

Präludium in G-Dur

Die schlichte Rhythmik mit fast durchgängiger Sechzehntelbewegung, konventionelle Figurationen mit indirekten Orgelpunkten, die für ständige Bewegung ohne emotionale Zielrichtung sorgen, und ein auffällig flaches melodisches Profil in den thematischen Komponenten weisen dieses Stück der Kategorie der virtuosen, spielerischen Präludien zu.

Die erste Kadenz kündigt sich in T. 13 an, endet jedoch in T. 14 zunächst trugschlüssig; ein Ganzschluss in der erwarteten Dominante D-Dur wird erst etwas später, unmittelbar vor dem ersten Wiederholungszeichen, erreicht. Ein zweiter Abschnitt schließt in T. 28 mit einer Schlussformel, die in ihren Konturen dem Trugschluss in T. 13-14 ähnelt, in der Tonikaparallele e-Moll. Obwohl es sich hier um einen Ganzschluss handelt, der nicht nachträglich 'korrigiert' werden müsste, folgt auch diesmal wenig später eine weitere Kadenz mit ähnlichem Bassgang, die eine Modulation zur Subdominante C-Dur abschließt. Die Rückkehr zur Tonika kündigt sich bereits in T. 37 an; in T. 45-46 führt die inzwischen schon zweimal gehörte Schlussformel erneut in einen Trugschluss, wird aber wie im ersten Abschnitt wenige Takte später zum Ganzschluss korrigiert.

Es gibt mehrere wesentliche Entsprechungen: T. 1-6 ≈ T. 17-22 ≈ 37-42 (G-Dur/D-Dur/G-Dur, variiert), T. 9-11 ≈ T. 23-25 (transponiert, variiert) und T. 11-16 ≈ T. 43-48 (transponiert).

Der Grundcharakter des G-Dur-Präludiums ist lebhaft. Das Tempo sollte sehr fließend sein. Die Artikulation erfordert *quasi legato* für die Sechzehntel in den latent zweistimmigen Passagen und ein dichteres *legato* für die Sechzehntel in ornamentalen Figurationen.¹ Für alle Achtel empfiehlt sich ein leichtes *non legato*.²

¹ Vgl. z.B. den ausgeschriebenen Mordent zu Beginn der Takte 7-11. Würde man hier dieselbe Anschlagqualität einsetzen wie in den umgebenden Sechzehnteln, so müsste man befürchten, dass die mittlere Note des Ornaments als Teil der in Achteln verlaufenden melodischen Linie gehört wird. Der melodisch relevante Ton ist jedoch die 'Hauptnote' dieses Mordents, das jeweils zweite Sechzehntel im Takt.

² Die einzige Ausnahme, die sich diesmal einer besonderen Konvention verdankt, findet sich in T. 16 und entsprechend in T. 48. Der Skalenlauf mit doppelt langer Anfangsnote war eine Standardfigur der Zeit – die etwas spätere sogenannte Mannheimer Schule benutzte sie besonders gern – und wurde stets durchgehend gebunden.

Der Notentext weist etliche Verzierungen auf. Der Doppelschlag in der Oberstimmen-Floskel von T. 13 kehrt in T. 27 und 45 identisch wieder. Er beginnt jedesmal mit der oberen Nebennote, enthält vier Töne und muss wegen der Oktavversetzung der Auflösung besonders schnell gespielt werden (z.B. als Zweiunddreißigstel-Triole + Sechzehntel). In zwei Fällen ist dieselbe Schlussformel zusätzlich verziert. In T. 45 trägt die dritte Sechzehntel einen Praller. Dieser unterstreicht den virtuosen Charakter des Stückes und kann (ebenfalls als Zweiunddreißigstel-Triole) leicht untergebracht werden. Eine Übertragung dieses Prallers auf die analoge Note in T. 13 ist möglich, aber nicht zwingend. Der zusätzliche Doppelschlag in T. 26 dagegen steht in einem Zusammenhang, der mit seinen melodischen Achteln keine direkte Entsprechung hat. Auch er betont den spielerischen Aspekt der Komposition, verwischt dabei aber leicht die Parallele der beiden Hände.

