

## Johann Sebastian Bach (1685-1750):

### Präludium E-Dur / BWV 566

#### Entstehungszeit: Arnstadt (ca.1707)

So nachhaltig entscheidende Einflüsse und Auswirkungen für Bach die Begegnung mit der norddeutschen Orgelmusik um Buxtehude gezeitigt hat – eine Begegnung, die 1705 in der berühmten Studienreise nach Lübeck gipfelte –, so klein ist doch die Zahl der (erhaltenen) Orgelwerke, die sich die Gesamtform des norddeutschen Orgelpräludiums zum direkten Vorbild nehmen. Außer bei Präludium und Fuge in a-moll (BWV 551) ist das nur hier, bei dem großangelegten Präludium in E-Dur der Fall.

Kennzeichnend für das norddeutsche Orgelpräludium ist die mehrteilige, ein geschlossenes Ganzes bildende Form. Nach präludierender, oft tokkatenhafter Einleitung setzt eine Fuge in geradem Takt ein; an sie schließt sich ein rezitativischer Abschnitt (vielstimmige Akkorde mit überraschenden harmonischen Wendungen/ laufdurchbrochenes Akkordwerk/ manualiter-Fugati) als Zwischenspiel an. Eine zweite Fuge in ungeradem Takt bearbeitet noch einmal das entsprechend umgestaltete Thema der ersten Fuge. Ein oft glanzvoll ausladender Tokkatenschluß rundet das Ganze ab. Verschiedene Abweichungen von diesem Schema (Ausbau durch dritte Fuge, aber auch verkürzte Formen bis zur schlichten Präludium-Fuge-Lösung) sind möglich und machen den individuellen Reiz der Stücke aus.

Bachs Beitrag ist vierteilig: Präludium - Fuge 1 - Rezitativ - Fuge 2. Weniger eindeutig als im Formalen ist – sieht man einmal von der virtuosen, obligaten Pedalführung ab – der norddeutsche Einfluß in anderen Aspekten: hier fällt ein Buxtehude übertreffender Sinn für Weiträumigkeit und langen Atem, für eine Tonsprache von quasi Händelscher Plausibilität ins Auge. Bei mancher Eigenständigkeit manifestiert sich hier aber auch kein “typischer Bach”, doch gerade stilistische Versuche in verschiedene Richtungen (man vergleiche die ganz andere Diktion des vermutlich früher entstandenen Geschwisterwerks BWV 551!) machen den Reiz der Bachschen Jugendwerke aus, unter denen das vorliegende sicherlich eines der bedeutenderen ist. Seine musikalische Wirkung und sein musikalischer Wert werden oft unterschätzt (daran ist die erste Fuge schuld) und sollte öfter auf Konzertprogrammen erscheinen, als es der Fall ist.

Auf eindrucksvolle Prachtentfaltung hin ist das *Präludium* angelegt: hier wird unbekümmert, aber nicht willkürlich in souverän wechselnder Vielstimmigkeit (Akkordpartien fünf- bis neunstimmig) in die Tasten gegriffen! Bach folgt im Ablauf dem vielerprobten Schema des norddeutschen Vorbildes. Zunächst ein einleitendes Manualsolo



dann über Grundton-Orgelpunkt majestätische Akkorde, anschließend das obligate Pedalsolo. Takt 12 leitet per Manualpassage und pompös vollgriffige Kadenz (Sekund-/Sextakkord) ins parallele cis-moll. In schön gelungener, freier Fortspinnung fließen die bislang aufgestauten Energien über 12 Takte hin ab, scheinen dann in Takt 24, nach E-Dur zurückkehrend, Ruhe finden zu wollen, werden aber durch einen treffsicher disponierten Trugschluss abermals nach cis-moll zurückgeworfen. Klangvoll auf-, später absteigende Sequenzen führen nach insgesamt 33 Takten zu glänzendem Abschluß.

Das Thema der *1. Fuge* trägt in sich den Keim des Übels, unter dem das ganze, 88 Takte lang geratene Stück leidet:



Nach durchaus ansprechendem Beginn mit besonders für die norddeutsche Orgelmusik so typischen Tonrepetitionen ermüdet schon bei erstem Hören die Überlänge der angefügten Sequenzkette: sie durchmißt die ganze Skala und spult bei jedem der insgesamt zwölf Auftritte des Themas vollständig ab. Da richten auch liebenswürdig wohlklingende Zwischenspiele (etwa Takt 85ff.) und eine erfolgreich um Glätte und Geschmeidigkeit bemühte Führung der Kontrapunkte nichts mehr aus.

Erfrischend setzt nun das *Rezitativ* (Takte 123-133) ein. Bei aller Einfachheit (Läufe und Akkorde, abschließendes Pedalsolo mit Manual-Akkordschlägen) macht es doch einen guten Effekt und läßt mit seinem eigenwilligen Schluß (subdominantisches Septakkord in Takt 132!) überrascht aufhorchen.

