

# BACHS FREIE ORGELWERKE

Eine Einführung in die nicht choralgebundenen  
Orgelwerke Johann Sebastian Bachs

von Joachim Winkler

— Fassung: Mai 2022 —

Winkler, Joachim:  
*Bachs freie Orgelwerke*

Eine Einführung in die nicht choralgebundenen Orgelwerke Johann Sebastian Bachs (1685-1750)



Bachs freie Orgelwerke von Joachim Winkler steht unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.



Nach dieser Lizenz ist es Ihnen erlaubt

- das Material in jedwedem Format oder Medium zu vervielfältigen und weiterzuverbreiten,
- das Material zu remixen, zu verändern und darauf aufzubauen

und zwar für beliebige Zwecke, sogar kommerziell. Der Lizenzgeber kann diese Freiheiten nicht widerrufen solange Sie sich an die Lizenzbedingungen halten. Die **folgenden Bedingungen** müssen jedoch eingehalten werden:

- **Namensnennung.** Sie müssen angemessene Urheber- und Rechteangaben machen, einen Link zur Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Diese Angaben dürfen in jeder angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber unterstütze gerade Sie oder Ihre Nutzung besonders.
- **Weitergabe unter gleichen Bedingungen.** Wenn Sie das Material remixen, verändern oder anderweitig direkt darauf aufbauen, dürfen Sie Ihre Beiträge nur unter derselben Lizenz wie das Original verbreiten.
- **Keine weiteren Einschränkungen.** Sie dürfen keine zusätzlichen Klauseln oder technische Verfahren einsetzen, die anderen rechtlich irgendetwas untersagen, was die Lizenz erlaubt.

Um den vollständigen Lizenztext anzusehen, gehen Sie bitte auf die URL <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>. Der vollständige Lizenztext ist auch im Anhang abgedruckt. Über diese Lizenz **hin-  
ausgehende Erlaubnisse** erhalten Sie möglicherweise über die Seite [www.bachs-orgelwerke.de](http://www.bachs-orgelwerke.de) vom Autor des Werkes.

Satz:  $\text{\LaTeX}$   
Notenstich: LilyPond 2.22.2  
Bucherzeugung: Lilybook

Edition: Jan Winkler  
Fassung: 11. Mai 2022

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>VII</b>
<b>1 Einführung</b>	<b>1</b>
1.1 Bachs Musik als Lebensprozeß . . . . .	1
1.2 Bachs Lebensstationen . . . . .	5
1.3 Liste der freien Orgelwerke . . . . .	8
1.4 Über den Autor . . . . .	11
<b>2 Besprechung der einzelnen Werke</b>	<b>12</b>
2.1 Trio c-moll nach BWV 21,1 . . . . .	12
2.2 Fuge g-moll / BWV 131a . . . . .	14
2.3 Die sechs Triosonaten/ BWV 525-530 . . . . .	19
2.3.1 Triosonate Nr.1 Es-Dur / BWV 525 . . . . .	23
2.3.2 Triosonate Nr.2 c-moll / BWV 526 . . . . .	26
2.3.3 Triosonate Nr.3 d-moll / BWV 527 . . . . .	31
2.3.4 Triosonate Nr.4 e-moll / BWV 528 . . . . .	36
2.3.5 Triosonate Nr.5 C-Dur / BWV 529 . . . . .	39
2.3.6 Triosonate Nr.6 G-Dur / BWV 530 . . . . .	44

2.4	Präludium und Fuge C-Dur / BWV 531 . . . . .	48
2.5	Präludium und Fuge D-Dur / BWV 532 . . . . .	50
2.6	Präludium und Fuge e-moll / BWV 533 . . . . .	53
2.7	Präludium und Fuge f-moll / BWV 534 . . . . .	54
2.8	Präludium und Fuge g-moll / BWV 535 . . . . .	58
2.9	Präludium und Fuge A-Dur / BWV 536 . . . . .	61
2.10	Fantasie und Fuge c-moll / BWV 537 . . . . .	62
2.11	Toccatà und Fuge d-moll (“dorische”) / BWV 538 . . . . .	66
2.12	Präludium und Fuge d-moll / BWV 539 . . . . .	72
2.13	Toccatà und Fuge F-Dur / BWV 540 . . . . .	75
2.14	Präludium und Fuge G-Dur / BWV 541 . . . . .	79
2.15	Fantasie und Fuge g-moll / BWV 542 . . . . .	83
2.16	Präludium und Fuge a-moll / BWV 543 . . . . .	87
2.17	Präludium und Fuge h-moll / BWV 544 . . . . .	90
2.18	Präludium (, Trio) und Fuge C-Dur / BWV 545 . . . . .	94
2.19	Präludium und Fuge c-moll / BWV 546 . . . . .	98
2.20	Präludium und Fuge C-Dur / BWV 547 . . . . .	101
2.21	Präludium und Fuge e-moll / BWV 548 . . . . .	104
2.22	Präludium und Fuge c-moll / BWV 549 . . . . .	112
2.23	Präludium und Fuge G-Dur / BWV 550 . . . . .	114
2.24	Präludium und Fuge a-moll / BWV 551 . . . . .	117
2.25	Präludium und Fuge Es-Dur / BWV 552 . . . . .	122
2.26	Fantasie und Fuge a-moll / BWV 561 . . . . .	132
2.27	Fantasie und Fuge c-moll / BWV 562 . . . . .	134

2.28 Fantasia h-moll / BWV 563 . . . . .	135
2.29 Toccata C-Dur / BWV 564 . . . . .	138
2.30 Toccata und Fuge d-moll / BWV 565 . . . . .	143
2.31 Präludium E-Dur / BWV 566 . . . . .	146
2.32 Präludium G-Dur / BWV 568 . . . . .	150
2.33 Präludium a-moll / BWV 569 . . . . .	151
2.34 Fantasia C-Dur / BWV 570 . . . . .	153
2.35 Fantasia (Concerto) G-Dur / BWV 571 . . . . .	154
2.36 Pièce d'Orgue (Fantasie) G-Dur / BWV 572 . . . . .	156
2.37 Fantasie C-Dur / BWV 573 . . . . .	158
2.38 Fuge c-moll / BWV 574 . . . . .	159
2.39 Fuge c-moll / BWV 575 . . . . .	162
2.40 Fuge G-Dur / BWV 577 . . . . .	164
2.41 Fuge g-moll / BWV 578 . . . . .	165
2.42 Fuge h-moll / BWV 579 . . . . .	167
2.43 Passacaglia c-moll / BWV 582 . . . . .	168
2.44 Trio d-moll / BWV 583 . . . . .	173
2.45 Trio c-moll / BWV 585 . . . . .	175
2.46 Trio G-Dur / BWV 586 . . . . .	176
2.47 Aria F-Dur / BWV 587 . . . . .	177
2.48 Canzona BWV 588 und Allabreve BWV 589 . . . . .	179
2.48.1 Canzona / BWV 588 . . . . .	180
2.48.2 Allabreve . . . . .	181
2.49 Pastorella F-Dur / BWV 590 . . . . .	182

2.50 Kleines Harmonisches Labyrinth / BWV 591 . . . . .	185
2.51 Concerto G-Dur / BWV 592 . . . . .	186
2.52 Concerto a-moll / BWV 593 . . . . .	188
2.53 Concerto C-Dur / BWV 594 . . . . .	191
2.54 Concerto C-Dur / BWV 595 . . . . .	194
2.55 Concerto d-moll / BWV 596 . . . . .	195
2.56 Pedalexercitium g-moll / BWV 598 . . . . .	201
2.57 Vier Duette / BWV 802-805 . . . . .	202
2.57.1 Duetto I e-moll / BWV 802 . . . . .	204
2.57.2 Duetto II F-Dur / BWV 803 . . . . .	205
2.57.3 Möglichkeiten des Verständnisses der Duette I und II .	209
2.57.4 Duetto III G-Dur / BWV 804 . . . . .	211
2.57.5 Duetto IV a-moll / BWV 805 . . . . .	213
2.58 Fantasia c-moll / BWV 1121 . . . . .	215
2.59 Fuge F-Dur, BWV-Anhang Nr. 42 . . . . .	217
2.60 Fuge C-Dur, BWV-Anhang Nr. 90 . . . . .	219
2.61 Fuge Fis-Dur, BWV-Anhang Nr. 97 . . . . .	220
<b>A Die Creative Commons BY-SA-Lizenz</b>	<b>223</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>229</b>

# Vorwort

Basierend auf den Erfahrungen einer langjährigen Konzerttätigkeit, die Bachs Orgelmusik immer wieder umfassend thematisierte, entstand im Umfeld der beiden Bachjahre 1985 und 2000 eine Textsammlung, die sich den freien, d.h. nicht choralgebundenen Orgelwerken Johann Sebastian Bachs (1685-1750) widmet. Die Texte dienten damals als gedankliche und analytische Grundlage im Rahmen vorbereitender Gesprächskonzerte, die mehreren zyklischen Gesamtwiedergaben des Bachschen Orgelschaffens vertiefend vorgeschaltet waren und als Manuskripte verteilt wurden. Inzwischen durchgreifend revidiert und durch aktualisierende Nachträge ergänzt, sollen sie über diese Webseite einem breiten Interessentenkreis zugänglich gemacht werden. Es ist dabei nicht von der Hand zu weisen, daß eine nähere Beschäftigung mit Bach grundsätzlich hohe Ansprüche stellt. Sie erzwingt geistige Mitarbeit, rechnet mit der Bereitschaft dazuzulernen, verlangt auch, wenn irgend möglich, den Blick in den Notentext und Bemühung um weiterführende Kenntnisse. Dies vorausgesetzt ist es Grundintention der vorliegenden Aufsätze, ein breites, aber ernsthaft interessiertes Konzertpublikum von normaler Inhomogenität anzusprechen. Daraus erklären sich Zuschnitt und Form dieser Texte: Sie dürfen weder zu lang noch zu pauschal, weder zu wissenschaftlich-detailversessen noch zu wohlfeil volkshochschulartig sein. Eine solche Quadratur des Kreises landet natürlich zwischen allen Stühlen, aber nur von diesem ?Niemandland? aus ist es möglich, Konzerthörer und Musikfreunde mit ihren so unterschiedlichen Vorkenntnissen abzuholen, sie für das jeweilige Werk aufzuschließen und ihnen – dann allerdings auch durchaus konfrontativ! – ein Stück weiter die Augen für die konstitutive Wirkungsmacht Bachscher Komplexität zu öffnen. Gerade bei Bach, dessen Musik so oft als “objektiv” und als “musikalische Mathematik” mißdeutet wird, gehört es dann aber auch dazu, (bewußt “unprofessionelle” und “unwissenschaftliche”!) Hinweise auf die Ereignis- und Erlebnisseite seiner Musik miteinzubeziehen. Denn stets sind und bleiben – beim Komponisten wie bei seinen Interpreten und Hörern – subjektives Leben und Erleben gleichermaßen konstitutiv im Spiel.

Weitere Hinweise:

- Die Angaben zu Entstehungszeit, Überlieferungsgeschichte und eventuellen Echtheitsfragen stützen sich stets auf die Kritischen Berichte der Neuen Bach-Ausgabe [11, 9, 10, 13, 6, 7, 8, 5, 14, 2, 1].
- Ein auf das in diesem Zusammenhang Nötigste beschränkter Abriß der Lebensstationen Bachs ist den Texten in Abschnitt 1.2 vorangestellt.
- An dieser Website-Edition soll laufend weiter gearbeitet werden. Darum sind alle sachdienlichen Hinweise, Korrekturen und Verbesserungsvorschläge über die angegebene e-mail-Adresse jederzeit willkommen.

Joachim Winkler

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 figurierete 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:



Liebenswert 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), anschließende ist -ein hübscher Einfall- das Themen e n d e (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 Themen e n d e 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

Abbildung 1: Auszug aus dem Originalmanuskript zur Besprechung der Triosonate Nr. 6, BWV 530

# Kapitel 1

## Einführung

### 1.1 Versinnlichte Sinnstiftung: Bachs Musik als rational-emotional bewältigender Lebensprozeß

Ganz gleich, ob wir eine Komposition hören oder sie selbst musizieren: Nicht wir sind es – es ist die Musik, welche die Zeitspanne ihrer Realisation bzw. Rezeption vorgibt und damit immer ein Stück einmalig zur Verfügung stehender Lebenszeit in Anspruch nimmt. Während wir selbst entscheiden, wie viel Zeit wir auf die Rezeption eines Werkes der Literatur oder der bildenden Künste verwenden (und dabei nach Belieben diese Rezeption auf einzelne zeitliche Unterabschnitte verteilen können), vermittelt sich uns ein Musikstück (hierin dem Drama gleich) als Ereignis und Erlebnis, das an einen ganz bestimmten Zeitraum gebunden ist. Es gilt: Musik realisiert sich stets als konkreter, in sich geschlossener Abschnitt unseres Lebens selbst.

Die “natürlichste” und meistverbreitete Form, Musik als Hörer zu durchleben und zu erleben, ist, sich ihrer physischen Präsenz, d.h. ihren rhythmisch-vitalen Impulsen, ihrer Klang Sinnlichkeit und den von ihr vermittelten Stimmungen zu öffnen. Musik, die “unter die Haut geht”, die “in die Glieder fährt”, die “Gefühle ausdrückt” und die “zu Herzen geht” – es wäre verfehlt, diese “conditio sine qua non” allen musikalischen Erlebens als naiv, primitiv oder nachgeordnet zu definieren.

Es mag heutzutage eher befremden, bestimmte Aspekte dieser “conditio sine qua non” überhaupt in Frage zu stellen, aber es hat in der musikalischen Mentalitätsgeschichte Situationen gegeben, in denen man das mit Nachdruck

(und in damaligen Zusammenhängen teilweise auch sinnvoll) getan hat. Von außerordentlich prägender und weitreichender Nachwirkung war in dieser Hinsicht etwa das Postulat des Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts namhaften Wiener Musikkritikers Eduard Hanslick [4], Musik sei “tönend bewegte Form” und weiter nichts. Hanslicks Sicht hat auf die ihm direkt nachfolgenden Generationen erheblichen Einfluß ausgeübt und dazu beigetragen, den geistigen Paradigmenwechsel hin zur musikalischen Moderne zu fundamentieren. Man denke – um nur diesen einen illustren Akzent zu setzen – an Igor Strawinskys pointierten Ausspruch, Musik sei nicht in der Lage, Gefühle auszudrücken [12]. Aus heutiger Distanz ist natürlich leicht erkennbar, daß diese Position mit dem Bemühen zusammenhängt, spätromantisch übersteigerte, formsprengende Emotionalität kritisch zu kontrapostieren und sich vom Musikempfinden der Romantik programmatisch versachlichend zu emanzipieren.

Im Rahmen dieser Entwicklung nahm die nachromantische Kunstmusik besonders das Werk Johann Sebastian Bachs als Wegweiser für ihre Bestrebungen in Anspruch: Kein anderes kompositorisches Schaffen wurde so zur genialen Inkarnation der Hanslickschen These verabsolutiert. Daß dies eigentlich nur möglich ist, wenn man das gesamte Bachsche Vokalœuvre oder zumindest wesentliche seiner Elemente großzügig übergeht, geriet dabei oft genug aus dem ideologischen Visier. Die Wahrnehmung konzentrierte sich vorzugsweise auf Bachs Instrumentalmusik, insbesondere auf die Tasten-, also Klavichord-, Cembalo- und Orgelmusik als Inbegriff tönend bewegter musikalischer Form.

Diese auch heute noch virulenten Klischees von der Formalität Bachscher Musik – positiv als “vergeistigendes Handwerk” und “klingende Logik”, ablehnend als “musikalische Mathematik”, “abstraktes Glasperlenspiel”, “nur Eingeweihten zugängliche Arkanwelt” – haben hier ihre Wurzeln. Obgleich der Akzeptanz Bachs weitaus weniger abträglich, als zu befürchten stand (auch so blieb Bach die Riesengestalt, die er immer war), verzerrten die eben genannten Schlagworte doch nachhaltig Art und Weise der Bachrezeption. Einer Rezeption, die darum dem entscheidenden Wesen und Wert Bachscher Musik in keinem Fall gerecht werden konnte, ganz gleich, ob man sich dieser Sichtweise bejahend öffnete (im folgenden als “Rezeptionsvariante A” etikettiert) oder in Abwehr verschloß (“Variante B”).

Noch bis in jüngste Vergangenheit war bei uns “Variante A” die deutlich salonfähigere. Zunächst aufgrund der skizzierten musikgeschichtlichen Zusammenhänge und entsprechender zeitgenössischer Produktion, mehr aber noch nach dem Zweiten Weltkrieg, als in den Künsten Freisetzung von Emotion und enthusiastisch-pathetische Entgrenzung durch vielerlei vorangegangenen

Mißbrauch für lange Zeit obsolet geworden war. Bis weit in die 60er Jahre hinein sah man in Bachs Musik den kristallinen, emotional streng kontrollierten Zufluchtsort, an dem es galt, sich im Dienste stringenter Logik asketisch zu läutern und einen Kosmos (oft auch theologisch) durchgeistigter Formen zu abstrahieren. Deshalb war dieser Epoche der scheinbar “objektivierende” Klang von Orgel und Cembalo so willkommen. Die klangliche Umsetzung solcher Ästhetik führte zu einem Interpretationsstil, der im Tempo ordinario wackere Uhrwerkhaftigkeit (“biederer Barock”), im Adagio betulich-grämliche “Nachdenklichkeit”, im Allegro aber jene berühmte-berühmte Musizierhaltung zeitigte, für die sich bald der Spitzname “Nähmaschinen-Bach” einstellte.

Als nicht ganz ungesunde Gegenreaktion darauf etablierte sich die “Rezeptionsvariante B”, die von aller Kompositionswissenschaft, aller Kunst und Künstlichkeit Bachscher Diktion und Formentwicklung nichts wissen und ihren Bach – ebenso bewußt vereinseitigend – auf das eingangs skizzierte vitale Elementarerlebnis reduzieren will. “Wissen Sie”, heißt es dann gern, “was mir an Bach immer so zusagt, ist der jazzige ‘drive’, und seine saftige Akkordik: das hat schon was! Oft sind die Themen ja wahre Ohrwürmer – aber vor allem bei den Fugen hat man davon nur am Anfang etwas und vielleicht noch einmal an der einen oder anderen exponierten Stelle. Ansonsten wird’s ja bei Bach schnell unübersichtlich, es passiert einfach zuviel auf einmal, und all das, was einem so erzählt wird über gedankliche Durchgestaltung, doppelten Kontrapunkt oder die großartige Stelle, die mir mein Klavierlehrer damals angestrichen hat und wo das vergrößerte Thema mit seiner Umkehrung eingeführt wird – also, ich merke das beim Hören gar nicht und finde das auch ganz unwichtig, das ist Professorenweisheit für Leute, die es gern kompliziert und intellektuell haben. Das Wichtige ist doch, wie diese Musik ‘groovt’!” – Es scheint, als gewinne diese Sicht der Dinge gegenwärtig deutlich an Boden.

Fassen wir zusammen: anhand einer (stark vereinfachten) historischen Aufbereitung konnten wir uns vergegenwärtigen, daß es grundsätzlich zwei Perspektiven gibt, Bachs Musik wahrzunehmen. Diese Auffassungen in polarisierenden Gegensatz zueinander zu bringen, mag zwar verführerisch und gelegentlich sogar fruchtbar sein, verstellt aber in Wahrheit den Blick darauf, daß es sich hier nur um Komponenten eines größeren Ganzen handelt, welches den Kern, den wesentlichen Wert, das heilend Ganzheitliche und entscheidend Humane aller bedeutenden Kunstmusik ausmacht. Erst ihr Zusammenspiel, nicht aber ein gegenseitiges sich Ausschließen der Welten elementarer Klanginnlichkeit und emotionalen Spannungsverlaufs einer-, und der dialektischen Ausarbeitung musikalischer Gedanken und Formen andererseits emanzipiert

Musik – einmalig in den Künsten! – zu ihrer umfassend abbildenden Fülle.

Wenn es wie hier darum geht, einen Versuch verbal analysierender Annäherung an einen bedeutenden Teilbereich Bachschen Schaffens zu wagen, ist es unverzichtbar, sich über die Existenz, aber auch über das aufeinander angewiesene Zusammenwirken der genannten Sphären Klarheit zu verschaffen. Es hat sich gezeigt, wie diese Sphären, eigentlich doch Elemente eines untrennbaren Ganzen, gerade bei Bach gern auseinanderdividiert und vereinständigt werden – mehr als bei jedem anderen großen Komponisten. Und es hat sich auch gezeigt: eine derartige Sicht versperrt ein für allemal den Zugang zur Essenz aller Bachschen Musik, zu ihrer sinnerfüllten Lebensdramaturgie, zu ihrem Ineinandergreifen von Affekt und gedanklicher Arbeit, kurzum: zu ihrer bewältigenden Kraft. Die eingangs ins Bewußtsein gerückte reale Lebenszeit aber, die es für das Hören oder Spielen von Musik zu investieren gilt, kann nicht ihren vollen Wert gewinnen.

Um die folgenden Einzeleinführungen in die freien Orgelwerke Bachs mit dem rechten Verständnis lesen und aus ihnen den rechten Nutzen ziehen zu können, war es erforderlich, diese Überlegungen in verhältnismäßiger Breite anzustellen. Auf den ersten Blick könnte nämlich der Eindruck entstehen, als ginge es bei diesen Einführungen doch wieder nur um eine skelettierende Obduktion, eine abstrahierende Reduktion der Bachschen Musik aufs theoretisch-kompositionswissenschaftlich Formale, um ein Steckenbleiben in musikalischer Mathematik. Die Texte wollen aber auf der gedanklichen Grundlage dieses Vorwortes gelesen sein, und näheres Hinschauen läßt schnell erkennen, daß immer wieder bewußt “unwissenschaftliche” Hinweise auf die Ereignis- und Erlebnisseite der besprochenen Werke eingeflochten sind. Sie sollen daran erinnern, daß Bach uns lebende musikalische Organismen, keine Kristalle in die Hände und Ohren gibt, deren integrale Menschlichkeit sich erst in der ständigen Verschmelzung des Rationalen mit dem Subjektiven manifestiert. Ebenso bewußt wird dabei der naheliegende Vorwurf “dilettantisch-unprofessioneller Musikschriftstellerei” in Kauf genommen. Lebendiges läßt sich nur als lebendig-subjektives Engagement vermitteln. Alles andere führt in die Sackgasse austrocknender Verständnisdefizite. Subjektives Leben und Erleben sind und bleiben konstitutiv mit im Spiel, – beim Komponisten übrigens ebenso wie bei uns Hörern, Interpreten und Erklärern.

Daß trotzdem der Anteil des Theoretisch-Analytischen in diesen Einführungen so dominiert, liegt natürlich an jener wunderbaren und (um einen Lieblingsausdruck Thomas Manns aufzugreifen:) “sittigenden” Künstlichkeit der Bachschen Musik, also eben an dem, was ihre besondere Bedeutung aus-

macht. Diese Künstlichkeit, Kunstfertigkeit, gewollte Kunst erschließt sich dem “normalen Sterblichen” in der Regel erst durch extensive Verbalisierung, auf deren Kopflastigkeit – als Durchgangsstadium! – nicht verzichtet werden kann. Nähere Beschäftigung mit Bach stellt nun einmal grundsätzlich hohe Ansprüche. Sie erzwingt geistige Mitarbeit, rechnet mit der Bereitschaft dazuzulernen, verlangt auch, wenn irgend möglich, den Blick in den Notentext. Dazu anzuregen, sich in diese Richtung – je nachdem – neu, wieder oder weiter in Bewegung zu setzen, ist das Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Basierend auf den Erfahrungen einer 40jährigen Konzerttätigkeit, die Bachs Orgelmusik immer wieder umfassend thematisierte, entstanden diese Texte insbesondere im Umfeld der beiden Bachjahre 1985 und 2000. Sie dienten dort als gedankliche und analytische Grundlage im Rahmen vorbereitender Gesprächskonzerte, die mehreren zyklischen Gesamtwiedergaben des Bachschen Orgelschaffens vertiefend vorgeschaltet waren und als Manuskripte verteilt wurden. Aus dieser Zweckbestimmung erklären sich Zuschnitt und Form der Texte, die, wenn sie für ein breiteres, aber ernsthaft interessiertes Konzertpublikum von normaler Inhomogenität zugänglich und ansprechend bleiben sollten, weder zu lang noch zu pauschal, weder zu wissenschaftlich-detailversessen noch zu wohlfeil volkshochschulartig sein durften. Eine solche Quadratur des Kreises landet natürlich zwischen allen Stühlen, aber nur von diesem “Niemandland” aus ist es möglich, Konzerthörer und Musikfreunde mit ihren so unterschiedlichen Vorkenntnissen abzuholen, sie für das jeweilige Werk aufzuschließen und ihnen – dann allerdings auch durchaus konfrontativ! – die Augen für die Bachsche Komplexität, ihren konstitutiven Wert und ihre musikalische Wirkungsmacht ein Stück weiter zu öffnen.

## 1.2 Bachs Lebensstationen

Das im folgenden gebotene Datenskelett zu Bachs Leben und Wirken – insbesondere als Orgelvirtuose, -sachverständiger und -komponist – rekapituliert lediglich die wichtigsten für das Studium der hier vorgelegten Werkanalysen nötigen Anhaltspunkte. Näheres im jeweils gewünschten Ausmaß (vom allgemeinverständlichen Überblick bis hin zur wissenschaftlichen Spezialstudie) ist heutzutage so leicht und in solch riesiger Fülle erreichbar, daß bibliographische Hinweise an dieser Stelle unnötig erscheinen bzw. im Uferlosen versanden müßten.

**1685 (21. März)** Geburt in Eisenach; Bachs Vater Ambrosius dort Hoftrompeter und Leiter der Stadtpfeifer. Ab 1693 Besuch der Eisenacher Lateinschule. Nach dem frühen Tod der Eltern

**1695** Aufnahme in Ohrdruf beim ältesten Bruder Johann Christoph (Pachelbelschüler). Durch diesen erste Ausbildung auf den Tasteninstrumenten; dazu entsprechende Kompositionsstudien. Da am Ohrdruffer Lyzeum keine Freistelle für eine Vollwaise verfügbar,

**1700** nach Lüneburg als Mettenschüler (= Mitglied des Auswahlchors) an die Kirche und Schule St. Michaelis. Weiteres, intensives Studium der Tasteninstrumente. Nähe zu Georg Böhm (vgl. Bachs frühe Choralpartiten!). Musikalische Bildungsfahrten nach Hamburg (Orgeln, Orgelmusik, Joh. Adam Reinken) und Celle (französisch geprägte Hofkapelle).

**1703 (März bis Juli)** Hofviolinist in Weimar (Privatkapelle Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar).

**1703 (August)** Organist an der Neuen Kirche in Arnstadt, deren Orgel Bach bereits im Juli als Sachverständiger geprüft hatte. Dies und die niedrigere Besoldung seines Arnstädter Nachfolgers erweisen, wie angesehen damals Bach bereits als Orgelfachmann war. Winter 1705/06 Studienaufenthalt bei Buxtehude in Lübeck. Buxtehudes Orgelspieltechnischer und -kompositorischer Einfluß auf Bach jetzt bestimmend. 1706 (November) Orgelprüfung der Albrecht-Orgel in Langewiesen b. Ilmenau.

**1707 (Juni)** Organist an der Kirche Divi Blasii in der Freien Reichsstadt Mühlhausen. Im Oktober Heirat mit Maria Barbara Bach. Schwerpunkt bleiben Orgelspiel und -komposition. 1708 (Februar) Umbau der Wender-Orgel (Bachs erste Disposition und Expertise). Bachs Interesse an der Komposition vokalinstrumentaler Werke nimmt zu (Sammlung beispielhafter Werke, Begründung seines Wegganges aus Mühlhausen mit dort mangelnder Bereitschaft, für eine geregelte Figuralmusik zu sorgen).

**1708 (Juli)** Hoforganist und -cembalist in Weimar (am Hofe von Herzog Wilhelm Ernst). In der Weimarer Zeit entsteht der größte Teil des Bachschen

Orgelschaffens. 1710 (Oktober) Mitwirkung Bachs an der Abnahme und Einweihung der Trebs-Orgel in Taubach b. Mellingen (Kr. Weimar). Fundamental für Bachs kompositorische Entwicklung in Weimar die Begegnung und Auseinandersetzung mit dem modernen italienischen Musizierstil. Bestrebt, auch vokal-instrumental tätig sein zu können, läßt sich Bach 1713 (Dezember) zum Nachfolger Zachows an die Liebfrauenkirche in Halle wählen. Doch sagt er dort wieder ab, weil er in Weimar unter Beibehaltung des Hoforganistenamtes im März 1714 zum Konzertmeister mit der Verpflichtung, regelmäßig Kantaten zu komponieren, aufsteigt. 1716: Als Orgelsachverständiger zu Orgelabnahmen in Halle (Liebfrauenkirche) und Erfurt (Augustinerkirche). 1717: Erster gedruckter Beleg für Bachs Ruhm als Virtuose und Komponist bei Joh. Mattheson (Das beschützte Orchestre, Hamburg).

**1717 (August)** Bei der Neuvergabe des Weimarer Hofkapellmeisterpostens übergangen, nimmt Bach in Köthen den Posten des Kapellmeisters und Direktors der Kammermusiken am Hofe des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen an. Umzug erst im Dezember, nachdem Bach in Weimar einen Monat lang (Nov./ Dez.) wegen Beharrens auf seiner Kündigung inhaftiert worden war. Zuvor 1717 (September) siegreicher Tastenwettbewerb mit Louis Marchand in Dresden. 1717 (Dezember) Abnahme der Scheibe-Orgel an der Leipziger Universitätskirche. 1720 (Juli) Tod Maria Barbara Bachs. 1720 (November) Reise nach Hamburg mit ergebnisloser Bewerbung an St. Jakobi sowie Konzert(e) in St. Katharinen (Joh. Adam Reinken!). 1721 (Dezember) Zweite Ehe mit Anna Magdalena Wilcke. Kompositorischer Schwerpunkt der Köthener Jahre: Kammermusikalisches Oeuvre, Klaviermusik.

**1723** Erlahmende Musikbegeisterung am Köthener Hof und Sorge um die Ausbildung der Söhne führen zu beruflicher Neuorientierung in Leipzig. Dort umfassten Bachs Aufgaben: a) Kantor an St. Thomas (musikalische Betreuung der vier Leipziger Hauptkirchen, musikalische Ausbildung der Thomaschüler, anfangs auch Lateinunterricht, ) – b) “Director Musices” (Vorgesetzter der städtischen Musiker; Ratswahl- und Huldigungsmusiken). 1723-29 entsteht der größte Teil des oratorischen und vor allen Kantatenschaffens. 1723 (November) Orgelprüfung und -einweihung der Hildebrandt-Orgel in Störmthal (mit Bachscher Festkantate BWV 194). 1724 (Juni) Orgelprüfung und -einweihung der Fink-Orgel in Gera (St. Johannis). 1725 Orgelkonzerte in der Dresdener Sophienkirche. 1729 (Dezember) Bach Orgeljuror bei der Neubesetzung der Organistenstelle an St. Nikolai Leipzig. 1729-37 (und wieder ab 1739) Leitung des Leipziger Collegium Musicum (wöchentliche

öffentliche Kammerkonzertveranstaltungen). 1731 (September) Konzerte in der Dresdener Sophienkirche und am Dresdner Hof. 1731 (November)/ 1732 (Februar) Orgelprüfung und -abnahme der Schmieder-Orgel in Stöntzsch. 1732 (September) Orgelprüfung und -einweihungskonzert in Kassel (Scherer- / Beckerorgel St. Martin). 1733 Nach dem Tode August des Starken Gesuch um Ernennung zum Hofkomponisten. 1735 Beratung Orgelneubau Marienkirche Mühlhausen. 1736 (November) nach abermaliger Eingabe Ernennung zum Hofkomponisten. 1736 (Dezember) Konzert auf der neuen Silbermann-Orgel der Dresdner Frauenkirche. 1739 (September) inoffizielle konzertante Prüfung der neuen Trost-Orgel in Altenburg (Schloßkirche). 1742 Dispositionsentwurf für die neue Trebs-Orgel in Bad Berka. 1746 (August) Abnahme der Scheibe-Orgel in Zschortau bei Delitzsch. 1746 (September) Abnahme der Hildebrandt-Orgel in der Wenzelskirche Naumburg. 1747 (Mai) Reise nach Potsdam (Friedrich d. Gr.). 1747 (Juni) Mitglied der Mizlerschen “Societät der musikalischen Wissenschaften” in Leipzig. – Seit 1727: Drucklegung von Cembalo- und Orgelwerken (1731: Partiten, 1735: It. Konzert u. Frz. Ouverture, 1739: Meß- und Katechismuschoräle, Duette, Präludium und Fuge Es-Dur für Orgel, 1742: Goldbergvariationen, 1747: Kanonwerk “Vom Himmel hoch” für Orgel (für die Aufnahme in die Mizlersche Sozietät), 1748: (?) “Schübler-Choräle” für Orgel, 1751: (posth.) “Kunst der Fuge”.

**1750** Im Frühjahr zwei mißlungene Augenoperationen. Tod als Folge eines Schlaganfalls am 28. Juli, Bestattung auf dem Johannisfriedhof am 31. Juli.

### 1.3 Liste der freien Orgelwerke

Es bedeuten im einzelnen:

- a autograph überliefert
- (a) als Teilautograph überliefert
- AS als autorisierter Stich überliefert
- x mehrere Fassungen vorhanden
- ? Autorschaft Bachs (in verschiedenem Grade) zweifelhaft
- + bedeutendes Meister- und Standardwerk
- ! zählt zu den Gipfelleistungen Bachscher Kunst

In der Spalte **Üb.** finden sich Angaben zur Überlieferung des Werkes und in der Spalte **H.** alle weiteren Hinweise.

BWV	Bezeichnung	Üb.	H.
BWV 21/1b	Trio c-moll		
BWV 131a	Fuge g-moll		
BWV 525	Triosonate Nr. 1 Es-Dur	a	+
BWV 526	Triosonate Nr. 2 c-moll	a	+
BWV 527	Triosonate Nr. 3 d-moll	a	+
BWV 528	Triosonate Nr. 4 e-moll	a	+
BWV 529	Triosonate Nr. 5 C-Dur	a	!
BWV 530	Triosonate Nr. 6 G-Dur	a	!
BWV 531	Präludium und Fuge C-Dur		
BWV 532	Präludium und Fuge D-Dur	x	!
BWV 533	Präludium und Fuge e-moll	x	
BWV 534	Präludium und Fuge f-moll		+
BWV 535	Präludium und Fuge g-moll	x	
BWV 535a	Präludium und Fuge g-moll (Frühfassung)	a, x	
BWV 536	Präludium und Fuge A-Dur		+
BWV 537	Fantasie und Fuge c-moll		!
BWV 538	Tokkata und Fuge d-moll (dorisch)		!
BWV 539	Präludium und Fuge d-moll		
BWV 540	Tokkata und Fuge F-Dur		!
BWV 541	Präludium und Fuge G-Dur	a	+
BWV 542	Fantasie und Fuge g-moll		!
BWV 543	Präludium und Fuge a-moll		+
BWV 544	Präludium und Fuge h-moll	a	!
BWV 545	Präludium und Fuge C-Dur	x	+
BWV 545b	Präludium, Trio und Fuge B-Dur		
BWV 546	Präludium und Fuge c-moll		!
BWV 547	Präludium und Fuge C-Dur		!
BWV 548	Präludium und Fuge e-moll	(a)	!
BWV 549	Präludium und Fuge c-moll	x	
BWV 550	Präludium und Fuge G-Dur		+
BWV 551	Präludium und Fuge a-moll		
BWV 552	Präludium und Fuge Es-Dur	AS	!
BWV 561	Fantasie und Fuge a-moll		
BWV 562	Fantasie und Fugenfragment c-moll	a	+
BWV 563	Fantasie h-moll (manualiter)		
BWV 564	Tokkata C-Dur		!
BWV 565	Tokkata d-moll		(?)
BWV 566	Tokkata E-Dur		

BWV	Bezeichnung	Üb.	H.
BWV 568	Präludium G-Dur		
BWV 569	Präludium a-moll		
BWV 570	Fantasie C-Dur (manualiter)		
BWV 571	Fantasie (Concerto) G-Dur		
BWV 572	Pièce d'Orgue G-Dur	x	!
BWV 573	Fantasie C-Dur (Fragment)	a	
BWV 574	Fuge c-moll (Thema v. Legrenzi)		?
BWV 575	Fuge c-moll (manualiter)		
BWV 577	Fuge G-Dur		
BWV 578	Fuge g-moll		
BWV 579	Fuge h-moll (Thema v. Corelli)		
BWV 582	Passacaglia c-moll		!
BWV 583	Trio d-moll		
BWV 585	Trio c-moll (nach Fasch)		
BWV 586	Trio G-Dur (nach unbekannter Vorlage)		?
BWV 587	Aria F-Dur (nach Couperin)		?
BWV 588	Canzona d-moll		
BWV 589	Allabreve D-Dur		
BWV 590	Pastorella F-Dur		+
BWV 591	Kleines Harmonisches Labyrinth		
BWV 592	Concerto G-Dur (nach Prinz Joh. Ernst)		
BWV 593	Concerto a-moll (nach Vivaldi)		+
BWV 594	Concerto C-Dur (nach Vivaldi)		
BWV 595	Concerto C-Dur (nach Prinz Joh. Ernst)		
BWV 596	Concerto d-moll (nach Vivaldi)	a	+
BWV 598	Pedalexercitium g-moll		?
BWV 802	Duetto I e-moll	AS	!
BWV 803	Duetto II F-Dur	AS	!
BWV 804	Duetto III G-Dur	AS	!
BWV 805	Duetto IV a-moll	AS	!
BWV 1121	Fantasia c-moll (manualiter)	a	
BWV Anh. 42	Fuge F-Dur		
BWV Anh. 90	Fuge C-Dur		
BWV Anh. 97	Fuge Fis-Dur		

## 1.4 Über den Autor

Der Autor Joachim Winkler (\*1938) hat sich in 40 Jahren hauptberuflicher Tätigkeit als Kantor und Konzertorganist besonders intensiv mit Johann Sebastian Bachs Orgelschaffen auseinandergesetzt und es in Konzertzyklen und Gesamtwiedergaben nicht nur immer wieder aufgeführt, sondern auch in besonderen Gesprächskonzerten und Seminaren analysiert und erläutert. Im Zusammenhang mit diesen Veranstaltungen entstand die hier veröffentlichte Sammlung detaillierter Einführungen mit Noten- und Klangbeispielen.

Winkler studierte in Eßlingen/Stuttgart und an der Musikhochschule (heute: Hochschule für Musik und Theater) Hamburg. Dort, u.a. als Schüler Heinz Wunderlichs, legte er 1965 das Staatsexamen für A-Kirchenmusiker und 1967 das Orgel-Konzertexamen ab.

Er führte umfangreiche, dem Orgelschaffen Bachs gewidmete Konzertzyklen in Chile (Johanniskirche Osorno, 1967) und in der St. Ansgar-Kirchengemeinde Elmshorn bei Hamburg durch (1976/77). Anschließend spielte er mehrmals Gesamtwiedergaben in der (durch ihr enorm zahlreiches Kurgastpublikum für solche Vorhaben besonders prädestinierten) Ev.-Luth. Inselkirche Norderney, vor allem in den Bachjahren 1985 und 2000, wo an 20 Abenden nicht nur sämtliche freien und choralgebundenen Orgelwerke Bachs, sondern auch an die 60 Kompositionen aus dem umfangreichen Werkbestand nicht eindeutig gesicherter Echtheit erklangen. Die Konzerte fanden in wöchentlichem Abstand statt; ihnen ging jeweils ein Gesprächskonzertabend (?Bach-Seminar?) voraus, in denen die Programme des tags darauf folgenden Konzerts intensiv besprochen und auszugsweise vorgespielt wurden. Wie schon zuvor in Osorno und in Elmshorn erhielten die Besucher insbesondere der Seminare und Gesprächskonzerte stets schriftliche Analysen und Erläuterungen zu den jeweils vorgetragenen Werken in die Hand. Diese Texte wuchsen zu einem Corpus an Erstfassungen heran, das nach mehrfachen Revisionen, Überarbeitungen und Aktualisierungen zum Grundstock der hier vorgelegten endgültigen Buchfassung wurde.

Als Ruheständler studierte Winkler von 2003 bis 2008 an der Universität Hamburg Neugriechische Philologie, Byzantinistik und Altgriechische Philologie (Magisterexamen). Diesem Abschluß ließ er ?weiterhin in Hamburg? ein Promotionsstudium im Fachbereich Neogräzistik folgen. Mit einer entsprechenden Dissertation über ein Thema aus der griechischen Nachkriegsliteratur wurde er im Juli 2016 zum Dr. phil. promoviert.

# Kapitel 2

## Besprechung der einzelnen Werke

### 2.1 Trio c-moll nach BWV 21,1

#### Entstehungszeit: (Vorlage: 1714)

Bachs berühmte Kantate “Ich hatte viel Bekümmernis” BWV 21, eine frühe Spitzenleistung des erst 29jährigen Komponisten, entstand 1714 in Weimar. Am Beginn des Werks steht eine hochexpressive Sinfonia (Adagio assai) für Oboe, Streicher und Continuo. Sie ist als generalbaßgetragener Dialog zwischen Oboe und erster Violine konzipiert, den zweite Violine und Viola nur als unauffällige harmonische Stütze über dem Continuo begleiten. Es lag somit nahe, das Stück als Orgeltrio zu arrangieren. Das ist auch geschehen, doch war die Überlieferungslage bis vor kurzem derart dürftig und die Authentizität der Bearbeitung so fraglich (das Stück lag nur in einer Mitte des 19. Jhdts. erschienenen Ausgabe vor<sup>1</sup>, daß die Transkription in keiner weiteren Edition berücksichtigt worden ist. Im 2004 erschienenen Kritischen Bericht zum 11. Bd. der Neuen Bach-Ausgabe ist der Notentext aber neuerdings wieder zugänglich (S. 157f.) und verdient insofern besondere Beachtung, als nach Abschluß der Editionsarbeiten an diesem Band eine weitere, handschriftliche Quelle noch aus dem 18. Jhd. aufgetaucht ist, die das Orgeltrio ausdrücklich J.S. Bach zuweist (s. Nachtrag S. 222). Den ausdrucksstarken 20 Takten ist zu wünschen, daß sie recht bald wieder Eingang in die organistische Bachpflege finden. Vorstellbar ist, daß das Stück Teil jenes Fundus an Orgeltriosätzen der Weimarer Zeit war, die Bach zeitweise als Mittelsätze zwischen seine Präludien und Fugen stellte, aus denen er aber vor allem später seine

---

<sup>1</sup>G.W. Körner / A.G. Ritter, *Der Orgelfreund*, Bd. 5, Erfurt/ Leipzig, kurz vor 1842.

sechs Triosonaten zusammenstellte (s. das zu BWV 545, 545b, 541, 583 und 525-530 Gesagte.)

Da sich der Gang des Stücks dem Hörer wie von selbst erschließt, bedarf es keiner ausführlichen analytischen Hinweise. Charakteristisch für den Dialog der beiden Melodiestimmen ist, daß sie sich gegenseitig mit jeweils scharf dissonanten Einsätzen ins Wort fallen – so gleich zu Anfang in den Takten 1 und 3 (bei vertauschten Stimmen),

**Adagio assai**

aber auch in den Takten 8 und 10. Weiteres Charakteristikum: jeweils von einem Taktschlag bis zum nächsten artikuliert sich abwechselnd die eine Stimme mit expressivem Melisma, während die andere ihren gerade erreichten Ton festhält. Das baut eine Intensität auf, die sich wirkungsvoll entlädt, wenn sich schließlich beide Stimmen wieder gemeinsam fortbewegen. Ihren Vorwärtsimpuls beziehen die beiden Oberstimmen für lange Zeit aus dem schleppend, aber in beharrlich gleichmäßiger Achtelbewegung voranstrebbenden Baß (Takte 1-13). Doch dann erlahmt sein Schritt: der musikalische Fluß gerät über gleich zwei aufeinanderfolgende Trugschlußfermaten (T. 14 u. 15) ins Stocken, kadenziiert kraftlos in einen hohlen Einklang aller drei Stimmen ab (17), um sich dann noch einmal für zwei Takte aufzuraffen. Diese verlieren sich in einer ins Leere greifenden Aufwärtsgeste der Oberstimme... – es bleibt nur noch die schlichte Schlußkadenz. Eindrücklicher läßt sich der vom

Kantatentext vorgegebene Affekt ratloser Bekümmernis nicht gestalten! Dabei bezieht die Komposition ihre Überzeugungskraft nicht zuletzt aus dem treffsicheren Geschick, mit dem Bach die eben mit der italienischen Konzertmusik ins Land gekommenen modernen harmonischen Ausdrucksmittel assimiliert und einsetzt (vgl. die Verwendung des neapolitanischen Sext- und vermindertem Septakkords in der Fermatenpartie samt ihrem Vorfeld in den Takten 13 bis 16).

Beide Oberstimmen weichen in vielen Details (melodisch, Bögen, Verzierungen) von der Vorlage ab (vgl. besonders die Takte 9-14), während sich der Baß bis auf eine winzige Variante in Takt 16 an das Original hält.

## 2.2 Fuge g-moll / BWV 131a

### Entstehungszeit: Mühlhausen

Die g-moll-Fuge BWV 131a ist keine Originalkomposition, sondern eine Transkription, besser gesagt: kompositorische Umarbeitung der zweiten Hälfte des Schlußsatzes der Kantate "Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" (BWV 131). Wie aus einem Vermerk Bachs auf dem Kantatenautograph ersichtlich (eines der frühesten größeren Bachoriginale, das die Zeiten überdauert hat!), entstand das Werk in den Mühlhausener Jahren (1707-1708). Es bezeugt die erstaunliche Versiertheit, Gestaltungs- und Ausdruckskraft, über die der 22jährige als Vokalkomponist bereits verfügte.

Bei der Betrachtung früh entstandener Orgelwerke Bachs darf der Hinweis nicht fehlen, daß seine etwa im selben Zeitraum entstandene Tastenmusik solch Niveau noch nicht aufweist. Die Gründe dafür: ein vorgegebener Text ist nun einmal per se eine inspirierende Hilfe und Richtschnur, welche die kompositorische Gliederung und Gestaltung erleichtert. Ferner: in Bachs heimatlicher Musiklandschaft Thüringen war das Spektrum an musikalischen Formen und Ausdrucksmitteln, das die Tradition im (meist instrumental, zumindest aber continuobegleiteten) Vokalbereich als Anknüpfungspunkte bereithielt (allein schon aus der eigenen Familie!), doch um einiges reichhaltiger als Entsprechendes auf tastenmusikalischem Feld. Dort war Bach auf Anregungen von auswärts angewiesen, deren Assimilation insgesamt langwieriger verlief. Zwar war dieser Prozeß in Mühlhausen schon längst in vollem Gange, der qualitative Vorsprung der Vokalmusik aber noch deutlich spürbar. Schließlich: eine wesentliche kompositionstechnische Erschwernis gegenüber vokal-instrumentalem Komponieren beruht auf der Notwendigkeit, Tasten-

musik so zu schreiben, daß sie griff- und ggf. auch pedaltechnisch ausführbar bleibt. Der Komponist muß sich darauf verstehen, in unmerklicher und völlig natürlich wirkender Weise auf die sich ihm sonst bietenden ideellen Freiräume zu verzichten. Solche Rücksichtnahme gerät natürlich um so schwieriger, wenn es sich nun wie hier um die Reduktion eines bereits vorhandenen Kantatensatzes für Chor und Instrumente handelt.

Eben dies Kriterium der Ausführbarkeit muß mit berücksichtigt werden, wenn es um die angemessene Einordnung der Fugbearbeitung aus Kantate 131 geht. Von einer solchen Warte aus kommen nämlich Zweifel auf, ob die Transkription wirklich ein so "dürftiges Arrangement" ist, daß es "auf keinen Fall" von Bach selbst stammen könne (Spitta), bzw. Bachs Autorschaft so "höchst zweifelhaft" ist, wie Dürr lapidar konstatiert. Zweifelnd, aber positiver urteilt Keller, dem u.a. die gute Pedaladaption des dritten Themenelements zu denken gibt.

Als kompositorisches Satzkonzept der Kantatenfassung haben wir den Spezialfall einer im Kern straff durchstrukturierten, in einen frei gestalteten Schluß mündenden Permutationsfuge<sup>2</sup> vorliegen. Sie ist als von Chor und Instrumenten gebotene Quadrupelfuge ausgelegt, in der aber eine, gelegentlich auch zwei (und ganz gelegentlich auch drei) Instrumentaloberstimmen streckenweise zusätzliche, eigene Wege gehen und dabei – abgesehen von Anleihen bei Themenbaustein 4 – frei kontrapunktieren. Frei formuliert ist auch der Instrumentalbaß, solange er als Continuostimme (und nur dann unter Mitwirkung des Fagotts) die Pausen des weitestgehend thematisch orientierten Chorbasses überbrückt.

Dieser Sachverhalt verliert für den Hörer dadurch an Transparenz, daß Bach das Stimmgefüge des Kantatensatzes auf neun ausführende Stimmen, nämlich vierstimmigen Chor, Oboe, Violine, zwei Violoncelli und Continuo (Baßstreicher, Fagott, Orgel) verteilt. Sukzessiver Aufbau des Klanggeschehens, einerseits durch immer mehr einsetzende Chor- und dann Instrumentalstimmen, andererseits durch Instrumentalstimmen, die den Aktionsraum pausierender Chorstimmen übernehmen, dann wieder colla-parte-Spiel der Instrumente, dazu das zeitweise selbständige Continuo: all dies suggeriert eine musikalische Geschehensfülle, die strukturell auf mehr als nur auf einer vierstimmigen Fuge mit zwanglos ausschmückenden Ergänzungsstimmen zu fußen scheint. Diese geschickte, musikalisch so wirkungsvolle Technik des halb obligat mitlaufenden Orchesterapparats hat Bach seit diesen frühen

<sup>2</sup>Die Permutationsfuge ist die charakteristische Fugentechnik des jungen Bach (vgl. auch das zur Fuge der Passacaglia BWV 582 Gesagte)

Jahren ja zeitlebens immer wieder eingesetzt.

Die Machart des Originals war so verhältnismäßig breit zu schildern, weil erst dadurch die Probleme deutlich werden, die eine Orgelbearbeitung mit sich bringt. Die realiter vorliegende, strukturell inkonsequente, aber im Original musikalisch überzeugende Vier- bis Sechsstimmigkeit läßt sich so nicht beibehalten. Die Gründe dafür sind:

1. Auf der Orgel würde eine solche Diktion und Struktur breiig und undurchsichtig wirken.
2. Der durchweg thematisch geführte Chorsopran und die jeweiligen Orchesteroberstimmen stünden einander – und das bei Achtel- und Sechzehntelbewegung! – ständig im Wege und ließen sich spieltechnisch gar nicht realisieren (Stimmkreuzungen, unhandliche Doppelgriffe).
3. Die Miteinbeziehung der weitgehend frei gestalteten, aber eben nur streckenweise selbständigen Orchesterstimmen wären auf der Orgel sicher strukturell unlogisch, ja störend, und überdies würde sich der Hörer fragen, warum gerade die oberste Stimme so oft thematisch unbetilgt bleibt.

Die Entscheidung des Bearbeiters, aus den dekorativen, obligat formulierten Partien der Instrumentalstimmen (auch des Continuobasses!) nur die wenigen thematisch orientierten Abschnitte heranzuziehen und diese zusammen mit den Chorstimmen geschickt zu einem neuen, konsequent vierstimmigen Gefüge zu ordnen, ist deshalb viel positiver zu würdigen als bislang geschehen. Einmal von der Hörerwartung auf die kaum veränderte Kantatenversion gelöst, begegnet der Hörer der Orgelfassung einem durchaus überzeugenden Stück, das es mit den zur selben Zeit entstandenen originalen Orgelkompositionen durchaus aufnehmen kann, ja ihnen durch das Permutationsprinzip an struktureller Konsequenz und Geschlossenheit eher überlegen ist.

Einige Hinweise auf das thematische Material und den Verlauf der im übrigen leicht mit zu verfolgenden Fuge:

Das verhältnismäßig kurze Stück (45 Takte) beginnt recht ungewöhnlich und “unbachisch” mit einem massiven, Aufmerksamkeit erheischenden, eine halbe Note lang isoliert dastehenden g-moll-Akkord. So atypisch dieser Akkord sein mag – als Argument gegen die Authentizität der Orgelbearbeitung kann er nicht ohne weiteres geltend gemacht werden, denn es gibt in Bachs Schaffen

einen weiteren, ähnlichen Fall: man denke an die seltsamen, mit “Ich, ich, ich” textierten Einleitungsakkorde des zweiten Satzes der Kantate “Ich hatte viel Bekümmernis” BWV 21 aus Bachs Weimarer Zeit, denen ebenfalls eine Fuge folgt und die schon zu Bachs Lebzeiten Befremden ausgelöst hatten<sup>3</sup>.

Nach diesem “Paukenschlag” präsentieren – sogleich sich ineinander verschränkend – die Manualstimmen die vier Permutationselemente der Fuge (wir setzen die ursprünglichen Kantatentexte hinzu):

1. Und er wird Is-ra-el

2. er - lö - sen

3. aus allen seinen Sün - den

4. und er wird Is-ra-el er-lösen, er wird Isra-el er-lö-sen

Diese vier Elemente bilden in ständiger, stimmvertauschter und laufend anders kombinierter Wiederkehr (vierfacher Kontrapunkt!) den Hauptinhalt der Fuge. Wie alle Permutationsfugen erweckt sie den Eindruck leicht monotonen Sich-Umkreisens. Weiterentwickelndes Fortspinnen und Überleitungen fehlen fast völlig, die frei kontrapunktierenden Stimmen des Originals werden – da wiegesagt auf der Orgel unspielbar und zudem strukturell verunklarend – nicht übernommen. Erst ab Takt 36 löst sich die strenge Konzentration auf: dem thematischen Material wird der Abschied gegeben und alle Stimmen bewegen sich in freiem Fluß auf den Schluß zu, der nicht das sich pompös entfaltende Original aufgreift, sondern knapp-energische, aufwärts sequenzierende Akkordschläge bietet. Eine Formbildung im Sinne späterer, reifer Bachfugen ist bei diesem Strukturprinzip nicht möglich. Die Haupttonart und ihre Grundfunktionen werden nicht verlassen – was aber bei der Kürze des Stückes auch nicht zwingend ist (und eben deshalb auch nicht als Argument für die “Dürftigkeit” der Bearbeitung ins Feld geführt werden kann).

