

Präludium in gis-Moll

Das gis-Moll-Präludium ist eine streng polyphone Komposition. Mit Ausnahme der aus Bachs Zeit bekannten Stimmpaltung im Abschlussakkord und einiger kleinerer Unregelmäßigkeiten der Stimmführung in den drei Anfangstakten handelt es sich um ein konsequent dreistimmig angelegtes Stück. Da es zudem von einem einzigen Motiv beherrscht wird und dessen erste Imitation in der Oktave erfolgt, kann man dieses Präludium als dreistimmige Invention identifizieren.

Nachdem die Grundtonart gis-Moll in zwei auf die wichtigsten Schritte beschränkten Progressionen etabliert worden ist (vgl. T. 1-2₁, 2-3₁), führt die erste Modulation in T. 4-5 mit den Kadenzschritten IV-V-I zur Paralleltonart H-Dur. Da inzwischen sowohl die Imitation des Motivs als auch ein erstes Zwischenspiel eingeführt worden sind, muss dieser harmonische Schluss als Ende eines ersten Formabschnitts angesehen werden. Dies wird unterstrichen durch die Tatsache, dass der nächste Einsatz des Inventionmotivs wie viele Themeneinsätze zu Beginn einer neuen Fugendurchführung in reduzierter Stimmichte erklingt. Auf anderer Ebene allerdings sind die beiden Abschnitte miteinander zu einer größeren Einheit verbunden: Aufmerksame Hörer ahnen nach Ober- und Unterstimmeneinsatz einen Einsatz des Motivs in der Mittelstimme voraus – eine Erwartung, die sich zu Beginn der folgenden harmonischen Entwicklung erfüllt.

Die Frage, wo der nächste Einschnitt stattfindet, ist schwieriger zu beantworten. In T. 10₁ scheint eine Kadenz die Rückkehr zur Grundtonart zu bestätigen. Die Annahme einer strukturellen Zäsur an dieser Stelle wird gestützt von der Tatsache, dass der darauf folgende Motiv-Einsatz als erster in Umkehrung erklingt und daher als neuer Anfang gelesen werden kann. Andererseits gibt es eine frühere Kadenz, die in T. 9₁ in cis-Moll, also auf der Subdominante von gis-Moll, endet. Für diese spricht, dass ein in T. 9 beginnender Abschnitt genau wie der erste Abschnitt mit zwei Einsätzen und einem als Variante von T. 3-4 zu erkennenden Zweitakter beginnen würde. Da dies das einzige Mal in diesem Stück ist, dass eine Passage in deutlicher Entsprechung aller drei Stimmen wieder aufgegriffen wird, scheint die Analogie wichtig. Nimmt man die Entsprechung ernst, so lässt sich sogar eine weitere Schlussfolgerung für den Beginn des dritten Abschnitts ableiten.

Je nachdem, wie man sich in der oben aufgeworfenen Frage entscheidet, stellt sich der Aufbau dieser dreistimmigen Invention also verschieden dar:

I	T. 1-10 ₁	(1-5 ₁ , 5-10 ₁)	Tonika – Durparallele – Tonika
II	T. 10-18 ₁	(10-13 ₁ , 13-18 ₁)	Tonika – Molldominante – Subdominante
III	T. 18-27 ₁	(18-22 ₁ , 22-27 ₁)	Subdominante – Tonika (Bekräftigung)
IV	T. 27-29		Tonika

oder:

I	T. 1-9 ₁	(1-5 ₁ , 5-9 ₁)	Tonika – Durparallele – Subdominante
II	T. 9-17 ₁	(9-13 ₁ , 13-17 ₁)	Subdominante – Molldominante – Tonika
III	T. 17-29		Tonika-Bekräftigung

