

Präludium in fis-Moll

Das fis-Moll-Präludium ist durchgängig dreistimmig, doch nehmen die drei Stränge nicht in gleicher Weise an der Darstellung des thematischen Materials teil. Der größte Teil des Stückes ist von der Oberstimme dominiert. Einzelne Imitationen beziehen die Mittelstimme mit ein, während die Unterstimme auf kadenzierende Bassgänge, einige ornamentierte Akkordbrechungen und vereinzelt Übergänge beschränkt ist. Obwohl das führende melodische Motiv mitsamt seiner Imitation und Begleitung im Verlauf des Stückes zweimal erneut aufgegriffen wird, kann man daher nicht von einem motivisch bestimmten Präludium sprechen. Dieses Motiv wird in eher improvisatorischer Weise weitergeführt und später streckenweise durch lokal bleibende Sequenzmodelle unterbrochen. Man kann das Stück also als eine Improvisation über mehrere thematische Komponenten bezeichnen, die durch freie Passagen verbunden werden.

Harmonisch stellt jeder einzelne der ersten Takte einen Ganzschluss in der Grundtonart dar; eine strukturell relevante harmonische Entwicklung endet in T. 7₂ nach einer Modulation zur Dominante. Da die Auflösung des Gis-Dur-Nonenakkordes jedoch erst auf schwachem Takteil ganz vollzogen ist, steht ein überzeugender Abschluss auch hier noch aus. Dieser findet sich in T. 12 beim Wiedereintritt des führenden Motivs, obwohl diesmal die Mittelstimme die Auflösung durch einen Achtelvorhalt verzögert.

Das Präludium besteht aus vier Abschnitten:

- | | | | |
|-----|--------------------------------------|---------------------------|-------------------|
| I | T. 1-7 ₂ -12 ₁ | Tonika zur Dominante | fis-Moll—cis-Moll |
| II | T. 12-21 ₁ | Dom. zur Tonikaparallele | cis-Moll—A-Dur |
| III | T. 21-29 ₁ | T-Parallele zur Dominante | A-Dur—Cis-Dur |
| | Überleitung T. 29-30 ₁ | Rückkehr zur Tonika | |
| IV | T. 30-43 | Bestätigung der Tonika | |

Material und Form des Präludiums strahlen große Ruhe aus – etwas wie unwirkliches Schwebens. Die Komposition ist außergewöhnlich reich an verschiedenen Notenwerten, die als Teil melodischer Komponenten, latent zweistimmiger Stränge oder ornamentaler Figuren auftreten: Halbe mit oder ohne verlängernde Überbindung, punktierte und einfache Viertel, punktierte und einfache Achtel, punktierte und reguläre Sechzehntel sowie Triolen-Sechzehntel, Zweiunddreißigstel sowie passive und aktive Synkopen (synkopierte Viertel in T. 1 und 2 sowie die synkopierte Achtel in T. 3, 5 etc.).

In der Kontur wechseln Elemente von unterschiedlicher melodischer Wertigkeit oft in sehr enger Folge miteinander ab. Die ersten zwei Takte mögen hierfür ein Beispiel geben. In der Oberstimme sind die auf Schlag 1 und 2 erklingenden Noten melodisch intensiv, die Triolensechzehntel auf dem dritten Schlag dagegen repräsentieren eine ornamentierte Fassung der einfachen absteigenden Linie *cis-h-a*. In T. 2 bilden die gleichmäßigen Sechzehntel einen ausgeschriebenen Doppelschlag um *a*, das Ziel des dreitönigen Abstiegs. Die Sechzehntel *cis* fungiert als Bindeglied; die folgenden acht Noten zeichnen eine Parallele zur Mittelstimme, die inzwischen mit der Imitation des Motivs in Führung ist. Die eigentliche Substanz dieser beiden Takte besteht somit aus der Linie *fis-cis—a-h-cis-h—a*. Eine nuancierte Gestaltung verlangt eine sehr gute Kontrolle des Anschlags und der dynamischen Farbgebung. In der linken Hand sind alle Noten des ersten Taktes von untergeordneter Bedeutung, während die Mittelstimme in T. 2 die Führung übernimmt – wobei man auf das melodische *fis* durch ein kleines *crescendo* in der traditionell sonst meist abnehmenden *do—ti-do*-Floskel vorbereiten kann. Auch in der Mittelstimme wechselt die melodische Intensität auf Schlag 3 zugunsten der größeren Leichtigkeit einer ornamentalen Linie.

Die Artikulation ist relativ unkompliziert. *Legato* ist angebracht für alle Noten, die einer melodischen oder ornamentalen Linie angehören oder aber einer begleitenden, als ausgebreitete Harmonie fungierenden Dreiklangsbrechung (vgl. das *a-cis-fis* der nicht-melodischen Mittelstimme in T. 1_{1,2}). *Non legato* empfiehlt sich nur für diejenigen längeren Noten, die aktiv in größeren Intervallen fortschreiten (vgl. z.B. U: T. 1₃-2₁ *a-cis-fis*, T. 14-15₁, 16₁-17, 18-19₁ und T. 22-23 *gis-cis-fis-h*) sowie für kadenzierende Bassgänge (vgl. z.B. T. 11-12: *fis-gis-cis*, T. 20-21 *d-e-e-a*). Das Präludium enthält nur wenige durch Symbole angezeigte Verzierungen (vgl. T. 9, 23 und 25). Es handelt sich ausschließlich um Praller, die in Klammern angegeben sind, was darauf hindeutet, dass sie sich nicht in den Quellen finden, die heutige Bachforscher für authentisch halten. Will man sie spielen, so beginnen alle drei mit der Hauptnote. Allerdings ist diese Komposition so reich an ausgeschriebener Ornamentik, dass ein Verzicht auf diese zusätzlichen Praller erwogen werden darf.

Auf der Suche nach der Aussage dieses Präludiums muss man einerseits das Material analysieren, andererseits aber auch den verborgenen großflächigen Grundriss, der wichtige Orientierungspunkte für die relative Bedeutung der kleingliedrigen Ereignisse bietet. Die folgende Beschreibung versucht, beide Perspektiven im Auge zu behalten.

Das führende Motiv mit Begleitstimme und Imitation wird in T. 12-13 und 30-31 wieder aufgegriffen. Die synkopierte Figur, die die Oberstimme in T. 3 vorstellt, findet sich in allerlei Varianten über das ganze Stück verteilt, stets in der Oberstimme. In T. 13₂-15₂ stellt Bach ein dreistimmiges Modell auf, das zunächst in vollständiger, leicht variiertes Form einen Ton tiefer und dann zweimal in verdichteter Abwandlung sequenziert wird (vgl. T. 17₂-18₂ und 18₂-19₂). Ein ähnliches Sequenzmodell findet sich in T. 21-22 (O: ab T. 21₂; M + U ab T. 21₂); dieses wird aufwärts sequenziert, ebenfalls zunächst in vollständiger und dann in verkürzter Form. Das Notenbeispiel zeigt die Entwicklung in schematischer Vereinfachung, wobei Oktavversetzungen einzig aus der Logik des 'Skeletts' resultieren.

T. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T. 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

T. 21 22 23 24 25 26 27 28 29

T. 30 31 32 33 34 35 36 37 38

T. 39 40 41 42 43

Fuge in fis-Moll

Das Thema dieser Fuge beginnt auf der vierten Achtel des ersten Taktes und endet in T. 4₁. Der charakteristische Triller auf der vorletzten Note, der sich im *Wohltemperierten Klavier* Band I in so vielen Fugenthemen findet, der aber im zweiten Band nur dieses eine Mal vorkommt, kündigt den Abschluss an. Die Kontur umfasst eine Dreiklangsbrechung und drei große Intervalle sowie zwei ausgeschriebene Mordente. Ein kurzer Vorausblick auf den Rest des Stückes verrät, dass alle diese Elemente typisch für die ganze Fuge sind. Der Rhythmus setzt sich aus Sechzehnteln, Achteln, drei durch Überbindung synkopisch verlängerten Vierteln sowie der verzierten Halben zusammen. Doch findet sich dieser Grad an rhythmischer Komplexität vor allem im Thema; später gibt es lange Passagen mit sehr schlichtem Rhythmus.

Die Phrasenstruktur kann auf zweierlei Weise gedeutet werden. Wer die Rhythmik als vorherrschend empfindet, wird in dem Thema zwei ähnliche Hälften erkennen, die jede mit einer Gruppe aus Auftakt (3 bzw. 1 Achtel) + Synkope + Mordent beginnen und in einer langen Note (in der zweiten Hälfte mit Auflösung) enden. Im Lichte dieser Verwandtschaft kann man also zwei Teilphrasen annehmen, deren Höhepunkt jeweils auf der dem Auftakt folgenden Synkope liegt. Wer dagegen die verborgene melodische Grundgestalt in den Vordergrund rücken möchten, begeistert sich vermutlich eher für die im Anschluss an den Drei-Achtel-Auftakt zu entdeckende absteigende Linie *d-cis-h-a-gis-fis*. In dieser Kontur ist keine Unterteilung der Phrase möglich.¹ Harmonisch, wie sich besonders in T. 16-19 beobachten lässt, betont Bach alle drei Synkopen, indem er jeder einen Wechsel von einer primären Funktion zu einer Nebendominante unterlegt.

i iv $\frac{V^7}{III}$ III $\frac{V^9}{vii}$ vii V⁷ i V⁷ i

¹ Es gibt hier kein 'richtig' und 'falsch'. Es mag sich später herausstellen, dass gewisse Komponenten der Fuge besser zu der einen oder anderen Interpretation des Themas passen; doch zu diesem Zeitpunkt ist die Entscheidung allein Sache des individuellen Geschmacks.

Dennoch erschöpft sich das thematische Material dieser Fuge keineswegs mit dem oben dargestellten Thema, denn die *fis-Moll-Fuge* ist eine Tripelfuge – eine Fuge mit drei eigenständigen Themen. Die Themen 2 und 3 erhalten je ihre eigene Exposition, bevor sie Thema 1 gegenübergestellt werden. Wie im Falle des Hauptthemas entwickelt Bach auch bei ihnen das kontrapunktische Material aus Fragmenten der thematischen Phrase selbst.

Thema 2 wird in U: T. 20-22 im Anschluss an eine A-Dur-Kadenz eingeführt. Eine absteigende Linie mit Zielton *eis* vermittelt den Eindruck einer Modulation zurück nach *fis-Moll* (dieses Th2-Kopfmotiv wird später wiederholt einzeln verwendet); der folgende Quartsprung zum synkopierten *fis* scheint eine Schlussfloskel einleiten zu wollen, die diese Zieltonart bestätigen würde, und tatsächlich werden verschiedene spätere Einsätze des zweiten Themas mit einer *do—ti—do*-Formel enden (vgl. z.B. M: T. 56-57 und T. 62-63; U: T. 68-69 und auch, in umspielter Variante, T. 24-25). Anlässlich der Vorstellung des Themas jedoch löst sich das der Synkope folgende *eis* nicht aufsteigend auf, sondern führt chromatisch abwärts zu einem übergebundenen *e*. Der Rhythmus des zweiten Themas ist mit seinen zwei Synkopen unterschiedlicher Länge komplex; die Kontur wird beherrscht von dem Quartsprung, dessen Zielton auch den Höhepunkt der dynamischen Linie bildet.

Obwohl Thema 2 so viel später einsetzt als Thema 1 – erst nach gut einem Viertel der 70-taktigen Fuge – gibt Bach ihm dieselbe Anzahl von Einsätzen.

1.	T. 20 ₃ -22 ₁	U	6	T. 27-29	M
2.	T. 21 ₃ -23 ₁	O	7	T. 30-31	U
3.	T. 22 ₃ -24 ₁	M	8	T. 56-57	M
4.	T. 23 ₁ -25 ₁	U	9	T. 61-63	M
5.	T. 27-28	O	10	T. 68-69	U

Thema 3 wird in M: T. 36-37 eingeführt. Es besteht nach einem Achtel-auftakt ausschließlich aus ornamentalen Sechzehntel-Figuren – einer halbtaktigen Gruppe und ihrer Sequenz – sowie einem Achtel-Schlussston. Die nachfolgenden Achtelsprünge finden sich zwar auch in der ersten Imitation, gehören jedoch, wie spätere Einsätze zeigen, nicht zum Thema. Der harmonische Abschluss wird mit dem *dis* in T. 37₃ erreicht. Dynamisch besteht das Thema aus einem dem aktiven Auftakt folgenden langen *diminuendo*.

Die Exposition des dritten Themas fällt in die Takte nach der Mitte der Fuge; doch elf Einsätze machen den späten Eintritt mehr als wett.

1.	T. 36-37	M	6	T. 42-43	M
2.	T. 37-38	O	7	T. 44-46	U
3.	T. 38-39	U	8	T. 45-47	O
4.	T. 39-40	M	9	T. 55-57	U
5.	T. 40-42	U	10	T. 60-63	O
			11	T. 67-69	M

Dieses Thema erfährt zwei Abwandlungen: Sein auftaktiger Intervallschritt wird in M: T. 42 durch eine Quinte, in U: T. 44-45, O: T. 45-46 und U: T. 55 durch eine Drei-Sechzehntelgruppe ersetzt, und seine Ausdehnung wird später zuweilen in Anpassung an Thema 1 auf das Doppelte verlängert (vgl. vor allem die letzten drei Th3-Einsätze).

Die Einsätze der drei Themen erlauben es, jedes für sich in seinen Besonderheiten wahrzunehmen. Th1 bildet eine Exposition aus drei regulären und einem überzähligen Einsatz, bevor Th2 hinzutritt (vgl. M, O, U, O); Th2 stellt sich mit einer ebenso langen Passage vor, die zusätzlich zu den entsprechenden 3 + 1 Einsätzen (vgl. T. 20-25₁: L, U, M, L) eine Engführung enthält (T. 27-29). Die Gegenstimmen zum überzähligen Th2-Einsatz in der Unterstimme von T. 23-25 und zur Engführung bereiten mit ihrer Verbindung von fallender Dreiklangsbrechung und anschließender Synkope (vgl. M: T. 24-25 und U: T. 28-29) den Wiedereintritt des ersten Themas vor; die erste echte Th1/Th2-Gegenüberstellung erfolgt in T. 28-31. Ihr folgt eine Art Nachhall, indem der nächste Th1-Einsatz nur vom Th2-Kopfmotiv begleitet wird, bevor beide der in Überschneidung beginnenden Exposition des dritten Themas Raum geben. Th3 beginnt ebenfalls mit 3 + 1 Einsätzen (vgl. T. 36-40: M, O, U, M, bekräftigt von einer melodischen Schlussfloskel in O: T. 40-41). Auch hier folgen Einsätze (zwei Paare sogar, vgl. U, M: T. 40-43; U, O: T. 44-47), die teilweise mit Th1-Fragmenten begleitet werden und so eine echte Th1/Th3-Gegenüberstellung vorzubereiten scheinen – welche allerdings vorläufig nicht eintritt.

Der Wieder-Einsatz des Hauptthemas bringt die große Synthese mit 3 Drei-Themen-Gegenüberstellungen:

T.	54-57	60-63	66-69
O	Th1	Th3	Th1
M	Th2	Th2	Th3
U	Th3	Th1	Th2

Das Notenbeispiel zeigt ihre dynamische Gegenüberstellung:

The musical score snippet shows three staves labeled Th1, Th3, and Th2. Th1 is the top staff, Th3 is the middle staff, and Th2 is the bottom staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and common time (C). Above the Th1 staff, there are dynamic markings including 'oder' and various wedge-shaped accents. The Th3 staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Th2 staff has a more sparse, bass-line-like pattern.

Die Fuge enthält zehn Passagen, in denen alle drei Themen schweigen:

Z1	T. 7 ₁ -8 ₄	Z6	T. 43 ₃ -44 ₄
Z2	T. 11 ₃ -16 ₂	Z7	T. 47 ₁ -51 ₄
Z3	T. 19 ₁ -20 ₄	Z8	T. 57 ₃ -60 ₂
Z4	T. 25 ₁ -27 ₁	Z9	T. 63 ₁ -66 ₄
Z5	T. 31 ₃ -34 ₂	Z10	T. 69 ₃ -70

Diese Zwischenspiele enthalten Fragmente der drei Themen, Elemente der nicht-thematischen Komponenten, die die Themen anstelle von Kontrastsubjekten begleiten, sowie drei weitgehend eigenständige Zwischenspiel-Motive.² Material aus Th1 erklingt vor allem in der Th1-Exposition (d.h. in Z1, Z2 und Z3), der Th2-Kopf trägt im Kontext der Th2-Exposition zum sekundären Material bei (d.h. in Z4), und das aus Th3 abgeleitete Motiv spielt dieselbe Rolle in der Th-Exposition (d.h. in Z6 und Z7). Der Th1/Th2-Gegenüberstellung folgt Z5 mit Material aus den beiden ersten Themen. Am größten ist die Unabhängigkeit des Materials in den beiden Zwischenspielen, die die Drei-Themen-Gegenüberstellungen verbinden, Z8 und Z9.

Eine Fuge mit so vielfältigem thematischen Material verlangt natürlich mehr als nur eine einfache Antwort auf die Frage nach dem Grundcharakter. Kontur und Rhythmus in den drei Themen lassen auf unterschiedliche Charakterisierungen innerhalb des Stückes schließen, wobei die Komplexität vom ersten zum dritten Thema hin abnimmt.

² M1 vgl. O: T. 11₃-13₁ *a-a*, imitiert in M: T. 13-14),
 M2 vgl. M: T. 11-13₁ *fis-e*, imitiert in O: T. 13-14), und
 M3 vgl. U: T. 12-14, *e-dis*, sequenziert in T. 14-16; teilweise aufgegriffen in M: T. 24, U: T. 28 und M: T. 32-33).

Mit seinem schlichten Rhythmus und seiner ornamentalen Kontur ist Th3 eindeutig lebhaft. Unter dem Einfluss dieses Themas (T. 37-51) präsentiert auch das begleitende Material vorwiegend Achtel und Sechzehntel mit vielen Sprüngen. Die Artikulation erfordert hier *quasi legato* für die Sechzehntel und *non legato* in sehr leichter Anschlagsqualität für den Auftakt und die Achtel im begleitenden Material.

Th2 ist die Komponente mit der größten melodischen Intensität in dieser Fuge. Die Anfangs- und Endglieder, der viertönige Abstieg und die Schlussfloskel bzw. deren chromatisch abgebogene Variante werden am besten in dichtem *legato* gestaltet; die gereihten Sprünge in der Mitte dagegen sollten abgesetzt gespielt werden. Es bleibt den einzelnen Interpreten überlassen, ob das getrennt erklingende *cis* als aktive Kraft den Höhepunkt auf *fis* vorbereitet (und daher etwas leiser klingt als die Synkope) oder ob es als spielerisch leiser Ausweichten aus der Linie *a-gis-fis-eis-fis* aufgefasst wird.

Th1 enthält Anzeichen beider Grundcharaktere. Der komplexe Rhythmus erfordert Ruhe besonders für die zwei Synkopen, während die zahlreichen Sprünge und die beiden ornamentalen Figuren Lebhaftigkeit auszudrücken scheinen. Das sekundäre Material unterstützt den letzteren Eindruck mit vielen Sprüngen. Allerdings ist die praktische Auswirkung der Entscheidung für den einen oder anderen Grundcharakter in diesem Thema minimal: In beiden Fällen sind die Dreiklangsbrechung mit dem anschließenden Sextsprung sowie die Quart-Quint-Folge im zweiten Takt *non legato* zu spielen. Die äußeren Synkopen, die aufgrund des in ihnen stattfindenden Harmoniewechsels zu Vorhalten mutieren, müssen in ruhigem wie in lebhaftem Charakter an ihre ornamentierten Auflösungen gebunden werden (das bedeutet: *legato* in T. 1-2 *d-cis-b-cis* und in T. 2-3 *h-a-gis-a*). Einzig das *a-fis-gis* in T. 3 wäre im einen Fall *legato*, im anderen *non legato* zu spielen.

Die beste Lösung für die ganze Fuge besteht darin, einen lebhaften Grundcharakter mit mäßig fließendem Tempo anzunehmen. Für das Tempo-Verhältnis zum Präludium empfiehlt sich:

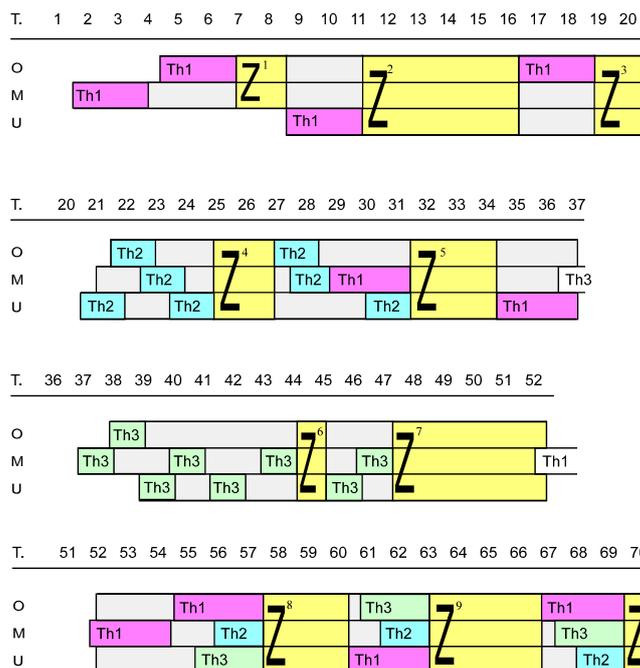
Eine Triolen-Sechzehntel	entspricht	einer Sechzehntel
im Präludium		in der Fuge
(Metronomvorschlag: Präludium-Viertel = 52, Fugen-Viertel = 78)		

Die Artikulation im Hauptthema besteht also aus sanft abgesetzten Noten, unterbrochen vom *legato* der beiden Synkope + Mordent-Gruppen. Das sekundäre Material in T. 1-20 ist überwiegend *non legato*, mit kurzen Bindungen in den melodischen Schlussfloskeln (O: T. 10-11, U: T. 15-16) und neutral gespielten Bassgängen in U: T. 20. Das zweite Thema und das

von ihm abgeleitete Motiv klingen *legato*, werden jedoch häufig von *non legato* zu spielenden Noten umgeben. In der vom dritten Thema beherrschten Sphäre ergibt sich *legato* für die längeren Noten in melodischen Schlussformeln (vgl. O: T. 36-37, 49-51, 51-52 und 70).

Die augenfälligste Verzierung in dieser Komposition ist der Triller im ersten Thema. Er wird stufenweise erreicht und beginnt daher mit der Hauptnote, bewegt sich dann doppelt so schnell wie die raschesten Notenwerte der Fuge, d.h. in Zweiunddreißigsteln, und endet mit einem Nachschlag. Der Triller sollte auf jeden weiteren Einsatz übertragen werden, mit Ausnahmen nur in T. 36-37, wo das veränderte Themenende keinen Triller zulässt, und in T. 69, wo die Überbindung den Nachschlag verbietet.

Der Aufbau der fis-Moll-Fuge ist einfach. Man erkennt vier große Blöcke, die von Th1, Th2, Th3 bzw. der Drei-Themen-Gegenüberstellung beherrscht werden.



In der Gestaltung geht es weniger um einzelne Spannungsabläufe als um die Darstellung der unterschiedlichen emotionalen Intensität in den drei Themen. Klangfarben-Kontraste entstehen einzig in den Zwischenspielen; die größte Intensität wird im vierten Block erreicht.