

## Präludium in b-Moll

Das dreistimmig polyphone b-Moll-Präludium wird von zwei Motiven beherrscht. Das eine ist recht lang, behält seine Form stets bei und gebärdet sich insgesamt wie ein Thema; das andere ist kurz und erklingt sowohl gegen das Thema als auch unabhängig davon. Beide bilden Sequenzen. Angesichts der Tatsache, dass der zweite Einsatz des Hauptmotivs auf der Dominante steht, kann das Stück als 'Präludium im Stil einer dreistimmigen Fuge' beschrieben werden.

Diese 'Fuge' enthält sechs durch auffällige Schlussformeln abgerundete harmonische Abschnitte, anhand derer die Struktur zu erkennen ist:

I	T. 1-16 <sub>1</sub>	Tonika—Dominante (b-Moll—f-Moll)
II	T. 16-24 <sub>1</sub>	Dominante—Tonika (f-Moll—b-Moll)
III	T. 24-42 <sub>1</sub>	Tonika—Dominantparallele (b-Moll—As-Dur)
IV	T. 42-55 <sub>1</sub>	D-parallele—Subdominante (As-Dur—es-Moll)
V	T. 55-70 <sub>1</sub>	Subdominante—Tonika (es-Moll—b-Moll)
VI	T. 70-83	Tonika bestätigt (b-Moll)

Der Bauplan ist von zwei wesentlichen Analogien bestimmt: T. 1-16<sub>1</sub> ≈ T. 55-70<sub>1</sub> (transponiert, in Stimmtausch, leicht variiert) und T. 36-40<sub>2</sub> ≈ T. 77-81<sub>2</sub> (transponiert, leicht variiert). Angesichts der Tatsache, dass der erste Abschnitt im fünften ganz und der dritte im sechsten teilweise wieder aufgegriffen wird, kann man schließen, dass Abschnitt V + VI eine Art Reprise darstellen. Die Art der Transposition von Abschnitt I zu V, in der die Modulation von der Tonika zur Dominante durch die von der Subdominante zur Tonika ersetzt wird, ist tatsächlich typisch für bachsche Reprisen.

Der Grundcharakter des Präludiums ist lebhaft. Dies ergibt sich aus der vor allem aus Achteln und Vierteln bestehenden einfachen Rhythmik, dem *alla breve*-Metrum und den Dreiklangsbrechungen im Thema. Das Tempo darf sehr fließend sein; die halbtaktigen Schläge sollten schwingen, wenn auch nicht eilig wirken. Die Artikulation verlangt durchsichtiges *legato* für die Achtel und sanftes *non legato* für die Viertel. Ausnahmen von diesem *non legato* bilden die *do—ti-do*-Floskeln, die stets dicht gebunden sein müssen; vgl. U: T. 1-3, M: T. 8-10, O: T. 14-16 etc.

Der Notentext enthält keine Symbole für Verzierungen; allerdings hätten Bachs Zeitgenossen auf der punktierten Viertel in T. 82<sub>3</sub> zweifellos einen

Praller hinzugefügt. In Kenntnis aufführungspraktischer Konventionen empfiehlt sich dieses Ornament auch für heutige Interpreten. Der kadenzelle Praller beginnt mit der oberen Nebennote, ist viertönig und endet kurz vor dem siebten Achtel der Unterstimme.

Das Thema dieser 'Fuge' wird in der Mittelstimme vorgestellt und muss mit seiner Ausdehnung von viereinhalb Takten und seiner interessanten Phrasenstruktur keinen Vergleich mit offiziell deklarierten Fugenthemen scheuen. Seine erste Teilphrase (Th-a) beginnt mit einer sanften Kurve in Achteln, bevor sie sich in Vierteln fortsetzt. Wer die Wendung *des-c-b-a-b* als 'des + Doppelschlag auf b' liest, erkennt, dass die ganze Teilphrase aus absteigenden Dreiklangsbrechungen besteht, die eine vollständige Kadenz bilden: *des-b-f*, *ges-es-c*, *f-des-(b)*. Die harmonische Wendung endet zu Beginn des dritten Taktes. Dass dieser Ton trotz des sich fortsetzenden Dreiklangs auch das Ende der Phrase bezeichnet, ergibt sich schlüssig erst aus zwei späteren Einsätzen, in denen die beiden Teilphrasen auf zwei Stimmen verteilt sind (vgl. ab T. 42: U/M, ab T. 48: M/O). Dynamisch wird diese Teilphrase am besten als *diminuendo* gestaltet.

