Johann Sebastian Bach

Suite c-moll für Violoncello solo BWV 1011

1. Satz, *Prélude*

Einleitung

Die *6 Suiten für Violoncello solo* BWV 1007–1012 entstanden im Zuge von Bachs Tätigkeit als Kapellmeister und *Director derer Cammer-Musiquen* in Köthen 1717-1723. Sie sind ein Teil der »experimentellen Recherchen«[1], die er in dieser Zeit in Bezug auf die Instrumental-Kammermusik durchführte[2] und stellen den »Pars 2«[3] eines Werkkomplexes dar, dessen ersten Teil die *Sonaten und Partiten für Violine solo* BWV 1001-1006 bilden. Heute gehören Bachs Cellosuiten zum festen Bestandteil der Celloliteratur und stellen das unumgängliche Standartrepertoire für alle Cellistinnen und Cellisten dar was nicht zuletzt durch eine in ihrer stilistischen Bandbreite beeindruckende Vielzahl von Gesamteinspielungen dokumentiert ist.

Mit den beiden Sammlungen für unbegleitete Violine bzw. für unbegleitetes Violoncello überschreitet Bach die zu seiner Zeit üblich Spielpraxis erheblich, was sich unter anderem in den relativ hohen Anforderungen an das Akkordspiel und einer für die damalige Zeit vollkommen neuartigen Darstellung komplexer polyphoner Zusammenhänge auf einem Solo-Instrument bemerkbar macht.[4] In der folgenden Analyse versuche ich zu zeigen, inwiefern diese Erweiterung der instrumentaltechnischen Gepflogenheiten von Bach nicht allein aus Gründen einer gekonnt in Szene gesetzten ›Virtuosität‹, sondern auch aus einer formalen Notwendigkeit heraus vorgenommen wurde. Diese entsteht unter anderem dann, wenn der Wunsch einer Übertragung bereits erprobter Kompositionstechniken auf ein neues und in Bezug auf seine musikalischen Möglichkeiten noch relativ ›unerforschtes‹ Instrument prallt. Die ästhetische Zündkraft einer derartigen ›Begegnung‹ lässt sich in Bezug auf die Cellosuiten vielleicht am besten anhand des *Prélude* aus der 5. Suite in c-moll BWV 1011 verdeutlichen, weil hier das ursprünglich für die

[1] Vgl. Wolff 2000, 252.
[2] Zu den Ergebnissen dieser sehr produktiven Zeit gehören unter anderem die *Französischen Suiten* BWV 812-817, das *Wohltemperierte Clavier*, Teil I BWV 846–869 und die *15 Inventionen und 15 Sinfonien* BWV 772–801.
[3] Siehe das Titelblatt der Abschrift von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena.
[4] Die Neuerungen beweisen, dass Bach mit den technischen Bedingungen der Instrumente bis ins kleinste Detail vertraut war und die jeweilige Spieltechnik beherrschte. Das ist insbesondere in Bezug auf die Cellosuiten erstaunlich, weil er selber kein Cellist war. In einem Brief an Johann Nikolaus Forkel von 1774 schreibt sein Sohn Carl Philipp Emanuel: »Als der große Kenner und Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärcke u. Schwäche. In seiner Jugend bis zum zieml. herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können: Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß.« (Bach 1994, 458)

Orchester- bzw. Tasteninstrument-Literatur vorgesehene Formmodell der ›französischen Ouverture‹ mit den spieltechnischen Bedingungen des Cellos konfrontiert wird. Dass es dabei naturgemäß zu Reibungen kommen muss, deutet bereits die Überschrift von Anna Magdalena Bachs Abschrift der Suite an, die dieser den Titel »*Suitte 5 discordable*« verleiht.[5] Das etymologisch nur schwer nachzuverfolgende Wort ›discordable‹ aus dem Altfranzösischen bedeutet ins Deutsche übersetzt in etwa so viel wie ›nicht zusammenstimmend‹, ›nicht übereinstimmend‹ bzw. ›gegensinnig‹. Neben der Tatsache, dass die 5. Suite von Bach ursprünglich in Skordatur – also mit der A-Saite auf g ›heruntergestimmt‹ – notiert wurde,[6] sowie ihrem düsteren und anklagenden Charakter, könnte hier darüberhinaus auch die Problemstellung einer eigentlich nicht ›zusammenstimmenden‹ Liaison von Formmodell und Instrument angedeutet sein. Bereits die kraftvollen und dissonanten Akkorde der langsamen Einleitung türmten sich dann über dem Abgrund einer unüberbrückbaren formalen Differenz auf, den sie trotz aller Aussichtslosigkeit immer wieder zu überwinden suchten. Und jeder, der mit dieser ästhetischen ›Diskordanz‹ in Berührung geriete, fände sich in einen Ringkampf mit der *techné*[7] verwickelt wieder, aus deren enger Umklammerung sich zu lösen nicht mehr möglich ist.

In den wenigen, bereits vorliegenden musiktheoretischen Analysen der 6 Cellosuiten wird deren satztechnische Dimension, die aufgrund der Komposition für ein Solo-Instrument lediglich latent nachzuvollziehen ist, eher wenig beachtet.[8] Im Gegensatz zu Bachs anderen Werken ohne Begleitung hat man im Fall der c-moll Suite allerdings durch eine eigenständige Version für Laute in g-moll (BWV 995) die Möglichkeit eines direkten Vergleichs mit einer teilweise um weitere Stimmen ergänzten Fassung für ein anderes Instrument.[9] Durch die Lautenfassung besteht in Ansätzen die Möglichkeit, die in der Fassung für Violoncello lediglich angedeutete bzw. nur ideell vorhandene Mehrstimmigkeit in Bezug auf ihre generalbassmäßige Einbettung und den harmonischen Kontext besser nachvollziehen zu können. *Dass* die Cello-Suiten aus einer mehrstimmigen

[5] Siehe auch das im Anhang dieser Arbeit abgedruckte Faksimile von Anna Magdalenas Abschrift des *Prélude*.
[6] In den heutigen Ausgaben der Suite findet sich neben der originalen Version auch eine für Normalstimmung eingerichtete Fassung, die allerdings von ihren spieltechnischen Anforderungen wesentlich unangenehmer zu handhaben ist. Aufgrund der besseren Lesbarkeit beziehe ich mich in den Notenbeispielen dieser Analyse auf die für Normalstimmung eingerichtete Fassung. Die Originalfassung für Skordatur habe ich im Anhang angefügt.
[7] Aus dem Altgriechischen. Deutsch in etwa für ›Kunst‹, ›Kunstfertigkeit‹, ›Handwerk‹.
[8] In Bezug auf eine musiktheoretische Auseinandersetzung mit den Suiten ist insbesondere Ernst Kurths bahnbrechende Studie von 1917 *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie* (vgl. Kurth 1917) zu nennen, in der die Kunstmittel beschrieben werden, mit denen Bach einstimmige Verläufe mit linearer Spannung erfüllt und durch Hervorhebung einzelner Töne bzw. Tongruppen den Eindruck einer ›ideellen‹ Polyphonie erzeugt. Kurths Interesse ist allerdings schwerpunktmäßig auf die Dynamik und Energetik des Melodischen und auf Aspekte der Einstimmigkeit gerichtet, was satztechnische Fragestellungen eher in den Hintergrund treten lässt. Erwähnenswert ist auch die an Kurths Überlegungen anschließende Studie *Mehrstimmigkeit in J.S. Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* von Clemens Fanselau, in der diverse spieltechnische und quellenkritische Aspekte des Themas ausführlich erörtert werden (vgl. Fanselau 2000).
[9] Die Noten der Lautenfassung sind im Anhang angefügt.

Konzeption hervorgegangen sind, lässt das folgende Zitat von Johann Friedrich Agricola (1720-1774) über die Sonaten und Partiten BWV 1001-1006 für Violine vermuten:

> Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nötig befand. Er erkannte auch hierinn die Nothwendigkeith einer klingenden Harmonie, die er bey jener Composition nicht völlig erreichen konnte.[10]

Die Aufgabe einer musiktheoretischen Analyse besteht demzufolge darin, diese ›unhörbaren‹ Klänge und Harmonien, zumindest teilweise hörbar bzw. verständlich zu machen, und einer Interpretation der Suite auf dem Instrument unter Umständen zusätzliche und über den reinen Notentext hinausgehende Perspektiven zu eröffnen.[11]

Langsame Einleitung (2/2, T. 1-27)

Johann Mattheson zufolge ist der »eigentliche Platz« einer »sogenannten Ouverture«, deren »Invention den Franzosen zu danken« ist

> zu Anfang einer Opera, oder eines anderen Schau-Spiels, wiewohl man sie auch vor Suiten und übrigen Cammer-Sachen setzet. [...] Eine Ouverture hat den Nahmen von Eroeffnen weil sie gleichsam die Thür zu den Suiten oder folgenden Sachen aufschließet. Sie bildet hauptsächlich zwei Eintheilungen, deren erste einen egalen Tact und ordentlicher weise den 2 halben haben wird […] Der andere Theil besteht in einem, nach der freyen Invention des Componisten eingerichteten brillirenden Themate, welches entweder eine reguliere oder irreguliere Fuge, bißweilen und mehrentheil auch nur eine bloße aber lebhafte Imitation seyn kann.[12]

Im Gegensatz zu anderen Beispielen aus Bachs Instrumentalwerken erscheint die langsame Einleitung in der c-moll Suite lediglich als Hinführung zur Fuge und nicht als Rahmung des Satzes.[13] Ihr »prächtiges Wesen«[14] verdankt sie insbesondere der charakteristischen Gestaltung der Verzierungsnoten:

> Zur Auszierung des Gesanges dienen insonderheit Viertelnoten mit Puncten, wie auch hin und wieder Achtelnoten mit Puncten, imgleichen einige Sechzehntheile und Zweyundreyßigtheile;

[10] Zitiert nach: Schulze 1972, 292f.
[11] Ich füge der Analyse an einigen Stellen ›Anmerkungen zu Interpretation‹ (IA) bei, wenn sich diese aus der Analyse ergeben oder mit dieser in Beziehung gesetzt werden können.
[12] Mattheson 1713, 170f.
[13] In anderen französischen Ouverturen aus Bachs Instrumental-Werken (*Französische Ouverture h-moll* BWV 831 für Klavier, ›Ouverture‹ aus der *Partita D-Dur* BWV 828 für Klavier und ›Ouverture‹ aus der *Orchestersuite D-Dur* BWV 1068) wird jeweils an die Fuge eine Reprise des langsamen Einleitungsteils angeschlossen. Lediglich in der 16. Variation aus den *Goldbergvariationen* BWV 988 wird direkt nach dem schnellen Teil in die 17. Variation übergegangen.
[14] Scheibe 1740, 671.

doch müssen diese letztern allemal mit besonderer Geschicklichkeit, und folglich aus reifer Überlegung angebracht werden.[15]

Die beiden zentralen Strukturelemente der langsamen Einleitung aus BWV 1011 werden in den Takten 1 und 2 modellhaft vorgestellt: Auf der einen Seite die aus einer übergebundenen Viertelnote ansetzende initiale Öffnung in Sechzehnteldiminutionen vom Grundton über die Terz in die Sexte, und auf der anderen eine metrisch akzentuierte, auf der oberen Nebennote *as* (›supersemitonium modi‹) ansetzende Kadenz-Kantilene, die in die dritte melodische Stufe von c es führt.[16]

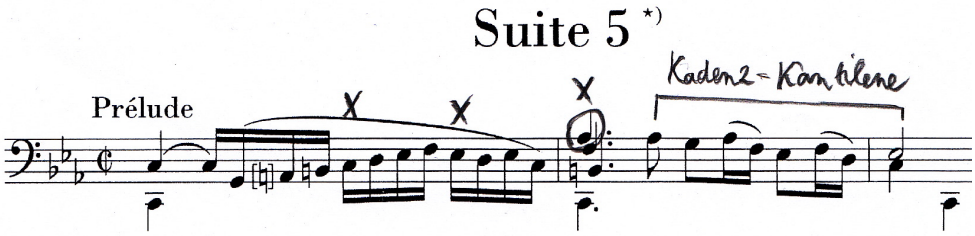


Abbildung 1: *Prélude*, T. 1–2

Die melodische Bewegung der Kadenz-Kantilene ist in tonaler Hinsicht ein (unvollständiger) ›Quintzug‹, der von der Dominante zur Tonika führt: Die Kadenzwendung 6-5-4-(3-2-)3 wird als offengelassener Gedanke gezeigt, der im weiteren Verlauf der Vervollständigung durch eine Tenorclausel (3-2-1) bedarf. Die Kadenz-Kantilene kommt in ihrer ursprünglichen Form (Ornamentation durch eine ›Figura Corta‹[17]) zwar nicht mehr vor, wird aber im Folgenden aufgegriffen und variiert. In zwei Fällen bildet die 6. melodische Stufe, der Zieltonart den signifikanten Ausgangspunkt der melodischen Bewegung der Kantilene: T. 11f. im Rahmen einer trugschlüssigen Wendung in die Terz des G-Dur Septakkords;

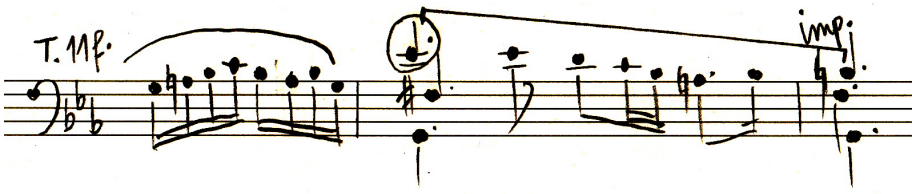


Abbildung 2: *Prélude*, T. 11f.

[15] Ebd.
[16] Al: Der klagende und phlegmatische Charakter der fallenden Kadenz-Kantilene erfordert eine weiche und sehr auf die metrischen Schwerpunkte (*g* und es) gerichtete Artikulation. Der extrovertierte und sich beschleunigende ›Aufruhr‹, der die initiale Öffnung in den verminderten Septakkord auf der V. Stufe treibt, muss hier einem schwerfällig pulsierenden Niedersinken zurück zur Ausgangstonart c weichen.
[17] »Figura corta (ital.) bestehet aus drey geschwinden Noten, deren eine allein so lang ist, als die übrigen beyde.« (Walther 1732, 223)

Und in T. 14f. im Zuge einer Wendung in die Terz von f:

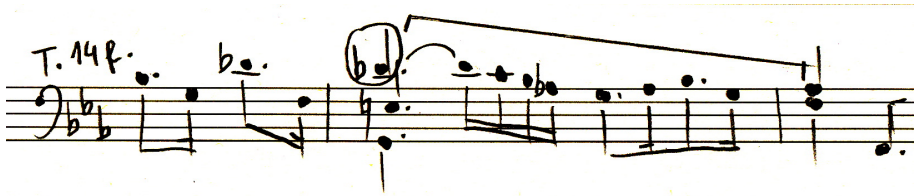


Abbildung 3: *Prélude*, T. 14f.

Die langsame Einleitung lässt sich schwer mit einem bestimmtes Form-Modell in Verbindung bringen. Man kann sie allerdings grob in vier Abschnitte bzw. ›Phasen‹ einteilen, die alle mit einer ähnlichen Wendung beginnen.

Abschnitt I (T. 1-10/1). Die harmonische Bewegung des ersten Abschnitts verläuft über einem Tonika-Orgelpunkt in die Oberquinte *g*, die T. 10 über eine plagale Wendung erreicht wird. In der wuchtigen Eröffnung (T. 1–3) wird die Tonika durch ein authentisches Pendel über einem c-Orgelpunkt beschrieben. Die IV. Stufe fehlt in der Eröffnungskadenz. Dementsprechend erfolgt von einer Fortspinnung des Anfangsgedankens (T. 3) ausgehend die harmonische Bewegung von der Tonika nach f, das T. 7 – durch eine leichte Kadenz (D7 mit Terzbass) bestätigt – erreicht wird. Diese Öffnung zur IV. Stufe wird in eine ›Gegenbewegungsfigur‹ eingebettet:

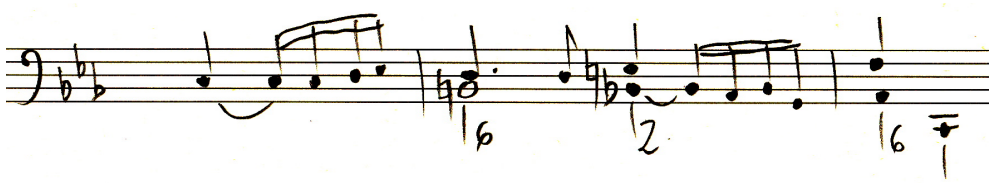


Abbildung 4: ›Gegenbewegungsfigur‹, T. 3ff.

Die Aufhellung der Terz von es zu e in der Oberstimme fällt mit der Chromatik *h – b* in der Unterstimme zusammen (T. 4). Die auf diese Weise entstehende Tritonus-Spannung wird T. 5 in die Sexte *as – f* aufgelöst. Der zweite Anstieg nach f T. 5-7 ist eine Variante des ersten, bei der die Linie *d* – es – e – *f* nun in der Mittelstimme erscheint. Es deutet sich somit in den Takten 1-5 ein Konflikt zwischen der Öffnung zur V. Stufe (T.2) und der Öffnung zur IV. Stufe (T. 5) an. Der Übergang von T. 7 zu T. 8 ist eine Variante desjenigen von T. 1 zu T. 2.

Die plagale Wendung in die Oberquintebene T. 10 wirkt wie angehängt, weil hier eigentlich auch nach c zurück geschlossen werden könnte. In Verbindung mit der Ornamentation T. 9 wird dem T. 10 folgenden Neuansatz der Eröffnungswendung Nachdruck und Gewicht verliehen. Der ungemein ›atmende‹ Charakter der langsamen Einleitung und ihr »beständiges Feuer«[18] entsteht in diesen ersten Takten durch einen im mehrfachen Öffnen und Schließen von Initiale und Kadenz pulsierenden harmonischen Rhythmus.

