

Präludium in F-Dur

Dieses Präludium, das in beinahe konsequent zweistimmigem Satz geschrieben ist, wird durch eine aus gebrochenen Dreiklängen mit Nebennoten bestehende Figur bestimmt. Die in vierundzwanzig Sechzehnteln pro Takt dahinperlende Bewegung wird im ganzen Stück kein einziges Mal unterbrochen.

Die erste Kadenz endet in metrisch schwacher Position auf dem zehnten Achtel in T. 2; sie definiert die erste volle Präsentation der thematischen Figur selbst, stellt also keinen unabhängigen Abschnitt dar. Die folgende harmonische Entwicklung moduliert zur parallelen Molltonart, die in der Mitte von T. 6 erreicht ist und zugleich das Ende eines strukturellen Segments bezeichnet.

Das Präludium besteht aus insgesamt drei Abschnitten:

- | | | |
|----|----------------------|--------------------------|
| 1. | T. 1-6 ₇ | F-Dur nach d-Moll |
| 2. | T. 6-12 ₇ | d-Moll nach g-Moll |
| 3. | T. 12-18 | g-Moll zurück nach F-Dur |

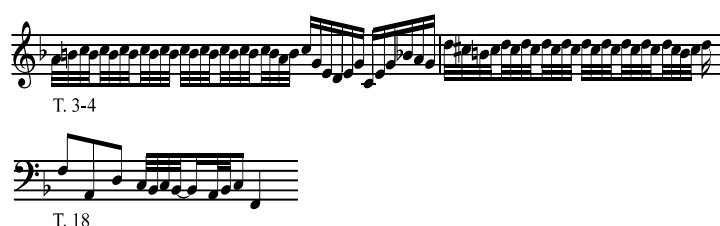
Innerhalb der ersten zwei Abschnitte gibt es eine auffallende Analogie:

- | | | | |
|---------------------|---|-----------------------------------|----------------------------------|
| T. 1-2 ₇ | ≈ | T. 6 ₇ -8 ₁ | in Transposition und Stimmtausch |
| T. 3-6 ₇ | ≈ | T. 9-12 ₇ | in Transposition |

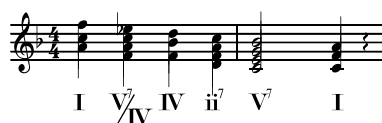
Da das gesamte Präludium auf dem Spiel mit gebrochenen Dreiklängen beruht und keine wirklich melodischen Konturen aufweist, ist ein rasches Tempo angesagt. Eine ideale Ausführung lässt den Hörer den hinter dem zusammengesetzten Zeitmaß schwingenden Viervierteltakt spüren. Die angemessene Artikulation ist ein leichtes *non legato* für die Achtel und ein sehr durchsichtiges, dem *leggiere* nahes *quasi legato* für die Sechzehntel.

Die bezeichnendsten Verzierungen in diesem Präludium sind die zusammengesetzten Triller auf den Halben in T. 3, 4, 9, 10, 12, und 13. Der lange Triller in T. 14-15 kann dazugerechnet werden, da er grundsätzlich dieselbe Funktion erfüllt. Alle diese Triller bewegen sich in Zweiunddreißigsteln; alle enden mit einem Nachschlag (die in O: T. 4 und 9 berühren dabei die erhöhte untere Nebennote *h* bzw. *fis.*); der Beginn ist jeweils durch die Art des Bogens am linken Rand des Symbols angezeigt: Konkave Bögen

fordern einen Anfang mit der oberen Nebennote, bei einem konvexen Bogen setzt die Vorbereitung von unten an.¹ Das Ornament im Schlusstakt ist ein Triller, dessen Auflösung nicht auf einen betonten Takteil fällt und der deshalb deutlich vor dem auskomponierten abschließenden Schlenker zum Stehen kommen muss. Dasselbe trifft auf die Verzierung in O: T. 17 zu, wo die Auflösung durch die Überbindung verzögert ist. Hier ist ein Beispiel für jeden den drei Triller:



Um die in T. 1-2 eingeführte und mit ihren Abwandlungsformen das ganze Stück bestimmende Figur besser zu verstehen, hilft es, sie auf die Akkordfolge zurückzuführen, die sie umspielt.



