

Präludium in g-Moll

Schon ein erster Blick auf dieses Präludium lenkt die Aufmerksamkeit auf die Rhythmik: Das ganze Stück basiert auf einer Figur:  Diese Figur präsentiert sich in den verschiedensten melodischen Gewändern und bildet eine kleine Anzahl identifizierbarer Motive.

Die erste Kadenz erfolgt in T. 2₁ und fällt daher mit dem Ende des eintaktigen Motivs zusammen. Die bald darauf einsetzende Modulation führt zur Subdominante c-Moll in T. 5₁, dem Ende des ersten Abschnitts vor dem Wiedereintritt des ersten Motivs. Insgesamt enthält das Präludium sechs Abschnitte, die zu zwei größeren Blöcken gruppiert sind:

I	T. 1-5 ₁	Tonika – Subdominante
II	T. 5-9 ₁	Subdominante – Dominante
III	T. 9-11 ₁	Dominante – Tonika
IV	T. 11-13 ₂	Tonika – Subdominante
V	T. 13-20 ₁	Subdominante – Tonika
VI	T. 20-21	Bestätigung der Tonika

Unter den 48 Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* sind nur drei Stücke, die durch eine Tempoangabe gekennzeichnet sind; eines davon ist dieses g-Moll-Präludium. (Die anderen beiden sind die letzte Fuge in Band I mit der Bezeichnung *Largo* und das als *Allegro* ausgewiesene letzte Präludium in Band II.) Der Grund, warum Bach dieser Komposition ausdrücklich die Angabe *Largo* vorausschickt, ist vermutlich, dass er befürchtete, der durchgehend punktierte Rhythmus könne sonst zu flott und ‘zackig’ gespielt werden – und damit zu sehr an den Stil der damals beliebten französischen Genrestücke erinnern. Das Tempo sollte dagegen nach Bachs Vorstellung in breiten Vierteln bemessen werden: ernst und feierlich. Die dazu passende Artikulation ist durchgehendes *legato* in allen Stimmen und allen Strängen des thematischen oder begleitenden Materials. Die üblichen Ausnahmen für kadenzelle Bassgänge sind hier nur in T. 8-9 und 19-20 anzutreffen; in allen anderen Fällen wird ein Absetzen dieser Bassnoten durch Überbindungen explizit ausgeschlossen (vgl. T. 4-5, 10-11 und 12-13).

Der Notentext enthält etliche Verzierungen. Zwei melodische Praller erscheinen bereits im ersten Takt. Beide werden stufenweise erreicht und sind daher dreitönig mit Beginn auf der Hauptnote. Die Praller sind im folgenden Takt noch einmal eingezeichnet, danach nicht mehr, sollten jedoch auch auf alle späteren Einsätze entsprechend übertragen werden (d.h. auf T. 5, 6 und 9). Im Gegensatz zu diesem thematischen Ornament handelt es sich bei allen anderen Ornamenten um quasi improvisatorischen Schmuck; sie gehören weder zu Motiven noch zu Schlussfloskeln und fordern keine analoge Behandlung später im Stück. Alle sind unproblematisch: Der Mordent in T. 11 ertönt kurz nach einem *es*, so dass kein Zweifel über die untere Nebennote aufkommen kann; der Praller in T. 15 wird stufenweise erreicht und ist daher nur dreitönig, während der in T. 8 nach einem Sprung viertönig ist. Alle diese Ornamente beginnen auf dem Schlag; der einzige vor einen Schlag fallende Mordent in diesem Stück ist auskomponiert; vgl. die Zweiunddreißigstel-Gruppe *es-d-es* in T. 21₂.

