



# TRIO SONATAS

Johann Sebastian Bach

The Trost Organ of the Municipal Church, Waltershausen - Simon Reichert



# **Trio Sonatas BWV 525 - 530**

Johann Sebastian Bach

## **SONATA NO. 1 IN E-FLAT MAJOR**

01. I (without indication) .....	02:59
02. II Adagio .....	07:15
03. III Allegro .....	03:48

## **SONATA NO. 2 IN C MINOR**

04. I Vivace .....	03:47
05. II Largo .....	02:53
06. III Allegro .....	04:05

## **SONATA NO. 5 IN C MAJOR**

07. I Allegro .....	05:03
08. II Largo .....	05:10
09. III Allegro .....	04:08



**SONATA NO. 4 IN E MINOR**

10. I Adagio - Vivace .....	02:36
11. II Andante .....	04:42
12. III Un poco allegro .....	02:43

**SONATA NO. 3 IN D MINOR**

13. I Andante .....	05:47
14. II Adagio e dolce .....	06:18
15. III Vivace .....	03:48

**SONATA NO. 6 IN G MAJOR**

16. I Vivace .....	04:23
17. II Lento .....	07:50
18. III Allegro .....	03:47

**TOTAL:** ..... 80:56

## **Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal** *Six Sonatas or trios for two manuals with obligato pedal*

The Six Sonatas BWV 525-530 are found in the Autograph p.271, which can be dated between 1727 and 1731 in Leipzig. They were composed as a masterpiece for Bach's oldest son Wilhelm Friedemann, from whom stems the copy on p.272, which he completed in 1733 with Anna Magdalena Bach, so just before his appointment as organist of the Sophienkirche Dresden. To this wrote Nikolaus Forkel in 1802: "Bach has laid down for his eldest son, Wilh. Friedemann, that with which he had to prepare to become a great organist, which he later became."

The trio sonata was a well-loved chamber music form of the Baroque period; the transfer of this form to the organ is however new. Each hand plays one line on separate manuals; the pedals play the third voice, which is at the same time just as elaborately composed as the two upper voices. To make the three polyphonic lines audible, technical perfection and high concentration are required from the player, especially with a view to "gaining a cantabile art in the playing."

The sonatas belong to the most technically and musically demanding works of organ literature, in particular the Sonatas II, V and

VI. The obligatory Baroque figured bass, which is found in chamber music works such as the Six Sonatas for Violin and obligato Harpsichord BWV 1014-1019 or the three Sonatas for Gamba and Harpsichord BWV 1027-1029, disappears. The model for the trio sonatas is formed by certain chamber music works which must however count as largely lost. The works are pleasing to the ear already at first hearing through their characteristic gallant lightness. Moreover the contrapuntally complex composition, typical for late Bach works, is not missing. To this Forkel writes "One cannot say enough about their beauty. They are made at the author's most mature age, and can be seen as a core work of the same in this art."

A liturgical function is however missing, meaning that the sonatas could at most be played "sub communion" in services. For this reason some authors express a strong preference for performance on clavi-chord, the organists' practice instrument of the time, which could also consist of two manuals and pedals. A performance on the organ is however just as rationally possible, and hugely extends the sound spectrum, for which particularly an instru-

ment like the exceedingly colourful Trost organ in Waltershausen offers excellent possibilities. It was also quite normal in the 18th Century to perform "Claviermusik" on different keyboard instruments, which also included the organ.

The six sonatas are laid out in three movement form, and orient themselves thus towards the modern Italian concerto. The fourth sonata is an exception, in which the first movement includes a preceding Adagio introduction. The Ritornello structure, which forms the basis of most of the outer movements and also two of the middle movements, is a further connection to the Italian concerto. The Ritornelli modulate to different keys in the process. The frequent imitation is also typical of Bach's style. The pedals are usually included in the imitation only in the third movements, which could be seen as a parallel to the Prelude and Fugue form (Sonata II, IV, V). Bach creates the middle movements above all as a two part song form, as in Sonatas I, III and VI. The third movement of the first sonata, also based on a two part song form, is an exception. The middle movements are all composed in the sonatas' relative keys, apart from in BWV 528. Here

the second movement is in b minor, although the first and third movements are also in the minor key of e minor.

Today research assumes that the Sonatas I and III-V were for the most part already extant and compiled in the mid 1720s. Sonata II was arguably composed and transcribed directly into the manuscript p.271, and Sonata VI was only added later, which can be verified by the order of the papers. The source p.272 offers, next to small deviations from the reading, above all numerous articulation markings, which arguably lead back to Bach himself. The order of the sonatas is handed down unambiguously in both sources, but the order does not seem necessarily logical. This recording puts the fifth sonata in the place of the third, leading to a greater variation in character.

### Sonata I in E-flat major, BWV 525

The opening Ritornello motif, a rising triad, remains constant throughout the first movement, and is used further in the episodes: an interplay using this motif is developed between the upper voices, accompanied by chains of semiquavers. Towards the end of the movement the pedals also take up the opening motif. An original version of the first movement could have already originated in Weimar, so before 1717, which the shortness of the Ritornello and little harmonic variety point to.