Diese Figur besteht demnach aus einer Akkordreihe, in der Dreiklänge durch Hinzufügen eines Tones zu Septakkorden werden und ihre Auflösung anstreben, worauf der Auflösungsakkord selbst den Vorgang wiederholt. Die dynamische Zeichnung ist doppelschichtig: leichte Wellen von Spannungsanstieg und Entspannung verlaufen unter einem zusammenfassenden *diminuendo*.

Die Verarbeitung der Figur beginnt damit, dass ein verkürztes Zitat mit einem Triller neu vervollständigt wird; aus dieser Kombination bildet Bach sogar Engführungen (vgl. T. 3-4). Je weiter sich die harmonische Entwicklung von der Tonika entfernt, umso häufiger wird die erwartete Auflösung

¹ Die Ornamente beginnen also wie folgt: in O: T. 3: *a*, T. 4: *d*, T. 9: *a*, T. 10: *e*, T. 12: *a*; in M: T. 13: *f*; in U: T. 3: *d*, T. 4: *e*, T. 9: *h*, T. 10: *a*, T. 14: *c*. Es ist interessant festzustellen, dass Bachs Grundidee offenbar der 'Triller von unten' war; diesen ersetzt er nur, wenn ein Beginn von der unteren Nebennote mit dem vorausgegangenen Ton in Disharmonie wäre. In O: T. 4 wäre ein Anfang mit *h* ungeschickt nach dem *b* in der Figur unmittelbar zuvor; in T. 9 würde das *f*is so bald nach dem *f* falsch klingen.

durch einen ganz überraschenden Ton ersetzt; dies beginnt schon mit dem nach F-Dur zurückstrebenden C-Dur-Septakkord am Ende von T. 3, dem ein *cis* folgt.

Die dynamische Entwicklung im ersten Abschnitt präsentiert eine S-Kurve. Nach einem recht selbstbewussten Beginn und der schon erwähnten zweitaktigen Entspannung sorgt die Modulation nach d-Moll wieder für eine Zunahme der Intensität, wobei jeder Einsatz der Engführung ein wenig lauter sein kann als der vorausgehende. Dies führt zu einem neuen Höhepunkt – der allerdings den Anfang des Stückes nicht übertreffen sollte – und eine Entspannung auf das Ende des Abschnitts zu. Der analog komponierte zweite Abschnitt beginnt ähnlich energisch und nimmt ebenfalls über zwei Takte allmählich ab. Der Entwicklung der thematischen Figur geht ein Zusatztakt voran (T. 8), der die Intensitätszunahme einleitet, obwohl er noch nicht zur anschließenden Modulation beiträgt. Von der Mitte des zehnten Taktes an nimmt die Spannung dann wieder allmählich bis zum Ende des Abschnitts ab.

Der dritte Abschnitt setzt mit zwei anderthalbtaktigen Passagen ein, die jeweils in einer Hand eine durchgehende Verzierungsbewegung zeigen, während die andere eine neue Entwicklungsvariante der thematischen Figur erprobt. In beiden Fällen durchläuft die Harmonie eine Folge aufsteigender Quartan (vgl. T. 12₇-13: g⁷-C-F-B, T. 14-15₇: d⁷-g⁷-C⁷-F). Diese äußerst aktive Progression bringt einen Spannungsanstieg mit sich, der weitaus stärker ist als die in diesem Stück bisher gehörten. Der Höhepunkt des Präludiums fällt auf T. 15₇. Im Verlauf der abschließenden Entspannung kann die Schein-Imitation in der Unterstimme (T. 16₇) leicht unterstrichen werden, doch weder der Triller noch die Achtel in T. 17-18 sollten das allmähliche Abflachen der Intensität unterbrechen, das sich konsequent bis zum Ende des allerletzten Taktes fortsetzt. Das Präludium endet sehr sanft.

Fuge in F-Dur

Das Thema der F-Dur-Fuge ist etwa vier Takte lang; es beginnt mit einem Achtel Auftakt und endet in T. 4₁, wo die Sechzehntel *a* nach der im dritten Takt realisierten Dominant-Harmonie die Auflösung zur Tonika repräsentiert. Zwei Merkmale deuten auf eine Phrasierung innerhalb des Themas hin: Der zweite Schlag in T. 2 bringt eine Änderung des bis dahin nur von Achteln gebildeten Rhythmus und zugleich eine Unterbrechung der melodischen Kontur. Nachdem die ersten Töne das Einsatz-*c* umkreist haben, klingt der eine Sexte tiefer mit *e* beginnende Aufstieg wie ein neuer Anfang. Abgesehen von diesem Intervall besteht das Thema ausschließlich aus Sekunden. Auch die von den schweren Taktschlägen gebildete, hinter den Läufen der Oberfläche spürbare großflächigere Linie bewegt sich schrittweise: *d-c-b-a*. Harmonisch stehen diese absteigenden Schritte für die Stufen einer einfachen Kadenz.

