

## Johann Sebastian Bach (1685-1750):

### Die sechs Triosonaten/ BWV 525-530

#### Entstehungszeit: (Weimar-Köthen-) Leipzig

Innerhalb des Bachschen Gesamtschaffens für Orgel gebührt den Triosonaten einer der ersten Ränge, das Siegel besonderer Kostbarkeit. Zunächst natürlich durch den ihnen als meisterlichen Kompositionen innewohnenden Eigenwert, für die Orgelmusik generell aber auch dadurch, daß Bach hier eine spezielle Linie aus dem Spektrum klanglicher Dessins, welche die klassische Orgel zur Verfügung stellt, nämlich die Möglichkeit kammermusikalischen Musizierens vollendend ausgewertet und ausgeschöpft hat.

Der Organist übernimmt bei diesem Genre für sich allein eine Aufgabe, die in der Kammermusik zwei bis vier Ausführenden zugewiesen ist: Ein Triosatz wird dort (siehe Bachs entsprechende Werke) entweder von einem Melodieinstrument und einem obligat zweistimmig musizierenden Cembalo, oder aber – so der vollbesetzte Normalfall – von zwei Melodieinstrumenten und dem Basso Continuo (also Gambe/Violoncello und Cembalo) realisiert. Auf der Orgel (bzw. dem Pedalcembalo, dem diese Sonaten mindestens genauso zgedacht sind<sup>1</sup>) werden die zwei Melodieinstrumente von den Händen (in der Regel auf verschiedenen, solistisch-einstimmig gespielten Klavieren), der Baßpart auf dem Pedal dargestellt. Die akkordliche Auffüllung, die als vierter Mann des Ensembles der Cembalist zu liefern gehabt hätte, entfällt bei dieser Form der Wiedergabe. Auf vollständige Harmonik schon innerhalb der Triostimmen mußte deshalb bei der Komposition besonders geachtet werden.

Die Triosonaten gehören zu den ganz wenigen Orgelwerken Bachs, von denen es noch das Autograph gibt. Nach heutigem Erkenntnisstand stammt es aus der Zeit um 1730. Bach hat in ihm (wohl erstmals) die Gruppe seiner zahlreichen, oft auch einzeln entstandenen Orgeltriosätze in Auswahl zu Sonaten überarbeitend zusammengefaßt. Eine solche Entstehungsgeschichte machen neben einzelnen nicht aufgenommenen Sätzen vor allem folgende Frühfassungen bzw. früher entstandene, anders besetzte Fassungen von Orgeltriosonatsätzen plausibel: III/1 (= Sonate Nr.3, 1. Satz) taucht unter den Varianten des "Wohltemperierten Klaviers" auf, III/2 erscheint als lang-

---

<sup>1</sup>das Pedalcembalo war das hauptsächliche Studier- aber auch Musizierinstrument des Organisten (man denke an das Problem der Bälgetreter und ungeheizten Kirchen.)

samer Satz des Tripelkonzertes in a-moll für Violine, Querflöte konzertierendes Cembalo und Streicher (BWV 1044), IV/1 erklingt in der Besetzung Oboe d'amore – Viola da Gamba – Continuo als Einleitungssinfonia zum zweiten Teil der Kantate 76 ("Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"), die Bach kurz nach seinem Amtsantritt in Leipzig am 6. Juni 1723 aufführte. IV/3 findet sich als fragmentarische, angeblich damals noch nicht zu Ende komponierte Beilage zu einer Abschrift von Bachs Präludium und Fuge in G-Dur für Orgel (BWV 541), die Johann Peter Kellner, ein thüringischer Kirchenmusiker und Bekannter Bachs (1705-1772), um 1725 angefertigt hatte. Diese Quelle ist einer der Belege dafür, daß Bach vorübergehend damit experimentierte, zwischen seine großen Präludien und Fugen einen Triosatz einzufügen. Ebenso verhält es sich mit V/2, dessen wohl schon aus Weimar stammende Frühfassung als Einschub zu Präludium und Fuge in C-Dur (BWV 545, Näheres siehe dort), aber auch als Einzelsatz bzw. im Sonatenzusammenhang überliefert ist.

Angesichts der Tatsache, daß Bach in den ersten Leipziger Jahren die meiste Kraft auf sein Amt als Thomaskantor konzentrierte, er beruflich also nichts mit der Orgel zu tun hatte, gewinnt der Gedanke an Fundament, daß das, was er dennoch für die Orgel neu schrieb oder an schon Vorhandenem verbesserte und in endgültiger Redaktion zusammenstellte, auch über den Tag hinaus pädagogischen Zwecken dienen sollte. So hat die Nachricht des ersten Bachbiographen, Johann Nikolaus Forkel [1] (1802), Bach habe diese Sonaten "für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist", viel für sich. Auch aus anderen alten Quellen wissen wir, daß die Sonaten – so wörtlich – als "Orgelschule" angesehen wurden. In ähnliche Richtung lenkt die Gedanken der Umstand, daß die Sonaten einen Sechserzyklus bilden. Bach liebte es nämlich, Werke eines bestimmten Kompositionsgenres zu exemplarischen Sechsergruppen zusammenzustellen, die er sich als umfassendes, praktisches wie theoretisches Lehr- und Anschauungsmaterial zum gegebenen Genre dachte. Man vergleiche dazu die sechs Cembalopartiten, die sechs Sonaten und Partiten für Violine, die sechs Sonaten für Violine und Cembalo, aber auch die sechs "Brandenburgischen Konzerte" u.a.m.

In der Tat sind die Triosonaten bis heute auch ein unschätzbares Studienwerk und unbestechlicher Prüfstein für den Orgelspieler geblieben. Spieltechnisches Hauptproblem an der Orgel ist es ja zu lernen, beide Hände jeweils strikt selbständig gegenüber dem ebenso selbständig, oft virtuos geführten Pedal zu bewegen; die verschärften Bedingungen des Triosatzes Bachscher Prägung (d.h. ständig gleichbleibendes Konzentrationsniveau als Folge fast pausenlo-

ser Bewegung aller Stimmen, empfindlicher Durchsichtigkeit des Satzes und hohen geistig-ästhetischen Anspruchs) bietet Gelegenheit, diese Kunst grundlegend zu erlernen. Dem Hörer werden die spieltechnischen Schwierigkeiten dieser Sonaten kaum bewußt – die Leichtigkeit, Lockerheit und Eleganz ihres klanglichen Erscheinungsbildes suggerieren, daß sie auch leicht zu spielen und zu interpretieren seien.

Ebenso schwierig ist es für den Hörer, Bachs überragende Meisterschaft bei der kontrapunktischen, vor allem aber bei der formalen Gestaltung dieser Triosätze mehr als nur zu erahnen. Abgesehen von einigen markanten Themeneinsätzen und Repriseneffekten drängt sich zunächst nur der Eindruck einer ständig neue Einfälle aneinanderreihenden, strömenden Erfindungskraft auf. Daß aber ganze Abschnitte in organischer Ordnung wiederholt, einander gegenübergestellt sind, wird oft nicht wahrgenommen, weil Bach so gut wie grundsätzlich bei einem zweiten und weiteren Auftreten des gleichen Satzabschnittes nicht nur andere Lagen und Tonarten benutzt, sondern vor allem die beiden Melodiestimmen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunktes gegeneinander austauscht. Dabei erweist sich stets die bisherige "Begleitstimme" der linken Hand, die nun zur rechtshändig gespielten Oberstimme avanciert ist, als so gleichwertig, als melodisch so interessant, daß sie – im Sopran ohnehin am deutlichsten zu hören – das Ohr ganz gefangen nimmt und vergessen macht, daß das Gesamtgeschehen des Augenblicks eine Wiederholung ist. Das ist natürlich anspruchsvolle Absicht, führt aber zur Verschleierung der Zusammenhänge. Mag sich also das genauere formale Erfassen dieser Sätze erst nach intensivem Studium einstellen, so weiß Bach auf anderer Ebene dem Eindruck des wenig Gegliederten (als Folge der besonderen formalen Gestaltung) und des klanglich Gleichförmigen (als Folge des nun einmal konstitutiven, kontrapunktischen Dauergesprächs dreier Stimmen) wirkungsvoll zu begegnen und damit dann doch das spontane Entzücken auch des weniger vorgebildeten Hörers an diesen Sonaten zu wecken: und zwar durch den Einbau liebenswürdiger, homophon-figurativer, harmonisch meist sequenzierender Abschnitte, die für Auflockerung und Erholung zwischen den kontrapunktisch konzentrierten Partien sorgen. Diese sind um so wichtiger, als ja auch die Registrierung eines Triosatzes getreu dem kammermusikalischen Ausgangsprinzip nicht wechselt, manche Interpreten heute sogar so prinzipiell vorgehen, daß sie für alle drei Sätze einer Sonate dieselbe Registrierung beibehalten (Argument: Auch das Instrumentaltrio bleibe ja gleich besetzt). Ein besonders eindeutiges Beispiel für die Bachsche Auflockerungstechnik sind die Takte 37-52 und Parallelstellen im 1. Satz der 6. Sonate.

