

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Triosonate Nr.3 d-moll / BWV 527

In den Ecksätzen der dritten Sonate begegnen wir – erstmals bei der Betrachtung der Triosonaten – einem weiteren, vielverwendeten Form- und “Reprisesprinzip”: dem einfachen “da capo”. Im Gegensatz zu den bisher kennengelernten Möglichkeiten (II/1: abschließende Wiederholung des einleitenden, achttaktigen Hauptsatzes, I/1 und II/3 kunstreiche und organische Wiederaufnahme eines kleineren oder größeren, abschließenden Abschnittes aus dem Eingangsteil/Hauptsatz) wird hier nun der gesamte erste Teil des Satzes als geschlossene Einheit noch einmal gespielt. Auf diese Weise entsteht eine überzeugende, übersichtlich-einfache und symmetrische Form.

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



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

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



Er wird mit ausgetauschten Oberstimmen sogleich noch einmal in g-moll vorgetragen und taucht in Takt 76ff., wiederum zu einer Art Periode gedoppelt, ein zweites Mal auf. Nach einem lustig sequenzierenden Zwischenspiel (Sechzehntel und Achtel gegen Sechzehnteltriolen über Tupfbässen) drängt sich jedoch – mit konsequenter Ausnahme der ersten vier Takte des ersten Themas – das gesamte Material des ersten Teiles wieder beherrschend ins Spiel. Nur die Takte 76-92 bringen noch einmal die neuen Einfälle des zweiten Teils. Da aber, wie schon gesagt, der charakteristische Themenkopf 1 ganz ausgespart bleibt, zudem nun die Paralleltonart F-Dur eine kennzeichnende Rolle spielt, gewinnt dieser Mittelteil doch eine eigene Atmosphäre, und man empfindet nach dem vorbereitenden Halbschluß auf der Hauptdominante A-Dur (108-111) das Einsetzen des Dacapos mit Thema 1 als Zäsur und frische Neuigkeit.

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

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





Im mit 24 Takten dreimal so langen zweiten Teil (ebenfalls mit Wiederholung) begegnen wir einer kunstvoll beziehungsreichen Verknüpfung neuer Gedanken mit den vier weiterhin dominant bleibenden Gliedern des ersten Teils. Dabei ergibt sich deutlich eine Gruppierung in zweimal 12 Takte, deren zweites Dutzend eine musikalisch wie strukturell wunderschön vorbereitete, erweiterte Wiederholung/ “Reprise” des ersten Teiles des Gesamtsatzes ergibt. Die erste Zwölftaktgruppe kombiniert die Gedanken a und c des Anfangs (s.o.) mit zwei neuen, imitatorisch verarbeiteten Einfällen, die dem Ganzen musikalisch eine Wendung vom Lieblichen zum Expressiven hin verleihen – es strebt intensiv der “Reprise” zu. Diese beginnt markant in hoher Sopranlage, wobei natürlich wieder die Oberstimmen vertauscht sind. Die schon erwähnte Erweiterung entsteht dadurch, daß a, wie bereits zu Beginn des zweiten Teils, mit einem neuen Einfall kombiniert wird, und anschließend b verdoppelt erscheint.

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

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





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

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

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

Das letzte Drittel des Mittelteils setzt, glänzend steigernd, mit korrespondierenden Arpeggienfiguren ein, um nach acht Takten in Sequenzspiele überzuleiten, die wir schon aus den Takten 45-56 kennen, nur daß die Oberstimmen wieder gegeneinander ausgetauscht sind. Sinnvoll wird diesmal der Abschnitt nicht mit dem ersten Thema beendet – das hätte wegen der gleich anschließenden Dacapo-Reprise zu monotonem Aufeinanderprall desselben Gedankens geführt –, vielmehr stehen die letzten 15 Takte noch einmal im Zeichen des zweiten Themas, mit dem sich die Musik schließlich in die Subdominanttonart g-moll begibt. Ein interessanter, nicht so üblicher Abschluß vor einer Reprise! Rückblickend erweist sich nun, mit welcher Regelmäßigkeit dieser Satz gebaut ist: das Dacapo miteingerechnet, gliedern sich die 180 Takte, deutlich durch eine stets gleichbleibende Kadenzformel voneinander abgesetzt, in fünf jeweils 36 Takte umfassende Abschnitte auf!

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

Fassung: 25. September 2015



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