

NR. 4. CIS-MOLL I · BWV 849

Unsere Vorstellung von der Tonart cis-moll ist besonders durch Beethovens sogenannte Mondscheinsonate bestimmt; Haydn und Mozart haben ihr wenig Beachtung geschenkt. Auch Bach gebraucht sie außerhalb des W. Kl. nur sehr selten, z. B. in den langsamen Mittelsätzen seines Violinkonzerts E-dur (BWV 1042) und der Violinsonate gleicher Tonart (BWV 1016). Der besondere Ruhm der Fuge geht auf das überschwengliche Urteil Philipp Spittas zurück, der in ihr „eine der allergrößten Schöpfungen im Bereich des Claviers“ sah. Wenn wir ihr auch heute keine solche Ausnahmestellung mehr zuerkennen, so zählen wir sie doch zusammen mit den Fugen in es-moll, f-moll und h-moll zu den bedeutendsten des W. Kl. Das Präludium ist der Vorhang, den die Fuge mit dem Einsatz ihres lapidaren Themas aufhebt.

Präludium



Von den elf Präludien, deren Vorformen im Kl. B. enthalten sind, sind die drei letzten (in cis-moll, es-moll und f-moll) keine bloßen

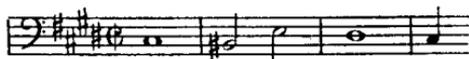
Vorspiele mehr, sondern ariose Sätze von großem Ausdruck. Vielleicht sollte sich Friedemann, nachdem ihm die ersten Nummern vorwiegend technische Unterweisung gegeben hatten, hier im „cantablen“ Spiel üben?

Das cis-moll-Präludium wurde mit geringen Veränderungen in das W. Kl. übernommen; die Takte 15 und 16 wurden eingefügt, und die Coda (T. 35–39) angeschlossen. Nachträglich hat Bach in seine Handschrift noch Verzierungen angebracht, bei denen man nicht weiß, ob sie als authentisch gelten sollen oder ob sie nur — vielleicht im Unterricht — ad hoc eingetragen wurden, wie man das bei einigen stark verzierten dreistimmigen Sinfonien (z. B. f-moll BWV 795) annehmen kann. Bei einer Wiedergabe auf dem Cembalo sollen sie in jedem Fall ausgeführt werden.

Das Präludium ist in der Art einer Invention gearbeitet, obwohl es auf strenge Stimmigkeit verzichtet und am Instrument erfunden zu sein scheint. Wie in der zweistimmigen Invention C-dur (BWV 772) wird ein Thema (T–D) aufgestellt, mit D–T beantwortet, motivisch fortgesponnen und mit Sequenzen in die Dominante geführt. Bis dahin (T. 14) bildet es, unbeschadet des Einschnitts in T. 8, eine einzige große melodische Linie, zu deren Bildung beide Motive des Themas, (a) und (b), gleichmäßig beisteuern. Im zweiten Teil (ab T. 15 mit Auftakt) steigert sich die Ausdruckskraft des Themas. Die beiden später eingesetzten Takte 15 und 16 bilden nun einen Vordersatz zu T. 17 und 18, den man sich nicht mehr wegdenken kann. Immer mehr durchdringen sich die beiden Motive (a) und (b); mit his“ in T. 25 ist ein Höhepunkt erreicht. Eine weitgespannte Melodieführung scheint in T. 34 zum Schluß zu führen, aber Bach fügt mit einem Trugschluß eine Coda zu, die ausdrucksmäßig und motivisch unmittelbar auf die Fuge hinführt: In T. 35 und 36 erscheint im Sopran das Fugenthema im Krebsgang: cis“—his’—e“—dis“—(e“)—cis“ (übrigens auch im Alt von T. 26). Das ist überzeugender als der Versuch Werkers, die ersten vier Noten des Fugenthemas im Anfang des Präludiums aufzufinden: cis—His im Baß (T. 1–3), e“—dis“ im Sopran (T. 3/4).

Beim Vortrag stelle man sich nicht Viertel, sondern langsame \downarrow als Zählzeit vor. Damit werden zu viele Betonungen innerhalb des Taktes vermieden und der Alla breve-Takt tritt in Beziehung zu dem der Fuge. Man vermeide ein zu starkes *espressivo*; alles, was die Fuge bringen wird, ist im Präludium erst angedeutet. $\downarrow = 40$

