Orgel aufnahm.

Laurence Dreyfus hat nachgewiesen, dass als Ausführender dieser Obligatpartien nicht, wie lange Zeit angenommen, der im Jahr 1726 15-jährige Wilhelm Friedemann Bach oder die Organisten der Leipziger Thomas- und Nicolaikirchen infrage kommen, sondern nur der Komponist selbst.⁶ Denn der Bach-Sohn befand sich zwischen Juli 1726 und April 1727 zur Ausbildung auf der Violine bei Johann Gottlieb Graun in Merseburg. Grossbesetzte Kantaten dürfte Bach gewöhnlich dirigiert haben, vielleicht spielte er bei der Kirchenmusik auch Violine oder Cembalo. Während er jedoch seine Stimmen für die Organisten normalerweise einen Ganzton tiefer ausschreiben liess, weil die Orgeln der Leipziger Hauptkirchen im Chorton ($a^1 = \text{ca. } 465 \text{ Hz}^7$), also einen Ganzton höher als das Orchester ($a^1 = \text{ca. } 415 \text{ Hz}$), standen, notierte er die obligaten Orgelpartien der genannten Kantaten mit Ausnahme von BWV 170 in seinen Kompositionspartituren von vornherein transponierend. Folglich wird Bach selbst mit dem Rücken zum Ensemble am Spielschrank der Orgel gesessen und die Soli ausnahmsweise aus seinen Partituren persönlich vorgetragen haben – eine Position, die zur Leitung der Ausführenden sonst eher hinderlich war.

Genau dies hätte auch im September 1725 in Dresden der Fall sein können, das heisst, es hätten einzelne Sätze mit konzertierender Orgel und Streichern (vielleicht plus Flöten) erklingen können, zwischen denen der Komponist an der Orgel improvisierte. Nach dem Sprachgebrauch der Zeit mögen diese durchaus «diverse Concerte mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis» dargestellt haben. Auch der erwähnte Zeitrahmen der beiden Dresdner Orgelkonzerte von «über eine[r] Stunde» passt besser zu einzelnen Konzertsätzen als zu zusammenhängenden Konzerten, von denen – setzt man eine Dauer von je rund 20 Minuten voraus – kaum mehr als zwei aufgeführt worden sein können, wenn Bach noch improvisierte.

6 L. Dreyfus, *The Metaphorical Soloist. Concerted Organ Parts in Bach's Cantatas*, in: J. S. Bach as Organist. *His Instruments, Music and Performance Practices*, hrsg. von G. B. Stauffer/E. May, Bloomington (Indiana) 1986, S. 172–189 (S. 174 ff.).

7 S. Rampe, *Stimmtonhöhe und Temperatur*, in: ders. (Hrsg.), *Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch* (Das Bach-Handbuch 5/1–2), Laaber 2013, Bd. 2, S. 303–322 (S. 307–310).

Gegen diese These sprechen allerdings zwei Beobachtungen. Erstens stellen Bachs Kantaten-Sinfonien mit obligater Orgel sämtlich Transkriptionen nach Konzertsätzen für Melodieinstrumente dar. Hätte der Komponist solche Sätze bereits für seine Orgelkonzerte im September 1725 vorbereitet, hätte er sie aus arbeitsökonomischen Gründen zweifellos als Kantatenvorspiele in Leipzig wiederaufgeführt, indem er das Orchester um Oboen ergänzt und die solistische Orgelstimme einen Ganzton tiefer notiert hätte. In diesem Fall müssten die überlieferten Kantatenpartituren also Spuren der Verwendung älteren Materials erkennen lassen. Das trifft jedoch nicht zu, vielmehr zeigen die vorhandenen Autografen, dass sie direkt nach Vorlagen für Melodieinstrumente neu eingerichtet wurden. Zweitens ist zu fragen, weshalb Bach seine Sinfonien mit obligater Orgel erst im Mai, wahrscheinlich sogar erst im September 1726 innerhalb seiner Kantaten wiederverwendete, wenn solche Sätze bereits ein Jahr zuvor, nämlich im September 1725, existierten. Eine plausible Erklärung hierfür ergibt sich nicht, weshalb also diese zweite Variante zur Deutung der «diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music» zwar ebenfalls nicht völlig ausgeschlossen, aber sehr unwahrscheinlich ist.

Konzerte für Orgel und Orchester

Angeichts dieses Genres denkt man zunächst an jene Orgelkonzerte, die Georg Friedrich Händel von März 1735 an als Zwischenaktmusiken in Londoner Theatern aufführte. Ein geeigneter Kandidat für ein Konzert «mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music» wäre beispielsweise das *Concerto* B-Dur op. 4,6 HWV 294 (1735/36), das ursprünglich für Harfe entstand und dessen Orchesterbesetzung neben zwei Blockflöten sordinierte Violinen vorsieht, während Viola und Continuo den ersten Satz pizzicato vortragen. Allerdings fehlt jeder Hinweis darauf, dass Bach für Dresden ähnliche Werke komponierte, und es finden sich auch keinerlei Indizien, dass er solche Neukompositionen später wiederverwendete, sei es in weiteren Orgelkonzerten, als Kantatensinfonien oder als Cembalokonzerte. Folglich müsste man annehmen, dass die Dresdner Orgelkonzerte mit Orchester beispiellose Ausnahmen darstellten, welche keine weiteren Spuren hinterliessen und schliesslich ganz verloren gingen. Das ist zwar möglich, wäre jedoch innerhalb von Bachs Schaffen recht ungewöhnlich.

