

NR. 20 A-MOLL I · BWV 865

Wie Bach die Tonart auffaßt — männlich, energiegeladen — hat er an einer ganzen Zahl von Werken gezeigt: dem großen Orgelpräludium mit Fuge (BWV 543), der Sonate für Violine allein (BWV 1003), dem Tripelkonzert (BWV 1044) und ebenso deutlich in den beiden Fugen des W. Kl. Aber wie kommt die Fuge des ersten Teils in das W. Kl., in das sie gar nicht hingehört? Daß sie vor den Cöthener Jahren Bachs entstanden sein muß, zeigt schon das ausgehaltene A am Schluß, das nur auf dem Pedal einer Orgel oder eines Pedalcembalos ausführbar war. Solche vereinzelt Pedaltöne finden sich in einigen Jugendwerken Bachs, später aber nicht mehr. Zum zweiten zeigt ihre ungewöhnliche Länge, daß sie nicht für das W. Kl. komponiert sein konnte, und ebenso ihr Stil, der sie als eine frühere Arbeit Bachs ausweist. Wir haben also hier denselben Fall wie bei dem Präludium in Es-dur, das wir als Präambulum mit Doppelfuge erkannt haben, und der dis-(es-)moll-Fuge. Dasselbe muß für die große, bedeutende, aber doch Zeichen einer nicht völlig erlangten Meisterschaft tragende Fuge angenommen werden. Besonders nahe steht sie der es-moll-Fuge, da beide sich in den Künsten der Umkehrung und Engführung nicht genug tun können. Ist es Zufall, daß die es-moll-Fuge in der ersten Hälfte des W. Kl. an der gleichen Stelle steht wie die a-moll-Fuge in der zweiten?

Präludium



Bach sah sich vor die Aufgabe gestellt, zu dieser großen, „in voller Waffenrüstung einher stolzierenden“ Fuge (Spitta) ein Präludium zu erfinden, das ihr als Vorbereitung dienen, aber durch eine völlig gegensätzliche Haltung sich auch zur Eigenbedeutung erheben konnte. Die Einleitung zu der großen Fuge in a-moll im $\frac{3}{4}$ -Takt (BWV 944) verzichtete auf diese Eigenbedeutung; hier

aber wählt Bach als Gegensatz zu dem etwas schwerfälligen c-Takt der Fuge einen tänzerisch bewegten $\frac{9}{8}$ -Takt; beide Stücke stehen also im umgekehrten Verhältnis zueinander wie A-dur-Präludium und Fuge. Das elastisch federnde Thema wird mit der Regelmäßigkeit eines Tanzsatzes in viertaktigen Phrasen durchgeführt: vier Takte Tonika, ebensoviele in der Dominante, vier Takte Überleitung nach C-dur. Nun wieder vier Takte Thema in C-dur, fünf Takte Rückleitung zur abgekürzten Reprise von 4 + 4 Takten (Schlußtakt doppelt gezählt). Das Präludium ist trotz seiner Kürze keineswegs unbedeutend, sondern in der leichten, ungezwungenen Beherrschung seiner Mittel der Fuge überlegen. Eine motivische Verbindung mit ihr hat Bach nicht angestrebt. ♩ = 66

Fuga à 4



Man kann sich fragen, warum Bach gerade diese Fuge in das W. Kl. aufnahm, da ihm doch von früheren Arbeiten mehrere kürzere a-moll-Fugen zur Verfügung standen (BWV 895, 904, 947)? Offenbar genügten ihm jene ihrem Gehalt nach nicht, und so wählte er diese, die längste in I: Sie zählt 85 c-Takte mit Sechzehntel-Bewegung (die dis-moll-Fuge 87 Takte in Achtel-Bewegung, die cis-moll-Fuge 115 ϕ -Takte, die h-moll-Fuge 76 c-Takte). Ihr Thema hat Bach, leicht verändert, später wieder benützt, indem er es in der 1735 komponierten Kantate „*Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen*“ (BWV 87) dem Eingangschor zugrunde legte. Sein gemessener Rhythmus drückt Festigkeit aus, ein Ausdruck, der sich in dem deklamatorischen Abbruch auf der Terz *gis—e* zum Pathos steigert. So sagt die Fuge schon in ihrem Thema, was sie will. Sie will mit ihrer wohlüberlegten, rationalen Anlage ein Probestück sein, in dem alle Möglichkeiten der Engführung, Umkehrung und einer Kombination beider so gründlich durchexerziert werden, daß sie in jedem Lehrbuch der Fugen-Komposition als Musterbeispiel für die Anwendung dieser Techniken stehen könnte. Sie kann daher den Eindruck des Schulmäßigen nicht ganz abstreifen; sie ist eine Schularbeit, aber freilich die eines Genies. Zu der viel später

komponierten b-moll-Fuge II verhält sie sich wie ein Gesellenstück zu einer Meisterarbeit.

