

Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriofonaten von Joh. Seb. Bach

Von Winfried Schrammek (Jena)

Die „Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal“ von Joh. Seb. Bach (BWV 525—530) bilden einen Zyklus, den man durch die Bestimmung für ein Tasteninstrument mit Pedal zu den Orgelwerken rechnen kann, den man aber auch (eben als Sonatenzyklus) für ein Gegenstück zu den Kammermusikzyklen Joh. Seb. Bachs halten kann.¹ Zählt man die „Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal“ zu den Orgelwerken Bachs (und damit zur Kirchenmusik im weiteren Sinne), dann nehmen sie unter den Präludien, Fugen, Fantasien, Tokkaten und Choralbearbeitungen durch ihre stilistische und formale Eigenart als Triosonaten eine Sonderstellung ein. Zählt man die „Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal“ zu den Kammermusikwerken Bachs, dann nehmen sie durch ihre konsequente dreisätzig Anlage und vor allem durch die Verwendung nur eines Tasteninstrumentes (wahrscheinlich sogar der Orgel) auch hier eine Sonderstellung ein. Aus dieser eigentümlichen Situation ergibt sich einerseits die Frage nach der Instrumentierung und andererseits die Frage nach den stilistischen und formalen Besonderheiten dieser Sonaten. Beide Fragen einer Lösung näher zu bringen, um dadurch die musikgeschichtliche Stellung der Sonaten klarer zu erkennen, soll das Ziel dieser Studie sein.²

I

Im Jahre 1844 begann F. K. Griepenkerl die erste Gesamtausgabe der „Orgelwerke“ Joh. Seb. Bachs herauszugeben. Die „Sechs Sonaten für zwei Manuale und Pedal“ veröffentlichte er im ersten Band; in dem Vorwort heißt es: „Eigentlich sind die sechs Sonaten und die Passacaille für ein Clavichord mit zwei Manualen und dem Pedal geschrieben . . .“ Auf der nächsten Seite kann man jedoch lesen: „Sehr belehrend würde es sein, hätte der Komponist selbst die Register angegeben, mit denen diese

¹ Unter einem Zyklus versteht man hier eine Reihe von Musikwerken, die nach dem Willen des Komponisten in inhaltlicher und formaler Hinsicht zusammengehören. Dies trifft sowohl für die Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal als auch für die folgenden Bachschen Werke zu:

Sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014—1019).

Sechs Saiten für Violoncello allein (BWV 1007—1012).

Drei Sonaten und drei Partiten für Violine allein (BWV 1001—1006).

Drei Sonaten für Viola di Gamba und obligates Cembalo (BWV 1027—1029).

Drei Sonaten für Querflöte und obligates Cembalo (BWV 1030—1032).

Ob dagegen die Brandenburgischen Konzerte noch als Zyklus in diesem Sinn anzusprechen sind, ist schwer zu entscheiden, da hier die (zwar immer in gewissen Grenzen vorhandenen) formalen Unterschiede zwischen den einzelnen Werken wesentlich stärker spürbar sind. Außerdem sind die einzelnen Konzerte sehr unterschiedlich instrumentiert und wohl erst nachträglich vom Komponisten auf äußere Anregungen hin zusammengestellt. — Vgl. die Ausführungen H. Besseler's zu den Bachschen Zyklen im Kritischen Bericht zur Neuausgabe der Brandenburgischen Konzerte (Neue Bachausgabe).

² Herrn Prof. Dr. H. Besseler bin ich für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für zahlreiche fördernde Hinweise und für die mir gewährte Einsichtnahme in die Manuskripte der in dieser Studie zitierten Abhandlungen zu Dank verpflichtet.

Trios auf der Orgel gespielt werden sollten.“¹ Diese Meinung wird in der gesamten nachfolgenden Bachliteratur aufrechterhalten: Alle Forscher, die sich mit diesem Opus befaßt haben², sind sich einig, daß die „Sechs Sonaten“ zur Bachschen Orgelmusik gehören und daß sie auf der Orgel „von herrlicher Wirkung“ sind — aber genauso einig ist man sich in der Annahme, daß die Sonaten „eigentlich“ für Pedalklavier oder -cembalo „gedacht zu sein scheinen“.

Dieser offensichtliche Widerspruch, der nur aus einer falschen Auslegung der Quellen entstanden sein kann, stellt hier die Aufgabe, die frühesten Ausgaben und Erwähnungen der Sonaten (bis 1844) nach aufführungspraktischen Bemerkungen hin zu untersuchen. Vielleicht läßt sich dadurch die Frage „Pedalklavier oder Orgel?“, die auf die Frage „Kammermusik oder Kirchenmusik?“ hindeutet, klar beantworten.

Hauptquellen für die Sonaten sind das Autograph (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 271*) und ein teilweises Autograph (*P 272*). Beide Handschriften sind ohne Haupttitel. Jede Sonate hat jedoch ihre eigene Überschrift: *J. J. Sonata (1, 2, usw.) à 2 Clav. e Pedal di J. S. Bach*. In dem Vorwort zu Band XV der Gesamtausgabe der Werke Bachs weist W. Rust nach, daß die erstgenannte Handschrift die weitaus wichtigere ist. Sie war das Handexemplar Joh. Seb. Bachs bis zu seinem Tode und ging dann in den Besitz Carl Philipp Emanuels über. Sehr wesentlich für die Aufführungspraxis der Sonaten ist die Tatsache, daß sie nur einen Teil dieser Handschrift bilden. Das Autograph ist nämlich ein unzerlegbarer Sammelband, in dem sich sonst nur Orgelwerke finden, die Bach in seinen letzten Lebensjahren zusammengestellt, überarbeitet oder überhaupt erst komponiert hat. Es sind dies die „Achtzehn Choräle“, deren letzter („Vor deinen Thron tret ich“) von Bach nicht mehr in der Reinschrift vollendet wurde, die „Kanonischen Veränderungen . . .“ und auf einem eingelegten Blatt ein Trio *à 2 Clav. e Pedale* über „Nun komm der Heiden Heiland“. Der Wortlaut des Titels für die kanonischen Veränderungen lautet: *Vom Himmel hoch, da komm ich her, per Canones. à 2 Clav: et Pedal. di J. S. Bach*. — Die Bezeichnung „für zwei Klaviere und Pedal“ ist identisch mit der Bezeichnung der sechs Sonaten. Daß die „kanonischen Veränderungen“ jedoch ganz zweifellos für die Orgel geschrieben sind, geht aus dem Titel des Erstdrucks von 1748 hervor: *Einige canonische Veränderungen, über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal . . .*³ Auch die „Achtzehn Choräle“ sowie das einzelstehende Trio sind natürlich reine Orgelmusik. Einige Choralbearbeitungen sind überschrieben mit *In Organo pleno*, andere wiederum mit *a 2 Clav. e Ped.*

Es kann also folgender Schluß gezogen werden: Das Autograph *P 271*

¹ „Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel“, Leipzig, C. F. Peters, Bd. 1, 1844, S. III/IV.

² Unter ihnen W. Rust (Vorwort zu Bd. 15 der BGA, Leipzig 1867, S. XIII), Ph. Spitta („Johann Sebastian Bach“, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 691f.), A. Schweitzer („J. S. Bach“, Leipzig 1908, S. 256ff.), G. Froscher („Geschichte des Orgelspiels“, Bd. 2, Berlin 1935, S. 899f.), H. Keller („Die Orgelwerke Bachs“, Leipzig 1948, S. 101ff.), N. Dufourcq („J. S. Bach, Le Maître de l'Orgue“, Paris 1948, S. 284f.), W. Schmieder (BWV Leipzig 1950, S. 410).

³ Georg Kinsky: „Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs“, Wien 1937, S. 67ff.

enthält nur Bachsche Orgelmusik. Die Mehrzahl der Stücke ist mit *a 2 Clav. e Ped.* bezeichnet. Es handelt sich dabei entweder um Trios oder um Choralbearbeitungen mit koloriertem c. f. In beiden Fällen ist es Ziel, drei klanglich differenzierte Melodielinien auf zwei Manualen und Pedal einander gegenüberzustellen; entweder drei gleichberechtigte Einzelstimmen in den Trios oder einen abgesonderten c. f., die Mittelstimmen und das obligate Pedal in den Choralbearbeitungen. Stücke, die mit einem festlichen Einheitsklang dargestellt werden sollen, tragen die Bezeichnung *In Organo pleno*. Eine starke Stütze erhält dieses Ergebnis durch die Anführung des autographen Sammelbandes im *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790: *Sechs Trios mit 2 Clavieren und Pedal und ohngefehr 20 Vorspielen und ausgeführten Chorälen für die Orgel. Von der eigenen Hand des Verfassers.*¹ — Es wird kaum zu bezweifeln sein, daß unter den „ungefehr 20 Vorspielen und . . . Chorälen“ die „Achtzehn Choräle“ und die „Kanonischen Veränderungen“ gemeint sind.

Eine ähnliche Bezeichnungweise findet sich übrigens auch im Bachschen *Orgelbüchlein* aus dem Jahre 1717: Von 45 Orgelchorälen tragen 13 die Bemerkung *a 2 Clav. e Pedale*, die übrigen 32 sind unbezeichnet; der Hinweis „für Orgel“ kommt also im ganzen Band überhaupt nicht vor. Daß es sich aber trotzdem um ausgesprochene Orgelmusik handelt, stände selbst dann außer Frage, wenn der Haupttitel („*Orgelbüchlein*“) fehlen würde, wie es bei der Handschrift *P 271* leider der Fall ist.

In der *Clavierübung. Dritter Theil* von Joh. Seb. Bach (1739) kommt fünfmal die Bezeichnung in *Organo pleno* vor, siebenmal die Bezeichnung *a 2 Clav. e Pedale*. In beiden Fällen aber ist die Orgel gemeint, wie auch hier aus dem Haupttitel *Dritter Theil der Clavier Übung . . . vor die Orgel* klar hervorgeht. — Auch D. Buxtehude (1637–1707) und J. G. Walther (1684–1748) gebrauchen für ihre Orgelstücke mit koloriertem c. f. den Hinweis *a 2 Clav. e Ped.*, ohne dabei das Wort Orgel noch extra zu erwähnen.²

Es kann also festgestellt werden: Um und nach 1700 bezeichnet der Ausdruck *a 2 Clav. e Ped.* ausschließlich die Orgelspieltechnik mit zwei verschiedenen registrierten Manualen und dem obligaten Pedal, nie deutet er auf den Gebrauch des Pedalklaviers hin! In der Bachzeit existiert überhaupt keine eigene Literatur für Pedalklavier.³

¹ Neudruck BJ 1938ff., eingeleitet und herausgegeben von H. Miesner. — Zitat: BJ 1939, S. 90.

² Vgl. die zeitgenössischen Handschriften der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. 30280*, *Mus. ms. 30245*, *Mus. ms. 22541/1*.

³ Ausnahmen könnte man lediglich in der *a*-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers I“ und in einigen Jugendwerken (z. B. Capriccio *E*-dur, Fugen in *A*-dur) von J. S. Bach sowie in den „Sonate d'intavolatura per l'Organo e il cembalo“ des Padre Martini sehen (Erstdruck: Amsterdam 1742, Neudruck: A. Farrenc: *Tresor des pianistes*“ Bd. IX, ca. 1870). Hier finden sich in den Schlußsteigerungen einzelner Sätze Orgelpunkte, die nur mit einem (angehängten?) Pedal wiedergegeben werden können. — Zur Orgelmusik gehören die genannten Stücke wegen ihrer klavieristischen Anlage nicht: größerer Tonumfang als die Orgel, lebhaftere Tanzsätze, „Alberti-Bässe“, Akkordzerlegungen usw. — Der Untertitel „Für Orgel oder Cembalo“ bei Martini erinnert an das 16. und 17. Jahrhundert, als Orgel- und Klaviermusik noch weitgehend identisch waren. — Selbst in Martinis zweitem Klavierwerk „Sonate per l'Organo e il Cembalo“, Bologna 1747 (Neudruck in Heft 5, Reihe I des Mitteldeutschen Musikarchivs, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1954) tritt dieser alte *ad libitum*-Titel noch auf, obwohl es sich hier längst um reine Klaviermusik handelt. — Herrn Dr. Hoffmann-Erbrecht danke ich in diesem Zusammenhang für die mir erteilten Auskünfte sowie für die mir gewährte Einsichtnahme in das Manuskript seines inzwischen erschienenen Buches „Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit“, Leipzig 1954.

Daß es aber Pedalclavichorde und Pedalcembali gab, ist eine geschichtliche Tatsache.¹ Jedoch dienten diese Instrumente nur gewissen praktischen Versuchen und Übungen, ohne je konzertfähig und literaturtragend zu werden. Unser heutiges Klavier erfüllt beide Ansprüche: sowohl den der Konzertliteratur als auch den eines Übungs- und Versuchsinstrumentes, z. B. beim Partiturspielen eines Orchesterwerkes.

Wie aus dem Nachlaßverzeichnis hervorgeht, besaß Bach „3 Clavire nebst Pedal“.² Forkel berichtet, daß Bach auf einem „mit Pedal versehenen Doppelflügel“ „Kunststücke machte“³: „Nicht minder groß war seine Fertigkeit, Partituren zu übersehen und ihren wesentlichen Inhalt beim ersten Anblick auf dem Clavier vorzutragen. Auch nebeneinander gelegte einzelne Stimmen übersah er so leicht, daß er sie sogleich abspielen konnte . . . ja er ging sogar bisweilen so weit, . . . zu 3 einzelnen Stimmen sogleich eine vierte zu extemporieren, also aus einem Trio ein Quartett zu machen.“ Dann aber heißt es: „Am liebsten spielte er auf dem Clavichord.“ Hinzuzufügen wäre, „wenn es sich um wirkliche Klavierliteratur handelte!“ — Warum sollte Bach nicht diesen oder jenen Satz aus den Orgelsonaten am Pedalklavier probiert haben, wenn er „nun gern hören wollte, wie es klinge“? Das heißt doch noch lange nicht, daß die Sonaten für Pedalcembali geschrieben sind!

Nach der Besprechung der autographen Bezeichnungsweise und ihrer Parallelen sollen noch einige weitere frühe Erwähnungen der Sonaten nach aufführungspraktischen Bemerkungen hin untersucht werden.

1754 erschien in L. Chr. Mizlers *Musicalischer Bibliothek*, Bd. IV, T. 1, der Nekrolog auf Joh. Seb. Bach von C. Ph. Em. Bach, Joh. Friedr. Agricola und Mizler selbst.⁴ Bei der Aufzählung der Bachschen Kompositionen bedienen sich die Verfasser der Einteilung in gedruckte und ungedruckte Werke. Unter Nr. 6 der ungedruckten Werke steht: „Sechs Trio für die Orgel mit dem obligaten Pedale.“ — In den beiden folgenden Nummern sind gewiß in erster Linie die „Achtzehn Choräle“ und das „Orgelbüchlein“ gemeint: „7. Viele Vorspiele vor Chorale, für die Orgel. 8. Ein Buch voll kurtzer Vorspiele vor die meisten Kirchenlieder, für die Orgel.“ — (Die „Kanonischen Veränderungen . . .“ für Orgel sind unter Nr. 6 der gedruckten Werke verzeichnet.)

¹ Abbildungen und Beschreibungen bei Georg Kinsky: „Katalog des Musikhistorischen Museums Wilhelm Heyer“, Band 1, S. 45, 47, 104; „Pedalclavichords waren im 18. Jahrhundert vielfach im Gebrauch der Organisten anzutreffen.“ (S. 45.) — „Für derartige ‚Pedale‘, deren Spuren man noch an einzelnen Kielflügeln erkennen kann, war meist keine besondere Besaitung vorhanden, sondern die Pedaltasten waren durch hölzerne ‚Abstrakte‘ an die entsprechenden Manualtasten gekoppelt. Man bediente sich des Pedals, wenn beide Hände in der Diskantlage der Klaviatur beschäftigt waren, so daß also die Baßnote mit Hilfe des Pedals hervorgebracht werden konnten.“ (S. 104.) — Zur Darstellung einer obligaten Baßstimme wie in den Orgelsonaten waren solche Pedale also höchst ungeeignet.

² In dem Schriftstück vom 11. November 1750 über die Verteilung des Bachschen Nachlasses an die Erben heißt es: „Und weil der jüngste Herr Sohn, Herr Johann Christian Bach 3. Clavire nebst Pedal von dem Defuncto seel. bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat; solches auch um deßwillen nicht in die Specification gebracht worden, weil derselbe solche von dem Defuncto seel. geschenkt erhalten zu haben angeführt, und dieserwegen unterschiedene Zeugen angegeben . . .“ (Spitta II, S. 968). — Die Fußnote 3 bei Keller a. a. O. S. 101 ist also nicht ganz zutreffend: „Ein Testament hatte Bach nicht aufgesetzt“ (Spitta II, S. 761).

³ Johann Nikolaus Forkel: „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, Leipzig 1802 — Neudruck hrsg. von Josef Müller-Blattau, 4. Aufl. Kassel 1950 — Zitat S. 32f. des Neudrucks.

⁴ Neudruck im BJ 1920, S. 11 ff., hrsg. von B. F. Richter — Zitat S. 21f.

Ähnlich ist die Einteilung der Bachschen Kompositionen in Gerbers *Hist.-biogr. Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790, Teil 1, Sp. 91). Unter Nr. 6 der ungedruckten Werke sind „Sechs Trios für Orgel“ angeführt. In Sp. 216 des *Neuen hist.-biogr. Lexikons der Tonkünstler* von Gerber (Bd. 1, Leipzig 1812) wird der musikalische Nachlaß des Bachschülers Joh. Chr. Kittel († 1809) angeführt. In ihm befinden sich sehr viele Bachsche „Orgelstücke“ (Autographe und Abschriften). Unter Nr. 48 wird „1 Trio in A, von Sebast. Bachs eigener Hand geschrieben“ genannt.¹ Unter Nr. 49 sind „III Sonaten f. 2 Klav. und Ped. 1 in Es, 1 in B und 1 in Dmoll“ verzeichnet. In der Angabe der Tonarten hat offenbar ein Irrtum gewaltet. (Eine Sonate in B-dur für 2 Klav. und Ped. von Bach ist nicht bekannt.) — Wenn die Tonarten bei Gerber *d*-moll, *e*-moll und *C*-dur lauten würden, dann könnte man annehmen, daß es sich um dieselben Handschriften handelt, die in der Musikbibliothek Peters unter der Signatur Ms. 1 verzeichnet sind: „Sonata ex C# (bzw. D \flat): a 2 Clavier et Pedal obligato“ und: „Sonate (für Orgel) in E-moll“. Alle drei Abschriften stammen aus dem „Kittelschen Kreise“.

Als Orgelwerke werden die Sonaten mehrfach erwähnt in dem „Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach“ von Max Schneider²:

a) Im Jahre 1799 bietet der Katalog der Musikalienhandlung des Johann Traeg zu Wien „6 Sonate a tre per L'organo à 2 Tastature col Pedale oblig.“ als Handschrift zum Verkauf an.

b) Um das Jahr 1813 werden bei Birchall in London „6 Organ trios“ gedruckt.

c) 1827 erscheint bei Naegeli, Zürich, eine „Praktische Orgelschule, enthaltend 6 Sonaten für 2 Manuale und obligates Pedal“.

Derselbe Titel wird in der *Biographie universelle des Musiciens* von F.-J. Fétis angeführt (Bd. 1, 2. Auflage, Paris 1883, S. 199). Es findet sich hier noch ein Zusatz, der (übersetzt) lautet: Dasselbe Werk wurde bei Haslinger in Wien unter dem Titel „Sechs Trios für die Orgel mit 2 Klav. und Pedal“ veröffentlicht. (Jahreszahl fehlt.)

Als letztes soll die Erwähnung der Sonaten in der Bachbiographie Forkels besprochen werden.³

Im Kapitel IX behandelt Forkel die Werke Bachs. Auch er unterscheidet noch (wie der Nekrolog und Gerber) „gestochene“ und „ungedruckte Werke Bachs“. Letztere teilt er in „Clavier und Orgel-Sachen . . .“, in Compositionen für Bogeninstrumente und für den Gesang“ ein.

Die „Orgelsachen“ sind wiederum untergliedert:

„1. Große Präludien und Fugen . . . Passacaglia . . .

2. Vorspiele über die Melodien verschiedener Choralgesänge . . .

3. Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal.

Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt,

¹ Ganz gewiß ist hier das „Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ gemeint (BWV 664 oder 664a).

² BJ 1906, S. 84 ff. — Zitate S. 91, 93.

³ A. 2. O., S. 65 ff. — „Orgelsachen“ S. 75 f.

welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden . . . Mehrere einzelne, die noch hier und da verbreitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen.“¹

Forkel rechnet die sechs Sonaten also ganz entschieden zu den „Orgelsachen“, trotzdem liegt aber bei ihm der Beginn der Unklarheit: Die Bezeichnung „für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal“ ist von den Einzelüberschriften der Sonaten her abgeleitet und stellt einen nur mangelhaften Ersatz für den fehlenden Haupttitel dar.² Seine philologische Genauigkeit gestattete es ihm nicht, das Wort „Orgelsonaten“ oder die Bezeichnung „für die Orgel mit 2 Man. und Ped.“ zu gebrauchen, obwohl er über die Bedeutung der Bezeichnung „a 2 Clav. e Ped.“ Bescheid wußte; denn andernfalls hätte er ja die Sonaten zu den Klavierwerken zählen müssen. Die vorhin genannten späteren Bachforscher, an der Spitze Griepenkerl und Rust, gingen dann noch einen Schritt weiter: Sie veröffentlichten oder besprachen die Sonaten zwar innerhalb der Orgelwerke, behaupteten aber, indem sie die eben nicht ganz klare Ausdrucksweise Forkels mißverstanden, die Sonaten seien ursprünglich für Pedalclavichord oder Pedalcembalo gedacht. — Dabei stützten sie sich noch auf die vorhin (S. 10) zitierten Forkelschen Ausführungen über die Benutzung des Pedalfügels, übersahen aber, daß der Zusammenhang dort ein ganz anderer war.

Zusammenfassend kann nun gesagt werden:

Alle erreichbaren Ausgaben und Erwähnungen der Sonaten bis 1844 lassen zweifellos erkennen, daß diese sechs Werke — wie die einzelstehenden Trios und die Choralbearbeitungen im Triosatz — ausschließlich für die Orgel geschrieben sind und in dem genannten Zeitraum auch stets zur Orgelmusik gerechnet wurden. Es gibt keinen einzigen Anhaltspunkt, der die Annahme, die Sonaten seien Stücke für Pedalklavier, beweisen könnte. Eine derartige Literatur existiert in der Bachzeit überhaupt nicht. — Das Autograph, das die Sonaten enthält, ist ein Sammelband reifster Orgelwerke Bachs. Die Bezeichnung *a 2 Clav. e Ped.*, die sich in der Bachzeit nur auf die Orgelspieltechnik bezieht, wurde in späterer Zeit mißverstanden und als Hinweis für den Gebrauch eines Pedalklaviers oder als „Klavizimbel mit zwei Klavieren und Pedal“ schlechthin gedeutet. Beide Meinungen dürften sich als nicht richtig erwiesen haben.

Die Bezeichnung „Orgelsonaten“, die sich jenen Ansichten zum Trotz eingebürgert hat, ist also zutreffend. Noch exakter wäre allerdings der Ausdruck „Orgeltriosonaten“, weil er Auskunft über Instrument, Stil und Form dieser Werke gibt.

¹ Damit sind die einzelnen Triosätze Bachs gemeint (BWV 583–586).

² Forkel besaß das oben erwähnte teilweise Autograph aus dem Besitze Friedemanns (Deutsche Staatsbibl. Berlin).

II

Alle sechs Orgeltriosonaten zeichnen sich durch eine strenge und polyphone Dreistimmigkeit aus. Generalbaßakkorde oder Füllstimmen sind nicht vorgesehen, auch nicht für die zweistimmigen Anfänge der Fugensätze bis zum Eintritt der dritten Stimme. (Ausnahmen bilden lediglich die Schlußakkorde der Sätze V/3 und VI/1 sowie einige akzentuierte Akkorde im Hauptthema des Satzes II/1 mit je vier Tönen.) Ein Unisono-Gang aller drei Stimmen kommt nirgends vor. Unisono zwischen zwei Stimmen (den beiden Oberstimmen) findet sich nur im ersten Satz der sechsten Sonate.

Jede Stimme ist in einem eigenen Notensystem notiert; die erste und zweite Stimme stehen im Violinschlüssel, die Baßstimme steht im Baßschlüssel.¹ Der Grund für diese (autographe) Schreibweise ist in der musikalischen Gleichberechtigung der beiden Oberstimmen zu suchen: Sie benutzen stets dasselbe Themenmaterial, durchmessen ungefähr den gleichen Tonraum (1. St. *fis-c'''*, 2. St. *c-b''*) und überschneiden sich daher oft. — Die Baßstimme ist durchweg in größeren Notenwerten als die Oberstimmen gehalten. Dadurch wird die Bedeutung der Baßstimme als Harmonieträger erhöht und außerdem eine gute Spielbarkeit im Pedal erzielt. Überschneidungen mit einer der beiden Oberstimmen kommen sehr selten vor, z. B. Son. VI/1, Takt 3 (Tonumfang der Baßstimme: *C-d'*). Erst in zweiter Linie und nicht in allen Sätzen nimmt der Baß an der thematischen Durchgestaltung teil, der Themenkopf wird dann im Verlaufe eines Satzes mehrmals (meistens in veränderter, „pedalgerechter“ Form²) angeführt; nie beginnt ein Satz mit dem Thema im Baß.

Jede Sonate setzt sich aus drei Sätzen in der Folge schnell—langsam—schnell zusammen. Eine Ausnahme bildet der 1. Satz der 4. Sonate: dem Allegro geht eine viertaktige Adagio-Einleitung voraus. — Die Ecksätze stehen in der jeweiligen Haupttonart, die Mittelsätze in der entsprechenden Parallel- oder Dominanttonart.

Die Einzelbesprechungen der Sonaten sind am besten mit der Sonate Nr. 4 in *e*-moll zu beginnen. Dieses Werk erscheint in seiner Gesamtanlage durchaus rückwärtsgerichtet: So erinnert die kurze imitatorische Adagio-Einleitung an die viersätzigige Kirchensonate vom Corelli-Typus. Die übrigen Teile richten sich nach rein kontrapunktischen Gestaltungsprinzipien unter stärkster Wahrung des Einheitsablaufes: Die Sätze 1 und 3 sind ausgesprochene Fugen mit mehreren Durchführungen, sie sind aus einem Guß gearbeitet und zeichnen sich durch je ein markantes Fugenthema mit beibehaltenem Kontrapunkt aus. Auch die Zwischenspiele halten am

¹ Im allgemeinen werden Orgelwerke in der folgenden Weise in drei Systemen notiert: Zwei Systeme im Violin- und Baßschlüssel für die Manuale, ein System im Baßschlüssel für das Pedal. — In der Bachzeit wird der Violinschlüssel meistens durch den *c*₁-Schlüssel ersetzt (siehe die autographe Schreibweise der „Kanonischen Veränderungen“ für Orgel), wenn nicht überhaupt nur zwei Systeme mit Sopran- und Baßschlüssel benutzt werden.

² Näheres hierzu bei Keller, a. a. O., S. 105.

thematischen Material fest, entweder durch Verarbeitung des Themenkopfes (1. Satz) oder durch Fortführung des Kontrapunktes (3. Satz). Fungiert die Baßstimme des 1. Satzes nur als obligater Stützbaß, so beteiligt sich die des 3. Satzes auch an den Durchführungen des Themas. — Zur Veranschaulichung sei der 3. Satz in seinem Aufbau skizziert:

1. Durch- führung	}	Takt 1– 8 Thema
		9–16 Thema und Kontrapunkt
		16–20 Zwischenspiel in Triolen (Weiterentwicklung des Kontrapunktes)
		21–28 Thema im Baß, Kontrapunkt in der 2. Stimme
2. Durch- führung	}	28–35 Zwischenspiel in Triolen
		36–43 Thema in 2. Stimme, Kontrapunkt in 1. Stimme
		44–51 Thema in 1. Stimme, Kontrapunkt in 2. Stimme
		51–59 Zwischenspiel in Triolen
3. Durch- führung	}	60–67 Thema in 2. Stimme, Kontrapunkt in 1. Stimme
		68–75 Thema in 1. Stimme, Kontrapunkt in 2. Stimme
		75–79 Zwischenspiel in Triolen
		80–87 Thema im Baß, Kontrapunkt in 1. Stimme
		87–97 Schluß.

Der Mittelsatz in *b*-moll, „die Krone der Sonate“, setzt sich aus einer Reihung von Imitationen zusammen. Formbildende Kraft ist also auch hier die kontrapunktische Gestaltungsweise. Thema und Kontrapunkt werden im Verlauf des Stückes über einem obligaten Stützbaß entweder einzeln oder zusammen angeführt; das Thema bleibt unverändert, der Kontrapunkt wird frei weiterentwickelt und dann selbst als Imitationsthema benutzt. Es ergibt sich folgendes Bild:

Takt 1	Th.	<i>b</i>		
3	Th. u. Kp.	<i>b</i>		
5	Kp.	<i>b-fis</i>	22	Kp. <i>a-e</i>
7	Th. u. Kp.	<i>fis</i>	24	Th. u. Kp. <i>e</i>
9	Th. u. Kp. (Stimmtausch)	<i>fis</i>	26	Th. u. Kp. (Stimmtausch) <i>e</i>
11	Kp. in freier Weiterentwicklung	<i>fis-D</i>	28	Kp. in freier Weiterentwicklung <i>e-G</i>
14	Kp., Umkehrung von 11	<i>D-Cis</i>	31	Kp., Umkehrung von 28 <i>G-Fis</i>
18	Kp., wie 11	<i>Cis-A</i>	35	Kp., wie 28 <i>Fis-D</i>
			38	Sequenzen <i>G-Fis</i>
			40	Th. in Engführung <i>b</i>
			43	Th. u. Kp. <i>b</i>

Die einander entsprechenden Teile wurden in gleiche Höhe gesetzt. Dadurch tritt eine Zweiteiligkeit der Form zutage, sie ist jedoch nicht formbestimmend wie in der Sonate Nr. 1 in *Es*-dur; denn hier weisen alle drei Sätze klare Zweiteiligkeit auf. Am ausgeprägtesten tritt sie im 3. Satz zutage, dessen Ähnlichkeit mit einer Gigue unverkennbar ist. Dieser Satz ist überhaupt ein kontrapunktisches Meisterstück: Er besteht aus zwei

gleich langen Teilen von je 32 Takten. Der zweite Teil ist die Wiederholung des ersten, jedoch mit vertauschten und umgekehrten Oberstimmen. Takt 5 und Takt 32 + 5 = 37 bringen jeweils den Eintritt des Comes (der beibehaltene Kontrapunkt ist aus dem Themennachsatz abgeleitet):

Beispiel 1:

Sonate 1, Satz 3

Trotz dieser kontrapunktischen Verquickung (auch das Pedal übernimmt mehrfach den Themenkopf) zeichnet sich dieser Satz durch behende Leichtflüssigkeit, durch „Mozartsche Grazie“ aus. Nicht zuletzt mag das an der sehr einfachen harmonischen Konzeption liegen. Der erste Teil steht fest in *Es*-dur, moduliert jedoch in Takt 24 nach *B*-dur und schließt in dieser Tonart. Der zweite Teil beginnt in *B*, bringt aber schon in Takt 36 die Rückmodulation nach *Es*-dur. Diese Tonart wird zwar nicht mehr verlassen, jedoch durch die zeitweilige Einführung von *des* nach der subdominantischen Region hin ausgeweitet: *As-Des-b*.

In den ersten beiden Sätzen ist trotz der herrschenden Zweiteiligkeit das Streben nach einer abrundenden Reprisenbildung zu bemerken: Sie schließen mit Wendungen aus dem Anfangsteil, ohne daß diese Wendungen zu einem selbständigen Teil des Satzes werden. — Eine Skizze über den Aufbau des ersten Satzes soll das Gesagte verdeutlichen:

Der Satz ist zweiteilig:

	A	B
	ab Takt 1	ab Takt 22
Beide Teile gliedern sich in mehrere	a b	a' b' a ^R
Abschnitte:	ab T. I II	22 36 51

In den Abschnitten a und a' und in der den zweiten Teil beschließenden verkürzten Reprise a^R wird das Hauptthema ungekürzt und mit einem beibehaltenen Kontrapunkt fugenmäßig durchgeführt. Sogar die Baßstimme deutet das Thema an. Die Abschnitte b und b' verarbeiten nur den Themenkopf, zum Teil in Umkehrung. Jedoch wird ein neuer Kontrapunkt beigegeben, der ständig mit dem Themenkopf vertauscht wird. Die Abschnitte a, a', a^R zeichnen sich durch eine festzuhende, klare und einfache Harmonisierung aus, im Gegensatz dazu stehen die Abschnitte b und b', die ständig modulieren und dadurch den Eindruck von Zwischensätzen erwecken. Der Durchführung des gesamten Themas entspricht die großflächige Harmonisierung, die kontrapunktischen Umspielungen des Themenkopfes und die häufigen Sequenzen bedingen dagegen eine vielfältigere, schnell wechselnde Harmonik. Modulationsplan:

a = Es-B-Es, b = Es-F-g-B-c-F-B, a' = B-Es-f,
 b' = f-As-F-B-Es-f-B, a^R = Es

Modulationsmittel sind vor allem die Einführung der kleinen Septime in den Durdreiklang und der häufige Wechsel zwischen großer und kleiner Terz. Als Beispiel der Beginn der Modulationen im Abschnitt b:

Beispiel 2:

Sonate 1, Satz 1

13

Themenkopf
 neuer Kontrapunkt

Es C7 F C7

F D7 g

Auch in diesem Satz ist also der kontrapunktische Einschlag sehr stark; jedoch herrscht hier nicht (wie in den Ecksätzen der e-moll-Sonate) ausschließlich das Fugenprinzip vor. Nur drei Satzabschnitte halten daran fest, die beiden übrigen begnügen sich mit der kontrapunktischen Umspielung

und mit der Veränderung eines Thementeils bei erweiterter Harmonik. Damit ist aber etwas ganz Neues gegeben:

Durch die zwar kontrapunktische, doch nicht fugenmäßige Verarbeitung eines Thementeils unter Verwendung reicherer harmonischer Mittel entsteht eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Durchführungsteil der klassischen Sonate. — Es wird für derartige Stellen der Ausdruck „durchführungsartiger Charakter“ gebraucht.

Auch der Mittelsatz (Adagio *c*-moll) zeigt nach dem fugenmäßigen Beginn seiner beiden Teile die Aufgabe der starren Fugenform, hier jedoch zugunsten einer frei improvisatorischen Entwicklung aus dem Nachsatz des Themas heraus. Der Themenvordersatz wird von der Baßstimme aufgegriffen. Hier bildet er die starke Kraft, die den ganzen Satz trotz des freien Dahinfließens der Oberstimmen und trotz vieler Modulationen fest zusammenhält.

Wie im ersten Satz wird hier klar, daß die Aufgabe der strengen Themendurchführung sofort einen großen Reichtum in der Harmonisierung mit sich bringt.

Die Orgelsonate Nr. 2 in *c*-moll ist nach ganz anderen Gesichtspunkten gestaltet als die beiden eben besprochenen Werke: Die Ecksätze weisen hier jeweils zwei Themen auf, die Reprisen sind voll ausgebildet, die dadurch entstehenden Mittelteile der Sätze zeigen dramatischen, durchführungsartigen Charakter. — Die starke Gegensätzlichkeit zwischen den beiden Themen geht schon aus ihren ersten Takten hervor:

Beispiel 3 a:

Sonate 2, Satz 1

Hauptthema

Seltenthema

Beispiel 3b:

Sonate 2, Satz 3

Das folgende Schema läßt die Gliederung des ersten Satzes erkennen:

	Hth.	Sth.	Hth.	Sth.	Hth.	Sth. (D)	Hth. (R.)
Takt	1	8	17	22	31	38	71
Tonart	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>Es</i>	<i>fc</i>	<i>g</i>	<i>gc</i>	<i>c</i>

Haupt- und Seitenthema wechseln in regelmäßiger Folge einander ab. Die vierte (letzte) Anführung des Hauptthemas ist die notengetreue Wiederholung der erstmaligen Anführung. Die beiden mittleren Hauptthemenstellen stehen in *Es*-dur bzw. *g*-moll, dadurch wird der Modulationsplan des Satzes in klarer Weise festgelegt: *c*–*Es*–*g*–*c*.

Zwischen den vier Anführungen des Hauptthemas haben die drei Anführungen des Seitenthemas ihren Platz. Die dritte von ihnen ist jedoch nicht mehr streng an dieses gebunden, sondern entwickelt sich quasi improvisatorisch zu einer Art Durchführung: Aus dem Seitenthema stammt die durchlaufende Sechzehntelbewegung in den Oberstimmen, die durch Hauptthemeneinwürfe unterbrochen und dramatisch gestaltet wird. Der Baß hat über weite Strecken Orgelpunktfunktion. Diese „Durchführung“ ist 32 Takte lang, sie nimmt also über ein Drittel des ganzen Satzes ein.¹ (Siehe Beispiel 4, S. 19.)

Auch die Anlage des Schlußsatzes ist durch einen Mittelteil mit durchführungsartigem Charakter gekennzeichnet. Die fugenmäßige Durchführung des ersten Themas (Takt 1–58) wird am Schluß des Satzes wieder-

¹ Auch H. Keller hebt in seiner Besprechung der Sonaten (a. a. O., S. 102) diese Stelle hervor: „In der Mitte vermischen sich Haupt- und Seitensatz sowohl thematisch wie formal auf so mannigfache Weise, daß ihre Abgrenzung gar nicht immer leicht festzustellen ist; diese Teile nehmen schon eine Art Durchführungscharakter an.“

Beispiel 4:

Sonate 2, Satz 1

holt (Takt 130–172). Diese Reprise beginnt mit einer Engführung des Hauptthemas und ist daher um einige Takte kürzer als der erste Teil. Außerdem sind die Oberstimmen vertauscht. — Der Mittelteil setzt sich aus der fugierten Anführung des Seitenthemas, einer Überleitung zum Hauptthema, das sofort in Engführung eintritt, und einer nochmaligen Anführung des Seitenthemas mit der anschließenden Überleitung zusammen. Es ergibt sich folgendes Bild:

A	B					A' (= R)
Hth.	-Sth. - Überl. - Hth. (Engf.)		- Sth. - Überl. -			Hth. (Anfg. = Engf.)
1-58	58-73	74-85	86-102	102-118	119-129	130-172
<i>c</i>	<i>c</i>	<i>B-Es</i>	<i>c-f</i>	<i>f</i>	<i>Es-As</i>	<i>c</i>

Der Hauptunterschied zwischen diesem Satz und dem ersten liegt in der größeren Ausbildung der Rahmenteile A und A'. Das Thema wird nicht nur angeführt, sondern verarbeitet. Sogar das Pedal hat Anteil an der thematischen Durchführung. Richtet sich der erste Satz in seinem Aufbau wesentlich nach der Vivaldischen Konzertform, so handelt es sich hier um eine Weiterentwicklung der Konzertform: Tutti- und Solostellen werden nicht mehr einfach aneinandergereiht, sondern sie werden zwar in der Zahl beschränkt, dafür aber in sich fugenmäßig durchgestaltet: Ein einziger, fest abgegrenzter musikalischer Gedanke (das erste Thema) bildet die Substanz von 58 Takten! Es entsteht also ein selbständiger Teil, der als Reprise am Schluß des Satzes nahezu notengetreu wiederholt wird. Der eingeschlossene Mittelteil bildet ebenfalls eine Einheit; diese Einheit wird nicht durch das neu hinzutretende zweite Thema gestört, sondern im

Gegenteil durch die Zweizahl der Themen und die dadurch hervorgerufene Spannung charakteristisch gestaltet. Der ganze Mittelteil steht also im starken Kontrast zu den gleichlautenden Rahmenteilern. Die Kontrastwirkung wird durch die Wahl der Tonarten (siehe obige Skizze) noch erhöht. Damit sind die wesentlichsten Merkmale der Orgeltriosonaten angedeutet. Bevor eine systematische Zusammenfassung gegeben wird, soll noch an Hand von Beispielen aus der 3., 5. und 6. Sonate das Gesagte veranschaulicht und untermauert werden.

Alle sechs Ecksätze dieser hier noch nicht besprochenen Sonaten sind dreiteilig, ihre Mittelteile fallen durch den durchführungsartigen Charakter auf, der aus der Spannung zwischen zwei kontrastierenden Themen, aus der kontrapunktischen und harmonischen Verarbeitung von Themen und Motivteilen erwächst. Schnelle Modulationen nach Tonarten, die nicht zum Modulationsplan der Konzertform gehören, wie häufige Anwendung des verminderten Dreiklangs und des verminderten Septimenakkordes helfen mit, die dramatische Spannung des Mittelteils zu erhöhen. Es entsteht ein starker Gegensatz zu den meist gleichlautenden Außenteilen, die in ihrer Anlage undramatisch, spannungslos bzw. spannungslösend sind und eine einfache harmonische Konzeption aufweisen.

Die dreiteilige Anlage der Ecksätze wird besonders deutlich in den ersten Sätzen der dritten und fünften und im dritten Satz der dritten Sonate. Das Autograph schreibt hier die Reprise nicht aus, sondern begnügt sich mit dem Hinweis: „da capo“. Dadurch wird die Nähe zur barocken da-capo-Arie spürbar; zweifelsohne beeinflusst die festgefügte da-capo-Dreiteiligkeit der Arie nicht nur den Aufbau großer Vokalsätze (z. B. zahlreiche freie Chorsätze in den Bachschen Kantaten, Eingangschor zur Johannes-Passion), sondern auch den Aufbau von reinen Instrumentalsätzen (z. B. die Finalsätze des 5. und 6. Brandenburgischen Konzerts, den 1. Satz des *E*-dur-Violinkonzerts). — Es soll also nicht behauptet werden, daß die dreiteilige Form, wie wir sie in den Ecksätzen der Orgeltriosonaten finden, etwas völlig Neues ist. Hier wie dort ist es jedoch Bachs Verdienst, die aus der Arie bekannte Dreiteiligkeit aufzugreifen und sie in Werken anderer Art zu verwerten. Somit schafft Bach aus der Tradition heraus Neuartiges.¹

Ähnlich steht es mit der Dreisätzigkeit. Die meisten der Bachschen Klavier- und Orgelübertragungen von Konzerten Vivaldis und seiner Zeitgenossen sind bereits dreisätzig in der Satzfolge schnell—langsam—schnell. Als eines der ersten selbständigen Werke Bachs in dieser Form ist die *Toccatà C*-dur für Orgel (BWV 564) zu nennen. Reife Ausprägung erhält die Dreisatzfolge dann in den Brandenburgischen Konzerten oder in den drei Sonaten für Flöte und obligates Cembalo. — Wiederum hat Bach also ein (in diesem Fall sogar neues) Gliederungsprinzip aufgegriffen und in wesent-

¹ Zu fast wörtlich entsprechenden Ergebnissen kommt N. Dufourcq in seinem Buch „J. S. Bach, Le Maître de l'Orgue“ (Paris 1948), das erst nach Fertigstellung dieser Studie zu einem Vergleich eingesehen werden konnte: Es ist offensichtlich, „qu'il y a plus de stabilité encore dans une œuvre de plan ternaire en laquelle la conclusion répète toute ou partie de l'exposition“ (a. a. O., S. 285).

lichen Werken selbstschöpferisch verwertet. Daß es sich nicht nur um ein neues, sondern auch um ein zukunftsweisendes Prinzip handelt, lehrt ein Blick auf die dreisätzigen Klaviersonaten der Bachsöhne Friedemann und Carl Philipp Emanuel, die unmittelbar zu der klassischen Sonatenform hinführen.¹

Noch weiter in die Zukunft weist der Gebrauch von zwei Themen innerhalb eines Satzes.² Zwar ist schon in vorbachschen Orchesterkonzerten ein gewisser Unterschied zwischen Tutti- und Solothematik zu erkennen, bedingt durch die virtuose Spielweise der Solisten im Gegensatz zum breiteren Strich der Ripienisten.³ Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich die Anlage der Themen im ersten Satz der 6. Sonate erklären. Sehr zutreffend sagt hierzu Keller: „Im ersten Satz, der wie das Unisono eines Konzerts für Streichinstrumente beginnt, heben sich die drei homophonen Zwischensätzchen (Takt 37, 85 und 137) deutlich von den vier Hauptsätzen ab; ähnlich ist es mit den beiden Seitensätzen des dritten Satzes, die Takt 19 und 42 beginnen.“

Beispiel 5:

Sonate 6, Satz 1

The image shows a musical score for the first movement of the 6th Sonata. It is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Hauptthema' (Main Theme), starts at measure 1 and ends at measure 36. The second section, labeled 'Seitenthema' (Side Theme), starts at measure 37 and ends at measure 42. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Die Themen der 5. Sonate in C-dur sind eigengesetzlicher und orgelmäßiger gestaltet. Das Hauptthema des ersten Satzes wird zu einem Kom-

¹ Dufourcq, a. a. O., S. 286: „Bach ne fait plus, ici, figure d'organisateur, mais de créateur.“ — „En ce sens, il ouvre la voie à tous ceux — à son fils Karl-Philipp-Emmanuel — qui vont donner d'ici quelques années à la sonate classique sa forme définitive.“

² Dufourcq, a. a. O., S. 286: „Mais le mouvement rapide, de préférence, ira puiser à deux sources. Il y aura le thème principal et le thème secondaire; le thème principal par quoi l'œuvre doit débiter et conclure; le thème secondaire qui donnera naissance aux divertissements. Ces deux idées apporteront à l'allegro une ampleur jusqu'alors inconnue.“

³ Dufourcq, a. a. O., S. 286: „Il est vrai de dire que certains mouvements de concertos italiens étaient déjà construits sur deux thèmes, notamment chez Vivaldi.“ — An dieser Stelle danke ich auch Herrn Dr. Eller, Leipzig, für wertvolle Hinweise.

plex von 50 Takten ausgesponnen („Thematische Arbeit“). Ab Takt 51 tritt das zweite Thema auf. In seiner fugierten Anlage und in dem durchlaufenden Sechzehntelrhythmus steht es in starkem Gegensatz zum Hauptthema.

Beispiel 6:

Sonate 5, Satz 1

1

Hauptsatz

51

Seitenthema

Detailed description: This musical score is for the first movement of Sonata No. 5. It is written in 3/4 time. The first system, labeled '1', shows the 'Hauptsatz' (Main Theme) in the right hand, consisting of a series of eighth notes and quarter notes. The left hand provides a simple accompaniment. The second system, labeled '51', shows the 'Seitenthema' (Side Theme) in the right hand, characterized by a continuous sixteenth-note pattern. The left hand continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ab Takt 66–68 werden beide Themen zusammen angeführt:

Beispiel 7:

Sonate 5, Satz 1

66

Seitenthema

Hauptthema

Detailed description: This musical score shows the combination of the two themes from Example 6. It is labeled '66'. The 'Seitenthema' (Side Theme) is in the right hand, maintaining its sixteenth-note pattern. The 'Hauptthema' (Main Theme) is in the left hand, with its eighth-note melody. The two themes are presented together, illustrating their contrasting rhythmic and melodic characteristics.

Dadurch erhält der Mittelteil einen durchführungsartigen Charakter, der durch die notengetreue Anführung des Hauptmotivs aus Teil A in *F*-dur und *a*-moll noch gestärkt wird. Mit dem erneuten Erklingen des Seitenthemas und der folgenden Kopplung mit dem Hauptthema schließt Teil B. Es ergibt sich folgender Gesamtaufbau:

A	Hauptthema und dessen Verarbeitung ab Takt 1	C-dur
B	Seitenthema	51
	Seitenthema und Hauptthema	67
	Hauptthema	72
	Seitenthema	84
	Seitenthema und Hauptthema	100
A = R	Hauptthema und dessen Verarbeitung	105 C-dur

Der durchführungsartige Charakter des Mittelteils (B) wird nicht nur durch kontrapunktische Mittel, sondern auch durch harmonische Erweiterungen erzielt. Während Beginn und Reprise (die Teile A) fest in der Haupttonart *C*-dur verankert sind und alle Berührungen anderer Tonarten auf *C*-dur bezogen werden müssen, zeichnet sich der Mittelteil durch schnelles Modulieren aus, ohne daß eine notwendige Beziehung zum Gesamtmodulationsplan gegeben wäre:

Teil A	Takt 1–16	<i>C</i> -dur und Modulation nach <i>G</i> -dur
	17–31	<i>G</i> -dur und Modulation nach <i>C</i> -dur
	32–50	<i>C</i> -dur mit Betonung der Subdominante.

Als Gegensatz dazu die erste Hälfte von Teil B:

Takt 51	<i>C</i> -dur	Takt 62	<i>a</i> -moll
53	<i>G</i> -dur	64	<i>d</i> -moll
55	<i>C</i> -dur	70	<i>C</i> -dur
57	<i>d</i> -moll	71ff.	<i>F</i> -dur (Hauptthema)
59	<i>E</i> -dur (!)		

Ähnlich ist der Aufbau des dritten Satzes:

A	Hauptthema	Takt 1–29	<i>C</i> -dur
B(=D)	Seitenthema	29–59	<i>C</i> - <i>G</i> -dur
	Hauptthema	59–119	Zahlreiche Modulationen
	Seitenthema	119–149	<i>F</i> - <i>C</i> -dur
A' (=R)	Hauptthema	149–163	<i>C</i> -dur

Die zweite Hauptthemastelle ist ein Lehrstück für die Verarbeitung eines einzigen Themas innerhalb eines größeren Abschnittes. Die vielfältigsten satztechnischen Mittel werden angewandt: Engführung, Erweiterung, Veränderung des Themas, Anführung des Themenkopfes im Baß, Bereicherung der Harmonik usw. Die beiden Seitenthemaabschnitte führen auch das Hauptthema an (ab Takt 43 bzw. 133) und schließen mit der Verwendung des Hauptthemakopfes als *basso ostinato* (Takt 51–59 und 141–149). Wiederum wird also ein ausgesprochener Durchführungscharakter

ter erzielt, wiederum wächst der ganze Mittelteil zu einer Einheit zusammen, die in starkem Kontrast zu den Rahmenteilten steht. Durchführungartige Stellen mit thematischer Arbeit sind schon in den Köthener Konzerten Bachs – wie überhaupt in der deutschen Orchestermusik der Bachzeit (Chr. Graupner, G. H. Stölzel) – anzutreffen. Auf alle Fälle geht aber auch hier Bach entscheidend voran, besonders zwischen 1718 und 1720 beschäftigt er sich intensiv mit der Durchbildung und den Verarbeitungsmöglichkeiten eines „Charakterthemas“¹. Ein Blick auf Beispiel 8 zeigt, wie Bach diese Technik bewußt anwendet und zu einer zukunftssträchtigen Vollkommenheit entwickelt.

Beispiel 8:

Sonate 6, Satz 1

Der Schluß dieses Mittelteils bringt durch die erweiterte Harmonik über dem Orgelpunkt *D* noch eine letzte dramatische Steigerung, die Spannung erreicht den Höhepunkt, um sich gleich darauf in der Reprise zu lösen. In ähnlicher Weise enden die Mittelteile der Sätze II/1 und III/3. – Als Beispiel für die harmonische Weitung im Innern des Mittelteils seien die Takte 85 ff. des ersten Satzes und 108 ff. des dritten Satzes der 3. Sonate angeführt. Der verminderte Dreiklang bzw. Septakkord wird gern als Mittel zur Erzielung einer spannungsvollen Dramatik angewandt. Die Mittelsätze sind einfacher, unkomplizierter gehalten, jedoch zeigen auch sie zumeist einen dreiteiligen Aufbau. Er ist ganz genau durchgeführt in den langsamen Sätzen der 5. und 6. Sonate. Die langsamen Sätze der 1.

¹ Vgl. H. Bessler: „Bach als Wegbereiter“ (AfMw. 1955) und „Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs“ (Festschrift für Max Schneider 1955).

und 3. Sonate deuten Dreiteiligkeit nur an: Der zweite Teil (nach dem Wiederholungszeichen) endet mit den Schlußtakten des ersten Teils. Der Mittelsatz der 4. Sonate wurde bereits erwähnt, der der 2. Sonate erweckt durch das freie Fließen der Oberstimmen nach Beendigung der Imitationen (ab Takt 16) einen improvisationsmäßigen Eindruck.

Die Mittelteile der dreiteiligen langsamen Sätze fallen nicht durch dramatische Verdichtung und durchführungsartigen Charakter auf: Nicht die kontrapunktische Verarbeitung, sondern die Reihung des gegebenen thematischen Materials tritt als gestaltendes Prinzip in Erscheinung. Als Beispiel sei der Mittelsatz der 5. Sonate angeführt, der sogar zwei Themen aufweist:

Beispiel 9:

Sonate 5, Satz 2

The image shows two systems of musical notation for the second movement of the fifth sonata. The first system, labeled '1' and 'Hauptthema', shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system, labeled '13' and 'Seitenthema', shows a treble clef staff with a more complex melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is 3/4.