Einiges Allgemeine zur kompositorischen Gesamtdisposition der Triosona-

tensätze: mit ihrer Dreisätzigkeit orientieren sie sich am Vorbild des italienischen Violinkonzerts, lassen sich aber auch von den Welten der viersätzigen Kammersonate anregen. Drei Typen grundsätzlicher Satzgestaltung lassen sich feststellen:

1. Homophones, generalbaßbegleitetes Duett.
2. Imitatorischer, generalbaßbegleiteter Dialog.
3. Imitatorisches Trio, d.h. auch der Pedalbaß wird thematisch beteiligt.

Hier sind Abstufungen zu beobachten, was die Intensität des imitatorischen Geschehens vor allem im Baß betrifft: sie kann so weit gehen, daß der Gesamtsatz fugenhaften Charakter annimmt. Zu Beginn eines Satzes läßt sich nicht unterscheiden, ob man es mit Typus 2 oder 3 zu tun hat, denn während zunächst die Oberstimmen nacheinander das Thema bringen, läuft stets der Baß bereits mit; erst später, oft mit ganz unauffälligen, nicht durch eine Pause vorbereiteten Themeneinsätzen wird klar, daß der Baß gemäß Typus 3 behandelt wird. Die insgesamt 18 Sonatensätze verteilen sich wie folgt auf die drei Formtypen:

1. II/1, III/2, V/1, eher VI/1 (jeweils nur zu Anfang)
2. III/1 und 3, IV/1 und 2, V/2, VI/2
3. I/1 und 2, II/2 (mit geringerer, unauffälliger Einbeziehung des Basses); I/3, II/3, IV/3, V/3, VI/3.

Es fällt sofort auf, daß Bach Typus 3 eindeutig für seine Schlußsätze bevorzugt. Der Grund ist klar: eine solche Disposition wirkt sich steigernd auf den Gesamttablauf und -eindruck der Sonaten aus, indem die konzentrierteste, kontrapunktisch ereignisreichste Form am Ende steht. – Der 1. Satz der VI.Sonate steht übrigens zwischen Typus 1 und 2.

Die formale Einzelfaktur hält sich – mit unerschöpflich variierendem Einfallreichtum – an das vom Tutti-/ Soloprinzip des italienischen Konzerts abgeleitete Schema: Hauptsatz mit Hauptthema, Seitensatzbildungen aus figurativen Episoden oder echten zweiten Themen (wobei diese Abschnitte durch Hinzunahme des 1. Themas oder anderer Elemente aus dem Hauptsatz durchführungsartig intensiviert werden), mehrfache bzw. reprisenartig

rahmende Wiederkehr des Hauptsatzes. Die langsamen Sätze stehen z.T. in der zweiteiligen Liedform (I, III und V).

Betrachten wir nun die Sonaten im einzelnen:

## Triosonate Nr.1 Es-Dur / BWV 525

Den *1.Satz* (keine Tempoangabe; Typus 3, bei geringerer thematisch-motivischer Beteiligung des Basses) bestimmt in allen Teilen ein einziges Thema, dessen aufsteigende Dreiklangsmotivik eine heitere Atmosphäre ausstrahlt:



Die Takte 1-10/11 bieten die Exposition als Hauptsatz. Deren zweite Hälfte (6 bis Mitte 11) schließt nicht nur diesen Abschnitt, sondern – in wörtlicher Wiederholung – auch den Satz als Ganzes ab. Wir werden diesem Gestaltungsprinzip bei der Betrachtung der Sonaten häufiger begegnen. In Takt 6 taucht zum ersten Male die Kontrapunktflösel



auf, die im Laufe des Satzes durch vielfache Verwendung zu einem ordnenden Faktor wird.

Die Takte 11-21/22 bringen eine homophon-figurierte, auflockernde Episode. Das Besondere an ihr ist, daß sie von einer Variante des Themenkopfes ausgeht, zunächst in aufsteigender, dann in umgekehrter Bewegung – letzteres ab Takt 17, und zwar nicht mehr imitierend, auf Sopran und Alt verteilt; also zum einen



und zum anderen



Die aufwärts sequenzierende Partie führt in die Dominanttonart (B-Dur), in welcher nun der Hauptsatz (1-10/11) wörtlich, aber mit vertauschten Oberstimmen wiederholt wird. Bedeutsam ist der erweiternde Einschub zweier Takte (29/30) in f-moll: er bringt markierend den Themenkopf im Baß (Subdominantparallele). In die Haupttonart Es-Dur transponiert, tauchen diese Takte beziehungsreich noch einmal gegen Ende des Satzes auf (s.u.).

Es folgt (Takte 36-50/51), zu Beginn diesmal um vier Takte erweitert, jene homophone, figurierte Episode, die wir schon von den Takten 11-21/22 her kennen (Zwischenspiel/Seitensatz). Sie leitet über einige Umwege von f-moll in die Haupttonart zurück. Hier (Takt 51) begegnen wir wieder jenen in 29/30 eingeschobenen Takten, im Baß dazu wieder der Themenkopf. Sie werden jetzt mit den Abschlußtakten der Exposition verbunden; diese Variante des Hauptsatzes schließt das Ganze abrundend ab.

Der *2. Satz* (c-moll, Adagio; Typus 3) ist liedhaft, nach Art eines Sicilianos geformt. Das zweitaktige Thema



erscheint zu Beginn des zweiten Teiles in folgender Umkehrung:



Der Baß bringt das Thema, unauffällig in die allgemeine Continuo Begleitung eingewoben, in den Takten 6-8, 17-19 und 25 in seiner Originalgestalt, Takt 15/16 in der Umkehrung.

Die Gesamtform des Stückes ist  $|| : A1 : || : B A2 : ||$ .

A1 umfaßt 12 Takte. Das Thema erscheint zuerst im Sopran, wird dann vom Alt beantwortet, schließlich vom Baß aufgegriffen. Der Abschnitt endet auf der Molldominante.

Teil B zehrt zunächst von der Durchführung des Themas in Umkehrung; der Alt beginnt, in kürzerem Abstand als in A1 folgt dann der zweite Einsatz im Sopran, der Baß meldet sich in Takt 17 – wie immer schwer zu hören, da nicht durch eine vorangehende Pause vorbereitet. Eine feine formale Verknüpfung entsteht dadurch, daß der Schluß des B-Teiles den Takten 7-9 aus A1 entspricht (bei vertauschten Oberstimmen und nach f-moll versetzt, über welches es dann in die Haupttonart zurückgeht). Takt 21 folgt dann Teil A2; er ist durch dichtere Aufeinanderfolge der Themeneinsätze (Alteinsatz Takt 21 unter dem Sopran versteckt) und knappere Fassung des Folgenden von 12 auf acht Takte verkürzt; im übrigen schöpft er aus dem Material von A1.

Damit ist lediglich das Gerüst des Satzes skizziert. Wie wohldisponiert dies alles auch miteinander verbunden sein mag, seine eigentliche musikalische Bedeutung gewinnt das Stück aus der kostbaren Formung der ausdrucksvollen Sechzehntelkontrapunktik. Ihre beredte Gestik verleiht dem Ganzen mit nicht nachlassender Intensität Leben und Seele.

