

Präludium in H-Dur

Das H-Dur-Präludium besteht vorwiegend aus virtuosem Laufwerk. Spitzentonlinien beherrschen den Höreindruck; motivisches Material spielt kaum eine Rolle.

Die erste harmonische Entwicklung schließt in T. 11-12, wo sie die Modulation von der Grundtonart H-Dur zur Dominante Fis-Dur bestätigt. Nur fünfeinhalb Takte später moduliert Bach weiter zur Tonikaparallele gis-Moll. Da diese Kadenz mit einem Wechsel der Oberflächenfiguration zusammenfällt, muss sie als strukturell relevant betrachtet werden.

Insgesamt besteht das Stück aus sechs Abschnitten, von denen nur einer (hier mit Sternchen gekennzeichnet) in einem Halbschluss endet.

I	T. 1-12 ₁	I—V	H-Dur—Fis-Dur
II	T. 12-17 ₃	V—vi	Fis-Dur—gis-Moll
III	T. 17 ₃ -23 ₃	vi—I	gis-Moll—H-Dur
IV	T. 23 ₃ -28 ₃	I—iii*	H-Dur—dis-Moll
V	T. 28 ₃ -33 ₁	iii—V	dis-Moll—Fis-Dur
VI	T. 33-46	V—I	Fis-Dur—H-Dur

Aufgrund der deutlichen Rückkehr zur Grundtonart in der Mitte lässt sich das Präludium in zwei Hälften teilen. Die beiden äußersten Abschnitte sind mit zwölf bzw. vierzehn Takten wesentlich länger als alle dazwischen liegenden und ergänzen einander zudem symmetrisch in ihrer harmonischen Entwicklung: I = Tonika—Dominante, VI = Dominante—Tonika. Auch die beiden innersten Abschnitte sind bezüglich ihrer harmonischen Progression analog, insofern die Modulation von der Tonikaparallele zur Tonika in III der von der Dominantparallele zur Dominante in IV entspricht. Wie gezeigt werden soll, spiegeln sich diese harmonischen Beziehungen jeweils auch in Entsprechungen des Materials und der Textur.

Der Grundcharakter des Präludiums ist lebhaft. Die im ganzen Stück nicht ein einziges Mal unterbrochene Sechzehntelbewegung unterstreicht diesen Eindruck ebenso wie die Skalen und akkordischen Figurationen. Auch die begleitenden Achtel beschränken sich mit Ausnahme der Takte 12-14 und 23-27 auf Dreiklangsbrechungen. Das Tempo darf schnell sein; die obere Grenze wird durch die saubere Ausführung der Ornamente markiert.

Der Anschlag sollte in diesem Stück sehr leicht sein. Die Artikulation erfordert federndes *non legato* für die begleitenden Achtel und sprühendes *quasi legato* für die Sechzehntel. Breiteres *non legato* empfiehlt sich für die wenigen melodischen Achtel, und echtes *legato* ist auf die Verzierungen beschränkt. Bach hat dieses Präludium tatsächlich reich verziert; es hilft entscheidend, sich all diese Triller, Schleifer und Vorhalte als ausgeschriebene Notenwerte vorzustellen – das macht sie nicht nur weniger beängstigend, sondern klärt vor allem ihre metrische Position. Dabei ist zu beachten, dass Triller in der linken Hand dasselbe Tempo haben müssen wie die in der Rechten und dass Schleifer wie der in T. 23, die Teil einer melodischen Figur sind, auf alle späteren Einsätze dieser Figur übertragen werden müssen, in diesem Fall auf die beiden Sequenzen. (Ein ähnlicher Schleifer in T. 26₃ ist vermutlich wegen des nötigen Vorzeichens auskomponiert.)



