

## Präludium in A-Dur

In dieser dreistimmigen Komposition nehmen alle drei Stimmen aktiv am melodischen Fluss teil. Zwar kommen einzelne Imitationen vor, doch sind parallel und komplementär geführte Passagen so häufig, dass man nicht von einer polyphonen Textur sprechen kann. Das beherrschende Merkmal ist die sehr gleichmäßige Rhythmik; der 12/8-Takt manifestiert sich in einer ununterbrochenen Achtelbewegung. Alle Synkopen werden durch Achtel in den anderen Stimmen ergänzt und büßen so einen Großteil ihrer metrischen Kraft ein. Insgesamt entsteht eine sehr ruhige Stimmung. Das Präludium gehört daher in die Kategorie der metrisch bestimmten Stücke mit meditativer Aussage.

Ausdrückliche Schlussformeln spielen keine hervorragende Rolle; alle Kadenzen passen sich fast unmerklich in den Fluss der Komposition ein. Eine Bestätigung der Grundtonart wird erstmals in T. 3 angestrebt, doch die verzögerte Oberstimmenauflösung verhindert den Eindruck eines Abschlusses. In T. 6 erreicht das Stück die Dominanttonart E-Dur, allerdings mit einem Halbschluss, der weiterhin auf A-Dur bezogen klingt. Die Modulation ist erst in der Mitte von T. 9 wirklich vollzogen, doch selbst hier verschleiert der gleichzeitige Beginn einer neuen Linie in einem höheren Register jede Zäsur.

Das Präludium enthält eine wichtige strukturelle Entsprechung: Die eröffnende Entwicklung T. 1-9 wird in T. 22-30 transponiert und im Stimmtausch der beiden oberen Stimmen aufgegriffen. Die übrigen harmonischen Abschnitte gruppieren sich um diese zwei analogen Passagen wie folgt:

- |     |             |   |
|-----|-------------|---|
| I   | T. 1-6-9    | Modulation zur Dominante E-Dur          |
| II  | T. 9-16     | Modulation zur Tonikaparallele fis-Moll |
| III | T. 16-19-22 | Modulation zur Subdominante D-Dur       |
| IV  | T. 22-27-31 | Rückkehr zur Grundtonart A-Dur          |
| V   | T. 31-33    | Bekräftigung der Grundtonart (Coda)     |

Der Grundcharakter dieser Komposition ist also ruhig. Die Wirkung wird verstärkt durch die auskomponierten Mordente (später ergänzt durch Praller), ein Detail der Linienführung, das für ein adäquates Verständnis fast aller Achtelketten in diesem Stück wesentlich ist. Die Wendungen *a-gis-a*

und *cis-h-cis* in der Oberstimme von T. 1 stellen taktschlag-antizipierende Ornamente dar, die den gebrochenen A-Dur-Dreiklang verzieren; man könnte die ersten Takte des Präludiums folgendermaßen transkribieren:



Neben den antizipierenden finden sich später auch reguläre, auf dem Taktschlag beginnende Ornamente. Auch diese sind ausgeschrieben; sie verwenden die einzigen Sechzehntel dieses Stückes. In T. 9 lässt sich die Oberstimme als eine punktierte Viertelnote *fis* lesen, die mit Vorhalt und Mordent verziert ist; der erste Schlag in T. 21 ist ein *g* mit Schleifer. Angesichts dieser ornamentalen Struktur in der Linienführung wäre es also irreführend, von abwechselnden Schritten und Sprüngen zu sprechen, denn die verschiedenen Intervalle betreffen tatsächlich unterschiedliche Schichten des melodischen Prozesses: Die Sprünge bestimmen den ‘Hintergrund’ in gebrochenen Dreiklängen, die Schritte die ‘Oberfläche’ in auskomponierten Ornamenten.

Die Artikulation ist *legato* – durchgehend in der Ober- und Mittelstimme und vorherrschend auch in der Unterstimme, wo einzig einige langsame größere Sprünge (vgl. T. 2, 5, 15, 23, 26) und ein kadenzierender Bassgang (vgl. T. 30: *fis-d-e-a*) sanft getrennt werden sollten. Das Tempo ist ruhig fließend: ruhig genug, um jede Eile bei den für das perfekte *legato* nötigen Fingerwechsellern zu vermeiden, und fließend genug, um den Eindruck von sanft schwingenden Dreitongruppen zu vermitteln.