[18] Scheibe 1740, 667.

Abschnitt II (T. 10-17). In Takt 10 wird die initiale Geste vom Anfang des Präludiums rekapituliert: Der Neuansatz in Oberquinttransposition öffnet sich analog zu T. 2 in einen verminderten, durch einen g-Orgelpunkt abgestützten Septakkord, beginnt dann aber – im Zuge einer sich insgesamt beschleunigenden musikalischen Bewegung T. 12ff. – immer mehr auszufransen. Der Auslöser für die Beschleunigung der musikalischen Bewegung scheint die Imperfektion der auf g gerichteten Kadenz-Kantilenen-Replik in die Terz eines G-Dur Septakkords T. 12 zu sein. Diese löst einen Fortspinnungsabschnitt aus, dessen Höhepunkt in T. 14 die Eintrübung der Quinte von g (*d* nach des) ist. Diese Eintrübung ist ein »Signum«[19] für die nun folgende *absteigende* harmonische Bewegung nach Es (T. 17). Sie liegt genau in der Mitte der langsamen Einleitung und bildet, auch die sich sukzessive steigernde Dichte von Dissonanzen in ihrem Vorfeld, ihren dramaturgischen Höhepunkt.

Der bis T. 14 beibehaltene Orgelpunkt *g* wird durch die Eintrübung von *d* zu *des* in Bewegung versetzt: der Basston *g* wird T. 14 zur Tenorclausel-Penultima nach *f* umgedeutet:

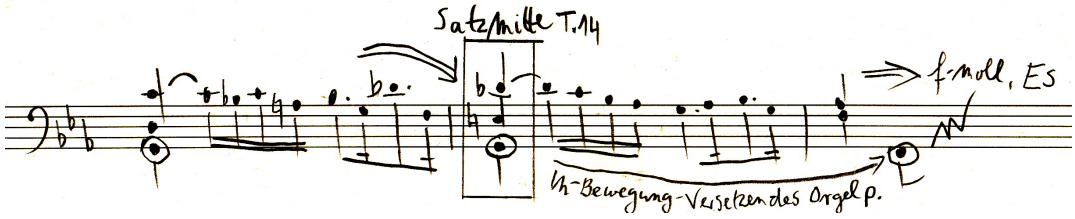
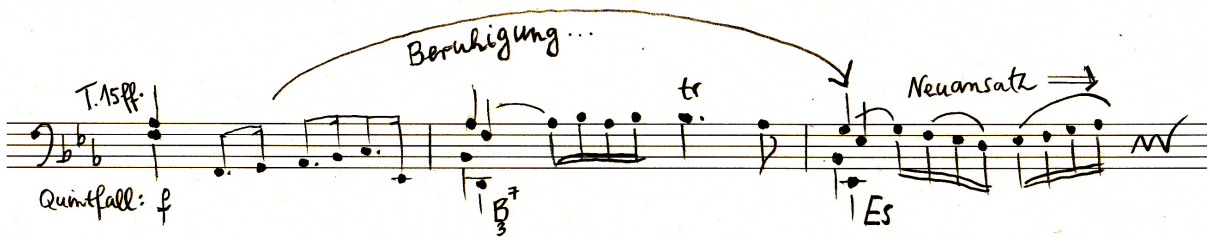


Abbildung 5: ›Signum‹ *des* in der Mitte der Einleitung T. 14

In T. 15 wird der Satz zur IV. Stufe von c geöffnet: F-moll ist hier nicht mehr bloß eine lokales harmonisches Ereignis, sondern wird als große formbildende Stufe in den Ebenenplan der Einleitung eingetragen. T. 15 beginnt ein weiterer ›Fortspinnungsabschnitt‹, der, im Kontrast zu der ihm vorangehenden Entwicklung, den Eindruck einer gewissen musikalischen Beruhigung erzeugt. Sein Ziel ist die III. Stufe von c-moll, Es in T. 17, die durch eine leichte Kadenz über einen B-Dur-Septakkord mit Terzbass (T. 16) erreicht wird.



Beispiel 6: Musikalische Beruhigung im Zuge des Quintfalls zur III. Stufe T. 15ff.

[19] »Signen« sind Christoph Hohlfeld zufolge »Zeichen«, die »die Übergänge aus Initialteil zu Cadenzteil bzw. aus Cadenzteilen am Anfang zu Öffnungen« beleuchten. (Vgl. Hohlfeld o.J., 4. Gemeint sind harmonische Wendepunkte, die durch ›signalhafte‹ Einzeltöne gekennzeichnet werden.

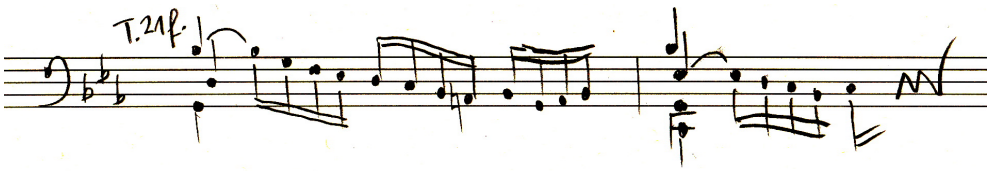
Die Bewegung des 2. Abschnitts geschieht größtenteils vor dem Hintergrund einer symmetrisch um die Satzmitte T. 14 angeordneten (latenten) Quintfall-Sequenz mit den Stationen:

D (11) – G (12) – g (13) – **C (14)** – f (15) – B (16) – Es (17)

Auch in harmonischer Hinsicht deutet sich T. 11 zunächst eine durch verminderte Septakkorde aufgebaute harmonische Spannung vor T. 14 sowie deren sukzessive Auflösung bis T. 17 an. Diese korrespondiert mit dem In-Bewegung-Versetzen des Orgelpunktes T. 15.[20]

Abschnitt III (T. 17-21). In T. 17 wird die Eröffnungswendung, diesmal von Es ausgehend, wieder aufgegriffen: Im Kleinterzfall wird T. 18 c erreicht und von dort aus der Dominantseptakkord von g.[21] Für die sich ebenfalls auf der harmonischen Folie einer latenten Quintfall-Sequenz vollziehende harmonische Bewegung nach g (T. 21) ist die Aufhellung von *as* zu *a* T. 18 entscheidend: Die 6. (melodische) Stufe von c wird hier zur 2. Stufe von g umgedeutet und auf diese Weise die durch die Eintrübung T. 14 ausgelöste absteigende harmonische Bewegung wieder umgekehrt.

Abschnitt IV (T.21-27). Zu Beginn des IV. Abschnitts T. 21 wird der Eröffnungsansatz zum dritten und letzten Mal (in umgekehrter Bewegungsrichtung) aufgegriffen und in einen c-moll Septakkord geführt:



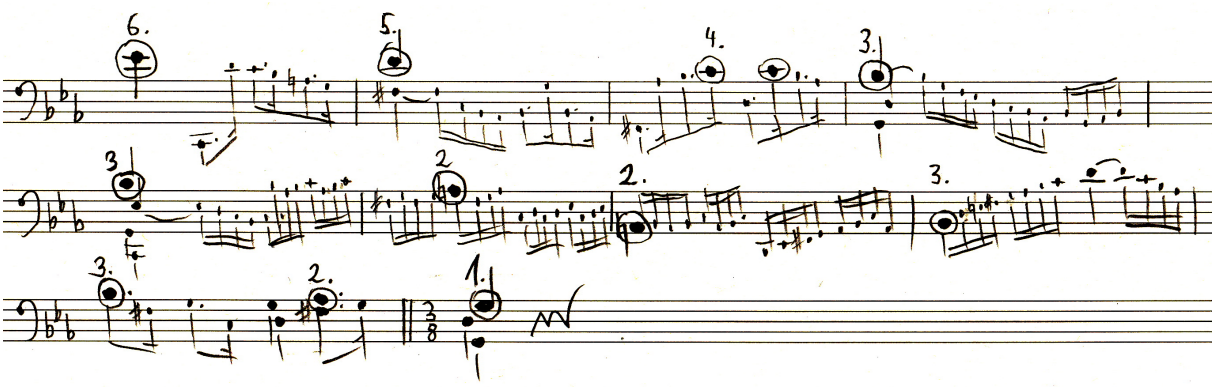
Beispiel 7: Vierte und letzte Rekapitulation der Eröffnungs-Figur (in umgekehrter Bewegungsrichtung) T. 21f.

In T. 21 könnte die Einleitung von ihrem harmonischen Verlauf her gesehen beendet sein und die Fuge beginnen, weil die V. Stufe g erreicht ist.[22] Der Ganzschluss T. 21 ist allerdings unvollkommen, weil er in der Oberstimme auf der Terz *b* endet. Deshalb wird noch eine finale Formulierung der Kadenz angefügt, die auch in melodischer Hinsicht die Schließung in die lokale Tonika g durch eine Tenorklausel vollzieht (Vgl. Abbildung 8). Der vierte und letzte Abschnitt der langsamen Einleitung T. 21ff. ist daher ein Prolongationsteil bzw. ›Kadenzteil‹, in dem die V. Stufe von c noch einmal virtuos ausgestaltet.

[20] Man könnte hier von einer Art formalen ›Tempo rubato‹ sprechen, in dem eine sich harmonisch beschleunigende und kontrahierende Passage durch eine sich beruhigende und entspannende ausgeglichen wird.
[21] In der Lautenfassung ist das ein Sekundakkord, weil der Orgelpunkt aus dem Vortakt liegen bleibt.
[22] Vgl. dazu Scheibe 1740, 67: »Die Anzahl der Tacte in einem solchen Satze darf sich nicht wohl über etliche zwanzig aufs Höchste erstrecken. Er schließt insgemein in großen und kleinen Tonarten in der Quinte , und zwar entweder über durch eine vollkommeine oder unvollkommene baßierende Cadenz.«

Zusammenfassung. Die prächtige Ausführung des Pathetischen zeigt sich in der langsamen Einleitung aus BWV 1011 unter anderem darin, dass auf engstem Raum verschiedene Tonarten gestreift werden. Den Zusammenhang stiftenden roten Faden bildet dabei die Kontextualisierung oberer halbtöniger Nebennoten (›supersemitonium modi‹) in verschiedenen harmonischen Situationen. Gerade in den verminderten Dreiklängen, der Quinteintrübung in Satzmitte und der Rahmengestaltung der Außenstimmen wird deutlich, wie differenziert Bach mit Leittönen und Strebungen arbeitet.

Der in T. 2 unvollständig gebliebene, auf der oberen Nebennote ansetzende ›Quintzug‹ (6-5-4-3-2-1) bestimmt als Hauptgedanke die gesamte Einleitung. Als Beispiel lässt sich abschließend die Passage T. 18 bis 27 anführen, wo er als auf es ansetzender Linienzug nach g strukturbildend wirkt:



Beispiel 8: ›Großer Linienzug‹ 6-5-4-3-2-1 nach g am Ende der langsamen Einleitung T. 18ff. [23]

[23] Die 2. melodische Stufe in T. 27 auf der Zählzeit ›vier‹ findet sich nur in der Fassung für Laute.

Fuge (3/8, T. 28–223)

Bei der Fuge aus BWV 1011 handelt es sich nicht um eine ›strenge‹ Fuge im eigentlichen Wortsinn,[24] was in erster Linie an den Begrenzungen des Cellos in Bezug auf die Darstellung komplexer polyphoner Prozesse liegt. Bereits der Begriff ›Poly-Phonie‹, erscheint in Bezug auf ein unbegleitetes Melodie-Instrument wie das Cello paradox zu sein.[25] Da sich aber der Eindruck nicht von der Hand weisen lässt, dass es sich hier um mehr als die von Mattheson beschriebene »bloße aber lebhafte Imitation« eines »brillirenden Themate«[26] handelt, müssen sich auch formale Charakteristika nennen lassen, die den zweiten Abschnitt der Ouverture als ›fugenartig‹ ausweisen.

Wie in der langsamen Einleitung des Satzes fällt es auch in der Fuge aufgrund der sehr freien formalen Gestaltung schwer, ein klar definiertes Formmodell zur Anwendung zu bringen. Wenn man eine dreiteilige Form-Konzeption zu Grunde legt, lässt sich die Fuge in einen *Eröffnungsteil* (A, T. 28–109), einen *Mittelteil* (B, T. 110–150), einen *Reprisenteil* (A´, T. 151–209) und eine *Orgelpunkt-Coda* (T. 210– 223) unterteilen. Besonders Themenreprise und Coda lassen sich dabei aber nicht klar voneinander abgrenzen, weil im letzten Teil der Fuge der Durchführung des Themas eine immer geringere und der virtuosen und fantastischen Schluss-Steigerung eine immer gewichtigere Rolle zukommt. Das Ergebnis ist die Überschneidung von zwei Formteilen, die miteinander verschränkt werden.[27] Der *Eröffnungsteil* gliedert sich in eine aus zwei Themeneinsatz-Paaren bestehende Exposition (T. 28–63) mit anschließendem Gelenk zur Tenorhauptkadenz auf der III. Stufe Es (T. 79) und anschließendem zweiten Gelenk zu Themendurchgang und Prolongationskadenz auf der V. Stufe (T. 109). Von hier aus setzt der fantasieartige *Mittelteil* an, der einen weiteren Themendurchgang mit Kadenz auf der IV. Stufe in der Satzmitte als Zentrum hat (T. 129–137). Die Themenreprise T. 150 mündet nach drei weiteren Themendurchgängen in c T. 209 in der abschliessenden *Orgelpunkt-Coda*. Ich werde im Folgenden die einzelnen Formteile anhand von Beispielen erläutern.

---

[24] Das wäre eine sogenannte »fuga ligata«, in der »eine oder mehr **Folge-Stimmen** der **anfangenden** nicht nur ihr *thema*, d.i. den von Anfange bis auf die zweyte eintretende Stimme gemachten Satz, sondern auch alle andere, nach der eingetretenen zweyten oder **Folge-Stimme**, vorkommende Noten durchgängig nachmachen.« (Walther 1732, 243).

[25] So überschreitet die konsequent polyphone Paralellführung zweier gleichberechtigter melodischer Linien die spieltechnischen Möglichkeiten des Cellos. Besonders die monumentale 354taktige Fuge aus der C-Dur-Sonate BWV 1005/2 für Violine zeigt allerdings, dass – unter anderem aufgrund der wesentlich kleineren Mensur des Griffbrettes – eine Annäherung an das vokalpolyphone Ideal einer Gleichberechtigung aller Stimmen auf der Geige eher möglich ist als auf dem Cello. Vgl. dazu ausführlich: Fanselau 2000, 294ff.

[26] Mattheson 1713, 170.

[27] Auffällig ist bei dieser Einteilung die proportionale Beziehung der einzelnen Formteile zueinander: Der Mittelteil ist genau halb so lang, wie der Eröffnungsteil und die Reprise liegt mit insgesamt 60 Takten genau zwischen Eröffnungsteil und dem Mittelteil. Zählt man Reprise und Coda zusammen, dann ergibt sich eine symmetrische Anordnung zweier Rahmenteile um den Mittelteil.

A

(›Eröffnungsteil‹, T. 28-108)

Das Thema. Die Themeninitiale (T. 28-31) ist zweigliedrig: Die Themendevise steigt von der Quinte in die Sexte *as*, fällt dann in den Grundton zurück um von dort aus über einen Durchgang zur Terz fortzuschreiten. Dieser Vorgang wird im zweiten Initialglied, durch eine in Sechzehnteln diminuierte Variante des Achtelauftakts verbunden, eine Terz tiefer sequenziert. Die Themenkadenz (T. 32-35) unterbricht die sequenzielle Dynamik der Themeninitiale über eine aufsteigende Sechzehntel-Figur bis *as*, fällt dann ins *h* bzw. *g* hinab, um nach einem Septimsprung durch eine hemiolische Figur zur Terz es zu kadenzieren. Wie die vergleichende Darstellung auf Abbildung 9 zeigt gewinnt das Fugenthema seine motivische Substanz maßgeblich aus Strukturelementen der langsamen Einleitung:

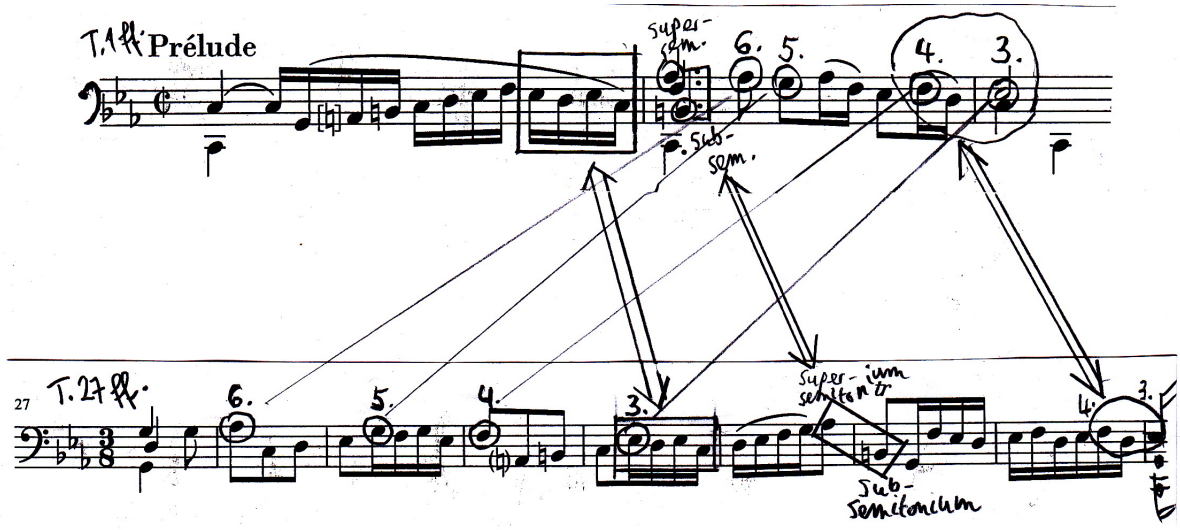


Abbildung 9: Übereinstimmungen zwischen Beginn der langsamen Einleitung T. 1ff und Fugenthema T. 27ff.

