

## Kleine Geschichte der Trio-Registrierung

von Roland Eberlein

Kaum eine andere Gattung der Orgelmusik wurde im Laufe der Jahrhunderte so unterschiedlich registriert wie das Orgeltrio. Die berühmten Triosonaten von Johann Sebastian Bach beispielsweise erhielten im Laufe der Zeit völlig unterschiedliche Klanggewänder: Während heutige Interpreten oft ähnliche Klänge für die beiden Oberstimmen bevorzugen, empfahl Ferdinand Klinda 1987, kontrastierende Einzelregister oder Mischungen für die Manualstimmen zu nehmen, z. B. eine Zungenstimme für die linke Hand, eine labiale Aliquotmischung wie Rohrflöte 8' und Nasard 2 2/3' für die rechte Hand.<sup>1</sup> Diese kontrastierende Registrierungsweise war im Zuge der Orgelbewegung nach 1930 aufgekommen; davor wurde wiederum ganz anders registriert: So riet Friedrich Conrad Griepenkerl in seiner 1844 erschienenen Ausgabe von Bachs Triosonaten,<sup>2</sup> in beiden Manualen Registrierungen wie Hohl- oder Rohrflöte 8' und 4' oder, wenn es kräftiger sein soll, Principal 8' mit Oktave 4' zu nehmen. Klangunterschiede zwischen den Manualen wurden damals offenbar nicht angestrebt, sondern allenfalls hingenommen, und Zungenstimmen oder Aliquotmischungen kamen anscheinend gar nicht erst in Betracht.

Angesichts dieser enormen Unterschiede in der Registrierweise stellt sich die Frage, wie denn im 18. Jahrhundert Orgeltrios registriert wurden, welche Ausführungsweise also von Bach intendiert gewesen sein könnte. Aufschluß hierzu können einige Registrieranweisungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert sowie einige Registrierungsbeischriften zu Kompositionen des 18. Jahrhunderts geben.

Trägt man diese Informationen zusammen, kristallisieren sich zwei verschiedene, von einander unabhängige barocke Traditionen des Orgeltrios mit sehr verschiedenen Registrierungskonzepten heraus, nämlich zum einen das in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandene „Trio à trois claviers“ und zum anderen das im frühen 18. Jahrhundert entstandene mitteldeutsche Orgeltrio.

Betrachten wir zunächst die französischen Orgeltrios „à trois claviers“. Es handelt sich dabei um kurze Versettensätze, in denen zwei häufig in Terzenparallelen geführte Diskante gegen den Baß im Pedal erklingen. Frühe Beispiele hierfür finden sich im „Premier livre d'orgue“ von Nicolas Lebègue, erschienen in Paris 1676.<sup>3</sup> Weitere Beispiele treten in nahezu allen nachfolgenden Orgelbüchern auf.<sup>4</sup> Die Gattung wurde bis zum späten 18. Jahrhundert gepflegt, denn noch Dom François Bedos de Celles gab 1766 im dritten Teil der Orgelbau-Enzyklopädie „L'Art du facteur d'orgues“ zahlreiche Registrierungsmöglichkeiten für das Trio à trois claviers an.<sup>5</sup>

Die Trios à trois claviers wurden vorzugsweise so registriert, daß in der einen Hand das Cromorne des Rückpositivs (meist zusammen mit Bourdon 8' und Prestant 4') erklang und in der anderen Hand entweder das Cornet de récit oder eine Kornettregistrierung 8', 4', 2 2/3', 2', 1 3/5' („Tierce“ genannt) des Hauptwerks. Im Pedal wurden die Flöte 8' und, sofern vorhanden, Flöte 4' gezogen.

---

<sup>1</sup> Ferdinand Klinda, Orgelregistrierung. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1995 S. 170.

<sup>2</sup> Johann Sebastian Bach, Orgelwerke Band I, hg. von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, neu durchgesehen von Hermann Keller, Frankfurt/Main: C. F. Peters, Vorrede zur ersten Auflage.

