

Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen

Von Hans Eppstein (Stocksund)

Abkürzungen (in Zusammensetzungen):

O Orgel

V Violine (ohne Begleitung)

V/Kl Violine und obligates Klavier

M/Kl Melodieinstrument und obligates Klavier

Bei Angaben einzelner Kompositionen ist das Wort „Sonate“ sinngemäß zu ergänzen (O/Es = Orgelsonate Es-Dur usw.). Einzelsätze werden mit römischen, Takte mit arabischen Ziffern bezeichnet.

In seiner Historik über die Sonate des Barockzeitalters stellt W. S. Newman fest, J. S. Bach habe „about 45“ Sonaten geschrieben, eine Zahl, die für viele eine Überraschung darstellen dürfte.¹ Grenzen wir indessen für die Untersuchung, die wir hier beginnen, den Begriff der Sonate dahin ab, daß wir nur zyklische Kompositionen gelten lassen, von in mehreren Fassungen vorliegenden Werken nur eine mitzählen und schließlich alle nicht unzweifelhaft authentischen Kompositionen ausschließen, so reduziert sich diese Zahl erheblich, nämlich auf etwa 25: die frühe Klaviersonate in D, drei Sonaten für Violine solo, zwei für Violine und zwei für Flöte mit Continuo, elf für ein Melodieinstrument und obligates Klavier, eine für Trio (aus dem Musikalischen Opfer) und sechs für Orgel. Unter diesen Kompositionen treffen wir jedoch eine weitere Auswahl und beschränken uns im wesentlichen auf solche, die Bach selbst zu Werkgruppen zusammengestellt hat.² Denn was uns hier besonders beschäftigen soll, nämlich die Frage, was Bach sich unter einer Sonate an sich oder in einer speziellen Besetzung gedacht hat, tritt bei Werkgruppen natürlicherweise klarer hervor als bei Einzelwerken. Damit wird die gelegentliche Einbeziehung von Einzelwerken nicht ausgeschlossen.

¹ W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill 1959.

² Im Gegensatz zu einigen anderen Verfassern beschränken wir uns bei der Bezeichnung solcher Werkreihen terminologisch auf Benennungen wie (Werk-)Gruppe, Opus und ähnliche und vermeiden den Begriff Zyklus, der unseres Erachtens eine über die reine Reihung gleichartiger Werke hinausgehende Zusammengehörigkeit impliziert und die Möglichkeit einer sinnerfüllten geschlossenen Wiedergabe eines Gesamtopus in sich schließt. Man mag in diesem Sinne Vivaldis „Jahreszeiten“-Konzerte oder Schumanns „Carnaval“ einen Zyklus nennen, nicht aber eine der hier in Rede stehenden Sonatengruppen, so wenig wie etwa Beethovens Quartettreihen op. 18 und 59. Für die V-Sonaten macht G. Hausswald (*Zur Stilistik von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*. In: AfMw 1957, S. 304–323) den Versuch, ein spezifisch zyklisches Moment herauszustellen, indem er für jede Sonate einen speziellen nationalen Stilcharakter präntendiert („So dürfte die erste Sonate . . . deutlich an italienisches Vorbild gemahnen“; „Die zweite Sonate erinnert . . . im langsamen Satz . . . an deutsche Haltung“ usw.), doch scheinen uns diese Feststellungen, wiewohl im einzelnen interessant, zu unbestimmt, um die Anwendung des Begriffs Zyklus zu rechtfertigen.

An derartigen Gruppen existieren folgende drei – und nur diese; im übrigen enthalten die Quellen ausschließlich Einzelwerke, von denen man gewisse, wie etwa die Gambensonaten, erst späterhin zusammengestellt hat –: die Sonaten für Violine solo BWV 1001, 1003 und 1005, die für Violine und obligates Cembalo BWV 1014–1019 und die für Orgel BWV 525–530. Unsere Aufzählung entspricht annähernd der chronologischen Ordnung: Die V-Sonaten sind spätestens 1720 entstanden (Datierung des Autographs), die V/Kl-Sonaten gehören wahrscheinlich den letzten Köthener Jahren (etwa 1720–1723) an, in denen Bach sich intensiv dem Klavier widmete³, die O-Sonaten entstammen, wenigstens als Gesamtwerk, der frühen Leipziger Zeit: sie enthalten die Transkription eines Satzes aus einer Kantate von 1723 und sollen laut Forkel⁴ für Wilhelm Friedemann, der 1725 fünfzehn Jahre alt war, bestimmt gewesen sein. Diese Datierungen besagen natürlich nichts über die eventuelle frühere Entstehung von kleineren oder umfassenderen Teilen des jeweiligen Opus, stellen aber gleichwohl einen brauchbaren Ausgangspunkt für unsere Überlegungen dar.

Wie sehr wir gerade in Bachs Sonatenwerk mit individuellen, um nicht zu sagen exklusiven Intentionen des Komponisten zu rechnen haben, geht schon aus der äußeren Tatsache hervor, daß Bach es weitgehend in bewußter Abkehr von den Besetzungstraditionen seines Zeitalters geschaffen hat. Wir können ihn zwar nicht geradezu als „Erfinder“ der V-, V/Kl- oder O-Sonate bezeichnen, da es jeweils wenige Einzelwerke gleicher Besetzung von früheren oder zeitgenössischen Komponisten gibt (vgl. hierzu die einschlägigen Stellen bei Newman), aber unbeschadet der Frage, wieweit er solche gelegentlichen Vorgänger überhaupt gekannt hat, ist er in allen drei Fällen der erste, der die jeweilige Besetzung systematisch erprobt und zum Typus erhoben hat. Auffällig ist demgegenüber sein geringes Interesse für die landläufigen Besetzungen mit einem oder zwei Melodieinstrumenten über Continuo, auch wenn wir damit rechnen müssen, daß er zum mindesten mehr Triosonaten geschrieben hat, als uns erhalten geblieben sind. Solche Triosonaten sind voraussichtlich in den M/Kl-Sonaten aufgegangen, und dieser neue Typus ist ihm anscheinend als so viel bedeutsamer oder auch dem beginnenden Zeitalter des Klaviers (zu dem er sich ja mit Nachdruck bekannt hat) angemessener erschienen, daß er die Verbreitung der Triofassungen weitgehend verhindert zu haben scheint. Daß er drei Jahre vor seinem Ableben für den in musikalischen Dingen konservativen König Friedrich II. eine Triosonate geschrieben hat, erklärt sich durch den besonderen Anlaß und ändert nichts an der genannten Grundtendenz.

Die Fragen, denen wir nun im folgenden nachgehen wollen, kreisen um Bachs Grundvorstellung vom Wesen der Sonate. Worin besteht diese Vor-

³ Vgl. H. Eppstein, *Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-Dur (BWV 1019)*. In: AfMw 21, 1964, S. 217–242, S. S. 228 f.

⁴ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802. Neuausgabe von Walther Vetter, Berlin 1966.

stellung, welche Veränderungen hat sie erfahren, welche Beziehungen bestehen zwischen Grundkonzept und Besetzung? Lassen sich hier irgendwelche Antworten finden, so können diese vielleicht zur Basis weiterer Schlüsse werden, besonders zu entstehungsgeschichtlichen und (bei ungeicherten Werken) die Echtheit betreffenden Fragen; doch sollen die letzteren in unserem Zusammenhang unerörtert bleiben. Da wir dem Problem der Entstehungsgeschichte für die M/Kl-Sonaten bei anderer Gelegenheit nachgegangen sind (wobei die eben erwähnte Hypothese älterer Triofassungen und ähnlicher ausführlich diskutiert wird⁵), wird es uns also besonders bei den beiden anderen Gruppen beschäftigen.

Es erscheint für diese Überlegungen notwendig, sich eingangs in einem prinzipiellen Punkt von W. Schrammek zu distanzieren, der den O-Sonaten eine wertvolle Studie gewidmet hat.⁶ Schrammek sieht in dieser Werkgruppe das Endstadium von Bachs Sonatendenken; entscheidend hierfür ist ihm nicht einfach die Tatsache ihrer vergleichsweise späten Entstehung, sondern daß hier – seiner Auffassung nach – Bach einen letzten Schritt in einer Entwicklungslinie gegangen ist, die ihn im Triosatz gegenüber der zeitüblichen Ordnung, bei der dem Tasteninstrument eine von dessen drei Linien anvertraut wird, diesem zunächst zwei, nämlich in den M/Kl-Sonaten, dann aber in den O-Sonaten alle drei obligaten Stimmen übertragen läßt. Diese Konstatierung Schrammeks ist ein anschaulicher, ja faszinierender Beleg für Bachs Interesse für die Tasteninstrumente; sie läßt aber die eventuellen Beziehungen zwischen Besetzung und Satzstruktur – und damit ein zentrales Stilmoment – völlig außer acht. Die Untersuchung der M/Kl-Sonaten ergab, daß Bach hier im Gange der Arbeit von Triotranskriptionen und -nachbildungen allmählich zu ganz anderen Strukturtypen gelangt ist, deren Wesen in engem Zusammenhang mit der neuen Duobesetzung steht. So müssen wir also zum mindesten die Frage aufwerfen – und einem Bach gegenüber sind wir hierzu ganz einfach verpflichtet –, ob nicht auch bei anderen Sonatengruppen die spezifischen technischen und ausdrucksmäßigen Möglichkeiten der speziellen Besetzungstypen zu besonderen Ausprägungen der Grundidee der Sonate geführt haben. Natürlich können hierbei Entwicklungslinien von der einen zur anderen Gruppe oder innerhalb einer solchen laufen; es ist aber keineswegs selbstverständlich, daß ein neuer Typus eine geradlinige Weiterentwicklung bedeutet und daß der zeitlich späteste auch der entwicklungsmäßig avancierteste sein muß: er kann ebenso gut eine andersartige und selbständige Neukonzeption bedeuten. Andererseits darf jedoch die stilistische Bedeutung der Besetzung nicht verabsolutiert werden. Es sei hierbei nochmals kurz angedeutet, was ander-

⁵ H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*. Uppsala 1966, S. 68 ff.

