

## Präludium in As-Dur

Das As-Dur-Präludium wird von einem einzigen Motiv dominiert, das in der Oberstimme im ersten Takt vorgestellt wird. Von den insgesamt 44 Takten des Stückes verzichten nur acht auf dieses Motiv, vgl. T. 16, 17, 33, 34, 39, 40, 43, 44. Die unmittelbare Sequenz in T. 2 und die Imitation auf der Oktave in T. 3-4 deuten an, dass es sich um ein Präludium im Stil einer Invention handelt.

Die erste harmonische Entwicklung und mit ihr der erste Abschnitt schließt in T. 9<sub>1</sub>. Die anschließende Modulation nach Es-Dur endet mit einer Schlussformel in T. 18. Der dritte Abschnitt (T. 18-35<sub>1</sub>) moduliert zur Tonika zurück, die im vierten Abschnitt (T. 35-44) zusätzlich bekräftigt wird.

Das Präludium enthält mehrere strukturelle Analogien:

- T. 3-5<sub>1</sub>        ≈     T. 18-20<sub>1</sub>, transponiert
- T. 9-18<sub>1</sub>       ≈     T. 26-35<sub>1</sub>, transponiert, in Stimmtausch  
(die Analogie ist nur in der Schlussformel verschleiert)
- T. 20-22<sub>1</sub>     ≈     T. 41-43<sub>1</sub>, transponiert

Der Rhythmus gründet vorwiegend auf Achteln und Sechzehnteln im thematischen Material und einigen zusätzlichen Vierteln in der Begleitung. Die Kontur ist durch die Dreiklangsbrechung des Hauptmotivs bestimmt, dem ein ausgeschriebener Mordent vorangeht; diese Kombination von Intervallsprüngen mit ornamentalen Sechzehnteln findet sich auch in anderen Komponenten des Materials. Beide Aspekte sprechen für einen lebhaften Grundcharakter. Das Tempo sollte rasch genug sein, um die ornamentale Natur der Sechzehntel zu unterstreichen, doch nicht zu schnell, damit die Achtel entspannt federn können. Die Artikulation erfordert ein leichtes *non legato* für die Achtel und Viertel sowie *quasi legato* für die Sechzehntel. Eine Ausnahme bildet die *do—ti—do*-Figur am Schluss des Stückes, die *legato* zu spielen ist. Innerhalb des *quasi legato* kann man mit gut dosierten Anschlagsnuancen die verschiedenen Texturen herausarbeiten. Passagen in latenter Zweistimmigkeit mit einem wiederholt angeschlagenen Orgelpunktton als Hintergrundschicht (vgl. T. 15-16, 32 und 39-40) sollten von Takten, in denen der Orgelpunkt durch eigene Verzierungen an Gewicht gewinnt (vgl. T. 13-14 und 30-31) ebenso unterschieden werden wie von Sechzehntel-Figurationen, in denen alle Töne eine einzige Kontur bilden.

Es gibt drei Arten von Verzierungen in diesem Stück; alle sind durch dasselbe Praller-Symbol angezeigt. Die beiden Schlussfloskeln in T. 17-18 und 34-35 tragen das für dieses Material typische Ornament mit antizipiertem Auflösungsston. Beide setzen mit der oberen Nebennote ein, bewegen sich in Zweiunddreißigsteln und enden vor dem Verlängerungspunkt.



Die übrigen vier Symbole können als dreitönige Praller umgesetzt werden. Diese beginnen auf der Hauptnote – entweder, weil sie (wie in T. 36 und 38) stufenweise erreicht werden, oder weil sie (wie in T. 41 und 42) einen Phrasenanfang darstellen.

Das Inventionsmotiv ist auftaktig konzipiert, endet in seiner Urform aber überraschenderweise mit einer Pause, die erst in späteren Einsätzen durch einen Ton ersetzt wird. Für das Verständnis und die Interpretation der Komposition ist es entscheidend, dass die Pause zu Beginn des jeweils zweiten Taktes als Bestandteil des Motivs begriffen wird. Innerhalb dieser ungewöhnlichen Figur bildet der auskomponierte Mordent einen Auftakt zur ersten Achtel; die entsprechende dynamische Zeichnung besteht aus einem leichten *crescendo* auf den zweiten Schlag zu und einem *diminuendo* durch den gebrochenen Dreiklang – unabhängig davon, ob das Motiv mit einer Auflösungsnote oder mit einer Pause endet.