<sup>3</sup> Registrieranweisung von Nicolas Lebègue siehe: [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Lebague\\_Livre\\_d\\_orgue\\_1676.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Lebague_Livre_d_orgue_1676.pdf)

<sup>4</sup> siehe die Registrieranweisungen von André Raison 1688 [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Raison\\_Livre\\_d\\_orgue\\_1688.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Raison_Livre_d_orgue_1688.pdf), von Jacques Boyvin 1689 [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Boyvin\\_Livre\\_d\\_orgue\\_1689.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Boyvin_Livre_d_orgue_1689.pdf), Michel Corrette 1737 [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Corrette\\_Premier\\_livre\\_d\\_orgue\\_1737.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Corrette_Premier_livre_d_orgue_1737.pdf)

<sup>5</sup> siehe [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Bedos\\_L\\_Art\\_du\\_facteur\\_d\\_orgues\\_1766.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Bedos_L_Art_du_facteur_d_orgues_1766.pdf)

Neben dieser besonders häufig genannten Registrierung gab es verschiedene Varianten: So konnte statt des Cromorne 8' in der linken oder rechten Hand die Trompette 8' des Hauptwerks oder die Trompette 8' im Récit oder (in der linken Hand) die Voix humaine 8' zusammen mit Bourdon 8' und Flute oder Prestant 4' im Hauptwerk erklingen.

Statt des Cornet de récit oder der Kornettregistrierung konnte auch mal eine Nasard-Registrierung (Bourdon 8', Flute 4', Nasard 3') verwendet werden, besonders wenn in der linken Hand die Voix humaine erklang. Dom Bedos erwähnt überdies die Möglichkeit, statt des Cornets oder der Kornettregistrierung mehrere labiale 8'-Register des Hauptwerks oder des Hauptwerks und des Positivs gekoppelt in der rechten Hand zu spielen. Dies scheint jedoch eine relativ späte Entwicklung aus dem mittleren 18. Jahrhundert gewesen zu sein.

Neben diesen Registrierungen mit Zungenstimme in der einen Hand und Labialmischung in der anderen Hand gab es im 18. Jahrhundert auch eine rein labiale Ausführungsweise mit Kornettregistrierung („Tierce“) des Rückpositivs in der einen Hand und dem Cornet de Récit in der anderen Hand.

Typisch für das französische Trio à trois claviers ist aber in erster Linie die Gegenüberstellung von Zungenstimme (vorzugsweise Cromorne) in der einen Hand und Cornet oder Kornettregistrierung in der anderen Hand.

Kommen wir nun zum mitteldeutschen Orgeltrio: Sein Ursprung scheint Johann Sebastian Bach gewesen zu sein, dessen Triosonaten in der Zeit ca. 1727-30 zusammengestellt wurden, aber zum Teil aus älteren Sätzen bestehen. Bach waren die französischen Trios à trois claviers bekannt, denn solche Sätze sind sowohl in Nicolas de Grignys „Livre d'orgue“ enthalten, das Bach um 1709-12 in Weimar abschrieb, als auch in den beiden Orgelbüchern von Jacques Boyvin, von denen Bachs Schüler Johann Caspar Vogler ca. 1710-15 in Weimar eine Abschrift anfertigte. Jedoch zeigt der riesige stilistische Kontrast zwischen Bachs Triosonaten und den französischen Orgeltrios ganz deutlich, daß Bach sich die französischen Orgeltrios nicht zum Vorbild genommen hat. Das stilistische Vorbild von Bachs Orgeltriosonaten waren vielmehr eindeutig Sonaten italienischen Stils für zwei Soloinstrumente und Basso continuo zum Gebrauch in Kirchen- und Kammermusik. Den ersten Anstoß zu solchen Orgeltrios gaben möglicherweise Orgeltranskriptionen von instrumentalen Trios im italienischen Stil, so wie Bach in Weimar um 1713-15 auch Orgeltranskriptionen von italienischer Orchestermusik anfertigt hat, die heute unter den BWV-Nummern 592-596 bekannt sind. Für die Entstehung des Bach'schen Orgeltriosstils aus Transkriptionen von Instrumentalsätzen spricht die Tatsache, daß zu etlichen Orgeltrios von Bach tatsächlich ein instrumentales Vorbild bekannt ist: So ist der erste Satz von BWV 528 eine Bearbeitung der Sinfonia für Oboe d'amore, Viola da gamba und Basso continuo im zweiten Teil der Kantate BWV 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Das Trio BWV 585 ist eine Orgeltranskription einer Triosonate für 2 Violinen und Basso continuo von Johann Friedrich Fasch. Sehr wahrscheinlich sind auch BWV 525 Satz 1 sowie BWV 527 Satz 1 und 2 Transkriptionen von Instrumentalvorlagen, denn im Fall von BWV 525/1 und BWV 527/2 sind spätere, überarbeitete Fassungen der Instrumentalvorlage erhalten. Das Trio BWV 584 ist eine Orgeltranskription des zweiten Satzes der Kantate „Wo gehst du hin“ BWV 166; allerdings stammt die Transkription möglicherweise nicht von Bach selbst. Das Trio BWV 586 ist nicht im Bach-Stil, hier könnte es sich vielleicht um eine Transkription einer unbekanntem Vorlage von Georg Philipp Telemann handeln.

