

NR. 24 H-MOLL I · BWV 869

Die Tonart h-moll, die zu C-dur im Spannungsverhältnis der großen Septime steht, ist in der Wiener Klassik auffallend vernachlässigt worden; erst Chopin und Liszt haben in ihren beiden Klaviersonaten ihre Leidenschaftlichkeit in großem Stil dargestellt. Bach hat ihr in zwei Spätwerken die Weihe gegeben, in seiner Messe BWV 232 und in dem großem Orgelpräludium und Fuge (BWV 544). Ihnen reiht sich das letzte Stück des W. Kl. I würdig an. Bach hat es schon äußerlich dadurch herausgehoben, daß er Präludium und Fuge mit Tempovorschriften versehen hat. Auch in seinem Stil nimmt das Präludium eine Sonderstellung ein, ebenso die Fuge mit ihrem Thema, in dem alle zwölf Halbstufen der Tonleiter enthalten sind. Ihrer Bedeutung nach sind beide würdig, Bachs großes Werk abzuschließen und zu krönen.

Präludium



Das Präludium besteht wie ein Sonatensatz der Vorklassik aus zwei ungleich langen, zu wiederholenden Teilen, jedoch enthält der zweite Teil keine Teilreprise des ersten. Wir dürfen hier an Einflüsse von Bachs Kammermusik denken. In den etwa zu gleicher Zeit entstandenen Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014–1019) ist eine Reihe von Sätzen rein dreistimmig, so daß die erste Melodiestimme dem Solo-Instrument, die zweite der rechten Hand, der Baß der linken Hand des Cembalisten zugeteilt ist. Der

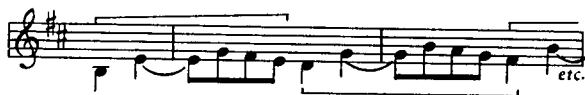
Klassiker dieser Technik war Arcangelo Corelli mit seinen 48 Triosonaten für zwei Violinen und bezifferten Baß. Während Bach in seinen Sonaten auch den Baß an der thematischen Arbeit beteiligt, ist er bei Corelli noch reiner Stützbaß, häufig in durchgehender Achtel-Bewegung, über der die beiden Oberstimmen imitierend geführt sind. Diese Technik war Bachs Vorbild im h-moll-Präludium. In dichter Imitation ziehen die beiden Oberstimmen über den ruhig gehenden Baß hin. Auch das Motiv der steigenden Quarte, die synkopiert wird und sich zur Terz zurückwendet, ist Allgemeingut der italienischen Kammermusik zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Worum aber Bach seine Vorbilder weit übertrifft, das ist die Weite der Linie, die aus diesem kleinen Motiv gebildet wird. Drei solcher Linienzüge machen den ersten Teil des Präludiums aus (T. 1–7 Mitte, T. 7 Mitte – T. 12 und T. 12–17). Im ersten Abschnitt (h-moll – D-dur) führt der Alt, der Sopran folgt ihm im Abstand einer Quinte auf dem Fuß; im zweiten Abschnitt (D-dur – fis-moll) führt der Sopran, der Alt folgt eine Quarte tiefer, im dritten (fis-moll – D-dur) führt der Alt, der Sopran folgt ihm im Abstand einer Teil greift nicht wie üblich auf den Anfang des ersten zurück, sondern hier können wir Bachs Kunst, ein Thema zu verwandeln, bewundern: Das Quartmotiv wird auf Achtel verkleinert,



dann in T. 27 und 29 zur verminderten Quinte ausgeweitet



und in T. 31/32 sequenzmäßig abwärts geführt. Hierauf wird es im Alt melodisch geweitet und gedehnt



und sequenzmäßig in die Höhe geführt (T. 33/35), wo es, mit dem Sopran in Engführung (T. 36–38) sich immer höher erhebt, um in Synkopen zur Schlußkadenz herabzusteigen (T. 39–42 Mitte).

Hier könnte das Präludium zu Ende sein, Bach umgeht aber den Schluß und fügt eine Coda an, durch die er auf wahrhaft geniale Weise den Zusammenhang des diatonischen Präludiums mit der chromatischen Fuge herstellt: das Quartmotiv wird umgestellt und chromatisiert (T. 42 Mitte – 45 Mitte),



auch der Baß wird chromatisch geführt (T. 43/44), im Sopran und Alt hören wir in T. 43 h'-ais' und g'-fis', in T. 44 e''-dis'' und h'-ais', in T. 45 g''-fis'' als Vorklänge der Vorhaltsmotive des Fugenthemas. Sie öffnen das Tor, durch das wir in den Wunderbau der letzten Fuge eintreten werden. Das Präludium, ein Musterbeispiel gebundenen Stils, ließe sich klanglich am besten auf einer Orgel mit zwei Manualen darstellen.

Beim Vortrag auf dem Klavier möge man die jeweils führende Stimme etwas hervorheben, dann wird auch die nachahmende sich deutlich abheben. Die Wiederholungen sind auszuführen, damit das Präludium in das richtige Größenverhältnis zur Fuge kommt. Bachs Vorschrift „Andante“ bedeutet nicht wie bei den Romantikern eine Vorstufe zu Adagio, sondern ein ruhiges, gefestigtes Zeitmaß, etwa $\text{♩} = 69$.

Fuga à 4



Die große Fuge, mit der Bach sein Werk beschließt – der Zeitdauer nach die längste des W. Kl. – bedeutet unter seinen Klavierfugen etwa dasselbe wie in seiner Kirchenmusik die erste Kyrie-Fuge der h-moll-Messe (BWV 232). Beide sind sich nicht nur in ihrer inneren Haltung ähnlich, sondern auch im Aufbau ihres Themas.