Im Verlauf der Komposition erklingt das Motiv zweimal mit polyphonen Gegenstimmen und zweimal mit Begleitfiguren; ganz zu Beginn wird es von Akkorden, Intervallen oder Oktavsprüngen unterstützt. Diese homophonen Elemente sollten, als Außenseiter in einem vorwiegend polyphonen Stück, sehr zurückhaltend als Hintergrund gespielt werden, in neutraler Tonfarbe und deutlich leiser als das Motiv. (Dies trifft besonders für den Akkord auf dem zweiten Schlag zu, wo dieser, wie in T. 3, in direkter Verlängerung der bis dahin führenden Stimme auftritt. Dasselbe gilt für die Variante der akkordischen Begleitstimme in T. 36 und 38.) Eine weitere grundsätzlich homophone Begleitfigur findet sich in T. 13-14 und 30-31. Auch sie ist von niedrigem Intensitätsgrad; das *diminuendo* des Skalenabstiegs in T. 15 und 32 kann eine leise Gegenstimme zum Motiv bilden.

Die beiden anderen oben erwähnten Texturen jedoch sind polyphon; in ihnen steht dem Inventionsmotiv jeweils ein selbständiges 'Kontra-Motiv' gegenüber. KM1 erklingt in T. 9-12 und 26-29. In seiner ursprünglichen Form besteht es aus einem Sieben-Sechzehntel-Auftakt gefolgt von einem

langen Ton auf dem betonten Schlag (vgl. O: T. 9-10 und U: T. 26-27); in den Sequenzen wird der Zielton durch eine ornamentale Figur ersetzt (vgl. O: T. 11-12 und U: T. 28-29). In allen Fällen beschreibt der Auftakt ein *crescendo* zum Zielton, dessen Intensität entweder passiv (durch Verklingen eines gehaltenen Tons) oder aktiv (in einer Figuration) abnimmt. KM2 beginnt gleichermaßen mit einem Auftakt in Sechzehnteln (vgl. U: T. 20-22 und 41-43); nach dem Zielton auf dem nächsten schweren Schlag folgt hier ein fallender Oktavsprung, der die Entspannung bringt. Ein letzter Begleiter tritt nur vorübergehend auf. In U: T. 22-24 und O: T. 24-26 treffen das Inventionsmotiv und seine Sequenz auf eine absteigende Zickzack-Kontur in durchgehendem *diminuendo*.

Der Bauplan des Präludiums weist zwei entsprechende Abschnitte auf, dazwischen einen kurzen Mittelteil und am Ende eine Coda, die Material aus diesem Mittelteil zitiert. Die analogen Abschnitte lassen sich nicht zuletzt aus harmonischer Sicht als für die Bach-Zeit typische Vertreter von Exposition und Reprise deuten: Eine Modulation von der Tonika zur Dominante kehrt später als Modulation von der Subdominante zur Tonika wieder. Hier sind die Details aller Komponenten des Stückes:

I	A	T. 1-9 Motiv mit akkordischer Begleitung (Tonika)	III	A'	T. 18-20 Motiv mit akkordischer Begleitung (Dominante)
	B	T. 9-18 Motiv mit KM1, dann Motiv mit Begleitfigur, mündend in Kadenzformel (Tonika – Dominante)		B'	T. 26-35 Motiv mit KM1, dann Motiv mit Begleitfigur, mündend in Kadenzformel (Subdominante – Tonika)
-----					
II	C	T. 18 - 26 Material aus A im Stimmtausch, dann Motiv mit KM2 und Motiv mit Figur	Coda		T. 35 - 44 Material aus A variiert und verlängert, Begleitfigur in Parallelführung, Motiv mit KM2, und Schlusskadenz

Der Spannungsverlauf in jedem Abschnitt wird durch drei Merkmale bestimmt: das Ausmaß des polyphonen Kontrastes, die Bewegungsrichtung der Sequenzen und die harmonische Intensität.