⁶ W. Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Job. Seb. Bach*. In: BJ 1954, S. 7–28.

wärts⁷ breiter ausgeführt wurde, nämlich daß wir in Bach in erster Linie den Meister musikalischer Ideen als solcher zu sehen haben; wie weitgehend er sich rein äußerlich auf Erfüllung erteilter Aufträge einstellt und wie stark er aus dem Geist jeweils verwendeter Klangmittel heraus erfinden und gestalten kann, so liegen in diesen Momenten nur selten entscheidende Kriterien. Wir dürfen keinen Augenblick vergessen, daß Bachs Musik Forderungen stellt, denen der Durchschnittshörer oder -interpret, zum mindesten seiner eigenen Zeit, kaum gewachsen war und daß er bei all der elementaren Klangmagie, die ihm zu Gebote stand, jederzeit bereit war, in einem Stück etwa die bewegliche und sensible Violine gegen das starre Cembalo oder die „mechanische“ Orgel auszutauschen. Er konnte das, weil ihm musikalische und insbesondere polyphone Ideen mehr bedeutet haben als ihre reale Darstellung. Für die wissenschaftliche Analyse bedeutet dies u. a., daß Schlüsse über Beziehungen zwischen Werkbesetzung und Satzstruktur nur mit großer Vorsicht gezogen werden dürfen, wie auch Begriffe wie „violinmäßig“, „orgelmäßig“ usw. gerade bei Bach äußerst vorsichtig anzuwenden sind und vor allem nie allein als Kriterien für die Feststellung primärer bzw. sekundärer Werkfassungen benutzt werden können; ihr Wert liegt hauptsächlich darin, daß sich durch sie gelegentlich mit Argumenten anderer Art unterbaute Schlüsse bestätigen.

V- und V/Kl-Sonaten sind normalerweise vier-, die O-Sonaten dagegen dreisätzig. Dies bedeutet indessen mehr, als daß Bach in den letzteren den langsamen Anfang „gestrichen“ hat: das erste Allegro der O-Sonaten hat grundsätzlich eine andere Formstruktur als das der beiden anderen Gruppen, und in gewissem Ausmaß gilt dies auch für den Finalsatz. Doch stoßen wir damit bereits auf die Notwendigkeit und zugleich die Problematik einer Typenbeschreibung der drei Sonatengruppen.

Bei der geringen Anzahl der V-Sonaten ist eine solche Beschreibung mit grundsätzlichen Schwierigkeiten verknüpft: Darf man als „typisch“ bezeichnen, was in zwei von drei Sonaten vorkommt? Sicherlich nur mit gewissen Vorbehalten. Besonders V/C, die dritte der V-Sonaten, nimmt in vielen Einzelheiten eine eigene Stellung ein. So ist bei ihr der erste Satz strukturell bedeutend klarer als bei den beiden anderen, und dies beruht sowohl auf der weitgehenden Beibehaltung des einfachen Grundmotivs  auf leicht erkennbaren Elementen von Imitatorik und Symmetrie wie auf einem deutlich gegliederten Formverlauf. Demgegenüber verzichten die beiden anderen Sätze auf motivgebundene Melodik und haben einen ausgesprochen rhapsodisch-improvisativen Grundcharakter; die Erregtheit ihrer jeweils monodisch geführten, von Einzeltönen, Akkorden oder auch innerhalb der Einstimmigkeit heraustretenden Sprungtönen gestützten Hauptlinie läßt in beiden das Moment geregelter Stimmigkeit stark in den Hintergrund treten. Auch ist der jeweils zugrunde liegende Formplan infolge der Unübersichtlichkeit der Melodik nur schwer erkennbar, obwohl in V/g ein-

⁷ *Studien* . . . , S. 32f. und 190f.

deutig eine dreiteilig-symmetrische Anlage vorliegt (T. 14–22 entspricht 1–9, liegt aber eine Quint tiefer), während in V/a die harmonische Kadenzierung eine Zweiteilung (Dominanttonart in T. 12, Tonika in 21, mit melodischer Entsprechung der Abschlüsse und – nicht korrespondierenden – Zwischenschlüssen in T. 7 und 16 auf Tp bzw. S) erkennen läßt.⁸

Unterschiede vergleichbarer Art finden sich auch zwischen den jeweiligen ersten Allegrosätzen der V-Sonaten. Gemeinsam für alle drei ist die Anlage als „Tuttifuge“. Mit diesem Terminus bezeichnen wir Sätze, deren Formgrundriß sich mehr oder minder strikt an den des Vivaldischen Konzert Rondos anlehnt, wobei die Tutteile als Fugenexpositionen oder sonstige Fugenausschnitte geformt sind. Bach legt Allegrosätze in Konzerten nicht selten als Tuttifugen an (so etwa in den Finalsätzen der Brandenburgischen Konzerte Nr. 4 und 5 und im ersten Satz des Konzerts für zwei Violinen d-Moll); besonders oft verwendet er diesen Typus indessen in Sonaten. Beginnen wir auch hier mit der Betrachtung der C-Dur-Sonate, so weist ihre monumentale Fuge (354 Takte werden hier dem Spieler und dem Hörer zugemutet!) einen ebenso strikten wie leicht überschaubaren Aufbau auf: zwischen vier große Fugenabschnitte, von denen die beiden äußeren nach Konzerttuttiart miteinander identisch sind, während der zweite (T. 92 bis 165) Moll und Engführungen, der dritte (T. 201–245) die Umkehrung des Themas einführt, sind drei konzertante „Solo“-Teile eingeschoben, die der Fugenarbeit motorische Einstimmigkeit (abgesehen von den Orgelpunkten, über denen sich die Schlußsteigerungen der beiden späteren aufbauen) gegenüberstellen, wobei die beiden späteren Soloabschnitte, in denen jeweils im Verlauf das Hauptthema phantasiemäßig frei eingeführt wird, nahe miteinander verwandt sind. Gegenüber dieser betont rationalen Formanlage wirkt die der beiden anderen Fugen (Bach gebraucht ausdrücklich diese Bezeichnung) viel verwickelter und unübersichtlicher. Keiner von beiden eignet eine symmetrische Rahmenform; vor allem aber vollzieht sich in ihnen der Wechsel zwischen quasi Tutti- und Soloteilen nur gelegentlich in klarer Formabgrenzung, häufiger dagegen in unmerklichen Übergängen. Besonders eigentümlich berühren derartige Erscheinungen in der a-Moll-Fuge, da Bach hier den ersten Soloabschnitt (T. 45 ff.) nach einem Ganzschluß und mit den Mitteln von in Konzertsätzen üblichen Kontrastwirkungen einführt und ihn durch Kleinsymmetrien und Echowiederholungen aufs übersichtlichste gestaltet; im weiteren Verlauf des Satzes läßt er jedoch alle diese deutlich formbildenden Elemente fallen und kommt auf die Thematik dieses Soloabschnitts überhaupt nicht mehr zurück.

Erscheinen so die beiden ersten Sätze von V/C viel stärker einem rationalen Gestaltungswillen unterworfen als die der Werke in g- und a-Moll, so ist eine ähnliche Verschiedenheit auch bei den langsamen Mittelsätzen erkennbar; hier steht jedoch die Sonate in a-Moll auf der gleichen Seite wie

⁸ Vgl. hierzu G. Hausswald, a. a. O., S. 310, der für diese Einleitungssätze „innerhalb der drei Sonaten eine Entwicklung“ konstatiert.

die in C-Dur. In diesen beiden Sonaten schreibt Bach jeweils einen ruhig-meditativen „Solo“-Satz mit kantilenenhafter, klar gegliederter Oberstimmenmelodie über continuomäßiger Unterstimme und baut ihn beides Mal – in V/a mit Wiederholungen beider Abschnitte – aus zwei bewegungsmäßig und melodisch einander nahestehenden Teilen (in V/C mit Untergliederung des zweiten und Coda) auf. Demgegenüber ist das Siciliano von V/g bedeutend komplizierter angelegt: das Stimmgewebe ist weitgehend dreistimmig (ohne eindeutige Dominanz einer einzelnen Stimme), wobei Unterstimme und Oberstimmenpaar ständig, aber unregelmäßig alternieren und dabei verschiedene Motive ausprägen; das der Unterstimme – das Hauptmotiv des Satzes – wandert im zweiten, teilweise durchführungsmäßigen Teil (T. 9–18; danach kurze Coda, die an den Anfang anknüpft) auf dem Höhepunkt T. 13 vorübergehend in die Oberstimme. Der ganze Satz ist trotz seines anmutigen und ruhig schwingenden Ansatzes bedeutend schwerer zugänglich als seine Entsprechungen in V/a und V/C.

Die Finalsätze sind im Gegensatz hierzu in sämtlichen drei Sonaten einander verhältnismäßig ähnlich. Ebenfalls in gemeinsamem Gegensatz zu allen übrigen Sätzen sind sie rein einstimmig, hauptsächlich oder gänzlich auf motorische Sechzehntelbewegung gestellt, gehen von einfacher Dreiklangs- oder Skalenmelodik allmählich zu angedeuteter Polyphonie über und sind ungefähr in der Art der meisten Suitensätze in zwei Reprisen angelegt. Die innere Spannung zwischen Perpetuum-mobile-Geläufigkeit und der durch die Scheinstimmtechnik bedingten linearen Komplikation verleiht ihnen ihr spezielles Gepräge.

Bei der Planung der drei V-Sonaten hat Bach sich anscheinend weitgehend von den ideellen Möglichkeiten des Instruments – was nicht dasselbe wie „Spielbarkeit“ oder „Klangschönheit“ bedeutet – leiten lassen. In der Mehrzahl der langsamen Sätze stellt er die melodische Expressivität des Geigentons in den Vordergrund; hierbei nutzt er in den Einleitungssätzen dessen Fähigkeit zur Darstellung hochgespannter innerer und äußerer Erregungsverläufe aus, während in den mittleren Sätzen vor allem das kantable Element zur Geltung kommt. Solomelodik, gestützt auf einzelne Begleittöne oder auch eine zusammenhängende Baßlinie, hier und da auch auf Akkorde, beherrscht vier Sätze, ausgeprägte Polyphonie nur zwei (V/C I, V/g III). Die langsamen Binnensätze sind ausdrucksmäßig bedeutend ruhiger und zurückhaltender als die einleitenden. Das erste Allegro wird nach der Tradition der Kirchensonate zur Fuge, doch belastet Bach den Geiger nicht den ganzen – regelmäßig sehr langen – Satz hindurch mit polyphonem und akkordlichem Spiel, sondern schaltet jeweils eine Anzahl auf schnelle und gleichmäßige Bewegung gegründete, überwiegend einstimmige Zwischenspielpartien ein, in denen das Thema gar nicht oder in frei-konzertanter Weise verarbeitet wird. Durch diese Kontrastierung gliedert sich der Satz in fugierte „Tutti“- und brillante „Solo“-Abschnitte, doch ist nur in der C-Dur-Fuge das Prinzip mit der gleichen Prägnanz wie in einem Konzertsatz mit Orchester durchgeführt. Demgegenüber sind die Finalsätze kürzer,

einfacher, als einzige konsequent einstimmig und ganz auf Entfaltung von leichter instrumentaler Beweglichkeit eingestellt.

