

## Die Suite bei Bach: Tonartenplan und Satzfolgen (insbesondere bei den Partiten BWV 825-830)

### Der Tonartenplan des Einzelsatzes – Gegenüberstellung Suiten- und Sonatensatz

Die barocke Suite findet ihren Abschluss und (wie kann es anders sein) Höhepunkt im Schaffen J.S.Bachs. Danach wird die Suite als wichtigste Form der instrumentalen Solo- und Kammermusik von der aufkommenden Sonate verdrängt. Suite und Sonate teilen sich aber viele – jedoch längst nicht alle – Formmerkmale:

- a) Der Tonartenplan der Einzelsätze entspricht sich im Falle von Dur genau, bei Moll greift die Sonatenform auf einen selteneren Spezialfall zurück. In der Suite modulieren normalerweise alle ersten Teile (Dur wie Moll) in die Oberquinte (in Moll meist mit piccardischer Terz), selten moduliert Moll in die parallele Durtonart – in der Sonate wird aber letzteres zum Regelfall.
- b) In frühen Sonaten beginnt genau wie in der Suite der zweite Teil mit einer Wiederholung des Anfangs in der Oberquinte, eine Reprise in der Tonika entfällt danach meist.
- c) Im zweiten Teil befindet sich eine Mittelkadenz in eine Paralleltonart (normhaft **Tp**, manchmal **Sp** oder **Dp**). Moll-Suitensätze, die schon am Ende des ersten Teils die **tp** erreichen, haben dann meist eine Mittelkadenz zur Oberquinte oder zur **s**.

Obwohl sich die Form des Suitensatzes sehr genau harmonisch und motivisch beschreiben lässt und sich in der Barockzeit auch an vielen anderen Stellen als in der Suite findet, hat sich kein exakterer Name für sie eingebürgert. Hermann Erpf schlägt den Begriff „*Dualform*“ vor, der die Sache ganz gut trifft: der erste Teil moduliert aufwärts (bisweilen mit einem motivisch abgrenzbaren Bereich in der neuen Tonart), der zweite Teil ist genauso lang oder um den Mittelkadenzbereich erweitert und spiegelt den Tonartenplan des ersten Teils in Abwärtsrichtung wider (natürlich mit der durchführungsartigen Erweiterung vor der Mittelkadenz).

Ein Satz der Suite ist allerdings bisweilen formal auch andersartig gebaut: die ausdrucksmäßige Mitte, die Sarabande. Hier erscheint der zweite Teil oft wesentlich erweitert, der Tonartenplan variiert, oder die Sarabande wird zur Passacaglia verwandelt (mit der sie den Grundrhythmus teilt!). Ein Beispiel für letzteres sehen wir in der Suite d-Moll HWV 437 von G.F.Händel: eine Sarabande mit zwei Variationen.

### Der Tonarten- und Formplan des Gesamtzyklus

Dem normhaften Plan folgen nun, ungeachtet der motivischen Erscheinung und des individuellen Tanzcharakters, alle Sätze jeweils in derselben Tonart. Dies ist nun der Hauptunterschied zur frühen Sonate: dort bilden sich auch formal und tonartlich andere Satzcharaktere im Zyklus aus (Liedformen in verwandter Tonart für langsame Sätze, klassische Menuettform in der Grundtonart für den dritten Satz und Rondo für den Finalsatz).

Der Tonartenplan für die Suite ist extrem simpel: alle Sätze stehen in der Grundtonart. Nur ganz vereinzelt steht ein Satz in der Variante oder der Paralleltonart. Dies betrifft im Zweifelsfall in den Einlagesätzen die sogenannten „Doubles“, also etwa Menuett I und II. In den drei großen Suitenzyklen von Bach kommt dies nur in den Englischen Suiten BWV 806-811 vor, die alle Einlagesätze mit Doubles haben. Die Doubles werden formal wie Trios behandelt, also folgt der Originalsatz danach da capo. Hat wie im Fall der ersten Englischen Suite A-Dur BWV 806 ein Standardsatz Doubles (hier die Courante), sind diese nicht von Tonartenwechseln betroffen.

