

Präludium in B-Dur

Im B-Dur-Präludium ist der Satz nicht polyphon. Die beiden Hände des *Clavier*-Spielers ergänzen sich entweder zu einem gemeinsamen Muster oder vereinigen sich zu vielstimmigen Akkorden. Keine Komponente wird in einer Hand ohne Beteiligung der anderen erzeugt.

Das Stück enthält drei charakteristische Figuren. Zwei von ihnen zeichnen sich vor allem durch ihre Spieltechnik und weniger durch rhythmische oder melodische Eigenheiten aus. Die erste, die die Takte 1-7 und 9 beherrscht, dann jedoch erst in T. 21 wiederkehrt, bildet ein Muster aus gebrochenen Akkorden in weiter Lage, das in abwechselndem Anschlag beider Hände ausgeführt wird. Die zweite, in T. 3-4 eingeführt und in T. 8 aufgegriffen, erklingt als einstimmig geführte Wellenbewegung, deren virtuose Natur eine Verteilung auf beide Hände nahelegt, wobei die Übergänge dem Interpreten überlassen bleiben. Die Figur erklingt in T. 10-20 abwechselnd mit der dritten, deren akkordische Textur einen charakteristischen punktierten Rhythmus bildet (vgl. T. 11, 13, 15 sowie modifiziert in T. 17-18). Die Komposition erinnert damit an verschiedene barocke Gattungen: die Toccata, die Fantasie und die französische Overtüre. Ihre wesentlichen Eigenheiten sind die virtuose Grundhaltung und, sekundär, die darin ausgedrückten harmonischen Bewegungen und Sequenzmuster.

Die erste harmonische Entwicklung endet in der ersten Hälfte des dritten Taktes mit einer Kadenz in der Grundtonart B-Dur. Allerdings widersetzt sich der Bassgang mit seinem anderthalb Oktaven spannenden Sprung einer wirklichen Entspannung und lässt so den Beginn von T. 3 trotz des vorausgegangenen Dominant-Septakkordes als Neubeginn wirken. In der zweiten harmonischen Entwicklung moduliert Bach zur Dominanttonart F-Dur, die zunächst mittels einer plagalen Kadenz in T. 5₃-6₃ erreicht wird. Der im letzten Augenblick hinzukommende Septimton *es* verwandelt den F-Dur-Akkord jedoch in einen Dominant-Septakkord und bezieht ihn damit noch einmal zurück auf B-Dur. Erst mit der in T. 10 schließenden authentischen Kadenz wird die Dominanttonart vollends erreicht. Der mit einem konventionellen Bassgang unterstrichene Ganzschluss setzt eine strukturelle Zäsur. Die Wahrnehmung dieser Zäsur ist besonders wichtig, da das virtuose Zweiunddreißigstel-Spiel oberflächlich ununterbrochen weitergeht und die

strukturelle Grenze daher entweder überspielt oder versehentlich zu spät (z.B. erst nach dem *d* zu Beginn von T. 11, d.h. bereits nach Beginn der nächsten harmonisch-strukturellen Einheit) gesetzt wird. Tatsächlich enthält das B-Dur-Präludium nur zwei Abschnitte: T. 1-10: Tonika – Dominante und T. 10-21: Dominante – Tonika.