Obwohl eine Beschreibung des Gesamtverlaufs anhand der Verarbeitung der ursprünglichen melodischen Figur denkbar ist, trägt eine solche Aufstellung doch hier nicht entscheidend zum Verständnis bei.<sup>1</sup> Wichtiger sind die übergeordneten, ornamentierten, doch letztlich schlichten Linien:

<sup>1</sup> Die Figur kehrt in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder in

O: T. 1 2 3 20 22 23 27 28 31 32/33

M: T. 1 2 6 7 11 12 20 22 23 24 32

U: T. 3 6 7 11 12/13 16 27 28 32

Außerdem in Umkehrung wie folgt:

O: T. 9 10 19

M: T. 10 31

U: T. 9 10 17 19 21 30

*Abschnitt I*

T. 1-4 <sub>1</sub> steigend	4-6 <sub>1</sub> fallend	6-8 <sub>1</sub> steigend	8-9 <sub>7</sub> fallend
O: <i>cis-d-e-fis</i>	O: <i>fis-e-d-cis-h</i>	M/U	O/M/U

*Abschnitt II*

T. 9 <sub>7</sub> -13 <sub>1</sub>	13-15 <sub>1</sub>	15-16 <sub>1</sub>
fallend	steigend	fallend

*Abschnitt III*

T. 16-20 <sub>1</sub>	20-21 <sub>1</sub>	21-22 <sub>1</sub>
fallend	steigend	fallend

*Abschnitt IV*

T. 22-25 <sub>1</sub>	25-27 <sub>1</sub>	27-29 <sub>1</sub>	29-31 <sub>1</sub>
steigend	fallend	steigend	fallend

*Abschnitt V*

T. 31-33
steigend

Material und Bauplan machen es leicht, Abschnitt IV als Reprise und Abschnitt V als Coda zu identifizieren. Ob es allerdings sinnvoll oder auch nur notwendig ist, Abschnitt II und III als Entwicklungen anzusehen, bleibt zweifelhaft. Ebenso wie das thematische Material ist auch die Struktur in diesem Stück letztlich von sekundärer Bedeutung neben der meditativen Stimmung.

Die dynamische Gestaltung kann den wesentlichen Linien folgen, wie sie in der oben gegebenen Tabelle dargestellt sind: Steigende Linien erscheinen dann als leichtes *crescendo* und fallende Linien als ebenso sanftes *diminuendo*. Dabei sollte die Grundfarbe im ganzen Präludium gleich bleiben. Es gibt weder Kontraste noch Augenblicke oder Entwicklungen von dramatischer Spannung.

## Fuge in A-Dur

Das Thema dieser Fuge im 4/4-Takt ist anderthalb Takte lang. Es beginnt auftaktig nach einer Achtelpause mit dem Grundton *a* und endet in T. 2<sub>3</sub>, wo *cis* die vorausgehende Dominante zur Tonika auflöst. Die Kontur besteht aus mehreren kleinen Kurven, die Arabesken um eine große Linie zeichnen. Dies zu sehen ist wichtig für das Verständnis der Phrase als einer unteilbaren Einheit. Die richtige Einschätzung des ornamentalen Charakters der Noten ist entscheidend für die Bewertung der vielen chromatischen Alterationen in späteren Themeneinsätzen.

Die Rhythmik im Thema selbst wie auch im ganzen Stück ist schlicht. Sie besteht neben wenigen gleichmäßigen Achteln vor allem aus Sechzehntelläufen und Punktierungs-Paaren. Diese letzteren ergänzen die Synkopen des Themas oft zu komplementär-rhythmischen Figuren (vgl. z.B. T. 5, 9, 20, 24, 28). Die harmonische Entwicklung im Thema ist einfach, auch wenn die ornamentalen Kurven und ihre Synkopen lokale Farben und kurzfristige Spannungen hinzufügen. Das Notenbeispiel zeigt den ersten Themeneinsatz sowie die ihm zugrundeliegende größere Kurve, beide mit Angabe der harmonischen Funktionen:

The image shows two staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The top staff contains the first theme, which begins with an eighth rest followed by a series of sixteenth notes and eighth notes, ending with a quarter note. The bottom staff shows the harmonic structure of the theme, with notes and rests corresponding to the top staff. Below the bottom staff, Roman numerals indicate the harmonic functions: I, V<sup>7</sup>, iii, vi, IV, V<sup>7</sup>, I for the top staff, and I, V<sup>7</sup>, I, IV, V, I for the bottom staff.

