



NR. 17 AS-DUR II · BWV 886

Die Entstehungsgeschichte von Präludium und Fuge, wie wir sie rekonstruieren können, ist interessant und kompliziert. In seinen Cöthener Jahren hatte Bach ein Präludium mit Fughetta in F-dur (BWV 901) geschrieben. Als ihm für das W. Kl. II ein Stück in As-dur fehlte, griff er auf die Fughetta zurück, versetzte sie nach As-dur, und zwar auf die einfachste Weise, indem er im oberen System den Sopranschlüssel durch den Violinschlüssel ersetzte; die Noten blieben also dieselben, nur die Vorzeichen mußten geändert werden. So ist also im Autograph von allen 48 Nummern nur diese im Violinschlüssel notiert (den die Abschriften der Einheitlichkeit halber wieder in den Sopranschlüssel zurückversetzt haben). Bach erweiterte die Fuge auf den doppelten Umfang und schrieb ein neues großes Präludium dazu, dessen Zusammenhang mit der Fuge besonders im gleichartigen Schluß beider klar hervortritt, hier aber von der Fuge aus betrachtet werden muß.

Präludium



Das Präludium zeigt deutlich den Spätstil Bachs. Die Form eines barocken Konzertsatzes ist hier bis ins letzte vergeistigt, die Übergänge sind fließend, die Teile durchdringen sich, so daß man hier in einer ähnlichen Weise von einer Auflösung der barocken Konzertform sprechen kann wie bei Beethoven in seinen Sonaten op. 101–111 von einer Auflösung der Sonatenform. Das Präludium wird

von einer einzigen mächtigen Bewegung getragen, die sich am Schluß staut und mit einer Takt-Hemiole zum Stehen gebracht wird. Die Umrisse des Satzes sind: Hauptsatz (T) T. 1–6, Seitensatz (T–D) T. 7–16, Hauptsatz (D) T. 17–22, Seitensatz (D–Tp) T. 23–33, Hauptsatz (Tp) T. 34–39, Seitensatz (Tp–S) T. 40–49, Hauptsatz (S) T. 50–63, Coda T. 64–77. Die Verwandtschaft des Präludiums in Form und Ausdruck mit dem Fis-dur-Präludium ist offenkundig, doch übertrifft es jenes noch in der Durcharbeitung aller Teile und in seiner großen Einheitlichkeit. Hier notiert Bach auch schon genau  statt  wie noch in der D-Dur-Fuge I und dem Fis-dur-Präludium II. Die beiden Vorhalte im drittletzten Takt stehen nicht im Autograph, sondern bei Altnikol, dessen Abschrift verschiedene Verbesserungen aufweist; – ob man aber die Hinzufügung der beiden Vorhalte in diesem großartigen, majestätischen Stück als Verbesserung bezeichnen darf?

Vortrag: Mit Größe und Würde, aber nicht steif und schwerfällig, im barocken Tempo ordinario. ♩ = 63–66

Fuga à 4



Wie dargelegt, besteht die Fuge aus zwei Hälften, von denen die zweite etwa zwanzig Jahre nach der ersten komponiert wurde. Sie ist aber mit der ersten so eng verbunden, daß niemand die Nahtstelle bemerken würde, die auf der Grenze von T. 23 zu 24 liegt. In der Tat ist ihr erster, ursprünglich in F-dur stehender Teil thematisch so reich ausgestattet, daß mit nur 23 Takten die Aussagekraft der beiden Themen nicht erschöpft werden konnte; auch daß sie erst in den beiden letzten Takten wirklich vierstimmig wird, ist unbefriedigend. In der Ausarbeitung für das W. Kl. wirkt daher dieser ganze erste Teil nur wie eine weit ausgeführte Exposition. Das Thema vereinigt Anmut, Ausgewogenheit und Feierlichkeit in sich. Obwohl es auftaktig ist, spielen in seinem Aufbau doch die Quartan ein bestimmende Rolle (s. die eckigen Klammern im Notenbeispiel); die Mittelachse ist die Oktave es'' – es', den vier Achteln zu Beginn halten die (in den Sechzehnteln enthaltenen)

Achtel $c'' - b' - es'' - c''$ am Schluß die Waage. Zu diesem ruhig und weit ausschwingenden Thema tritt ein obligater Kontrapunkt von chromatischer Führung, der die Bedeutung eines zweiten Themas annimmt, so daß man diese Fuge als Doppelfuge mit zwei von Anfang an verbundenen Themen ansehen kann, wenngleich an zwei Stellen (T. 16/17 und 32/33) das erste ohne das zweite Thema auftritt.

Dieser Typ einer Doppelfuge findet sich sonst nur in Jugendwerken Bachs (in den Toccaten und in der Kantate BWV 131); ein chromatisches zweites Thema weist schon die Doppelfuge a-moll (BWV 904) auf. Zu den beiden charakteristischen Themen tritt vermittelnd und ausgleichend ein Kontrapunkt in weicher Sechzehntel-Bewegung, der auch die wenigen Zwischenspiele der Fuge bestreitet. Im ersten Teil folgt der Exposition noch eine zweite Durchführung aller vier Stimmen (Baß T. 13, Alt T. 16, Tenor T. 18, Sopran T. 22). Nun darf man gespannt sein, wie Bach die Fuge fortsetzen wird. Daß er auch hier den Tenor (etwas unmotiviert) in T. 24 vom Schauplatz abtreten läßt und erst in T. 32 mit dem Thema in Moll wieder einführt, ist noch eine Anknüpfung an den Stil der ersten Hälfte der Fuge. Im übrigen sehen wir die Fuge in ihrem zweiten Teil von einem immer größeren Ernst erfüllt. Sie wendet sich nach Moll und nach den tieferen Tonarten: in der dritten Durchführung folgen sich Alt in f-moll (T. 24), Tenor in es-moll (T. 32), Sopran in b-moll (T. 25) und Baß in Des-Dur (T. 37). Eine vierte Durchführung, an der nur Tenor (T. 41) und Baß (T. 42) beteiligt sind, führt in einer dramatischen Steigerung (bei der man in den gezackten Bässen an das Pedal der Orgel denken möchte,) zu einem Abbruch auf dem Quintsextakkord der Dominante. Dann schließt die Fuge groß und feierlich in einer Coda, in welcher in einem fünfstimmigen Satz das Doppelthema noch einmal eintritt, aber in den Mittelstimmen so verborgen, daß weder Auge noch Ohr seinen Einsatz gleich erkennen kann:



Vortrag: Streng gebunden, ohne Zäsuren im Thema, in der zweiten Hälfte steigend, Zeitmaß des Präludiums. ♩ = 60–63