Der Grundcharakter ist eindeutig lebhaft, wie sowohl der fast durchwegs gleichmäßige Rhythmus als auch die vielen Akkordbrechungen belegen. Das Tempo darf sehr schnell sein, um der Brillanz des Figurenwerkes gerecht zu werden. (Rasch und brillant sind jedoch die Oberflächenereignisse; der Achtelnotenpuls sollte heiter und ungehetzt klingen.) Eine oft aufgeworfene Frage ist die, ob das für die ersten Takte gewählte Tempo für das gesamte Präludium gilt. Die Frage hat ihre Berechtigung, denn in einer der frühen Abschriften steht über der punktierten Akkordfigur in T. 11 das Wort *Adagio*. Was kann es zu bedeuten haben, dass diese Angabe offensichtlich nicht in der Originalhandschrift enthalten ist, später dann aber hinzugefügt wurde? Eine der möglichen Interpretationen ist die, dass Bach selbst die Bezeichnung nachträglich eingetragen haben mag, vielleicht weil ein Schüler die Stelle in einem Charakter spielte, die dem Komponisten zu leichtfüßig erschien; in diesem Fall würde sich der Vermerk in erster Linie auf einen Kontrast in Anschlag und innerer Haltung beziehen. Es ist auch denkbar, dass Bach zunächst meinte, der beabsichtigte Gegensatz werde durch die rhythmische Anspielung auf die französische Ouvertüre klar genug zum Ausdruck gebracht, dann aber von gar zu strengen Wiedergaben enttäuscht wurde und zur Klärung noch ein Wort hinzuzufügen beschloss, dass zu einer freieren Behandlung der Metrik in diesem Material auffordert – *Adagio* stand ja damals mehr für leichtes *rubato* als für einen bestimmten Grad der Langsamkeit. (Die beiden extremen Deutungen, entweder das ganze Stück ohne jeden Wechsel der inneren Haltung abschnurren zu lassen oder aber die zweite Hälfte halb so langsam zu spielen wie die erste, sind am wenigsten wahrscheinlich.)

Die Artikulation besteht aus *non legato* in den Achteln und *quasi legato* in den Zweiunddreißigsteln. Der Anschlag passt sich dem Material an: in T. 1-10 und 19-20 empfiehlt sich leicht federndes *non legato* kombiniert mit einem sehr durchsichtigen *quasi legato*, während T. 11-18 einen dichterem Anschlag vertragen. Das einzige Verzierungszeichen des Stückes ist problematisch. Zu Beginn von T. 19 trägt die verlängerte Note der rechten Hand ein zusammengesetztes Ornament, das bei korrekter Ausführung aus acht Tönen bestehen und dennoch mit Überbindung enden müsste, was im empfohlenen Tempo kaum unterzubringen ist; es müsste so klingen:



Die Prozesse im Präludium lassen sich anhand der bereits erwähnten Kriterien leicht einschätzen. Die erste Phrase ist ausschließlich durch die erste Figur bestimmt, die in halbtaktig absteigenden Sequenzen fortschreitet und in einem Halbschluss endet. Der absteigenden Linie steht in der folgenden Phrase ein aus Figur 1 und 2 gebildeter Aufstieg gegenüber. Die dritte Phrase setzt den Aufstieg von *b* bis zum höheren *a* fort, zunächst mit chromatischen Schritten, sodann in einer von Oktavversetzungen unterbrochenen diatonischen Passage. Während der Aufstieg die erste Figur benutzt, kehrt Figur 2 in T. 8 in einer doppelten Kurve zum tiefen *e*, dem Leitton der lange erwarteten Dominante, zurück. Eine eintaktige Schlussformel bestätigt diese Tonart und beschließt damit die erste Hälfte des Präludiums.

In T. 10 erzeugt Bach auf subtile Weise den Eindruck, gleichzeitig etwas abzuschließen und etwas Neues zu beginnen. Während die erste Hälfte des Stückes ganz in den aus gebrochenen Akkorden und Skalenabschnitten gebildeten Figuren gehalten ist, führt das Ende der Kadenz eine Kombination zweier Figuren ein: Die Linie ist wie in Figur 2 einstimmig geführt, basiert jedoch wie Figur 1 auf gebrochenen Dreiklängen. Diese Kombination dient, wie in T. 18 bestätigt wird, als Rahmen für die zweite Hälfte des Stückes.

T. 11 stellt die punktierte Akkordfigur vor. Sie ist durch ausladende Figur-2-Kurven mit zwei absteigenden Sequenzen (vgl. T. 13 und T. 15) verbunden, deren Ab- und späterer Wiederaufstieg jeweils fast drei Oktaven überspannt. (Trotz der Änderung der Bewegungsrichtung werden Hörer die Entsprechung der beiden verbindenden Läufe wahrnehmen können.) Nach der zweiten Sequenz der Punktierungsfigur scheint die Kombinationsfigur das bevorstehende Ende des Abschnitts anzukündigen. Doch wieder wird der Zielakkord durch Hinzufügung einer Septime zur Dominante einer anderen Tonart umgedeutet und die Kadenz damit abgelenkt (vgl. T. 18₁, mit demselben Prozess in T. 5-6). Ein weiteres Zitat der Kombinationsfigur führt zum erörterten Ornament, bevor zwei Takte – je einer der Figuren 2 und 1 – den Rahmen des Präludiums symmetrisch schließen.

