

NR. 21 B-DUR II · BWV 890

Präludium



Das Präludium ist ein Reigen von unbeschreiblicher Anmut: wie steigen und fallen die Stimmen, verschlingen sich, lösen sich wieder, — und zugleich ist es ein Sonatensatz, dessen Teile schon so ausgebildet sind, daß wir hier Bach in unmittelbarer Nähe der klassischen Sonatenform sehen. Was in den Präludien D-dur und f-moll noch fehlte, die Andeutung eines zweiten Themas, ist hier schon erkennbar. Das Hauptthema (4 + 4 Takte) moduliert in die Dominante. Nun werden in T. 9–12 zwei Stimmen verkettet,



die als zweites Thema gelten können, ihre Fortsetzung (T. 13–16) mit dem Überschlag beider Hände ist einer ähnlichen Stelle in der c-moll-Fantasie (BWV 906, komponiert 1738) so verwandt, daß man die Entstehung des Präludiums in die gleiche Zeit datieren möchte. In der Fortführung wird, wie oft auch bei den Wiener

Klassikern, das erste Thema wieder angespielt (T. 21); und die Schlußgruppe mit ihrer Moll-Wendung (T. 28) schließt die mit 32 Takten überaus regelmäßig gebaute Exposition ab. Die Durchführung (hier darf man den Mittelteil schon so nennen) knüpft an die Schlußgruppe an, führt dann die Überslagstelle durch (die in der Reprise ausgelassen wird) und schließt nach 16 Takten in g-moll. Die Reprise (ab T. 49) verkürzt die ersten 16 Takte der Exposition auf acht, verlängert aber den Nachsatz und bringt die Bewegung auf dem Sekundakkord der Dominante (T. 76) zum Stehen. Dann wird mit einem „Generalauftakt“ (T. 76–81, bei dem man an den auf mehrere Takte gedehnten Auftakt im 1. Satz der Sonate op. 31, Nr. 3 von Beethoven denken könnte) der Anschluß an die Schlußgruppe der Exposition erreicht. So wächst auch dieses Präludium in seinem zweiten Teil über sich hinaus, gibt seine gelassene Haltung auf. Auch darin steht es der Wiener Klassik näher als der älteren Musik, an die es durch seine Technik, den real dreistimmigen Satz, noch gebunden ist. Daß diesem großen, bedeutenden Präludium eine kleine Fuge folgt, ist nur scheinbar ein Mißverhältnis. Das Präludium mit seiner geraden Taktart ($\frac{4}{8}$) kann als Haupttanz, die Fuge in ihrem beschwingten $\frac{3}{4}$ -Takt als Nachtanz gelten. Beide hängen außerdem auch durch ihr gemeinsames Hauptmotiv, die absteigende Sexte zusammen.

Vortrag: In fließender, weicher Bewegung, aber ohne Hast. ♩. = 80–84

Fuga à 3



Das Thema der Fuge steht insofern in der älteren Literatur einzig da, als es mit der None der Tonart einsetzt, wiewohl diese None nur die Nebennote der Oktave ist. Das aus vier Taktmotiven (a a b b) zusammengesetzte Thema läßt sich in zwei Absätzen anmutig von der Oktave auf den Grundton herunter und setzt sich mit schmeichelnden Achtel-Motiven fort. Die Fuge besteht aus zwei ungleich langen Teilen: 1–32 und 32–93. Beide Teile haben denselben Abgesang von vier Takten und bekunden schon damit, daß diese Fuge nicht als kontrapunktische Arbeit gewertet sein

will. Und doch ist sie das auch. Zu Beginn des zweiten Teils gesellen sich zwei neue Kontrapunkte (b) und (c) zum Thema, das bis dahin ziemlich bedürfnislos gelebt hatte:



Sie treten auf den zweiten Takt des Themas ein, mit dem zusammen sie einen dreistimmigen, dreifach umkehrbaren Satz bilden: T. 33 in der Kombination b—a—c, T. 41 als a—c—b, T. 49 als c—b—a, T. 56 als c—a—b (hier treten b und c einen Takt später ein), an T. 64 und 80 als a—b—c. Doch werden diese kontrapunktischen Versetzungen lässig, gleichsam nebenbei behandelt und stören die heitere Unbekümmertheit der Fuge nicht.

Vortrag: Leicht bewegt, mit Grazie und etwas Humor. ♩ = 120 (das anderthalbfache des Präludiums)