

Präludium in e-Moll

Die Kategorie, zu der dieses Präludium gehört, erkennt man am besten an seiner Urform, einem der kleinen Präludien aus dem *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*. Diese Vorform ist nur 23 Takte lang und zeichnet sich durch eine Basslinie in ununterbrochenen Sechzehnteln aus, die in einer Art *recitativo*-Stil zweimal pro Takt von Akkorden der Rechten begleitet werden – eindeutig ein Stückchen, an dem Bachs Sohn die Geläufigkeit seiner linken Hand üben sollte. Die musikalische Aussage ist einzig durch die harmonischen Prozesse bestimmt.

Das daraus hervorgegangene größere Präludium umfasst 41 Takte. Die erste Hälfte (T. 1-22) hält sich eng an die Vorlage. Die Basslinie weist nur kleine Abweichungen auf und die Akkorde, oft auf zwei Töne reduziert, finden sich im mittleren Strang der Textur wieder. Darüber aber schwingt sich jetzt eine reich verzierte Kantilene auf, deren Stil an die obligaten Violin-Gegenstimmen vieler Arien aus Bachs Zeit erinnert. Diese solistisch und sehr emotional gestaltete Stimme ist äußerst bestrickend und täuscht Hörer leicht darüber hinweg, dass es sich dabei um nichts als eine verzierte Version der obersten Töne in den Akkorden der Urfassung handelt. Mit anderen Worten: Die ersten 22 Takte des e-Moll-Präludiums zeigen ein harmonisch bestimmtes Stück in luxuriöser Umkleidung.

Die zweite Hälfte (T. 23-41) ist durch die Tempobezeichnung *Presto* abgesetzt. Obwohl das Wort im Grunde ja nur eine Änderung des vorherrschenden Pulses ankündigt, verführt es Interpreten und Publikum oft dazu, vollkommen neues Material zu erwarten. Überraschenderweise sind diese neunzehn Takte jedoch aus einer Figur entwickelt, die große Ähnlichkeit mit dem Grundmuster der ersten Hälfte hat.

Neu ist hier, dass die rechte Hand ebenfalls in Sechzehnteln verläuft, die zwar häufig mit denen der linken Hand parallel laufen, aber doch als umspielte gebrochene Akkorde erkannt werden können. Während der *Presto*-Abschnitt des Präludiums etliche Merkmale enthält, die eine genauere Betrachtung verdienen, kann festgehalten werden, dass auch dieser Teil der Komposition in allererster Linie harmonisch bestimmt ist.

Die erste Kadenz endet in T. 4 (T. 1: i, T. 2: ii⁷, T. 3: V⁹, T. 4: i; die Stufen ii und V erklingen in Umkehrung über einem *do—ti—do* im Bass).

Der harmonische Schluss sollte durch eine Zäsur nach dem mittleren Schlag in T. 4 markiert werden. Das Ende des Taktes bereitet den Beginn einer neuen Phrase vor, die mit einer Modulation in der Mitte des neunten Taktes zur Paralleltonart G-Dur führt. Auch hier trifft der harmonische Schluss auf den Abschluss einer melodischen Phrase in der variierten Oberstimme. Insgesamt besteht das Präludium aus acht Abschnitten, die sich im Verhältnis 5 : 3 auf die beiden unterschiedlich langen Hälften verteilen:

I	1	T. 1- 4 ₃	Kadenz in e-Moll
	2	T. 4 ₃ -9 ₃	Modulation nach G-Dur
	3	T. 9 ₃ -15 ₁	Modulation nach a-Moll
	4	T. 15 ₃ -21 ₁	Rückmodulation nach e-Moll
	5	T. 21 ₃ -23 ₁	Modulation nach a-Moll
II	6	T. 23-26 ₃	Kadenz in a-Moll
	7	T. 26 ₃ -28 ₁	Rückmodulation nach e-Moll
	8	T. 28-41	Bekräftigung von e-Moll

Mehrere Abschnitte der ersten Präludienhälfte sind im *Presto* wiederzuerkennen. Die viertaktige Phrase mit vollständiger Harmoniefolge, die in T. 1-4 in e-Moll steht, wird in T. 23-26 in a-Moll aufgegriffen; vgl. vor allem die analoge Basslinie. Auch die diatonisch absteigende Basslinie von T. 14-17 (*c-h-a-g-fis-e-dis*) entspricht dem *g-fis-e-d-c-b-a* in T. 27-30 und ist dort von einem analogen Harmoniegewebe umgeben. Schließlich dient sogar die Rückmodulation vom Ende des ersten Teiles in der Mitte des *Presto* demselben Zweck (vgl. T. 19-21 mit T. 31-33, mit zur Terz ausweichendem Basston). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das *Presto* mit Ausnahme seiner letzten acht Takte eine Art Reprise dreier Passagen aus dem ersten Teil des Präludiums darstellt.

