

Präludium in Es-Dur

Das auffälligste Merkmal dieses Präludiums ist der sehr gleichmäßige Rhythmus. Mit kurzen Ausnahmen in T. 9, 56 und 67-68 bewegt sich das Stück in einem konstanten Achtelpuls. Hinsichtlich der Textur alternieren komplementär-rhythmische Passagen (wie in T. 1-2) mit homophon begleiteten (wie in T. 3 und 6-8), Parallelen (wie in T. 13-16) und gelegentlichen Orgelpunktönen (vgl. z.B. T. 5-8: *es*, T. 13-16: *b*). Obwohl die Konturen eine Anzahl identifizierbarer melodischer Figuren enthalten, scheint es Bach nicht in erster Linie um die Darbietung und Entwicklung von thematischen Komponenten zu gehen. Der vorherrschende Eindruck ist der eines kontinuierlichen Flusses in immer gleichen Notenwerten. Man kann von einer metrisch bestimmten Komposition in meditativer Gesamtstimmung sprechen.

Die erste Kadenz endet in T. 4 mit metrisch 'weiblicher' Endung (in der Unterstimme erst auf der siebten Achtel); die anschließende Modulation zur Dominante schließt in T. 12 in derselben Weise. Insgesamt lassen sich sieben Abschnitte unterscheiden:

| | | |
|-----|-------------------------------------|---|
| I | T. 1-4 ₇ | Tonika |
| II | T. 4 ₈ -12 ₇ | Modulation zur Dominante |
| III | T. 12 ₈ -24 ₄ | Modulation zur Paralleltonart (c-Moll) |
| IV | T. 24 ₅ -32 ₄ | Rückkehr zur Dominante |
| V | T. 32 ₅ -50 ₄ | Modulation zur Dominantparallele (g-Moll) |
| VI | T. 50 ₅ -61 ₁ | Rückkehr zur Tonika |
| VII | T. 61-71 | Tonika bekräftigt |

Mehrere Analogien fallen ins Auge: Abschnitt I wird zu Beginn von Abschnitt VII mit kleinen Varianten wieder aufgegriffen (T. 1-4 \approx 61-64); Abschnitt III ist eine variierte Sequenz von Abschnitt II (T. 4-8 \approx 12-16); Abschnitt III+IV werden in Abschnitt V+VI teilweise zitiert, wenn auch mit vielen kleinen melodischen Modifikationen (T. 21-28 \approx 47-54); Abschnitt V enthält eine dreitaktige Sequenz in beiden Händen (vgl. T. 32-35 mit 35-38), und danach findet man noch zwei Teilsequenzen (vgl. T. 38-40 mit 40-42).

Die Gestaltung hängt eng mit dem meditativen Charakter zusammen. Aus metrischer Sicht präsentieren die 'Triolen' innerhalb jedes größeren Schlages sanfte Ornamentierung, die nicht nur rhythmische, sondern auch

melodische Intensität vermissen lässt. Aus demselben Grunde ist auch eine Differenzierung hinsichtlich der Artikulation in diesem Stück kein Thema. Vielmehr fließt der Klangstrom stets in mindestens einer Stimme ununterbrochen. Da Bach sich die Mühe gemacht hat, viele der übergeordneten Schläge in der linken Hand als Achtel mit nachfolgenden Pausen zu schreiben (vgl. T. 3, 11, 201-23 etc.), ist es sinnvoll anzunehmen, dass er davon ausging, alle längeren Notenwerte sollten in voller Dauer ausgehalten werden. Interpreten können sich daher konzentrieren auf die Unterscheidung zwischen komplementär-rhythmischen Passagen, in denen keinerlei Unterbrechung des Klangflusses angebracht ist (vgl. z.B. T. 24₅-32₄, 56₅-60₉), Noten, die ausgehalten werden müssen, um Figuren als (gebrochene) Akkorde hörbar zu machen (vgl. z.B. T. 1₈, 3₄, 3₇, 9-10 und 26-28), und Takten, in denen ein impliziter sekundärer Rhythmus hervorzuheben ist (vgl. vor allem die Orgelpunkte in T. 5-8, 13-16 etc.).

