

NR. 14 FIS-MOLL II · BWV 883

Präludium



Man darf das Präludium zu den bedeutendsten des W. Kl. zählen. Es ist ein großes Arioso, dessen weit gespannte, edle Melodie ihre ganze Schönheit wohl erst entfalten würde, wenn sie einer von Bratsche und Cello begleiteten Solo-Violine übertragen wäre. Mozart, der verschiedene Sätze aus dem W. Kl. für Streicher übertragen hat (KV 404a und 405), hat leider dieses herrliche Stück übersehen. Man kann im W. Kl. II (noch nicht in I) beobachten, daß manche Typen von Präludien paarweise auftreten. So gehören die Präludien cis-moll und fis-moll, dis-moll und e-moll, D-dur und B-dur, Fis-dur und As-dur eng zusammen. Gegenüber der verfeinerten Empfindsamkeit des cis-moll-Präludiums wirkt das in fis-moll ruhiger, gesammelter — man möchte an einen Maler der umbrischen Schule, etwa Perugino, denken —, doch soll dieser Vergleich lediglich ausdrücken, wie der Verfasser das Präludium empfindet, mit Worten lassen sich ja solche Tönungen nicht wiedergeben. Es gliedert sich in vier Abschnitte: Der erste umfaßt T. 1—12 (mit einer „Phrasenverschleifung“ in T. 7), er führt von fis- nach cis-moll, der zweite (T. 12—21) von cis-moll nach A-dur, der dritte (T. 21—29) bringt die Bewegung in einer Fermate sanft zum Stehen, worauf der vierte und letzte als Reprise des ersten das Stück beschließt. Innerhalb dieser vier Abschnitte ist die Melodie durch beständige Motiv- und Phrasenverkettung so fest zu einer Einheit zusammengefaßt, daß man auch hier mit Wagner sprechen könnte: „Die unendliche Melodie ist hier schon präformiert.“ Die Motive des ersten Taktes — die fallende Quarte, die Drehbewegung der Triolen, der synkopische Rhythmus — wirken fort und erzeugen diese Weite der Linienführung, in der kein Italiener Bach erreicht hat; es ist eine Technik, die jedem Klavierspieler aus dem Mittelsatz des Italienischen Konzerts (BWV 971) vertraut ist. Busoni spricht hier von „einer

an César Franck gemahnenden Poesie des Kontrapunkts“. Das Präludium ist natürlich viel mehr als nur ein Vorspiel zur Fuge, hängt mit ihr aber auch motivisch zusammen: der gebrochene fis-moll-Dreiklang eröffnet beide, die Drehbewegung der Triolen findet sich auch, synkopiert, im Fugenthema wieder.

Vortrag: Mit edler Kantabilität aller drei Stimmen. ♩ = 52

Fuga à 3



Die Fuge steht im W. Kl. I und II einzig da. Sie ist eine Tripelfuge, die in einem nur dreistimmigen Satz ihre drei Themen mit einer überlegenen Meisterschaft kombiniert; sie läßt uns darin an die Kunst der Fuge (BWV 1080), etwa an den Contrapunctus VIII, denken, der auch in nur drei Stimmen drei Themen durchführt. Vor diesen beiden Fugen hat Bach nur noch eine Fuge mit drei Themen geschrieben: die fünfstimmige Orgelfuge Es-dur (BWV 689), die den Beschluß der Choralvorspiele im Dritten Teil der Klavierübung bildet. Der Aufbau der Orgelfuge ist: A, B, B + A, C, C + A; in der Klavierfuge: A, B, B + A; C, C + A + B. In T. 1–20 wird A allein durchgeführt, T. 20–28 B allein, T. 28–36 B + A, T. 36–51 C allein, in T. 52 (mit Auftakt) tritt A zu C, T. 55–57 werden A, B, und C zum erstenmal vereinigt (A mit einer Variante seiner drei Auftakts-Achtel), zum zweitenmal in T. 60–62. Am klarsten ist die Stellung der drei Themen zueinander in der dritten Kombination (T. 67 mit Auftakt):



Diese Kombination mag Bach im Auge gehabt haben, als er die drei Themen einander zuordnete.

Nun aber zu den Themen selbst. Das erste ist in bewundernswerter Weise in sich ausgewogen. Dem Linienzug cis'—fis—d' hält in T. 2/3 die Umstellung fis'—h—a die Waage, die beiden synkopischen Motive, die d'—cis und h—a umschreiben, werden von den drei Auftakts-Achteln und dem Schlußtriller umrahmt. Mit Teilmotiven des Themas wird in den Zwischensätzen ein kapriziöses Spiel getrieben: der Quintfall fis—h wird zwischen zwei Stimmen imitiert (T. 7), die drei Auftakts-Achtel werden in ihrer ursprünglichen Gestalt wie in der Umkehrung zur Umspielung des Themas im Baß verwendet, sie täuschen Einsätze vor, durch die der Hörer irregeführt wird. Das zweite Thema trägt über dem punktierten Achtel bei Schwencke einen Praller, der ihm mehr Relief verleiht und uns erleichtert, es zu verfolgen. Zweimal tritt das erste zum zweiten Thema: T. 29 mit Auftakt im Alt und T. 34 im Baß. Das dritte Thema besitzt wenig eigene Persönlichkeit, es umschreibt (ähnlich dem zweiten Thema der cis-moll-Fuge I) eine langsam fallende Abwärtsbewegung. Auch zu ihm treten fortwährend Teilmotive von A, bis dieses T. 52 (mit Auftakt) im Alt ganz erscheint. In den Sechzehnteln T. 54/55 ist der Achtel-Auftakt von A versteckt:



ähnlich im Baß T. 60.

So gewährt die Fuge dem, der in ihre Satztechnik eindringt, einen hohen intellektuellen Genuß. Sie gibt aber mehr. A ist ein Thema von ambivalenter Haltung, zugleich nachdenklich und launisch; das zweite ist prägnant, energisch, das dritte weich fließend. Alle drei zusammen vereinigen sich zu einer höheren Einheit in einer Weise, wie das in keiner anderen Kunst als in der Musik möglich ist. Von der Fuge sagt Busoni: „Der Inhalt ist, bei aller Weisheit, voller Jugend; das Gedankliche steht neben dem Empfindsamen.“ All das in eine klanglich befriedigende Einheit zusammenzuzwingen, ist die nicht leichte Aufgabe des Spielers. ♩ = 84