The second movement follows the layout of the two part song form, with each part being repeated. After the presentation of the opening theme in both of the upper voices the pedal takes over the sequencing of the motivic material. The second part is characterised by a turning around of the theme, with the pedals leading back to its opening presentation.

The third is the only outer movement in the group of works not constructed as a Ritornello form, instead laid out as a two part song form. The pedals are involved in the motivic development. The theme, clearly structured in two bars, is turned around in the second part. The use of the



whole manual and pedal compass of that time is characteristic of Bach.

### **Sonata II in c minor BWV 526**

The together with BWV 530 technically most demanding work of the collection begins with a homophonic Ritornello, which connects it with the final sonata. The theme consists of a motif guided by thirds in the upper voices, which is characterised by spectacular leaps. The episodes in between are sequences, which are accompanied by descending bass lines. The third Ritornello is followed by an extensive episode, which consists of pedal notes supporting the lines in the upper voices.

The second movement develops its formal free structure from a triad motif, followed by descending sighing motifs, which creates an almost heavenly beauty. Bach sequences long motifs of up to twelve semiquavers, following the model of Italian masters, while the pedals use the theme in a simplified form.

The Ritornelli of the third movement are marked by a very close interweaving of the three voices. The pedal is involved through a simplified motif in Fugato form. The episodes between the Ritornelli are marked

by a downwards directed Figura Corta (short, short, long). After the last entry of the theme in the closing Ritornello in the upper voice a tonic pedal in C in the left hand heralds the end of the work.

### **Sonata V in C major BWV 529**

The joyful emotion of the first movement's da capo form (ABA) fits well with its key of C major. The Ritornello theme consists of a triadic two bar motif. After the voices are swapped and sequences a dominant pedal over G is reached, which with its noticeable harmonies such as the tonic c minor reminds us of Vivaldi. The theme follows in the dominant G major. The A section is rounded off with sequences over the pedal points F and C. Part B brings a new two bar theme in semiquavers: first in C major, then in F major with a short reprise of the A section's Ritornello, then also in A minor. The A Section is reached again through a swift bridge passage, and is repeated in its entirety.

The second movement in A minor stands with its expressive theme in stark contrast to the first movement. The Ritornello form with imitations and voice swapping, chromaticism and many suspensions.

Bach fills the third movement with a virtuosic Ritornello theme, which in due course is picked up and sequenced in the pedals. Bach introduces a second theme in the episodes, where only the pedals are responsible for its implementation. Towards the end the movement intensifies into thematic stretti.

### **Sonata IV in e minor BWV 528**

Bach put this work together using three already extant movements. Thus the first is almost identical to the Sinfonia from his Cantata "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" BWV 76 (1723). A short Adagio introduction precedes the Vivace, reminiscent of the French Overture form. The Vivace's semiquaver runs in the upper voices are designed like fast moving clockwork. The Ritornello's syncopations which also appear in the episodes also characterise the rhythm. An interrupted cadence on a supertonic chord and a cadence are completed with a four bar coda.

The second movement is in b minor, despite the outer movements being in the key of e minor, which is unusual. The time of origin lies at least in the early Köthen years, perhaps even earlier. Bach convinces

here with simple musical means, such as circles of fifths and imitation between the upper voices, a jewel within the trio sonatas. The third movement is marked by a dance like character based on a Minuet model. The almost continuous triplets are characteristic of this movement, and define the episodes between as well as the fugal entries in the Ritornelli. The pedal takes up the Ritornello's fugal theme in its accompaniment consisting mainly of quavers.

### **Sonata III in d minor BWV 527**

Bach opens this sonata with an Andante movement (the only one in this collection), which demonstrates a da capo (ABA) as well as a Ritornello form. The episodes are marked by sequences and upper voice imitation. The B section is characterised by a wavelike circle of fifths after the introduction of a new theme in F major.

The second movement, formed as a two part song structure fascinates as an intimate cradle song, and reminds us of the shepherds' music in the second cantata of the Christmas Oratorio. This movement is rearranged for violin, flute and harpsichord in the Triple Concerto BWV 1044.

Just like the first movement, the third fol-

lows a da capo structure. After the presentation of the eight bar virtuosic theme both the upper voices alternate with the ascending triplet chains. The pedals provide an urgent pulse in continuous quavers. The episode's theme turns the beginning of the ritornello around. After A minor, B-flat major and F major the subdominant g minor is reached towards the end of the B section. The pedals shape the return to the da capo alone within just one bar.

### **Sonata VI in G major BWV 530**

Already the opening eight bar unison between the two upper voices gives the first movement gallant outlines. The Ritornello returns twice throughout the movement in mildly altered form, and is reprised at the end. In the episodes the main motif is worked into circles of fifths, each time followed by artistic triadic figures, which are also marked by falling circles of fifths.

The second movement in E minor follows the two part song form. Characteristic are the syncopations, grace notes, ornamentations and intense chromaticism worked into the upper voices, while the pedals provide pulsing quavers as a rhythmic orientation to the above, while they are also in-

cluded in the imitation.