T. 23-26	≈	T. 1-4
T. 27-30	≈	T. 14-17
T. 31-33	≈	T. 19-21

Die Wahl des Tempos sollte den Wechsel in der Mitte des Stückes so einbeziehen, dass sich der zweite Teil möglichst natürlich an den ersten anschließt oder aus ihm ergibt. Die einfachste und am besten ausbalancierte Lösung wird erzielt, wenn die Notenwerte des *Presto* genau doppelt so schnell gespielt werden wie die der vorangehenden Abschnitte. Für den Grundcharakter ergibt sich Entsprechendes: der erste Teil mit dem höchst komplexen Rhythmus seiner Kantilene ist 'eher ruhig', das *Presto* mit seinen gleichmäßigen Sechzehnteln 'eher lebhaft'. Für die Artikulation

bedeutet dies, dass die Sechzehntel im ersten Teil ganz *legato* gespielt werden sollten, während sie im *Presto* einen leichteren Anschlag vertragen. Die melodische Kontur der Kantilene ist ebenfalls in dichtem *legato* auszuführen, wobei Bach durch paarende Bögen in T. 3 und ungewöhnliche Unterbrechungen der Triller kurz vor den Nachschlägen in T. 10 und 12 für Abwechslung sorgt. Im mittleren Strang klingen die Überbleibsel der ursprünglichen Akkordbegleitung am überzeugendsten in einem neutralen *non legato*. Im *Presto* müssten getreu den Regeln für Stücke in lebhaftem Grundcharakter längere Notenwerte getrennt werden, doch abgesehen von dem Sprung in der Oberstimme von T. 24 und den Halben in Mittel- und Oberstimme von T. 36-37 bzw. 38-39 gibt es keine Töne, auf die dies zutreffen würde.

Der erste Teil des Präludiums enthält fünf Verzierungen, allesamt lange Triller, bei denen die vorrangige Frage die der Geschwindigkeit ist. Die Ornamentationsregeln der polyphonen Musik aus Bachs Zeit verlangen, dass die Wechselschläge doppelt so schnell sind wie die schnellsten ausgeschriebenen Notenwerte des Stückes; es würden hier also je vier Töne auf jede Sechzehntel der Linken fallen. Wer dies nicht nur technisch zu anspruchsvoll findet, sondern zudem intuitiv zu spüren meint, dass diese Lösung auch musikalisch zu gedrängt wäre, kann sich in diesem besonderen Fall auf einige Hinweise berufen, die eine langsamere Trillergeschwindigkeit nicht nur vertretbar, sondern vielleicht sogar empfehlenswert erscheinen lassen: Die schnellsten ausgeschriebenen Notenwerte (Zweiunddreißigstel) stehen ausnahmslos in deutlich ornamentalem Kontext. Sie könnten also bereits als auskomponierte Ornamente auf unbetontem Taktteil verstanden werden (ein auftaktiger Doppelschlag in T. 1, ein verzierter Schritt *a-g* in T. 3, etc.), denen sich die durch Symbole angezeigten Triller anpassen. Vier der fünf Triller enden zudem mit Nachschlägen, die ausgeschrieben sind. Manchmal lässt sich dies dadurch erklären, dass unterbrochene Triller normalerweise keinen Nachschlag haben, Bach diesen aber wünschte (so in T. 10 und 12), oder dass Bach besondere Vorstellungen hinsichtlich der dabei berührten Töne hatte (so in T. 14). Doch fällt auf, dass auch das ganz reguläre Trillerende in T. 1 ausgeschrieben ist. Alle diese Nachschläge sollen in Zweiunddreißigsteln gespielt werden – ein weiteres Argument für eine dazu passende generelle Trillergeschwindigkeit.

