

INHALTSVERZEICHNIS

Geleitwort von Hopkinson Smith	5
Vorrede	8
DIE FUGE	
Entstehungsgeschichte und allgemeine Betrachtung	10
<i>Über die Fuge im Allgemeinen - Die Fuge in den Lautenwerken Bachs - Die Fuge nach Bach</i>	
FUGE BWV 1000	
Die drei Fassungen / Quellen	17
<i>Die Vorlage: Fassung für Violine BWV 1001,2 - Fassung für Laute BWV 1000 - Fassung für Orgel BWV 539,2</i>	
Verschiedene Instrumentierungen	24
Das Thema	30
<i>Das Thema - Themenverwandtschaften - vollständige/unvollständige Themeneinsätze - Sequenzthematik - Themenvergleiche - Fiktive Fugenexposition - Mikrosequenz und Motivverwandtschaften - Themenaffinität in den Violinfugen</i>	
Analyse - Struktur und Harmonik	42
<i>Allgemeines - Formaler Aufbau/Tonartenbereiche - 1. Themenphasenabschnitt (S. 45) - 1. Zwischen- spielbereich (S. 47) - 2. Themenphasenabschnitt (S. 48) - 3. Themenphasenabschnitt (S. 49) - 2. Zwischenspielbereich (S. 51) - 3. (zentraler) Zwischenspielbereich (S. 53) - 4. Themenphasen- abschnitt (S. 56) - 4. Zwischenspielbereich (S. 58) - Finalphasen-Bereich (S. 61) - Schlussbetrachtung und Interpretationsmodell (S. 67)</i>	
Die drei Fassungen im Vergleich	71
<i>Übersicht - Vergleich im Detail - Fazit - Die drei Fassungen in Partitur (S. 98)</i>	
Das versteckte Thema	109
<i>Das versteckte Thema - Schlussbemerkung</i>	
Aufführungsfragen	116
<i>4/4-Takt oder Alla-breve? - Pausen - Artikulation - Tempo - Kurze Zusammenfassung</i>	
Bearbeitungs- und Fingersatzfragen	128
<i>Allgemeines - Einige Bearbeitungsstellen im Detail</i>	
Notenausgaben für Gitarre	135
<i>Die Notenausgaben - Die Taktstellen und ihre Lesarten - Die Fuge in den Gesamtausgaben - Die Fuge in den Einzelausgaben</i>	

PRÄLUDIUM BWV 999

Entstehungsgeschichte und Allgemeines	143
<i>Die Quelle - Besetzung - Tonart und Lesarten - Verschiedene Instrumentierungen - Notenausgaben</i>	
Analyse und andere musikalische Fragen	149
<i>Harmonische Analyse - Die Melodie- und Bassstruktur - Der Schlusstakt - Artikulation und Dynamik - Bearbeitungs- und Fingersatzideen</i>	

PRÄLUDIUM, FUGE UND ALLEGRO BWV 998

Entstehungsgeschichte und allgemeine Betrachtung	162
<i>Die Quelle - Datierung - Besetzung - Ein Stück mit religiösem Hintergrund? - Noch ein Gedanke - BWV 998 auf Gitarre - Verschied. Besetzungen - Busonis Edition f. Klavier - Notenausgaben für Gitarre</i>	
Präludium	179
<i>Die Melodiestructur - Eine fiktive Cellofassung - Form und Harmonik - Pausen - Die augmentierte Sequenz - Das unterschwellige Thema - Rhetorik und Interpretationsmodell - Jeu inégal - Andere Interpretationen - Ein brandenburgisches Konzert</i>	
Fuge	221
<i>Eine besondere Fuge - Das Thema - Die Kontrasubjekte - Harmonik und Form - Die Proportionen - Die Sequenzen in Teil 2 - Erweiterte Strukturideen und die Frage des Tempos - Noch zwei Choräle - Weiterer Themenfundus - Artikulation und Verzierung - Das Verhältnis Thema-Kontrapunkte - Zwei umstrittene Lesarten - Bearbeitungs- und Fingersatzideen</i>	
Allegro	264
<i>Die Taktangabe - Was bedeutet Allegro? - Form und Harmonik - Motive/Melodie - Der musikalische Puls/Artikulation - Virtuelle Polyphonie - Das Fugenthema - Eine fiktive Cellofassung - Tempo und Dynamik - Bearbeitungsfragen</i>	
Temporelationen	287
FUGE BWV 1000 / 539,2: Versteckte Botschaften?	290
<i>Zahlensymbolik - Die Lobpreisung in BWV 1001,2 und eine Gegenrede - Einige Erklärungen - Das Prinzip der symmetrischen Übertriade - Der versteckte Komponist - Die erste hierarchische Ebene - Die zweite hierarch. Ebene - Die dritte hierarch. Ebene - Die 1. Botschaft (anas bachianis) - Die 2. Botschaft (das Lamento) - Die 3. Botschaft (die Widmung) - Die allerletzte Botschaft - Schlussbetrachtung</i>	

Literaturverzeichnis/Notenverzeichnis	312
CD - Inhaltsangabe	324
Danksagungen	326
Personenregister	328
Sachregister	330
Bach-Werkeregister	334

Sequenzthematik

Dass dem Thema das Stigma der Sequenz anhaftet, zeigt sich bereits im zweiten Takt, hier wird dem „comes“ folgender Kontrapunkt gegenübergestellt:

3
↓

Takt 2 (Laute): 

fiktive Sequenzfortführung: 

↓

Mit ein wenig Nachhilfe wird der tatsächlich erweiterte Sequenzverlauf in Takt 3 sichtbar:

Takte 2/3 (Laute)
+ zusätzliche Töne: 

Wir sehen, dass die Sequenz sowohl im Thema erkennbar (erste Grafik) oder aber zum Teil verdeckt wird, wie im Beispiel von Takt 2/3 (dritte Grafik). Lassen wir nun ein wenig die Fantasie spielen, schauen uns zunächst nochmals die ersten drei Takte der Lautenfassung genauer an ...

4
↓



...und filtern dann das Thema sowie die anschließenden 4tel-Noten der Sequenz heraus. Hinzugefügt werden die erste 8tel-Note *a* des zweiten Themeneinsatzes sowie die 4tel-Note *f* der zweiten Stimme in Takt 3. Danach folgt noch das *d* der ersten Stimme:

↓



Somit schält sich eine länger angelegte Themenstruktur heraus, die figuriert so aussehen könnte:

↓



Themenvergleiche

Bevor wir gleich erneut auf diese Idee zurückkommen, wenden wir uns zunächst einigen kurz bemessenen Fugenthemen aus dem Wohltemperierten Klavier zu. Das Sujet aus der Fuge Nr. 17 in As-Dur aus dem WTK 1 besteht aus lediglich 7 Tönen. Der Bewegungsfluss wird nach dem zweiten Auftreten des Themas fast ausschließlich in bewegten 16tel-Ketten vollzogen. Fragmenten-

DIE DREI FASSUNGEN

Die Vorlage: Fassung für Violine BWV 1001,2

Autographe Handschrift

(*Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Signatur Mus. ms. Bach 967*)

Der zweite Satz aus der Sonate in g-moll (dorisch) ist Bestandteil einer Sammlung dreier Sonaten und dreier Partiten für Violine solo (BWV 1001-1006), die als bachsche Handschrift überliefert ist. Der Zyklus trägt folgende - ebenfalls autographe - Betitelung auf einem separaten Deckblatt:

Sei Solo. / a / Violino / senza / Baſo / accompagnato. / Libro primo.
/ da / Joh: Seb: Bach. / ao. 1720.