## Fuge in As-Dur

Wie das Präludium-Motiv beginnt auch das Thema der As-Dur-Fuge nach einer Pause, endet auf dem ersten Schlag des nächsten Taktes und vermittelt so den Eindruck, aus nichts als einem langen Auftakt und seinem Zielton zu bestehen. Bei einem Fugenthema wirkt diese Knappheit abrupt; die primäre Komponente dieser Komposition beschränkt sich auf sieben regelmäßige Achtel. Der Zielton erfährt im Verlauf des Stückes allerlei Verlängerungen und Verkürzungen (von der punktierten Halben in T. 6 bis zur Sechzehntel in T. 29); doch das Gefühl der Unvollständigkeit bleibt schon durch den Ausklang auf der 'unaufgelösten' Quinte und das ungewöhnliche harmonische Gerüst. Die Subdominante wird auf dem metrisch schwachen vierten Taktschlag erreicht, führt im Abschlusston zum Dominantseptakkord und löst sich erst in der passiven Überbindung zum zweiten Schlag – die später ja oft fehlt (vgl. schon T.2-3) – zur Tonika auf.



Was im Thema hinsichtlich Kontur und Rhythmus beobachtet werden kann – die auffallende Regelmäßigkeit der Notenwerte und die fast vollständige Beschränkung auf Dreiklangsbrechungen – gilt ganz und gar nicht für den Rest der Fuge. Später eingeführte Komponenten stellen dem Thema allerlei Material mit Sekundschritten gegenüber, und die Achtel sind mit Sechzehnteln, Vierteln und verschiedenen Synkopen durchsetzt.

Die dynamische Zeichnung des Themas stellt ein Problem dar, trotz – oder vielleicht auch gerade wegen – der Knappheit und scheinbaren Unkompliziertheit. Auf der einen Seite fallen die harmonisch und melodisch herausragenden Merkmale (die Subdominantharmonie und der höchste Ton) zusammen; doch geschieht dies in einem metrisch wenig günstigen Moment auf dem schwachen vierten Taktschlag. Der Zielton dagegen ist zwar im Taktgefüge bevorzugt und erhält im ursprünglichen Einsatz zudem durch seine Länge ein gewisses Gewicht, klingt jedoch später oft so stark verkürzt, dass er als Höhepunkt auch nicht ganz überzeugen kann. Dennoch müssen Interpreten sich zwischen diesen beiden Optionen entscheiden.

Die Fuge enthält fünfzehn Themeneinsätze:

1. T. 1-2	T	6. T. 13-14	A	11. T. 27-28	B
2. T. 2-3	B	7. T. 17-18	T	12. T. 28-29	T
3. T. 5-6	S	8. T. 18-19	A	13. T. 29-30	A
4. T. 6-7	A	9. T. 23-24	A	14. T. 30-31	S
5. T. 10-11	T	10. T. 24-25	S	15. T. 33-34	S



Das Fugenthema erklingt nie in Umkehrung, Eng- oder Parallelführung. Abgesehen von der Erniedrigung des zweiten Thementones in der tonalen Antwort der Takte 2 und 6 kommen jedoch zwei Modifikationen der Kontur vor, die beide beträchtliche harmonische Auswirkungen zeitigen. In T. 18, 28, 29 und 30 folgt einer aufsteigenden Quarte (die eine tonale Antwort erwarten lässt) ein Dreiklangsabstieg, wie er nur in der ursprünglichen Version des Themas vorkommt. Diese Vermischung von Merkmalen der *Dux*- und *Comes*-Versionen des Themas führt zu einer merkwürdigen harmonischen Zweideutigkeit. Als wäre dies noch nicht genug, borgen die ersten drei der so veränderten Einsätze, die alle eigentlich in Moll stehen, mehrere Noten von ihren Dur-Verwandten (vgl. in T. 18:  $c + a$  statt  $ces + as$ ; in T. 28:  $d + h$  statt  $des + b$ ; in T. 29:  $g$  statt  $ges$ ). Zwei andere Einsätze ersetzen den Sextsprung in der zweiten Themenhälfte durch eine Septime. So entsteht ein Septakkord, der nun schon auf dem ersten Schlag des Folgetaktes zur Tonika fortschreiten kann und damit das Thema reharmonisiert – als Modulation (vgl. die Progressionen von Es- nach As-Dur in T. 23-24 und von As- nach Des-Dur in T. 24-25).