Als Ganzes ist jede dieser Sonaten ein Werk, das durch seine beträchtlichen äußeren Dimensionen, seine Kompliziertheit und seine innere Hochspannung außergewöhnliche Forderungen an die Auffassungsgabe von Spieler und Hörer stellt; besonders erschwerend wirkt hierbei, daß der Satz, er sei nun akkordisch, in realer Polyphonie ausgeschrieben oder in der Einstimmigkeit polyphonieandeutend, im Erklingen meist nur eine Skizze des ideellen Organismus darstellt und darum vom Hörer eine ständige „synthetisierende“ Mitarbeit erfordert. Innerhalb dieser Grenzen hat Bach den eigentlichen Schwerpunkt jeweils auf das erste Satzpaar gelegt und danach die innere Spannung sukzessiv gemindert. Dies ist eine Verlaufskurve, die – besonders was die Auflockerung im Finalsatz betrifft – keineswegs nur bei ihm anzutreffen ist; in dieser Ausgeprägtheit kommt sie jedoch bei ihm selbst, wenigstens in viersätzigen Sonaten, sonst nicht vor. Möglicherweise kommt in ihr eine Absicht des Komponisten zum Ausdruck, dem durchschnittlichen musikalischen Auffassungsvermögen trotz allem ein wenig entgegenzukommen, wie grandios unbekümmert die drei Sonaten auch sonst in dieser Beziehung geschrieben sein mögen.

In welcher Ordnungsfolge sie entstanden sind, wissen wir nicht, aber es ist denkbar, daß ihre Anordnung in Bachs Autograph (wo allerdings jeder Sonate eine Partita folgt) ihrer Entstehungsreihenfolge entspricht: in der g-Moll-Sonate erscheinen, im ganzen gesehen, die ungeheuren inneren Triebkräfte am wenigsten, in der C-Dur-Sonate am meisten durch rationale Ordnungsprinzipien gebändigt. Eine solche Entstehungsfolge entspräche nicht nur einem allgemeinen menschlichen Entwicklungsgesetz, sondern auch, soweit wir sehen können, Bachs individueller Entwicklung.⁹

Wenden wir uns nun den V/Kl-Sonaten BWV 1014–1019 zu, so betrachten wir als „Gruppe“ hier nicht die Gesamtheit der sechs Sonaten, sondern nur die ersten fünf. Sie sind sämtlich viersätzig, während Nr. 6 (in G-Dur) aus fünf Sätzen besteht. Die Sonderstellung dieser Sonate liegt jedoch nicht allein hierin. Als einzige der V/Kl-Reihe existiert sie in mehreren, stark voneinander abweichenden Fassungen, und zwar insgesamt drei, denen nur die

⁹ Vgl. hierzu NBA VI/1, Kritischer Bericht, von G. Hausswald (und R. Gerber), Kassel usw. 1958, S. 62: „Die aus den Quellen sich ergebende Einzelüberlieferung . . . läßt vermuten, daß zumindest verschiedene Schichten der Entstehung . . . bestanden haben mögen, deren Festlegung, Ordnung und zyklisch-systematische Anlage 1720 in Köthen erfolgte, während die frühesten Spuren der Konzeption oder Anregungen dazu in Bachs Weimarer Zeit zu suchen sein dürften.“ – Hausswald (*Zur Stilistik* . . . , S. 310) versucht einen von Sonate zu Sonate fortschreitenden „Abbau der kirchentonartigen Beziehungen zugunsten eines reinen Dur-Moll-Prinzips“ darzutun (Nr. 1: „ . . . Charakter einer ursprünglich dorisch empfundenen Musik“; Nr. 2: „ . . . prägt ausgesprochen äolischen Charakter aus . . .“; Nr. 3: „ . . . in reinem Dur . . .“), bleibt aber einen genaueren Beweis hierfür schuldig.

beiden ersten Sätze durchgehend gemeinsam sind. In zwei dieser Fassungen (A und B der mutmaßlichen chronologischen Folge) ist der letzte Satz die Wiederholung des ersten, in A und C ist je ein Satz ein Solostück für Klavier, A enthält weiter einen zweistimmigen Satz für Violine und Baß (Continuo oder Streichbaß?); A ist sechssätzig mit zwei tanzartigen Sätzen, die auch in der Cembalopartita e-Moll vorkommen, während B (fünfsätzig) als mittleren Satz die Instrumentalbearbeitung einer Kantatenarie enthält. Es ist also nicht notwendig, auf stilistische und satztechnische Einzelheiten einzugehen, um die Sonderstellung dieser Sonate, die wenigstens in ihren beiden früheren Fassungen vor den übrigen entstanden sein dürfte, darzutun.¹⁰

Daß Bach diese Sonaten und besonders Nr. 1–5 als Einheit gedacht hat, beweist nicht, daß ein solcher Plan von Anfang an vorhanden war; im Gegenteil ist wahrscheinlich, daß die Komposition dieser Sonatengruppe nur das Endglied einer Entwicklung in Bachs Sonatenschaffen darstellt, bei der die Sonate für ein Melodieinstrument und obligates Klavier allmählich ihrem Ursprung in der für Duobesetzung transkribierten Triosonate (so wie er nachweislich bei der Gambesonate G-Dur, voraussichtlich aber fast überall in den Sonaten für Flöte bzw. Gambe mit obligatem Cembalo vorliegt) entwuchs und – auf jeden Fall bei der Mehrzahl der langsamen Sätze der ersten fünf V/Kl-Sonaten – zur genuinen Duokomposition wurde. Für die V/Kl-Allegrosätze ist ein sicherer Nachweis, inwieweit sie Originale (doch überwiegend nach Trioart) bzw. Transkriptionen darstellen, nicht möglich; voraussichtlich enthalten sie wenigstens einzelne Transkriptionen, so wie es auch als sehr wahrscheinlich gelten kann, daß der langsame Mittelsatz von V/Kl/E einem Trio oder einem Konzert mit zwei Violinen entstammt. Zum ältesten Bestand dieses Sonatenkomplexes dürften die Nummern 6 und 2 (G-Dur, A-Dur), zum spätest entstandenen 4 und 5 (c-Moll, f-Moll; bei der letzteren ist jedoch der dritte Satz Umarbeitung einer relativ frühen Komposition) gehören.

Suchen wir auch hier nach Bachs eigentlicher Konzeption, so ist allgemein zu sagen, daß Dreistimmigkeit überwiegt; Bach strukturiert diese jedoch in sehr verschiedener Weise. Da der Baß auf dem Cembalo ebenso beweglich wie der Diskant ist und die drei Stimmen völlig unabhängig voneinander sind, steht einer reichen polyphonen Entfaltung hier kein spieltechnisches Hindernis im Weg; Bach macht infolgedessen in sämtlichen Allegrosätzen vom Fugenprinzip Gebrauch, wenn auch in verschiedener Weise (vgl. weiter unten). Eine solche strukturelle Einheitlichkeit sämtlicher Stimmen ist den langsamen Sätzen dagegen größtenteils fremd; Formen von Durchimitation treffen wir außer in den drei kurzen langsamen Sätzen der verschiedenen Fassungen von Nr. 6 lediglich in A I, also vorwiegend oder aus-

¹⁰ Näheres hierzu siehe *Zur Problematik . . .* Zu allen sonstigen Fragen der V/Kl- und im weiteren der M/Kl-Sonaten vgl. *Studien . . .*; im Hinblick auf diese Arbeit kann hier eine Reihe von Momenten summarisch behandelt werden.

schließlich in relativ früh komponierten Stücken. Der Baß wird in langsamen Sätzen gewöhnlich *continuumäßig* behandelt, wobei er eigene Thematik entwickelt (h I; teilweise mit Ostinatoeinschlag) oder *ostinatomäßig* gestaltet (h III, E III, c III) sein kann. Der Diskant des Cembaloparts kann gegenüber beiden anderen Stimmen strukturell selbständig (c I, c III, E I; im letzteren Fall ist er selbst dreistimmig) oder aber mit dem Baß materialverwandt sein (rein figurativ in f III, dreistimmige Imitatorik des Klavierparts in f I); nur ausnahmsweise ist er mit der Violinstimme verwandt (auf gleicher Ebene in A III und E III; untergeordnet in h III) oder tritt im Laufe des Satzes in Beziehung zu dieser (h I, auch f I). In der Mehrzahl dieser Sätze stellt der Klavierpart, unabhängig davon, ob seine Stimmen strukturell einheitlich sind oder nicht, ein obligates Akkompagnement dar; in h I und f I wächst er hierüber hinaus zum selbständigen Partner im Duo mit der Violine.

Weder hinsichtlich der Stimmstruktur noch der Form läßt sich eine klare Trennung zwischen ersten und mittleren langsamen Sätzen durchführen. Die Formverläufe sind sehr verschiedenartig und entziehen sich einer generellen Beschreibung; verhältnismäßig häufig ist indessen, daß der Schluß des ganzen Satzes – eventuell vor einer Coda – einen Teilschluß innerhalb des Satzes wiederaufgreift, dies jedoch nicht nur in zweiteiligen Formanlagen (vgl. z. B. f I). Die Anwendung neuartiger, vom Triosatz unabhängiger Satztechniken ist ziemlich gleichmäßig auf erste und mittlere Sätze verteilt. Von dem ausgeprägten Übergewicht des einleitenden langsamen Satzes über den mittleren, das die V-Sonaten so stark kennzeichnet, ist hier kaum die Rede; es existiert zwar in den Sonaten in h und f, doch hat Bach in der letztgenannten, wo dem ersten Satz nach Länge und Ausdrucksgehalt ein besonders schweres Gewicht zukommt, sichtlich nach einem Ausgleich zwischen den beiden Werkhälften gesucht und darum das erste Allegro in der „leichten“ Zweireisenform geschrieben, was einmalig in den V/Kl-Sonaten ist. In den Sonaten in E, A und c ist demgegenüber der mittlere langsame Satz dem einleitenden an Bedeutung durchaus gleich-, in den beiden letzteren eventuell sogar überzuordnen.