All dies deutet darauf hin, daß Bach seinen Typ des Orgeltrios durch Übertragung instrumentaler Triosätze italienischen Stils auf die Orgel entwickelt hat und etliche seiner Orgeltriosätze tatsächlich Orgelbearbeitungen instrumentaler Vorlagen sind. Diese Entstehung des Bachschen Orgeltrios legt allerdings die Vermutung nahe, daß Bach bei der Ausführung seiner Orgeltrios nicht etwa auf die ihm bekannten französischen Trio-Registrierungen zurückgegriffen hat, sondern eigene Registrierungen entwickelte, welche die instrumentalen Vorbilder seiner Orgeltrios imitierten. Wenn also die Vorlage beispielsweise zwei Violinen vorsah, wäre eine Imitation des Violinklangs in der linken und rechten Hand naheliegend gewesen. Wie Bach Violinen auf der Orgel imitierte, geht aus seiner Transkription eines Concerto grossos von Vivaldi BWV 596 hervor, die

Registrierungsbeischriften enthält: Dort werden die eröffnenden Soloviolen durch Oktave 4', tiefoktavierend gespielt, dargestellt. Man könnte also vermuten, daß Bach auch bei den Triosonaten den Violinklang durch solo gespielte Principalregister in der rechten und linken Hand imitierte. Wenn die Vorlage dagegen ein Streichinstrument und ein Rohrblattinstrument kombinierte, wie es bei der Vorlage zu BWV 528 Satz 1 der Fall ist, liegt die Vermutung nahe, daß Bach diesen Klang imitierte, indem er einem Principal in der einen Hand eine zarte Zungenstimme in der anderen Hand gegenüberstellte.

Leider sind keine Registrieranweisungen zu Bachs Orgeltrios überliefert, anhand derer man diese Vermutungen überprüfen könnte. Überliefert sind aber die Registrierungen, die der Bach-Zeitgenosse und Merseburger Domorganist Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735) den Choralbearbeitungen beigelegt hat, die er ab 1733 unter dem Titel „Harmonische Seelenlust“ veröffentlichte.<sup>6</sup> Unter diesen Choralbearbeitungen finden sich auch vier Choraltrios für zwei Manuale und Pedal. Drei dieser Choraltrios sind im imitierenden Stil ohne hervortretenden Cantus firmus gehalten und daher satztechnisch vergleichbar mit Bachs Triosonaten. Ihnen sind folgende Registrierungsangaben beigelegt:

Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand [S. 74]

r. H.: [Hauptwerk?]: Principal 8'

l. H.: [Rückpositiv?]: Principal 4' [8va bassa]

Pedal: Subbaß 16', Oktavbaß 8'

Wenn mein Stündlein vorhanden ist [S. 76]

r. H.: [Hauptwerk?]: Gemshorn 8' Flöthe [4'?)

l. H.: Ohne Angabe

Pedal: Violon [16'] oder Subbaß 16', Oktavenbaß 8'

Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst [S. 95]

r. H.: Hauptwerk: Principal 8'

l. H.: Rückpositiv: Principal 4' [8va bassa]

Pedal: keine Angabe

Zwei dieser drei Stücke führte Kauffmann mit dem Principal 8' und dem tiefoktavierten Principal 4' aus. Dies entspricht der Registrierung, mit der Bach in dem Concerto BWV 596 Violinen imitierte. Vermutlich wünschte auch Kauffmann in diesen beiden Triosätzen den Klang von Soloviolen zu imitieren. Die Registrierung zum dritten Choraltrio „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ ist vielleicht so zu verstehen, daß in der rechten Hand eine Flötenstimme nachgeahmt werden sollte. Die korrespondierende Angabe für die linke Hand fehlt leider. Die Setzweise mit zwei sich gegenseitig imitierenden Diskantstimmen ähnlichen Tonumfangs läßt vermuten, daß auch in der linken Hand ein Flötenklang beabsichtigt war.

