

NR. 2 C-MOLL I · BWV 847

Im Zeitalter Bachs hatte c-moll noch nicht den leidenschaftlich gespannten Charakter, den ihm der junge Beethoven (und schon Mozart in seinen Spätwerken) gab; es war die um einen Ton versetzte dorische Tonart und wurde daher lange (noch im Kl. B.) mit nur zwei Vorzeichen notiert. Präludium und Fuge c-moll sind die am meisten gespielten Stücke des W. Kl., was wohl auf Czerny zurückzuführen ist, der die Fuge als Scherzo im Sinne Beethovens auffaßte, und das Präludium als Etude für das exakte Zusammenspiel beider Hände — daß beide etwas anderes sind, soll im Folgenden gezeigt werden.

Präludium



Es steht im Kl. B. in einer kürzeren Fassung von nur 27 Takten, in den ersten 24 Takten gleichlautend mit dem W. Kl. In dieser Gestalt sollte es wohl eine Studie im Zusammenspiel beider Hände für Friedemann sein, ohne Lagenwechsel der Hand und ohne Daumenuntersatz. In der harmonischen Anlage ist es dem ersten Präludium weithin verwandt. Zur Aufnahme in das W. Kl. erweiterte es Bach um nur elf Takte, aber wieviel geschieht in ihnen! Der etüdenhafte Ton wird aufgegeben, und in einer Steigerung von drei Takten, in denen die Figuration einstimmig zwischen beide Hände verteilt wird, erreicht das Präludium einen mit „presto“ bezeichneten Höhepunkt, mit einer Verschiebung des Motivs um ein Viertel und Parallelführung beider Hände:



Dann wird die entfesselte Bewegung in einem „adagio“-Takt zum Stehen gebracht und fließt, im Zeitmaß des Anfangs, sich allmählich beruhigend nach Dur mit Schluß auf der Terz ab. In diesen letzten Takten wird die Beziehung zur Fuge immer deutlicher. Man konnte schon in dem Figurationsmotiv es'-d'-es' usw. des Präludiums eine Anspielung auf die Mordente des Fugenthemas sehen, nun aber ist im letzten Takt auch der zweite Takt des Fugenthemas herauszuhören.

In T. 18 steht auf dem 3. Viertel im Baß bei Kroll ein Fehler, der in viele Ausgaben, auch auf Schallplatten übergegangen ist: Die Note heißt B, nicht c, wie klar im Autograph zu ersehen.

Vortrag: Dreimal ändert Bach in diesem kurzen Satz das Tempo. Der Spieler muß dem Rechnung tragen. Die Metronomisierung von Czerny und Ruthardt ($\text{♩} = 144$) ist unsinnig und gestattet keine Steigerung mehr. Gegenvorschlag: Bis T. 25 Allegro moderato ($\text{♩} = 84$); T. 25–27 Steigerung zu $\text{♩} = 126$; T. 33 ritardando zu $\text{♩} = 63$ („adagio“); die letzten vier Takte beginnen mit $\text{♩} = 84$ und enden mit $\text{♩} = 63$ (Tempo der Fuge). Über die Berechtigung bzw. Notwendigkeit von accelerando und ritardando bei Übergängen s. S. 32 f. In der Regel wird im Präludium das 1. und 9. Sechzehntel abgestoßen; es ist aber auch möglich, sich nach dem 5. und 13. eine kleine Zäsur zu denken.

F u g a à 3



Die Fuge verdankt ihre außerordentliche Beliebtheit bei den Spielern sowohl dem Reiz ihres Themas als ihrer leichten Verständlichkeit und durchsichtigen Polyphonie. Das Thema, das als einziges in beiden Teilen des W. Kl. auf der Oktave einsetzt, hält ein mordentartiges Motiv fest, gegen das die Achtel g'-as' anspringen, es überspringen (d''-g'), worauf das Thema sich nach der sperrigen Synkope zur Terz niederläßt. Es berührt also den Grundton überhaupt nicht, den erst die Tonleiter erreicht, die zwischen Thema und Kontrapunkt als Zwischenglied eingeschaltet ist. Die betonten Takteile ergeben als „Urlinie“ die absteigende Quarte as'-g'-f'-es' (vgl. die beiden Kontrapunkte). Das Thema hat einen regelmäßigen Bau

von $1 + 1 + 2 = 4$ metrischen Einheiten („Klangfüßen“), ähnlich wie viele Themen der Wiener Klassik (z. B. das Thema des Menuetts aus der Sonatine G-dur op. 49, Nr. 2 von Beethoven). Der scherzhafte Ton des Themas hat Czerny veranlaßt, die Fuge wie ein Scherzo von Beethoven *sempre pp e staccato* aufzufassen, und Tausende haben ihm das nachgespielt. Allein die ausgeschriebenen Morde und die Synkope geben ihm doch ein schärferes Profil, einen mit Eigensinn durchsetzten Humor, der durch das Zwischensatzmotiv



(eine Umkehrung der Tonleiter in T. 3) noch verschärft wird. Weniger Profil haben die beiden Kontrapunkte, die als Trabanten das Thema begleiten:



Die Fuge ist in allem das vollkommene Gegenstück der ersten. Dort war das Thema reine Prosa, hier eine Verszeile. Daher sind beide in ihrem Bau auch vollkommen verschieden: In der C-dur-Fuge trat das Thema 24mal mit Engführungen aller Art und ohne Zwischenspiele auf; die c-moll-Fuge besteht nur aus zwei Durchführungen und zwei Einzeleinsätzen, ist aber reich mit Zwischenspielen ausgestattet. Auch sie ist zweiteilig (T. 1–15 und 15–32). Jede Hälfte enthält eine vollständige Durchführung und einen Einzeleinsatz des Soprans. Dieser ist in dem ersten Teil (T. 11) so unauffällig an das Zwischenspiel angeschlossen, daß man den Themeneinsatz erst einen halben Takt später merkt! In der zweiten Hälfte liegen die Themeneinsätze weit auseinander: Der Alt setzt in T. 15, der Sopran in T. 20, der Baß in T. 26 ein. Der letzte Sopraneneinsatz (T. 29) beendet die Fuge triumphierend auf der Dur-Terz und bestätigt damit den Terzschluß des Präludiums.

Die Zwischenspiele bedienen sich des reichen, ihnen durch das Thema, das Überleitungsmotiv und die beiden Kontrapunkte dargebotenen Materials. Das Zwischenspiel der Takte 5 und 6 wird in T. 17 wieder aufgegriffen, dreistimmig fortgeführt, T. 19 in den

Stimmen versetzt, wobei mit Querständen ein übermütiges Spiel getrieben wird. Auch das zweite Zwischenspiel tritt zweimal auf (T. 9–11 und 22–25): Die Oberstimmen verflechten das Hauptmotiv des Themas, der Baß bewegt sich in Tonleitergängen; in T. 13 und 14 kehrt der Sopran sie um, während die beiden Unterstimmen dem Kontrapunkt entnommen sind. Nach dem mit Emphase eingeleiteten Baßeinsatz bricht die Bewegung in T. 29 nach der scharfen Dissonanz des doppelten Vorhalts jäh ab, ein Stillstand, der mit dem „adagio“-Takt des Präludiums in Beziehung gesetzt werden kann: Das Präludium endet besinnlich mit einem Gedankenstrich, die Fuge mit einem Ausrufezeichen.

Für diese in jeder Klavierstunde gespielte Fuge sollte die Auffassung Czernys, die in einer Reihe von Editionen weiterlebt, endlich durch eine stilgetreuere ersetzt werden. Das bedeutet ein etwas zurückgehaltenes Zeitmaß, eine mittlere Tonstärke an Stelle von *pp* und eine Artikulation nach Bachschen Prinzipien: Im Thema werden die mordentartigen Sechzehntel gebunden, die Achtel betont abgesetzt, die Synkope auf *as'* kann durch zwei sperrige staccato-Sechzehntel vorbereitet werden. Die überleitende Tonleiter wird leicht gebunden, die Achtel der beiden Kontrapunkte leicht getrennt. Nur eine vielfältige Artikulation wird dem halb scherzhaften, halb widerspenstigen Wesen der Fuge gerecht, und nur so wird der forte-Schluß glaubhaft. ♩ = 63 (wie der Schluß des Präludiums)