

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Präludium und Fuge f-moll / BWV 534

Entstehungszeit: Weimar

Nur über einen sehr dünnen Überlieferungsstrang ist dies herrliche, so ernst und kraftvoll sich ausdrückende Stück Bachscher Orgelmusik auf uns gekommen. Lediglich ein Frühdruck (G.W. Körner, 1840/45) und ein Manuskript des Bach-Enkelschülers J.A. Dröbs (1784-1825) liegen heute noch vor. Beide Quellen gehen unabhängig voneinander auf eine (nicht mehr erhaltene) Abschrift des Bachschülers J.Chr.L. Kittel (1732-1809, seinerseits Lehrer von Dröbs) zurück, die dieser aller Wahrscheinlichkeit nach vom Autograph selbst genommen hatte. Derart spärliche Tradierung erlaubt es uns nicht, zweifelsfrei zu ermitteln, ob eine Reihe satztechnischer Mängel in der Fuge – die deren hohen musikalischen Rang durchaus nicht schmälern! – auf das Konto Bachs oder seiner Kopisten geht. Die Klärung dieser Frage hätte Einfluß auf die Datierung der Fuge. Denn gingen diese Mängel auf Bach selbst zurück, so verfügten wir über ein Indiz für relativ frühe Entstehungszeit in Weimar. Das Präludium dagegen wäre, als offensichtliches Zeugnis voll erreichter Meisterschaft, in die letzten Weimarer Jahre zu setzen. Es könnte sogar noch weitaus später entstanden sein, wenn nicht folgendes zu denken gäbe: Bach verlangt in diesem Präludium (in der Fuge übrigens nicht) den tiefen Pedalton Des (=Cis); dieser auf damaligen Orgeln nur selten zur Verfügung stehende Ton wird von ihm sonst nur noch in BWV 532, 536a, 562 und 565 verlangt – alles Werke, die ziemlich eindeutig in die Weimarer Zeit gehören. Da das in frühen Weimarer Jahren entstandene BWV 566 auffällig dies Cis umgeht, ebensowenig in anderen Frühwerken vorkommt, liegt die Annahme nahe, daß Bach den Ton erst nach dem Umbau der Weimarer Schloßkirchenorgel im Jahre 1714 zur Verfügung hatte. So datiert man Präludium und Fuge allgemein auf Weimar um 1716, denn das bewußte Cis stand ihm in Köthen und Leipzig dann wieder nicht mehr zur Verfügung. Sollten die satztechnischen Schwächen in der Fuge authentisch sein, müßte diese allerdings eigentlich früher angesetzt werden, denn derartiges unterlief Bach um 1716 mit Sicherheit nicht mehr.

Im Tonartbewußtsein jener Zeit war f-moll (das Bach hier übrigens noch als f-dorisch notiert) die Tonart, welche “Angst und Verzweiflung” ausdrückte (so Mattheson). Das beruhte nicht allein auf Konvention; auf den damaligen, nicht gleichschwebend temperierten Orgeln verfügte ja jede Tonart über meiß-

bar spezifische Eigenschaften. Das im Rahmen der alten Stimmungssysteme entlegene f-moll klang aufgrund der sich in ihm ergebenden Intervallproportionen in der Tat weitaus “angst- und verzweiflungsvoller” als heutzutage. Seinen vollen Affekt wird gerade dieses Werk somit erst auf einem historischen bzw. historisch gestimmten Instrument ausstrahlen können.

Die Tonsprache des gesamten Werkes ist natürlich ganz auf den vorgegebenen Affekt der Tonart abgestellt. Das *Präludium* ist geprägt von Gesten und Figuren, von Bewegungsabläufen und harmonischen Folgen, die im Sog eines depressiven Abwärts stehen. Gleich der einleitende Gedanke, kanonisch über zwei Oktaven hin in die Tiefe geführt, macht dies deutlich:



Natürlich muß solch ständigem Abwärts – schon aus äußeren, technischen Gründen – ein Aufwärts entgegengestellt werden. Diesen Kontrapost gestaltet Bach als sich aufbäumenden bzw. emporringenden Impuls, der alsbald wieder in sich zusammenfällt. Bereits der Orgelpunkt, der die eben zitierten Einleitungstakte grundiert, ist auf diese Weise ausfiguriert:



Wo aber dieser (verschieden formulierte) Impuls im weiteren Verlauf des Stückes einmal länger Bestand hat, ist er in Sequenzbildungen eingefügt, die ihn doch wieder in die Tiefe ziehen. Man vergleiche im einzelnen anhand des Notentextes: Alt in den Takten 11ff., Baßführung Takte 17ff., Gesamtsatz Takte 43ff. und 64ff. Die erste dieser Aufwärtsbewegungen hören wir nach dem Einleitungskanon in Takt 8ff. (Dreiklangfiguren der linken Hand).

Zur Form und musikalischen Entwicklung des Präludiums: das Stück besteht aus zwei annähernd gleichlangen, einander symmetrisch entsprechenden, im einzelnen aber verschieden ausgestalteten Hälften, an die noch ein sechstaktiger Tokkatenschluß angefügt ist.