Die Geschichte des Manuskripts lässt sich bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Laut NBA war die Handschrift wohl in bachschem Familienbesitz. Christiane Louisa Bach (1762-1852), Tochter Johann Chr. Friedr. Bachs (1732-1795, ein jüngerer Sohn Johann Seb. Bachs), dürfte aufgrund eines handschriftlichen Vermerks im Nachlass Carl Philipp Emanuel Bachs (1714-1788) als Eigentümerin in Frage kommen (siehe 29, S. 25f.). Als Nachbesitzer sind dann nur noch die beiden Töchter ihres Bruders Wilhelm Friedrich Bachs (1759-1845) denkbar. Weitere direkte Nachkommen der Familie Bach sind nicht bekannt. Die Spur verliert sich dann für etwa 40 Jahre, bis der wertvolle Schatz in den 90er Jahren des 19. Jh. wieder auftaucht und in den Besitz des Komponisten und Musikwissenschaftlers Wilhelm Rust (1822-1892) gelangt. Der Geiger Joseph Joachim hatte im Jahre 1906 Einblick in das Manuskript, das „im Frühjahr 1917 von der damaligen Königl. Bibliothek in Berlin aus dem Nachlass Wilhelm Rust erworben wurde“ (29, S. 25). Noch heute befindet sich die Handschrift am gleichen Ort (umbenannt in „Deutsche Staatsbibliothek Berlin“).

Nach dem sagenhaften Fund Ende des 19. Jahrhunderts wurde denn auch eine andere, bis dato als Autograph gehaltene Abschrift Anna Magdalena Bachs neu bewertet. Bei der Kopie Anna Magdalenas (Signatur *Mus. ms. Bach P 268*) finden sich einige abweichende Lesarten sowie vereinzelt Unterschiede in der Bogensetzung.

Bei dem außerordentlich gut erhaltenen Manuskript Johann Seb. Bachs handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit - der Text enthält keine einzige Korrektur - um eine abschließende Reinschrift. Günther Hausswald schreibt denn auch im kritischen Bericht der NBA von einer vorzüglichen Reinschrift, „die offensichtlich auf einen besonderen Anlass oder Zweck zurückgeht. Man wird vielleicht ein autographes Widmungsexemplar aus der Köthener Zeit dahinter vermuten dürfen.“ (29, S. 30, Abs. 2)

Der auf zwei eng geschriebenen Seiten als *Fuga* bezeichnete zweite Satz der Sonate Nr. 1 in g-moll ist mit der Tempoangabe *Allegro* überschrieben. Beim späteren Vergleich zur Lautenfassung dürfte neben der Tempoangabe, der Vielzahl an unterschiedlichen Lesarten einzelner Noten und Akzidenzien auch die Untersuchung der Artikulationsbögen - gerade hinsichtlich interpretatorischer Fragen - von Interesse sein.

Man kann davon ausgehen, dass die Version für Violine die Urfassung der Fuge darstellt. Strukturell rückläufige Adaptionen sind in Bachs Schaffen nicht bekannt. Er hat stets Transkriptionen

Fuge: Formaler Aufbau + Tonartenbereiche

<p><u>1. Themenphasen-Abschnitt</u> <u>Takte 1 - 8</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Themendurchführung, weitere Themen + Überleitung - insgesamt 7 Themeneinsätze <p><u>1. Zwischenspielbereich</u> <u>Takte 9 - 15</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sequenz (T. 9-12) - 1 Themeneinsatz + Überleitung (T. 13-15) <p><u>2. Themenphasen-Abschnitt</u> <u>Takte 16 - 26,5</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Themendurchführung + weitere Einsätze (zunächst 2-stimmig, später erscheint 3. Stimme) - insgesamt 9 Themeneinsätze <p><u>3. Themenphasen-Abschnitt</u> <u>Takte 26,5 - 31</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - insgesamt 4 Themeneinsätze <p><u>2. Zwischenspielbereich</u> <u>Takte 32 - 39</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Vorhaltszwischenspiel (T. 32-37,5) - Dialogzwischenspiel/Überleitung (T. 37,5-39) <p><u>3. (zentraler) Zwischenspielbereich</u> <u>Takte 40 - 56</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Orgelpunkt-Zwischenspiel (T. 40-43) - Sequenz-Zwischenspiel (5 Takte, 3-teilig - T. 44-48) - Arpeggien-Zwischenspiel (Orgelpunkt/Chromatik - T. 49-52) - Kadenz-Überleitung (T. 53) - Abkadenz mit 2 Themeneinsätzen als Höhepunkt (T. 54-56) <p><u>4. Themenphasen-Abschnitt</u> <u>Takte 57 - 65</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Themendurchführung (durch 3 Stimmen, T. 57-59) - „Thementutti“, Stimmen laufen parallel (4 Einsätze, T. 60-64) - insgesamt 7 Themeneinsätze - Überleitung (T. 65) <p><u>4. Zwischenspielbereich</u> <u>Takte 66 - 75</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sequenz-Zwischenspiel (T. 66-70) (2 kleine Sequenzen + Überleitung) - Orgelpunkt-Zwischenspiel (T. 71-75) <p><u>Finalphasen-Bereich</u> <u>Takte 76 - 96</u></p> <p>Themen + Zwischenspiele im Wechsel</p> <ul style="list-style-type: none"> - Themeneinsatz (bzw. Themenmotivsequenz, T. 76-77,5) - Vorhaltszwischenspiel (anschl. motivische Variation) + Überleitung (T. 77,5-81) - 7-taktige Dialogpassage (= 3 Themeneinsätze + Zwischenspiele, T. 82-88) - insgesamt 4 Themeneinsätze - Finalcoda (T. 89-96) 	<p>TONARTENBEREICH</p> <p>a-moll (Takte 1-21) = 21 Takte</p> <p>e-moll (Takte 22-26) = 5 Takte</p> <p>a-moll (Takte 27-28,5) = 1,5 Takte</p> <p>e-moll (Takte 28,5-45,5) = 17 Takte</p> <p>d-moll (Takte 45,5-57,5) = 12 Takte</p> <p>C-Dur (Takte 57,5-66) = 9,5 Takte</p> <p>a-moll (Takte 67-96) = 30 Takte</p>
---	---

3. (zentraler) Zwischenspielbereich (Takte 40 - 56)

Dem Vorhalts- und Dialogzwischenpiel folgt nun also ein größerer Abschnitt, der vier Komponenten zum Inhalt hat: Orgelpunkt, Arpeggienspiel, Sequenzdiminution und die Abkadenzierung mit zwei realen Themeneinsätzen auf dem Ton *a*. Alle 4 Teilbereiche sind zusammen so ausdrucksstark, dass sie eine zentrale Stellung im Stück einnehmen. Auch „geographisch“ steht der Abschnitt fast exakt in der Mitte der Fuge (39 - 17 - 40). Eine Sequenzmodulation führt im Zentrum der gesamten 96 Takte die Tonart d-moll ein (modulierend ab der Mitte von T. 45 in den Arpeggierteil ab T. 48).

Orgelpunktpassage (T. 40 - 43):

Über dem Basston *e/E* spannt sich eine in Kleinmotivik aufgeteilte Melodie in Terzen, später in Sexten über den Bereich einer Oktave nach oben und verharrt dort im oberen Register der Laute/Gitarre bis zum Eintritt der langgestreckten Arpeggiensequenz. In paralleler Zweistimmigkeit umspielen die Oberstimmen zunächst über zwei Takte e-moll und anschließend (von Takt 42 bis 43) H-Dur. Auf den leichten Zählzeiten gibt es Wechselnoten, die teilweise als moll- bzw. Dur-Subdominanten (von e-moll) erscheinen. Durch den Orgelpunkt und die permanent wechselnde Harmonik (*e, a/A, H*) baut sich eine enorme Spannung auf, die ab Takt 44 zur „Erlösung“ führt.