Angesichts der überwältigenden Einheitlichkeit der Rhythmik konzentriert sich alle Aufmerksamkeit auf die melodischen Eigenheiten und die Textur. Man unterscheidet zwei Stränge. Der eine umfasst das von der melodietragenden Stimme und einer ihre lange Note ergänzenden Tongruppe gebildete komplementäre Spiel; der andere besteht vor allem aus Orgelpunkten, die teils als lange Noten, teils in rhythmischen Figuren verborgen einen Großteil des Stückes durchziehen. Zusammen mit den sechs Kadenzen bilden diese Orgelpunkte das Skelett der Komposition. Bezeichnenderweise werden die einzigen nicht in Orgelpunkten verankerten Takte durch ein anderes übergeordnetes Merkmal zusammengehalten: eine absteigende, die Grundtöne von Subdominante und Tonika verbindende Spitzentonlinie. Das Notenbeispiel zeigt eine im Interesse der Überschaubarkeit auf das Wesentliche reduzierte Basslinie, die sechs Abschnitte und die Spitzentonlinie.

Das thematische Material dieses Präludiums wird von drei Motiven bestimmt. Wie die Textur insgesamt besteht auch jedes der Motive aus einer Haupt- und einer oder sogar zwei ergänzenden Stimmen.

M1 wird im ersten Takt eingeführt; es umfasst den Kopf, die Ergänzungsgruppe, das Höhepunkt-Segment und das Endglied. Der Motiv-Kopf zielt auf das betonte *es*, das als sechste Stufe der Molltonart besonders spannungsvoll ist. Die Ergänzungsgruppe endet mit einem fallenden Tritonus, einem Intervall, das besonders in Kompositionen ruhigen Charakters große emotionale Spannung ausdrückt. Der Höhepunkt wird durch die aufsteigende große Sexte *c-a* markiert; dieser weiteste Sprung im Takt fällt zudem dadurch auf, dass er sich aus einer fallenden Linie aufschwingt. Das Endglied bringt die erwartete Entspannung mit einer punktierten Doppelschlagfigur. Das Motiv wird in T. 2-3₁ imitiert¹ und in T. 5-6₁, 6-7₁ sowie 9-10₁ erneut aufgegriffen. Der Motivkopf allein wird zudem in T. 7-8₁ (4x), T. 8-9₁ (1x, als Bindeglied am Ende der Kadenz), T. 11-12₁ (3x), T. 16 (2x) und T. 17₃-18₃ (4x in variiertes Transposition von T. 7-8₁) zitiert. Die Ergänzungsgruppe kehrt zweimal wieder: in T. 15-16 am Anfang der Spitztonlinie und in T. 19 an deren Ende. Das Endglied dient später als Ergänzung zum zweiten Motiv sowie ebenfalls in Verbindung mit Anfang und Ende der Spitztonlinie (2x in T. 15 und 1x in T. 19).

M2 wird in T. 3-4₁ eingeführt. Es ist mit M1 insofern verwandt, als sein Endglied (vgl. T. 3-4: *d-a-c-b*) den M1-Motivkopf und seine zweite Ergänzungsgruppe (vgl. T. 3, 'Alt': *g-fis-e-fis*) das M1-Endglied übernimmt – transponiert in eine Dur-Umgebung. In diesem Motiv erklingen, was leicht übersehen werden kann, erstmals zwei gleichmäßige Sechzehntel anstelle der Punktierungsfigur (vgl. T. 3₁₋₂: *g-a-c-b*). Die dynamische Zeichnung vollzieht auch hier eine einfache Kurve; der Höhepunkt fällt auf den dritten Schlag, doch ist der Spannungszuwachs weit weniger steil als im ersten Motiv mit seinen vielen intensitätssteigernden Intervallen. M2 wird in T. 4-5₁ sequenziert und in T. 10-11₁ einschließlich der Nebenstimmen wieder aufgegriffen.

M3 erklingt zum ersten Mal in T. 13₂-14₂. Zwei Viertongruppen in der führenden Stimme sind hier zu einem gebrochenen Nonenakkord kombiniert, der auf dem synkopischen *d* kulminiert. Das Motiv ist von einer freien Parallele begleitet und wird in Tenor und Bass von zwei aufsteigenden Skalensegmenten ergänzt. Die Sequenz ist kompakter und wirkt intensiviert; hier erreicht das Präludium ein einziges Mal den vierstimmig polyphonen Satz.