Die dynamische Gestaltung folgt der einfachen Phrasenstruktur mit einer Steigerung durch den ersten Takt, einem sekundären Höhepunkt auf der ersten Synkope, dem dominierenden Höhepunkt auf der zu T. 2<sub>1</sub> übergebenen Synkope (die metrisch den schweren Taktschlag und harmonisch die Subdominant-Harmonie repräsentiert) und einer anschließenden Entspannung.

Die Fuge enthält zehn Themeneinsätze:

1.	T. 1-2 <sub>3</sub>	U	6.	T. 12-13 <sub>3</sub>	M
2.	T. 2 <sub>3</sub> -4 <sub>1</sub>	M	7.	T. 16-17 <sub>3</sub>	U
3.	T. 5-6 <sub>3</sub>	O	8.	T. 20-21 <sub>3</sub>	O
4.	T. 7-8 <sub>3</sub>	U	9.	T. 23 <sub>3</sub> -25 <sub>1</sub>	M
5.	T. 9 <sub>3</sub> -11 <sub>1</sub>	O	10.	T. 27 <sub>3</sub> -29 <sub>1</sub>	O

Das Thema erfährt im Verlauf der Fuge nur zwei Veränderungen: Erweiterungen am Phrasenanfang und chromatische Alterationen in den ornamentalen Sechzehnteln. Die Zwei-Sechzehntel-Gruppe, mit der das Thema ursprünglich beginnt, wird von T. 9 an auf drei verlängert. Die zusätzliche Sechzehntel geht dem ursprünglichen Anfang entweder als Leitton (vgl. in T. 9, 20, 27) oder als aufsteigendes Quartintervall voraus (vgl. in T. 12, 16, 23). Alterationen in den ornamentalen Figuren, die sich nicht wie in T. 12-13 durch Transposition ergeben, betreffen die dritte (vgl. T. 23-24: *gis/g/gis*) und vierte Tonleiterstufe (vgl. T. 28: *d/d/dis/d* und T. 20-21: *g/g/gis/g*). Weder Umkehrungen noch Eng- oder Parallelführungen kommen vor.

Bach hat für diese Fuge keine Gegenstimme entworfen, die genügend Unabhängigkeit vom Thema zeigt, um als reguläres Kontrasubjekt gelten zu können. Stattdessen wird das Thema von einer Reihe rhythmisch variiert Parallelen begleitet. Die am häufigsten verwendete Linie verdoppelt die Noten der vereinfachten Kurve in Terzen unter (vgl. M: T. 5-6, 9-10, 20-21, 27-28) oder Sexten über der thematischen Kontur (vgl. O: T. 23-24). Die Viertel sind zu Punktierungsfiguren mit Tonwiederholung (vgl. T. 5-6, 9-10, 27-28) oder mit hinzugefügten chromatischen Halbtönen aufgebrochen (T. 20-21, 23-24). Bezeichnenderweise betreffen alle diese Parallelen stets die beiden oberen Stimmen. Nur ein einziger der Unterstimmen-Einsätze fordert eine Parallele heraus, die allerdings noch auffälliger ist als die anderen, insofern sie sogar Fragmente der ornamentalen Oberflächenstruktur einbezieht (vgl. T. 7: L/M).

In den vier erstgenannten Fällen (vgl. T. 5-6, 9-10, 20-21, 27-28) fügt die Unterstimme den Vierteln auf Schlag 3, 4 und 1 des Themas eine weitere Terzenparallele hinzu, so dass diese Passage als Dreiklangsparallele auftritt – ein äußerst seltenes Phänomen in einer Gattung, die für komplexe Polyphonie bekannt ist. Auch diese zusätzliche Parallele verwendet den punktierten Rhythmus, wobei sich Tonwiederholungen, Oktavversetzungen

und chromatische Durchgangsnoten abwechseln. Das Notenbeispiel zeigt einen Ausschnitt in Bachs Satz und, zum Vergleich, in der 'Skelett-Fassung, um die Parallelen deutlich zu machen:

T. 5-6

Die Fuge enthält neun themafreie Passagen:

Z1	T. 4-5 <sub>1</sub>	Z6	T. 17 <sub>3</sub> -20 <sub>1</sub>
Z2	T. 6 <sub>3</sub> -7 <sub>1</sub>	Z7	T. 21 <sub>3</sub> -23 <sub>3</sub>
Z3	T. 8 <sub>3</sub> -9 <sub>3</sub>	Z8	T. 25 <sub>3</sub> -27 <sub>3</sub>
Z4	T. 11-12 <sub>1</sub>	Z9	T. 29
Z5	T. 13 <sub>3</sub> -16 <sub>1</sub>		

Alle Zwischenspiele zitieren das Endglied des Themas; ihr Aufbau ergibt sich aus den Entwicklungen dieses Motivs. Z1 präsentiert absteigende, entspannende Sequenzen über einem ebenfalls sequenzierten Unterstimmen-Motiv. Dieselbe Kombination wird in Z4 aufgegriffen, wo Imitationen von Ober- und Mittelstimme die Sequenzen des Themen-Endgliedes ersetzen. Z2 führt die steigende Umkehrform des Themen-Endgliedes ein, die von einem Drei-Achtel-Aufstieg in der Unterstimme mit teilweisen Parallelen in der Mittelstimme begleitet wird. Eine Variante dieser Kombination findet sich in Z5a, wo der Achtel-Aufstieg in der Mittelstimme über einem kurzen Orgelpunkt in der Unterstimme erklingt. Z3 verbindet fallende Sequenzen des Themen-Endgliedes mit rhythmisch komplementären, absteigenden Punktierungsfiguren: die Kombination wird hier schon während des vorausgehenden Themeneinsatzes antizipiert und erklingt ähnlich auch noch einmal in Z6a. Der dreistimmige Abstieg in diesen Zwischenspielen sorgt für einen starken Spannungsabfall. Eine vollständige Entspannung wird einzig dadurch verhindert, dass das Zwischenspiel auf einem Dominant-Septakkord schließt.

Z7 führt die Parallele des Themen-Endgliedes ein. Hier vermischen sich absteigende Sequenzen in der Unterstimme mit einem Imitationsgeflecht in Mittel- und Oberstimme. Eine Variante findet sich in Z8, wo die fallenden Sequenzen mit der Umkehrform des Themen-Endgliedes abwechseln. Die insgesamt absteigende Linie dieser beiden Zwischenspiele erzeugt wieder

einen Spannungsabfall. Von den drei verbleibenden Zwischenspielen ist Z5b (T. 14-16<sub>1</sub>) entfernt mit Z1 und seiner Variante Z4 verwandt; die Kadenz, zu der diese Passage führt, ist geschickt in das bereits etablierte Material eingebettet. Eine ähnliche entfernte Verwandtschaft lässt sich zwischen Z6b (T. 18<sub>1</sub>-20<sub>3</sub>) und Z7 bzw. Z8 feststellen. Einzig Z9 besteht aus nichts als einer kurzen Schlussformel. Dynamisch setzt Z5b die vorwärts gerichtete Tendenz von Z5a nur kurz fort, bis es die kadenzielle Entspannung erreicht. Z6b dagegen bereitet mit einem mächtigen Aufwärtsschwung den nachfolgenden Themeneinsatz vor.