Diminutions-Sequenz (T. 44 - 48):

Eine wirklich einzigartige Sequenz! Sie ist dreiteilig gegliedert, erstreckt sich über 5 Takte und in ihr erfolgt die Modulation nach d-moll. Die ersten drei Takte setzen e-moll, a-moll und d-moll als Schwerpunkte, ab Takt 47 erklingen g-moll und F-Dur und im nächsten Takt A-Dur, g-moll, F-Dur, e-halbvermindert. Um die komplette Sequenzkette in ihrem Diminutionscharakter zu erfassen, muss man ein wenig weiter ins Detail gehen und die Stufen extrahieren:

Harmonic analysis for measures 44-48:

- Measure 44: e-moll, h-moll, E-Dur, a-moll, e-moll, A-Dur, d-moll, a-moll, D-Dur
- Measure 47: g-moll, C-Dur, F-Dur, h-halbverm., e-moll, A-Dur, d-moll, g-moll, C-Dur, F-Dur, B-Dur, e-halb A-Dur verm.
- Measure 48: g-moll, C-Dur, F-Dur, h-halbverm., e-moll, A-Dur, d-moll, g-moll, C-Dur, F-Dur, B-Dur, e-halb A-Dur verm.

* In der Violine steht hier anstatt *e* der Ton *es*.

DIE DREI FASSUNGEN IM VERGLEICH

Übersicht

Im ersten analytischen Teil der Abhandlung haben wir uns mit dem Thema, der Form und der übergeordneten harmonischen Struktur der Fuge beschäftigt. Um das Stück noch besser verstehen zu können, soll nun die Lautentranskription den Fassungen für Violine und Orgel gegenübergestellt werden. Eine Reihe von Fragen steht hierbei im Raum. Inwieweit gewinnen die später entstandenen Versionen (Laute und Orgel) mit ihren Erweiterungen an Qualität? Warum wurde an vielen Stellen der Lautensatz sogar ausgedünnt? Gibt es einen Grund für die stellenweise veränderte Harmonik? Lassen sich aufgrund verschiedener Erkenntnisse Aussagen darüber machen, ob das Lautenstück überhaupt eine originäre bachsche Transkription ist?

Erfolgt die Transkription eines Stückes nicht durch den Komponisten selbst, oder handelt es sich um die „Nachbearbeitung“ eines Stückes durch einen Instrumentalisten, rückt der idiomatische Aspekt meist stark in den Mittelpunkt. Wir erkennen das deutlich an der 5. Cellosuite, die ja als Suite BWV 995 von Bach selbst für die Laute (in Klaviernotation) umgearbeitet wurde. Die später angefertigte Intavolierung (von einem unbekanntem Lautenisten) zeigt an vielen Stellen durch Glättung des Satzes - also Veränderungen des Originals - eindeutig die Prioritäten des Schreibers. Der gleiche Vorgang ist auch in der Suite BWV 997 zu beobachten. Hier jedoch sind die zu vergleichenden Sätze in Klaviernotationen nur als Abschriften vorhanden.

Noch schwieriger ist die Sachlage im Falle der Fuge BWV 1000, da weder ein Manuskript Bachs noch eine Kopie in der für Bach üblichen Klaviernotation erhalten geblieben ist. Somit stehen als vergleichbare Quellen neben der Lautentabulatur tatsächlich nur die Urfassung für Violine sowie die Einrichtung für Orgel zur Verfügung.

Ich kann mich sehr gut an die Zeit Anfang der siebziger Jahre erinnern, als es nur wenige Notenausgaben der bachschen Lautenwerke für Gitarre gab. Zu der Zeit waren die beiden Gitarrenfassungen der Fuge BWV 1000 von Karl Scheit und Heinz Teuchert die tonangebenden Editionen in Deutschland. Schon bald entstand ein Grabenkrieg zwischen den beiden Fraktionen: Hier die „Violinfugatoren“, auf der anderen Seite die „Lautenapologeten“. Zu unterschiedlich waren die Ansätze in den Transkriptionen der beiden Herausgeber. Karl Scheit bevorzugte stets die Violinfassung, Heinz Teuchert wollte mit seiner Edition der Lautenfassung zu mehr Popularität verhelfen. Längst ist der damals entbrannte Streit um die „richtige“ Fassung auf der Gitarre Geschichte und die Beantwortung der Frage nach der besten Gitarrenbearbeitung - nicht zuletzt durch die Vielzahl an interessanten Editionen - dem individuell orientierten Geschmack eines jeden Musikers gewichen.

Die folgenden Seiten sollen helfen, den Blickwinkel für eine eigene Gitarrentranskription der Fuge weiter zu schärfen. Konkrete Bearbeitungshinweise werden in einem späteren Kapitel gesondert behandelt. Die fundamentalen Unterscheidungsmerkmale der Lauten- und Orgeltranskription zur ursprünglichen Violinfassung lassen sich in fünf Hauptpunkte gliedern:

- 1) Erweiterung durch Hinzufügen von Takten
- 2) Zusätzliche Themeneinsätze
- 3) Melodische Varianten
- 4) Harmonik - Abweichung in der Lesart einzelner Akkordtöne
- 5) Rhythmische Varianten

ein *h*. Der Lapsus ist relativ leicht aufzuklären, wenn man erkennt, dass statt der leeren zweiten Saite irrtümlicherweise die dritte Saite angegeben wurde (in *g*-moll also *a* statt *d*).

Erwähnenswert ist auch die motivisch kunstvolle Ausarbeitung der Mittelstimme in den Takten 78-79 der Orgelfassung. Ob Bach im Violinsatz hier bereits an die Möglichkeit der thematischen Erweiterung gedacht hat? Schön ist auch der chromatische Zwischenschritt auf Zz. 1 von Takt 79 (*b* statt *h*, ergibt einen C-Dur-Zwischendominantseptakkord zu F-Fur). Der eingefügte Ton *c* in der Melodiestimme würde sich zu stark mit dem *h* reiben.

Die Melodieveränderung in Takt 79 des Lautensatzes ist besonders interessant. Welcher Grund könnte den Bearbeiter zu dem Entschluss bewogen haben, einen so deutlichen Eingriff in das bachsche Original vorzunehmen, oder war hier der Komponist selbst tätig? Wahrscheinlich sollte die motivische Variation gegenüber dem vorigen Takt deutlicher zu erkennen sein als in der Violin- Orgelfassung. Ein wenig merkwürdig klingt allerdings der übermäßige Schritt *f-gis* in Zz. 2. Ansonsten überzeugt hier auch der Lautensatz. Nachstehend alle oben beschriebenen Lesarten auf einen Blick:

23
↓

Takte 76-77
(Violine):

Takte 78-79
(Laute):

Takte 78-79
(Orgel):

E - - - - - D - - - - - C - - - - - H

Falls der Orgelsatz überhaupt zu kritisieren ist (um auch hier Zweifel an der Echtheit der Transkription zu nähren), dann vielleicht aufgrund der starken Akkordeinschübe in den Takten 78/79 (Zzn. 2+ und 4+). Zudem überdecken die in der Unteroktave eingefügten Basstöne in Takt 78 den originalen Bassverlauf *E-D-C-H*.