Fuge in B-Dur

Das Thema der B-Dur-Fuge beginnt auftaktig nach einer Achtelpause, erstreckt sich durch vier Takte und endet mit Beginn von T. 5, wo die Phrase nach dem F-Dur-Septakkord in T. 4_{2,3} mit *d* zur Tonika zurückkehrt. (Mehr hierzu später.) Bei genauer Betrachtung der Phrasenstruktur entdeckt man drei Teilphrasen, die sich aus den hinter einem ornamentierenden Schleier verborgenen Sequenzmustern ablesen lassen:

Vgl. die eröffnende Teilphrase	<i>f-g-f-b-d-c</i>
mit ihrer einen Ton höheren Sequenz	<i>g-a-g-c-es-d</i> (aus <i>a-g-b-a-g-f</i>)
und mit der dritten Teilphrase	
(eine Quart höher)	<i>b-c-b-es-d</i> oder <i>b-a-b-es-d</i> (aus <i>b-c-a-b-c-d-es</i>).

Innerhalb des Themas ist daher jeweils nach dem ersten Ton des zweiten und dritten Taktes eine Phrasierung erforderlich. Die Kontur beinhaltet Sexten, Quartan und Sekunden in den Achteln sowie vor allem kleine Intervalle in den Sechzehnteln, die, wie oben gezeigt, ornamentalen Charakter haben. Da die Sexten ausnahmslos in metrisch schwacher Position auftreten (d.h. *nach* einem Taktschlag, nicht auf diesen zuführend), vermitteln diese relativ großen Intervalle nicht emotionale Spannung, sondern viel Energie und Temperament. Entsprechend zu diesen Eigenheiten der Kontur ist auch die Rhythmik dieser Fuge unkompliziert: Selbst die regelmäßigen Synkopen im führenden Kontrasubjekt (vgl. O: T. 5-7 etc.) können den Eindruck eines Spiels aus Achteln und Sechzehnteln nicht außer Kraft setzen.

Die harmonische Entwicklung im Thema ist durch zwei aktive Schritte in den ersten zwei Teilphrasen bestimmt: In beiden Fällen folgt einem dem gesamten Fünf-Achtel-Auftakt zugrunde liegenden einfachen Klang ein unvollständiger verminderter Septakkord. Der dritte Takt vollendet die Kadenz mit einem direkten V⁷-I. Insofern schließt das Thema *harmonisch* also bereits zu Beginn des vierten Taktes. Doch scheint Bach bei der Komposition dieser Fuge an einen tänzerischen Charakter gedacht zu haben und daher gerade Taktzahlen zu bevorzugen: Der vierte Takt, der eine genaue Wiederholung des dritten bringt, erschöpft sich ganz in seiner Funktion als metrische Ergänzung, die weder melodisch noch harmonisch eine eigene 'Aussage' macht.



Die dynamische Wiedergabe des Themas sollte die Phrasenstruktur, die metrische Organisation sowie die harmonischen Eigenheiten nachzeichnen. Innerhalb der ersten zwei Teilphrasen fällt der Höhepunkt jeweils auf den abschließenden Taktsschwerpunkt – sowohl, weil dieser das harmonische Ziel bildet, als auch, weil jede andere Betonung die metrische Struktur verschleiern würde. (Wenn, wie es aus Mangel an Aufmerksamkeit leicht passiert, stattdessen die Spitzentöne *b* und *c* hervorstechen, entsteht bei Hörern notwendigerweise der Eindruck eines Dreiachtelauftaktes, dem ein erster Taktsschwerpunkt auf dem *b* folgt. Danach ist es ohne Kenntnis der Partitur schwer, sich überhaupt noch in der doch eigentlich spielerischen Metrik zurechtzufinden.) Beim Eintritt in die dritte Teilphrase sollte das Taktschema sicher etabliert sein; daher kann hier der Spitzenton *es* als Höhepunkt für eine zweitaktige Entspannung dienen. Hinsichtlich der Beziehung zwischen den drei Zielpunkten *c*, *d* und *es* stützt die virtuose Natur des Themas und der auf ihm aufbauenden Fuge eine Steigerung innerhalb der drei aufsteigenden Töne zum *es* hin.