Vergleichbar mit den Triosonaten von Bach sind auch Kauffmanns fünf Trios für zwei Manuale und Pedal mit Oboe für den Cantus firmus als vierte Stimme. In einem dieser fünf Trios sind wieder beide Manuale mit Principal 8' bzw. 4' registriert, die übrigen stellen eine labiale Grundstimme und eine Zungenregistrierung gegenüber:

Ach Gott, vom Himmel sieh darein [S. 30]

r. H.: Hauptwerk: Gemshorn 8'

l. H.: Oberwerk: Vox humana 8', Spillpfeife 4'

Pedal: Subbaß 16', Gemshorn 8'

<sup>6</sup> siehe: Georg Friedrich Kauffmann: Harmonische Seelenlust, Leipzig 1733; im Internet einsehbar unter [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bd/IMSLP469017-PMLP761503-kauffmann\\_harmonische\\_seelenlust\\_PPN856892610.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bd/IMSLP469017-PMLP761503-kauffmann_harmonische_seelenlust_PPN856892610.pdf) (abgerufen am 26.5.2017). Eine geordnete Zusammenstellung der Registrierungen findet sich in: Theodore Justin van Wyk, The Harmonische Seelenlust (1733) by G. F. Kauffmann (1679-1735): A critical study of his organ registration indications. Ph. D. Diss. University of Pretoria 2005, publiziert im Internet. auf <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-09152005-095735/>

Gelobet seist du, Jesu Christ [S. 10]

r. H.: Hauptwerk: Principal 8'

l. H.: Oberwerk: Clarin 4', Spillpfeife 4' [oder Principal 4'] [8va bassa]

Pedal: Subbaß 16', Octavenbaß 8'

Herr Christ, der einig Gottessohn [S. 62]

r. H.: Hauptwerk: Principal 8', Vox humana<sup>7</sup>

l. H.: Oberwerk: Gemshorn 8', Gedackt 8'

Pedal: keine Angabe

Herr Gott, dich loben alle wir [S. 84]

r. H.: Oberwerk: Principal 8'

l. H.: Rückpositiv: Principal 4' [8va bassa]

Pedal: keine Angabe

Wie schön leuchtet der Morgenstern [S. 24]

r. H.: Hauptwerk: Principal 8'

l. H.: Oberwerk: Vox humana 8', Principal 4'

Pedal: Subbaß 16', Oktavbaß 8'

Die Gegenüberstellungen von labialen Grundstimmen (Principal 8' oder Gemshorn 8' oder Gemshorn 8' mit Gedackt 8') und Lingualregistrierungen (Vox humana 8' mit Principal 8' oder Principal 4' oder Spillpfeife 4', Clarin 4' mit Spillpfeife 4' tiefoktaviert gespielt) könnten vielleicht als Nachahmung der instrumentalen Kombinationen Violine mit Rohrblattinstrument oder Flöte mit Rohrblattinstrument gemeint sein.<sup>8</sup>

Einen weiteren Beleg für die Registrierungsweise mitteldeutscher Orgeltrios liefert die Sonata à 3 per l'Organo D-Moll von Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763).<sup>9</sup> Der erste Satz Poco largo ist versehen mit der Registrierungsanweisung: r. H.: 1. Claviatur Principal 8', l. H.: 2. Claviatur Octave 4' (notiert in Baßlage, also tiefoktaviert), Pedal 16'. Es handelt sich wiederum um die Imitation zweier Solostreicher mittels zweier Principalregister. Die übrigen Sätze enthalten keine weiteren Registrierungsangaben. Wahrscheinlich sollte die anfängliche Registrierung beibehalten werden, so wie auch im Verlauf einer instrumentalen Sonate die Instrumente nicht gewechselt werden.