Die Schlusskadenz des ersten Teiles ist mit zwei Mordenten verziert, die jeweils auf den dritten Taktschlag fallen und die Bassnote des Dominantsept- und des Tonika-Akkordes betonen; an entsprechender Stelle im zweiten Teil der Komposition greift Bach nur den Mordent auf dem Schlussakkord auf (vgl. 15-16 mit T. 47-48). Wer das Ornament auf dem Dominant-Basston in T. 15 spielt, sollte es allerdings in T. 47 wiederholen. Der einzige dieser Mordente, dessen Nebennote in Übereinstimmung mit der Harmonie des Taktes künstlich erhöht werden muss, ist der in T. 16; alle anderen bleiben innerhalb der G-Dur-Tonleiter.

Schließlich gibt es noch vier rein melodische Verzierungen. Drei davon erklingen in T. 32 und seinen beiden Sequenzen: Es handelt sich hier um sowohl charakterlich als auch strukturell sinnvolle Ergänzungen. Auch der Praller in T. 20 ist hörerfreundlich: Er betont einen Neuanfang innerhalb der sonst beinahe unübersichtlich langen Kette paralleler Achtel, die sich vor einem Hintergrund-Orgelpunkt in der latenten zweiten Stimme entfalten.

Thematisch basiert das Präludium auf zwei mehrstimmig homophon konzipierten Einheiten mit gut wiedererkennbarer Textur; drei davon bestimmen die beiden ersten der insgesamt drei Abschnitte. Modell 1 besteht aus zwei Orgelpunktstimmen – dem gehaltenen *g* in der linken und dem wiederholten, nachschlagenden *d* in der rechten Hand. Dazwischen bewegen sich zwei in Sexten parallel geführte Achtelkonturen, von denen eine als Teil einer latent zweistimmigen Passage in Sechzehnteln notiert ist. Das Modell wird unmittelbar anschließend im Stimmtausch von Ober- und Unterstimme transponiert wiederholt, wobei die Orgelpunkte jetzt in Quartabstand liegen. Bei der Wiederkehr in T. 17-22 klingen sie dagegen als Oktave, und die Verarbeitung des Modells in T. 37-40 zitiert die Parallele

als leicht versetzt aufsteigende Quartan (*d/g, e/g-e/a, fis/a-fis/b, g/h*), wobei hier auch die parallelen Achtelkonturen aufgrund der taktweisen Modulation Abweichungen aufweisen.

Das zweite Modell ist in der Textur ähnlich (vgl. U: ab T.7, O: ab T. 8). Auch hier gibt es zwei Orgelpunkte – diesmal werden beide nachschlagend wiederholt – und zwei aufeinander bezogene melodische Linien. Diese bestehen rhythmisch aus einer Viertel gefolgt von vier Achteln. Die Viertel wird ergänzt von dem schon erwähnten ausgeschriebenen Mordent. Bei der Wiederaufnahme dieses Modells in T. 23-24 ist der Part der linken Hand verändert. Das dritte Modell, in T. 11-12 eingeführt und in T. 25-26 sowie in T. 43-44 erneut aufgegriffen, enthält nur einen Orgelpunktstrang und führt die beiden Achtelstimmen nicht mehr konsequent parallel.

Zu Beginn des dritten Abschnitts fügt Bach zwei weitere Modelle hinzu. Modell 4 (T. 29-30, Teilsequenz in 31-32₁) verbindet den wiederholten angeschlagenen Orgelpunktton ebenfalls mit Achtel-Linien, deren Parallelführung jedoch nur noch angedeutet ist. Modell 5 (O: ab T. 32, U: ab T. 33) wagt als einzige Komponente des Präludiums ein wenig polyphone Unabhängigkeit der Stimmen.

Zusammenfassend lässt sich der Aufbau des Präludiums so darstellen:

<i>Abschnitt I</i>	<i>Abschnitt II</i>	<i>Abschnitt III</i>
M1	M1	M4
M1	M1	M5
M2	M2	M1
M3	M3	M3
Kadenz	Kadenz	Kadenz

Fuge in G-Dur

Mit einem dem zugehörigen Präludium verwandten gleichmäßigen Rhythmus und einer Kontur von nur begrenzter melodischer Ausdruckskraft ist das Thema dieser Komposition ausgesprochen ungewöhnlich für Bachs Fugen. Ein ununterbrochener Strom von Sechzehnteln beherrscht nicht nur die thematische Phrase selbst, sondern setzt sich auch über deren Grenzen hinaus fort. Ohne den harmonischen Endpunkt, den die Rückkehr zur Tonika in T. 6₁ setzt, wäre man als Hörer wohl verloren.