T. 1-2



T.23-28

Die melodische Orientierung in diesem Präludium entsteht, wie schon erwähnt, durch Spitzentonlinien, besonders in den Abschnitten I, II und VI. Abschnitt I enthält zwei grundlegende Figuren, die unterschiedliche Kurven erzeugen. Die rechte Hand bildet in T. 3-6 einen Aufstieg in Terzenparal-

lenen, der nach dem dynamischen Höhepunkt von einem Abstieg in T. 7-12₁ beantwortet wird. In Abschnitt VI bildet Bach aus denselben Komponenten ein etwas anderes Muster; vgl. die absteigende Linie der rechten Hand in T. 38-45₁. Die beste dynamische Gestaltung – die allerdings wegen des dafür nötigen ‘langen Atems’ gar nicht leicht ist – wäre ein durchgehendes *diminuendo* von T. 38 bis zum Ende der Komposition.

Abschnitt II beginnt mit vier Takten, in denen die beiden oberen Stimmen eines hier kurzzeitig dreistimmigen Satzes melodische Achtel spielen, deren lange Noten ebenfalls übergreifend aufsteigenden Linien unterliegen. Abschnitt IV, der mit nur fünf Takten kürzeste des Präludiums, ist der melodisch intensivste. Dies wirkt besonders stark, da die ihn einrahmenden Abschnitte III und V in Toccata-Textur gehalten sind und melodische Linien weder direkt noch indirekt bilden. Abschnitt IV dagegen ist konsequent dreistimmig und bildet sogar ein echtes kleines Motiv: In der Oberstimme (T. 24-25) mündet ein reich verzierter fallender Dreiklang in einen Oktavsprung, bevor er in der Mittelstimme von entspannenden Achteln ergänzt wird. Die Kombination wird zunächst genau, dann erweitert sequenziert und führt erst nach “Seufzer”-Paaren und einem quasi-kadenziellen Triller zum Halbschluss am Ende dieses Abschnitts. Das Notenbeispiel zeigt in vereinfachter Form die Hauptlinien in den diskutierten Abschnitten.

Section I (measures 1-12) and Section II (measures 13-15) are shown in a grand staff. Section I features a three-voice texture with eighth notes in the upper voices and longer notes in the bass. Section II continues this texture. Measure numbers 1 through 15 are indicated below the staff.

Section VI (measures 33-46) is shown in a grand staff. It features a three-voice texture with eighth notes in the upper voices and longer notes in the bass. Measure numbers 33 through 46 are indicated below the staff.

Fuge in H-Dur

Das Thema der H-Dur-Fuge hat zwei regelmäßige Varianten; die eine endet mit Erreichen der Tonika-Harmonie auf einem starken Taktschlag, hier in T. 4₁ (diese Version einer Komponente wird in Analogie zum entsprechenden Phänomen im griechischen Versmaß 'männlich' genannt); die andere ('weibliche') Endung fügt dem Tonikaschluss noch eine passive Erweiterung hinzu, die hier bis T. 5₁ reicht. Die weibliche Endung dient oft als metrische Ergänzung; in diesem Fall sorgt sie dafür, dass das Thema viertaktig wird. Als typische Erweiterung einer Phrase ist sie stets ohne eigene harmonische Aktivität; es überrascht daher nicht, dass Bach diesen Takt im Verlauf der Fuge vielfach modifiziert.

Der Rumpf des Themas bis zum männlichen Schluss besteht ausschließlich aus halben Noten und bildet eine unteilbare Geste. Mit Ausnahme des Schrittes vom Leitton zum Grundton verwendet das Thema keine Sekunden, sondern nur größere Intervalle. Das harmonische Gerüst ist eine einfache Kadenz mit einer Funktion pro Takt:



Wie der Spannungsverlauf im Thema gestaltet wird, hängt davon ab, ob man die harmonische oder die melodische Aussage als wesentlicher empfindet. Wer den melodischen Aufstieg für entscheidend hält, wird den ganzen Rumpf als ein einziges *crescendo* spielen wollen. Wo eine weibliche Endung mit der ursprünglichen oder einer ähnlichen fallenden Linie folgt, wird die Steigerung durch ein *diminuendo* ergänzt; wenn der Rumpf direkt in Zwischenspielmaterial übergeht, findet keine Entspannung statt. (Bei dieser Option muss darauf geachtet werden, dass die Steigerung nicht, wie es für romantische Melodien normal wäre, während der absteigenden Schritte unterbrochen wird und das Thema dadurch in zwei teilt.) Wer dagegen die harmonische Aussage in diesem Thema für aussagekräftiger hält, wird das die Subdominant-Harmonie etablierende *gis* im zweiten Takt als Höhepunkt wählen; in diesem Fall erstreckt sich das anschließende *diminuendo* über