Die B-Dur-Fuge enthält acht vollständige und einen unvollständigen Themeneinsatz. Mit Ausnahme der Intervallanpassung in der tonalen Antwort bleibt das Thema unverändert; es erfährt weder Eng- noch Parallelführungen.

1.	T.	1-5	O	5.	T.	22-26	M
2.	T.	5-9	M	6.	T.	26-30	U
3.	T.	9-13	U	(7.	T.	35-37	M)
4.	T.	13-17	O	8.	T.	37-41	O
				9.	T.	41-45	M



Von seinem zweiten Einsatz an wird das Thema von Gegenstimmen begleitet, die ihm im ganzen Verlauf des Werkes treu zur Seite stehen. Doch sind diese Komponenten nicht so selbständig, wie es eine strenge Kontrapunktik verlangen würde. Dies gilt insbesondere für die zweite Begleitkomponente, die über weite Strecken parallel zum Thema verläuft. Obgleich daher der Begriff ‘Kontrasubjekt’ ein wenig zu hoch gegriffen erscheint, sollen der einfacheren Übersichtlichkeit zuliebe auch hier die üblichen Abkürzungen benutzt werden.

KS1 wird in der Oberstimme von T. 5-9 eingeführt. Seine drei Teilphrasen stimmen mit denen des Themas genau überein. Wie in Thema sind auch hier die ersten zwei Teilphrasen durch eine angedeutete Sequenz aufsteigender Richtung verbunden (allerdings ist diesmal die erste Teilphrase stärker variiert), während die dritte auf einem eintaktigen Modell und dessen Wiederholung besteht, wobei die Nahtstelle durch eine viertönige Parallele besonders eng an das Thema angelehnt ist. Hinsichtlich der Dynamik erhält KS1 eine gewisse Unabhängigkeit, da die für Höhepunkte prädestinierten Synkopen früher fallen als die Zielpunkte der thematischen Teilphrasen. Auch in der dritten Teilphrase bietet sich der erste Ton der Tonwiederholung als Schwerpunkt an. KS2 dagegen erscheint mehr als Füllsel denn als polyphoner Partner. Es besteht aus vier kurzen, durch Pausen getrennten Gesten (vgl. O: T. 9-13). Die ersten zwei, auch hier als aufsteigende Sequenzen angelegt, ergänzen die Sechzehntelwerte, die im rhythmischen Geflecht von Thema und KS1 fehlen; die (identischen) Figuren des dritten und vierten Fragments verdoppeln Segmente des Themas. Nach einer sinnvollen dynamischen Entwicklung in diesem deutlich unfreien Element zu suchen hieße, seine Bedeutung zu überschätzen.

Es gibt in dieser Fuge nur drei themafreie Passagen: Z1: T. 17-22, Z2: T. 30-35 und Z3: T. 45-48. Alle sind unmittelbar mit dem primären Material verwandt und lassen sich einem von zwei Mustern zuordnen, die bereits im ersten Zwischenspiel vorgestellt werden. In T. 17-19 wird die dritte Teilphrase des Themas einen Ton höher sequenziert, während die entsprechenden Abschnitte der Begleitkomponenten eine Sekunde bzw. eine None höher imitiert (d.h. in Stimmtausch übernommen) werden. Ähnliches lässt sich in T. 45-47 beobachten. In T. 19-22 dagegen ist die Textur zur Zweistimmigkeit verdünnt und alles Material entstammt dem Thema. Die Oberstimme setzt das in T. 3 etablierte ornamentale Spiel fort, während die