Takt 82: Melodik

Als kleiner Fingerzeig für ein eventuell früheres Entstehungsdatum der Orgelfassung vor der Lautentranskription könnte der erste Ton in Takt 80 gelten. In der Violine wird die Melodie des vorigen Taktes ins tiefe *C* geführt. Mit dem nächsten Themeneinsatz im Diskant wird klar, dass

PRÄLUDIUM BWV 999

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND ALLGEMEINE BETRACHTUNG

Die Quelle

Abschrift aus der Hand Johann Peter Kellners

(*Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Signatur Mus. ms. Bach P 804*)

Wie die neue Bachausgabe mitteilt (siehe auch 43, S. 155f.), handelt es sich bei der einzigen überlieferten Handschrift des c-moll Präludiums BWV 999 um eine Kopie des Bach-Schülers (?) Johann Peter Kellner (1705-1772), durch dessen Abschriften auch einige andere bachsche Werke „überlebt“ haben. Kellner, der überwiegend in seiner Heimatstadt Gräfenroda lebte, war als Komponist und Organist tätig. Neuere Forschungsergebnisse geben Anlass zur Vermutung, dass Kellner der eigentliche Autor der berühmten Toccata und Fuge d-moll BWV 565 für Orgel gewesen sein könnte (siehe 15c, S. 116).

Die Abschrift des Präludiums BWV 999, die bezüglich einiger Lesarten verschiedene Fragen aufwirft, ist Teil eines Konvoluts mehrerer Werke Bachs. Das Stück, notiert auf zwei Seiten im Sopran- und Bass-Schlüssel, trägt auf der Titelseite folgende Überschrift:

Praelude in C mol. / pour la Lute / di / Johann Sebastian Bach

Thomas Kohlhase schreibt im kritischen Bericht der NBA, dass man aufgrund der Überlieferung die Echtheit der Komposition anzweifeln könnte, „*nicht aber vom Stil her. Das Präludium weist mit seiner ausgewogenen und weit gespannten harmonischen Anlage in die Zeit der Köthener Klaviermusik Bachs, also in die Jahre 1717-1723. Eine genaue Datierung dürfte, auch bei einer präziseren chronologischen Einordnung der kellnerschen Abschrift, nicht möglich sein.*“ (43, S. 155)

Das kurze Stück ist keinem Zyklus zugeordnet, wird jedoch oftmals als drittes der „12 kleinen Präludien“ für Klavier ediert. Im Henle-Verlag ist es in der Notenausgabe „Kleine Präludien und Fughetten“ veröffentlicht und findet sich als Nr. 6 der dritten Abteilung mit der Überschrift „Sechs kleine Präludien“.

Besetzung

Über die ursprüngliche Besetzung gibt es verschiedene Theorien. Die Information im Titel der kellnerschen Abschrift gibt uns keine Gewissheit über die Originalinstrumentierung, da nicht sicher ist, ob der Zusatz „pour la Lute“ wirklich von Bach stammt. Die Art der Arpeggierung verleiht dem Stück ein durchaus lautentypisches Idiom, dennoch gibt es - wie mir der Lautenist Hopkinson Smith bestätigen konnte - eine Reihe von problematischen „unlautenistischen“ Stellen.

Auch André Burguete schreibt in seiner Abhandlung über die Lautenwerke Bachs: „*Dem erneuten Kraftakt, den das der Laute wiederum nicht 'auf den Leib' geschriebene c-Moll-Präludium verrät, liegt mit mehr Wahrscheinlichkeit ein sehr starker und plötzlicher Impuls zugrunde, der vielleicht im Zusammenhang mit dem am 17. August 1719 in Köthen veranstalteten Konzert eines »Lautenisten aus Düsseldorf« (101, S. XXIII, Abs. 5) steht, worunter wir wohl den Meteor Sylvius Leopold Weiß zu vermuten haben.*“ (10, S. 41, Abs. 5+6)

ANALYSE UND ANDERE MUSIKALISCHE FRAGEN

Harmonische Analyse

Um den dramaturgischen Verlauf des Präludiums nachvollziehen zu können, ist die Offenlegung der harmonischen Zusammenhänge von enormer Wichtigkeit. Die Gesamtanalyse zeigt, dass d-moll nicht die übergeordnete Rolle spielt, sondern a-moll (daher vielleicht auch in Kellners Kopie zwei statt drei Vorzeichen, also c-moll dorisch):

- Takte 1 - 10 Bereich d-moll
- Takte 11 - 33 Bereich a-moll
- Takte 34 - 37 Bereich A-Dur (evtl. auch als Dominantbereich zu d-moll deutbar)
- Takte 38 - 43 Bereich d-moll

Das Spannungspotential, besonders im zweiten Teil des Stückes, entwickelt sich trotz weniger Harmonien durch mehrere Komponenten:

- 1 - akkordische Lagenwechsel in den Mittelstimmen
- 2 - Melodieverläufe in Bass und Diskant
- 3 - Orgelpunkte auf *d*, *E*, und *A*

Alle drei Parameter zusammen bedingen sich gegenseitig und führen zu einem im weitesten Sinne kontrapunktischen Trialog. Das ganze Stück akkordisch dargestellt lässt uns außerdem die allmähliche metamorphische Verwandlung des Geschehens erkennen:

Bereich d-moll (T. 1-10) (B⁷⁺) Bereich a-moll (T. 11-33)

d g A^{9b}₄ d 8 - 7 - 6 - 5 E^{9b}₇ a⁹ - 8 F⁷⁺

(Bereich a-moll)

16 = Taktende d⁵₍₆₎ E⁷ a₅ E⁷ a₅ E⁷ H^{9b}₇ E^{9b}₇ H^{9b}₇ E^{9b}₇ - 8₄ - 3₃ H^{9b}₇ E^{9b}₇ a₅

(Bereich a-moll) Bereich A-Dur (T. 34-37) Bereich d-moll (T. 38-43)

31 d⁵₉ E⁷ E^{9b}₇ A⁴⁻³₂₋₃ E^{9b}₇ A A^{9b}₇ d₅ E^{9b}₇ A d₅ E^{9b}₇ A

Wäre diese Idee auch im Präludium BWV 999 anwendbar? Geben die Spitzentöne der Arpeggien überhaupt eine ausreichende melodische Linie für eine solche Maßnahme her? Zum Ausprobieren böte sich zumindest die Passage ab Takt 16, spätestens jedoch ab Takt 19 an, während die Oberstimme schrittweise nach oben steigt:

Präludium BWV 999, ab Takt 16, Oberstimme polyphon aufgeteilt:

54

Der melodiose, zu Beginn gar kontrapunktische Aspekt kommt in der folgenden Grafik besonders schön zur Geltung. Vielleicht wird nun klar, dass es sich bei dem Präludium eben nicht nur um arpeggierte Akkordketten handelt. Ohne die Mittelstimmen können die Randstimmen zwar nicht „überleben“, aber der Dialog von Diskant und Bass spielt eine wichtige Rolle in dem scheinbar wie improvisiert daherkommenden Stück. Auch hier habe ich - wie bereits auf Seite 171 - die Taktstriche entfernt und jedem Takt einen Viertelschlag beigemessen.

Präludium BWV 999, Modell der Außenstimmenstruktur:

PRÄLUDIUM, FUGE UND ALLEGRO BWV 998

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND ALLGEMEINE BETRACHTUNG

Präludium, Fuge und Allegro BWV 998 gehört zusammen mit der Suite BWV 995 (einer Bearbeitung des Komponisten nach der Cellosuite Nr. 5 BWV 1011) zu den originalen Lautenkompositionen Johann Seb. Bachs. Noch im Jahre 1950, als die Bach-Forschung bereits in einem fortgeschrittenen Stadium war, vermutete der Musikwissenschaftler Hermann Keller (1885-1967) in seinem Buch über „Die Klavierwerke Bachs“: „*Es ist vielleicht gewagt, aber nach Analogie der e-moll-Suite nicht unmöglich, dieses zarte Werk, das auf der Laute reizend klingen müsste, als Fragment einer Suite anzusehen; das »Allegro« hätte dann als Corrente (32 + 64 Takte) zu gelten*“ (41, S. 179, Abs. 2). Er ging sogar soweit, das Werk aufgrund der überaus ungewöhnlichen harmonischen Wendung am Ende des Präludiums (T. 39/40) in seiner Echtheit anzuzweifeln (wir kommen später darauf zurück). Auch Franz Julius Giesbert spricht in der 1972 herausgegebenen Schrift „Die Musikforschung“ von dem Stück als *Suite in Es-Dur* (siehe auch 24, S. 485 ff.). Eine genaue Prüfung des Autographs erfolgte erst im Jahre 1973 durch die Arbeit des Musikwissenschaftlers Thomas Kohlhase, dessen Erkenntnisse in den Kritischen Bericht der NBA als Beigabe zur Notenausgabe im Bärenreiter-Verlag einfließen.