Herausragender Höhepunkt des ganzen Werkes ist aber die prächtige *Schlußfuge* in ungeradem Takt<sup>1</sup>. Bei einigem Wohlwollen kann man in ihrem Thema,



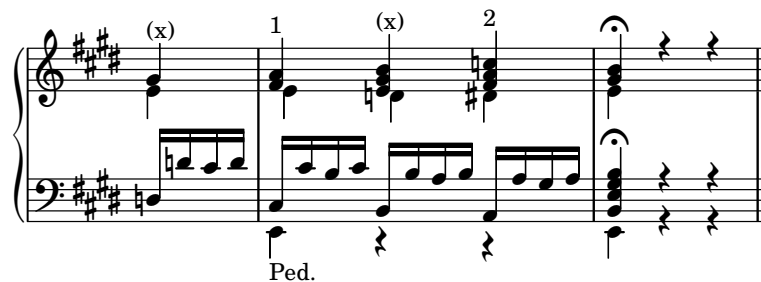
einen nicht nur allgemeinen und zufälligen Bezug zum Themenkopf des ersten Themas erkennen (Dreiklangsfolge h-gis-e) und insofern die Regel erfüllt sehen, wonach das zweite Thema eine ungeradtaktige Version des ersten zu sein hat. Insbesondere als Folge ihrer rhythmischen Gestaltung strahlt die Fuge intensives musikalisches Leben aus. Weniger aus strukturell zwingenden als aus musikalischen Gründen ließe sie sich in drei Abschnitte gliedern. Abschnitt 1: nach der Exposition (134-149) bewegt sich die Musik unablässig, fast schon penetrant im Dominantraum (Themeneinsätze in 157 und 165). Da führt –und hier beginnt Abschnitt 2– der Pedaleinsatz in Takt 172 endlich in die Grundtonart zurück; wichtiger noch ist aber die in den Manualstimmen nun losbrechende, schwungvolle Sechzehntelbewegung, die bis Takt 182 anhält und dort abbricht, um der Viertel-/Achtelrhythmik des Beginns wieder Raum zu geben:

Dieser “Bremseffekt”, dazu die Synkopen im Sopran, vor allem aber das rhythmisch veränderte und auskolorierte Thema im Tenor verleihen dieser Stelle eigentümlichen Reiz. Vielleicht ist es Zufall, vielleicht aber doch ein intertextueller Bezug: auch Buxtehude hat ein Präludium norddeutscher Art in der selten verwendeten Tonart E-Dur geschrieben (BuxWV 141), und auch dort treffen wir auf solch ein rhythmisch verändertes und auskoloriertes Fugenthema in Tenorlage (T. 44ff.). Wollte man das als Reverenz Bachs gegenüber seinen norddeutschen Vorbildern einstufen, dann fände das eine argumentative Stütze in BWV 550, Takt 11, wo ebenso auf das Stück eines

<sup>1</sup>im Prinzip vierstimmig, aber nicht streng durchgehalten (häufig werden –nach dem Bedarf des Augenblicks– Füllstimmen eingefügt).

norddeutschen Meisters, und zwar abermals in derselben Tonart (G-Dur) Bezug genommen wird (Nikolaus Bruhns, Präludium G-Dur, Zitat aus Takt 10).

Nur langsam, nach etwas ziellosem Durchstreifen des cis-moll-Bereichs in freier Fortspinnung, findet die Musik zum Schwung der vorher begonnenen Sechzehntelbewegung zurück; schließlich ist über jubelndem Aufschwung E-Dur wieder erreicht. Damit (Takt 204) beginnt der dritte, letzte Teil. Ein glänzendes perpetuum mobile im Sopran (Sechzehntel) wird mit Viertelakkorden unterlegt, in die ab Takt 206 im Tenor das Thema zum letzten Male eingearbeitet ist. Ein Pedalsolo und ein kurzgefaßter tokkatentartiger Abschnitt (er zollt der formalen Norm "Tokkatenschluß" Tribut) bringen den Satz mit ansprechenden Figuren- und Akkordwendungen zu Ende, unter denen die originelle Harmonik des vorletzten Taktes mit ihren Wechseldominanten (x) und der besonderen Ausstattung der nachfolgenden Subdominanten (1: mit sixt ajoutée, 2: vertreten durch verminderten Septakkord, der zugleich die Dominante anklingen lässt) ein letztes Ausrufezeichen setzt:



Man kann sich gut vorstellen, wie der junge Bach anhand von Stücken wie diesem, das bei gutem, seine Schwächen kaschierendem Vortrag auch heute noch ausgezeichnete Wirkung tun kann, seinen Ruf als Orgelphänomen schnell begründete und festigte, denn es stellt neben seinen musikalischen Qualitäten auch reichlich Material zur Demonstration einer entwickelten und sicheren Spieltechnik bereit.

Fassung: 25. 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](http://www.bachs-orgelwerke.de)