

NR. 13 FIS-DURI · BWV 858

Nach dem dunklen, schweren Pathos der f-moll-Fuge umfängt uns hier die Zartheit und das gedämpfte Licht der höchsten in unserer Musik gebräuchlichen Kreuz-Tonart. Die Romantiker (Chopin, Schumann) haben sie gefühlvoll aufgefaßt, Beethoven in seiner Sonate op. 78 verspielt, Mozart hat sie ganz vermieden, Haydn hat sie in seinem Quartett op. 76 Nr. 5, Hob. III: 79, („Largo cantabile e mesto“) mit dem Ausdruck einer schwermütigen Feierlichkeit gebraucht, Scarlatti in seinen beiden Fis-dur-Sonaten elegant, aber niemand hat ihren Duft so eingefangen wie Bach.

Präludium



Der besondere Reiz des Präludiums liegt nicht nur in seiner Tonart, sondern auch in der Zartheit seines durchsichtigen, zweistimmigen Satzes und der gewählten Taktart, dem $12/16$ -Takt, sozusagen der Duodezform des $12/8$ -Takts. Es hat eine nur ihm eigene Form: sechs gleichartige Abschnitte, die den Tonartenkreis Fis-dur – Cis-dur – dis-moll – ais-moll – gis-moll – Fis-dur durchlaufen, drei in Dur, drei in Moll (T. 1–6 Mitte – 12–15 Mitte – 18 Mitte – 24 Mitte – 30). In den beiden mittleren Abschnitten werden die sechstaktigen Phrasen auf drei Takte verkürzt. Jeder Abschnitt beginnt mit dem gebrochenen Dreiklangsmotiv, das von der Gegenstimme aufgenommen und in verhakten Rhythmen fortgesponnen wird. Der letzte Abschnitt wendet sich überraschend nach Moll, aber im vorletzten Takt tritt in der höchsten Lage des Soprans die Durterz mit ihrer ganzen „Süßigkeit“ wieder ein. In T. 5, 14, 17 und 28 stehen im Sopran in manchen Ausgaben zwischen dem dritten und vierten Achtel fälschlich Bindebogen. Im Autograph stehen Trillerzeichen nur in T. 7, 12 (zweimal), 13 und 19; es steht dem Spieler frei, sie in T. 1 und 16 zu ergänzen.

Vortrag: Das ideale Instrument ist das Clavichord mit seiner zarten, der feinsten Schattierungen fähigen Tongebung. Das Zeitmaß muß schweben, etwa $\text{♩} = 84\text{--}92$.

Fuga à 3



Die ganz in Wohllaut getauchte, jede Härte vermeidende Fuge hängt auf das engste mit dem Präludium zusammen. Ihr Thema, in dem die Pause keine Trennung, sondern eine Brücke bedeutet, berührt wie das der c-moll-Fuge den Grundton überhaupt nicht, es schwebt in der Lage eines Sextakkords. Seine beiden Hälften liegen symmetrisch zueinander: Das Motiv (a) zu Anfang wird am Schluß umgestellt, der absteigende Quartzug der ersten Hälfte (b)

wird in der zweiten wieder aufgenommen und fortgesetzt. Diese Motive finden sich schon im Präludium besonders im Baß, vorgebildet. So ist in der Baßführung von T. 2 und 3 des Präludiums deutlich (b) und umgestellt (a) zu erkennen.



Diese Umstellung von (a) wird in der Fuge in T. 7 und 33 übernommen, wo sie den Baß zu der schmeichelnden Figur des Zwischensatzes bildet. Auch der Kontrapunkt ist aus Bestandteilen des Themas gebildet, einer Ausweitung und Wiederholung von (b) und (a).



Die Fuge gehört zu den „gelösten“, sie verzichtet auf Engführungen und Umkehrungen, ja, sie verzichtet sogar weitgehend auf geschlossene Durchführungen. Der Exposition folgt im ersten Teil noch eine vollständige Durchführung (T. 11 Sopran, T. 15 Alt, T. 20 Baß), die mit einer Modulation nach dis-moll abschließt. Im zweiten Teil kommt es nur noch zu einem Einsatz des Alts in T. 28 und des Soprans in T. 31, um so mehr aber wird das Motiv (a) ausgiebig herangezogen. In T. 22 hat Schwencke die Lesart



nach



geändert, da im strengen Kontrapunkt die Bindung einer kurzen Note an eine längere verpönt war. Noch weiter ging Czerny:



zweifelloos die flüssigste Version, aber eben nicht von Bach! Den Triller im Thema beginne man mit der Hauptnote, um eine Tonwiederholung zu vermeiden. Er fehlt in T. 12 aus technischen Gründen, kann aber da durch einen Praller ersetzt werden (vgl. die Esdur-Fuge). Vorschlag einer Artikulation des Themas:



und des Zwischensatzmotivs:



Vortrag: Sanft und weich fließend, nicht lebhaft. ♩ = 63–69