

NR. 14 FIS-MOLL I · BWV 859

Die leidenschaftlich gespannte Tonart — man denke an das Adagio der Sonate op. 106 von Beethoven, an die Sonate op. 11 von Schumann — kommt in Bachs Instrumentalwerken außerhalb des W. Kl. nur in den Mittelsätzen der 2. Violinsonate (BWV 1015) und des Cembalokonzerts in A-dur (BWV 1055) vor, sehr charakteristisch aber als Träger einer schmerzlich-unruhigen Stimmung in der Tenor-Arie „*Ach, mein Sinn*“ aus der Johannes-Passion (BWV 245), und in der Alt-Arie „*Buß und Reu*“ aus der Matthäus-Passion (BWV 244).

Präludium



Die oben gegebene Kennzeichnung der Tonart läßt sich nur auf die Fuge anwenden; das Präludium führt auf sie zu, nimmt aber nichts von ihr vorweg. Es scheint kühl, ja sachlich, der Affekt ist zurückgehalten, verborgen, man spürt ihn erst, wenn man von der Fuge wieder zum Präludium zurückkehrt. Und doch bestehen auch

motivische Beziehungen zwischen Präludium und Fuge: Der Ausschnitt aus der zweiten Hälfte des ersten Taktes



hat auf den zweiten Takt des Fugenthemas eingewirkt, und der das ganze Präludium tragende absteigende Quartzug h—a-gis-fis bildet die Schlußwendung des Fugenthemas. Ohne die kurzen, generalbaßartigen Akkorde könnte das Präludium als zweistimmige Invention gelten, ja, wenn man sich die Unterstimme erst auf das zweite Viertel von T. 2 eintretend denkt, als zweistimmige Fuge, bei der nach der Exposition noch eine zweite Durchführung in A-dur (T. 6—7) und ein einzelner Sopraneinsatz (T. 9) zum Abschluß des ersten Teils (T. 12 Mitte) führt.

Im zweiten Teil folgen noch vier Einsätze der beiden Stimmen: in T. 12—14, T. 14—16 (in der Umkehrung), T. 19/20 und in der Coda (T. 22/23). Die wellenförmig abfließenden Terzen des Themas werden durch springende Achtel in Sexten kontrapunktiert (vgl. den umgekehrten Vorgang in der Cis-dur-Fuge); in den Zwischenspielen verzahnen sich Thema und Kontrapunkt. So entsteht ein Stück von ausgezeichneten Proportionen, das mehr ist als nur ein Vorspiel zur Fuge. Da es dies aber auch ist, sollte es nicht zu flüchtig, sondern mit einem gewissen Ernst gespielt werden. ♩ = 84

Fuga à 4



Dem sein Gefühl verbergenden Präludium folgt eine der ausdrückvollsten Fugen des W. Kl., deren schmerzlicher Affekt gleichermaßen im Thema wie im Kontrapunkt beschlossen liegt. Das Thema erhebt sich vom Grundton in drei Terzanstiegen zur Quinte: fis—a noch ruhig in Vierteln, gis—h drängender in Achteln, ais—cis' von dem Doppelschlag angetrieben; es sinkt dann, wiederum in zwei Terzgefällen, (cis'—a und h—gis) in den Grundton zurück, ein Bild menschlichen Sich-Mühens und Entsagens. Sollte über den Ausdruck des Themas noch ein Zweifel sein, so wird dieser behoben, wenn

man den Kontrapunkt betrachtet, der das Thema durch die ganze Fuge begleitet:



Es ist das aus vielen Choralwerken Bachs bekannte „Schluchzmotiv“ (vgl. den Orgelchoral „O Lamm Gottes unschuldig“, den Chor „O Mensch beweine deine Sünde groß“ aus der Matthäus-Passion BWV 244 und aus dem Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders BWV 992 das „Lamento“). Beide Themen zusammen drücken der Fuge den Stempel auf, aber noch ein drittes Motiv tritt dazu, das aus dem dritten Anstieg des Themas genommen ist:



Ihm fällt die Aufgabe zu, zusammen mit dem Kontrapunkt die wenigen Zwischenspiele der Fuge zu bestreiten. Das erste wird merkwürdigerweise wie in der f-moll-Fuge schon zwischen den Einsatz der dritten und vierten Stimme in die Exposition eingeschoben, so daß der Sopran wie dort erst spät und als Dux eintritt. Die Fuge ist zweiteilig (T. 1–20, Mitte – 40) und enthält in jeder Hälfte nur eine einzige Durchführung. Der erste Teil ist ganz durch die Exposition mit anschließender Modulation nach cis-moll ausgefüllt; der zweite beginnt mit einem Einsatz des Themas in der Umkehrung im Alt auf die beiden letzten Viertel von T. 20. Er hebt sich so wenig ab, daß er von einem unvorbereiteten Hörer kaum wahrgenommen werden kann. In T. 25 folgt der Sopran mit einer Umschreibung des Anfangs, der ebenfalls erst später das Thema (in gerader Bewegung) heraustreten läßt:



In T. 29 setzt der Tenor in gerader, in T. 32, ihm auf dem Fuße folgend, der Baß in der Gegenbewegung ein. Aus der Anlage der Exposition ergab sich, daß im ganzen ersten Teil cis“ kaum überschritten wurde. Aus dieser gedrückten Lage wird die Fuge im

zweiten Teil heraus und (in T. 28) von Sopran und Alt auf eine Höhe geführt, von der die Stimmen — vom Baß mit dem Thema in der Gegenbewegung getragen — in die Lage des Anfangs zurück-sinken. Ein letzter, einzelstehender Sopraneinsatz führt die Fuge zum Schluß. Da es in der ganzen Fuge zu keiner Aufhellung nach Dur kam, wirkt der Dur-Schluß hier nicht konventionell, sondern als eine tröstliche Lösung ihrer Spannungen. Auch hier sei empfohlen, den Triller, den Bach vom Einsatz des Alts an nicht mehr notiert, als Praller durch die Fuge zu führen.

Vortrag: Ernst und ausdrucksvoll, aber nicht schleppend, im Kontrapunkt das zweite Achtel mit Abzug, d. h. etwas kürzer und schwächer. ♩ = 96