Die Quelle

Autograph

(Ueno-Gakuen-Musikakademie, ohne Signatur)

Das Vorhandensein eines Autographs aus der Hand Johann Sebastian Bachs ist immer ein Glücksfall gegenüber den auf Vermutungen, Gerüchten und Hypothesen anmutenden Überlieferungen vieler anderer Werke des Thomaskantors, die nur in Abschriften von Kopisten erhalten geblieben sind. Auch wenn wir mit dem Manuskript von BWV 998 vielleicht keine abschließende Reinschrift sondern u. U. ein Konzeptautograph vorliegen haben, so erschließen sich uns aufgrund der sicheren Bestimmung fast aller Lesarten viele interessante Fakten, die im Laufe der nachfolgenden Untersuchungen zur Sprache kommen werden.

Dass wir es bei Präludium, Fuge und Allegro nicht mit einem Torso sondern mit einem kompletten Werk zu tun haben, ergibt sich allein aus der Tatsache, dass alle drei Sätze nahtlos aneinander gereiht sind (Schluss des Präludiums und Beginn der Fuge stehen auf Seite 2, dito Fuge / Allegro auf Seite 4). Außerdem findet sich zum Ende des Allegro-Satzes Bachs Eintragung *Fin.*

Das Stück ist auf vier Seiten im Sopran- und Bass-Schlüssel notiert. Zum Ende des Werks wechselt Bach in die platzsparende Orgeltabulatur, da er wohl kein neues Blatt für den Rest des abschließenden Satzes verwenden wollte. Über der Partitur findet sich folgende - ebenfalls autographe - Überschrift:

Prelude pour la Luth. ò Cembal. par J. S. Bach

Laut NBA war dem Autograph ursprünglich eine Übertragung der letzten 19 Takte von Carl Philipp Emanuel Bach beigelegt, die jedoch „*nicht erhalten geblieben und damit nicht datierbar ist. Aus dieser Ergänzung hat man geschlossen, daß das Autograph bei der Erbteilung 1750 in C. P. E.*

Da die Musikwissenschaft bislang keinerlei Zweifel sowohl an der Echtheit der Komposition als auch an der autographen Handschrift (sowohl was die Partitur als auch die Betitelung betrifft) anmeldet, sind solche Gedankenspiele weit weniger zwingend als im Falle der beiden Suiten BWV 996 und 997. Auch die Suite BWV 1006a ist diesbezüglich zu hinterfragen, da zwar der Notentext aus der Hand Bachs stammt, die instrumentale Bestimmung für das Cembalo jedoch später von fremder Hand hinzugefügt wurde.

Unter den Cembalisten besitzt Präludium, Fuge und Allegro von allen sieben Lautenkompositionen - wenn man die Anzahl der Tonaufnahmen bedenkt - den größten Stellenwert. Und auch auf der Laute hört man die Komposition neben der Suite BWV 995 und der Fuge BWV 1000 immer wieder (ganz zu schweigen von Aufführungen auf der Gitarre).

Ein Stück mit religiösem Hintergrund?

In Artikeln, CD-Booklettexten oder in Einführungen zu Notenausgaben von BWV 998 wird oft über die außergewöhnliche Qualität und die musikalische Schönheit der Musik geschrieben. Das Werk scheint eine geradezu magische positive Ausstrahlung zu besitzen, die sich auch in Worte gefasst auf den Leser zu übertragen scheint. Spricht man mit Interpreten und Rezipienten über das Stück, so spiegelt sich auch hier stets eine Mischung aus Freude und Bewunderung über die scheinbar überirdische Musik wieder. Es scheint tatsächlich so, dass bei aller kompositorischen Tiefe der anderen Lautenkompositionen Bachs, dieses dreisätziges Werk einen Sonderstatus besitzt. Das lässt sich kaum mit objektiven Qualitätsmerkmalen belegen, denn natürlich ist es absurd, eine kompositorische Werteskala für die charakterlich so unterschiedlichen Lautenwerke zu erstellen. Aber dennoch vermittelt die Komposition - vergleichbar mit der *Aria* aus der dritten Orchestersuite BWV 1068 oder der *Sarabande* aus der Suite BWV 995 - eine Grundstimmung, die nicht jeder Musik Bachs innewohnt und die in ihrer Einzigartigkeit manchmal sprachlos macht. Es gibt eine Reihe von Interpreten und Musikwissenschaftlern, die hinter der Musik weit mehr als nur den Schönklang der Noten wahrnehmen.

Mein hochgeschätzter Kollege Eliot Fisk hat in seiner Notenausgabe von BWV 998, die im Jahre 1990 bei Ricordi erschien, das Werk in wunderbarer Weise beschrieben. Ich möchte hier - mit der Erlaubnis Eliot Fisks - einen Teil der Werkeinführung in seinen Worten wiedergeben: *„Die für Bach einmalige Satzabfolge »Prelude, Fuga und Allegro«, erinnert mich an die Architektur christlicher Kirchen sowie an zahllose Altartryptiche. In solchen Tryptichen ist die zentrale Tafel (Kreuzigungsszene) immer am größten, ungefähr zweimal so groß wie jeder der 2 Nebentafeln, die die Geburt und Wiederauferstehung Christus' abbilden. Auch bei dem »Prelude, Fuga und Allegro« ist die »Fuga« (103 Takte) ungefähr zweimal so lang wie das »Prelude« (48 Takte) und »Allegro« (48 Doppeltakte). Durch die Form des Kreuzes und die 2 ausgestreckten Arme Christus' haben die zentralen Tafeln der Tryptiche auch eine internsymmetrische Struktur: auch Bachs zentrale Tafel, die »Fuge«, hat eine symmetrische Form. Natürlich hat die Stimmung des »Prelude, Fuga und Allegro« wenig mit der tragischen Geschichte der Kreuzigung zu tun. Trotzdem scheint es möglich, daß bewußt oder unbewußt, Bach sich von diesem Ereignis (oder der Idee der heiligen Dreifaltigkeit) inspirieren ließ. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an Bachs kleines Gedicht aus dem 'Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach' aus dem Jahre 1725. Selbst bei aufgelockerter Stimmung vergleicht Bach den Ton der Pflöfe mit der Vergänglichkeit des menschlichen Körpers. Die Tat, den Finger versehentlich in die heiße Asche zu stoßen, wird erwähnt, um die Schrecklichkeit des Höllenfeuers klar zu machen. Selbst beim Pfeifenrauchen waren Bachs Gedanken nicht*

Melodiefragment oder Mikromotiv (noch dazu in Umkehrung und Spiegelung), dass in gleicher Form beispielsweise in einem Choral oder einer Arie Bachs Verwendung findet, einen kausalen Zusammenhang zu vermuten. Aus dem letztlich begrenzten Repertoire an tonalen Abfolgen ergibt sich zwangsläufig eine Häufung an Übereinstimmungen.