Inwieweit ist die Registrierweise von Kauffmann und Janitsch verallgemeinerbar auf die Orgeltrios von Bach und seinen Schülern? Georg Friedrich Kauffmann war kein Bach-Schüler, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß er sich mehrmals in Leipzig aufgehalten und Bach persönlich gekannt hat. 1722/23 gehörte er zu den Bewerbern um die Nachfolge Johann Kuhnaus im Leipziger Thomaskantorat. 1727 weilte Wilhelm Friedemann Bach in Merseburg. Er scheint dort Kontakt mit Kauffmann gehabt zu haben, denn in dieser Zeit ließ Johann Sebastian Bach zwei Kantaten von Kauffmann für den Gebrauch in den Leipziger Kirchen kopieren. Wilhelm Friedemann könnte Kauffmann damals seine Künste im Orgeltriospiel gezeigt haben. Die „Harmonische Seelenlust“ hat Kauffmann ab 1733 auf eigene Kosten in Leipzig drucken und verlegen lassen. Kauffmann muß also zuvor in Leipzig nach einem Kupferstecher für den Druck und einem Händler für den Vertrieb der Auflage in Kommission gesucht haben. Bei dieser Gelegenheit wird er zweifellos auch seinen Amtskollegen Bach aufgesucht haben, allein schon um Ratschläge zu erfragen, an wen er sich mit seinem Anliegen wenden

<sup>7</sup> Vox humana war auf dem Hauptwerk der Merseburger Domorgel nicht vorhanden. Wahrscheinlich wurden die Registerbezeichnungen verwechselt; gemeint war wohl: Hauptwerk: Gemshorn 8', Gedackt 8' (r.H.); Oberwerk: Principal 8', Vox humana [8'] (l.H.).

<sup>8</sup> eine Imitation der menschlichen Stimme scheint nicht gemeint zu sein, da kein Tremulant zur Vox humana hinzugezogen wird.

<sup>9</sup> erschienen in F. W. Birnstiel (Hg.) „Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern“, Berlin 1761. Im Internet einsehbar als Manuskript ohne Datum unter der Adresse: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP365584-PMLP590424-Janitsch - Organ Sonata in D minor.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP365584-PMLP590424-Janitsch_-_Organ_Sonata_in_D_minor.pdf)

könnte. Bei einem solchen Zusammentreffen zweier Berufsmusiker mit ähnlichen Interessen ist anzunehmen, daß auch ein Austausch über musikalische Themen erfolgte.

Johann Gottlieb Janitsch war ab 1736 Kammermusiker des damaligen preußischen Kronprinzen und späteren preußischen Königs Friedrich II. In dieser Funktion muß er spätestens ab 1741, wahrscheinlich aber schon ab 1738 mit Carl Philipp Emanuel Bach bekannt gewesen sein, der als Kammercembalist bei Friedrich II. tätig war. Philipp Emanuel könnte Janitsch mit dem Orgeltrio der Bachschule vertraut gemacht haben.

Wenn man annimmt, daß die Orgeltrios von Kauffmann und Janitsch und ihre Registrierungen in Kenntnis des Orgeltriospiels von Johann Sebastian Bach, seinen Söhnen und Schülern entstanden sind, vielleicht sogar davon angeregt wurden, dann ist aus ihren Registrierungen hinsichtlich der Ausführung der Orgeltrios von Johann Sebastian Bach, Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius und anderen Bach-Schülern zu schließen, daß die Manuale entweder

- a) gleichartig registriert wurden, und zwar vorzugsweise mit Principale 8' oder 4' oktaviert, um zwei Violinen zu imitieren, oder mit Flötenstimmen 8' und eventuell 4', um zwei Flöten zu imitieren, oder die Manuale wurden
- b) kontrastierend registriert mit einer labialen Grundstimme 8' (Principal oder Gemshorn, letzteres evtl. von Gedackt unterstützt) in der rechten Hand und einer zarten Zungenstimmenregistrierung (insbesondere Vox humana 8' mit labialem 8' oder 4') in der linken Hand, um die instrumentale Kombination von Violine oder Flöte mit einem Rohrblattinstrument zu imitieren.

Das Pedal scheint normalerweise 16füßig registriert worden zu sein. In mehrsätzigen Stücken wurde die Registrierung anscheinend nicht verändert.

Diese Registrierweise des Orgeltrios war allerdings schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr gebräuchlich. Johann Julius Seidel beschrieb 1843 eine deutlich andere Ausführung von Orgeltrios:<sup>10</sup>

