

Thomas Müller

**Die 24 Präludien und Fugen Op. 87  
von Dmitri Schostakowitsch**

Versuch  
einer historischen und  
formal-analytischen Verortung  
durch einen begeisterten Amateur  
zum Gebrauch für Amateure

Waren 2023



## Inhaltsverzeichnis

	Seite
Warum diese formale Untersuchung der 24 Präludien und Fugen von Schostakowitschs Op. 87?	5
Zur Geschichte der Entstehung der 24 Präludien und Fugen Op. 87 von Schostakowitsch	8
Präludien von Bach bis Schostakowitsch	12
Unterschiede zwischen Bach und Schostakowitsch in der Gestaltung der Fugen	15
Technische Vorbemerkungen und Glossar	20
Die Besprechung der Präludien und Fugen im Einzelnen (mit einem gesonderten Unterverzeichnis)	23
Schlußbemerkung	97
Literaturverzeichnis	99
Anhang (Verzeichnis meiner Namen der Präludien)	100



## **Warum diese formale Untersuchung der 24 Präludien und Fugen von Schostakowitschs Op. 8 - noch dazu durch einen Amateur?**

Als nichtprofessioneller Musikliebhaber lese ich gern Abhandlungen über anspruchsvolle Musikstücke. Je mehr ich darüber weiß, desto leichter finde ich einen Zugang zu Musikstücken, deren hohen Stellenwert ich anfangs oft zwar erahne, zu denen ich aber zuweilen nur schwer einen (auch emotional) tieferen Zugang finde. Ganz besonders interessieren mich dabei Abhandlungen über Werke solcher Komponisten, deren Bedeutung (für mich) über alle Zweifel erhaben ist, wenngleich es eben auch von diesen Werke gibt, die sich mir nicht gleich beim ersten Hören erschließen. Daß das wohl nicht nur mir so geht, sondern zu allen Zeiten auch ausgebildeten Musikern so ging, kann man daran erkennen, wie lange es dauerte, bis die Bedeutung und Schönheit der späten Beethovenquartette allgemein erkannt wurde.

Solche Bücher und Abhandlungen gibt es z.B. über die Klavierwerke Bachs und seine Kunst der Fuge und ebenso über die Klaviersonaten Beethovens und seine Streichquartette. Zuweilen enthalten die Beihefte von CD-Aufnahmen auch wertvolle Informationsquellen und Anregungen.

Von den Komponisten des 20. Jahrhunderts hat mich die Musik Schostakowitschs am nachhaltigsten beeindruckt. Bezüglich seiner Streichquartette, die für ihn einen vergleichbaren Stellenwert wie die Beethovens für diesen selbst hatten, gibt es zumindest Besprechungen einzelner Quartette.

Über seine 24 Präludien und Fugen op. 87, die er nach dem Miterleben (als Jurymitglied) des Bachwettbewerbs 1950 für die damalige Gewinnerin Tatjana Nikolajewa schrieb und die man durchaus als Produkt einer inneren Emigration begreifen kann, habe ich keinerlei vergleichbare Erläuterungen finden können – jedenfalls nicht über das Gesamtwerk, sondern allenfalls über spezielle, oft sehr interessante Aspekte einzelner Nummern. Hier möchte ich vor allem auf die Artikel von Hans-Joachim Hinrichsen\* und Joachim Braun\*\* hinweisen, mit deren fachlicher Kompetenz und Tiefgründigkeit ich mich keinesfalls vergleichen möchte. Selbst in guten Büchern über Schostakowitsch wird Op.87 nur eher beiläufig oder als Gesamtpaket erwähnt.

Es ist für Schostakowitschs Umgebung in der UdSSR unter der Herrschaft Stalins kennzeichnend, daß die 24 Präludien und Fugen, die er, wie es in der Sowjetunion der damaligen Zeit üblich war, im Komponistenverband seinen Kollegen teilweise vorspielte (wobei sein sehr schnelles und zuweilen nervös-gehetztes Spiel der Aufnahme durch die Hörer sicher nicht hilfreich war), von diesen überwiegend als formalistisch und rückwärts- gewandt eingeschätzt bzw. abgelehnt wurden.