Die zwei Standardsatzpaare der Suite sind Allemande-Courante (mäßig langsam-mäßig schnell) und Sarabande-Gigue (langsam-schnell). Sie repräsentieren stilisierte deutsche, französische, spanische und englische Tänze. Außer in den Französischen Suiten BWV 812-817 stellt Bach prinzipiell dem Zyklus ein Präludium voran, das in vielen Fällen (Orchester-Ouvertüren, Partiten) zum wichtigsten Satz gerät.

Die Stelle für Einlagesätze ist zwischen Sarabande und Gigue. Es sind gewöhnlich zwei, manchmal mehr Tanzsätze in Suitensatzform. Gelegentlich findet sich aber auch eine andere Form wie Rondeau oder Variationen – letztere bevorzugt bei Händel; überhaupt zeigen Händels Suiten eine größere Vielfalt an Satzfolgen als die seines Leipziger Zeitgenossen. Orientiert sich Händel an älteren Vorbildern wie den englischen Virginalisten, die lockere Folgen zusammenstellten oder ist das schon ein Vorzeichen für den klassischen Stil, in dem andere Satzfolgen entscheidend werden? Diese Frage kann und soll hier nicht beantwortet werden, da sie das Gebiet der Disziplin Formenlehre sprengt.

Ähnlich frei zeigt sich Bach übrigens teilweise in den Partiten für Violine solo (BWV 1002+4+6), hier vielleicht

aus der Notwendigkeit heraus, dass ein Solostreichinstrument andere Entfaltungsmöglichkeiten braucht als ein Tasteninstrument oder Orchester. Alles scheint hier auf den Schlusssatz der Partita d-Moll BWV 2004 zu zielen, die monumentale *Ciaccona* (Aufführungsdauer ca. eine Viertelstunde).

Interessant auch die Gegenüberstellung mit den drei Solo-Sonaten (BWV 1001+3+5), die alle die gleiche Satzfolge „langsam (Präludien-Charakter) – schnelle Fuge – langsam (in **tP**- bzw. **S**-Tonart) – sehr schnell“ haben. Obwohl der Zyklus Sonate zu Bachs Zeiten weniger genau definiert ist, bildet sich hier ein wesentlich engeres Schema heraus, das vom Paar Präludium-Fuge abgesehen in der klassischen Zeit zur Norm wird.

### Übersicht über die Partiten BWV 825-830 (Erster Teil der Clavierübung, „op.1“)

Erst mit 41 Jahren veröffentlichte Bach auf eigene Kosten sein „Opus 1“, die erste Partita in B-Dur, ließ in den folgenden Jahren fünf weitere folgen, die dann in der Veröffentlichung von 1731 den „Ersten Teil der Clavier-Übung“ bilden (Teil II sind dann diverse zusammengefasste Klavierwerke, Teil III die „Orgelmesse“).

Wie immer, wenn Bach lange an einem Zyklus gearbeitet hat, bildet dieser mehr als eine bloße Ansammlung von Stücken. Schon der erste der beiden früheren Suiten-Zyklen, die sechs Französischen Suiten (aus den 10er-20er Jahren, Titel nicht von Bach) weist eine recht hohe Geschlossenheit auf. Die sechs Englischen Suiten zeigen nun einen ganz einheitlichen Plan, der sich im oben skizzierten Formplan niederschlägt. Die Krone der Bachschen Suitenschöpfung stellen also nun die Partiten dar. Der Titel *Partita* ist das italienische bzw. lateinische Wort für Suite (allerdings auch für Choralvariationen, siehe Kühn, „Formenlehre“). Was macht also nun ein Komponist, der Suiten in französischer, englischer und italienischer (oder lateinisch-allgemeingültiger) Manier verfasst, Präludien und Fugen in allen 24 Tonarten schreibt und überhaupt jeden Zyklus seiner Werke quasi enzyklopädisch anlegt?

Er gibt uns eine Lehre in Suitenkomposition: die Partiten werden durch sechs unterschiedliche Eingangssätze eingeleitet, verfolgen einen eindeutigen Tonartenplan und zeigen eine große Bandbreite an Einlagesätzen (lediglich das immer mehr in Mode kommende Menuett taucht dreimal auf).