<sup>3</sup>Dieser “stammelnde” Beginn wurde von Johann Mattheson verspottet (1725), entspringt aber nicht kompositorischem Unvermögen, sondern schließt an ältere Vorbilder des 17. Jhdts. an

Harmonische Öde wird aber auch dadurch geschickt umgangen, daß das dritte thematische Element als chromatische, farbgebende Linie disponiert ist (vgl. die beiden ebenfalls frühen Orgelfugen aus BWV 551).

**Beginn der Orgelfassung**

**Pedaladaption T.10**

Es erscheint insgesamt nicht zwingend, die Art und Weise der Transformation des Stückes als Indiz für die Unechtheit der Bearbeitung zu werten. Zu welchem Urteil man aufgrund der Überlieferungslage kommen kann oder muß, bleibt offen, bis der Band der Neuen Bachausgabe mit den zweifelhaften Orgelwerken samt Kritischem Bericht vorliegt. Solange sollte man ruhig einmal zum VIII. Band der alten Peters-Ausgabe greifen und das Stück dann und wann erklingen lassen<sup>4</sup>!

Nachtrag: Die g-moll-Fuge BWV 131a ist inzwischen (2003) in Band 11 der Neuen Bach-Ausgabe erschienen. Im Kritischem Bericht (2004) heißt es

<sup>4</sup>Lohmann hält das Stück für nicht authentisch und hat es darum nicht in seine Ausgabe bei Breitkopf & Härtel aufgenommen.

abschließend zur Authentizitätsdiskussion, das Werk werde als zwar angezweifelt, aber doch auch mit guten Gründen Bach zuzuschreibendes Werk ediert, denn weder aus stilistischen, noch aus Gründen der Überlieferung gebe es massive Bedenken gegen die Autorschaft Bachs an der Übertragung (S. 27). Sehr wichtig ist der Hinweis des Kritischen Berichts auf die Beobachtung Kellers, daß die abschließenden Akkordfolgen der Fuge, die den ursprünglichen Schluß ersetzen, nichts anderes als der Schluß des ersten Teils des Kantatensatzes sind, aus dem unsere Fuge als deren zweiter Teil stammt. Diese ebenso findige wie souveräne Entscheidung kann kaum an einen anderen Bearbeiter als Bach selbst denken lassen.

## 2.3 Die sechs Triosonaten/ BWV 525-530

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

Innerhalb des Bachschen Gesamtsschaffens 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>5</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.

<sup>5</sup>das Pedalcembalo war das hauptsächliche Studier- aber auch Musizierinstrument des Organisten (man denke an das Problem der Bälgetreter und ungeheizten Kirchen.)

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 Orgeltriosonaten plausibel: III/1 (= Sonate Nr.3, 1. Satz) taucht unter den Varianten des "Wohltemperierten Klaviers" auf, III/2 erscheint als langsamer 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 [3] (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 unschätzbare 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 pausenloser 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 rechtehändig 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 Triosonaten-sätze: mit ihrer Dreisätzigkeit orientieren sie sich am Vorbild des italienischen Violinkonzerts, lassen sich aber auch von den Welten der viersätzigen Kammer-sonate 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 Gesamt Ablauf 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:

### 2.3.1 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 Continuobegleitung 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>6</sup>. Die Gesamtform hat also folgendes Schema:

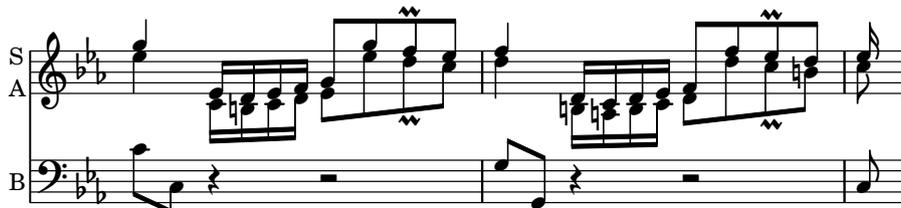
$$|| : A1 - B - C : || : A2 - B - C : ||$$

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!

### 2.3.2 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>6</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>7</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/	8(a)	+	8(b,c)	+	6(a', tr)	+	8(b,c)	+	8(a)		
Gedanken											
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

<sup>7</sup>Als Fortspinnung aus Gedanke b) entstanden

weniger dicht wirken als das Vorangegangene, für Kontrast und Abwechslung. Der Orgelpunkt des Pedals wird jeweils zunächst in Achtelsprüngen getupft, dann lang ausgehalten, während sich die Manualstimmen in Skalen-ausschnitten 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 begegnen wir einer solchen “Teilreprise” schon im ersten Satz der Es-Dur-Sonate).

Die übersichtlich dreiteilige Form mit ihrer meisterhaften, unschematisch-organischen Repriseslösung 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.

### 2.3.3 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 “Reprisesprinzip”: 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 umsommt 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 sattsam bekannte Formel, daß Form und Inhalt einander bedingen, wird beim betrachtenden Hören eines solchen Triosatzes neuerlebte, 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 quirlenden 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 Gedankens 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 Manu- alstimmen 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.

### 2.3.4 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 zuwegebringt, 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 preziös, 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 Altthema 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”!

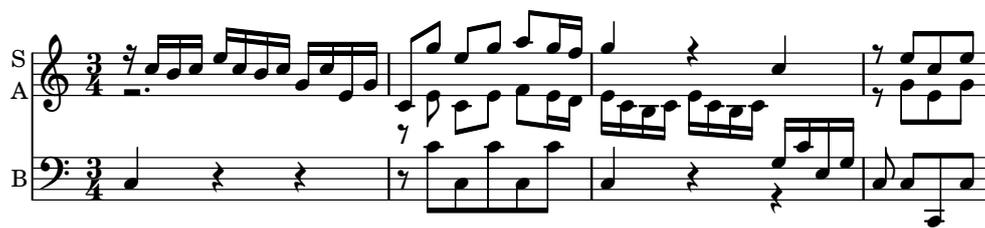
Wie in der Einführung bereits erwähnt, hat Bach diesen Satz zeitweise als Einschub zu Präludium und Fuge in G-Dur (BWV 541) verwendet.

### 2.3.5 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 melodöser Plastik der Einzelstimmen. Man empfindet sie zusammen mit dem Thema vorher als in sich geschlossene Einheit. Als solche wird der ganze Abschnitt, mit Ausnahme der Schlußakte, 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 begibt sich nun auf einen Ausflug weit in den subdominantischen Bereich, um plagal doppelt bestätigt (Takte 35/36: Dominantseptakkord zur Subdominante der Subdominante!) endgültig nach C-Dur zurückzukehren. Inhaltlich ist dieser Abschnitt von den beiden vorigen bis auf die letzten Takte mit ihren charakteristisch aufsteigenden Baßfiguren verschieden. Bach organisiert hier über Orgelpunkten und anhand von Sequenzbildungen ein unterhaltsames 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 steigernd und lösend fügt hier Bach aber das *Dacapo* an! Das Formschema des Mittelteils sieht also so aus:

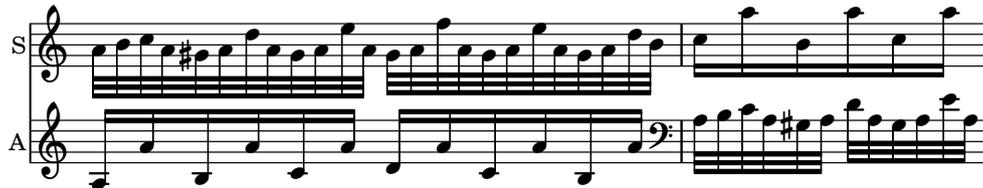
51-71 (Thema 2 etc.) / 72-84 (Thema 1, Ritornell) / 84-104 (Thema 2 etc.) / 105: *Dacapo*-Anschluß

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) vermittelt 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 mit diesmal realer Beantwortung in G-Dur. Dadurch wird der Weg zur Moll-dominante d-moll frei. Die letzten 12 Takte verwerten, in anderer Reihung, schon Bekanntes.

Die Schilderung dieses schematischen Gerüsts sagt natürlich wieder wenig über den musikalischen Gehalt des Ganzen aus und soll nur als Orientierungshilfe dienen. Die musikalischen Werte des Satzes manifestieren sich weitaus mehr in den erlesenen harmonischen Wirkungen, der maßvollen Chromatik und der eingangs schon erwähnten meisterhaften Formung des Linienspiels.

Eine geist- und launesprühende Kostbarkeit ist der 3. Satz (Allegro; Typus 3). In diesem fugenhaft, zudem mit zwei Themen gearbeiteten Stück spielt Bach seine unübertreffliche Gestaltungskraft voll aus und beeindruckt oben-dreien durch eine souveräne Formgestaltung mit “besonderem Pfiff” (Reprise des Seitensatzes, s.u.). Das prägnante, viertaktige Thema 1 lautet:



Liebenswert einprägsame Fortspinnungen führen nach den ersten beiden Themeneinsätzen in Sopran und Alt bis Takt 20. Dort übernimmt der Baß mit dreimalig, sequenzierend vorgetragendem Thema die Führung und schließt den ersten Teil (Takte 1-28) ab.

Der nächste Teil erstreckt sich über 44 Takte (29-72). Er beginnt mit dem sogleich durch alle drei Stimmen hindurch kanonisch auf gleicher Stufe durchimitierten Thema:



Die anschließenden Partien zehren von den ersten beiden Takten des zweiten Themas. Ab Takt 43 mischt sich zunehmend das erste Thema wieder ein, wobei es ab Takt 51, im Baße sequenzierend, mit dem Themenkopf des zweiten Themas kombiniert wird! Takt 59ff. folgt weitere kontrapunktische Steigerung: das erste Thema wird in der nunmehr erreichten Dominanttonart G-Dur eingeführt; ein Zitat aus Teil 1 (Takte 13-20 nach G-Dur transponiert) schließt den zweiten Teil ab.

Das allgegenwärtige erste Thema als Grundlage, durchstreift die Musik jetzt im dritten Teil, bei steigender Aktivität aller Stimmen, bei noch lebhafterer 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 Einführung, 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)

### 2.3.6 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 liebenswürdigem 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 Dreiklangsfiguration 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 Themen*ende* (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 steigend, mit Engführung der Themenköpfe (Takte 31/32 und 33/34). Vom Beispiel des zweiten Themas offenbar ange-regt, stellt auch das erste Thema, das mit seinem letzten Einsatz wieder vollständig zu hören war, sein Themen*ende* 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 dichterem, steigender 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 entfaltetete 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).

## 2.4 Präludium und Fuge C-Dur / BWV 531

Entstehungszeit: Arnstadt



die musikalisch gebotene tonale Beantwortung ermöglicht. Um die satz- und spieltechnischen Mühen in Grenzen zu halten, beschränkt sich die Fuge (wie die Mehrzahl der Tasteninstrument-Fugen des jungen Bach) im wesentlichen auf Dreistimmigkeit. Positiv zu Buche schlägt gegenüber den “jugendlichen Unvollkommenheiten” der Komposition der sichere Musizierinstinkt und eine streckenweise ausgeprägt individuelle Diktion.

## 2.5 Präludium und Fuge D-Dur / BWV 532

### Entstehungszeit: Weimar (Fuge etwas früher?)

Das berühmte, musikalisch wie technisch glanzvolle Werk ist eine Spitzenleistung des jungen Bach als Orgelkomponist- und -virtuose: Zum Zeitpunkt seiner Entstehung dürfte er noch nicht allzu lange sein Weimarer Hoforganistenamt bekleidet haben. In ihm dokumentiert sich die nun weitreichend ausgebildete Fähigkeit Bachs, formale und tonsprachliche Einflüsse verschiedenster Herkunft – in diesem Falle etwa aus der norddeutschen Orgelschule, der französischen Musik und der Corelli-Ära Italiens – assimilierend und potenzierend zu ganz neuer musikalischer Individualität zu verbinden. Präludium und Fuge reißen den Hörer gleichermaßen spontan begeisternd mit und bereiten keine Hör- und Verständnisschwierigkeiten.

Das in klarer Dreiteiligkeit konzipierte Präludium ist auch unter dem Titel “Piese d’Orgue” überliefert (vgl. die ebenfalls dreiteilig angelegte Pièce d’Orgue/Fantasie G-Dur BWV 572!). Schon der Beginn des Stücks – eine aufwärtsstürmende D-Dur-Tonleiter des Pedals – signalisiert, daß es in diesem Stück um Virtuosität, besonders solche des Pedals, gehen soll. Die anschließenden Passagen stehen in offenkundig naher verwandtschaftlicher Beziehung zu Bachs D-Dur-Cembalotokkata, die – um einiges früher entstanden – noch eine Reihe anderer, sublim-keimhafter Verbindungen zum vorliegenden Stück aufweist:

Präludium:



Toccatata:



Diese akkordisch aufgefächerten Dreiklangsbrechungen greift das Pedal einstimmig auf; umgekehrt taucht dessen Eingangstonleiter auch im Manual auf. Takt 5 erreicht einen Orgelpunkt auf A, über dem der Schwung des Anfangs zweistimmig abfließt. Nach wirkungsvoller Generalpause setzt Bach einen harmonischen und gestischen Kontrast: über dem Orgelpunkt Fis erscheint die scharfe Rhythmik zeitgenössischer französischer Orchesterouvertüren:



ausgeführt:



Sie mündet in ein dramatisches Akkordtremolo. Die fünftaktige Partie endet in Fis-Dur (Dominante der Mollparallele von D-Dur). Ohne irgendeine Modulation kehrt nun Bach mit einem strahlenden D-Dur-Tonleiterlauf (32tel) in die Ausgangstonart zurück und bringt damit die insgesamt nur 16 Takte lange Einleitung äußerst effektiv zum Abschluß.

Es folgt ein lang ausgespannener alla-breve-Mittelteil, ganz im fröhlichen und wohl lautenden Stil etwa der Corellischen Konzerte, deren typische harmonische und figurative Formelwelt hier zum Einsatz kommt. Der 32 Takte umfassende Abschnitt rechnet mit einer dialogischen Wiedergabe auf zwei gleichstarken Manualen. Das gutgelaunte Treiben verfängt sich in den Takten 93/94 gleich zweimal in einen Trugschluß nach h-moll. Auch ein dritter Anlauf führt nicht ins erwartete D-Dur, sondern über eine (agogische!), Fermate in einen verminderten Septakkord (chromatische Rückung):



Nach diesem dramatischen Zusammen- und Abbruch folgt der Schlußabschnitt (Adagio), der einen völligen Umschwung der Stimmung herbeiführt. Seine leidenschaftliche, an harmonischen Überraschungen reiche Rezitativik im gebundenen Stil (fünfstimmig mit Doppelpedal) setzt einen ebenso scharfen Kontrast zum Vorangegangenen wie zum Folgenden. Die jetzt einsetzende Fuge erstrahlt vor solchem Hintergrund um so frischer in heiterer Freudigkeit! (Einen Parallellfall bietet das Grave der C-Dur Tokkata BWV 564).

Das quirlig-lebendige Fugenthema mit seiner überraschenden “Kunstpause” im zweiten Takt



verarbeitet Bach zu einem mitreißenden, ebenso geistvoll wie locker gehaltenen Virtuosenstück, das in vielen Details Buxtehudes Einfluß verrät. Buxtehudisch ist etwa der humorvolle, das ganze Stück durchziehende Kontrapunkteinwurf



der dem Thema ständig in seine Kunstpause (s.o.) hineinredet. Von Buxtehude ebenso gern verwendet wird auch die besondere, “spielmannhafte” Achtel-Viertel-Rhythmik, die -gleichfalls das ganze Stück hindurch- die zweite Themenhälfte kontrapunktiert:



Buxtehudisch sind schließlich auch die insistierend auf der Stelle kreisenden Passagen in den Takten 60ff und (z.T.) 107ff.

Bei aller unbekümmerten Spielfreude, allem ungehemmten Fluß des Geschehens ist das Stück im Großen doch klar geformt: In einem ersten Abschnitt bieten die Takte 1-53 die Exposition und eine weitere Durchführung des Themas (drei Einsätze) mit abschließender Modulation in die Mollparallele (h-moll). Im Bereich der Nebentonarten h-, fis- und cis-moll bewegt sich der Mittelteil (53-96); über einen weiteren Einsatz in E-Dur, leitet er nach A-Dur und damit in die Dominante der Haupttonart zurück. Hier beginnt der Schlußteil (96-137), dessen teilweise neues Figurenwerk die Spannung rauschend steigert, um nach letztem thematischem Einsatz im Pedal in ein rasantes Pedalsolo und den kecken Überraschungsschluß zu münden.

Die Fuge ist auch in einer erheblich kürzeren und im Detail z.T. noch unausgereiften Frühfassung überliefert.

## 2.6 Präludium und Fuge e-moll / BWV 533

### Entstehungszeit: Arnstadt

Das knapp, glatt und klar geformte, an musikalischem Gehalt reiche und farbige Stück gehört zu den hübschesten, am meisten gelungenen Stücken des jungen Orgelkomponisten Bach und wird entsprechend gern und oft gespielt.

Das Präludium beginnt mit einem als “Binnendialog” organisierten, einstimmigen Manualgang:



Nach einigen improvisatorischen Fortspinnungen (Akkordtriller, aufsteigender Baßgang unter darüber buxtehudisch insistierenden, gleichbleibenden Manualformeln, kleines Pedalsolo) wendet die Musik sich ins Akkordlich-Harmonische, wobei einerseits die rhythmisch energische Diktion, andererseits klanglich nuancenreiche Expressivität, die sehr an Ähnliches in den frühen Klaviertokkaten erinnert, ins Ohr fällt. Charakteristisch für die ganze zweite Hälfte des Präludiums sind die “Akkordschüttelungen”:



Die Fuge verarbeitet klar, in quasi liedhaft-periodischer Abrundung und angenehm flüssigem Ablauf das folgende, energisch-prägnante Thema:



Ein in gewisser Weise markanter, das Ende einleitender Wendepunkt ist in Takt 24 erreicht, wo das Thema (im Sopran stehend) geistvoll erweitert wird:



Von dem Stück ist eine frühere Fassung erhalten, die in Details abweicht und mehr manualiter konzipiert zu sein scheint.

## 2.7 Präludium und Fuge f-moll / BWV 534

### Entstehungszeit: Weimar

Nur über einen sehr dünnen Überlieferungsstrang ist dies herrliche, so ernst und kraftvoll sich ausdrückende Stück Bachscher Orgelmusik auf uns gekommen. Lediglich ein Frühdruck (G.W.~Körner, 1840/45) und ein Manuskript des Bach-Enkelschülers J.A.~Dröbs (1784-1825) liegen heute noch vor. Beide Quellen gehen unabhängig voneinander auf eine (nicht mehr erhaltene) Abschrift des Bachschülers J.Chr.L. Kittel (1732-1809, seinerseits Lehrer von Dröbs) zurück, die dieser aller Wahrscheinlichkeit nach vom Autograph selbst genommen hatte. Derart spärliche Tradierung erlaubt es uns nicht, zweifelsfrei zu ermitteln, ob eine Reihe satztechnischer Mängel in der Fuge – die deren hohen musikalischen Rang durchaus nicht schmälern! – auf das Konto Bachs oder seiner Kopisten geht. Die Klärung dieser Frage hätte Einfluß auf die Datierung der Fuge. Denn gingen diese Mängel auf Bach selbst zurück, so

verfügten wir über ein Indiz für relativ frühe Entstehungszeit in Weimar. Das Präludium dagegen wäre, als offensichtliches Zeugnis voll erreichter Meisterschaft, in die letzten Weimarer Jahre zu setzen. Es könnte sogar noch weitaus später entstanden sein, wenn nicht folgendes zu denken gäbe: Bach verlangt in diesem Präludium (in der Fuge übrigens nicht) den tiefen Pedalton Des (=Cis); dieser auf damaligen Orgeln nur selten zur Verfügung stehende Ton wird von ihm sonst nur noch in BWV 532, 536a, 562 und 565 verlangt – alles Werke, die ziemlich eindeutig in die Weimarer Zeit gehören. Da das in frühen Weimarer Jahren entstandene BWV 566 auffällig dies Cis umgeht, ebensowenig in anderen Frühwerken vorkommt, liegt die Annahme nahe, daß Bach den Ton erst nach dem Umbau der Weimarer Schloßkirchenorgel im Jahre 1714 zur Verfügung hatte. So datiert man Präludium und Fuge allgemein auf Weimar um 1716, denn das bewußte Cis stand ihm in Köthen und Leipzig dann wieder nicht mehr zur Verfügung. Sollten die satztechnischen Schwächen in der Fuge authentisch sein, müßte diese allerdings eigentlich früher angesetzt werden, denn derartiges unterlief Bach um 1716 mit Sicherheit nicht mehr.

Im Tonartbewußtsein jener Zeit war f-moll (das Bach hier übrigens noch als f-dorisch notiert) die Tonart, welche “Angst und Verzweiflung” ausdrückte (so Mattheson). Das beruhte nicht allein auf Konvention; auf den damaligen, nicht gleichschwebend temperierten Orgeln verfügte ja jede Tonart über meßbar spezifische Eigenschaften. Das im Rahmen der alten Stimmungssysteme entlegene f-moll klang aufgrund der sich in ihm ergebenden Intervallproportionen in der Tat weitaus “angst- und verzweiflungsvoller” als heutzutage. Seinen vollen Affekt wird gerade dieses Werk somit erst auf einem historischen bzw. historisch gestimmten Instrument ausstrahlen können.

Die Tonsprache des gesamten Werkes ist natürlich ganz auf den vorgegebenen Affekt der Tonart abgestellt. Das *Präludium* ist geprägt von Gesten und Figuren, von Bewegungsabläufen und harmonischen Folgen, die im Sog eines depressiven Abwärts stehen. Gleich der einleitende Gedanke, kanonisch über zwei Oktaven hin in die Tiefe geführt, macht dies deutlich:



Natürlich muß solch ständigem Abwärts – schon aus äußeren, technischen Gründen – ein Aufwärts entgegengestellt werden. Diesen Kontrapost gestaltet Bach als sich aufbäumenden bzw. emporringenden Impuls, der alsbald

wieder in sich zusammenfällt. Bereits der Orgelpunkt, der die eben zitierten Einleitungstakte grundiert, ist auf diese Weise ausfiguriert:



Wo aber dieser (verschieden formulierte) Impuls im weiteren Verlauf des Stückes einmal länger Bestand hat, ist er in Sequenzbildungen eingefügt, die ihn doch wieder in die Tiefe ziehen. Man vergleiche im einzelnen anhand des Notentextes: Alt in den Takten 11ff., Baßführung Takte 17ff., Gesamtsatz Takte 43ff. und 64ff. Die erste dieser Aufwärtsbewegungen hören wir nach dem Einleitungskanon in Takt 8ff. (Dreiklangfiguren der linken Hand).

Zur Form und musikalischen Entwicklung des Präludiums: das Stück besteht aus zwei annähernd gleichlangen, einander symmetrisch entsprechenden, im einzelnen aber verschieden ausgestalteten Hälften, an die noch ein sechstakteriger Tokkatenschluß angefügt ist.

Die erste Hälfte führt – nach bis Takt 11 auf dem Grundton ausgehaltenem Orgelpunkt – von f- nach c-moll (Takte 1-32); wie in einem Zuge, wie aus einem Guß teilt sich diese Partie mit – eins geht aus dem anderen in meisterhaft organischer Fügung hervor! In Takt 32 setzt dann, wie gesagt nun in c-moll, der Eingangsgedanke wieder ein. Durch Vorausverlängerung der linken Hand (Takte 32/33) wird der Eindruck vorgetäuscht, als liefe der Kanon diesmal mit vertauschten Stimmen ab. Die tiefere Lage des c-moll läßt die Musik in diesmal noch schwärzere Tiefen absinken; es folgen das von Takt 8ff. her bekannte Sich-Emporringen und die bereits erwähnten, aufwärts gestikulierenden Abwärtssequenzen (43ff.). Schon in Takt 51 ist wieder f-moll erreicht; es fällt überhaupt auf, wie Bach hier – sicherlich auch im Dienste des Grundaffektes (s.o.) – den modulatorischen Rahmen sehr eng hält, nicht in die Durparallele ausweicht<sup>8</sup>, Mollklänge vorherrschen läßt.

Ab Takt 51 setzt eine etwas andere, weiterführende Entwicklung ein: während das Pedal nun schweigt, ist einstweilen ein Schwebestand erreicht, die Abwärtstendenzen scheinen für einen Augenblick lang besiegt, die Musik kreist, zunächst in kleinen, dann in größeren Intervallen um sich selbst auf der Stelle. Dann aber geht es, ab Takt 57 immer schneller, doch wieder in die Tiefe (links bis C); angestrengtem sich Emporarbeiten folgt abermaliges Absinken; das wieder aktive Pedal gewinnt das C als Orgelpunkt, auf dem sich

<sup>8</sup>Natürlich weicht Bach in einzelnen Wendungen auch nach As-Dur aus, aber er bedient sich der Tonart nicht als länger betretenes Plateau.

alle bislang aufgestaute Spannung wie in einem Brennpunkt zu ungeheurem akkordlichem Aufschrei bündelt -insgesamt elfstimmig, mit vierfachem Vorhalt! Nach dieser dramatischen Fermate stürzt eine Tokkatenpassage in Zwei- und dreißigstel in die Tiefe, stiebt wieder hoch, reißt unvermittelt ab. Eine Generalpause – dann nur noch die Schlußkadenz. Besonders die Durchgestaltung des zweiten Teils des Präludiums, in dem Bach bei sicherer Verwendung maßvoller Mittel eine starke Aussage erzielt, erweckt Bewunderung! Und wie oft wird das f-moll-Präludium als “nicht ganz so bedeutend”, “weniger groß” verkannt!

Auch die fünfstimmige Fuge ist im “f-moll-Affektbereich” angesiedelt, den das Thema sogleich in höchst anschaulicher Weise einfängt:



Einem mühsamen Aufstieg, nur drei Töne weit – ein großer, dann nur noch ein kleiner Sekundschrift – folgt sogleich der Absturz (verminderte Septime, das expressivste Intervall der Epoche!) und weiterer, depressiver Abstieg. . . Dennoch verharrt das Stück nicht, wie zuvor das Präludium, in dieser Seelenlage. Es ist sicher nicht ganz illegitim, die Fuge als Bewältigung des Grundafekts zu erleben. Das Moment der “Verarbeitung” ist ja einfach schon durch die kontrapunktische Form vorgegeben. Aber dazu disponiert Bach auch entspannende Auflockerung und tonartliche Aufhellung durch Einführung der Durparallele As-Dur. Das soll nicht heißen, daß sich alles in Wohlgefallen auflöst: “gesammelter Ernst”, das etwa ist der Eindruck, mit dem wir schließlich aus dem Stück entlassen werden.

Die Exposition umfaßt die Takte 1-42 und wird mit der einzigen Engführung des Stückes abgeschlossen (Sopran Takt 37, Tenor Takt 38). Die Mittelpartie (nach hier vertretener Auffassung von 42 bis 96 reichend) beginnt manualiter, nur zweistimmig; allmählich baut sich der Satz wieder zur Fünfstimmigkeit auf (Pedaleinsatz Takt 64). Nach der satztechnischen Auflockerung folgt die oben erwähnte tonartliche Aufhellung mit der Wendung nach As-Dur (Themeneinsatz Takt 73). Über c-moll wird, in allmählich sich wieder auflockern-dem Satz, f-moll endgültig zurückgewonnen. Der dritte, abschließende Teil der Fuge beginnt wieder manualiter (Takt 96), die Satztechnik findet schnell vom Lockeren, Homophon-Deklamatorischen zu obligater Kontrapunktik zurück. Takt 120 ergreift das Pedal mit dem Thema das “Schlußwort”; auch der

Alt – versteckt im dichten Stimmengewebe – bringt noch einmal das Thema (123), dann folgt der freigestaltete Schluß.

## 2.8 Präludium und Fuge g-moll / BWV 535

**Entstehungszeit: Arnstadt (535a); Mühlhausen, Weimar (?; 535)**

Für dies ausgezeichnete, phantasievolle, ausdrucksstark und zielstrebig gestaltete Jugendwerk lassen sich drei Entwicklungsstadien nachweisen. Die in Bachs eigener Handschrift erhaltene Frühfassung stammt wahrscheinlich aus der Zeit vor 1707/08, die tiefgreifende Neugestaltung des Präludiums (in zwei Etappen) und die verbessernde Umgestaltung der Fuge kamen in Mühlhausen, eher wohl erst in frühen Weimarer Jahren zustande. Diese Quellenlage erlaubt uns einen unschätzbaren, hochinteressanten Einblick in Bachs Komponistenwerkstatt, in die Entwicklung seines handwerklichen Könnens. Ein detaillierter Vergleich zwischen Früh-, Zwischen- und Endfassung führte an dieser Stelle zu weit. Wir betrachten daher zunächst die üblicherweise zu hörende Endfassung, gehen aber anschließend noch kurz auf die Frühfassung BWV 535a ein.

Am Beginn des *Präludiums* steht ein weiträumiger und spannungsvoller musikalischer Entwicklungsbogen, der – sozusagen in einem einzigen Atemzug – bis Takt 14 reicht. Keimhafter Ausgangspunkt ist eine latent mehrstimmige, in tiefer Lage einsetzende Sechzehntellinie, die sich ab Takt 3 in virginalistisch gebrochene, und damit bewegte Akkordik entfaltet. Die immer weiter aufwärts strebende Bewegung und Linienführung des Ganzen fällt bis Takt 6 nach jedem einzelnen Anlauf wieder zum tiefen G hinab (angedeuteter Orgelpunkt, ab Takt 3 vom Pedal übernommen). In Takt 7 intensiviert sich der Manualpart zur Vierstimmigkeit, bei gleichzeitigem Absinken der Gesamtbewegung. Das Pedal schweigt hier, um in Takt 10, als nunmehr fünfte Stimme, erneut mit dem tiefen G einzusetzen, nicht aber, um den Orgelpunkt fortzusetzen, sondern um nun – ein sehr schöner Einfall! – das Kopfmotiv des Fugenthemas zu Gehör zu bringen. Auf der Dominante kommt diese Eingangspartie schließlich zur Ruhe. (Notenbeispiel dazu siehe unten bei der Besprechung der Frühfassung BWV 535a).

Ein virtuoser, tokkatenhafter Manual-Sololauf in Zweiunddreißigsteln stiebt nun in Takt 14 auf. Nach rasantem Aufschwung durch drei Oktaven bis zum hohen c mündet er in eine flirrende Kette figurierter Akkordsequenzen



Bach führt diese Folge chromatisch durch eine volle (!) Oktave abwärts. Dazu muß gesagt werden, daß diese chromatisch-enharmonischen Akkordrückungen damals neuartig waren und das Ohr des Hörers nicht so ermüdeten wie heute. In der Frühfassung hatte diese Partie noch gefehlt, in der Zwischenfassung standen hier weitaus diatonischer orientierte Figurierungen. Es wäre sehr zu überlegen, ob man bei heutigen Wiedergaben wieder auf diese Zwischenfassung zurückgreifen sollte; sie wirkt auf heutige Ohren wesentlich interessanter. Nachdem Bach über weitere verminderte Septakkorde (Takte 31/32) zum Dominantton d vorgedrungen ist (das Pedal übernimmt ihn dann bis Takt 36 wieder als getupft-unterbrochenen Orgelpunkt), inszeniert er – die Zweiunddreißigstelbewegung beibehaltend – einen grandiosen Aufschwung, der schließlich in majestätische Fünfstimmigkeit ausklingt. Dergleichen war in der Orgelmusik bis dahin nicht zu hören gewesen! Die Fünfstimmigkeit des Schlußes korrespondiert übrigens aufs schönste mit der ganz anders gearteten der Einleitung.

Die vierstimmige *Fuge* (Tempoangabe “Allegro”) verarbeitet folgendes, markantes Thema:



Die charakteristischen Tonwiederholungen sind typisch für Themenbildungen der Jahre ca. 1690-1710 (norddeutsche Orgelmusik und ihr Einflußbereich!). Abgesehen von einer Schwachstelle (Takte 51-54) ist die Fuge in ihrer Endfassung ein gut gearbeitetes, sich sehr lebendig entwickelndes Stück Musik. Sie gliedert sich in drei Teile: Exposition + drei Abschlußakte in g-moll (1-25) / Mittelteil zunächst durch Aussetzen des Pedals, dann Ausdünnung zur Zweistimmigkeit klanglich reduziert, schließlich Wiedereinsatz des Pedals (Thema) mit reizvoller Wende in die Parallele B-Dur / nach etwas abrupter Überleitung Beginn des Schlußteils in d-moll (Thema im Alt, T.55), zunehmend freier gestaltet, Pedal übernimmt mit letztem Themeneinsatz in g-moll die musikalische Führung und mündet in dramatisch aufwärts drängendes

Solo; das Manual übernimmt mit neapolitanischer Wendung und führt die Komposition mit knappem, rasant-effektivem Tokkatenschluß zuende (Takte 72-75).

### Frühhfassung BWV 535a

Das Präludium ist gegenüber der 43taktigen Endfassung nur 21 Takte lang und wirkt in der Rückschau wie ein musikalischer "Embryo". Eingang und fünfstimmiger Schluß sind quasi kurze Skizzen des später Entfalteten. Der Eingang ("Passagio" titulierte) bleibt einstimmig. Man vergleiche:

The image displays two systems of musical notation comparing the early version (BWV 535a) and the final version (BWV 535) of the Prelude and Fugue in G minor, BWV 535. The top system shows the beginning of the piece. BWV 535a is written in a single bass clef staff, while BWV 535 is written in two staves (treble and bass clefs). The bottom system shows a later section. BWV 535a is written in a single treble clef staff, while BWV 535 is written in two staves (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'etc., dann:'.

Der knappe Mittelteil ist völlig anders. Er bringt einen schlichten Akkordausfüllungseffekt in punktierten Rhythmen und Akkordbrechungen, die Vorbild für die virginalistischen Akkordbrechungen des späteren Eingangsteils abgegeben haben könnten.

Die Fuge (fragmentarisch überliefert, der Schluß fehlt) ist in der Anlage mit der Endfassung identisch, aber die gesamte Tonsprache ist wesentlich hölzerner und blasser. Die Überarbeitung in BWV 535 stellt einen enormen Fortschritt an kontrapunktischer und musikalischer Geschmeidigkeit dar.

## 2.9 Präludium und Fuge A-Dur / BWV 536

### Entstehungszeit: Weimar

Heiter wohl lautende Freundlichkeit im Präludium, liebliche Gesanglichkeit und Geschmeidigkeit in der Fuge, Aussparung alles Monumentalen – das ist der erste Höreindruck, den dieses fein gearbeitete Werk aus der Zeit erster Meisterschaft in Weimar hinterläßt. Ein Vergleich mit anderen A-Dur-Stücken Bachs zeigt, daß er diese Wesensmerkmale ganz allgemein der Tonart A-Dur zuordnet. Die tonsprachlichen Mittel, solche A-Dur-Charakteristik zu erzielen, sind im Präludium neben allgemeiner Einfachheit und Übersichtlichkeit der harmonischen Verhältnisse (dominantische Verbindungen im einzelnen wie im großen Zusammenhang) vor allem leicht faßliche Dreiklangbrechungen in der Linienführung. Der "buxtehudische" Eingangsgedanke zieht eine ganze Kette solcher Dreiklangfigurationen nach sich! Nach kurzem, die Aufmerksamkeit neu weckendem Pedalsolo und ebenso kurzem, schnellen Manuallauf tritt ein neues Motiv auf den Plan:



Zunächst wieder von Dreiklangfiguren verdrängt, gewinnt es dann die Oberhand, greift auf die Pedalstimme über und behält schließlich sogar das letzte Wort. Nach den nur 32 Takten des Präludiums setzt schon die Fuge mit folgendem Thema ein:



Seine liedhafte Gesanglichkeit bestimmt das ganze Stück. Es ist regelrecht als achttaktige Liedperiode geformt. Die Taktpaare 1+2/ 3+4 sind hemiolisch rhythmisiert, d.h. zwei 3/4-Takte sind jeweils zu einem 3/2-Takt zusammengefaßt (siehe Zählangaben unter dem Thema). So ist bei Hemiolen nur jede zweite "1".des 3/4-Takte betont; das trägt dazu bei, die monotone Akzentuierung des 3/4-Taktes aufzulockern. Besonders in Schlußkadenzen ist dieses Mittel in der alten Musik weitverbreitet. Bach benutzt es gleich zu Beginn und bannt damit die Gefahr kurzatmigen Tänzels zugunsten schwebender, weiträumiger Kantabilität. Doch macht er in der Fuge natürlich auch von

der üblichen hemiolischen Kadenz Gebrauch (Schluß des Fugenthemas, ferner Takte 87, 113, 121, Fugende). Die Kontrapunktik ist, wo nicht ohnehin “nur” eingängige Figuration der Harmonien (vgl. Präludium), ganz im Sinne der Tonartcharakteristik von schmeichelnder Biigsamkeit. Die erste Themenhälfte wird als humoristisch irreführender Effekt in den Takten 45 und 65ff. als kontrapunktisches Spielmaterial verwendet. Die Formgebung ist einfach: Exposition/ Eingangsteil Takte 1-49, Schlußteil 136-182 (Beginn signalisiert durch die einzige Engführung des Themas), dazwischen in klarer tonartlicher Ordnung der durchführende Mittelteil. In Takt 169 ist die Fuge eigentlich schon zu Ende, es folgt noch eine unthematische Coda als auskomponierte authentische Kadenz.

Das gesamte Werk spiegelt Bachs intensives Studium der zeitgenössischen italienischen Musik mit ihrem Bemühen um eine unverstiegen-faßliche Tonsprache im Detail und eine klare, auf plausiblen tonartlichen Zusammenhängen aufbauende Formgebung wider.

Die in NBA IV/6 noch als autographe Frühfassung veröffentlichte Version BWV 536a wurde mittlerweile als nicht authentische Fassung erkannt (vgl. NBA IV/11 Vorwort S. V, Fußnote 1).

## 2.10 Fantasie und Fuge c-moll / BWV 537

### Entstehungszeit: Weimar (Leipzig?)

Von welcher Warte auch immer man dies bewegende, so überaus gehaltvolle Werk hört und betrachtet, man begegnet stets der reinen Vollkommenheit: Vollkommenheit des Ausdrucks, der Formgebung, der tonsprachlichen Durchgestaltung, Vollkommenheit in der Disposition von Fantasie und Fuge zueinander. Die Hochreife der Komposition lenkt Datierungsversuche in die letzten Weimarer Jahre (ca.1716); ebenso ist aber auch eine Entstehung in Leipzig denkbar, zumal das Stück die spezifisch Leipziger Orgelklaviaturumfänge berücksichtigt.

Berühmt ist die Anekdote von der Rettung der einzigen erhalten gebliebenen, maßgeblichen Handschrift des Werkes, wie sie uns Griepenkerl im Vorwort des III.Bandes seiner epochalen Ausgabe der Orgelwerke Bachs (Peters 1845) überliefert hat. Es handelt sich um eine Anfang 1751 entstandene Abschrift, die die Bachschüler Johann Tobias Krebs (Vater) und Johann Ludwig Krebs (Sohn; Bachs Lieblingsschüler) wahrscheinlich direkt vom Auto-

graph genommen hatten. Sie wurde Teil eines bedeutenden und umfangreichen Manuskriptkonvoluts, das J.L. Krebs bei seinem Tod im Jahre 1780 in Altenburg hinterließ, wo er seit 1756 Schloßorganist an der großen Trostorgel gewesen war. Dem Einschreiten eines seiner Nachfolger, Hoforganist Carl August Reichardt (1802-1859), ist es zu verdanken, daß das Konvolut aus dem Nachlaß nicht als Makulatur in die Hände eines Krämers geriet. Heute weiß man allerdings auch wieder von einem Frühdruck (Körner 1840/45), in dem das Werk – auf anderer, nicht mehr erhaltener Handschrift basierend – veröffentlicht war. In Bezug auf die kompositionsgeschichtliche Entwicklung des 18. Jahrhunderts weisen Fantasie wie Fuge ein sehr modernes konzeptionelles Gepräge auf: beide behandeln, in unverbundenem, gegensätzlich-ergänzendem Nebeneinander zwei verschiedene Themen; die Fuge ist darüber hinaus – bisheriger Formauffassung entgegen – fast sonatenartig mit einer Da-capo-Reprise gestaltet.

Der expressive Gestus der Fantasia steht in der Tradition der “Lamentomusiken”. Ihr erstes Thema tritt uns -mit ausdrucksvollem Sextsprung zu Beginn- in händeaufhebender, flehender Gebärde entgegen:



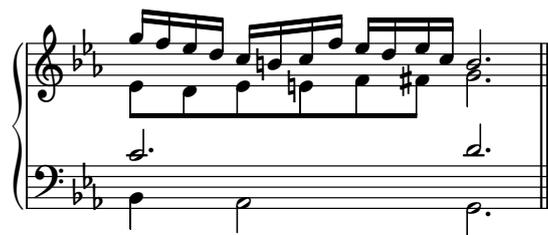
Über tiefem C-Orgelpunkt des Pedals setzen die einzelnen Stimmen der Reihe nach von oben nach unten imitierend ein, Sopran und Alt sogleich in Engführung; als letzte Stimme nimmt der Pedalbass das Thema auf und führt in den Takten 10/11 einen Halbschluss auf der Dominante herbei. Nun lernen wir – zuerst im Pedal – das zweite Thema kennen. Es hebt, den Ausdruck gegenüber dem ersten Thema noch steigernd, mit einem Oktavsprung an, um dann (im Gegensatz zur mehr emporkämpfenden Bewegung der ersten Partie) in depressiven Seufzerfiguren abwärts zu sinken:



Die imitatorisch entfaltende Darstellung des zweiten Themas dauert, genau wie jene des ersten, zehn Takte (plus Schlußakkord im 11.), dann ist diesmal die Moll-Dominante erreicht.

Das Spiel beginnt von vorn: versetzt ins eben gewonnene g-moll hören wir nochmals, jetzt über dem Orgelpunkt G, die Durchimitation des ersten The-

mas . Die Manualstimmen sind gegeneinander vertauscht (neue Einsatzfolge: Tenor-Sopran-Alt), aber kaum, z.T. gar nicht verändert. Diese meisterhafte kontrapunktische Disposition verleiht dem Gefüge im Verein mit der anderen Tonart ein neues Gesicht. In Takt 31 begegnen wir, beginnend im Tenor, wieder dem zweiten Thema, das diesmal zu einem fast doppelt so langen, modulatorisch weiter ausholenden Satz ausgesponnen wird und das letzte Wort in der Fantasie behält. Mehr noch als in der ersten Durchführung gewinnt hier zum Schluß eine ausdrucksvoll fließende Sechzehntelbewegung die Oberhand. Das Stück mündet in einen Halbschluß; mit diesem Kunstgriff schafft Bach eine enge Verbindung zwischen Fantasie und Fuge: auf der Dominante stehen gelassen, sieht der Hörer dem Kommenden mit größerer Erwartung entgegen. Eine weitere gedankliche Verknüpfung zur Fuge (beim allerersten Hören natürlich kaum wahrnehmbar) stellt Bach dadurch her, daß er im Alt des Schlußtaktes das zweite Thema der Fuge auf Achtel verkürzt bringt:



Der beredten, durch vollendet schönen Ausdruck bewältigten Klage der Fantasie setzt Bach mit dem Thema der Fuge neugewonnene Energie entgegen.

“Aufladende” Wirkung hat hier der als doppelter Auftakt gestaltete Aufstieg zum Spitzenton  $as'$  des Themas in Takt 2: energisch wirkt der Quintsprung  $c'-g'$ , energischer noch die Fortschreitung



vom  $g'$  zum  $as'$ , weil das  $g'$  durch die Tonrepetitionen zu einem verlängerten Auftakt intensiviert ist. Der aus dem  $as'$  hervorgehende verminderte Septakkord  $as'-f'-d'-h$  strahlt nach solcher Vorbereitung Ernst und Kraft aus. Dem Thema entspricht die Durchführung: eine Linienführung, die weiträumigeren Intervallen wie Terz, Quart und Quint den Vorzug gegenüber der Fortschreitung in Sekunden gibt, dazu Gesamtsatz in weiter Lage - das ergibt ein Satzgefüge von ganz anderer Atmosphäre als jenes der Fantasie. Am

Ende der ersten Durchführung (Takt 24/25) verstummt das Pedal, um einer längeren Manualpartie Raum zu geben, die von etwas weicher fließender Bewegung geprägt ist (26-49); dann ergreift das Pedal mit letztem Themeneinsatz das Wort und führt einen Halbschluß auf der Dominante G herbei. Wie schon am Ende der Fantasie fügt Bach auch hier wieder einen Hinweis auf das ein, was nun folgen soll: abermals läßt er – diesmal in Vierteln – im Alt der abschließenden Wendung das zweite Fugenthema im voraus anklingen.



In Takt 57 erscheint es dann in seiner eigentlichen Gestalt – als Doppelthema:



zu den fünf Halbtonschritten tritt eine sich hochwindende Achtelbewegung. Was sich nun hier in der zweiten Fuge entwickelt, steht in wirkungsvollem, weiterführendem Kontrast zur ersten. Mag sich ihre Chromatik und kleinräumigere Fortbewegungsweise partiell auf die Stimmung der Fantasie rückbeziehen: die konsequente Aufwärtsbewegung des thematischen Materials wirkt zwar expressiv, erzeugt aber eher die Stimmungslage “überwindender Arbeit” als hingebener Klage. Wie schon eingangs erwähnt, geht auch das zweite Thema der Fuge nach “Sonatenart” keine Verbindung mit dem ersten ein. Stattdessen schließt sich an die zweite Fuge, die fast genauso lang wie die erste ist, eine beinahe wörtliche Reprise des ersten Teiles der ersten Fuge plus achttaktiger Schlußbildung mit letztem Themaesatz an (104-130). Ihr Beginn ist etwas umgestaltet. Bach läßt den ersten Einsatz im Alt weg und beginnt gleich mit dem Sopran, den der Alt entsprechend kontrapunktiert; die Pedalstimme läuft bis zu ihrem ersten Themaesatz als überbrückende Hinzufügung weiter. Mächtige, zur Fünfstimmigkeit erweiterte Akkorde

und ein den vorangegangenen musikalischen Ereignissen stilsicher entsprechender (sogenannter “weiblicher”) Schluß mit langem, dreifachem Vorhalt beenden eindrucksvoll ein Werk, “das zu den vortrefflichsten gehört, die sich von J.S.Bach noch vorfinden”, wie schon Griepenkerl 1845 feststellte (ebenso Körner in seinem Frühdruck: “dieses... vortreffliche Tonstück!”).

Hingewiesen sei abschließend auf die große e-moll-Fuge BWV 548/2, in der das Prinzip der da capo-Fuge zu letzter Größe entfaltet wird.

## 2.11 Toccatina und Fuge d-moll (“dorische”) / BWV 538

### Entstehungszeit: Weimar

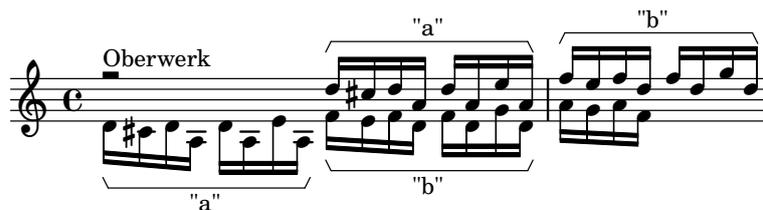
Zum Kanon der monumentalen, klassischen Standardwerke zählend, profiliert sich die sogenannte “dorische” Tokkata und Fuge in ganz eigener Manier: ein auf Übersichtlichkeit bedachtes Kontingent an kompositorischen Mitteln, dazu eine einfache, quasi “objektivistisch” aufs Allgemeingut der Epoche beschränkte Tonsprache fließen, ökonomisch und prägnant ausgewertet, in eine dann doch so lebendige und originelle Gesamtgestaltung ein, daß als Reaktion allein der bewundernde Ausruf “Perfekt!” in Frage kommt, mag auch die Bewerkstelligung solcher Perfektion im einzelnen immer ein staunenswertes Rätsel bleiben.

Aus dem Quellenmaterial, wie es uns noch vorliegt (keine Autographe, viele sehr verschiedenartige Abschriften), läßt sich erschließen, daß der in die Weimarer Zeit zu datierenden Erstfassung zwei weitere Stadien gefolgt sind; manches deutet auch darauf hin, daß Tokkata und Fuge zunächst oder zeitweise unabhängig voneinander dastanden. Dieser vermutlich sich bis in die Leipziger Zeit hinziehende Abrundungsprozeß, ebenso die Tatsache, daß Bach noch im September 1732 anläßlich einer Orgelabnahme in Kassel auf das Werk zurückgriff, erlauben die Annahme, daß BWV 538 im Schülerkreise wie bei Bach selbst als exemplarisches Stück, als Muster galt, das immer wieder herangezogen und an dem weitergefeilt wurde.

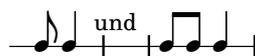
Das Epitheton “dorisch” erklärt sich daraus, daß das Werk, obgleich in modernem d-moll stehend, nach alter, kirchentonartlicher Auffassung in d-dorisch (also ohne generelle b-Vorzeichnung) aufgeschrieben ist. Es fällt auf, daß diese Notation auch bei den Revisionen des Stückes stehenblieb. Viele andere freie Orgelwerke, die Bach in jüngeren Jahren gemäß der damals noch gebräuchlichen Tonartenauffassung notiert hatte, wurden von ihm später in modernes

Moll umgeschrieben (vgl. etwa Früh- und Endfassung von BWV 535)

Die Tokkata ist zweimanualig konzipiert. Diese Zweimanualigkeit ist derart konstitutiv, daß man sie selbst als ein “Thema” des Stückes betrachten darf. Bach hat deshalb die Manualverteilung (Oberwerk-Positiv) durchgehend angegeben – einer der ganz wenigen Fälle (zugleich aber auch ein Sonderfall!), zu dem wir darüber etwas Authentisches erfahren (vgl. auch BWV 552 und 592-596). Herkömmliche Elemente des Tokkatenstils lassen sich hier kaum ausmachen: Ohne daß man von der Tokkata nun einfach als Konzertsatz sprechen dürfte, ist sie doch kräftig vom konzertierenden Musizierstil geprägt (Diktion, Streben nach geschlossener Form mit einander entsprechenden Partien). Seiner uneindeutigen Gattungszugehörigkeit halber ist das Stück in einigen Quellen auch mit “Präludium” tituliert. Dennoch: das motorisch bestimmte Thema, besser gesagt das Keimmotiv, mit dem das Stück anhebt, hat etwas unbezweifelbar Tokkatenhaftes an sich:



Aus ihm entwickelt Bach fast alles (!) Weitere, wobei Motivteil “a” nicht ausschließlich, aber vorzugsweise den Oberwerk-Partien, die den formalen Vorrang haben, Motivteil “b” den Positiv-Partien zugewiesen ist. Im übrigen kommt Bach mit generalbaßmäßigen Akkordbegleitungen in den Rhythmen

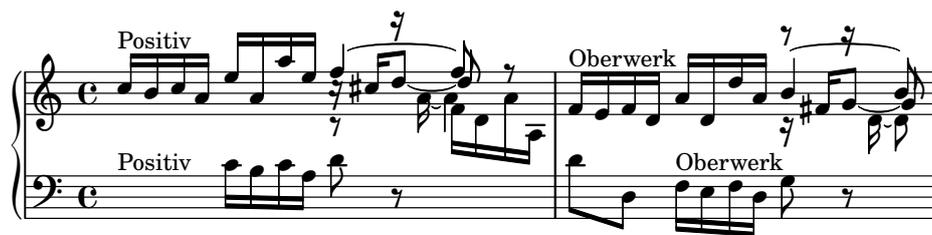


sowie einigen Stütztönen und (in den Episoden 37-45/ 67-77) absteigenden Achtelskalen des Pedals aus! Dafür herrscht hinsichtlich der Stimmenzahl große Vielfalt: sie reicht von (kanonischer) Zweistimmigkeit bis zur vollen Sechsstimmigkeit.

Weitere thematische Grundlage der Komposition ist, wie gesagt, die Zweimanualigkeit. Auch sie wird – im Sinne eines individuellen Einzelfalles – tokkatenhaft, nicht konzertant ausgewertet, so sehr das zunächst auch scheinen mag. Denn es stehen sich hier nicht Concertino und Tutti, sondern zwei dynamisch gleichwertige, nur farblich kontrastierende Dialogpartner gegenüber,

was auch formal seinen Niederschlag findet. Die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten zweimanualigen Spiels schöpft Bach aufs einfallsreichste aus: Gegenüberstellung größerer Abschnitte (1-13; 13-20; 20-25; Schlußpartie), kleine Gruppe gegen kleine Gruppe, z.T. ohne (37-42), z.T. mit Pedal (42-45; analog 67-73/73-77), triomäsiges Spiel, rasante Wechsel nur der rechten Hand bei gleichbleibender Linker (31ff.).