Der Rhythmus des Präludiums ist relativ schlicht und könnte somit auf einen 'eher lebhaften' Grundcharakter hindeuten. Gleichzeitig wird jedoch die gedämpfte Energie, die für viele Mollkompositionen charakteristisch ist, hier durch die besondere melodische Struktur des Inventionsmotivs unterstrichen. Dieses erreicht seinen Spitzenton auf der Moll-Sexte und fällt dann zur Moll-Terz ab, betont also zwei besonders emotionale Stufen der Tonleiter. Man wird beiden Aspekten gerecht, wenn man das Stück recht fließend nimmt, ohne deswegen in den Achteln den Eindruck großer Energie zu vermitteln. Erstrebenswert ist vielmehr die Wirkung eines sanften, halbtaktigen Schwingens. Die entsprechende Artikulation erfordert *legato* für die Sechzehntel und *non legato* für alle anderen Notenwerte. Um einige der oben angedeuteten Nuancen zum Ausdruck zu bringen, sollte das *non legato* im Hauptmotiv und in allen direkt von ihm abgeleiteten Figuren sehr weich sein, das in den größeren Sprüngen (wie z.B. in M: T. 3-4) etwas kürzer, und das der kadenzierenden Bassgänge neutral und deutlich abgesetzt. Ausnahmen bilden wie immer die *do—ti—do*-Figuren, von denen es hier drei gibt (vgl. U: T. 1-2, M: T. 13-14, O: T. 2-3); sie werden in dichtem *legato* ausgeführt.

Der Notentext enthält nur eine einzige Verzierung, die durch ein Prallersymbol angedeutet ist (vgl. O: T. 13). Da der zu ornamentierende Ton seine Auflösung auf dem nächsten schweren Taktteil findet, muss diese Verzierung als den Notenwert ausfüllender Triller interpretiert werden. Dieser beginnt mit der oberen Nebennote, bewegt sich in Zweiunddreißigsteln und endet mit einem Nachschlag.

Dies bringt uns zum Material des 'Präludiums im Stil einer Invention'. Das Hauptmotiv steigt in Sechzehnteln zur Sexte an und fällt in Achteln zur Terz zurück. Die ihm in T. 1-2₁ beigegebenen Gegenstimmen kehren gleich anschließend zum zweiten Einsatz in Stimmtausch wieder, dann jedoch nie

mehr. Alle Zwischenspiele beziehen ihr Material aus den primären Komponenten. Mal wird die Sechzehntelgruppe aus dem Motivkopf verarbeitet, indem deren zweite Dreitongruppe eine Quarte tiefer transponiert und diese neu gebildete Einheit zweimal in absteigender Richtung sequenziert wird (O: T. 3-4, U: T. 11-12 und 22-23); mal mündet die erste Dreitongruppe in einen aufsteigenden Dreiklang (U: T. 19-21), oder die Sechzehntelfigur wird umgekehrt (M: T. 25, O: T. 26). Auch die zweite Hälfte des Motivs wird verarbeitet; vgl. das Imitationsgeflecht der oberen Stimmen in T. 18₄-22₁.

Der Spannungsverlauf im Stück richtet sich nach der unterschiedlichen Intensität der Motiv-Einsätze. Die wird, wie sonst in polyphonen Kompositionen, nicht nur durch die Zahl der den Einsatz begleitenden Stimmen, das Tongeschlecht oder die harmonische Stufe bestimmt, sondern auch durch die Natur des Begleitmaterials. Bach setzt in diesem Stück Parallelen als charakteristisches Merkmal ein. Daraus lässt sich die folgende Hierarchie ableiten: Die niedrigste Intensitätsstufe herrscht in Einsätzen, die das Inventionmotiv ohne irgendeine Verdoppelung darbieten; vgl. T. 9+10, 15+17, 27+28). Etwas mehr Nachdruck entsteht, wo die zweite Hälfte des Motivs wie in T. 8 und 16 in homorhythmischer Gegenbewegung begleitet wird; noch etwas mehr, wo die Achtel gleicher Richtung verdoppelt klingen; vgl. T. 1, 2 und 7. Die Unterstützung der Sechzehntel allein bringt noch stärkere Intensität zum Ausdruck; vgl. T. 5, 6, 14 und, etwas indirekter, T. 13. Diese Ebene wird in T. 18 übertroffen, wo die Sechzehntel des Motivs in Parallelführung klingen, gefolgt von den Achteln in Gegenbewegung.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
O	M			Z ¹					M
M						M			
U		M					M	M	