*„Zuweilen wird zum Ausgange aus der Kirche an Trauer- und Bußtagen statt des sonst gebräuchlichen mehr oder weniger starken Nachspiels nur ein sanftklagendes Trio gewählt, das sich aber nur auf einer Orgel von 2 Manualen ausführen läßt. Hierzu werden nur sanfte 8füßige Register gewählt, die zwar von gleicher Stärke, aber nicht von gleicher Intonation sein dürfen, weil sonst die verschiedenen Eintritte des Thema's zu wenig hervortreten würden. Man wählt daher am schicklichsten in jedem Manuale nur ein einziges Register, z. B. in dem einen ein schneidendes Salicet, im andern eine angenehme Portunalflöte, oder eine hellklingende Doppelflöte oder Rohrflöte und ein angenehm flüsterndes Gemshorn, wozu im Pedal ein engmensurirtes offenes Register zu 16 Fuß, wie Violon oder Gamba, genommen werden kann, dem man, um Deutlichkeit in den tieferen Tönen zu erlangen, noch ein gedecktes 8füßiges Pedalregister beifügen könnte. Wollte man in jedem Manuale vielleicht noch ein passendes gedecktes 8füßiges Register anwenden, so könnte statt des gedeckten 8füßigen Pedalregisters ein dergleichen offenes, z. B. Violon, genommen werden.“*

Mit der mitteldeutschen, barocken Registrierweise verwandt ist die Verwendung von einzelnen 8'-Registern in den Manualen. Allerdings wird keine Imitation von Soloinstrumenten mehr angestrebt und Zungenstimmen werden überhaupt nicht mehr in Betracht gezogen. Stattdessen wird der gewünschte Klangkontrast zwischen den beiden Manualstimmen erreicht durch Gegenüberstellung zweier Labialregister gegensätzlicher Intonation. In dieser Art könnten zum Beispiel die „24 leicht ausführbaren Trios für die Orgel durch alle 24 Tonarten“ op. 20 von Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846) registriert werden.

Friedrich Conrad Griepenkerl hingegen strebte schon 1844 den Klangkontrast zwischen den Manualen nicht mehr gezielt an, sondern nahm ihn allenfalls noch in Kauf. Für die Ausführung der Triosonaten von Johann Sebastian Bach riet er:<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Johann Julius Seidel: Die Orgel und ihr Bau. Breslau 1843, S. 104, siehe: [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Seidel\\_Vom\\_Registrieren\\_der\\_Orgel.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Seidel_Vom_Registrieren_der_Orgel.pdf)

<sup>11</sup> Johann Sebastian Bach, Orgelwerke Band I, hg. von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, neu durchgesehen von Hermann Keller, Frankfurt/Main: C. F. Peters, Vorrede zur ersten Auflage.

„Über Principal 8 Fuß mit Octava 4 Fuß hinaus wird man wohl die Stärke der Manuale nirgends steigern dürfen. Hohl- oder Rohrflöte 8 und 4 Fuß wird für manche Stücke in den Manualen sich sehr gut ausnehmen. Im ersten Falle nehme man zum Pedal Prinzipal 16 Fuß mit Octava 8 Fuß, im zweiten Subbaß 16 Fuß mit Hohlflöte 8 Fuß. Die meiste Schwierigkeit wird das Abwägen der Stärke und Gleichmäßigkeit beider Manuale machen, weil die Orgeln selten in zwei Klavieren gleiche Stimmen haben. Aber völlige Gleichheit ist nur erforderlich in Rücksicht der Stärke, nicht in der Tonfarbe, die, wie bei den Sängern eines Duets, verschieden sein kann.“

Bernard Mettenleiter<sup>12</sup> gab 1869 eine ganze Reihe von Registrierungsbeispielen für das Triospiel. Er registrierte meist keine Einzelregister, sondern Mischungen von 8'-Registern, zu denen eventuell 4'-Register hinzutreten konnten. Einige der Mischungen scheinen mit einem Cantus firmus zu rechnen, der dann mit einem Principal, einer Zungenstimme oder einem Cornett hervorgehoben wird:

„I) Mischungen zu Orgel-Trios: Vorbemerkung: Unter Trio versteht man hier ein dreistimmiges Spiel von drei wesentlichen oder obligaten Stimmen, oder auch zwei Hauptstimmen und einem begleitenden Baß, oder endlich auch nur einer Hauptstimme und zwei begleitenden Parthien. Die Ausführung eines Trios geschieht auf der Orgel durch den einzelnen Gebrauch beider Manuale und des Pedals. Z. B. die rechte Hand spielt das obere Manual, die linke das untere und das Pedal wirkt als dritte Stimme. Z. B. Viola di Gamba, auch Geigenprincipal ist zum Vortrage eines Cantus firmus sehr geeignet. Zur Begleitung desselben kann Flauto 8', oder Gedact 8', auch Spitzflöte benützt werden. Subbaß 16' und Cello 8' führen dazu im Pedale die Grundstimmen. Die Zungenstimmen, (wenn sie zum Solo-Vortrage einzeln benützt werden wollen) müssen stets durch ein anderes Register, am zweckmäßigsten durch Gedact, unterstützt werden.