Die mehrfachen Aufführungen und Einspielungen durch Tatjana Nikolajewa haben indes später das Blatt gewendet und das Werk auch im Westen, der lange überwiegend verächtlich auf Schostakowitsch herabblickte\*\*\*, mehr und mehr bekannt gemacht hat, wie überhaupt das Werk Schostakowitschs weltweit immer größere Anerkennung findet und sich zum Teil einer hohen Beliebtheit gerade auch unter der jüngeren ausübenden Künstlergenerationen erfreut.

So hat u.a. der berühmte Jazzpianist Keith Jarrett schon 1991 nach dem Einspielen des gesamten Wohltemperierten Klaviers von Bach auch die 24 Präludien und Fugen von Schostakowitsch eingespielt.

Einige Präludien und Fugen haben mich beim ersten Hören bereits sehr beeindruckt (z.B. Nr. 8). Mit anderen hatte ich eher Probleme. Ich ahnte aber, daß sich eine intensivere Beschäftigung mit ihnen für mich lohnen würde – so wie ja selbst beim Wohltemperierten Klavier (dessen Wert man heutzutage selbstverständlich einfach "weiß") die lebenslange Beschäftigung mit ihm mir immer wieder neue Einsichten und Wunder eröffnet (auch darin fühle ich mich übrigens nicht allein).

Umso schmerzlicher wurde mir immer wieder die Tatsache bewußt, daß es über Schostakowitschs op. 87 nichts Erhellendes zu lesen gibt.

Die Folge war, daß ich versuchte, selbstständig wenigstens die Strukturen zu durchschauen. Als Kinderarzt im Rentenalter hatte ich ja genügend Zeit. (Nebenbei bemerkte ich, daß das langsame Spielen einiger Fugen deren Schönheit für mich wesentlich besser erfühlbar machte als das schnellere Spiel, das die Pianisten auf den CDs vorlegten, womit sie aber zweifellos den Vorstellungen Schostakowitschs entsprachen.)

Weil ich den Drang habe, auch Anderen die Schönheit vieler dieser Präludien und Fugen näherzubringen, hatte ich mich irgendwann entschlossen, meine (natürlich amateurhaften) Analysen und den Vergleich mit Bachs Wohltemperiertem Klavier aufzuschreiben. Gewissermaßen als vertiefen-

de Anregung. Dabei ging es mir sozusagen nur um das Erfassen der formalen Strukturen – Dinge, die auch ein Amateur beim Anhören und eventuellen Vergleichen mit den Noten gewinnbringend erfassen kann. Ganz ausdrücklich habe ich mich nicht auf das äußerst komplizierte Gebiet tonsatztechnischer Fragen begeben, das für Kompositionen in der Art der Schostakowitschen Fugen wirklichen Experten vorbehalten bleibt und vermutlich dem hörenden Amateur sowieso nur wenig nützen würde.

Sollten mich die Profis für meine Mitteilungen schelten, möchte ich entgegen, daß nicht nur im Sprichwort der Spatz in der Hand immer noch besser ist als die Taube auf dem Dach (wobei ich, wie oben bereits ausgeführt, noch nicht einmal eine Taube auf dem Dach erblicken kann...).

\*Hans-Joachim Hinrichsen: Narration-Konstruktion-Introversion. Was „erzählt“ Schostakowitschs Klavierzyklus Op 87 über seine Beziehung zu Bach [in Bernd Feuchtner (Herausgeber): Schostakowitschs Musiksprache – Schostakowitsch-Studien 13, Wolke-Verlag 2023, S. 292]

\*\* Joachim Braun: Das Jüdische im Werk Schostakowitschs [in Detlef Gojowy (Herausgeber): Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa, Berlin Verlag Arno Spitz 1990, S. 103]

\*\*\*Eine Ausnahme machten viele große westliche Dirigenten, die sehr früh die Bedeutung Schostakowitschs erkannten und seine Werke begeistert aufführten.

