

NR. 6 D-MOLL I · BWV 851

In der Generation Bachs vollzieht sich die endgültige Loslösung der Tonart d-moll von der dorischen Tonart. Bach hat die neue Tonart in Weimar und Cöthen mit einigen hochbedeutenden Werken bedacht: der Orgeltoccatà (BWV 565), der Partita für Violine allein (BWV 1004) und der Chromatischen Fantasie und Fuge (BWV 903). Denselben gespannten Gefühlston finden wir in den kleineren Formen des W. Kl., besonders in der Fuge, zu der das zarte, verhaltene Präludium in ähnlicher Weise hinleitet wie bei Nr. 1 und 4.

Präludium



Es steht in einer kürzeren Gestalt mit nur 14 Takten und Schlußtakt im Kl. B. an dritter Stelle, vor dem D-dur-Präludium. Wir

Fuga à 3



Die Fuge ist in ihrer kontrapunktischen Arbeit eine der strengsten des W. Kl. Sie scheut vor keiner Dissonanz zurück und legt auf Wohlklang so wenig Wert, daß man es verstehen kann, wenn die Spieler sie nicht besonders lieben. Aber wieviel hat sie dem zu geben, der sich vor ihren Dornen nicht fürchtet! Das Thema erhebt sich gemessen schreitend, dann mit Schwung sich abstoßend zur Sexte, bricht ab und wendet sich zur Quinte zurück. Daß auf dieser Sexte b' ein Staccatozeichen steht — das einzige autographe im W. Kl. I —, ist bedeutungsvoll; ebenso, daß Bach, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, die Staccatozeichen durch die ganze Fuge durchführt (sie stehen auch in den Sequenzen der Takte 9–11). Das zeigt, daß er das Thema heftig, aggressiv aufgefaßt haben wollte. Der Anhang des Themas, der die Verbindung zum Kontrapunkt herstellt:



ist, als Krebs gelesen, gleich dessen Anfang (e–g–f–e–d rückwärts = d–e–f–g–e). Auch der obligate Kontrapunkt



stammt aus dem Thema, verliert aber durch die bald einsetzenden Engführungen etwas von seiner Bedeutung. Die Fuge ist genau zweiteilig in einer Weise, die nur noch durch die der e-moll-Fuge überboten wird. Beide Teile (T. 1–21 und 21–42, dazu zwei Takte Schlußverlängerung) sind nicht nur genau gleich lang, sondern auch weithin gleich gebaut. Genau gleich sind die vier abschließenden Takte jeder Hälfte (T. 17–20 in a-moll und T. 39–42 in d-moll). Darüber hinaus gibt es noch eine Fülle formaler Entsprechungen. Die Takte 6 und 7 (Thema im Baß) haben ihr Gegenbild in T. 27 und 28 (Thema im Sopran in der Umkehrung), T. 8 und 9 (Thema im

Sopran) in T. 29 und 30 (Thema in der Umkehrung im Baß), der verschleierte Themeneinsatz im Baß (T. 11)



tritt in T. 32 im Sopran auf, der Doppeleinsatz von Alt und Baß zugleich (Alt in der Umkehrung) in T. 14 kehrt in T. 35 (Sopran und Alt) wieder. Engführungen gibt es in mannigfacher Art und Weise: in der Oktave nach einem Takt (T. 17/18 und 39/40), in der Unterquinte und in Umkehrung der nachahmenden Stimme: T. 13 (Sopran) und 14 (Alt), zwischen dem Sopran in Umkehrung und Alt (T. 27/28), und dem Alt mit dem umgekehrten Baß in der Unterquarte (T. 28/29), zwischen Baß und dem umgekehrten Sopran (T. 21/22), und zwischen diesem und dem umgekehrten Baß in der Septime(!) in T. 22/23, von unvollständigen Einsätzen ganz abgesehen. Daß alle diese Künste nicht um ihrer selbst willen gebraucht werden, sondern die Kräfte noch verstärken, mit denen das Thema geladen ist, braucht nicht gesagt zu werden; wir erleben eine Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Stoff auf kleinstem Raum und mit sparsamsten Mitteln. Da im Thema nach dem staccato auf b' der Triller frei einsetzt, kann er mit der Hauptnote beginnen, ebenso die den Triller ersetzenden Doppelschläge T. 9–11. In T. 15, 16, 28 und 29 sind die Trillerzeichen zu ergänzen. Die Achtel des Themas verlangen ein betontes legato, nach f' in T. 2 ist eine kleine Zäsur angebracht. Das Zeitmaß ist ein gezügeltes Allegro marcato. $\downarrow = 72$