T.	9	10	11	12	13	14	15	16	17
O		M _{inv}		Z ^{1 var}			M		M _{inv}
M	M							M _{inv}	
U						M			

T.	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
O		M		Z ²									
M												M _{inv}	
U	M _{inv}										M		

Fuge in gis-Moll

Das Thema der gis-Moll-Fuge ist zweitaktig. Es beginnt auf dem unbebetonten zweiten Schlag, doch wird der auftaktige Eindruck dadurch gemindert, dass der erste Ton länger ist als jeder weitere innerhalb der Phrase und zunächst eher stillzustehen als irgendwohin zu führen scheint. Harmonisch ist das Thema als modulierende Phrase entworfen. Die melodische Kontur besteht aus zwei Segmenten. Das erste, das in T. 2₂ auf *dis* endet, ist charakterisiert durch rhythmische Abwechslung und eine sehr emotionale Kontur mit zwei Leitönen (*fisis* und *cisis*) und dem besonders spannungsvollen Intervall der übermäßigen Quarte (*gis-cisis*). Das zweite Segment ist rhythmisch monoton und melodisch von sehr geringer Ausdruckskraft. Die Phrasierung ergibt sich hier also nicht durch strukturelle Merkmale wie Sequenzen oder Konturbrüche, sondern durch einen drastischen Kontrast in der melodischen Intensität.

Die Kontur enthält viele ungewöhnliche Details. Im ersten Takt besteht sie ausschließlich aus Sekundschritten und kreist eng um den Grundton *gis*. Die zweite Rückkehr zum Grundton in T. 2₁ führt dann ganz plötzlich zu dem sehr ungewöhnlichen Aufschwung durch die übermäßige Quarte zum künstlichen Leitton der fünften Stufe. Die Auflösung dieses Leittones bildet den Abschluss der ersten Teilphrase; das *dis* und das folgende *fis* bilden daher genau genommen kein Intervall, sondern Ende und Neuanfang zweier Segmente. In der zweiten Teilphrase ist nicht nur der Rhythmus viel ruhiger, sondern auch das Intervallmuster: Es gibt nur Ganztonschritte und eine reine Quinte. Auffällige Tonwiederholungen auf der vierten und fünften Stufe des inzwischen herrschenden dis-Moll unterstreichen den Eindruck, dass hier eine wohlbekannte und konventionell-neutrale Floskel erklingt, der kadenzierende Bassgang. Es handelt sich dabei um eine Wendung, die ihre Bedeutung typischerweise gerade nicht aus der horizontal-melodischen Ästhetik, sondern aus der vertikal-harmonischen Funktionalität bezieht.

Das diesem Thema unterliegende harmonische Gerüst ist gerade dort am überraschendsten, wo man es am wenigsten erwartet: unter dem Achtel-Abstieg *h-ais-gis*. Die melodische Rückkehr zum Grundton in T. 2₁ fällt nicht mit einer entsprechenden Rückkehr zur Tonika der Grundtonart zusammen. Vielmehr repräsentiert dieser Taktschwerpunkt den harmonisch

aktivsten Schritt der Phrase, der nach dem vorausgegangenen Wechsel zwischen Tonika und Dominante zur (um ihren Grundton verkürzten) Doppeldominante führt, die die Modulation einleitet. Die melodische Auflösung des künstlichen Leittons *cisis* fällt daher mit der harmonischen Auflösung eines verminderten Dreiklages in die neue Tonika zusammen. Die so etablierte Zieltonart wird dann durch eine ganz schlichte kadentielle Floskel und Akkordprogression bekräftigt.