## Zur Geschichte der Entstehung der 24 Präludien und Fugen Op. 87 von Dmitri Schostakowitsch

Schostakowitsch schrieb sein Op. 87, nachdem er als Delegierter der Sowjetunion und Juror für den Klavierwettbewerb 1950 beim 1. Internationalen Bachfest in Leipzig teilgenommen hatte. Bei diesem Klavierwettbewerb wurde die junge Tatjana Nikolajewa 1. Preisträgerin, deren Auftritt Schostakowitsch, der selbst ein technisch sehr versierter Pianist war, beeindruckte. Diese Tatsache und natürlich das gesamte Bachfest schlechthin, das ein wirklich großes Ereignis war, weckten in ihm offensichtlich die Absicht, ein Äquivalent zu Bachs Wohltemperierten Klavier zu komponieren.

Wenige Jahre zuvor war Schostakowitsch zum zweiten Mal in die Schußlinie der Stalinschen bzw. offiziellen Kritik geraten. Wegen seines internationalen Ansehens wurde er dennoch nach Leipzig entsandt. In dieser Zeit hielt Schostakowitsch aus Überlebenspolitik viele seiner Werke von der Veröffentlichung zurück. Auch komponierte er, wie er es ausdrückte, weitere nur „für die Schublade“.

Es ist durchaus wahrscheinlich, daß er auch die 24 Präludien und Fugen, die u.a. den Vorteil hatten, kein „Programm“ bieten zu müssen oder überhaupt zu können, ganz in diesem Sinne als abstrakte Musik im Auge hatte. Zwar waren sie der Gefahr ausgesetzt, als „rückwärtsgerichtet“ (und damit reaktionär) und „formalistisch“ eingestuft zu werden. Andererseits war es ein Anliegen der kommunistischen Führung, die Auseinandersetzung mit dem „kulturellen Erbe“, als dessen einzig möglichen Sachwalter sie den Kommunismus als „Krönung des wahren Humanismus“ ansah, dem Westen gegenüber zu demonstrieren.

Man kann davon ausgehen, daß Schostakowitsch während des Bachfestes, bei dem u.a. die H-Moll-Messe unter Günter Ramin aufgeführt wurde, entscheidende Eindrücke vor allem Bach betreffend sammeln konnte. Andererseits wäre es ein Fehler anzunehmen, daß er praktisch in Leipzig Bach erst kennengelernt hätte. Es ist sicher, daß er bereits vorher oft Werke Bachs spielte, das gesamte Wohltemperierte Klavier beherrschte und während seines Studiums u.a. mit Fugenlehre konfrontiert war.



Nach übereinstimmenden Berichten soll er während des Studiums begierig alle Informationen musiktheoretischer Art in sich aufgenommen haben. Dennoch wird – ganz der Zeit entsprechend – das Hauptaugenmerk während seiner Ausbildung auf den Werken der Wiener Klassik und der Romantik gelegen haben. Nach dem Studium, in einer kurzen Phase der künstlerischen Freiheit, machte er sich wie alle jungen Künstler begeistert mit allen Strömungen der Moderne (einschließlich Zwölftonmusik) vertraut, bis Stalin dieser Entwicklung in der ganzen Sowjetunion 1938/39 ein abruptes und außerordentlich blutiges Ende setzte. Schostakowitsch selbst, als Freund eines hingerichteten Marschalls der Sowjetunion, entging der Verhaftung und möglichen Hinrichtung wahrscheinlich mehr oder weniger nur durch einen Zufall (daß nämlich der, der ihn zum zweiten Mal verhören wollte, am Tag zuvor selbst liquidiert worden war).