Die dynamische Zeichnung des Themas richtet sich somit nach drei Kriterien: der Gestalt jeder der beiden Teilphrasen, dem Intensitätsverhältnis der Teilphrasen und dem Einfluss des übergeordneten Vierton-Abstiegs. Innerhalb der ersten Teilphrase repräsentiert das *d* metrisch den ersten schweren Schlag und harmonisch den aktiven Schritt zur Subdominante; da es keine rivalisierenden melodischen oder rhythmischen Merkmale gibt, ist dieser Ton der einzige Kandidat für den Höhepunkt. In der zweiten Teilphrase steht die Achtel *b* für den Dominant-Septakkord; als Zielpunkt des aufsteigenden Skalensegments erhält sie zudem melodischen Nachdruck. Die beiden Teilphrasen zeigen somit sehr ähnliche Spannungskurven. Die erste ist harmonisch durch die Subdominante und rhythmisch durch die schwereren Achtel stärker exponiert. So ergibt sich zunächst:



T. 2 in Anbetracht der erwarteten Fortsetzung der Phrase keine vollständige Entspannung bringt, sondern in die großflächige *diminuendo*-Linie *d-c-b-a* integriert wird.

Unter Einbeziehung der übergeordneten Linie wird man versuchen, die Kontinuität der beiden Teilphrasen zu unterstreichen. Das bedeutet, dass das *c* in



Das Thema erklingt im Verlauf der Fuge in vierzehn Einsätzen:

1.	T.	0-4	M	8.	T.	36-40	O
2.	T.	4-8	O	9.	T.	38-42	M
3.	T.	9-13	U	10.	T.	40-44	U
4.	T.	17-21	O	11.	T.	46-50	U
5.	T.	21-25	M	12.	T.	48-52	M
6.	T.	25-29	U	13.	T.	50-54	O
7.	T.	27-31	M	14.	T.	64-68	O



Abgesehen von der Intervallanpassung in der tonalen Antwort (von der Bach nur ein einziges Mal Gebrauch macht; vgl. O: T. 4-5 mit M: T. 0-1) erfährt das Thema zwei Veränderungen, die beide erst gegen Ende der Fuge eingeführt werden: Drei Einsätze zeigen unmittelbar nach dem schwächeren zweiten Höhepunkt eine zusätzliche Sechzehntel (vgl. U M O: T. 49/51/53). Dies verstärkt den Kontrast zwischen den beiden Teilphrasen, da der nur aus Achteln bestehenden ersten nun eine nur aus Sechzehnteln gebildete zweite gegenübersteht. Der allerletzte Themeneinsatz schließlich ersetzt sogar die ersten vier Achtel durch eine ornamentale Kontur (vgl. O: T. 64-65).

Dreimal folgen Themeneinsätze einander in so dichter Folge, dass sich beträchtliche Überschneidungen ergeben (vgl. die Einsätze 6/7 sowie 8/9/10 und 11/12/13). In den beiden dreistimmigen Gruppen ist der dritte Einsatz genau genommen nicht in Engführung mit dem ersten, doch die Tatsache, dass die jeweils folgenden Stimmen den führenden Einsatz notengetreu (auf demselben Ton mit derselben Variante, wenn auch in anderer Oktave) aufgreifen, erlaubt es, einen Gruppeneinsatz zu hören.

Bach hat für diese Fuge nur ein Kontrasubjekt entworfen, das sich zudem als nicht sehr zuverlässiger Begleiter des Themas erweist. Es wird in der Mittelstimme als Kontrast zum zweiten Themeneinsatz eingeführt. Schon beim nächsten Einsatz ist der Beginn verkürzt, beim vierten Einsatz teilen sich zwei Stimmen eine recht verzerrte Version (vgl. M: T. 18-19, ergänzt durch U: T. 19-21 ab *c*), der fünfte Einsatz wird noch einmal vom ganzen Kontrasubjekt begleitet, doch zu der folgenden ersten Engführung hört man nur noch die zweite Hälfte (vgl. O: T. 26-29). Danach verschwindet diese Komponente ganz. Hinsichtlich seiner Phrasenstruktur ist das Kontrasubjekt unteilbar, da die Sequenz zu Beginn ornamentaler Natur ist. Für die dynamische Zeichnung ist ausschlaggebend, dass der rasche Dreiachteltakt Betonungen auf schwachen Taktteilen ohne zwingenden Grund

nicht zulässt. In Abwesenheit anderer die Spannung beeinflussender Eigenschaften wird man den Höhepunkt auf den in der Kontur hervorgehobenen Taktschwerpunkt legen, hier das *e* in T. 6.