Almost continuous semiquavers in the upper voices as well as driving quavers in the pedals create the music box like character of the cheerful third movement. The theme of the Ritornello receives a sprightly upbeat through an ascending Figura Corta and both of the following staccato notes, following further gallantry. A second minor theme is placed opposite this in the episodes. The playful character remains present however, especially through the contrapuntal staccato accompaniment. Eventually the subdominant C major is reached, which over a short diversion leads with a closing Ritornello into the original key of G major.

*Simon Reichert*

## About the Choice of the Instrument

The Trio Sonatas are a challenge for every organist, especially on an historic organ. Bach did not dedicate them to his oldest son and master student Wilhelm Friedemann for nothing. The Trost organ in Waltershausen must surely count as a reference organ for the interpretation of Bach's music. However, until now no organist has taken the risk of recording the Trio Sonatas on this uncomfortable to play instrument, with its wide-compass pedalboard. Some organists consider the organ generally unsuitable for these works, and prefer an interpretation on the clavichord. However, I believe the sounds of the Trost organ are predestined to show that the sonatas were definitely written for the organ, and that the "cantabile Art of playing" is possible on it (which in no way explains that an interpretation on the clavichord is not correct).

Since my first encounter with the Trost organ in Waltershausen I have been able to play important historic organs, but the sound quality of this instrument remains intoxicating for me – above all through the fine sounds, which are bound with the attribute of "loveliness." Trost was with his love of experimentation with new stop

types and sounds not unlike Bach's quest for new and modern sounds, and also showed proof of this esteem. The organ in Waltershausen offers wonderful flute and mutation stops of various types, strings and principals as well as reeds, which mix themselves into the sound very well. The diverse possibilities but also the authenticity of this important organ make the unavoidable tracker noises and greater effort for organists seem almost beside the point. However these difficulties demand much respect from the player for the skill of "the greatest organist that the world ever had."

I hope with this recording on the greatest Baroque organ of Bach's home country to have come as close as possible to the composer's intentions of interpretation and formation of sound, and to have kindled in you as the listener a part of my enthusiasm for this instrument.

*Simon Reichert*

## The Performer

Simon Reichert, born 1980 in Gütersloh, specialises principally in Renaissance and Baroque music. He studied church music, organ and historical performance practice at the Hochschule für Musik in Detmold and the Schola Cantorum Basiliensis in Basel, and is the winner of various competitions, including the "Grand Prix d'ECHO" in Freiberg in 2014.

He has given recitals throughout Europe, particularly on famous historical organs, among others the Roskilde Cathedral Church (Raphaelis), Hamburg St. Jacobi (Schnitger), Stade St. Cosmae (Hues/Schnitger), Lübeck St. Jakobi (Stellwagen), Brandenburg Cathedral (Wagner), Tangermünde St. Stephan (Scherer), Freiberg St. Petri (Silbermann), Suhl Kreuzkirche (Köhler), Waltershausen Stadtkirche (Trost), Soest-Ostoennen (a gothic organ from c. 1430). Alongside this he works regularly with the Capricornus Ensemble Stuttgart (Henning Wiegäbe) and the ensemble1800 (Fritz Burkhardt). Symphonic works by Max Reger and Olivier Messiaen as well as avant-garde music as well as early music are part of his repertoire. As a soloist he has given guest performances with Organ Concertos by Handel, Haydn

and Dupré with the Nordwestdeutsche Philharmonie Herford, The Cappella Istra-politana Bratislava and the Orchestre de Chambre du Luxembourg.

Simon Reichert is the collegiate and district Kantor in Neustadt an der Weinstraße. Here he conducts the Neustadter Stiftskantorei, with whom he has performed works from the 16th through to the 21st century. As organist of the gothic Collegiate Church (built 1356-1489) he has at his disposal from 2016 a new fully mechanical choir organ by Bernhardt H. Edskes with 20 stops, divided between two manuals and pedals. This organ is tuned to choir pitch (465 Hz) and is designed to be played together with historical instruments. In 2015 Simon played the complete works of Bach in 18 concerts on the historical organs in the church district.

His work includes the management of Church Music Seminars in Neustadt, training C and D level church musicians. Here he is responsible for teaching organ and organ improvisation, as well as choral conducting and music theory. Many of his students are studying at various music colleges in Germany and abroad.

## Organ Specification

Hauptwerk	Brustwerk	Oberwerk	Pedal
Portun-Untersatz 16'	Gedackt 8'	Flöte Dupla 8'	Groß Principal 16'
Groß Qvintadena 16'	Nachthorn 8'	Vagarr 8'	Sub-Baß 16'
Principal 8'	Principal 4'	Flöte travers 8' (4')	Violon-Baß 16'
Gemshorn 8'	Flöte douce 4'	lieblich Principal 4'	Octaven-Baß 8'
Viol d' Gamba 8'	Nachthorn 4'	Spitzflöte 4'	Celinder-Qvinta 6'
Portun 8'	Gemshorn 4'	Gedackt-Qvinta 3'	Posaunen-Baß 32'
Qvintadena 8'	Spitz-Qvinta 3'	Wald-Flöte 2'	Posaunen-Baß 16'
Unda maris 8'	Nassad-Qvinta 3'	Hohl-Flöte 8'	Trompetten-Baß 8'
Octave 4'	Octave 2'	Vox Humana 8'	Qvintadenen-Baß 16' (Tr.)
Salicional 4'	Sesquialtera 2fach	Geigen-Principal 4'	Viol d'Gamben-Baß 8' (Tr.)
Röhr-Flöta 4'	Mixtura 4fach		Portun-Baß 8' (Tr.)
Celinder-Qvinta 3'	Hautbous 8'		Super-Octava 4' (Tr.)
Super-Octava 2'			Röhr-Flöten-Baß 4' (Tr.)
Sesquialtera 2fach			Mixtur-Baß 6fach (Tr.)
Mixtura 8fach			
Fagott 16'			
Trompetta 8'			