Im Interesse der Stimmung, die der Komponist zu vermitteln sucht, sollte das dynamische Niveau durchwegs flach bleiben. Nuancierungen dürfen Licht und Schatten unterstreichen, doch dramatische Spannungen sind zu vermeiden. In Einzelfragen hilft es, sich die folgende dreiteilige Frage zu stellen: Setzt sich der Klangfluss hier von Achtel zu Achtel fort? (Dann hat jeder Ton melodisches Gewicht.) Sind einige der Achtel als akkordische Verlängerungen oder Füllsel konzipiert? (Dann sollten mehrere Noten als Teil einer einzigen Geste mit nur einem Gewicht gespielt werden.) Oder repräsentieren aufeinander folgende Töne zwei verschiedene melodische Stränge? (In einer solchen latenten Zweistimmigkeit ist es wichtig, die beiden 'Stimmen' in unterschiedlicher 'Färbung' wiederzugeben.)

Das Präludium enthält verschiedene Verzierungen: kleingestochene Noten, Mordente und einen Praller. Bei den ersteren (vgl. T. 2, 4, 62) handelt es sich ausnahmslos um Achtel-Vorschläge vor Viertel-Auflösungen. Der Mordent im letzten Takt ist unproblematisch, während sich beim zweiten, in T. 50, die Frage nach der unteren Nebennote stellt. Obwohl die Vorzeichen des Stückes ein *as* vorschreiben, muss dieses Ornament mit *a* gespielt werden, da es im harmonischen Kontext von g-Moll erklingt. Der kadenzielle Praller in T. 68 schließlich beginnt mit der Hauptnote und enthält mindestens drei, besser fünf Noten.

In der Gestaltung unterscheiden sich die Abschnitte dieses Präludiums vor allem durch die Textur. Abschnitt I lässt sich als Akkordfolge in auskomponierter Ornamentik lesen. Die einzige wiederkehrende Figur ist die 'weibliche' Endung in der Unterstimme, mit der verschiedene Taktschwerpunkte ausklingen (vgl. U: T. 1, 2, 4); diese wird im Folgenden als 'x'

bezeichnet. In Abschnitt II herrscht ein Motiv, dessen betonte Takteile mit ausgeschriebenen Ornamenten – dem Schlag vorangehende Mordente (vgl. T. 5, 6, 7) oder Ausweichnoten (vgl. T. 7 Ende) – verziert sind. Dieses M1 wird von einem rhythmisierten Orgelpunkt begleitet (vgl. T. 5-8₁). Anschließend kreisen drei nicht-motivische Takte um einen F-Dur-Septakkord, der die Modulation zur Dominante einleitet; dieser harmonisch entscheidende Moment wird wieder von 'x' in der Unterstimme unterstrichen. Der Abschnitt endet mit einer Kadenz ähnlich der, den ersten Abschnitts beschließt. Abschnitt III beginnt mit M1 auf der Dominante; es folgen drei Takte, die eine Rückkehr zur Tonika nahelegen und wieder mit 'x' in der Unterstimme betont werden (vgl. T. 17-18). Ein M1-Zitat im Stimmtausch (T. 19-20) scheint den V⁷-Akkord bekräftigen zu wollen, doch die viertaktige Kadenz wendet sich stattdessen zur parallelen Molltonart. Abschnitt IV beginnt in komplementär-rhythmischer Textur; 'x' erklingt hier in der Oberstimme in Form eines V⁷-Akkords, und auch dessen Auflösung hat eine ähnliche metrisch 'weiblich' Endung, wobei die Töne diesmal kumulativ ausgehalten werden. So entsteht ein zweiertaktige Motiv (M2), das sequenziert und mit einer Kadenz in B-Dur abgerundet wird.

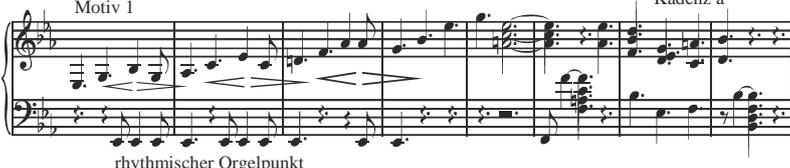
Abschnitt V beginnt mit der Aufstellung von Motiv 3. Dessen erste Hälfte (T. 32₅-33₄) besteht aus einem von Mordentfiguren eingerahmten, zweistimmig geführten Septakkord; die ergänzende zweite Hälfte (T. 33₅-35₄) zeigt fallende Septimen in beiden Stimmen. Eine vollständige und zwei partielle aufsteigende Sequenzen führen zum Höhepunkt in T. 43₁, der mit einer viertaktigen Erweiterung ausschwingt, bevor der Abschnitt ähnlich dem dritten mit einer viertaktigen Kadenz endet. Abschnitt VI setzt die Entsprechung mit einem M2-Beginn und einem Ende in komplementär-rhythmisch aufsteigenden, von einem Orgelpunkt unterstrichenen Sequenzen fort. Der letzte Abschnitt ähnelt dem ersten: Die viertaktige Kadenz ist hier erweitert und die nach einer kurzen Generalpause in T. 67 erfolgende Rückkehr zur Tonika klingt in einer dreiertaktigen Tonartbestätigung aus.

