

NR. 20 A-MOLL II · BWV 889

Präludium



Dieses erstaunliche Präludium hat der Mathematiker Bach konstruiert. Es ist eine zweistimmige Invention von einer solchen Strenge, daß sie darin alle übrigen zweistimmigen Instrumentalsätze Bachs übertrifft. Man kann sie wie eine Werkzeichnung studieren: zwei genau gleiche Hälften von je 16 Takten, im zweiten Teil in der ersten Hälfte (T. 17–24) mit Umkehrung der beiden fest und unlösbar miteinander verbundenen Themen, in der zweiten Hälfte (T. 25–32) mit einer Kombination von gerader und umgekehrter Bewegung. Als Hauptmotiv des Satzes können die chromatisch von a nach e absinkenden Achtel angesehen werden, eine Tonfolge, die bei den Zeitgenossen Bachs und bei ihm selbst Ausdruck schmerzlichen Affekts war, z. B. im Lamento aus dem Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders (BWV 992) und dem ostinaten Baß der Kantate BWV 12 „Weinen, Klagen“ und des Crucifixus der h-moll-Messe (BWV 232). Hier, im W. Kl., hat die Chromatik in der verdünnten Luft der Reflexion freilich ihre Affekt-Bedeutung verloren. Die Oberstimme zu diesem Baß bewegt sich in zerlegter

Zweistimmigkeit; wir hören chromatisch absteigende Sextakkorde (die chromatischen Nebennoten dieser ausdrucksvollen Melodie bewirken, daß der Satz auch in der Umkehrung gebraucht werden kann, durch die sonst Folgen von Quartsextakkorden entstehen würden).

Genau die Hälfte der Takte im ersten Teil nimmt die Verbindung der beiden Themen ein (T. 1/2, 4/5, 8/9, 11 und 13), die übrigen acht Takte (3, 6, 7, 10, 12 und 14–16) werden von einem halbtaktigen Motiv bestritten, dessen Oberstimme aus einer Variation des absteigenden Soprans gebildet ist, während die diatonisch aufsteigenden Achtel den Baß von T. 1 umkehren.

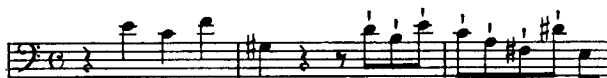


Im zweiten Teil wird das Hauptthema in T. 16/17 und 20/21 in beiden Stimmen umgekehrt, in T. 25/26 folgt der geraden Bewegung die Umkehrung, in T. 30/31 der Umkehrung die gerade Bewegung, – Symmetrien, die man bildlich vor sich sehen muß. Das Halbtaktmotiv wird im zweiten Teil gleichfalls in beiden Stimmen umgekehrt (T. 19/20 und 23/24); in T. 26 erscheint es in gerader Bewegung und wird auf drei Takte ausgeweitet, der letzte Takt 32 ist frei.

Es ist eine Verstandesmusik höchster Ordnung. Kirnberger hat das Präludium als Beispiel in seine 1773 erschienene Schrift *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* aufgenommen; es war das erste Präludium des W. Kl., das im Druck erschien. Ob es ihm gelungen ist, das Rätsel dieser Sphinx zu lösen, muß dahin gestellt bleiben. Sie liegt wie eine Wächterin vor der Fuge, hält die Kräfte zurück, die jene entfesseln wird.

Vortrag: in strengem, reflektierten legato, jedoch mit Einschnitten im Achtel-Thema, die nach dem ersten, bzw. ersten und fünften Achtel zu machen sind. Kein *pp* (Czerny), sondern mit stetiger, objektiver Tongebung. ♩ = 63–66 (wie die Viertel der Fuge)

Fuga à 3



Die Fuge ist ein einziger Temperamentsausbruch, sie „steht für einen einzelnen Mann da, und der tobt!“ (David). Schwer sausen die Schläge der Viertel nieder, spalten sich wie Blöcke im Sturz in Achtel; die gerissenen Zweiunddreißigstel und rollenden Triller des Kontrapunktes vervollständigen das Bild eines Unwetters, — eines seelischen, denn Bach schrieb keine Pastoralsymphonien. Die Fuge kümmert sich nicht viel um Schulregeln. Ihr Thema, das als einziges im W. Kl. II nach der Dominante moduliert, kommt in seiner originalen Gestalt im Verlauf der Fuge überhaupt nicht mehr vor, sondern entweder mit abgeändertem Schluß (T. 14/15 im Sopran, T. 26/27 im Baß) oder im Nachsatz auf vier Achtel verkürzt (nach Czaczkes wäre das die eigentliche Form des Themas, dies aber nur dann, wenn andere Stimmen den Nachsatz sequenzierend fortsetzen, wie in T. 11–13, 19/20 und 23/24. Die Linienführung des Themas war Allgemeingut der Zeit. Sie findet sich in Händels Messias wieder



und im Finale des f-moll-Quartetts op. 20 von Haydn (Hob. III: 35), nirgends aber mit so elementarer Gewalt wie im W. Kl. Die Viertel müssen schwer abgesetzt werden, die Achtel schärfer abgestoßen. Das Autograph trägt keine staccato-Zeichen über den Achteln, sondern nur die Abschriften von Kirnberger (Keile) und von Schwencke (Punkte). Die Fuge schließt in Dur, und wir haben kein Recht, diesen Schluß, wie Tovey will, nach Moll abzuändern.

Was die Lesarten betrifft, so ist in T. 15 der Baß (vielleicht mit Rücksicht auf den rasselnden Klang in den tiefen Lagen des Cembalos?) bei Altnikol eine Oktave höher gesetzt; in T. 6 ist Altnikols Version



leichter spielbar als die des Autographs:



Mit dem Präludium steht die Fuge im Zusammenhang des äußersten Gegensatzes, doch kann man auch das Fugenthema in T. 1 des Präludiums in der Oberstimme angedeutet sehen.

Vortrag: Schwer und wuchtig, daher nicht zu rasch. ♩ = 63–66 (das doppelte Tempo des Präludiums)