Die folgende Tabelle skizziert den Plan des Zyklus’:

Nr.	To-nart	Titel und Form des ersten Satzes	1. Einlagesatz	2. Einlagesatz
1.BWV 825	B-Dur	Praeludium freie, annähernd zweiteilige Form	Menuet 1	Menuet 2 wirkt wie Trio, aber laut Urtext ohne da capo
2.BWV 826	c-Moll	Sinfonia Grave (im französischen Ouvertüren- Rhythmus) – Andante (kurzes Air im 4/4) – Allegro (ausgiebige zweistimmige fugierte Invention im ¾)	Rondeaux französisches Rondeau ohne kontrastierende Couplets im 3/8	Capriccio ausgiebiger Suitensatz im 2/4, ersetzt hier die Gi- gue
3.BWV 827	a-Moll	Fantasia zweistimmige, imitatorische Invention im 3/8	Burlesca Suitensatz im ¾	Scherzo Suitensatz im schnellen 2/4 mit <b>tP</b> am Ende des 1. Teils und <b>s</b> als Mittel- kadenz
4.BWV 828	D-Dur	Ouvertüre Französische Ouvertüre mit langsamer Einlei- tung mit punktierten Rhythmen und dreis- timmigem fugiertem Teil. Keine Wiederauf- nahme der Einleitung	Aria (vor Sarabande!) bewegter (!) Suitensatz im 2/4 mit überpropor- tional langem 2. Teil	Menuet fast schon frühklassi- sches Menuett mit Halb- schluss am Ende des 1. Teils
5.BWV 829	G-Dur	Praeambulum trotz des altväterischen Titels ein recht „mo- dernes“, fast klassisches Anfangsmotiv und viele präludierende, eingängige Sequenzen im ¾. Ein ebenso passender Name wäre „Sonata“	Tempo di Minuetto Suitensatz im ¾, spielt sehr ausgiebig mit 6/8- Unterteilung des 3ers (deswegen kein echtes Menuett, da „untanz- bar“). Langer 2. Teil	Passepiéd Suitensatz im 3/8, langer 2. Teil

6.BWV 830	e-Moll	Toccatà freies Tastenstück mit typischer Abfolge metrisch freier Arpeggio-Passagen und metrisch gebundener, imitatorischer Teile, der längste davon eine dreistimmige Fuge	Air (vor Sarabande!) bewegter Suitensatz im 2/2, imitatorisch	Tempo di Gavotta stark stilisierte Gavotte mit Triolen und Sechzehnteln
-----------	--------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------

Wir sehen: die Tonarten bewegen sich quasi im Zickzack vom anfänglichen B-Dur weg, eine 7.Suite, die angeblich geplant war, stünde folgerichtig in F-Dur. Französische und italienische Satzbezeichnungen wechseln sich ab, ein allgemeingültiger Typus von Suite wird angestrebt. Eine *Aria* oder *Air* meint hier kein getragenes Stück, sogar im Gegenteil, und steht zweimal *vor* der Sarabande. Zum wichtigsten Satz jeder Partita werden zweifellos die Eingangssätze, die stilisiert unterschiedlichste Typen des Präludierens aufgreifen.

### Die Partita a-Moll BWV 827

Exemplarisch für die Gestaltung einer Suite möchte ich einen genaueren Blick auf einige Aspekte der 3. Partita in a-Moll werfen: alle Sätze bis auf die einleitende Fantasia erfüllen die Suitensatzform. Sarabande und Scherzo mit dem abweichenden Tonartenplan **t→tP | tP→s, →t**.

- Die Sarabande (IV) hat obendrein den typischen, fast periodischen Aufbau in 4er-Takten (allerdings ist hier der typische Sarabanden-Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit ornamentiert).
- Die Allemande (II) ist stark ornamentiert, zeigt aber die typische Satztechnik des „Fingerpedals“ – man könnte sie weitestgehend auf einen zweistimmigen Satz (mit gelegentlichem generalbassartigen Akkordspiel) reduzieren. Die Mittelkadenz geht zur **s**.
- Die Corrente (III) zeigt sich als kapriziöse zweistimmige Invention (und erinnert damit an die Fantasia).
- Auch die Burlesca (V) zeigt imitatorische Satztechnik, allerdings eher meist im Stile einer Triosonate.
- Das Scherzo (VI) wirkt wie ein generalbassbegleitetes Solostück. Die Begleitung zeigt in T.28f ungewöhnlich klumpig-dissonante Akkord – sozusagen eine Projektion in die Vertikale des dissonanten Satzstiles.
- Die Gigue (VII) ist dreistimmig fugiert, der zweite Teil imitiert eine freie Umkehrung des Soggettos.