## Koppeln & Nebenzüge

OW-HW (Hakenkoppel)	Tremulant zu allen Manualen
BW-HW (Schiebekoppel)	2 Cymbelsterne
HW-P (Windkoppel)	Calcant
BW-P (Hakenkoppel)	Zug für die Sperrventile

## Registration of the individual works

### Trio Sonata No. 1 in E-Flat Major, BWV 525

- I **OW** Liebl. P 4 (8vb); **HW** O 4 (8vb);  
**Ped** Sb 16, Ob 8
- II **OW** Fl Dup 8; **HW** VdG 8, Q 8;  
**Ped** Sb 16, Pb 8
- III **BW** G 8, P 4, O 2, Sesqu; **HW** P 8, O 4;  
**Ped** Sb 16, Vb 16, Ob 8

### Trio Sonata No. 2 in C Minor, BWV 526

- I **BW** G 8, Nh 4, SpQ 3;  
**HW** VdG 8, Gh 8, Rfl 4; **Ped** Sb 16, Ob 8
- II **HW** Port 8; **BW** Fl douce 4 (8vb)  
**Ped** Sb 16, Pb 8; Tremulant
- III **OW** Fl Dup 8, Liebl. P 4, GQ 3;  
**HW** P 8, Port 8, O 4;  
**Ped** Pos 16, Sb 16, Ob 8

### Trio Sonata No. 5 in C Major, BWV 529

- I **BW** G 8, P 4, NasQ 3; **HW** P 8, O 4, Port 8;  
**Ped** Sb 16, Ob 8, Tromp 8
- II **OW** Fl Dup 8; **HW** VdG 8, Gh 8;  
**Ped** Sb 16, Pb 8
- III **OW** Fl Dup 8, Liebl. P 4, GQ 3  
**HW** P 8, Gh 8, Port 8, VdG 8, O 4, CelQ 3  
**Ped** Sb 16, Ob 8, Pos 16

### Trio Sonata No. 4 in E Minor, BWV 528

- I **BW** Hautb 8, G 8; **HW** VdG 8, Gh 8, Rfl 4;  
**Ped** Sb 16, Ob 8
- II **BW** Nh 8; **HW** Gh 8; **Ped** VdG-Bass 8
- III **BW** G 8, NasQ 3; **HW** O 4 (8vb);  
**Ped** Sb 16, Ob 8

### Trio Sonata No. 3 in D Minor, BWV 527

- I **HW** Port 8, Rfl 4; **OW** GP 4; **Ped** Ob 8
- II **OW** Vag 8; **HW** Port 8; **Ped** Kop/BW G 8;  
Tremulant
- III **BW** G 8, P 4, Sesqu; **HW** P 8, O 4, SO 2;  
**Ped** Sb 16, Vb 16, Ob 8

### Trio Sonata No. 6 in G Major, BWV 530

- I **BW** G 8, Gh 4, SpQ 3; **HW** VdG 8, Sal 4;  
**Ped** Sb 16, Ob 8
- II **OW** Fl Dup 8; **HW** VdG 8, Gh 8;  
**Ped** Sb 16, Kop/BW G 8
- III **BW** G 8, P 4; **HW** P 8, O 4;  
**Ped** GP 16, Sb 16, Ob 8

## Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal

Die sechs Sonaten BWV 525-530 sind im Autograph P 271 überliefert, das zwischen 1727 und 1731 in Leipzig datiert werden kann. Sie sind als Meisterstück für Bachs ältesten Sohn Wilhelm Friedemann komponiert worden, von dem die Abschrift P 272 stammt, die er 1733, also kurz vor Amtsantritt als Organist der Sophienkirche Dresden, zusammen mit Anna Magdalena Bach angefertigt hat. Hierzu schreibt Nikolaus Forkel 1802: „Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist.“

Die Form der Triosonate war eine beliebte kammermusikalische Besetzung der Barockzeit, neu aber ist die Übertragung dieser Form auf die Orgel. Jede Hand spielt eine Stimme auf je einem Manual, das Pedal übernimmt die dritte Stimme, und ist dabei genauso kunstvoll ausgearbeitet wie die beiden Oberstimmen. Die drei polyphonen Linien hörbar zu machen, fordert vom Spieler hohe technische Perfektion und Konzentration, vor allem im Hinblick darauf, „eine cantabile Art im Spielen zu erlangen“.