Die As-Dur-Fuge enthält kein einziges reguläres Kontrasubjekt. Die Sechzehntelfigur, die den zweiten Themeneinsatz in T. 2-3 begleitet, kehrt zwar im Verlauf der Fuge häufig und in vielfachen Varianten wieder, dient dabei jedoch meist gerade nicht als Begleiter des Themas, sondern liefert motivisches Material, das das ganze Stück durchzieht. Man findet sie besonders in den themafreien Passagen, von denen diese Fuge acht enthält:

Z1	T. 3 - 5	Z5	T. 19 - 23
Z2	T. 7 - 10	Z6	T. 25 - 27
Z3	T. 11 - 13	Z7	T. 31 - 33
Z4	T. 14 - 16	Z8	T. 34 - 35

Fast alles Zwischenspielmaterial ist von der Figur in T. 2-3 – d.h. von der statt eines Kontrasubjektes erklingen Sechzehntelfigur und dem Material des ersten themafreien Taktes – abgeleitet. Man kann drei Motive isolieren: die acht Sechzehntel, die dem ursprünglichen Themeneinsatz folgen,<sup>1</sup> die vier Achtel, die die Thema-Antwort als Teilsequenz verlängern,<sup>2</sup> und die synkopierten Halben, die (zum Teil verziert) als Gegenstimme dazu erklingen.<sup>3</sup>

M1 M1a M1b M1c M2 oder M3

Alle Zwischenspiele, die das zweite Motiv enthalten, klingen somit sehr ähnlich wie die Themeneinsätze; dies gilt vor allem für Z1, Z3, Z4 und Z5, bedingt aber auch für Z6 und Z7. Das einzige Zwischenspiel, das sich auf eine Schlussformel beschränkt, ist das allerletzte; eine zweite ausführliche Klausel erklingt am Ende von Z5 (vgl. T. 22-23). Wegen ihrer Verwobenheit mit dem motivischen Material weniger deutlich sind die beiden anderen Kadenzen, am Ende von Z2 in T. 9-10 und am Ende von Z4 in T. 15-16, obwohl auch sie die typische *do—ti—do*-Figur enthalten.

<sup>1</sup> Motiv 1, das in T. 2 von *d* bis *as* reicht, wird sofort anschließend auch in seiner Umkehrform eingeführt (T. 2-3 *b* bis *g*). Es kehrt mit versetztem Anfangston in B: T. 4 wieder, in rhythmischer Variante mit unterbrechender Synkope in A: T. 27 (mit Imitation in S), in Umkehrung in T: T. 2-3, B: T. 4-5, A: T. 15-16, A: T. 22-23 und T: T. 25 (mit zwei Sequenzen). Eine Verbindung dieser verlängerten Version mit der Umkehrform findet sich zudem in B: T. 5-6, A: T. 7-8, B: T. 8-9, B: T. 9-10, T: T. 23-24 und T: T. 24-25. Eine weitere Verlängerung erklingt in T: T. 29-30. Zudem könnte man in S: T. 16-17 und B: T. 18 eine sehr freie Variante der Umkehrform ausmachen.

<sup>2</sup> Vgl. T. 3-4 *es-b-g-as*, mit beibehaltenem Orgelpunkt-*es* sequenziert als *es-as-f-g*. Bach greift dieses Motiv, z.T. in ornamentierter Variante, in B: T. 11-13, A: T. 14-15 und S: T. 19-21 auf. Entfernte Verwandte lassen sich auch in T. 25-26 und 31-32 erkennen.

<sup>3</sup> Motiv 3 kann als Parallele zur Spitzentonlinie des zweiten Motivs gelesen werden. Die Synkopenkette kehrt in T: T. 11-13, S: T. 14-16 und T: T. 19-21 wieder.

Die Verwandtschaft der Zwischenspiele untereinander ergibt sich aus dem oben Gesagten: Z4a und Z5 sind Varianten von Z3, und Z7 ist eine etwas entferntere Verwandte von Z6. Nur zwei der themafreien Passagen, Z1 und Z7, dienen als Brücken zwischen zueinander gehörigen Themeneinsätzen; in allen anderen nimmt die Spannung ab, entweder wegen absteigender Sequenzen (so in Z3, Z4, Z5 und Z6) oder aufgrund verschleierter fallender Linien (wie in Z2, wo der Sopran durch die ganze As-Dur-Tonleiter absteigt).