zwei Takte bei männlicher und über drei Takte bei weiblicher Endung. (Bei dieser Option ist es wichtig, das *cis* in T. 3 noch nicht zu leise zu spielen, da sonst hier ein Bruch in der Phrase entsteht.) Wie sich denken lässt, haben diese sehr verschiedenen Gestaltungsalternativen weitreichende Auswirkungen auf das Erscheinungsbild der ganzen Fuge.

Die Fuge hat insgesamt vierzehn Themeneinsätze. Die Tabelle gibt jeweils das Ende der Rumpf-Version an; ein Sternchen kennzeichnet Einsätze mit einer weiblichen Endung ähnlich der in T. 4-5.

1.	T. 1-4 ₁	B*	8.	T. 42-45 ₁	S
2.	T. 5-8 ₁	T*	9.	T. 48-51 ₁	B
3.	T. 10-13 ₁	A*	10.	T. 53-56 ₁	T
4.	T. 14-17 ₁	S*	11.	T. 60-63 ₁	T
5.	T. 19-22 ₁	B(*)	12.	T. 75-78 ₁	B
6.	T. 27-30 ₁	T	13.	T. 85-88 ₁	T
7.	T. 35-38 ₁	A	14.	T. 93-96 ₁	S



Der Themen-Rumpf bleibt im ganzen Stück unverändert; Bach verwendet weder Umkehrungen noch Eng- oder Parallelführungen. Dies lässt viel Raum für Kontrasubjekte, von denen es denn auch gleich drei gibt. Zwei davon sind allerdings auf die erste Durchführung beschränkt; nur das dritte bleibt dem Thema für den Rest der Fuge treu und findet sich sogar in manchen Zwischenspielen. KS1 erklingt erstmals in B: T. 5-8₁, mit weiblicher Endung bis T. 9₁. Sein Rumpf besteht aus drei ähnlich gebauten, als Sequenzen angelegten Takten, die jeweils eine perfekte Kurve aus einem zur Synkope aufsteigenden Auftakt und einem dreitönigen Abstieg bilden. Zwischen den Teilphrasen sollte deutlich phrasiert werden; Absetzen ist möglich, eine dynamische Grenzziehung zwischen endender Entspannung und neuer Steigerung dagegen unverzichtbar. Die weibliche Endung ist als Erweiterung entworfen, die nicht abgetrennt wird und lediglich die Entspannung verlängert. KS2 tritt zum ersten Mal in B: T. 10-14₁ auf. Es beginnt ebenfalls mit einem Auftakt zu einer Synkope, doch sind sowohl die Synkope selbst als auch die folgende Entspannung länger. Die zweitaktige Teilphrase bringt eine Steigerung bis T. 13 (erstes oder zweites Viertel) und eine Entspannung bis zum Schluss.

Diese beiden frühen Kontrasubjekte lenken die Aufmerksamkeit der Hörer auf die längere Form des Themas mit weiblicher Endung. Dies ist

besonders im Falle von KS2 offensichtlich, das die ursprünglich als Ganzschluss angelegte Harmonie am Ende des Themen-Rumpfes zum Trugschluss umdeutet. (Vgl. in T. 13₁ das *gis* im Bass, das den erwarteten H-Dur-Dreiklang in einen *gis*-Moll-Dreiklang verwandelt und die Auflösung damit auf T. 14₁ verschiebt. Ähnliches ergibt sich auch in T. 17-18.) Interpreten, die sich entschlossen haben, der harmonischen Anlage des Themas den Vorzug zu geben, werden diese 'Umleitung' besonders lohnend finden.

KS3 wird in S: T. 28-30₁ eingeführt und begleitet fast alle weiteren Themeneinsätze. Es besteht ausschließlich aus Achteln, die sich arabeskenartig abwärts winden, und kann als ornamentierte Imitation des zentralen Themensegments gelesen werden. Die imitative Beziehung bestimmt die dynamische Gestaltung, die sich nach der jeweils für das Thema gewählten Option richtet.