Das Stück widersetzt sich einer schematisierend zergliedernden Analyse. Zu sehr geht das eine aus dem anderen hervor, geht das eine in das andere über! Natürlich schafft Bach Zusammenhalt durch transponierte Wiederholungen, doch haben sie keine spezifische architektonische Funktion. Eindeutig gliedernden, ordnenden Charakter haben allerdings die einander entsprechenden Partien 37-47 und 66-78 mit ihrem teilweise eigenen Gedankengut (siehe auch Takthinweise oben):



Sie wirken – bei beibehaltener Zweimanualigkeit – wie Seitensätze. Die tonartige Gliederung ist klar und folgt dem normalen Schema: 1-25 d-moll, dann Molldominante a-moll, in 46 wird g-moll erreicht, dann – in schöner Wirkung – 58 B-Dur. Per Halbschluß geht es in die Dominante A-Dur, ab 67 bis zum Ende dann wieder die Grundtonart.

Dem kraftvoll motorischen Impetus der – paradox! – so einheitlichen und so vielgestaltigen Tokkata folgt als ruhigerer, monumentaler Ausblick die großartige *Fuge*, hinter deren konzentriertem, meditativem Ernst, hinter deren scheinbarer Gleichförmigkeit und Langatmigkeit (222 Takte!) bei näherem Hinhören spannungsvolles, entwicklungssträchtiges Leben glüht. Die Konzentration des am “stile antico” (siehe BWV 588/89) orientierten Satzes ist erstaunlich. Das Thema



wird im folgenden abwechselnd oder auch gleichzeitig von zwei beibehaltenen

Kontrapunkten begleitet. Der erste zitiert an der mit “x” bezeichneten Stelle das Thema der Tokkata (Motivteil a) in der Umkehrung:



Der zweite lautet:



Aus Thema und Kontrapunkt 1 ist ein weiteres Motiv abgeleitet, mit dem Bach fast durchweg seine Zwischenspiele gestaltet (meist in kanonischer Verschränkung):



In ihrer Diktion stehen die übrigen, freien Kontrapunkte dem eben Mitgeteilten sehr nahe. Nach zwei Vorahnungen in den Takten 117 (Alt) und 119 (Sopran) kommt insbesondere in den Takten 152ff. und nochmals 194ff. (dort in der Verkleinerung) expressiv steigende Chromatik ins Spiel (vier auf-, dann auch abwärtssteigende Halbtöne). Das hier aufgezählte kontrapunktische Material hat im Verlauf des Stückes verschiedenes Gewicht. Die Kontrapunkte 1 und 2 (insbesondere 2) tauchen mit der Zeit immer seltener auf; auch ihre Konsistenz ist verschieden: manchmal wird aus ihnen nur zitiert, manchmal werden sie auf verschiedene Stimmen verteilt (gestückelte Wiedergabe). Das Zwischenspielmotiv dagegen gewinnt zunehmend an Bedeutung, behält schließlich sogar in der satztechnisch brillanten Stretta (211) das letzte Wort. Dort hören wir es in dreifacher Engführung; der Sopran verdoppelt dazu in Sexten den Alt! Die Chromatik wird, wie schon erwähnt, erst in der zweiten Fugenhälfte steigend eingeführt. Von oft wunderbarer Schönheit sind die freien Kontrapunkte, die die einzelnen Situationen teils lyrisch, teils dramatisch prägen. Stellvertretend seien hier die herrliche Tenorführung in 101ff., das Pedal ab 174 mit dem langen, formal wirkungsvoll gesetzten Triller und die rat- und rastlosen Linien des letzten Manualzwischenspiels genannt.

Aufmerksam gemacht sei schließlich auf die kunstvolle und oft kühne Vorhaltsharmonik, die als Ergebnis logisch zwingender Stimmführung auch die

schärfsten Dissonanzakkumulationen nicht scheut. Bestechend, wie bei so vielen “strengen” Bachfugen, die unnachahmliche, lebensvolle Mischung aus konzentrierter Gesetzmäßigkeit und überraschender Freizügigkeit, in Detail wie Gesamtgestaltung. Dieser nicht nur durch die gemeinsame Tonart verwandte Vorläufer der “Kunst der Fuge” weist Bach exemplarisch als Gestalter, nicht als Sklaven kontrapunktischer Eigengesetzlichkeit, als Künstler, nicht als Akademiker aus.

Auf Seite 71 findet sich eine graphische Umsetzung der Fuge. Die Tabelle möge die eindrucksvolle thematisch-motivisch gesättigte Konstruktion abschließend verdeutlichen. Man beachte die Engführung des Themas in den Takten 101ff., 130ff., 167ff. und 203ff. In den akkordisch geführten Schlußtakten setzt Bach über den Sopran drei weitere Stimmen, die die Fuge in machtvoller Siebenstimmigkeit zuendeführen (in der Graphik ebenso wenig berücksichtigt wie die kleinere Freizügigkeit der Stimmführung und -verteilung im letzten Manualzwichenspiel).



## 2.12 Präludium und Fuge d-moll / BWV 539

### Entstehungszeit: Leipzig

Präludium und Fuge d-moll BWV 539 bieten uns im Rahmen der freien Orgelwerke Bachs einen interessanten Sonderfall, der zudem Rätsel aufgibt. Als einziges innerhalb der Präludium-Fuge-Kombinationen ist das Präludium ein manualiter-Stück. Die Fuge wiederum ist keine Originalkomposition, sondern die um zwei Takte erweiterte Bearbeitung einer Fuge Bachs für Violine solo (Sonate I g-moll/dorisch notiert, 2. Satz; BWV 1001). Ob die Zusammenstellung manualiter-Präludium plus Fugbearbeitung auf Bach zurückgeht, bleibt eine offene Frage. Forkel [3] führt die beiden Stücke im Anhang seiner Bachbiographie (1802) erstmals als zusammengehörig an, muß sich also auf eine Tradition des zumindest späten 18. Jahrhunderts gründen; direkte Quellenbelege sind uns allerdings nur aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erhalten. Ein zweiter, unabhängiger Überlieferungsstrang, der die Fuge allein bietet, reicht ebenfalls in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück.

Eine andere offene Frage ist, ob die Orgelversion von Bach selbst oder von anderer Seite (bzw. von anderer Seite unter Bachs Aufsicht) stammt. Manches an der Umsetzung der latenten und realen Violinpolyphonie in die obligate Vier- bzw. Fünfstimmigkeit für die Orgel zeugt von jener umsichtiger-einfallreichen Könnerschaft, an die wir speziell von Bachs Transkriptionen BWV 593, 595 und 596 her gewohnt sind. Hierher gehören z. B. die die Vorlage erweiternden Partien der Takte 4-6 und 29/30, sowie die zusätzliche Einfügung eines Themaesatzes im Tenor in Takt 17. Manches weniger Geglückte nährt hingegen Zweifel, etwa das isolierte Sechzehntel auf dem letzten Viertel in Takt 7, das Gedränge zwischen Pedalbaß und unterem Manualtenor in den Takten 48 und 84, ferner die Harmonisierung des letzten Achtels in Takt 12 mit C-Dur statt mit dem Sextakkord von a-moll. All dies darf aber nicht von der Tatsache ablenken, daß wir es mit authentisch Bachscher Musik zu tun haben und sich insgesamt ein fesselndes Orgelstück ergibt, das man gern häufiger zu hören bekäme.

Ein Anhaltspunkt für die Datierung ergibt sich aus dem Umstand, daß die Orgelfassung der Fuge nicht nach dem Bachschen Autograph der Sonaten und Partiten für Violine solo aus dem Jahre 1720, sondern nach einer im Zeitraum 1717-1731 entstandenen Abschrift von der Hand Anna Magdalena Bachs gearbeitet ist. Sie übernimmt nämlich eine dort zu findende, charakteristische Textvariante (vgl. letztes Viertel Takt 70 der Orgelfassung mit Takt

68 der Violinfassungen). So kann man das Werk, zumindest was die Fuge angeht, auf die Leipziger Jahre um 1730 (oder später) ansetzen. – Übrigens gibt es noch eine gute Transkription der Fuge für Laute in g-moll unter Bachs Namen (BWV 1000), die aber zu dem hier besprochenen Zusammenhang keine weiteren Bezüge aufweist.

Der gediegene Wert des *Präludiums*



bleibt oft unbeachtet, so unpräzise, so ruhig und versonnen kommt es daher. Seine strukturellen Konturen gewinnt es aus der Weiterverarbeitung der Baßlinie zu Beginn: die an eine halbe Note angebundene Achtelbewegung wird in steigendem Aufbau von Mal zu Mal weiter ausgesponnen, um schließlich in längeren, teilweise gleichlautenden Linien abzuffießen. Für weitere Ordnung sorgt der schlichte Modulationsplan, der den Gang der Entwicklung in feiner, fast unmerklicher Weise mitgestaltet: denn jeder harmonische Ziel- und Angelpunkt wird in jeweils etwas größerem Zeitraum erreicht als der vorige. Im siebenten Takte kommen wir nach a-moll, achteinhalb Takte weiter nach E-Dur; neun Takte darauf ist die Musik, diesmal prononciert abkadenzierend, wieder bei a-moll angelangt – wir befinden uns nicht nur ästhetisch und formal, sondern beinahe auch arithmetisch genau in der Mitte des Stücks (Takte 23/24). Neuneinhalb Takte später, also wieder nach etwas längerer Zeit, erleben wir die Rückkehr in die Haupttonart (Takt 34), nochmals zehn Takte danach geht das Präludium mit der gleichen Kadenzformel, die schon das Zentrum (T.23) kennzeichnete, zuende. Klare, symmetrische Abrundung erfährt die Komposition endlich. dadurch, daß Bach am Schluß, bei der Rückkunft in die Haupttonart (T.34), die ersten sechs Takte des Stückes reprisenartig wiederholt.

Eine Allerweltsformel der barocken Kontrapunktik ist die Wendung

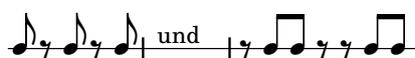


Durch Installation eines verlängerten Auftaktes



verleiht ihr Bach soviel Prägnanz, daß sie zum *Fugenthema* taugt. Der Charakter des Themas gibt die Faktur des Stückes weitgehend vor. Denn seine pochende Rhythmik und fast kurzatmige Knappheit lenken die Entwicklung – wie bei ursprünglicher Violinmusik nicht anders zu erwarten – in die Richtung des locker Gefügten, des Spielmusikhaften. Ihre polyphonen Partien weisen natürlich nicht jene Dichte und obligate Melodisierung aller Linien anderer Bachfugen auf, sondern lassen mehr an die Fugenkontrapunktik der norddeutschen Orgelmeister und ihrer Vorbilder denken, die oft zu einer Art “obligaten Accompagnements” tendiert. Entsprechend häufig begegnen wir in deren Musik ja auch Themen, die ebenso knapp formuliert sind und gern mit Tonrepetitionen arbeiten. Auch die ausgedehnten freien Fortspinnungen, Zwischenspiele und “konzertierenden” Partien unserer Fuge lassen unschwer die violinistische Herkunft erkennen, auch wenn sie in der Orgelfassung mit Füllstimmen und Generalbaßakkorden befrachtet sind.

Das Mithören der Fuge bereitet keine Schwierigkeiten. Sie gliedert sich in etwa drei gleichlange Großabschnitte und eine Coda: die Takte 1-25 (aus zwei Unterabschnitten bestehend) bewegen sich in d-moll, die Takte 25-57 in a-moll, schließlich aber nach g-moll modulierend; 57-89 kehren, nach überraschend schneller Wende ins parallele F-Dur, in die Haupttonart zurück, die Takte 89-96 bieten die Coda. Die Fuge ist bis Takt 30 vier-, dann fünf- und ganz gelegentlich sogar sechsstimmig gearbeitet. Durch die Einschübe in den Takten 5 und 29/30 gerät das Stück zwei Takte länger als die Vorlage. Prägend für den Gesamtcharakter ist die tuffende Achtelkontrapunktik in den Rhythmen



Interessant ist ein Vergleich mit der Fuge aus BWV 541. Deren Thema enthält als Bauelement unser Fugenthema BWV 539. Aber welche völlig andere musikalische Entwicklung nimmt die G-Dur-Fuge dadurch, daß Bach das Thema 539 in einen größeren melodischen Zusammenhang stellt!



(Thema der G-Dur-Fuge BWV 541/2; das Thema aus BWV 539 ist eingrahmt)

## 2.13 Toccatata und Fuge F-Dur / BWV 540

### Entstehungszeit: Weimar (Fuge) / Köthen (Toccatata)

Wollte man die Präludien und Tokkaten aus Bachs Reifezeit ihrem formalen Wesen nach anhand eines ersten groben Rasters sortieren, so wäre eine Aufteilung der Stücke in solche denkbar, deren Form mehr in der Nähe des Begriffes “Organismus”, und solche, deren Form im Umfelde des Begriffes “Architektur” anzusiedeln wären. Zur letzteren Kategorie zählte dann die großartig-monumentale, glanzvolle F-Dur-Tokkata, die man übrigens ebenso gut – wie es auch geschehen ist – als Präludium bezeichnen könnte, so sehr können die überkommenen Titel und Formbegriffe im Schmelztiegel des Bachschen Personalstils ineinander übergehen. Auch dem weniger geschulten Ohr geht ohne Mühe auf, daß sich die Abfolge der musikalischen Ereignisse zu einer architektonischen Ordnung fügt, die – allerdings nur auf den ersten Blick – geradezu schematisch-symmetrisch erscheint. (Auf Bachs kunstvolle “Unregelmäßigkeiten” zur Vermeidung toter Symmetrie wird weiter unten noch hinzuweisen sein)

Das Stück beginnt über einem 54 Takte lang ausgehaltenen Orgelpunkt auf dem Grundton F mit einem zweistimmigen, weit ausgespannenen Kanon (Formteil A). Er entwickelt sich aus folgendem kleinen Thema/Motiv:



Dem schließt sich ein 27taktiges, mächtiges Pedalsolo an, das sich wie der Kanon unablässig in lebhaft gestikulierenden Sechzehnteln bewegt (Formteil B). Es nimmt seinen Ausgang von den ersten beiden Takten des A-Motivs/Themas. Die beiden Schlußtake des Solos werden durch drei Akkordschläge des Manuals kadenzierend bekräftigt. Diese hier noch ganz nebensächlich wirkenden Akkorde gewinnen im weiteren Verlauf der Komposition besondere formale Bedeutung und seien als eigenständiges Formelement mit dem Kennbuchstaben x markiert.

Nun hebt das Spiel von vorne an. In der soeben erreichten Dominanttonart entfaltet sich, diesmal über dem Orgelpunkt C, abermals der Kanon A, wobei die Stimmeneinsätze gegenüber dem ersten Mal ausgetauscht werden (statt der Oberstimme/ rechte Hand beginnt die Unterstimme/linke Hand). Wiederum folgt das Pedalsolo B, das sich diesmal wirkungsvoll bis zum hohen Pedal-f aufschwingt. (Da dieser Ton auf Orgeln der Bachzeit selten vorhanden war, wird der Umstand, daß Bach dies hohe f verlangt zur Diskussion des Entstehungsanlasses und der Datierung des Stücks herangezogen.) Auf das Solo folgen wieder die Akkordschläge, nun aber – wie stets im folgenden – zu einem eigenständigen, machtvoll gliedernden achttaktigen Formteil (in moll) entfaltet:



175 Takte Musik sind schon verflossen, und doch hat der Hörer, wie jetzt offenbar wird, erst ein gewaltiges Doppelportal durchschritten ( A – B – A – B ) denn nun setzt ein in die Haupttonart F-Dur zurückkehrender, prachtvoll und ausladend gestalteter italienischer Konzertteil ein, in welchem Tuttiabschnitte (C) und solistische Trioteile (D) einander abwechseln. Die C-Teile werden fast ausschließlich, sehr übersichtlich, aber dank wohlüberlegter harmonischer Versetzung und Fortführung nie monoton aus folgendem viertaktigem Einfall gespeist:



Die solistischen D-Teile (auf gesondertem Manual) greifen dagegen imitatorisch und frei fortspinnend den Eingangsgedanken aus A auf und stellen damit eine thematische Verbindung zum Anfang her.

Dreimal lösen nun die Teile C und D einander ab, wobei vor allem das kunstvolle Durchschreiten verschiedener, sich nahestehender Tonartenbereiche so-

wie Varianten im Detail des Trios (unterschiedliche Abfolge und Verteilung der Themeneinsätze), für Abwechslung sorgen.

Mit Takt 352 beginnt der Schlußteil. Er baut gleichfalls auf dem Material der C-Teile auf, entfaltet und erweitert es aber steigernd und monumentalisierend: Ausdehnung der absteigenden Pedallinien, darüber im Manual einsatzhäufende Klangstaus, Hinzunahme kontrapunktierender Floskeln aus den Trios, vor allem aber – über langem Orgelpunkt auf C – nicht wörtliche, aber doch deutliche Bezugnahme auf die Kanonmusik der A-Teile. Der Abschnitt sei deshalb mit “Ca” gekennzeichnet.

Um die eben aufgezeigten Formverhältnisse vor symmetrischer Schematik und rechenkunststückhafter Penetranz zu bewahren, fügt Bach, wie eingangs angedeutet, gewisse Unregelmäßigkeiten ein. So wird die gleichförmig zweistimmige Sechzehntelbewegung der Kanons (A) durch Auffächerung in nichtkanonische, klangvolle Dreistimmigkeit unterbrochen (Takte 34-44 und 121-120), ferner das zweite Pedalsolo (B) um 5-6 Takte erweitert (-oder entstand diese Verlängerung durch Einfügen jener Takte, die zum hohen f führen, um diesen Ton an bestimmten Instrumenten auch einmal nutzen zu können?). Die konzertanten C-Teile erfahren auf zweierlei Weise charakterisierende und bereichernde Abwandlung: zum einen wird die achttaktige Akkordfolge x eingefügt (in Teil Ca sogar dreimal und nun in Dur, darum mit groß X symbolisiert), zum anderen durch eine über Trugschluß von Abschnitt x her eingeführte Folge grandioser harmonischer Rückungen, die im neapolitanischen Sextakkord gipfeln, ergänzt durch im Pedal figurierte verminderte Septakkorde.

Insgesamt ergibt sich so folgender formaler Zusammenhang (die “antisymmetrischen” Formelemente x und y mit einbezogen):

$$\begin{array}{ccccccc}
 A & - & B("x") & & - & A & - & B(x) \\
 C(xy) & - & D & - & C(x) & & - & D & - & C(xy) & - & D \\
 & & & & & & & & & & & Ca(Xy)
 \end{array}$$



Abschluß, und es folgt als dritter Abschnitt die krönende Vereinigung beider Themen (Takte 128-170). Das ist kein nur konstruktivistisches Zusammensetzen zweier Tonfolgen, sondern die musikalische Synthese zweier Ausdruckswelten zu einem dritten Neuen. Die fast sehnsuchtsvolle Gesanglichkeit der ersten Fuge, die übermütige Fröhlichkeit der zweiten, das ergibt ein spannungsvolles, changierendes Miteinander! Das Pedal meldet sich mit dem 2. Thema wieder zu Wort, während gleichzeitig im Manual das 1. Thema erklingt:



Die Chromatik des 1. Themas gibt bei weiteren Doppeleinsätzen Gelegenheit zu harmonischen Verwicklungen und dramatisierenden Wirkungen (Takte 143-157!), doch löst sich mit den letzten beiden Einsatzpaaren (wieder in der Haupttonart) alles zu majestätischem Wohlklang auf.

## 2.14 Präludium und Fuge G-Dur / BWV 541

### Entstehungszeit: Leipzig

“Das G-Dur” – so wird BWV 541 im Sprachgebrauch der Organisten allgemein heraushebend genannt – ist eines der bekanntesten und meistgespielten Bachschen Orgelwerke überhaupt. Aus gutem Grund natürlich: der fröhliche, mitreißende Überschwang des Präludiums und der heitere Ernst der musikalisch vielschichtigen Fuge nehmen jeden Hörer sogleich für sich ein. Darüber hinaus überzeugt die geschmeidige, zugleich unnachahmlich souveräne, ungezwungene Faktur des Ganzen, die das Werk den Leipziger Jahren, der Zeit vollkommener Meisterschaft Bachs zuweist.

Die musikwissenschaftliche Quellenforschung hat für das Werk folgende Entwicklungsstadien hochwahrscheinlich gemacht: Aus der Auswertung zahlreicher Abschriften läßt sich erschließen, daß Bachs (nicht erhaltene) Erstniederschrift wohl in den allerersten Leipziger Jahren entstanden ist. Um einiges danach nahm er eine Reihe von Verbesserungen vor und fügte zeitweise zwischen Präludium und Fuge den Triosatz BWV 528/3 in e-moll ein (vgl. das

zur Entstehungsgeschichte der Triosonaten BWV 525-530, sowie das zu Präludium und Fuge C-Dur BWV 545 Gesagte!). Nicht vor 1733, vielleicht auch erst in den 1740er Jahren, wie es heißt, schritt er dann mit weiteren Änderungen und Korrekturen zur Endredaktion, wobei der Triosatz keine Aufnahme mehr fand. Diese Endfassung ist uns autograph erhalten; BWV 541 ist somit eines der wenigen freien Orgelwerke Bachs, die uns in authentischer Version vorliegen.

Das *Präludium* (mit der Tempoangabe “Vivace”) setzt tokkatenartig mit einem strahlend fröhlichen, den gesamten Tonraum vom hohen g<sup>''</sup> bis zum tiefen D ausgelassen durcheilenden Manualsolo ein:



In Takt 12 beginnt dann – die Solostimme hat in jubelndem Aufschwung wieder das hohe g<sup>''</sup> erreicht – festliches, vielstimmiges Musizieren. Unter den Motiven, aus denen Bach in kunstvoll-organischer Vermengung im folgenden schöpft, gewinnt (in der Regel dem Baß vorbehalten) eine carillonartige Figur thematischen Charakter:



Sie erinnert an die Baßostinati der Orgelbüchleinbearbeitungen zu “In dir ist Freude” und “Heut triumphieret Gottes Sohn” (BWV 615 und 630), die auch im Dienst des Ausdrucks überschäumender Freude stehen! Daneben haben Treppenschrittskalen und Schaukelfiguren wie



und



sowie “händeklatschende” (im Baß auch “paukende”) Tonrepetitionen motivisch strukturierenden Anteil am Geschehen. Die Dichte des Satzes ist ganz

unterschiedlich – mit entsprechender musikalischer Wirkung, entsprechendem emotionalem Pendelausschlag. Das fällt bei Bach, der ja sonst eher ausgewogen gleichmäßiger Stimmfülle zuneigt, besonders ins Ohr. Normalmaß scheint die Fünfstimmigkeit zu sein, daneben tritt aber an vielen Stellen geringstimmige Auflockerung, gelegentlicher Rückgriff auf die Einstimmigkeit des Beginns, andererseits wiederum satte Sechsstimmigkeit.

Die formale Gliederung des Präludiums ist von klarer Übersichtlichkeit, beim Hören ohne Schwierigkeit nachvollziehbar, aber doch von eigentümlicher, souveräner Individualität. Auf die schon erwähnte Manualeinleitung folgen zwei 18taktige Abschnitte: der erste (T. 12-29) führt, deutlich abkadenzierend, in die Dominanttonart D-Dur, der zweite (29-46) ebenso in deren Parallele h-moll. Die anschließende Partie (46-59) lenkt in die Grundtonart zurück. Auffällig dabei: das eingangs zitierte, bislang dem Baß zugewiesene “Carillonmotiv” taucht nun, leicht gekürzt, viermal hintereinander in der Oberstimme auf (53ff.), um sich dann für immer aus dem Staube zu machen – obgleich das Präludium noch 24 Takte weitergeht! Dieser letzte, die Grundtonart nun nicht mehr aufgebende Abschnitt (59-82), wirkt durch solchen Themenentzug wie ein großer Ausklang, eine Art “Großcoda”. Er stellt, fast auf den Takt genau, ein Drittel des ganzen Präludiums, wenn man die einleitende Manualpartie einmal außer Acht läßt. Andererseits ist er ein genau doppelt so langer Kontrapost zu eben dieser einleitenden Manualpartie! Zwar verzichtet, wie gesagt, der Schlußabschnitt auf den Hauptgedanken; trotzdem verbinden ihn (über andere weiterhin verwendete Motivfloskeln hinaus) spezielle Bezüge mit dem Vorangegangenen: er wird von Bach auf dieselbe Weise zu Ende gebracht wie der erste mehrstimmige Abschnitt (Takte 75-79; die Takte 79-82 sind nur noch eine kleine Normalcoda). Von dorthin bekannt, hören wir auch hier wieder die effektvoll kecken Achtelakkordeinwürfe der rechten Hand, dazu gleiche Baßführung und gleichen Tenor! – Was hier auf dem Papier wie formales Kalkül, abzählende Berechnung wirken mag, erlebt der Hörer ganz anders, richtiger: als formale Eingebung, in der sich genialer Instinkt und mit enormem Fleiß erworbene Erfahrung zu organischer, bezwingend natürlicher Vollkommenheit vereinen!

Von gleicher Organik ist die vierstimmige *Fuge*. Ihr Thema hatte Bach (in moll und zu Beginn um zwei Achtel kürzer) schon einmal im Eingangschor seiner Weimarer Kantate BWV 21 “Ich hatte viel Bekümmernis” bearbeitet:



Die markanten Tonrepetitionen erleichtern dem Hörer das Wiedererkennen des Themas im vielstimmigen Kontext; kontrapunktisch bieten sie dem Komponisten besonderen Spielraum zur Erfindung biegsam melodischer Gegenstimmen. Das nutzt Bach natürlich meisterhaft, und so ist der ganze erste Großabschnitt der Fuge (T.1-38; er führt in die parallele Molltonart) musikalisch neben der plastischen Beredsamkeit des Themas vom sanften, kantablen Linienspiel der Sechzehntel- und Achtelkontrapunkte bestimmt. Die Motive für Fortspinnungen und Zwischenspiele entnimmt Bach dem Thema selbst, z.B.:



sowie



und



Nach dem Erlebnis der überschäumenden Quellfrische des Präludiums glaubt man sich in diesem ersten Teil der Fuge, um im Bilde zu bleiben, weiter unten im Tal, wo das Wasser mit mehr Ruhe dahinfließt.

Noch entspannter geht es im zweiten Großabschnitt (38-63) zu. Das Pedal verstummt, im Manual entwickelt sich, quasi improvisatorisch-kadenzierend ein längeres, alle thematischen Bezüge aufgebendes Zwischenspiel. Es strebt von e-moll in die Dominanttonart D-Dur, wo sich das Pedal nun wieder mit dem Thema zu Wort meldet. Der Satz wird, durch unverzügliches Aussparen des Soprans, weiterhin dreistimmig gehalten (vgl. ganz ähnliche Handhabung Bachs in der Passacagliafuge BWV 582!). Allmählich gewinnt auch der Gesamtsatz wieder motivisch-thematisches Profil und schließlich setzt das Thema selbst in dramatisierend hoher Lage im Sopran ein (a-moll!).

An dieser Stelle kadenziiert Bach zäsurbildend ab, der letzte Teil (63-83) beginnt zweistimmig mit Baß und Tenor. Schon gegen Ende des vorigen Abschnitts war die eher freundliche Grundstimmung des Anfangs unmerklich

gespannter Unruhe gewichen, befördert durch das massierte Auftauchen der Kontrapunktflösel (z.B. in Takt 60ff. Pedalbaß):



die bis dahin nur en passant eine Rolle gespielt hatte (Takte 27 und 37). Noch mehr trumpft sie zu Beginn dieses letzten Abschnitts auf: energisch drängt sie im Baß in die Höhe, während sich darüber der Manualsatz anhand eines Motivs aus dem Thema imitatorisch aufbaut. Die Harmonik verkompliziert sich zusehends, wir geraten – durch einen entsprechenden Themeneinsatz im Pedal – in den g-moll-Bereich (!). Eine durch das Geflecht sich verdichtender Akkordverbindungen abwärtsdrängende Sechzehntellinie strebt danach, die Spannung abzubauen, verfängt sich aber unter einer Fermate in dem dissonanten Dominantakkord D-cis-e'-g'-b'. Zwingender konnte Bach musikalisch nicht vorbereiten auf das, was nun folgt: die wie eine innere Bewältigung des bisher Geschehenen wirkende Engführung des Themas in der nach knapper Überleitung glücklich zurückgewonnenen Grundtonart (zweimal: Takt 72 zwischen Baß und Alt, Takt 75/76 zwischen Sopran und Alt). In der Coda (79-83) tritt, unter strahlend ausgehaltenem hohen g'' des Soprans, das Thema als neue, fünfte Stimme, noch einmal in der Subdominante auf, die Fuge plagal bekräftigend und beschließend.

## 2.15 Fantasie und Fuge g-moll / BWV 542

### Entstehungszeit: Köthen

Über 250 Jahre nach seiner Entstehung hat dies außergewöhnliche Stück musikalischer Weltliteratur nichts von seiner Erstaunlichkeit, nichts von seiner beeindruckenden Kraft eingebüßt. Seine Entstehung wird seiner exzeptionellen Meisterschaft und der Bach nur dort zur Verfügung stehenden Tastenumfänge wegen in die Köthener Jahre datiert. Nicht ganz von ungefähr ist das Werk mit Bachs Hamburg-Reise im Jahre 1720 und seiner eher legendären, jedenfalls letztlich nicht zustande gekommenen Bewerbung um die plötzlich freigewordene Organistenposition an St. Jacobi in Verbindung gebracht worden. Bach hatte sich an allen bedeutenden Orgeln der Stadt hören lassen und an der von ihm besonders hochgeschätzten Orgel der Katharinenkirche ein über zweistündiges Konzert gegeben. An St. Katharinen wirkte als Organist,

damals schon hochbetagt, der seinerzeit hochberühmte Jan Adam Reincken (1643-1722), der bei dem Konzert zugegen gewesen sein und dabei auch Bachs improvisatorisches Können bewundert haben soll. War das Thema der g-moll-Fuge als nur wenig umgeformtes niederländisches Volkslied eine Reverenz vor ihm, dem Niederländer? Der bekannte Hamburger Musikologe und Komponist Johann Mattheson (1681-1764) machte fünf Jahre später anlässlich einer Organistenprobe um die Stellung am Hamburger Dom dasselbe Thema unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Bach zur Examensaufgabe.

Der Zusammenhang zwischen der (in modernem g-moll notierten) Fantasie und der (in g-dorisch notierten) Fuge darf nicht zu eng gesehen werden. Die ganz selbständig denkbaren Stücke sind in den meisten Fällen einzeln überliefert.

Die *Fantasie* setzt sich aus drei sehr leidenschaftlichen rezitativischen Hauptteilen und zwei elegisch-expressiven Zwischensätzen zusammen. Gedankliche Grundlage ist dort das Motiv



im Pedalbaß vergrößert zu



Der erste Rezitativteil (Takte 1-9) bringt eine imposante, akkord bzw. baßgestützte Rieselinie in 32tel-Werten, deren Gestus fast die gesamte Klaviatur vom hohen c''' bis zum tiefen D umspannt. Nach dem ersten Zwischensatz (seine Klage wirkt nach der Eruption des Beginns kontrastreich introvertiert) nimmt in Takt 14 der zweite Rezitativteil die 32tel-Bewegung wieder auf, wandelt sie aber zu kürzeren Auf- und Abschwüngen um, zwischen denen sich, von Mal zu Mal verwickelter und kühner, harmonische Satzgeflechte bis zur Sechsstimmigkeit entfalten. Besonders dramatisch wirkt hier die erschütternd-unerwartete Wendung nach es-moll (!) in Takt 20/21. Modulationstechnisch virtuos die anschließende Rückführung über f-moll (mehrstimmig) nach g-moll (einstimmig), in dem dann der zweite Zwischensatz (25-31) anhebt. Der dritte Rezitativabschnitt ist in seiner ersten Hälfte ausschließlich von harmonischem Geschehen bestimmt. Was Bach hier an Harmonik (Modulationen, chromatischen Rückungen, Trugschlüssen und enharmonischen

Verwechslungen) niedergelegt hat, ist an origineller, weit in die musikgeschichtliche Zukunft weisender Erfindungskraft für seine Zeit einmalig. Nur Bachs Chromatische Fantasie und Fuge für Cembalo (BWV 903) bietet Vergleichbares; unter den Zeitgenossen wäre in diesem Zusammenhang höchstens der gleichaltrige Domenico Scarlatti nennenswert.

In der zweiten Hälfte dieses letzten Rezitativteils gewinnt dann die ursprüngliche 32tel-Bewegung wieder Raum, läßt die im harmonischen und (31-35) durch allmähliches Aufstocken der Stimmen auch dynamischen Crescendo aufgestauten Energien abfließen und führt zu einem letzten Trugschluß von bedrohlicher Wucht, aus dem dann das Pedal mit einem solistischen, chromatischen Aufwärtsgang machtvoll zu endgültigem Abschluß herausführt.

Bei der Bearbeitung des prachtvollen, ebenso melodischen wie prägnanten Themas der *Fuge*



hat Bach andere Wege beschritten als in der kleinen g-moll-Fuge BWV 578. Während die Kontrapunktik dort dem gleichfalls ausgeprägt melodischen Thema zuliebe meist figurativ-begleitenden Charakter erhält, formt Bach hier ein Satzgefüge, in dem sich alle vier Stimmen mit absolut gleich hervortretender Leuchtkraft bewegen (gleichmäßig obligate Stimmführung). Dies gilt insbesondere für die brillanten und weit ausgreifenden Formulierungen des Pedalparts, der in der Geschichte des Orgelspiels bis dahin seinesgleichen sucht. Resultat solch kompositorischen Verfahrens -und damit verbunden solcher spieltechnischer Ansprüche ist eine überaus plastische und kraftvolle Schönheit der Tonsprache und eine spannungsvolle, unablässig vorwärtsdrängende Vitalität, die dieser Fuge höchsten Rang in ihrem Genre und nie verblässende Anziehungskraft auf Spieler und Hörer gesichert hat.

Die Fuge gliedert sich im großen in vier, zueinander wohlproportionierte Teile, an die noch ein abschließender Abschnitt mit letztem Pedaleinsatz des Themas und strettahaften Kadenzen angefügt ist (Takte 110-115). Die ersten 36 Takte bringen die Exposition des Themas durch alle vier Stimmen und, nach kurzem Zwischenspiel, seine zweite Durchführung mit drei Einsätzen nacheinander in Sopran, Alt und Baß. Im nun erreichten B-Dur, der Durparalleltonart, folgt eine auflockernde, manualiter gehaltene Partie von 18 Takten; sie leitet ins Zentrum des Geschehens über, zum spannungs- und effektvollen dramatischen Mittel- und eigentlichem Hauptteil des Stücks. Er

umfaßt 39 Takte (54-93) und führt, von F-Dur ausgehend in die subdominantisch (c-moll, Es-Dur) betonte Haupttonart g-moll zurück, auf deren Dominante D-Dur er endet. Es schließt sich die jetzt um einen Takt kürzere und nach g-moll versetzte manualiter-Partie an, die schon einmal, in den Takten 36-54 erklang, dann folgen die bereits erwähnten Schlußakte.

Nun zu einigen Details: formend und ordnend wirken hier zwei dem Thema beigegebene und ständig beibehaltene Kontrapunkte



und



Sie können bei gleichzeitigem Erklingen beliebig in der Vertikale gegeneinander ausgetauscht werden (sogen. dreifacher Kontrapunkt). Folgende Stimmenkombinationen sind demnach möglich:

Thema	Thema	Kp 1	Kp 2	Kp 1	Kp 2
Kp 1	Kp 2	Thema	Thema	Kp 2	Kp 1
Kp 2	Kp 1	Kp 2	Kp 1	Thema	Thema

Sie ergeben stets ein anderes Hörbild. Die vierte Stimme ist gegebenenfalls frei hinzugefügt.

Im Mittelteil meldet sich ein neues Motiv zu Wort:



Im Zwischensatz taucht in Takt 39 bereits folgende Vorform auf:





Nach weiterer Beschleunigung zu 32teln und Schüttelakkorden (Takt 22/23) verlässt die Pedalstimme ihren Orgelpunkt und ergreift die Initiative: in viertaktigem Solo wiederholt sie den Eingangsgedanken des Stücks auf der Dominante E. Anschließend fällt – diesmal in brillant kadenzierendem Stil – wieder das Manual ein und leitet zum kraftvollen, fast fröhlich konzertierenden Tutti-Schluss teil über, der sich motivisch fast ganz an folgendem kleinen Gedanken



und Ableitungen daraus



orientiert. Die Coda (49ff.) ringt sich wirkungsvoll zu einem strahlenden A-Dur-Schluss empor.

Das Thema der *Fuge*



mit seinem charakteristischen Kopfmotiv (das reale Beantwortung verlangt) und der anschließenden, langen Sequenzkette impliziert lang ausgesponnenes Musizieren, locker ausgreifende Formgebung. Im Pedal ist der Themenkopf zugunsten besserer Ausführbarkeit zu



vereinfacht. Im Manual wird er in den Takten 61, 71, 78, 113ff. und 130 spielerisch zu



ausgeziert.

Der einleitende Teil (Exposition/Zwischenspiel/abschließender Themeneinsatz im Sopran) endet nach 50 Takten. In der nun folgenden, langen Manualepisode (witziger Beginn mit "geköpftem" Thema in der linken Hand!) gibt sich die bisher eher von nicht unfreundlichem Ernst geprägte Musik entspannter und leichtflüssiger. Über e-moll geht es in hellere Durzonen (C- und G-Dur). Durch Ausdünnung des Satzes zur Zweistimmigkeit (Takt 78) verstärkt sich der Eindruck fast heiterer Gelöstheit. In Takt 95 beginnt der Rückweg in ernsteres, spannungsvolleres Geschehen, das sich bis zum seltsam erschütterten Schluß dramatisch verdichtet. Nach triomäßig gehaltener Partie (beginnend mit vorgetäuschter Engführung zwischen wieder einsetzendem Pedal und linker Hand), die von a- nach e-moll weiterleitet, setzt in Takt 113 der Schlußabschnitt ein. Hier fällt der souverän "ungenau" Umgang mit dem Thema auf: wieder wird eine Themeneinsatzkette in Engführung vorgetäuscht (113 Alt/ 114 Sopran /115 Tenor, variiertes Themenkopf), und der dritte Einsatz wird zwar vollständig fortgeführt, aber zwischen Tenor (Beginn) und Alt (Fortsetzung) aufgeteilt (!), in Takt 119 bringt das Pedal unter erregenden Akkordschlägen des Manuals das Thema nur mit seiner

zweiten Hälfte. Damit kommen zusehends stärker dramatisierende Tendenzen ins Spielgeschehen. Nach letztem Erscheinen des Themas im Tenor (Takt 130) baut sich über repetierendem Orgelpunkt auf E harmonische Spannung bis zum Dominantnonseptakkord auf, die sich in einem ausdrucksvoll gestikulierenden Pedalsolo (anfangs akkordbegleitet) entlädt. Dann fährt im Manual ein Tokkatenschluß in 32teln aus der Höhe in großer Erregung hinab. Er verfängt sich in einem aus der einstimmigen Linie Ton um Ton herausfallenden und anschwellenden verminderten Septakkord, verwirrt sich schließlich in der kühn alterierten Formel



– dann setzen drei vollgriffig zuschlagende Kadenzakkorde dem Stück ein jähes Ende! Man beachte, wie Bach die improvisatorischen Eingangs- und Schlußelemente der norddeutschen Orgeltokkata (Manualgänge-Pedalsolo/Pedalsolo-Manualläufe) in seinem a-moll-Werk an entsprechender Stelle ganz neuartigen, enorm vertieften musikalischen Wirkungen zuführt!

## 2.17 Präludium und Fuge h-moll / BWV 544

### Entstehungszeit: Leipzig

Neben der Vollkommenheit und Fülle der musikalischen Aussage, neben der erstrangigen formalen Ausgestaltung kennzeichnet die späten Leipziger Orgelwerke Bachs (BWV 533, 544, Präludium 546, 547, 552) ein weiteres Merkmal: sie spiegeln den jahrzehntelangen praktischen Umgang des Meisters mit der Orgel wider und liegen deshalb alle –einmal den hohen spieltechnischen Standard Bachscher Orgelmusik als Norm vorausgesetzt– sehr gut in der Hand (und auch in den Füßen!). Dies gilt in besonderem Maße für das h-moll-Werk, welches u.a. auch deswegen zum wohl meistgespielten großen Orgelwerk Bachs geworden ist. Vor allem das herrliche Präludium stellt aber an den Interpreten außerordentliche musikalische Ansprüche, wenn eine wahrhaft angemessene Wiedergabe gelingen soll: es bleibt letztlich ein sehr vielschichtiges, “elitäres” Stück Musik.

Bachs erste kompositorische Entscheidung, nämlich die unter seinen Orgelpräludien einmalige Wahl des langsamen, bis in 32tel-Werte zerklüfteten 6/8-

Taktes, ist der Schlüssel für den außerordentlichen rhythmischen Reichtum des arabesken Satzgefüges, zumal er hier in einem gewissen, charakteristischen Maße auf die von ihm sonst so gern gepflegte egalisierend glättende Komplementärhythmik verzichtet. Als Beispiel für das Gesagte seien der keimzellenhafte, nur einen Takt umfassende Eingangsgedanke (Takt 2 wiederholt ihn mit vertauschten Stimmen), die Fortspinnung des 3. Taktes



und die typische Ausformung der unmittelbar anschließenden Takte mit ihren interessanten synkopischen Verschränkungen zitiert:



(Besonders hingewiesen sei auf die originelle Rhythmisierung und Figurierung des Basses, der eigentlich nur ein Orgelpunkt auf H ist; sie wird als Bauelement in allen Parallelsituationen beibehalten).

Zur Form des Präludiums: Sie folgt –wohlüberlegt– einem einfachen Concertprinzip. Im Gegensatz zum c-moll-Präludium BWV 546 lassen sich das Gedankengut des Tutti-Hauptsatzes und des auf ein einziges Thema beschränkten Solo-Seitensatzes auf keinerlei Verwicklungen und Verschränkungen ein. Eine meisterliche Entscheidung, denn die hochkomplexe Struktur der Linien- und Satzdetails verlangt als Gegengewicht eine klare und übersichtliche Gesamtformung!

Den zitierten Beginn der Komposition spinnt Bach in außerordentlich kunstvoller Phrasenbildung zu einem 16taktigen Tuttisatz aus, der nach hochempressivem Trugschluss mit leidenschaftlicher Gebärde abkadenziiert.

Das Thema des als Fugato gestalteten Seitensatzes lautet dann:



In der nach 10 Takten erreichten Molldominanttonart fis-moll setzt wieder die Musik des Hauptsatzes ein. Sie umfasst abermals 16 Takte, in ihrer zweiten Hälfte treten neue Fortspinnungselemente auf. Sie schließt mit den expressiven Kadenzen des ersten Males. Es folgt, ebenfalls in fis-moll und auf sieben Takte verkürzt, zum zweiten Male der Fugato-Seitensatz.

Fesselnd ist zu sehen, wie Bach in seinen zahllosen nach dem Concertoprinzip gestalteten Kompositionen immer neue Wege findet, um der an diesem Punkt nun unweigerlich drohenden Gefahr des Schematismus zu begegnen: der jetzt in Takt 50 zum dritten Male einsetzende Hauptsatzabschnitt bringt nicht wieder die Eingangsthematik, sondern zitiert aus dem beim zweiten Male nicht erwähnten Mittelglied des ersten Hauptsatzabschnitts (Sequenzen), leitet Takt 55/56 in die Durparalleltonart (D-Dur) über und bringt dann mit den das weitere Geschehen nachhaltig prägenden Seufzern



etwas ganz Neues ins Spiel! In Verbindung mit schon vorher verwendetem Material geht es über die Subdominanttonart e-moll (Takte 57-69) in die Dominante Fis-Dur (73) und damit noch einmal in den Seitensatz, der sich diesmal auf nur sechs Takte beläuft. Er führt in die Haupttonart zurück, in welcher, endgültig zum Schluß führend, die letzten sieben Takte des zweiten Hauptsatzabschnittes (nun nach h-moll transponiert) erklingen.

Der musikalische Gehalt dieses bewunderungswürdigen Stücks entzieht sich bei näherem Hinsehen einer schnellen Charakterisierung. Zunächst scheint "lyrisches Expressivo" das rechte Schlagwort zu sein. Doch spielt sich hier mehr ab; es kommt zu harten, leidenschaftlichen Verspannungen (vgl. die äußerst scharfe fünfstimmige Harmonik der Takte 14ff., der Parallelstelle 40ff.,

oder Takt 59/60!). Dramatisierend geradezu die über einen Aufschrei in der Dominante in Takt 56 erreichte Wendung nach Dur: so ausführlich sie in den sechs Takten davor auch vorbereitet worden war, sie bringt keine Wende. Die hier einsetzenden Seufzerfiguren (s.o.) lassen Klischeevorstellungen von "helleren Dur-Welten" unerfüllt, die leidvolle Gebärde wird nur intensiver, zumal überraschend schnell das D-Dur über eine chromatische Rückung in Richtung e-moll wieder verlassen wird.

Sehr variabel im Ausdruck ist –je nach harmonischer Situation– auch der Seitensatz mit der fast krampfhaft-klagenden Gestik. Auffällig der ausdrücklich kurze Schlußakkord des Stücks, von vielen Spielern einfach verlängert, um gängigen Hörerwartungen entgegenzukommen (vgl. das zu BWV 547 in diesem Zusammenhang Gesagte!)

Das Stück ist in einem sehr schön und sorgfältig geschriebenen Autograph erhalten. Um Deutlichkeit der Wiedergabe, aber auch Richtigkeit des Ausdrucks in den Seitensätzen zu sichern, versieht Bach die begleitenden Achtel mit "Staccato"-Punkten. Rückschlüsse auf ähnlich gelagerte, ususgemäß nicht so penibel notierte Stellen lässt die Kürzung des zweiten Achtels in Takt 42 auf ein 32tel zu. Sie sorgt dafür, daß der betroffene begleitende Akkord die Hauptstimme nicht übertönt. In der vorangehenden Parallelstelle hatte Bach noch ein Achtel notiert, die bessere Notation muss ihm erst beim Anfertigen seiner Reinschrift gekommen sein, als die erste Stelle schon stand.

Es hat immer Bewunderung erregt, wie Bach in der Fuge aus dem wie beiläufig-profillos daherkommenden Thema



ein Stück Musik entwickelt hat, das als weiterführendes Pendant dem hochbedeutenden Präludium standhält.

Die *Fuge* gliedert sich in drei gleichlange Teile. Nach erster Exposition (1-11) durchwandert das Thema in zwei Einsatzpaaren e-moll und D-Dur, um sich dann mit einem letzten Einsatz im Pedal der Molldominanttonart (fis-moll) zuzuwenden. In Takt 28 beginnt der 30 Takte lange Mittelteil (manualiter), in dessen Verlauf sich die Wendung



(so erstmals, noch beiläufig T. 29) kontrapunktisch profiliert. Takt 59 setzt der ebenfalls 30taktige Schlußteil ein, der dramatisierende Belebung durch ein fanfarenhaft von oben nach unten steigendes Motiv erfährt, das sich nun dem Thema dauernd beigesellt:



In den Takten 73-78 gliedert ein themenfreies Zwischenspiel den Ablauf; in ihm kommt noch einmal das Kontrapunktmotiv des Mittelteils (s.o.) zu Wort. Dann folgt die Schlußsteigerung, machtvoll angetrieben von den unablässigen Gängen des Pedals, das nach dreimaligem Zitat des Themas noch einmal das Fanfarenmotiv bietet.

Die Versuchung, die eigentümliche Thematik der Fuge (ziel- und ruheloses Wandern, dann machtvoller Einsatz, Eingriff aus der Höhe) symbolisch-theologisch zu deuten, besonders auch im Zusammenhang mit der vorangegangenen, beredten Klage des Präludiums, übt einen starken Sog aus. Doch wenn etwas an Orgelmusik aus sich selbst heraus sprechen kann, dann ist es dieses hervorragende Werk!

## 2.18 Präludium (, Trio) und Fuge C-Dur / BWV 545

**Entstehungszeit: (Arnstadt/Mühlhausen-) Weimar / Leipzig**

In diesem vielgespielten Standardwerk hat Bach zu einer Sicherheit und Konzentration der Gesamtformung, zu einer präzisen Geschmeidigkeit und Plausibilität im einzelnen gefunden, die lange dazu verführte, eine spätere Entstehungszeit als die tatsächliche anzunehmen – so sehr tritt hier uns das entgegen, was wir als den typisch “klassischen” Bach ansehen. Es ist ja besonders der sich hier abrundende Bachsche “C-Dur-Stil” gewesen, der nachfolgenden Generationen als zeitlos-beispielhaft erschienen ist. Nicht von ungefähr begeistert sich etwa ein Mendelssohn gerade für die Fuge aus BWV 545, deren Schluß er sich –wie er in seinen “Reisebriefen” schildert– immer und immer

wieder vorspielt: es sind die klassisch-romantischem Empfinden so entgegenkommende harmonische Auffassung (mit für die Entstehungszeit moderner Betonung des authentisch-dominantischen Elements) und die perfekte, von spezifisch barocker Kräuselung freie Glätte, die ihn so für das Stück eingenommen haben mögen.

Die Musikwissenschaft hat inzwischen nachgewiesen, daß das Werk in einer ersten Endfassung bereits vor 1717, also in Weimar fertig vorgelegen hat (Abschrift des in Weimar wirkenden Bachvetters Johann Gottfried Walther, 1684-1748). Darüber hinaus sind zwei Weimarer Frühfassungen belegbar (545a, vollständig erstmalig 1964 veröffentlicht) bzw. aus einer wahrscheinlich auf den Weimarer Bachschüler Johann Tobias Krebs zurückgehenden, nach B-Dur transponierten Version (545b, Erstveröffentlichung 1959) erschließbar. Diese Frühfassungen fordern dazu heraus, eine Arnstädter/Mühlhausener Urfassung anzunehmen, in der Präludium wie Fuge (noch ohne das unabhängig entstandene, erst der Weimarer Endfassung beigegebene a-moll-Trio) in allen wesentlichen Zügen bereits existierte. Nur so sind derzeit Eigentümlichkeiten des Präludiums in beiden Frühfassungen erklärbar. Während die dreitaktige Introduction der Endfassung hier noch grundsätzlich fehlt, ist die Situation hinsichtlich der dreitaktigen Schlußcoda unterschiedlich: in 545a fehlt sie ganz, in 545b lautet sie anders als in der Endfassung. Die Lösung ergibt sich aus einer Rücktransposition von 545b nach C-Dur: die Codatakte reichen nunmehr bis zum hohen  $d'''$  hinauf. Dieser Ton war auf der Weimarer Schlosorgel nicht vorhanden, wohl aber auf den Orgeln zu Arnstadt und Mühlhausen. Um das Stück in Weimar spielbar zu machen griff man zu verschiedenen Mitteln: (wohl) Bach selbst strich einfach die unspielbare Coda und beließ es im übrigen zunächst bei der Urfassung. Das wäre die uns überlieferte Fassung 545a. (Wohl) J.T. Krebs wählte einen anderen Weg; er transponierte die Urfassung, deren Fuge Bach mittlerweile zur Form der späteren Endfassung revidiert hatte, nach B-Dur hinunter. Dadurch wurde das  $d'''$  zu einem  $c'''$ , das die Weimarer Orgel zu bieten hatte. (Weitere Eigentümlichkeiten von 545b in der uns überkommenen Gestalt siehe Schlußbemerkung). Zur endgültigen Lösung des Problems schritt dann wieder Bach selbst, indem er eine neue, den Weimarer Orgelverhältnissen Rechnung tragende Coda komponierte und gleichzeitig dem Präludium eine inhaltlich mit der Coda korrespondierende Introduction voranstellte; dazu fügte er als Mittelsatz zwischen Präludium und Fuge die Frühfassung des a-moll-Trios bei. Eine in Leipzig nach 1730 entstandene Fassung letzter Hand unterscheidet sich in Präludium und Fuge kaum von der Weimarer Endfassung (verbesserte Lesarten); das Trio hingegen wurde eliminiert und in revidierter Fassung der Orgeltriosonate Nr.5 (BWV 529) als langsamer Satz zugewiesen.

Das *Präludium* beginnt mit majestätischen, auskomponierten Akkordfolgen – es ist die dreitaktige Introduction der Endfassungen:



In Takt 4 begegnen wir dann dem eigentlichen Thema des Präludiums. In den Frühfassungen hatte es an dieser Stelle (dem ursprünglichen Takt 1) so gelautet, wie es im folgenden –motivische Einheitlichkeit und festen Zusammenhang in meisterlicher Weise stiftend– das ganze Stück durchzieht:



Diesen einstimmigen Beginn der Frühfassung (über c-Orgelpunkt im Pedal) spaltet Bach nun (nur in diesem einen Takt!) in zwei Stimmen auf und setzt noch eine freie dritte Stimme hinzu, während im Pedal der Orgelpunkt beibehalten wird. Damit schafft er einen organischen Übergang von der fünfstimmigen Introduction zum vierstimmigen Kernteil (Takte 4-27)



Ein interessanter Beleg für die Verwandlung latenter zu realer Mehrstimmigkeit!

Das Pedal bleibt thematisch zunächst ganz ausgeschlossen; neben Orgelpunkten bietet es Generalbassformulierungen mit eigener Motivik:



und



Erst abschließend (Takte 24-27) bemächtigt es sich, nun dominierend, in einer sequenzierenden Kette der zweiten Hälfte des Themas. In Takt 27 beendet eine glanzvolle Kadenz den thematischen Kernteil des Präludiums; es folgen –wieder fünfstimmig– die drei oben so ausführlich behandelten Codatakte, die der Introduction inhaltlich entsprechen und damit das Präludium überzeugend abrunden.

Das *Trio* a-moll (BWV 529/2) gehört auch in seiner Weimarer Frühfassung zu einer der schönsten Eingebungen für Orgel, die Bach uns hinterlassen hat. Näheres zu dem Stück bei der Besprechung der Triosonaten (BWV 525-530).