Das Fugenthema ist ebenfalls eine Form der Ausformulierung des Linienzuges 6-5-4-3: Die melodische Bewegung der oberen Stimmebene des Themas entspricht der Kadenz-Kantilene aus T. 2f. Während sich die initiale Öffnung der langsamen Einleitung T. 1 allerdings erst allmählich und durch eine skalenartige Sechzehntelfigur angetrieben zur 6. melodischen Stufe von c aufschwingt, wendet sich die Fugenthemen-Devise direkt zur 6. Stufe *as*. Ein derartiger Themenbeginn auf der 6. Stufe birgt etliche Möglichkeiten der harmonischen Ausdeutung, und kann in Moll beispielsweise als Trugschluss harmonisiert werden.[28] Auch die Themenkadenz bezieht sich in ihrer

[28] Es handelt sich hier um einen für Bachs Kompositionen eher ungewöhnlichen Einstieg in ein Fugenthema: In den 48 Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* finden sich mit der Fuge in F BWV 856 und der Fuge in g BWV 885 nur zwei Beispiele für eine Öffnung der Themeninitiale zur 6. Stufe auf betonter Zeit. In Bezug auf das – nicht zuletzt durch die ebenfalls seltene Taktart ›3/8‹ bedingte – rhythmische Profil der Fuge ist die F-Dur Fuge BWV 856 der Fuge aus der Cellosuite am ähnlichsten. Die Fugen in f BWV 857, in g BWV 861 und in fis BWV 883 wenden sich

motivischen Substanz auf Material der langsamen Einleitung: Unter anderem werden die im Akkord T. 2 simultan erklingenden Strebetöne Töne *as* und *h* (›supersemitonium modi‹ und ›subsemitonium modi‹) aufgegriffen. Darüber hinaus gibt es auch bei den Sechzehnteldiminutionen Übereinstimmungen: Besonders die Figur es – *d* – es – *c* wird im weiteren Verlauf – als Abspaltung aus dem Fugenthema – für die Zwischenspiele verwendet.

Die Fuge hat aus bereits erwähnten Gründen kein ›echtes‹ Kontrasubjekt (Kontrapunkt): Bach versucht daher (Fugen-)›Subjekt‹ und ›Kontrasubjekt‹ im Fugenthema selbst miteinander zu verbinden.[29] Das Fugenthema ist latent zweistimmig und kann als aus einer ideellen Ober- und einer ideellen Unterstimme bestehend gehört (und gespielt) werden. Diese *potentielle, weil immanent zweistimmig*e Struktur des Themas lässt sich durch eine von der Originalnotation abweichende Behalsung verdeutlichen:[30]

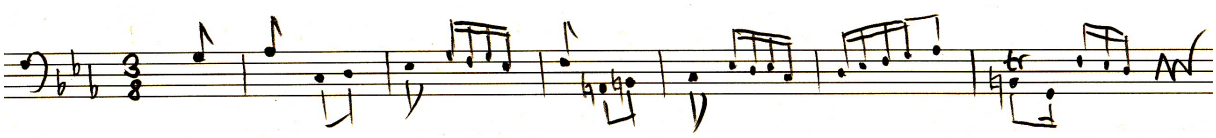


Abbildung 10: Latente Zweistimmigkeit im Fugenthema T. 28ff.

Durch den im Thema angelegten ›inneren Dialog‹ zwischen einem (fiktiven) Subjekt und Kontrasubjekt stellt sich beim Hören der Eindruck von Zweistimmigkeit ein: Denn Tongruppen, die in hohem und tiefem Register alternieren und parallel in einer Richtung geführt werden, haben die Tendenz, sich in zwei assoziative Linien aufzuspalten, die als eigenständige Gestalten wahrgenommen werden. Noch deutlicher wird die immanent zweistimmige Struktur des Themas wenn man auf den Tönen auf der Zählzeit ›eins‹ Ligaturen bildet.[31] Für eine ›echte‹ Fuge wären diese Einzelstimmen allerdings sehr rudimentär und wenig originell.

---

in ihrer Themeninitiale zwar ebenfalls der 6. Stufe zu, allerdings auf unbetonter Taktzeit bzw. nicht als herausgehobener Zielton.

[29] Natürlich unterwandert das in gewisser Weise die Idee einer Fuge, in der »eine Stimme der andern, gleichsam fliehend, mit einerley themate, in verschiedenem Tone nacheilet.« (Walther 1732, 242) Der Witz eines Fugenbeginns besteht ja eigentlich gerade darin, dass der Kontrapunkt aus der »Clausul« (ebd.) heraus weitegesponnen wird um den (›nacheilenden‹) Einsatz zu kommentieren und zu kontrastieren. Wenn das Thema aber selber schon seine eigene Kommentierung enthält, entsteht eine Art ›Quadratur des Kreises‹: Es kann dann nicht mehr unterschieden werden, ob es sich um thematisches Material oder Material der Kontrapunkt-Stimme handelt. Auf der anderen Seite bleibt einem Einzelspieler auf einem Melodieinstrument ja eigentlich nichts anderes übrig als sich selber zu begleiten (und sich auf diese Weise auch selber zu fliehen), wenn er in ein fugenartiges Bezugssystem eintreten will. Auch gibt es bei Bach viele latent zweistimmige Fugenthemen, die dann allerdings noch durch einen echten Kontrapunkt kontrastiert werden. Ein Beispiel ist das Thema der Fuge in c BWV 847.

[30] Diese Notationsweise findet sich aus spieltechnischen Gründen auch an vielen Stellen der Lautenfassung (vgl. etwa T. 48ff. oder T. 102ff. aber auch in einigen der Zwischenspiele). Das verdeutlicht, dass der Unterschied zwischen latenter und manifester Mehrstimmigkeit eher ein Unterschied der Notation als des klanglichen Resultats ist.

[31] Die sich dann ergebenden Quartvorhalte verdeutlichen, dass es in interpretatorischer Hinsicht sinnvoll ist die Themeninitiale ›zweitaktig‹ zu phrasieren, d.h. auf der ersten ›eins‹ stärker zu betonen als auf der zweiten usw. Dafür spricht auch der motorische Sechzehntelimpuls T. 29 bzw. T. 31. In der Themenkadenz ist die Situation eine andere: der fallende Septsprung ins h (›subsemitoium modi‹) T. 33 und die Hemiolen-Figur T. 34 lösen in metri-

Abbildung 11: Fugenthema mit (ideellem) Quartvorhalt

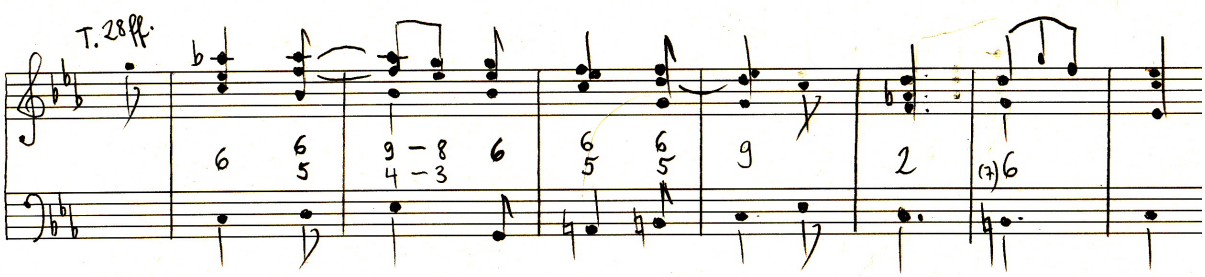


Abbildung 12: Generalbass-Aussetzung der Fugenthemeninitiale

Die dialogischen Beziehungen im Thema entstehen auch durch die sequenzielle Struktur der ersten vier Takte, die sich in der Generalbass-Fassung des Themas (Abbildung 12) bereits andeuten. Denn durch die Wiederholung der Themendevise in der Unterterz wird die Möglichkeit eröffnet, das Thema in eine Terzfall-Sequenz einzubetten. Im Thema selbst wird eine derartige Sequenz durch die Themenkadenz abgebogen, was diese als Unterbrechung erscheinen lässt. Eine ›richtige‹ Sequenz, bei der das Sequenz-Glied (hier: die Themendevise) zweimal wiederholt wird, findet sich in der Fuge erst in T. 197ff. Die Themeninitiale wird hier im Gegensatz zu allen anderen Themendurchgängen zweimal wiederholt, was zu einer manifesten Terzfall-Sequenz mit den Stationen g, Es und c führt.[32]

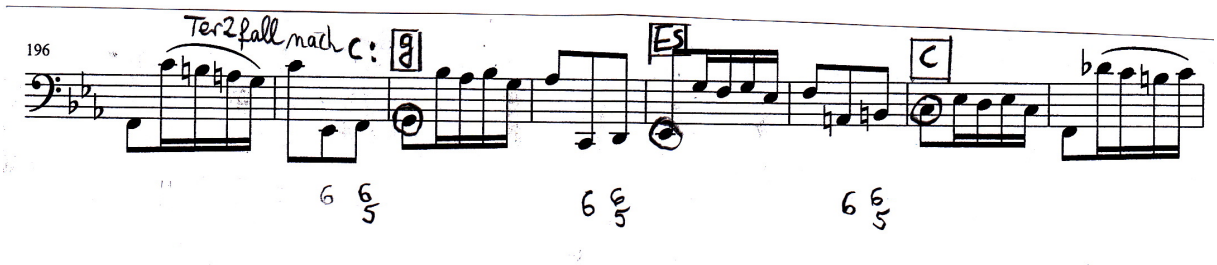


Abbildung 13: Themendurchgang mit Terzfall nach c T. 197ff.

scher Hinsicht eine Art ›Stolpern‹ aus, das die sich in der Themeninitiale etablierende metrische Gleichmäßigkeit (›Zweier‹) ins Wanken geraten lässt.

[32] Da diese Version des Themendurchgangs erst kurz Schluss erscheint, kann man von einer Art dramaturgischen Entwicklung sprechen: Die Verwirklichung eines im Thema angelegten Potentials signalisiert, dass der formale Prozess an sein Ende gekommen ist. Das wird auch durch den Terz-Fall unterstrichen, der gemäß eines fallenden Arms einer Spannungskurve eingesetzt wird.

Die immanente Zweistimmigkeit des Themas bzw. seine dialogische Struktur macht sich Bach in besonders in der Fugenexposition (T. 28-63) zu Nutze.[33] Hier kommt die Problematik eines fehlenden (regulären) Kontrasubjekts am deutlichsten zum Tragen, weil das sich aufbauende Spiel der Themeneinsätze und Kontrapunktierungen den Reiz und gewissermaßen auch den ›Sinn‹ eines jeden Fugenbeginns ausmacht. Bach begegnet dieser problematischen Situation dadurch, dass er die ›Bausteine‹ des Themas mehrfach und in verschiedener Art und Weise miteinander vertauscht.

Auf den ›Dux‹ (T. 28-35) antwortet T. 36-43 der ›Comes‹ in der Oberquinte. Die Beantwortung des Themas muss tonal sein, ist aber durch einen Sechzehnteldurchgang kaschiert (T. 35). Im zweiten (paarigen) Themendurchgang ab T. 48 erscheinen Subjekt und Kontrasubjekt – also die latent zweistimmigen Bausteine des Themas – lagenvertauscht: Das Kontrasubjekt verläuft nun in höherem Register als das Subjekt. Durch die (zunehmende) Aufspaltung der Themen-Bestandteile wird auf diese Weise musikalische Räumlichkeit erzeugt, weil der Ambitus der erklingenden Töne stetig ansteigt.[34] Man kann hier durchaus von der ›Simulation‹ einer vierstimmigen Fuge sprechen, weil die vier Themeneinsätze (bzw. zwei Einsatz-Paare) in jeweils unterschiedlichen Lagen erfolgen, die sich – zumindest was die klanglichen Register des (Pseudo-)Subjekts betrifft – in die Stimmreihenfolge Tenor (T. 28ff.), Sopran (T. 36ff.) Bass (T. 48ff.) und Alt (T. 56ff.) bringen lassen.

Eine weitere Technik, durch die Bach die fehlenden Stimmen zu kompensieren versucht, ist die harmonische Kontextualisierung des Fugenthemas. Ein erstes Beispiel dafür findet sich beim 3. Themeneinsatz T. 48ff., der aufgrund der vorangehenden fünftaktigen, aus der Themenkadenz-Synkope gewonnenen Verbindungssequenz T. 43-47 (zunächst) in ein harmonisches Zwielicht gerät. Das – z.B. für eine musiktheoretische Analyse bestehende – Problem, bei einstimmigen Linien die Bässe nicht immer zwingend ausmachen zu können, weil teilweise unsicher ist, ob der Basston in die erklingende Stimme integriert ist oder ob ein zusätzlicher und außerhalb der notierten Fassung liegender (ideeller) Bass unterstellt wird, ermöglicht auf kompositorischer Ebene ein so nur in der Einstimmigkeit gegebenes Spiel mit harmonischen Mehrdeutigkeiten.[35] Das

[33] Aber auch in den zahlreichen Zwischenspielen und Fantasien greift er sie auf und führt sie weiter.

[34] IA: Die Dynamik, die diese musikalische Räumlichkeit entwickelt verführt dazu, die Hierarchie der verschiedenen Lagen zu verlassen und insbesondere die hohen Register klanglich durch zu viel Druck zu überfordern (besonders in 150ff.). Abhilfe kann hier eine Orientierung an der sich durch eine latente Zweitaktigkeit ergebende Phrasierungslogik und die (barocke) Hierarchie der Tonhöhen schaffen. Dieser gemäß differenziert sich der barocke Klangraum »nach zwei Richtungen, nach zwei Unendlichen, wie wenn das Unendliche zwei Etagen besäße: die Faltungen der Materie und die Faltungen der Seele. Unten ist die Materie nach einer ersten Gattung der Falte angehäuft […]. Oben singt die Seele die Ehre Gottes, insofern sie ihre eigenen Falten durchläuft, ohne sie je ganz entwickeln zu können, denn sie reichen ins Unendliche.« (Deleuze 1988, 11)

[35] Die Lautenfassung ist hier insofern relevant, als die Sequenzvorgänge dort häufig durch hinzugefügte Basstöne ergänzt sind. (Vgl. zum Beispiel die Ergänzung der Quintfall-Sequenz T. 63ff. durch Grundbässe.)

zeigt sich an dieser Stelle zum Beispiel darin, dass die durch den der Verbindungssequenz T. 43ff. zugrunde gelegten Quintfall begonnene musikalische Bewegung, T. 49 verfrüht durch den Themeneinsatz in c abgebogen wird. T. 48 wirkt in diesem Zusammenhang wie die IV. Stufe von Es und c-moll ist erst in T. 51 definitiv (im Terzfall) erreicht. Diese spezielle Form der harmonischen Ausleuchtung verleiht dem zweiten Themeneinsatz im Vergleich zum ersten T. 28ff. eine gewisse ›Milde‹, die im Kleinen bereits die Klangfarbe des Themendurchgangs auf der Tenorebene Es (T.72ff.) vorwegnimmt.[36]

In dieser Passage findet sich eine in Bezug auf die Quellenlage sehr interessante Differenz zwischen der Abschrift der Cellosuite von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena – die aufgrund des verschollenen Autographen die primäre Quelle für die Urtext-Ausgaben der Cellosuiten ist – und Bachs eigener Handschrift der Lautenfassung. Sie betrifft T. 43/44: Während in Anna Magdalenas Handschrift das e T. 44 als Aufhellung der Terz von c-moll erscheint (vgl. Abbildung 16), ist bei ihrem Mann bereits in T. 43 es nach e aufgelöst.

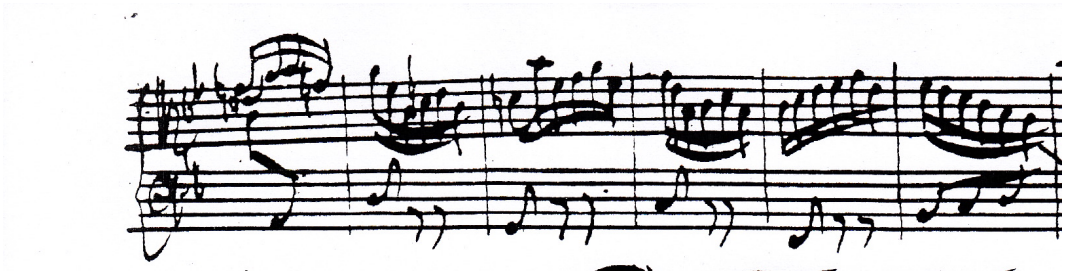


Abbildung 15: Bach-Handschrift der Lautenfassung g-moll BWV 995, T. 42 ff.