Christoph Wolff hat 2000 in seiner Bach-Biografie und 2008 in einer separaten Studie indes eine andere Hypothese vorgelegt.⁸ Bach habe nämlich im September 1725 Frühfassungen seiner Cembalokonzerte d-Moll BWV 1052 und E-Dur BWV 1053 mit Orchester gespielt, welche er dann um 1738 nacheinander «zu Beginn» der autografen Bearbeitungspartitur mit den acht Cembalokonzerten BWV 1052–1059 eingetragen habe. Zu solchen Arrangements habe der ungewöhnliche Umfang CD–d³

Händels Zwischenaktmusiken.

Cembalokonzerte ursprünglich für Orgel?

8 C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000, S. 342 f. Ders., *Sicilianos and Organ Recitals. Observations on J. S. Bach's Concertos*, in: *Bach Perspectives 7: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, The Concerto*, hrsg. von G. G. Butler, Urbana / Chicago 2008, S. 97–114 (S. 106–113).

der Manualklavaturen von Silbermanns neuer Orgel in der Dresdner Sophienkirche veranlasst, der in der Höhe dem Spitzenton d³ von Bachs Cembalokonzerten entsprach. Das spätere Cembalokonzert BWV 1053 in der Grundtonart E-Dur wiederum sei dafür verantwortlich, dass der Berichterstatte im *Hamburger Relationscourier* eigens hervorhob, Bach habe «in allen Tonis» gespielt.

So plausibel diese These zunächst auch erscheint, so ist auch sie bei genauerer Betrachtung doch nicht aufrecht zu erhalten, und zwar aus gleich mehreren Gründen:

1. Die Cembalokonzerte BWV 1052 und 1053 sind nicht zu Beginn des Partiturauto-graphs von ca. 1738 notiert worden, sondern an dritter und vierter Stelle.⁹ Daher gehören sie nicht zu den ersten Werken dieser Sammlung und auch nicht notwendigerweise zusammen.
2. BWV 1052 war ursprünglich ein Violinkonzert und kann nicht, wie Wolff annimmt, von vornherein für ein Tasteninstrument bestimmt gewesen sein, weil Bach die drei Sätze der Frühfassung in den Kantaten BWV 146 und 188 auf der Orgel in der Unteroktave, aber mit 4'-Registrierung ausführen liess, um den originalen Tonumfang der Violine (g–a³) überhaupt darstellen zu können. Hätte in den Jahren 1726 oder spätestens 1728, in denen die Kantaten uraufgeführt wurden, bereits eine Fassung von BWV 1052 für Tasteninstrument bestanden, hätte sich der Komponist die Mühe des Transponierens ersparen können.
3. BWV 1053 geht, wie Gregory G. Butler 2008 nachgewiesen hat¹⁰, auf zwei verschiedene Werke Bachs zurück, die in Es-Dur oder E-Dur (Aussensätze) und h-Moll (Mittelsatz) standen und erst im Zuge des E-Dur-Cembalokonzerts BWV 1053 um 1738 vereinigt wurden. Wahrscheinlich handelte es sich um die Aussensätze eines Köthener Oboenkonzerts in Es-Dur sowie um den Mittelsatz eines *Concerto* D-Dur für Oboe d'amore, die heute beide verschollen sind.¹¹ Das heisst BWV 1053 kann im Herbst 1725 definitiv noch nicht existiert haben.
4. Denkbar wäre allenfalls, dass die Aussensätze von BWV 1053 ursprünglich für ein Tasteninstrument bestimmt waren. Doch wäre deren Darstellung in Dresden trotz der bis d³ führenden Manualklavaturen der Sophienorgel aufgrund des Tonumfangs ebenfalls unmöglich gewesen. Denn in der als Sinfonia der Kantate BWV 169 (1726) überlieferten Frühfassung des Cembalokonzertsatzes BWV 1053/1 transponierte Bach die ursprüngliche Vorlage (in Es-Dur oder E-Dur) nach D-Dur (Orchester), die Orgelpartie wurde also in C-Dur gegriffen. Ursächlich war der auf den Leipziger Orgeln (Manualumfang CD–c³) fehlende Ton dis³ (in E-Dur) – in D-Dur also cis³ und in C-Dur h² –, den Bach erst in der Cembalofassung E-Dur von

9 S. Rampe, *Konzerte BWV 1052–1059 für ein Cembalo*, in: ders. (Hrsg.), *Bachs Orchester- und Kammermusik*, Bd. 1, S. 368–396 (S. 368–370).

10 G. G. Butler, *Bach the Cobbler. The Origins of J. S. Bach's E-Major Concerto (BWV 1053)*, in: *Bach Perspectives* 7, S. 1–20.