Die zweite Teilphrase (Th-b) beginnt mit einem Oktavsprung gefolgt von einer Wendung, die als ornamentierte Version der einfachen Wechselnotengruppe *b-c-b* beschrieben werden kann. Auch dieses Segment stellt eine vollständige harmonische Progression dar. Dynamisch entstehen zwei gestaffelte Steigerungen in den Tonwiederholungen jeweils bis zum Vorhalt auf dem nächsten Taktbeginn mit anschließender kurzer Entspannung.

Es gibt acht Themeneinsätze. In mehreren Fällen, die in der folgenden Tabelle mit Sternchen bezeichnet sind, wird die zweite Teilphrase durch Sequenzen verlängert. Harmonisch stehen diese Sequenzen jedoch außerhalb der im Thema bereits abgeschlossenen Entwicklung und werden daher bei der Angabe der Ausdehnung jedes Einsatzes nicht berücksichtigt.

1.	T. 1- 5 <sub>2</sub>	M	5.	T. 42-44 <sub>1</sub> /44-46 <sub>2</sub>	L/M*
2.	T. 8-12 <sub>2</sub>	U	6.	T. 48-50 <sub>1</sub> /50-52 <sub>2</sub>	M/U
3.	T. 25-29 <sub>2</sub>	L*	7.	T. 55-59 <sub>2</sub>	U
4.	T. 31-35 <sub>2</sub>	U*	8.	T. 62-66 <sub>2</sub>	M



## Fuge in b-Moll

Das Thema dieser Fuge beginnt ganztaktig und erstreckt sich über vier Takte und drei Pausen, bevor es in T. 5<sub>1</sub> schließt. Seine Kontur zeigt vor allem Sekundschritte sowie zwei Tritoni (vgl. *es-a* in T. 2 und *ges-c* in T. 4): Intervalle von 'emotionaler' Qualität. Die Rhythmik im Thema umfasst Halbe, Viertel und Achtel; im weiteren Verlauf der Fuge kommen Synkopen verschiedenster Länge hinzu.

Besonderen Einfluss auf die Aussage des Themas haben natürlich die Pausen. Alle drei haben den Wert einer Viertel und fallen auf die erste Hälfte eines im geltenden 3/2-Metrums schwächeren Taktteiles (vgl. T. 1<sub>3</sub>, 2<sub>3</sub>, 4<sub>2</sub>). Diese Unterbrechungen des Klangflusses werfen hinsichtlich der Phrasenstruktur die wichtige Frage auf, ob es sich jeweils um das Ende einer Teilphrase handelt. Im ersten Fall ist dies leicht zu beantworten. Diese Pause unterbricht die aufsteigende Linie *b-c-des-es*, die zusammen mit dem fallenden Tritonus und dessen Auflösung, die folgende Rückkehr zum Grundton *b*, eine Kurve bilden, deren Unteilbarkeit fraglos scheint. Hier setzt sich also eine im Aufbau begriffene Spannung über die Unterbrechung hinweg fort; die Pause hat überbrückende Funktion. Anders ist es mit der Pause nach der genannten Rückkehr zum Grundton, die ein Atemholen nach dem Ende einer ersten Teilphrase unterstreicht. Der dritte Fall schließlich ist zweideutig: Einerseits handelt es sich bei der Dreitonfigur am Anfang des vierten Taktes um eine nachgebende Geste, die auf eine zweite phrasierende Pause schließen lässt; andererseits kann man in T. 3-4 eine variierte (mit einem kurzen Auftakt eingeleitete und durch Augmentation der Werte am Schluss ausgedehnte) Sequenz der ersten Teilphrase erkennen:

The image displays two staves of musical notation in B-flat major (two flats) and 3/2 time. The first staff shows the beginning of the theme: a half note B-flat, followed by quarter notes C, D, E-flat, and a quarter rest. This is followed by a sixteenth-note triplet (F, G, A) and another quarter rest. The second staff shows a variation of the theme: a half note B-flat, followed by quarter notes C, D, E-flat, and a quarter rest. This is followed by a sixteenth-note triplet (F, G, A) and another quarter rest. Labels 'Tritonus+Auflösung' are placed below the tritone intervals (E-flat to A in the first staff, G to D in the second staff) with arrows pointing to the notes.

Angesichts der strukturellen Analogie sollte die variierte Sequenz ebenfalls als Einheit und die Pause als Spannung erhaltend verstanden werden.