Die *Fuge* ist von wunderschöner Plastizität, klassisch regelmäßig gebaut, italianisierend-melodisch in der Stimmführung. Dem ganz vokal geprägten Thema



in ruhigeren Halbe-/Viertel-Werten treten instrumental geführte, eher Achtelbewegung bevorzugende Kontrapunkte entgegen, an denen das Mithören erleichternde, gefällige Dreiklangsfigurationen einen nicht unerheblichen Anteil haben.

Nach dem in Takt 35 schließenden Expositionsteil, markiert durch die hier endende erste Pedalpartie, folgt ein ausgedehnter Mittelteil, der den Eindruck vielfältigen Geschehens dadurch erzeugt, daß er die funktionsharmonisch verwandten Bereiche G-Dur, a-, d- und e-moll durchschreitet, um schließlich über G- und C-Dur die Subdominante F-Dur zu erreichen; weitere Intensivierung ergibt sich daraus, daß die Achtelbewegung der Kontrapunkte mehr als zu Anfang auch auf die ab Takt 45 wieder mitmusizierende Pedalstimme übergreift. Durch erneutes Verstummen setzt das Pedal Takt 85 eine zweite

Zäsur; die Musik setzt nun -ohne auf kontrapunktische Mittel wie Engführungen zurückzugreifen- zu einer beschwingten und klangschönen Schlußsteigerung an, die sich mit zwei letzten Themeneinsätzen – machtvoll auf tiefem C im Pedal, triumphal glänzend im Sopran – überwältigend erfüllt.

#### **Anmerkung zu BWV545b:**

BWV 545b ist ein Arrangement, dessen Echtheit bis in jüngste Zeit sehr in Zweifel wurde und darum zunächst keine Aufnahme in die NBA gefunden hat. Inzwischen wird es aber demjenigen Bestand an bisher angezweifelte Werken zugerechnet, “für die [...]” – so heißt es im Vorwort zu NBA IV/11 (S. V) – “Bachs Autorschaft nach heutigem Wissen entweder als gesichert gilt oder zumindest ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt”; dementsprechend ist BWV 545b in diesen Band der NBA mit einbezogen worden. Die Quelle für BWV 545b wurde 1959 in London erstmals veröffentlicht; sie stammt aus dem 18. Jahrhundert (England vor 1772). Da sie den Tonumfängen nach in England damals auf keiner Orgel gespielt werden konnte, muß ihre Vorlage aus Kontinentaleuropa stammen. Sie enthält das Präludium in Urfassung nach B-Dur transponiert, ein 14taktiges Adagio unbekannter Herkunft, dann einen spieltechnisch sehr anspruchsvollen und langwierigen Triosatz in g-moll, der auf eine Frühform des 3. Satzes der Gambensonate BWV 1029 (für Streichtrio) zurückgehen muß, sodann ein viertaktiges Tutti unbekannter Provenienz und die Fuge in der revidierten Fassung nach B-Dur transponiert. Über den Weg dieser Version nach England gibt es nur interessante Vermutungen. Ob dieses kuriose Konglomerat jemals Eingang in ein Programm mit Bachscher Orgelmusik finden wird, bleibt dahingestellt.

## **2.19 Präludium und Fuge c-moll / BWV 546**

### **Entstehungszeit: Leipzig (Fuge früher)**

Das *Präludium* dieses berühmten und vielgespielten Werks vereinigt in sich alle Kriterien eines erstrangigen Meisterstücks. Der musikalische Grundgedanke (annäherungsweise als “hochexpressives, passionsoratorisches Pathos” zu verbalisieren) wird mit plastischem Gestus und von allem Beiläufigen freien Formulierungen auf den Nenner gebracht und in klassischer, dabei einmalig-individueller, spannkraftig einbindender Formgebung ebenso ausgelebt wie bewältigt.

Das musikalische Baumaterial findet sich –in ungleicher Mengenverteilung– in den beiden ersten, 24 Takte umfassenden Abschnitten der Komposition.

*Abschnitt A (Hauptsatz)* bietet, zu einem geschlossenen Ganzen verschweißt, folgende Gedanken:

1. Akkordschläge



2. Seufzermotivik (auf- und abwärts)



3. Triolenbewegung (!)



4. chromatischer Gang



5. Sechzehntelaufschwünge über neapolitanischem Sextakkord



6. Baßmotiv



*Abschnitt B (Seitensatz)* dagegen beschränkt sich auf eine Verarbeitung folgenden Doppelgedankens:



Das eigentliche, formbildend weiterführende Leben des Stücks schafft Bach nun dadurch, daß er nach der ersten, concertohaften Gegenüberstellung der beiden gleichlangen Abschnitte A und B zu einer frappierenden “Verkeilung” des Gedankenguts beider Abschnitte schreitet, die sich dann zu durchführender Verquickung steigert (Takte 49 bis 105), um am Ende beide Bereiche – säuberlich voneinander getrennt, jedoch in umgekehrter Reihenfolge (B tonartlich, kontrapunktisch und in der Abfolge versetzt, A dann wortwörtlich) – aus allem wieder hervorgehen zu lassen. Durch diese reprisenhafte Wiederkehr des Eingangsabschnitts A gewinnt das Stück einen klaren, architektonischen Rahmen (vgl. die Form der auch sonst nahestehenden c-moll-Fuge aus BWV 537!). Dennoch gebietet (im Sinne des eingangs zur F-Dur-Tokkata/BWV 540 Gesagten) der beherrschende, dramatische Mittelteil des Stücks, hier eher von einem bewunderungswürdigen musikalischen “Organismus” als von einer “Architektur” zu sprechen.

Die weitaus weniger geschlossen und “inkonsequenter” gestaltete fünfstimmige Fuge – nach allgemeinem Dafürhalten ist sie um einiges früher entstanden – hält wegen ihrer hohen musikalischen Schönheit dem vorausgegangenen Präludium durchaus stand. Sie beginnt mit einer 59taktigen Bearbeitung folgenden Hauptthemas:



Es folgt in den Takten 59 bis 86 ein Manualiter-Abschnitt, der den neuen manualiter Gedanken



auf fugenhaft-imitatorischer Grundlage entwickelt. Seine erste Hälfte wird im anschließenden Teil (86-121) mit dem nun wieder auftauchenden Hauptthema locker kombiniert; als Ganzes hören wir ihn noch einmal als kleines Zwischenspiel (98-103).

Gedanklich unverbunden mit dem übrigen Stück bleibt das nun folgende reizvolle Manualiter-Intermezzo mit seinen klavieristisch-homophonen Figurationen; von manchen als “unmotiviert” und “aus dem Rahmen fallend” beanstandet, bereitet es doch wirkungsvoll auflockernd den Schlußabschnitt (140-159) vor, der mit dem einzigen noch folgenden Themeneinsatz (im Pedal) kraftvoll anhebt, unter beiläufiger Verwendung kontrapunktischen Materials aus dem ersten Teil einen (modern dominantischen) Orgelpunkt erreicht und mit mächtigen, vollgriffigen Akkorden siebenstimmig schließt.

Neben souverän-zwangsloser Formung besticht an dem Stück die innere musikalische Wandlung, die es im Verlauf seiner 159 Takte erfährt. Nach der fast steinernen Strenge des Beginns (Detail etwa: der archaische Quintklang beim zweiten Themeneinsatz!) gewinnt es an Freundlichkeit im ersten Manualzweischenspiel (ab 59); noch wärmere Töne kommen im nächsten Teil (86-121) auf, wenn das Thema ins parallele Es-Dur versetzt (aber als As-Dur harmonisiert!) erscheint. Der Übergang ins subdominantische f-moll, mit dem dann das letzte Manualzweischenspiel beginnt (121-139), entfaltet im Verein mit seinen klavieristischen Figuren und dem insistierenden Baß dramatisierende Wirkung, der Schluß wendet sich ins Pompös-Majestätische.

## 2.20 Präludium und Fuge C-Dur / BWV 547

### Entstehungszeit: Leipzig

Errichtung eines großangelegten musikalischen Spannungsbogens aus nur einer Handvoll konzentriert, ja fast ausschließlich verwendeter Motive, Entfaltung und Erfüllung einer großangelegten Form ganz bedingt aus den Möglichkeiten eines vielseitig verwendbaren, ständig präsenten Themas: Das sind für das Präludium einer-, für die Fuge andererseits die Formideale, deren vollkommener Verwirklichung sich Bach in diesem aus den Jahren höchster Meisterschaft autograph überlieferten Werk gewidmet hat. Das geniale Resultat aus solch handwerklich-baumeisterlicher Künstlichkeit ist eine Musik, deren ungezwungene Freudigkeit und kraftvolle Dramatik staunen macht! Darüber hinaus bilden Präludium und Fuge eine eng verschwisterte Einheit, welche die sonst häufig begründete Frage, ob beide Werkteile von vornherein als zusammengehörig konzipiert waren, hier nicht aufkommen läßt. Am deutlichsten wird das angesichts der beiden sehr ähnlichen, formal höchst akzentuiert gesetzten, grandiosen Akkordstellen in den Takten 77-79 des Präludiums und 64/65 der Fuge, in denen sich die aufgestaute Energie zum letzten Male ver-

dichtet und –im Falle des Präludiums– auch löst (bei der Fuge geschieht dies in der anschließenden kleinen Kadenzformel). Beiden Stücken ist ferner gemeinsam, daß diesen Gipfelpunkten, mit denen sie eigentlich auch enden könnten, noch einige über dem Grundton ausklingende Codatakte folgen; der jeweils nur eine Achtelnote lange Schlußakkord entläßt den Hörer kurz und bündig, ohne allen Pomp, wo von formalen Normalklischees geprägte Hörerwartung nach solch gewaltigen Entwicklungen mit einem pompösen, “sieghaft” ausgehaltenen Schlußakkord rechnet. Bachs Logik: das eigentliche Ziel des Geschehens war schon vor der Coda erreicht, die Coda selbst hat nur noch eine entspannt abterassierende Funktion. Diesen eigentümlichen Schlußbildungen mit ihren kurzen, als “abgerissen” mißverstandenen Notenwerten begegnen wir –innerlich verschieden begründet– in Bachs Orgelwerken immer wieder (vgl. Präludium h-moll BWV 544, sowie Fugen D-Dur BWV 532, A-Dur BWV 536 und C-Dur BWV 564).

Das *Präludium* bringt gleich zu Beginn, sofort kanonisch von der nachfolgenden Unterstimme imitiert, eine Motivkette, aus deren Elementen das ganze Stück Gestalt gewinnt



Besonders die Motive 1 und 3 bilden die thematische Grundlage des musikalischen Geschehens; 4 und 5 tauchen seltener auf, während 2, abgewandelt zu



als ostinates Carillon-Motiv im Pedal Verwendung findet (ostinat = ständig wiederkehrend, carillon - frz.: Uhrenglockenspiel). An weiterem bringt das Pedal lediglich Stütztöne und Orgelpunkte. Im Manual hören wir das Motiv 2 ebenfalls nur in seiner abgewandelten Fassung und erst in der Coda wieder. Zwei kleine kontrapunktische Gedanken kommen als Gegenstimmen zu Motiv 1 ab Takt 31 (s.u.!) neu ins Spiel; in die Haupttonart transponiert, lauten sie:



und



Meisterhaft, wie Bach nun diese dichtverschlungene Kleinarbeit mit Mitteln der Tonartenarchitektur gliedert. Der erste Großabschnitt umfaßt die Takte 1-30; er besteht aus einer Exposition (1-20) und einer Schlußgruppe/Überleitung (21-31). Die Exposition ist –ein bei Bach öfters anzutreffendes Verfahren– “gedoppelt”, d.h. sie trägt ihren Stoff einmal in der Grundtonart (C-Dur und einmal in der Dominanttonart (G-Dur) vor. Der Abschnitt Takte 21-31 steuert in ausladendem, mehrere Tonarten streifendem Bogen über eine hier das erste von drei Malen auftauchende charakteristische Sequenz die Paralleltonart a-moll an. Dort (31) beginnt der durchführende Mittelteil. signalisiert auch durch neuhinzutretende Kontrapunkte (siehe Notenbeispiel oben). Über d-moll, weiter über die schon erwähnte Sequenz (entsprechend transponiert) und die Subdominanttonart F-Dur wird in Takt 54 die Haupttonart C-Dur wieder erreicht. Man kann in dieser Stelle den Beginn eines repressenartigen Schlußteils sehen; von nun an bleibt nämlich C-Dur die bestimmende Bezugsgrundlage. Die Dichte des Satzes nimmt eher noch zu; nachdem schließlich zum dritten Male die Sequenzfolge erklingen ist (diesmal als neues, höchst wirksames tonartliches Mittel dem Moll-Subdominantbereich zustrebend) gipfelt das Stück in der eingangs beschriebenen Akkordstelle. Die überwältigende Wirkung erklärt sich aus ihrer Einführung über Trugschluß und aus dem plötzlichen Abbruch der bisher unaufhörlichen Achtel-/Sechzehntelbewegung zugunsten pausenunterbrochener Viertelschläge. Die Coda läßt alles heiter entspannt ausklingen, und das Stück endet (selten bei Bach!) unisono. Übrigens: nicht nur das Unisono-Ende, sondern auch Motivik und Rhythmus hat das Präludium mit dem ebenso freudig-festlichen Eingangschor der Epiphaniaskantate “Sie werden aus Saba alle kommen” (BWV 65) gemeinsam!

Eine weitere Steigerung konzentrierter Satzkunst bringt nun die vier-, später fünfstimmige Fuge, denn hier speist sich das musikalische Geschehen nicht aus mehreren, sondern nur noch aus einem einzigen Gedanken, der diese

Musik fast allgegenwärtig durchzieht. Mehr noch: aus ihm ergibt sich auch die Form des Ganzen, die als geistige und klangliche Steigerung angelegt ist. Das Fugenthema lautet:



Es erklingt sechsvierzigmal (!! ) und kommt nur in 22 der insgesamt 72 Takte nicht vor. Der Hörer gewinnt zunächst den Eindruck, es handele sich um eine vierstimmige Manualfuge. Die Takte 1-15 führen das Thema in einem ersten, die Takte 15-26 in einem zweiten Abschnitt deutlich abgesetzt durch. In den Takten 27-34 erscheint es dann in der Umkehrung. Der Abschnitt 37-47 bringt als vermeintlichen Höhepunkt der Entwicklung Originalform und Umkehrung gemeinsam durchgeführt (zunächst dreimal enggeführt, dann alternierend). Man wähnt sich am Ende, doch nun setzt Bach ein klangliches Ausrufezeichen, einen musikalischen Doppelpunkt; die bisherige strenge Vierstimmigkeit überschreitend, bereitet ein kaskadenartig sich von oben nach unten auffällender Akkordstau, dessen sechster und letzter Einsatz wieder das Thema ist, die triumphale formale Erfüllung des Stückes vor. Bislang gänzlich zum Schweigen verurteilt, meldet sich nun das Pedal machtvoll zu Wort, und zwar mit der Vergrößerung des Themas (Einsatzpaar Original/Umkehrung). Die vier Manualstimmen steuern dazu gleichzeitig Engführungen des unvergrößerten Themas in Original und Umkehrung bei! Ein jubelnder Abschwung (53-56) löst die ungeheure Konzentration, ein harmonisch umdünsteter Aufstieg (Thema zweimal im Tenor) baut neue Spannungen auf, bis alles nach einem weiteren Pedaleinsatzpaar vergrößerter Themen in die schon eingangs geschilderten Akkordschläge und die Coda mündet, in welche übrigens nochmals Original und Umkehrung des Themas in Engführungen eingearbeitet sind!!

## 2.21 Präludium und Fuge e-moll / BWV 548

### Entstehungszeit: Leipzig

Bei der Schilderung und Wertung des “großen e-moll” –so wird das Werk zur Unterscheidung von BWV 533 genannt– greift jedermann unverzüglich nach Superlativen. Und es ist keine Frage, daß diese überwältigende Schöpfung den Gipfelpunkt des Bachschen Orgelschaffens markiert –in unmittelbarer Nach-

barschaft mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Präludium in h-moll (BWV 544/1)<sup>9</sup> und dem etwas späteren Präludium und Fuge in Es-Dur (BWV 552). Wir erleben hier einen einmalig vollkommenen musikalischen Organismus, in dem auf höchstem Niveau so heterogene Sphären wie Fuge und Konzert, strenges Sicheinordnen und souveränes Sichentfalten, schwerblütige Expressivität und heitere, locker perlende Virtuosität, Lebensarbeit und Lebensspiel eine einzigartige Verbindung eingegangen sind. Bei aller musikalischen und formalen Vielschichtigkeit vermag dies Werk zudem noch einen letzten, in gewisser Weise höchsten Anspruch zu erfüllen: dennoch ganz unmittelbar und übersichtlich zum Hörer zu sprechen.

Das Präludium und 20 Takte der Fuge sind in einer zwischen 1727 und 1731 entstandenen Reinschrift Bachs erhalten. Aus zumindest acht Quellen läßt sich ein weiteres, nicht erhaltenes und älteres Autograph erschließen. Aus diesem Material stammt die Kenntnis der Gesamtfuge, aus ihr wurde bereits die Bachsche Reinschrift von anderer, zeitgenössischer Hand ergänzt. Mithin dürfte die Komposition in den ersten Leipziger Jahren (1723-1729) entstanden sein. Gegen eine frühere Abfassung lassen sich stilistische Gründe, aber auch die Tatsache anführen, daß Bach in diesem Werk den Umfang der Leipziger Orgelklaviaturen genau berücksichtigt

Das *Präludium* beginnt in lastender Atmosphäre. Über einem in Viertelschlägen aufgelösten Orgelpunkt, der die Grundtonart nachdrücklich markiert, entwickelt sich als Eingangsthema eine akkordbegleitete, viertaktige Linie, deren überbordende Ausdruckskraft bereits große Entwicklungen ahnen läßt:

<sup>9</sup>ferner dem Präludium in c-moll (BWV 546)

Zwei Verbindungstakte leiten in die Dominante. Über unablässig in die Tiefe rollenden Skalen im Tenor dialogisieren klagend Sopran und Alt, während der Baß den Gang der Harmonik wie zu Beginn mit Viertelschlägen – die nun aber aufwärts weisen! – markiert. Bemerkenswert, wie Bach bei den Tonleitern im Tenor das tiefe Manual-C meidet. Diese Wirkung spart er sich für die Reprise am Schluß auf! Auf- und abwärts wogende Sequenzen (Takte 12-18/19) formen mit eindrucksvoller Gebärde den Abschluß des ersten Abschnitts (Hauptsatz; A).

Den allgemeinen Prinzipien der Konzertform entsprechend, an denen sich das Präludium orientiert, ist jetzt ein Seitensatz zu erwarten. Das geschieht auch, doch muß gleich hinzugefügt werden, daß Bach in diesem vielschichtigen, großdimensionierten Stück mit drei verschiedenen Seitensätzen arbeitet und erst dem zweiten Seitensatz die typische Funktion der „kleinen, solistischen“ Besetzung mit auflockernder, kontrastsetzender Wirkung zuweist (s.u.)! Man ist demnach versucht, den hier zunächst folgenden ersten Seitensatz (Takte 19-32/33) als Seitenhauptsatz zu definieren (B), denn er bleibt von der Besetzung (weiter obligates Pedal), vom Satz und vom musikalischen Inhalt her bei der in A angeschlagenen Intensität und Dichte. Sein erstes Motiv



spielt –in ebenso geistvoller wie organischer Verschränkung– auch im zweiten Seitensatz eine konstitutive Rolle (s.u.). Nach dieser „insistierenden“ Figur, die in den Takten 21-23 im Tenor sequenzierend fortgesetzt wird, kreist die Musik drei Takte lang „ratlos“ in Akkordfigurationen, um sich dann (27-33) in kleinen Sequenzketten mühsam in die Molldominante (h-moll) hochzuarbeiten.

In dieser Tonart hören wir nun eine vollständige Wiederholung des Hauptsatzes (A), wobei in den Takten 33-46 Sopran und Alt gegeneinander ausgetauscht sind. Dies Verfahren, das meistens großes satztechnisches Dispositionsvermögen voraussetzt, wendet Bach bei solchen Wiederholungen der verlebendigenden Variation wegen gern an. Man beachte auch die Umbildung der Pedalstimme: die Viertelschläge in den Takten 33ff und 39ff bewegen sich jeweils entgegengesetzt wie zuvor (1ff. und 7ff.). In Takt 50/51 geht diese Wie-

derholung von A, und damit der als Einheit empfundene, erste Großabschnitt zuende.

Mit Beginn des zweiten Seitensatzes löst sich nun der innere Druck. Die musikalische Grundstimmung geht vom tieferrn Heroischen und Pathetischen ins Lieblichere, Lyrisch-Elegische über. Das Pedal schweigt bis auf einen stützenden Orgelpunkt in der zweiten Hälfte, harmonisch geht es erstmals in Durbereiche. Am Anfang steht (stets) folgender, neuer Gedanke:

51

Hauptlinie

Bach verknüpft ihn anschließend mit dem Eingangsmotiv des ersten Seitensatzes, das durch Stimmentausch (Pedal in den Sopran, Tenor in den Baß, Sopran in den Alt), Verlegung nach Dur und durch Verdopplung auf vier Takte eine ganz andere musikalische Qualität gewinnt. Bevor Bach diesen insgesamt achttaktigen, von h-moll nach A-Dur führenden Seitensatzabschnitt wörtlich wiederholt (Takte 61-69, nun von e-moll nach D-Dur gehend), schiebt er im Dienste einer Modulation zwei Takte lang ein neues, aus dem Eingangsthema von A abgeleitetes Motiv ein

59

das dann acht Takte später – nach Wiederholung des zweiten Seitensatzes (C) – Grundlage des dritten Seitensatzes werden soll (D)! Auf diese Technik “devisenhafter” Vorankündigung und späterer Ausarbeitung treffen wir, in meisterhafter Handhabung, schon bei Heinrich Schütz (vgl. “Geistliche Chormusik” von 1648).

Nach der Durchführung von D (Takte 69-81), dessen zweite Hälfte aus einer freien Fortspinnung besteht und in die Paralleltonart G-Dur führt, setzt eine kurze, markante Variante von A ein, die sich auf zweimalige Durchführung des Eingangsthemas beschränkt (einmal in G-Dur, dann –nach Modulation– in a-moll, das Thema im Tenor). Anschließend hören wir wieder C (erste

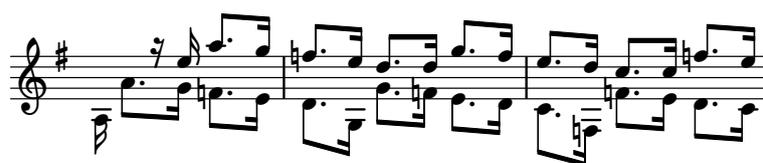
Hälfte, 90-94), sodann B (94-115) ohne das Eingangsmotiv, das erst am Ende angehängt erscheint, jedoch 103ff. durch eine achttaktige, dreistimmige Episode erweitert, welche die abschließende Floskel des Soprans aus dem gerade erklangenen Kadenztakt 102 verselbständigt und zur motivischen Grundlage des weiteren erhebt, schließlich letztmalig und hochexpressiv gesteigert C (115-125, vollständig, die erste Hälfte verlängert).

Jetzt schließt sich der Kreis und die Musik mündet in eine letzte Reprise des Hauptsatzes ein, die bis auf die fehlenden, ersten sechs Takte vollständig ist. Solche "geköpften" Reprisen finden sich in Bachs Konzertform-Bildungen häufig. In diesem Fall erleben wir sie als besonders sinnträchtig, weil sich ein formaler Spannungsbezug zu den Takten 80-90 herstellt, wo (gedoppelt!) ja eben jene fehlenden Eingangstakte für den Hauptsatz stehen, ohne ihrerseits das Folgende zu bringen.

Einen Hinweis noch zur Gestaltung des Seitensatzes C: man beachte die steigernde Variation, die Bach der ersten Hälfte dieser Partie angedeihen läßt! Die ersten beiden Male (51ff., 61ff.) laufen die punktierten Achtelstimmen parallel aufwärts:



90ff. gehen sie kanonisch abwärts:



115ff. schließlich übernimmt sie in der Hauptsache die Manualunterstimme allein und führt sie abwechselnd auf- und abwärts, während die übrigen Stimmen, abweichend vom Bisherigen, weitgehend neu und musikalisch sehr viel intensiver gestaltet sind:



Als Endergebnis hier noch einmal die Gliederung des Präludiums als Ganzes:

- A (1-19) – B (19-33) – A (33-51)  
 C (51-59) – D' (59/60) – C (61-69) – D (69-81)  
 A' (81-90)  
 $\frac{1}{2}$ C (90-94) – B' (94-115) – C (115-125);  
 A (125-137 = 7-19)

In wenigen Werken hat Bach die Gestaltungselemente so intensiv miteinander verflochten und verquickt wie hier. Beziehungen der einzelnen musikalischen Gedankengänge zueinander scheinen geradezu organischer Notwendigkeit zu entspringen. Es entsteht also mehr als ein nur architektonisches Gefüge (vgl. das eingangs zu BWV 540 Gesagte). Besonders durch die (nach unserer Analyse) doppelte Verwendung des Motivs aus Takt 19, in den Seitensätzen B und C entsteht ein Ausmaß an gegenseitiger Verschränkung, das es schwer macht, die Dinge wirklich eindeutig zu scheiden. An einigen Punkten wird man verschiedener Auffassung bleiben dürfen.

Anders als das Präludium, über das man in dieser Hinsicht endlos diskutieren kann, ist die kühn-geniale *Fuge* offensichtlich mehrmanualig konzipiert. Auch hier signalisiert bereits das ungewöhnliche Thema dem Hörer sofort, daß er Besonderes zu gewärtigen hat. Aus der etwa wie folgt aufzufassenden Harmoniefolge



mit dem damals noch sehr “modernen”, alterierten Quintsextakkord (x) leitet Bach einen latent zweistimmigen Linienzug ab:



**Takte 1-59** Dieser Gedanke wird zunächst einmal in zu erwartender Weise zu einer zügig und souverän musizierenden Fuge verarbeitet, die in einem großen Bogen 59 Takte umfaßt. Auf große modulatorische Wanderungen wird dabei vorerst verzichtet – die Chromatik des Themas liefert Farbe genug. So werden lediglich die Grundpositionen des e-moll Bereiches abgeschrieben. Dem Thema ist folgender Kontrapunkt beigegeben, dem wir immer wieder begegnen werden:



Nach der Exposition (Tenor-Alt-Sopran-Baß) ist die Dominante H-Dur erreicht. Die Takte 23ff. leiten mit kraftvollen Sequenzbildungen nach e-moll zurück, und es beginnt (T.33) eine zweite Durchführung von bewundernswerter Zwanglosigkeit. Einsätze des Themas: Takt 33 im Alt (e-moll), 44 im Tenor (a-moll) und 51 im Sopran (e-moll, aber –die harmonische Doppeldeutigkeit des Themas nutzend– über dominantischem Orgelpunkt auf H).

**Takte 60-120** Fast überfallartig kommt nun völlig Neues ins Spiel, ein Element, das sich dem Thema konträr entgegenstellt und den ganzen Mittelteil der Fuge (Takte 60-172/173) prägen wird; solistisch kadenzierende, tokkatenhafte Virtuosität in Sechzehntelläufen aller Art. War die Fuge bisher von Achtelbewegungen getragen, so bricht schon aus dem Schlußakkord des ersten Teils wie aus heiterem Himmel eine rasante Sechzehntelpassage hervor, stürzt abwärts, verfängt sich zwei Oktaven tiefer und schießt wieder in die Höhe, um in eine Figur einzumünden, die –wie sich später zeigt– Funktion eines Nebenthemas hat:



Ihre halb ausgeschriebene, halb latente Mehrstimmigkeit, in der immer wieder zwei Linienzüge auseinanderzustreben scheinen, weist Verwandtschaft zum

Fugenthema auf: der neue Gedanke ist dessen koboldhaft quirlendes und irrlichterndes Geschwister. Die meisterhafte, verzwickte figurierte und harmonisch grundierte Passage erinnert stark an verstiegene Momente in den Cembalokadenzen des fünften Brandenburgischen Konzerts und des a-moll-Tripelkonzerts, aber auch an die Solomanualpartien der Pièce d'Orgue in G-Dur (BVV 572). Nachdem die ganze e-moll-Skala abgescritten ist, gebietet das Pedal mit dem Fugenthema Einhalt. Doch beginnt das Spiel, diesmal in h-moll, sogleich von neuem, um –wörtlich transponiert– abermals vom Thema im Pedal blockiert zu werden (Takte 80-84). Das virtuose Treiben der Sechzehntel ist nicht aufzuhalten: neue Skalenfiguren schießen als pedalleitete, brillante Sequenzen in die Höhe, eilen nach A-Dur (Orgelpunkt). Das Thema wirft sich ihnen im Manual samt beibehaltenem Kontrapunkt in den Weg (D-Dur), vergebens, die Sechzehntel brechen sich weiter, klangvoll von Haltetönen sekundiert, rauschend Bahn. Jetzt (Takt 97) versucht eine motivisch verselbständigte Kontrapunktflösel aus der Fugenexposition (Takt 10) beruhigend einzuwirken. Auch dies umsonst: neue Skalen stieben akkordgestützt in die Höhe. Wie schon einmal, erreicht das Pedal einen Orgelpunkt (d), darüber hören wir –diesmal mit vertauschten Stimmen– nochmals Thema und Kontrapunkt (G-Dur). Doch gibt es noch immer kein Halten: jetzt steigen, satztechnisch ebenso gewagt wie überzeugend bewältigt, Sechzehntelskalen im Manual und Viertelskalen im Pedal gleichzeitig (!) aufwärts, um schließlich mit einem transponierten Abschnitt aus dem ersten Teil der Fuge konfrontiert zu werden (Takte 116-119/120 = 25-28). Damit sind wir wieder in h-moll angekommen.

**Takte 120-136** Etwas Neues greift als Auslöser/ Vorbote einer musikalischen Wende in das Geschehen ein. Über doppeltem Orgelpunkt (getupft im Baß, als insistierende, pausendurchbrochene Sechzehntelfiguration im Tenor) erklingt folgendes, beschwörend klagendes Duett:

Es läßt sogleich an ähnliche Gänge in Buxtehudes großartigem fis-moll-Präludium denken. Nach vier Takten mischt sich, von h-moll nach D-Dur modulierend, das Nebenthema (Anfang Mittelteil. s.o.) für zwei Takte ein. Wieder

vernehmen wir das Duett (Sopran-Tenor, Orgelpunkt: Alt-Baß), wieder folgt eine Modulation mit dem Nebenthema (von D-Dur nach fis-moll), und nochmals der „Buxtehude“ Gedanke – in fis-moll (Duett: Alt-Tenor, Orgelpunkt: Sopran-Baß). Von der Höhe des Sechzehntelorgelpunktes im Sopran schießt eine letzte schnelle Skala in die Tiefe – im Pedal setzt, damit den Abschnitt

**Takte 136-160** beginnend, das Fugenthema ein. Endlich scheint die Rückkehr in gezügelte Achtelbewegung gelungen! In reiner Fortspinnung, dabei ausladend modulierend, fließt die Musik 15 Takte dahin. Ein Themeneinsatz im Alt (C-Dur über dominantischem Orgelpunkt auf G) beendet die Episode. Ganz überraschend bricht in den

**Takten 160-172** noch einmal die erregte Sechzehntelbewegung durch. Eingebettet in den vierstimmigen Satz schießen im Manual Läufe auf- und abwärts, zerstreuen zu Kleinfiguren (Takte 168/169). Endlich gewinnt das Pedal den Orgelpunkt H, die Heimkehr verheißende Dominante der Haupttonart e-moll.

**Takte 173-231** Zunächst noch gar nicht recht wahrnehmbar, in seiner eigentlichen Bedeutung erkennbar, verdeckt von Kontrapunkten der weiter durchgehaltenen Vierstimmigkeit, setzt im Tenor das Fugenthema ein, um die wortwörtliche Reprise des gesamten Eingangsteiles einzuleiten. Erst wenn das Pedal abkadenziert hat und verstummt, erst wenn der Satz auf zwei Stimmen zurückgeht und der Alt das Thema bringt, wird deutlich, was hier geschieht! Nirgendwo gelingt bei Bach eine *Dacapo*-Reprise musikalisch zwingender und überzeugender als hier, wo es gilt, die überquellende Fülle des über 110 Takte langen, in genialer Freiheit gestalteten Mittelteiles rahmend zu bändigen und dies überwältigende, großartige Meisterwerk zu angemessenem Abschluß zu bringen.

## 2.22 Präludium und Fuge c-moll / BWV 549

**Entstehungszeit: Arnstadt (Weimar?)**

Das *Präludium* wird von einem Pedalsolo eröffnet, dessen Anfang folgendermaßen lautet:



Mit dem Eingangsmotiv des Pedalsolos arbeitet Bach im anschließenden Manualteil weiter (das Pedal beschränkt sich derweil auf Stützbässe), verliert sich dann aber schnell in improvisatorischen Fortspinnungen von der Art, wie sie damals weit verbreitet waren: Akkordfortschreitungen im Abstand von meist Halbnotenwerten werden jeweils in einer der vier Stimmen durch verbindende, weiterleitende Sechzehntelfiguren belebt. Im Gegensatz zu den "solider" gearbeiteten Vorbildern Bachs (z.B. Pachelbel und Buxtehude) nimmt es der junge Komponist mit der Vierstimmigkeit aber nicht so genau und wird gern einmal etwas vollgriffiger, besonders natürlich bei den angelpunktartigen Akkordschlägen in den Takten 21 und 24.

Das Thema der *Fuge*



ist –ein Kennzeichen fast aller frühen Bachfugen– in seiner periodisch geordneten Liedhaftigkeit viel profilierter und bedeutungsvoller als das, was in dieser Zeit sonst zu Fugen verarbeitet wurde. Zwar grundsätzlich auf Vierstimmigkeit angelegt, beschränkt sich die Fuge de facto fast immer auf drei oder gar nur zwei Stimmen; aus spieltechnischen Gründen – Bach vermeidet bei seinen frühesten Stücken echt obligates Pedalspiel – läßt der Pedaleinsatz lange auf sich warten: dafür hat er mit dem neunten Themeneinsatz der Fuge auch das letzte Wort. Im selben Moment ist die obligat polyphone Arbeit des Stückes zuende: das Manual bringt zum Pedal nur noch vollgriffige Akkorde, dann folgt schon der Übergang in einen feurig-wirkungsvollen Tokkatenschluß (ein Formmittel, das Bach oft und auch noch lange Zeit später in seinen Fugen verwendet hat).

Vom satz- und spieltechnischen Befund her möchte man das Werk zu den frühen, in Arnstadt entstandenen zählen. Die Diktion klingt andererseits mehr als in anderen frühen Orgelwerken schon ausgesprochen "bachisch". Vielleicht

deswegen wird das Werk von einigen in die Weimarer Zeit gelegt. Es existiert übrigens auch in einer d-moll-Fassung, die kleine textliche Varianten bietet; die c-moll-Version gilt als die endgültige, vor allem am Schluß bessere.

## 2.23 Präludium und Fuge G-Dur / BWV 550

### Entstehungszeit: Weimar (Arnstadt?)

BWV 550 ist eines jener relativ früh entstandenen Orgelwerke Bachs, denen eine gerechte Würdigung vielfach versagt bleibt. Dafür gibt es allerdings Gründe. Der wichtigste ist, daß die Spielvorschrift für die Fuge (“*alla breve e staccato*”) in der über hundert Jahre lang meistbenutzten Edition (Peters) keine Aufnahme gefunden hat. Ergebnis: eine klanglich breiige, im Tempoeindruck zu biedere Wiedergabe. Auch das Präludium stieß auf Unsicherheiten: zum einen ließ man sich von der  $3/2$ -Taktvorgabe nicht zu adäquat locker fließendem Spiel anregen, zum anderen irritierte die von Bach doch wohl bewußt gewählte Beschränkung auf Elemente norddeutscher Schreibart – das wurde als Zeichen stilistischer Uneigenständigkeit und Unreife mißverstanden. Auf der Grundlage solchen Erlebens konnte es dann zu abwertenden Einschätzungen wie derjenigen Hermann Kellers kommen, und es nimmt nicht mehr wunder, daß das Werk –scheinbar ja nicht so bedeutend und wirkungsvoll– zum Studienobjekt für den Orgelunterricht degradiert wurde, wo es seiner schwierigen Pedalstellen in der Fuge wegen dann allerdings “gut zu gebrauchen” war.

In letzter Zeit bahnen sich Neubesinnung und angemesseneres Verständnis an. Wir sehen BWV 550 heute wieder als das, was es wirklich ist: ein klar gebautes, musikalisch zügiges, klanglich reizvolles und in der Fuge organistisch virtuoses Werk, dessen geschlossener Gesamteindruck überzeugt. Die sorgfältige, motivisch konzentrierte tonsetzerische Arbeit, die alles Wuchernde, jugendlich Unbesonnene meidet, ist Indiz dafür, daß das Werk durchaus nicht so früh angesetzt werden muß, wie es mancher aufgrund der “stilistischen Uneigenständigkeit” gern täte. Am meisten für sich hat die Hypothese, daß Bach die Komposition in seinen früheren Weimarer Jahren mit der Vorgabe “auf Manier der Norddeutschen” geschrieben hat – allerdings ohne sich selbst dabei ganz verleugnen zu können. Dafür sprechen auch die Klaviaturumfänge, mit denen Bach rechnet: sie stimmen mit den Verhältnissen überein, mit denen Bach nach heutigem Wissensstand in Weimar zu tun hatte.

Das *Präludium* orientiert sich wie gesagt am norddeutschen Orgelstil – in der





Darüber hinaus finden sich lediglich einige Skalenausschnitte und Halte- bzw. Füllnoten. Es herrscht also größte Ökonomie, ohne daß Monotonie aufkäme! Zum Ablauf des Präludiums: Einleitende Manualpartie / Beginn des Pedalsolos - Zwischeneinwurf des Manuals - Fortsetzung des Pedalsolos, das in G-Orgelpunkt einmündet darüber dann imitatorischer Aufbau des Manuals / Hauptteil (31-59) mit dialogisch ineinanderwirkendem Musizieren von Manual und Pedal, das nach Ausweichung ins parallele e-moll über breit auskomponierte Schlußkadenz wieder nach G-Dur zurückkehrt / Wechsel in den C-Takt, in dem Bach, nach Art eines norddeutschen Akkordrezitativs gestaltend, einen zur Fuge überleitenden Halbschluss herbeiführt.

Ein typisch norddeutsches Stilelement ist das "Auf-der-Stelle-Treten" aller Oberstimmen zu schrittweise bewegtem Baß (Takte 9/10). Reizvoll die hemiolischen Bildungen (= zwei 3/2-Takte zu einem großen 3/1-Takt zusammengefasst) an abschließend gliedernden Punkten, die der Organist dem Hörer deutlich machen soll (Takte 9/10, 20/21, 38/39, 44/45, verdeckter: 57/58).

Das alla-breve-e-staccato-Thema der *Fuge* schlägt springlebendige Töne an, disponiert Musik von blendend gelaunter Viertel- und Achtelmotorik:



Fast die gesamte Kontrapunktik der Fuge stützt sich auf Vorgaben aus dem Thema: pochende und springende Viertel, Achtelbewegungen – vorzugsweise in Terz-, Quart- und Quintsprüngen (Akkordfigurierungen). Daneben spielt noch der auftaktige, ermunternde und antreibende Rhythmus



eine wesentliche Rolle.

Auf die zur Dominante führende Exposition (interessant der regelwidrig real imitierende erste Pedaleinsatz!) folgt ein zwei-, dann dreistimmiger Manualabschnitt, hierauf –etwa im Zentrum der Fuge– wieder eine Partie mit Pedal, aber in locker bleibender Dreistimmigkeit. Anschließend kommt nochmals das Manual solo zu Wort. Die glänzende Schlußpartie ist dann wieder vierstimmig pedaliter. Wir begegnen hier also jenem formalen Dispositionsschema, das viele meisterliche Orgelfugen Bachs charakterisiert. Sein überlegter und gekonnter Einsatz ist ein Grund mehr, das Werk nicht zu früh zu datieren.

14 Takte vor Schluß beginnt eine prachtvolle “Stretta”. Als “quinta vox” (fünfte Stimme) setzt über dem bisherigen Sopran noch ein letztes Mal das Thema ein (allerdings setzt Bach diese Fünfstimmigkeit nicht fort und lässt den ursprünglichen Sopran verstummen); dann rattern alle Stimmen gleichzeitig in Achtelakkordketten aufwärts (eine virtuose Stelle!), verweilen einen Takt lang mit der zweiten Hälfte des Themenkopfes “jauchzend” auf dominanter Höhe, sequenzieren eine Oktave wieder abwärts, und es folgt der letzte Aufschwung der Schlußakkorde.

Hermann Kellers Vorwurf, die Fuge sei harmonisch dürftig, ist ungerechtfertigt. Im Gegensatz zu anderen früheren Orgelfugen, in denen Bach kaum einmal den Bereich Tonika – tonal beantwortende Dominante verlässt, erklingt hier das Thema auch in D, e, h (mit Fis) und C. In der zweiten Manualepisode moduliert Bach auch –mittels imitatorischer Spiele mit dem Themenkopf– nach a und d. Es wird demnach der gesamte, üblicherweise dazugehörige Tonraum abgeschritten.

## 2.24 Präludium und Fuge a-moll / BWV 551

**Entstehungszeit: Arnstadt**

Bei näherem Hinsehen ist nicht recht zu begreifen, warum unter den Bachschen Frühwerken für Orgel dies Stück so ganz und gar gering geachtet wird. Bei einer Wiedergabe, die von derselben positiven Grundeinstellung und derselben sorgfältigen Vorbereitung ausgeht, wie sie für “anerkanntere” Orgelkompositionen Bachs selbstverständlich sind, ist ein solider und interessanter musikalischer Gesamteindruck durchaus nichts Unerreichbares. Man wäge im einzelnen gegeneinander ab, was dem jungen Bach hier und in anderen, relativ häufiger gespielten Frühwerken wie BWV 531, 549 und teilweise 566 an satztechnischen und gestalterischen Unebenheiten unterläuft: Präludium und Fuge a-moll/BWV 551 stehen bei einem solchen Vergleich eher besser da!

Zwei Gründe mögen es sein, daß sich kaum einmal ein praktizierender Organist mit dieser Komposition befaßt: zum einen ist es die harte Aburteilung durch Hermann Keller (S.48/49: “. . . das unvollkommenste aller freien Orgelwerke Bachs. . .”), die auf einer nicht ausreichend gründlichen Analyse fußt<sup>10</sup>. Zum anderen ist es das außerordentliche Maß an stilistischer Rückwärtsge wandtheit in den Fugen, das unter den Orgelwerken nur noch ein Pendant in BWV 588 und 1121 findet. So wird die eher auf Hochbarockes fixierte Hörerwartung, die dazu noch ständig nach schon “bachischen” Wesens- und Stilmerkmalen fahndet, von der altertümlich sperrigen Machart irritiert und enttäuscht. Stellt man sich aber innerlich auf die Tatsache ein, daß Bach sich hier an einer Tradition chromatischer Satztechnik für Tasteninstrumente orientiert und schult, wie sie im frühen 17. Jhdt. Trabaci, Sweelinck u.a. entwickelt und gepflegt hatten und wie sie sich über Frescobaldi und Froberger noch bis zu Buxtehude lebendig erhalten hatte, so erweist sich schnell, daß hier sauber, konzentriert und mit klarem Konzept gearbeitet wird. Besonders die zweite Fuge – schon ihr Doppelthema weist erhebliche Ähnlichkeit mit einem entsprechenden Gedanken Sweelincks auf (s.u.) und erinnert gleichzeitig an Nahestehendes bei Buxtehude (2. Teil der 2. Fuge im großen e-moll-Präludium für Orgel BuxWV 142) – gerät zu gekonnter Assimilation an diese alte Machart!

Was die Gesamtformung angeht, so hält sich Bach an das bekannte zeitgenössische Formschema des norddeutschen Orgelpräludiums (“Tokkatenform”). Es besteht in der Regel aus einer fünfteiligen Reihe: Präludium/ Tokkata – Fuge

<sup>10</sup>“ohne thematische Einheitlichkeit”. Die beiden Fugenthemen weisen durchaus einen inneren Bezug zueinander auf, denn der absinkenden Chromatik des ersten Themas entspricht die aufsteigende des zweiten. Ferner handelt es sich bei dem in Takt 65ff. auftauchenden Gedanken nicht um ein neues, beliebiges Motiv, vielmehr setzt eine Variante des zweiten Themas ein!

1 – Rezitativ (figurativen und/ oder akkordischen Typs) – Fuge 2 (oft, nach altem Canzonenvorbild, mit einer Verarbeitung des Themas der 1. Fuge in einer 3/2-Takt-Version) – Schlußtokkata. Bach hat diese mehrteilige Form nur noch einmal, und zwar in BWV 566, einem weiteren Jugendwerk, aufgegriffen.

Das *Präludium* beginnt mit schlichter Diatonik (Kontrast zu den Fugen!). Wir hören die typischen Skalen und Skalenausschnitte in Terz- und Sextparallelen der Buxtehude-/Pachelbelära. Ein Pedaleinsatz (Treppenschritte abwärts) führt rasch zum Abschluss.

In Takt 12 setzt das Thema der 1. Fuge ein:



Der depressiv absteigende chromatische Grundlinienzug, ist mit *x* gekennzeichnet (vgl. Thema der 2. Fuge). Ihm entspricht ständiges Absinken der inneren Gesamtspannung der Fuge, dadurch hervorgerufen, daß die dicht aufeinanderfolgenden Einsätze des Themas (es gibt fast gar kein Zwischen-spiel!) immer tiefer die einzelnen Stimmen durchwandern. Folgender Überblick, der jeweils nur die ersten beiden Noten der Themeneinsätze zusammenfaßt, kann das veranschaulichen (Tenorstimme mit zwei Einzelstimmen: scheinbare Fünfstimmigkeit, die abfallende Einsatzkette wird dadurch noch länger):



Zugleich wird dabei auch deutlich, daß die Grundtonart a-moll nicht verlassen wird. Erst als Abschluß erfolgt, kurz und bündig, eine Modulation in die Paralleltonart C-Dur (Takte 27/28).

Zwischen der ersten und zweiten Fuge vermittelt das anschließende *Rezitativ* (Takte 29 bis 39). Die ersten drei Takte figurieren steigend den C-Dur-

Akkord aus. Dann setzt Bach auf das c des Basses einen doppeldominantischen Sekundakkord, aus dem sich in langen Notenwerten eine jener typischen, an übergebundenen Dissonanzen und harmonischen Überraschungen reichen Akkordfolgen entwickelt, wie wir sie aus der Orgelmusik des Buxtehudekreises kennen, und die auf einen entsprechenden Tokkatentyp Frescobaldis zurückgehen (“durezza e ligature”). In Takt 38/39 ist die Dominante E-Dur erreicht — es setzt

das Thema der 2. Fuge, die sich sogleich als Doppelfuge erweist, in Sopran und Alt ein:



Auf die Korrespondenz zwischen der absteigenden Chromatik des ersten Themas und der aufsteigenden des zweiten (x) wurde schon hingewiesen. Es handelt sich hier also nicht um eine Doppelfuge jenes Typs, die ein vorher separat behandeltes Thema mit einem weiteren kombiniert (wie in BWV 574), sondern um ein sofort zweistimmig präsentiertes Sujet (Simultanfuge). Die Ähnlichkeit mit einem Thema von Sweelinck ist deutlich (Zitat nach Keller):



In einem ersten Abschnitt werden fünf dicht aufeinanderfolgende Einsatzpaare des Themas (viermal Dux-Comes, das fünfte Mal Comes-Dux) gebracht. Die Grundtonart a-moll wird, wie schon in der ersten Fuge, kein einziges Mal verlassen. Es wäre verfehlt, darin jugendliches Ungeschick oder gar modulatorische Phantasielosigkeit zu erblicken. Hier ist einfach nur einkalkuliert, daß die vielen en-passant-Modulationen und Rückungen, die die chromatische Setzart mit sich bringt, schon genug für Farbe und harmonische Abwechslung sorgen. Gleichzeitig oder nur wenig später entstandene Cembalokompositionen zeigen, wie gern und ausufernd der junge Bach zu modulieren verstand, wenn es ihm darauf ankam! Daß das Aussparen des Modulatorischen in unserem Stück ein auf Disposition beruhendes Aufsparen war, zeigt klar das Folgende: Zum Schluß des eben besprochenen Abschnitts bringt Bach nun eine Modulation, und zwar eine außerordentlich überraschende, ruckartige

Wendung von a– nach c-moll (Takt 62/63). Keller nennt sie “etwas befremdend”; so wirkt sie in der Tat, wenn man wie er nicht erkennt, auf welchen thematischen Vorgang sie als klangliches Ausrufezeichen, als musikalischer Doppelpunkt hinweisen will. Denn der im ersten Moment als etwas zusammenhanglos Neues erscheinende Gedanke, der nun folgt,



Doppelthema vergleichsweise nach c-moll versetzt

erweist sich als eine Variante des (Gesamt-!-)Themas. Es handelt sich nämlich nicht nur um eine auskolorierte, rhythmisch verzerrte Version der Oberstimme: auch der Beginn der ehemaligen zweiten Stimme ist miteinbezogen. Somit liegt das ursprüngliche zweistimmige Thema auf einen einstimmigen Linienzug gebündelt und konzentriert vor!

Nicht nur der modulatorische Überraschungseffekt und die neue Themenversion sorgen für Steigerung: auch die dichtgedrängten, als Quintkanons gebrachten Einsatzfolgen der Themenvariante zielen in dieselbe Richtung. Es sind drei (jeweils zwei Einsatzpaare umfassende) Gruppen, die nun auch in verschiedenen Tonarten, nämlich c-, g- und d-moll stehen. Die Modulationen werden witzig dadurch bewerkstelligt, daß am Ende der beiden ersten Tonartgruppen jeweils ein überzähliger Scheineinsatz in der alten Tonart (nur aus den ersten acht Sechzehnteln bestehend) zu einem echten Themeneinsatz in der neuen Tonart überleitet (Takte 65/66 und 69/70). In Takt 73 ist die Haupttonart wieder erreicht, der Abschnitt geht mit einer deutlich markierenden Kadenz zuende. Die kleine, nun wieder schlicht diatonisch gehaltene Schlußtokkata verwertet wie das Präludium die Formelwelt der nord- und mitteldeutschen Orgelschulen (Skalen, geschüttelte Akkorde, Pedalsolo, Orgelpunkte). Harmonisch handelt es sich um eine einfache breit auskomponierte Plagalkadenz. Als einzige eigenwillig-originelle Wendung fällt in den Takten 84/85 der akademisch nicht ganz einwandfreie Absprung des Pedalbasses vom subdominantischen Orgelpunkt in den Grundton aus dem Rahmen.

## 2.25 Präludium und Fuge Es-Dur / BWV 552

### Entstehungszeit: Leipzig

Zum Preise des letzten freien Orgelwerkes, das Bach unsres Wissens geschrieben hat, abermals Worte der Bewunderung und Begeisterung zu formulieren, hieße Eulen nach Athen tragen; sooft ist diese herrliche Musik schon gewürdigt und gedeutet worden. Hermann Kellers emphatischer Satz („... eines der leuchtendsten Juwelen im Sanctuarium seiner Kunst“) möge hier für vieles andere stehen. Wir beschränken uns an dieser Stelle auf Angaben zum Entstehungszusammenhang und zur Analyse, um anschließend -bewußt separat- das Gängigste zur Deutung und Zahlensymbolik weiterzugeben. Dies und das lebendig musizierte Werk sprechen für sich.

1739 hatte Bach seinen *Dritten Teil der Klavierübung* im Druck erscheinen lassen. Während der erste, zweite und später dann der vierte Teil Cembalomusik enthielten (1: Italienisches Konzert, Französische Ouvertüre / 2: Sechs Partiten / 4: Goldbergvariationen), war dieser dritte Teil “hauptsächlich vor die Herren Organisten” gedacht, wie Johann Elias Bach, ein seinerzeit in Bachs Hause lebender Vetter, am 10. Januar 1739 in einem Brief mitteilte. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß nach damaligem Verständnis alle Tasteninstrumente unter dem Begriff “Klavier” zusammengefaßt wurden.

Der originale Titel lautet: “Dritter Theil/ der/ Clavier Übung/ bestehend/ in verschiedenen Vorspielen/ über die/ Catechismus- und andere Gesaenge,/ vor die Orgel:/ Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern/ von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Erzeugung/ verfertigt von Johann Sebastian Bach,/ Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs./ Hoff-Compositeur, Capellmeister, und/ Directore Chori Musici in Leipzig./ In Verlegung des Authoris.” Ebenso wenig im Titel erwähnt wie die vier Duette (die auch als Orgelmusik zu gelten haben - siehe BWV 802-805), bilden Präludium und Fuge Es-Dur den Rahmen der Sammlung und stehen, getrennt voneinander, an erster und letzter Stelle des Ganzen.

Über die Auswahl und Anordnung der von Bach bearbeiteten Choräle und damit über den gedanklichen Hintergrund des Gesamtwerks wäre bei einer Besprechung der 21 Choralvorspiele BWV 669-689 zu reden. Sie bilden ja den zentralen und umfanglichsten Beitrag zum Dritten Teil der Klavierübung. Hier sei nur vermittelt, wohin Bachs Konzept nach heutigem Wissens- und Auffassungsstand generell tendierte: Danach ging es ihm in dieser ersten und

einzig größeren, im Alter von über 50 Jahren herausgegebenen Orgelmusikveröffentlichung seines Lebens darum, nach Art eines Kompendiums die vielfältigen Formen und Setzweisen gottesdienstlicher Orgelkomposition umfassend und beispielhaft zu veranschaulichen.