Die erste Hälfte führt – nach bis Takt 11 auf dem Grundton ausgehaltenem Orgelpunkt – von f- nach c-moll (Takte 1-32); wie in einem Zuge, wie aus

einem Guß teilt sich diese Partie mit – eins geht aus dem anderen in meisterhaft organischer Fügung hervor! In Takt 32 setzt dann, wie gesagt nun in c-moll, der Eingangsgedanke wieder ein. Durch Vorausverlängerung der linken Hand (Takte 32/33) wird der Eindruck vorgetäuscht, als liefe der Kanon diesmal mit vertauschten Stimmen ab. Die tiefere Lage des c-moll läßt die Musik in diesmal noch schwärzere Tiefen absinken; es folgen das von Takt 8ff. her bekannte Sich-Emporringen und die bereits erwähnten, aufwärts gestikulierenden Abwärtssequenzen (43ff.). Schon in Takt 51 ist wieder f-moll erreicht; es fällt überhaupt auf, wie Bach hier – sicherlich auch im Dienste des Grundaffektes (s.o.) – den modulatorischen Rahmen sehr eng hält, nicht in die Durparallele ausweicht¹, Mollklänge vorherrschen läßt.

Ab Takt 51 setzt eine etwas andere, weiterführende Entwicklung ein: während das Pedal nun schweigt, ist einstweilen ein Schwebезustand erreicht, die Abwärtstendenzen scheinen für einen Augenblick lang besiegt, die Musik kreist, zunächst in kleinen, dann in größeren Intervallen um sich selbst auf der Stelle. Dann aber geht es, ab Takt 57 immer schneller, doch wieder in die Tiefe (links bis C); angestrengtem sich Emporarbeiten folgt abermaliges Absinken; das wieder aktive Pedal gewinnt das C als Orgelpunkt, auf dem sich alle bislang aufgestaute Spannung wie in einem Brennpunkt zu ungeheurem akkordlichem Aufschrei bündelt -insgesamt elfstimmig, mit vierfachem Vorhalt! Nach dieser dramatischen Fermate stürzt eine Tokkatenspassage in Zwei- und dreißigstel in die Tiefe, stiebt wieder hoch, reißt unvermittelt ab. Eine Generalpause – dann nur noch die Schlußkadenz. Besonders die Durchgestaltung des zweiten Teils des Präludiums, in dem Bach bei sicherer Verwendung maßvoller Mittel eine starke Aussage erzielt, erweckt Bewunderung! Und wie oft wird das f-moll-Präludium als “nicht ganz so bedeutend”, “weniger groß” verkannt!

Auch die fünfstimmige Fuge ist im “f-moll-Affektbereich” angesiedelt, den das Thema sogleich in höchst anschaulicher Weise einfängt:



Einem mühsamen Aufstieg, nur drei Töne weit – ein großer, dann nur noch

¹Natürlich weicht Bach in einzelnen Wendungen auch nach As-Dur aus, aber er bedient sich der Tonart nicht als länger betretenes Plateau.

ein kleiner Sekundschrift – folgt sogleich der Absturz (verminderte Septime, das expressivste Intervall der Epoche!) und weiterer, depressiver Abstieg. . . . Dennoch verharret das Stück nicht, wie zuvor das Präludium, in dieser Seelenlage. Es ist sicher nicht ganz illegitim, die Fuge als Bewältigung des Grundafekts zu erleben. Das Moment der “Verarbeitung” ist ja einfach schon durch die kontrapunktische Form vorgegeben. Aber dazu disponiert Bach auch entspannende Auflockerung und tonartliche Aufhellung durch Einführung der Durparallele As-Dur. Das soll nicht heißen, daß sich alles in Wohlgefallen auflöst: “gesammelter Ernst”, das etwa ist der Eindruck, mit dem wir schließlich aus dem Stück entlassen werden.

Die Exposition umfaßt die Takte 1-42 und wird mit der einzigen Engführung des Stückes abgeschlossen (Sopran Takt 37, Tenor Takt 38). Die Mittelpartie (nach hier vertretener Auffassung von 42 bis 96 reichend) beginnt manualiter, nur zweistimmig; allmählich baut sich der Satz wieder zur Fünfstimmigkeit auf (Pedaleinsatz Takt 64). Nach der satztechnischen Auflockerung folgt die oben erwähnte tonartliche Aufhellung mit der Wendung nach As-Dur (Themeneinsatz Takt 73). Über c-moll wird, in allmählich sich wieder auflöckerndem Satz, f-moll endgültig zurückgewonnen. Der dritte, abschließende Teil der Fuge beginnt wieder manualiter (Takt 96), die Satztechnik findet schnell vom Lockeren, Homophon-Deklamatorischen zu obligater Kontrapunktik zurück. Takt 120 ergreift das Pedal mit dem Thema das “Schlußwort”; auch der Alt – versteckt im dichten Stimmengewebe – bringt noch einmal das Thema (123), dann folgt der freigestaltete Schluß.

Fassung: 28. September 2015



Diese Analyse steht unter einer “Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz” und entstammt der Textsammlung “Bachs freie Orgelwerke – Eine Einführung in die nicht choralgebundenen Orgelwerke Johann Sebastian Bachs” von Joachim Winkler, abrufbar unter: www.bachs-orgelwerke.de