

## **Zusatzinformationen für die Analyse und Gestaltung von PRÄLUDIEN**

### **1.1 Präludientypen**

Die Bestimmung der Kategorie, in die ein Präludium fällt, beginnt mit allgemeinen Beobachtungen. Diese sollten möglichst vollständig die drei Dimensionen abdecken, die jede Musik kennzeichnen: die horizontale (das Auf und Ab der Konturen), die vertikale (die Besonderheiten des Zusammenklings von Einzeltönen oder Stimmen) und die zeitliche (die Frage der ganz unterschiedlichen, regelmäßigen oder unregelmäßigen Abstände zwischen den Tonanfängen). Jede Dimension verdient genau beschrieben zu werden:

- Auf horizontaler Ebene unterscheidet man melodische Figuren, Motive und Phrasen einerseits, strukturelle Abschnitte andererseits. Daran orientiert sich die Formanalyse.
- Auf vertikaler Ebene unterscheidet man verschiedene Arten, wie gleichzeitig erklingende Stimmen sich zueinander verhalten; dies führt zur Bestimmung der Textur (des "Gewebes"). Die wichtigsten sind Imitation und Kontrapunkt einerseits (polyphone Texturen), Choralatz und Monodie andererseits (homophone Texturen).
- Auf zeitlicher Ebene ist die potentielle Vielfalt der Notenwerte in Takten von (zu Bachs Zeit) stets gleicher Länge übersichtlich untergebracht. Dabei unterliegen die Taktschläge einer Rangordnung, so dass eine gewisse Vorentscheidung für das Gewicht einer Note getroffen ist, die allerdings durch rhythmische Eigenheiten außer Kraft gesetzt werden kann. Bestimmend auf dieser Ebene ist also sowohl die allgemeine metrische Organisation als auch der im einzelnen Augenblick vorherrschende Rhythmus.

Obwohl jedes Musikstück natürlich alle diese Komponenten aufweist, stehen in einzelnen Kompositionen meist bestimmte Merkmale im Vordergrund, während andere allenfalls eine untergeordnete Rolle spielen. Eine erste Entscheidung lautet daher: Gehört das Präludium einer bekannten Gattung an – ist es eine Invention, ein bestimmter barocker Tanz etc. – oder ist es einer spontanen Improvisation nachempfunden?

Tanzformen zeichnen sich durch metrische und rhythmische Merkmale aus, ein Kanon verlangt Imitation auf demselben Ton, eine Sonatensatzform wird durch die Abfolge des Materials und der Tonarten erkenntlich etc. Der Eindruck von Improvisation entsteht, wenn eine musikalische Dimension – die melodische, harmonische oder rhythmische – im Vordergrund steht und das ganze Stück vor allem durch deren spielerische Verarbeitung gestaltet ist. In einem Präludium – einem Stück, dessen Titel nichts über Inhalt, Form oder Ausdrucksgehalt verrät – ist eine möglichst genaue Bestimmung der Kategorie von entscheidender Bedeutung.

Wo Melodie und Rhythmus wenig auffallend erscheinen, ist meist die Harmonie der bestimmende Faktor. Der Rhythmus kann neutral wirken, wenn alle Noten dieselbe Dauer haben oder mehrere Stimmen so zusammen klingen, dass der Eindruck gleichmäßiger Anschläge entsteht. (Man spricht dann von einem *komplementären* Rhythmus). Ähnliches gilt für die Melodie. Natürlich enthält jedes Musikstück Abfolgen verschiedener Tonhöhen, doch bilden diese nicht immer wirkliche Melodien. Eine Akkordbrechung, ob von einer Stimme allein oder durch das Zusammenspiel komplementärer Stimmen gebildet, ist selten melodisch. (Sie kann sich als Teil einer melodischen Kontur erweisen, wenn sie, wie es in Themen der Wiener Klassik häufig der Fall ist, bald in eine eher lyrische Weiterführung mündet. Wird die Akkordbrechung jedoch durch viele Takte fortgeführt, so darf man von einer Abwesenheit melodischer Eigenschaften sprechen.)

Wenn melodische Aspekte im Vordergrund stehen, handelt es sich meist um ein motivisch bestimmtes Präludium. Als *Motiv* bezeichnet man eine kleine melodische Einheit, die individuell genug ist, um bei ihrer Wiederkehr sofort erkannt zu werden. (Immer dann, wenn eine melodische Einheit ‘nicht singbar’ ist, d. h. wenn entweder ihr Rhythmus so schnell ist oder die Tonfolge so stark ausschlägt, dass man zwar die Einheit wiedererkennt, nicht aber jedes Detail emotional verfolgen kann, ist der neutrale Ausdruck *Figur* vorzuziehen.) Von motivischer Verarbeitung spricht man, wenn eine solche melodische Einheit unter verschiedenen Umständen aufgegriffen wird und dabei möglicherweise einige ihrer Eigenschaften den veränderten Bedingungen anpasst. Eine Komposition wird als motivisch bestimmt bezeichnet, wenn ihr Material vorherrschend aus einigen wenigen Motiven besteht und sich ein entscheidender Anteil des Stückes von diesen Motiven ableitet.