Das folgende Notenbeispiel zeigt eine vereinfachte Fassung der wichtigsten Vorgänge in diesem Präludium.

I Kadenz a



II Motiv 1 Kadenz a



rhythmischer Orgelpunkt

III Motiv 1 rh. Orgelpkt. - - - Kadenz b - - -



rhythmischer Orgelpunkt

IV Motiv 2

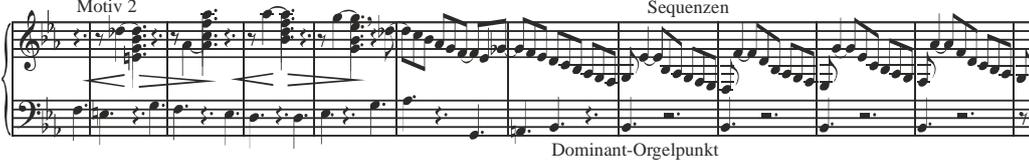


V Motiv 3 - - - - Kadenz b - - - -



4takt.
Einschub

VI Motiv 2 Sequenzen



Dominant-Orgelpunkt

VII Eröffnungskadenz, erweitert



Fuge in Es-Dur

Das Thema der Es-Dur-Fuge beginnt in sicherer Verankerung, erstreckt sich über gut sechs Takte, endet dann aber leicht ambivalent. Da die harmonische Rückkehr zur Tonika schon auf dem *g* in T. 6₁ vollzogen ist, stellt sich die Frage, ob der folgende Takt als Teil des Themas anzusehen ist. Dafür spricht sowohl die Struktur der thematischen Phrase als auch Bachs konsequente Verwendung der sechstaktigen Form; dagegen spricht, dass Bach diese 'Codetta' der thematischen Phrase oft so harmonisiert, dass sie die zuvor herrschende Tonart verlässt (vgl. z.B. T. 12-13, 19-20, 26-27 etc.). Die folgende Analyse wird versuchen, beide Argumente und die aus ihnen zu ziehenden Schlussfolgerungen im Blick zu behalten: die melodisch überzeugende längere Version und die harmonisch sinnvollere kürzere.

Die Kontur des Themas beschreibt eine von der aufsteigenden Quinte *es-b* ausgehende und in der fallenden Quinte *b-es* endende Kurve. Intervallschritte und -sprünge sind etwa gleichmäßig vertreten in dieser Phrase: Eine Einheit aus Quarte, Sekundgang und Dreiklangsbrechung (T. 3-5₁) wird einen Ton tiefer sequenziert (T. 5-7₁). Harmonisch besteht die Phrase aus zwei vollständigen Kadenz. Bach setzt den langen Anfangston mit dem aktiven Schritt zur Subdominante (T. 14) oder zur Doppeldominante (T. 60); darauf folgt im zweiten Thementakt die Dominante (mit oder ohne Sept) und im dritten die Rückkehr zur Tonika. Das synkopierte *c* bildet als Subdominantfunktion den Ausgangspunkt für eine neue Entwicklung, die auf oder schon vor dem synkopierten *b* zur Dominante führt (vgl. dazu T. 64 bzw. 18) und die Tonika auf dem ersten Schlag des sechsten Thementaktes erreicht.

I IV V⁷ I IV- (ii⁷) IV V V⁷ I(- - - I)

Die Phrase besteht also aus drei Segmenten: Die erste entspricht der eröffnenden Kadenz, endet also zu Beginn des dritten Taktes; die zweite beginnt mit dem synkopierten *c* und endet mit dem Quintabfall *c-f*; die dritte umfasst, als Sequenz der zweiten, das Segment vom synkopierten *b* bis zum Quintabfall *b-es* – oder, will man das harmonisch überzählige Endglied nicht einschließen, nur bis zum ersten Schlag in T. 6.