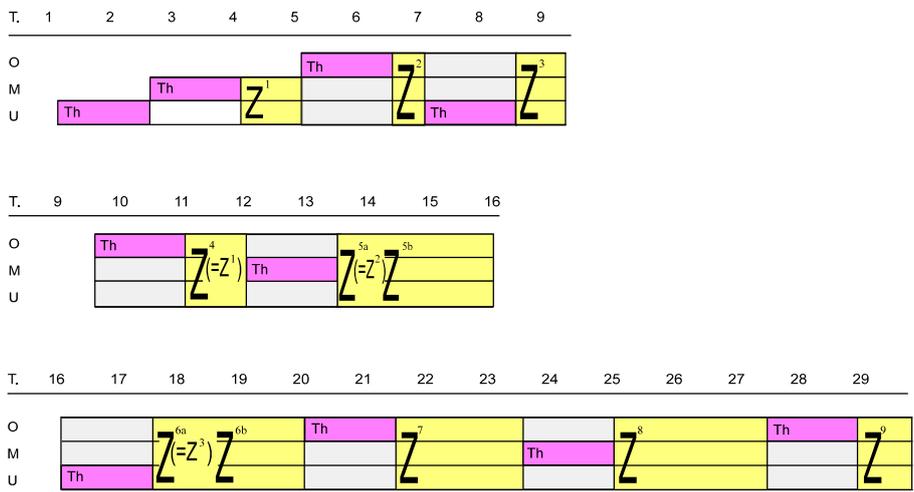
Die unkomplizierte Rhythmik und die deutlich ornamentale Natur der Sechzehntelketten weisen auf einen lebhaften Grundcharakter hin. Das Tempo darf ruhig recht rasch sein. Für das Tempoverhältnis zum Präludium gibt es zwei sehr unterschiedliche Lösungen. Interpreten, die die fließende Qualität des Präludiums betonen wollen und daher die zusammengesetzten Schläge schwingend wiedergeben, können die größeren Werte in Proportion zu den Schlägen der Fuge setzen. Diese Wiedergabe unterstreicht den ornamentalen Charakter beider Stücke, hebt also die Ähnlichkeiten hervor. Dagegen empfiehlt sich für Interpreten, die das Präludium ruhiger auffassen, eine metrische Beziehung zwischen den kleineren Werten.

- (a) Eine punktierte Viertel entspricht einer Viertel  
oder  
(b) eine Achtel entspricht einer Achtel  
im Präludium in der Fuge  
(Metronomempfehlung: Fugen-Viertel = 90;  
punktierte Viertel im Präludium (a) = 90, (b) = 60)

Die Artikulation erfordert *legato* für die Sechzehntel und ein fröhlich federndes *non legato* für die einfachen und punktierten Achtel. Ausnahmen ergeben sich einzig in den Schlussformeln, die das Ende der *Comes*-Form des Themas begleiten (vgl. U: T. 3<sub>3</sub>-4<sub>1</sub>), wo die *do—ti—do*-Figur *e-dis-e* wie immer *legato* gespielt werden muss. Der Notentext enthält nur ein Ornament, den kadenziellen Triller im letzten Takt. Er beginnt mit der oberen Nebennote und endet kurz vor dem dritten der begleitenden Sechzehntel mit deutlichem Abstand zur antizipierten Auflösungsnote.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Die Klammer um dieses Ornament bedeutet nicht, dass der Triller weggelassen werden kann. Ein solcher Triller war zu Bachs Zeiten integraler Bestandteil dieser Art Schlussbildung und so selbstverständlich, dass er meist nicht extra notiert wurde. Die kleine technische Schwierigkeit einer Trillerbewegung bei laufen Sechzehnteln kann gelöst werden, indem zwei der Triller-Zweiunddreißstel in die linke Hand übernommen werden.

Die Einsatzfolge des Themas liefert zusammen mit der harmonischen Entwicklung ein klares Bild vom Aufbau dieser Fuge. Durchführung I umfasst vier Einsätze in der Grundtonart, einen in jeder Stimme und einen überzähligen, bevor sie in T. 9<sub>3</sub> mit einem Halbschluss auf dem V<sup>7</sup>-Akkord von fis-Moll endet. Die zwei Einsätze von Durchführung II stehen in Moll, in der Tonika- bzw. Dominantparallele. Da die beiden Zwischenspiele denen der ersten Durchführung entsprechen, ergibt sich der Eindruck zweier strukturell analoger Abschnitte. Diese Durchführung schließt in T. 16<sub>1</sub> mit einem Ganzschluss in der Grundtonart A-Dur. Durchführung III präsentiert erneut vier Einsätze, die hier die vier Funktionen einer einfachen Kadenz vertreten: U O M O = Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika).



Das Fehlen ausgesprochen spannungssteigernder Entwicklungen spricht gegen dramatische Höhepunktbildungen, die enge thematische Verwandtschaft des Zwischenspielmaterials gegen Farbkontraste zwischen primären und sekundären Komponenten. Ein Registerwechsel empfiehlt sich einzig in der Moll-Durchführung, die das Zentrum der Komposition bildet und ein wenig verhaltener klingen sollte als die sie umgebenden Dur-Abschnitte. Dies ist eine virtuose Fuge mit spielerischem Charakter.