Als nächstes gilt es zu unterscheiden zwischen dem allgemeinen Merkmal der motivischen Verarbeitung und spezifischen Strukturmodellen. Zu diesen gehören Invention und Fuge, zwei konventionell in vielen Aspekten festgeschriebene Formen, die vom Komponisten meist eindeutig durch die

entsprechende Überschrift identifiziert werden. Jedoch kann in Ausnahmefällen auch ein Präludium diesen Konventionen gehorchen.

Ist ein Präludium in streng kontrapunktischer Satztechnik, d. h. in einer Textur von zwei oder mehr melodisch und rhythmisch selbständigen Stimmen entworfen und das Material durch die imitatorische Verarbeitung eines zentralen musikalischen Gedankens bestimmt, so handelt es sich wahrscheinlich um eine undeckelte Invention oder Fuge. Zwischen diesen beiden Modellen zu unterscheiden ist nicht allzu schwer. Zwar kann das Thema in beiden Formen von einem polyphonen Gegenspieler begleitet werden und, während es vorübergehend pausiert, durch andere Motive ersetzt werden. Doch gibt es einige deutliche Unterschiede.

Um welche der beiden Formen es sich handelt, erkennt man zuerst an Stimme und Tonart der Folgeeinsätze: Wenn die thematische Komponente alle Stimmen nacheinander durchläuft und diese Einsätze abwechselnd auf der Tonika und der Dominante erfolgen, handelt es sich um eine Fuge. Diese Beobachtung wird meist durch Kontrasubjekte bestätigt, die ebenfalls durch alle Stimmen wandern. (Ein 'Präludium im Stil einer Fuge' unterscheidet sich von einer echten Fuge allerdings häufig in den Anfangstakten: Anstatt einstimmig unbegleitet wie in einer Fuge stellt ein Präludium sein Thema manchmal mit Begleitung durch einige die Harmonie andeutende Töne oder Akkorde vor, bevor es zur strengen Polyphonie übergeht.) Wenn dagegen die Stimmfolge der Themeneinsätze beliebig scheint und die Imitation der thematischen Komponente vorherrschend auf demselben Ton bleibt, so spricht man von einer Invention. Dies gilt besonders, wenn die thematische Komponente nicht nur imitiert, sondern auch sequenziert wird. (Sequenz = Wiederholung durch dieselbe Stimme auf einer anderen Tonstufe)

Es gibt Präludien, die von kleinen Motiven oder Figuren durchzogen sind, deren Intervallstruktur sich so häufig ändert, dass nur der Rhythmus als unveränderlich wahrgenommen wird. Hier werden Zuhörer ermutigt, ihre Aufmerksamkeit auf ein meist kleines Repertoire rhythmischer Modelle zu lenken. Im Gegensatz dazu erzeugen Präludien, die vor allem durch ihre metrischen Eigenschaften bestimmt scheinen, häufig eine meditative Atmosphäre. In ihnen geht es also nicht um ein Spiel mit Strukturen oder thematischem Material; vielmehr dominiert der Eindruck eines gleichmäßigen Pulsierens. Eine solche Musik vermittelt Zuhörern den Eindruck innerer Ruhe und einer das rationale Denken in den Hintergrund drängenden Haltung. Bei Bach geht ein meditatives Präludium oft einem besonders komplexen Hauptwerk voraus, für das eine besondere emotionale Einstimmung hilfreich ist.

## 1.2 Der Bauplan eines Präludiums

Musikwerke sind in ihrem horizontalen Verlauf normalerweise aus verschiedenen Abschnitten zusammengesetzt, die harmonisch jeweils mit einer Kadenz oder Schlussklausel enden. Einfache Formen können in nur zwei Abschnitte gegliedert sein, die einander noch dazu in vieler Hinsicht entsprechen: Man spricht dann von *binären* Strukturen; sie finden sich besonders in Tanz- und Liedformen. In anderen Formen kehrt ein erster Abschnitt (A) nach einem kontrastierenden Abschnitt (B) gleich oder leicht verändert wieder; diese nennt man *ternäre*, *ABA-* oder *Da-Capo-*Formen. Präludien können darüber hinaus auch als Phrasenketten komponiert sein. Die Länge der Phrasen ist charakteristischerweise unregelmäßiger als bei Tanz- und Liedformen, in denen geradzahlige Taktmuster vorherrschen.

Bei der Suche nach der ersten strukturell relevanten Kadenz geht es darum, eine Harmoniefolge von Dominante – Tonika (oder V–I) zu identifizieren. Meist geht dieser Harmoniefolge eine subdominantische Funktion (eine Harmonie der IV. oder II. Stufe) voraus. Die Dominante wird gern mit Erweiterungen in ihrer zur ‘Auflösung’ drängenden Tendenz verstärkt. Beliebte sind zusätzliche Terzschichtungen, die dem Dreiklang die Septime oder None aufsetzen. Die Tonika dagegen ist wenig veränderlich: Sie erklingt zu Bachs Zeiten praktisch nie unter Beimischung dreiklangsfremder Töne.