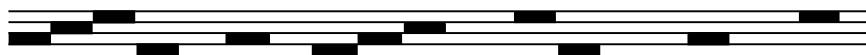
(gis :) i V⁽⁷⁾ i V⁽⁷⁾ vii V vii i ii V⁷ i
 (dis :)

Der Höhepunkt des Themas ist demzufolge in der ersten Teilphrase zu suchen. Er liegt hier weniger *auf* einem bestimmten Ton als *zwischen* zweien, oder in einem Intervall: dem auf den Beginn des zweiten Taktes fallenden Schritt *gis-cisis*, der metrisch durch seine Position auf dem Taktschwerpunkt, melodisch durch sein besonders spannungsvolles Intervall und harmonisch durch seine Rolle als Umdeutungsakkord hervorgehoben ist. Das Ende der ersten Teilphrase liefert in einem einzigen Schritt die Auflösung der melodischen und harmonischen Spannung. Die dynamische Entwicklung der zweiten Teilphrase ist dagegen ganz flach. Der erste Ton (*fis*) dient als Auftakt zum subdominantischen *gis*, dem die schrittweise Entspannung auf die (neue) Tonika zu folgt.

In der Gesamtkontur des Themas ergänzen sich die beiden so grundsätzlich verschiedenen Segmente fast symmetrisch. Dem allmählichen Anstieg der Intensität während des größten Teils der ersten Teilphrase entspricht der sanfte Abfall der Restspannung in den letzten fünf Tönen; die plötzliche Entspannung nach dem sehr ausdrucksstarken Höhepunkt findet ihr Gegenstück im knappen Auftakt zum (viel leiseren) Sekundärzielpunkt.

Das Thema erklingt insgesamt zwölfmal:

1. T. 1-3	T	5. T. 11-13	T	9. T. 24-26	S
2. T. 3-5	A	6. T. 15-17	B	10. T. 26-28	B
3. T. 5-7	S	7. T. 17-19	T	11. T. 32-34	T
4. T. 7-9	B	8. T. 19-21	A	12. T. 37-39	S



Abgesehen von der Intervallanpassung zu Beginn der tonalen Antwort erfährt das Thema keinerlei Veränderungen in Länge oder Gestalt.

Bach hat für diese Fuge zwei regelmäßig wiederkehrende Kontrasubjekte entworfen. Ebenso wie das Thema, das sie begleiten, haben auch sie in der jeweils zweiten Hälfte eine etwas ungewöhnliche Melodieführung und entsprechen damit nur bedingt traditionellen Vorstellungen von einer polyphon eigenständigen Gegenstimme.

KS1 wird anlässlich des zweiten Themeneinsatzes in T. 3-5 eingeführt. Es beginnt mit einem Auftakt, der später oft variiert ist oder auch ganz fehlt. Der anschließende lange Ton und vor allem die aufsteigende Dreitongruppe danach klingen so sehr als Parallele zum Themenkopf, dass sie kaum als kontrapunktisch durchgehen. Nur das mittlere Segment mit seinen Sequenzen (vgl. T. 3 *fisis* bis T. 4 *h*) führt ein polyphon unabhängiges Eigenleben; was dann folgt, stellt der kadenzierenden Bassfigur des Themenschlusses eine andere traditionelle Schlussfloskel gegenüber (*gis-ais, fisis, gis*). KS1 begleitet fast alle Themeneinsätze; es fehlt nur in T. 24-26 und 26-28 und ist anlässlich des letzten Einsatzes (vgl. A: T. 37-39) stark variiert.

KS2 erklingt zum ersten Mal als Gegenstimme des dritten Themeneinsatzes in T. 5-7. Seine charakteristischen Merkmale sind ein synkopierter Quartsprung und ein stufenweiser Abstieg in Vierteln, der mit einer übergebundenen Halben endet. Der Beginn, wie er in T. 5 erklingt – mit auftaktiger Achtel und den Anfangston des Themas rhythmisch verdoppelnder Viertel – wird im Verlauf der Fuge variiert oder auch ganz fallen gelassen. Die Überbindung am Ende beeinflusst die Harmonisierung des Themas, insofern als sie dessen Schlussston in einer Gegenstimme eine unaufgelöste Note gegenüberstellt; Themeneinsätze, die von diesem Kontrasubjekt begleitet werden, eignen sich daher nicht für den Abschluss einer Durchführung. KS2 wird viermal aufgegriffen, und zwar in A: T. 11-13, S: T. 15-17, B: T. 19-21 und S: T. 32-34.