Die Sonaten gehören zu den spieltechnisch und musikalisch anspruchsvollsten Werken

der Orgelliteratur, insbesondere die Sonaten II, V und VI. Der für Werke des Barock obligatorische Generalbass entfällt, was in kammermusikalischen Werken wie den sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014-1019 oder den drei Sonaten für Gambe und Cembalo BWV 1027-1029 eine Entsprechung findet. Die Vorlage für die Triosonaten bilden eigene kammermusikalische Werke, die jedoch als weitgehend verloren gelten müssen. Durch die galante Leichtigkeit, die die Triosonaten charakterisiert, gefallen diese Werke bereits beim ersten Hören. Allerdings fehlt nicht die kontrapunktisch komplexe Gestaltung, die typisch für die späten Bach-Werke ist. Hierzu wieder Forkel: „Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reiffsten Alter des Verfassers gemacht, und können als ein Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden.“

Zwar fehlt eine liturgische Verwendungsmöglichkeit, sodass die Sonaten im Gottesdienst allenfalls „sub communionem“ hätten aufgeführt werden können. Manche Autoren machen sich daher für eine Aufführung auf dem Clavichord, dem damaligen Überinstrument eines jeden Organisten stark, welches ebenfalls aus zwei Manualen und

Pedal bestehen kann. Doch ist die Ausführung auf der Orgel gleichwohl sinnvoll möglich und erweitert das klangliche Spektrum gewaltig, wofür insbesondere ein Instrument wie die äußerst farbige Trost-Orgel in Waltershausen hervorragende Möglichkeiten bietet. Auch ist es im 18. Jahrhundert durchaus üblich, die „Claviermusik“ auf verschiedenen Tasteninstrumenten zur Ausführung zu bringen, was auch die Orgel einschließt.

Die sechs Sonaten sind dreisätzig angelegt und orientieren sich damit am modernen italienischen Konzert. Eine Ausnahme bildet die vierte Sonate, in der dem ersten Satz eine Adagio-Einleitung vorangestellt ist. Einen weiteren Bezug zum italienischen Konzert bildet die Ritornell-Form, die den meisten Ecksätzen und auch zwei Mittelsätzen zu Grunde liegt. Das Ritornell kehrt im Verlauf in verschiedenen Tonarten wieder. Typisch für Bachs späten Stil sind die vielfach auftretenden Imitationen. Das Pedal beteiligt sich meist erst im dritten Satz an der Imitation, was als eine Parallele zur Form Präludium und Fuge gesehen werden kann (Sonate II, IV, V). Als zweiteilige Liedform gestaltet Bach vor allem die Mittelsätze, so etwa in den Sonaten I, III und VI.

Eine Ausnahme bildet der dritte Satz der Sonate I, dem als Ecksatz ebenso die zweiteilige Liedform zu Grunde liegt. Die Mittelsätze erklingen alle in der jeweiligen Paralleltongart der Sonate, außer in BWV 528. Dort steht der zweite Satz in h-Moll, obwohl der erste und dritte Satz mit e-Moll ebenso in einer Molltonart stehen.

Heute geht die Forschung davon aus, dass die Sonaten I und III-V aus größtenteils bereits vorhandenen Kompositionen in den mittleren 1720er Jahre kompiliert worden sind. Die Sonate II ist wohl direkt in das Manuskript P 271 komponiert worden und die Sonate VI wurde erst nachträglich hinzugefügt, was sich anhand der Lagenordnung des Papiers nachweisen lässt. Die Quelle P 272 bietet neben kleinen Abweichungen der Lesart vor allem zahlreiche Artikulationszeichen, die wohl auf Bach selbst zurückzuführen sind. Zwar ist die Reihenfolge der Sonaten durch beide Quellen eindeutig überliefert, doch scheint die Reihenfolge nicht zwingend logisch. Meine Aufnahme stellt die Sonate V an die Stelle der III. Sonate, was eine größere Abwechslung der Charaktere zur Folge hat.

### **Sonate I Es-Dur BWV 525**

Das Anfangsmotiv des Ritornells, ein aufsteigender Dreiklang, bleibt dem ersten Satz durchgehend erhalten und wird auch in den Episoden weiterverarbeitet: Zu dem Motiv entspinnt sich ein Wechselspiel zwischen den Oberstimmen, begleitet von Sechzehntelketten. Gegen Ende des Satzes greift auch das Pedal das Kopfmotiv auf.

Eine Urfassung des ersten Satzes könnte bereits in Weimar, also vor 1717 entstanden sein, worauf die Kürze des Ritornells und die geringe harmonische Varietät hindeuten.

Der zweite Satz folgt in seiner Anlage der zweiteiligen Liedform, die Teile werden jeweils wiederholt. Nach der Vorstellung des Anfangsthemas in beiden Oberstimmen übernimmt das Pedal die Sequenzierung des motivischen Materials. Der zweite Teil ist von der Umkehrung des Themas geprägt, das Pedal führt zur anfänglichen Themengestalt zurück.

Als einziger Ecksatz der Werkgruppe ist der dritte Satz hier nicht in Ritornellform, sondern als zweiteilige Liedform angelegt. Das Pedal ist an der motivischen Verarbeitung beteiligt. Das klar in zweimal zwei Takten gegliederte Thema wird im zweiten Teil umgekehrt. Für Bach charakteristisch ist die Aus-

nutzung des gesamten damals üblichen Manual- und Pedalumfangs.

