

## NR. 1 C-DUR I · BWV 846

Die Tonart C-dur hat viele Gesichter: Sie kann in ihrer Neutralität ebensogut einer Etüde von Czerny dienen wie Mozart in der Jupiter-Symphonie (KV 551) oder Wagner im *Meistersinger*-Vorspiel. Im ersten Stück des W. Kl. hat sie den Reiz des Unausgesprochenen, des „Ahndevollen“, wie der junge Goethe gesagt hätte. Das Präludium webt aus gebrochenen Harmonien einen Vorhang vor der Fuge, die mit einer gewissen geistigen Nüchternheit den Spieler gleich in strenge Zucht nimmt.

### P r ä l u d i u m



Auf einem Tasteninstrument in gebrochenen Harmonien zu prä-ludieren, war allgemeiner Brauch der Zeit. Oft gab der Komponist dafür nur eine harmonische Skizze, die der Spieler nach seinem Belieben ausführen konnte, wofür Händels Klavierstücke zahlreiche Beispiele bieten, und wie es Bach selbst in der Einleitung der großen Fuge in a-moll (BWV 944) und in den Arpeggien der Chromatischen Fantasie getan hat. Ausgeschrieben hat er sie in dem kleinen Präludium c-moll „pour le luth“ (BWV 999) und im ersten Präludium des W. Kl. Es bildet harmonisch betrachtet nur eine einzige, durch Zwischendominanten ausgeweitete Kadenz in C-dur; den acht Takten Orgelpunkt auf G entsprechen vier über C am Schluß. Bach gibt aber mehr als nur gebrochene Harmonien; in ihnen ist ein real fünfstimmiger Satz verborgen, in dem je vier Takte zusammen einen Großtakt bilden:



Nur an einer Stelle ist die Viertaktigkeit aufgehoben: Die Takte 21–23 bilden, hervorgerufen durch die chromatische Pressung des Basses, eine Takttriole:



Diese metrische Unregelmäßigkeit hat ein Abschreiber (Schwencke) empfunden und am Rande notiert, wie es regelmäßig heißen müßte, nämlich mit Einschiegung eines Taktes nach T. 22:



Schwencke war ein gebildeter, kenntnisreicher Musiker, der wohl nicht daran dachte, Bach verbessern zu wollen, allein der sogenannte „Schwenckesche Takt“ ist doch im 19. Jahrhundert in eine ganze Reihe von Ausgaben übergegangen. Wir kennen zwei Vorformen des Präludiums. Die erste, von Forkel überlieferte zählte 23 (oder, wenn man den Schlußtakt doppelt rechnet, 24) Takte. Sie enthielt noch nicht die charakteristischen Melodiespitzen der späteren Fassung:



Die zweite, im Kl. B. enthaltene, zählte 27 (28) Takte (BWV 846 a):



In der letzten Fassung, im W. Kl., wurden die metrischen Betonungen nochmals verändert und das Präludium durch die beiden Orgelpunkte auf 35 (36) Takte erweitert:



Daß die Melodiespitzen des Anfangs (e''-f''-e''-a''-d''-g'') schon deutlich auf das Fugenthema hinweisen, hat als erster Wilhelm Werker nachgewiesen; Johann Nepomuk David macht darauf aufmerksam, daß in dem Präludium, obwohl es in reinem C-dur steht und keine Modulation enthält, doch schon verstreut alle zwölf Halbtöne enthalten sind, als eine nur dem Eingeweihten verständliche Ankündigung des Weges durch alle zwölf Tonstufen, den wir anzutreten im Begriffe sind.

Es birgt in sich für die Wiedergabe eine Fülle von Möglichkeiten. Gounod hat es seinem *Ave Maria*, einer „Méditation religieuse“, zu Grunde gelegt; — die Zeiten, da diese romanisierende Verfremdung populär war, sind vorbei, aber immer noch gehen die Ansichten über die Wiedergabe weit auseinander. Der Verfasser rät, das Präludium auf dem Cembalo nur mit einem 8' ohne Manualwechsel (den Schweitzer vorschlägt) zu spielen, auf dem Klavier in ruhigem Zeitmaß, weder lebhaft noch langsam, „semplice“ und ohne große Steigerung, ohne Pedal (um die von Bach beabsichtigte Pedalwirkung der beiden ersten Noten nicht zu zerstören) vorzutragen, als ein Vor-Spiel, das uns gleichnishaft die Pforte zum Eintritt in die Fuge und in das ganze Werk öffnet.

♩ = 72

### Fuga à 4



Was das Präludium wie durch einen Schleier ahnen ließ, liegt in der Fuge offen da, sie erfüllt, was es versprach. Sie ist ein „Probestück“, wie man zu Bachs Zeit sagte, wie die erste zweistimmige Invention ein Musterbeispiel, um „gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen“. Ein Thema, an dem dies einem Scholaren gezeigt werden sollte, mußte sowohl fest auf dem Boden der Tradition stehen, wie auch die per-

sönliche Handschrift des Komponisten erkennen lassen. Beides trifft auf das Thema der ersten Fuge des W. Kl. zu. Seine Urform ist das vom Grundton auf- und wieder absteigende Hexachord, ein im 17. Jahrhundert viel gebrauchtes Modell; auch Bach hat noch darüber eine recht unvollkommene Jugendfuge geschrieben (BWV 946). In Weimar hat er einen Ausschnitt des Hexachords einer Orgelfuge als Thema zu Grunde gelegt (BWV 545):