Das Thema erfährt eine reale Antwort, die sich von der *Dux*-Form allenfalls durch einen Dur-Schluss (S: T. 5-9) unterscheidet. In anderen Fällen ist das Phrasenende zweimal verkürzt (B/T: T. 96-99) und dreimal zu einer metrisch 'weiblichen' Endung verlängert (S: T. 9, B: T. 15, S: T. 56). Genau die Hälfte der Themeneinsätze erklingt in Umkehrung. Ebenso symmetrisch ist der Aufbau in Hinblick auf Eng- und Parallelführungen:

- achtmal erklingt das Thema als Einzel-Einsatz – viermal in Originalgestalt, viermal in Umkehrung;
- acht Einsätze bilden einfache Engführungen – vier davon paaren je zwei Themeneinsätze in Originalgestalt, die anderen vier paaren ausschließliche Umkehrungen;
- vier Einsätze nehmen an gemischten Engführungen aus Original und Umkehrung Teil (darunter sind also zwei in Originalgestalt, zwei in Umkehrung);
- vier Einsätze erklingen in einer Kombination aus Eng- und Parallelführung – je zwei in Originalgestalt und in Umkehrung.

Trotz der starken Betonung des Themas entwirft Bach ein regelmäßiges Kontrasubjekt sowie, stellvertretend für eine zweite Gegenstimme, eine kurze kontrapunktische Figur. KS1 ist charakterisiert durch einen kurz unterbrochenen chromatischen Aufstieg (vgl. T. 5: *a-b-h-c*, T. 6: *c-des-d-es-e-f*), ergänzt durch eine ornamentierte Vorhalt-Auflösung-Figur und, nach einer weiteren Pause, deren absteigende Sequenz. (Der oberflächlich zweigeteilte Abstieg mit seiner indirekten Chromatik *f-e-es-d* wirkt quasi symmetrisch zur direkten Chromatik des Aufstiegs.) Bezüglich Phrasenstruktur und Dynamik entsteht somit ein wirklicher Gegensatz zwischen dem Thema und seiner prominentesten Gegenstimme; dies geht so weit, dass KS1 sogar ein oder zwei Viertel später als das Thema endet. Die ganze Phrase begleitet jeden weiteren Themeneinsatz in Originalgestalt. Die KS1-Umkehrung, die die Umkehrungseinsätze des Themas umgibt, bricht nach der langen Note ab (vgl. A: T. 42-45, T: T. 46-49, A: T. 52-54, S: T. 59-61), im Zusammenhang mit der gemischten Engführung sogar noch früher (vgl. A: T. 82-83). KS2 ist ein ungewöhnlicher Begleiter. Es ist viel kürzer als das Thema und unterstreicht immer nur dessen Aufstieg zum zweiten Höhepunkt. Zudem ist seine Kontur vage; die einzigen Konstanten sind sein Rhythmus und seine Artikulation: Drei Viertel, jeweils durch einen Keil energisch verkürzt und durch eine Viertelpause zusätzlich getrennt, münden in einer Schlussnote unterschiedlicher Länge. Meist geht ein Auftakt voraus. So wenig charakteristisch diese Figur erscheinen mag, ist sie doch zuverlässig in allen weiteren Themeneinsätzen und Engführungen zu finden.

Die Fuge umschließt dreizehn themafreie Passagen. Da das Thema und seine Kontrasubjekte nicht gemeinsam beginnen oder enden und Engführungen so ungewöhnlich häufig sind, gibt es etliche Stellen, in denen sich primäre und sekundäre Komponenten überschneiden.

Z1	T. 9-11 <sub>1</sub>	Z8	T. 62-67 <sub>1</sub>
Z2	T. 15-17 <sub>1</sub>	Z9	T. 71-73 <sub>1</sub>
Z3	T. 21-27 <sub>1</sub>	Z10	T. 77-80 <sub>1</sub>
Z4	T. 31-33 <sub>1</sub>	Z11	T. 84-89 <sub>1</sub>
Z5	T. 37-42 <sub>1</sub>	Z12	T. 93-96 <sub>1</sub>
Z6	T. 50-52 <sub>1</sub>	Z13	T. 100-101
Z7	T. 56-58 <sub>1</sub>		

Das Zwischenspielmaterial besteht aus Teilsequenzen der Themen- und KS1-Endglieder sowie vier unabhängigen Motiven. Außer Z13 am Schluss der Fuge beschränkt sich kein Zwischenspiel auf die Funktion als Schlussformel. Die Motive sind jeweils auf ein einziges Zwischenspiel beschränkt. Zwei sind hybrid, insofern sie sich auf verschiedene primäre Komponenten beziehen lassen. In Z12 dominiert KS1 (vgl. S/A: T. 93-95), während man in Z3 eine Mischform der beiden Kontrasubjekte erkennt (vgl. B: T. 21-22 *g* bis *b* sowie T. 22-23, 23-24). Ein eigenständiges Motiv wird in Z6 eingeführt und imitiert (vgl. A: T. 50-51 *as* bis *des*, T: T. 51-52 *c-f*), ein anderes in Z8 (vgl. A: T. 62-63 *es* bis *f*, S: T. 63-64 *b* bis *b*; ebenso S/A: T. 64-66<sub>1</sub> und S: T. 66-67<sub>1</sub>).