¹ Wie das Ende des in T. 1 vorgestellten Motivs im *h* der linken Hand und der Einsatz eine Quinte höher in T. 2 zeigen, ist die 'Oberstimme' in T. 1 nicht wirklich die höchste Stimme des Satzes. Da es sich jedoch nicht um eine streng polyphon entworfene Komposition handelt, ist eine zuverlässige Unterscheidung der Stimmen weder möglich noch sinnvoll.

Der Aufbau kann wie folgt beschrieben werden:

- Abschnitt I ist thematisch aktiv mit M1, M2 und deren Sequenzen; Abschnitt II beschränkt sich auf eine Wiederaufnahme von M1 in seiner ersten Hälfte, während die zweite nur Fragmente zitiert.
- Abschnitt III, obwohl nur halb so umfangreich, präsentiert eine komprimierte Version von Abschnitt I und ist daher um einiges intensiver als Abschnitt II; Abschnitt IV dagegen ist kurz und zitiert erneut nur Fragmente des thematischen Materials.
- Abschnitt V gebärdet sich als Neuanfang mit einem neuen Motiv im stärksten *crescendo* des Stückes und unterstreicht seine Wichtigkeit und seinen besonderen Umfang mit der Spitzentonlinie; Abschnitt VI ist nichts weiter als eine Coda.

Die beiden Dreierblöcke der harmonischen Anlage stehen somit hinter den drei Zweierblöcken der thematischen und dynamischen Anlage zurück.

Fuge in g-Moll

Das Thema der g-Moll-Fuge erscheint mit seinen vier Takten zwar in der Ausdehnung konventionell, doch der Beginn auf der als Synkope platzierten Quinte und die schon nach einem einzigen Ton folgende erste Pause sind ungewöhnlich. Danach schwenkt die Phrase in bekanntere Muster ein: Die nächsten drei Taktschwerpunkte werden jeweils von einem Achtel-Auftakt vorbereitet und beschreiben dabei die absteigende Linie *es-d-c*. Während der zweite dieser Auftakte eine Teilphrase eröffnet, die eine genaue Transposition der vorausgegangenen ist, initiiert der dritte Auftakt eine Teilphrase mit Binnenerweiterung: Der Zielton des Auftaktes, *c*, wird durch Tonwiederholung bis zum nächsten Taktschwerpunkt ausgedehnt, wird dort zum Vorhalt und steigt statt mit einer Terz nun stufenweise zu seiner verzierten Auflösung ab (*c—[b-a]-b*).

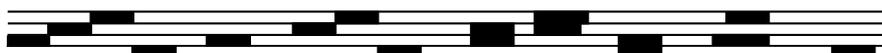
Der Rhythmus enthält Achtel und Viertel. Zwar wird dieses rhythmische Repertoire später im Kontrasubjekt und in den Zwischenspielmotiven um Sechzehntel und gelegentliche punktierte Werte erweitert, doch bleibt auch dann ein allgemeiner Eindruck von schlichter Rhythmik erhalten. Die Kontur besteht aus Sprüngen und Tonwiederholungen in den Achteln neben ornamentalen Figuren und Skalenabschnitten in den Sechzehnteln (vgl. die Mordent-Figur in T. 5₃, 6₃, 7₃ sowie die 'Prallerkette' in T. 8). Bachs Harmonisierung zeigt einen schnellen Akkordwechsel auf der auslösenden Synkope gefolgt von traditionellen, taktweisen Kadenzschritten.



Die dynamische Zeichnung folgt dieser harmonischen Entwicklung. Der Beginn auf der Quinte sorgt für ein erhöhtes Intensitätsniveau schon im ersten Ton. Der Höhepunkt wird im zweiten Takt erreicht, wo das *es* die Qualitäten einer spannungsvollen Tonstufe (der Sexte in der Molltonleiter) mit der Harmonie der Subdominante vereint. Danach sinkt die Linie gleichmäßig bis zur vollkommenen Entspannung auf der Tonikaterz in T. 5₂ ab.