Vor dem Hintergrund dieses expressiv-innigen Intermezzos erstrahlt der nachfolgende *3. Satz* (Allegro; Typus 3) umso pointierter im Lichte spritzig musikalischer Heiterkeit. Aus dem viertaktigen Thema



übernimmt der Baß jeweils nur die ersten beiden Takte. Der Satz ist ganz regelmäßig und sehr übersichtlich gebaut. Nach der Exposition des Themas (Sopran-Alt-Baß) bringt ein vergnügter Kanon zwischen den Oberstimmen (reizvoll die Linearität seiner Sechzehntel gegenüber der andersartigen Figuration des Anfangs!) den ersten Abschnitt (Takte 1-16) auf G-Dur (Dominante der Mollparallele) zum Abschluß. Es schließt sich eine jener typischen "Auflockerungsepisoden" (s. Einleitung) an; sie führt in acht Takten in die Dominanttonart B-Dur. Die Schlußgruppe des ersten Teils (25-32), markant mit dem Themenkopf im Pedal einsetzend, bleibt in der Dominante und bekräftigt sie nachdrücklich. Insgesamt also setzt sich der erste Teil aus 16 + 8 + 8 Takten zusammen.

Der zweite Teil ist ebenso geformt. Er wirkt wie eine Spiegelung des ersten, denn er führt nicht nur pflichtgemäß von B-Dur schließlich wieder nach Es-

Dur zurück, sondern verarbeitet (bei vertauschten Oberstimmen) das Thema nun in der Umkehrung:



Der die ersten 16 Takte wieder abschließende Kanon der Oberstimmen steht nur zum Teil in der Umkehrung, weil es sonst unmöglich gewesen wäre, die für das Gesamtgefüge notwendige Tonart f-moll zu erreichen. Danach hören wir wieder das auflockernde Zwischenspiel (Takte 49-56) und die Schlußgruppe (Pedal: Themenkopf) in Es-Dur<sup>2</sup>. Die Gesamtform hat also folgendes Schema:

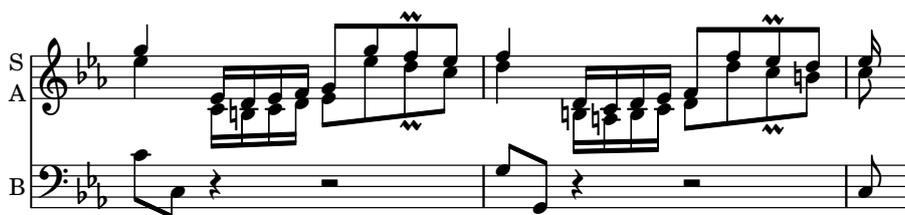
$$|| : A1 - B - C : || : A2 - B - C : ||$$

Klare, leicht faßliche Ausformung und in den Ecksätzen eine Gestaltung der Stimmen, die zu harmonisch bestimmter Figurierung tendiert, sichern der ersten Sonate die besondere Aufgeschlossenheit des Hörers. Bach wußte, warum er dieses lebenswürdige Werk quasi als Einführung an den Anfang seines Sonatenzyklus stellte!

## Triosonate Nr.2 c-moll / BWV 526

Die herrliche c-moll-Sonate ist in Form und Diktion wesentlich komplizierter und aufwendiger gestaltet. Ihr *1.Satz* (Vivace; Typus 1 im Hauptsatz, sonst auch Typus 2) beginnt mit dem folgenden, feurigen und charakteristischen Einfall:

Hauptthema (Gedanke a)



<sup>2</sup>Zwischenspiel und Schlußgruppe nicht mehr in Umkehrung

Er ist in eine achttaktige Periode eingebaut (a + 2 Takte Sequenzen; a + 2 Takte Schlußbildung). Mit ihrer Wiederholung geht in den Takten 71-78 auch der Gesamtsatz zu Ende. Sie hat somit die Funktion des Tuttiritornells (Hauptsatzes) aus dem Vivaldischen Instrumentalkonzert. Nun schließt sich ein 16taktiger Seitensatz an, der, von der Grundtonart c-moll ausgehend, die Durparallele Es-Dur erreicht. In ihm spielen zwei neue Gedanken eine Rolle:

(Gedanke b)



(Gedanke c<sup>3</sup>)



Gedanke b wird imitierend verarbeitet, c desgleichen, jedoch sequenzierend über absteigender Baßlinie, all dies musikalisch im Sinne der auflockernden Episode (siehe Einleitung). Der Abschnitt umfaßt wieder acht Takte.

Nur sechs Takte dauert der folgende Hauptsatz (Gedanke a) in Es-Dur; er wird nur zur Hälfte zitiert und durch eine zweitaktige, charakteristische Trillerkettenpartie ergänzt, die später (66-70) nochmals eine Rolle spielt. Sie leitet nach f-moll, in die Subdominante über.

Nun greifen – mit vertauschten Stimmen – die Gedanken b und c wieder ein. Sie führen schließlich zur Molldominanttonart g-moll, in der dann auch – diesmal vollständig – der Hauptsatz (Gedanke a) zu hören ist. Damit geht der erste große Abschnitt des Satzes zu Ende. In Zusammenfassung sieht er so aus:

Taktzahl/ Gedanken	8(a)	+	8(b,c)	+	6(a', tr)	+	8(b,c)	+	8(a)		
Tonarten	c	→	→	c	→	Es	→	f	→	g	→

Im folgenden sorgt Bach mit zwei großen, orgelpunktgestützten Klangflächen in g- und c-moll, die schon durch die einfache harmonische Grundlage weniger dicht wirken als das Vorangegangene, für Kontrast und Abwechslung.

<sup>3</sup>Als Fortspinnung aus Gedanke b) entstanden

Der Orgelpunkt des Pedals wird jeweils zunächst in Achtelsprüngen getupft, dann lang ausgehalten, während sich die Manualstimmen in Skalenausschnitten und Dreiklangsbrechungen bewegen – also auch hier geringere Konzentration. Nur gegen Ende der beiden Episoden (die bei vertauschten Oberstimmen identisch sind) taucht Gedanke a en passant auf. Die Partie umfaßt zweimal acht Takte und endet in f-moll. Auch die beiden weiteren, achttaktigen Gruppen, die nun wieder einer konzentrierteren Kontrapunktik Raum geben, erwecken den Eindruck, als ließe die Musik ungern von ihrer eben gewonnenen Freiheit thematisch ungebundenen Fortspinnens. Lediglich in den Takten 61/62 (=3/4), sowie mit einigen Anklängen an Gedanke b (62f.) und den verlängernd aus 20-22 aufgegriffenen Trillerketten wird noch Verbindung zum Gedankengut des ersten Teils aufrechterhalten. Letzterem steht also mit den eben besprochenen 32 Takten ein fast gleich langer Teil gegenüber, der sich zu einer Art locker-improvisatorischer “Durchführung” im Sinne jenes Typs der klassischen Sonate auswächst, deren Durchführungsteil geringe thematische Bezüge aufweist.

Erfrischend, wie ein “klärendes Wort”, wirkt es, wenn dann – nach Abschluß der Trillerketten auf der Dominante G-Dur und einer ganz knappen Pedalüberleitung – die acht Eingangstakte (Hauptsatz, Gedanke a) den Satz reprisenartig abschließen, und damit der Weg in streng themenbezogene Bereiche zurückgefunden ist.

Wie eine freie Improvisation wirkt bei erster Bekanntschaft der *2.Satz* (Es-Dur, Largo; bedingt Typus 3): in eigenartig “versunkener” Stimmung ranken sich die Oberstimmen, schreitet der Baß dahin, alle Stimmen fast ohne Pause, beinahe 50 Takte lang. Der nicht zuletzt wegen seiner harmonischen Einbettung so schöne Eingangsgedanke





–man könnte seinen Stimmungsgehalt wie den des ganzen Satzes mit dem Begriff überwundenen, verklärten Schmerzes definieren– scheint nach den ersten 16 Takten ganz in Vergessenheit zu geraten, wie in diesem Stück auch manch anderer Gedanke auftaucht und wieder verschwindet. Aber der erste Eindruck täuscht! Bach stellt doch eine Vielfalt von Bezügen durch Wiederholungen und -aufgreifen her.