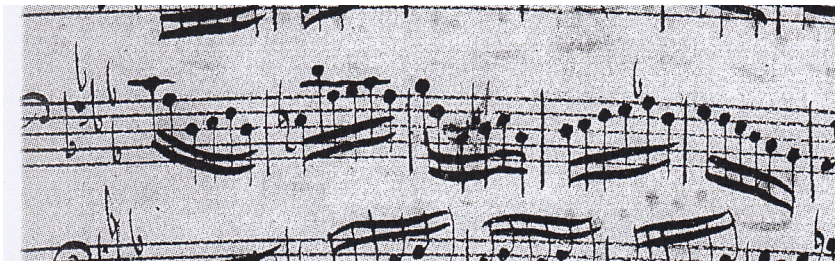


Abbildung 16: Handschrift der c-moll Suite von Anna Magdalena Bach, T. 43ff. (in Skordatur)

Allerdings wirkt das Auflösungszeichen auch bei ihm wie nachträglich, (unter Umständen bei einer zweiten Korrekturdurchsicht) eingetragen, weil es nicht wie die anderen Auflösungszeichen in seiner Handschrift *vor* dem Sechzehntel, sondern *darüber* steht (Vgl. Abbildung 15). In Anna Magdalenas Handschrift ist auch die Situation in T. 45 nicht ganz eindeutig zu entziffern. Handelt es sich bei dem Vorzeichen um ein *b* oder um ein nachträglich korrigiertes Auflösungszeichen? Man kann es nicht genau erkennen.

[36] Die an dieser Stelle um einige Bass-Achtel erweiterte Lautenfassung bestätigt diese Vermutung.

Was nun die ›richtigere‹ und vor allem auch die musikalisch überzeugendere Ausführungsweise für T. 44 ist, lässt sich, insbesondere weil sich Anna Magdalenas Schreibweise in den Ausgabe der Cellosuiten und somit auch in der Aufführungspraxis durchgesetzt hat, sehr schwer entscheiden. Spielt man die Passage gemäß der Notation von (Johann Sebastian) Bach, dann wirkt das C-Dur aufgrund der c-moll-Wendung T. 45 (bei der er unter Umständen ein Auflösungszeichen vergessen hat?) etwas ›unmotiviert‹. Im Fall von Anna Magdalenas Version erscheint mir das erst T. 44 erscheinende e als kurzfirstige Aufhellung, auch im Zusammenhang mit der von mir beschriebenen harmonischen Ambivalenz dieser Passage musikalisch reizvoller.

Die Zwischenspiele. Die Zwischenspiele sind gerade in einer einstimmigen Fugen-Komposition wie einer Cello-Suite wichtig, weil in ihnen die fehlende Möglichkeit zu komplexer Polyphonie kompensiert werden kann.

> Gewisse kurze und unvermuthete Sätze, die leicht und lebhaft sind, geben einer solchen Ouverture gleichfalls eine große Zierde, wenn nur alsdann der Hauptsatz und dessen Ausführung wieder zum Vorscheine kommt.[37]

Ich möchte neben dem bereits erwähnten Zwischenspiel T. 43ff. noch zwei weitere Beispiele erläutern.

Beispiel 1. Das auf das zweite Themeneinsatz-Paar T. 63ff. folgende Zwischenspiel[38] leitet zu einem Themendurchgang auf der III. Stufe (plagale Tenorebene) mit einer Kadenz nach Es T. 79 über (Tenorhauptkadenz). Hier ist die Situation im Vergleich mit der Verbindungssequenz T. 42ff. umgekehrt: T.68 ist die Vorbereitung des Es-Dur-Themeneinsatzes durch einen Quintfall ab T. 63 (g–c–f–B–Es) abgeschlossen. Der Themeneinsatz in Es könnte T. 68 bereits einsetzen, die Sequenz bricht allerdings T. 68 ab und wird in ein Vorfeld zu einem Themeneinsatz auf Es umgeformt: die Schein-Initiale *b – c* führt in einen viertaktigen Prolongations-Abschnitt in umgekehrter Bewegungsrichtung. Auf diese Weise kommt der (auch formal gewichtige) Einsatz auf der III. Stufe T. 72 besonders deutlich zum Tragen. Es besteht hier die Möglichkeit durch eine sich beschleunigende Artikulation und ›hemiolisierende‹ Betonungsweise dieses Vorfelds den kantablen Themen-Einsatz T. 72 besonders hervorzuheben:

[37] Scheibe 1740, 667.

[38] Die themenfreien Partien bzw. ›Zwischenspiele‹ unterscheiden sich in dieser Fuge in Bezug auf ihre Gestaltung zum Teil sehr stark voneinander. Ein Zwischenspiel kann sequenzieren und/oder einen neuen Themeneinsatz vorbereiten. Es gibt ›Gelenkteile‹ als modulierende Ebenenverbindung zwischen zwei Themeneinsätzen (beispielsweise T. 43ff.) oder ›Fortspinnungsteile‹, die auf einem Block von Themeneinsätzen anschließen (beispielsweise T. 80ff.). Die Gelenkpartien bzw. Zwischenspiele werden häufig als sequenzmäßig variierte Themendurchgänge angesetzt. Sie bestehen zum größeren Teil aus Zergliederungen bzw. ›Abspaltungen‹ des Themas (Vgl. zum Beispiel T. 80ff.).

Abbildung 17: T. 68ff. mit Artikulations-Vorschlag

Durch die unterschiedliche Faktur der beiden Sequenzen T. 43ff. und T. 63ff entsteht ein formales Gleichgewicht: Während die Zieltonart T. 43ff. durch eine *Verkürzung* der Sequenz uneindeutig und ambivalent gehalten wird, wird sie im Vorfeld zum Themeneinsatz auf Es durch eine *Prolongation* bestätigt und gestärkt.

Beispiel 2. Nach der (in der ganzen Fuge einzigen perfekten) Kadenz in die erste melodische Stufe von Es T. 79 folgt T. 80ff. eine dritte Zwischenspiel-Variante, die aus einer Abspaltung aus dem Thema heraus zu einem nach c führenden Sekundstieg bzw. Sekundfall ansetzt. T. 87/88 kommt es zu einer harmonischen Verschränkung, weil aus dem Halbschluss nach G direkt in die Themeninitiale übergegangen wird, ohne dass c vorher bekräftigt worden wäre. Der Themeneinsatz in c T. 88 wirkt trugschlüssig, weil das Thema aus der 6. melodischen Stufe von c ansetzt. An dieser Stelle wird die in der Themenstruktur angelegte harmonische Mehrdeutigkeit besonders deutlich.

Der Ansatz zur Themenkadenz T. T.92 wird durch eine Hemiolen-Figur in eine fantasieartige, nach g führende Gelenk-Sequenz (T. 94ff.) abgebogen. Der Themeneinsatz in g T. 102ff ist in Bezug auf die dialogisierende Aufspaltung der Themenbestandteile der extremste und schließt T. 109 in g (Prolongationskadenz).

Zusammenfassung. Der erste Teil der Fuge ist durch die Prolongationskadenz abgeschlossen und beinhaltet somit jeweils drei Themeneinsätze auf c und g, vier, in ihrer Gestaltungsweise verschiedene Zwischenspiele und einen breit eingeleiteten Themendurchgang in Es. Dieser erste Teil der Fuge ist 81 Takte lang. Etwa in seiner Mitte liegt der Einsatz auf der Tenorebene Es. Diese wird durch eine Kadenz auf der Oberquinte prolongiert.

B

(›Fantasieartiger Mittelteil‹, T. 109-149)

Der Mittelteil der Fuge ist symmetrisch um den Themeneinsatz auf der (im Kadenzplan noch fehlenden) IV. Stufe f (T. 130) angeordnet und halb so lang wie der erste Teil. Er setzt mit einer fantasieartigen Passage (T. 110-117) an, die noch einmal die bisherigen Figuren der Themenverarbeitung in Erinnerung ruft. Die folgenden acht Takte treiben die Schein-Zweistimmigkeit auf ihren bisherigen Höhepunkt, indem die Schluss-Figur aus der Themenkadenz abgespalten und in zunehmend auseinanderliegenden Registern sequenziert wird.

Fugenmitte T. 130: Genau in der Mitte der Fuge (T. 130) erscheint im Rahmen eines Themendurchgangs auf der IV. Stufe f der Ton *des* als Signum der nun folgenden abwärts gerichteten harmonischen Bewegung. Diese Stelle korrespondiert mit der Eintrübung der Quinte in T. 14, die ebenfalls in der Mitte der langsamen Einleitung liegt. Der Themendurchgang in f ist derjenige, der sich auch in Bezug auf seine rhythmische Struktur am Weitesten von dem ursprünglichen Thema gelöst hat: Man erkennt zwar noch die intervallische Struktur des Themas, seine prägnanten rhythmischen Konturen und die latente Zweistimmigkeit sind allerdings durch die durchgehende Sechzehntelbewegung zugunsten einer kantablen Einstimmigkeit aufgelöst:[39]

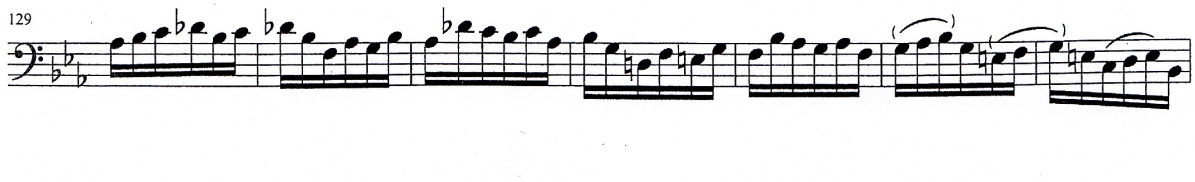


Abbildung 18: Themendurchgang in f mit durchgehender Sechzehntelbewegung

Der Themeneinsatz auf f T. 130ff. wird, entsprechend denjenigen in g und in c davor, durch eine Hemiolen-Figur abgebogen.

A´ + Coda

(Reprise, T. 150-208, Coda T. 209-223)

Die Reprise liegt mit insgesamt 59 Takten genau zwischen der Länge des ersten Abschnitts und des Mittelteils und besteht aus 3 Themeneinsaätzen in c und zwei Zwischenspielen, die sich sukzessive zum Schluss hin steigern. Diese Steigerung vollzieht sich in drei ›Etappen‹:

1. Orgelpunkt-Fantasie T. 166ff. In der ersten Schluss-Steigerung, die den Themeneinsatz in c T. 176ff. vorbereitet, kommt es in einer sehr freien Partie zu einem ›umgekehrten‹ Orgel-

[39] Zum wiederholten Male wird also eine zunehmend spannungsgeladene Passage (in diesem Fall: T. 117ff.) mit einer musikalischen Beruhigung (hier: T. 129ff.) beantwortet.

punkt: die Oberstimme bildet eine Ligatur und der Bass bewegt sich. Bei dem folgenden Orgelpunkt auf g T. 172ff. ist es genau anders herum: Die Unterstimme bildet eine Ligatur und die Oberstimme bewegt sich. Die verschiedenen Register des Cellos werden hier sehr wirkungsvoll in Szene gesetzt. Es handelt sich bei T. 166–175 um einen fantasierenden Zwischenteil auf (zweierlei) Orgelpunkt, der den geregelten Ablauf der Fuge unterbricht und ein Vorfeld der Themeneinsatz T. 176 ausbildet.

2. Trugschluss T.182. Nach dem letzten Themeneinsatz T. 176, der, was die Registrierung angeht, wieder exakt an den Fugenanfang anschliesst, könnte die Fuge T. 182 nach c schließen, oder eine Replik der langsamen Einleitung ansetzen. Über eine trugschlüssige Wendung nach As wird die Schlusskadenz allerdings imperfiziert und in eine weiter Fantasie-Passage T. 189ff. geführt. Durch einen Vergleich mit der Lautenfassung lässt sich folgende, von der Originalversion abweichende Bearbeitung für Cello entwickeln, die die latenten harmonischen Bezüge andeutet:

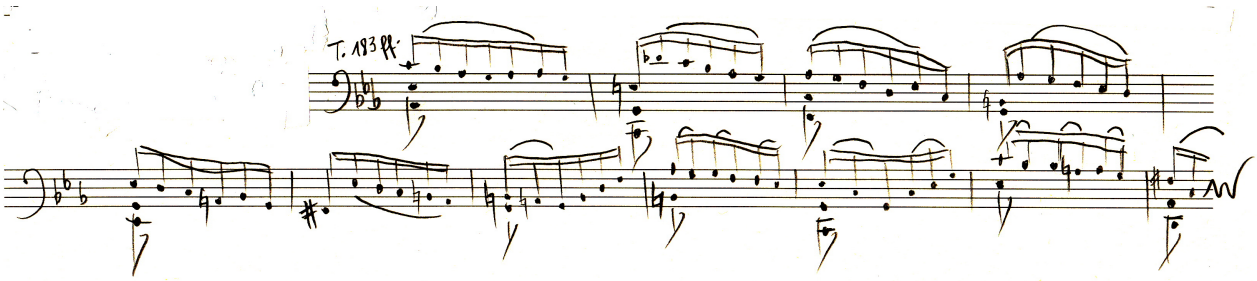


Abbildung 20: Cello-Version T. 183ff. mit harmonischen Ergänzungen

3. Schluss-Signen. Die Schlusskadenz T. 203ff., die als Schlusskadenz zur Orgelpunkt-Coda dient, wird durch ein starkes und definitives Schluss-Signum – den charakteristischen Sprung aus der Sexte des Neapolitanischen Sextakkords (*des*) in verminderter Terz zum Leitton der Dominante (*h*) – in exponierter Lage eingeleitet. Der Tonbeziehung *des* – *(c)* – *h* ruft an dieser Stelle (melodisch gefasst) noch einmal den Konflikt zwischen der Öffnung in die V. und die IV. Stufe aus der langsamen Einleitung ins Gedächtnis. Dieser wird in umgekehrter Form bereits in T. 12ff. angedeutet. Hier führt der Weg von der Penultima *h* (T. 12) zur phrygischen Penultima *des* (T. 14), die zur 6. melodischen Stufe von *f* wird.

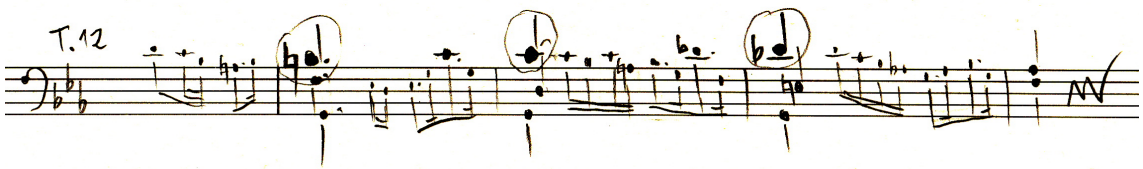
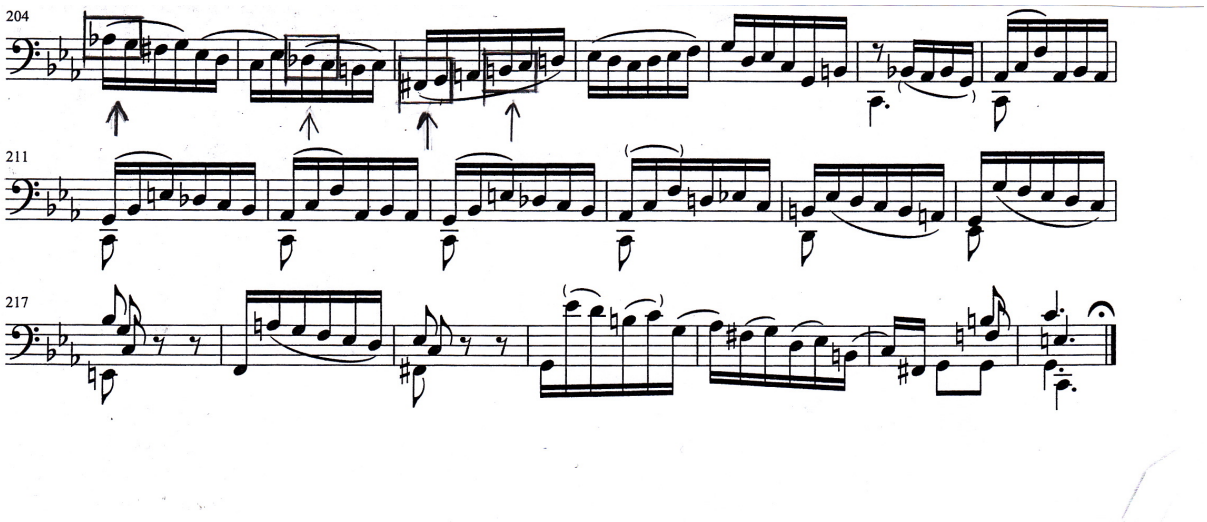


Abbildung 21: Tonbeziehung *h* – *(c)* – *des* in der Einleitung T. 12

In der Schlusskadenz T. 203ff werden – kurz vor der Orgelpunkt-Coda – noch einmal alle für den Satzverlauf relevanten Signen zusammengefasst: *as – g, des – c, fis – g* und *h – c* (vgl. auch T. 220ff.).



Beispiel 14: Zusammenfassung der Signen T. 204ff. mit anschließender Coda

Insgesamt wirken die drei Abschnitte der Reprise (T. 150-175, T. 176-196 und T. 197-208), an deren Beginn jeweils ein Themeneinsatz in c steht, als sukzessive Steigerung, deren Kulminationspunkt der wütend fauchende c-Orgelpunkt zu Beginn der Coda ist (T. 209ff.). Über diesem Orgelpunkt wird abschließend noch einmal die IV. Stufe und mit ihr das descendente Signum *des* hervorgehoben. Der Schluss in die ›picardische Terz‹ e erfolgt über eine metrisch leicht verunklarende Sechzehntelfigur T. 220ff. Reprise und Coda erscheinen hier als ein kombinierter Formteil, indem die jeweils charakteristischen Elemente miteinander verschränkt sind.