Die Allegrosätze sind, wie bereits erwähnt, ausnahmslos fugiert, wobei Bach regelmäßig den ersten als Tuttifuge aufbaut. Nur in V/Kl/f ist es – wohl aus der obengenannten Ursache – der zweite, während in V/Kl/E beide Allegros Tuttifugen sind. In der großformal ganz für sich stehenden G-Dur-Sonate folgt das erste Allegro (an erster Stelle im ganzen Werk) einem etwas abweichenden Gestaltungsprinzip, ist jedoch ein ausgesprochenes Konzertallegro mit *da capo*; der Finalsatz der Letztversion ist eine „normale“ Tuttifuge. Die Tuttifugen sind überwiegend *Da-capo*-Sätze oder stehen dieser Form nahe. Die Fugentechnik ist meistens intensiv polyphon, u. a. mit melodisch ausgeprägten Kontrasubjekten, verzichtet aber fast völlig auf spezielle kontrapunktische Kunstgriffe. Die solomäßigen Abschnitte heben sich, obwohl auch sie dreistimmig sind, fakturmäßig und formal meistens deutlich von den fugierten Teilen ab und unterscheiden sich auch aus-

drucksmäßig wesentlich von diesen, sei es nun, daß sie lyrisch-kantabel gehalten sind wie in E II, spielerisch-bewegt wie in A II oder nur allgemein entspannt wie in einigen anderen Sätzen. Die Soloabschnitte (deren Thematik auch, wie in c II und G V, dialogisch sein kann) haben im Gegensatz zu den V-Sonaten immer gemeinsames thematisches Material; normalerweise sind es zwei, die sich voneinander vor allem durch Austausch der Oberstimmen und Tonartwechsel unterscheiden. Quasi-Tuttieinwürfe des Hauptthemas kommen regelmäßig vor. Die Fugenthemen als solche sind länger als in den V-Sonaten und vor allem in viel höherem Grade als diese „Charakterthemen“ (nach H. Besslers Terminologie¹¹); als Ganzes sind die Fugensätze bedeutend kürzer als in den V-Sonaten und von klarem Aufbau, wenn auch – trotz der häufigen Da-capo-Form – das rationale Moment nirgends so stark betont erscheint wie in der Fuge von V/C.

Die vier übrigen Allegrosätze (drei davon Finales) vereinen fugale Technik mit Zweireisenform ungefähr in der Art fugierter Giguen, machen auch in h IV und c IV im zweiten Teil Gebrauch von der Umkehrung des Themas. Eigenartig ist der Satz f II; zwar ist er als leichteres Gegengewicht zu dem ungewöhnlich langen und lamentösen einleitenden Largo gedacht, was sich nicht nur in der suitensatzmäßigen Gesamtform, sondern auch in der Einführung eines spielerisch-graziösen Seitenthemas (T. 16) ausprägt, doch wünschte Bach sichtlich, ihm etwas von der Bedeutsamkeit eines ersten Allegros zu bewahren, gab ihm darum ein viel gewichtigeres Hauptthema als anderen Zweireisensätzen und führte – auch dies wieder eine Ausnahme – das Thema zu Beginn der zweiten Reprise sofort wieder ein, wenn auch rein technisch als Kontrapunkt zu einem neueingeführten Thema. (Entsprechend komplex ist auch der Charakter der abschließenden Tutti-fuge: sie ist kurz und finalmäßig leichtbeweglich, aber nicht heiter-entspannt, sondern von febriler Unrast; mit ihrer Erregtheit und Affekterfülltheit sprengt sie den Rahmen des „normalen“ Finales, kommt aber dadurch an Bedeutsamkeit den übrigen Sätzen dieser wohl eigenartigsten unter Bachs V/Kl-Sonaten gleich.)

Die Veränderung der spiel- und satztechnischen Gegebenheiten wie auch der Übergang von im eigentlichen Sinne solistischer zu Ensemblemusik führte also Bach, als er sich von der Komposition für Solovioline der für Melodieinstrument und obligates Klavier zuwandte und hier eine für ihn endgültige Form in den V/Kl-Sonaten fand, zu einer in vielen Stücken andersartigen Verwirklichung der Sonatenidee. Geblieben ist vor allem das Da-chiesa-Konzept und die Tutti-fuge, diese nun in definitiver Ausprägung. Neu ist eine vergleichsweise moderate Gesamthaltung: während die besetzungsmäßige Exklusivität und spielmäßige Ungebundenheit der V-Sonaten zum quasi-improvisatorischen Rubatostil der einleitenden Sätze, zu den enormen Dimensionen der Fugen, zu rücksichtslosen spieltechnischen An-

¹¹ Vgl. H. Bessler, *Bach als Wegbereiter*. In: AfMw 12, 1955, S. 1–39.

forderungen und zu einer gewissen Nonchalance gegenüber dem Gleichgewicht in der Gesamtform führte, sind die rein spieltechnischen Anforderungen in den V/Kl-Sonaten bedeutend gemäßiger (höchster Violinton e^3 gegenüber g^3 in den V-Sonaten; starkes Zurücktreten des Akkordspiels), wenn auch weiterhin beträchtlich, die äußeren Ausmaße der Sätze im allgemeinen dem Zeitüblichen angenähert und die einzelnen Sonaten in der Gesamtform gut balanciert. In der Satz- und Spieltechnik nutzte Bach sowohl die Ungebundenheit und Beweglichkeit der Einzelstimmen wie den Kontrast zwischen Melodie- und Akkordinstrument weitgehend und, was den zweiten Punkt betrifft, in gänzlich neuartiger Weise aus. Spezifisch Geigen- bzw. Klaviermäßiges prägt sich in gewissem Ausmaß in den langsamen Sätzen von ausgesprochenem Solocharakter aus; im großen ganzen erscheint die Erfindung eher vom Melodie- als vom Klavierinstrument her inspiriert. Das rationale Element tritt im Aufbau der Strukturen bedeutend stärker hervor: in der Anwendung des Fugenprinzips auf alle Allegrosätze, in der klaren Durchformung der Tuttifuge unter häufiger Anwendung der Da-capo-Ordnung, in der Verwendung von Ostinatobässen in mittleren langsamen Sätzen (dies letztere Moment gleichzeitig ein weiteres Zeichen der Annäherung an das Instrumentalkonzert). Zugleich haben Thematik und Affektgestaltung der einzelnen Sätze an Schärfe des Profils und vertieftem individuellem Ausdruck, insbesondere die langsamen Sätze an gemüthafter Intimität gewonnen; in dieser Hinsicht stehen die V/Kl-Sonaten den reifsten Teilen des ersten Wohltemperierten Klaviers nahe.

In der dritten Werkgruppe, den Orgelsonaten, näherte sich Bach dem Konzert noch mehr, indem er vor allem die Satzzahl auf drei festlegte. Suchen wir auch hier einen Grundtypus zu bestimmen, so müssen wir uns klar machen, daß, wenn Bach (über die Satzzahl hinaus) überhaupt zu einem solchen gekommen ist, dieser sich gerade hier erst im Verlauf der Komposition bzw. Zusammenstellung des Opus herausgebildet haben dürfte, denn er hat hier in nicht unerheblichem Ausmaß kompilatorisch gearbeitet. Dies letztere ist an sich keine neue Erkenntnis, sondern bereits von W. Emery herausgestellt worden¹²; es geht deutlich daraus hervor, daß gewisse Sätze auch schon früher, einzeln oder im Zusammenhang von Orgelpräludien und -fugen, vorkommen, und vor allem, daß O/e I einer Kantate von 1723 entnommen ist, wo der Satz als instrumentales Trio erscheint. Da Emery keinen Einzelnachweis seiner Vermutungen unternimmt, muß die Weiterarbeit an diesem Punkt einsetzen; ein eigenständiger Typus der O-Sonate dürfte sich ja erst da ausgebildet haben, wo die Kompilation aufhörte. Wie es sich hier-

¹² W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works. Books IV-V. Six Sonatas* . . . London 1957, S. 195: "Forkel's statement should be taken in the sense that the Sonatas were compiled for Friedemann - partly from detached instrumental or organ trios that happened to be available, partly from new material composed expressly for the organ and for Friedemann."

mit nun im einzelnen verhält, wird sich wohl nicht überall erhellen lassen, kann aber in günstigen Fällen durch vergleichende Analysen oder aus technischen Einzelheiten, die auf Transkription hindeuten, erschlossen werden. Hat Bach aus anderen Besetzungen für Orgel übertragen, so konnte es natürlich hier und da notwendig werden, wegen gewisser Tastaturumfangs-begrenzungen oder mit Rücksicht auf die Pedalapplikatur Änderungen vorzunehmen. Dies berechtigt indessen nicht dazu, jede Umlegung einer Melodieführung innerhalb eines Stückes als Folge einer Transkription anzusehen; auch bei einer Originalkomposition für Orgel kann ein Thema oder eine Figur im Verlauf des Stückes bei transponierter Wiederholung in eine Grenzlage rücken, die eine Melodieknickung oder ähnliches notwendig macht. Fälle dieser Art müssen also vorsichtig geprüft werden; prinzipiell scheint es uns besonders wichtig, zwischen Melodieumlegungen bereits bei der Exposition eines Themas und bei späteren Wiederholungen zu unterscheiden¹³; zweifellos liegt bei Fällen der ersteren Art die Möglichkeit einer Transkription näher als bei letzteren.

Klotz¹⁴ und Emery¹⁵ haben eine Anzahl solcher Umlegungen aufgewiesen und zu erklären gesucht. Es handelt sich dabei jedoch nur um relativ wenige Fälle, denen wir zwar noch den einen oder anderen hinzufügen können, doch ohne damit das Gesamtbild zu verändern. Für die Entstehungsgeschichte der O-Sonaten sind diese Eingriffe nur ausnahmsweise aufschlußreich, wenn man sie nicht negativ auswerten, d. h. aus ihrer geringen Anzahl schließen will, daß diese Sonaten größtenteils wirklich ursprünglich für Orgel konzipiert sind – auch in solchen Fällen, wo die thematische und satztechnische Struktur einzelner Sätze (wie z. B. C II oder G I) andere Vermutungen nahelegen könnte.

Ansätze zu einer solchen Bestimmung des Grundtypus der O-Sonaten hat schon Schrammek gemacht, indem er¹⁶ ihre „formalen Besonderheiten“ in drei Punkten zusammenfaßte. Im ersten umschreibt er ihren allgemeinen Aufbau als Verknüpfung der Corellischen „Trio-sonatentechnik“ mit der Vivaldischen „Konzertform“. Der zweite Punkt betrifft die Ecksätze: sie 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 Zusammenhang 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 ver-

¹³ Vgl. hierzu die Analyse von V/Kl/E III, *Studien* . . ., S. 137 ff.

¹⁴ H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*. In: *Mf* 3, 1950, S. 189–203, s. S. 189 f.

¹⁵ W. Emery, a. a. O., S. 194.