### **Sonate II c-Moll BWV 526**

Das gemeinsam mit BWV 530 spieltechnisch anspruchsvollste Werk der Sammlung beginnt mit einem homophonen Ritornell, was es mit BWV 530 verbindet. Das Thema besteht aus einem in Terzen geführten Motiv der Oberstimmen, das von spektakulären Sprüngen geprägt ist. Die dazwischenliegenden Episoden sind Sequenzen, die von absteigenden Basslinien begleitet werden. Nach dem dritten Ritornell folgt eine umfangreiche Episode, die aus orgelpunktgestützten Linien der Oberstimmen besteht.

Aus einem Dreiklangsmotiv, gefolgt von absteigenden Seufzermotiven, entspinnt der zweite Satz seine formal freie Anlage über einer ruhig schreitenden Basslinie, was eine beinahe überirdische Schönheit erzeugt. Bach sequenziert, dem Vorbild italienischer Meister folgend, große Motive von bis zu zwölf Sechzehnteln, während das Pedal in vereinfachter Form das Thema verarbeitet.

Die Ritornellteile des dritten Satzes sind von dichter kontrapunktischer Verflechtung der drei Stimmen geprägt. Das Pedal ist mit vereinfachtem Motiv am Fugato beteiligt. Die

zwischen den Ritornellen liegenden Episoden sind von einer abwärts gerichteten Figura Corta (kurz, kurz, lang) geprägt. Nach dem letzten Themeneinsatz im Schlussritornell in der Oberstimme läutet ein Orgelpunkt über C in der linken Hand das Werkende ein.

### **Sonate V C-Dur BWV 529**

Der freudige Affekt des in da capo Form (A, B, A) angelegten ersten Satzes passt gut zur Tonart C-Dur. Das Ritornellthema besteht aus einem zweitaktigen Motiv von Dreiklangsbrechungen. Nach Tausch der Stimmen und Sequenzierung wird ein Orgelpunkt über G erreicht, der mit seinen auffälligen Harmonien wie der Molltonika c-Moll an Vivaldi erinnert. Es folgt das Thema in der Dominante G-Dur. Der Teil A wird von Sequenzen über den Orgelpunkten F und C abgeschlossen. Teil B bringt ein neues zweitaktiges Thema aus Sechzehnteln, zunächst in C-Dur, dann in F-Dur mit kurzer Wiederaufnahme des Ritornells des A-Teils, dann auch in a-Moll. Durch eine geschickte Überleitung wird wieder Teil A erreicht, der komplett wiederholt wird.

Der zweite Satz in a-Moll steht mit seinem ausdrucksvollen Thema in starkem Kontrast



zum ersten Satz. Die Ritornellform füllt Bach mit Imitationen und Stimmtausch, Chromatik und vielen Vorhaltsbildungen.

Der dritte Satz beginnt mit einem virtuoson Ritornellthema, das vom Pedal im Verlauf des Satzes aufgegriffen und sequenziert wird. In den Episoden führt Bach ein zweites Thema ein, an dessen Durchführung nun auch das Pedal beteiligt ist. Gegen Ende ver-dichtet sich der Satz in thematischen Eng-führungen.

#### **Sonate IV e-Moll BWV 528**

Bach fügte dieses Werk aus drei bereits be-stehenden Sätzen zusammen. So ist der erste Satz fast identisch mit der Sinfonia seiner Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Got-tes“ BWV 76 von 1723. Dem Vivace ist eine kurze Adagio-Einleitung vorangestellt, die an die Form der französischen Ouvertüre erin-nernt. Wie ein vorwärtsdrängendes Uhrwerk sind im Vivace Sechzehntelläufe der Ober-stimmen gestaltet. Den Rhythmus prägen die auch in den Episoden auftretenden Syn-kopen des Ritornells. Ein Trugschluss auf ei-nem Sekundakkord und eine Kadenz werden von einer viertaktigen Coda abgeschlossen. Der zweite Satz steht trotz Ecksätzen in e-Moll in der Tonart h-Moll, was ungewöhnlich ist.

Die Entstehungszeit liegt mindestens in den frühen Köthener Jahren, vielleicht noch frü-her. Bach erzeugt hier mit einfachen musika-lischen Mitteln, wie Quintfallsequenz und gegenseitiger Imitation der Oberstimmen, ein filigranes Schmuckstück unter den Trio-sonaten.

Der dritte Satz ist vom tänzerischen Charak-ter nach Vorbild des Menuetts geprägt. Die nahezu durchgehenden Triolen sind für diesen Satz charakteristisch und bestimmen neben den Fugeneinsätzen des Ritornells auch die Episoden dazwischen. Das Pedal greift in seiner hauptsächlich aus Achtel-noten bestehenden Begleitung auch das Fugenthema des Ritornells auf.