- a.) Trio-Manual I.: Gamba 8', Gedact 8'.  
Manual II.: Salicional 8', Stillgedact 8'.  
Pedal: Subbaß 16', Cello 8'.
- b.) Trio-Manual I.: Principal 8', Hohlflöte 8'.  
Manual II.: Salicional 8', Gedact 8'.  
Pedal: Violone 16', Gedactbaß 8'.
- c.) Trio-Manual I.: Principal 8', Gamba 8' und Gemshorn 4'.  
Manual II.: Principal 8', Gedact 8', Cornett 8' und Gedact 4'.  
Pedal: Subbaß 16', Violonbaß 16', Octavbaß 8' und Flautobaß 4'.
- d.) Trio-Manual I.: Flauto 8', Dolce 8'.  
Manual II.: Oboe 8', Gedact 8'.  
Pedal: Subbaß 16', Octavbaß 8'.
- e.) Trio-Manual I.: Principal 8', Gedact 8', Trompete 8'.  
Manual II.: Principal 8', Salicional 8', Gedact 8'.  
Pedal: Subbaß 16', Violonbaß 16', Octavbaß 8'.
- f.) Trio-Manual I.: Dolce 8'.  
Manual II.: Salicional 8'.  
Pedal: Subbaß 16' und Gedactbaß 8'.
- g.) Trio-Manual I.: Gamba 8', Flauto 8', Rohrflöte 4'.  
Manual II.: Principal 8', Salicional 8' und Flauto trav. 4'.  
Pedal: Subbaß 16', Octavbaß 8' und Flautobaß 4'.

---

<sup>12</sup> Bernard Mettenleiter: Die Behandlung der Orgel. Regensburg: Pustet 1869, S. 12-1, siehe: [http://www.walckerstiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Mettenleiter\\_Behandlung\\_der\\_Orgel\\_1869.pdf](http://www.walckerstiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Mettenleiter_Behandlung_der_Orgel_1869.pdf)

h.) *Trio-Manual I.: Principal 8', Gedact 8', Gamba 8', Flauto 8', Gemshorn 4', Rohrflöte 4'.  
Manual II.: Principal 8', Salicional 8', Gedact 8', Cornett 8', Gedact 4', Spitzflöte 4'.  
Pedal: Subbaß 16', Violonbaß 16', Violoncello 8', Octavbaß 8' und Flautobaß 4'.*

Anwendbar ist diese auf Grundregistermischungen basierende Registrierungsweise zum Beispiel bei den zehn Trios op. 49 von Josef Rheinberger. Diese Trios weisen allerdings keinen Cantus firmus auf, von daher kommen die Vorschläge mit Zungenstimme oder Cornett in einem der beiden Manuale nicht in Betracht, sondern nur jene mit nichtkontrastierenden Manualen.

Mit dem Aufkommen der Orgelbewegung um 1930 wandelte sich die Registrierung von Triosätzen erneut tiefgreifend. Einen Überblick über die Trioregistrierungen der Orgelbewegung gibt das „Buch von der Orgel“ von Hans Klotz.<sup>13</sup> In der achten Auflage von 1972 beschreibt Klotz zunächst die Registrierungen für Solospiel, die er in drei Gruppen einteilt: Soloregister (darunter versteht er vor allem die überblasenden Register wie Querflöte und Schweizerpfeife, aber auch gemischte Register wie Farbenzimbeln, Kornette und Carillons), einzelne Zungenregister (gegebenenfalls zusammen mit Labialen zu 8' bzw. 4') und Aliquotmischungen mit 3 1/5', 2 2/3', 2', 1 3/5', 1 1/3', 1', Septime, None, Sesquialter, Terzian, Farbenzimbel, Kornett oder Carillon. Aus den von Klotz genannten Beispielen geht hervor, daß er hauptsächlich an Aliquotmischungen mit Lücken denkt, z.B. Rohrflöte 8', Nasard 2 2/3' und Oktav 1' oder Gedackt 8', Flöte 4' und Terzian oder Terz 1 3/5'. Anschließend erklärt Klotz, daß für das Duo- und Triospiel sechs Kombinationen dieser drei Gruppen von Registrierungen zum Solospiel in Frage kommen:

	1	2	3	4	5	6
Rechte Hand:	Solo	Solo	Zg.	Zg.	Al.	Al.
Linke Hand	Zunge	Aliquot	Zg.	Al.	Zg.	Al.