Die H-Dur-Fuge umschließt zwölf themafreie Passagen. Das Thema mit seinen zwei möglichen Endungen wirft allerdings die Frage auf, wo genau jeweils das sekundäre Material beginnt. In allen von KS2 begleiteten Einsätzen ist die Antwort eindeutig, da die Trugschlusswendung nicht erlaubt, die weibliche Endung von Thema und KS1 als beliebig anzusehen. In T. 22 jedoch fehlt KS2, die weibliche Endung von KS1 ist in eine Überbindung verwandelt und die des Themas so transponiert, dass sich die

Harmonie nach der Rückkehr zur Tonika ändert. In einem solchen Fall muss angenommen werden, dass T. 22 nicht mehr zum vom Thema bestimmten Feld gehört. Doch auch diese logisch zufriedenstellende Lösung wird in Frage gestellt angesichts der Tatsache, dass in späteren Durchführungen etliche Themeneinsätze ganz ohne Tonika-Abschluss enden, da das KS3-Ende oft unaufgelöst übergebunden ist (vgl. z.B. T. 30₁). In allen Themeneinsätzen, deren weibliche Endung nicht zweifelsfrei ist, wird daher hier aus praktischen Gründen angenommen, dass das folgende Zwischenspiel bereits nach der männlichen Endung beginnt.

Z1	T. 9-10 ₁	Z7	T. 51-53
Z2	T. 18-19 ₁	Z8	T. 56-60 ₁
Z3	T. 22-27 ₁	Z9	T. 63-75 ₁
Z4	T. 30-35 ₁	Z10	T. 78-85 ₁
Z5	T. 38-42 ₁	Z11	T. 88-93 ₁
Z6	T. 45-48 ₁	Z12	T. 96-104

Diese Zwischenspiele verwenden vielerlei Materialbausteine. Es gibt Zitate aus den Kontrasubjekten (besonders aus KS1 und KS3), kleine unabhängige Figuren sowie mehrstimmige Sequenzmodelle. Z1 und Z2 sind kurze, zusammengehörige Einsätze verbindende Zwischenspiele. Ihr charakteristisches Merkmal ist eine variierte Imitation der weiblichen Themenendung (vgl. B: T. 9-10, A: T. 18-19) und eine Vorwegnahme der ersten KS1-Teilphrase (vgl. T: T. 9-10 und S: T. 18-19). Z3 verbindet zunächst die weibliche Themenendung und deren Sequenz mit neutralem Material, später dann zwei Zitate der KS1-Teilphrase mit einer *do—ti—do*-Floskel im Alt und einem kadenziellen Bassgang.¹ Z4 stellt zwei vollständigen Zitaten von KS3 ein aus einem aufsteigenden Tetrachord bestehendes Motiv gegenüber (M1), das in Z5 und Z6 wiederholt aufgegriffen wird. In Z7 erklingt das erste Sequenzmodell; vgl. T. 51-52₁ mit T. 52-53₁. Z8 kombiniert KS3-Fragmente im Bass mit frei kontrapunktischen Gegenstimmen und endet in der zweiten ausdrücklichen Kadenz dieser Fuge. Z9, das längste Zwischenspiel dieses Stückes mit dem unabhängigsten Material, kombiniert drei Sequenzmodelle; vgl. absteigend T. 63-65₁ mit T. 65-67₁ und (verkürzt) T. 67-68₁; aufsteigend T. 68₃-69₃ mit T. 69₃-70₃ und 70₃-71₃, und wieder absteigend T. 71₃-73₁ mit T. 73-75₁. Z10 beginnt mit M1-Zitaten, viele davon in Umkehrung, gefolgt von steigenden Linien und abgerundet von einer reich verzierten dreistim-

¹ Es empfiehlt sich, den in Klammern gesetzten Haltebogen in S: T. 25 zu ignorieren, um das Wiedererkennen der KS1-Teilphrase nicht unnötig zu erschweren.