#### **Sonate III d-Moll BWV 527**

Bach eröffnet diese Sonate als einzige der Sammlung mit einem Andante-Satz, der sowohl die da capo-Form (A, B, A) als auch Ritornellform aufweist. Die Episoden sind von Sequenzierungen und Imitation der Oberstimmen geprägt. Prägend für Teil B ist nach der Vorstellung eines neuen Themas in F-Dur eine wellenartige Quintfallsequenz. Der zweite Satz, in zweiteiliger Liedform ange-legt, fasziniert als ein inniges Wiegenlied und erinnert an die Hirtenmusik aus der

zweiten Kantate des Weihnachtsoratoriums. Im Tripelkonzert BWV 1044 ist dieser Satz für Violine, Flöte und Cembalo umgearbeitet. Ebenso wie der erste folgt der dritte Satz dem Aufbau der da capo-Form. Nach der Vorstellung des achttaktigen virtuoson Themas wechseln sich die beiden Oberstimmen mit in die Höhe steigenden Triolenketten ab. Das Pedal gibt dazu in durchgehenden Achteln einen drängenden rhythmischen Puls. Das Thema der Episode dreht den Anfang des Ritornell-Themas um. Nach a-Moll, B-Dur und F-Dur wird zum Ende des B-Teils die Subdominante g-Moll erreicht. Die Überleitung zum da capo gestaltet das Pedal innerhalb nur eines Taktes solistisch.

### **Sonate VI G-Dur BWV 530**

Bereits das eröffnende achttaktige Unisono der beiden Oberstimmen verleiht dem ersten Satz galante Züge. Das Ritornell kehrt im Laufe des Satzes zweimal in leicht veränderter Gestalt wieder und erklingt abschließend als Reprise. In den Episoden wird das Hauptmotiv in Quintfallsequenzen verarbeitet, es folgen jeweils kunstvolle Dreiklangsbrechungen, die ebenfalls von Quintfallsequenzen geprägt sind.

Der zweite Satz in e-Moll folgt der zweiteili-

gen Liedform. Prägend sind die in den Oberstimmen eingearbeiteten Synkopen, Vorschläge, Verzerrungen und intensive Chromatik, während das Pedal als rhythmische Orientierung zu den frei agierenden Oberstimmen pulsierende Achtelnoten setzt, sich aber auch an der Imitation beteiligt.

Nahezu durchgehende Sechzehntelnoten der Oberstimmen sowie fortlaufende Achtelnoten des Pedals erzeugen den spieluhrähnlichen Charakter des heiteren dritten Satzes. Das Thema des Ritornells erhält durch eine aufwärts gerichtete Figura Corta und die folgenden beiden Staccato-Noten einen spritzigen Auftakt, dem weitere Galanterien folgen. Dem wird in den Episoden ein zweites Thema in Moll gegenüber gestellt. Der verspielte Charakter bleibt jedoch erhalten, vor allem durch die kontrastvolle Begleitung aus Staccato-Noten. Schließlich wird die Subdominante C-Dur erreicht, die über einen kleinen Umweg in die Ausgangstonart mit abschließendem Ritornell in G-Dur zurückführt.

*Simon Reichert*

## Über die Auswahl des Instruments

Die Triosonaten sind eine Herausforderung für jeden Organisten, insbesondere auf einer historischen Orgel. Nicht umsonst hat Bach sie seinem ältesten Sohn und Meisterschüler Wilhelm Friedemann gewidmet. Die Trost-Orgel in Waltershausen darf sicher als eine Referenzorgel für die Bach-Interpretation gelten, doch hat bisher kein Organist das Wagnis unternommen, die Triosonaten auf diesem unbequem zu spielenden Instrument, mit seinem weitgespannten Pedal, aufzunehmen. Manche Organisten halten gar grundsätzlich die Orgel als Instrument für diese Werke ungeeignet und ziehen eine Interpretation auf dem Clavierchord vor. Ich halte jedoch die Klänge der Trost-Orgel für prädestiniert, um zu zeigen, dass die Sonaten durchaus für Orgel geschrieben wurden, und die „cantabile Art des Spielens“ auch auf ihr möglich ist (was im Übrigen eine Interpretation auf dem Clavierchord in keiner Weise für unrichtig erklärt). Seit meiner ersten Begegnung mit der Trost-Orgel in Waltershausen habe ich bedeutende historische Orgeln spielen dürfen, doch die Klangqualität dieses Instruments ist für mich nach wie vor berauschend - vor allem durch die feinen Klänge, die mit dem Attribut der „Lieblichkeit“ verbunden sind.

Trost war in seiner Experimentierfreudigkeit mit neuartigen Registerformen und -klängen dem Streben Bachs nach neuen und modernen Klängen nicht unähnlich und erfuhr auch nachweislich dessen Wertschätzung. Die Orgel in Waltershausen bietet wunderbare Flöten- und Aliquotstimmen verschiedenster Bauart, Gambaen und Prinzipale sowie Zungenstimmen, die sich klanglich sehr gut einfügen. Die vielfältigen Möglichkeiten aber auch die Authentizität dieser bedeutenden Orgel lassen unvermeidliche Geräusche der Traktur und größere Anstrengungen für den Organisten beinahe nebensächlich erscheinen. Jedoch verlangen diese Schwierigkeiten von dem Spieler auch sehr viel Respekt vor der Orgelkunst des „größten Organisten, den die Welt je hatte“.

Ich hoffe, mit dieser Aufnahme an der größten Barockorgel des Bachschen Stammlandes den Intentionen des Komponisten in Interpretation und klanglicher Ausformung möglichst nahe zu kommen und ein Stück meiner Begeisterung für dieses Instrument auch in Ihnen als Zuhörer entfachen zu können.