Man kann darin eine Vorform des noch weiter ausgeführten Themas im W. Kl. sehen und gleichzeitig den grundsätzlichen Unterschied eines Orgelthemas gegenüber einem für Klavier erkennen: Das Orgelthema steht fest und klar auf den betonten Takteilen, während das Klavierthema mit einer Achtel-Pause beginnt, so daß der ganze erste Takt auftaktige Bedeutung erhält; aber auch der nächste Taktschwerpunkt (d') wird entwertet, ja sogar der Schluß des Themas verwischt und überspielt (erst bei dem Alteinsatz T. 9/10 wird deutlich, daß es auf e' in der Mitte des zweiten Taktes endet). Im Autograph hatte das Thema ursprünglich folgende Gestalt:



Erst nachträglich wurde durch die Zweiunddreißigstel der Rhythmus so verschärft, daß das Thema mehr Profil und einen stärkeren Antrieb erhielt, nach der Quarte und Quinte auszuschwingen. Obwohl es eine einzige, vorwärts gerichtete Linie bildet, ist es doch bemerkenswert symmetrisch gebaut: Als Mittelachse dient die Quinte a'—d', um die zwei Quartan gelagert sind, dem Tonleiteranstieg c'—f' zu Beginn entspricht am Schluß absteigend a'—e'. Das Thema besteht aus 14 Noten. Friedrich Smend (*Bach bei seinem Namen gerufen*) hat darauf hingewiesen, daß die Buchstaben des Namens Bach, wenn man sie in Zahlen verwandelt, die Summe 14 ergeben ( $2 + 1 + 3 + 8 = 14$ ). So hätte also Bach wie der Meister einer mittelalterlichen Bauhütte verborgen seinen Namen an dem Bauwerk des W. Kl. angebracht. Das ist aber nicht die einzige Verschlüsselung: Werker hat die Themeneinsätze gezählt. Es sind 24, also eine tiefsinnige, versteckte Anspielung auf die 24 Tonarten, deren

Kreis wir im W. Kl. durchschreiten werden. Daraus läßt sich auch die besondere Form dieser ersten Fuge erklären. Wenn sie 24 Themeneinsätze enthalten sollte, ohne den Umfang von zwei Schreibseiten (in unseren Ausgaben zwei Druckseiten) zu überschreiten, so war dies nur möglich durch beständige Engführungen des Themas, an denen diese Fuge reicher als irgend eine andere im W. Kl. ist. Eine folgt der andern auf dem Fuße, so daß weder Zeit noch Raum für Zwischenspiele übrig bleibt, auch nicht für einen individuellen Kontrapunkt, da ja das Thema beständig mit sich selbst kontrapunktiert wird. Bei all dieser Strenge nimmt sich Bach die Freiheit, die Exposition unregelmäßig, mit der Folge Dux—Comes—Comes—Dux zu gestalten, so daß wir gleich in der ersten Fuge ein Beispiel dafür haben, daß — wie ein Theoretiker mißbilligend bemerkte — im W. Kl. keine Fuge den Schulregeln entspricht.

Riemann versuchte für die Fugen des W. Kl. die Dreiteiligkeit als Regel aufzustellen; allein schon diese erste (und eine ganze Anzahl folgender) ist zweiteilig: Ihr einziger betonter Einschnitt liegt in der Mitte (Abschluß nach a-moll in T. 14). Der Exposition folgen im ersten Teil noch zwei unvollständige Durchführungen von je drei Stimmen (in T. 7 bzw. 10 beginnend). Den zweiten Teil eröffnet eine geballte Engführung aller vier Stimmen; dann entflechten sie sich, verdichten sich aber noch einmal in der Coda (T. 24—27), an deren Schluß vom Sopran zum ersten und einzigen Mal c<sup>'''</sup> als Spitzenton erreicht wird. Die Engführungen sind mannigfaltiger Art: in der ersten Hälfte nur in der Quinte (bzw. Unterquarte) nach zwei Achteln, im zweiten Teil auch in anderen Intervallen und im Abstand von vier Achteln (T. 15). Bach liebt es, je zwei Stimmen symmetrisch zueinander eintreten zu lassen. So entspricht dem Einsatz von Sopran und Tenor in T. 7 der von Baß und Alt in T. 10, ebenso dem freien Einsatz des Alts in T. 9 der freie des Tenors in T. 12, dem Stimmenpaar Alt und Tenor in T. 14 das von Baß und Sopran T. 15; ähnlich in T. 16/17 und 19/20.

Vortrag: Die Wiedergabe dieser altmeisterlichen Fuge, die äußerlich so wenig aus sich macht, verlangt hohe geistige Konzentration. Wie schon eingangs ausgeführt, möge man die vier Stimmen sich abschnittsweise einzeln einprägen, jede für sich phrasieren und artikulieren; der Mehraufwand an Zeit und Aufmerksamkeit wird dem Spiel später zugute kommen. Die Artikulation des Themas — und damit der Fuge — kann für eine Reihe anderer Fugen als beispielhaft gelten: Die Sekundschritte werden gebunden, die Quarten und Quinten betont abgesetzt, größere Intervalle deutlich getrennt. Bei den

Engführungen ist es besser, die führende Stimme etwas hervorzuheben, die nachfolgende etwas zurücktreten zu lassen, wie es der Rangordnung beider entspricht (gewöhnlich wird es umgekehrt gemacht). Der Vortrag sei ruhig und schlicht, wie es der gedanklichen Strenge der Fuge ziemt. ♪ = 54—58