Die Phrasenstruktur der beiden Kontrasubjekte verdient eine nähere Betrachtung. Während in KS1 die Zusammensetzung aus einem melodischen Segment mit einer traditionellen Schlussfloskel dem Aufbau des Themas parallel läuft, bilden diese beiden Hälften doch eine einzige Kurve. KS2 besteht aus einer nicht nur in der Struktur, sondern auch im Material unteilbaren Einheit.

Bezüglich der dynamischen Zeichnung entwickelt keines der beiden Kontrasubjekte ausgesprochene Eigenständigkeit. Die leichte Spannung in KS1 führt auf den Ton zu, der den schwächeren zweiten Höhepunkt des Themas begleitet, während der Spitzenton von KS2 mit dem primären Höhepunkt des Themas zusammenfällt.

Die Fuge enthält sechs themafreie Passagen:

Z1	T. 9-11	Z4	T. 28-32
Z2	T. 13-15	Z5	T. 34-37
Z3	T. 21-24	Z6	T. 39-41

Das Material dieser Zwischenspiele besteht fast ausschließlich aus zwei Komponenten: einer homophonen Wendung (T. 9-10₁) und einem imitatorisch gesetzten Motiv (T. 21-23). Die homophone Komponente besteht aus dem Bassgang des Themenschlusses, einer leicht erweiterten Variante der zweiten KS1-Hälfte im Sopran und akkordischen Füllstimmen in Alt und Tenor, die später durch die KS2-Schlussstöne ersetzt werden. Bachs Verwendung der zwei Zwischenspielelemente ist sehr unkompliziert:

Z1	homophone Wendung + Sequenz (aufsteigend)
Z2	homophone Wendung + Sequenz (absteigend)
Z3	Motiv in B-A + Sequenzen (aufsteigend)
Z4a	Motiv in A-S + Sequenzen (aufsteigend)
Z4b	homophone Wendung + Sequenz (absteigend)
Z5	homophone Wendung (variiert) + Sequenzen/Imitationen
Z6	homophone Wendung (variiert) + Schlussformel

Wie diese Tabelle deutlich macht, gibt es verschiedene Entsprechungen zwischen den Zwischenspielen. Z1 liefert das Vorbild für Z2 und Z4b sowie für Z5 und die erste Hälfte von Z6, während Z3 in Z4a aufgegriffen wird.

Die Rolle, die die Zwischenspiele in Bauplan und Spannungsverlauf der Fuge spielen, ergibt sich unmittelbar aus diesen Materialbestandteilen. Die homophonen Wendungen vermitteln aufgrund ihres deutlich kadenzierenden Charakters den Eindruck von Schlussbildungen; die auf dem imitatorischen Motiv gründenden Zwischenspiele werden entweder (wie in T. 28-30) ebenfalls von einer kadenzierenden Basslinie begleitet, oder ihnen folgt eine Schlussformel (vgl. in T. 24 die Kadenz in Ais-Dur).

Infolge des janusgesichtigen Themas ist der Grundcharakter der ganzen Fuge ambivalent: Es gibt einen beständigen Wechsel zwischen ruhigen, melodiös ausdrucksvollen Konturen und formelhaften Wendungen von eher neutraler Qualität. Es empfiehlt sich daher, die Bestimmung ausnahmsweise für die beiden Themensegmente und die von ihnen abgeleiteten oder mit ihnen verwandten Komponenten getrennt vorzunehmen. In der ersten Teilphrase des Themas sprechen die Kontur mit ihren intensiven Leittönen und der übermäßigen Quart sowie in geringerem Maße auch der Rhythmus für einen 'eher ruhigen' Grundcharakter; in der zweiten Teilphrase lässt sich diese Charakterisierung aufgrund der formelhaften Kontur und der monotonen Rhythmik nicht aufrecht erhalten.