Dass die verdienstvollen und oftmals auch sinnerhellenden Entdeckungen zu Fehlinterpretationen führen können, zeigt der kleine Rechenfehler, der Frau Leahy unterlaufen ist. In der Summe aller Taktzahlen - nämlich 243 - findet sie ein weiteres Indiz für den Trinitätsgedanken (243 ist die fünfte Wurzel aus 3; $3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 243$). Das Werk hat jedoch 247 Takte*¹.

Noch ein Gedanke

Den sakralen Hintergrund blendet der Musikwissenschaftler Wendelin Göbel in seinem Aufsatz mit dem Titel „Notwendigkeit und Freiheit einer Komposition, dargestellt an J. S. Bachs Präludium, Fuge und Allegro...“ (ersch. bei Königshausen u. Neumann, Würzburg, 1992) weitgehend aus und konzentriert sich in seinem philosophisch angehauchten Text neben der begrifflichen Definierung von Freiheit in der Musik oder gar Freiheit durch die Musik ebenso auf deren innewohnenden Zahlenverhältnisse (z. B. die Klangproportionen der Obertonreihe und symmetrische Teilungen innerhalb BWV 998). Hierbei bezieht er sich wiederholt auf Beispiele aus der griechischen Antike.

Ein wenig ärgerlich sind diverse Fehler, die dem Autor bei seinem Ringen nach logischen Zusammenhängen unterlaufen. So steht er fest zu seiner Überzeugung, dass die Fuge nicht 103, sondern 102 Takte enthält und begründet diese Annahme mit der offensichtlich falschen Zählweise anderer Musikwissenschaftler. Der Schlussakkord dürfte demnach nicht mehr als neuer Takt gezählt werden, sondern müsste als „Ausgleich“ für den eigentlichen Auftakt zu Beginn des Stückes dessen Pause ersetzen; somit fiel ein Takt bei der Zählung weg. Warum hat Bach dann aber in Takt 1 der Fuge die 4tel-Pause geschrieben und somit dem Stück zu Beginn einen vollen Takt beschert? Die Pause wurde bei Wendelin Göbels Zählung einfach ignoriert, denn 103 lässt sich leider so schlecht durch 3 teilen, also musste der Autor die Zahl entsprechend zurechtbiegen.*²

Dem Schlusssatz werden zudem keine 96 Takte zugestanden, da man es hier doch eigentlich - auch aufgrund des Corrente-Charakters - mit einem 6/8-Takt zu tun hätte (entgegen Bachs 3/8-Taktangabe). Geradezu abenteuerlich ist aber die folgende Behauptung: „*Gegliedert ist die Fuge in 7 + 6 + 7 Themeneinsätze. Liest man das als Proportionen, so ergibt das eine Analogie zu den Längenverhältnissen der Fuge, die mit 7 : 12 : 7 sich ebenfalls wie Sept zu Quint zu Sept verhielten*“ (25d, S. 159, Abs. 3). Auch hier irrt der Autor. Es ist in der Tat nicht ganz leicht, zu entscheiden, ob der Themeneinsatz zum Schluss des Mittelteils schon zum Da-Capo-Teil zählt (denn drei Takte vor Bachs Hinweis zur Wiederholung von Teil 1 setzt ja bereits - zweistimmig

*¹ Man könnte einen Zusammenhang der Taktzahlen mit dem Namen des Komponisten herstellen. Die Einzelsätze von Präludium, Fuge und Allegro weisen jeweils 48, 103 und 96 Takte auf. Die Quersumme ergibt 31. Die gematrische Aufschlüsselung der Initialen Bachs ergibt: J = 10, S = 19, B = 2. Daraus folgt: $10 + 19 + 2 = 31$

*² Als Analogie zur natürlich korrekten Darstellung des Schlusstaktes (4tel Akkord + 3 mal 4tel-Pausen) - wollte man den Da-Capo-Teil nochmals ausschreiben - sei auf die Fuge in F-Dur BWV 880 aus WTK II verwiesen.

In Takt 3 (mit der Wechselmotivik *fis-e-fis* beginnend) wird das Melodiekonzept aus Takt 1 von 11 auf 8 Töne verkürzt (die dritte 8tel-Gruppe entfällt), um über h-moll und den nachfolgenden Durchgang *a-gis-fis* (die Terz von E-Dur umspielend) einen sinnvollen Übergang in den Sekundakkord auf Takt 4 zu ermöglichen. Bei einer gleichen Melodiefortführung wie im Anfangstakt käme der E-Dur-Akkord bereits zu früh - nämlich zum Ende von Takt 3 - und würde ab Takt 4 die erst zwei Takte später vollzogene Modulation nach A-Dur vorwegnehmen. So jedoch gönnt uns Bach noch ein wenig Zeit. Wir haben hier im Grunde ein ähnliches Modell wie in den Takten 7 bis 12 der Fuge, die nach dem zweiten Dux-Einsatz auf *D* ein Zwischenspiel bringt (im Präludium entspricht das den Takten 4-5) und erst dann das Thema auf *A* folgen lässt.

Ab Takt 3, fiktiv und original:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Fiktiv:' and the bottom 'Original Bach:'. Both are in G major (one sharp). The fictive version shows a shorter motif from Takt 1 (labeled 'Motivik aus T. 1') and then the start of the theme in A-Dur (labeled 'ab Takt 4, Thema in A-Dur'). The original version shows the full motif from Takt 1 (labeled 'Teilthema wie T. 1'), a second motif (labeled 'Motiv 2'), a transition (labeled 'Durchgang'), and then the start of the theme in A-Dur (labeled 'ab T. 4 Überführung nach A-Dur').

Nach Erscheinen des Themas in A-Dur entwickelt sich wieder eine 2-taktige modulative Überleitungspassage, die zur nächsten Oberquinte strebt (nach e-moll), aber die beiden Takte verlaufen nun gegenüber den Takten 4/5 in ihrer Bewegungsrichtung annähernd gespiegelt:

ab Takt 9:

The image shows a musical staff for Takt 9. It features a 2-taktige modulative Überleitungspassage. The melody starts with a circled note, and the bass line has a circled note. The staff is in G major.

ab Takt 4:

The image shows a musical staff for Takt 4. It features a 2-taktige modulative Überleitungspassage. The melody starts with a circled note, and the bass line has a circled note. The staff is in G major.

Das nächste (fiktive) Beispiel zeigt die Takte 4/5 analog zu den Takten 9/10. Achten Sie bitte auf den wichtigen Ton *c* in beiden Versionen (Vorhalt zu *h*). Die Originalfassung bringt ihn durch die neue Melodiegestaltung bereits auf Zz. 4 (als Spitzenton des verm. Vierklangs)!

ab Takt 9, melodisch an T. 4 angepasst (fiktiv):

The image shows a musical staff for Takt 9, melodisch an T. 4 angepasst (fiktiv). It features a 2-taktige modulative Überleitungspassage. The melody starts with a circled note, and the bass line has a circled note. The staff is in G major.

Nicht nur, dass unser Thema wieder etwas variiert wurde, so wird nun auch durch den Unterstimmenpuls die Gliederung der Melodie sehr deutlich in Vierergruppen aufgeteilt:

Sequenz ab T. 11:

Spielt man die Melodie in den ersten Takten des Präludiums großflächiger, so könnte sich ja ab Takt 11 das leicht veränderte Thema einmal in einem engmaschigeren Gewand zeigen, zumal ab Takt 14 der Satzbeginn - diesmal in h-moll - wiederkehrt. Natürlich böten sich alternativ für die Sequenz halbtaktige Phrasierungsbögen an; eventuell könnte auch eine der anfangs beschriebenen polyphonen Modellideen als konträre Struktur der Unterstimme entgegengehalten werden.