Die g-Moll-Fuge enthält siebzehn Themeneinsätze:

1. T. 1-5 T	7. T. 32-36 S	13. T. 59-63 B
2. T. 5-9 A	8. T. 36-40 B	14. T. 59-63 T
3. T. 9-13 S	9. T. 45-49 T	15. T. 67-69-73 T
4. T. 13-17 B	10. T. 45-49 A	16. T. 69-73(75) S
5. T. 20-24 T	11. T. 51-55 S	17. T. 79-83 B
6. T. 28-32 A	12. T. 51-56 A	



Die Entwicklung, die dieses Thema im Laufe seiner siebzehn Einsätze durchmacht, ist eher ungewöhnlich: Anstelle von Engführungen gibt es gleich vier Paralleleinsätze. Zu den Veränderungen in der Gestalt gehören übliche Vorgänge wie die Intervallanpassung in der tonalen Antwort (vgl. T. 5, 13, 36), aber auch die überraschende Variation aller Auftakte im letzten Einsatz. Das Endglied erklingt in verschiedenen Formen: Mal ist es komprimiert auf eine unverzierte, betonte Auflösung (vgl. A: T. 32 und 49), mal geht es aus der Tonwiederholung mit synkopischer Überbindung und anschließender abgelenkter Auflösung hervor (vgl. T. 36), man hört eine Erweiterung und Variation der Tonwiederholung mit neu ornamentierter Auflösung (vgl. A: T. 55-56) sowie eine abweichende Schluss-Verzierung (vgl. T: T. 63). Neben den frei variierten Endgliedern in Paralleleinsätzen (vgl. S: T. 55-56 und B: T. 63) finden sich die auffälligsten Modifikationen in T. 67-75: Der Sopran-Einsatz in T. 69-72 endet mit hemiolisch verzögerter Auflösung und findet einen befriedigenden Abschluss erst am Ende der Schlussformel in T. 75. Der vorausgehende Tenor-Einsatz kann entweder als verkürzt oder als durch Binnenerweiterung verlängert gelesen werden; im ersten Fall würde er in T. 69₂ abbrechen, im zweiten zusätzliche Sequenzen aufweisen (vgl. T. 67-68, 68-69, 69-70, 70-71) und von einer freien Teilphrase beendet werden.

Bach hat für diese Fuge nur ein wirkliches Kontrasubjekt entworfen. Es wird in T. 5-9 im Tenor eingeführt und zeigt in seiner Phrasenstruktur große Ähnlichkeit mit dem Thema ohne dessen alleinstehende erste Note: Eine eintaktige Teilphrase ist zweimal absteigend sequenziert, wobei die zweite Sequenz auf die doppelte Länge erweitert ist.



Die fast parallele Anlage von Thema und Kontrasubjekt gestattet wenig Unabhängigkeit der dynamischen Zeichnung. Um die Gegenstimme überhaupt abzuheben, kann man allenfalls die Teilphrasen-Höhepunkte von den Taktschwerpunkten auf die Mordent-Figuren vorverlegen. Die Überbindung in T. 7-8 unterstützt diese Auffassung.

Die siebzehn Themeneinsätze umgeben acht themafreie Passagen:

Z1	T. 17-20	Z5	T. 56-59
Z2	T. 24-28	Z6	T. 63-67
Z3	T. 40-45	Z7	T. 75-79
Z4	T. 49-51	Z8	T. 83-84

Diese Passagen enthalten drei Schlussformeln, die nacheinander auf der Subdominante (Z3, T. 44-45), der Dominante (Halbschluss in Z6, T. 66-67) und der Tonika (Z8, T. 83-84) enden. Das sehr kurze abschließende Zwischenspiel besteht ausschließlich aus dieser Schlussformel, die sich nur durch die Überbindung und schwachtaktige Auflösung von einer Textbuch-Formel unterscheidet. Z3 enthält dieselbe verzögerte Auflösung, in der sich die Terz der Zieltonart c-Moll mit dem Beginn des nächsten Themeneinsatzes überschneidet (vgl. A: T. 45). In Z6 dagegen endet der Halbschluss in der Grundtonart auf der Dominanthermonie ohne eine solche Verzögerung.