Wenn allerdings der erste harmonische Schluss mit dem Ende der ersten melodischen Einheit zusammenfällt, und wenn diese melodische Einheit zudem in den folgenden Takten eine ‘Antwort’ erfährt, so muss nach der nächst größeren Einheit gesucht werden, denn in melodisch bestimmten Kompositionen unterscheidet man zwischen Phrasen und Formabschnitten: Ein *Abschnitt* (eine strukturelle Einheit) besteht dabei stets aus mehreren *Phrasen* (melodischen Einheiten). Wenn dagegen Melodielinien entweder fehlen oder nebensächlich erscheinen, so beschließt die erste Kadenz den ersten Abschnitt. (Es gibt jedoch eine Ausnahme: Wenn Oberstimme oder Bass an der eröffnenden harmonischen Entwicklung unbeteiligt sind, weil ein Orgelpunkt ihre melodische Aktivität hinauszögert, so schließt der erste Abschnitt ebenfalls erst mit der nächsten Kadenz.)

Die zweite harmonische Entwicklung eines Werkes wendet sich in der Regel von der Grundtonart ab und moduliert in eine andere Tonart, die nun ihrerseits mit einer Kadenz bestätigt wird. Die modulierende Entwicklung ist fast immer länger als die ursprüngliche Harmoniefolge. Die Anzahl der in einem Präludium möglichen Strukturabschnitte ist theoretisch unbegrenzt, doch findet man selten mehr als sechs.

Strukturelle Entsprechungen (Analogien) erinnern an Tanz- und Liedformen und stellen daher ein beliebtes Bauprinzip von Präludien dar. Entsprechungen können ganz unterschiedliche Ausmaße haben: die kürzesten umfassen nur zwei oder drei Takte, die längsten eine Hälfte des Stückes, die dann in der zweiten Hälfte in veränderter Form erneut durchlaufen wird.

Die direkteste, aber auch seltenste Art der Analogie ist die unveränderte Wiederholung. Häufiger sind Transposition, Variation und Modifikation.

- Bei einer Transposition bleiben die Details unverändert, während ein Gebilde auf eine andere Tonstufe versetzt wird. Änderungen des Intervallgeschlechts sind dabei akzeptiert (d.h. auf einer benachbarten Tonstufe werden kleine Sekunden oft zu großen etc.). Gibt es größere Abweichungen, so spricht man von einer variierten Transposition.
- Der Begriff Variation umfasst eine Vielzahl möglicher Abweichungen von der Ursprungsform. So kann eine von mehreren Stimmen melodisch oder rhythmisch verfeinert erklingen, die Melodielinie kann in eine andere Stimme überwechseln, eine Begleitstimme kann ihr Muster verändern, etc. Allerdings gibt es einiges, was in einer echten Variation des 18. Jahrhunderts unverändert bleiben muss: die Ausdehnung, der Grundton und die harmonische Entwicklung.
- Der etwas vage Begriff Modifikation beschreibt Fälle, in denen eine Einheit nur in ihren wesentlichen Linien aufgegriffen wird, die Oberflächenmerkmale aber stark verändert klingen. Für das Verständnis der Struktur eines Werkes sind modifizierte Wiederaufnahmen einer zuvor gehörten Einheit jedoch sehr wichtig. Angenommen, ein Abschnitt im ersten Teil eines Stückes besteht aus vier Komponenten: einem zweitaktigen Modell, dessen Sequenz, einer Modulation in eine andere Tonart und einer zweitaktigen Kadenzformel. Nehmen wir weiter an, dass ein späterer Abschnitt in demselben Stück vier Komponenten derselben Kategorien enthält, die sich jedoch in einigen Einzelheiten unterscheiden: Das zweitaktige Modell ist melodisch oder harmonisch anders angelegt, wird jedoch ebenfalls sequenziert; die Modulation benötigt einen zusätzlichen Takt, um ihre Zieltonart zu erreichen, und die abschließende Kadenzformel ist zwar gleich lang, zeigt aber eine abweichende melodische Gestaltung. In einem solchen Fall handelt es sich um eine subtile Art der strukturellen Entsprechung, deren Entdeckung immer sehr lohnend ist. Derart modifizierte Analogien kommen hauptsächlich in Stücken vor, deren Oberflächenmerkmale – melodische Konturen, rhythmische Figuren und Textur – relativ neutral sind.

### 1.3 Praktische Erwägungen für die Aufführung

Der Grundcharakter einer Komposition aus Bachs Zeit wird stets durch das musikalische Material selbst angezeigt. Die Bestimmung mag anfangs schwierig scheinen, da Bach und seine Zeitgenossen Angaben zu Dynamik, Anschlagsart, Artikulation oder Tempo nur in Ausnahmefällen in den Notentext schreiben. Im *Wohltemperierten Klavier* sind Keile oder Bögen, wie sie z. B. im Thema der d-Moll-Fuge aus Band I erscheinen, äußerst selten; auch finden sich nur drei Tempoangaben: Die h-Moll-Fuge aus Band I und das g-Moll-Präludium aus Band II sind mit dem Wort *Largo* überschrieben, das h-Moll-Präludium aus Band II ist als *Allegro* gekennzeichnet.