Im Lichte dieser Phrasenstruktur muss die erste Einschätzung der Intervallik insofern revidiert werden, als die beiden Quartan, da ihre Töne je verschiedenen Segmenten angehören und durch Zäsuren getrennt sind, keine echten melodischen Schritte darstellen. Richtiger wäre die Beobachtung, dass in diesem Thema längere Sekund-Fortschreitungen von Quinten und Dreiklangsbrechungen eingerahmt sind.

Die Bestimmung des übergeordneten Höhepunktes ist nicht schwierig: Das *c* in T. 3 ist nicht nur rhythmisch als erste Synkope hervorgehoben, sondern repräsentiert zudem die betonte (zweite) Wendung zur Subdominante. Die allmähliche Entspannung im Verlauf der zweiten Teilphrase wird in der dritten auf etwas niedrigerem Niveau wiederholt. In der ersten Teilphrase sollten selbst *Clavier*-Spieler, die wenig Erfahrung mit atmenden oder gestrichenen langen Tönen haben, auf der ganzen Note *es* eine Zunahme an Spannung zu fühlen versuchen, auch wenn unser Instrument dies technisch nicht zulässt. Diese Spannung kulminiert auf dem anschließenden *b*, bevor sie durch die beiden folgenden Töne wieder abfällt. Die Halbe vor der Pause sollte nicht nur voll ausgehalten werden, sondern die Spannung zudem innerlich als über die Pause hinwegreichend empfunden werden.

Die Fuge enthält zwölf Themeneinsätze, von denen einer an beiden Enden stark verändert ist; er ist in der folgenden Tabelle durch ein Sternchen gekennzeichnet. Alle anderen Einsätze erklingen in voller Länge, d.h. einschließlich des harmonisch überzähligen Endgliedes.

| | | | | | |
|----|----------|---|-----|----------|----|
| 1. | T. 1-7 | B | 7. | T. 37-43 | A |
| 2. | T. 7-13 | T | 8. | T. 38-44 | S |
| 3. | T. 14-20 | A | 9. | T. 53-59 | T |
| 4. | T. 21-27 | S | 10. | T. 55-59 | A* |
| 5. | T. 30-36 | T | 11. | T. 59-65 | S |
| 6. | T. 31-37 | B | 12. | T. 60-66 | B |



Neben den Anpassungen in der tonalen Antwort erfährt das Thema kleine Konturveränderungen in T. 31, 38 und 60, wo als zweites Intervall statt der Sekunde eine Prime (Tonwiederholung) erklingt. Die einzige rhythmische Abweichung findet sich in drei Einsätzen, deren Anfangston zu einer Halben verkürzt ist (vgl. T. 30, 31 und 53). Umkehrung noch Vergrößerung des Themas kommen nicht vor, doch Engführungen sind häufig. Dabei ist die Position im Bauplan der Komposition ebenso interessant wie die Art der jeweiligen Kombination: Die vier Engführungspaare betreffen die zwei

unteren Stimmen (T+B, T. 30-37), die zwei oberen (A+S, T. 37-44), die zwei inneren (T+A, T. 53-59) und die zwei äußeren (S+B, T. 59-66); weitere Entsprechungen entstehen zudem dadurch, dass in jedem Paar ein Einsatz verändert ist. Infolge der Annahme, dass modifizierte Einsätze weniger Gewicht haben als solche, die in der ursprünglichen Form erklingen, entsteht die Einsatzfolge B S T B (aus ^TB, ^AS, ^TA, ^SB).

Als Kontrasubjekt kommt üblicherweise vor allem die Gegenstimme des zweiten Themeneinsatzes in Frage. In der melodischen Linie, die der Bass in T. 7-13 dem *Comes* gegenüberstellt, fallen zwei Segmente ins Auge. Ihr Schicksal im Verlauf der Fuge wird verraten, ob sie – gemeinsam, getrennt oder nur eines von ihnen – als vollwertiger Begleiter des Themas gelten dürfen. Das erste dieser Segmente beginnt (auf der zweiten Viertel in T. 7) mit einer fallenden Sequenz des Themen-Endgliedes, die zu einem kadenzierenden Bassgang (vgl. T. 8-9₁) erweitert wird. Diese Geste kehrt tatsächlich, mit kleinen Veränderungen an ihrem Ende, mehrmals wieder – jedoch nie als Gegenstimme des Themas. Stattdessen erklingt sie stets als Erweiterung eines Themeneinsatzes (vgl. S: T. 27-30, A: T. 43-45, S: T. 44-46, B: T. 66-68; verkürzt auch in T: T. 13-14). Es handelt sich also nicht um ein Kontrasubjekt. Das zweite Segment, das mit dem Grundton der Dominante beginnt und endet (T. 9₂-12₁), hat Ähnlichkeit mit einer melodischen Schlussfloskel. Es wird zweimal aufgegriffen, und zwar anlässlich des dritten und vierten Themeneinsatzes (vgl. T: T. 16-19 und A: T. 23-26) und kann daher als Kontrasubjekt bezeichnet werden. Die Tatsache, dass es später fallen gelassen wird, ist nicht ungewöhnlich und lässt sich in dieser Fuge zudem durch die Gruppierung aller weiteren Themeneinsätze zu Engführungen erklären.