Zusammenfassung

Die Fuge aus der 5. Cellosuite beweist eindrucksvoll, mit welcher kompositionstechnischen Souveränität Bach ein ursprünglich für Orchester bzw. Klavier entwickeltes Form-Konzept erweitert und auf ein ›neues‹ Instrument überträgt. Es gelingt ihm, die durch die Grenzen des Solo-Instruments entstehenden formalen Mängel durch die geschickte und kreative Anwendung von latenter Mehrstimmigkeit und motivischer Abspaltung zu kompensieren. Auch die harmonische Gestaltung der Zwischenspiele bzw. fantasieartigen Partien ermöglicht es Bach, die unnachahmliche Dynamik einer mehrstimmigen Fuge zu simulieren und ihren formalen Grundriss nachzuzeichnen. Dabei werden die Möglichkeiten des Cellos in verschiedener Hinsicht überschritten. Besonders die große musikalische Energie und die vielschichtigen harmonischen Spannungen erfordern von einer Interpretation, das Gleichgewicht von Kalkulation und Inspiration, von Leidenschaftlichkeit und Beherrschung der technischen Parameter im Lot zu halten. Ganz gelingen

kann dies allerdings nie: Denn die Musik reißt den Musiker in ihrer unvergleichlichen Weise immer wieder mit sich fort und verführt ihn seine eigenen Spiel- und Denkgewohnheiten zu verschieben und in Frage zu stellen. So ist es eine große Herausforderung für die Interpretin bzw. den Interpreten der Suite, in einer ›Polyphonie des Virtuellen‹ gerade mit denjenigen Stimmen in einen inneren Dialog einzutreten, die unterhalb des Hörbaren und jenseits des Darstellbaren liegen.

Literatur

Deleuze, Gilles (1988), *Die Falte. Leibniz und das Barock*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fanselau, Clemens (2000), *Mehrstimmigkeit in J.S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Sinzig: Studio.

Hohlfeld, Christoph (1999), *Schule musikalischen Denkens. Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven: Noetzel.

Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern: Krompholz.

Küster, Konrad (Hg.) (1999), *Bach-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter.

Mattheson, Johann (1713), *Das Neu=Eröffnete* Orchestre, *Oder* Universelle *und gründliche Anleitung / Wie ein* Galant Homme *einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen* MUSIC *erlangen / seinen* Gout *darnach* formiren / Terminos technicos *verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft* raisonniren *möge*, Hildesheim: Olms (Reprint 1993).

Schulze, Hans-Joachim (Hg.) *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (= *Bach-Dokumente,* Bd. III), Kassel: Bärenreiter.

Walther, Joahnn Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Kassel: Bärenreiter (Reprint 2001).

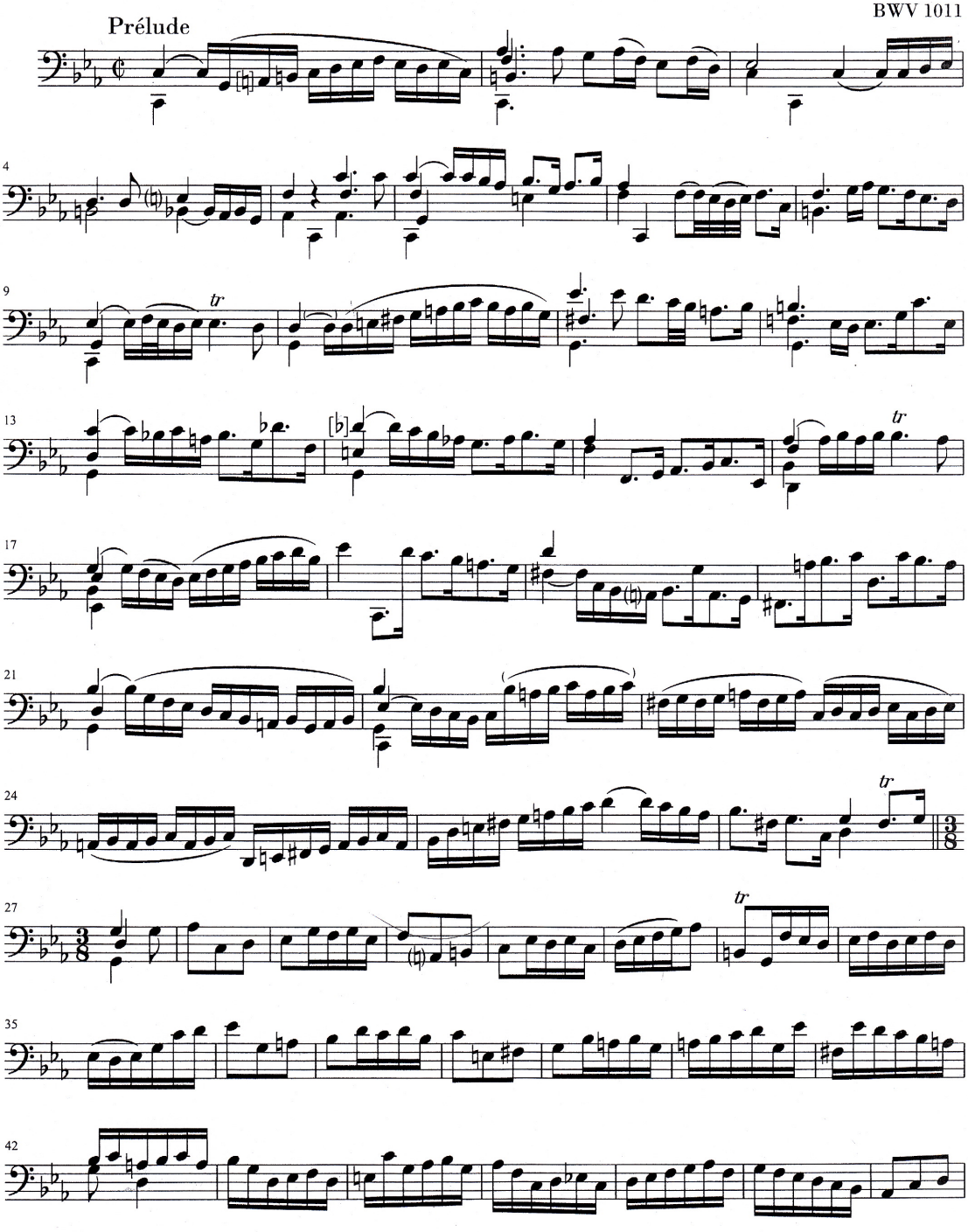
Wolff, Christoph (2000), *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main: Fischer.

Anhang

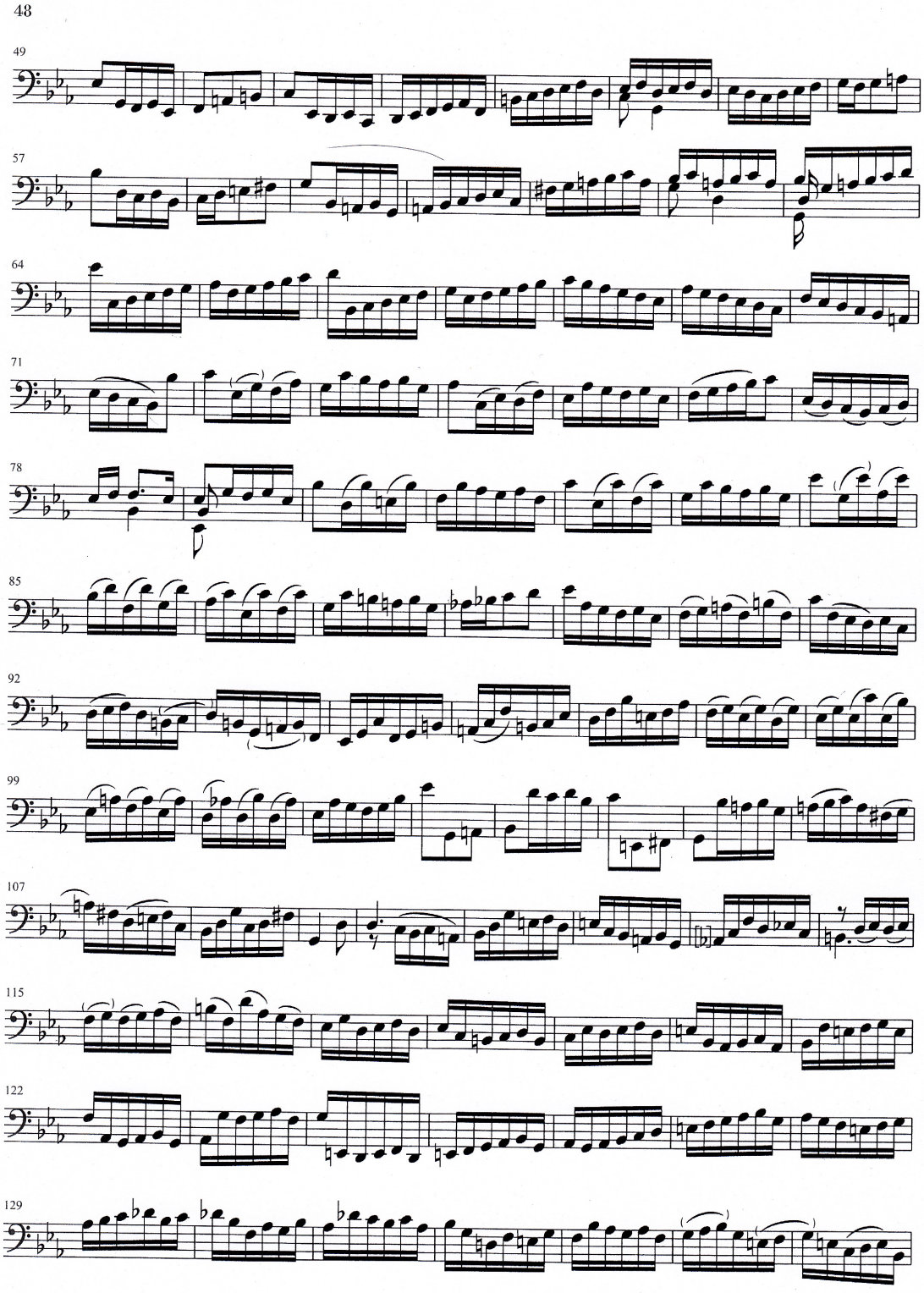
Suite 5 *)

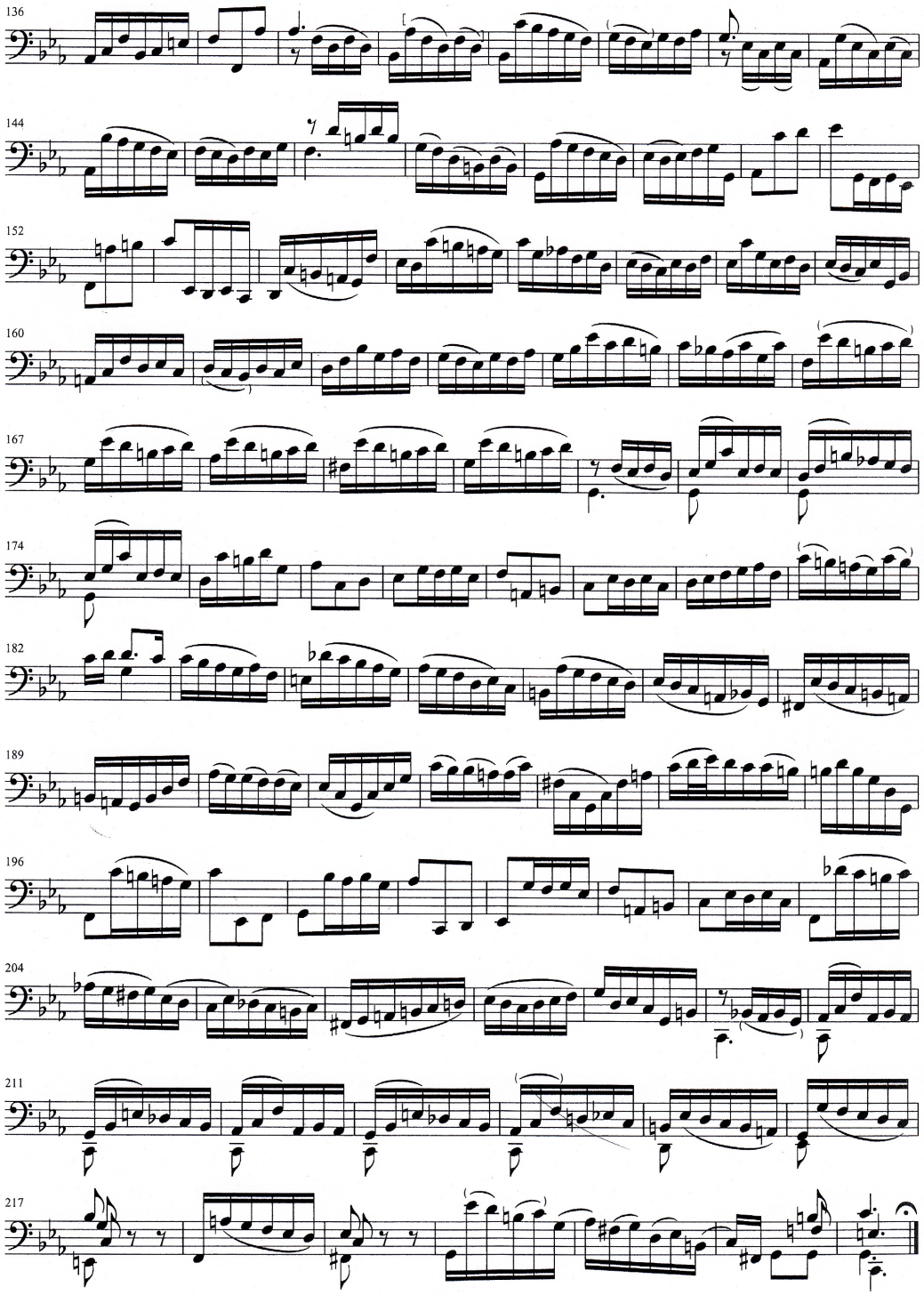
BWV 1011

Prélude



*) Klangnotierung. *) Notation at concert pitch. *) Notation de la sonorité.