11 S. Rampe, *Konzerte für Oboe, Oboe d'amore oder Viola d'amore nach BWV 1053, 1055 und 1056*, in: ders. (Hrsg.), *Bachs Orchester- und Kammermusik*, Bd. 1, S. 286–306 (S. 290).

ca. 1738 in die Unteroktave verlegte. Damit ist ausgeschlossen, dass die ursprüngliche Version des Satzes für die Dresdner Orgel konzipiert worden war.¹²

5. Insbesondere aber wäre eine Aufführung von BWV 1053 in E-Dur, hätte das Konzert damals schon bestanden, auf der von Gottfried Silbermann erbauten Orgel an deren Temperatur gescheitert. Christoph Wolff geht angesichts der Mitteilung, dass Bach «in allen Tonis» gespielt habe, von einer wohltemperierten Stimmung aus. Silbermann hat jedoch sämtliche seiner von ihm selbst fertig gestellten Instrumente in einem modifiziert mitteltönigen System gestimmt¹³, welches ein Ensemblewerk in der Grundtonart E-Dur nicht gestattet hätte. Erst 1773 wurde die Orgel der Sophienkirche auf Wunsch des Organisten Johann Wilhelm Eckersberg von dem Sohn Johann Gottfried des Silbermann-Schülers Zacharias Hildebrandt in eine «wohlklingendere Temperatur», also eine wohltemperierte Stimmung, gebracht.¹⁴ Folglich können Bachs Dresdner «Concerte mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music» nicht in entlegenen Tonarten gestanden haben und die ergänzende Bemerkung im Zeitungsbericht, Bach habe «in allen Tonis» gespielt, dürfte sich allein auf das Modulationsspektrum der Werke beziehen, vor allem aber auf Bachs solistische Improvisationen, also die «Præludiis». Diese mögen tatsächlich durch alle Tonarten moduliert haben, was hingegen den mitwirkenden Instrumentalisten bei Ensemblesmusik in mitteltöniger Temperatur nicht zuzumuten war.

Stimmungsfragen.

Auch für die übrigen Cembalokonzerte BWV 1054–1059 lässt sich ausschliessen, dass sie ursprünglich für die Sophienorgel entstanden: Das Cembalokonzert D-Dur BWV 1054 wurde nachweislich nach dem Violinkonzert E-Dur BWV 1042 eingerichtet, das Cembalokonzert F-Dur BWV 1057 nach dem «4. Brandenburgischen Konzert» G-Dur BWV 1049. Das Cembalokonzert A-Dur BWV 1055 stand von vornherein in dieser Tonart, welche wiederum für eine mitteltönige Temperatur ungeeignet ist, die Aussensätze des Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056, wiewohl ursprünglich in g-Moll, wären aufgrund ihres Tonumfangs in der Höhe (bis es³) nicht infrage gekommen. Allenfalls die Transkriptionsvorlage des Cembalokonzerts d-Moll BWV 1059, das Fragment geblieben ist, hätte sich angeboten, zumal sie offenbar in ebendieser Tonart notiert war. Allerdings weist die erste Sinfonia der Kantate BWV 35 mit obligater Orgel, in welche der Satz im September 1726 einging, keinerlei Spuren der Wiederverwendung einer Fassung von 1725 auf. Und wenn der Terminus «diverse Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music», wie zu vermuten steht, zwei verschiedene Konzerte meint, würde noch mindestens ein weiteres Werk fehlen, das damals in Dresden erklingen sein muss.

12 Ebenda, S. 291.

13 Vgl. hierzu F.-H. Gress, *Die Orgel Gottfried Silbermanns*, Dresden 2001, passim.

14 U. Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen*, S. 86.

Klare Entscheidung nicht möglich.

Fazit

Wissenschaftlich betrachtet ist kein Ergebnis auch ein Ergebnis und so muss man sich seriöserweise eingestehen, dass eine klare Entscheidung darüber, welche Musik Bach 1725 für Orgel und Streichorchester aufführte, nicht möglich ist. Am wahrscheinlichsten sind noch Neukompositionen, die eigens für diesen Anlass entstanden und später verloren gingen, ohne irgendwelche Spuren zu hinterlassen. Doch auch diese Deutung ist rein spekulativ, sodass letztlich offen bleiben muss, ob Bach jemals Orgelkonzerte mit Orchester komponierte oder nicht.

Siegbert Rampe (1964) studierte Cembalo, Hammerklavier, Orgel und Komposition unter anderem bei Kenneth Gilbert, Ton Koopman, Ludger Lohmann und Helmut Lachenmann in Stuttgart, Amsterdam und Salzburg. Professor für Alte Musik und historische Tasteninstrumente an der Folkwang-Universität der Künste in Essen (1997–2005), am Mozarteum Salzburg (2000–2003) und an der Arizona State University in Phoenix, USA (2005–2012). Weltweite Konzerttätigkeit als Solist und Dirigent zusammen mit dem 1988 von ihm gegründeten Barockorchester «Nova Stravaganza», mehr als 80 CDs und mehrere Hundert musikwissenschaftliche Publikationen, darunter zahlreiche Editionen und verschiedene Bücher.*