Die Frage nach der Anzahl der themafreien Passagen richtet sich natürlich wesentlich nach der Auffassung des sechsten Taktes. Die folgende Tabelle zeigt nur die Zwischenspiele, welche nach dem Themen-Endglied beginnen oder in denen das Themen-Endglied von einem unabhängigen Motiv begleitet wird.

| | | | |
|----|----------|----|----------|
| Z1 | T. 12-13 | Z4 | T. 43-53 |
| Z2 | T. 19-20 | Z5 | T. 65-70 |
| Z3 | T. 26-30 | | |

Vier dieser fünf Zwischenspiele erwachsen aus dem vorausgehenden Themeneinsatz, indem sie das Themen-Endglied in weiteren Sequenzen fortsetzen. In Z1 werden das Endglied und seine Sequenz von einem vier-tönigen Motiv begleitet (B: *b-b-as-g*), das ebenfalls absteigend sequenziert wird. In Z3 erklingt dasselbe Bassmotiv, allerdings mit verkleinertem Anfangsintervall, kontrapunktisch zum Endglied des Sopraneinsatzes und dessen Sequenz, bevor das Zwischenspiel mit einer Schlussformel in B-Dur endet. In Z2 werden Themenglied und Sequenz von partiellen Parallelen im Tenor und absteigenden Kadenzschritten im Bass begleitet. In Z5 erklingen an der Stelle erneut fallende Sequenzen in allen anderen Stimmen, bevor das Zwischenspiel mit einer erweiterten Schlussformel endet.

Das einzige längere Zwischenspiel ist Z4. Hier führt Bach ein Bassmotiv ein, das zwar mit den früher gehörten nicht unmittelbar verwandt, aber ebenfalls einen Takt lang ist und ebenfalls sequenziert wird – zweifach, in absteigenden Terzen (vgl. T. 43-46). Anschließend stellen die beiden Stimmen der vorausgegangenen Engführung, zwei weitere Motive vor (vgl. A: T. 46-T. 48 *g-b*, S: T. 46-T. 48 *es-e*). Diese kontrapunktisch entworfenen Motive werden sodann dreimal imitierend ausgetauscht. Die Gesamtrichtung ist absteigend, begleitet von einer zweitaktigen Bassfigur.

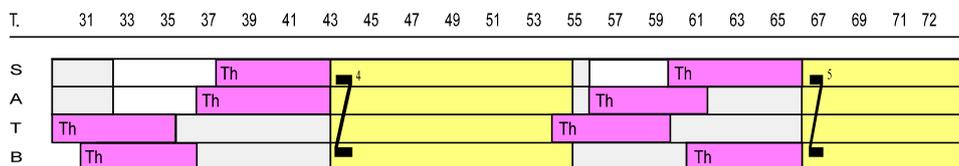
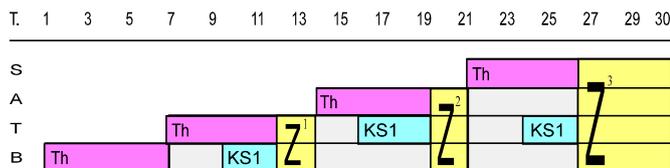
Die Rolle, die diese Zwischenspiele im dynamischen Verlauf der Fuge spielen, kann aus dem bisher Gesagten leicht erschlossen werden. Z1 und Z2 verbinden zusammengehörige Themeneinsätze mit einem leichten Spannungsabfall, Z3 und Z5 beschließen harmonische und strukturelle Entwicklungen mit Kadenzschritten, und auch Z4 bringt eine allmähliche Entspannung mit sich, ohne jedoch in einen Ganzschluss zu münden.