In Anbetracht des weitgehenden Fehlens klärender Begriffe und Zeichen muss davon ausgegangen werden, dass Musiker der Bach-Zeit darin geübt waren, den Grundcharakter aus den rhythmischen und melodischen Eigenheiten einer Komposition abzuleiten. Als heutige Interpreten müssen wir daher fragen: Welche Art Rhythmus und welche Intervallstruktur waren typisch für ein Stück, dessen Charakter man in die Kategorie 'eher ruhig' einordnen würde, und welche Merkmale fänden sich in einem Werk von 'eher lebhaftem' Grundcharakter?

Die erste Unterscheidung ist relativ einfach. Das Vorkommen mehrfacher, vor allem gereihter Intervallsprünge gilt als Anzeichen von Lebhaftigkeit, schrittweise Bewegung dagegen als Ausdruck von Ruhe und, wenn es zusätzlich ein einzelnes 'emotionales' Intervall gibt (ein kleine Sexte oder Septime, eine verminderte oder übermäßige Quarte), von Intensität. Für den Rhythmus gilt, dass ein komplexes Muster mit vielen verschiedenen Notenwerten Zeit braucht, ein einfacher Rhythmus dagegen zur Virtuosität einlädt und in langsamem Tempo vielleicht sogar langweilig wirken würde.

Die Faustregel für die Bestimmung des Grundcharakters lautet daher:

- Schrittweise Melodiebildung und komplexer Rhythmus zeigen einen 'eher ruhigen' Grundcharakter an,
- häufige Sprünge bei schlichtem Rhythmus dagegen weisen auf einen 'eher lebhaften' Grundcharakter hin.

Hat man erst einmal den Grundcharakter bestimmt, so gilt es allerdings, dieses relativ allgemeine Konzept in aufführungspraktische Entscheidungen zu übersetzen. Folgende Hinweise können helfen, aufgrund des jeweiligen Grundcharakters Entscheidungen für Tempo und Artikulation zu treffen:

- Legt das Material einen 'eher ruhigen' Charakter nahe, so ist das Tempo mäßig bewegt bis sehr langsam und die Standardartikulation *legato*. Ausnahmen gelten für Reihungen größerer Intervalle sowie

für kadenzierende Bassgänge (die in vielen Schlussformeln anzutreffende Fortschreitung der tiefsten Stimme von einem Akkordgrundton zum nächsten).

- Legt das Material dagegen den Grundcharakter ‘eher lebhaft’ nahe, so bewegt sich das Tempo zwischen mäßig und sehr schnell. Die dazugehörige Standardartikulation besteht aus sehr durchsichtigem *legato* (auch *quasi legato* genannt) für die kürzeren und *non legato* für die längeren Notenwerte.<sup>3</sup> Auch hier gibt es einige Ausnahmen. Die wichtigste betrifft die Paarbildung eines Vorhaltes mit seiner melodischen Auflösung, die immer durch gebundenes Spiel ausgedrückt wird. Dasselbe gilt für die sogenannte *do—ti-do*-Floskel die häufig synkopiert beginnende Abfolge Grundton-Leitton-Grundton, die ebenfalls stets *legato* gespielt wird.

Bei Verzierungen in Präludien gilt es zu unterscheiden, ob es sich um eine auf thematischer Imitation basierende Komposition handelt oder nicht. Verzierungen in polyphonen Werken Bachs und seiner in vergleichbarem Stil schreibenden Zeitgenossen sind meist wesentlicher Bestandteil einer thematischen Komponente. Eine überzeugende Ausführung verlangt einen melodisch und charakterlich integrierten Beginn, eine zum Tempo passende Bewegung und einen angemessenen Abschluss.

Die gebräuchlichste Verzierung in Bachs Fugen ist der lange Triller, der durch unterschiedliche Symbole angezeigt werden kann: die Abkürzung *tr* oder (seltener) *t*, das Praller-Zeichen oder eines der Kürzel für zusammengesetzte Ornamente. Man unterscheidet in der Musik des 18. Jahrhunderts zwischen melodischen und nicht-melodischen Trillern. Melodische Triller dienen unter anderem dazu, den verzierten Ton durch wiederholte Vorhaltbildung interessant klingen zu lassen; daher gilt als regelmäßig ein Beginn von der oberen Nebennote; wo dies im melodischen Kontext zu unerwünschten Sprüngen oder Tonwiederholungen führt, wird die erste Note verlängert, so dass zumindest alle späteren Schläge vorhalt-artig klingen. Für die Ausführung von melodischen Trillern gilt insgesamt:

<sup>3</sup> Nur im Falle von Verlängerungen durch Punktierung oder Haltebogen sind genauere Überlegungen nötig. Hier richtet sich die Artikulation – der Anschluss zur darauffolgenden Note – nach dem Wert der Verlängerung und nicht nach dem der Gesamtnote. Gehört der Wert der Punktierung oder Überbindung selbst zu den im gegebenen Stück längeren Noten, so schließt die Folgenote in *non legato* an; entspricht die Verlängerung den kürzeren Notenwerten des Werkes, so gilt *quasi legato*. Beispiel: In einem Stück, dessen Grundmuster aus *non-legato*-Vierteln und *quasi-legato*-Achteln besteht, wird eine Überbindung um eine Viertel abgesetzt; nach einer Verlängerung um einen Achtelwert dagegen geht es *quasi legato* weiter.