Unterstimme die erste Teilphrase in Umkehrung aufgreift. Diese Kombination erklingt ähnlich auf in Z2. Die einzigen verbleibenden themafreien Takte sind die am Ende der Komposition; dort bildet Bach eine klassische Schlussformel. Die dynamische Gestaltung der Zwischenspiele folgt den auf- oder absteigenden Sequenzen: So übersteigt Z1 kurzfristig das Spannungsniveau des vierten Themeneinsatzes, verliert dann jedoch mit jedem Takt an Intensität, Z2 präsentiert sich trotz seiner zweiteiligen Anlage als eine einzige abnehmende Entwicklung, und Z3 beginnt als Echo, aus dem dann die Kadenzformel aufsteigt.

Da also in der B-Dur-Fuge die Begleitkomponenten nur rudimentär selbständig sind, das Zwischenspielmaterial aus dem Thema entwickelt oder eng an dieses angelehnt ist und das Thema selbst keinerlei Veränderungen erfährt, ergibt sich, dass der Charakter der allem zugrunde liegenden Phrase allein diese Komposition bestimmt. Dieser Charakter ist lebhaft; das Tempo kann recht rasch sein, zumal die Anforderungen an polyphones Spiel (und Hören) so gering sind. Die Artikulation enthält energisch federndes *non legato* für die Achtel und *quasi legato* für die Sechzehntel. Ornamente kommen in dieser Fuge nicht vor. Das Tempoverhältnis von Präludium und Fuge basiert auf den übergeordneten metrischen Einheiten:

Eine Halbe (= ½ Takt) im Präludium	entspricht	einer punktierten Halben (1 Takt) in der Fuge
---------------------------------------	------------	--

(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 72, Fugen-Viertel = 108)

Da weder die Textur noch auffällige Schlussformeln innerhalb der Fuge einen Anhaltspunkt für das Verständnis der Struktur liefern, müssen die Zwischenspiele herangezogen werden. Wie gezeigt wurde, sind diese in der Weise miteinander verwandt, dass die zwei 'Muster' aus Z1 in umgekehrter Reihenfolge in Z3 und Z2 wiederkehren. Dies kann als Hinweis auf eine Achsensymmetrie gedeutet werden ($a + b \text{ — } b, a$), bei der die erste Durchführung der Fuge einer aus zweiter und dritter Durchführung gebildeten Kombination entspräche. Die tonale Organisation stützt diese Hypothese. Die ersten vier Einsätze bleiben im Bereich von B-Dur, das erste Zwischenspiel moduliert über die Paralleltonart g-Moll zu dessen Dominante D-Dur. Die beiden nächsten Themeneinsätze repräsentieren die Mollsphäre (mit der Tonikaparallele g-Moll in T. 22-26 und der Subdominantparallele c-Moll in T. 26-30). Nachdem das anschließende Zwischenspiel die Tonart c-Moll bestätigt hat, wendet sich der unvollständige Einsatz zum Dur-Bereich zurück, so dass die beiden letzten Einsätze in der Subdominante Es-Dur und der Tonika B-Dur erklingen können.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
O	Th				KS1			KS2			Th		Z ^{1a}		Z ^{1b}							
M					Th			KS1			KS2		Z		Z							
U								Th			KS1											

T.	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
O	KS1		KS2			Z ²			Z ^{1b}					
M	Th		KS1			Z			(Z var)					
U	KS2		Th											

T.	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
O	KS1 verk.	Th		KS1			Z ³		Z ^{1a}		K		A	
M	Th verk.	KS1		Th			Z		(Z var)		D		E	
U	KS2 verk.	KS2		KS2			Z				N		Z	

Es geht in dieser Fuge ganz offensichtlich nicht um eine groß angelegte dramatische Entwicklung. Sind das Thema und seine beiden Begleiter erst einmal eingeführt, so unterscheiden sich die Einsätze kaum in ihrer Intensität. Eine Interpretation kann sich also nur auf zweierlei konzentrieren: auf den durch das wechselnde Tongeschlecht verursachten Farbkontrast zwischen den beiden äußeren und der mittleren Durchführung sowie auf die in den Zwischenspielen vermittelten Gesten.