Vergleichen wir nun eine ähnliche Sequenzabfolge, die ab Takt 30 beginnt (als Beispiel die T. 31/32), so erkennen wir die mittleren Takteile der Oberstimme gegenüber der früheren analogen Passage jeweils gespiegelt:

Takte 31/32 (Oberstimme):

Takte 12/13 (Oberstimme):

Wie unterschiedlich die Oberstimmenverläufe konzipiert sind, erschließt sich durch deren polyphone Entschlüsselung. Die spätere Sequenz (T. 30-32) ist zweistimmig, die frühere (T. 11-13) dreistimmig angelegt. Der dreistimmige Diskantsatz wirkt komplexer, dagegen bildet sich in der Sequenz der Takte 30-32 mit der synkopisierten Oberstimme ein Diskantorgelpunkt ab. Die zweite Stimme wird jeweils linear nach unten geführt:

Takte 31/32 (Oberstimme polyphon aufgeteilt):

1

Takte 12/13 (Oberstimme polyphon aufgeteilt):

Fassung erstellt und zur Verdeutlichung meiner Gedanken auf CD aufgenommen. Was könnte man aus solch einem Experiment für Erkenntnisse ziehen? Recht deutlich erschließt sich auf dem Streichinstrument die polyphone Struktur des Werks, die bei einer entsprechenden Artikulation tatsächlich ohne das Bassfundament auszukommen scheint. Ich habe fast nur die Oberstimme übernommen, am Schluss einige Basstöne bzw. Akkorde eingefügt und ansonsten lediglich das Satzgeflecht der Takte 36/37 an das Streichinstrument angepasst. M. E. kommen die unterschiedlichen Strukturebenen des Stückes durch den Transfer auf dem Cello besonders gut zur Geltung.

Präludium aus BWV 998
Transkription für Violoncello solo (in G-Dur)

von Tilman Hopstock

3

The image shows a musical score for Cello solo, BWV 998, in G major, measures 3 through 19. The score is written in bass clef with a 12/8 time signature. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number (3, 4, 7, 10, 13, 16, 19). The music features a complex, polyphonic texture with many slurs and ties, indicating a dense melodic structure. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8.

Form und Harmonik

Wenn man das Wort „Formvollendung“ in den Mund nimmt, dann spricht man meist von der perfekten Einheit aller Parameter, die einen Gegenstand, z.B. ein antikes Möbelstück oder ein Auto, nach ästhetischen Gesichtspunkten auszeichnen. Im Bereich der Musik verbindet sich damit nicht zwangsläufig ein auf Symmetrie aufgebautes Werk, aber vielleicht ist es eine gewisse Ordnung, ein wohl dosiertes Equilibrium von Spannung und Entspannung, das uns ein Gefühl der Ausgeglichenheit spüren lässt. Auch im Präludium von BWV 998 sind es die fein aufeinander abgestimmten sich bedingenden Gegensätze, die als große Einheit wirken.

Ein gewisses Ordnungsprinzip erkennt man in den zahlreichen Harmonieblöcken, die den Satz so anschaulich untergliedern lassen. Wenn man hier eine großflächige Aufteilung vornehmen wollte, so könnte man bis genau in die Mitte des Satzes die verschiedenen Modulationsprozesse verfolgen. Die in Takt 25 erreichte Tonart G-Dur entpuppt sich dann bereits recht bald als rückführende Passage in die Grundtonart D-Dur.

Kommen wir zu den kleineren formgebenden Einheiten. Die drei Eröffnungstakte wollen wir als „Themenblock“ bezeichnen, danach folgen 2 Takte Überleitung, man könnte auch von „Entwicklungspassage“ sprechen, in der es sich meist um einen modulativen Prozess handelt. Da die Kombination von 3 + 2 im Laufe der 48 Takte so oft zur Anwendung kommt, kann man hier eine Art von Formprinzip herauslesen. Daher fällt besonders die Veränderung ab Takt 19 auf: Erwartet man eigentlich wieder einen 3-taktigen Themenblock (jetzt in fis-moll), so bringt Bach stattdessen eine augmentierte Sequenz über 4 Takte (die symmetrische Variante wäre 3+2, 3+2, 3 Takte Sequenz, 3+2, 3+2). Welche Folgen ergeben sich daraus? Halten wir einen Moment inne, schauen uns zunächst die Gliederung der 48 Takte an...

T. 1-3	Themenblock 1	D-Dur	3 Takte	I
T. 4-5	Überleitung-Modul.	nach A-Dur	2 Takte	
T. 6-8	Themenblock 2	A-Dur	3 Takte	V
T. 9-10	Überleitung-Modul.	nach e-moll	2 Takte	
T. 11-13	Sequenz	e-moll (nach h)	3 Takte	II
T. 14-16	Themenblock 3	h-moll	3 Takte	VI
T. 17-18	Überleitung-Modul.	nach fis-moll	2 Takte	
T. 19-22	Sequenz (statt Thema in fis!)	fis-moll	<u>4 Takte</u>	III
T. 23-24	Überleitung-Modul.	nach G-Dur	2 Takte	
T. 25-27	Themenblock 4	G-Dur (nach D)	3 Takte	IV
T. 28-29	Überleitung-Modul.	nach D-Dur	2 Takte	
T. 30-32	Sequenz	D-Dur	3 Takte	I
T. 33-35	Ruhephase (statt Thema in A!)	D-Dur	3 Takte]
T. 36-37	Überleitung	nach g-moll (in D-Dur?)	2 Takte	
T. 38-39	Freie Kadenz	g-moll (in D-Dur?)	2 Takte	
T. 40-41	Überleitung	D-Dur	2 Takte	
T. 42-44,5	Themenblock 5	D-Dur	2 1/2 Takte]
T. 44,5-48	Schluss-Coda	D-Dur	4 1/2 Takte	

Pausen

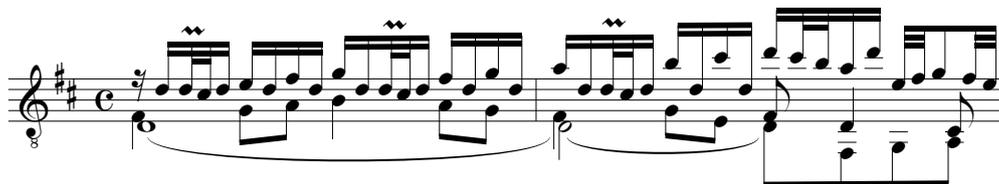
Die Pausen bei Bach sind immer ein interessantes, ja hochbrisantes Thema, welches zu ergründen recht kompliziert ist. Die Pause sollte nicht nur als luftleerer Raum gesehen werden, sondern hat als wichtiger Bestandteil der Komposition auch übergreifende strukturelle Bedeutung. Im ersten Band über die Lautenwerke Bachs (PRIM 1750-B1) wurde die Problematik hinsichtlich der Sätze Prélude, Allemande und Sarabande in der Suite BWV 995 bereits erörtert.

Johann Gottfried Walther schreibt in seinem „Musikalischen Lexikon“ aus dem Jahre 1732 zur Pause: „Das Pausieren ist um vielerlei Ursachen halber erfunden worden, als : 1) damit die Sänger respirieren, und die Instrumentisten, insonderheit aber die blasende sich wieder erholen können. 2) Damit die Vocalisten und Instrumentisten sich bisweilen allein hören lassen, und das Gehör durch die anmutige Veränderung desto besser affici(e)ren können. 3) Damit ein Komponist ein Thema fugenweise setzen kann und 4) damit die verbothene, intervalla getilget werden.“ (90, S. 469, Abs. 2)

Besonders Punkt 2 ist interessant. Überträgt man die solistische Tätigkeit des „Vocalisten“ auf die Oberstimme unseres Präludiums, so zeigt sich die überaus exponierte und komplexe Struktur des „Soloparts“ als so wichtig, dass gerade zu Beginn des Satzes und auch später, wenn das Thema vorgestellt wird, die Einhaltung der von Bach notierten Noten- bzw. Pausenwerte im Bass die deutliche Deklamation der Oberstimme unterstützt.

