

NR. 21 B-DUR I · BWV 866

Die Tonart B-dur, stufenmäßig einen Ganzton unter C liegend, ist in unserer Vorstellung besonders durch einige große Werke Beethovens geprägt worden: die Sonaten op. 22 und 106, die 4. Symphonie. Bach hat sie nur selten benutzt und faßt sie neutraler auf (1. Partita BWV 825, 6. Brandenburgisches Konzert BWV 1051). In beiden Teilen des W. Kl. trägt sie den Charakter der Heiterkeit und Anmut.

Präludium



Das Präludium ist seiner Dauer nach das kürzeste im W. Kl. und technisch eines der glänzendsten, eine rasch und leicht hingeworfene

kleine Toccata, die aber trotz ihrer Kürze die wesentlichen Kennzeichen einer solchen trägt: gebrochene Harmonien, ein zwischen beide Hände verteiltes virtuosos Laufwerk, das von massigen, vollgriffigen Akkorden unterbrochen wird. In den Spitzentönen des Präludiums und im Baß klingt schon das Fugenthema leicht an: d"—c"—d"—f" wird vom Fugenthema auftaktig zu f'—g'—f'—b'. Die Verteilung des Laufwerks auf beide Hände läßt (wie der gezackte Baß zu Anfang) an die Orgel denken; man vergleiche den Eingang der C-dur-Toccata (BWV 564), das sogenannte kleine e-moll-Präludium (BWV 533) und die g-moll-Fantasie (BWV 542). In all diesen Beispielen wird die Linie durch die Verteilung auf beide Hände nicht nur glänzender, sondern sie bekommt auch mehr innere Lebendigkeit. Daher ist es merkwürdig, daß für die sich von den Akkorden lösenden Passagen in T. 11—14 nicht auch eine solche Verteilung angegeben hat. Die vollstimmigen Akkorde sind in einer guten Abschrift mit „adagio“ bezeichnet, was in fast alle Ausgaben übergegangen ist, aber wohl nur eine kaum merkliche, fast selbstverständliche Verbreiterung bedeutet. Am Schluß ist der nach oben entschwebenden Figur in einer Handschrift (und leider auch bei Czerny) im Baß eine ganze Note B zugesetzt, die nicht nur jeder Beglaubigung entbehrt, sondern Bachs Intention geradezu ins Gegenteil verkehrt. Die Fermate auf der letzten Note (b'), die in einer Reihe von Abschriften fehlt, ist hier wohl nur als Lesezeichen gemeint.

Der Vortrag darf wohl frei sein, wie es sich für eine Toccata gehört; bei zu viel Freiheit besteht aber die Gefahr, daß das kurze Stück auseinanderfällt. Als Grundzeitmaß mag man $\text{♩} = 69$ annehmen.

Fuga à 3



Die Fuge ist ein regelrechtes Tanzstück, von einer Anmut, die sich zum Übermut steigert, eine Art Nachtanz, eine „proportio tripla“ zum Präludium. Ihre leichten Schritte werden im zweiten

Takt behender und gehen im dritten und vierten in eine wirbelnde Bewegung über (Aufbau des Themas: a a b b). Ihre Laune wird durch zwei obligate Kontrapunkte noch gesteigert. Der erste



umschreibt die beiden ersten Takte des Themas und schlägt zu den beiden folgenden wie ein Tamburin den Takt, der zweite



begnügt sich mit kurzen, impertinenten Einwüfen. Die Art des Themas und die Beigabe zweier Kontrapunkte stellt die Fuge in Parallele zu den Fugen in c-moll und Cis-dur; der Aufbau des Themas (1 + 1 + 2 = 4 Takte) ist dem der c-moll-Fuge besonders ähnlich, und so ist es fast selbstverständlich, daß auch sie auf Fugenkünste verzichtet. Sie ist zweiteilig; der erste Teil (T. 1–22) besteht aus der Exposition und einem überzähligen Einsatz des Soprans als Comes (T. 13); der zweite (T. 22–48) aus zwei unvollständigen Durchführungen von je zwei Stimmen: Alt und Baß (T. 22 und 26 in g-moll–c-moll), Sopran und Alt T. 37 und 41 in Es-dur–B-dur. Das Thema ist immer da, auch in den Zwischenspielen, die zweimal die thematischen Partien unterbrechen (T. 17–21 und 30–34), und zwar fünftaktig, während alles andere normal viertaktig abläuft.



Die Achtel sind eine Umkehrung von (a), die Sechzehntel von (b). Der Schluß der Fuge trumpt mit der Wiederholung der Takte 43 und 44 gewaltig auf, und er darf das, weil er die nicht geringen

technischen Schwierigkeiten dieser Fuge (die Riemann zu den leichten und anspruchslosesten zählt!) noch überbietet. Zu den Scherzen, an denen diese Fuge so reich ist, gehört auch der Scheineinsatz des Themas im Alt (T. 35).

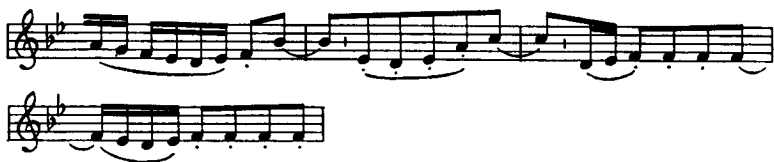
Zu ihrem Verständnis braucht man nicht viele Worte zu machen, da alles offen daliegt, wohl aber zu ihrer Ausführung. Wie soll man das Thema artikulieren? Nach Czerny



(das ist die verbreitetste und vielleicht die Auffassung, die dem scherzando-Charakter der Fuge am meisten gerecht wird). Andere Herausgeber schlagen



vor; Kreutz verwirft beide als nicht im Stile Bachs und schlägt vor, alle Achtel abzusetzen, die Sechzehntel „perlend“ zu spielen. Ebenso individuell sollte der erste Kontrapunkt artikuliert werden:



Beim zweiten Kontrapunkt machen die Doppelgriffe besonders in der linken Hand (T. 15–18 und 39/40) erfahrungsgemäß vielen Spielern Schwierigkeiten. Um eine Verkrampfung der Hand zu vermeiden, spiele man die Achtel mit leichtem Fingerstaccato. In T. 45 und 46 (die in einer Abschrift von Forkel erleichtert sind) gebe man die Sexten ganz der rechten Hand.

Vortrag: Mit Laune und Humor, in lebhaftem Tanzschritt.

♩ = 96