Sie besteht aus sechs Durchführungen (ebensovielen wie die es-moll-Fuge), die nach einem genauen Plan aufeinander aufgebaut sind. Die Exposition umfaßt die Takte 1–14 Mitte (Alt, Sopran, Baß, Tenor). Ihr schließt sich unmittelbar die zweite Durchführung mit dem Thema in der Umkehrung an (T. 14 Mitte–27 Mitte) in der Folge Sopran (T. 14), Tenor (T. 18), Baß (T. 21), Alt (T. 24), die je auf das zweite bzw. sechste Achtel des Takts so einsetzen, daß es dem Auge wie dem Ohr nicht leicht gemacht wird, sie zu erkennen. Sogleich folgt die dritte Durchführung (T. 27 Mitte–39 Mitte), in der das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt in der Oktave im Abstand eines halben Taktes enggeführt wird. Auf diese Weise werden zusammengebündelt: Sopran und Tenor (T. 27/28), Alt und Baß (T. 31/32), Tenor und Alt (T. 36/37). Nun erst ist Raum für das erste Zwischenspiel, in dem nach C-dur moduliert wird (T. 39–42). In der vierten Durchführung (T. 43–65) wird zunächst das Thema in Dur zwischen Sopran und Baß enggeführt (T. 43), dann zwischen Alt und Tenor in der Umkehrung (T. 48/49), ebenso zwischen Baß und Sopran (T. 53) und schließlich zwischen Sopran und Alt (T. 57/58), wobei Bach den Terzsprung des Alts in T. 59 in eine Quarte (fis'–b') umändern mußte. Diese vier zusammenhängenden Durchführungen laufen in den Oberstimmen in T. 65 aus (hier sieht man zum ersten Male Pausen im Notenbild!), während die fünfte Durchführung schon T. 64 Mitte einsetzt: Baß und Tenor werden im Intervall der Quinte enggeführt. Ihnen folgen in der Unterquinte Sopran und Alt (T. 67/68). Modulation nach F-dur (T. 70–72). Die letzte, sechste Durchführung bringt zunächst (in der von der vierten her schon bekannten Weise) Baß und Sopran in Engführung. Dann holt Bach mit einer dreifachen Engführung zur Schluß-Steigerung aus: Dem Tenor in der Umkehrung (T. 76) folgt einen Takt später der Alt im Abstand der None(!), diesem der Sopran, dessen Linienführung abgebogen wird und zu dem Abbruch aller Stimmen auf dem Sekundakkord (T. 80) führt. Solche emphatische Haltepunkte auf einer Dissonanz, — deren gewaltigster am Schluß der Orgel-Passacaglia c-moll (BWV 582) steht, ein zweiter am Schluß der großen C-dur-Fuge für Orgel (BWV 547) — haben die Aufgabe, das Pathos der Schlußkadenz zu erhöhen. Dem jungen Bach genügt hier ein einmaliges Anhalten nicht: nach zwei Takten, in denen Alt und Sopran in der Quinte enggeführt werden, begleitet von wuchtigen Akkordschlägen des nun fünfstimmigen Satzes, er-

folgt ein zweiter Abbruch auf dem Terzquartakkord der Dominante. Nun endlich ist der Weg zum Orgelpunkt der Tonika frei, über dem Bach noch eine letzte, alles Vorhergegangene überbietende Engführung von vier Stimmen in zwei Stimmpaaren anbringt: Baß und Tenor in Gegenbewegung zu Sopran und Alt. Im Schlußtakt steigern die Terzen den Satz zur Siebenstimmigkeit.

Diese Beschreibung ist natürlich keine Analyse, sondern eine nüchterne Werkzeichnung, die dem Leser und dem Spieler einen ersten Einblick in die Konstruktion dieser gewaltigen Fuge vermitteln möchte. Das ist vielleicht nicht ganz unnötig, denn es ist nicht immer leicht, die Themeneinsätze als solche zu erkennen, da sie nicht durch Pausen vorbereitet sind, und zudem der Leser und Hörer durch zahlreiche Scheineinsätze abgelenkt wird. Was der Fuge fehlt, das ist eine Auflockerung durch geringstimmigere Zwischenspiele. Der Satz ist fast durchweg vierstimmig und bewegt sich gleichmäßig kompakt in der Mittellage. Ganz besonders aber wirkt die Monotonie des Rhythmus auf die Dauer lähmend.

Der Spieler möge darauf verzichten, alle Themeneinsätze hervorzuheben; wichtiger ist es, die großen Abschnitte voneinander abzuheben. Den Orgelpunkt am Schluß läßt man (am besten schon vom Auftakt zu T. 83 an) von einem zweiten Spieler (mit Oktavverdopplung) ausführen. ♩ = 66 (wie das Präludium)