Mit Ausnahme der synkopierten Halben im dritten der oben genannten Motive ist der Rhythmus dieser Fuge sehr schlicht. Da sich zudem viele der Konturen entweder als gebrochene Dreiklänge oder als ornamental klingende Sechzehntel-Ketten präsentieren, ist der Grundcharakter der Komposition zweifellos lebhaft. Das Tempo kann so schnell sein, wie es das thematische Material verträgt: Die Dreiklangsbrechungen sollten energisch federnd, die Sechzehntel-Figur noch deutlich zu unterscheiden sein. Für die Artikulation ergibt sich ein relativ kurzes *non legato* für das Thema und das in Teilsequenz entwickelte zweite Motiv, ein melodisch dichter *non legato* für das aus Synkopen bestehende dritte Motiv, und ein gut gefühltes *quasi legato* für alle Varianten des aus Sechzehnteln bestehenden ersten Motivs. Die einzigen *legato* zu spielenden Töne finden sich in den Schlussfloskeln; vgl. S: T. 15-16, 22-23, 34-35 und A: T. 9-10. Die Fuge enthält keine Ornamente.

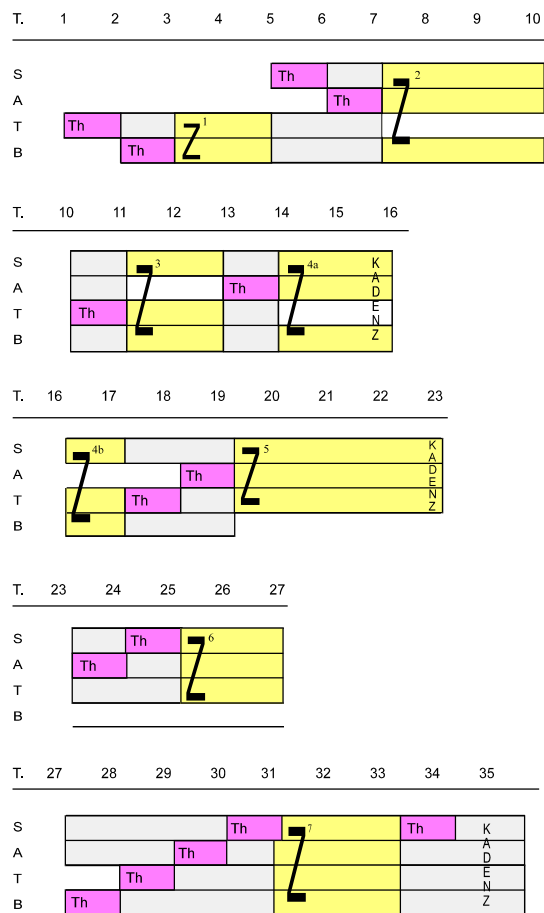
Das Tempoverhältnis zwischen dem im Dreivierteltakt komponierten Präludium und der Fuge im Viervierteltakt gibt jedem der Stücke am meisten Eigenständigkeit, wenn nicht Notenwerte, sondern größere metrische Einheiten zu einander in Beziehung gesetzt werden. Sehr gut klingt:

Ein Takt	entspricht	einem halben Takt
im Präludium		in der Fuge
(Metronomvorschlag: Präludiumviertel = 120, Fugenviertel = 80)		

Der Bauplan der Fuge ergibt sich weitgehend aus der Stellung der Schlussformeln in T. 9-10, 15-16 und 22-23. Da die dem ersten dieser harmonischen Schlüsse vorausgehenden vier Themeneinsätze eine vollständige Stimmenrunde darstellen (T B S A), scheint die erste Durchführung damit gesichert. Zwischen den Schlussformeln in T. 9-10 und T. 22-23 erzeugt die auffällige Entsprechung zwischen Z3, Z4a und Z5a eine große zwölftaktige Einheit. Die Ausdünnung der Stimmenzahl von vier auf nur zwei in T. 23-24 unterstreicht die strukturelle Bedeutung dieses harmonischen Schlusses. Innerhalb dieser größeren Einheit sorgt die Schlussformel

in der Mitte von Z4 für eine kleinere Zäsur; auch hier erklingt der folgende Einsatz in reduzierter Stimmlichkeit (vgl. T. 17-18).

