

NR. 8 ES-MOLL – DIS-MOLL I · BWV 853

Wie kam Bach dazu, ein Präludium in es-moll mit einer Fuge in dis-moll zusammenzustellen? Warum nicht beide in es-moll oder beide in dis-moll? Die einleuchtende Antwort hat schon Spitta gegeben: Die Fuge stand ursprünglich in d-moll, Bach brauchte also – wie bei Cis-dur-Präludium und -Fuge – nur die Vorzeichen zu ändern; das ersparte ihm die Mühe, die Fuge neu schreiben zu müssen. Das Präludium war schon komponiert (es steht im Kl. B.), aber in es-moll, so nahm er die Diskrepanz der Tonarten, die uns erheblich stört, eben in Kauf. Spitta sah einen Beweis für seine Vermutung besonders in T. 15 der Fuge, wo die aufsteigende Tonleiter des Soprans in unschöner Weise abgebogen werden mußte, um den Umfang c''' nicht zu überschreiten:



In d-moll konnte sie bis zur Oktave geführt werden



und der heutige Spieler sollte keine Bedenken tragen, diese Fassung zu spielen, die Bachs eigentlichen Willen darstellt. Die meisten praktischen Ausgaben haben die Fuge nach es-moll umgeschrieben, und das mit Recht, da die Verschiedenheit der Tonart die Einheit

von Präludium und Fuge doch fast aufhebt und nur der oben angeführte praktische Grund Bach veranlaßt hat, auf diese Einheit zu verzichten. Es wird also hier nicht die dis-moll-, sondern die es-moll-Fuge besprochen werden.

Präludium



Mattheson bekannte, er habe in es-moll noch kein Stück gesehen, und auch bei Bach kommt diese Tonart nur noch einmal vor, im Menuett II der 4. Französischen Suite (BWV 815). Daher verleiht schon die Tonart dem Präludium einen ungewöhnlichen Zauber; er wird verstärkt durch den feierlichen $\frac{3}{2}$ -Takt und durch die harfenartigen Akkorde, auf deren Grund ein Zwiegesang zweier sich antwortender Stimmen anhebt. So steht das Präludium in der Literatur seines Zeitalters einzig da, als das erste Notturmo der Klaviermusik, ein Nachtstück mit der Klarheit der Sternennacht. Wenn sich in der Mitte des Präludiums beide Stimmen durchdringen (T. 20–23), so tönen die Harfenakkorde unhörbar weiter. In seiner ersten Gestalt, die Forkel mitteilt, fehlte noch die Coda der Takte 29–36; der Halbschluß auf b-moll lag genau in der Mitte, der deklamatorische Aufschwung der Takte 25–28 war die Schlußsteigerung. Im W. Kl. tritt aber in T. 29 ein Trugschluß ein, von dem aus eine zweite Schlußsteigerung ihren Ausgang nimmt, die zunächst dem Baß anvertraut ist, dann in den Sopran übergeht, der sich hoch aufrichtet, ehe er sich (eine Oktave tiefer als T. 28) zur Kadenz herabläßt. Und auch hier ist noch kein Ende; erst nach weiteren drei Takten kommt die Bewegung ganz zur Ruhe.

Die Arpeggiozeichen fehlen in den drei ersten und den drei letzten Takten; die Harmonien sollen also erst allmählich in Schwingung und ebenso wieder in Ruhe gebracht werden. In der Abschrift Anna Magdalenas stehen in T. 20 Bogen,



durch die eine auftaktige Wiedergabe (die nahe liegt), vermieden werden soll. Der kühne Durchgang es'' – des'' – c'' in T. 10/11 ist in manchen Handschriften und Ausgaben abgeschwächt, aber er ist authentisch und echt bachisch.

Die Akkorde werden feierlich gebrochen, der Vortrag der Melodiestimmen sei ausdrucksvoll, aber nicht weich oder gar sentimental, er muß Milde und Hoheit verbinden. Zählzeit sind die Halben. $\text{♩} = 44$

Fuga à 3



Wir zählen die Fuge mit Recht zu den bedeutendsten des W. Kl.; würden wir ihr aber diesen Rang auch zuerkennen, wenn sie einzeln, als „Fuge d-moll“ überliefert wäre? Wohl kaum. Wir würden sie dann unter die ausgedehnten Jugend-Fugen Bachs einreihen, von denen bei Gelegenheit des Es-dur-Präludiums die Rede war, und sie zusammen mit diesem und der a-moll-Fuge zu den Arbeiten zählen, die ursprünglich nicht für das W. Kl. bestimmt waren. Aber nun hat sie ihren Platz darin und bildet mit dem unabhängig von ihr entstandenen Präludium eine untrennbare innere Einheit. Aus der Meditation des Präludiums werden wir durch Reflexion auf eine höhere Ebene mit weitem, großem Horizont geführt; es ist, als ob sich das Auge nicht mehr schwärmend, sondern forschend zum Sternenhimmel erhebt. Diese Geistigkeit läßt uns ihre rhythmische Monotonie vergessen; durch die Vergeistigung des Kontrapunkts ist es ihr möglich, die Höhe des Präludiums noch zu überbieten.