Derartige Sammlungen haben ihre Tradition: fast jeder französische Orgelkomponist meldete sich, konzipiert nach Maßgabe der liturgischen Erfordernisse und der in Frankreich gültigen Registrierkonventionen, mit einem “Livre d’Orgue” zu Wort. Aus Italien ist mit Frescobaldis “Fiori Musicali” von 1635 Vergleichbares bekannt. Die französische Orgelkunst und auch Frescobaldi waren Bach bestens vertraut. Beispielsweise hatte er sich ca. 1708-13 das “Premier Livre d’Orgue” von Nicolas de Grigny (1699) eigenhändig abgeschrieben; eine Kopie des Frescobaldischen Werkes trägt den Besizervermerk “J.S.Bach 1714”. An diese Tradition -und hier speziell an de Grigny’s “Premier Livre d’Orgue”<sup>11</sup> – hat Bach mit einem konzeptionell persönlich akzentuierten Beitrag angeknüpft. In ihm übrigens die Bereitstellung einer sogenannten “Orgelmesse” erkennen zu wollen, hieße, einige Aspekte des Bachschen Gesamtkonzepts vereinseitigend überzuinterpretieren.

Zur Entstehungszeit: alles weist darauf hin, daß sämtliche Stücke und somit auch Präludium und Fuge Es-Dur kurz vor Drucklegung, also etwa in den Jahren nach 1735 neu komponiert worden sind. Zu eindeutig begegnen wir auf Schritt und Tritt den Merkmalen des Bachschen Spätstils (hochartifizielle, meisterhafte Kontrapunktik und Formgebung, stilistische Zeiteinflüsse), als daß der Gedanke an (übrigens in keinem Falle erhaltene) Erst- oder Frühfassungen plausibel wäre (vgl. dagegen die Entstehungsgeschichte der “Siebzehn Leipziger Choräle”)

Das glanzvolle, 205 Takte umfassende *Präludium* verarbeitet – ganz auf der Höhe der formalen und tonsprachlichen Zeittendenz– Themen, besser gesagt: thematische Satzkomplexe, die im Verlauf des Stückes keine kontrapunktische Synthese miteinander eingehen, sondern in formalen Kontrast zueinander treten. Der Normalfall der hier schon anklingenden, späteren Sonatenform sieht zwei thematische Gedanken vor - hier sind es ihrer drei (zur Bedeutung s.u.). Der erste thematische Satzkomplex (A) entwickelt aus einem -im engeren Sinne des Wortes als “Thema” aufzufassenden- Viertakter<sup>12</sup>

<sup>11</sup>vgl. die Übernahme des ausschließlich de-Grignyschen Satztypus à 5 in BWV 678 und 682 (beide Klaviere zweistimmig plus Pedal), sowie die Parallele der Duos zu den Duetten

<sup>12</sup>viertaktige Gruppierungen als Ausdruck der Zeittendenz (Ausbildung der klassischen Periodik) sind im Es-Dur-Präludium vielfach anzutreffen



eine Musik, die das charakteristische Gepräge und Gepräuge der französischen Ouvertüre bietet: straff punktierte Rhythmen vereint mit prachtvoller, fünfstimmiger Harmonik - ein überaus majestätischer Gesamteindruck! Dieser erste Komplex breitet sich über 32 Takte aus; nach 16 Takten werden wir in die Dominante geführt, in der alsbald die vier Thematakte des Beginns mit vertauschten Stimmen (Sopran wird Tenor etc.; zur Bedeutung s.u.) wiedererklingen. Anschließend geht es nach Es-Dur zurück.

Der folgende Satzkomplex (B) ist im wesentlichen dreistimmig manualiter gehalten. Er bringt zunächst ein zweitaktiges, homophones Stakkatogefüge



das als piano-Echo wiederholt wird; sofort anschließend hören wir dasselbe auf der Dominante, so daß insgesamt ein Achttakter entsteht. Zum stufenweisen Rückgang der Dreistimmigkeit auf die Einstimmigkeit des jeweils abschließenden Pedaltons s.u. (Symbolik). Wieder im forte, setzt Bach den Abschnitt mit einer emphatischen, viertelbegleiteten Sololinie fort:



Dreimal hören wir ihren ersten Takt als Abwärtssequenz, dreimal auch die folgende, zweitaktige Bildung:



Das dritte Mal kadenziert diese auf der Dominante ab (molldominantisch eingefärbt). Weiter geht es mit einer Wiederaufnahme des Satzkomplexes A, der uns in modifizierter Form geboten wird (vertauschte Stimmen, viertaktiger modulierender Einschub, zusätzliche, belebende Sechzehntelläufe) und diesmal nur 20/21 Takte umfaßt. Von der Dominante B-Dur ausgehend, endet er in der Paralleltonart c-moll.

In Takt 71 tritt nun das dritte Thema auf den Plan: gestützt von ruhig dahinschreitendem Viertelkontrapunkt schießt -wir haben alla-breve-Metrum!- eine synkopisch einsetzende Sechzehntellinie in die Tiefe und fächert sich zu latenter Zweistimmigkeit auf:



Bach baut diesen Gedanken zu einer 28 Takte langen, dreistimmigen manua-liter-Fuge (Satzkomplex C) aus, in der die Tonarten c-moll, g-moll und f-moll vorherrschen (zur Symbolik s.u.). Das Geschehen mündet in eine Wiederholung des Hauptsatzes (A), die wiederum kürzer als das vorige Mal ausfällt (A1: 32, A2: 21, A3: 14 Takte) – eine häufig anzutreffende formale Maßnahme Bachs, hier von besonderem Sinngehalt. Fast arithmetisch genau haben wir die Mitte des Gesamtstückes erreicht. Die ersten vier Thematakte von A sind auf einen überleitenden Rest verkürzt. Modulatorisch leitet dieser Abschnitt, in welchem die ursprüngliche Oberstimme wieder im Tenor erscheint, von der Subdominantparallele f-moll in die Subdominante As-Dur.

Hierhin versetzt, hören wir noch einmal den Satzkomplex B in wörtlicher Wiederholung (111-129). Ein einziger Takt in den Rhythmen des A-Teiles, und es folgt die groß entfaltete, zweite Ausarbeitung des Themas C, diesmal (bis auf den Schluß) in verschiedenen Durbereichen erstrahlend. Sie ist nicht nur doppelt so lang wie die erste, sondern auch, unter Beteiligung des Pedals, zur Fünfstimmigkeit ausgeweitet. Um die technische Wiedergabe auf dem Pedal zu ermöglichen, erfindet Bach eine seiner typischen, souveränen Adaptationen:



Die fulminante Partie (130-174) wird, in c-moll auslaufend, von einer wörtlichen Reprise des A-Teiles in seiner allerersten Version (1-32) abgelöst; nur die beiden ersten Takte lauten, der Rückmodulation nach Es-Dur wegen, anders. Mit dieser symmetrischen Rahmung bringt Bach das Präludium aufs eindrucksvollste zum Abschluß. Insgesamt ergibt sich also folgende Reihung der thematischen Satzkomplexe (Taktzahlen in der zweiten Zeile):

A	B	A	C	A	B	A	C	A
1	33	51	71	98	112	129	130	174

Das großartige Ganze des Präludiums erwuchs, wie wir sahen, aus einer Dreiheit von thematischen Komplexen, die in formale Beziehung zueinander gebracht werden. Die nicht minder großartige Dreiheit der *Fuge* (wie das Präludium "Pro Organo Pleno") entsteht dadurch, daß ein zunächst allein durchgeführtes Hauptthema nacheinander in kontrapunktisch verknüpfte Beziehung zu zwei weiteren Themen tritt (auffällig das C-Takt-Zeichen gegenüber normalem Alla breve-Zeichen!):



Aus diesem auf der Dominante einsetzenden Thema, dessen lineare Grundsubstanz zu den Archetypen kontrapunktischer Themenerfindung gehört und schon viele Male zuvor -auch von Bach selbst- in der einen oder anderen Ausprägung verwendet worden war, entsteht eine der edelsten Kompositionen Bachs im "stile antico", der auf die Normen der klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zurückgeht (BWV 588). Klarheit, Geschmeidigkeit und Wohllaut dieses fünfstimmigen Gefüges suchen ihresgleichen! Der harmonische Weg ist, dieser Schreibweise gemäß, sehr einfach: die zuletzt einsetzende Pedalstimme führt in Takt 20/21 in eine Kadenz auf der Dominante; der zweite, wieder geringstimmig anhebende Abschnitt geleitet uns, nach stärkerer Betonung des Subdominantbereiches in 32-35, in die Tonika zurück<sup>13</sup>.

Ein neues, lebendig bewegtes Thema ergreift in Takt 37 das Wort:

<sup>13</sup>Die Gesamtgestaltung ist von unauffälliger Souveränität, wie selbstverständlich: man beachte, wie Bach z.B. das hohe c''' bis Takt 32 "aufspart"!



Es umspielt verschleiernd den Ambitus des Hauptthemas in seiner Tonikaversion (im Notenbeispiel sind die entsprechenden Töne angekreuzt). Diese zweite Fuge ist vierstimmig manualiter disponiert. Auffällig ist die lockere Art, der Mangel an strenger “Gesetzlichkeit”, mit der Bach das Thema behandelt. Es ist hier umgekehrt wie sonst: das Thema passt sich den Situationen an, die Situationen sind nicht vom Thema bestimmt (zur eventuellen Bedeutung s.u.). Das zeigt sich schon nach der ersten Durchführung, wenn das Thema in der Umkehrung (“al rovescio”, “contrario motu”), aber mit kleinen, anpassenden Änderungen erscheint (Takte 47-52, noch weitaus mehr später):



In Takt 59 setzt Bach auf der Dominante eine Zäsur, um nun das abermals modifizierte Thema mit dem Hauptthema aus Fuge I (dem 6/4-Takt angepaßt) zu vereinigen - die zweite Fuge erweist sich also als Doppelfuge!



Die Doppelfugenpartie (59-81/82) ist gleich lang wie der erste Teil (37-59); wir begegnen der Themenkombination insgesamt sechs Mal (versteckter Einsatz im Baß in Takt 67!), das fünfte Mal ist Thema I mit der ersten Hälfte von Thema II in der Umkehrung verbunden, dessen Abwärtsbewegung man hier sonst nur in den Zwischenspielen in Gestalt variiert Ableitungen begegnet. Fuge II schließt, den Drang der Achtelbewegung mit einer hemiolisch metrisierten Kadenz auffangend, in der Tonikaparallele c-moll ab.

Fünfstimmig pedaliter ist dann wieder die in Takt 82 in c-moll einsetzende Fuge III mit ihrem beflügelnden 12/8-Thema:



Auch hier haben wir es wieder mit einer Doppelfuge zu tun. Sie ist ebenso einmalig unorthodox wie grandios gestaltet. Zunächst wähnt sich der Hörer auf gewohnten Bahnen, aber nur für drei ordnungsgemäß erfolgende Themeneinsätze (Tenor 2 - Alt - Sopran). Denn statt der erwarteten nächsten beiden Einsätze erklingt im Sopran das Thema verkoppelt mit dem Hauptthema aus Fuge I:



Ehe sich dies abgespielt hat, folgt schon die nächste Überraschung. Der neu-hinzutretende Tenor 1 beginnt umgekehrt mit Thema I, das in Thema III übergeht, während dazu gleichzeitig Thema III eingeführt im Sopran und dann auch noch im Pedalbaß erscheint (dort wiederum in Thema I mündend)

Einer der großartigsten, spannungsreich vorbereiteten Pedalbaßeinsätze der Fugenliteratur! Mit gleicher kontrapunktischer und gestalterischer Virtuosität führt Bach weiter beide Themen durch: es ginge zu weit, an dieser Stelle alles im einzelnen nachzuzeichnen. Wohl nicht zu Unrecht hat Hermann

Keller darauf hingewiesen, daß die begleitenden Sechzehntelkontrapunkte an Thema II denken lassen wollen:



Der jauchzende Höhepunkt des Stückes ist im dichten, enggeführten Satz der Takte 104ff. erreicht. Hier schwingt sich die Musik, wie in Fuge I (Takt 32), zum bislang abermals sorgsam ausgesparten hohen  $c'''$  auf! Der allmähliche Abfluss der aufgestauten Energien danach (108ff.), die letzte manualiter-Einsatzkette (111f.), der letzte Pedaleinsatz mit Thema I - das gehört zum Größten und Glanzvollsten, was je für die Orgel geschrieben worden ist!

Das Fugentriptychon BWV 552/2 ist genau und überlegt proportioniert: die dritte Fuge umfasst wie die erste 36, die mittlere 45 Takte. Doch damit sind wir bereits bei der

### Deutung und Zahlensymbolik

des Werkes angelangt. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß Bach in Präludium und Fuge Es-Dur die Heilige Dreieinigkeit (Gott Vater - Gott Sohn - Gott Heiliger Geist) symbolisieren und verherrlichen wollte. Folgende, durchaus nicht zu weit hergeholte Daten lassen diese Hypothese so gut wie Gewißheit werden:

Auffälligerweise voneinander getrennt, stehen Präludium und Fuge am Anfang und Ende des *Dritten* Teils der Klavierübung, als das A und das O des Gesamtwerkes ("Du bist A und O" - Alpha und Omega, erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets). Die Fuge ist somit das 27. Stück der Sammlung (27 = *drei* mal *drei* mal *drei*). Die Tonart Es-Dur verwendet *drei* b als Vorzeichen. Das Präludium ist aus *drei* Themenkomplexen gestaltet. Die Fuge verarbeitet *drei* Themen, mit deren erstem, sinnfällig als übergreifendes Symbol für Gott Vater in allen Einzelfugen präsent, die beiden anderen Themen (Sohn und Hl. Geist) verbunden werden.

Auch mit rein musikalischen, vor allem tonsprachlichen Mitteln wird das Wesen der Dreifaltigkeit dargestellt und ausgedrückt. Wenden wir uns noch einmal dem *Präludium* im einzelnen zu:

Glanz und Pracht des Themenkomplexes "A" stehen eindrucksvoll für die Macht und Herrlichkeit Gott Vaters. Der erste Teil des Themenkomplexes "B"

macht die Menschwerdung Gottes in Jesus ebenso lapidar wie faszinierend deutlich:

Man beachte hier: die absteigende Bewegung (sozusagen ein “Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter”), die zum Vorangehenden scharf kontrastierende, einfache Setzweise (“Er ist auf Erden kommen arm”) sowie die schrittweise Reduktion der Dreistimmigkeit auf Einstimmigkeit (der Dreieinige inkarniert sich in der einen Person Jesus). Ferner die demütig weiche Harmonik (verminderte Klänge betont) und den tiefen Endton der Bewegung im Baß (es ist der einzige Pedalton, den Bach in diesem Abschnitt verlangt; er steht für den Bereich des Irdischen). Der zweite Teil des B-Komplexes redet in schmerzlich-liebevollem Affekt in den bereits oben geschilderten *Dreier*gruppierungen. Hierin können wir Jesu Wirken auf Erden symbolisiert sehen (wofür die 10 Takte, die diese Phrase dauert, sprächen: liebevolle Erfüllung des Gesetzes, also der 10 Gebote, durch Jesus); es ist aber auch möglich, in dieser Musik das sehnsüchtige Händeaufheben der menschlichen Seele, die an der Erfüllung der 10 Gebote scheitert, dargestellt zu sehen (dafür spräche die Schmerzlichkeit der Harmonien und das ständige Wiedezurückfallen der hochstrebenden Sololinie).

Was den Themenkomplex C angeht: schon das Notenbild macht das Herabniederfahren und Sichausbreiten des Heiligen Geistes auf Erden (darum das viele Moll!) höchst anschaulich. Bei seinem zweiten Auftreten stellten wir volle Fünfstimmigkeit und Bevorzugung der Durbereiche fest. Auf's vollkommenste ist der Hl. Geist in Jesus inkarniert - die Fünzfzahl symbolisiert Jesus, das Thema den Hl. Geist und das Dur erfüllte, himmlische Vollkommenheit.

Zur Wiederkehr des Themenkomplexes A in den Takten 51 und 98/99 ist bedeutsam, daß in einem Umfeld, in welchem von Jesu Menschwerdung und dem Wirken des Geistes die Rede ist (B und C), die Ausdehnung von A rapide zurückgeht und die Oberstimme in den Tenor verlegt wird (wie schon einmal in Takt 17). Wo es um Jesu Inkarnation und Versöhnungstat geht,

setzt Bach oft Oberstimme oder cantus firmus als Symbol des “Mitten unter uns”, des “Im-Fleische-Seins” in die Mittelstimme.

Auch die *Fuge* veranschaulicht die Trinität nicht nur durch die Dreizahl. So versinnbildlicht die objektivierende Tonsprache des *stile antico* in der ersten Fuge den umfassenden, allgemeinen Begriff “Gott Vater”.

Schwieriger ist das Verständnis der zweiten Fuge, wenn man einmal von dem auf der Hand liegenden Sinn der Kombination von Thema I und II ab Takt 59 absieht. Ob Bach hinsichtlich der munteren Beweglichkeit des Themas II an die zweite Strophe des Hymnus “Nun komm, der Heiden Heiland” gedacht hat (“Er ging aus der Kammer sein, . . . sein Weg er *zu laufen eilt*“)? Immerhin stimmen ja übrigens die ersten Töne des Linienzuges der Tonikaversion von Thema I, ebenso in Thema II nachgezeichnet, mit dem Melodieanfang von “Nun komm, der Heiden Heiland” überein. Und hat die locker-ungesetzliche Art Bachs, Thema II laufend zu modifizieren, mit dem modifizierten Verhältnis Jesu und der Christenheit zum Gesetz des Alten Bundes zu tun? Bach hätte das Thema ja auch so konzipieren können, daß alles “besser gepaßt” hätte!

Inkarnationssymbolik wird in Fuge II darin deutlich, daß die Musik sich von Es-Dur nach abschließend c-moll bewegt.

Sichereren Boden betreten wir in Fuge III: hier ist im zügelnden und zugleich beflügelnden Auf und Ab des Themas die Darstellung des Heiligen Geist plausibel erkennbar. Auch der Gesamtverlauf dieser Fuge veranschaulicht wahrhaft sinnfällig das Wehen des Gott bezeugenden Geistes (Kombination mit Thema 1; Aufschwung von c-moll nach Es-Dur zurück).

Die Zahlensymbolik in BWV 552 beschränkt sich nicht allein auf die Drei. Seit jeher galten auch die Zahlen 5, 7 und 10 als heilige Zahlen. Die Fünf steht für Christus, die Sieben für Buße und Heiligen Geist (=Evangelium), die Zehn für die Gebote und ihre endgültige Erfüllung durch Christus. Doppelschreibungen, Multiplikationen und Potenzierungen der Zahlen sowie die Quersummen dieser Vielfachen hatten denselben Symbolgehalt. Wieweit man hier allerdings gehen darf, ist sehr umstritten (vgl. das zu BWV 802-805 Gesagte!). Für noch vertretbar halten wir, auf folgendes hinzuweisen:

$$\left. \begin{array}{l} \text{Fuge I: 5-stimmig} \\ \text{Fuge II: 4-stimmig} \\ \text{Fuge III: 5-stimmig} \end{array} \right\} \text{daraus: } 5+4+5 = 14 (=7+7)^{14}$$

Taktzahl	Präludium	205	Quersumme 7 (Heiliger Geist)
Taktzahl	Fuge 1	36	Quersumme 9
Taktzahl	Fuge 2	45	Quersumme 9 (Dreieinigkeit) <sup>15</sup>
Taktzahl	Fuge 3	36	Quersumme 9
Taktzahl	Fuge insgesamt	117	Quersumme 9
Taktzahl	Präludium + Fuge	322	Quersumme 7 (Heiliger Geist)

Verführerisch, aber unbeweisbar-fragwürdig ist zahlenalphabetische Auswertung der Fugentakte 1 und 2 (a=1, b=2 usw.; i/j=9, sogenannte "Gematrie"). Danach ergibt sich einerseits: die Tonnamen (b-g-c-b-es-d) haben als Quersumme (2+7+3+2+5+18+4=) 41, d.i. dieselbe Zahl wie die Quersumme aus J. S. Bach (9+18+2+1+3+8=41). Andererseits beträgt der Abstand der Töne zum Grundton der vorgegebenen trinitarischen Tonart Es-Dur folgende Schritte: 5+3+6+5+1+7 = 27 = 3x3x3. Es ergibt sich ein trinitarisches Symbol. So ist möglicherweise in den ersten Takt verschlüsselt: "J.S. BACH im Dienste des Lobes der DREIEINIGKEIT" - die Es-Dur-Fuge als letztes und 27. Stück des 3. Teils der Klavierübung also eine zeichensetzende Signatur! Ob dies nun beabsichtigt war oder nicht, ist letztendlich gleichgültig – daß Bach hier und anderswo so dachte und komponierte, wissen wir ohnehin!

## 2.26 Fantasie und Fuge a-moll / BWV 561

### Entstehungszeit: (?)

Das weiträumige, dreiteilig angelegte Stück (Fantasie/ Fuge/ Schlußtokkata) ist oft als eher dem Pedalcembalo zuzuweisende Komposition definiert worden. Es auch auf der Orgel zu spielen, ist aber durchaus nicht stilwidrig. Die Tatsache, daß die Autorschaft Bachs – weniger der spärlichen Quellenlage als seiner stilistischen Ambivalenzen wegen – immer wieder in Zweifel gezogen wurde, hat dazu geführt, daß das Werk in der Regel völlig unbeachtet bleibt. Ausgefeilte und zügige Wiedergabe vorausgesetzt, kann diese Musik aber recht effektiv und ansprechend auf den Hörer wirken.

Die *Fantasie* bietet nach Art des Pachelbelschen Tokkatenstils – meist über

<sup>14</sup>Zahlenalphabetisch (s. den nachfolgenden Abschnitt) ergeben "Bach" und "Johann Sebastian Bach" als einfache bzw. doppelte Quersumme die Zahl 14, die also für den Hl. Geist und Bach als dessen Diener zugleich steht.

<sup>15</sup>45 auch: 5 x 9 (Christus- und Trinitätssymbol!)

lang ausgehaltenen Orgelpunkten des Pedals – schnelle Arpeggien und Läufe, die dem Spieler Gelegenheit geben, Fingerfertigkeit zu demonstrieren. Kurz kadenzierende Akkordschläge interpunktieren den Ablauf. Das letzte Drittel erinnert besonders deutlich an Pachelbel (lange Sechzehntelketten in Terz- oder Sextparallelen, Akkordzerlegungen in Zweiunddreißigsteln).

Die *Manualiterfuge* befaßt sich in kontrapunktisch nicht gerade atemberaubender Weise mit folgendem, munterem Thema:



Seine Ausstrahlung ist stark genug, um eine insgesamt doch lebendige Atmosphäre aufkommen zu lassen, die durch Tonsprache wie Art der Gliederung italienischen Einfluß verrät. Nicht ohne Reiz ist eine Partie gegen Ende, in der die Sechzehntelmotorik überraschend zum Stehen kommt und absteigende Vorhaltsequenzen (zunächst in Septakkordketten, dann über chromatischem Baß) den Impetus resignativ erlahmen lassen. Doch folgen energisches Sichaufraffen und Rückkehr in den ursprünglichen Tempofluß. Kurz danach ist die Fuge am Ende und die weit ausgespannene *Schlußstokkata* setzt auf der Dominante ein. Wieder pedalgestützt, greift sie fürs erste das Figurenwerk der einleitenden Fantasie auf; ein Adagio mit simplen Akkordfolgen, weitere Arpeggien und Läufe, dann ein Recitativo in der Durparallele schließen sich an. Wogende Sechzehnteltriolen der rechten Hand, ein letzter Zweiunddreißigstelllauf und ein paar entschiedene Kadenzakkorde bringen das Stück zu Ende.

Sollte dies Stück von Bach sein, so wäre es der einfachen und nicht ganz fehlerfreien Kontrapunktik wegen (Oktavparallelen T. 69!) den Jugendwerken zuzurechnen. Stilistisch gehört es aber eher in eine etwas spätere Zeit, in der Bach sonst längst gekonnter schrieb. Ob das Werk eine von Bach korrigierte Schülerarbeit ist? Das liebenswürdige Thema der Fuge und einige Züge der Fantasieteile lassen an Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar denken, dessen Konzerte Bach ja, z.T. diskret bessernd und erweiternd, für Orgel bzw. Cembalo übertrug (siehe BWV 592/595). Wollte man auf diese Konstellation spekulieren, so würde sich zwanglos erklären, auf welche Weise Bach bei dem Ganzen zumindest seine Hand im Spiel hatte (Arrangement, Unterricht o.ä.) und wieso das Stück dann – analog zu BWV 592/595 – unter seinem Namen überliefert worden ist.

Bedenken hin, Bedenken her: die NBA hat das Werk in ihren Band IV/11

aufgenommen, der vielen Stücken, die solche Authentizitätsfragen aufwerfen, eine Heimstatt bietet, weil “Bachs Autorschaft” für sie “zumindest ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt” (Kritischer Bericht IV/11 2004, S. 14).

## 2.27 Fantasie und Fuge c-moll / BWV 562

### Entstehungszeit: Weimar/Köthen (Leipzig?)

Ein sehr konzentriertes und bei starker Anspannung des Ausdrucks etwas in sich gekehrtes Stück Musik, das sich in seiner vollen Schönheit erst nach näherem Kennenlernen erschließt. Strikter und allgegenwärtiger Bezugspunkt der fünfstimmigen *Fantasie* ist ein unaufwendiges, nur einen einzigen Takt umfassendes, doch latent hochexpressives Thema:



Charakteristisch der durch besondere Notation hervorgerufene Seufzer auf dem dritten Viertel (siehe x). Das Thema dürfte einer Fuge in a-moll von Nicolas de Grigny (1672-1703) entnommen sein, wo es beinahe gleichlautend erscheint; Bachs Hochschätzung dieses französischen Orgelkomponisten läßt sich daraus ableiten, daß er sich eine Abschrift seiner Stücke (Premier Livre d’Orgue 1699) anfertigte. Erstaunlich, was Bach nun diesem spröden Gedanken abgewinnt, wie er aus ihm ein volle 81 Takte langes Stück entwickelt, in welchem es immer wieder nur um dieses Thema geht, das insgesamt 49 (!) Mal erscheint.

Es entsteht folgende formale Gliederung: als uns vielfach begegnenden Bachschen Kunstgriff (vgl. u.a. Fantasie und Fuge c-moll BWV 537), hören wir zunächst eine “gedoppelte Exposition”, d.h. nach 12taktiger imitierender Entwicklung über dem Orgelpunkt C (Grundtonart) erklingt ein im wesentlichen identischer Passus auf der Dominante (Orgelpunkt G). Danach belebt sich das Geschehen dadurch, daß nun auch das Pedal in den thematischen Dialog eingreift; die Musik strebt dabei in die gelösteren Gefilde der Paralleltonart Es-Dur. In der Mitte des Stücks angelangt, geht es dann aber – erneut eingetrübt – über die mit einem F-Organpunkt nachdrücklich markierte Subdominanttonart f-moll in die Ausgangstonart zurück. 10 Takte vor Schluß wird endgültig auf deren Grundton als Coda-Organpunkt (C) abkadenziert.

Doch ist es hier kaum die Gestaltung der größeren Zusammenhänge, die auf den Hörer einwirkt. Vielmehr sind es die ausdrucksstarke Dichte des Satzes, die zunehmende innere Spannung, vor allem die schmerzlich-lyrische Harmonik, die uns ansprechen und mitnehmen. Fünf Takte vor Schluß löst sich der streng gebändigte Ausdruck: in einer geistvoll vertieften Variante des Formklischees "Tokkatenschluß" (Sechzehntellauf über Akkordballung) wandelt sich die innere zu äußerer, hochschießender Bewegung, um endlich in einen C-Dur-Akkord abzusinken.

Die ebenfalls fünfstimmige *Fuge*, die der autographen, dritten und letzten Fassung der Fantasie in Bachs später Konzeptschrift (1745) folgt, ist leider nicht vollständig (überliefert). Ihr Thema ist die Umkehrung der ersten Hälfte des Themas der Passacaglia c-moll für Orgel (BVV-582, siehe dort):



Leider bricht der überlieferte Teil schon nach 27 Takten ab. Der Ernst ihres Wesens und die Dichte des Satzes stellen die Fuge in große innere Nähe zur Fantasie. Das frühe Auftreten einer Durchführung mit Engführungen zu Beginn des zweiten Abschnitts läßt vermuten, daß größere kontrapunktische Entwicklungen folgten bzw. geplant waren (Doppelfuge?).

## 2.28 Fantasia h-moll / BWV 563

### Entstehungszeit: Arnstadt

Immer wieder unterläuft es, daß Frühwerke Bachs für Tasteninstrumente nach Maßgabe von Ansprüchen beurteilt werden, welche erst seine reifen Meisterwerke in uns geweckt und befriedigt haben. Wir sind für diese Stücke aber nur dann wirklich offen, bewerten sie erst dann angemessen, wenn wir sie im Zusammenhang mit dem betrachten, was Bach etwa gleichzeitig komponiert hat und andere zur selben Zeit leisteten. So gesehen wird die meist sehr gering eingeschätzte, kaum je einmal gespielte h-moll-Fantasie trotz ihrer unaufwendigen Dimensionen zu einem gern gehörten Stück Musik, das durchaus seine Qualitäten hat.

Die früheste erhaltene Abschrift findet sich bereits im Andreas-Bach-Buch<sup>16</sup>,

<sup>16</sup>Nach gegenwärtigem Wissensstand kann das sogen. Andreas-Bach-Buch auf vor 1707/8

ein Umstand, der die –wohl mittleren– Arnstädter Jahre als Entstehungszeit anzusetzen erlaubt. Das ergibt sich auch eindeutig aus dem zeitstilistischen Befund.

Die zweiteilige Komposition beginnt mit einer Fantasie über den Standardrhythmus



in Pachelbelscher Manier:



Das regt natürlich sofort zu einem Vergleich mit der im gleichen Zeitraum entstandenen Fantasia in C-Dur (BWV 570) an, die denselben Rhythmus thematisiert. Wie viel abgerundeter und musikalisch zielstrebigter ist ihr gegenüber die h-moll-Fantasia gelungen! Nach den beiden devisenartigen Einleitungstakten gewinnt die Musik in einem einzigen großen Bogen, der zunächst verhältnismäßig rasch ansteigt, dann langsam absinkt, den Subdominanzraum (e-moll). Daß hier ein markanter Ziel- und Wendepunkt erreicht ist, wird dadurch deutlich, daß nun das (nicht markierte, aber plausibel zu vermutende) Pedal mit stützendem Orgelpunkt eingreift und wichtiger noch: Bach den bisher dominierenden Rhythmus mit lösender, weiterführender Wirkung ad acta legt. Jedoch: die neugewonnene Freiheit fließender Sechzehntelbewegung (zwei Takte komplementär-alternierend, zwei Takte Solostimme) erweist sich als nur kurzlebig und verfängt sich in einem dominantischen, als Fermate aufzufassenden Sextakkord (Takt 19). Die fünf noch folgenden Takte bringen das Stück mit einer sehr schön austarierten Expressivo-Gebärde und in ruhiger Achtelbewegung zuende (auskomponierte Dominante).

datiert werden, d.h. zumindest wurde damals mit der Anlage der 55 Stücke (darunter 15 Bachwerke) umfassenden Sammlung begonnen. Initiator und Hauptschreiber war wahrscheinlich Bachs Vetter zweiten Grades Joh. Bernhard Bach (1676-1749); der als zeitgen. Quelle wichtige Band war später im Besitz des Bachneffen Joh. Andreas Bach (1713-1779)

Der zweite Teil ist mit "Imitatio" überschrieben. Damit will Bach von vornherein einer Fehleinschätzung und -bewertung des Stückes als Fuge oder Fughette entgegenwirken. Dennoch geschieht dies; bei oberflächlicher Betrachtung, auch im Banne tausendfältig eingeschliffener Hörgewohnheit vermeint man in der Tat, es mit einer Fugenkomposition zu tun zu haben. Aber weder wird das "Thema"



mit dem das Stück eröffnet wird, im weiteren Verlauf zur verbindlichen Grundlage, auf welche der Komponist präzise zurückkommt, noch wird es in seiner ersten und einzigen Durchführung in den Takten 1-19 "ordnungsgemäß" verarbeitet (unregelmäßige Gestaltung des Comes-Einsatzes mit ais statt a, verspätet-asymmetrischer Einsatz der Baßstimme). Vielmehr gehen aus diesem thematischen Gedanken neue, ihm in der einen oder anderen Weise verwandte Formeln hervor, die ihrerseits eine kleine Weile lang durchimitiert, dann beiseitegelassen, hier und da wieder aufgegriffen werden:



Auf der Grundlage dieses Materials entwickelt Bach fünf aneinander gefügte Satzabschnitte. Der erste und dritte (19 bzw. 22/23 Takte lang) führt uns jeweils ins parallele D-Dur, der zweite und vierte (29 bzw. 30/31 Takte) zurück nach h-moll/H-Dur; der fünfte und letzte ist eine Coda.

So ergibt sich insgesamt ein improvisatorisch lockeres, aber doch beziehungsreiches Gefüge, in dem ein thematischer Ausgangspunkt auf unterhaltsam unverbindliche Weise variiert wird. Bei der Wiedergabe dieses fließend und geschmeidig gestalteten Satzes gilt es, alle Schwerfälligkeit zu vermeiden.

Trägt man dem beschwingten Dreiertakt durch stilgemäße Akzentuierung/ Artikulation Rechnung und überspielt auch nicht die hemiolischen Bildungen, die der rhythmischen Monotonie entgegenwirken, so gewinnen wir aus dem “Mauerblümchen” h-moll-Fantasie ein gelungenes Stück von individuellem und liebenswürdigem Reiz.

## 2.29 Toccatà C-Dur / BWV 564

### Entstehungszeit: Köthen

In wie vielen originellen Abwandlungen, auf welch verschiedenen kompositionstechnischen Ebenen und mit welchen (fast immer unschematisch originellen) Lösungen das grundsätzliche Spannungsverhältnis zwischen der von Bach assimilierten älteren und jüngeren Tradition einerseits und der italienischen Konzertform andererseits in Bachs Schaffensprozessen bleibend fruchtbar wurde, machen – mit einer gewissen, unvermeidlichen Monotonie – auch diese Einzelbesprechungen seiner freien Orgelwerke stets von neuem deutlich. Die C-Dur-Tokkata, eines der erstrangigen Spitzenwerke Bachs für Orgel, ist dafür ein besonders fesselndes Beispiel. Ihr formaler Grundgedanke: Die norddeutsche Orgeltokkata – also jene von den Norddeutschen selbst meist “Präludium” titulierte mehrteilige Form – präsentiert als italienisches Konzert. Oder umgekehrt: Das italienische Konzert im Gewand einer norddeutschen Orgeltokkata!

Die inspiriert elegante Meisterschaft der Faktur, die absolut sicher disponierte Gestaltung der verschiedenen Affekt- und Ausdruckssphären verweisen das Werk in die Köthener Jahre. Zur Befestigung solcher Datierung trägt ein wichtiger äußerer Umstand bei: nur in zweien seiner Orgelwerke, der g-moll-Fantasie (BWV 542) und eben der C-Dur-Tokkata (1. Satz) verlangt Bach im Manual das hohe d<sup>'''</sup>, und nur in Köthen standen ihm Orgeln mit derartigem Manualumfang zur Verfügung. Viel für sich hat auch folgende, gleichfalls auf Köthen weisende Spekulation: die C-Dur-Tokkata bezieht (auch wie Fantasie und Fuge g-moll) in auffälligem Maße Elemente der norddeutschen Orgeltradition ein (Formglieder, Tonsprachliches, Virtuosität). Besteht hier nicht eine Relation zu Bachs in den Köthener Jahren (1720) durchgeführter Bewerbungsreise nach Hamburg (auch wenn die Orgeln, auf denen er dort spielte, über jenes hohe d<sup>'''</sup> nicht verfügten)?

Betrachten wir die glanzvolle Komposition, immer auch in Hinblick auf das eingangs Gesagte, im einzelnen:

Das Werk besteht aus drei Sätzen, wobei gleich hinzugefügt werden muß, daß der erste und zweite Satz mehrteilig sind; der dritte Satz ist eine Fuge. Daß die Mehrteiligkeit Folge norddeutschen Formeinflusses ist, wird besonders im ersten Satz klar: seinem mehrstimmigen Hauptteil gehen ein Manual- und ein Pedalsolo nach norddeutsch inspirierter Tokkatenart voran. Beide Soli lassen musikalisch, technisch und hinsichtlich ihrer Ausdehnung ihre Vorbilder weit hinter sich. Der witzig-verspielte Beginn des Manualsolos,



seine originelle und brillante Weiterführung (mit den drei wirkungsvoll gesetzten Pedaltupfern auf tiefem Grundton C), dann das glänzende und technisch sehr anspruchsvolle Pedalsolo mit seinen reizvollen Echoeffekten (ein schwereres hat Bach nicht geschrieben) – das alles sucht seinesgleichen in der damaligen Orgelliteratur! Aus den aufsteigenden Treppenschritten am Beginn des Pedalsolos



gewinnt Bach den tonangebenden Linienzug des nun folgenden, mehrstimmigen Hauptteiles:



Doch ist diese Linie nicht allein dessen Thema; vielmehr ist sie in einen zwei Takte umfassenden, fünfstimmigen Satzabschnitt eingefügt, der insgesamt thematischen Charakter trägt:



Er wird sogleich variierend wiederholt, wobei der Sopran in den Tenor, die Unterstimmen nach oben verlegt werden. Daran anschließend hören wir ein von oben nach unten durch alle Stimmen eilendes Motiv, das ebenfalls dem Pedalsolo entnommen ist (siehe Notenbeispiel oben, Motivklammer b):



Insgesamt hat sich also bisher eine Satzreihe von dreimal zwei Takten (plus angehängtem Schlußakkord) ergeben. Durch Wiederholungen dieses thematischen Satzgefüges in verschiedenen Tonarten (C g G; a, e; C) gewinnt Bach ein einfaches, formales Grundgerüst. Schematischer Monotonie begegnet er dadurch, daß er die letzte Zweitaktgruppe (Motiv b) in verschiedener Weise ausspinnnt (44ff.: Einmündung in Pedaltremoli; 58ff.: stauende Motivverkürzung; 67ff.: Umkehrung des Motivs). Erfrischend wie ein ganz neuer Einfall, lösend und doch wieder sammelnd wirkt die Rückführung in die Grundtonart über von Manualakkordschlägen begleitete Pedalsequenzen (71ff.); doch auch sie lassen sich aus dem Beginn des Pedalsolos ableiten, bieten sie doch dessen Intervalle in rhythmisch verschobener Umkehrung. Man vergleiche:





Nach der Rückkehr in die Haupttonart (die eben angesprochene Partie führte in den Dominantseptakkord, nach dem Abkadenzieren bekräftigen Varianten des Motives b das erreichte C-Dur) hören wir noch einmal die eingangs beschriebene thematische Satzketten, wobei ihr letztes Drittel (aus Motiv b) diesmal um ein Motivglied ausgeweitet, ohne die bisherige Akkordbegleitung in der Mollsubdominante steht und damit nachdrücklich und überzeugend den Ablauf zum Stehen bringt. Über dem schließlich erreichten Kontra-C des Pedals kadenzieren das Manual kurz und bündig ab.

Einen Hinweis noch zur Diktion des 1. Satzes: auch aus dieser Perspektive begegnen wir norddeutschen Elementen. Buxtehudes so häufig geübte Satzweise locker durchbrochener Polyphonie im Sinne des “obligaten Accompaniments”, dessen Kontrapunktik eher generalbaßmäßig ergänzend, komplementär rhythmisierend als wirklich obligat linear ist, scheint deutlich mit Pate gestanden zu haben.

Nun zum 2. Satz (Adagio/Grave). Auch er trägt deutlich den anfangs apostrophierten formalen und musikalischen Mischcharakter. In der norddeutschen Orgeltokkata würden auf die einleitenden Manual- und Pedalsolopartien und die erste Fuge (an deren Stelle Bach den eben geschilderten, quasi konzertierenden Satz plazierte) gemeinhin expressiv-rezitativische Abschnitte auf dichter, harmonisch überraschender Akkordgrundlage folgen. Bach fächert dieses Affektmoment in zwei heftig kontrastierende Abschnitte auf. Die Entfaltung des beredt ausdrucksvollen Elements wird dem Adagio übertragen, das ganz nach Art der langsamen Sätze italienischer Violinkonzerte gestaltet ist. Die beseelt schöne Solostimme auf besonderem Manual wird vom Pedal in gespreizt tupfenden Achtelbässen, von der linken Hand generalbaßmäßig begleitet. Das akkordliche, harmonisch überraschende Element tritt dann im siebenstimmigen Grave prononciert in den Vordergrund. Anhand verminderter und übermäßiger Intervallfortschreitungen im Baß, schärfster Dissonanzvorhalte und auch wirkmächtig gesetzter verminderter Septakkorde entwirft Bach hier ein harmonisches Szenario, dessen Wucht – bei adäquater Graverregistrierung – sich kein Ohr und Herz entziehen kann.

Ganz wie in BWV 532 folgt in scharfem Kontrast zur düsteren Kraft dieses gebundenen Stiles die gelöste, spielerische Heiterkeit der Fuge. In der norddeutschen Tokkatenform wäre sie bereits die zweite gewesen und hätte das

Thema der ersten im Dreiertakt neu behandelt. Wir sahen ja schon, daß Bach die erste Fuge durch einen konzertanten Satz ersetzte; Funktion und Wirkung dieser Fuge sind insofern eine andere, als sie durch ihr erstmaliges Auftreten die Stringenz des Gesamtablaufs steigert. Einen Rest norddeutscher Bezogenheit mag man aber darin erkennen, daß sie – eine recht seltene Erscheinung bei Bachschen Orgelfugen – an dieser Stelle im eben apostrophierten traditionellen Dreiertakt (6/8) steht.

Was Bach ganz zu Beginn des Werkes im Manual- und Pedalsolo als eine Art musikalischer Devise, als – wie sich nun zeigt – nicht nur beiläufig gemeinten Einfall gebracht hatte, nämlich die pointierte, witzig überraschende Pause, das wird nun im Fugenthema noch einmal grundsätzlich aufgegriffen:



Die 141 Takte lockerer, durchsichtiger, teilweise fast koboldhaft munterer Musik gehören zum Vergnüglichsten, was Bach für die Orgel geschrieben hat. Spätestens die Behandlung der Sechzehntel in den Takten 7 und 8 des Themas, aber auch die weitere Sechzehntelkontrapunktik, die immer wieder auf die lustig kreiselnde, instrumental-figurativ, nicht kantabel-linear gemeinte Formel



zurückgreift, legen nahe, für die Fuge ein flüssiges Tempo anzunehmen. Bei solcher Auffassung wird das Stück zu einem technisch sehr anspruchsvollen Prüfstein für den Spieler, so "leicht" es dann auch auf den Hörer wirken mag. Formale Verständnisschwierigkeiten bereitet die Fuge nicht: Die Exposition (S-A-T-B) kadenziiert in Takt 42 auf der Dominante ab. Danach sogleich die Durchführung des Themas in G-Dur (T-B-S), die ins zwischen Tonika und Dominante liegende e-moll mündet. Besonders reizvoll, was jetzt folgt: der

Satz dünnt sich zu manueller Zweistimmigkeit aus, die Musik scheint tänzerisch auf der Stelle herumzuwirbeln. Nachdem das Thema zunächst im Alt erklungen ist, setzt es – harmonisch unerwartet eingeführt – im Tenor ein, während der Alt nun in die Tenorpausen mit dem Themenkopf hineinimitiert (Pseudoengführung); der Sopran kreiselt derweil in kleinräumiger Sechzehntelmotorik dahin. Ein nur en passant auftauchendes neues Sechzehntelmotiv leitet in die Dominante von G-Dur über, auf der im Pedal das Thema erscheint; einschließlich einer fortspinnend abschließenden Passage läuft diese Partie von Takt 100 bis 115. Der oben zitierte kleine beibehaltene Kontrapunkt verabschiedet sich aus dem Stück, das nun eine Tendenz zu zerstrebendem Sich-Verflüchtigen entwickelt. Eine schon zuvor dann und wann angeklungene, virginalistisch durchbrochene, diffus verhakelte Satztechnik gewinnt prägende Oberhand. Der Hörer erlebt sie als spritziges Feuerwerk, als kleines Jongleurstück; das Thema greift dazu noch einmal in Takt 123 als dominantischer Comes-Einsatz ein. Auf diese Weise inszeniert Bach eine ganz unauffällig gleitende, lang hinausgezögerte Rückkehr nach C-Dur. In Takt 132 wird es mit dem Themenschluß endlich wie beiläufig erreicht. Eine sehr knappe Solokadenz des Pedals, gefolgt von einer ebenso kurzen des Manuals federt diese Ankunft ab und bestätigt sie in authentischer Kadenz, durch die das Pedal auf einen tiefen C-Orgelpunkt geführt wird. Über ihm – um Hermann Kellers treffende Formulierung zu zitieren – entflieht die Fuge (fuga = Flucht) wirklich, sie läuft davon, läßt den Hörer verduzt zurück: eine letzte Sechzehntellinie purzelt in die Tiefe, ein kurz abgerissener Achtelschlußakkord schneidet der Musik den Lebensfaden ab. . .

## 2.30 Toccatina und Fuge d-moll / BWV 565

**Entstehungszeit:** Arnstadt (?); Mühlhausen (?); Weimar (?)

Von der Warte späterer musikgeschichtlicher Entwicklung, insbesondere der des 19. Jahrhunderts und seiner Ausläufer, zählte die d-moll-Tokkata zu denjenigen Schöpfungen Bachs, die angeblich “zeitlos”, “überzeitlich”, frei von der vermeintlich zopfigen Gelehrsamkeit und stilistischen Konventionalität der Barockzeit das Genie des Komponisten, sein “eigentliches Wesen” am meisten zum Ausdruck brachten. Dementsprechend galt sie mehreren Generationen als “das” Bachsche Orgelwerk schlechthin, welches besonders außerhalb Deutschlands am häufigsten auf den Programmen stand. Berühmtes Indiz für solche Wertschätzung: Leopold Stokowskis pompös-effektvolle Bearbeitung für Großes Orchester, die Walt Disney Anfang der 40er Jahre auch

seiner (immerhin abstrakten!) Zeichentrickverfilmung des Stücks in “Fantasia” zugrundelegte.

Unter den Jugendwerken Bachs für Orgel ist die d-moll-Tokkata (zusammen mit Präludium und Fuge D-Dur/BWV 532) ohne Zweifel der bedeutendste Wurf, gleichzeitig aber – auch im Blick auf das Gesamtschaffen – in vieler Hinsicht atypisch, singulär. Das wirft die Frage auf, wieso gerade dieses, von so vielen anderen meisterlichen Orgelwerken Bachs an Qualität übertrifftene Stück derart hoch eingeschätzt worden ist. Für jeden, der das Stück einmal gehört hat, liegt die Antwort auf der Hand: keine andere Orgelkomposition Bachs kommt in diesem – erstaunlichen! – Maße romantischem Musikempfinden und romantischer Musikauffassung so entgegen wie diese. Aufrichtiges Pathos, effektvolle Virtuosität, sich ständig wandelnder Fluß der Emotion, dazu eine dem Hörer sehr entgegenkommende und leicht faßliche, figurativ-melodisch orientierte Polyphonie, durchsichtiges Klangspiel, – das alles vereinigt sich zu einer mitreißenden Leistung, die, gemessen am Zeitpunkt ihres Entstehens (1707-1709?), als etwas ebenso Genial-Unerhörtes gewertet werden muß, wie sie manche musikgeschichtliche Entwicklung vorwegnahm und insofern in der Tat “überzeitlich” im apostrophierten Sinne ist.

So ist die d-moll-Tokkata zur Trägerin einer historischen Funktion von großer Bedeutung geworden: es ist mit das Verdienst dieses Stückes, auch in Zeiten großer innerer Ferne zur Barockmusik und zu Bachs Schaffen ein beim breiten Publikum akzeptierter Vorreiter gewesen zu sein, in dessen Gefolge mit den Jahren das Interesse und tiefere Verständnis für Bachs Orgelmusik insgesamt neu gedeihen und sich wieder voll entfalten konnte.

Es ist schwierig, das Stück über die Definition “Jugendwerk” hinaus wirklich präzise zu datieren. Der allgemeine stilistische Duktus weist zunächst einmal in die Arnstädter Zeit. So fällt in dieser Hinsicht z.B. die große Ähnlichkeit der Faktur zwischen einigen Stellen in der Fuge und entsprechenden Partien in den g-moll-Fugen BWV 535 und 578 ins Auge. Andererseits lassen die in hervorstechendem Maße instinktsichere Gestaltungskraft und der modulato-ri- sch formende Reichtum der Fuge an eine etwas spätere und reifere Phase denken. Wahrscheinlich hat Bach -wie nachweislich bei BWV 532 (Fuge) und 535- an dem Stück bessernd und entwickelnd weitergearbeitet.

Die einleitende Tokkata mit ihrem berühmten Anfang



kontrastiert anfangs Unisono-Passagen beider Hände mit arpeggierten Akkordballungen (amalgame Bildung aus tiefem Pedalgrundton + verminderter Septakkord aus dem Dominantseptnonakkord). Darauf löst die linke Hand einen Orgelpunkt auf  $a''$  zu einem Repetitions-Martellato auf, während die rechte, auf anderem Klavier, eine erregte Sechzehntel-Stakkatolinie zum hohen  $b''$  hinauf, zum tiefen  $d$  hinab eilen lässt. Arpeggiobildungen über dem bekannten, in der Barockzeit notorischen Lamentobass  $d-c-b-a$  und wilde Zweiunddreißigstelläufe leiten zu jener berühmten Prestissimopartie über, in der die dramatische Wirkung des arpeggiert auskomponierten verminderten Septakkordes zum ersten Male in der Musikgeschichte, wie es heißt, erkannt und genutzt worden ist. Obgleich der Effekt in der späteren Musik, besonders im 19. Jahrhundert, bis zum Überdruß ausgeschlachtet wurde, hat die Stelle nichts von ihrer hinreißenden Vehemenz verloren. Sie mündet in machtvolle Akkorde, ein kurzes Pedalrezitativ und die Schlußkadenz.

Der Linienzug des Fugenthemas geht auf den Beginn der Tokkata zurück:



Die Kontrapunktik ist zu Beginn „generalbaßmäßig“, aus Akkordbrechungen abgeleitet, um sich dann ins Lineare zu intensivieren. Die Exposition zieht sich dadurch in die Länge, daß der Baßeinsatz im Pedal auf sich warten läßt; er erscheint erst nach ausführlichem, frei gestaltetem Intermezzo. Mit der abschließenden Wendung in die Durparallele F-Dur ist der erste Einschnitt erreicht.

Offenbar den Nebenklavieren zugeordnet ist die folgende auflockernde Episode; meist ein- und zweistimmig disponiert, rechnet sie mit Echoeffekten. Dem Thema begegnen wir hier nur einmal gleich zu Beginn. Nach  $d$ -moll zurückgekehrt, geht es mit energischen Zweiunddreißigstelläufen wieder an die fugierte Arbeit. Überraschend werden wir nach  $c$ -moll geführt, von dort aus schrittweise nach  $g$ - und  $d$ -moll; in dem nicht streng stimmig gehaltenen Satz hören wir das Thema im Pedal, dann dreimal in der Mittelstimme. Schließlich pendelt sich die Musik (mit formaler „Doppelpunkt Wirkung“) auf der

Dominante (A-Dur) ein und macht das Feld frei für einen solistischen Auftritt des Themas im Pedal, welches schon einige Zeit zuvor verstummt war, nun aber durchgehend geführt wird und so das Geschehen steigernd verdichtet. Energische Kadenzakkorde scheinen die Fuge zuendzubringen, doch es folgt der berühmte Trugschluss nach B-Dur (mit voraufgehender Molldominante!) – ein elementarer Effekt, der die alsbald losbrechende Schlußtokkata (Laufwerk, Akkorde, Pedalrezitativ, Akkordstretta, pompöse Adagiokadenz) in unüberbietbarer Weise plausibel macht.

## 2.31 Präludium E-Dur / BWV 566

### Entstehungszeit: Arnstadt (ca.1707)

So nachhaltig entscheidende Einflüsse und Auswirkungen für Bach die Begegnung mit der norddeutschen Orgelmusik um Buxtehude gezeitigt hat – eine Begegnung, die 1705 in der berühmten Studienreise nach Lübeck gipfelte –, so klein ist doch die Zahl der (erhaltenen) Orgelwerke, die sich die Gesamtform des norddeutschen Orgelpräludiums zum direkten Vorbild nehmen. Außer bei Präludium und Fuge in a-moll (BWV 551) ist das nur hier, bei dem großangelegten Präludium in E-Dur der Fall.

Kennzeichnend für das norddeutsche Orgelpräludium ist die mehrteilige, ein geschlossenes Ganzes bildende Form. Nach präludierender, oft tokkatenhafter Einleitung setzt eine Fuge in geradem Takt ein; an sie schließt sich ein rezitativischer Abschnitt (viestimmige Akkorde mit überraschenden harmonischen Wendungen/ laufdurchbrochenes Akkordwerk/ manualiter-Fugati) als Zwischenspiel an. Eine zweite Fuge in ungeradem Takt bearbeitet noch einmal das entsprechend umgestaltete Thema der ersten Fuge. Ein oft glanzvoll ausladender Tokkatenschluß rundet das Ganze ab. Verschiedene Abweichungen von diesem Schema (Ausbau durch dritte Fuge, aber auch verkürzte Formen bis zur schlichten Präludium-Fuge-Lösung) sind möglich und machen den individuellen Reiz der Stücke aus.

Bachs Beitrag ist vierteilig: Präludium - Fuge 1 - Rezitativ - Fuge 2. Weniger eindeutig als im Formalen ist – sieht man einmal von der virtuosen, obligaten Pedalführung ab – der norddeutsche Einfluß in anderen Aspekten: hier fällt ein Buxtehude übertreffender Sinn für Weiträumigkeit und langen Atem, für eine Tonsprache von quasi Händelscher Plausibilität ins Auge. Bei mancher Eigenständigkeit manifestiert sich hier aber auch kein “typischer Bach”, doch gerade stilistische Versuche in verschiedene Richtungen (man vergleiche die

ganz andere Diktion des vermutlich früher entstandenen Geschwisterwerks BWV 551!) machen den Reiz der Bachschen Jugendwerke aus, unter denen das vorliegende sicherlich eines der bedeutenderen ist. Seine musikalische Wirkung und sein musikalischer Wert werden oft unterschätzt (daran ist die erste Fuge schuld) und sollte öfter auf Konzertprogrammen erscheinen, als es der Fall ist.