Zu Anfang ist noch alles deutlich und erwartungsgemäß geordnet: der Eingangsgedanke, von gesanglichen Linien fortgesetzt und insgesamt zu einer achttaktigen Phrase geformt, wird mit vertauschten Oberstimmen auf der Dominante B-Dur wiederholt. Eine viertaktige Überleitung (sie moduliert von B-Dur in die Parallele c-moll) führt uns zu einer Gruppe aufsteigender Sequenzen (Takte 20-24), die (dann in g-moll) noch einmal in den Takten 35-38 Verwendung findet. Gleich anschließend in Takt 25, also genau in der Mitte des Satzes, erscheint, kaum wahrnehmbar im Pedal, doch noch einmal der Eingangsgedanke von



zu



umgewandelt. Gleich originell wie unauffällig ist auch die Idee, in den Takten 28-31 (Alt) und 39-41 (Sopran) den eigentlich völlig belanglosen Haltenoten-Kontrapunkt der thematischen Phrase (s.o., 1. Beispiel) mit neu hinzuerfundenen Gegenstimmen zu verarbeiten. Weitere Wiederholung: die schlußbildenden Takte 6 und 7 werden nicht nur in 14/15, sondern auch in 33/34 und 43/44 noch einmal herangezogen.

In Takt 45 ist das Stück eigentlich zuende – nicht in Es-Dur, sondern in c-moll! Bach unterstreicht diese vorzeitige Rückkehr in die Haupttonart der Sonate dadurch, daß er noch vier Takte als Coda anhängt, die in einen Halbschluß, also in die Dominante G-Dur, mündet. Mit diesem “Doppelpunkteffekt” wird die Spannung auf den Beginn des *3. Satzes* (Allegro; Typus 3) hin wirkungsvoll geschürt.

Zum ersten Male bei der Betrachtung der Triosonaten begegnen wir hier einem Satz, in dem, deutlich gegeneinander abgesetzt, zwei Themen eine Rolle spielen. Das achttaktige Thema 1



wird nach Art einer Fuge bearbeitet. Das zweite Thema dagegen –



musikalisch stark gegen das erste kontrastierend – wird nur in einfacher Imitation zwischen den Oberstimmen vorgestellt (Takte 58ff. und 110ff.). Im Gegensatz zur Sonate der Klassik erklingt das 2. Thema der barocken Sonate in der Ausgangstonart (also hier in c-moll) und formal separat. Im einzelnen ist der Satz wie folgt strukturiert:

Der erste Teil umfaßt die Takte 1 bis 58. Nach der Präsentation des ersten Themas in Sopran und Alt, und nach einem Zwischenspiel der Manualstimmen folgt markanter Themeneinsatz im Pedal. Was von hier an (Takt 23) bis Ende des Teils folgt, wird zum Schluß des Gesamtsatzes reprisenhaft wiederholt (s.u.). Das Thema ist nun noch einmal in hoher Lage im Sopran, und abschließend im Alt zu hören. Die ganze Zeit spielt in den Kontrapunkten der Oberstimmen folgende Wendung eine große Rolle:



Sie stammt aus dem Thema selbst (s.o. Takte 6 und 7). An der Achtelbewegung beteiligt sich, auch im übrigen, der Baß kaum; er schreitet meist ruhiger einher.

Der zweite Teil ist in für Bachs Sonatensatztechnik typischer Manier gestaltet. Zunächst beherrschen das quecksilbrige zweite Thema und daraus hervorgehende Fortspinnungen, schließlich homophone, in die Durparallele führende Figurationen das Feld. Aber dann meldet sich – sehr hübsch vorbereitet durch themenkopfähnliche Baßschritte – doch wieder das erste Thema zu Wort, übrigens jetzt in Engführung in zweitaktigem Abstand! Direkt darauf führt ein Baßeinsatz mit dem ersten Thema (Takt 94) in eine zäsurbildende f-moll-Kadenz.

Der dritte Teil beginnt dann wie der zweite: das zweite Thema hat seinen zweiten Auftritt. Was wir hören, ist – nach f-moll transponiert und mit vertauschten Oberstimmen – mit dem Beginn des zweiten Teiles identisch (Takte 102/103-129 58/59-85). Auch was dann folgt, scheint nichts Neues zu sein. Doch die Engführung des ersten Themas steht diesmal in eintaktigem Abstand! Der anschließende Baßeinsatz entspricht demjenigen in Takt 94, er führt aber nicht wieder nach schon acht Takten zum Schluß, sondern in großartiger Steigerung und Ausweitung in die schon erwähnte “Reprise” mit Wiederholung der Takte 23-58 – wie stets in neuer Beleuchtung durch Austausch der Oberstimmen. (In keimhafter, einfachster Anlage begegneten wir einer solchen “Teilreprise” schon im ersten Satz der Es-Dur-Sonate).

Die übersichtlich dreiteilige Form mit ihrer meisterhaften, unschematisch-organischen Reprise-nlösung und Rahmenbildung, die Plastik und Kontrastkraft des Themenpaares, dessen erstes obendrein durch zweifache Möglichkeit der Engführung kontrapunktisch virtuos konzipiert ist, das alles ergibt ein Stück Musik, das zum Schönsten und Charaktervollsten innerhalb dieses Zyklus zählt.

### **Triosonate Nr.3 d-moll / BWV 527**

In den Ecksätzen der dritten Sonate begegnen wir – erstmals bei der Betrachtung der Triosonaten – einem weiteren, vielverwendeten Form- und “Repriseprinzip”: dem einfachen “da capo”. Im Gegensatz zu den bisher

kennengelernten Möglichkeiten (II/1: abschließende Wiederholung des einleitenden, achttaktigen Hauptsatzes, I/1 und II/3 kunstreiche und organische Wiederaufnahme eines kleineren oder größeren, abschließenden Abschnittes aus dem Eingangsteil/Hauptsatz) wird hier nun der gesamte erste Teil des Satzes als geschlossene Einheit noch einmal gespielt. Auf diese Weise entsteht eine überzeugende, übersichtlich-einfache und symmetrische Form.

Der *1. Satz* (Andante; Typus 2, Thema 2: Typus 1) beginnt über getupften Baßnoten mit einer weitgespannten, achttaktigen Linie im Sopran:



In den nächsten acht Takten antwortet der Alt mit dem Thema in a-moll, weitere acht Takte führen über chromatisch aufsteigende Baßfiguren zum Abschluß auf der Molldominante (a-moll), während in den Oberstimmen dazu nacheinander in Sopran und Alt Trillerketten Aufmerksamkeit erregen. Rhythmisch reich gegliederte Figuren bilden ein sequenzierendes Zwischenspiel. Was nun -Takt 33-48- noch folgt, ist, mit vertauschten Oberstimmen nach d-moll transponiert, eine Wiederholung der Takte 9-24. So wird schon dieser erste Teil zu einem kleinen Sonatensatz für sich abgerundet.

Der auf über 60 Takte ausgedehnte Mittelteil stellt in den Takten 48/49 zunächst einen neuen Gedanken in den Vordergrund (homophones Duett über Generalbaß):



Er wird mit ausgetauschten Oberstimmen sogleich noch einmal in g-moll vorgetragen und taucht in Takt 76ff., wiederum zu einer Art Periode gedoppelt, ein zweites Mal auf. Nach einem lustig sequenzierenden Zwischenspiel

(Sechzehntel und Achtel gegen Sechzehnteltriolen über Tupfbässen) drängt sich jedoch – mit konsequenter Ausnahme der ersten vier Takte des ersten Themas – das gesamte Material des ersten Teiles wieder beherrschend ins Spiel. Nur die Takte 76-92 bringen noch einmal die neuen Einfälle des zweiten Teils. Da aber, wie schon gesagt, der charakteristische Themenkopf 1 ganz ausgespart bleibt, zudem nun die Paralleltonart F-Dur eine kennzeichnende Rolle spielt, gewinnt dieser Mittelteil doch eine eigene Atmosphäre, und man empfindet nach dem vorbereitenden Halbschluß auf der Hauptdominante A-Dur (108-111) das Einsetzen des Dacapos mit Thema 1 als Zäsur und frische Neuigkeit.

Hauptverantwortlich für den wunderschönen musikalischen Gesamteindruck dieses Satzes ist aber nicht das Formale, dessen Schilderung nun einmal breiteren Raum einnimmt, sondern die für Bachsche Verhältnisse ungewöhnlich reiche Vielfalt und Plastik im rhythmischen Bereich (Triolen, Zweiunddreißigstel, Punktierungen, Staccato-Achtel); sie kommt umsomehr zum Tragen, als sie nicht so konsequent wie sonst bei Bach komplementärrhythmisch egalisiert wird.