Es gibt insgesamt sechs themafreie Passagen in der F-Dur-Fuge:

Z1	T. 8-9	Z4	T. 44-46
Z2	T. 13-17	Z5	T. 54-64
Z3	T. 31-36	Z6	T. 68-72

Keine dieser Passagen ist unmittelbar mit dem Thema verwandt, doch erkennt man ein Segment aus dem Kontrasubjekt in Z1 und dessen vollen Umfang in Z2. Unabhängige, an verschiedenen Stellen wieder aufgegriffene Zwischenspielmotive kommen in dieser Fuge nicht vor; stattdessen stellt Bach wiederholt kleine Modelle auf, die er mehrmals sequenziert, dann jedoch wieder fallen lässt (vgl. das komplementäre Spiel von Ober- und Mittelstimme in T. 13, sequenziert in T. 14 und 15, sowie in T. 31-33, sequenziert in T. 33-34, und die eintaktige Mittelstimmenfigur in T. 56-57, die durch alle Stimmen imitiert wird (T. 57-61 und 63-64). Z4 dagegen besteht ausschließlich aus einer Schlussformel, ebenso wie Z5a und, in ausladenderer Form, die themafreie Passage am Schluss des Stückes.

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel in der Entwicklung der Fuge spielt, lässt sich aus dem bisher Beobachteten leicht erschließen: Z1 verbindet zwei Einsätze, und auch Z2, das das ganze Kontrasubjekt in aufsteigender Sequenz weiterführt, fungiert als Brücke. Z3 mit seinen fallenden Sequenzen sorgt für eine leichte Entspannung, die in der Schlussformel von Z4 zu Ende geführt wird. Z5a wiederholt diesen Entspannungseffekt, doch Z5b wird von einer aufsteigenden Achtelkette als Spannungsanstieg definiert (vgl. U: T. 56-59 und 64-65, O/M: T. 60-63); Z6, das mit derselben Skala beginnt, mündet in eine entspannende Schlussformel.

Der einfache Rhythmus und die vielen Ornamentfiguren und Skalen sprechen eindeutig für einen lebhaften Grundcharakter. Das Tempo sollte rasch genug sein, um eine federnde Ausführung der Achtel zu erlauben. Die

entsprechende Artikulation umfasst leichtes *legato* für die Sechzehntel und *non legato* für alle Achtel außer denen, die zu Vorhalt-Paaren und Schlussfloskeln gehören (vgl. O: T. 45, 55 und 71 sowie M: T. 55-56).

Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge bedarf wegen der metrischen Dreiergruppen in beiden Sätzen gründlicher Erwägung. Eine einfache Proportion, hier unter (a) angegeben, ist sicherlich möglich. Es schließt die beiden Stücke sehr eng zusammen; allerdings kann der Eindruck von Eintönigkeit entstehen, zumal beide Stücke hauptsächlich auf denselben zwei Notenwerten bauen. Die Alternative (b) erscheint zwar auf den ersten Blick kompliziert, erzielt jedoch ein lebendigeres Resultat. Die unterschiedliche Geschwindigkeit aller Notenwerte in dieser Ausführung trägt entscheidend dazu bei, Anschlag und Farbe der schwereren Fugen-Achtel von den leichteren Achteln des Präludiums abzusetzen:

- | | | | |
|-----|----------------------------------|-------------|-----------------------------|
| (a) | Eine Achtel
im Präludium | entspricht | einer Achtel
in der Fuge |
| (b) | drei Sechzehntel
im Präludium | entsprechen | einer Achtel
in der Fuge |

(Metronomvorschläge: (a) alle punktierten Viertel = 63;

(b) punktierte Viertel im Präludium = 72, Fugen-Achtel = 144)