46/47). Wie in der f-moll-Fuge kommt es nach der Exposition zu keiner geschlossenen Durchführung aller vier Stimmen mehr. Nach ihr tritt das Thema als Ganzes noch zehnmal auf, doch sind die Einsätze oft durch Zwischenspiele so weit voneinander getrennt, daß man den Begriff der Form vergewaltigt, wenn man sie zu Durchführungen zusammenzufassen versucht. Ein anderes Prinzip, das uns bisher im W. Kl. noch nicht begegnet war, ist hier von Bedeutung: daß nämlich der Eintritt des Themas durch seine Anfangsnoten eine Vorankündigung erfährt. So erklingen in dem von Sopran, Tenor und Baß ausgeführten Zwischenspiel T. 17–21 unvermutet im Alt die drei ersten Noten des Themas (fis'–d'–h), ehe das ganze Thema zwei Takte später im Alt einsetzt. Ebenso ist es mit dem Tenor, der in T. 28 mit h–g–e angekündigt wird, ehe er mit dem ganzen Thema in T. 30 zu Worte kommt. Noch deutlicher ist die Vorankündigung in den Takten 34–44 und 69/70, wo sie auf die ersten neun Noten des Themas ausgedehnt und andern Stimmen übertragen wird als derjenigen, die mit dem vollständigen Thema eingeführt wird. Diese merkwürdige Technik war in Bachs Zeitalter in der italienischen Oper Mode. Die Sängerin intonierte ihre Arie, brach ab und begann erst nach einem Zwischenspiel wieder und führte die Arie dann durch. Der Grund war sehr wahrscheinlich der, daß bei der allgemeinen Unaufmerksamkeit in den italienischen Operntheatern der Anfang der Arie sonst untergegangen wäre (Riemann nannte dies „Devisen-Arie“, weil damit der Anfang wie eine Devise, ein Leitspruch, vorangestellt wurde). Selbst in die Kirchenmusik der Zeit, deren Arien ja denen der Oper nachgebildet waren, fand dieser Gebrauch Eingang. Im W. Kl. trägt er dazu bei, dem Eintritt des Themas eine erhöhte Bedeutung zu verleihen.

Dem dissonanten Thema setzt Bach wie in der f-moll-Fuge besänftigende, diatonische Zwischenspiele gegenüber. Auch sie sind italienisch gefärbt. Die Sequenzkette



wurde in der Kammermusik der Italiener viel gebraucht. Riemann führt in seiner *Musikgeschichte in Beispielen* (S. 278) eine Stelle aus einem Duett für Sopran und Alt mit Generalbaß von Bachs Zeitgenossen Francesco Durante an:



die mit Bach fast vollständig übereinstimmt (das Motiv findet sich übrigens auch schon in T. 23/24 des Präludiums). So ist der Aufbau der Fuge ebenso ungewöhnlich wie ihr Thema. Es gibt in ihr wie in der f-moll-Fuge oder der Kyrie-Fuge aus der Messe, auch keine Schluß-Steigerung. Spitta war über ihre Dissonanzen entsetzt. Er sagt, sie ziehe „langsam, seufzend, mit herben, ja schmerzverzerrten Zügen auf endlos scheinendem Pfade vorüber“, und fährt fort: „Wie mußte der so gar nicht auf die Teilnahme des großen musikalischen Publikums rechnen, der einem seiner vorzüglichsten Instrumentalwerke, das doch als Ganzes gedacht war, eine solche Dornenkrone aufsetzte!“ Wir können das nicht mehr nachempfinden. Wir lieben die „kostbaren Spezereien der Dissonanzen Bachs“ (Liszt) nicht nur, weil sie für uns längst jeden Schrecken verloren haben, sondern weil hier aus Kraft und Gegenkraft ein reiches Leben entsteht, das sich einem höheren Gesetz verpflichtet weiß, so daß wir aus dieser Fuge — wie aus der Kyrie-Fuge — nicht zu Boden geworfen, sondern erhoben und gestärkt hervorgehen. Die Fuge ist wahrhaft würdig, Bachs großes Werk zu krönen.

Einige nüchterne Bemerkungen mögen noch folgen. An zwei Stellen sah sich Bach genötigt, die Linie des Soprans umzubiegen, um *cis'''* zu vermeiden. Setzt man in T. 36 auf die drittletzte Note und in T. 63 auf die sechste *cis'''*, so wird die Stelle berichtigt. Bei der tonalen Beantwortung des Comes hat Bach lange geschwankt, ob er nur die erste, oder auch die fünfte Note des Themas noch tonal (d. h. mit h statt *cis'*) beantworten solle. Er entschied sich in T. 4 und 13 für h (in T. 48 für d), weil damit die Rückmodulation nach der Tonika erleichtert wurde. Der Triller auf der vorletzten Note des Themas kann auch hier als Praller beibehalten werden, damit dem Hörer erleichtert wird, es wiederzuerkennen. Die originalen Bögelchen im Thema verstehen sich eigentlich von selbst, sie bedeuten, daß die Auflösungsnote etwas kürzer und schwächer gespielt werden soll. Die Vorschrift „Largo“ bezeichnet nicht ein besonders langsames Zeitmaß, sondern Feierlichkeit und Größe (Busoni hat deswegen die Fuge in den $\frac{4}{2}$ -Takt umgeschrieben).

♩ = 48–54