

## NR. 3 CIS-DUR I · BWV 848

Diese höchste Kreuztonart unserer Musik hat Bach als erster gebraucht, und er ist auch fast der einzige geblieben. Nur Haydn schreibt in seiner cis-moll-Sonate (Hob. XVI: 36) das Trio des Menuetts in Cis-dur, während Beethoven in seiner cis-moll-Sonate und Schumann im Finale seiner *Symphonischen Etüden* Des-dur notiert, ebenso Chopin im Mittelteil seiner cis-moll-Polonaise. Der Grund, warum Bach im W. Kl. Cis-dur und nicht Des-dur notierte, ist ebenso einfach wie nüchtern: Beide Stücke waren in C-dur komponiert und er brauchte also nur sieben Kreuze davorzusetzen. Mehrere praktische Ausgaben haben Präludium und Fuge nach Des-dur umgeschrieben — sind aber fünf Vertiefungen nicht etwas ganz anderes als sieben Erhöhungen?

Präludium



Die früheste Form des Präludiums hat Forkel überliefert, es zählte 67 Takte, die den Takten 1–62 und 99–104 der Fassung des W. Kl. entsprechen. Im Kl. B. hat es schon seinen vollen Umfang, wurde aber in mehreren Einzelheiten noch verbessert. Der Anfangstakt (und entsprechend T. 17 und 55) lautete zuerst:



(eine Fassung, in welcher der motivische Zusammenhang mit der Fuge [gis'–eis''–cis''] deutlicher hörbar ist als in der späteren), auch wurden im Baß die Achtel der Überleitungstakte 8, 16, 24, 54



geschmeidiger gemacht.

Das nur zweistimmige Präludium, mit seinen wellenförmig auf- und absteigenden Figuren, eine leichtgeschürzte „Badinerie“, ist ganz auf Acht- und Viertaktgruppen aufgebaut. Nur an zwei Stellen ist diese Regelmäßigkeit durchbrochen: T. 31 und 32 sind sowohl Schluß der vorhergehenden wie Anfang der folgenden Phrase, und in T. 87–96 ist die Phrase von acht auf zehn Takte geweitet, – dort zwei Takte zu wenig, hier zwei zu viel, so daß die Gesamtzahl der Takte (104) doch wieder durch acht teilbar ist! Übrigens hängt nicht nur der Anfang des Präludiums mit dem Fugenthema zusammen, sondern auch die Baß-Schritte fis – eis – dis – cis (T. 4–7), die ihre Entsprechung in der Unterstimme der gebrochenen Sexten des Fugenthemas haben. Den vier Achtakttern zu Anfang (T. 1–32) folgen vier Viertakter (T. 31–46), deren Sequenzen aus T. 7 und 8 des Themas genommen sind; hier wirkt in den Achtern ais'' – gis'' – fisis'' noch die erste Form von T. 8 (s. o.) nach. Nun wieder zwei Achtakter, als eine Reprise von der Unterdominante aus, dann beginnt in dem nachkomponierten Teil ein graziöses Spiel hüpfender kleiner Genien (wie Schumann gesagt

hätte), 12 + 4 + 4 + 10 Takte, nach dem die letzten acht Takte mit ihren brillanten gebrochenen Harmonien das Präludium übermütig und selbstbewußt zum Abschluß bringen. (Die Orgelspieler werden sich bei den Akkordschlägen an den Schluß der F-dur-Toccatà [BWV 540] erinnert fühlen, die etwa zu gleicher Zeit entstanden sein dürfte.)

Vortrag: Die letzten acht Takte zeigen, daß das Präludium virtuos aufgefaßt werden darf. Also leicht, behend, duftig in den Achttaktern, spritzig in den Viertaktern, *forte* in den letzten acht Takten. Der Baß zeichnet die Wellenbewegung des Themas mit, und seine Achtel sollten daher sowohl vor- wie rückwärts gebunden werden. Couperin schreibt in ähnlichen Fällen



was anschaulicher ist als ein einziger großer Bogen. ♩. = 84–92 (d. h. im Zeitmaß der Fuge)

### Fuga à 3



Die Fuge steht in engstem Zusammenhang mit dem Präludium und übertrifft es noch an schmeichelndem Wohlklang. Das Thema schwingt sich mit dem elastischen Doppelschlag von der Quinte zur Dezime auf; von da läßt es sich in gebrochenen Sexten zum Grundton herunter, den es nur leicht berührt. Es umgibt sich mit zwei obligaten Kontrapunkten,



von denen der erste die springenden Sexten des Themas durch rollende Terzen beantwortet, während der zweite, übergebundene dem leichten Gefüge Halt gibt. Den rollenden Terzen begegnen wir wieder im fis-moll-Präludium und der As-dur-Fuge I, den Synkopen des zweiten Kontrapunktes in der (etwa gleichzeitig entstandenen) Orgelfuge g-moll (BWV 542). Die Fuge ist in einer besonderen Weise dreiteilig. Den ersten Teil bildet die Exposition und eine unvollständige Durchführung in moll (Baß T. 14, Alt T. 19) mit Abschluß in eis-moll (T. 22). Der Mittelteil enthält ebenfalls eine unvollständige Durchführung (Sopran T. 25 mit Auftakt, Alt T. 27), dann folgt ein Zwiegespräch von Sopran und Baß (T. 35–42), das wie von ungefähr in eine Reprise des ersten Teils übergeht, eine Art von zweiter Exposition, der nur noch (T. 52 mit Auftakt) ein einzelner Sopraneinsatz folgt und die Fuge beschließt. Der Begriff der Reprise ist der Fuge eigentlich fremd, und doch finden wir bei Bach mehrere Beispiele einer ausgeführten Fugenreprise: in der C-dur-Sonate für Violine allein (BWV 1005) und in den Orgelfugen e-moll (BWV 548) und c-moll (BWV 537), ein Beweis, wie wenig Bach sich, selbst in den strengen Formen der Fuge, dem neuen Geist verschlossen hat. Der besondere Reiz der Fuge liegt in der geistvollen Bildung der Zwischenspiele. Das erste (T. 7) bildet aus dem verkürzten Anfang des Themas ein Motiv, das im Alt nachgeahmt und im Baß von den Terzen des Kontrapunktes begleitet wird:



Der Schluß dieses Motivs mit seinen flatternden Sechzehnteln wird selbständig gebraucht und ebenfalls in vielfacher Weise imitiert, der Sextsprung zu Anfang wird auskomponiert und zur Oktave geweitet:



Das zärtliche Duett der beiden Außenstimmen (T. 35) setzt zu der ersten Hälfte des Themas einen neuen, in Sekunden absteigenden Kontrapunkt, so daß die Fuge auf die ungezwungenste Weise von reichem thematischen Leben erfüllt ist.

Sie stellt hohe Anforderungen an den Vortrag. Meist wird sie zu rasch und zu brillant gespielt, wodurch sie einen Teil ihrer Anmut verliert. Für die Artikulation des Themas sei vorgeschlagen:



(Hört man in T. 2 fallende Septimen statt steigender Sexten, so gibt man damit dem Thema eine zu starke Gefühlsbetonung). In T. 7 lasse man den Alt gegen den Sopran zurücktreten, in T. 31 den Tenor gegen den Baß; der Schluß der Fuge ist stolz und selbstbewußt wie der des Präludiums (die Passagen der zwei letzten Takte haben dieselbe Bedeutung wie die letzten acht Takte des Präludiums). ♩ = 84–92 (wie das Präludium)