- Der Regel nach beginnt ein Triller von der oberen Nebennote. Doch gibt es eine *sehr* häufige Ausnahme: Wenn der verzierte Ton Teil der melodischen Linie ist und stufenweise von der oberen oder unteren Nebennote aus erreicht wird, beginnt der Triller mit der Hauptnote.
- Die Schnelligkeit der Trillerbewegung richtet sich nach dem Grundtempo des Stückes: Trillernoten sind doppelt so kurz wie die kürzesten ausgeschriebenen nicht-ornamentalen Werte.
- Während Triller, die mit der oberen Nebennote beginnen, eine ganz regelmäßige Bewegung haben, trifft dies für alle, die von der Hauptnote ausgehen und daher eine ungerade Anzahl von Tönen haben, nicht zu. Diese verdoppeln die Dauer der ersten Note, so dass auch hier später jeweils die obere Nebennote auf betonte Takteile fällt.
- Alle Triller, denen ein Auflösungsston auf starkem Takteil folgt, enden mit einem Nachschlag aus unterer Nebennote und Hauptnote. Ein Nachschlag ist *nicht* angebracht, wenn die Folgenote auf einem schwachen Takteil ('zu früh' oder 'zu spät') eintritt oder ganz fehlt: Bei allen Trillernoten, die zum ersten Notenwert eines neuen Taktes übergebunden sind, bei allen punktierten Noten und immer dann, wenn der Triller mit einer Pause abbricht, endet die Bewegung auf der letzten Hauptnote vor Ende eines ganzen Schlages.

Die Aufgabe von nicht-melodischen Trillern ist nicht die Vorhaltbildung sondern vielmehr die Intensitätserhaltung eines längeren Tones, der sonst verebben würde. Hier ist also die Hauptnote selbst das Entscheidende, und diese sollte daher auf alle regelmäßigen Werte der Gegenstimme treffen. Zu dieser Kategorie gehören auch Triller, die (wie im g-Moll-Präludium aus Band I) auf die erste Note einer Phrase fallen .

Neben Trillern kommt die klein gestochene Einzelnote häufig vor. Gehört diese nicht derselben Harmonie wie die Hauptnote an, so handelt es sich um einen Vorhalt; dieser hat meist Sekundabstand. Für die Länge des Vorhaltes gibt es Regeln und harmonische Voraussetzungen. Regulär beansprucht ein Vorhalt die Hälfte eines einfachen bzw. ein Drittel eines punktierten Notenwertes.<sup>4</sup> Allerdings kann die harmonische Bewegung der anderen Stimmen eine frühere Auflösung erzwingen, da diese stets noch in die zunächst melodisch 'vorenthaltene' Harmonie fallen muss.

<sup>4</sup> Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel vertritt in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* von 1753 die Auffassung, das Verhältnis von Vorhalt zu Auflösung in punktierten Noten solle zugunsten des harmonisch wichtigeren Vorhalts in 2 : 1 umgekehrt werden. Dieser Vorschlag darf jedoch nicht anachronistisch auf die Musik des Vaters angewandt werden, zu dessen Zeit die Proportion 1 : 2 Vorrang hatte.

Dass Verzierungen integraler Bestandteil der thematischen Komponente sind, trifft besonders für Thema und Kontrasubjekt einer Fuge zu. Unabhängig davon, ob der Komponist das Symbol in jedem Einsatz neu schreibt, sollten Interpreten nach Maßgabe ihrer technischen Fähigkeiten versuchen, die Verzierung durchgängig beizubehalten – vorausgesetzt natürlich, die thematische Komponente erklingt nicht in einer modifizierten Form, in der sich die Verzierung aus stilistischen Gründe verbietet.

Ganz anders sind die Voraussetzungen für Verzierungen in ariosen Werken, wo sie zu Bachs Zeiten oft spontan ausgeführt und hinzugefügt wurden. Diese Praxis hat ihren Ursprung in Stücken, deren Melodielinien Teil eines überschaubaren Satzes waren, so dass selbst dann wenig Gefahr für Unverträglichkeiten bestand, wenn mehrere Musiker beteiligt waren. Meistens legte in jedem gegebenen Moment höchstens eine der Stimmen überhaupt das Verzieren nahe. Besonders in Kompositionen für Tasteninstrumente, in denen nicht nur die Verteilung auf mehrere Ausführende wegfällt, sondern der Interpret sogar oft mit dem Komponisten identisch oder zumindest dessen Schüler war, wurde die Ornamentik häufig nur angedeutet. Infolgedessen enthalten die verschiedenen Abschriften, die Bachs Schüler von seinen *Clavier*-Stücken machten, eine große Variationsbreite bzgl. der Platzierung und Dichte der Verzierungen in ein und demselben Werk – eine Tatsache, die einerseits zeigt, dass in vielen Fällen mehr als nur eine Lösung für angemessen galt, und andererseits, dass Bach bei seinen Anregungen möglicherweise auf die unterschiedliche (emotionale und technische) Veranlagung jedes Schülers Rücksicht nahm.

Vermutlich ist dies der Grund, warum der Komponist, der von Interpreten imitativer Werke erwartete, dass sie Verzierungen auch dann getreu übernahmen, wenn dies einige Fingerakrobatik erforderte, in Werken des sanfteren arioso-Charakters umso großzügiger war. Hier vermeidet er oft die schwieriger zu spielenden Mittelstimmen-Ornamente und ersetzt sie stattdessen durch eine beliebige Verzierung in einer Außenstimme. Heutige Interpreten, deren Fingertechnik an ganz anderen Aufgaben geübt ist, haben in solchen Fällen die Wahl, ob sie den ausgeschriebenen Kompromissen oder einer polyphon logischeren Lösung Folge leisten wollen.

#### **1.4a Harmonisch bestimmte Präludien**

Auf der Suche nach Interpretationsansätzen bei harmonisch bestimmten Werken gilt es zunächst, die jeder Harmonie innewohnende Spannung zu verstehen sowie das Anwachsen und Abschwellen der Spannung zwischen

aufeinander folgenden Akkorden und in längeren Progressionen zu erspüren. Schon mit einer einfachen Regel kommt man recht weit: Die Spannung steigt mit jedem aktiven Schritt, d. h. mit zunehmender Entfernung von der gültigen Tonika; mit jedem passiven Schritt, d. h. mit zunehmender Wiederannäherung an die Tonika, nimmt die Spannung ab. In einer einfachen Akkordfolge mit Ganzschluss (D–T bzw. V–I) gipfelt die Spannungskurve in der Subdominante oder ihrem Stellvertreter (in Dur: IV oder ii). Dem folgt die Dominante mit ihrem inhärenten Streben nach Auflösung und schließlich die Tonika als Endpunkt der Entspannung. Diese natürliche dynamische Entwicklung (Lautstärken- oder Intensitätskurve) kann verstärkt werden durch die Erweiterung einer Harmonie; ein Subdominant-Septakkord (IV<sup>7</sup>) wirkt aktiver als eine einfache Subdominantharmonie, ein Dominant-Septakkord drängt noch stärker nach Auflösung und erscheint damit spannungsärmer. In allen erweiterten Kadenzten steht der Grad des Spannungsanstiegs in direktem Verhältnis zur Kühnheit des harmonischen Schrittes.

Allerdings weisen harmonisch bestimmte Kompositionen oft sekundäre Merkmale auf, die die oben genannten Regeln außer Kraft setzen, allen voran Sequenz und Orgelpunkt. Eine Sequenz ist, wie schon erwähnt, die Wiederholung eines Modells – einer melodischen Einheit oder einer Harmoniefolge – auf einer anderen Tonstufe. Dabei wird die dynamische Gestalt stets im Modell entschieden und in der Sequenz ohne Rücksicht auf veränderte harmonische Umstände imitiert. Ein Orgelpunkt – meist ein Basston auf der Dominante oder Tonika, der entweder lange ausgehalten oder in gleichmäßigen Abständen neu angeschlagen wird, während die übrigen Stimmen verschiedene Harmonien durchlaufen – ist nicht nur ein reales, sondern zugleich ein psychologisches Phänomen. Während ein auf einer barocken Kirchenorgel ausgehaltener Ton *objektiv* dieselbe Lautstärke beibehält, drängt er sich aufgrund seiner Insistenz *subjektiv* je länger desto tiefer ins Bewusstsein der Hörer. Ein auf einem verklingenden Instrument wiederholt angeschlagener Orgelpunktton sollte dieser Tatsache Rechnung tragen und, zusammen mit der darüber liegenden Harmoniefolge, allmählich aber stetig an Intensität zunehmen.

Zuletzt gibt es noch ein Drittes, das sich über die harmonische Ordnung hinwegsetzen kann: Melodische Aussagen sind emotional ‘stärker’ als harmonische. In einem sonst harmonisch bestimmten Werk überschreibt jedes echte melodische Ereignis momentan die Vorherrschaft der Akkordfolgen. Wenn eine melodische Einheit, sei sie auch noch so klein, genügend ‘Charakter’ hat, so kann ihr Bedeutung zukommen, die sich ganz unabhängig von den im Hintergrund fortgesetzten harmonischen Prozessen entfaltet.

### 1.4b Rhythmisch bestimmte Präludien

Wann immer eine Notenwert-Folge charakteristisch genug ist, um leicht wiedererkannt zu werden, und zudem wiederholt aufgegriffen wird, kann man sie als rhythmische Einheit bezeichnen. Wenn sie zudem in Verbindung mit verschiedenen Konturen auftritt, muss man davon ausgehen, dass sie als rhythmische Figur für das Werk bestimmend ist. Wenn außer der rhythmischen jedoch auch die melodische Gestalt beibehalten wird, handelt es sich um ein *Motiv* und es trifft das unter Punkt 1.4d Ausgeführte zu.

Die Folge der Notenwerte, die zusammen eine rhythmische Figur bilden, ist durch zwei Faktoren charakterisiert: ihre Länge und ihre metrische Position. So kann eine rhythmische Figur stets mit Taktbeginn einsetzen oder stets von einem schwachen Taktteil zu einem starken führen, etc. Zwei rhythmische Figuren, die bezüglich Länge und metrischer Position identisch sind, sich jedoch in den Details (der Verteilung der Notenwerte) unterscheiden, gelten als verwandt. Im Verlauf eines Stückes kann eine rhythmische Figur verarbeitet werden durch Variation, Verkürzung, Erweiterung, Vergrößerung (Augmentation) oder Verkleinerung (Diminution). Im Zusammenspiel zweier Stimmen kommen Eng- und Parallelführungen vor.

Das An- und Abschwollen der Intensität in einem rhythmisch bestimmten Stück wird selten vom Rhythmus allein entschieden; vielmehr ergeben sich die dynamischen Entwicklungen meist aus den (hier eigentlich sekundären) melodischen, harmonischen und satztechnischen Gegebenheiten wie steigenden und fallenden Sequenzen, zu- oder abnehmender Stimmstärke sowie aus spannungssteigernden oder -lösenden harmonischen Schritten.

### 1.4c Metrisch bestimmte Präludien

Abgesehen vom schnellsten in einem Stück vorkommenden Notenwert kann jeder Wert die Funktion des Pulsschlages erfüllen. Oft zeigt der Komponist den hinter der rhythmischen Oberfläche durchscheinenden Puls durch zusätzliche Notenhälse an. Wenn in einer Folge von Sechzehntelgruppen die jeweils erste Note einen zweiten (Viertel-)Notenhals aufweist, der eine versteckte 'Stimme' andeutet, so entsteht durch die diesen Noten zukommende Emphase der Eindruck eines regelmäßigen Viertelpulses. Setzt sich dies über viele Takte hinweg fort, so muss man fragen, ob dieses Merkmal nicht vielleicht das überhaupt entscheidende der Komposition ist.

In ihren Sekundärmerkmalen gleichen sich metrisch und rhythmisch bestimmte Stücke weitgehend. In beiden gibt es melodische Linien oder

Figuren, die kein konstantes thematisches Material bilden, sowie harmonische Entwicklungen und satztechnische Eigenheiten. Diese sekundären Eigenschaften bestimmen auch in metrischen Stücken die dynamische Entwicklung. Allerdings sind spannungsvolle Höhepunkte eher selten und werden allmählicher vorbereitet, da der Charakter solcher Stücke häufig meditativ ist. Insbesondere in Texturen wie der oben beschriebenen, mit einem Viertelpuls hinter einer Oberflächengestaltung aus Sechzehnteln, empfiehlt sich oft ein sanftes Fließen ohne große Änderungen in der Klangintensität.

#### 1.4d Motivisch bestimmte Präludien

Motive zu identifizieren ist meist relativ einfach. Dabei sollte allerdings die Ausdehnung der Tongruppe sorgfältig notiert werden, um Fehler bei der Phrasierung zu vermeiden. Motivanfänge kehren oft leicht verändert wieder; ebenso kann die Schlussnote Varianten zulassen. Über die Frage der tongetreuen Wiederkehr hinaus gilt es also, die Logik der Einheit zu verstehen.

Der Grundcharakter eines Motivs lässt sich nach den oben aufgezählten, für alle polyphonen Kompositionen geltenden Anhaltspunkten bestimmen: 'eher ruhig' sind Kompositionen mit komplexen Rhythmen und Konturen aus kleinen Schritten (die eventuell von einem der 'emotionalen' Intervalle unterbrochen sind), 'eher lebhaft' sind Stücke mit einfachen Rhythmen und zahlreichen Sprüngen oder Akkordbrechungen. Die Intensität innerhalb eines Motivs erhöht sich durch einen aktiven harmonischen Schritt, einen Vorhalt, einen Leitton, ein 'emotionales' Intervall, eine Synkope oder eine auffallende rhythmische Verlängerung.

Zur Verarbeitung des Motivs bedient sich der Komponist vor allem der Sequenzierung (bei der das Motiv unmittelbar, in derselben Stimme aber auf einer anderen Tonstufe, wiederholt wird), der Imitation (bei der das Motiv in einer anderen Stimme nachgeahmt wird) und der Umkehrung (bei der das Motiv auf den Kopf gestellt erklingt). Alle drei Prozesse können zudem verkürzt, verlängert oder variiert werden.

Imitationen, Variationen und Umkehrungen haben in sich keinen Einfluss auf den Gesamtverlauf der inneren Spannung. Steigende Sequenzen jedoch gehen fast immer mit einer Zunahme und fallende Sequenzen mit einer Abnahme der Intensität einher, und eine Steigerung ergibt sich auch in den eher selten auftretenden und dadurch umso auffälligeren Parallelführungen eines Motivs sowie in Engführungen. (Engführungen sind teleskopartig zusammengeschobene Imitationen, bei denen der zweite Einsatz das Ende des ersten nicht abwartet, sondern mit ihm überlappt).

Die dynamische Gesamtanlage eines motivisch bestimmten Präludiums richtet sich nach ganz ähnlichen Kriterien wie die einer Fuge. Die Intensität eines Abschnitts ergibt sich in erster Linie aus der Dichte des thematischen Materials. Diese Dichte kann horizontal oder vertikal erzielt werden (mehr hierzu unter Punkt 2.7). Andere Faktoren sind ein Wechsel des Tongeschlechts – Moll statt Dur oder umgekehrt – sowie eine sich aus der Umkehrung ergebende Charakteränderung einer thematischen Komponente.

#### 1.4e Präludien im Stil einer Invention oder Fuge

Für Präludien, die im Stil einer Fuge komponiert sind, gilt das später in diesem Kapitel für ‘echte’ Fugen Ausgeführte; sie werden hier daher nicht weiter erörtert. Vieles davon trifft zudem auch auf Inventionen und damit gleichermaßen auf Präludien im Stil einer Invention zu. Daher sollen hier vor allem die Unterschiede zwischen Fuge und Invention – in der Terminologie einerseits, der Struktur andererseits – behandelt werden.

Obwohl es Fugen gibt, die aus einer einfachen und kurzen thematischen Grundkomponente entwickelt sind, und Inventionen, deren Hauptidee vergleichsweise komplex wirkt, unterscheidet man bei der Bezeichnung der Hauptkomponente des thematischen Materials konventionell zwischen dem *Thema* (oder *Subjekt*) einer Fuge und dem *zentralen Motiv* einer Invention. Schwieriger wird es bei den jeweiligen kontrapunktischen Begleitern: Während *Kontrasubjekt* der gängige Begriff in Fugen ist<sup>5</sup>, hat sich ein sprachlich analoger Begriff selbst im Falle von streng polyphon entworfenen Begleitkomponenten in Inventionen nicht etabliert. Allerdings sind solche ‘Kontramotive’ eher die Ausnahme; häufiger wird das zentrale Motiv von Tönen oder Akkorden begleitet, die wenig mehr als ein harmonisches Gerüst liefern und bei jedem Einsatz unterschiedlich sein können.

Auch gelten für Inventionen nicht die Regeln, die die Einsatzfolge und Gruppierung von Themeneinsätzen in einer Fuge bestimmen. Dem zentralen Motiv können, nachdem es (mit oder ohne Begleitstimme) eingeführt worden ist, Imitationen und Sequenzen in beliebiger Anzahl und Anordnung folgen. Es kann dabei verkürzt werden oder neue Kombinationen seiner Bestandteile eingehen. Manchmal gibt es im Lauf des Stückes einem sekundären Motiv Raum. Dagegen ist die im Zuge des Verarbeitungsprozesses

<sup>5</sup> Früher bezeichnete man die ein Fugenthema regelmäßig begleitende thematische Einheit auch als *Kontrapunkt*, doch ist es ein wenig verwirrend, wenn das Wort, das die Satztechnik an sich bezeichnet, zugleich für eine einzelne Komponente verwendet wird.

erfolgende Modulation, die mit einer Kadenz bestätigt wird, notwendiges Strukturmerkmal einer Invention. Die Modulation führt zur Dominante oder, bei manchen in Moll stehenden Inventionen, zur parallelen Durtonart.

Der Folgeabschnitt der Invention beginnt in der so erreichten Tonart, häufig mit einer neuen Aufstellung der zu Beginn des Stückes gehörten Komponenten in vertauschten Stimmen. Danach ist, wenn man Bachs eigene fünfzehn Inventionen als Maßstab nimmt, nahezu jede Art der Fortsetzung denkbar – sofern sie am Ende zur Grundtonart zurückführt.

### 1.5 Die Darstellung der dynamischen Entwicklung

Für die Einzeichnung der Spannungsabläufe in den Notentext empfehlen sich Gabeln im Zusammenhang mit den Abkürzungen für die italienischen Begriffe, die das jeweils grundsätzliche Energieniveau bezeichnen.

Wächst die Intensität innerhalb einer Phrase oder Teilphrase an, so wird das durch eine am leisesten Punkt spitz beginnende, am lautesten Punkt offene Gabel bezeichnet; die sich verengende Gabel zeigt abnehmende Intensität an. Das Notenbeispiel zeigt eine typische Gegenüberstellung unterschiedlicher Spannungskurven:

Bei ausgedehnten Verläufen, wie sie in Präludien häufig vorkommen, ist es einfacher, das Energieniveau relativ zu seiner Umgebung zu bestimmen. Dafür werden die Grundlautstärken *piano* und *forte* zunächst nach beiden Seiten hin differenziert: **ff** und **pp** bezeichnen die zu Bachs Zeit extremen Werte, *mezzoforte* (**mf**, mittel-laut) liegt etwa in der Mitte des Lautstärkenspektrums; *meno piano* (**mp**, 'weniger leise') empfiehlt sich für die Nuance zwischen **p** und **mf**, *poco forte* ('ein wenig laut'; meist *poco f* abgekürzt, hier aus Platzgründen **pf**) für den Mittelwert zwischen **mf** und **f**. Ein längeres *crescendo* von *piano* bis *forte* ließe sich demnach so darstellen:

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	<i>p</i>	<i>p</i> <sup>+</sup>	<i>mp</i> <sup>-</sup>	<i>mp</i>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>mf</i> <sup>-</sup>	<i>mf</i>	<i>mf</i> <sup>+</sup>	<i>pf</i> <sup>-</sup>	<i>pf</i>	<i>pf</i> <sup>+</sup>	<i>f</i>