Der Grundcharakter dieser Fuge ist 'eher ruhig'. Die Halben des *alla breve*-Metrum sollten gelassen schwingen. Das Tempoverhältnis zum Präludium ist komplex; es kann über zwei unterschiedliche Eselsbrücken erreicht werden: Zwei Takte im Präludium werden zu einem Takt in der Fuge oder eine imaginäre Triolenviertel im Präludium wird zur Fugen-Achtel (Metronomvorschlag: Halbe im Präludium = 88, in der Fuge = 66).

In der Artikulation dieser Fuge ist *legato* vorherrschend. Es gibt jedoch etliche wesentliche Ausnahmen: In der ersten Teilphrase des Themas hat Bach den schlichten Aufstieg mit Keilen markiert. Diese bezeichnen eine absichtsvolle, meist energische Abkürzung der Note. Obwohl die Keile nicht durchgängig wiederkehren, sollte derselbe Gestaltungsansatz doch auf alle weiteren Themeneinsätze übertragen werden. KS2 hat ebenfalls Keile auf dreien seiner wenigen Noten. Diese sind besonders aussagekräftig, da sie Pausen vorangehen, die den Klangfluss ohnehin unterbrochen hätten, was beweist, dass es um mehr als nur die Trennung der Noten geht. Wie im Thema sollte auch hier die Artikulationsanweisung als für alle weiteren Einsätze gleichermaßen geltend verstanden werden. Es bleibt jedoch der Entscheidung jedes Interpreten überlassen, ob die betonte Verkürzung auch für die gelegentlichen gleichrhythmischen Parallelen (vgl. A: T. 19, B: T.44, T: T. 60) und für die aus KS2 abgeleiteten Zwischenspielmotive gelten soll. *Non legato* ist außerdem angesagt für gereihte Sprünge (vgl. S + T: T. 25-26, B: T. 39-41, 62-67) sowie für unerwartete Erweiterungen des Themas (vgl. S: T. 9, 56 und 84; B: T. 15) und deren Sequenzen oder Imitationen. Wie immer müssen zudem alle Noten in kadenziellen Bassgängen getrennt gespielt werden (vgl. T. 45-46, 52-53).

Der Notentext enthält nur eine Verzierung, den kadenziellen Praller in T. 100. Er wird stufenweise erreicht und beginnt daher mit der Hauptnote, kann im Schluss-*ritardando* fünftönig gespielt werden und endet spätestens auf dem Achtelwert vor dem antizipierten Auflösungsston *b*.

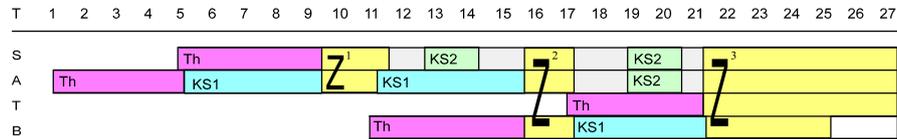
Der Bauplan der Fuge ist so klar, dass eine raffinierte Analyse unangebracht wäre. Es gibt fünf Durchführungen mit je vier Themeneinsätzen – je einer in jeder der vier Stimmen – sowie ein oder mehrere verbindende und ein abschließendes Zwischenspiel, dazu eine Coda mit vier quasi gleichzeitigen Einsätzen und einer Schlusskadenz in Z13.

- Durchführung I enthält vier Einsätze in der Originalgestalt (A S B T). Die verbindenden Zwischenspiele sind kurz und bestehen ausschließlich aus Sequenz-Erweiterungen der vorausgehenden Einsätze; Z3 beschließt die Durchführung mit einer verzögerten Oberstimmen-Auflösung in T. 27<sub>1</sub>. Harmonisch stehen alle Einsätze in der Grundtonart, und auch das abschließende Zwischenspiel geht nicht über b-Moll hinaus.
- Durchführung II beginnt dreistimmig und umfasst zwei Engführungen, die zuerst die beiden Innen-, dann die beiden Außenstimmen paaren. Auch hier ist das verbindende Zwischenspiel kurz und sequenzierend, das abschließende Z5 dagegen länger und thematisch anspruchsvoller. Die Durchführung beginnt in b-Moll, doch die zweite Engführung

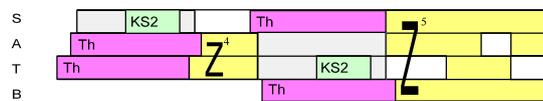
wendet sich der Tonikaparallele Des-Dur zu, in der auch Z5 verbleibt. Erst der letzte Takt des Zwischenspiels kehrt zur Grundtonart zurück.