Jonathan Leathwood weist darauf in seinem Artikel über das Präludium aus BWV 998 mehrmals hin und führt hierzu auch einige Beispiele an. Eine seiner Beobachtungen: „Als generelles Prinzip [bei Bach, Anmerk. d. Autors] gilt: Erklingen über einem statischen Bass zu Beginn eines Werks (z. B. ein Orgelpunkt) mehrere Stimmverläufe gleichzeitig, so belässt Bach der Bassnote ihren Notenwert ohne Pausen. Auf der anderen Seite entsprechen artikulierte Basstöne der üblichen Notationsnorm. Ein gutes Beispiel für die Unterscheidung der Sachverhalte findet sich beim Vergleich der Sätze Präludium und Allemande aus der Clavierpartita Nr. 1 BWV 825“ (45b, S. 5, Abs. 1)

Präludium aus der Partita Nr. 1 für Clavier (transp. nach D-Dur):



Allemande aus der Partita Nr. 1 für Clavier (transp. nach D-Dur):



Parallel zum Präludium aus BWV 998 erkennt man im zweiten Notenbeispiel die rhythmisch und polyphon reichhaltig gestaltete Melodie, die trotz ihrer Einstimmigkeit viele Strukturebenen enthält. Die Frage stünde also im Raum, ob uns der Komponist über die Einhaltung der Pause hinaus auch eine Interpretationsidee für die Oberstimme vermitteln möchte. Sollen die Pausen den somit verkürzten Basstönen eine bessere rhythmische Struktur verleihen? Geht die lange Pause einher

Rhetorik und Interpretationsmodell

Wie mag wohl die rhetorische Gestik des Präludiums auf der Gitarre angemessen klingen? Ist die Art des musikalischen Ausdrucks vom Instrument abhängig? Wenn wir Rhetorik als die Kunst der Überzeugungskraft mit Worten begreifen, dann ist es einerseits die Wahl der Worte selbst, aber im Besonderen auch die Form des Vortrags, welche die Aussage und alle inhaltlichen Feinheiten nach außen transportieren. Im übertragenen Sinne stellt sich also die Frage, ob das Präludium als zu lesende Komposition eine festgelegte Aussage inne hat, oder ob sie durch die Wahl des Instruments als flexibel zu verstehen ist?

M. E. sind beide Auffassungen vertretbar, denn wenn ich die Musik lese, mir dazu imaginäre Worte und ein Szenario überlege, mir die Melodie gesanglich vorzustellen versuche, dann werde ich mich dem Werk nähern. Ja, es gelingt mir wahrscheinlich besser, dadurch grenzüberschreitend Probleme auf dem Instrument zu überbrücken und zu lösen. Trotzdem ist der idiomatische Aspekt genauso wichtig: Was (und wie) kann und möchte ich auf der Gitarre zum Klingen bringen?

Während der Beschäftigung mit dem Präludium als transkribiertes Cellostück (Klangbeispiel Nr. 99) ist mir z. B. deutlich geworden, dass das Verständnis der Komposition nicht vollständig von der Wahl des Instrument abzukoppeln ist. Es würde einfach keinen Sinn machen, die Artikulation, die auf dem Streichinstrument völlig logisch erscheint und den Inhalt der Musik auf eine bestimmte Weise zum Ausdruck bringt, auf die Gitarre zu übertragen.

Da ja das Instrumentarium Cello, Laute, Cembalo, Gitarre jeweils ein anderes ist, so kann gegebenenfalls der Geist der Musik mit unterschiedlichen rhetorischen Gesten adäquat umgesetzt werden. Man begibt sich da auf ein Minenfeld zwischen wohlbedachter Wahl der Ausdrucksmittel und willkürlichem Musizieren. Darum möchte ich mich für die folgenden Zeilen auf ein Konzeptmodell beschränken, dass mit seinen Ideen nicht unbedingt an die Gitarre gebunden ist. Die aufgezeigten Interpretationsbeispiele haben selbstverständlich keinerlei Anspruch auf die wirklich wahre Sichtweise der Musik. Unter Umständen - sogar sehr wahrscheinlich - werde ich an einem anderen Tag die Töne, Melodien und harmonischen Zusammenhänge anders zu verstehen glauben und in einem neuen Licht sehen und hören.*

Vergessen sollten wir auch nicht, dass bei der Gesamtsicht des Werks das Präludium vielleicht anders zu beurteilen ist, als wenn ich es isoliert ohne die beiden Folgesätze wahrnehme. Auf diesen Punkt möchte ich zu einem späteren Zeitpunkt zurückkommen. Zunächst soll also das Präludium für sich genommen einer kürzeren interpretatorischen Betrachtung unterzogen werden.

Im Laufe der Untersuchungen, die uns durch die einzelnen Kapitel geführt haben, konnten ja einzelne Parameter des Werks genauer verifiziert werden. Fest steht, dass Bach es geschafft hat, mit einem relativ knapp bemessenen Motivmaterial eine großartige Geschichte zu erzählen. So könnte man z. B. sagen, dass die wenigen Motive für ein sehr überschaubares Wort-Vokabular stehen. Mit diesem Repertoire gilt es nun zu überzeugen! Die musikalische Rede lässt sich also wie folgt unterteilen:

- Kleinmotiv (= Wort)
- Einzelner Takt (= Teilsatz oder kurzer Satz als einzelnes Statement)
- Themenblock/Überleitung/Sequenz (= jeweils längere Satzphrase)
- Teilabschnitte (Verknüpfung einzelner Satzphrasen zu inhaltlich großflächigen Aussagen)
- Das Präludium im Gesamten (die komplette Rede, Geschichte oder Erzählung).

* Ich habe z. B. sehr überzeugende Interpretationen gehört, die den dramaturgischen Ablauf der Takte 35 bis 40 völlig konträr auslegen (die Takte 38-39 ohne cresc. / accel., zum Ende hin sogar mit dynamischer Rücknahme in T. 40).

Das Thema

Wie schon mehrfach erwähnt, scheint das bachsche Thema der Idee einer Chormelodie zugrunde zu liegen. Auch wenn sich der genaue Melodieablauf in keinem der knapp 400 Choräle wiederfindet, so sind dennoch Fragmente diverser *Cantus firmi* im Fugensujet zu erkennen. Überhaupt entspricht der Melodiecharakter der 8 Thementöne dem einer Choralhauptstimme.

Die zweiteilige Gliederung findet sich sowohl im Fugenthema...

Thema aus Fuge BWV 998,2:

...als auch in drei sehr ähnlich klingenden Chormelodien:

Ach Herr, vergib all' unsre Schuld:

Herr, wie Du willst, so schick's mit mir:

Vom Himmel, hoch, da komm ich her:

Um die Verwandtschaft ein wenig zu verdeutlichen, habe ich die bachschen Choralsätze dem Fugenthema gegenübergestellt, wobei die Fassung mit dem Sujet jeweils als vierstimmiges Choralfragment entsprechend angepasst wurde. Somit sind die einzelnen Versionen kaum mehr zu unterscheiden:

CHORAL: Ach Herr, ver - gieb all' uns - re Schuld

Choral
Ach Herr, vergib
all' unsre Schuld
(aus Kantate BWV 127):

FUGENTHEMA:

Fugenthema
aus BWV 998,
eingepasst als
4-stimmiger Choral: