

Präludium in H-Dur

Das Material des H-Dur-Präludiums ist fast vollständig aus einer kurzen, im ersten Halbtakt eingeführten ornamentalen Figur entwickelt; es gibt im ganzen Stück nur eine Stelle, wo dieses Motiv momentan fehlt. Es handelt sich damit eindeutig um ein motivisch bestimmtes Präludium. Die Textur ist polyphon; die regelmäßigen drei Stimmen werden nur im letzten Takt durch Spaltung der Oberstimme mit einer vierten ergänzt.

Die erste Kadenz endet – faktisch, wenn auch nicht deutlich als solche hörbar – in der Mitte des zweiten Taktes, wo sich der in Ober- und Mittelstimme über einem Tonika-Orgelpunkt angedeutete Fis-Dur-Septakkord in den Tonika-Dreiklang auflöst. Dieser Dreiklang wird verkörpert durch die Terz *dis*, den weiterklingenden Grundton *h* sowie ein ‘verstummt’ *h* in der Mittelstimme, das der Hörer als melodische Fortführung der vorausgegangenen aufsteigenden Linie hinzuhört. Strukturell ist diese Kadenz jedoch nicht relevant: Außer der Oberstimme hat sich noch keine Stimme thematisch engagiert, und der Bass hat sich überhaupt noch nicht aus seinem einleitenden Orgelpunkt befreit.

Die erste strukturelle Zäsur trifft mit der nächsten Kadenz zusammen. Wie das gehäufte Vorkommen von *eis* ab T. 3 anzeigt, moduliert Bach zur Dominante Fis-Dur; diese harmonische Entwicklung schließt in T. 6₁, unmissverständlich bekräftigt von einem kadenzierenden Bassgang (ii-V-I) und einer *do—ti—do*-Floskel in der Oberstimme. Ähnliche Kadenz-Merkmale kennzeichnen auch das Ende des nächsten Abschnitts, das nach einer Modulation zur Paralleltonart gis-Moll in T. 10₃ erreicht wird, sowie die Rückkehr zur Tonika in T. 15. Die Bassgänge in T. 4 (*cis-fis-h*) und T. 13 (*fis-h-e*), die beide auf den ersten Blick als V/V–V-I-Fortschreitungen gedeutet werden könnten, repräsentieren keine Schlussformeln, da in beiden Fällen die Oberstimme unaufgelöst bleibt.

Das Präludium besteht also aus drei Abschnitten und einer kurzen Coda:

I	T. 1-6 ₁	Tonika – Dominante
II	T. 6-10 ₃	Dominante – Tonikaparallele
III	T. 10-15 ₁	Tonikaparallele – Tonika
Coda	T. 15-19	Bekräftigung der Tonika

Es gibt nur eine strukturelle Analogiebildung:

T. 4-6 ₁	entspricht	T. 13-15 ₁
melodisch verhinderte		melodisch verhinderte
Kadenz in H-Dur (Tonika)		Kadenz in E-Dur (Subdominante)
+ abschließende Kadenz		+ abschließende Kadenz
in Fis-Dur (Dominante)		in H-Dur (Tonika)

Der Grundcharakter ist lebhaft; dafür sprechen sowohl der ornamentale Charakter des Hauptmotivs als auch die insgesamt gleichmäßige Rhythmik. Für das Tempo empfehlen sich schwingende Viertel. Die Artikulation verlangt transparentes *legato* für die Sechzehntel und *non legato* für alle anderen Notenwerte. Bei nuancierter Anschlagkultur sollte ein sanft abgesetzter Stil in den melodischen Vierteln (vgl. T. 1 und 6) sowie den ebenfalls melodischen Achteln (vgl. T. 5, T. 10₃-12) von neutralem *non legato* in den Vierteln und Achteln der kadenzierenden Bassfiguren (vgl. T. 3-4, 5-6, 10, 13, 14-15, 18-19) unterschieden werden. Umgekehrt verlangen die traditionellen Schlussfloskeln dichtes *legato* (vgl. O: T. 5-6: *fis-eis-fis*, M: T. 9-10: *gis-fisis-gis*, O: T. 14-15 und 18-19: *h-ais-h*).

Hinsichtlich der Phrasierung vor und nach dem Hauptmotiv kommt die Frage, ob eine Unterbrechung des melodischen Flusses angebracht ist, immer dann auf, wenn dem Drei-Sechzehntel-Auftakt auf dem betonten Taktschlag ein Ton vorausgeht, der zu einer anderen melodischen Einheit gehört (vgl. dazu U: T. 4₃ und M: T. 5₃) oder wenn das ursprünglich sieben Sechzehntel umfassende und schwere Takteile aussparende Motiv um den darauf folgenden betonten Takteil verlängert ist und dann sequenziert wird (vgl. U: T. 6₃ und O: T. 7₃). Jede allzu abrupte Unterbrechung ist in diesem Stück fehl am Platze, doch für Interpreten mit guter Anschlagnuancierung ist sanftes Absetzen plausibler als das einfachere, ununterbrochene *legato*.

Eine Beschreibung der Komposition muss mit einer genaueren Betrachtung des Hauptmotivs beginnen. Dieses besteht aus sieben Sechzehnteln, die um ein Zentrum kreisen (in der ersten Hälfte von T. 1 um *h*). Die Bewegung ähnelt einem umgekehrten Doppelschlag, dem die Wiederholung des dreitönigen Aufstiegs folgt (*h-ais-h-cis* + *ais-h-cis*). Damit endet das Motiv einen Ton über seinem Zentrum. Harmonisch wird dieser Aufstieg durch die begleitende Stimme bereits in der Mitte des Motivs vollzogen. Das Motiv kreist also nicht ziellos um sich selbst, sondern vollzieht einen aktiven Schritt. In Bezug auf seine melodische Spannung wird dieser aktive Schritt durch ein zartes *crescendo* innerhalb der ersten vier Töne ausgedrückt, so dass ein kleiner Binnenhöhepunkt auf den einzigen Taktschlag fällt. Die drei

verbleibenden Töne vollziehen dann das ergänzende *diminuendo*, so dass das Motiv ebenso sanft endet, wie es beginnt.

Zwar schlägt die Spannungskurve in diesem Motiv nicht sehr aus, doch ist ihre klare Nachzeichnung wichtig. Aufgrund der Kürze der Figur und des relativ raschen Tempos hört man ohne dynamische Gestaltung nichts als virtuose Figurationen ohne jeden melodischen Ausdruck. Es kommt hinzu, dass die spätere Erweiterung des Motivs um einen zusätzlichen Ton auf betontem Takteil Interpretieren leicht in die Falle führt, diesen eher seltenen Abschlusston für das Ziel zu halten, was alle anderen Einsätze unvollständig und das ganze Stück damit unglücklich klingen lässt.

Neben der erwähnten Enderweiterung erfährt das Motiv zwei Veränderungen. In vier Einsätzen (vgl. T. 2₂ und 12₂; T. 5₁ und 14₁) umgeht Bach mittels einer Intervallvergrößerung den die Urform charakterisierenden aufsteigenden Schritt. Außerdem verwendet der Komponist das Motiv sieben Mal in Umkehrung (vgl. T. 12 und T. 15-18).

Das sekundäre thematische Material umfasst zwei wiederkehrende Figuren: zum einen den schon in T. 1 eingeführten, das Motiv und seine Sequenz zusammenfassenden Viertelnoten-Aufstieg, der einen leichten Spannungsanstieg beschreibt; dieser kehrt im ersten Takt der zweiten Präludienhälfte (vgl. M: T. 6) sowie als Terzenparallele in der Coda (vgl. T. 17) wieder; zum anderen den nur in Abschnitt III verwendete Außenstimmen-Dialog (vgl. T. 10-11, O: *dis-gis-fis-eis* / U: *cis-h-a-gis-fis*) mit Sequenz in den darauf folgenden Takten. Die Zusammengehörigkeit der beiden Dialogkomponenten drückt sich am besten durch ergänzende Dynamik aus: *crescendo* in der Ober-, *diminuendo* in der antwortenden Unterstimme.

Der Spannungsverlauf in jedem Abschnitt ist gut zu erkennen, da er weitgehend den Konturen folgt. Im ersten Abschnitt führt eine anfängliche Zunahme an Intensität (T. 1-2) zu einem langen Abfall (T. 2₃-6). Im zweiten Abschnitt sind die Verhältnisse umgekehrt; hier ist der Spannungsanstieg länger (T. 6-9₃), die Entspannung kürzer (T. 9₃-10₃). Abschnitt III beginnt in Moll mit einem eigenen, am besten durch Farbkontrast hervorgehobenen Motiv (T. 10₃-12₃), dem dann wie im ersten Abschnitt eine längere Entspannung folgt (T. 12₃-15). In der Coda wird zunächst das Hauptmotiv durch eine aus der aufsteigenden Skala abgeleitete Figur ersetzt (T. 15₃-16₁), dann verdickt sich der Satz durch die Spaltung der Oberstimme, und die Wiederaufnahme der nun in Terzenparallelen erklingenden aufsteigenden Viertel führt zu einem relativ kräftigen Schluss.

rhythmische Betonung und die metrische Position auf dem sekundären Taktschwerpunkt alle den Schlußton der ersten Teilphrase begünstigen. In der zweiten Teilphrase erreicht die Kontur als Spitzenton das unbetonte und weder harmonisch noch rhythmisch hervorgehobene *e*; das verzierte *cis* dagegen ist rhythmisch und metrisch privilegiert und repräsentiert zudem gleich zwei der wesentlichen Kadenzschritte. Auch das Verhältnis zwischen den beiden Komponenten des Themas ergibt sich aus dem oben Gesagten: Der kleinen Steigerung folgt die größere bis zum vorletzten Ton.

Die Fuge enthält zwölf Themeneinsätze.

1.	T.	1-3	T	7.	T.	18-20	S inv
2.	T.	3-5	A	8.	T.	20-22	A inv
3.	T.	5-7	S	9.	T.	21-23	B
4.	T.	7-9	B	10.	T.	24-26	T
5.	T.	11-13	T	11.	T.	29-31	A
6.	T.	16-18	A	12.	T.	31-33	S



Im Verlauf der Fuge erfährt das Thema zweierlei Modifikationen, eine am Beginn und die andere am Ende der Phrase. In der tonalen Antwort (vgl. T. 3, 7, 31) werden die Anfangsintervalle beider Teilphrasen angepasst, während in der Umkehrungsantwort (vgl. T. 20) nur der allererste Schritt vergrößert ist. Die abschließende Auflösung kann mit Verzögerung (wie in T. 6-7 und 30-31), mit Abweichung (wie in T. 17-18 und 20) oder sogar überhaupt nicht eintreten (wie in T. 21-22); zudem ist der Themenschluss in einem Einsatz variiert, ohne dass sich dabei etwas an den wesentlichen Schritten ändern würde (vgl. T. 25-26). Paralleleinsätze kommen nicht vor, ebensowenig Engführungen, bei denen wesentliche Abschnitte zweier Themeneinsätze überlappend erklingen. Der einzige Fall, wo ein Einsatz mit weniger als zwei Takten Abstand nach dem vorausgehenden beginnt, findet sich in T. 21, d.h. gegen das Ende des einzigen Einsatzes, der die Auflösung ganz ausspart und damit auch den Triller seiner Existenzberechtigung beraubt. Für den Hörer ist der Mittelstimmenprozess hier zu dem Zeitpunkt, da der nachfolgende Einsatz beginnt, bereits abgeschlossen.

Bach entwirft für diese Fuge ein Kontrasubjekt. Es wird regelgetreu als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz in T. 3-5 eingeführt. Das Kontrasubjekt beginnt zwei Achtel nach dem Thema und besteht wie dieses aus zwei durch einen Lagenwechsel getrennten Teilphrasen (vgl. T. 3₄). Die

Phrasierung geschieht ein Achtel nach der im Thema; interessanterweise endet das Kontrasubjekt bei seinem ersten Einsatz sogar ein Achtel nach dem Thema mit verspäteter Auflösung (vgl. T. 5₁ *e-dis*). Neben dieser Ähnlichkeit der Phrasenstruktur ist das Kontrasubjekt mit dem Thema auch hinsichtlich der Kontur verwandt, insofern es ebenfalls vorwiegend aus Sekundschritten besteht und in der zweiten Teilphrase einen Skalenaufstieg enthält. Da überrascht es kaum noch, dass auch die dynamische Unabhängigkeit beschränkt ist. Interpreten, die die Kontur der ersten Teilphrase mit einem *diminuendo* nachzeichnen, erzielen letztlich nicht viel mehr Selbständigkeit für diesen Gegenspieler als die, die dem Abstieg mit einem *crescendo* eine aktive Gestik leihen. In der zweiten Teilphrase begünstigen Kontur und Rhythmus den synkopierten Spitzenton – mit dem Erfolg, dass der Höhepunkt beinahe auf den des Themas fällt.



Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Thema dieser Fuge mit nur halbhertziger Herausforderung zu konkurrieren hat. Auch erweist sich das Kontrasubjekt als nicht sehr zuverlässiger Begleiter. In seiner vollständigen Form kehrt es nur dreimal wieder (vgl. A: T. 5-7, S: T.7-9, A: T. 31-33). Die zweite Teilphrase erklingt zudem allein: einmal ganz (vgl. A: T. 12-13) und ein anderes Mal in verkürzter Form (vgl. S: T. 17).

Es gibt fünf themafreie Passagen:

Z1	T. 9-11 ₃	Z3	T. 23 ₃ -24 ₁
Z2	T. 13 ₃ -16 ₁	Z4	T. 26-29 ₁
		Z5	T. 33-34

Das erste Zwischenspiel führt mehrere vom Thema unabhängige Motive ein. Bei genauem Hinsehen zeigt sich allerdings, dass alle aus derselben Grundform abgeleitet sind. Die verschiedenen Versionen haben gemeinsam, dass sie als konkave Kurve entworfen sind, in der der längste Notenwert, der harmonisch und dynamisch den Höhepunkt liefert, auf den tiefsten Ton fällt und in einem Dreiton-Aufstieg ausklingt. Die drei Versionen der einen Grundgestalt lassen sich sehr gut in T. 9-11 sowie 26-28 beobachten:



Alle längeren Zwischenspiele (d.h. alle außer dem nur halbtaktigen Z3 und der Schusskadenz) beginnen mit M1, das stets von M1a so begleitet wird, dass die beiden Endglieder in Terzen oder Sextenparallelen verlaufen. M1 selbst wird mit M1b sequenziert, dem zusätzliche Endglieder folgen. Vor dieser Sequenz und in Engführung mit dem eröffnenden M1 erklingt eine Variation, in der die Viertel durch zwei Achtel in Oktavbrechung ersetzt ist. (In Z2 führt dieser Oktavsprung zu einem Stimmtausch; vgl. T. 14: T/B.) Alle drei Zwischenspiele enden mit separaten Kopf- und Endgliedern des Themas.

Z1, Z2 und Z4 sind weitgehend analog konzipiert. Die beiden anderen Zwischenspiele haben zwar ähnliches Material, doch eine ganz verschiedene Funktion. Während die motivisch bestimmten Zwischenspiele einen Farbkontrast erzeugen (jedes mit leichtem *diminuendo* in den fallenden M1b-Sequenzen und leichtem *crescendo* in den aufsteigenden Sequenzen der Achtelketten), sind die zwei kürzeren Zwischenspiele in die Ebene des primären Materials eingebunden: Das erste verbindet zwei zusammengehörige Einsätze, das letzte dient der abschließenden Entspannung; beide zeigen wenig innere Entwicklung.

Das Vorherrschen schrittweiser Bewegung und die Vielzahl verschiedener Notenwerte sprechen für einen 'eher ruhigen' Grundcharakter. Dabei ist der Puls gelassen, weder hastig noch zögernd. Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge ist komplex, da beide Stücke im 4/4-Takt stehen und eine einfache Proportion daher monoton klingen würde.

Drei Viertel	entsprechen	zwei Vierteln
im Präludium		in der Fuge

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

Die Artikulation ist grundsätzlich *legato*. Ausnahmen finden sich in den kadenzierenden Bassgängen von T. 13, 17-18 und 33-34 sowie in anderen gereihten Viertel- oder Achtelsprüngen, so z.B. in B: T. 24 und T: T. 31-32). Der Triller im Thema scheint zunächst ganz einfach, bereitet aber später einiges Kopfzerbrechen. Da er stufenweise erreicht wird, beginnt er mit der Hauptnote; da die kürzesten ausgeschriebenen Notenwerte der Fuge Sechzehntel sind, bewegt er sich in Zweiunddreißigsteln; da seine Auflösung – zumindest in den ersten beiden Einsätzen – auf einem betonten Taktteil

folgt, endet er mit einem regulären Nachschlag. So enthält dieser Triller in seiner regelmäßigen Form fünfzehn Töne, die (was oft außer Acht gelassen wird) in ihrer dynamischen Schattierung den zu diesem Zeitpunkt im Thema stattfindenden abschließenden Spannungsabfall nachzeichnen. Ohne Zweifel handelt es sich bei diesem Triller um einen integralen Bestandteil der thematischen Phrase; ein Themeneinsatz ohne Verzierung der halben Note würde trocken klingen.¹

Die Probleme ergeben sich durch die verschiedenen unregelmäßigen Endungen des verzierten Tones, insbesondere die mit verzögerter Auflösung. In diesen Fällen beginnt der Triller wie oben beschrieben, endet jedoch vor Taktschluss ohne Nachschlag, meist auf der letzten Hauptnote vor dem Taktstrich, so dass die Überbindung noch gehört werden kann. Die einzigen Themeneinsätze, die vermutlich ganz ohne Triller auskommen müssen, sind die, in denen der Auflösungsston entweder vollkommen fehlt und die Aktivität daher schon mit Erreichen der langen Note endet (vgl. T. 21) oder von hier anders weitergeführt wird (vgl. T. 17 und 25). Um alle, die jetzt vielleicht nur wegen dieses Triller beschließen, die schöne Fuge nicht zu spielen, zu ermutigen, seien hier die wichtigsten Ausführungen ausgeschrieben:

T. 2-3 (ähnlich T.4-5, 8-9)



T. 30-31



Bei der Erörterung des Bauplans kann man in dieser Fuge auf keines der sonst üblichen Kriterien zurückgreifen. Abgesehen vom Schlusstakt enthält das Stück außerhalb der Themeneinsätze keinerlei Formeln, die ein Durchführungsende anzeigen würden. (Die einzigen auffälligen, hierfür in Frage kommenden Bassgänge erklingen am Ende des fünften und sechsten

¹ Dies jedenfalls wäre der Eindruck, wollte man die jeweils das Thema tragende Stimme allein spielen. Ebenso würde ein Streicher oder Bläser, der diese Stimme in einem Ensemble spielen sollte, empfinden. Nur die Spieler von Tasteninstrumenten, die ja gleichzeitig für alle anderen Stimmen zu sorgen haben und insofern oft beinahe überfordert sind, entscheiden sich manchmal dafür, die Erfordernisse, die die Einzelstimme erhebt, zu ignorieren mit Entschuldigungen wie der, dass "in diesem Takt schon genug passiert".

Themeneinsatzes, also in zu enger Folge, als dass ihnen strukturelle Bedeutung zukommen könnte.) Auch die Textur ist untypisch, insofern nur zwei der zwölf Themeneinsätze überhaupt in voller Stimmenzahl erklingen; bei allen anderen pausiert eine Stimme entweder ganz oder doch teilweise. Schließlich erweist sich sogar die harmonische Entwicklung als wenig hilfreich, insofern die ganze Komposition keinerlei erwähnenswerte Modulation enthält; mit Ausnahme eines einzigen Einsatzes auf der Subdominante wechseln alle Einsätze zwischen der Tonika- und der Dominant-Position der Grundtonart ab.

Es bleiben zum Verständnis des Aufbaus nur die früher beobachteten Analogien der Zwischenspiele. Das Muster aus Themeneinsätzen und thematischen Passagen stellt sich wie folgt dar:

vier aufeinander folgende Themeneinsätze (T. 1-9)	vier aufeinander folgende Themeneinsätze (T. 18-26) (Z3 als Erweiterung gelesen)
Z1 (T. 9-11)	Z4 (T. 26-29)
zwei weitere Themeneinsätze unterbrochen durch Z2	zwei weitere Themeneinsätze abgerundet durch Z5

Da der vierte Themeneinsatz in T. 9 und sein Gegenstück in T. 26 mit einem Ganzschluss enden, während die jeweils folgenden Zwischenspiele harmonisch offen in den nächsten Einsatz überleiten, muss angenommen werden, dass Bach Z1 und Z4 jeweils als Anfang einer Durchführung angelegt hat. So ergibt sich ein Bild mit vier Durchführungen, von denen die erste und dritte je vier aufeinander folgende Themeneinsätze haben und mit vollständiger Kadenz enden (T. 9: Fis-Dur, T. 26: Cis-Dur), während die zweite und vierte aus einem im Material ähnlichen, die Durchführungen eröffnenden Zwischenspiel bestehen, auf das zwei Themeneinsätze und ein weiteres Zwischenspiel folgen.

Bezüglich der dynamischen Gestaltung innerhalb der Durchführungen lassen sich zwei grundsätzlich verschiedene Progressionen ausmachen. Die eine bestimmt die erste und dritte Durchführung, die beide ausschließlich aus Themeneinsätzen bestehen. In der ersten Durchführung wächst die Spannung allmählich mit dem üblichen Aufbau zur vollen Stimmenzahl. Aufgrund der bereits erwähnten Tatsache, dass diese Durchführung dennoch die erwartete Vierstimmigkeit nicht wirklich erreicht, sollte die Spannungssteigerung so gedrosselt werden, dass der Eindruck eines volltönenden Höhepunktes vermieden wird. In der dritten Durchführung erklingen die beiden ersten Einsätze in Umkehrung, die beim einem Thema wie diesem

mit zwei aufsteigenden Gesten, die in der Umkehrung in die abfallende Richtung zeigen, die Umkehrung weit weniger drängend wirkt als die Originalform. Auch in dieser Durchführung hinterlassen die vier Einsätze somit das Bild einer letztlich gedämpften Steigerung.

Die zweite und vierte Durchführung bieten ein ganz anderes Bild; sie zeichnen sich durch die Abwechslung von primärem und sekundärem Material aus. Der vorherrschende Eindruck ist daher der des Farbkontrastes oder Registerwechsels. Ein sehr leichter, spielerisch klingender Anschlag in den Zwischenspielen steht dem schwereren Ton und der Zielstrebigkeit der Themeneinsätze gegenüber. Wollte man die zwei Einsätze jeder dieser Durchführungen miteinander vergleichen, so würde man finden, dass in der vierten Durchführung der Schlusseinsatz den vorausgehenden übersteigt, sowohl wegen des Anstiegs vom Alt zum Sopran als auch wegen der Verdichtung zur Vierstimmigkeit. In der zweiten Durchführung dagegen, deren Einsätze durch lange Zwischenspiele getrennt sind, scheint die Frage nach der relativen Wichtigkeit eher nebensächlich.