¹⁶ A. a. O., S. 26.

arbeitet werden. Es ergibt sich im Mittelteil eine Erhöhung der kontrapunktischen Satzkunst und des harmonischen Reichtums.“ Dieser relativ ausführlichen Charakteristik folgt als dritter Punkt eine um so kürzere der langsamen Sätze: sie sind „ausdrucksvolle Stücke im kunstvollen polyphonen Satz, jedoch ohne dramatische Verdichtung des Mittelteils. Sie stehen in starkem Kontrast zu den Ecksätzen“. Im ganzen sind diese Feststellungen überzeugend, wenn auch in mancher Hinsicht etwas zu summarisch (und im zweiten Punkt wohl auch zu stark von Schrammeks, a. a. O., S. 27, ausgesprochener Ansicht geprägt, Bach nehme in diesen Sonaten „wesentliche Merkmale der späteren klassischen Wiener Schule voraus“). Punkt 3 deutet in seiner Kürze auf die Schwierigkeit einer allgemeinen Bestimmung der langsamen Sätze hin; durch seine kategorische Konstatierung „des Mittelteils“ erweckt er außerdem die Vorstellung, alle langsamen Sätze seien dreiteilig, was Schrammek selbst an anderen Stellen seines Aufsatzes (vgl. S. 14f. und 24f.) korrekter darstellt. Wir kommen auf diese Frage noch zurück.

Beginnen wir nun unsere Einzeluntersuchung, und zwar mit den Allegrosätzen, die hier ja zum wenigsten quantitativ im Vordergrund stehen, so treten beim Suchen nach gemeinsamen Aufbaumerkmalen die drei Sonaten O/c, O/C und O/G (Nr. 2, 5 und 6) deutlich hervor. Überall ist hier das konzertmäßige Moment stark betont. In den ersten Sätzen wird zu Beginn der festliche Tutticharakter durch Parallelführung (O/c), rhythmische und harmonische Zusammenfassung (O/C) oder Unisonoführung (O/G) der Stimmen und straffe und klare Melodik herausgestellt; die zentrale Thematik gründet sich nirgends – oder, wie in O/G, höchstens in Details – auf Imitatorik. Das quasisolistische Moment tritt entweder direkt nach einem kurzen Tuttithema hervor (O/c, O/G) oder beschränkt sich auf den eigentlichen Mittelteil des Satzes, was kürzere Soloeinschläge in den beiden Eckteilen nicht ausschließt (O/C; vgl. hierzu etwa die Anlage des ersten Satzes im Brandenburgischen Konzert Nr. 4). Der Baß hat überall reine Continuo-funktion und beteiligt sich nirgendwo an thematischer oder imitativer Arbeit. In allen drei Fällen sind Beginn und Schluß des Satzes identisch.

Verhältnismäßig am nächsten dieser Satzgruppe steht O/d (Nr. 3) I mit seiner strikten Da-capo-Anlage und einer Formstruktur, die als Konzertsatz wenigstens aufgefaßt werden kann; die quasisolistischen Episoden umfassen dann die im wesentlichen gleichen Abschnitte T. 48–60 und 77–92, während der Rest des Mittelteils aus – teilweise stark umgruppiertem – Material des Hauptteils (doch ohne den Beginn des Hauptthemas) besteht. Der Tuttiteil gründet sich indessen auf ein weitgedehnt kantables, im Tempo (Andante!) und Affekt gedämpftes und in den Oberstimmen imitativ eingeführtes Thema, weitab von der musikantischen Kraftgeste der obengenannten drei Hauptthemen, und von einem charaktermäßigen Kontrast zwischen Tutti und Solo kann kaum die Rede sein; bezeichnend für diese Einheitlichkeit ist, wie unmerklich die Soloepisoden jeweils in den Tuttiteil zurückleiten. Nicht zu verkennen ist, daß sich in manchen der angeführten Teil-

züge das Modell der Tuttifuge, so wie es in den V/Kl-Sonaten in Erscheinung trat, ausprägt.

In gewissem Ausmaß ist auch O/Es (Nr. 1) I als Konzertallegro geprägt¹⁷ – mit einem größeren, wiederum als Fugenexposition der Oberstimmen gebildeten Eröffnungstutti T. 1–11, dessen Fortspinnung und Schlußbeinsatz den Satz beschließen (T. 53–58) wie auch ein Zwischenritornell bilden (31–36), das letztere in gewisser Hinsicht Fortsetzung des Ritornells 22–28. Auch hier bilden Tutti- und Soloteile keinerlei strukturellen oder charaktermäßigen Kontrast, zumal das Hauptthema bzw. sein Kopfmotiv beide beherrscht (es dringt auch, im Tutti-Teil wenigstens andeutungsweise, in den Baß ein); dieses letztere Moment hat eine so zentrale Bedeutung, daß man den Satz als Invention – im Bachschen Sinne – im Formgehäuse eines Konzertallegros ansprechen könnte. – Ganz abseits von der Konzertform steht der aus einer Kantatensinfonia abgeleitete Satz O/e (Nr. 4) I, der – nach kurzer Adagio-einleitung – völlig auf die oberstimmenimitative Bearbeitung eines Themas und seines Kontrapunkts gestellt ist.

Bilden so die ersten Sätze von O/c, O/C und O/G eine Gruppe für sich (eventuell mit O/d I als Grenzfall), so dürfte es kaum auf Zufall beruhen, daß für die zugehörigen letzten Sätze Entsprechendes gilt. Alle drei sind nämlich Tuttifugen mit klar ausgeprägten Soloteilen, teilweise da-capomäßigen Schlußritornellen und – in O/C allerdings, wohl aus spieltechnischen Gründen, nur durch den Themenkopf – in die Fugenarbeit einbezogenem Baß (dies letztere ist beim Gebrauch des Terminus Fuge eigentlich selbstverständlich und wird nur angeführt, da Schrammek auch Stücke mit fugierten Oberstimmen und unthematischem Baß als Fugen bezeichnet); aufbaumäßig entsprechen sie weitgehend denen der V/Kl-Sonaten (vgl. weiter oben), wobei O/C mit seiner starken Betonung der eigentlichen Fugenarbeit wiederum die stärksten Abweichungen aufweist.

Wieder steht O/d III dieser Satzgruppe relativ nahe; auch dieser Satz ist ein Konzertallegro (mit striktem da capo) und fugenähnlichen Tutti-Teilen, jedoch bei unthematischem continuomäßigem Baß. Auch hier – wie in O/d I – ist der charaktermäßige Gegensatz zwischen Tutti- und Soloabschnitten vergleichsweise schwach ausgeprägt, oder vielmehr: der Zwischen-Teil hat kein markantes thematisches Profil, Bach verzichtet hier auch ausnahmsweise auf den sonst in derartigen Sätzen eingebauten zweimaligen Vortrag des Solothemas bzw. der Solothemagruppe und bringt statt dessen mehrere thematische Ideen.

O/e III ist eine „normale“ Fuge mit verhältnismäßig kurzen, von den Durchführungsteilen nur wenig abgehobenen Zwischenspielen; eine leise Beziehung zum Konzertallegro ist gleichwohl auch hier unverkennbar, insofern von den drei Themadurchführungen die mittlere unvollständig und daher kürzer ist, während die beiden äußeren verlaufsmäßig einander ent-

¹⁷ Schrammek (a. a. O., S. 15) konstatiert „trotz der herrschenden Zweiteiligkeit das Streben nach einer abrundenden Reprisenbildung“.

sprechen (die letzte beginnt doch in der Subdominanttonart) und dadurch eine dem Tuttiritornell etwas ähnliche Funktion ausüben.

O/Es III schließlich ist nach dem Modell der fugierten Gigue in zwei Reprisen angelegt, deren zweite mit der Umkehrung des Themas beginnt. Beide sind genau gleichlang. Wenn Schrammek, der dies bereits festgestellt hat, den zweiten Teil als „die Wiederholung des ersten, jedoch mit vertauschten und umgekehrten Oberstimmen“ beschreibt (a. a. O., S. 15), so ist dies hinsichtlich des Umkehrungsmomentes zu summarisch. Es trifft zunächst für die zehn Expositionstakte zu; in den beiden folgenden haben die Sechzehntel die gleiche Bewegungsrichtung wie im ersten Teil, T. 13–14 (der zweiten Reprise) sind wieder Umkehrungstakte, der ganze Rest aber, d. h. T. 15–32, also der größte Teil des Entwicklungsabschnitts samt der Schlußstabilisierung, ist eine reine Wiederholung auf der Unterquinte, wenn auch „mit vertauschten Oberstimmen“. Mit diesem eigentümlichen Formverlauf dürfte O/Es III ziemlich einzig unter Bachschen Zweireprisesätzen dastehen, und die Frage liegt nahe, ob nicht diese demonstrative Geordnetheit, die noch dazu so beschaffen ist, daß sie sowohl lesend wie hörend leicht zu erkennen ist, einer gewissen lehrhaften Absicht entspringt und damit ein Seitenstück zu dem inventionsmäßigen ersten Satz bildet. Forkel hat seine Behauptung, die O-Sonaten seien für Friedemann geschrieben, sicher nicht aus der Luft gegriffen, aber es ist schwer, sich vorzustellen, daß dies Bachs ausschließliche Absicht gewesen sei, sowenig wie er damals, als er dem Kind Friedemann Inventionen, Sinfonien und „wohltemperierte“ Präludien ins Klavierbuch geschrieben hatte, nur an diesen Verwendungszweck gedacht haben dürfte. Die Sammlung der sechs O-Sonaten war, wenn auch für Friedemann niedergeschrieben, sicherlich für weitere Verbreitung wenigstens in Bachs Schülerkreis bestimmt, und ihr Inhalt wirkt primär mehr konzertant als didaktisch (daß sie für Orgel gedacht waren, nicht für häusliche Übungen am Pedalklavier, wie Griepenkerl, Spitta und Schweitzer geglaubt hatten, haben Klotz, Schrammek und Emery überzeugend dargetan). In dieser Hinsicht scheinen die Ecksätze von O/Es eine Sonderstellung einzunehmen – sollten vielleicht gerade diese Stücke dem Orgelanfänger Friedemann zugeordnet gewesen sein? Daß Bach sie anscheinend als speziell zusammengehörig betrachtet hat, geht auch aus ihrer thematischen Verwandtschaft hervor, die – ohne Gegenstück in den übrigen O-Sonaten – kaum rein zufälliger Art sein dürfte (siehe Beispiel 1).