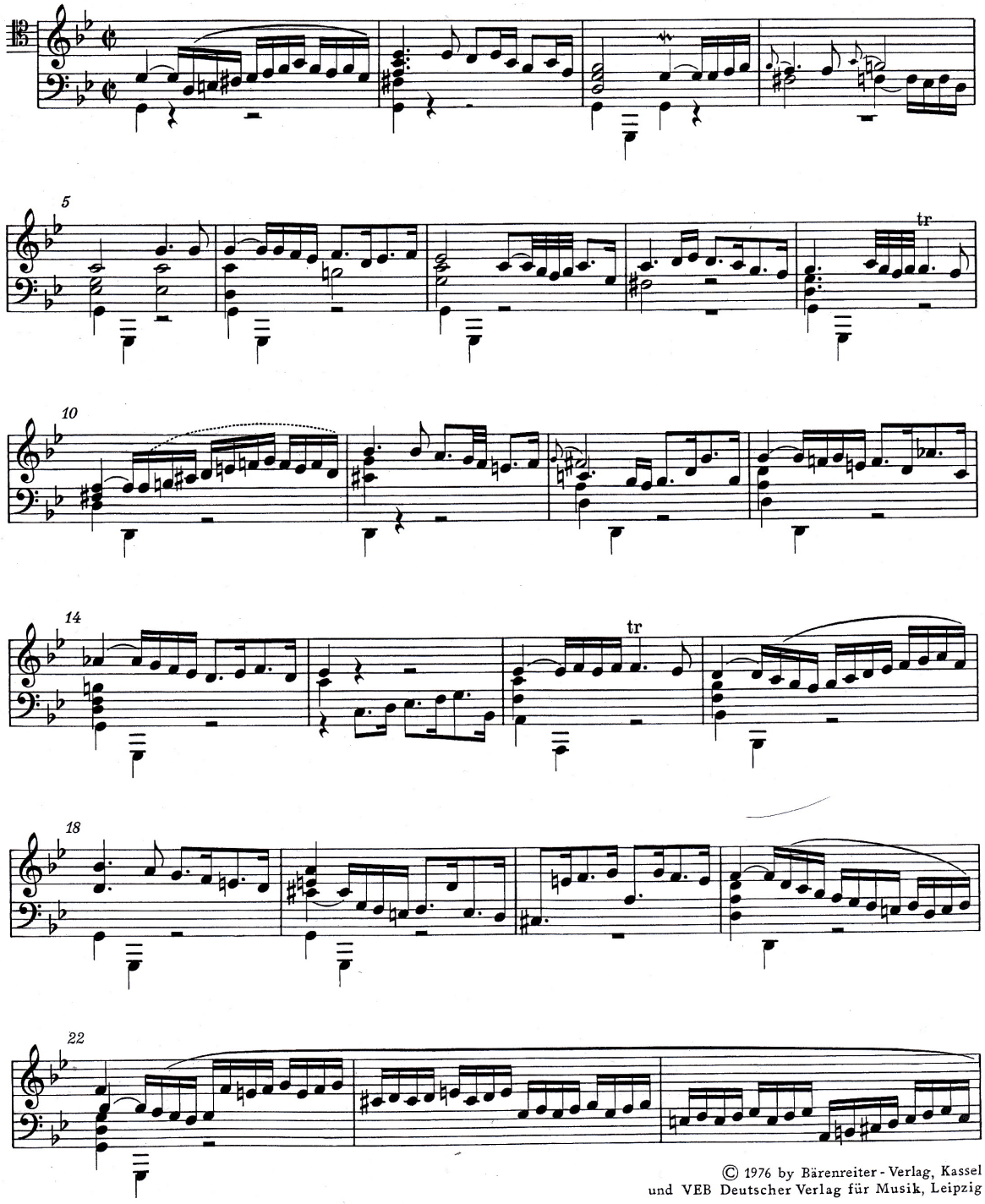

48
49
57
64
71
78
85
92
99
107
115
122
129


136
144
152
160
167
174
182
189
196
204
211
217

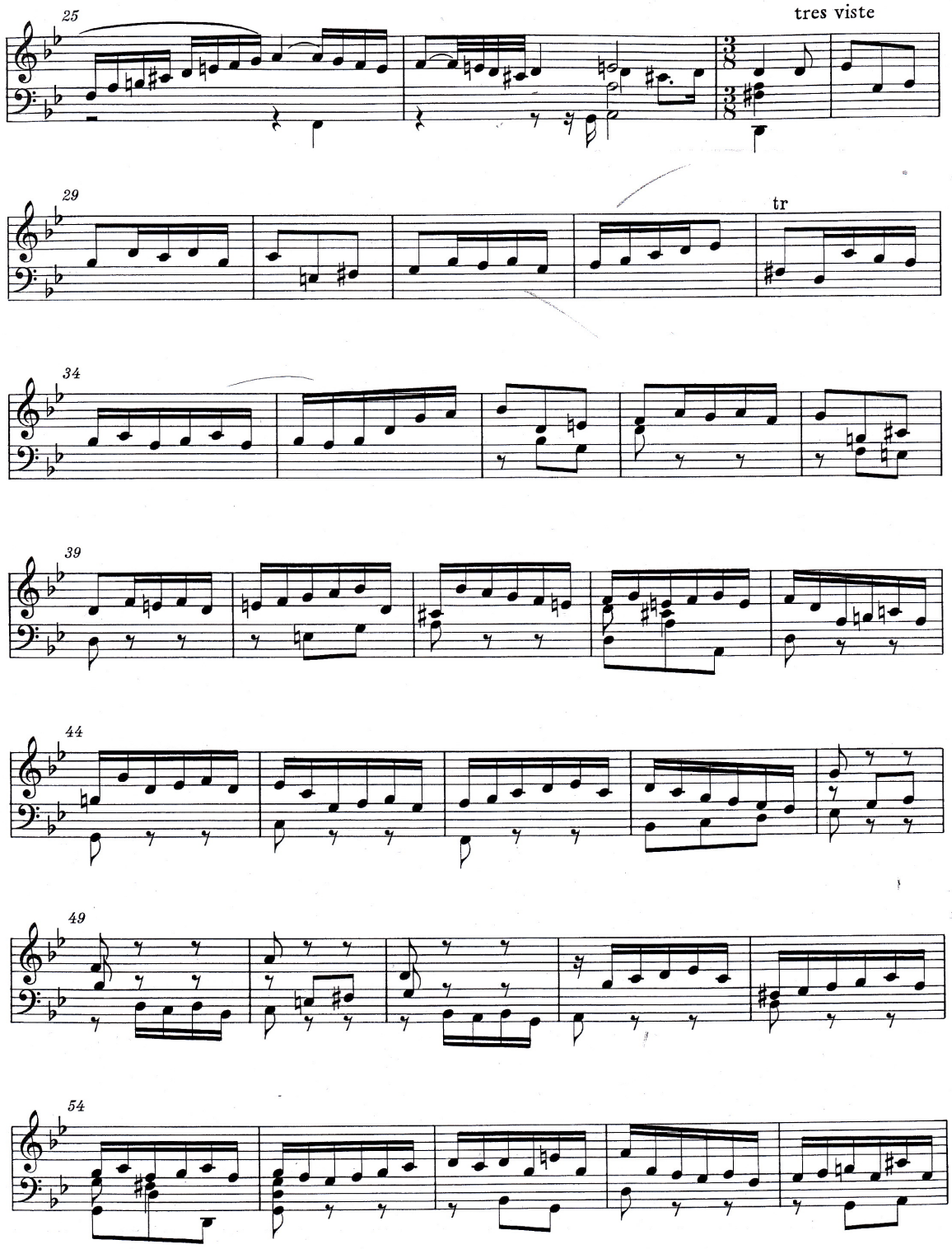
Suite g-Moll

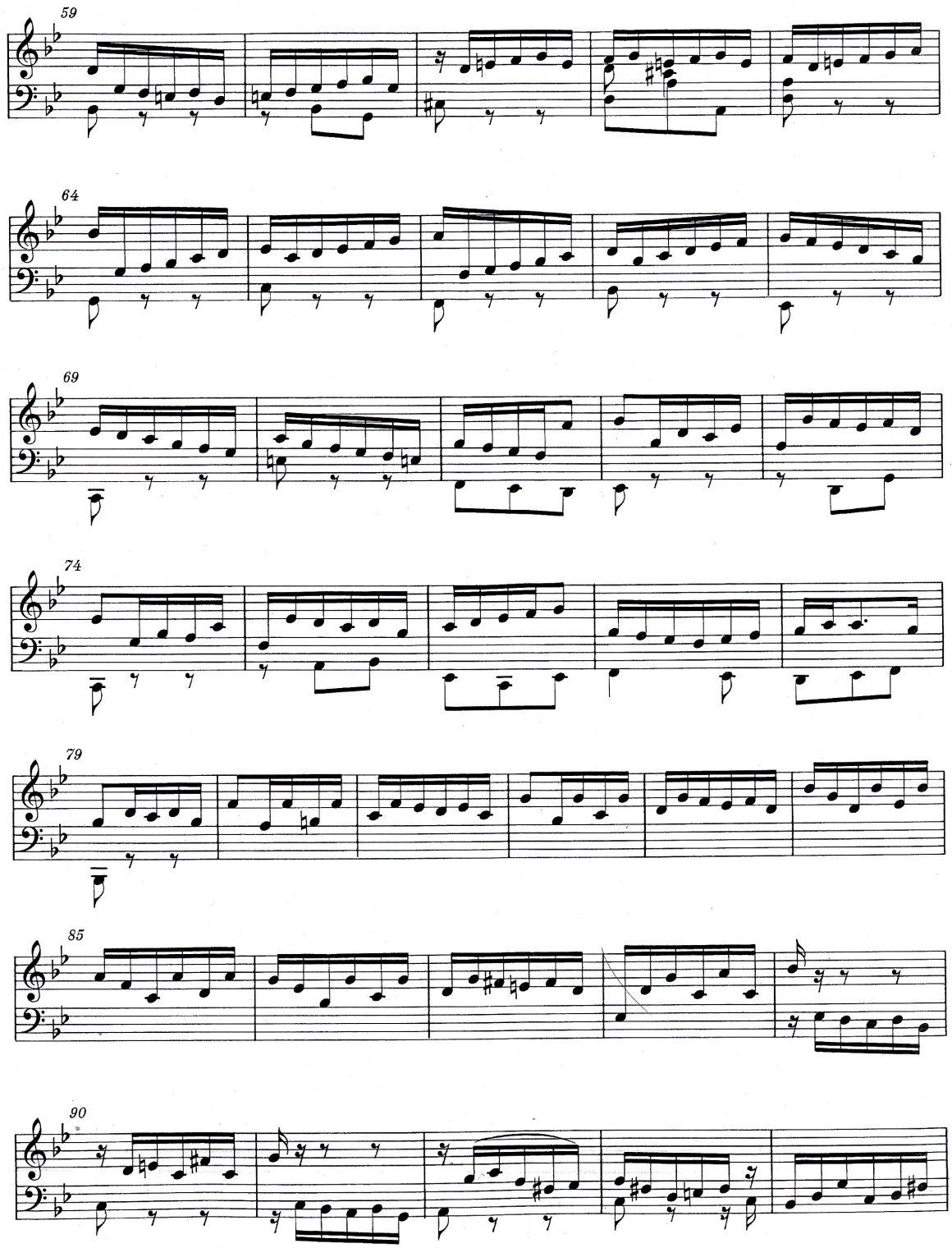
BWV 995

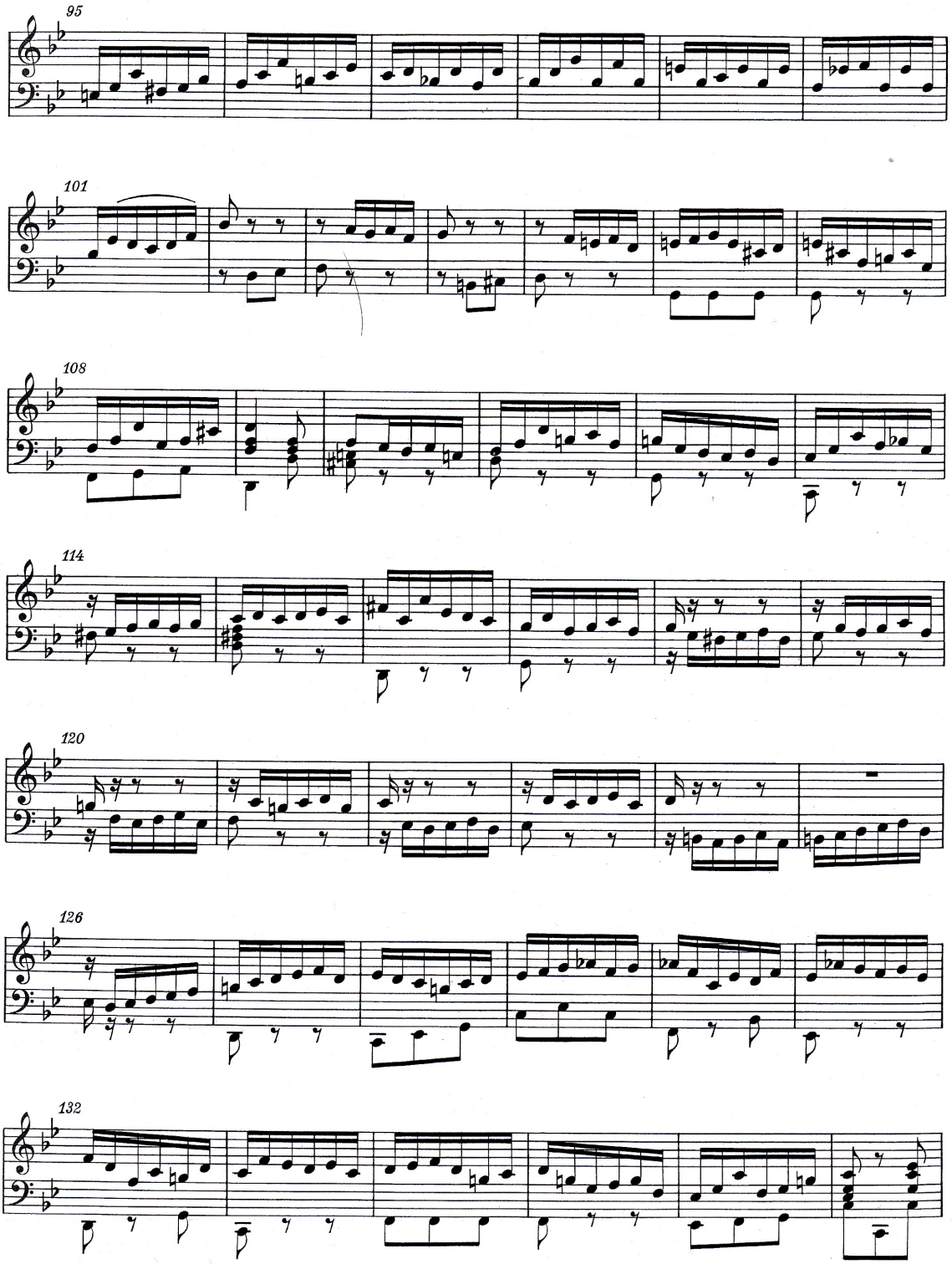
1. Prelude

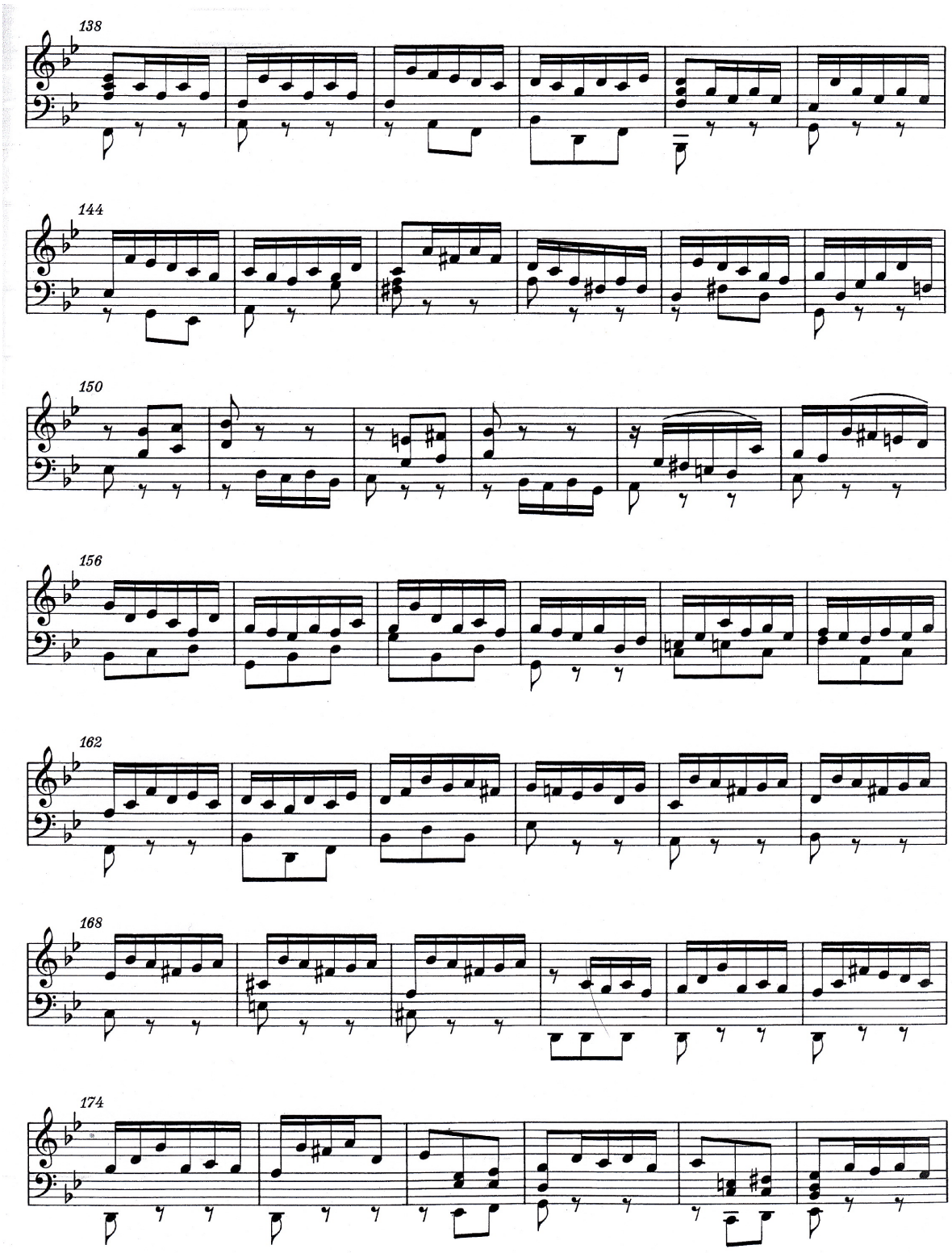


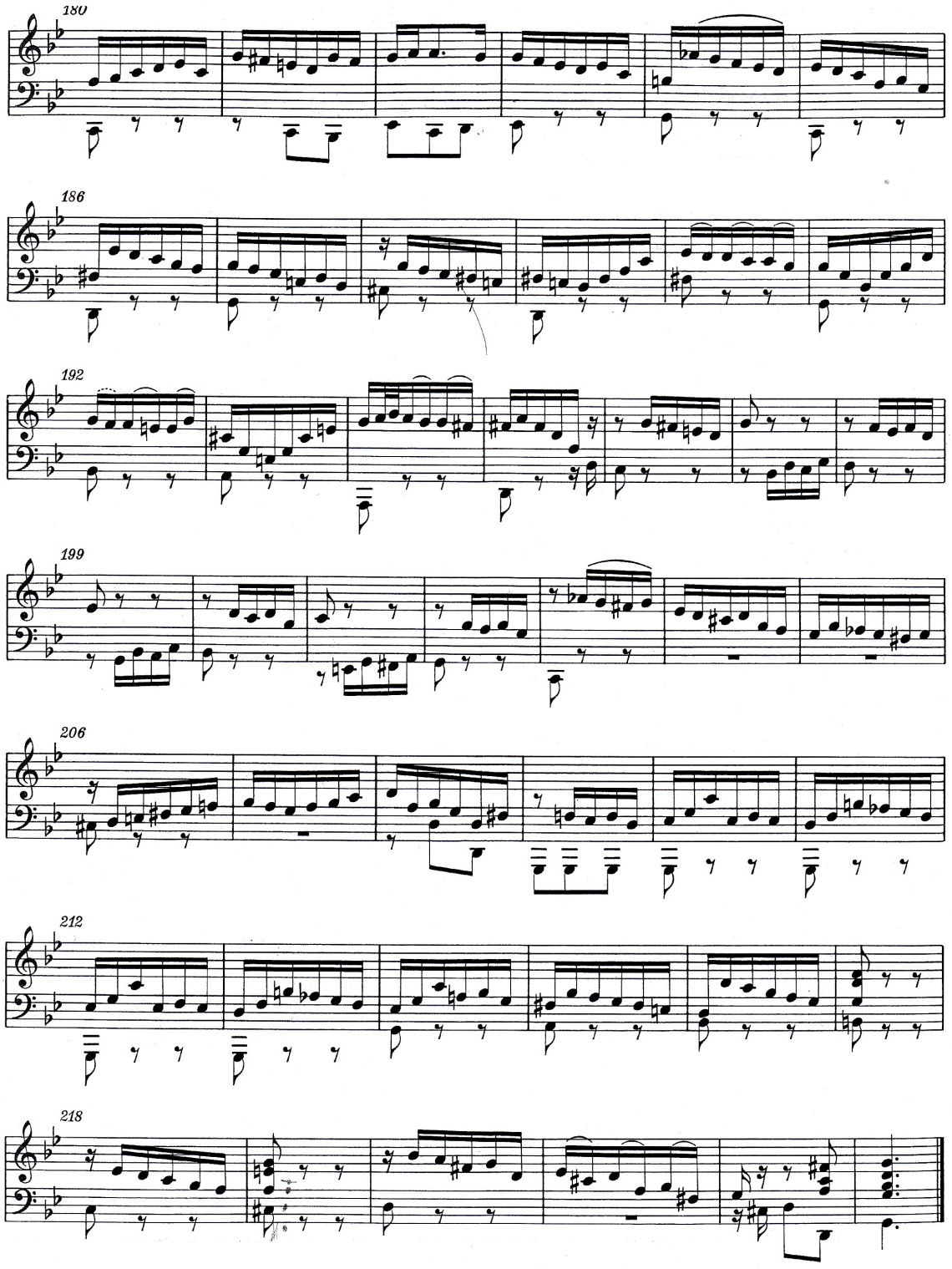
© 1976 by Bärenreiter - Verlag, Kassel
und VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig


25
tres viste
29
tr
34
39
44
49
54


59
64
69
74
79
85
90


95
101
108
114
120
126
132


138
144
150
156
162
168
174

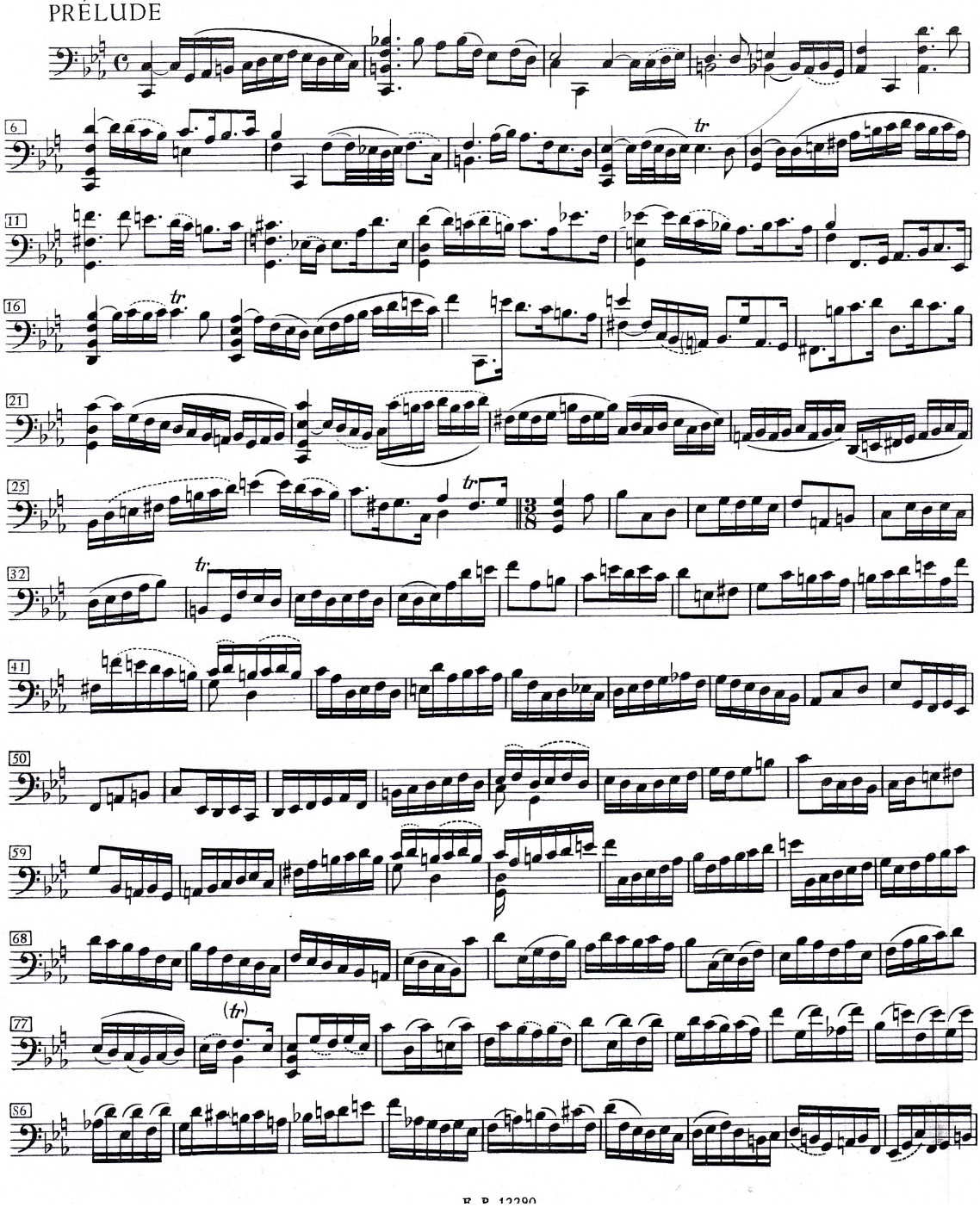

180
186
192
199
206
212
218

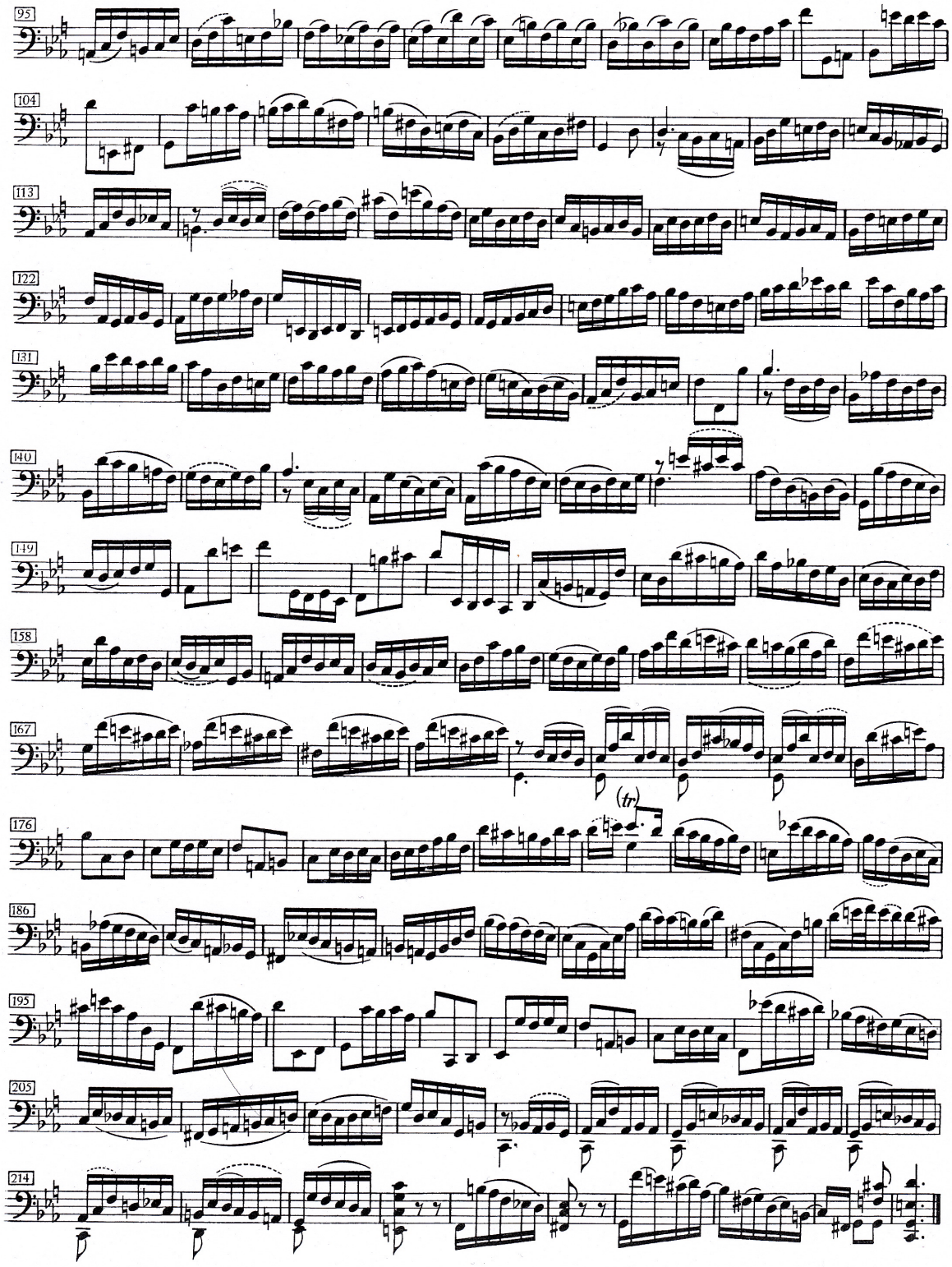
SUITE V

in der Originalnotation

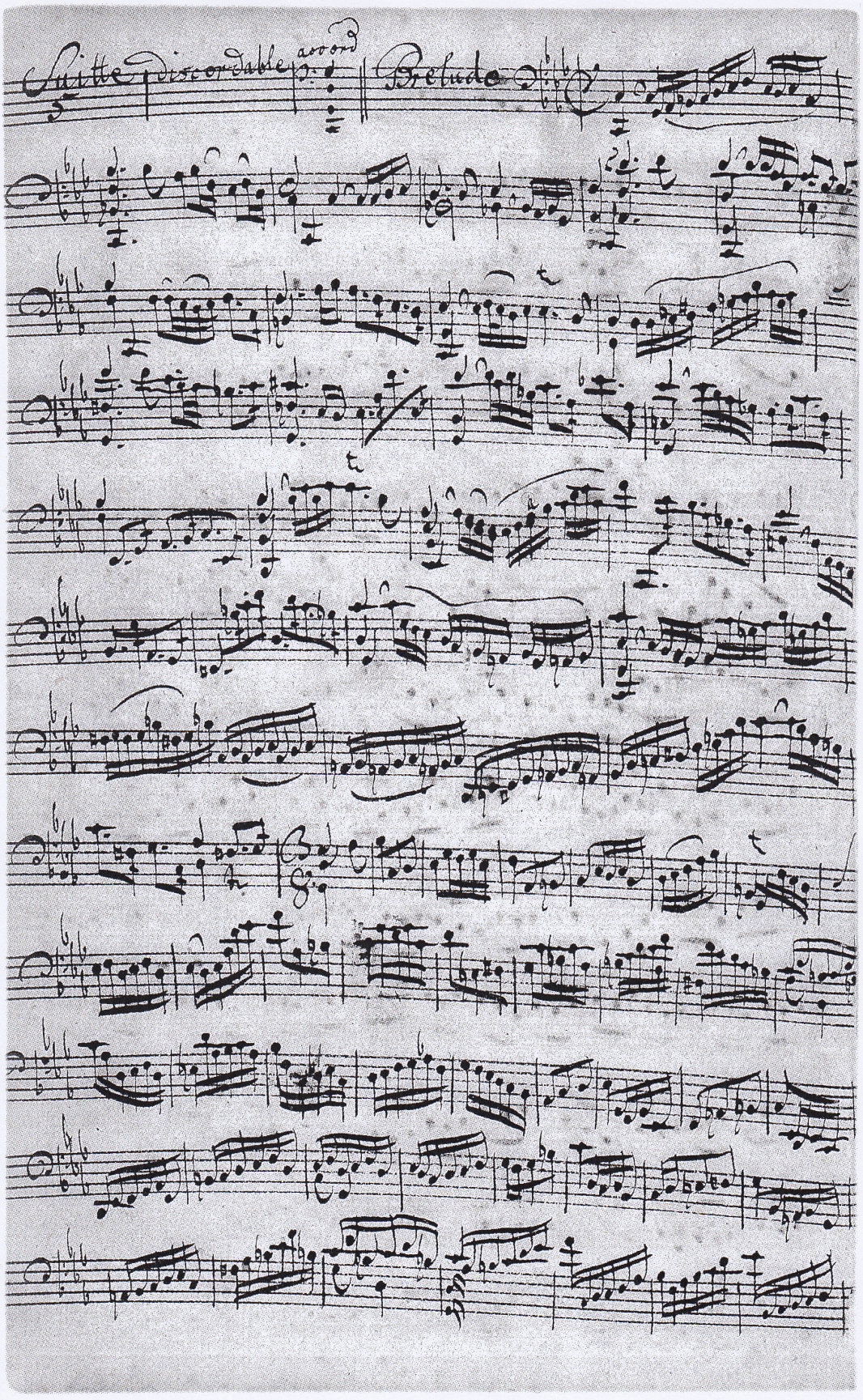
Suitte 5 discordable accord

PRÉLUDE




95
104
113
122
131
140
149
158
167
(tr)
176
186
195
205
214

Suite V
Prélude



2

7

11

15

(19)