Auf eindrucksvolle Prachtentfaltung hin ist das *Präludium* angelegt: hier wird unbekümmert, aber nicht willkürlich in souverän wechselnder Vielstimmigkeit (Akkordpartien fünf- bis neunstimmig) in die Tasten gegriffen! Bach folgt im Ablauf dem vielerprobten Schema des norddeutschen Vorbildes. Zunächst ein einleitendes Manualsolo



dann über Grundton-Orgelpunkt majestätische Akkorde, anschließend das obligate Pedalsolo. Takt 12 leitet per Manualpassage und pompös vollgriffige Kadenz (Sekund-/Sextakkord) ins parallele cis-moll. In schön gelungener, freier Fortspinnung fließen die bislang aufgestauten Energien über 12 Takte hin ab, scheinen dann in Takt 24, nach E-Dur zurückkehrend, Ruhe finden zu wollen, werden aber durch einen treffsicher disponierten Trugschluss abermals nach cis-moll zurückgeworfen. Klangvoll auf-, später absteigende Sequenzen führen nach insgesamt 33 Takten zu glänzendem Abschluß.

Das Thema der *1. Fuge* trägt in sich den Keim des Übels, unter dem das ganze, 88 Takte lang geratene Stück leidet:



Nach durchaus ansprechendem Beginn mit besonders für die norddeutsche Orgelmusik so typischen Tonrepetitionen ermüdet schon bei erstem Hören die Überlänge der angefügten Sequenzkette: sie durchmißt die ganze Skala und spult bei jedem der insgesamt zwölf Auftritte des Themas vollständig ab. Da richten auch liebenswürdig wohlklingende Zwischenspiele (etwa Takt 85ff.) und eine erfolgreich um Glätte und Geschmeidigkeit bemühte Führung der Kontrapunkte nichts mehr aus.

Erfrischend setzt nun das *Rezitativ* (Takte 123-133) ein. Bei aller Einfachheit (Läufe und Akkorde, abschließendes Pedalsolo mit Manual-Akkordschlägen) macht es doch einen guten Effekt und läßt mit seinem eigenwilligen Schluß (subdominantisches Septakkorde in Takt 132!) überrascht aufhorchen.

Herausragender Höhepunkt des ganzen Werkes ist aber die prächtige *Schlußfuge* in ungeradem Takt<sup>17</sup>. Bei einigem Wohlwollen kann man in ihrem Thema,



einen nicht nur allgemeinen und zufälligen Bezug zum Themenkopf des ersten Themas erkennen (Dreiklangsfolge h-gis-e) und insofern die Regel erfüllt sehen, wonach das zweite Thema eine ungeradtaktige Version des ersten zu sein hat. Insbesondere als Folge ihrer rhythmischen Gestaltung strahlt die Fuge intensives musikalisches Leben aus. Weniger aus strukturell zwingenden als aus musikalischen Gründen ließe sie sich in drei Abschnitte gliedern. Abschnitt 1: nach der Exposition (134-149) bewegt sich die Musik unablässig, fast schon penetrant im Dominantraum (Themeneinsätze in 157 und 165). Da führt –und hier beginnt Abschnitt 2– der Pedaleinsatz in Takt 172 endlich in die Grundtonart zurück; wichtiger noch ist aber die in den Manualstimmen nun losbrechende, schwungvolle Sechzehntelbewegung, die bis Takt 182 anhält und dort abbricht, um der Viertel-/Achtelrhythmik des Beginns wieder Raum zu geben:

Dieser “Bremseffekt”, dazu die Synkopen im Sopran, vor allem aber das rhythmisch veränderte und auskolorierte Thema im Tenor verleihen dieser Stelle

<sup>17</sup>im Prinzip vierstimmig, aber nicht streng durchgehalten (häufig werden –nach dem Bedarf des Augenblicks– Füllstimmen eingefügt).

eigentümlichen Reiz. Vielleicht ist es Zufall, vielleicht aber doch ein intertextueller Bezug: auch Buxtehude hat ein Präludium norddeutscher Art in der selten verwendeten Tonart E-Dur geschrieben (BuxWV 141), und auch dort treffen wir auf solch ein rhythmisch verändertes und auskoloriertes Fugenthema in Tenorlage (T. 44ff.). Wollte man das als Reverenz Bachs gegenüber seinen norddeutschen Vorbildern einstufen, dann fände das eine argumentative Stütze in BWV 550, Takt 11, wo ebenso auf das Stück eines norddeutschen Meisters, und zwar abermals in derselben Tonart (G-Dur) Bezug genommen wird (Nikolaus Bruhns, Präludium G-Dur, Zitat aus Takt 10).

Nur langsam, nach etwas ziellosem Durchstreifen des cis-moll-Bereichs in freier Fortspinnung, findet die Musik zum Schwung der vorher begonnenen Sechzehntelbewegung zurück; schließlich ist über jubelndem Aufschwung E-Dur wieder erreicht. Damit (Takt 204) beginnt der dritte, letzte Teil. Ein glänzendes perpetuum mobile im Sopran (Sechzehntel) wird mit Viertelakkorden unterlegt, in die ab Takt 206 im Tenor das Thema zum letzten Male eingearbeitet ist. Ein Pedalsolo und ein kurzgefaßter tokkatenartiger Abschnitt (er zollt der formalen Norm "Tokkatenschluß" Tribut) bringen den Satz mit ansprechenden Figuren- und Akkordwendungen zu Ende, unter denen die originelle Harmonik des vorletzten Taktes mit ihren Wechseldominanten (x) und der besonderen Ausstattung der nachfolgenden Subdominanten (1: mit sixt ajoutée, 2: vertreten durch verminderten Septakkord, der zugleich die Dominante anklingen lässt) ein letztes Ausrufezeichen setzt:

Man kann sich gut vorstellen, wie der junge Bach anhand von Stücken wie diesem, das bei gutem, seine Schwächen kaschierendem Vortrag auch heute noch ausgezeichnete Wirkung tun kann, seinen Ruf als Orgelphänomen schnell begründete und festigte, denn es stellt neben seinen musikalischen Qualitäten auch reichlich Material zur Demonstration einer entwickelten und sicheren Spieltechnik bereit.

## 2.32 Präludium G-Dur / BWV 568

**Entstehungszeit: Arnstadt**

Anfang und formbildender Hauptgedanke (Motivkette):

1a) zweimal, jeweils eine Oktave tiefer wiederholt,



1b) dann im Pedal:



1c) Es folgt in variierenden Versionen



2) Weitere, durch wiederholte Verwendung formbildende Motive:



3) Viertel-Akkordfolgen in den Takten 26, 32, 25 und 56.

Das 57 Takte lange, in manchem an Böhms Manier orientierte Stück gehört dank seiner musikalisch und formal schon recht "erfahrenen" Disposition zu den überzeugendsten Orgelwerken des noch ganz jungen Bach. Innerhalb dieser Werkgruppe muß es deshalb zu den weniger frühen Arbeiten gerechnet werden. Musikalisch besticht es durch fließenden Schwung und lebensfrohe Laune. Auch wenn es beim ersten Hören wie eine ganz ungezwungene Improvisation wirken mag, sind doch Diktion und Form klar geordnet. Der Anfangsgedanke (Motive 1 a+a+a+b+c, s.o.) kehrt ab Takt 44 – durch Nebentimmen bereichert und verschleiert – zum Schluß des Stückes reprisesartig

wieder und schafft dadurch eine gewisse Dreiteiligkeit der Form. Doch bildet diese Motivkette, mehr oder weniger vollständig zitiert, auch im übrigen Verlauf des Stückes Angelpunkte: so gleich Takt 8ff. als wörtliche Wiederholung des Anfangs in der Dominanttonart D-Dur, ferner in den Takten 23ff. und 27f. Das in der Mitte des Stückes (Takt 36) erstmalig zu Wort kommende Motiv 2) erscheint noch einmal über dem Schlußorgelpunkt des Pedals in der Subdominanttonart C-Dur.

Als spieltechnischen Glanzpunkt setzt Bach die Takte 16-20: zu vollgriffigen Manualakkorden wird eine virtuos-solistische Pedalpartie entrollt, um die bereits nicht unerheblichen spielerischen Möglichkeiten des jungen Musikers ins rechte Licht zu rücken. Typisch für solche bewegten Pedalstellen beim frühen Bach: das Manual wird durch nicht-polyphonen, akkordlichen Satz spieltechnisch leicht gehalten.

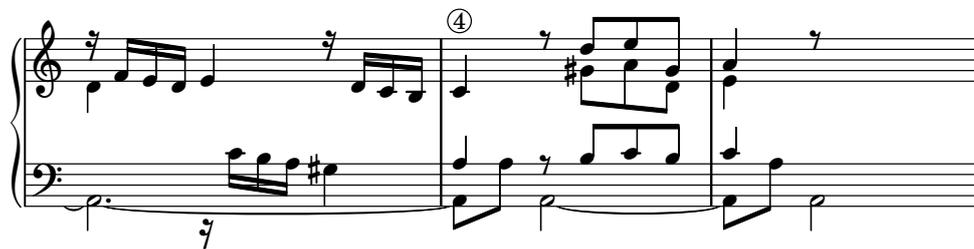
Interessant, wie in den Takten 26, 32 und 35 der dahinrauschende Fluß der Sechzehntelnoten, welcher den Charakter des übrigen Stückes bestimmt, durch ruhige, wie ein Atemschöpfen wirkende Akkordfolgen in Viertelwerten unterbrochen wird; formale Abrundung erfährt der Einfall dadurch, daß er im vorletzten Takt, noch nach dem Orgelpunkt, abschließend aufgegriffen wird.

## 2.33 Präludium a-moll / BWV 569

**Entstehungszeit: Weimar (früh)**

Schon in den ersten fünf Takten dieser Komposition, die man zusammen mit BWV 574, 579, 588/89 und auch 535 in die Kategorie der jugendlichen "Studienarbeiten" einreihen kann, stellt Bach die frugalen thematisch-motivischen Grundlagen bereit, von denen das Stück 152 Takte lang zehren wird:





Wie das Notenbeispiel zeigt, beginnt er mit improvisatorischer, auf zwei Stimmen verteilter Abwärtsbewegung, die im komplementärhythmischen Gesamtergebnis eine Sechzehntelkette bildet. Das Pedal ruht derweil auf dem Grundton A als Orgelpunkt; harmonisch handelt es sich um eine auskomponierte Standardkadenz I-IV-V-I, anschließend bekräftigt durch eine doppelte I-V-I-Kadenz in Akkordschlägen. Während der Baß auf eine für das Weitere charakteristischen Weise in Bewegung gerät (s.o.), folgt im Manual (Takt 4) eine authentische Kadenz in Achtelwerten, in denen man die rhythmische Vergrößerung der vorangegangenen Sechzehntelgruppen erkennen kann. Damit ist die Devise ausgegeben, ist die Ausgangstonart klar umrissen und bekräftigt. Was wir nun bis zum Einsatz der kleinen Schlußtokkata (Takt 132) über den enormen Zeitraum von 128 Takten hören, ist im Grunde nichts weiter als eine sorgfältig und sauber gearbeitete Fantasie über den Rhythmus der eben erwähnten authentischen Kadenz in Achtelwerten! Er begegnet uns u.a. in Gestalt folgender Motive:



Jedes dieser Motive wird mehrfach in sequenzierenden oder buxtehudisch insistierenden Reihungen durchgeführt und fortgesponnen, wobei der Kreis der zum a-moll-Bereich gehörigen Tonarten gründlich und vollständig abgeschrieben wird. Bach gibt sich dabei große Mühe, durch unerwartete Wendungen (meist harmonischer Art) ein Gegengewicht zur vorprogrammierten rhythmischen Monotonie zu schaffen. Das gelingt nicht ganz – auch kleine rhythmische und motivische Weiterbildungen (Takte 73ff., 86ff. und 107ff.) vermögen daran nichts zu ändern. Umso erfrischender wirkt dann die Schlußtokkata (Takte 132-152), die die bis dahin so gut wie völlig beiseitegelassene Sechzehntelbewegung des Anfangs entfaltend aufgreift und dem Stück damit doch noch zu ansprechender Gesamtwirkung verhilft.

Das höchstwahrscheinlich in der allerersten Weimarer Zeit entstandene Werk spiegelt das intensive Bemühen des jungen Bach um handwerkliche Weiter-

bildung, um motivisch-thematische Konzentration, Konsequenz und Logik wider. Dass dabei das in früheren Kompositionen schon gewonnene musikalische Leben und die inspirative Phantasie allzu streng gezügelt, ja fast ausgetrocknet erscheinen, ist eine Begleiterscheinung dieser wichtigen Entwicklungsphase, die Bach in bald darauf folgenden Werken ein für allemal und glänzend zu überwinden wußte.

## 2.34 Fantasia C-Dur / BWV 570

### Entstehungszeit: Arnstadt (früh)

Dieses in Formtypus und Diktion in enger Anlehnung an Pachelbel geschriebene Stück könnte sicherlich zu den ganz früh entstandenen Orgelstücken Bachs zählen. Will man das noch völlige Fehlen norddeutscher Orgelstilmerkmale, sprich die Dominanz des heimatlich-mitteldeutschen Elements als Indiz für die Entstehungszeit in Anspruch nehmen, so müßte man diese Fantasia (zusammen mit der streckenweise sehr ähnlichen Fantasia h-moll/ BWV 563) unter Bachs Orgel-Erstlinge einreihen. Man kann in dem Stück aber auch eine Studienarbeit sehen, die sich bewußt darauf konzentriert, einer Pachelbel-Fantasia kopierend nachzueifern; dann ließe es sich auch etwas später ansetzen (Arnstädter Zeit). Dafür spräche, daß das Stück nicht nach einem allerersten Versuch aussieht, sondern ausgewogen und abgerundet wirkt. Für den Studiencharakter (welcher Entstehungszeit auch immer) sprächen die bemühte Sorgfalt des Satzes und das Fehlen aller individuellen Züge. Charakteristisch für den jungen Bach wäre höchstens die Neigung zu einer dem Sujet nicht ganz adäquaten Ausführlichkeit, wie wir sie auch aus frühen Cembalokompositionen Bachs kennen.

Die Fantasia ist als Manualstück konzipiert. Sie beginnt sogleich mit allen vier Stimmen zusammen und hält diese Vierstimmigkeit auch fast durchweg bei. Imitatorische Arbeit mit nacheinander einsetzenden Stimmen findet nicht statt. Nach ruhig-gesanglichem Beginn taucht ab Takt 7 der Rhythmus



auf, um von nun an bis zum Schluß des immerhin 42 Takte langen Stückes zu dominieren. Das hat natürlich einige Monotonie zur Folge. Trotzdem hört man dieser sicherlich noch nicht sehr bedeutenden, aber freundlich-bescheiden und klangschön in sich ruhenden Musik gern zu, denn sie vermei-



In dieser Form liegt er auch einem Stück aus der “Clavier-Übung” von Bachs Leipziger Amtsvorgänger Johann Kuhnau (1660-1722) zugrunde. Der munter dahinmusizierende Satz erinnert teils an italienische Konzerte der Zeit, in manchem auch an Johann Adam Reincken (1643-1722; St. Katharinen/Hamburg), die “insistierenden” Takte 42ff. gehören zum buxtehudischen “Inventar”. Die Frage, ob und wieweit das Pedal zu beteiligen ist, läßt sich nicht eindeutig klären. Der Satz endet nicht in G-, sondern auf einem Halbschluß in H-Dur, also der Dominante von e-moll, in welchem regelgemäß der nun folgende langsame zweite Satz steht.

Das Thema dieses *2. Satzes* (Adagio) bietet die Umkehrung des im 1. Satz verwendeten Themas:



Der *3. Satz* (Allegro) ist eine Chaconne, d.h. ein ostinates (=unablässig wiederkehrendes) Thema wird variierend in immer neue kontrapunktische Zusammenhänge eingekleidet. Nach damaliger französischer Praxis (wo die Chaconne in der Opernmusik blühte) erscheint das Thema, das hier aus Aneinanderreihungen des eingangs genannten Grundgedankens gebildet ist, in den Varianten



und



Ein Vorgehen, das den harmonischen Spielraum erweitert. Diese Themaversionen wandern durch alle vier Stimmen, um sich in steigender Schlußwirkung zu einer vollständigen G-Dur-Tonleiter im Pedal zu vereinigen. Eine kompositorische Idee, der wir – mutatis mutandis – auch in der großartigen Schlußsteigerung des Mittelteils der Pièce d’Orgue BWV 572 (Pedal!) begegnen. Diese Parallelität liefert ein starkes Argument gegen Zweifel an Bachs Autorschaft auch für BWV 571. Die innere Lebhaftigkeit der kontrapunktierenden Stimmen nimmt im Verlauf des Stückes bis hin zum festlichen Schluß

immer weiter zu. Die Chaconne ist der weitaus gelungenste und schönste Teil des Werkes; Bachs Autorenschaft einmal als gegeben angenommen, wäre sie auch die einzige, die er für Orgel geschrieben hat. Die Neue Bach-Ausgabe hat das Stück in ihrem Band IV,11 aufgenommen.

## 2.36 Pièce d'Orgue (Fantasie) G-Dur / BWV 572

### Entstehungszeit: Weimar

Bachs in Weimar wirkender, entfernter Vetter Johann Gottfried Walther (1648-1748), der die Piece d'Orgue in G-Dur in einer um 1712 entstandenen Abschrift im Frühstadium überliefert hat, definiert in seinem bekannten Musiklexikon von 1732 den in der deutschen Barockmusik selten verwendeten Formbegriff "Pièce" so: "Pièce. . . wird hauptsächlich von Instrumentalsachen gebraucht, deren etliche als Teile ein ganzes Stück zusammen konstituieren". Das Werk ist – ähnlich wie das darum unter gleichem Titel "Pièce d'Orgue" überlieferte Präludium in D-Dur (BWV 532) – aus drei stark kontrastierenden, aber eng aufeinander bezogenen Teilen geformt. Aus den späten 1720er Jahren (Leipzig) stammt die früheste Abschrift der endgültigen Fassung, in der vor allem Teil 1 weiterentwickelt worden ist. Erst längere Zeit nach Bachs Tod entstandene Quellen bieten den Titel "Fantasie", teilweise auch "Präludium". Der geläufigere Titel für das Werk ist durch entsprechend betitelte Veröffentlichungen dennoch jener der "G-Dur-Fantasie" geworden.

Das Stück zählt zu den allerbekanntesten und meistgespielten Orgelwerken Bachs. Dadurch gerät manchmal das Bewußtsein dafür in Gefahr, daß wir es mit einer der schönsten, originellsten und wirkungsvollsten Schöpfungen des Meisters für die Orgel zu tun haben, die ebenso mit gedanklicher Frische und Könnerschaft im Detail wie durch große innere Sicherheit und Zielstrebigkeit im Duktus, vor allem aber durch eine großartige Gesamtdisposition besticht.

Der *1. Teil* (Frühfassung: unbezeichnet / Endfassung: *Très vitement*) bringt ein Manualsolo mit weit ausgesponnener, einstimmiger Linie. Ihre (typisch Bachsche!) Machart suggeriert den Eindruck latenter Mehrstimmigkeit vor gedachtem, aber hindurchklingendem akkordlichem Hintergrund. Weitere innere Spannung erwächst dem Solo durch dialektische Gliederung der ersten 18 (von insgesamt 28) Takten: jede 12/8-Takteinheit wird – anfangs sogar in rhythmischer und linearer Variation –



wiederholt. Die letzten 10 Takte greifen in Gliederung und Tonumfang weiter aus. Die Linie wird bis zum tiefen G hinabgeführt, um alsbald bis zum hohen fis" (Leitton!) aufzusteigen. Dort bricht sie überraschend ab – die Auflösung des fis erfolgt über einen Absturz hinunter zum tiefen G des (pleno registrierten) Pedals. Damit beginnt der

2. Teil (Frühfassung: Gayement / Endfassung: Gravement). Gleich darauf fallen die Manualstimmen ein; es entsteht ein voller, fünfstimmiger Satz, der sich als spezielle Version des "stile antico" von besonders fesselnder, bachisch ausgeprägter Eigenart zu erkennen gibt, d.h. das akademisch-konventionelle Stilmuster einer Kontrapunktik, die sich von der klassischen Vokalpolyphonie des ausgehenden 16.Jahrhunderts herleitet (siehe auch BWV 588/89), erfährt unter Bachs genialem Zugriff eine Wendung ins originell Ungewöhnliche (harmonisch-modulatorischer Einfallsreichtum!), entwickelt eine nicht nachlassende, ins Riesenhafte gehende innere Spannung, und wird auf einen ebenso überraschenden wie beeindruckenden Endeffekt hin dramatisiert, wie ihn bislang keinem anderen Komponisten zu ahnen und zu realisieren gegeben war. Es bedürfte an dieser Stelle allzu wortreicher Analyse, um ausreichend zu veranschaulichen, wie Bach aus so gängigen Floskeln des alla-breve-Stils, wie z.B.:





ein so kraftvoll ausladendes musikalisches Geschehen heranzubilden versteht. Bis auf eine kleine Zäsur im Pedal bewegt sich der fünfstimmige Satz über volle 157(!) Takte hin in großen Bögen und Zügen, in stetem, atmendem Auf und Ab dahin, bis sich ihm endlich 28 Takte vor Schluß die Dominante (D D-Dur) in einer Weise in den Weg stellt, als wolle sie Einhalt gebieten. Doch die Pedalstimme strebt weiter, sie löst das tiefe D nicht zum G der Tonika hin, sondern durchmißt nun in wuchtigen Ganznotenwerten Schritt um Schritt zwei volle Oktaven bis zum hohen d' hinauf, – darüber immer weiter das Geflecht der vier Manualstimmen. Wieder gelingt der Absprung in die Tonika nicht, die Pedalstimme sinkt rasch auf ihren kurz vorher verlassenen Ausgangspunkt D zurück, er wird nun zum Orgelpunkt. Die um eine weitere vermehrten Manualstimmen übernehmen es, sich um einen kadenzierenden Abschluss zu bemühen. Bis zum bisher ausgesparten hohen h'' schwingt sich der Satz auf, die Kadenz scheint zu gelingen, doch abermals und diesmal endgültig zerbricht die Musik in einem letzten Trugschluß (verminderter Septakkord)!

Der 3. Teil (Frühhfassung: Lentement, Lento / Endfassung: -) bietet nach einer dramatischen Generalpause die Konsequenzen aus der eben erfolgten musikalischen "Katastrophe": gestützt von unablässig tiefer sinkenden, pausendurchbrochenen Pedalschritten, die in ein Orgelpunkt-Ostinato auf D münden, wagt der auf eine Stimme reduzierte Manualpart in erregten, aber stetig an innerer Kraft verlierenden 32tel-Sextolen. Seine Arpeggien setzen die Fünfstimmigkeit des Mittelteiles latent fort. Eine gute Weile vermag er sich in mittlerer Lage zu halten, dann sinkt auch er in enger werdender Figuration in die Tiefe. Vom schließlich erreichten tiefen G reißt ihn Bach in kürzester Frist bis zum hohen b'' empor (der verminderte Septakkord des Trugschlusses von vorhin klingt noch einmal an!), und nach einem letzten Anlauf in ruhigeren 32tel-Sextolen über nunmehr zur Ruhe gekommenem Pedal-D erklingt endlich und triumphal die so lang erwartete Schlußkadenz nach G-Dur!

## 2.37 Fantasie C-Dur / BWV 573

**Entstehungszeit: Köthen/Leipzig**

Das wunderschöne, "Fantasia pro Organo" betitelte und im Klavier-Büchlein

für Anna Magdalena Bach von 1722 autograph überlieferte, fünfstimmige Stück ist leider Fragment geblieben: die Niederschrift bricht bereits in Takt 13 ab.

Der achttaktige, in die Dominante führende Einleitungssatz beginnt wie folgt:



Danach erklingt eine aufsteigende Sequenz, in der – über kraftvoll schreitendem Baß – die Stimmenpaare Tenor 1/2 und Sopran/ Alt imitierend korrespondieren. Der Abschnitt läuft überraschend nach e-moll aus. In unseren Tagen ist zweimal versucht worden, das im typischen, gemessen-festlichen C-Dur-Stil des reifen Bach gehaltene Stück zu Ende zu komponieren (H.Keller/ A.Strebel).

## 2.38 Fuge c-moll / BWV 574

**Entstehungszeit: Arnstadt/Weimar (ca.1708)**

Die *Doppelfuge* in c-moll, den Quellen zufolge über ein Thema von Giovanni Legrenzi (1626-1690, Venedig), laut Rodolfo Zitellini in Bach-Jahrbuch 2013/243ff. aber mit größter Wahrscheinlichkeit über ein Thema von Giovanni Maria Bononcini (1670-1747), zählt zu einer Gruppe ungefähr um 1710 entstandener Stücke, die man mit dem ein wenig ungenauen Begriff "Studienwerke" etikettiert hat. Gesagt soll damit sein, daß es dem jungen Bach offenkundig darum ging, das bisherige Stadium oft noch zu weit ausholender, inspiriert unvollkommener Würfe hinter sich zu lassen und durch intensives Streben nach satztechnischer Gediegenheit, nach akademischer Unanfechtbarkeit zu überwinden. Daß diese neue, handwerklich-bosselnde Arbeitsweise, das saubere Ausformen des Details nicht auf Anhieb zu Ergebnissen führen konnte, deren Gesamteindruck zwingende oder gar mitreißende Überzeugungskraft ausstrahlt, darf nicht verwundern. Immerhin findet Bach auf

diesem Wege ein gut Stück weiter zu unverwechselbar eigenständiger Ton-  
sprache, gelingen ihm Partien in jener geschmeidig-gekonnten Diktion, die  
später sein Schaffen so allgegenwärtig charakterisiert. Den eben beschriebenen  
Entwicklungsstand repräsentieren neben der c-moll-Fuge in erster Linie  
BWV 569 und 579, aber auch BWV 588/589 und 535.

Der Quellenbefund ergibt folgendes Bild: die wahrscheinlich schon vor 1708  
entstandene Erst- oder Frühfassung (BWV 574b) ist im Andreas-Bach-Buch  
überliefert. Aus ihr wurde in mehreren Schritten die Fassung BWV 574 glät-  
tend und bessernd entwickelt. Ferner existiert eine nicht zeitgenössische, ab-  
weichende Fassung 574a. Man darf aus all dem schließen, daß Bach auf dies  
Stück einen gewissen Wert gelegt hat, daß es in seinem Hause in nicht nur ein-  
em Exemplar von seiner Hand in der instrumentalen und kompositorischen  
Unterweisung eine gewisse Rolle gespielt hat.

Die Komposition Legrenzis, aus der das *Thema* stammt, wurde bisher nicht  
aufgefunden. Durch seine harmonisch einfache, zwei Takte lang auf der To-  
nika verweilende Struktur



bietet das Thema die denkbar günstigsten Voraussetzungen für die Kombi-  
nation mit einem zweiten Thema, also für die Komposition einer Doppel-  
fuge. Damit ergibt sich folgende Form: 1. Abschnitt Fuge über Thema 1,  
2. Abschnitt Fuge über Thema 2, 3. Abschnitt Fuge über Themen 1+2. Als  
4. Abschnitt fügt Bach noch einen freie Tokkata an.

Abschnitt 1 gliedert sich in folgende Teile: Takt 1-14 vollständige Expositi-  
on (Alt, Tenor, Baß, Sopran), dann Zwischenspiel, Takt 18 Thema in der  
Molldominante (Tenor), Modulation in die Durparallele. Hier nun (Takt 23)  
Thema im Alt, Rückkehr nach c-moll, in dieser Tonart abschließend zwei  
Einsätze in Sopran und Baß. In den Kontrapunkten wird – leider mit Mo-  
notonie heraufbeschwörender Wirkung – das Kopfmotiv des Themas jeweils  
nach dessen Einsatz imitierend aufgegriffen.

In Takt 37 lernen wir das *zweite Thema* kennen:



Erscheint es in der Pedalstimme, entkleidet es Bach – wie so oft – um der besseren Ausführbarkeit willen seiner Sechzehntelkolorierung:



Das Thema wird zu einer quasi dreistimmigen Fuge verarbeitet, nur der Schluß ist (eher homophon) vierstimmig ausgesetzt. Nach der Exposition (Alt/ Sopran/ Baß) folgen Zwischenspiel und Baßthema in der Molldominante (Takte 46-52), Einsätze in c- und f-moll (Alt Takt 50 / Sopran Takt 55), der Rest verweilt in der Grundtonart (Takte 57-70): Thema Takt 55 im Alt, zweistimmiges Zwischenspiel, dazu dann Tenoreinsatz Takt 63, abschließender Baßeinsatz Takt 66.

Im 3. Teil kommt es zur Kombination beider Themen:

alte Notation in c-dorisch

Man beachte den Imitationseffekt zwischen beiden in Takt 72! Der dritte Teil ist der musikalisch stärkste des ganzen Werkes. Litten der erste Teil an der Monotonie des Themas, der erste und zweite Teil zusammen an Kurzatmigkeit infolge häufigen, vollständigen Abkadenzierens nach jeder Themendurchführung, so ergibt sich hier endlich weiträumigere Spannung, großzügigerer Fluß, geschicktere Verzahnung der Einzelabschnitte. Harmonisch verläßt dieser Teil nicht die Bereiche Tonika (c) und Molldominante (g).

Einsatzpaare: 71/71 (Tenor/Alt, c), 73/74 (Baß/Sopran, g), 77 (Baß/Sopran, c), Zwischenspiel, 82 (Tenor/ Sopran, g), 85 (Baß/Tenor, c), 88 (Alt/Baß, g), dann schönes vierstimmiges Zwischenspiel mit wirkungsvollem Abfluß aufgestauter Energie, 96 (Baß/ Sopran, g). Ein weitausgesponnenes, kadenzierendes bzw. codaartiges Duo zwischen Tenor und Sopran in Sechzehnteln leitet zu den Schlußakkorden.

In der Schlußtokkata (4. Teil) wird – im Gegensatz zum vorherigen – der junge Bach mit dem typischen, hartnäckigen Festhalten an einem einzigen, eigentlich unbedeutenden Motiv



stilistisch noch einmal ganz greifbar (vgl. die etwa zur selben Zeit entstandenen Cembalotokkaten!). Reizvoll ist das Ende: nach pompösem Laufwerk, das auf einen majestätischen Schluß hinzuarbeiten scheint, werden wir mit folgender, humoristisch-launig abreißender Wendung entlassen:



Ein frühes Beispiel der Bachschen Vorliebe für leicht genommene, “abreißende” Schlüsse, die ihn durch sein ganzes Komponistenleben hindurch begleitet hat (vgl. bei den Orgelwerken BWV 532, 536, 547, 564, 575 u. a. m. ).

## 2.39 Fuge c-moll / BWV 575

### Entstehungszeit: Arnstadt

Zu den originellsten und überzeugendsten Orgelstücken des jungen Bach gehört die c-moll-Fuge BWV 575. Ihr Erfolg liegt in dem unkonventionellen Thema (einem wirklichen Einfall!) ebenso begründet wie in der individuellen, dem Thema adäquaten Ausarbeitung. Um bei dem Thema für einen Augenblick zu verweilen:



Seinen effektvollen Kunstpausen, die im weiteren Verlauf natürlich humoristisch verspielte Einwürfe der Gegenstimmen herausfordern, begegnen wir ungefähr gleichzeitig in der D-Dur-Fuge (BWV 532), später in der Fuge der C-Dur-Tokkata (BWV 564) wieder. Da das Thema technisch wie klanglich für das Pedal wenig geeignet ist, bleibt die eigentliche Fuge ein Manualstück. Erst in der abschließenden Tokkata (Takte 65ff.) ergreift das Pedal wirkungsvoll das Wort.

Bachs Kontrapunktik bewegt sich hier noch auf recht einfachem Niveau, doch wird dies durch geschickte und bewegliche musikalische Gestaltung des Ablaufes vorzüglich kompensiert. Dem quasi rat- und rastlosen Gestus des Themas entspricht die ununterbrochene, den gesamten Tastenraum zwischen C und c''' kontrastreich durcheilende Sechzehntelmotorik. Obwohl das Thema selbst die Grundtonart nicht verläßt und die großen Zusammenhänge im c-moll/g-moll-Bereich verharren, tut sich im Detail auch harmonisch einiges. Nach älterer Art ist das Stück noch in c-dorisch notiert, und die "dorische Sexte" (hier = a) wird in der überraschenden und interessanten Wendung nach F-Dur in Takt 44 harmonisch wirklich noch virulent! Eine hübsche Steigerungswirkung geht von den ab Takt 47 zweimal zu beobachtenden mehrfachen Vorimitationen des Themenkopfes, den extrem weiträumig gegen das Thema gesetzten Kunstpausen-Einwürfen in Takt 58/59 (hoher Sopran gegen tiefsten Baß) und von der weiträumig abfließenden, allmählich sich "festfressenden" Fortspinnung des Themenschlusses Takt 60ff. aus: all das macht den markanten Pedaleinsatz in Takt 65 vorbereitend plausibel und zeugt von Bachs auch hier schon bewußt tätiger Gestaltungskraft!

Die Schlußtokkata bezieht ihre recht dramatische Wirkung, aus "buxtehudisch" insistierender Auswertung des Rhythmus



anhand dessen auch die typischen Sopranorgelpunkte in den Takten 67/68 bzw. 69/70 auskomponiert werden (das zweite Mal komplementärrhythmisch mit dem Pedal). Manualsolo in Zweiunddreißigsteln, Adagio-Kadenz und ein Pedalsolo bringen das Stück pompös zuende. Wie so oft, fällt auch hier wieder der abgerissene Achtelschlußakkord auf, mit dem Bach das Stück wie beiläufig aufhören läßt.

## 2.40 Fuge G-Dur / BWV 577

### Entstehungszeit: 1705–1706 (?)

Dieses technisch brillante und musikalisch ebenso überzeugend wie mitreißend gestaltete Stück hat – ähnlich wie BWV 550 (Präludium und Staccatofuge G-Dur) – Unsicherheiten hinsichtlich seiner Entstehungszeit und, damit zusammenhängend, auch hinsichtlich seiner Authentizität ausgelöst. Immerhin ist das Stück in der Überlieferung ausdrücklich als Bachwerk ausgegeben. Doch ergibt sich für BWV 577 und 550 folgende Schwierigkeit: beide Werke sind in jenem speziellen organistischen bzw. (pedal)cembalistischen Zeitstil geschrieben, den der junge Bach in seinen musikalisch-kompositorischen Entwicklungsjahren vorfand und an den er anknüpfte. Doch weisen alle anderen, mit einigermaßen nachweisbarer Sicherheit in diesen Zeitraum datierbaren Kompositionen Bachs für Tasteninstrumente durchaus nicht die versierte Glätte, die gleichwertige Sicherheit des Niveaus auf, welche die Fuge (und ebenso BWV 550) auszeichnen. Auch setzen beide Werke ein virtuoses obligates Pedalspiel voraus, wie wir es in solcher Form in Arnstädter/ Mühlhausener Stücken sonst kaum antreffen. So ist man dazu gekommen, BWV 550 – zumindest in der vorliegenden Fassung – in die Weimarer oder gar Köthener Zeit zu setzen. Der rein norddeutsche Stil wäre dann ein bewußter Verzicht auf das, was Bach in Weimar inzwischen an italienischen Einflüssen in Tonsprache und Formgebung adaptiert hatte, und ein ebenso bewußtes stilistisches Zurückschalten auf jenen Stil, der ihm vor 1710 nahestand. Man könnte sich das mit besonderen Wünschen von Kennern und Liebhabern, viel mehr aber noch mit Bachs Bewerbungsreise nach Hamburg 1720 erklären. Dort war damals der norddeutsche Orgelstil noch ganz lebendig, so daß man sich mit dessen virtuoser kompositorischer und spieltechnischer Beherrschung sehr hätte empfehlen können. Dieser Gedankengang könnte auch für unsere G-Dur-Fuge zutreffen und die oben genannten Widersprüche ausgleichen. Ebenso gut läßt sich umgekehrt argumentieren und sagen, die Komposition sei doch in Bachs Jugendzeit entstanden und später überarbeitet bzw. weiter ausgearbeitet worden. Dazu würde auch die Nähe zur Cembalotokkata gemoll BWV 915 aus dieser Zeit passen. Auf jeden Fall ist das bemerkenswerte Stück in den elften Band der NBA aufgenommen worden; er versammelt bisher bezüglich ihrer Authentizität in Frage gestellte Werke, bei denen aber mit Bachs Urheberschaft ernsthaft zu rechnen ist.

Das Thema der Fuge lautet:



Wir haben es also mit Musik nach Art einer Gigue zu tun: schnelle 3/8-Gruppen, die hier zu vierten in einen Takt gefügt werden (es gibt auch 6/8 und 9/8-Gigues). Die Gigue ist ein ursprünglich aus Irland kommender schneller Tanz, der in sehr verschiedener musikalischer Ausprägung Europa durchwanderte. In der hier gemeinten Art (3/8-Rhythmen, sehr lebhaftes Tempo), war er im Hochbarock eine italienische Spezialität ('Giga'). Er wurde so auch von Pachelbel (Fuge) und Buxtehude (Suite, Fuge) gepflegt. Unser Stück ist vom Typus "Spielfuge" (siehe Erklärungen zu BWV 531a). Das auflockernd spielerische Element kommt insbesondere durch mehrere Echopartien nach französischer Art hinein. Um das Thema für das Pedal spielbar zu machen, werden im vierten Takt des Themas die Töne (kaum merklich) umgestellt. Solche Adaptionen sind eine kompositorische Spezialität Bachs (vgl. BWV 531 als frühes, primitives, BWV 543 als klassisches Beispiel) und wären damit auch ein Indiz für die Echtheit des Stücks. Souveräner Kunstgriff Takt 82: bis dahin ausgesparte Aufwärtssequenzen fangen die Schwungenergien ab und bereiten organisch auf den Schluß (Takt 86) vor.

## 2.41 Fuge g-moll / BWV 578

### Entstehungszeit: Weimar

Das für sich alleinstehende kleine Werk zählt zu den beliebtesten Orgelstücken Bachs, sowohl beim Hörer, dem gut Faßliches, Unkompliziertes geboten wird, als auch bei Spielern, denen es auch bei noch nicht so weit entwickelten technischen Möglichkeiten eine äußerst dankbare Aufgabe bietet. Sein ansprechender und lebenswürdiger Charakter leitet sich aus dem mit großem Formgefühl liedhaft gegliederten Thema ab, das stets Hauptgegenstand des Hörerlebnisses bleibt:





Der musikalischen Vorrangigkeit des Themas zuliebe bleiben kontrapunktische Verarbeitung und Begleitung Einfassung und Rahmung, womit nichts gegen deren Niveau und Abwechslungsreichtum, Flüssigkeit und ästhetische Perfektion gesagt sein soll. Sie entwickelt lediglich kein formales Eigengewicht, bildet keinen bedeutsamen Gegensatz, hält sich vielmehr – vor allem, wenn das Thema in einer der Stimmen erklingt – durch weniger lineare als figurative Diktion im Hintergrund und überschreitet um der Durchsichtigkeit willen kaum einmal die Dreistimmigkeit, obgleich das Stück insgesamt auf Vierstimmigkeit angelegt ist.

Das Thema bleibt unverändert (tonale Beantwortungen). Nach der ersten regulären Durchführung (Takte 1-22) kommt es zu einer Reihe von Einzeldurchführungen (d.h. nur je einmal das Thema): zunächst eine humoristisch / ungeschickt (?) vorgetäuschte Engführung, wobei der eigentliche Themeneinsatz im Sopran (Takt 26) durch Figurierung der ersten beiden Viertel zu Sechzehnteln verschleiert wird, alsdann zwei Einsätze in der parallelen Durtonart B-Dur (Takte 33 und 41), schließlich –nach einem Zwischenspiel, das schon wie in den Takten 21/22 Bachs kontrapunktische Lieblingsfloskel



verwertet, ein Einsatz in der Subdominanttonart c-moll. Danach wendet sich das Stück in die Ausgangstonart g-moll zurück und es folgt ein herrlich formulierter Aufschwung, unter den im Pedal als letztes Wort noch einmal das Thema gestellt wird.

In nicht ganz greifbarer Weise erinnert diese kleine g-moll-Fuge an ihr großes Geschwister (BWV 542), beispielsweise wenn man die formale Plazierung der kraftvollen Sequenzbildungen vergleicht, die in beiden Stücken aus der parallelen Durtonart abfließen (Takte 45ff. in BWV 578 und 86ff. in BWV 542).

## 2.42 Fuge h-moll / BWV 579

### Entstehungszeit: Weimar

Von den zu Beginn der Weimarer Zeit entstandenen “Studienarbeiten” (näheres dazu siehe unter BWV 574) ist neben der Canzona BWV 588 die Fuge in h-moll über ein Doppelthema von Corelli die ansprechendste Leistung. Da das Stück heutzutage im Orgelunterricht viel strapaziert wird, überdies als “leichter” und nicht so repräsentabel gilt, findet es kaum einmal Aufnahme in ein professionelles Programm. Durch oft nur technisch bedingte “elegisch-akademische” Interpretation im Unterricht ist es musikalisch überdies meist “vorbelastet”; dabei könnte eine zügigere und flüssigere Wiedergabe der Fuge zu starker Wirkung verhelfen und ihre musikalischen Reserven voll freisetzen.

Zu solcher musikalischer Auffassung legitimiert auch die Tempovorschrift “Vivace” in der Corellischen Vorlage. Das Doppelthema findet sich im 2.Satz der Kirchensonate op.3/Nr.4 für zwei Violinen und Generalbaß und war 1689 im Druck erschienen:



Da Bach zum Zeitpunkt der Komposition die Formmittel des italienischen Konzerts moderner Vivaldischer Prägung noch nicht geläufig waren (Disposition einer Abfolge verschiedener, in engem Funktionszusammenhang miteinander verbundener Tonarten innerhalb eines Satzes), gerät ihm die Fuge als Folge ständigen Beibehaltens der Haupttonart – nur zweimal erscheint das Thema auch in der Dominanttonart fis-moll! – formal etwas unübersichtlich und harmonisch abwechslungsarm. Man erlebt daher das Stück eher als ein (allerdings sehr organisches!) Sich-Fortspinnen denn als disponierten Formablauf. Gliederungen entstehen durch das kürzere oder längere Schweigen des Pedalbasses bzw. durch das Aufkommen von Sechzehntelbewegung in den Partien Takt 24-34 und 65-77. Die Exposition (1-24) bringt das Doppelthema in etwas unregelmäßiger Abfolge zunächst zweimal als Dux (Alt/Tenor, dann Baß/Sopran), anschließend (11) als Comes, 21 wieder als Dux.

Mit dem Pedaleinsatz in Takt 73 beginnt Bach, steigernd auf den Schluß hinarbeiten, der Satz wird intensiver, drängender. In Takt 90 scheint das Ende erreicht – nun aber spielt Bach den Trumpf einer vierfachen Engführung der ersten Themenpartie (von Corelli seinerzeit nicht gebracht!) effektiv aus.

Die pochenden Achtel der anderen Themenpartie werden nicht eingeführt, aber gleich anschließend durch Austerzung gesteigert. Der Adagioschluß orientiert sich, wie vorher schon in manchem Detail die Tonsprache des gesamten Stücks, an Corellis Manier.

## 2.43 Passacaglia c-moll / BWV 582

### Entstehungszeit: Weimar

Das im deutschen Sprachraum übliche Wort "Passacaglia" ist verballhornetes Musikitalienisch. Es stammt ursprünglich aus Spanien ("Pasacalle") und meinte ein zum Spaziergang oder Umzug auf der Straße gespieltes Gitarrenlied oder -stück. Die Franzosen übernahmen den Begriff als "Passacaille", die Italiener transkribierten zu "Passacaglie" (woraus, als falscher Singular, unser "Passacaglia" abgeleitet wurde) oder formten zu "Passacaglio" um. Bis zur Ununterscheidbarkeit eng verwandt mit der Chaconne/Ciacona, hat die Formgattung der Passacaglia (also Variationen zu einem Ostinato-Thema) in Italien, Frankreich und Deutschland eine komplizierte, z.T. sich gegenseitig beeinflussende Entwicklungsgeschichte durchlaufen und ihre abschließende Ausprägung in der ersten Zeit des Hochbarock erfahren.

Im einzelnen gelten für die hochbarocke Passacaglia folgende Charakteristika: Ausgangspunkt des Geschehens ist das vorwiegend im Baß präsente, ostinat (= unablässig) wiederholte Thema, das als kompositorisches Fundament einer Variationenreihe von den Begleitstimmen so kontrapunktiert wird, daß ein einfalls-, abwechslungsreich und überzeugend gestaltetes Ganzes entsteht. Gelegentlich erscheint das Thema auch in der Ober- oder in den Mittelstimmen. Metrum ist vorzugsweise ein Dreiertakt. Als eher vage, graduelle Abgrenzung zur Ciacona/ Chaconne (für welche im übrigen die genannten Kriterien gleichermaßen gelten) läßt sich sagen, daß die Passacaglia ein ernsteres, gemesseneres Wesen an den Tag legt, häufiger in moll steht, sich strenger ans vorgegebene Thema hält ("Ausnahmen bestätigen die Regel!") und daß sie mehr den Tasteninstrumenten zugehört ist.

Da die Passacaglia schon im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts als veraltet galt (der alles absorbierende und verändernde Siegeszug der italienischen Konzertform machte ihre harmonischen und formalen Grenzen deutlich), hat sich Bach nur sehr wenig mit der Ostinatovariation befaßt.<sup>18</sup> Allerdings sind

<sup>18</sup>In der französischen Opernmusik blieb die Chaconne noch mehrere Jahrzehnte weiter

Bachs beide Beiträge zum Genre, die d-moll Chaconne für Solovioline und die Orgelpassacaglia, nicht nur weiterentwickelnde Höhepunkte in der Geschichte des Genres, sondern zugleich auch Höhepunkte seines eigenen Schaffens. (Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an die hübsche Chaconne im Concerto G-Dur für Orgel BWV 592.)

Welche formalen Einfälle und Maßnahmen Bachs bewirken die monumentale Steigerung der vorgefundenen Formgattung und entbinden eine musikalische Geschehensfülle, wie sie das Genre bislang nicht kannte? Hier fällt als erstes die Weiträumigkeit des – übrigens wohl erstmals zu Beginn solo vorgetragenen – Themas auf:



Es bildet einen vollständigen, achttaktigen Linienzug. Demgegenüber galt noch bei Bachs unmittelbaren Vorgängern und Vorbildern Buxtehude und Pachelbel knappe Viertaktigkeit als Norm (vgl. deren Orgelciaconen und Orgelpassacaglien). Dazu trat (strenger durchgeführt bei Buxtehude, lockerperiodenhaft geformt bei Pachelbel) die regelmäßige Wiederholung aller Variationen. Bach verzichtet darauf zugunsten echter, auskomponierter Achttaktigkeit. Noch entscheidender für die Gesamtwirkung der großartigen Komposition ist aber, daß Bach auf 21 Variationen des Themas eine große Fuge über die erste Themenhälfte folgen läßt! Das schafft nicht nur neuen, steigenden Spielraum, sondern bewirkt vor allem eine befreiende Erweiterung des harmonischen Horizonts, der bisher vom Passacaglienthema eng umrissen gewesen war.

Bei aller komplexen Meisterschaft des Gestaltungsablaufs, bei allem Reichtum an innerem Gehalt sind Passacaglia wie Fuge in ihren Strukturen leicht erfaßbare Musik. Darum im folgenden nur knapp gefaßte Hinweise als erste Orientierung:

Das Pedal trägt wie gesagt das Thema solo vor. Die erste und zweite Variation leben von statischer, wehmütig verschleierter Vorhaltsharmonik. Unablässig kommt folgendes Akkordmotiv zum Einsatz:



eine gefragte Form.

Die dritte Variation bietet ausdrucksvoll und kantabel gestaltete Achtelgänge, wobei Bach zunächst ein aufsteigendes, später ein abwärts fließendes Motiv (as-g-f-es) locker durchimitiert.

In der vierten und fünften Variation dominiert der Rhythmus



zunächst als imitatorisch durchgeführtes, aufwärtsschiebendes Sekundmotiv, dann – in der fünften Variation – mit einem Sprungmotiv in Oktaven bzw. Terzen, das (erstmal!) auch variierend auf das Thema im Baß übergreift:



Die sechste, siebente und achte Variation lebt von fließender Sechzehntelbewegung. Zunächst wird ein Motiv von vier aufwärtsstrebenden Sekundschritten durchgeführt, dann folgt seine Umkehrung, schließlich die gleichzeitige Gegeneinandersetzung von Auf- und Abwärtsbewegung bei zunehmender Dichte und harmonischer Verhärtung des Satzes. Das Thema erscheint im Pedal wieder in Normalgestalt. Mit diesen drei Variationen ist es zur ersten Steigerung gekommen, die sich in beflügeltes Weiterstreben löst: die neunte Variation unterhält uns mit einem aufgelockerten Satzgefüge über das Motiv:



In gleicher Diktion erklingt auch das Thema im Pedalbaß. Die nächste, zehnte Variation erweist sich als solistisches Sechzehntel-Perpetuum-Mobile des Soprans, von den übrigen Stimmen generalbaßmäßig im Rhythmus



begleitet. In der elften Variation wird diese Sechzehntellinie plötzlich zum Alt, über der sich, ein eindrucksvoller Überraschungseffekt, das Thema als neuer Sopran ergeht! Die zwölfte Variation bestätigt den Aufstieg des Themas in den Sopran triumphal. Im nun wieder vollen, vierstimmigen Satz

(Variation 11 war ja nur zweistimmig) bringen majestätisch abwärts rollende Treppenschritt-Kontrapunkte den zweiten Abschnitt (also die Variationen 9 bis 12) zum Abschluß.

In der folgenden Partie (Variationen 13 bis 15) setzen sich die Auflockerungstendenzen, wie sie sich in den Variationen 9, 10 und 11 schon einmal manifestierten, nachdrücklicher durch: Bach läßt nun das Pedal vollends schweigen und setzt – dreistimmig manualiter – das Thema in den Alt. Verbindlicher Orientierungspunkt für alle Stimmen, das Thema mit inbegriffen, ist das Motiv



Die nächste, 14. Variation ist nur noch zweistimmig. Das Thema wird in der linken Hand zu einem begleitenden Arpeggio ausfiguriert, dem die rechte Hand gegenläufig “widerspricht”. In der 15. Variation ist das musikalische Geschehen zur Einstimmigkeit ausgedünnt – wir vernehmen nur noch eine weiträumige, aufwärts entflatternde Sechzehntelfiguration, in die die Noten des Themas exakt eingewebt sind.

Gegen diese klanglich delikate Partie setzt Bach einen scharfen, dramatischen Kontrast: Variation 16 bringt, während das Thema sich wieder energisch in seiner Grundform im Pedal zu Wort meldet, aggressive Achtel-Akkordschläge auf dem dritten Taktteil, die zuvor durch An- und Überbindungen kaskadenartig aufgestaut werden:



In der 17. Variation löst sich dieser Stau zu erregter, geradezu aufgepeitschter Bewegung in Sechzehnteltriolen voll “stammelnder” Tonrepetitionen. Stark bewegte, innere Aktivität prägt auch die nachfolgende 18. Variation mit Vorhalten, dem dringenden Rhythmus



und lebhaften Achtelauftaktbildungen im Pedalthema.

Die letzten drei Variationen (19 bis 21) bewegen sich wieder ausgeglichener und gleichmäßiger, doch ihr Sechzehntelfluß führt zu keiner entspannenden Lösung – die kreisende, immer mehr zu insistierenden Orgelpunktbildungen neigende Wechselnotenmotivik, die Ausweitung zur Fünfstimmigkeit – das alles führt zu einem “Sich-Festfressen”, einer monumentalen und gleichzeitig anspannenden Verhärtung. Auf diese meisterhaft gestaltete Weise macht Bach die anschließende

*Fuge* zur musikalisch zwingenden, schlüssigen Notwendigkeit. Sie wird aus einem Doppelthema entwickelt, dessen eine Stimme die erste Hälfte des Passacaglia-Themas aufgreift:



Als weiterer beibehaltener Kontrapunkt tritt vom zweiten Einsatz ab folgende, bewegt wogende Sechzehntelfigur hinzu:



Die völlig regelkonforme (Permutations-)Fuge führt in Takt 30 in die Paralleltönart Es-Dur (Manualepisode bis Takt 53). Nach der unablässigen Einbindung in die vom Passacaglienthema vorgegebene Tonart c-moll wirkt dieser Übertritt in den Es-Dur-Bereich wie eine wundersame Entlastung und erquickende Befreiung, unterstützt noch von der hier gepflegten Dreistimmigkeit!

In Takt 53 mündet das Geschehen in g-moll, das Pedal setzt mit dem Hauptthema ein. Nach einer im wesentlichen noch immer triomäßig, locker geführten Partie wird Takt 72 zum ersten Male wieder c-moll erreicht. Und von hier an setzt Bach in einem großartigen, weiträumigen Aufschwung zu einer Schlußsteigerung an, die kaum ihresgleichen hat: Sie strebt über 47 Takte hin gleich zwei Höhepunkten zu. Der erste wird nach dramatisch vorbereitendem, tuschhaftem Manualdoppeltriller über Sechzehntelpedal mit dem Themen-einsatz im Sopran erreicht (volle Vierstimmigkeit, T. 105), der zweite, genial

überraschende ereignet sich in Takt 119, wo die Musik, vom neapolitanischen Sextakkord wie getroffen? – erleuchtet? – innehält. Eine achttaktige, plagal auskomponierte Coda mündet in breites, siebenstimmiges Adagio, in welchem diese unvergleichliche Komposition ausklingt und zur Ruhe kommt.