Wie aus dem oben Dargestellten hervorgeht, hebt sich also aus dem Gesamtkomplex der Außensätze eine einheitliche Gruppe heraus, die O/c, O/C und O/G umfaßt: in diesen drei Werken, und nur in ihnen, sind beide Ecksätze eindeutig als Konzertallegros mit klar herausgehobenen Soloabschnitten aufgebaut, der erste jeweils mit lapidarer, nicht-imitativer Tuttithematik, der Finalsatz als Tuttifuge. Hierin dürfen wir also voraussichtlich Bachs eigentliche Idee vom Wesen solcher Ecksätze erblicken. Sie unterscheidet sich nachdrücklich von der weiter oben für die Allegrosätze in den V- bzw. V/Kl-Sonaten aufgewiesenen. Offensichtlich fand Bach es am besten, eine

dreisätzliche Sonate mit der Wucht eines unisonen oder homophonen Konzertthemas zu beginnen; das Konzept der Tuttifuge bedeutete ihm andererseits aber so viel, daß er dann das Finale regelmäßig als solche gestaltete (wir erinnern uns in diesem Zusammenhang daran, daß auch in Bachs Konzerten Tuttifugen fast ausnahmslos in Finalsätzen vorkommen).

Bei den langsamen Mittelsätzen ist die Lage eine andere. Gemeinsam für sämtliche ist die satztechnische Anlage als (meist imitativer) Oberstimmendialog über continuoartigem, nichtthematischem oder höchstens themandeutendem (O/Es) Baß. Beide Oberstimmen sind konsequent gleichartig und gleichwertig behandelt; von der spieltechnisch naheliegenden Möglichkeit, einen langsamen Satz als expressives Solostück mit individualisierter und obligater Begleitung anzulegen, wie er es so oft in den V/Kl-Sonaten und einmal, wenn auch mit weniger ausgeprägten Mittelstimmen, im Rahmen seines Orgelschaffens verwirklicht hatte (Toccatà C-Dur, BWV 564), hat Bach hier nirgends Gebrauch gemacht, anscheinend, weil er – aus didaktischen oder rein stilistischen Gründen – nicht vom strikten Triosatz abgehen wollte. Darüber hinaus haben auch hier wieder drei Werke einen gleichartigen Formaufbau, nämlich in zwei Reprisen mit jeweils einander entsprechenden Schlüssen; doch umfaßt diese Gruppe überwiegend andere Sonaten als die oben beschriebene der gleichartigen Ecksätze: hier handelt es sich um O/Es, O/d und O/G. Von den übrigen langsamen Sätzen hat der in O/C eindeutig Da-capo-Form (mit dem Hauptsatz – in der Paralleltonart – auch inmitten des Satzes, so daß eine den Allegrosätzen nahestehende Gesamtform entsteht), während der in O/e zweiteilig ohne Wiederholungen ist, jedoch, da von den zwei zu Beginn des Satzes aufeinanderfolgenden Themavorträgen im zweiten Teil der zweite ans Ende verlegt ist, auch hier mit einem gewissen Einschlag von Dreiteiligkeit und da capo. Der Mittelsatz von O/c steht ganz für sich und soll etwas später besprochen werden.

Eigenartig ist nun (und auch schon von Schrammek, a. a. O., S. 24f., im wesentlichen festgestellt), daß auch in den Zweireprisensätzen ein Moment der Dreiteiligkeit mehr oder minder nachdrücklich hervortritt. Am deutlichsten ist dies in O/G, wo in der zweiten Reprise auf einen achttaktigen Zwischenteil in T. 25–40 eine komplette, nur durch Oberstimm-tausch und Unterquinttransposition veränderte Wiederholung der ersten folgt. Fast genau das gleiche gilt für O/Es, nur sind hier die Einzelteile der ersten Reprise bei der in T. 17 beginnenden Wiederholung teilweise umgestellt und hier und da verändert. Und auch in O/d II enthält die zweite Reprise ab T. 21 eine Wiederholung der ersten, doch kompliziert sich hier der Verlauf dadurch, daß der Zwischenteil (T. 9–20) den gleichen Anfang wie der Hauptteil hat und daß die Hauptteilwiederholung sich zunächst (bis T. 24) an den Zwischenteil anschließt und erst danach wieder – in T. 25–28 mit einer modulatorischen Ausweitung – in den Fortgang der ersten Reprise einlenkt. Derartige, in Zweireprisensätze eingebaute dreiteilige Formanlagen sind bei Bach sonst selten; daß sie hier in drei Sonaten auftreten, weist auf eine bestimmte Gestaltungsidee auch für die langsamen Sätze der O-So-

naten hin. Ausdrücklich sei hierbei bemerkt, daß keiner dieser Zweireprisensätze und ebensowenig O/e II die Andeutung eines Tutti-Sologegensatzes enthält (nur bei O/d II könnte dies eventuell angenommen werden – aber gerade hier wissen wir durch die Aufnahme dieses Satzes in das Tripelkonzert a-Moll, daß Bach ihn als reines Solistenensemble gedacht hat); ihre komplizierte Kantabilität weist sie eindeutig auf die Soloseite. Dies gilt auch, trotz der oben skizzierten abweichenden Gesamtform, für O/C II.

Das Largo in O/c steht den übrigen langsamen Sätzen zwar hinsichtlich der Struktur des Stimmenverbandes nahe, hat aber einen völlig abweichenden Formverlauf. Besonders auffallend – und ohne Parallele auch in weiterer Perspektive – ist, daß das Hauptthema zwar in üblicher Weise in der Grundtonart und anschließend mit ausgetauschten Oberstimmen auf der Dominante exponiert wird, dann aber im Verlauf des Satzes nur noch einmal – mit entsprechender Wiederholung – wiederkehrt, allerdings auffälligerweise in den vier ersten Thematakten nur in einer Stimme (der in langen Notenwerten) und in der sequenzmäßigen Gesamtanlage direkt an die Exposition anklingend (Beispiel 2). Diese Wiederkehr ist auf der Paralleltonart basiert, in der der Satz auch schließt, und zwar – nach einer Vollkadenz zu Ende des genannten zweiten Vortrags des Hauptsatzes in T. 45 – auf der Dominante; er ist also tonal ungeschlossen, aber nicht in der Art jener zahlreichen langsamen Sätze, wo am Ende auf eine Kadenz in der Grundtonart eine modulierende Überleitung mit Halbschluß folgt. Eine tonale Ungewöhnlichkeit wie die hier vorliegende scheint sich in Bachs Kammermusik nur noch einmal vorzufinden, nämlich in dem kurzen h-Moll-Satz der Frühversionen der V/Kl-Sonate G-Dur; während sich aber die tonale Ungeschlossenheit dort mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit mit dem überleitenden Charakter des Satzes begründen läßt¹⁸, fehlt es in O/c II an einer entsprechenden Motivierung.

Der Satz wirkt auch in der Gesamtform ungewöhnlich und unklar.¹⁹ Auf die Exposition des Hauptthemas folgt eine Fortspinnung, die bereits zur Paralleltonart führt, und in dieser schließt sich (T. 20–27) eine sequenzierende Zwischenpartie an, die zum bereits beschriebenen zweiten Themenvortrag führt und in deren zweiter Hälfte H. Keller im Pedal die dekoloreierte Sechzehntelstimme des Hauptthemas zu erkennen glaubt²⁰; ein Zwischenschluß, der dem Satz eine Art von Zweiteiligkeit gäbe, ist indessen nicht vorhanden. Für eine dreiteilige Auffassung ist die Zwischenpartie T. 20–27 andererseits zu unprofiliert; auch die tonale Ordnung steht dem entgegen. Alle diese Eigentümlichkeiten legen die Annahme nahe, daß der Satz in der vorliegenden Gestalt einen für den O-Sonatenzusammenhang zurechtgelegten Ausschnitt aus einer größeren Gesamtform darstellt, unklar welcher Herkunft (die Weiträumigkeit des Themas läßt an ein Konzert

¹⁸ Vgl. *Zur Problematik* . . . , S. 227f.

¹⁹ Schrammek (a. a. O., S. 25) spricht von einem „improvisationsmäßigen Eindruck“.

²⁰ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 103.

denken). Für eine solche Deutung der Vorgeschichte von O/c II zeugt auch eine spezielle Einzelheit: die schon von Klotz und Emery konstatierte, durch die obere Abgrenzung des Orgelmanuals bedingte Tieferlegung der drei letzten Diskantsechzehntel in T. 13 (vgl. die entsprechende Stelle in T. 5; Beispiel 3). Nicht die Umlegung als solche ist von Interesse, obwohl sie einen erheblichen Eingriff in einem Augenblick emphatischer Expressivität der Oberstimme bedeutet, sondern daß dies bereits bei der Exposition des Hauptthemas geschieht. Daß Bach den Umfang der Orgel bei der Planung des Themas „vergessen“ haben sollte, ist wenig wahrscheinlich, und darum spricht auch dies dafür, daß hier eine Transkription vorliegt, in deren Zusammenhang die angeführte Stimmumlegung notwendig wurde. Da jedoch diese Transkription anscheinend mit einer Kürzung und voraussichtlich auch mit anderen Eingriffen in die Struktur des Satzes verbunden war, ist es müßig, über dessen ursprüngliche Besetzung zu spekulieren. Bach hat also die langsamen Sätze der O-Sonaten als Oberstimmendialoge über Continuo geformt, wobei äußerlich eine gewisse Hinneigung zur Zweireisenanlage festzustellen ist; unabhängig hiervon hat er meistens eine deutliche oder verborgene Dreiteiligkeit angestrebt. Daß aber die drei strukturell miteinander nächstverwandten langsamen Sätze teilweise anderen Sonaten angehören als die entsprechend zusammengehörigen Ecksätze, unterbaut weiter die Annahme, daß die O-Sonaten weitgehend Kompilate, bzw. aus bereits Vorhandenem und später ad hoc Komponiertem zusammengefügt sind. Zum letzteren Element sind typusgeprägte Sätze zu rechnen, in denen bestimmte stilistische Absichten zum Ausdruck kommen. Nach unseren Untersuchungen gehören zu dieser Gruppe der typusgeprägten, voraussichtlich relativ spät geschriebenen Sätze folgende:

O/c I und III	O/Es II
O/C I und III	O/d II
O/G I und III	O/G II

Diese Annahme stimmt größtenteils mit dem wenigen überein, was wir über die Vorgeschichte der O-Sonaten wissen. Von O/Es I und III kennen wir eine Abschrift als Trio in C-Dur²¹, mit dem in a-Moll stehenden langsamen Satz der Fl/Kl-Sonate BWV 1032 in der Mitte und in der eigentümlichen Besetzung Violine, Violoncell und Baß. In dieser klanglich sehr problematischen Gestalt dürfte das Werk, das hier „Concerto“ überschrieben ist, kaum ein Original repräsentieren. Vielleicht ist es aber kein reiner Zufall, daß der langsame Satz von O/Es hier nicht vorkommt: der stilistische Befund macht es ja wohl denkbar, daß er in anderem Zusammenhang als die Ecksätze entstanden ist, und seine Nichtverwendung in diesem „Concerto“

²¹ BB St 345; bei P. Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien Heft 2/3), Trossingen 1958, ohne den Mittelsatz verzeichnet; in BWV und von Emery nicht erwähnt. Vgl. NBA VI, 3, Kritischer Bericht, S. 43; *Studien* . . . , S. 24 und 91.

beruht möglicherweise ganz einfach darauf, daß er in der Quelle, aus der dessen Urheber schöpfte, nicht vorkam.²²

Bei O/c ist für keinen Satz eine Fassung außerhalb des Gesamtwerks bekannt, jedoch macht unsere Analyse wahrscheinlich, daß auch hier die Ecksätze anderer Herkunft als der mittlere sind. Die ersteren dürften voraussichtlich originale Sonatensätze sein, während sich der letztere als Bearbeitung – anscheinend zugleich Transkription und verkürzende Umformung – darstellt.