Es fällt auf, daß Klotz Soloregister in der linken Hand nicht vorsieht. Labiale Grundregister wie z.B. Principal 8' oder labiale Mischungen von Grundregistern zieht Klotz für das Triospiel überhaupt nicht in Betracht. Stattdessen dominieren Zungen- und Aliquotregistrierungen. Dabei ist ein ausgeprägtes Streben nach kontrastierender Klanggebung der Manuale zu beobachten, denn in der Regel werden unterschiedliche Registrierungstypen in den beiden Manualen gegenübergestellt, und für die Gegenüberstellung zweier Aliquotmischungen (Fall 6) wird empfohlen, daß außer der 8'-Lage jede einzelne Fußtonlage nur in einer der beiden Hände vorkommt, also etwa rechte Hand 8' + 2 2/3' + 1', linke Hand 8' + 4' + 1 3/5'. Auf diese Weise wird der Kontrast zwischen den beiden Aliquotmischungen maximiert. Der Gegensatz dieser Registrierweise zu den Registrierweisen sowohl des 18. als auch des 19. Jahrhunderts könnte kaum größer sein!

Klotz' Registrierhinweise scheinen in erster Linie für die Ausführung der Orgeltrios von Bach und seinen Schülern gedacht gewesen zu sein. Aber sie lassen sich natürlich auch auf Triokompositionen der Orgelbewegung, beispielsweise Hugo Distlers Orgelsonate opus 18/2, anwenden.

Welche Konsequenzen sind nun aus der geschilderten geschichtlichen Entwicklung des Triospiels zu ziehen? Sollten Orgeltrios fortan nur noch „historisch korrekt“ registriert werden? Das würde bedeuten, daß beispielsweise Bachs Triosonaten in Zukunft vorwiegend auf Principal 8' in dem einen Manual und Principal 4' in dem anderen Manual ausgeführt werden müßten, allenfalls kann gelegentlich eine zarte Zungenregistrierung den Principal 4' ersetzen, das Pedal müßte stets 16füßig registriert werden, und die einmal gewählte Registrierung sollte in allen drei Sätzen unverändert bleiben. Das wäre doch eine erhebliche Einengung der Interpretationsmöglichkeiten, die für Langeweile und Desinteresse bei Interpreten und Hörern sorgen würde. Zudem würde diese Interpretationsweise vielen Orgeln nicht gerecht werden, welche die genannten Register entweder garnicht oder nicht in geeigneter Qualität besitzen. Sinnvoller wäre es, die Interpretation auf die jeweilige Orgel abzustimmen: Warum sollte man auf einer Orgel im Stil des französischen Barocks den einen oder anderen Triosatz von Bach nicht mit Cromorne und Cornet spielen? Warum sollte man auf einer deutschromantischen Orgel ohne Zungenstimmen im Manual keine Grundregistermischungen für Bachs Or-

<sup>13</sup> Hans Klotz, Das Buch von der Orgel. 8. Auflage Kassel: Bärenreiter 1972, S. 152.

geltrios nutzen? Warum sollte man auf einer neobarocken Orgel keine Aliquotmischungen mit Obertonglücken gebrauchen? Und wenn dies auf historischen Orgeln sinnvoll und möglich ist, warum sollte man auf diese Interpretationsmöglichkeiten verzichten, wenn man auf Orgeln der Gegenwart spielt? Weder für die Interpreten noch für die Hörer sind stereotyp registrierte und ausgeführte Bachinterpretationen von Interesse. Nur durch Interpretationsvielfalt bleibt das Interesse von Interpreten und Klassikhörern an Bachs Musik (und anderen historischen Kompositionen) langfristig wach und rege. Die Kenntnis der Registrierungs-geschichte kann die Interpretationsvielfalt durch eine Vielzahl von Anregungen vergrößern. Genau darin liegt ihre Bedeutung für den Interpreten, nicht in dem Wissen um die „historisch korrekte“ Ausführungsweise der jeweiligen Musik.

Publiziert auf: <http://www.walcker-stiftung.de/Blog.html>