Das Thema beginnt auftaktig und ist genau fünf Takte lang; der Schluss-ton ergänzt das zu Beginn durch eine Pause ersetzte Sechzehntel. Jeder Takt besteht aus einer Dreiklangsbrechung. (Tatsächlich enthält die ganze Phrase nur einen einzigen, T. 2 und 3 verbindenden Sekundschrift, und selbst der wird nicht als melodisch empfunden, da er lediglich den Übergang von einem Akkord zum anderen markiert.) Die ersten zwei Takte repräsentieren harmonisch einen langgezogenen Tonika-Dreiklang, bevor T. 3 mit dem aktiven Schritt zur Subdominantparallele eine neue Figur aufstellt, die in T. 4 und T. 5 absteigend sequenziert wird. Die Phrase lässt keinerlei Unterteilung zu.



Die dynamische Zeichnung folgt der durch die Harmonie vorgegebenen schlichten Linie mit einem zweitaktigen Auftakt zum Höhepunkt in T. 3₁, ergänzt durch eine dreitaktige Entspannung.

Die Fuge enthält sechs Themeneinsätze:

1.	T. 1-6 ₁	O		4.	T. 33-38 ₁	U
2.	T. 8-13 ₁	M		5.	T. 40-45 ₁	O
3.	T. 15-20 ₁	U		6.	T. 65-70 ₁	M



Abgesehen von der Intervallanpassung in der Antwort bleibt das Thema gänzlich unverändert. Es klingt nie in Umkehrung oder Engführung.

Bach hat für diese Fuge zwei Kontrasubjekte entworfen, die das Thema regelmäßig, wenn auch mit starken Modifikationen, begleiten. KS1 wird als Gegenstimme zur Themen-Antwort eingeführt (vgl. O: T. 8-13). In seiner Urform besteht es aus einem 5/32-Auftakt gefolgt von langsameren Noten um das 'Skelett' *a-g-fis-e-fis*. KS1 endet metrisch schwach auf dem dritten Sechzehntel in T. 13, wo das übergebundene *e* indirekt (über *g*) nach *fis* aufgelöst wird. In der von allem Zierrat gereinigten Version in T. 15-20 dagegen fällt die Schlusauflösung auf den Taktbeginn. In M: T. 33-38 ist der auftaktige Lauf durch eine Punktierungsgruppe ersetzt, in T. 40-41 wandert er sogar in eine andere Stimme (U statt M), und in O: T. 65-70 wird die für diese Komponente charakteristische rhythmische Figur durch eine Kette übergebundener Noten ersetzt, deren letzte als Akkord gebrochen wird; nur die absteigende Linie erinnert hier noch an die ursprüngliche Gestalt.

KS2 erklingt erstmals in T. 16-20. Es beginnt einen Takt 'verspätet' und ist charakterisiert durch absteigende Synkopen mit zwei verbindenden Sechzehnteln. KS2 begleitet auch die folgenden beiden Einsätze, fehlt jedoch beim letzten. Anfang und Ende werden dabei ebenfalls, wenn auch weniger stark als in KS1, variiert.

Nachdem festgestellt werden konnte, dass das kontrapunktische Material in dieser Fuge durchgängig beibehalten wird, ist die Überraschung umso größer, wenn man feststellt, dass die beiden Kontrasubjekte eine für jede echte Polyphonie unverzichtbare Eigenheit vermissen lassen: die Unabhängigkeit ihrer Linienführung von der des Themas. Bei genauer Untersuchung entpuppen sie sich vielmehr als versteckte Parallelen.

Jeder Themeneinsatz dieser Fuge ist durch eine freie Passage vom nachfolgenden getrennt; es gibt also so viele Zwischenspiele wie Einsätze, wobei die beiden längeren je zweiteilig sind:

Z1	T. 6-8 ₁	Z4	T. 38-40 ₁
Z2	T. 13-15 ₁	Z5	T. 45-62 ₂ -65 ₁
Z3	T. 20-23 ₁ -33 ₁	Z6	T. 70-72

Bach hat drei Zwischenspielmotive entworfen. Das erste wird als Bindeglied zwischen *Dux* und *Comes* eingeführt. Es ist verwandt mit dem KS1-Beginn, den es somit quasi antizipiert (vgl. O: T. 6-7₁ mit T. 8-9₁), und kehrt in ähnlicher Funktion in Z2 und Z4 wieder, außerdem in variierten Form in Z3a. Zwei weitere Zwischenspielmotive sind aus dem Thema abgeleitet. Das eine (vgl. U: T. 22-25₁ mit T. 1-3₁) beherrscht das zehntaktige Z3b, das andere (vgl. O: T. 45-47₁ mit T. 3, 4, 5) das noch längere Z5a. Diese beiden Zwischenspielmotive werden von regelmäßigen Gegenstimmen begleitet.

Die beiden langen Zwischenspiele Z3 und Z5 sind durch D-Dur-Kadenzen geteilt, die dank ihrer melodischen Floskeln für spürbare Zäsuren sorgen (T. 22-23 ≈ T. 61-62). Die harmonische Entwicklung auf der Binnenseite der beiden Kadenzen ist faszinierend, insofern die zweite als freie Krebsform der ersten erscheint: In Z3b stehen die Imitationen des ersten aus dem Thema abgeleiteten Motivs in D-Dur, G-Dur, E-Dur, a-Moll und H-Dur; fast spiegelbildlich dazu durchlaufen die Imitationen des zweiten vom Thema abstammenden Motivs in Z5a die Tonarten h-Moll, E-Dur, a-Moll, D-Dur, G-Dur, D-Dur und G-Dur. Einzig Z5b und Z6 sind nicht durch Motive, sondern durch Läufe bestimmt und betonen so zum Schluss noch einmal den virtuoseren Charakter dieser Fuge.

Das zu diesem äußerst lebhaften Charakter passende Tempo darf so rasch gewählt werden, wie es dem jeweiligen Interpreten noch möglich ist, ganz klare und gleichmäßige Zweiunddreißigstel zu spielen. Das Verhältnis zum ebenfalls sehr lebhaften Tempo des Präludiums sieht einfach aus:

Eine Achtel	entspricht	einer Achtel
Die tatsächliche Wirkung dieser	Übersetzung jedoch ist die einer Hemiole:	
<u>1</u> 2 <u>3</u> 4 <u>5</u> 6	wird zu	<u>1</u> 2 3 4 5 6

(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 108, Fugenachtel = 72)

Die Artikulation erfordert *quasi legato* für die Sechzehntel und nicht zu kurzes *non legato* für die Achtel und Viertel. Ausnahmen bilden einerseits die zwei Achtel, die Bach ausdrücklich *staccato* markiert hat (vgl. T. 10 und 12) und die daher deutlich kürzer gespielt werden sollten, andererseits die übergebundenen Noten, die eine nach Auflösung strebende harmonische Spannung erzeugen und daher nicht getrennt werden dürfen (vgl. O: T. 20, M: T. 25, 27, 29, 31, O+M: T. 38, O: T. 39). Auch die Schlussfloskeln in M: T. 33-34 sind *legato*, während die gereihten Synkopen in O: T. 65-69 gebunden oder jeweils im letzten Bruchteil ihres Wertes getrennt gespielt werden können; die *non legato*-Ausführung unterstreicht ihre rhythmische Qualität, die *legato*-Version ihre harmonische Progression.

Die Fuge enthält fünf Arten von Verzierungen. Die beiden Mordente in T. 10 und 12 werfen keine Fragen auf. Die beiden Triller in T. 50 und 52 enden ohne Auflösung und daher ohne Nachschlag; stattdessen wird die Bewegung unmittelbar vor dem Taktstrich auf der Hauptnote abgebrochen. Beide Triller beginnen mit der oberen Nebennote und bewegen sich in Zweiunddreißigsteln, umfassen also zwölf Noten, deren letzte übergebunden ist. Die drei Triller mit melodisch und harmonisch befriedigender Auflösung in T. 57, 59 und 61 beginnen ebenfalls mit der oberen Nebennote; sie enden nach fünf Wechselschlägen in dem ausgeschriebenen Nachschlag. Der Praller in T. 62 wird stufenweise erreicht und setzt daher mit der Hauptnote ein. Als letzte Verzierung findet sich noch, dem Schlusston in der Oberstimme vorausgehend, eine klein gestochene Note. Bei diesem *c* handelt es sich um einen Vorhalt, der sich, nachdem er auf dem Schlag zusammen mit den *g* in Mittel- und Unterstimme erklungen ist, ein Achtel später zum *h* auflöst.