Der feingezeichnete, lieblich-wohllautende *2. Satz* (F-Dur, Adagio e dolce; Typus 1/2) stellt in einem ersten, kurzen Teil einen achttaktigen, aus vier zweitaktigen Gliedern gereihten, gestenreichen “Gesang” zur Disposition (mit Wiederholung):



Im mit 24 Takten dreimal so langen zweiten Teil (ebenfalls mit Wiederholung) begegnen wir einer kunstvoll beziehungsreichen Verknüpfung neuer Gedanken mit den vier weiterhin dominant bleibenden Gliedern des ersten Teils. Dabei ergibt sich deutlich eine Gruppierung in zweimal 12 Takte, deren zweites Dutzend eine musikalisch wie strukturell wunderschön vorbereitete,

erweiterte Wiederholung/ “Reprise” des ersten Teiles des Gesamtsatzes ergibt. Die erste Zwölftaktgruppe kombiniert die Gedanken a und c des Anfangs (s.o.) mit zwei neuen, imitatorisch verarbeiteten Einfällen, die dem Ganzen musikalisch eine Wendung vom Lieblichen zum Expressiven hin verleihen – es strebt intensiv der “Reprise” zu. Diese beginnt markant in hoher Sopranlage, wobei natürlich wieder die Oberstimmen vertauscht sind. Die schon erwähnte Erweiterung entsteht dadurch, daß a, wie bereits zu Beginn des zweiten Teils, mit einem neuen Einfall kombiniert wird, und anschließend b verdoppelt erscheint.

Immer wieder erregt es Bewunderung, diesen sich scheinbar so leicht und natürlich ergebenden, kunstvollen Gliederungen und Verknüpfungen nachzugehen, ihre modulatorisch-funktionsharmonischen Beziehungen und Wege zu erkennen. In all dem den letztendlichen Sinn des Ganzen zu sehen, wäre falsch, wohl aber gewinnen wir dadurch Erklärungen für das Phänomen einer Musik und Musikalität, die uns fragen läßt, warum sie uns so unabnutzbar, soviel tiefer als Werke manch anderer Komponisten berührt! Die satzsaam bekannte Formel, daß Form und Inhalt einander bedingen, wird beim betrachtenden Hören eines solchen Triosatzes neuerlebt, aber immer ein wenig im Geheimnis einer Unschärferelation verharrende Wirklichkeit.

Der 3. Satz (Vivace; Typus 2) weist strukturell viel Ähnlichkeit mit dem ersten auf: Dacapo-Form, Thema 1 achttaktig imitierend, Thema 2 viertaktig homophon behandelt, lebhaft rhythmische Ausstattung. Über pochenden Achtelbässen setzt Thema 1 im Sopran ein:



Der Alt antwortet regulär in der Dominanttonart, in welcher auch das folgende achttaktige Zwischenspiel mit seinen übermütig weiten, immer höher langenden Sprüngen und seiner Triolenfiguration steht. Noch einmal erklingt – wieder in der Tonika – das Thema, dann gibt es einen viertaktigen Abschluß, mit dem der insgesamt 36 Takte lange erste (=Dacapo-)Teil zu Ende geht. Das zweite Thema eröffnet den sehr umfangreichen, in drei gleichlange Abschnitte gegliederten Mittelteil (Takte 37-144). Er besteht aus lustig quirrenden Triolen in Verbindung mit Kontrapunkten, die stets so beibehalten werden:

Wie das zweite Thema des ersten Satzes wird es durch sofortige Wiederholung auf der Dominante (Oberstimmen vertauscht) gedoppelt. In den nächsten 16 Takten hebt ein aufgelockert-unterhaltsames Spiel mit neuhinzukommenden Triolenfiguren an: imitierend auf- und abwärtssteigende Sequenzen, sowie Phrasenbildungen, die das Kopfmotiv des zweiten Themas verwerten. Mit einem in dieser Situation gern geübten Kunstgriff, nämlich nun das erste Thema mit ins Spiel zu bringen, schließt Bach den ersten Abschnitt des Mittelteils ab. Das Thema 1 erscheint in der zweiten Oberstimme, die sich in diesem Satz nicht allein in der Alt-, sondern (so hier) auch in der Tenorlage bewegt.

Erst jetzt verläßt Bach die Haupttonart d-moll und wechselt in die Durparallele (B-Dur) über. In diesem Abschnitt steht das Spiel mit den Kopfmotiven, also den Anfängen beider Themen im Vordergrund, aus denen vier viertaktige Partien geformt werden. Eine achttaktige, freie Fortspinnung (triolisch rhythmisiert) leitet wie ein Aufschwung zum vollständigen Einsatz des ersten Themas in hoher Sopranlage über (Takt 97, Beginn auskoloriert), mit dem der Abschnitt wieder zu Ende geht.

Das letzte Drittel des Mittelteils setzt, glänzend steigernd, mit korrespondierenden Arpeggienfiguren ein, um nach acht Takten in Sequenzspiele überzuleiten, die wir schon aus den Takten 45-56 kennen, nur daß die Oberstimmen wieder gegeneinander ausgetauscht sind. Sinnvoll wird diesmal der Abschnitt nicht mit dem ersten Thema beendet – das hätte wegen der gleich anschließenden Dacapo-Reprise zu monotonem Aufeinanderprall desselben Gedan-

kens geführt –, vielmehr stehen die letzten 15 Takte noch einmal im Zeichen des zweiten Themas, mit dem sich die Musik schließlich in die Subdominanttonart g-moll begibt. Ein interessanter, nicht so üblicher Abschluß vor einer Reprise! Rückblickend erweist sich nun, mit welcher Regelmäßigkeit dieser Satz gebaut ist: das Dacapo miteingerechnet, gliedern sich die 180 Takte, deutlich durch eine stets gleichbleibende Kadenzformel voneinander abgesetzt, in fünf jeweils 36 Takte umfassende Abschnitte auf!

Überdurchschnittliche Übersichtlichkeit, rhythmische Vielfalt und besondere Schönheit des langsamen Satzes, virtuos wirkende Beweglichkeit der Manualstimmen im dritten Satz und geringere technische Anforderungen im Pedal machen aus der d-moll-Sonate ein bei Hörern wie Spielern besonders beliebtes Stück, das vorzüglich geeignet ist, in die Welt der Triosonaten einzuführen.

## Triosonate Nr.4 e-moll / BWV 528

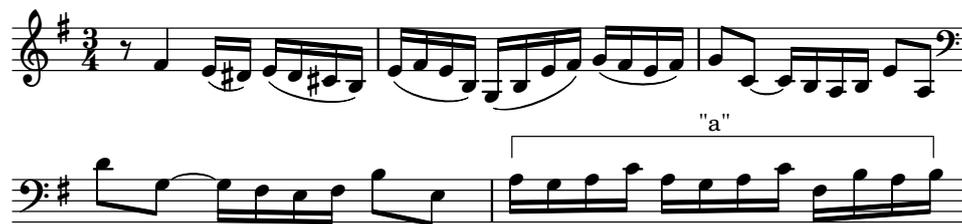
Wie schon in der Einleitung gesagt, bildete der 1. Satz (Adagio/ Vivace; abgesehen von der Adagioeinleitung Typus 2) – und zwar wohl ursprünglich – die Eingangssinfonia zum zweiten Teil der Kantate 76 aus dem Jahre 1723. Er war dort kammermusikalisch für Oboe d’amore, Viola da Gamba und Continuo besetzt. Die Orgelfassung bietet, von kleinen Änderungen abgesehen, denselben Text.

Zwei Dinge unterscheiden diesen verhältnismäßig kurz und einfach gehaltenen Satz von allen anderen Triosonatenätzen: einmal die viertaktige, von fern an die französische Ouvertürenform erinnernde Einleitung (Adagio), zum andern, daß das einzige Thema des Hauptteils (Vivace) dort, wo es vollständig vorkommt, weder tonal, noch im üblichen Tonika-Dominanteverhältnis, sondern immer real und auf gleicher Tonstufe beantwortet wird.

