

Qualität und zu einer aufs feinste gefügten Polyphonie (auch latenter Polyphonie innerhalb der Einzelstimmen!). Das Fehlen doppelten Kontrapunkts mit seinen Einflüssen auf die Form (wörtliche Wiederholungen mit vertauschten Stimmen) impliziert eine Gestaltung, die wie ein freundlich entspannter Abglanz der zuvor geübten Strenge wirkt.

Zur Orientierung eine kurze Skizze des Ablaufes:

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

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

Teil 3 (28-39): vier Takte umfassende Fragmentierung des thematischen Materials, zunächst in zweistimmig imitatorischer, dann kanonischer Verschränkung/ 2 1/4 Takte umfassende, von der Subdominante ausgehende und wieder in sie zurückführende, energisch aufwärtsstrebende Fortspinnung. Sie mündet in einen tonsetzerisch besonders originell und zugleich symbolisch bedeutungsvoll gestalteten Schlußabschnitt: Die Oberstimme zitiert – und zwar nur dies eine Mal! – den Themenkopf gleich dreimal hintereinander, wobei sie auf der Subdominante beginnt, dann in die Wechseldominante rückt, um sich schließlich in höchstmögliche Höhen (dreigestrichenes c!) zur Dominante aufzuschwingen. Eine arpeggierende Kaskade führt wieder in subdominantisch eingefärbte, vom Themenkopf bestätigte Tiefen. Doch es gibt kein gravitatisch traditionsschweres, plagales Ende: ein weiteres Themenkopfizitat lenkt flugs in den Dominantseptakkord und sorgt damit für einen Schluß in entspannter Heiterkeit, wenn nicht gar – theologisch gesehen – eschatologischer Seligkeit.

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

Duetts als eine solche Reaktion österlicher Freude auf das vorangegangene Geschehen durchaus denkbar!

Fassung: 28. 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