Sowie die Frage nach dem Tempo geklärt ist, kann man sich der nach dem jeweiligen Beginn zuwenden. Vier der Triller (T. 1, 10, 12 und 20) werden durch Tonwiederholung vorbereitet und beginnen daher mit der oberen Nebennote; der fünfte (T. 14), der über einen Sekundschrift erreicht

wird, kommt erst nach einer (verlängerten) Hauptnote in Schwung. Das Trillierende ist nur in T. 1 und 14 regelmäßig. In allen anderen Fällen wird die Schüttelbewegung entweder durch eine plötzliche Pause unterbrochen (die aus dem Triller praktisch ein Zweiunddreißigstelnoten-Paar heraus-schneidet, den Rest aber intakt lässt; vgl. T. 10 und 12), oder sie endet in einer antizipierten Auflösung (T. 20) und erfordert einen Abbruch deutlich vor der Antizipation. In der langsameren der beiden möglichen Trillergeschwindigkeiten sehen die Ornamente ausgeschrieben so aus:



Die Frage nach der dynamischen Zeichnung gestaltet sich in diesem Präludium recht komplex. Im ersten Teil muss sie wegen einiger Selbständigkeiten der melodischen gegenüber der harmonischen Entwicklung für das Grundgerüst und die Kantilene getrennt erörtert werden.

Innerhalb der abgeschlossenen Kadenzten fällt der jeweilige Höhepunkt auf den Schlag, mit dem die Subdominante eintritt (in T. 1-4 auf T. 2₁; in T. 23-26 auf T. 24₁). In T. 23-26 unterstützen beide Hände diese Zeichnung, doch in T. 1-4 trifft dasselbe nur auf die beiden unteren Stränge, Basslinie und Mittelstrang-Akkorde, zu, während die Kantilene ihrem Spitzenton *a* in T. 3₃ zustrebt. Sequenzbildungen im Wilhelm-Friedemann-Präludium werden in der verzierten Version zuweilen durch Oberflächenmuster gleichsam überschrieben. Ein solcher Fall findet sich in T. 5-8, wo die Bassnoten und Doppelgriffe in Paaren absteigen. In der Vorlage beschreibt das erste Paar in T. 5 eine Entspannung, die in den Sequenzen in abschwellender Intensität imitiert wird. Der Schlussakkord, die G-Dur-Harmonie in T. 9, klingt daher recht sanft. Die Kantilene umspielt diesen Vorgang, indem sie jeden der Septakkord mit einem ausladenden Auftakt vorbereitet, dann aber auf den Auflösungsakkorden einen langen Notenwert aushält. Eine weitere Sequenzkette erklingt in T. 9₃-13₃. Hier umfasst die Vorlage drei Takte; die Modulation von G-Dur nach e-Moll wird zu einer von e-Moll nach C-Dur. Der Höhepunkt fällt auf die Harmonie, die die vorausgehende Tonika aktiv verlässt, d. h. auf T. 10₁, woraufhin die Spannung allmählich bis T. 11₃ abfällt. Auch dieses Vorbild wird in absteigender und daher leiserer Form imitiert; auch

hier wirkt die Kantilene unterstreichend, da sie jeden Höhepunkt mit großen Gesten vorbereitet (vgl. den Oktavsprung in T. 9-10 und die kleine Sexte in T. 11-12).

In T. 14-17 und 27-30 fällt der Bass in halbtaktigen Schritten. Harmonisch nimmt die Spannung zu bis auf eine deutliche Zurücknahme bei Erreichen des Modulationszieles (T. 15₁ bzw. 28₁). Bach zeichnet diesen Bruch im Spannungsaufbau jeweils durch Aufwärtsverlegung des Basstones um eine Oktave nach. In den Schlusstakten weichen die beiden Teile des Präludiums am stärksten voneinander ab. In T. 21-22 moduliert Bach überraschend erneut nach a-Moll und erzeugt damit einen Spannungsanstieg. In T. 33-41 bereitet eine recht plötzliche Steigerung (T. 33-34) den dann momentan wieder zurückgenommenen Beginn des Dominant-Orgelpunktes vor. Während der Dauer dieses ausgedehnten *h* im Bass (T. 34₃-39) herrscht der üblicherweise mit Orgelpunkten einhergehende langsame Spannungsanstieg. Allerdings äußert sich die Intensivierung hier nicht nur in der steten Wiederholung des Basstones, sondern zudem in einer Verdichtung der Textur von drei auf vier Stimmen (vgl. T. 34 mit T. 38). Der logische Zielpunkt des *crescendo* ist der Trugschluss in T. 40; im Anschluss daran wird der Grundtonakkord in einem generellen Spannungsabfall erreicht.