Der Satz gliedert sich wie folgt:

A	B		A'	
Hauptthema	Seitenthema	Hauptthema	Seitenthema	Hauptthema
(a-moll)	(a-C)	(C-dur)	(A-d)	(a-moll)
ab Takt 1	13	21	33	41

Es herrscht also ein episches Nacheinander der Themen ohne kontrapunktische Verkettung und spannungserzeugende harmonische Bereicherung. Dasselbe gilt auch für den zweiten Satz der 6. Sonate: Ein viertaktiges Thema wird in den Oberstimmen fugenmäßig durchgeführt, während diese dann frei fortfahren, nimmt das Pedal den Rhythmus des Themenkopfes auf (Takt 11). Es schließt sich ein Mittelteil an, er bringt

die fugenmäßige Durchführung eines neuen, zweitaktigen Themas. Wiederum führt der Baß zur freien Weiterentwicklung der Oberstimmen den Rhythmus des Hauptthemakopfes an (ab Takt 22). Der dritte Teil (ab Takt 26) ist die notengetreue Wiederholung des ersten, jedoch mit vertauschten Oberstimmen und statt von *e*-moll nach *H*-dur, von *a*-moll nach *e*-moll führend.

Die formalen Besonderheiten der Bachschen Orgeltriosonaten lassen sich nun wie folgt zusammenfassen:

1. Die durch Corelli ausgebildete Triosonatentechnik und die durch Vivaldi geschaffene dreisätzige Konzertform werden verknüpft: Es entstehen dreistimmige polyphone Sonaten in der Dreisatzfolge schnell—langsam—schnell. Die drei Stimmen der Triosonate sind auf einem Instrument, der Orgel, zusammengefaßt.
2. Die Ecksätze der Orgelsonaten sind in der Mehrzahl dreiteilig: die Außenteile entsprechen einander und stehen in ihrer einfachen und wohlgeordneten Anlage (häufig mit thematischer Arbeit) in starkem Gegensatz zu den dramatischen Mittelteilen mit durchführungsartigem Charakter. Die Mittelteile sind in ihrem Aufbau sowohl durch die Mittelteile der *da capo*-Arien beeinflußt als auch aus der Zusammenziehung der mittleren Tutti- und Solostellen der Konzertform zu einer Einheit entstanden zu denken. Der durchführungsartige Charakter entsteht vor allem aus der Spannung zwischen zwei kontrastierenden Themen, die in den meisten Ecksätzen klar hervortreten und im Mittelteil verarbeitet werden. Es ergibt sich im Mittelteil eine Erhöhung der kontrapunktischen Satzkunst und des harmonischen Reichtums.
3. Die Mittelsätze sind ausdrucksvolle Stücke im kunstvollen polyphonen Satz, jedoch ohne dramatische Verdichtung des Mittelteils. Sie stehen in starkem Kontrast zu den Ecksätzen.

Wie ist nun die eingangs gestellte Frage nach der musikgeschichtlichen Stellung der Orgeltriosonaten zu beantworten?

I. Bach benutzt in diesen Werken die Triospieltechnik der Orgel. Ungefähr seit 1500 ist die Verteilung von drei Stimmen, die klanglich differenziert werden sollen, auf zwei Manuale und Pedal der Orgel gebräuchlich.¹ Ein Jahrhundert später ist diese Spielweise aus der Organistenpraxis bereits nicht mehr wegzudenken.² Wiederum 100 Jahre später schreibt Bach seine Orgeltriosonaten sowie seine übrigen Orgeltrios und die Choralbearbeitungen im Triosatz. Bach stellt sich also voll und ganz in die Tradition. Durch seine überragenden kompositorischen Fähigkeiten schafft er sogar

¹ A. Schlick (1511 „Spiegel...“) legt großen Wert auf an- und abstellbare Register und gleichberechtigte Werkgruppen (Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal). — Damit sind vom Instrument her die Voraussetzungen für das gleichzeitige Spielen dreier verschieden registrierter Stimmen gegeben. — Zur selben Zeit entsteht in einzigartiger Wechselwirkung diese Literatur: Die Orgelwerke von Paul Hofhaimer (1459—1537), Hans Buchner (1483—1540), Fridolin Sicher (nach 1500) und deren Zeitgenossen, wie auch von Arnolt Schlick selbst, sind zum großen Teil für eine Orgel mit zwei Manualen und Pedal geschrieben. — H. Keller beginnt seine Auswahl von Triosätzen: „Schule des klassischen Triospiels“ (Kassel 1928) mit einem Trio von Schlick. In der Tat beginnen mit Schlick „vier Jahrhunderte deutscher Orgelkunst“.

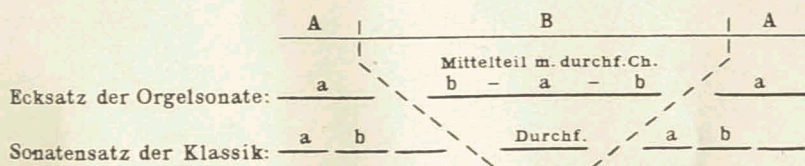
² Vgl. das Schlußwort der „Tabulatura nova“ von Samuel Scheidt (1624) (DDT Bd. 1).

einen einzigartigen Höhepunkt dieser Tradition: nie vor ihm sind derartige schwierige, dabei aber kunst- und gehaltvolle Orgeltrios geschrieben worden.

II. Bach nimmt in seinen sechs Orgeltriosonaten wesentliche Merkmale der späteren klassischen Wiener Schule voraus: Dreisätzigkeit der Sonate, Dreiteiligkeit der Ecksätze, Zweithemigkeit, thematische Arbeit, durchführungsartigen Charakter.

Wichtige Unterschiede zur klassischen Sonate sind in der Anlage des zweiten Themas (in der Klassik auf der Dominante) und vor allem in der homophonen Grundkonzeption der klassischen Sonate zu finden.

Durch diese beiden Punkte ergeben sich andere Möglichkeiten der Themenverarbeitung und eine etwas andere formale Anlage, wie sie aus dem folgenden Schema deutlich werden soll:



Die Ähnlichkeit im Wesen beider Sonatentypen ist jedoch offensichtlich: Identität der Außenteile, Durchführung im Mittelteil.

Bach weist also — indem er auch hier (vor allem in der kontrapunktischen Schreibweise und im Anknüpfen an die barocke Triosonatenkunst) die Tradition wahr und bewußt hochhält — in diesen Sonaten weit in die Zukunft voraus.

III. Als letztes Verdienst Bachs in diesem Zusammenhang muß die geniale Vereinigung von Orgeltriospiel und Sonatensatz genannt werden. Bach erreicht die Form der Orgeltriosonate nicht im ersten Anlauf. Das Bestreben, die drei Melodieinstrumente der zeitgenössischen Triosonate auf ein Tasteninstrument zu vereinigen, macht sich schon in Bachs Köthener Zeit bemerkbar. Dort entstehen die Sonaten für Violine bzw. Flöte oder Tenorgambe und obligates Cembalo. Der Cembalopart ist zweistimmig gehalten: Er setzt sich aus der Baßstimme und einer Oberstimme zusammen, die andere Oberstimme — musikalisch vollkommen gleichberechtigt — übernimmt das Solo-Melodieinstrument.

Der nächste Schritt ist nun folgerichtig und einfach: Auch das Solo-Melodieinstrument verschwindet, dessen Oberstimme wird ebenfalls vom Tasteninstrument übernommen. Und dieses Tasteninstrument ist die Orgel mit ihrer jahrhundertealten Triospieltechnik.

Damit ist der Boden bereitet für die Klaviersonaten der Bachsöhne Friedemann und Carl Philipp Emanuel: Eine dreisätzige, bewußt durchgeformte Sonate für ein Tasteninstrument! — Gleichzeitig treten damit aber die Orgel-

sonaten aus der kirchlichen Kunst heraus, sie gehören nicht mehr zur kirchlichen Gebrauchsmusik wie die Choralbearbeitungen oder die Präludien und Fugen. Sie bilden eine eigenständige Orgelkunst mit kammermusikalischem Charakter, eine Kunst, die nicht mehr dienen will, sondern vom Hörer verlangt, daß er „von ihrer Schönheit nicht genug sage“.

Es ist gewiß von tiefer Bedeutung, daß gerade Mozart in seiner Wiener Zeit die Orgelsonaten Bachs studierte und sie bearbeitete. So wird die Brücke von Bach zur Klassik auch nach außen hin sichtbar geschlagen.