Das sechste Zwischenspiel ist mit dem achten zudem in anderer Weise verwandt, die beide von den übrigen themafreien Passagen der Fuge unterscheidet. Anstatt sich nach einem eindeutigen Ende des vorangehenden Themeneinsatzes dem typischen Zwischenspielmotiv der Fuge zuzuwenden, entwickeln sich Z6 und Z8 fast unmerklich als Erweiterungen der vorausgehenden Th/KS-Parallele. Das variierte Themenende im Tenor (vgl. T. 63), das die Tonwiederholung und Mordent-Figur durch einen viertönigen Praller ersetzt, wird sequenziert, so dass der Eindruck einer Imitation des vierten Kontrasubjekt-Taktes entsteht (vgl. A: T. 62). Gleichzeitig imitiert der Bass den vorausgehenden Sopran-Abstieg. Die nächsten zwei Takte verbinden Imitationen des dreifachen Prallers (vgl. S + A: T. 64; T: T. 65) mit einer Bass-Sequenz des variierten Themenschlusses (vgl. B: T. 62-63 mit T. 64-65).

In allen anderen Zwischenspielen spielt das charakteristische Eröffnungsmotiv des Kontrasubjekts eine entscheidende Rolle. Der dreitönige Aufstieg mit anschließender Mordent-Figur wird in verschiedener Weise ergänzt. Die anderen aktiven Stimmen jedes Zwischenspiels präsentieren dazu etliche Figuren, die sequenzierend oder imitierend entwickelt werden, jedoch meist lokal bleiben und nicht an späterer Stelle wiederkehren.

Phrasierung und lokale Dynamik in den Zwischenspielen richten sich nach diesen Komponenten.² Die Rolle jedes Zwischenspiels im Spannungsverlauf der ganzen Komposition wird weitgehend durch die Richtung der Sequenzen und Imitationen bestimmt. Z1 besteht aus einer doppelten Entspannung (T. 17-19₁ und, mit Überschneidung im Sopran, T. 19-20); in Z2 sorgen aufsteigende Sequenzen für einen Anstieg der Spannung, während Z3 als dynamische Kurve mit anfänglicher Steigerung (vgl. T. 40-43) und anschließender diminuierender Kadenz erscheint. Z4 verbindet zwei Paralleleinsätze durch ein *crescendo*, während Z5 mit seinen absteigenden Sequenzen und fallenden chromatischen Linie eine allmähliche Entspannung herbeiführt. In Z6 dagegen wird die Spannung in den Teilsequenzen des vorausgehenden Einsatzes zunächst aufrecht erhalten; erst in Vorbereitung auf den Halbschluss wird sie ein wenig zurückgenommen. Z7 beginnt nach der kadenziellen Erweiterung des Sopran-Einsatzes leiser als alle früheren Zwischenspiele, baut dann jedoch zum letzten Themeneinsatz hin eine mächtige Steigerung auf.

Der Grundcharakter der g-Moll-Fuge wird im Allgemeinen aufgrund der unkomplizierten Rhythmik und einer Melodik aus Sprüngen, Tonwiederholungen und ornamentalen Figuren als 'eher lebhaft' interpretiert. Die entsprechende Artikulation erfordert *legato* nur für die ornamentalen, *quasi legato* für die übrigen Sechzehntel und *non legato* für alle Achtel und Viertel. Dabei sollte im Anschlag zwischen kadenziellen und melodischen Achteln unterschieden werden (z.B. in B: T. 9, 24 28). Das Tonpaar aus Vorhalt- und -auflösung ist immer gebunden; dies trifft auch auf die übergebundenen Noten in T. 14 und 15 zu. Phrasierungen (vgl. T. 10 nach *a*, T. 11 nach *g*, T. 14 nach *a* und in T. 15 nach *g*) sind mit dynamischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen.