Ein vereinfachtes Schema des e-Moll-Präludiums zeigt diese Prozesse:

The image displays two systems of musical notation for the e-Minor Prelude. The first system covers measures 1, 5, 10, and 14. The second system covers measures 23, 27, and 34. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Brackets labeled 'Sequenzen' are placed under the bass line in measures 5-10 and 10-14. A dashed line connects measure 27 to measure 5. A double bar line is present at the end of measure 34.

Fuge in e-Moll

Die e-Moll-Fuge ist die einzige zweistimmige Fuge im *Wohltemperierten Klavier*; sie nimmt aber auch durch die Textur ihres primären Materials eine Sonderstellung ein. Ihr Thema ist gut zwei Takte lang; es beginnt ganztaktig in T. 1 und endet mit der zweiten Achtel von T. 3. Da es sich um ein modulierendes Thema handelt, wird die Zielkadenz durch die Dominante von H-Dur, das *fis-ais-cis* in der zweiten Hälfte von T. 2, eingeleitet, worauf mit *dis-h* die neue Tonika folgt. Die Kontur des Themas zeichnet eine unteilbare Einheit in latenter Zweistimmigkeit. Wie immer in dieser Art Textur kann man einen melodischen Strang und seine Begleitung unterscheiden. Der melodische Strang beschreibt einen Abstieg, zunächst chromatisch vom hohen *e* (das tiefere *e* auf dem ersten Schlag kann wahlweise als Ankerton dazugerechnet werden) zum *h* in T. 2, dann weiter diatonisch durch *ais* und die beiden auftaktigen Gruppen *g-fis-g* und *fis-e-d*. Der harmonische Hintergrund beginnt mit den Tönen des Tonika-Dreiklangs, bevor er sich für eine Weile auf einen rhythmisch nachschlagenden Oberstimmen-Orgelpunkt zurückzieht, der in T. 2₁ mit dem Mordent *e-dis-e* endet. Anlässlich der Modulation umschreiben die Harmonietöne *cis-ais-h* (alle in metrisch schwacher Position) die Wendung nach H-Dur. Eine Untersuchung der einlinig zu beobachtenden Intervalle wäre in diesem Thema daher unsinnig, da nur in wenigen kurzen Abschnitten aufeinander folgende Noten zur selben Schicht gehören und damit wirklich melodische Schritte repräsentieren.



E: I (IV) I V^9/V V
B: IV I V^9/V I

Die rasche Bewegung erlaubt keine emotionale Anteilnahme an melodischen Details. Gleichzeitig bietet weder die Einfachheit der harmonischen Entwicklung noch die Rhythmik Anhaltspunkte für einen ausdrücklichen Höhepunkt. Das einzige Merkmal, das die dynamische Zeichnung bestimmt, ist daher der Abstieg in der melodischen 'Schicht' der latent zweistimmigen Textur. Daraus ergibt sich eine sehr eindeutige Gestik: ein energischer Beginn gefolgt von allmählicher Entspannung.

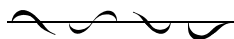
Die e-Moll-Fuge enthält acht vollständige Einsätze des Themas:

1. T. 1-3	O	5. T. 20-22	U
2. T. 3-5	U	6. T. 22-24	O
3. T. 11-13	O	7. T. 30-32	U
4. T. 13-15	U	8. T. 32-34	O



Das Thema erfährt weder Parallel- oder Engführungen noch eine Umkehrung. Die einzige Abweichung von der Grundform geschieht durch Auslassung der unbetonten zweiten Achtel am Schluss. Diese verkürzte Form (in der die harmonische Schicht der latent zweistimmigen Textur nicht korrekt zur Auslösung kommt) findet sich im Unterstimmeneinsatz T. 13-15 sowie im Oberstimmeneinsatz T. 32-34, also im vierten und achten Einsatz, was einen ersten Hinweis auf strukturelle Entsprechungen gibt.