Der Grundcharakter der Fuge ist vor allem durch Rhythmik und Metrik bestimmt. Einerseits setzen die vielen Synkopen ein ruhiges Tempo voraus, um ihre Wirkung entfalten zu können; andererseits verhindert die *alla breve*-Taktangabe ein allzu langsames Tempo, da die Halben und nicht die Viertel als regelmäßige Schläge empfunden werden sollen. Das aus dieser Kombination resultierende ruhige, aber fließende Tempo äußert sich in der Artikulation als Verbindung von dichtem *legato* für die Sekundschritte und einzeln stehenden größeren Intervalle (vor allem die spannungsvoll aufsteigenden Quinten) mit *non legato* für gereichte Sprünge und Dreiklangsbrechungen.

Da die meditative Stimmung des Präludiums mit seiner quasi-Triolen-Bewegung sich deutlich vom Zweiertakt der Fuge unterscheidet, kann das Tempoverhältnis einfach sein:

Ein 'Schlag' entspricht einem Schlag
 (eine punktierte Viertel) (einer Halben)
 im Präludium in der Fuge
 (Metronomempfehlung: 72 für alle Schläge)

Die auffällige Gruppierung der Themeneinsätze in drei Blöcken macht die Bestimmung der Form in dieser Fuge einfach. Dennoch gibt es zwei leicht unterschiedliche Auffassungen: Während einige Interpreten einen Aufbau in drei Durchführungen erkennen, argumentieren andere dafür, die zweite und dritte zu einer einzigen großen Durchführung zusammenzufassen. Für beide Gruppen besteht die erste Durchführung aus den die Fuge eröffnenden Einsätzen in jeder der vier Stimmen, verbunden durch die kurzen Zwischenspiele Z1 und Z2 und abgerundet durch einen Ganzschluss auf der Dominante zu Beginn on T. 30. Die zweite Durchführung beginnt mit der ersten Engführung. Diese setzt zwar in voller Vierstimmigkeit ein, doch fallen die beiden begleitenden Stimmen auf halbem Wege in Schweigen und sorgen so für eine deutliche Ausdünnung der Textur. Diese Engführung leitet ohne Unterbrechung in eine zweite über. Es folgt Z4, das lange Zwischenspiel mit sehr eigenständigem motivischen Material. Zwei weitere, gleichermaßen verknüpfte Engführungen, abgerundet durch das letzte Zwischenspiel, vervollständigen diese Fuge.



Die symmetrische Anordnung von zwei Engführungen + Zwischenspiel, zwei Engführungen + Zwischenspiel liegt dem Argument für eine Unterteilung in zwei Durchführungen zugrunde; für eine einzige größere Durchführung dagegen spricht nicht nur die Einsatzfolge der führenden Stimmen (die, wie oben gezeigt, durchaus eine einzige 'Runde' mit überzähligem vierten Einsatz bilden könnte), sondern auch das Fehlen eines harmonischen Schlusses vor dem Beginn der angenommenen dritten Durchführung und die Unmöglichkeit einer Zäsur. In T. 53, wo der Tenor auf dem mittleren Schlag einsetzt, befinden sich alle anderen Stimmen in der Mitte ihrer jeweiligen Motive, so dass selbst eine abstrakte Unterteilung höchst unwahrscheinlich wäre. So präsentiert sich der Fugenaufbau als zweiteilig, wobei die zweite Hälfte als Erweiterung der ersten erkannt werden kann.

| | |
|-------------------|-------------------|
| I | II |
| Einzeleinsatz (B) | Engführung (T+B) |
| Einzeleinsatz (T) | Engführung (A+S) |
| Z1 (verbindend) | Z4 (verbindend) |
| Einzeleinsatz (A) | Engführung (T+A) |
| Z2 (verbindend) | |
| Einzeleinsatz (S) | Engführung (S+B) |
| Z3 (abschließend) | Z5 (abschließend) |

Innerhalb der ersten Durchführung wächst die Spannung aufgrund der zunehmenden Stimmichte und der aufsteigenden Einsatzfolge allmählich an. Der Steigerung wirkt jedoch die entspannende Tendenz der Zwischenspiele und der Themen-Endglieder entgegen, so dass die Kadenz in T. 29-30 fast so leise schließt, wie das Stück begann. Die dynamischen Prozesse in der großen zweiten Durchführung wiederholen die der ersten auf intensivem Niveau.