## 2.44 Trio d-moll / BWV 583

### Entstehungszeit: (?)

Die spärliche Quellenlage, die kaum Schlüsse auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Komposition erlauben, und ihre im Vergleich zu Bachs Triosonaten etwas geringere Qualität haben diesem schönen Adagiosatz ein gewisses Mauerblümchenschicksal unter Bachs Trios besichert. Da auch mit Frühfassungen der Triosonaten zusammen überliefert, liegt die Vermutung nahe, es dem Vorrat derjenigen Triosätze zuzurechnen, aus dem Bach bei der Zusammenstellung und Redaktion seiner Triosonaten schöpfte (BWV 525-30; Leipzig um 1730). Überlieferungslage und das Fehlen ausgesprochen Bachischer Charakteristika könnten hartnäckig Zweifelsüchtige dazu verführen, die Authentizität des Trios in Frage zu stellen. Nähe zu Bach zeitigt der Umstand, daß der knappe thematische Hauptgedanke des Trios eine gewisse Verwandtschaft zum Themenkopf der g-moll-Fuge (BWV 542) aufweist



– und sich für den in Takt 24 erstmals auftauchenden Gedanken



ebenfalls eine Entsprechung im Trio findet (Takt 97ff.):



Auch die Formulierungen des Pedals in den Takten 19-27 (analog 30-38) gehören zum kontrapunktischen Arsenal dieser Fuge, sind aber so gängiges Allgemeingut der Zeit, daß ihnen nicht allzu starke Beweiskraft zukommen kann.

Tonsprachlich siedelt die Komposition eindeutig im vollentwickelten Hochbarock; ihre geringen “Unvollkommenheiten” könnten also nicht damit erklärt werden, daß man sie als Jugendarbeit Bachs auffaßte – dann sähe sie stilistisch anders aus. Von der Warte des Niveaus höchster Bachscher Meisterschaft aus weist das Trio einige Schwächen auf: so die etwas starre, schematische Formgebung, die den Gesamtfluß immer wieder ins Stocken bringt, ferner eine Thematik/ Motivik, die zu kurzatmig ist, um für die Entwicklung längerer Abläufe ausreichend tragfähig zu sein. Dennoch: hier sollte ein “in dubio pro reo” gelten – alles in allem liegt schließlich ein substanzvolles Werk vor, das mit seinem besinnlichen Wohlklang durchaus für sich einzunehmen weiß und stilistisch und tonsprachlich Bachs Urheberschaft in keiner Weise ausschließt. Dementsprechend ist das Trio auch in den VII. Band der NBA aufgenommen worden.

Zur Gliederung: der Eingangsgedanke (s.o.) wird in den Takten 1-18/ 19 in drei sechstaktigen Gruppen ausführlich verwertet; der anschließende Abschnitt (19-30) ist motivisch reicher ausgestattet.



Zunächst wird dieses Motiv imitatorisch entwickelt, dann leitet – ebenfalls imitierend – der oben bereits an zweiter Stelle erwähnte Gedanke in eine sehr schöne Sequenzenkette über, in die wieder das erste Thema eingewoben ist.

Die Partie wird, nach d-moll zurückführend, in anderer Tonlage wiederholt, danach kommt – in neuen Kombinationen – noch einmal der Eingangsteil zur Sprache (41-50/51). Eine kleine Coda rundet das Ganze ab.

## 2.45 Trio c-moll / BWV 585

### Entstehungszeit: Leipzig (?)

Das zweisätzliche Stück (Adagio/Allegro) geht auf eine Triosonate für zwei Violinen und Basso Continuo von Johann Friedrich Fasch (1688-1758) zurück, die Bach, vermutlich in Leipzig, im Rahmen seiner Unterrichtspraxis für die Orgel bearbeitete. Dabei läßt sich heute nicht mehr eindeutig klären, ob diese Übertragung unvollständig geblieben oder nur zur Hälfte auf uns gekommen ist: Faschs Sonate hat nämlich vier Sätze (Largo/ Allegro un poco/ Largo/ Allegro). Auch scheint es, als habe Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs (1713-1780, von 1726-1735 Thomasschüler) im Rahmen seines Unterrichtes eine eigene Übertragung (ebenfalls nur der beiden ersten Sätze) angefertigt; jedenfalls existiert eine Überlieferung unter Krebs' Namen mit charakteristischen, auf dem Fasch'schen Original basierenden Abweichungen. Das ist der Grund, warum das Stück auch als Krebsche Komposition galt, bis man auf die in den Orgelfassungen nicht genannte Vorlage aufmerksam wurde.

Wie bei Fasch ist die Orgelbearbeitung in c-dorisch notiert. Das *Adagio* geht von folgendem, empfindsam gestikulierendem Gedanken aus:



Er wird gemäß üblicher Triotechnik vom nichtthematischen Baß begleitet und vom anderen Manual auf der Molldominante real beantwortet. Danach gehen Themenkopf (a) und Seufzermotiv (b) getrennte Wege; aus ihnen entwickelt sich das Weitere. Hinzutreten zwei in Sequenzen ausgewertete Formeln:





Harmonisch interessant: Dur erscheint hier nicht als paralleles Es-Dur, sondern als Dominantparallele B-Dur (Partie Takte 11-16).

Auf das etwas konventionelle Adagio folgt das ansprechende, munter-bewegliche *Allegro*, dessen vielgliedriges Thema



von Fasch mustergültig ausgewertet wird. Von beibehaltenem kontrapunktischem Material begleitet, setzt die zweite Manualstimme gleichfalls auf der Tonika ein, die Musik wendet sich nach Es-Dur (Thema in der zweiten Manualstimme); in dieser Tonart kommt der 1. Abschnitt (1-24) dann auch zum Abschluß. Die nächste Partie (24-37/38) bringt neues, nicht wiederholtes Gedankengut: zunächst einen zweistimmigen, liebenswürdig hüpfenden Einfall (continuobegleitet), dann (über Orgelpunkt B) einen chromatisch eingefärbten Linienzug. Anschließend das Thema in B-Dur (Oberstimme) und – mittels kleiner, freigestalteter Episode – eine Modulation nach g-moll. Der Schlußteil des Satzes ist dann wieder streng auf das Thema und seine Motivik konzentriert, wobei Ableitungen aus Motiv b dominieren. Eine reizvolle, gekonnte Triokomposition!

## 2.46 Trio G-Dur / BWV 586

**Entstehungszeit:** Köthen (?), Leipzig (?)

Das liebenswürdig-heitere, gut gearbeitete Stück (Überschrift: Allegro) hat folgenden, geschmeidig tändelnden Gedanken als thematischen Ausgangspunkt:



Es ist zweiteilig in entfalteter Liedform nach Art eines Suitensatzes gestaltet (beide Teile mit Wiederholung, der erste führt in die Dominante, der zweite in die Tonika zurück) und bereitet keinerlei Verständnisschwierigkeiten.

Ein 1945 verbrannter Handschriftenband, der zusammen mit anderen Aufführungsmaterialien dem von Telemann gegründeten, später von Bach übernommenen Leipziger “Collegium musicum” gehört hatte, enthielt eine Cembalokomposition Telemanns über dasselbe Thema. Auch in der ersten der sechs Partiten aus der “Kleinen Kammermusik” Telemanns (Frankfurt am Main 1716) wird ein sehr ähnliches Thema verarbeitet (Nr.5, Aria):



Diese Umstände haben zu der Überinterpretation geführt, BWV 586 sei die Transkription eines Telemannschen Werkes. Ob das Trio nun eine Bachsche Originalkomposition über ein Telemannsches Thema, die Übertragung einer anderen Vorlage oder ganz von Telemann ist, bleibt Spekulation. Immerhin ist das Werk in einer guten zeitgenössischen Quelle (1730/40) unter Bachs Namen überliefert; gleiche Auskunft gibt der (aus anderer, nicht überkommener Quelle gespeiste) Frühdruck Körners (1850), schließlich ist bekannt, daß das Stück, abermals unter Bachs Namen, auch als Präludium für Cembalo existiert hat. Stilistisch war Bach jedenfalls des leichten, galant plaudernden Tonfalles, der von manchen Kritikern als Indiz der Nichtauthentizität angeführt wird, durchaus mächtig.

## 2.47 Aria F-Dur / BWV 587

Entstehungszeit: Leipzig (?)

Der Aria F-Dur liegt eine Komposition von François Couperin (1668-1733) zugrunde. Sie erschien 1726 in Paris im Druck, und zwar im Rahmen einer "Les Nations/Sonades; et Suites de Simphonies/en Trio" betitelten Sammlung. Sie findet sich dort als vierter Satz des "Troisième Ordre". Ihr Titel lautet "L' impériale", als Tempo wird "légèrement" verlangt.

Die Quellenlage vermittelt uns nur schwache Anhaltspunkte dafür, daß die Orgelübertragung dieses Stückes von Bach stammt. Skepsis nährt auch der Umstand, daß die Pedalstimme bis zum hohen es' hinaufgeführt wird. In Leipzig stand Bach keine Orgel mit solchem Pedalumfang zur Verfügung, und doch möchte man angesichts des Erscheinungsjahres des Couperindrucks an eine Entstehungszeit der Übertragung in den 20er Jahren des 18. Jhdts. glauben, auch wenn sie nicht direkt auf den Druck, sondern auf eine andere Vorlage zurückgehen sollte. Für letzteres spricht übrigens, daß in der Bearbeitung nicht nur alle Artikulationsbezeichnungen und viele Verzierungen aus dem Druck fehlen, sondern auch – und dies vor allem – daß nach dem Mittelteil ein komplettes Da-capo geboten wird. In der Druckfassung bringt Couperin selbst nur die Wiederholung der zweiten Hälfte des ersten Teils.

Das lebenswürdige, dabei recht dicht gearbeitete Stück ist als Duett über einem Baß gebaut, der im Rahmenteil nur in Takt 2 und – analog – in Takt 18 thematisch beteiligt wird, im Mittelteil dann aber völlige Gleichberechtigung mit den Oberstimmen erfährt.

Der Anfang des Trios lautet:

Der die Mollbereiche durchwandernde Mittelteil (d-, a-, g-moll) beginnt in Takt 33 folgendermaßen:



Durch die schon erwähnte differierende Behandlung des zu Sechzehntelbewegung gesteigerten Basses, ferner durch eine intensivere imitatorische Arbeit wirkt er um einiges konzentrierter und ereignisreicher als der Da capo-Teil.

## 2.48 Canzona d-moll / BWV 588 und Allabreve D-Dur / BWV 589

### Entstehungszeit: Weimar

Die historische Rückschau stellt als verabsolutierendes Faktum hin, daß die Komponisten des 17./18.Jahrhunderts völlig pragmatisch und zweckgebunden auf die jeweils aktuelle stilistische Gegenwart ausgerichtete Musiker gewesen seien und so gut wie keine Verbindung zur Musik der vor ihrer Zeit liegenden Epochen gehabt hätten. Im Vergleich zu unserer Zeit mit ihrem auf musikalischem Gebiet teilweise extrem ausgeprägten Historismus mag dies zutreffen; aber auch in Blick auf die damalige Zeit ist die These in dieser Vereinfachung unzulässig – besonders, was Bach betrifft. Schon aus seiner besonderen familiären Situation heraus – als Sproß eines generationenlang weitverzweigten, kompositorisch produktiven Musikergeschlechtes, mit dessen Werken er nachweislich gut vertraut war – mag ihm die Dimension des Geschichtlichen mehr als anderen Zeitgenossen zugewachsen sein. Aber auch darüber hinaus ist bekannt, daß Bach Umgang mit der Musik des frühen und mittleren 17.Jahrhunderts hatte, sie spielte, studierte und sich von ihr anregen ließ. Es ist bezeugt, daß er die Werke Frescobaldis und Frobergers kannte und schätzte und sogar noch das von Bodenschatz (1576-1636) herausgegebene, teilweise auf Calvisius (1556-1615) zurückgehende “Florilegium Portense” (Motettensammlung) in der Praxis verwendete.

Eine ganz direkte, kompositorisch und praktisch lebendig gebliebene Verbindungslinie in die Vergangenheit hatte Bach mit allen musikalischen Zeitgenossen gemeinsam: den sogenannten “alten Stil”, der aus den zur Norm

gewordenen, im Kontrapunktunterricht von Generation zu Generation weitergegebenen (allmählich allerdings auch modifizierten) Techniken des Satzes, der Themen- und Linienbildung aus der Zeit der klassischen Vokalpolyphonie (Palestrina, Lasso, Ende 16. Jhd.) hervorgegangen war. Bach hat diese schon an der Notation leicht erkennbare Setzweise (traditionelle Bevorzugung von übersichtlich langen Notenwerten – was nichts über die Tempi aussagt) in seinem vokalen und instrumentalen Gesamtschaffen ein Leben lang gepflegt, teils in eher akademisch-konservativer, teils in bedeutend weiterentwickelter, eigenständiger Manier.

Das *Allabreve* (es handelt sich dabei um eine Fuge) ist in schulmäßiger, kaum individuell geprägter Weise an diesem alten Vokalstil orientiert. Vom Notenbild her gesehen, scheint die *Canzona* nach dem gleichen Muster gearbeitet zu sein, doch erweist nähere Betrachtung, daß wir es hier mit einer konsequenten Stilkopie zu tun haben. Als direktes Vorbild ist die Gradualkanzon aus Frescobaldis Marienmesse ermittelt worden. Erst bei der Schlußkadenz des ersten Teils und den Sequenzen im 12. Takt vor Ende “unterlaufen” Bach zeitgenössisch-barocke Wendungen! Einige Einzelheiten zu beiden Stücken:

### 2.48.1 Canzona / BWV 588

Verallgemeinernd gesagt und von den Ursprüngen und Vorformen abgesehen, handelt es sich bei der *Canzona* um einen instrumentalen Formtypus aus der ersten Zeit des 17. Jahrhunderts, in dem ein Thema imitatorisch-fugenhaft zunächst in geradem (4/2-)Takt, sodann – mehr oder weniger stark umgeformt – im ungeraden (3/2-)Takt durchgeführt wird. Eine abschließende Rückkehr in den geraden Takt ist möglich, liegt bei der Bachschen *Canzona* aber nicht vor.

Das Thema der *Canzona* lautet in seiner ersten Form<sup>19</sup>



Schon beim zweiten Themeneinsatz gesellt sich – ganz nach Art der italienischen Vorbilder (und nicht “echt bachisch”, wie Keller behauptet!) ein chromatischer, im weiteren Verlauf des Stückes beibehaltener Kontrapunkt dazu:

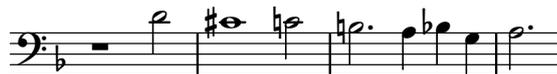
<sup>19</sup>Zur Taktvorzeichnung der *Canzona* siehe Abschnitt 2.48.2



Für die Durchführung im Dreiertakt wird das Thema reizvoll umgewandelt:



Der chromatische Kontrapunkt ist schon beim ersten Einsatz wieder mit dabei:



Die “Canzona” wird oft als “Studienarbeit” bezeichnet, weil Bach sich in Form, Setzweise und Diktion an die alten Muster hält. Damit kommt etwas Abwertendes in die Betrachtung des Stückes hinein, und es sei deshalb betont, daß die Canzona – auch ohne eine Emanation Bachschen Personalstils zu sein – ein reizvoll lebendiges und plastisches Stück Musik von hoher Qualität ist, dem es zukäme, nicht nur als Studier- und Übungsstück Bachs wie heutiger Organisten angesehen zu werden. Interessant ist auch allemal, wie weit Bach gerade in diesem Stück Tonfall und Machart der alten Kompositionsweise zu treffen verstand.

## 2.48.2 Allabreve

Der Titel bezieht sich auf die Taktnotierung und Zählweise dieses Satzstils. Der alte 4/2-Takt des klassisch-vokalpolyphonen Stilmusters war später im Interesse größerer Übersichtlichkeit in zwei 2/2-Takte unterteilt worden. Es ergab sich das Notenbild eines 4/4-Taktes, der aber “alla breve”, also nur mit zwei Halbeschlägen gezählt wurde und dadurch eine besondere metrisch-rhythmische Qualität gewann. Wie eingangs gesagt, orientiert sich das Allabreve in Thematik und Linienführung mehr am Vokalen und ist als Musizier-typus zeitgenössischer als die Canzona (man denke an entsprechende Sätze in den Concerti Grossi der Corellizeit und Händels).

Das Thema – dem in der Regel ein beibehaltener Kontrapunkt hinzugefügt ist – lautet:



zugesteht. Gefragt ist die Kopie, die Dublette. Ein Vergleich unter den zahllosen weihnachtlichen Instrumentalpastorali des 18. Jahrhunderts zeigt, wie sehr sich auch die Stücke sonst durchaus eigenständig ausgeprägter Komponisten ähneln<sup>20</sup>.

Die weihnachtlich-pastorale Schreibart greift Melodien und Musizierstil von Hirten auf, wie sie damals zur Weihnachtszeit vom Lande her nach Rom hineinzogen, um vor den Krippen in den Kirchen mit Pfeifen, Schalmeien und Dudelsack dem neugeborenen Christuskind zu Ehren aufzuspielen. Charakteristisch für ihre Musik waren wiegender, sizilianohafter Dreierhythmus, lang ausgehaltene Borduntöne (Orgelpunkte) und weiche, in parallelen Terzen begleitete Melodik. Die Kunstmusik entfaltete und entwickelte diese Elemente, je nach Besetzung, in besonderer Weise. Für die Orgel sind die Pastoralstücke von Domenico Zipoli (1688-1726) typisch. Speziell an ihre Art knüpft der

1. Satz der Bachschen Pastorella an. Er steht im typischen 12/8-Takt und in F-Dur (neben G-Dur "die" Pastoraltonart). Über lang ausgehaltenen Orgelpunkten spinnt Bach locker-imitatorisch die einschlägige Melodik und Rhythmik des Genres aus. Auffällig ist der über lange Strecken hin (auch im Harmonischen) betont schlichte, ja fast simple Gang der Dinge, der dann plötzlich – genau wie bei Zipoli – von überraschenden Ausweichungen (as in Takt 8!) und chromatischen Eintrübungen (Takte 28/29) unterbrochen wird. Nur sinnvoll, derartiges in die weihnachtliche Scheinidylle einzustreuen, - ihr wird ja Jesu Passion folgen! Bach läßt das Stück nicht in F-Dur schließen, sondern führt es nach d-moll, um hier auf der Moll-Dominante abzukadenzieren (Halbschluß). Zur Orientierung hier noch der Anfang des 1. Satzes:



Der 2. Satz (C-Takt, C-Dur) italianisiert weitaus weniger; er hat die Form einer Allemande, die Tonsprache ist ausgeprägt bachisch. Dennoch bleibt ein pastoraler Grundzug erhalten. Er manifestiert sich in vielen lang ausgehaltenen Baßtönen, welche die Harmonik des Satzes musetteartig einfärben. Ein

<sup>20</sup>das hier Gesagte bezieht sich nur auf den 1. und 3. Satz der Pastorella Bachs

liebenswürdiger, herzlich zutraulicher Tonfall charakterisiert dieses (manualliter gehaltene) Kabinettstück. Die Eingangstakte lauten:



Von der Dur-Dominante der Haupttonart des Gesamtwerks geht es nun in melancholisierender Eintrübung zur Moll-Dominante, also von C-Dur nach c-moll hinüber; in ihm steht der als "Aria à 2 Clav" bezeichnete *3. Satz* (3/8-Takt). Er ist vielleicht der schönste Teil, das Kernstück der ganzen Pastorella. Die weihnachtliche Meditation wendet den Blick vom friedlich-lieblichen Bild des Neugeborenen ab und lenkt ihn auf die dramatische Zukunft, auf Christi Leidensweg und Erlösungstat. Der musikalische Affekt, mit dem barockes Empfinden auf solche Betrachtung reagiert, ist derjenige süß-verklärten Schmerzes, lyrisch-expressiver Gebärde. Das mag in seiner Verbalisierung fast ironisch klingen: die Musik selbst vermittelt sich uns, über die Distanz der Epochen hinweg, als etwas ganz Ernstzunehmendes, als durchaus vertretbare Haltung – trotz der beredten Empfindsamkeit ihrer Linien, ihrer fast kulinarisch-schwelgerischen Harmonik. Eben der empfindsame, dabei überaus stark italianisierende Stil dieses Satzes mögen insbesondere Zweifel an der Authentizität der Pastorella genährt haben. Der 3.Satz klingt in der Tat am wenigsten bachisch im landläufigen Sinne. Hier die ersten Takte:



Fröhlichen "Kehraus" bietet schließlich der eindeutig bachische *4. Satz* nach Art einer Gigue im 6/8-Takt, der nun wieder in F-Dur steht. Die ersten 12 Sechzehntel seines Themas



kehren das Thema des letzten Satzes des 3. Brandenburgischen Konzertes um. Der zweite, ausführlichere Teil des Satzes behandelt auch hier das Thema in der Umkehrung. Das meisterlich souverän und locker gestaltete Stück schließt damit, daß das Thema im viertletzten Takt (linke Hand) noch einmal in der Originalform auftaucht. Auch dieser Satz ist manualiter gehalten.

## 2.50 Kleines Harmonisches Labyrinth / BWV 591

### Entstehungszeit: ?

Das "Kleine Harmonische Labyrinth" – ein musikalisches Pendant zu den Irrgärten barocker Parkanlagen – steht im Rahmen des Bachschen Schaffens singular da. Entsprechend war seine Authentizität schon seit Spitta umstritten. Die eindeutig auf Bach weisende Überlieferungslage bot dafür keine Stütze; es waren vielmehr widersprüchliche stilistisch-kompositorische Befunde, welche die Zweifel nährten. Auch nach langer, eingehender Forschungsdiskussion bleiben diese Widersprüche bestehen: so sind beispielsweise die niveauvoll gestaltete Symmetrie des Stücks, manch besonders geistvoller harmonischer Einfall oder das Rezitativ Argumente *für*, Probleme der stilistischen Einordnung und der platte Schluß solche *gegen* Bachs Autorschaft. Lange hat man Johann David Heinichen (1683-1729), einen der wichtigsten musikalischen Zeitgenossen Bachs, als Komponisten favorisiert, doch ist die dafür geknüpfte Kette an Befunden und Überlegungen inzwischen gegenstandslos. Daß Bach mit Wanderungen auf harmonisch verschlungenen Irrwegen natürlich aufs beste vertraut war, versteht sich nicht nur anhand so bekannter (und weitaus hochwertigerer) Beispiele wie der Orgelfantasie g-moll BWV 542/I und der Chromatischen Cembalofantasie c-moll BWV 903/I von selbst. Trotz aller Unsicherheiten hat man sich aber doch dazu entschieden, das Stück unter diejenigen Werke der NBA aufzunehmen, bei denen Bachs Urheberschaft, wie es heißt, ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt (NBA XI).

Der eigentliche kompositorische Vorwurf des Stückes besteht darin, mit harmonischen Möglichkeiten zu experimentieren, die sich aus der Vieldeutigkeit des verminderten Septakkordes, enharmonischen Verwechslungen und Akkordrückungen ergeben. Dieses Feld – erst seit Einführung der temperierten Stimmethode voll beschreitbar – war damals bei weitem noch nicht so abgegrast wie für uns, die wir das 19. Jhdt. hinter uns haben. Bei solcher Harmonik gerät die Musik über gänzlich unerwartete Modulationen und Trugschlüsse in die abgelegensten Tonarten und es entsteht in der Tat ein irreführendes



solcher ab 1714 entstandener Transkriptionen ein, zu denen möglicherweise der Prinz selbst Anstoß und Anregung gab (für die Orgel vgl. die drei Vivalditranskriptionen BWV 593, 594 und 596).

Das G-Dur-Konzert war ursprünglich für Violine, Streicher und Basso Continuo konzipiert; mit seiner freundlich-ungezwungenen Melodik und Versiertheit nimmt es spontan für sich ein.

Der *1. Satz* verarbeitet in seinen Tutti-/Hauptsätzen (original dem Oberwerk zugewiesen) das muntere Thema



sowie das aufsteigende Sequenzmotiv



Die dem Rückpositiv zugewiesenen Seitensätze bewegen sich in triolischen Rhythmen; der 1., 3. und 4. Seitensatz beginnt mit dem Thema



Auch der mit “Grave” überschriebene *2. Satz* ist zweimanualig. Das original “piano” zu registrierende Oberwerk beginnt mit einem typischen punktierten Unisono, das auch den Satz abschließt:



In Takt 6 setzt das “forte” zu registrierende Rückpositiv ein:



Später begleiten Oberwerk und Pedal das zweistimmig geführte Rückpositiv.

Der “Presto” titulierte *3. Satz* ist sozusagen musikalisches Schaumgebäck. Thematisch-motivisch besteht er in den Haupt- und Seitensätzen aus kaum mehr als den typischen Dreiklangsfigurationen und -brechungen der Vivaldi-Ära. Formal mühelos zu verfolgen, kann er aber – in der gebotenen raschen Wiedergabe – sehr “flott” wirken. Für Spritzigkeit sorgen die übermütigen Akkordstellen



(so erstmals in Takt 41), sowie die mit 32teln angereicherte Sequenzfigur



die erstmals in Takt 47 begegnet.

## 2.52 Concerto a-moll / BWV 593

### Entstehungszeit: Weimar

Die Begegnung und adaptierende Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Konzertmusik Italiens kann in ihrer Bedeutung für den kompositorischen Werdegang Bachs nicht hoch genug eingeschätzt werden. Insbesondere das formale Prinzip einer architektonischen, mit Entsprechungen und Wiederholungen arbeitenden Gegenüberstellung von Tutti- und Soloabschnitten

hat dabei fundamentalen Stellenwert. Seine Übernahme und feinste, geistreiche Weiterentwicklung lässt sich von nun an überall und damit auch am Orgelschaffen Bachs anhand grandioser, das Vorbild weit hinter sich lassender Belege ablesen.

Wie kein anderes Solo- oder Tasteninstrument bietet die Orgel Gelegenheit, auf entsprechend einregistrierten verschiedenen Manualen die Tutti- und Solensembles des italienischen Orchesterkonzertes sinnvoll nachzuahmen. Es fordert nachgerade dazu heraus, solche Stücke auf die Orgel zu übertragen! Wohl im angeregten Austausch mit seinem gleichzeitig in Weimar wirkenden Vetter Johann Gottfried Walther (1684-1748) – dieser fertigte zahlreiche gediegene Beispiele solcher Übertragungen an (16 Konzerte) –, hat sich auch Bach dem Reiz nicht verschließen können, der Orgel eine neue klanglich-musikalische Dimension hinzuzugewinnen. Fünf solcher Übertragungen für Orgel sind erhalten (siehe Gesamtübersicht). Seine Transkription des feurigen und kantablen Konzertes in a-moll op. 3/No. 8 für zwei Violinen, Streicher und Basso Continuo von Antonio Vivaldi (1675-1741) ist eine seiner interessantesten Arbeiten auf diesem Felde.

Wegen seiner klar erfaßbaren Tonsprache und Form – das Stück hört sich “wie von selbst” – sei hier auf analytische Hinweise zugunsten eines Vergleiches zwischen der Vivaldischen Orchester- und der Bachschen Orgelfassung verzichtet: Bach hält sich im vorliegenden Fall, was Länge (Taktzahl) und melodisch-harmonisches Gedankengut betrifft, genau an seine Vorlage. Dabei verfällt er auf die elegantesten satztechnischen Lösungen, um den Orchestersatz für Hände und Füße spielbar zu machen.

Der *1. Satz* (keine Tempoangabe, tempo ordinario) hat als Kopfsthema:



An kleinen verändernden Kunstgriffen gegenüber dem Original fallen auf: Takt 27 Verlegung der oberen Solovioline in die Mittelstimme, Takt 30 Hinzufügung einer Begleitstimme für die linke Hand (um die für die Orgel hier ungünstige Kombination Solostimme plus Basso Continuo zu meiden), Takt 44 – sehr glücklich! – Heraufholen des Basses in den Sopran, Takt 51 Reduktion des Tuttisatzes auf eine Unisono-Manualpartie (originaler Registriervermerk: Organo Pleno). Wichtig und interessant die original überlieferte Manualverteilung. Bach fordert Oberwerk (=Hauptwerk, hier nach Lage der Klaviatur

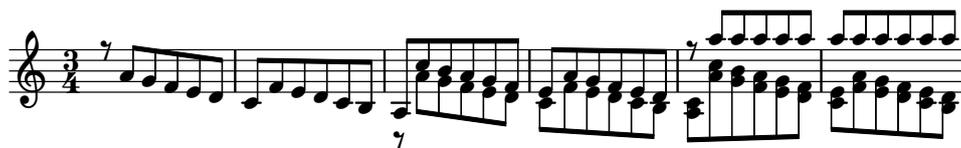
anders benannt), Rückpositiv und Pedal, wobei das Oberwerk im wesentlichen die Tutti-, das Rückpositiv die Soloensemblefunktion übernimmt. Doch werden auch Solostimmen dem dann einstimmig gesetzten Oberwerk zugewiesen, während das Rückpositiv ebenfalls einstimmig begleitet.

Der *2. Satz* (Adagio, senza pedale à due Clav., cantabile)



bringt die beiden Soloviolinstimmen zusammen auf einem Manual, die begleitenden, charakteristisch fallenden Baßfiguren auf einem anderen Manual. Genial einfach die Lösung in Takt 9, den Einsatz der zweiten Violinstimme (sie wiederholt solo den soeben von der ersten Violine vorgetragenen Gedanken) eine Oktave tiefer zu setzen, um so bei gleichbleibendem Manual und gleichbleibender Registrierung einen Kontrast zu schaffen.

Im *3. Satz* (allegro)



überrascht und beeindruckt besonders die geschickte Bearbeitung der Takte 59-125. Die bei den Akkordschlägen Takt 59-63 abreißende Bewegung würde ebenso wie die lapidare Kadenz in Viertelwerten (67/68) auf der Orgel nur hölzern wirken. So komponiert Bach im Pedal eine wirkungsvolle, lebhaft Sechzehntelbewegung dazu. Ebenso fügt er in den Takten 70/71 und 73/74 (diesmal im Manual) Sechzehntel hinzu. Einen schmissigen klavieristischen Effekt bringt die Umbildung von original (Takt 75)

zu

In den Takten 83 und 85 werden wieder belebende Sechzehntel eingefügt. Eine sehr schöne und reizvolle Klangwirkung ergibt die Verteilung der Takte 86ff.: Violine I (piano) aufs Rückpositiv, Violine II (forte) aufs Oberwerk, die Streicherbegleitung (pochendes pianissimo) ins Pedal (als zweistimmiges Doppelpedal). Takt 115 dann wieder wie 83, 118ff. wie 75ff. Etwas seltsam wirkt zum Schluß (Takt 142) die Auffüllung des originalen Unisono zu Sextakkorden.

## 2.53 Concerto C-Dur / BWV 594

### Entstehungszeit: Weimar (?)

Bei Betrachtung der drei Orgeltranskriptionen Bachs nach Vivaldischen Vorlagen – das Concerto C-Dur BWV 594 geht auf eine von mehreren Fassungen des Violinkonzertes D-Dur/RV 208 (“Grosso Mogul”) zurück – ist man zu der Annahme versucht, für das vorliegende Stück einen anderen Entstehungszusammenhang anzunehmen als für das a-moll- und das d-moll-Konzert. Im Unterschied zu den beiden letzteren fällt nämlich auf, daß die Originaltonart nicht beibehalten wird. Ob das geschah, weil Bach Schwierigkeiten umgehen wollte, die der Tastenumfang der Orgel sonst bereitet hätte, oder weil er auf diese Weise akustisch die Originaltonart beibehalten wollte (höhere Orgelstimmung!), mag hier offen bleiben. Ferner fällt auf, daß mit einem Rückpositiv auf 4'-Basis gerechnet wird (Notation eine Oktave tiefer) und daß die Vorlage in diesem Fall nicht aus dem “Estro Armonico” von 1711 stammt,

sondern vielleicht etwas später entstand. Jedenfalls erschien die Druckfassung des Originalkonzerts (ohne die Kadenzen und mit einem anderen Mittelsatz) erst zwischen 1716 und 1721. Davor entstanden ist sicherlich das Autograph Vivaldis (Kompositionsniederschrift), das bis auf die Kadenzen die von Bach übernommene Version bietet. Eine vollständig der Transkription entsprechende Fassung des Konzertes (einschließlich der Kadenzen) fand sich schließlich im Manuskript eines Organisten und Lakaien des Schweriner Hofes, das sehr wahrscheinlich einiges vor 1730 kopiert wurde. Die früheste Abschrift des Bachschen Arrangements stammt von Wilhelm Friedemann Bach; für sie wurde ein Notenpapier verwendet, welches laut musikwissenschaftlichem Befund im Hause Bachs zwischen 1727 und 1731 nachweisbar ist (Bachsche Autographe auf diesem Papier vom 17.10.1727 bis 2.12.1731!).

Bevor die eben skizzierten Fakten vorlagen, hat es große Unsicherheit und manches Fehltrug hinsichtlich der Echtheit und des musikalischen Wertes der Bachschen Bearbeitung gegeben; das soll hier im einzelnen nicht nachgezeichnet werden. Dazu hat allerdings nicht nur die Quellen- und Authentizitätsfrage, sondern der Stil des Werkes selbst beigetragen - womit wir uns nun der Musik selbst zuwenden wollen: Im Gegensatz etwa zum d-moll- und a-moll-Konzert, die beide von anspruchsvoller und gediegener tonsetzerischer Arbeit zeugen, erweckt das "Grosso Mogul"-Konzert, und damit auch seine Bearbeitung den Eindruck, als sei es mit sehr leichter Hand aufs Papier geworfen. Optisch wirkt es – zumindest, was die Ecksätze angeht – wie eine Skizze. Das lebendige Klangbild macht dagegen einen schon wesentlich günstigeren Eindruck und wenn hier schon "al fresco" komponiert worden ist, so geschah es doch mit souverän-erfahrenem Kalkül für akustisch realen Effekt. Ihn hatte Bach wohl im Auge, als er sich entschloß, das Stück für die Orgel spielbar zu machen, und eine sorgfältige, wesensgemäße Wiedergabe wird vermeiden, ihm etwas abzuverlangen, was es nicht bieten kann, es andererseits aber zu dem entbinden, was sein immanentes Ideal ist: konzertant-virtuose Unterhaltsamkeit, vergnügte Leichtigkeit.

Der 1. Satz beginnt mit folgendem Tutti-Hauptsatz:

The image shows the beginning of the first movement of the Concerto in C major, BWV 594 by Johann Sebastian Bach. The score is in treble and bass clef, 3/4 time, and starts with a 'Ped.' marking. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Man beachte die hübsche, steigend aufbauende Entwicklung des musikalischen Geschehens aus dem Grundton c heraus. Die Akkordschläge in Takt 5ff. werden zum Hauptkennzeichen der im übrigen dann variabel gebauten Wiederholungen des Tuttisatzes. Die Soloabschnitte und die (einstimmig belassene) Kadenz verwenden das einschlägige Figurenrepertoire des Genres – Phantasie und Spielfreude, nicht aber thematische Arbeit sind der Motor des Ganzen. Der sehr ausgedehnte Satz schließt nach der Solokadenz mit vier knappen Tuttitakten unisono.

Ein sehr reizvolles und originelles Stück ist der *2. Satz*, ein rezitatives Adagio von sehr persönlicher, ganz formelfreier Aussage:

Von Raffinement zeugt, wie die rhythmischen Ziel- und Strebepunkte der Solostimme allmählich nicht mehr mit den harmonischen Angelpunkten, wie sie die Akkordschläge der Begleitung markieren, zusammenfallen. Das schafft eine eigentümliche, fast gequälte Unrast, die sich in den letzten Takten über dem Dominantorgelpunkt hochexpressiv und leidenschaftlich ausspricht, um

endlich – mit einer letzten klagenden, händeaufhebenden Gebärde über dem Schlußakkord – zur Ruhe zu kommen; eine geniale Stelle! Inmitten der beiden leicht geschürzten Ecksätze bildet dieser schöne Satz einen gehaltvollen Ruhepunkt.

Der 3. Satz (wieder Allegro) bietet in seinen Tuttiteilen simple, durch Tonrepetitionen belebte Akkordfolgen, in den ausgedehnten Seitensätzen in phantasieartiger Reihung das gewohnte Figurenwerk. In der Kadenz lassen interessante Arpeggien aufhorchen; die dabei entscheidenden Töne sind Zutat Bachs (im Beispiel angekreuzt).

Takt 245 und Parallelstellen (x: as statt original a!):



## 2.54 Concerto C-Dur / BWV 595

### Entstehungszeit: Weimar

Das Stück geht wie BWV 592 auf ein Instrumentalkonzert des früh verstorbenen Weimarer Prinzen Johann Ernst zurück (Näheres zu seiner Person und die auf seine Anregung entstandenen Bachschen Transkriptionen siehe unter BWV 592). Bach hatte es zunächst vollständig für Cembalo übertragen (BWV 984), dann aber den 1. Satz noch einmal für Orgel bearbeitet, wobei er die Komposition um 16 Takte erweiterte. Die Orgelfassung besteht also nur aus einem Satz; die ursprüngliche Besetzung der Instrumentalvorlage ist nicht bekannt.

Der Satz ist nicht nach dem üblichen Tutti-Solo-Schema gebaut; an dessen Stelle treten kleingliedrige klangliche Wechsel, die Bach auf Rückpositiv und Oberwerk verteilt. Das hübsche und prägnante Eingangsthema



durchzieht das ganze Stück und erklingt insgesamt (in verschiedenen Lagen

und Tonarten) elfmal. Die eingangs erwähnten Manualwechsellpartien sind – jeweils zu Sequenzketten entfaltet – aus folgenden Formeln gebaut:



Diese Manualwechsel tauchen so häufig auf, daß sie für den Gesamtcharakter des Satzes konstitutiv und prägend werden. Weiteres Gedankengut wird im Verlauf des Stückes kaum verwendet, lediglich die Episode Takt 41-62 ist freier und weiträumiger unter Verwendung einiger neuer Wendungen gestaltet. So entsteht als Gesamteindruck derjenige straff und übersichtlich geordneten, dabei kurzweiligen und unterhaltsamen Musizierens. Der – im Vergleich zu BWV 592 – stärkere Bachsche Einfluß ist deutlich zu spüren. Interessant die nicht immer selbständige, sondern nur die markanten Baßschritte des Pedals ausfigurierende Führung der Manualunterstimme (linke Hand).

## 2.55 Concerto d-moll / BWV 596

### Entstehungszeit: Weimar (1714/16)

Unter allen fünf nach heutigem Wissensstand authentischen Konzerttranskriptionen Bachs für Orgel (BWV 592-596; 597 scheidet aus) ist das Concerto in d-moll sowohl dem hohen musikalischen Wert seiner Vorlage nach wie durch die meisterliche Adaptation an den andersgearteten Klangträger Orgel am bedeutendsten. Gleich BWV 593 entstammt es direkt (anders als 594!) Vivaldis berühmtem, 1711 (oder vielleicht schon etwas früher) in Amsterdam im Druck erschienenen "L'Estro Armonico", und ist dort als Concerto in d-moll für zwei Violinen, Violoncello, Streicher und Basso Continuo ausgewiesen (op.3/Nr.11; RV 565).

Die Transkription des d-moll-Konzertes ist als einzige im Autograph erhalten. Sie steht auf einem Papier, das Bach laut Wasserzeichenbefund von 1714

bis 1716 verwendete (A.Dürr); auch die Handschriftanalyse (von Dadelen) weist in diesen Zeitraum ("kaum vor 1714, aber wohl auch nicht mehr nach 1717"). Der Umstand, daß Bach das Manuskript lediglich mit "Concerto a 2 Clav: & Pedale" überschrieben, sein Sohn Wilhelm Friedemann aber in seiner tragischen Altersphase charakterlicher und existenzieller Labilität ein "di W.F. Bach, manu mei Patris descript." fälschend hinzugefügt hatte, sorgte in der Zeit der Wiederentdeckung und Neu- bzw. Erstveröffentlichung des Bachschen Schaffens im 19. Jahrhundert für viel Unsicherheit und Verwirrung, obwohl die Autorschaft Vivaldis wie Bachs aus seinerzeit noch zahlreicher als heute vorliegenden, anderen Quellen erschließbar war. Erst 1910/11 (endgültig durch Max Schneider) konnte der wirkliche Sachverhalt aufgehellt werden.

Daß die insgesamt 20 Instrumentalkonzerttranskriptionen Bachs ihre Entstehung möglicher-, ja plausiblerweise Anregungen oder Wünschen des jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar verdanken, wurde bereits anläßlich der Besprechung von BWV 592 erwähnt. Johann Ernst hatte 1711-1713 eine Bildungsreise in die Niederlande unternommen, von der er viele neue Musikalien (auch die acht Stimmbände des "Estro Armonico"?! ) und die Kunde von konzertantem Orgelspiel außerhalb des Gottesdienstes mitbrachte. Sicherlich wurde besonders während des Jahres, das der Prinz anschließend am Weimarer Hof verlebte (Juli 1713 bis Juli 1714), vieles von dem Neuen in der Hofkapelle und an der Schloßkirchenorgel praktizierend assimiliert.

Die außerordentliche Bedeutung des Vivaldischen Konzertstils für Bachs weitere kompositorische Entwicklung, also die Vermittlung und Schulung einer disponierenden Kompositionsweise (siehe BWV 593), welche sich aber nicht allein auf Großform und Wechsel der Besetzung auswirkte (Tutti/ Concertino), sondern auch an die Stelle evolutiven, fugenhaft oder motivischen Fortspinnens und Wucherns weiträumige, konzertante Diktion treten ließ, ist auf diesen Seiten immer wieder betont worden. Obschon Bach diese Transkriptionen nicht geschrieben hat, um sich in ihnen den neuen Stil im Sinne einer Studienarbeit anzueignen, ist es doch faszinierend, authentisch mitzuerleben, wie sich hier beide Komponisten im Notentext begegnen und wie der in Rede stehende künstlerische Adaptionprozeß konkret sichtbar wird.

Noch fesselnder als in BWV 593 ist es, die Bachsche Bearbeitungstechnik im einzelnen zu verfolgen. Seine Eingriffe in den Vivaldischen Text wollen zunächst einmal den komplex verschränkten Streichersatz zu einem spieltechnisch darstellbaren und der Orgel gemäßen Tongefüge umformen. Viele der adaptierenden Änderungen und Zusätze führen gleichzeitig zu einer Vertie-

fung des musikalischen Gehalts oder werden sogar allein zu letzterem Zweck vorgenommen. – Betrachten wir einige Einzelheiten und, damit verbunden, den Ablauf des Werkes, das im übrigen so gut mitverstehend zu hören ist, daß auf eine durchgehende Analyse verzichtet werden kann:

Der 1. Satz besteht aus einer solistischen Einleitung (Vivaldi: Allegro; Bach: keine Bezeichnung), einigen Überleitungsakkorden (Vivaldi: Adagio Spiccato e Tutti; Bach: Grave), sowie einer ganz vorzüglichen Spielfuge (Vivaldi: Allegro; Bach: Fuga). Schon optisch ist der Unterschied zwischen Original und Bearbeitung gleich zu Beginn bedeutend:

Vivaldi

Bach

Bach formt die latente Dreistimmigkeit des Vivaldischen Duobeginns in reale Dreistimmigkeit um, indem er den Orgelpunkt auf d' aus den Oberstimmen



Einleitungstakten beginnt – piano manualiter begleitet – eine jener unverwechselbaren Kantilenen, die sogleich nur eines assoziieren lassen: “Italien!”. Bach hat an dieser genialen Mischung aus Simplizität und Raffinement bis auf einen, allerdings bedeutsamen Detaileingriff nichts geändert. An die Stelle des originalen



schreibt er zu Beginn des Solos (und ebenso bei der Parallelstelle später) :



Für den Hörer der Orgelfassung wird im 3. Satz zum ersten Male – und damit die Wirkung des Gesamtwerkes steigernd – das Tutti-/Concertinoprinzip relevant. Er setzt auf dem Rückpositiv mit folgendem, fein geformten Gedanken ein:



In dem im übrigen locker gefügten, vieles aneinanderreihenden Stück wächst ihm eine gewisse klammernde und ordnende Funktion zu, weniger durch häufiges Auftauchen als durch seine Prägnanz, die gegen das nur sequenzierende oder auf andere Weise verspielte Figurenwerk auch der Tuttiteile und weiteren Partien absticht. Es ist hier also einmal nicht der Tuttisatz zum Träger des Hauptgedankens gemacht! Ausgezeichnet der gleichzeitig aufwertende Einfall Bachs, die ebenso streichergemäßen wie unorgelgemäßen Tonrepetitionen in den Takten 11 ff. (sowie Parallelstellen)



zu eliminieren und den Abschnitt durch eine erregt geführte Tenorstimme zu gestalten:



Auch im 3. Satz übernimmt Bach nicht die dynamischen Anweisungen Vivaldis. Eine ebenso einfache wie hübsch bereichernde Wirkung erzielen in der triomphalen Partie gegen Ende (Takte 59-67) die von Bach hinzukomponierten, den Baß alternatim imitierenden Einwüfe der linken Hand auf dem Oberwerk.

Aus den knappen Registrieranweisungen und Hinweisen zur Manualverteilung – es sei daran erinnert, in wie wenigen Orgelwerken Bachs derartiges überhaupt angegeben ist! – läßt sich zumindest eine wertvolle Erkenntnis zur richtigen Wiedergabe mehrmanualiger Stücke Bachs gewinnen: die Registrierungen von Haupt- und Nebenklavieren stehen, wenn nicht ausdrücklich anderes verlangt wird (z.B. im Es-Dur-Präludium), in der Regel nur in farbigem, nicht aber dynamischem Kontrast zueinander.

## 2.56 Pedalexercitium g-moll / BWV 598

### Entstehungszeit: ?

Die Echtheit des in der Handschrift des Bachsohnes Carl Philipp Emanuel überlieferten Pedalexercitiums, ein Fragment von 33 Takten, dem eine eventuell dazugehörige Skizze von Akkordfolgen zu Improvisationszwecken beigegeben ist, wurde vielfach in Frage gestellt. Doch ist das Stück inzwischen dem Kreis jener Kompositionen zugeordnet worden, bei denen Bachs Autorschaft, wie es heißt, ernsthaft in Betracht zu ziehen ist, und somit in NBA IV, 11 aufgenommen worden. Die teilweise ungewöhnlichen und originellen Führungen der latenten Harmonik und die kühnen Intervallsprünge und -fügungen lassen es durchaus zu, an Bach als Komponisten der Etüde zu denken.

Auf jeden Fall vermittelt das Stück einen interessanten Einblick in das seinerzeitige Studium anspruchsvollerer barocker Pedaltechnik.

Zuerst werden Treppenschritte und Schaukelfiguren mit repetierendem Orgelpunkt geübt (1-6):



Takt 1 (Tonika) und 3 (Subdominante) werden jeweils wiederholt (zum Üben von Echoregistrierungen oder Artikulationsvarianten?), 3 und 5 modulieren unter Beibehaltung der Figurenformel. 7-9 hören wir eine Abwärtssequenz (Schaukelfigur mit Orgelpunkt auf unbetontem Sechzehntel im rechten Fuß). Dann etwas Neues – echte latente Zweistimmigkeit mit Fortschreitungen für beide Füße (10):



11-16 stellt mit anderen Tonkombinationen dieselben spieltechnischen Aufgaben wie zuvor, darunter jetzt sehr große Intervallspannungen (Undezime!). Takt 17 verlangt Tonrepetitionen:



19-23 geht die Bewegung in Achtel über – Sprungtechnik wird geübt:



Das Artikulationszeichen steht da, um Absatz-Spitze-Bindung zu vermeiden: die Note soll abgesetzt werden, aber nicht so scharf wie bei einem Staccatopunkt – entgegen der noch immer landläufigen Meinung, der Keil sei das Artikulationszeichen für ein schärferes Absetzen als der Stakkatopunkt. Durch dies Mittel bleibt die metrische Proportion gewahrt.

24-31 bringt abwechslungsreiche Varianten zu den bereits verlangten Spielweisen. 31/32 verlangt die aufsteigende Achteltonleiter mit übermäßigen Intervallschritten den richtigen Umgang mit Obertasten. In Takt 33 bricht das Stück auf dem tiefen D dominantisch ab.

## 2.57 Vier Duette / BWV 802-805

### Entstehungszeit: ?

Im “Dritten Theil der Clavierübung”, 1739 im Druck veröffentlicht, findet sich zum Schluß, nur noch von der Es-Dur-Fuge BWV 552/2 gefolgt, eine Serie zweistimmiger manualiter-Stücke – die vier Duette. Der Titel des Gesamtwerkes erwähnt sie ebensowenig wie das rahmende Präludium und Fuge Es-Dur; er nimmt ausschließlich auf den zentralen Inhalt, also die 21 großen

und kleinen Choralbearbeitungen Bezug. (Näheres zum Dritten Teil der Klavierübung unter BWV 552). Lange hat man die Duette für Cembalomusik gehalten: etwas unmotiviert – so heißt es – habe Bach sie mit aufgenommen, um den Kundenkreis für seine Veröffentlichung zu erweitern. Ohne die Duette hätten die Cembalisten nur die kleinen, manualiter gehaltenen Choralbearbeitungen, jedoch keine freien Werke zur Verfügung gehabt, während den Organisten der Löwenanteil zugefallen wäre. Entsprechend oft trifft man in heutigen Ausgaben Bachscher Cembalomusik auch auf die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissenen Duette. Sicher darf man voraussetzen, daß Bach die Wiedergabe der manualiter-Stücke des Dritten Teils der Klavierübung auf dem Cembalo als legitime Möglichkeit musikalischer Realisierung angesehen hat. Dennoch haben drei Gesichtspunkte zu der heute so gut wie einhellig vertretenen Überzeugung geführt, daß auch die Duette in erster Linie als Orgelmusik zu gelten haben:

- 1) Während Bach im Ersten, Zweiten und später im Vierten Teil der Klavierübung (genau wie sonst) den größeren Tastenumfang des Cembalos voraussetzt, hält er sich bei den Duetten strikt an den Ambitus der zeitgenössischen Orgelklaviatur (C bis c<sup>'''</sup>).
- 2) Wie schon im Zusammenhang mit BWV 552 gesagt: als konzeptionelles Vorbild, oder besser gesagt als konzeptionellen Anknüpfungspunkt für den Dritten Teil der Klavierübung hat Bach sich das "Premier Livre d'Orgue" von Nicolas de Grigny gewählt. Von anderen Parallelen abgesehen, entsprechen den vier Duetten dort die drei Duos als Beispiel zweistimmiger Setzweise für die Orgel.
- 3) Die von Bach in den Duetten verwendeten Figuren und Affekte, die Art ihrer Disposition und Plazierung, die formale Proportionierung im großen wie im kleinen machen es zumindest recht schwer, den Gesamteindruck einer geistlich orientierten Symbolik für rein zufällig zu halten.

Kontrapunktisch-tonsetzerisch sind die Duette wahre Wunderwerke. In ihnen findet das kompositorische Generalthema "Zweistimmige Invention", wie es Bach zwei Jahrzehnte zuvor konzipiert hatte, zu seiner vollendeten Lösung. Bei der zweistimmigen Invention geht es, um die vorzügliche Definition von Ralph Kirkpatrick zu übernehmen, darum, "den linearen Umriß in einer solchen Weise zu fügen, daß die reichste und kühnste Harmoniegestaltung hervorgerufen wird". Betrachten wir die Duette im einzelnen:

### 2.57.1 Duetto I e-moll / BWV 802

Das erste Stück der Reihe (und nur dies allein!) hat ein Thema, das schon selbst als Duo, als Simultanthema (“Thema + Kontrasubjekt”) konzipiert ist:

Die reich und hochexpressiv ausgestaltete Oberstimme (“Thema”) erwächst deutlich aus drei Abschnitten (siehe Klammern Notenbeispiel). Die Unterstimme (“Kontrasubjekt”) beschränkt sich auf den Tonraum der Quarte e-H. Durch lineare Oktavierungen verspreizt, durchschreitet sie ihn zunächst chromatisch abwärts (“passus duriusculus”, Leidensymbol), sodann schlicht diatonisch aufwärts, schließlich noch einmal diatonisch abwärts (dabei nach h-moll modulierend). Allein aus diesem Themenmaterial entwickelt Bach mit frappierender Konsequenz und Ökonomie das ganze, 75 Takte umfassende Stück!

Der erste Abschnitt (1-28) hat folgende Ausformung:

a) Thema<sup>22</sup> in e (1-6) / Thema in h, dabei Stimmen vertauscht (6-12) / sequenzierend imitierendes Spiel mit dem letzten Takt der ursprünglichen Oberstimme (siehe Notenbeispiel 3b), das nach e-moll zurückführt (13-17/18).

b) Ausweitung und Variation des Themas auf 11 Takte. Der Themenkopf der Oberstimme wird durch wiederholendes Auf und Ab ausgesponnen, während der Unterstimme diese neugewonnene Formel gleichzeitig in kanonischer Imitation zur Oberstimme vier Takte lang vorangestellt wird. Danach geht es

<sup>22</sup>Mit “Thema” ist hier und anschließend der ganze, zweistimmige Komplex gemeint

zunächst ohne weitere Modifikationen bis zum vorletzten Takt weiter. Dieser wird alsbald – unter Aufgabe des ursprünglich noch folgenden, letzten Taktes – zu einer viertaktigen Sequenz entfaltet, der in die Paralleltonart G-Dur moduliert.

Der zweite Abschnitt (29-56) ist inhaltlich mit dem ersten identisch; doch bekommen wir die Dinge in ganz anderer Beleuchtung dadurch zu sehen, daß Bach neue Tonartenbereiche durchschreitet und die Stimmen gegenüber der Erstfassung stets vertauscht sind. Welch konzeptioneller Scharfsinn gehört dazu, äußerste thematisch-strukturelle Konsequenz und eine formal sinnvolle, modulatorische Abfolge der zu e-moll gehörenden Tonartenbereiche zu erzielen! Von G-Dur ausgehend, erreicht Bach in diesem Abschnitt über h-moll die Molldominante der Paralleltonart G-Dur, also d-Moll.