- Durchführung III führt die Umkehrung des Themas mit vier Einzelsätzen ein. Wie in Durchführung I folgen die ersten beiden Einsätze einander direkt, während die weiteren durch je zweitaktige Zwischenspiele getrennt sind. Allerdings sind diese Zwischenspiele viel inhaltsreicher als die zu Beginn der Fuge. Harmonisch modulieren die vier Einsätze von der Tonika zur Subdominante es-Moll. Bedingt durch die Umkehrung enden Einsätze allerdings nicht immer in der Tonart, in der sie begonnen haben (vgl. T. 52 mit T. 56 und T. 58 mit T. 62). Doch das abschließende Zwischenspiel kehrt auch hier nach b-Moll zurück.
- Durchführung IV entspricht Durchführung II in ihrem Aufbau aus zwei Engführungen, einem verbindenden und einem abschließenden Zwischenspiel; sie bezieht sich auf Durchführung III zurück, insofern sie ausschließlich die Umkehrung des Themas verwendet. Harmonisch stehen die beiden Engführungen in der Tonika und der Dominante.
- Durchführung V paart in ihren zwei Engführungen jeweils Einsätze in Originalgestalt und Umkehrung. Das verbindende Zwischenspiel geht auch hier sequenzierend aus dem vorausgehenden Einsatzpaar hervor, überrascht aber durch eine unerwartete Ausdehnung von fünf Takten; das (hier kürzere) abschließende Zwischenspiel ist vergleichsweise unabhängiger. Harmonisch bringt die zweite Engführung die endgültige Rückkehr zur Grundtonart. Z12 mit seiner absteigenden Sopranlinie, seinem vom Tenor zum Bass gereichten Dominant-Orgelpunkt und seinem abschließenden Dominant-Septakkord liefert eine zwingende Vorbereitung auf die bestätigende Kadenz in der Grundtonart. T. 96 enttäuscht diese Erwartung jedoch mit einem Trugschluss. Dieser liefert eine überzeugende Überleitung zur kurzen, mächtigen Coda.
- Die Coda übertrifft alles bisher Gehörte, indem sie die gemischten Engführungen der fünften Durchführung zu einem einzigen Block zweier enggeführter Parallelsätze komprimiert. Die beiden Umkehrungen in T + B sind leicht verkürzt und geben schon gegen Ende von T. 99 den Weg frei für eine Schlussformel, der sich die oberen Stimmen erst in T. 100-101 anschließen.

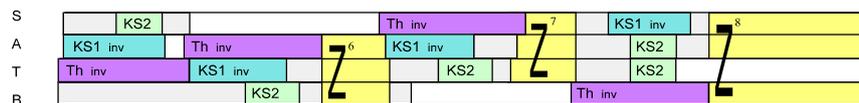
(Der Aufbau dieser Fuge zeigt verblüffende Ähnlichkeit mit dem der dis-Moll-Fuge aus Band I des *Wohltemperierten Klaviers*; vgl. oben Seite 146-152).



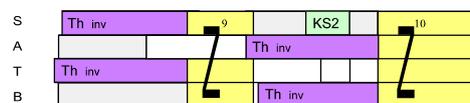
T. 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42



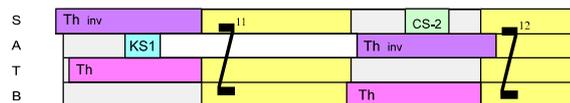
T. 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67



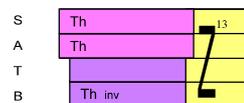
T. 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80



T. 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96



T. 96 97 98 99 100 101



Der Spannungsverlauf in dieser Fuge präsentiert sich als lange, mächtige Steigerung in zwei aufeinander folgenden Schwüngen: I < II, III < IV. Durchführung V beginnt in höherer Intensität als die vier vorausgehenden, nimmt in den aufsteigenden Sequenzen des Zwischenspiels noch an Spannung zu willigt erst dann in eine leichte Entspannung ein. Der Trugschluss sollte die Hörer überraschen, die Coda alles überstrahlen.