Adagiothema:



Vivace-(=Haupt-)Thema:



Große Bedeutung gewinnt der Anfang des beibehaltenen Kontrapunkts in Takt 5 des Vivaces (= 10 des Gesamtsatzes, s. Notenbeispiel). Er wird im weiteren Verlauf des Stückes geradezu “thematisiert”; wir nennen ihn im folgenden “a” .

Im einzelnen läuft das Vivace wie folgt ab: Alt und Sopran bringen nacheinander das Thema in der Grundtonart, anschließend – nach einem aus “a” geformten Zwischenspiel von drei Takten – in der Molldominante mit getauschter Einsatzfolge. Takt 25 beginnt eine auflockernde, sequenzierende Episode, deren Motiv aus Themenkopf und “a” kombiniert ist:

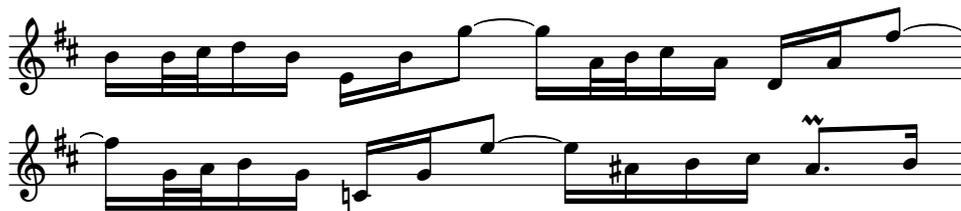


Eine kurze Überleitung mit dem halben Thema führt nach Takt 31, wo das Thema in der Subdominante (erst Alt, dann Sopran) verarbeitet wird. Die nächsten fünf Takte leiten mit bereits bekanntem Material zur Dominante, in der noch einmal das Zwischenspiel der Takte 25ff. erklingt (gleiche Tonart, vertauschte Stimmen). Der Rest des Satzes (Takte 49-65) weitet sich – von Abwandlungen des Themenanfanges ausgehend, den Themenkopf gegen Schluß noch einmal zitierend – zu einer freien Fortspinnung aus.

Der ein wenig spröden Atmosphäre des ersten Satzes wird nun die Lyrik des herrlichen *2. Satzes* (h-moll, Andante) entgegengesetzt. Es hat seinen Grund, wenn viele ihn als “musikalische Hauptsache” der ganzen Sonate empfinden: was Bach hier, ausgehend von zwei, drei Allgemeinplätzen der zeitgenössischen Barockmusik mit wenigen kontrapunktischen und formalen Handgriffen als musikalisches Ganzes zuwegebracht, ist ein kleines Wunder. Erster thematischer Gedanke ist folgende, mit einer neapolitanischen Wendung (“n”) abgeschlossene Quartensequenz:



Die expressiv ausgreifende Wendung



ist der dazu beibehaltene Kontrapunkt.

In Takt 11 taucht erstmalig ein zweiter, dreistimmig-harmonisch konzipierter Gedanke auf:



Er wird in mannigfacher Variation verarbeitet (in ab-, statt aufsteigender Umkehrung, verschieden auskoloriert, kleine freie Fortspinnungen).

Beide Themen sind in den ihnen zugewiesenen Abschnitten ständig präsent, besonders ausführlich das zweite, sodaß insgesamt eine Art musikalischen Um-Sich-Selber-Kreisens, ein schwelgerischer Trancezustand entsteht. Das Geschehen läßt sich beim Zuhören so einfach verfolgen, daß auf eine Einzelschilderung der Abschnitte (1-10; 11-25; 26-40; 40-45) verzichtet werden kann. Hingewiesen sei aber auf die Engführung des ersten Themas in den Takten 40/41 und den Trugschluß in Takt 44; er wirkt hier nicht als formales Ornament, sondern als ästhetisch plausible Notwendigkeit: behutsam, schrittweise wird der Hörer aus der fast betörenden Klangwelt dieses Satzes wieder entlassen.

Das Thema des hübschen *3. Satzes* (un poco allegro; wie alle Schlußsätze mit Ausnahme von III/3 in schöner Steigerung des Ganzen vom Typus 3) gibt sich präziös, gestikuliert ein wenig geziert. Es ist aus einer viertaktigen Periode und einer viertaktigen Schlußwendung gebaut:



Der des weiteren hinzugefügte, triolische Kontrapunkt wird – mit einer bedeutsamen Ausnahme (s.u.) – beibehalten. Der Satz ist symmetrisch dreiteilig angelegt (1-35 / 36-59 / 60-97), wobei sich, bei vertauschten Oberstimmen, und abgesehen von verschiedener harmonischer Führung und Ausgestaltung des Schlußgedankens, die Teile 1 und 3 fast vollständig entsprechen.

Teil 1 bringt das Thema nacheinander im Sopran, im Alt und – nach triolischem Zwischenspiel – im Baß. Sequenzierend und fortspinnend leiten die anschließenden acht Takte in die parallele Durtonart (G) und damit in den zweiten, kürzeren Teil über. Hier erscheint das Thema im Alt, dann im Sopran. Es folgt eine abermals achttaktige Überleitung, die u.a. das Zwischenspiel der Takte 16ff. variiert und in die Subdominanttonart a-moll führt, in welcher nun der dritte, reprisenhafte Teil beginnt. Um diesen Beginn deutlich zu markieren, um also zu verhindern, daß in Takt 60 das Althema vom Sopran zugedeckt wird und der Hörer den Beginn des dritten Teiles irrtümlich erst danach mit dem wieder in der Haupttonart stehender Sopraneinsatz in Takt 66 in Verbindung bringt, verzichtet Bach hier das einzige Mal auf den beibehaltenen Kontrapunkt und setzt an seine Stelle abgerissene, pausendurchbrochene Floskeln in den Sopran, wozu sich die Pedalstimme plötzlich geradezu aufgeregt in Triolensechzehnteln gebärdet.

Zur Formung des Schlusses: Bach verwertet die gleichen Formeln wie am Ende des ersten Teils, bleibt aber natürlich in der schon endgültig erreichten Haupttonart e-moll. Die sich dabei ergebende, fünftaktige Phrase wird mit vertauschten Oberstimmen repetiert – sozusagen eine abgestuft ausklingende “Doppelcoda”!

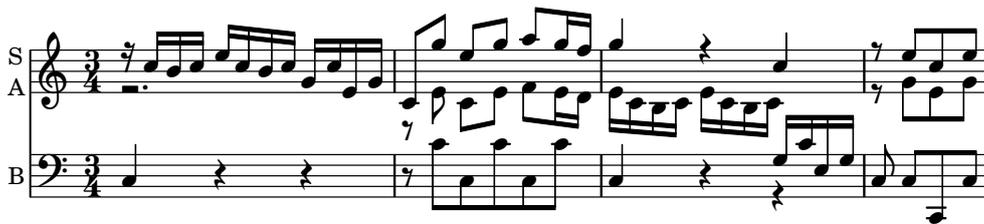
Wie in der Einführung bereits erwähnt, hat Bach diesen Satz zeitweise als Einschub zu Präludium und Fuge in G-Dur (BWV 541) verwendet.

## Triosonate Nr.5 C-Dur / BWV 529

Die fünfte Sonate, in allen Teilen ein perfektes Meisterwerk von höchster Qualität, ist wahrscheinlich die meistgespielte und beliebteste der Sonaten.

Der *1. Satz* (Allegro; Dacapoteil Typus 1, sonst auch 2) ist formal den Eck-sätzen der dritten Sonate, besonders deren erstem, nah verwandt. Musikalisch vor allem bestechend ist die vollendete Grazie des Dacapo-Teils (1-50 = 105-155).