Da zwischen T. 23 und dem Ende der Komposition keine ausdrückliche Kadenz zu hören ist, muss man hier nach anderen Kriterien suchen. Ein Hinweis findet sich in der Einsatzreihenfolge der thematragenden Stimmen. Die fünf letzten Einsätze (B T A S S) scheinen eine Gruppe zu bilden: Die ersten vier folgen einander nicht nur ohne Unterbrechung und in der logischen Ordnung eines allmählichen Aufstiegs, sondern werden nach dem die Spannung aufrecht erhaltenden Z7 zudem durch einen überzähligen Einsatz gekrönt, der die Fuge zum Abschluss bringt. Auch die mit dem Basseinsatz von T. 27-28 erfolgte Rückkehr zur Tonika bestätigt die Grenzen dieser letzten Durchführung.





Die sich in den Themeneinsätzen und Schlussformeln abzeichnende harmonische Entwicklung bestätigt die Analyse der strukturellen Anlage. Die erste Durchführung bleibt in der Grundtonart As-Dur, die auch von der Kadenz in T. 9-10 noch einmal bekräftigt wird. Die zweite Durchführung enthält Einsätze in der Tonika und ihrer Mollparallele, bevor sie entsprechend mit einem Schluss in f-Moll endet. Die dritte Durchführung beginnt in der Subdominantparallele b-Moll und führt durch einen von b-Moll nach es-Moll modulierenden Einsatz, bevor die Tonart der 'richtigen' (d.h. Dur-) Dominante erreicht wird, die Bach in T. 22-23 mit einer Es-Dur-Kadenz unterstreicht. Die vierte Durchführung wird von zwei modulierenden Themeneinsätzen bestimmt. In einer Fortschreitung von Es- über As- nach Des-Dur sorgt dieser Abschnitt dafür, dass die Rückkehr zur Grundtonart von dem (für die Reprisen zur Zeit Bachs typischen) Schritt von der Subdominante aus erfolgt. Der Beginn der fünften Durchführung schließlich erreicht As-Dur, das zwar durch einen harmonisch unentschiedenen Tenor-Einsatz leicht geschwächt, jedoch nicht wieder verlassen wird.

Hinsichtlich des Spannungsverlaufs zeigt Durchführung I die übliche Steigerung im Zusammenhang mit dem Aufbau der Vierstimmigkeit. Während das überbrückende Zwischenspiel Z1 eine konkave Kurve beschreibt, in der einer leichten Entspannung ein neuer Aufbau zum nächsten Einsatz hin folgt, bringt das die Durchführung beschließende Z2 mit seinen absteigenden Linien ein deutliches Nachlassen der Intensität mit sich. Die zweite Durchführung beginnt in vierstimmiger Textur, doch der zweite Einsatz steht in Moll und klingt weit weniger extravertiert als der erste. Die beiden Zwischenspiele dieses Abschnitts betonen die zurücknehmende Haltung. Die beiden Themeneinsätze der dritten Durchführung, die einem eröffnenden Zwischenspiel-Segment folgen und selber tonal zweideutig klingen, sind auch nicht geeignet, wesentliche Impulse zu erzeugen. Erst recht passt Z5, das noch einmal die schon in E3 und E4 gehörten absteigenden Sequenzen in Erinnerung ruft, in dieses Bild, in dem es gilt, alles Neue und alles Emotionale zu meiden. Die ausdrückliche Schlussformel am Ende dieser langen themafreien Passage wirkt in diesem Licht wie das letzte Glied eines ausgedehnten Rückzugsprozesses – als wolle sie die ersten drei Durchführungen der Fuge nachträglich noch zu einem großen Block zusammenfassen.

Die vierte Durchführung beginnt in der geringsten Stimmichte seit dem Anfang der Fuge und vermittelt daher den Eindruck eines leisen Neubeginns. Doch die besondere harmonische Anlage ihrer beiden modulierenden Themeneinsätze mit ihrer deutlichen Vorbereitung der Rückkehr zur

Grundtonart stattet diesen Abschnitt mit einer Art Anwachsen der inneren Spannung aus. Dieser Spannungsaufbau wird nur vorübergehend durch das Zwischenspiel gedämpft, setzt sich dann jedoch umso ungehinderter in den vier dicht aufeinander folgenden, von der tiefsten zur höchsten Stimme aufsteigenden Themeneinsätzen der letzten Durchführung fort. Das Zwischenspiel, das diesen Aufbau vom nachfolgenden überzähligen Einsatz trennt, hält die Spannung aufrecht. Nach einem Trugschluss (vgl. T. 33<sub>2,3</sub>) erklingt der letzte Themeneinsatz in einem fast homophon anmutenden Satz. Bach bereitet damit der Fuge einen triumphierenden Abschluss.