

## NR. 24 H-MOLL II · BWV 893

## Präludium



(Autograph)



(Altnikol)

Wenn wir am Ende dieser zweiten Sammlung von 24 Präludien und Fugen, und damit beider Teile des W. Kl., einen Höhepunkt oder auch nur einen betonten Abschluß erwarten, so müssen uns Präludium und Fuge h-moll enttäuschen. Ganz anders endete der erste Teil des W. Kl., schloß der Dritte Teil der Klavierübung (mit der fünfstimmigen Orgelfuge in Es-dur BWV 689), schlossen die vier Teile der Klavierübung (mit den Goldberg-Variationen BWV 988). Vielleicht (wir wissen es nicht) stand Nr. 22 (b-moll) ursprünglich in h-moll und hätte dann einen großartigen Schluß des ganzen Werks gebildet, mußte aber um einen halben Ton versetzt werden, weil kein b-moll-Stück vorhanden war, so daß das jetzige Paar Nr. 24 nur ein Lückenbüßer wäre? Aber das ist nur eine Vermutung. Beide Stücke könnten, wie Gray bemerkt, ebenso gut an einer andern Stelle in I oder II und in einer andern Tonart stehen, das Präludium als zweistimmige Invention, die Fuge als eine locker gefügte Fughetta. Und doch hat das Präludium Merkmale, die auf den Spätstil Bachs hinweisen. Es ist in zwei Fassungen überliefert, die sich durch die Taktart unterscheiden. Im Autograph steht, mit „Allegro“ bezeichnet, die erste Fassung, bei Altnikol die zweite. Bach hat also später je zwei Takte in einen zusammengezogen und damit den gedanklichen Zusammenhang des Themas verstärkt, in dem nun kein trennender Taktstrich mehr steht. So hat er in diesem letzten Präludium das Gegenteil von dem getan, was er in der ersten Fuge tat, als er den ursprünglichen c-Takt in zwei  $\frac{2}{4}$ -Takte verwandelte. Zwei weitere Beispiele einer nachträglichen Taktveränderung haben wir in der A-dur-Fuge für Orgel (BWV 536), die zuerst im  $\frac{3}{8}$ -Takt stand, aber durch ihre Versetzung in den  $\frac{3}{4}$ -Takt lichter und freundlicher wurde, und auch in der *Kunst der Fuge* (BWV 1080) war der „Canon per augmentationem“ ursprünglich in hal-

ben Notenwerten notiert. Hier im W. Kl. ist also der umgekehrte Fall, und es kann kein Zweifel sein, daß die Veränderung des Taktmaßes von Bach selbst vorgenommen wurde. Sie zeigt wieder, welche Bedeutung er der Ästhetik der Taktarten beilegte (in der Taktzählung folgen wir der zweiten Fassung). In seiner motivischen Arbeit ist das Präludium eine Invention, seine Form ist die eines Konzertsatzes, bei dem das Hauptthema einen Kreis durch die verwandten Tonarten beschreibt: h-moll — D-dur (T. 9) e-moll (T. 13) — fis-moll (T. 21) — h-moll (T. 30). Der leidenschaftliche Abbruch dieser letzten Durchführung in T. 31 und 32 ist ein Zeichen von Spätstil (vgl. den Schluß des Orgelchorals „Vater unser im Himmelreich“, manualiter, im Dritten Teil der Klavierübung BWV 682). Die verbindenden Zwischenspiele (T. 5/6) haben eine auffallende Ähnlichkeit mit denen des a-moll-Präludiums II. Es ist in seinem Bau von großer Regelmäßigkeit, nur im Fermatentakt 29 werden die Viertaktgruppen um einen Takt erweitert. Die originalen staccato-Zeichen in T. 11, 30 und 32 zeigen an, daß der „Affect“ des Präludiums heftig sein soll. ♩ = 69 (bzw. ♩ = 69 nach der ersten Fassung)

## Fuga à 3



Was erwarten wir denn in dieser letzten der 48 Fugen, mit der Bach sein Werk beschließt? Wenn nicht eine Krönung, so doch einen würdigen Abschluß — aber ihn bildet die kleine, etwas verspielte Fuge nicht. Sie ist, wie die F-dur-Fuge I, ein Passepied in Form einer Fuge. Sie mildert die Schärfe des Präludiums in Heiterkeit und Behaglichkeit, sie hängt auch motivisch mit ihm insofern zusammen, als der Themakopf der Fuge den h-moll-Dreiklang umschreibt wie das Präludium; die munteren Oktavsprünge seiner Fortsetzung kann man in den Sprüngen in T. 11 und 12 des Präludiums vorgebildet sehen. Das Thema mit seinem Bau von 2 + 4 Takten beginnt nach Riemann gleich mit dem 3. und 4. Takt (wenn man das annimmt, ist die Elision fast ebenso reizvoll wie die zu Beginn der Overture zu *Figaros Hochzeit* von Mozart). Die Ausarbeitung läßt einen soliden Fugengeist durchaus vermissen. Zwar kann man feststellen, daß der Exposition noch sechs Themeneinsätze folgen, aber sie lassen sich nicht schulmäßig in zwei Durch-

führungen zusammenzwingen. Die Einschnitte liegen anders. Ähnlich wie in der H-dur-Fuge wird der Kontrapunkt aufgegeben, der dem Thema in der Exposition beigegeben war, die Triller verschwinden und statt ihrer tritt (T. 29) ein neuer, sich anmutig wiegender Kontrapunkt auf, der wie eine harmonische Begleitung des Themas wirkt und dessen tänzerischen Charakter noch verstärkt. Der nächste größere Einschnitt ist T. 69. Da werfen sich Alt und Baß das Thema wie einen Ball zu, wobei der Baß das Feld behält. Am Schluß gibt Bach der Fuge noch eine schalkhafte Coda von vier Takten, deren Idee Busoni herausgelöst hat:



Auch in dieser Fuge tauchen Reminiszenzen auf: Die Sequenz T. 87–90 stammt aus dem ersten Zwischenspiel der h-moll-Fuge I (T. 17–20), die Verflechtung von Sopran und Alt in T. 50–54 und 92–95 aus der g-moll-Fantasie für Orgel (BWV 542).

So beschließt Bach sein W. Kl. fast lässig, spielerisch, und doch ist diese letzte Fuge nichts weniger als unbedeutend. Wie die Fugen in f-moll und Fis-dur im W. Kl. II weist sie in die Zukunft. Wenn die altherwürdige Form und Technik der Fuge nicht verkümmern und vertrocknen sollte, so mußte ihr von außen her neues Leben zugeführt werden. In den Fugen Fis-dur und h-moll geschieht das aus der Welt des Tanzes. Beide zeigen einen Weg in die Zukunft; aber die Zukunft hat ihn nicht besritten. Diese letzte Fuge hat einen meisterlich gearbeiteten dreistimmigen Satz, zeichnet sich durch eine spielende Beherrschung der Fugentechnik aus – und ist gleichzeitig schon ein Vorklang der Davidsbündlertänze von Schumann!

Vortrag: Mit bequemer Grazie. ♩. = 56–60