Das zweitaktige Hauptthema ist – auf einfacher harmonischer Grundlage – mehrstimmig-homophon konzipiert; mit vertauschten Stimmen wird es so-gleich wiederholt:



Die anschließende Fortspinnung – sie strebt schrittweise der Dominante zu, auf der sie schließlich zäsurbildend abkadenziert – ist ein Muster an melo-diöser Plastik der Einzelstimmen. Man empfindet sie zusammen mit dem Thema vorher als in sich geschlossene Einheit. Als solche wird der ganze Ab-schnitt, mit Ausnahme der Schlußtakte, in denen die Oberstimmen anders gelagert werden müssen, wörtlich in der Dominanttonart wiederholt. Durch Austausch der Oberstimmen erstrahlt er in frischem, verändertem Licht; der Abschnitt führt nach C-Dur zurück. Ein geringfügig längerer Abschnitt be-gibt sich nun auf einen Ausflug weit in den subdominantischen Bereich, um plagal doppelt bestätigt (Takte 35/36: Dominantseptakkord zur Subdomi-nante der Subdominante!) endgültig nach C-Dur zurückzukehren. Inhaltlich ist dieser Abschnitt von den beiden vorigen bis auf die letzten Takte mit ih-ren charakteristisch aufsteigenden Baßfiguren verschieden. Bach organisiert hier über Orgelpunkten und anhand von Sequenzbildungen ein unterhaltsa-mes Spiel, das motivisch einzig und allein um die einleitende Sechzehntelfigur des Hauptthemas (siehe Takt 1) kreist. – Insgesamt ergibt sich also, daß der Dacapo-Teil dreigliedrig gestaltet ist.

Der Mittelteil setzt – wir kennen dies Verfahren bereits aus vorangegangenen Beispielen – mit einem neuen Gedanken ein:



Er wird auf zweierlei Weise imitatorisch verarbeitet. Zunächst in der üblichen, d.h. mit tonaler Beantwortung des Soprans durch den Alt (51ff.), Takt 60ff. hingegen mit einem Verfahren, das man “alternierende Imitation” nennen könnte und in Bachs Triosätzen viel Verwendung findet:

Daneben erkennen wir Fortspinnungen dieses Gedankens, die ihrerseits imitiert werden. Takt 68 meldet sich das erste Thema wieder, vorerst nur mit der ersten Hälfte, Takt 72 – bei vertauschten Oberstimmen – vollständig und mit der vertrauten Wiederholung. Wir hatten indes über a- und d-moll die Subdominanttonart F-Dur erreicht.

Ein viertaktiges Zwischenspiel, dem der Anfang des zweiten Themas zugrundeliegt, führt nach a-moll, und wir hören nochmals das vollständige Thema. Nach diesem 12taktigen Ritornell (im Sinne des Tutti Hauptsatzes des italienischen Konzerts) unternimmt das zweite Thema einen weiteren Anlauf. Von a-moll ausgehend und mit vertauschten Oberstimmen erleben wir jetzt eine wörtliche Wiederholung der ersten 21 Takte des Mittelteils. Schließlich erreicht der Satz wieder den Punkt, an dem wir das Ritornell zu erwarten gelernt haben. Wirkungsvoll steigend und lösend fügt hier Bach aber das *Dacapo* an! Das Formschema des Mittelteils sieht also so aus:

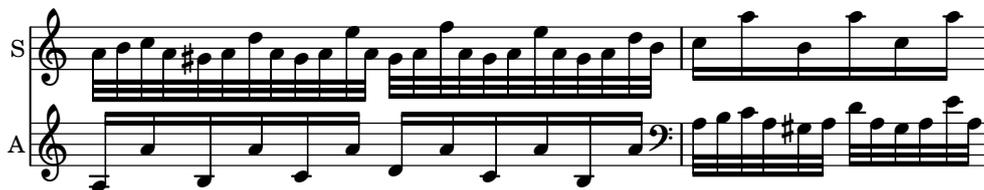
51-71 (Thema 2 etc.) / 72-84 (Thema 1, Ritornell) / 84-104 (Thema 2 etc.) / 105: *Dacapo*-Anschluß

Dem 2. Satz (a-moll, Largo; Typus 2) gebührt nach weithin geteilter Meinung unter allen langsamen Sätzen der Sonaten die Krone. In der Tat suchen hier besondere Originalität und Individualität, Kostbarkeit und Intensität

der Tonsprache ihresgleichen. Reich und vielgestaltig gegliedert, bilden die Gesten des Hauptthemas doch einen einzigen, durchgehenden Spannungsbogen:



Dies Thema, im folgenden von einem beibehaltenen Kontrapunkt begleitet, eignet sich nicht zur tonalen Beantwortung; man beachte, mit welchem musikalisch überzeugenden Geschick Bach das Thema anschließend im Alt (Dominanteinsatz, Takte 8/9) vermittels einer modulatorischen Streckung doch nach a-moll zurückbringt! In entspanntem Kontrast dazu steht folgender zweiter Gedanke auf homophoner Basis (ausfigurierte Plagalkadenz):



Zur formalen Gestaltung: Die Takte 1-12 (Thema im Sopran, Thema im Alt, abschließende Gruppe) erscheinen als Dacapo noch einmal am Ende (Takte 41-54); zwei angehängte Takte führen in einen Halbschluß ("Doppelpunkt-wirkung") und damit auf den dritten Satz hin. In Takt 10 taucht eine kontrapunktische Floskel auf, die so und in leicht abgewandelter Form im weiteren Verlauf sehr häufig eine Rolle spielt und zu einem charakteristischen, kunstvoll imitatorisch ausgewerteten Motiv wird:



Die nächsten acht Takte stehen im Zeichen des zweiten Themas, das schließlich im parallelen C-Dur erklingt. Gleich danach auch Thema 1 in C-Dur



Führung der Pedalstimme die Bereiche der Nebentonarten d-, a- und e-moll, um sich schließlich der Subdominante F-Dur zuzuwenden.

Hier setzt als vierter Teil eine wörtliche Wiederholung des zweiten Teiles ein – er führt von F-Dur nach C-Dur zurück (Seitensatz-Dacapo/ Seitensatzreprise). Durch seine besondere Anlage (also immer stärkeres Vordringen des ersten Themas, schließlich dessen Engführung, s.o.) ist der Teil dazu prädestiniert, abschließendes Glied des Gesamtsatzes zu werden, durch das sich der Kreis schließt. Eine besonders überzeugende Variante in der Kombination formaler Mittel, die Bach zur Disposition hat!

Formale Übersicht des 3.Satzes:

1. Teil:	28/29	Takte	(1-28/29)	Exposition Thema 1
2. Teil:	44/45	Takte	(29-72/3)	Themen 2 + 1 (C- nach G-Dur)
3. Teil:	46	Takte	(73-119)	Durchführung Thema 1
4. Teil:	45	Takte	(119-163)	Themen 2 + 1 (= Teil 2 mit vertauschten Stimmen, F- nach C-Dur)

## Triosonate Nr.6 G-Dur / BWV 530

Der monothematisch konzipierte *1.Satz* (Vivace; Typus 1, später auch 2) schlägt überaus fröhliche und volkstümlich-heitere Töne an. Das die ersten beiden Male von den Oberstimmen unisono vorgetragene Thema (eine wohlüberlegte Disposition! s.u.)



wird sofort noch einmal auf der Dominante wiederholt. Lustige Dreiklangbrechungen, kanonisch verschränkt,



führen nach Takt 13, wo sich die Oberstimmen zu übermütigem, burlesk-kurzatmigem Tanze steigern. Takt 20/21 schließt dieser einleitende Abschnitt

ab. Er hat im Gesamtgefüge die Funktion eines Tuttiritornells und erscheint noch dreimal im Verlauf des Satzes, zuletzt wieder in der Grundtonart und in wörtlicher Wiederholung als Abschluß. Ein sehr hübscher, spezieller formaler Einfall ist es, daß eine achttaktige Phrase, die eingangs dem eben erwähnten Hauptsatz fortsetzend folgt, am Schluß des Gesamtsatzes der Reprise des Hauptsatzes (in Variation) vorangestellt erscheint (s. u.)! Takt 20/21ff. führt diese Phrase von G- nach D-Dur (Dominante); anschließend wird sie mit vertauschten Oberstimmen wiederholt, der Weg geht weiter zur Doppeldominante A-Dur.

Monothematisch wie der Satz angelegt ist, folgt jetzt kein Seitensatz mit neuem Thema, sondern ein 16/17 Takte langes, erholsam auflockerndes Zwischenspiel von lebenswürdigem Reiz



Es ist als dreimal sequenzierende, vier Takte lange homophone Folge konzipiert und wird jedesmal, wenn es wieder auftaucht (neben 37ff noch 85 u. 137ff.), anders ausfiguriert (s.u.).