Das Tempo der Fuge ist mäßig; als Kriterium eignen sich besonders die Sechzehntel, die rasch genug klingen sollten, um dem ornamentalen Charakter mancher Notengruppen Rechnung zu tragen, doch nicht so schnell, dass die melodische Qualität anderer Figuren eingebüßt wird. Phrasierungen wie die zwischen Thema und Kontrasubjekt sollten jederzeit ohne Beeinträchtigung der gleichmäßigen Bewegung möglich sein. Für das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge legt man am besten die größeren Einheiten zugrunde:

² In der Basslinie von Z1 gilt: Beginn in T. 17 mit der Sechzehntel *d* nach Phrasierung, Höhepunkt auf T. 17₃, Phrasierung T. 18₂ nach *es*, Höhepunkt T. 18₃, Phrasierung T. 19₁ etc. In Z2 fallen die Höhepunkte auf T: T. 24₃, S: T. 25₃, T: T. 26₃ und S: T. 27₃; in Z7 auf B: T. 75₂, S; T. 75₃, T: T. 76₁, A: T. 76₂, S+T: T. 76₃, S+B: T. 77₂.

Eine Viertel entspricht einem Takt
im Präludium in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 28, Fugen-Viertel = 84)

Das einzige Verzierungs-Symbol des Notentextes findet sich in T. 21. Es ist ein Praller, der stufenweise erreicht wird und daher mit der Hauptnote beginnt.

Der Aufbau der g-Moll-Fuge zeigt zwei fast gleich lange Hälften von 44 bzw. 40 Takten; allerdings lässt die Frage, wo genau die Durchführungen innerhalb jeder Hälfte enden, mehrere Deutungen zu. So umfasst die erste Fughälfte acht Themeneinsätze in der Stimmfolge T A S B T A S B. Das dem letzten dieser Einsätze folgende Zwischenspiel beschreibt eine eigenständige Kurve und endet mit Ganzschluss in c-Moll. Die zweite Fughälfte präsentiert Parallel-Einsätze in den drei Nachbarstimmenpaaren [T+A], [A+S] und [B+T] sowie die Engführung in ^TS mit variiertem Schluss. Aus dieser Gegenüberstellung lässt sich unmittelbar ersehen, dass Bach in der zweiten Fughälfte eine neue kontrapunktische Technik einführt und diese sehr konsequent in vier Paaren mit vier unterschiedlichen Stimmenkombinationen einsetzt. Dabei ist die Einsatzfolge der führenden Stimmen in jedem der Paare, T A B S, beinahe identisch mit der zweifach gehörten Einsatzfolge in der ersten Fughälfte.³ Der letzte Bass-Einsatz der Fuge erscheint in mehrfacher Weise als überzählig: Als einziger Einsatz in der Fuge ist er beträchtlich variiert, enthält eine Abweichung in der Kontur (vgl. das zum *h* aufgelöste *b*) und folgt erst nach zwei homophonen Hemiola-Formeln, so dass er wie eine Coda wirkt.

Die zweite Hälfte der Fuge präsentiert sich also als eine einzige Durchführung bestehend aus vier parallel geführten und einem überzähligen Themeneinsatz.⁴ In der ersten Hälfte legt die wiederholte Einsatzfolge zunächst

³ Die führende Stimme in einem Paralleleinsatz ist die, deren Position in der Tonleiter dem ursprünglichen Material entspricht. So beginnt im ersten, in F-Dur stehenden Stimmpaar der Tenor 'korrekt' auf der Quinte, während der in Terzen parallel geführte Alt nicht die ursprüngliche Intervallstruktur beibehält, wie man leicht merkt, wenn man ihn allein spielt.

⁴ Nach fünfzehn Takten führt Bach zudem eine zusätzliche Änderung der Kontrapunktik ein, insofern jetzt auch das Kontrasubjekt in Parallelführung erklingt. Man könnte daraus auf den Beginn einer neuen Durchführung in T. 59 schließen. Einige Interpreten plädieren umgekehrt dafür, den Halbschluss in T. 66-67 im Zusammenspiel mit der Reduzierung der Stimmstärke unmittelbar danach als Anzeichen zu lesen, dass Bach hier an einen Neubeginn dachte. Doch insgesamt erscheint es überzeugender, beide Ereignisse als Mittel zu weiterer Intensivierung zu deuten. Es ergibt sich so eine mächtige Steigerung über die ganze Länge der Durchführung.