Ein Thema, auf das alle diese Techniken angewandt werden sollten, mußte schon besondere Eigenschaften haben. Das Thema der es-moll-Fuge besitzt sie. Es bildet aus zwei Halbbogen, die in der Mitte (auf es') zusammenstoßen, einen großen, steil aufsteigenden, dann sanft abfallenden Bogen. Daß die beiden Aufstiege es'–b' und es'–as' nicht auftaktig, sondern auf gutem Taktteil stehen, gibt dem Thema etwas Schwebendes, ein labiles Gleichgewicht. Bei kaum einer anderen Fuge spürt man die Taktakzente so wenig wie hier. Ein ausgeprägter Kontrapunkt fehlt, da das Thema beständig mit sich selbst kontrapunktiert wird; auch die wenigen Zwischenspiele dienen nur als Überleitungen. So wird die Fuge vom

Thema allein bestritten; ihr durchsichtiger Satz gewährt Einblick in die Mittelstimmen, ihre Linienführung geht jeder Härte aus dem Weg.

Der Plan der Fuge ist folgender:

1. Exposition T. 1–19 (es-moll – b-moll).
2. Durchführung: Engführung des Themas (b-moll – Ges-dur) T. 19–29
3. Durchführung: Thema in der Umkehrung (Ges-dur – es-moll) T. 30–44
4. Durchführung: Engführung in der Umkehrung T. 44–52
5. Durchführung: zwei dreifache Engführungen T. 52–61
6. Durchführung: Thema in der Vergrößerung mit Engführungen aller Art (T. 62–87).

Man erkennt auf den ersten Blick die wohlberechnete Steigerung von der ersten zur letzten Durchführung. Da die vierte und die fünfte eng zusammenhängen, könnten sie auch als eine einzige bewertet werden.

Wie in manchen anderen Fugen verlängert Bach hier die Exposition dadurch, daß er die dritte Stimme zuerst (T. 8) in der Lage des Tenors als Dux, dann noch einmal (T. 12) als Comes in der Lage des Basses eintreten läßt, so als ob die Fuge vierstimmig werden sollte.

Die Engführung in der zweiten Durchführung geschieht zwischen Alt und Sopran nach einem halben Takt in der Oktave (T. 19/20); dann in allen drei Stimmen (mit einigen Freiheiten) ab T. 24, wobei der Alt vergrößert und punktiert wird; T. 27 schließt sich eine zweite Engführung von Sopran und Alt in der Unterquinte an. In der dritten Durchführung wird das Thema nach Dur gewandt und umgekehrt; der Sopran setzt in T. 30, der Alt in T. 36, der Baß in hoher Lage, quasi als Tenor, T. 39 ein. Der Beginn der zweiten Hälfte der Fuge wird durch Pausen des Basses verdeutlicht (es sind fast die einzigen in der ganzen Fuge!); er setzt in tiefer Lage mit der Umkehrung des Themas ein, der (in den Alt verwickelte) Sopran folgt ihm zwei Viertel später. Die vierte Durchführung entspricht der zweiten, wie ein Vergleich von T. 47–50 mit T. 24–27 zeigt; das Thema im punktierten Rhythmus liegt hier im Sopran, das normale im Alt, der Baß ist freier geführt. In der fünften Durchführung setzen die drei Stimmen zu einer Engführung im Abstand

eines Viertels an, erst in gerader, dann in umgekehrter Richtung. Das geht so schnell vorüber, daß der Hörer kaum Zeit hat, es aufzunehmen:



Dann schwingt sich der Sopran mit dem ausgeweiteten Thema hoch auf,



senkt sich langsam nieder und bereitet so die letzte Durchführung vor, die alles Vorangegangene überbietet: das Thema tritt in doppelten Notenwerten auf und wird dabei vom Thema in seiner normalen Größe sowohl in gerader wie in umgekehrter Bewegung kontrapunktiert (in der folgenden Skizze sind die nicht thematischen Stimmen weggelassen):

Diese fast unglaublichen Themenkombinationen sind natürlich viel mehr als nur Ausdruck einer hoch gesteigerten kontrapunktischen Technik. Die Vergrößerung eines Themas ist für Bach ein Sinnbild innerer Größe, so im ersten Credo und im Confiteor der *h-moll-Messe* (BWV 232), in den Eingangschören der Kantaten BWV 80 („*Ein feste Burg ist unser Gott*“) und 77 („*Du sollst Gott, deinen Herren, lieben*, über „*Dies sind die heil'gen zehn Gebot*“) und am Schluß der Orgelfuge C-dur (BWV 547). Daher gibt diese letzte Durchführung der Fuge eine Größe und Weihe, die man an ihrem Anfang noch nicht erahnen konnte. Man bedauert es fast, daß der Sopran und mit ihm die beiden andern Stimmen in T. 81 ihre Höhe verlassen müssen, um sich fast mühsam zur letzten Kadenz wieder zu erheben.

Der Spieler, der diese Entwicklung nachzeichnen will, möge weniger auf die einzelnen Themeneinsätze achten als darauf, die sechs (oder fünf) Durchführungen als geschlossene Einheiten gegeneinander abzugrenzen, etwa in der dynamischen Schattierung von *mp*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, wobei das letzte *forte* mehr innerlich empfunden als äußerlich betont sein möge. Im Thema selbst wird eine leichte Trennung von *es'* und *as'* der Synkope *as'* gerecht, ohne daß diese betont werden müßte. Das Zeitmaß sei weder schleppend noch fließend, sondern schwebend, etwa das anderthalbfache des Präludiums.

♩ = 60–66