

NR. 2 C-MOLL II · BWV 871

Präludium



Das Präludium kann von zwei verschiedenen Seiten her bewertet werden: als Tanzsatz und als zweistimmige Invention. Als Tanzsatz steht es den Allemanden in den Suiten Bachs nahe, da es aus zwei wiederholten Teilen von  $12 + 16$  Takten besteht (vgl. die Allemande der 6. Französischen Suite BWV 817), doch fehlt der charakteristische Sechzehntel-Auftakt. Wie in den meisten Suitensätzen, so ist auch hier der Aufbau im Großen regelmäßig, im Kleinen aber zuweilen unregelmäßig. So besteht der erste Teil des Präludiums aus  $4 + 4\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} = 12$  Takten, der zweite aus  $4 + 5 + 4 + 3 = 16$  Takten. In der Technik seines Baus ist das Präludium eine zweistimmige Invention. Ihr Doppelthema (die rollenden Sechzehntel und die hüpfenden Achtel) wird in T. 2 umgekehrt, in T. 3 und 4 fortgesponnen, dann leiten Sequenzen zum Abschluß nach Es-dur. Der zweite Teil variiert und erweitert den ersten.

Mit der Fuge hängt das Präludium eng zusammen. Reduziert man in beiden die Sechzehntel auf Achtel,



so liegt das klar zutage. Zudem sind beide zweiteilig und haben die gleiche Zahl von Takten (28).

Um diesen Zusammenhang zu betonen, und um das Präludium vor einer zu etudenmäßigen Wiedergabe zu bewahren, sollte man es nicht zu rasch, sondern mit ruhiger, etwas besinnlicher Anmut spielen. ♩ = 76–84

## Fuga à 4



Das schlichte, unscheinbare Thema scheint auf den Stil vorbachischer Meister hinzuweisen und wenig Individualität zu besitzen, es ist aber in seiner Einfachheit von einer inneren Kraft, die schon auf die Kunst der Fuge (BWV 1080) hindeutet. Die Fuge bleibt lange Zeit dreistimmig; die unterste Stimme wird bald als Baß, bald als Tenor behandelt. Erst in T. 19 tritt der wirkliche Baß mit dem vergrößerten Thema ein und macht sie vierstimmig. Dieses Aufsparen des Basses, der erst spät, dann aber mit um so größerer Bedeutung eintritt, hat die Fuge mit der großen Orgelfuge C-dur (BWV 547) gemeinsam, die lange Zeit vierstimmig bleibt, ehe der Baß mit dem Thema in der Vergrößerung einsetzt und sie zu einem unvorstellbaren Höhepunkt emporreißt. In bescheidenerer Weise sehen wir dasselbe hier. In ihrem ersten Teil (T. 1–14) ist die thematische Arbeit schon so konzentriert, daß für einen eigenen Kontrapunkt kein Raum ist. In der aufsteigenden Linie des Basses (T. 5) und der Gegenbewegung des Soprans (T. 6) ist der Anfang des Themas umgestellt enthalten:



und auch in T. 7 hören wir im Alt Anspielungen auf das Thema.



In T. 8 und 9 ist die Baßführung dem Thema entnommen und verzahnt sich mit dem Sopran, aber dies alles stellt nur ein Vorspiel zum zweiten Teil dar, der durch eine altmeisterliche dreifache Engführung eröffnet wird: Das Thema im Sopran wird mit seiner Vergrößerung im Alt und seiner Umkehrung im Tenor kontrapunktiert (T. 14–16).



Von da ab setzen die Engführungen nicht mehr aus: T. 16/17 werden Alt, Sopran und Tenor enggeführt, T. 17/18 Sopran (drittletzte Note von T. 17) mit Alt (die harmonische Härte dieser Stelle haben spätere Abschreiber zu mildern versucht, indem sie in T. 18 im Tenor und Sopran *as'* und *des''* statt *a'* und *d''* setzten). Nun erst setzt der Baß wie auf dem Pedal einer Orgel mit großen Notenwerten ein, fügt gleich noch zwei Themeneinsätze in umgekehrter und in gerader Richtung dazu (T. 21 und 22) und leitet die Fuge in Takt 23 Mitte zum Schluß. Aber Bach kann da noch nicht aufhören. Er fügt eine Coda mit Engführungen von Alt und Sopran nach zwei Achteln, dann von Sopran (letztes Achtel von T. 24) und Alt (2. Achtel in Takt 25), dann von Baß und Alt gleichzeitig (T. 26) hinzu und bekräftigt dies gar nicht fugenmäßig mit einem markanten Schluß, und zwar in Moll! So wächst die Fuge in ihrem zweiten Teil zu einer Größe, die der erste noch nicht ahnen ließ.

Vortrag: Gebunden (keine Zäsur im Thema), streng, reflektierend.  
♩ = 58–63