Von O/d existieren zwei Abschriften (BB *P 1089* und *1096*; in der ersteren nur der erste Satz), die Emery, a. a. O., S. 83 ff., eingehend beschreibt und von denen er glaubt, daß sie auf ein älteres Autograph als das uns bekannte zurückgehen; eine genauere Datierung als „before 1730“ wagt er jedoch nicht zu geben. Die herkunftsmäßige Bestimmung dieser Sonate ist besonders schwierig: während der mittlere Satz gesamtformal zu den für die O-Sonaten typischen gehört, stellen die beiden Ecksätze stilistische Grenzfälle dar. Seinem allgemeinen Charakter nach könnte das Werk, besonders in I und II, durchaus die Transkription eines Instrumentaltrios repräsentieren. Nicht zu vergessen ist hierbei, daß II ja von Bach späterhin einem Konzert zugeordnet worden ist. Man nimmt seit je an, daß er dabei von O/d II ausgegangen ist; könnten aber nicht Sonaten- und Konzertsatz einen gemeinsamen, uns unbekanntem Ursprung haben? (Einzelheiten in der Führung des Basses scheinen auf eine solche Tatsache hinzudeuten, doch können wir auf diese Frage hier nicht näher eingehen.) Die Orgelfassung macht nicht unbedingt den Eindruck einer Urversion. In ihrem vierten Takt steht im Pedal eine eigentümliche Wendung, die weder Klotz noch Emery beachtet haben. Sie weicht markant von entsprechenden in T. 3 und 25–28 ab, und zwar offensichtlich, weil e¹ (vgl. T. 27) vermieden werden mußte (Beispiel 4). Natürlich hätte Bach den Passus eine Oktav tiefer legen können, aber aus unbekanntem Grund – voraussichtlich reinem Zufall – kam ihm statt dessen die ja durchaus orgelgerechte Wendung mit den Oktavsprüngen in die Feder. Wesentlich für die Beurteilung ist auch hier wieder (vgl. die Diskussion von O/c II weiter oben), daß wir zu Beginn eines Satzes stehen und die aktuelle Stelle also mehr zur Urerfindung als zur Ausarbeitung gehört; daß Bach bei der Grundplanung hier übersehen haben sollte, daß das Pedal „eigentlich“ zum e¹ hinaufgehen sollte und er darum unmittelbar ändern mußte, ist weniger plausibel als daß die Besonderheit dieser Stelle erst bei

²² Das Vorkommen einer solchen Trioversion legt natürlich die Frage nahe, ob nicht O/Es I und III ursprünglich für Instrumentaltrio (wenn auch in anderer Besetzung) bestimmt gewesen sind, so wie dies für den langsamen Satz der Flötensonate wahrscheinlich ist. Dies ist jedoch kaum anzunehmen. Bei Transkriptionen eines Continuos für Orgelpedal muß dieser gewöhnlich spieltechnisch zurechtgelegt und oftmals vereinfacht werden. Im vorliegenden Fall sind die Bässe – von einigen Oktavumlegungen abgesehen, die indessen nichts mit dem Umfang des Orgelpedals zu tun haben – in beiden Fassungen gleich, und dies spricht eher dafür, daß die Orgelfassung die ursprüngliche ist.

Transkription aus einer Instrumentalstimme, der dieser Ton erreichbar war, entstanden ist.²³

Es liegt also durchaus im Bereich des Möglichen, daß O/d ganz oder teilweise durch Kompilation und/oder Transkription entstanden ist. Die Existenz einer älteren kompletten Fassung läßt die Möglichkeit offen, daß die Sonate als Ganzes – wie auch immer – früher als die Mehrzahl der anderen entstanden ist²⁴, wobei der Mittelsatz, obwohl anscheinend Transkription, dann zum Formmodell für andere Mittelsätze wurde, während die in den Außensätzen entwickelten Strukturen weitergebildet wurden.

Auch O/e stellt eine Kompilation dar, und zwar voraussichtlich in allen Sätzen. Der erste ist die Bearbeitung einer Sinfonia aus Kantate BWV 76 (1723), der zweite geht auf eine ältere Fassung zurück, die im Anhang zu Band 1 der Peters-Ausgabe abgedruckt ist; sie steht in d-Moll, weicht verlaufsmäßig nur wenig von der späteren ab, ist aber in ihrer melodischen Struktur ungleich weniger entwickelt – es ist ein kleines Mirakel, wie Bach hier “by introducing a few passing-notes, and adding a bar here and half a bar there, . . . transformed the stiff crudity of the Peters version into the pleasing angularity of the B minor version” (W. Emery, a. a. O., S. 101). Emery bezeichnet diese Frühfassung (der eine andere, ebenfalls noch in d-Moll stehende Zwischenfassung folgte; sie ist in seiner Ausgabe der Sonaten bei Novello wiedergegeben) überzeugend als wahrscheinlich schon um 1708 entstanden. Der dritte Satz bzw. sein Anfang findet sich in einer auf J. P. Kellner und einen anderen Schreiber des 18. Jahrhunderts zurückgehenden Abschrift (BB P 288) als Mittelsatz zu Orgelpräludium und -fuge G-Dur BWV 541. Auch wenn dieser Zusammenhang auf einem Irrtum des Schreibers beruhen sollte (denn was sollte eine Fuge an dieser Stelle?), so weist dies auf wiederum einen anderen Ursprung für diesen Satz. O/e ist also allem Anschein nach durch Zusammenstellung einer Instrumentalsinfonia, eines umgearbeiteten frühen und eines voraussichtlich Weimarer Orgelstückes entstanden.

Bei O/c sind wir berechtigt, wie bei O/c anzunehmen, daß die Ecksätze direkt für das Sonatenwerk komponiert worden sind. Der Mittelsatz findet sich in älteren Quellen (vor oder nach der Fuge). Da eine dieser Quellen (Yale *LM 4718*) auf J. G. Walther zurückgeht und voraussichtlich spätestens 1717 geschrieben ist, darf der Satz wohl als Weimarer Komposition gelten.

Die einfachste Situation treffen wir bei O/G. Sie ist die einzige unter den O-Sonaten, bei der sämtliche Sätze auf Grund ihrer Formstruktur direkt für

²³ Auf einer anderen Linie liegt die (bereits von Klotz und Emery konstatierte) Umlegung in der Oberstimme von T. 64/65 des letzten Satzes gegenüber T. 12/13 bzw. 28/29. Sie ist natürlich ebenso durch die Begrenzung des Orgeldiskants diktiert; aber da sie erst im Mittelteil des Satzes vorkommt, also nicht zur Primärkonzeption gehört, erlaubt sie keinerlei Schlüsse hinsichtlich einer eventuellen Transkription des Satzes.

²⁴ Eine ähnliche Auffassung vertritt H. Keller (a. a. O., S. 105).

das Gesamtopus komponiert erscheinen; da keiner ihrer Sätze in früheren Quellen oder anderen Zusammenhängen überliefert ist, steht dieser Annahme quellenmäßig nichts im Wege. Vielleicht liegt in dieser Entstehung auch die Ursache, weshalb O/G an letzter Stelle des Gesamtwerkes steht²⁵ Versuchsweise können wir also folgendes Tableau über die Entstehung der sechs Orgelsonaten aufstellen (in der Reihenfolge des Autographs; geht man davon aus, daß Bach voraussichtlich von Kompilation bzw. Transkription allmählich zu Neukomposition fortgeschritten ist, so ist folgende ungefähre Entstehungsfolge denkbar: e, Es, d, c, C, G):

	Original direkt für die Sammlung komponiert	Komposition älterer Herkunft		
		Orgelstück	Transkription	Urgestalt ungewiß
Nr. 1 Es		I (?)		
	II	III (?)		
Nr. 2 c	I		II	
	III			
Nr. 3 d			II (?)	I
				III
Nr. 4 e			I	
		II		
		III		
Nr. 5 C	I	II		
	III			
Nr. 6 G	I			
	II			
	III			

Zusammenfassend läßt sich über die Orgelsonaten somit feststellen, daß Bach nur für Satzanzahl und -folge eine feste und im wesentlichen unveränderliche Grundvorstellung hatte. Für die Satzstruktur wurde der strikte

²⁵ Die Reihenfolge im Autograph kann (ebenso wie oben für die V-Sonaten aufgezeigt) sehr wohl wenigstens teilweise die der Entstehung widerspiegeln. Es ist also vielleicht keineswegs Zufall, daß die erste der Tuttifugen, die in O/c, thematisch mehreren Fugensätzen der V/Kl-Sonaten nahesteht. Frappant ist die Beziehung zu V/Kl/f II, und sie tritt noch deutlicher hervor, wenn man das Thema des letztgenannten Satzes aus dem Vierviertel- in den Allabrevetakt umschreibt und hierbei die Notenwerte verdoppelt (Beispiel 5).

Triosatz mit gleichartigen Oberstimmen bestimmend; das Pedal wurde aus spieltechnischen Rücksichten höchstens in einem der beiden Allegrosätze in die thematische Arbeit einbezogen. Die Sonaten wurden in erheblichem Ausmaße aus Vorhandenem zusammengestellt, wobei sowohl Orgel- wie instrumentale Ensemblesmusik zur Verwendung kam. Bei der Neukomposition der übrigen Sätze entwickelte Bach bestimmte Typen, wobei die Ecksätze stark vom Instrumentalkonzert her bestimmt wurden, der Finalsatz doch darüber hinaus durch die spezielle Gestalt der Tuttifuge, die Bach in den M/Kl- und besonders den V/Kl-Sonaten herausgebildet hatte. In den langsamen Sätzen herrscht, wohl zur expressiven „Brechung“ des starren Orgeltons, oft eine reichverzierte Melodik; begleitete Soli kommen nicht vor. Die Form der neukomponierten langsamen Sätze ist einfacher als die der meisten entsprechenden Konzertsätze: zwei Reprisen, deren zweite aus Mittelteil und durch Transposition und eventuell Umstellung veränderter Wiederholung des ersten Teils besteht. Nur eine Sonate gehört als Ganzes dem neuen Typus an.