Wie in einer zweistimmigen Fuge zu erwarten, gibt es nur ein Kontrasubjekt. Es wird als Gegenstimme zum zweiten Themaesatz eingeführt, ist jedoch an beiden Enden verkürzt: Es beginnt erst nach T. 3₂ und endet schon in T. 5₁. Wie das Thema wird auch das Kontrasubjekt von Sechzehnteln beherrscht. Der einzige längere Notenwert ist eine übergebundene Viertel. Sie dient weniger der Erzeugung besonderer Spannung, als dass sie die bis dahin fließende Bewegung momentan zum Stillstand bringt. Das Kontrasubjekt ist übrigens nicht in latenter Zweistimmigkeit konzipiert, doch enthält auch seine Kontur verschiedene ornamentale Figuren. Dabei ist jede 4-Sechzehntel-Gruppe aus drei Nachbartönen gebildet, von denen einer als Achteson wiederholt wird. (Er erscheint hier jeweils auf der Linie.)



Die Spannungskurve des Kontrasubjekts ist aufgrund der herausfallend langen Note eindeutig. Die beiden Notenbeispiele zeigen die dynamische Zeichnung in der e-Moll-Fuge – zunächst im offenbaren, zweistimmigen Gegenüber, sodann in der unterschwellig dreisträngigen Textur:

Die acht Themeneinsätze der Fuge sind sehr regelmäßig zu Paaren gruppiert, denen jeweils eine themafreie Passage folgt:

Z1	T. 5-10	Z3	T. 24-29
Z2	T. 15-19	Z4	T. 34-42

Die zweite Hälfte des vierten Zwischenspiels erinnert an Segmente des Themas (vgl. O: T. 39 und U: T. 40 mit dem ersten Thematakt O: T. 41-42 mit der zweiten Themahälfte). Z1 und Z3 zitieren das Kontrasubjekt, doch hört man anstelle des erwarteten Schlusstons einen überraschenden, sehr großen Abwärtssprung, dem die aufsteigende Sexte aus dem Themaende folgt. Dieser zwittergestaltigen Ableitungsform stellt Bach in der O: T. 5-7 das erste faktisch unabhängige, aber noch nicht sehr charakteristische Zwischenspielmotiv gegenüber. Z2 und Z4 führen zwei weitere Motive ein: ein kontrapunktisches Wechselspiel zwischen einem gebrochenen Dreiklang in Achteln und zwei absteigenden Skalensegmenten in Sechzehnteln. Die Beziehung der Zwischenspiele dieser Fuge zueinander ist ebenfalls sehr einfach: Z1 wird in Z3 und Z2 in Z4 aufgegriffen, jeweils mit vertauschten Stimmen.

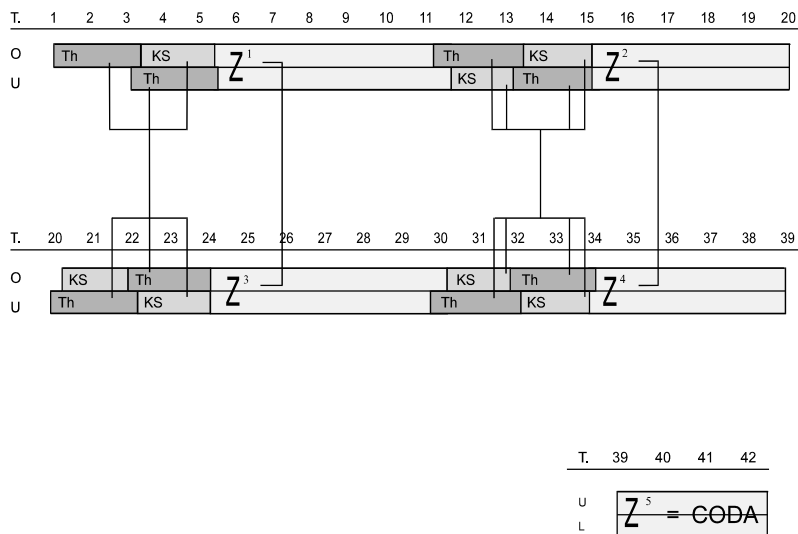
Die Rolle, die die Zwischenspiele im Gesamt der Komposition einnehmen, stellt sich wie folgt dar: Z2 und die erste Hälfte von Z4, deren Material von Thema und Kontrasubjekt unabhängig ist, erzeugen einen spürbaren Registerwechsel. Die absteigende Tendenz der Sequenzen und die fallende Richtung der abschließenden Parallelbewegung führt eine deutliche Entspannung herbei. Z1 und Z3 dagegen sind dem primären Material viel enger verbunden und können so für weniger Kontrast sorgen. Auch hier ergibt sich in absteigenden Sequenzen zunächst eine Entspannung, doch die anschließenden Takte in Parallelen bauen eine mächtige Kurve mit eigenem Höhepunkt auf, so dass diese Zwischenspiele auf derselben Intensitätsstufe enden, auf der sie begonnen haben. Die drei letzten Takte der Fuge dienen als Coda. Der Auflösungseffekt entsteht hier nicht nur dank des segmentweise zitierten Abstiegs aus dem Thema, sondern auch durch die besänftigende Wendung nach Dur und das anmutige Schluss-Arpeggio, das den strengeren Achtelsprung des Themas ersetzt.