Die Fantasia (I) wirkt wie ein endloser Bandwurm, einzige Anhaltspunkte fürs Ohr sind die häufigen Quintfallsequenzen (9-11, 12-13, 24-31, 39-41, 42-43, 54-62, 63-65, 67-76, die längste 82-93, 94-96, 108-110, 111-112) gelegentliche Lamentobässe (21-24, 79-82) und die immer wieder ansetzenden Oktav-Imitationen im zweitaktigen Abstand. Der Satz hat beträchtliche kontrapunktische Härten, die nur durch das recht überschaubare harmonische Gerüst gerechtfertigt erscheinen. Dieses einfache Gerüst wird sozusagen zur Blaupause für die folgenden Sätze, denn zu schwerwiegenderen harmonischen Extravaganzen lässt sich Bach nirgendwo hinreißen: es gibt keine Chromatik, keine extremen tonartlichen Ausweichungen oder Modulationen. Die auffälligsten Harmonien sind im Kadenzbereich der **D<sup>b</sup>v** (z.B. T.115) und die neapolitanische Sexte (T.118). Auf beide Harmonien wird in den folgenden Sätzen an wichtigen Kadenzpunkten Bezug genommen: Der **D<sup>b</sup>v** taucht in Allemande und Corrente an paralleler Stelle erneut auf. Der Ton *b* ist das Gelenk für die Modulationen in die **s** in den entsprechenden Sätzen, die Burlesca hat zudem den Neapolitaner zur **s** d-Moll. Außer diesem Ton *es* und einem *as* in T.70/72 in der Fantasia taucht als *b*-Vorzeichen in der gesamten Suite lediglich das *b* auf!

Trotz dieser extremen harmonischen Beschränkung kommt keine Langeweile auf, im Gegenteil: der Satz wirkt harmonisch ausgesprochen farbig, was auf die flexible metrische Verwendung der Harmonien, aber vor allem auf die kühnen kontrapunktischen Dissonanzen zurückzuführen ist. Dies erklärt also aufs Ganze gesehen die kontrapunktischen Härten im Eingangssatz: sie sollen uns auf den speziellen kontrapunktisch-harmonischen Fluss dieser Musik vorbereiten!

Dieses sind also die Hörhilfen, die uns ein Überflieger-Genie à la Bach mit auf den Weg gibt. Vergessen wir aber nicht die empfindsame Eleganz der Sarabande und auch der Allemande sowie den robusten Humor der Einlagesätze und der Corrente...

### Bassmodelle im V.Satz „Burlesca“

Unten stehende Basslinie versucht den Harmonieverlauf des Satzes „Burlesca“ zu reduzieren. Insbesondere verzichtet sie auf die charakteristischen Harmoniewechsel auf die leichte Zählzeit 2. Die auf die Suitensatzform übertragbaren Punkte sind die jeweiligen Bewegungsarten der Modelle: kadenziell oder sequenziell. So wirken die ersten beiden Modelle eher kadenziell, ein „Monte“ (chromatisch aufsteigender Bass) ist sequenziell, zum Abschluss des ersten Teils erfolgt die Kadenz in die Oberquinte. Die Mittelkadenz erfolgt bereits nach einer kadenziellen Eröffnung. Die typische ausgiebige zentrale Sequenz erfolgt über die nächsten 8 Takte (mit Halbschluss). Das Modell offenbart: auch wenn die Takte 9-13 und 33-35 äußerlich wenig Ähnlichkeit haben, erfüllen sie doch bei gleichem Bassmodell dieselbe formale Funktion.

Gehen wir noch einen Schritt weiter und reduzieren den Bass auf ein weitestgehend ganztaktiges Modell, etwa im Sinne des Bassthemas einer Chaconne oder der Goldbergvariationen.

Dies ist natürlich ein rein hypothetisches Unterfangen, ermöglicht uns aber einen Blick für den im Prinzip 4taktigen formalen Aufbau.