*

Versuchen wir nun, aus allen diesen Teilergebnissen das zusammenzustellen, was wir als Bachs eigentliches Konzept der Sonate ansprechen können, so müssen wir davon ausgehen, daß in diesem sowohl statische wie veränderliche Vorstellungen wirksam sind. Zu den ersteren scheint Bachs Idee der Exklusivität der Sonate zu gehören – wenigstens deutet seine Besetzungswahl darauf hin –, zu den letzteren seine Anschauung über ihre Form als Ganzes: hier konnte er sich sowohl einen viersätzigen, kirchensonatenmäßigen wie einen dreisätzigen, konzertähnlichen denken. Es erscheint jedoch zweifelhaft, hierbei den dreisätzigen mit Schrammek als den definitiven anzusehen und Bach im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Sonate auch in diesem Punkt zum „Wegbereiter“ zu machen. Bachs späteste Sonaten – die aus dem Musikalischen Opfer und die für Flöte und Continuo E-Dur, die, als er sie nach 1740 nach Potsdam mitbrachte, möglicherweise neukomponiert war – sind viersätzig; umgekehrt haben einige seiner wohl frühesten M/Kl-Sonaten (F1/K1/A, G/K1/g, bedingt auch F1/K1/h) drei Sätze, während er in diesem Rahmen später definitiv zur Viersätzigkeit überging. Vor allem aber darf diese Frage nicht abstrakt, ohne Rücksicht auf die verwendeten Klangmittel beurteilt werden. Daß Bach in kammermusikalischen Zusammenhängen überwiegend viersätzig, für Orgel dagegen dreisätzig geschrieben hat, sagt unseres Erachtens mehr, daß er zwischen intimum und großräumigem, publikem Musizieren unterschieden als daß er sich mit den Orgelsonaten prinzipiell einem neuen Formtyp zugewandt hat.

Daß in jeder Sonate mindestens ein Allegrosatz als Fuge gestaltet werden müsse, war für Bach ein Axiom. (Nur BWV 1035 ist ohne Fuge – zu „leichterer“ Einführung in Potsdam?) Er suchte dieser Fuge ein hohes Maß poly-

phoner Intensität zu geben; zugleich vermied er jedoch meistens eigentliche „Gelehrtheit“. Überhaupt sollte sie aufgelockerter als eine „gewöhnliche“ Fuge verlaufen (der Name Fuge kommt übrigens nur in den V-Sonaten vor, wo er vielleicht die Besonderheit der Situation unterstreichen sollte), und Bach ging darum hier von der sonst so oft von ihm verwirklichten Grundidee der kurzen, thematisch aus dem Fugenthema oder einem der Kontrasubjekte entwickelten Zwischenspiele ab und schrieb freie, melodisch und in der polyphonen Technik von den Durchführungsteilen unabhängige Zwischensätze. Schon während der Arbeit an den V-Sonaten scheint er dabei immer stärker das Bedürfnis einer festeren Organisation des Satzverlaufs empfunden zu haben und gestaltete die längste (und späteste?) unter ihnen, die in C-Dur, als Tuttifuge im Sinne eines Konzertallegros. Die Tuttifuge ist dann selbstverständlicher Bestandteil der meisten M/Kl-Sonaten, vor allem sämtlicher mit Violine; sie gewinnt hier eine definitive Gestalt mit zweimaligem Auftreten des zentralen Solothemas in gleichartigen Abschnitten (eine Form, die Bach eigens für seine Sonaten erdacht hat; in den Tuttifugen der Konzerte sind die Soli anders aufgebaut). In dieser Gestalt findet sie sich auch in drei der Orgelsonaten (den spätestkomponierten?). In den V/- und V/Kl-Sonaten steht sie an zweiter, in den O-Sonaten an letzter Stelle.

In den hinsichtlich Spieltechnik und Stimmführung besonders beweglichen V/Kl-Sonaten konnte auch der andere der beiden Allegrosätze fugenartig geformt werden, wobei er meistens in Art fugierter Giguen in zwei Reprisen angelegt wurde. In den V-Sonaten betrachtete Bach zwei fugierte Sätze als zu große Belastung und gestaltete darum das Schlußallegro einstimmig und mit gleichmäßiger Motorik, doch auch hier in zwei Reprisen. In den O-Sonaten andererseits, wo die Tuttifuge am Schluß steht, ist das erste Allegro normalerweise nicht fugiert, aber rindomäßig mit klarem Tutti-Solokontrast aufgebaut.

Für die langsamen Sätze kam für Bach ein solches Kontrastverhältnis nicht in Frage, und er fand für sie auch sonst kein einheitliches Formmodell, wenn auch ein zweiteiliger Aufbau (mit oder ohne Wiederholungen der Teile) relativ häufig ist. Strikte Fugierung ist ausgeschlossen und auch ein freies Zusammenwirken dreier Stimmen auf gleichem Niveau Ausnahme; normalerweise hat der Baß Continuocharakter, und über ihm entspinnt sich ein expressives Musizieren in Gestalt eines Solos oder Dialogs. Solomäßige Sätze dominieren in den V/- und V/Kl-Sonaten, wobei in den Einleitungssätzen nicht selten ein quasi-improvisatorisches oder rhapsodisches Moment herausgestellt wird. In den O-Sonaten sind die Oberstimmen ausnahmslos dialogisch geführt.

Für die Sonate als Ganzes sind indessen nicht nur Fragen der Einzelsätze, ihrer Eigenschaften und ihrer Position von Interesse; sie muß natürlich auch – unbeschadet der Art ihrer Entstehung – als künstlerische Einheit gesehen und beurteilt werden. Hierbei erscheint nun vor allem die Entwicklung von der Eruptivität und formalen Unbalanciertheit der V-Sonaten

zu der äußeren Ausgeglichenheit der beiden späteren Sonatengruppen als ein bedeutsames Moment. In den V-Sonaten treten auch die spieltechnischen Probleme als solche und der innere Kontrast zwischen musikalischer Idee und klanglicher Verwirklichungsmöglichkeit stärker hervor als in den späteren Werken, obwohl dieser auch dort – etwa in der Unbekümmertheit, mit der Bach vom Cembalo das gleiche kantable Ausdrucksvermögen wie von der Violine fordert oder die Orgel subtile Kantilenen ausführen läßt – ein essentielles Moment bildet. Sind so die späteren Sonaten ausgeglichener in der Form und gemäßigter in ihrem äußeren Gebaren, so ist bei ihnen andererseits jeder Satz und jedes Thema in höherem Grad individuell charakterisiert als in den V-Sonaten; dies gilt sowohl für die raschen wie für die langsamen Sätze, und ein bezeichnendes Beispiel hierfür ist das Verschwinden der Perpetuum-mobile-Sätze der V-Sonaten. Diese Verschiedenheit liegt kaum in dem „dünnen“ Klangmaterial der V-Sonaten und ihrer Betonung einstimmigen Linienspiels begründet; daß Bach auch innerhalb unbegleiteten Streicherspiels zu einem hohen Grad individueller Charakteristik fähig war, geht aus zahlreichen Suitensätzen (auch solchen für Violoncell) hervor, besonders nachdrücklich etwa aus der Violinpartita in E-Dur. Es ist also zweifellos ein andersartiger Ausdruckswillen, der aus den V-Sonaten gegenüber den späteren Werken spricht und der den Hörer weniger durch die Prägung der thematischen oder harmonischen Einzelheit als durch das Spiel gewaltiger innendynamischer Steigerungen und Entspannungen (wie es Ernst Kurth so eindrucksvoll geschildert hat) in seinen Bann ziehen will. Hinsichtlich dieser Individualisierung der Tonsprache gehen die V/Kl-Sonaten noch weiter als die für Orgel, wobei die Ursache wohl in erster Linie in der Intimität der „Kammer“, in zweiter in der Klangmaterie als solcher zu suchen ist.

Beispiel 1

O/Es I, Anfang

O/Es III, Anfang

Beispiel 2

O/c II, Anfang

Largo

First system of the musical score, measures 1-4. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is in a grand staff with three staves: a soprano staff with a whole note chord, a middle staff with a continuous eighth-note pattern, and a bass staff with a simple harmonic accompaniment.

Second system of the musical score, measures 5-8. The musical texture continues with the same patterns as the first system, showing the interaction between the melodic line in the middle staff and the accompaniment in the other two staves.

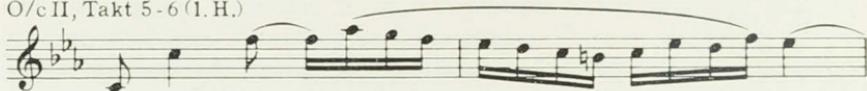
Takt 28-31

Third system of the musical score, measures 28-31. This section features a change in the middle staff's melodic line, with more complex rhythmic figures and some chromaticism, while the accompaniment remains steady.

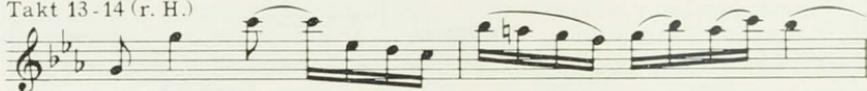
Fourth system of the musical score, measures 32-35. The piece concludes this section with further development of the melodic and harmonic ideas established in the previous measures.

Beispiel 3

O/c II, Takt 5-6 (l. H.)

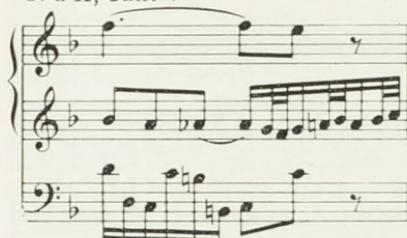


Takt 13-14 (r. H.)



Beispiel 4

O/d II, Takt 4



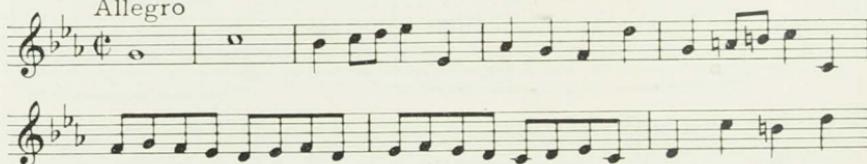
Takt 27



Beispiel 5

O/c III, Anfang (Thema)

Allegro



V/K1/f II, Anfang (Thema). Taktart und Notenwerte umnotiert.

Allegro