Das Tempo sollte also mäßig gewählt werden – langsam genug, um den ausdrucksintensiven Intervallen die nötige Zeit zur Entfaltung zu geben. Die Artikulation dagegen kann differenzieren: In der ersten Teilphrase ist durchgehend dichtes *legato* angemessen, in der zweiten Teilphrase dagegen erfordert die Kadenzfigur das für sie übliche *non legato*. Entsprechendes gilt für den Rest des Materials: Alle aus dem kadenzierenden Bassgang abgeleiteten Kontrasubjekt- und Zwischenspiel-Segmente erklingen abgesetzt, während das polyphone Motiv und die melodischen Segmente der Kontrasubjekte *legato* verlangen. Ornamente kommen in dieser Fuge nicht vor.

Für das Tempoverhältnis zum Präludium empfiehlt sich eine Beziehung zwischen größeren metrischen Einheiten:

Ein halber Takt im Präludium	entspricht	einer Viertel in der Fuge
---------------------------------	------------	------------------------------

(Metronomvorschlag: 60 für die übergeordneten Dreiachtelschläge des Präludiums und für die Viertelschläge in der Fuge)

Bei der Frage nach dem Bauplan der gis-Moll-Fuge erweist sich nur die erste Durchführung als leicht zu bestimmen. Hier hilft die Eintrittsreihenfolge der Stimmen: Den ersten vier Themeneinsätzen, von den vier Stimmen direkt hinter einander vorgetragen, folgt Zwischenspiel 1 mit dem oben erwähnten abschließenden Charakter. Der nächste Themeneinsatz erklingt in reduzierter Stimmichte und lässt so keinen Zweifel aufkommen, dass er den Beginn eines neuen Abschnitts markiert.

Im weiteren Verlauf wird es schwieriger. Aufgrund der Allgegenwart kadenzartiger Wendungen können diese nicht als Anhaltspunkte für die Struktur zu Rate gezogen werden. Die Identifikation von Themeneinsätzen in reduzierter Stimmichte muss daher ergänzt werden durch zusätzliche Beobachtungen des sonstigen Materials.

Die harmonische Entwicklung der Fuge beschreibt eine sehr einfache Kurve. Die als Modulationsziel dienende Molldominante wird in T. 11 erreicht. Da jedoch das Thema selbst bereits dieselbe Modulation vollzieht, gelingt es der dis-Moll-Kadenz nicht, den Eindruck zu erwecken, als sei nun eine wirklich neue Tonart erreicht. Zudem verbleiben die darauf folgenden Einsätze ohne Ausnahme in großer Nähe zur Grundtonart: Schon der Tenor-Einsatz in T. 11-13 moduliert zurück nach *gis-Moll*, der Bass-Einsatz folgt mit einer Variante, die von der Subdominante zur Tonika moduliert, und der überzählige Tenor-Einsatz schließt noch einmal auf der Molldominante. Erst die dritte Durchführung erschließt neues Gebiet. Ihr erstes Zwischenspiel wendet sich von *gis-Moll* nach *Ais-Dur*, der Bass beginnt in der Dominantparallele *Fis-Dur* und schließt in der Tonikaparallele *H-Dur*, während Z4 zur Grundtonart *gis-Moll* zurückkehrt.

Bezüglich ihres Spannungsverlaufs ist die Fuge eigenartig statisch. Vom dritten Themeneinsatz an wird jede Verstärkung der Textur durch einen gleichzeitigen Rückgang der polyphonen Komplexität konterkariert. Die dynamische Zeichnung lebt daher ausschließlich vom Gegensatz zwischen thematragenden Passagen und Zwischenspielen.