*Simon Reichert*

## Der Künstler



Simon Reichert (\*1980 in Gütersloh) beschäftigt sich intensiv mit Renaissance- und Barockmusik. Er studierte Kirchenmusik, Orgel und historische Aufführungspraxis an der Musikhochschule Detmold und der Schola Cantorum Basiliensis in Basel und ist Preisträger verschiedener Wettbewerbe, darunter des „Grand Prix d’ECHO“ in Freiberg 2014.

Konzerte spielte er in vielen Ländern Europas insbesondere auf berühmten historischen Orgeln, u.a. in Roskilde Domkirche (Raphaelis), Hamburg St. Jacobi (Schnitger), Stade St. Cosmae (Hues/ Schnitger), Lübeck

St. Jacobi (Stellwagen), Brandenburg Dom (Wagner), Tangermünde St. Stephan (Scheerer), Freiberg St. Petri (Silbermann), Suhl Kreuzkirche (Köhler), Waltershausen Stadtkirche (Trost), Soest-Ostoennen (gotische Orgel ca. 1430). Daneben musiziert er regelmäßig mit dem „Capricornus Ensemble Stuttgart“ (Henning Wiegräbe) und dem „ensemble1800“ (Fritz Burkhardt). Symphonische Werke von Max Reger und Olivier Messiaen sowie Musik der Avantgarde gehören ebenso zu seinem Repertoire wie Werke der Alten Musik. Als Solist gab er mit Orgelkonzerten von Händel, Haydn und

Dupré Gastspiele bei der Nordwestdeutschen Philharmonie Herford, der Cappella Istrapolitana Bratislava und dem orchestre de chambre du Luxembourg.

Im Hauptberuf ist Simon Reichert Stifts- und Bezirkskantor in Neustadt an der Weinstraße. Hier leitet er die Neustadter Stiftskantorei, mit der er als Dirigent Werke des 16. bis 21. Jahrhunderts aufführt. Als Hauptorganist an der gotischen Stiftskirche (erbaut 1356-1489) steht ihm seit Frühjahr 2016 eine neue vollmechanische Chororgel von Bernhardt H. Edskes zur Verfügung, mit 20 Registern, verteilt auf zwei Manuale und Pedal. Diese

Orgel wird im Chorton (465 Hz) gestimmt und ist für das Zusammenspiel mit historischen Instrumenten ausgelegt. 2015 spielte Simon Reichert an den historischen Orgeln des Kirchenbezirks das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach in 18 Konzerten.

Zu seiner Arbeit gehört auch die Leitung des Kirchenmusikalischen Seminars Neustadt zur Ausbildung von C- und D-Kirchenmusikern. Hier erteilt er Unterricht in Orgelspiel und Improvisation sowie in Chorleitung und Musiktheorie. Mehrere seiner Schüler studieren inzwischen an verschiedenen Musikhochschulen im In- und Ausland.



**PR 160032**

PASCHENrecords GbR  
Sebastian Paschen, Benjamin Reichert  
Tessiner Straße 46 · 18055 Rostock · Germany

Recording Supervisor: Benjamin Reichert  
Recording: August 2015,  
Municipal Church "Zur Gotteshilfe" Waltershausen,  
Germany

Booklet Editing: Sebastian Paschen  
English Translation: Dorothea Harris  
Photography: Karsten Hoerenz,  
Aline Wyrwich (Page 11)  
Facsimile (Page 6): Staatsbibliothek Berlin P 271,  
Autograph 1727-31  
Graphic Design: Franziska Hölzel

[www.paschen-projects.de](http://www.paschen-projects.de)

[www.simonreichert.de](http://www.simonreichert.de)  
[www.trost-orgel.de](http://www.trost-orgel.de)

© 2016 PASCHENrecords  
All rights of the producer and the owner of the  
recorded work reserved. Unauthorized copying,  
public performance, broadcasting, hiring or rental  
of this recording prohibited.



Recording: August 2015, Municipal Church "Zur Gotteshilfe" Waltershausen, Germany.

# TRIO SONATAS

## Johann Sebastian Bach

- |  |       |
|--|-------|
| 01. - 03. SONATA NO. 1 IN E-FLAT MAJOR, BWV 525<br>I; II Adagio; III Allegro                     | 14:03 |
| 04. - 06. SONATA NO. 2 IN C MINOR, BWV 526<br>I Vivace; II Largo; III Allegro                    | 10:46 |
| 07. - 09. SONATA NO. 5 IN C MAJOR, BWV 529<br>I Allegro; II Largo; III Allegro                   | 14:07 |
| 10. - 12. SONATA NO. 4 IN E MINOR, BWV 528<br>I Adagio - Vivace; II Andante; III Un poco allegro | 10:01 |
| 13. - 15. SONATA NO. 3 IN D MINOR, BWV 527<br>I Andante; II Adagio e dolce; III Vivace           | 15:56 |
| 16. - 18. SONATA NO. 6 IN G MAJOR, BWV 530<br>I Vivace; II Lento; III Allegro                    | 16:01 |

Simon Reichert - Organ