Die rhythmische Einfachheit im Verbund mit der ornamentalen Struktur der Sechzehntel sowie den Intervallen und Dreiklangsbrechungen in den Achteln lassen keinen Zweifel zu, dass es sich hier um einen lebhaften Grundcharakter handelt. Der Viertelpuls sollte mäßig fließend sein, so dass die Sechzehntel ihrem Charakter als auskomponierte Verzierungen gerecht werden können. Alle Achtel sind *non legato*, alle Sechzehntel sowie die in einer Sechzehntel endende übergebundene Viertel in einem sehr leichten *legato* zu spielen. Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge kann durch die Sechzehntel bestimmt werden, indem sich der Puls des *Presto*-Abschnitts unmittelbar in der Fuge fortsetzt (Metronomempfehlung: Präludium Beginn = 60, *Presto* = 120; Fuge = 120).

Der Bauplan der e-Moll-Fuge wird durch seine Analogien bestimmt. Die Entsprechung von Z1 mit Z3 einerseits und Z2 mit Z4 andererseits wurde schon erwähnt. Zudem werden die ersten zwei Themeneinsatz-Paare in den zwei letzten – wie im Fall der Zwischenspiele mit vertauschten Stimmen – wieder aufgegriffen. Die Struktur aus zwei parallel gebauten Hälften (vgl. T. 1-19 mit T. 20-38) wird nur ergänzt durch die dreitaktige Coda. Die harmonische Entwicklung zeigt eine sehr aktive Fortschreitung von einer tonalen Ebene zur nächsten. Dafür gibt es zwei Gründe, die einander potenzieren: Das Thema selbst moduliert ja bereits, und der jeweils folgende Einsatz ist als reale, nicht als tonale Antwort entworfen, kehrt also nicht zurück, sondern wagt noch größere Distanz zur Tonika. Da die doppelte Modulation in jedem Einsatzpaar also unweigerlich zwei Quinten aufwärts endet, fragt man sich, wie und wann die Komposition den Weg zur Grundtonart zurück

finden kann. Bach löst dieses Problem auf geniale Weise, indem er die Einsatzpaare der zweiten Fugenhälfte von der Subdominante bzw. der doppelten Subdominante aus beginnen lässt, so dass die im Material angelegten Modulationen sehr natürlich am Ende des letzten Einsatzes zur Tonika zurückfinden.

- | | | | | |
|----|----------|--------------------------|---|---------------------|
| 1. | T. 1-3 | e-Moll (Tonika) | – | h-Moll (v) |
| 2. | T. 3-5 | h-Moll (Molldominante) | – | Fis-Dur (V/v) |
| 3. | T. 11-13 | G-Dur (Tonikaparallele) | – | D-Dur (V/iii) |
| 4. | T. 13-15 | D-Dur (Domin. der Tp) | – | A-Dur (V/V von iii) |
| 5. | T. 20-22 | a-Moll (Subdominante) | – | e-Moll (i) |
| 6. | T. 22-24 | e-Moll (Tonika) | – | H-Dur (V) |
| 7. | T. 30-32 | d-Moll (Subd. der Subd.) | – | a-Moll (iv) |
| 8. | T. 32-34 | a-Moll (Subdominante) | – | E-Dur (I) |



Die dynamische Zeichnung folgt der großflächigen Analogie mit zwei parallelen, allmählichen Steigerungen, die von Z1 und Z3 überbrückt und erst von den abschließenden Zwischenspielen abgebaut werden.