Hier setzt der dritte und letzte Abschnitt ein. Er greift den variierend-erweiternden zweiten Teil beider bisherigen Abschnitte auf. Wieder verlängert Bach das Kopfmotiv der Thema-Oberstimme, wiederum wird der Unterstimme dieselbe Formel imitierend vorangestellt, diesmal aber – pausen-unterbrochen – je einmal in der Umkehrung (“inverso”) und einmal in der Grundform. Das Ganze ist so ausgelegt, daß dabei eine elegante Modulation von d-moll nach e-moll bewerkstelligt wird. Nun hören wir wieder das Thema wie zuvor auch, gekürzt um seinen letzten Takt. Das Stück geht damit zu Ende, daß – stimmenvertauscht – noch einmal das Thema (ohne seinen letzten Takt) erklingt, ergänzt von einer kleinen, thematische Partikel verarbeitenden Coda. Der dritte Abschnitt ist kürzer als die beiden ersten: statt 28 nur 17 Takte. Wir beobachten also eine dreiteilige Form von *naturhaft unvollkommener* Symmetrie (vgl. das folgende Stück!).

## 2.57.2 Duetto II F-Dur / BWV 803

Einen größeren Kontrast als zwischen dem eben verklungenen e-moll-Duett mit seiner offenkundigen Crucifixus- und Passionssymbolik einerseits, und dem hellen, österlichen Beginn des F-Dur-Duetts andererseits kann man sich kaum denken, auch wenn sich letzteres in seinem großen moll-Mittelteil stimmungsmäßig noch einmal auf das erste Duett zurückbezieht. Aber nicht nur die musikalische Ausstrahlung, auch die Machart der Stücke kontrastiert wirkungsvoll zueinander. Wir kommen auf diese Gegenüberstellung und damit auf Möglichkeiten der Deutung und des Verständnisses der beiden ersten Duette weiter unten zurück.

Es zeigt sich schnell, daß das F-Dur-Duett einem streng symmetrischen Bauplan folgt, in dem sich wie in einem Prisma, das Dreiklangthema



dreifach bricht und spiegelt – und nicht nur dieses: auch die Kategorien Dur und moll, Oberstimme – Unterstimme, Imitation – Kanon, Formabschnitt gegen Formabschnitt werden in komplementär reflektierende Beziehung zueinander gebracht. Die bekannte und von Bach selbst ja so oft und meisterlich respektierte Kunstmaxime, daß Symmetrie allein Ästhetik des Primitiven ist: hier setzt er sie aus besonderen, symboltheologischen Gründen außer Kraft (s. u.). Betrachten wir das Stück im einzelnen:

Das Duett besteht aus drei Hauptteilen, wobei der dritte eine wörtliche Wiederholung des ersten ist (A-B-A; 37+75+37 Takte).

Teil A gliedert sich in fünf Abschnitte (9+7+5+7+9); man beachte die symmetrische Formung und die Verwendung der symbolisch bedeutsamen Zahlen 5, 7 und 9 (s. u.). Die Abschnitte sind abwechselnd imitatorisch und – stets unter Verwendung des Themas – kanonisch geformt. Abschnitt 1 (Takt 1-9) bringt das Thema nacheinander in fugenmäßiger Darbietung (Oberstimme beginnt, Unterstimme beantwortet tonal). Abschnitt 2 lebt von der kanonischen Verschränkung folgender Spielfigur<sup>23</sup>:



In ihr wird die Dreiklangsmotivik des Themas aufgegriffen (Takte 9-16). Es folgt das Thema in der Oberstimme (Comes-Form), kontrapunktiert von dem Kanonmotiv und freieren Bildungen (17-21). Anschließend wieder der kleine Spielfigurenkanon, diesmal aber steigernd in Gegenbewegung (22-28). Zuletzt das Thema in der Unterstimme, abermals von den Dreiklangsbrechungen der Kanonfigur und freieren Formulierungen kontrapunktiert (29-37). Insgesamt ergibt sich eine kleine Fuge in einfachster Form: Thema + Themeantwortung / Zwischenspiel / Thema (Comes) / Zwischenspiel / Thema (Dux). Ebenso unkompliziert ist der harmonische Zusammenhang: der

<sup>23</sup>In Takt 6 ist im Kontrapunkt der Oberstimme das Kanonmotiv bereits vorgebildet



durchschritt die nächstliegenden, parallelen Molltonarten von F-Dur, also d- und a-moll, und umfasste insgesamt 31 Takte.

Nur 13 Takte (13 Spiegelung von 31) dauert hierauf der Mittelteil von B, der gleichzeitig das bedeutsame Zentrum des ganzen Stückes bildet (69-81). Hier begegnen wir dem Thema in seiner ursprünglichen Gestalt (Takte 69ff., Unterstimme), sodann – im absoluten Mittelpunkt des ganzen Duetts – in der Umkehrung in moll:



Im Kontrapunkt taucht dazu die uns schon aus dem ersten Duett vertraute ‐Leidens-Chromatik‐ auf; sie trübt insbesondere die originale Durfassung des Themas (69ff.) absichtsvoll ein. Dieser Abschnitt C beginnt also in F-Dur und endet in f-moll, d.h. die Haupttonart selbst wird nun von der moll-Tendenz erfasst!

Wieder in der Reihung A - B - A - B erklingt anschließend eine Wiederholung des ersten Teiles von B, jedoch mit vertauschten Stimmen und in anderen Tonarten: Bach bleibt bei dem eben in C erreichten f-moll und dem dazugehörigen c-moll, welches sich aber zum Schluß zu C-Dur aufhellt und damit den dominantischen Rückweg in den Hauptteil A ermöglicht – dieser erklingt ja, wie bereits gesagt, als Dacapo.

Als Gesamteindruck von Teil B nimmt der Hörer mit: Das Thema erscheint in dreierlei Gestalt (A-Variante, B-Variante und original, letzteres in zwei Versionen); konsequente Kanontechnik (außer in C) und lineare Fortschreitungen zeitigen starke Verdichtung des Satzes; übermäßige Intervallschritte und Vorherrschaft der verschiedenen Mollbereiche erzeugen in Verbindung mit steter Aufwärtstendenz der Stimmführung in A und B eine Atmosphäre leidvollen Sich-Mühens. Als Bauplan des gesamten Duetts ergibt sich (i = Imitation; k = Kanon; **T** = Takte; **S** = Struktur):

	A (37)	B (75)		A (37)	
<b>T</b>	9 + 7 + 5 + 7 + 9	$\overbrace{8 + 7 + 8 + 8}^{31}$	$\textcircled{13}$	$\overbrace{8 + 7 + 8 + 8}^{31}$	9 + 7 + 5 + 7 + 9
<b>S</b>	<i>i - k - i - k - i</i>	<i>a - b - a - b</i>	<i>c</i>	<i>a - b - a - b</i>	<i>i - k - i - k - i</i>
		<i>k - k - k - k</i>	<i>i</i>	<i>k - k - k - k</i>	

### 2.57.3 Möglichkeiten des Verständnisses der Duette I und II

In allererster Linie spricht Bachs Musik sich selbst aus. Es geht um das Hör- und musikalisch Wahrnehmbare, wir erleben – um Eduard Hanslicks vielstrapazierte, treffende Definition anzubringen – “tönend bewegte Form”. Nicht als wie immer gearteter Selbstzweck, sondern – wie Bach selbst sagt – zur Ehre Gottes und zur “Recreation des Gemüths”. Besonders der ersten Zielsetzung wegen weist sie dann aber doch über sich hinaus, wird zur Zeichenträgerin. Generationen von Komponisten des Barockzeitalters (1600-1750) haben sich ja darum bemüht, die Musik zu einer solchen Zeichenträgerin zu machen. So entwickelte sich die musikalische Rhetorik mit ihren Figuren und der Affektenlehre, die Rationalität der Formgebung, die Bedeutsamkeit von Proportionen. Am Ende des Entwicklungsprozesses stehend, handhabt Bach diese musikalische Bild- und Symbolsprache mit einer alles Bisherige überbietenden, genialen Meisterschaft.

Insofern ist die Frage, was die Duette aussagen, worauf sie hinweisen, eine Frage, die auch verbal gestellt und verbal zu beantworten versucht werden darf. Mäßigung ist dabei geboten, mehr als berechtigte Vermutung unangebracht. Aus gutem Grund gehen namhafte und gewichtige Stimmen (Alfred Dürr, Christoph Wolff, Ulrich Meyer) auf Distanz, wenn Bachwerke auf zügellose Weise zahlensymbolisch ausgeschlachtet werden. Nur einfachste, noch wahrnehmbare Bezüge zu nachweislich symbolisch aufgefaßten Grundzahlen haben Anspruch auf Geltung. Analoges gilt für die Deutung der tonsprachlichen Diktion, die Einzelaffecte und den Gesamtaffect eines Stückes. Eine unschätzbare Hilfe bei der Erarbeitung verlässlicher Grundlagen sind hier die Kantaten, Oratorien und Motetten Bachs, weil sie eindeutig verbalen Bezug aufweisen.

Dies vorausgeschickt, mag es statthaft sein, folgende Sicht der beiden Duette mitzunehmen, als mögliche Aussage zu akzeptieren:

*Duett I:* Baßführung und Grundzüge der Oberstimmengestaltung weisen nahe Verwandtschaft zum “Crucifixus” der h-moll-Messe auf. Die absteigende Chromatik des “passus duriusculus” steht stets als musikalischer Gestus für Entkräftung, Depression, Leid und Leiden. Das alles lenkt hier die Gedanken auf die Passion Jesu hin. Weiteres befestigt diesen Eindruck: die Wahl der Tonart e-moll, in der ja auch das “Crucifixus” und vieles Ähnliche steht, der stockend stürzende und seufzende Gang des zweiten Themenabschnitts, das spannungsvolle Melisma des dritten Abschnitts, schließlich die naturhaft

unvollkommene Proportionierung (drei Teile, dessen letzter “zu kurz” ist): Der Dreieinige geht in die Unvollkommenheit der Menschennatur ein. Der Zweiunddreißigstellauf zu Beginn läßt dabei an die Worte “...sein’ Weg er zu laufen eilt” aus Strophe 2 von “Nun komm, der Heiden Heiland” denken, in der von Jesu Erdenweg die Rede ist.

*Duett II*: Im vorangegangenen Duett sahen wir die unvollkommene, leidende, auch von Christus im Leiden durchschrittene Welt des Diesseits abgebildet. Ihr stellt das F-Dur-Duett die österlich vollkommene Welt des Dreieinigen entgegen: aus der Herrlichkeit kommend, geht er überwindend ins Diesseits ein und kehrt in dieselbe Herrlichkeit zurück. Dazu folgende Beobachtungen:

Zur Trinitätssymbolik: Die vollkommen symmetrische dreiteilige Form, bei der die Flankenteile (A + A *dacapo*) in gleichgewichtigem Verhältnis zum Mittelteil B stehen (2 mal A = 37+37 = 74 Takte, B 75 Takte<sup>24</sup>). Sodann fällt die konsequent dreiklanggesättigte Struktur von Teil A auf. Nicht nur das Thema beginnt ja mit einer Dreiklangsfanfare, auch die Kanons der Zwischenspiele bestehen aus Dreiklangbrechungen. Ein Blick auf die Proportionen von A: 9 + 7 + 5 + 7 + 9 Takte in 5 Abschnitten. Die rahmende 9 enthält dreimal die Drei. Die Fünf und die Sieben stehen entsprechend dem traditionellen Verständnis für Christus und den Heiligen Geist. Daß die Fünf im Zentrum der fünf Abschnitte steht, betont den Christusaspekt dieser Trinitätssymbolik. Auch der Mittelteil B ist auf die Zahl Drei bezogen. Das Thema erscheint hier in dreierlei Gestalt, und der ganze Teil ist symmetrisch dreigliedrig geformt.

Zur Christus-, Diesseits- und Passionssymbolik des Mittelteils: Auf seine in mühseligen Schritten aufwärtsstrebende Linearität, auf die expressiven übermäßigen Intervalle, auf die konsequent mollbezogene Harmonik, auf das Anklingen des “*passus duriusculus*” im Mittelabschnitt war bereits hingewiesen worden. Auch die strikte Kanontechnik der Abschnitte A und B ist in diesem Zusammenhang zu sehen: wo immer in Bachs Werken vom Gesetz der zehn Gebote und von Christus als dem vollkommenen Erfüller des Gesetzes die Rede ist, begegnen wir auch kanonischen Bildungen. In anderen Bildern spricht der mittlere Abschnitt c. Hier stellt Bach das ursprüngliche, nicht variierte Thema aus A seiner Inversion (Umkehrung in moll) gegenüber:

<sup>24</sup>Daß der Mittelteil um einen Takt länger ist als die Rahmung, legitimiert zumindest zum Nachdenken über eine evtl. Bedeutung, auch wenn wir hier, um des Guten nicht zuviel zu tun, keine Interpretation anbieten wollen.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'recto' and the bottom staff is labeled 'inverso'. Both staves are in treble clef and have a key signature of one flat (B-flat). The recto part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a dotted quarter note Bb4, and an eighth note G4. The inverso part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, a dotted quarter note Eb4, and an eighth note D4. The notation continues with various rhythmic patterns and intervals.

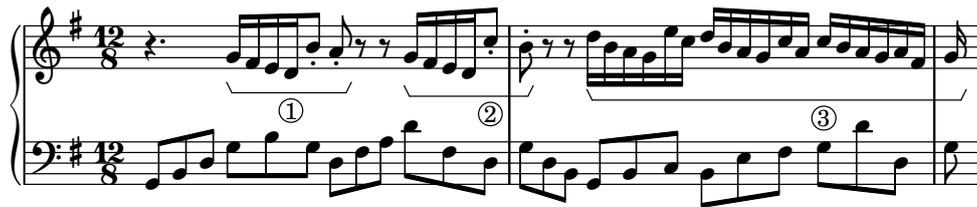
Der dreieinige Gott kommt demütig als Mensch auf die Erde hinab. Die inverso-Form zeigt uns Christus als Menschen Jesus. Dies ist die zentrale Aussage des Stückes; die nur hier so verwendete Gestalt des Themas steht punktgenau im Zentrum des Duets. Kehren wir noch einmal zu den Kanons der Abschnitte A und B zurück: in den B-Abschnitten begegneten wir dem Thema fast unverändert. Seine kanonische Verschränkung ist immer so angelegt, daß eine Stimme das Thema in Dur, die andere in moll bringt. Damit wird die zweifache Natur Christi dargestellt: Gott und Mensch. Die Kanons der A-Abschnitte sind dagegen in beiden Stimmen ganz gleich. Da hier das Thema nur verschleiert, musikalisch als mühselig strebende Linie erscheint, ist vielleicht die Vermutung erlaubt, in den A-Abschnitten ein Abbild der sich um Gesetzeserfüllung und Nachfolge mühenden Menschheit zu sehen, der sich in den B-Abschnitten Christus mitleidend und erfüllend zur Seite stellt. Wie anders erlebt der Hörer nach diesem tief sinnigen und schwierig strukturierten Mittelteil die Musik des A-Teiles in seiner Wiederholung. Sie ist eine der vertiefendsten, sinnvollsten in Bachs Schaffen, fernab von jedem Formschematismus, scheinbar einfach, aber eben nicht simpel!

#### 2.57.4 Duetto III G-Dur / BWV 804

Wenn wir uns bei der Betrachtung des dritten Duets kürzer fassen können, so sagt dies überhaupt nichts über Wert oder Unwert des Stückes aus. Es hat auf seine Weise gleichen Rang wie die anderen Duette, ist von einem bestimmten Blickwinkel aus sogar das "schönste", auf jeden Fall gefälligste aller vier, bedarf aber eben auch weniger der Erläuterung und nachdenklichen Betrachtung. In der Abfolge der vier Stücke wirkt es nach der sich steigernden gedanklichen Strenge des Vorangegangenen wie ein heiteres, lösendes Intermezzo.

Im Gegensatz zum zweiten und vierten Duett, wo das imitatorische Grundkonzept zu einstimmigem Beginn führt, fängt das dritte wie das erste von

vornherein als Duo an. Aber in lockererer Weise: wir hören diesmal kein zweistimmiges Simultanthema im doppelten Kontrapunkt, sondern ein einfaches, von der Unterstimme generalbaßmäßig begleitetes Thema. Es ist lustig und übermütig:



In wunderbar flüssiger und eleganter Weise entwickelt Bach aus dieser thematischen Keimzelle eine leicht asymmetrische dreiteilige Form von 39 (15 + 12 + 12) Takten Länge voll gutgelaunter Musik<sup>25</sup>. Dabei nutzt Bach die Möglichkeiten, die der 12/8-Takt für die Bildung besonders biegsamer und wendiger Sechzehntelkontrapunkte bietet, zu Linienbildungen von höchster Qualität und zu einer aufs feinste gefügten Polyphonie (auch latenter Polyphonie innerhalb der Einzelstimmen!). Das Fehlen doppelten Kontrapunkts mit seinen Einflüssen auf die Form (wörtliche Wiederholungen mit vertauschten Stimmen) impliziert eine Gestaltung, die wie ein freundlich entspannter Abglanz der zuvor geübten Strenge wirkt.

Zur Orientierung eine kurze Skizze des Ablaufes:

Teil 1 (1-15): Thema auf Tonika und Dominante (Unterstimme) – zweitaktiges, sequenzierendes Intermezzo – Thema auf Tonika (Unterstimme) und Dominante – zweimal zwei Takte sequenzierende Fortspinnungen (verschieden) – ein Takt Modulation in die Parallele e-moll.

Teil 2 (16-27): Thema in e (Unterstimme) und auf dessen Dominante (Dur und moll!) – dreitaktige Sequenzfortspinnung – ein Takt Modulation nach C-Dur (Unterparallele von e-moll = Subdominante der Haupttonart G-Dur) – Thema in C-Dur (Unterstimme) – zweitaktige Rückmodulation nach G-Dur.

Teil 3 (28-39): vier Takte umfassende Fragmentierung des thematischen Materials, zunächst in zweistimmig imitatorischer, dann kanonischer Verschränkung/ 2 1/4 Takte umfassende, von der Subdominante ausgehende und wie-

<sup>25</sup>Eine Fülle anderer Bachwerke in G-Dur zeigt, daß diese Tonart von Bach als Tonart für lebhaftere und freudige Affekte aufgefasst wurde (Orgelsonate VI, Pièce d'Orgue, Präludium und Fuge BWV 541, Brandenburgische Konzerte III und IV, Partita V usw. usw.)

der in sie zurückführende, energisch aufwärtsstrebende Fortspinnung. Sie mündet in einen tonsetzerisch besonders originell und zugleich symbolisch bedeutungsvoll gestalteten Schlußabschnitt: Die Oberstimme zitiert – und zwar nur dies eine Mal! – den Themenkopf gleich dreimal hintereinander, wobei sie auf der Subdominante beginnt, dann in die Wechseldominante rückt, um sich schließlich in höchstmögliche Höhen (dreigestrichenes c!) zur Dominante aufzuschwingen. Eine arpeggierende Kaskade führt wieder in subdominantisch eingefärbte, vom Themenkopf bestätigte Tiefen. Doch es gibt kein gravitatisch traditionsschweres, plagales Ende: ein weiteres Themenkopfizitat lenkt flugs in den Dominantseptakkord und sorgt damit für einen Schluß in entspannter Heiterkeit, wenn nicht gar – theologisch gesehen – eschatologischer Seligkeit.

Dieser dritte Teil fühlt sich nicht mehr zu strenger Durchführung des Themas verpflichtet; das Thema ist nicht mehr unveränderliche Vorgabe, sondern selbst Spielmaterial, variabel geworden. Die Musik wird immer freier, der ohnehin schon gelöst disponierte Grundcharakter des Duettts zu weiterer Entfaltung gebracht. Ob Bach mit diesem Stück das Leben der Erlösten, der vom Gesetz Befreiten, der zeitlich und ewiglich nicht mehr Belasteten abbilden wollte? Vorausgesetzt, man akzeptiert die passions- und osterbezogene Deutung der ersten beiden Duette, dann wäre eine Auffassung des G-Dur-Duettts als eine solche Reaktion österlicher Freude auf das vorangegangene Geschehen durchaus denkbar!

### 2.57.5 Duetto IV a-moll / BWV 805

Nach dem “Intermezzo” des G-Dur-Duettts greift Bach wieder auf die strengen Formprinzipien der ersten beiden Stücke zurück. Der Satzstruktur nach orientiert sich Nr.IV an Nr.II (Imitation), der Satzgestaltung nach an Nr.I (“asymmetrisch-unvollkommene” Dreiteiligkeit). So ergibt sich insgesamt eine Art Fuge. Wie alle Themen der Duette, so ist auch das a-moll-Thema dreifach gegliedert:



An den markanten Kopf schließt sich ein zweitaktiges Bindeglied an (musikalisch wichtig der ungewöhnliche Ton b!); den längsten Raum nimmt die Achtelfiguration über dem Orgelpunkt e ein.

Das Thema umfaßt neun Takte (Trinitätssymbolik?). Folgende Zusammenhänge entwickeln sich: Die Oberstimme beantwortet das Thema regulär, in der Unterstimme tritt ein fortan beibehaltener Kontrapunkt hinzu. In Takt 17 begegnen wir einem neuen, zweistimmig im doppelten Kontrapunkt konzipierten Gedanken:



Dieses viertaktige “Zwischenspielthema” wird zweimal hintereinander vorgestellt; ein dreimal wiederholtes, zweitaktiges Sequenzmotiv plus Kadenz schließt den ersten Teil ab (1-32). Nachdem das Zwischenspielthema durch seine modulatorische Struktur harmonisch Farbe in den Ablauf gebracht hatte, endet die Partie wieder in a-moll.

Der zweite Teil wiederholt zunächst fast vollständig das soeben Gebotene, jedoch mit vertauschten Stimmen. Der beibehaltene Kontrapunkt zu Thema 1 ist diesmal von vornherein mit dabei: Einen anderen tonartlichen Weg beschreitet die Musik dann dadurch, daß das Zwischenspielthema anders “eingefädelt” wird und nicht – wie das erste Mal – in der Subdominante, sondern auch in a-moll beginnt. Ab Takt 63 gehen dann die Dinge einen neuen, zusätzlichen Weg, wodurch dieser Teil auf 45 Takte anwächst: zunächst hören wir in der Unterstimme eine Achtelfiguration, die sich den dritten Themenabschnitt zum Vorbild nimmt (jedoch nicht orgelpunktfixiert). Danach erklingt das Thema in Comesgestalt in der Oberstimme, die Musik schließt auf der Molldominante (e) ab.(78).

Es ist ein bißchen willkürlich, hier den Beginn des dritten Teiles anzusetzen. Die Partien sind so beziehungsreich ineinander verknüpft, daß keine scharf definierbaren Gliederungen entstehen. Man kann auch den Themeneinsatz in 70 als einen Neubeginn ansehen. Jedenfalls hören wir in 79 das zweite Thema (Hauptmotiv in der Unter-, dann in der Oberstimme), gefolgt von einer stimmenvertauschten Wiederholung des neuen Materials aus dem zweiten

Teil (also 63-70 86-93). Drei Takte leiten von der hier erreichten Subdominante (d) nach a-moll zurück, und das Thema erscheint zum letzten Mal (Unterstimme, T.96); das Stück klingt in einer fünftaktigen Schlußbildung aus. Übrigens findet sich in den Takten 94 bis 96 eine angedeutete, das nahe Ende markierende Engführung des Themenbeginns.

Die hier gebotene Einteilung des Stückes einmal akzeptiert, ergibt sich eine 32 + 45 + 31 proportionierte Dreiteiligkeit. Damit wären alle Duette, aus dreigliedrigen Themen entwickelt, dreiteilig geformt – eine vorausweisende Analogie zur im 3. Teil der Klavierübung ja anschließenden dreiteiligen Es-Dur-Fuge über drei Themen.

Musikalisch erleben wir im Duetto IV nach der gelösten, formal beinahe ein wenig “ausgelassenen” Atmosphäre des Duetto III eine Rückkehr zu arbeitsamer Ernsthaftigkeit, zu irdischen Mollbereichen, zu einem “Noch ist es nicht ganz soweit!”... Der endgültige Aufstieg vollzieht sich erst in der trinitarischen Es-Dur-Fuge. Die Schlußtöne der Duette im Ohr (e, F, G, a) erleben wir den ersten Fugeneinsatz auf b (darum ein dominantischer Beginn!) als erhebend mitreißendes Moment. Mit Recht hat Th. van Huystee darauf aufmerksam gemacht, daß dieses b nicht ohne Grund ganz ungewöhnlicherweise in das Thema des IV. Duetts eingebaut ist und – hier noch als “diabolus in musica” – die große Wende vom Irdischen zur himmlisch überhöhten Welt der Fuge plausibel vorbereitet.

## 2.58 Fantasia c-moll / BWV 1121

### Entstehungszeit: vor 1710, wahrscheinlich 1706

Zwei der wichtigsten, weil direkt zeitgenössischen Quellen für das Klavier- / Orgelschaffen des jungen Bach sind die “Müllersche Handschrift” und das “Andreas-Bach-Buch”. Nach heutigem Wissen stehen sie in engem Zusammenhang (federführend ist derselbe Hauptschreiber) und sind vor 1707/08 entstanden<sup>26</sup>. Daß ihr Besitzer dem engeren Kreise um Bach angehörte, geht schon aus der Tatsache hervor, daß die beiden Handschriften nicht nur 12 bzw. 15 (16) verschiedene Kompositionen Bachs, sondern auch jeweils einen Eintrag von Bachs eigener Hand enthalten. In der “Müllerschen Handschrift” ist dies die Frühfassung von Präludium und Fuge g-moll (BWV 535a, siehe dort), im “Andreas-Bach-Buch” als Nr. 33 die hier in Rede stehende Fantasia

<sup>26</sup>Zum “Andreas-Bach-Buch” s. auch Fußnote zu BWV 563, Seite 136!

c-moll. Der Komponist der letzteren bleibt ungenannt; in jüngster Zeit konnte aber eindeutig geklärt werden, daß wir es mit Bachs Handschrift zu tun haben. Die späte Aufhellung dieses Sachverhalts hängt u.a. damit zusammen, daß die Fantasia nicht in Noten-, sondern noch in der alten Tabulaturenschrift (=Buchstabennotation) aufgezeichnet ist.

Die Vermutung, daß das anonym überlieferte Stück von einem erstrangigen Komponisten stammen müsse, hat schon Max Seiffert bei der Neuherausgabe des Werkes (Organum IV/10) ausgesprochen. Hermann Kellers Verdienst ist es, diese Vermutung auf Bach hin präzisiert zu haben. Sein Hinweis auf die enge stilistisch-musikalische Nähe zur Canzona in d (BWV 588) wäre zu ergänzen durch einen entsprechenden Hinweis auf die "Imitatio" der Fantasia in h (BWV 563). Alle drei Stücke orientieren sich an der italienischen Tastenmusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Stichwort: "Frescobaldi"). Der schriftkundliche Befund hat die bisherigen Vermutungen soweit Gewißheit werden lassen, daß die Fantasia c-moll bereits zu der von Christoph Wolff wissenschaftlich betreuten, streng auf Authentizität bedachten Gesamtaufführung der Orgelwerke Bachs in Stuttgart 1983-85 Zutritt erhalten hat.

Um das 54 Takte umfassende, kleine Kabinettstück besser einordnen zu können, lohnt es sich, noch für einen Augenblick den Zusammenhang mit BWV 588 und 563 im Auge zu behalten. Während die Canzona ein Thema mit beibehaltenem Kontrapunkt geregelt fugenmäßig durchführt, verfährt die "Imitatio" anders. Ihr "Thema" unterliegt ständigem Wandel, klingt auf die eine oder andere Weise eigentlich nur locker an. Die Fantasia geht noch einen Schritt weiter. Bis auf wenige en passant-Imitationen entwickeln sich die Stimmen völlig frei. Canzona – Imitatio – Fantasia: dieselbe Tonsprache in verschiedener Diktion! Es dürfte reizvoll sein, die drei Stücke in einem Orgelprogramm als geschlossene Werkgruppe geboten zu bekommen. Betrachten wir nun speziell die Fantasia. Sie setzt mit einem kleinen Duo ein (Notation noch nach älterer Gepflogenheit in c-dorisch):



In Takt 7 gesellt sich der Baß stiltypisch mit einer chromatischen Abwärtslinie dazu (reizvolle Kunstpause in den Oberstimmen!); in Takt 9 vervollständigt der Alteinsatz die Vierstimmigkeit. Sie wird aber fürs erste zugunsten einer

flexibel interessanten Gesamtgestaltung noch nicht länger durchgehalten. In Takt 17/18 kadenziert Bach interpunktierend auf der Dominante ab. Die folgenden Partien (19-22-31) sind kleingliedrig gestaltet. Sie münden in einen spannungsvollen, über drei Oktaven reichenden und ab Takt 35 konsequent vierstimmig gehaltenen Aufschwung, der die zuvor aufgelockerten Kräfte wieder energisch bündelt. Höhepunkt ist Takt 39, wo Bach das bislang ausgeparte hohe  $c'''$  wirkungsvoll ein einziges Mal plaziert! Wenige Takte später scheint die Musik am Ende, aber die Kadenz erweist sich als Trugschluß:



Vorhaltgesättigt, reich an interessanten harmonischen Verknüpfungen geht es noch einmal 12 Takte lang in ruhigeren Gefilden (Wechsel des Metrums!) bis zum vollgriffigen Schluß weiter, der zwar dominantisch-authentisch vorbereitet, überraschenderweise dann aber doch plagal inszeniert wird.

Das hohe tonsetzerische Niveau des Werkes basiert vor allem auf zwei Vorzügen: zum einen auf frischer, wendig-einfallsreicher Führung und Fügung des Satzes, zum anderen auf phantasievoller, rhythmischer Nutzung eines vielfältig gedeuteten 6/4-Metrums. Es ist erstaunlich, wie weit sich Bach diesen damals schon historischen Satzstil als persönliches Ausdrucksmittel anzueignen wußte. Wir hören hier mehr als eine Stilkopie: wir werden Zeuge einer schöpferisch weiterentwickelnden Assimilation, die besonders in der Schlußpartie zu ganz eigenständigem Gepräge findet.

## 2.59 Fuge F-Dur, BWV-Anhang Nr. 42

**Entstehungszeit: Weimar/ Köthen/ Leipzig (?)**

Diese freundlich-gediegenen 84 Takte typisch Bachischer Alla-breve-Musik klingen so, als habe jemand den Meister – in einer Phase schon längst routiniert-versierter Könnerschaft – darum gebeten, einmal einem interessierten Laien klar und einfach vorzuführen, was eigentlich eine Fuge ist und wie sie

funktioniert. Denn so unpräzise (und auch leicht ausführbar) dieses Stück einerseits daherkommt, so geschmeidig, ansprechend und bei aller Regelmäßigkeit frei von akademischer Steifigkeit ist es andererseits.

Einigermaßen verwunderlich ist, daß die Fuge von der musikwissenschaftlichen Forschung völlig unbeachtet blieb und es bis zum Jahre 2003 gedauert hat, ehe sie erstmals in der Neuen Bach-Ausgabe (Bd. 11) veröffentlicht wurde!

Die vierstimmig ausgelegte Komposition verarbeitet ein dem "stile antico", d.h. der Tradition klassischer Vokalpolyphonie nahestehendes Thema:



Die erste Durchführung von 28 Takten Dauer exponiert das Thema vollkommen regelmäßig durch alle vier Stimmen. Sie beginnt mit dem Baß (Dux) und steigt, an Leuchtkraft zunehmend, über die Einsätze Tenor (Comes) und Alt (Dux) zum Sopran (Comes) auf. Eine Überleitung von vier Takten leitet in die Paralleltonart d-moll, in der das Thema ebenso regelmäßig und wieder über 28 Takte hin, aber diesmal in der Einsatzfolge Alt (Dux) – Sopran (Comes in a-moll) – Baß (Dux) – Tenor (Comes in a-moll) durchgeführt wird. Eine weitere, lebhafter als bisher ausgreifende Überleitung von wiederum vier Takten Dauer bringt den Hörer nach F-Dur zurück, wo das Thema noch zweimal in der Dux-Form erscheint, zugleich aber damit überrascht, daß es, abgewandelt formuliert, auf der Dominante C-Dur endet. Es folgen acht frei formulierte, über konventionellem Orgelpunkt auf c sich mit ebenso konventionellen Wendungen artikulierende Schlußakte, in denen sich zum ersten Mal – wirkungsvoll abrundend – vollständige Vierstimmigkeit ergibt (es ist ja ein Charakteristikum Bachscher Fugenkunst, im Dienste guter Durchhörbarkeit oft sehr sparsam mit der Vollstimmigkeit umzugehen). Im vorliegenden Fall sind – durchgehend bis Takt 77! – nie mehr als drei Stimmen gleichzeitig zu hören. Das Stück ist aber so klar disponiert, daß für den Hörer eindeutig bleibt, daß hier insgesamt vier Stimmen miteinander im Gespräch sind.

Die Fuge ist zwar der Orgel zugewiesen, rechnet aber ganz offensichtlich erst vom Baß-Orgelpunkt in Takt 77 ab mit Einsatz des Pedals. Sie kann auch vollständig manualiter wiedergegeben werden.

## 2.60 Fuge C-Dur, BWV-Anhang Nr. 90

### Entstehungszeit: sehr früh (vor 1700?)

Das schwungvolle, aber völlig anspruchslose, in einer kürzeren von 31 und einer längeren Fassung von 45 Takten überlieferte Stück hat trotz massiver Zweifel an seiner Authentizität Eingang in den Ergänzungsband der Neuen Bach-Ausgabe von 2003 (NBA IV, 11) gefunden. Grund dafür ist seine Zuweisung an Bach im Kontext einer Handschrift aus dem Schülerumfeld Bachs, die zahlreiche echte Werke überliefert (die Fuge erscheint hier in ihrer erweiterten Form). Von Stilkriterien und der bescheidenen Qualität einmal abgesehen, ergibt sich eine Frühdatierung allein schon daraus, daß das Stück auch in einem Tabulaturbuch vorliegt, das ausnahmslos Ende des 17. Jhdts. entstandene Kompositionen bietet. So ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß uns hier ein ganz früher kompositorischer Versuch des fast noch kindlich jugendlichen Bach vorliegt.

Einzelheiten zur längeren Fassung: Die vier Takte des fanfarenartigen Themas



erklingen insgesamt achtmal, und zwar so, daß der Grundform des Themas in der Tonika dreimal seine sofortige Beantwortung in der Dominante G folgt, worauf es jeweils mit einer kleinen Überleitung wieder in die Tonika zurückgeht. Auf den dann siebten Themeneinsatz in Takt 26 folgen vier frei gestaltete Takte mit einem nach dem vielen C- und G-Dur erfrischenden kleinen Ausflug nach d-moll. Aber mit dem letzten Themeneinsatz im Baß des Taktes 34 ist C-Dur bereits wieder erreicht und wird bis zum in freier Tokkatenmanier erreichten Schluß nicht mehr verlassen. Gleichzeitig entfaltet sich die bis dahin dreistimmig gestaltete Musik zu schlußvorbereitender Vierstimmigkeit. Pedalgebrauch ist nur im Zusammenhang mit dem Orgelpunkt ab Takt 42 und der folgenden Schlußkadenz denkbar.

Zur musikalischen Substanz des fast nur aus Dreiklangbrechungen, Tonrepetitionen, Skalen und simplen Akkordschlägen bestehenden Stücks läßt sich

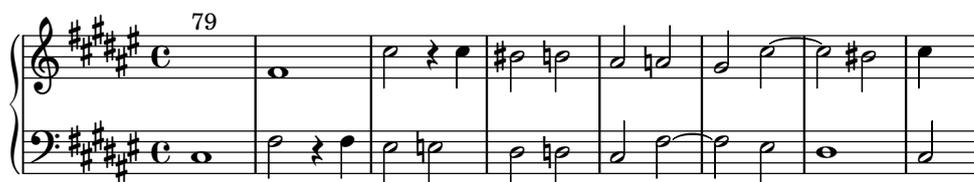
unter Verwendung des von Hermann Keller auf BWV 592/3 geprägten Bonmots lediglich sagen: es bietet “fröhlichen Lärm”.

## 2.61 Fuge Fis-Dur, BWV-Anhang Nr. 97

### Entstehungszeit: Weimar/ Köthen/ Leipzig (?)

Das mit versierter Routine nach allen Regeln der Kunst gebaute, doch keineswegs nur “akademisch” daherkommende, sondern den melancholisch-nachdenklichen Zug seines Themas in lebendiger Steigerung bewältigende Stück ist im historischen Genre des “stile antico” (in seiner hochbarocken, mit wohltemperierter Stimmung rechnenden Ausformung) komponiert. Als Folge dieser entindividualisierenden Normierung kann es in Zweifelsfällen Schwierigkeiten bei der Bestimmung des Autors einer solchen Komposition geben. Die meisten der nicht gerade zahlreichen Quellen der Fis-Dur-Fuge weisen das Stück Bachs Lieblingsschüler Johann Ludwig Krebs zu. Dagegen lassen sich weder stilistisch noch aus Gründen der Qualität Zweifel anführen, denn Krebs komponierte auf sehr hohem handwerklichem Niveau und – nach heutigen Kriterien – in stilistisch großer, oftmals epigonaler Nähe zu seinem Meister. Eben darum aber könnte die Fuge genausogut aus Bachs Feder stammen, – und hier spielt nun der Umstand eine Rolle, daß der älteste Textzeuge (Mitte 18. Jhdt.) als einziger die Fuge Bach selbst zuschreibt. Aus diesem Grund hat die Komposition Eingang in den Ergänzungsband IV, 11 der neuen Bach-Ausgabe von 2003 gefunden.

Das Thema der vierstimmig gesetzten Fuge bietet kontrapunktisch und harmonisch interessante Entfaltungsmöglichkeiten. Seine Chromatik gewährleistet auch ohne weit ausgreifende Modulationen harmonischen Abwechslungsreichtum, und sein Duktus ermöglicht Engführungen in natürlicher wie tonaler Beantwortung (Comes – Dux bzw. Dux – Dux im Quintabstand, jeweils beide einen Takt nacheinander einsetzend). Als Beispiel dafür die Takte 79ff. (tonale Beantwortung) und 106ff. (natürliche Beantwortung):





Zur Gestaltung des Ablaufs: Das Thema tritt zunächst zweimal als Dux-Comes-Paar auf (Takte 1-12/ Tenor-Baß, 16-27/ Sopran-Alt, unterbrochen von einer dreitaktigen Überleitung). Ein neuntaktiges Zwischenspiel in nun kompletter Vierstimmigkeit leitet zum locker geformten zweiten Teil (37-78/79) über, der sich, zweistimmig beginnend, abermals zur Vierstimmigkeit steigert. Immer noch im Fis-Dur-Raum, hören wir das Thema im Tenor (Dux) und dann, nach zweitaktiger Überleitung, ein weiteres Mal als Dux in gis-moll. Elf in flüssiger Dreistimmigkeit musizierende Takte führen zu einem Themeneinsatzpaar in H- und Fis-Dur (beide als Dux), worauf die abermals erreichte Vollstimmigkeit mit einem viertaktigen Nachspiel zu Ende geht.

Im dritten Teil (79-117) kommt es nun zu intensiver kontrapunktischer Verdichtung: gleich vier verschiedene Engführungen in fast pausenloser Abfolge machen ihn zum formalen Brennpunkt der Komposition. Die ersten beiden Engführungen (Fis-Dur) lassen tonale (T. 79/80 und 85/86), die beiden nächsten (gis-moll/dis-moll sowie Fis-Dur/Cis-Dur) natürliche Beantwortung des Themas hören (T. 97/98 und 106/107). Ein fünftaktiges Nachspiel in voller Vierstimmigkeit schließt den Teil ab.

Ein frei gestaltetes Intermezzo von 10 Takten sorgt nun dadurch für neu belebte Aufmerksamkeit, daß es den in Takt 70 schon einmal gestreiften Einfall, Kontrapunkte als wohlklingende Terzenketten zu installieren, steigernd aufgreift: gleich zwei Terzenketten werden nun in klangvoller Gegenbewegung zueinander geführt. Sie münden in Takt 125 in so demonstrativer Weise in die Dominante ein, daß die Stelle wie eine Doppelpunktzäsur vor dem nun einsetzenden Schlußteil wirkt.

Dessen Beginn markiert eine zweistimmige Engführung zwischen Baß und Tenor in der Abfolge Comes – Dux (von der ab übrigens das Orgelpedal den Baß wirkungsvoll übernehmen könnte). Noch einmal lockert sich die massiv gewordene Vierstimmigkeit auf, die Diktion der Kontrapunkte wird ekstatischer, gestikuliert in großen Intervallen. Neue Intensivierung bewirken die letzten drei Themeneinsätze, zunächst im Baß (139), dann in paariger Abfolge im Alt und Tenor (Dux – Comes). Lebhaft Achtelbewegung im Baß (wie sie schon einmal in Takt 66f. anklang) leitet in die pompöse, sich zu sechs Stimmen auffächernde Schlußkadenz.

Alles in allem ein ebenso überlegt wie souverän-locker gestaltetes Stück Musik, bei dem Bachs Autorschaft anzunehmen wirklich das Nächstliegende ist. Die entlegene Tonart Fis-Dur ließe sich damit erklären, daß die Fuge im Zusammenhang mit den Arbeiten am Wohltemperierten Klavier entstanden ist, aber – wie andere auch – letztlich zugunsten gelungenerer oder passenderer Stücke nicht in dessen Corpus aufgenommen wurde<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup>Verschwiegen sei aber nicht, daß es gerade ein Charakteristikum von Joh. Ludwig Krebs ist, in entlegenen Tonarten zu komponieren, was eine Zuweisung des Stücks an ihn wieder in den Bereich des Denkbaren rückt (vielleicht eine von Bach beaufsichtigte Studienarbeit?)

# Anhang A

## Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International Public License

By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions.

### **Section 1 – Definitions.**

- a. Adapted Material means material subject to Copyright and Similar Rights that is derived from or based upon the Licensed Material and in which the Licensed Material is translated, altered, arranged, transformed, or otherwise modified in a manner requiring permission under the Copyright and Similar Rights held by the Licensor. For purposes of this Public License, where the Licensed Material is a musical work, performance, or sound recording, Adapted Material is always produced where the Licensed Material is synched in timed relation with a moving image.
- b. Adapter's License means the license You apply to Your Copyright and Similar Rights in Your contributions to Adapted Material in accordance with the terms and conditions of this Public License.
- c. BY-SA Compatible License means a license listed at

---

creativecommons.org/compatiblelicenses, approved by Creative Commons as essentially the equivalent of this Public License.

- d. Copyright and Similar Rights means copyright and/or similar rights closely related to copyright including, without limitation, performance, broadcast, sound recording, and Sui Generis Database Rights, without regard to how the rights are labeled or categorized. For purposes of this Public License, the rights specified in Section 2(b)(1)-(2) are not Copyright and Similar Rights.
- e. Effective Technological Measures means those measures that, in the absence of proper authority, may not be circumvented under laws fulfilling obligations under Article 11 of the WIPO Copyright Treaty adopted on December 20, 1996, and/or similar international agreements.
- f. Exceptions and Limitations means fair use, fair dealing, and/or any other exception or limitation to Copyright and Similar Rights that applies to Your use of the Licensed Material.
- g. License Elements means the license attributes listed in the name of a Creative Commons Public License. The License Elements of this Public License are Attribution and ShareAlike.
- h. Licensed Material means the artistic or literary work, database, or other material to which the Licensor applied this Public License.
- i. Licensed Rights means the rights granted to You subject to the terms and conditions of this Public License, which are limited to all Copyright and Similar Rights that apply to Your use of the Licensed Material and that the Licensor has authority to license.
- j. Licensor means the individual(s) or entity(ies) granting rights under this Public License.
- k. Share means to provide material to the public by any means or process that requires permission under the Licensed Rights, such as reproduction, public display, public performance, distribution, dissemination, communication, or importation, and to make material available to the public including in ways that members of the public may access the material from a place and at a time individually chosen by them.
- l. Sui Generis Database Rights means rights other than copyright resulting from Directive 96/9/EC of the European Parliament and of the Council of 11 March 1996 on the legal protection of databases, as amended and/or succeeded, as well as other essentially equivalent rights anywhere in the world.
- m. You means the individual or entity exercising the Licensed Rights under this Public License. Your has a corresponding meaning.



---

## Section 2 – Scope.

### a. License grant.

1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to:
  - A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part; and
  - B. produce, reproduce, and Share Adapted Material.
2. Exceptions and Limitations. For the avoidance of doubt, where Exceptions and Limitations apply to Your use, this Public License does not apply, and You do not need to comply with its terms and conditions.
3. Term. The term of this Public License is specified in Section 6(a).
4. Media and formats; technical modifications allowed. The Licensor authorizes You to exercise the Licensed Rights in all media and formats whether now known or hereafter created, and to make technical modifications necessary to do so. The Licensor waives and/or agrees not to assert any right or authority to forbid You from making technical modifications necessary to exercise the Licensed Rights, including technical modifications necessary to circumvent Effective Technological Measures. For purposes of this Public License, simply making modifications authorized by this Section 2(a)(4) never produces Adapted Material.
5. Downstream recipients.
  - A. Offer from the Licensor – Licensed Material. Every recipient of the Licensed Material automatically receives an offer from the Licensor to exercise the Licensed Rights under the terms and conditions of this Public License.
  - B. Additional offer from the Licensor – Adapted Material. Every recipient of Adapted Material from You automatically receives an offer from the Licensor to exercise the Licensed Rights in the Adapted Material under the conditions of the Adapter’s License You apply.
  - C. No downstream restrictions. You may not offer or impose any additional or different terms or conditions on, or apply any Effective Technological Measures to, the Licensed Material if doing so restricts exercise of the Licensed Rights by any recipient of the Licensed Material.

6. No endorsement. Nothing in this Public License constitutes or may be construed as permission to assert or imply that You are, or that Your use of the Licensed Material is, connected with, or sponsored, endorsed, or granted official status by, the Licensor or others designated to receive attribution as provided in Section 3(a)(1)(A)(i).

**b. Other rights.**

1. Moral rights, such as the right of integrity, are not licensed under this Public License, nor are publicity, privacy, and/or other similar personality rights; however, to the extent possible, the Licensor waives and/or agrees not to assert any such rights held by the Licensor to the limited extent necessary to allow You to exercise the Licensed Rights, but not otherwise.
2. Patent and trademark rights are not licensed under this Public License.
3. To the extent possible, the Licensor waives any right to collect royalties from You for the exercise of the Licensed Rights, whether directly or through a collecting society under any voluntary or waivable statutory or compulsory licensing scheme. In all other cases the Licensor expressly reserves any right to collect such royalties.

### **Section 3 – License Conditions.**

Your exercise of the Licensed Rights is expressly made subject to the following conditions.

**a. Attribution.**

1. If You Share the Licensed Material (including in modified form), You must:
  - A. retain the following if it is supplied by the Licensor with the Licensed Material:
    - i. identification of the creator(s) of the Licensed Material and any others designated to receive attribution, in any reasonable manner requested by the Licensor (including by pseudonym if designated);
    - ii. a copyright notice;
    - iii. a notice that refers to this Public License;
    - iv. a notice that refers to the disclaimer of warranties;
    - v. a URI or hyperlink to the Licensed Material to the extent reasonably practicable;

- B. indicate if You modified the Licensed Material and retain an indication of any previous modifications; and
  - C. indicate the Licensed Material is licensed under this Public License, and include the text of, or the URI or hyperlink to, this Public License.
2. You may satisfy the conditions in Section 3(a)(1) in any reasonable manner based on the medium, means, and context in which You Share the Licensed Material. For example, it may be reasonable to satisfy the conditions by providing a URI or hyperlink to a resource that includes the required information.
  3. If requested by the Licensor, You must remove any of the information required by Section 3(a)(1)(A) to the extent reasonably practicable.

b. **ShareAlike.**

In addition to the conditions in Section 3(a), if You Share Adapted Material You produce, the following conditions also apply.

1. The Adapter's License You apply must be a Creative Commons license with the same License Elements, this version or later, or a BY-SA Compatible License.
2. You must include the text of, or the URI or hyperlink to, the Adapter's License You apply. You may satisfy this condition in any reasonable manner based on the medium, means, and context in which You Share Adapted Material.
3. You may not offer or impose any additional or different terms or conditions on, or apply any Effective Technological Measures to, Adapted Material that restrict exercise of the rights granted under the Adapter's License You apply.

#### **Section 4 – Sui Generis Database Rights.**

Where the Licensed Rights include Sui Generis Database Rights that apply to Your use of the Licensed Material:

- a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database;
- b. if You include all or a substantial portion of the database contents in a database in which You have Sui Generis Database Rights, then the database in which You have Sui Generis Database Rights (but not its individual contents) is Adapted Material, including for purposes of Section 3(b); and

- c. You must comply with the conditions in Section 3(a) if You Share all or a substantial portion of the contents of the database.

For the avoidance of doubt, this Section 4 supplements and does not replace Your obligations under this Public License where the Licensed Rights include other Copyright and Similar Rights.

#### **Section 5 – Disclaimer of Warranties and Limitation of Liability.**

- a. Unless otherwise separately undertaken by the Licensor, to the extent possible, the Licensor offers the Licensed Material as-is and as-available, and makes no representations or warranties of any kind concerning the Licensed Material, whether express, implied, statutory, or other. This includes, without limitation, warranties of title, merchantability, fitness for a particular purpose, non-infringement, absence of latent or other defects, accuracy, or the presence or absence of errors, whether or not known or discoverable. Where disclaimers of warranties are not allowed in full or in part, this disclaimer may not apply to You.
- b. To the extent possible, in no event will the Licensor be liable to You on any legal theory (including, without limitation, negligence) or otherwise for any direct, special, indirect, incidental, consequential, punitive, exemplary, or other losses, costs, expenses, or damages arising out of this Public License or use of the Licensed Material, even if the Licensor has been advised of the possibility of such losses, costs, expenses, or damages. Where a limitation of liability is not allowed in full or in part, this limitation may not apply to You.
- c. The disclaimer of warranties and limitation of liability provided above shall be interpreted in a manner that, to the extent possible, most closely approximates an absolute disclaimer and waiver of all liability.

#### **Section 6 – Term and Termination.**

- a. This Public License applies for the term of the Copyright and Similar Rights licensed here. However, if You fail to comply with this Public License, then Your rights under this Public License terminate automatically.
- b. Where Your right to use the Licensed Material has terminated under Section 6(a), it reinstates:

1. automatically as of the date the violation is cured, provided it is cured within 30 days of Your discovery of the violation; or
  2. upon express reinstatement by the Licensor.
- c. For the avoidance of doubt, this Section 6(b) does not affect any right the Licensor may have to seek remedies for Your violations of this Public License.
  - d. For the avoidance of doubt, the Licensor may also offer the Licensed Material under separate terms or conditions or stop distributing the Licensed Material at any time; however, doing so will not terminate this Public License.
  - e. Sections 1, 5, 6, 7, and 8 survive termination of this Public License.

### **Section 7 – Other Terms and Conditions.**

- a. The Licensor shall not be bound by any additional or different terms or conditions communicated by You unless expressly agreed.
- b. Any arrangements, understandings, or agreements regarding the Licensed Material not stated herein are separate from and independent of the terms and conditions of this Public License.

### **Section 8 – Interpretation.**

- a. For the avoidance of doubt, this Public License does not, and shall not be interpreted to, reduce, limit, restrict, or impose conditions on any use of the Licensed Material that could lawfully be made without permission under this Public License.
- b. To the extent possible, if any provision of this Public License is deemed unenforceable, it shall be automatically reformed to the minimum extent necessary to make it enforceable. If the provision cannot be reformed, it shall be severed from this Public License without affecting the enforceability of the remaining terms and conditions.
- c. No term or condition of this Public License will be waived and no failure to comply consented to unless expressly agreed to by the Licensor.
- d. Nothing in this Public License constitutes or may be interpreted as a limitation upon, or waiver of, any privileges and immunities that apply to the Licensor or You, including from the legal processes of any jurisdiction or authority.

english



# Literatur

- [1] Ulrich Bartels und Peter Wollny, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung*. Bärenreiter, 2004.
- [2] Reinmar Emans, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 10: Orgelchoräle aus unterschiedlicher Überlieferung*. Bärenreiter, 2008.
- [3] Johann Nikolaus Forkel. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802*. Bärenreiter, 1999.
- [4] Eduard Hanslick. *Vom musikalisch Schönen - ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, 1854.
- [5] Karl Heller, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 8: Bearbeitungen fremder Werke*. Bärenreiter, 1980.
- [6] Dietrich Kilian, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 5: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I*. Bärenreiter, 1979.
- [7] Dietrich Kilian, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 6: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen II / Frühfassungen und Varianten zu I und II*. Bärenreiter, 1981.
- [8] Dietrich Kilian, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 7: Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke*. Bärenreiter, 1988.
- [9] Hans Klotz, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 2: Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift*. Bärenreiter, 1957.
- [10] Hans Klotz, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 3: Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*. Bärenreiter, 1962.
- [11] Heinz Löhlein, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 1: Orgelbüchlein BWV 599-644, BWV 620a, 630a, 631a, 638a - Sechs Choräle verschiedener Art (Schübler-Choräle) BWV 645-650 - Choralpartiten BWV 766-768, BWV 770 - Anhänge*. Bärenreiter, 1987.

- 
- [12] Igor Strawinsky. *Schriften und Gespräche I*. Darmstadt, 1983.
- [13] Manfred Tessmer, Hrsg. *Kritischer Bericht, Orgelwerke 4: Dritter Teil der Klavierübung*. Bärenreiter, 1974.
- [14] Christoph Wolff, Hrsg. *Orgelwerke 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung*. Bärenreiter, 2003.