Nach dem ersten dieser Zwischenspiele ist der Hauptsatz wieder an der Reihe, nunmehr in der Parallele e-moll. Zwei Kunstgriffe lasse sein Wiederauftreten als Steigerung empfinden: erstens gibt Bach das unisono der vier Eingangstakte auf und setzt dem Thema einen Kontrapunkt nicht nur im Baß entgegen, zweitens wird das Thema zu folgender Gestalt intensiviert:



Es folgt nun nicht die Partie, die wir von Takt 21ff. her kennen, vielmehr wird diesmal dem Hauptsatz eine zwölftaktige Partie angeschlossen, in der das Thema –wieder in der ursprünglichen Gestalt– kanonisch imitiert wird, während sich gleichzeitig die Pedalstimme zu lebhafter Bewegung steigert. Danach wieder das Zwischenspiel, das wir Takt 37ff. kennenlernten. Die Dreiklangsfiktion der Manualstimmen ist dieses Mal abwärts gerichtet. Von

e-moll ausgehend, endet dieser Abschnitt Takt 101 in h-moll, der Dominantparallele.

Was nun folgt, ist eine ausgreifend imitatorisch intensivierte Variante des Hauptsatzes. Das Thema wird wiederum umgeformt:



Nach acht Takten mit Thema in Alt und Sopran folgt eine Gruppe von zweimal acht Takten, die – bei noch lebhafterer Führung des Pedals – das Dreiklangsmotiv (siehe Notenbeispiel Nr.2) als Ausgangspunkt für zwei identische, nur stimmvertauschte Sequenzketten nehmen. Danach wieder die kanonischen Imitationen des Themas in erster Gestalt, wie wir sie Takt 73ff, kennenlernten. Eine Steigerung seines klanglichen Reizes bietet jetzt das Zwischenspiel in seiner dritten Version (Takt 137): die rechte Hand kehrt zu den aufwärts gerichteten Dreiklangsfigurationen des ersten Males zurück, die linke bleibt bei den gegenläufig abwärts gerichteten des zweiten Males, während der Baß pointiert metrisch “synkopierend” von der ersten auf die zweite Takthälfte versetzt erscheint. Die Sequenzen dieses Abschnitts leiten von a-moll nach D-Dur, also in die Dominante, die auf einem Orgelpunkt festgehalten wird (Doppelpunktwirkung auf die Schlußreprise hin). Darüber hören wir – worauf eingangs schon hingewiesen wurde – eine Variante des Takt 21ff. gebotenen Materials, diesmal ohne Wiederholung, mit vertauschten Stimmen, und zwar hier *vor* dem Hauptsatz.

Bach ist mit diesem aus einem Thema entwickelten Satz formal und musikalisch ein außerordentlicher, begeisternder Wurf gelungen. Die Proportionen sind in Zusammenfassung folgende:

- 1.: 36 Takte Hauptsatz und Weiterführung
- 2.: 16 Takte Zwischenspiel
- 3.: 32 Takte Hauptsatz und kanonische Imitationen
- 4.: 16 Takte Zwischenspiel
- 5.: 36 Takte Hauptsatzvariation und kanonische Imitationen
- 6.: 16 Takte Zwischenspiel
- 7.: 28 Takte Weiterführung (s.1) und Hauptsatz

Formal einer der einfachsten langsamen Sätze innerhalb dieses Sonatenzyklus, bietet der *2. Satz* (e-moll, Lento; Typus 2) ein versponnen-expressiv imitierendes Duo über einem Baß, der sich gelegentlich vom Rhythmus des

Themenkopfes “infizieren” läßt. Das Thema lautet:



Die Gesamtform ist die eines Liedes || : A : || : B A : ||

Teil A beginnt mit dem Thema und seiner realen Beantwortung auf der Dominante, der eine achttaktige Fortspinnung folgt. Das erste Mal führt er von e-moll in die Molldominante h-moll, das zweite Mal von der Subdominante a-moll zurück nach e-moll, wobei natürlich die Oberstimmen gegeneinander ausgetauscht sind. Teil B umfaßt acht Takte, die über pochendem Baß einen neuen Einfall durchimitieren, sodann im Alt eine extreme Auskolorierung des Themenkopfes bieten. Die rhythmisch-lineare, mehr noch die harmonische Führung und Fügung zumal der Oberstimmen ist kühn, ungewöhnlich, versteigt sich auf originelle Pfade (der “schwere” Bach!). Dabei spielen der verminderte Septakkord und Chromatik eine prägende Rolle.

Im 3. Satz (Allegro; Typus 3) klart der musikalische Himmel nach diesem elegisch umwölkten Zwischenspiel wieder zu voller Heiterkeit auf. Das erste Thema



wird fugenartig behandelt. Für auflockernden Kontrast sorgt ein zweites Thema, das in seiner ersten Hälfte rein homophon-figurativ konzipiert ist, dessen mehr lineare Weiterführung sich später kontrapunktisch verselbständigt:





Der formale Ablauf stellt sich so dar:

1. Takt 1-18: Konzertfugenhafter Hauptsatz (Thema 1). Nach den ersten beiden Themeneinsätzen (Alt-Sopran) imitieren sich figurierte Dominantseptakkorde (Doppeldominante und Dominante) als Zwischenspiel. Dann übernimmt der Baß die Führung: dreimal erklingt das Thema (von g, e und c aus), schwer zu erkennen, weil dem Einsatz keine vorbereitende Pause vorangeht und das Thema selbst vereinfacht wird, um es auf dem Pedal spielbar zu machen:



Liebenswertig dreiklangbetonte Melodik kennzeichnet die letzten vier Takte, in denen das Thema noch einmal im Alt erscheint.

2. Takt 18/19-52 (=34 Takte): Das zweite Thema wird vorgestellt, die Hauptstimme zunächst im Alt (e-moll), dann im Sopran (h-moll), anschließend ist – ein hübscher Einfall – das Themenende (s.o.) konstruktive Grundlage ("alternierende Imitation", siehe Sonate V/1, Mittelteil). Wie stets in Bachs Seitensätzen, mischt sich dann das erste Thema wieder ein, und zwar steigernd, mit Engführung der Themenköpfe (Takte 31/32 und 33/34). Vom Beispiel des zweiten Themas offenbar angeregt, stellt auch das erste Thema, das mit seinem letzten Einsatz wieder vollständig zu hören war, sein Themenende als Motivmaterial zur Verfügung! Die Oberstimmen vertauscht, in umgekehrter tonartlicher Reihenfolge (h-moll/ e-moll), meldet sich wiederum das zweite Thema zweimal. Die Fortspinnung zehrt nochmals vom Themenende, aber in weitaus dichter, steigernder Art und Weise (Takte 48/49ff.), über unerbittlich bis zum tiefen C hinabsteigender Pedalstimme. Es wird ganz deutlich, daß es auf einen formalen Wendepunkt zugeht, und

in der Tat: in dem Moment, da der Baß das tiefe C erreicht hat, setzt der Sopran – unauffällig eingewoben – mit Thema 1 ein und eröffnet damit den (die Takte 53-77 (= 26 Takte) umfassenden Schlußteil, der sich als entfaltete Fassung des Hauptsatzes (also Teil 1) erweist. Ungewöhnlich ist, trotz der guten Vorbereitung zum tiefen C hin, seine Einführung über die Subdominante (vgl. aber Dacapo-Anschluß in III/3). Der Inhalt der Takte 1-7/8 wird durch Wiederholungen in verschiedenen Tonarten auf das Doppelte gedehnt, dann schließt sich der Rest – ab Baßeinsatz – als wörtliche Wiederholung an (vgl. ähnliche schlußbildende Technik in II/3 und IV/3).

## Literatur

- [1] FORKEL, JOHANN NIKOLAUS: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Reprint der Erstaussgabe Leipzig 1802.* Bärenreiter, 1999.

---

Fassung: 25. September 2015



Diese Analyse steht unter einer “Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz” und entstammt der Textsammlung “Bachs freie Orgelwerke – Eine Einführung in die nicht choralgebundenen Orgelwerke Johann Sebastian Bachs” von Joachim Winkler, abrufbar unter: [www.bachs-orgelwerke.de](http://www.bachs-orgelwerke.de)