migen Schlussformel. Z11 stellt ein wieder anderes Sequenzmodell auf (vgl. A+T: T. 89-91₁ mit T. 91-93₁; B: T. 88₃-90₃ mit T. 90₃-92₃). In Z12 führt ein unvollständiges KS3-Zitat zu einer transponierten Wiederaufnahme der verzierten Schlussformel aus Z10.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass vier Zwischenspiele – Z3, Z8, Z10 und Z12 – mit betonten Ganzschlüssen enden. Neben der schon erwähnten Entsprechung der beiden Schlussformeln kann noch eine weitere, eher strukturelle als oberflächlich offensichtliche Analogie ausgemacht werden. Die ersten zwei Zwischenspiele, die mit KS1 begleitete Themeneinsätze verbinden, verwenden KS1-Material sowie eine Ableitungsform aus der weiblichen Themenendung; die ersten zwei Zwischenspiele, die mit KS3 begleitete Themeneinsätze verbinden, kombinieren KS3 mit M1.

Der Grundcharakter der H-Dur-Fuge ist 'eher ruhig'. Dies ist angesichts der scheinbar gegensätzlichen Aussage von Rhythmik und Intervallik nicht unmittelbar offensichtlich; es ergibt sich jedoch aus der Komplexität: Bach kombiniert nicht nur zahlreiche unterschiedliche Notenwerte (zu den thematischen Halben treten Viertel, Achtel, sogar einzelne Sechzehntel sowie Synkopen verschiedener Länge), sondern verbindet diese zudem in einem ständigen Netzwerk miteinander verschränkter Figuren, die wahrzunehmen Zeit braucht. Das Tempo wird durch die nötige 'Ruhe' einerseits, das *alla breve*-Metrum andererseits eingegrenzt. Für das Verhältnis zum Tempo des Präludiums empfiehlt sich die Proportion 3:2

Drei Viertelnoten im Präludium	entsprechen	zwei halben Noten in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 96, Fugen-Halbe = 63)		

Die Artikulation erfordert sehr viel Genauigkeit. Als Grundansatz dient ein generelles *legato* für alle melodischen Komponenten und Linien. Ausnahmen bilden wie üblich kadenzelle Bassgänge (vgl. B: T. 25-27, 34-35, 59-60, 84-85 und 103-104) sowie gereimte Sprünge – doch diese zweite Kategorie bereitet im Kontext dieses besonderen Fugenthemas einiges Kopfzerbrechen. Für dessen hochgradig melodische, je emotionale Terzen und Quartan stellt man sich am besten vor, wie die Phrase auf einem Cello in sehr breiten Bogenstrichen gespielt klingen würde. In allen anderen Komponenten, den Kontrasubjekten und dem Zwischenspielmaterial, gilt *legato*, doch sind Unterbrechungen zum Zwecke der Phrasierung äußerst wichtig. Dies gilt zwischen den Sequenzen von KS1, den Teilphrasen in KS2 sowie allen aus dem primären Material abgeleiteten Zwischenspielsegmenten, aber auch im Zusammenhang mit den diversen Sequenzmodellen.

Der Bauplan dieser Komposition wird eindeutig bestimmt nicht nur durch die vier in Kadenzenden endenden Zwischenspiele, sondern auch durch die Symmetrien in der Einsatzfolge der Stimmen. Es gibt vier Durchführungen mit wesentlichen Analogien.

Die ersten zwei Durchführungen, die in T. 27₁ bzw. 60₁ enden, enthalten je fünf Themeneinsätze – eine vollständige ‘Runde’ gefolgt von einem überzähligen Einsatz; vgl. I: B T A S B, II: T A S B T. In beiden setzen die Stimmen in aufsteigender Reihenfolge ein, mit einem Neubeginn im Bass nach dem Sopraneneinsatz und dem überzähligen Einsatz in der Stimme, die die Durchführung eröffnet; in beiden sind die drei ersten Zwischenspiele durch ähnliches Material verbunden (Fragmente aus Thema und KS1 in Z1-Z3, M1 in Z4-Z6); in beiden wird die erwartete Vierstimmigkeit nicht im vierten Einsatz erreicht, sondern bis zum überzähligen Einsatz verzögert.

Die beiden letzten Durchführungen enthalten je nur zwei Einsätze; vgl. III: T B, IV: T S. Trotz der wenigen Themeneinsätze sind die zwei Durchführungen mit fünfundzwanzig bzw. zwanzig Takten von ähnlicher Länge wie die zwei ersten. Sie entsprechen einander, insofern beide mit einem Tenor-Einsatz in auf Dreistimmigkeit reduzierter Textur beginnen und mit einem vierstimmig gesetzten Einsatz in einer Außenstimme enden, die verbindenden Zwischenspiele Z9 und Z11 ausschließlich aus Sequenzmodellen bestehen, der jeweils zweite Einsatz durch eine viertaktige KS3-Variation in der unteren Stimme vorbereitet wird (vgl. T. 71-74 mit T. 88₃-92₃) und das abschließende Zwischenspiel mit derselben verzierten Schlussformel endet.

Die beiden Durchführungs-paare werden zudem durch eine spiegelsymmetrische harmonische Entwicklung verbunden:

- Durchführung I bleibt in H-Dur; erst die abschließende Kadenz etabliert die Sekundärtonart Fis-Dur.
- In Durchführung II wird Fis-Dur wieder zur Dominante von H-Dur; die ersten drei Einsätze stehen wieder in der Grundtonart.
- Nur die beiden letzten Einsätze in Durchführung II wenden sich überzeugend anderen Tonarten zu: Sie stehen in der Tonikaparallele gis-Moll bzw. der Subdominante E-Dur und führen zu einem Ende dieser Fugenhälfte in E-Dur.
- Entsprechend stehen die Einsätze in Durchführung IV ebenfalls in H-Dur.
- Entsprechend erklingt das Ende von Durchführung III bereits in H-Dur und nimmt damit Durchführung IV voraus.
- Entsprechend zum Ende der zweiten Durchführung (und der ersten Fugenhälfte) steht auch der Beginn der dritten Durchführung (und damit der zweiten Fugenhälfte) in der Subdominant-Tonart E-Dur.

T. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

S Th KS1 Th KS1 Th KS1 K
A Th KS1 Th KS1 Th KS1 A
T Th KS1 Th KS1 Th KS1 D
B Th KS1 Th KS1 Th KS1 E
N
Z

T. 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

S KS3 Th KS3 Th KS3 Th KS3 K
A Th KS3 Th KS3 Th KS3 A
T Th KS3 Th KS3 Th KS3 D
B Th KS3 Th KS3 Th KS3 E
N
Z

T. 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85

S KS3 Th KS3 Th KS3 K
A Th KS3 Th KS3 Th KS3 A
T Th KS3 Th KS3 Th KS3 D
B Th KS3 Th KS3 Th KS3 E
N
Z

T. 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104

S Th KS3 Th KS3 K
A Th KS3 Th KS3 A
T Th KS3 Th KS3 D
B Th KS3 Th KS3 E
N
Z

Der Spannungsverlauf in der H-Dur-Fuge sollte die doppelte Symmetrie – die Analogie zwischen Durchführung I + II und III + IV einerseits und die harmonische Spiegelung der ganzen Fuge um die Mittelachse – so gut wie möglich nachzeichnen. Wie die detaillierten Beschreibungen oben gezeigt haben, ist jede der vier Durchführungen als Steigerung angelegt. In den ersten zwei Durchführungen geschieht die Zunahme der Intensität nicht zuletzt wegen der jeweils betont verzögerten Vierstimmigkeit allmählich. In den letzten zwei Durchführungen dagegen vollzieht sich zwischen den Einsatzaugen jeweils eine steile Spannungssteigerung.

Die Spiegelung zeigt sich im Gewicht der Abschnitte. Durchführung II und III sind schwächer als I und IV: In I ist das Thema von zwei unabhängigen Kontrastsubjekten begleitet, in II aber nur von einem, das noch dazu melodisch und dynamisch eng verwandt ist; auch wirkt die Wendung nach Dur besänftigend. Gegenüber der im sanfteren Dur beginnenden und von längeren Zwischenspielen mit kontrastierendem Material unterbrochenen Durchführung III mit einem Themeneinsatz ganz ohne Kontrastsubjekt ist IV kompakter und stärker.