23

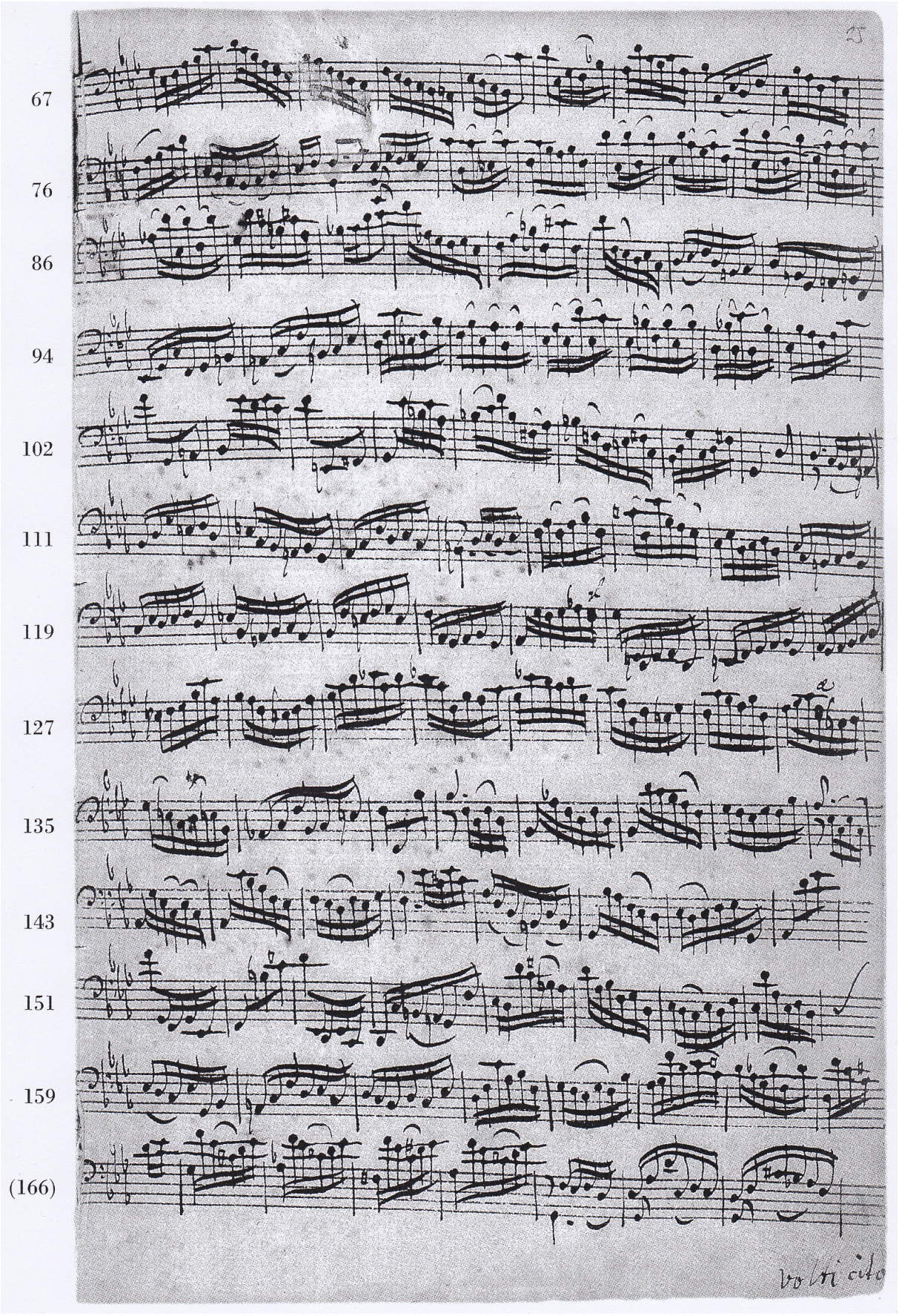
26

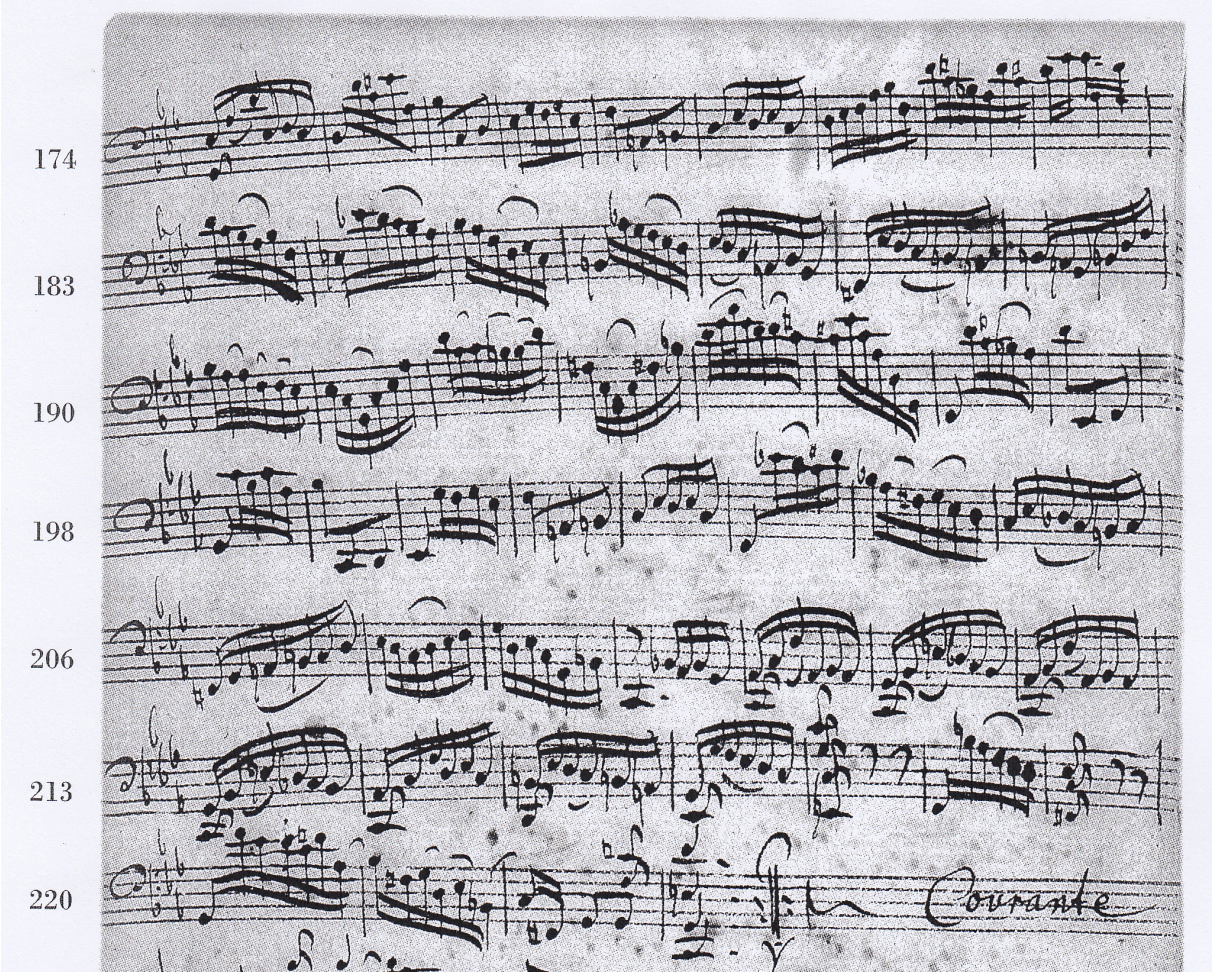
34

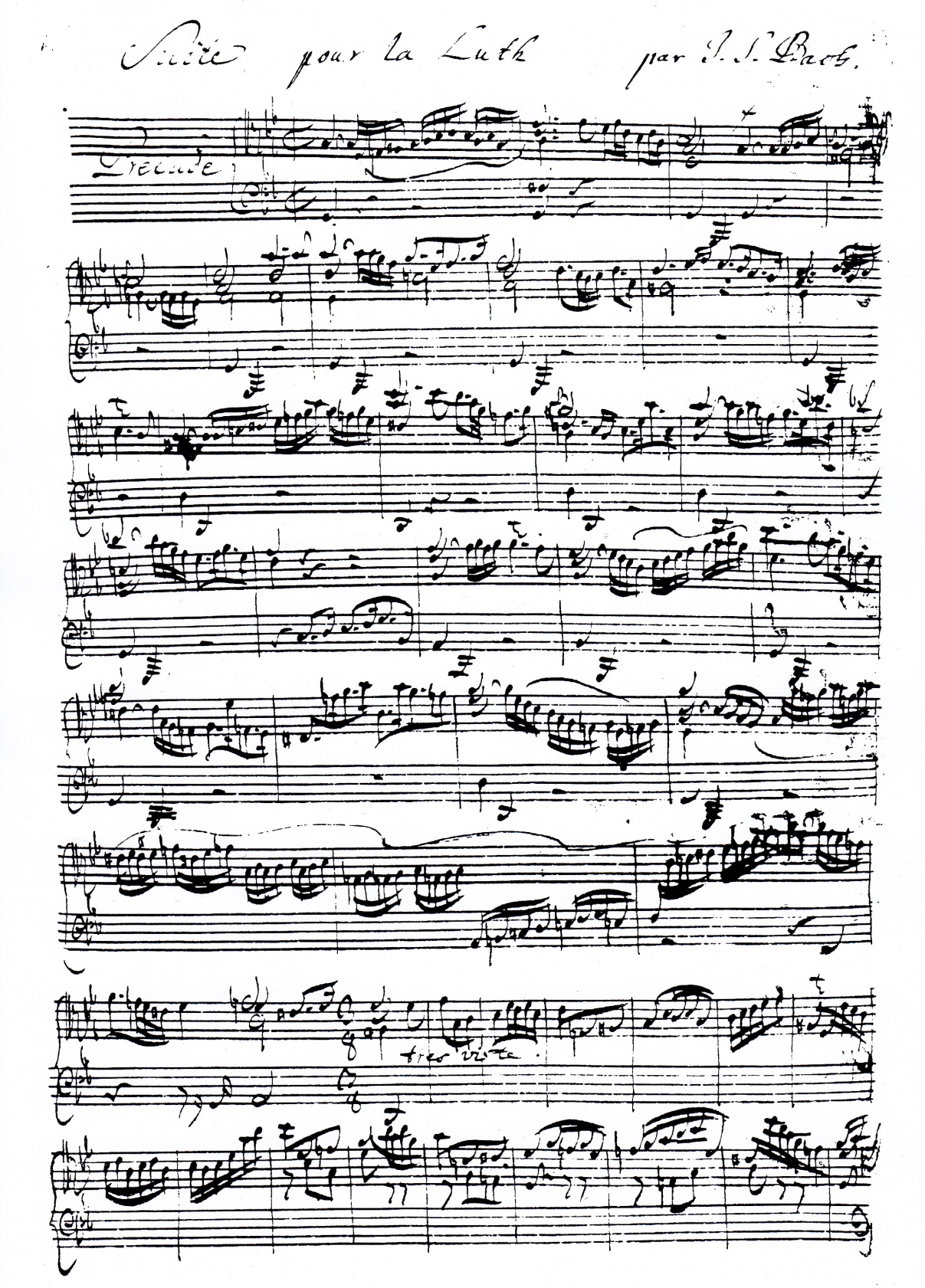
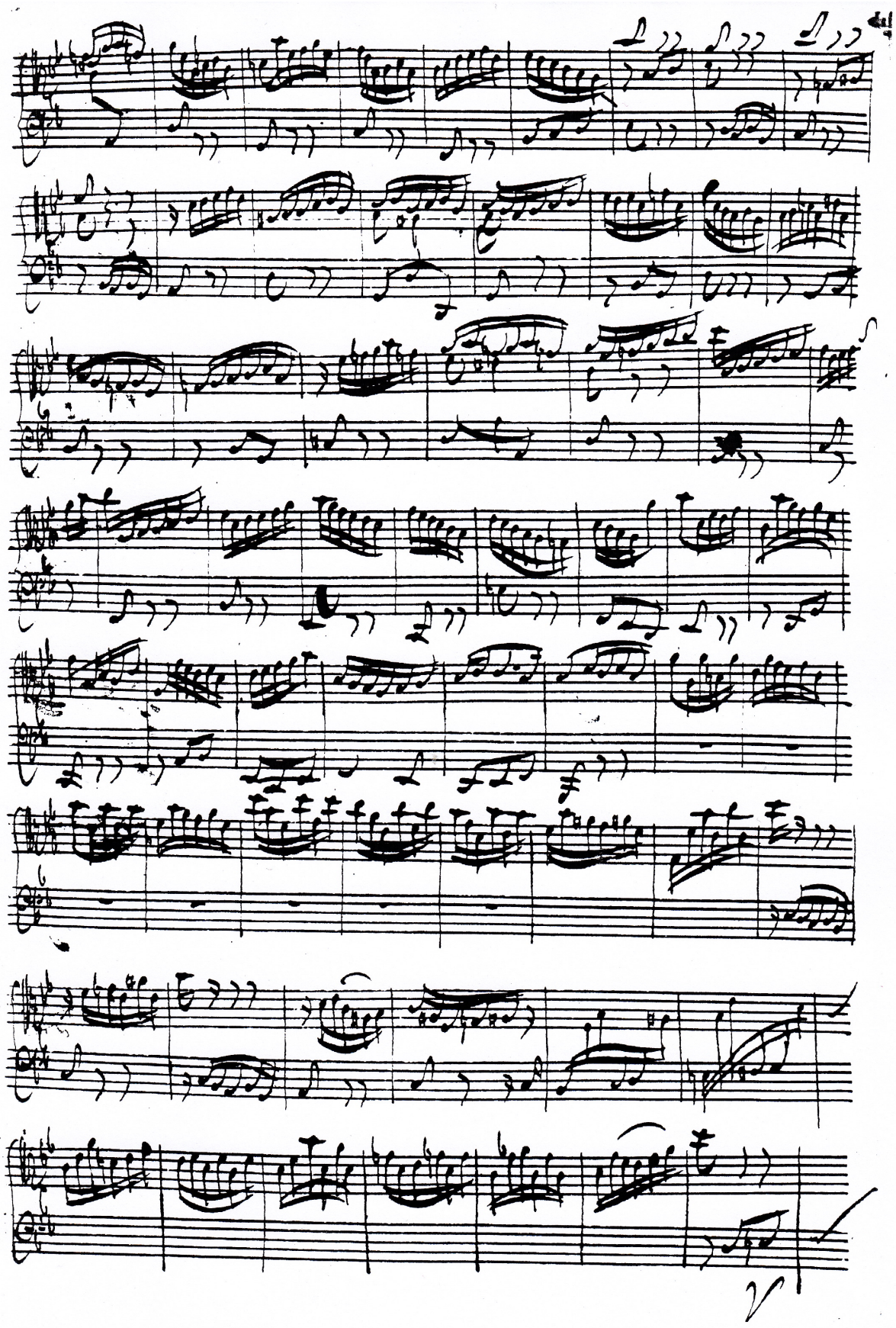
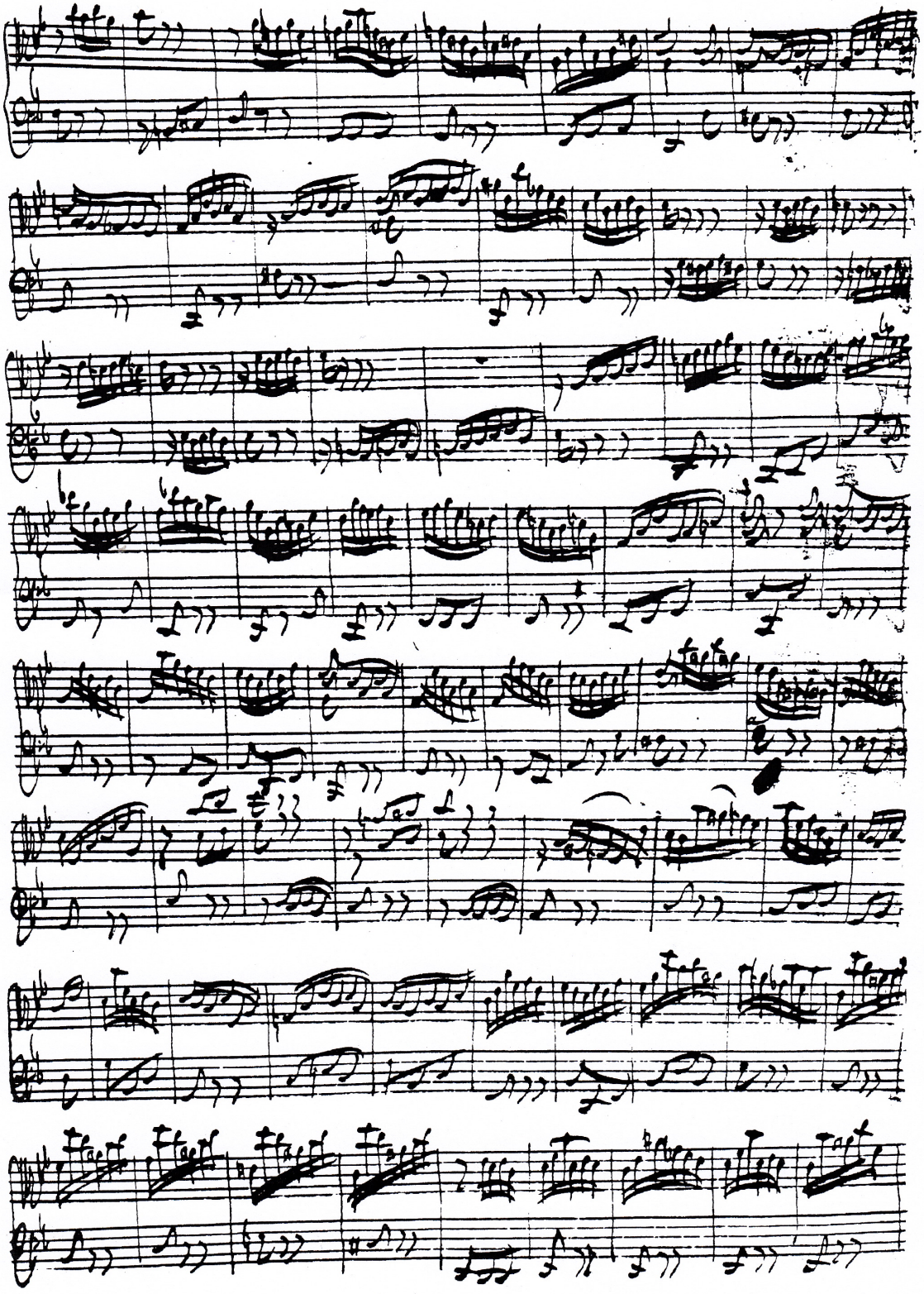
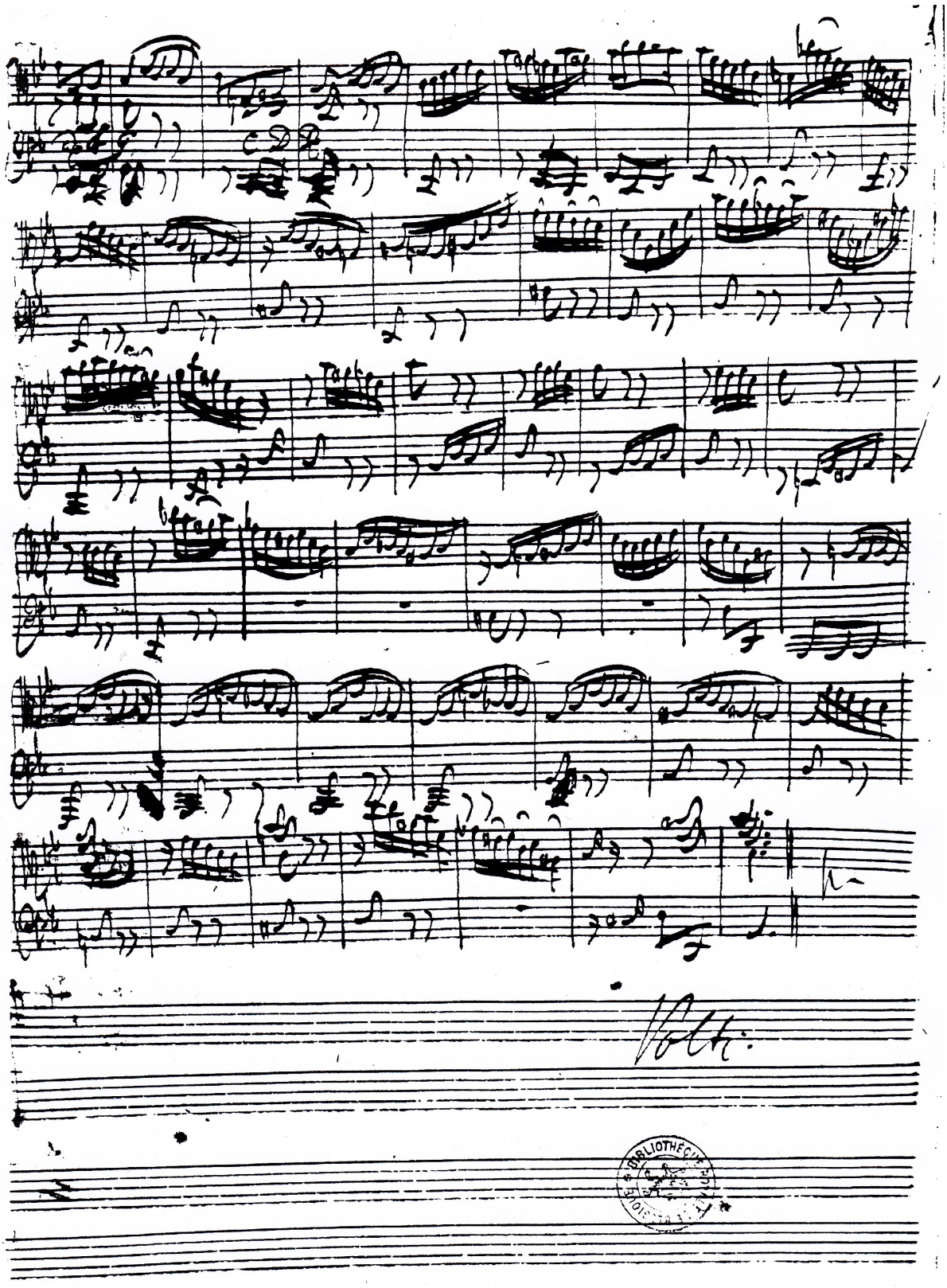
43

52

60


67
76
86
94
102
111
119
127
135
143
151
159
(166)
volti cito


174
183
190
198
206
213
220
Courante


Suite pour la Luth par J. S. Bach.
Prelude
tres vite