

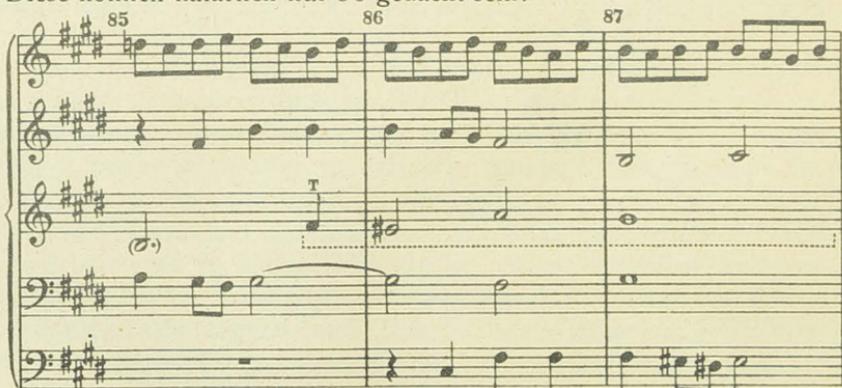
Unklarheiten im Schriftbild der *cis*-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“

Von Ernst Toch (Pacific Palisades, California)¹⁾

Das Schriftbild der *cis*-moll-Fuge (Nr. IV) im „Wohltemperierten Klavier“ Johann Sebastian Bachs erscheint weder in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft noch in anderen Drucken ganz eindeutig. An zwei Stellen macht die Fünfstimmigkeit die Stimmführung unklar, doch wird für den Bach-Kenner kein Zweifel bestehen, wie sie wirklich gemeint ist. Zunächst die Takte 85–87



Diese können natürlich nur so gedacht sein:



Nicht restlos zu klären ist aber die zweite Stelle in Takt 104–106. Sämtliche mir zugänglichen Ausgaben, einschließlich der von Busoni, der von Tovey und der von der Bach-Gesellschaft redigierten Gesamtausgabe, bringen diese Takte so:

¹⁾ Aus einem Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Czerny setzt sogar, zur „Verdeutlichung“:

Innerhalb der zahlreichen Anmerkungen im Anhang der „Bach-Gesellschaft“-Ausgabe findet sich keine auf diese Takte bezügliche. Sie sind anscheinend jenseits allen Zweifels. Und dennoch behaupte ich, daß die Stelle nur so gemeint sein kann:

deutlicher:

In Takt 107 wird die Kreuzung der beiden Alt-Stimmen wieder aufgehoben.

Dagegen scheint zu sprechen: 1. Die Abbiegung des zweiten Gegen-
themas



herunter nach „cis“:



2. Das auf das doppelte Zeitmaß verlängerte „e“ des Hauptthemas.

Zu 1: Selbst wenn diese Abbiegung nur an diesen beiden Stellen (hier und in Takt 86) vorkäme, müßte sie für den Bach-Kenner plausibel genug sein. Aber Bach sorgt schon selbst in dieser Fuge für ihre hinreichende Legitimierung, indem er dieses zweite Gegen Thema nicht weniger als sechsmal in dieser abgebogenen Gestalt bringt (fast immer zum Zwecke der vollen Harmonie, wie auch hier); nämlich außer den beiden genannten Stellen in den Takten 94–96 (in den beiden unteren Stimmen), ferner Takt 101 (im Baß, diesmal aus anderen, offensichtlichen Gründen) und Takt 103 (Tenor).

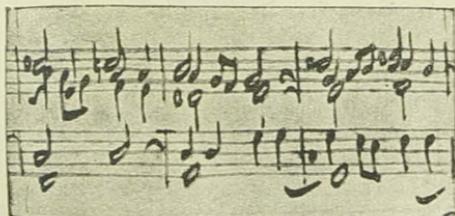
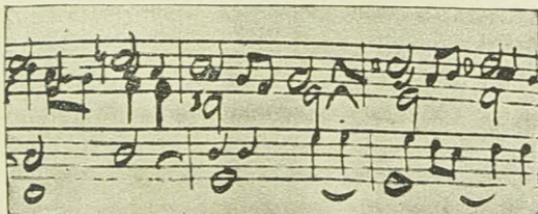
Zu 2: Das Thema steht in dieser Form, mit dem doppelt langen „e“, dreimal hintereinander, von Takt 100 an, vom Tenor über Alt II zum Sopran ansteigend, als eine Art ausrhythmisiertes „Allargando“ in tiefem Atemholen das Pathos des sich ankündigenden Schlusses vorbereitend:

Die eindringliche, schmerzhaft gesteigerte Gebärde des Themas in dieser Form wird alle drei Male unterstützt durch eine Harmonisierung, welche es nirgends sonst in der Fuge erfährt. Dreimal bringt die Harmonie das schmerzliche „Ais“; aber erst im dritten Mal bricht sie zur vollen „Wechseldominante“ vor der Schlußkadenz durch. Das „Ais“ behauptet sich jetzt durch den ganzen Takt, der Baß durchbricht für diesen einzigen Takt (109) die Fessel des Orgelpunktes zugunsten der vollen Kraftentfaltung dieses Höhepunktes nach dreifacher Steigerung.

Sollte dieser grandiose Aufbau in der Komposition nicht gebieterischer sein als das Festhalten an einer Note des so untergeordneten Gegen-themas, zumal wenn diese Note bereits an fünf anderen viel weniger wichtigen Stellen in der gleichen Veränderung erschien? – War nicht Bach in erster Linie der große Dichter (der sich des polyphonen Stils als des Ausdrucksmittels seiner Zeit bediente), und erst lange nachher, trotz der stupendesten Meisterung dieses Stils, der „Kontrapunktiker“?

Wie leicht konnte sich, bei der handschriftlichen Verbreitung von Noten zu jener Zeit, eine solche Geringfügigkeit wie Takt 106 die Verwechslung einer halben und einer viertel Note –  statt  – bei einem der Abschreiber eingeschlichen haben, die dann später gedankenlos fortgeschleppt worden ist. Und wenn diese Version auch in Bachs eigener Handschrift stünde, würde ich immer noch dabei bleiben, daß er selbst sich wohl im Schreiben geirrt hat¹⁾ – ganz bestimmt aber nicht im Komponieren.

¹⁾ Dem widersprechen zwei eigene Handschriften Bachs. Beide zeigen die Takte 104, 105, 106:



klar und völlig gleichlautend notiert. Im übrigen ist die Deutung dieser Stelle gewiß beachtenswert.

Der Herausgeber