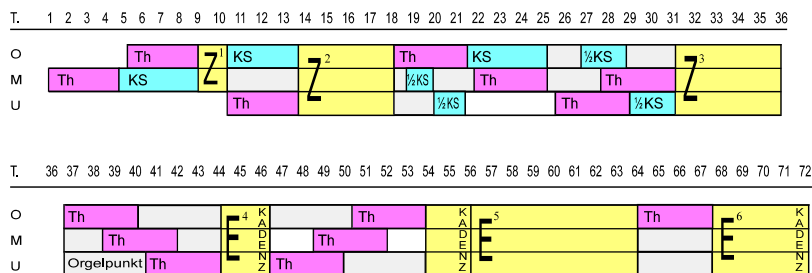
Die Fuge enthält zwei Verzierungstypen: den langen Triller auf dem vorletzten Ton des Kontrasubjektes und Praller in den Schlussfloskeln. Der Triller gehorcht den üblichen Regeln: Da er stufenweise erreicht wird, beginnt er mit der Hauptnote, die für die Dauer eines Sechzehntels ausgehalten wird, so dass auf alle weiteren Teilschläge die obere Nebennote fallen kann; der Rest bewegt sich in Zweiunddreißigsteln und endet mit einem Nachschlag. Dasselbe gilt für den kürzeren Triller in T. 28, der ja ebenfalls ein Segment des Kontrasubjektes zielt. Die Ornamente in den drei bereits erörterten Schlussfloskeln sind, da ihre Auflösung jeweils metrisch vorgezogen eintritt, kurze Praller. Alle beginnen mit der oberen Nebennote, bewegen sich in Zweiunddreißigsteln (oder deren Triolen) und enden vor dem dritten Achtel des Taktes. Der Praller in T. 48 müsste wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit aus vier 64steln bestehen. Da dieses Ornament aber ganz aus dem rhythmischen Rahmen fällt, sollte man erwägen, darauf zu verzichten.

Für den Bauplan der Fuge gibt es etliche Hinweise. Die Themeneinsätze in T. 21 und 46 erklingen in reduzierter Stimmdichte und kommen daher als Durchführungsanfänge in Frage; dasselbe trifft auf die in T. 36 beginnende,

von einem langen Orgelpunkt begleitete Engführung zu. Die aus dem Kontrasubjekt zitierenden Zwischenspiele Z1 und Z2 wirken als Brücken, zumal sie aufsteigende Tendenz zeigen. Erst das dritte Zwischenspiel bringt Entspannung. Im zweiten Teil der Fuge fällt eine Analogie ins Auge: Die Dreifach-Engführung mit anschließender Schlussformel in T. 36-46 entspricht der Dreifach-Engführung mit Schlussformel in T. 46-56.

Harmonisch bleibt die Fuge bis T. 31 in F-Dur verankert. Die folgenden Takte beschreiben eine Wendung zur Tonikaparallele d-Moll, das, in T. 32 erstmals erreicht, der Dreifach-Engführung sowie der Kadenz in T. 46 als Basis dient. Die nächsten Takte durchlaufen die Dreifach-Engführung in umgekehrter Einsatzfolge in g-Moll, das ebenfalls mit einer Kadenz etabliert wird. Schon zwei Takte später allerdings hat Bach das ursprüngliche F-Dur wieder erlangt, in dem der letzte Themeneinsatz erklingt.

Diese Details legen nahe, dass die Durchführungen auf höherer Ebene zwei Blöcke bilden. Der erste Block ist harmonisch durch die Grundtonart vereint, während seine beiden Durchführungen dynamisch durch die Kraft des zweiten Zwischenspiels, das keine Entspannung zulässt, sowie durch die Dichte zusammengehalten werden; er endet mit dem entspannenden dritten Zwischenspiel, dessen absteigende Sequenzen die Modulation einleiten. Der zweite Block ist aus dem entgegengesetzten Grunde ungewöhnlich: Zwar besteht er nicht aus mehreren Durchführungen, doch vermitteln die ausdrücklichen Schlussformeln in Z4 und Z5a den Eindruck, dass hier drei Segmente vereinigt sind.



Die aus zwei zusammengeschweißten Durchführungen bestehende erste Hälfte der Fuge beschreibt einen allmählichen Spannungsanstieg. Die zweite Hälfte beginnt mit dem Höhepunkt der ersten von drei gewaltigen Steigerungen, die jeweils mit einer fast vollständige Entspannung schließen.