Fuga à 5



Die Fuge nimmt schon rein äußerlich durch ihren Aufwand von fünf Stimmen und drei Themen eine Ausnahmestellung unter allen Klavierfugen Bachs ein. Fünfstimmig ist in beiden Teilen des W. Kl. nur noch die b-moll-Fuge I; auch in den Orgelwerken Bachs gibt es nur zwei fünfstimmige Fugen: C-dur (BWV 547) und die Tripelfuge Es-dur (BWV 552); die Fünfstimmigkeit war der hohen Kirchenmusik vorbehalten (*h-moll-Messe* BWV 232, *Magnificat* BWV 243, Motette „*Jesu, meine Freude*“ BWV 227). Noch seltener sind Tripelfugen im Zeitalter Bachs. Aber ist die cis-moll-Fuge denn überhaupt eine Tripelfuge, nicht viel eher eine Fuge mit zwei obligaten Kontrapunkten? Ein Streit um Worte? Nein, es geht dabei um das Wesen. Man kann diese Fuge nicht auf eine Ebene mit den beiden Fugen c-moll und Cis-dur stellen, ihren unmittelbaren Vorgängern im W. Kl., die gleichfalls zwei obligate Kontrapunkte zum Thema haben. Wenn auch in der cis-moll-Fuge die beiden zum Hauptthema tretenden Themen ihm unterstellt sind, und keines von ihnen eine eigene Durchführung erfährt, wie das in der fis-moll-Fuge II der Fall ist, so tragen sie doch so individuelle Züge, daß man ihnen den Rang einer eigenen Persönlichkeit zuerkennen darf. Jedes der drei Themen (a, b, c) hat sein eigenes Gesicht. Das erste und Hauptthema erhebt sich mühsam vom Grundton über den Leitton mit dem schmerzlich dissonanten Intervall der verminderten Quarte zur Terz und sinkt in den Grundton zurück (man kann es nicht schlimmer mißverstehen, als wenn man es als eine Folge zweier Sekundschritte, cis—His und e—dis, deutet). Verbindet man die erste Note mit der vierten (cis—dis) und die zweite mit der dritten (His—e), so entsteht die Figur eines schrägen, liegenden Kreuzes. Der Zeit vor Bach und noch ihm selbst war die Deutung dieses Symbols wohlbekannt: Es steht im Crucifixus einer Messe von Johann Kaspar Kerll, bei Bach selbst in den Kreuzigungschören der *Johannes- und Matthäus-Passion* (BWV 245, 244). Wir befinden uns also hier im innersten, heiligsten Bezirk der Kunst Bachs, ohne daß wir damit die Fuge als eine Art textloser Kirchenmusik deuten wollen. Ganz anders das zweite, T. 35 eintretende Thema. Es schwebt ohne stärkere eigene Prägung von der Quinte zur Terz herab und verbindet sich sogleich mit dem

ersten Thema. Zugleich lichtet sich der Satz, der „stylus gravis“ des ersten Teils wird aufgegeben und die Stimmenzahl auf drei bis vier Stimmen verringert. Alsbald tritt auch das dritte Thema zu den beiden ersten (T. 49), das sich von der Quinte zur Oktave aufreckt und sie festhält. Auf den engsten Raum gebracht, füllen die drei Themen genau den Raum einer Oktave aus: das erste die Terz cis—e, das zweite absteigend gis—e, das dritte mit der aufsteigenden Quarte gis—cis.



Die Fuge gliedert sich deutlich in drei Abschnitte. Im ersten wird das Hauptthema allein in einem vokalen fünfstimmigen Satz durchgeführt. Im zweiten (T. 35–94) treten die beiden weiteren Themen dazu und werden mit dem ersten zusammen vereinigt; im dritten Teil wird das zweite (Achtel-) Thema ausgeschaltet und das erste mit dem dritten enggeführt.

Die Exposition des ersten Teils türmt die Stimmen von der tiefsten bis zur höchsten auf, wobei der Alt unregelmäßig in der Subdominante eintritt (T. 12); ein überzähliger Tenoreinsatz (T. 19) tritt dazu. Die zweite Durchführung mit nur vier Stimmeinsätzen schließt den ersten Teil in T. 35 in E-dur ab. Im zweiten Teil werden die drei Themen zehnmal miteinander verbunden, viermal in der Kombination a—b—c (T. 49, 54, 59 und 89), zweimal als a—c—b (T. 66 und 76), dreimal als b—c—a (T. 68, 73, 81) und einmal (T. 51) als c—b—a. Im letzten Teil der Fuge prallen erstes und drittes Thema in einer Weise zusammen, die man sich nur unter dem Bilde eines erbitterten Kampfes vorstellen kann, an dem teilzunehmen das zweite seiner Natur nach nicht fähig ist. Beide Themen verdoppeln ihre Kräfte und versuchen sich gegenseitig zu durchdringen:





Nach dieser äußersten Konzentration löst sich die Umklammerung, die chromatische Führung der Takte 69–72 wird in T. 102 wieder aufgenommen. Im letzten Einsatz des Soprans (T. 107) wird die Terz e'' des Themas synkopiert und zur scharfen Dissonanz der verminderten Septime umgedeutet, eine unerhörte Erhöhung ihres Ausdrucks. In der Schlußkadenz erleben wir statt der erwarteten Tonika die schneidende Dissonanz cis – a – eis' – gis' – cis'', die den allerletzten Themeneinsatz des Alts einleitet. Daß der Dur-Schluß hier keine Befreiung, keine Lösung der Gegensätze bedeutet, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Einige satztechnische Einzelheiten seien noch angeführt: in T. 19–25 setzt das Thema zweimal in unmittelbarer Folge in derselben Stimme, dem zweiten Tenor, ein, ebenso T. 25 und 32 im ersten Tenor. Dieser pausiert von T. 36–63, tritt dann mit dem dritten Thema wieder ein. Da der zweite Tenor erst ab T. 67 pausiert, wird der Satz hier auf kurze Zeit (T. 64–66) wieder fünfstimmig; in T. 81 tritt dann der zweite, in T. 82 der erste Tenor wieder ein. In den letzten Takten muß der Baß wieder neu angeschlagen werden, denn die Fuge endet nicht *pp*, wie Czerny wollte, sondern mit Aufbietung aller Kräfte.

Der Vortrag muß die drei Abschnitte der Fuge verdeutlichen, nicht im Sinne einer progressiven Steigerung, sondern so, daß der erste Teil schwer lastend, der zweite innerlich bewegter, der letzte mit höchster, mehr innerer als äußerer Intensität gespielt wird. Das Zeichen ϕ bedeutet auch hier nicht ein rasches Tempo, sondern kennzeichnet den alten Stil, besonders des ersten Teils. Nimmt man $\text{♩} = 58\text{--}63$ als Zeitmaß, so ist die Bewegung der Viertel dieselbe wie im Präludium.