Der Aufbau der G-Dur-Fuge ergibt sich aus der harmonischen Organisation und der Folge der Themeneinsätze. Diese bilden zwei vollständige Runden: O M U und U O M. Auch die Zwischenspiele sind als drei + drei gruppiert. In der ersten Fugenhälfte werden zwei themafreie Passagen, deren einzige Aufgabe es ist, zusammengehörige Einsätze zu verbinden (Z1 und Z2), ergänzt durch das lange und komplexe Z3. In der zweiten Hälfte geht das ausgedehnte Zwischenspiel dem dritten Einsatz voraus, während Z4 in Länge, Material und Bestimmung Z1 entspricht und das zweitaktige Z6 dem ebenfalls zweitaktigen Z2. Nach einer ganz in der Grundtonart verankerten Runde mit Themeneinsätzen in G-, D- und G-Dur markiert der Wechsel des Tongeschlechts den Beginn der zweiten Durchführung: Die Einsätze in T. 33-38 sowie 40-45 stehen in der Tonikaparallele e-Moll bzw. der Dominantparallele h-Moll. Erst der letzte Einsatz kehrt zur Dominante der Grundtonart zurück, so dass die zweite Durchführung in G-Dur enden kann.

Die Grenzlinie zwischen den beiden Durchführungen ist ein wenig versteckt; es scheint fast, als wollte Bach die ganze Fuge als eine einzige virtuose Geste verstanden wissen. Die Kadenz in der parallelen Molltonart, mit der die erste Durchführung endet (vgl. T. 33-34), überschneidet sich mit dem Beginn der zweiten Durchführung und gönnt weder Interpreten noch Hörern eine Atempause.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
O	Th		Z ¹		KS1		Z ²		KS2		Z ³																						
M					Th				KS1																								
U							Th																										

T.	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
O	KS2		Z ⁴		Th		Z ⁵												KS1		Z ⁶																			
M	KS1 var		Z ⁴		KS1		Z ⁵												Th		Z ⁶																			
U	Th		Z ⁴		KS1		Z ⁵														Z ⁶																			

Der Spannungsverlauf in der Fuge spiegelt diese strukturelle Einfachheit. Die drei Themeneinsätze der ersten Durchführung sorgen sowohl durch die wachsende Stimmenzahl als auch durch die Tendenz der verbindenden Zwischenspiele für eine allmähliche Steigerung. Ein Teil der Intensität verliert sich im Zuge der Kadenz am Ende von Z3a, doch setzt sich die Steigerung bereits in den aufsteigenden Sequenzen von Z3b wieder fort. Die Entspannung am Ende dieses Zwischenspiels ist kurz und unvollständig, so dass die zweite Durchführung bereits mit einem recht hohen Intensitätsgrad beginnt. (Ein Klangfarben-Wechsel im Zusammenhang des Übergangs von Dur nach Moll wird mit den Mitteln von Anschlag und Artikulation besser als durch die Dynamik allein zum Ausdruck gebracht.)

In der zweiten Durchführung sind die ersten zwei Themeneinsätze ebenfalls durch ein steigerndes Zwischenspiel verknüpft; zugleich unterstützen auch die Einsatzfolge von Unter- zu Oberstimme und die hohe Lage des Oberstimmen-Einsatzes den Aufbau der Spannung. Nach diesem Höhepunkt bringt Z5a mit seinen absteigenden Sequenzen eine allmähliche Entspannung. Obwohl Z5b einen mächtigen Aufwärtsschwung präsentiert, erklingt der letzte Themeneinsatz auf viel niedrigerem Niveau, nicht zuletzt aufgrund seiner schwachen Position in der Mittelstimme und seiner reduzierten polyphonen Unterstützung durch ein stark vereinfachtes KS1 und einen KS2 ersetzenden begleitenden Bassgang. Die Schlusskadenz und besonders der Vorhalt im letzten Takt bestätigen dieses überraschend sanfte Ende.