1948 gab es einen zweiten Terrorangriff auf seine Person und die anderer Komponisten (der möglicherweise unabhängig von Stalins Einschätzung oder direktem Einfluß durch die Vielzahl der widerlichen Speichellecker und die im Trüben fischenden weniger begabten Kollegen und Kritiker noch maßgeblich verstärkt wurde). Die Hauptvorwürfe waren Formalismus (was immer auch damit gemeint war), Kompliziertheit der musikalischen Sprache (die nicht die Massen erreichen könne) und Rückwärtsgewandtheit. Wiederum wurde er zum Volksfeind erklärt, was neben der ständigen Liquidierungsangst erneute Aufführungsverbote, Verlust von Kompositionsaufträgen und den seiner Professur zur Folge hatte und somit auch zu einem Einkommensproblem wurde.

Dennoch wußte Stalin (der durchaus über eine Sensibilität für Musik verfügte), was er unter anderem auf der internationalen Bühne an ihm hatte, und schickte ihn ganz folgerichtig 1950 zu jenem legendären Bachfest, bei dem er Tatjana Nikolajewa mit ihrem Bachspiel erlebte. Sie wurde dann auch die Adressatin seiner 24 Präludien und Fugen. Deren späterer Siegeszug um die Welt ist wesentlich auch ihr und ihrem unermüdlichen und geradezu priesterlichen Einsatz zu verdanken.

Indem Schostakowitsch diese Sammlung schrieb, hatte er sich ganz bewußt erneut dem Vorwurf des Formalismus und der Rückwärtsgewandtheit ausgesetzt. Aber es scheint für ihn ein Akt der Befreiung gewesen zu sein. Und er konnte hoffen, daß diese Musik (ebenso übrigens wie die seiner Streichquartette und manch anderer Kammermusikwerke)

nicht so sehr von den Bonzen beanstandet werden würde wie das andererseits bei den Sinfonien und Konzerten der Fall war, die in einem wesentlich höheren Maße als massenwirksam eingeschätzt wurden. Auch kam es ihm zugute, daß es auch Anliegen der Partei war, daß die Massen „die Höhen der Kultur erstürmen“ und sich das „kulturelle Erbe“ der Vergangenheit zu Eigen machen sollten. In diesem Sinne konnte man Schostakowitschs Op. 87 dann doch auch wieder einordnen – als „schöpferische Aneignung der Werke eines Komponisten der Vergangenheit durch einen großen sowjetischen Komponisten“. Ich denke, daß Schostakowitsch es genossen hat, sich während des Komponierens von Op. 87 für eine gewisse Zeit ganz auf eine scheinbar abstrakte musikalische Form zu konzentrieren und dort zu dokumentieren, was wirklich in ihm steckte – unabhängig davon, was andere Leute darüber dachten.

Es ist oft festgestellt worden, daß bei Schostakowitsch die Präludien und ihre zugehörigen Fugen viel enger miteinander verwandt seien als bei Bach. Das stimmt in einigen Fällen offensichtlich – in anderen konnte ich eine Verwandtschaft nicht entdecken. Und auch, daß sie in der Gesamtheit ihrer Abfolge gewissermaßen einem dramaturgischen Plan folgen würden, erschließt sich mir nicht überzeugend. Aber eins kann man dennoch sicher sagen: Das letzte Paar ist wirklich etwas Besonderes und gewissermaßen die Krönung. Nicht nur, daß das Präludium hier tatsächlich dergestalt bereits in die Fuge einführt, daß es das erste Thema der anschließenden Doppelfuge bereits vorwegnimmt. Sondern diese Doppelfuge steigert sich im Verlauf dermaßen unter Beanspruchung der ganzen Körperkraft des Pianisten zu einem geradezu triumphalen Schluß im äußersten Forte, daß man keinesfalls mehr an Bach denken kann. Es ist für Nichtmusikwissenschaftler sicher unmöglich zu erfassen, ob Schostakowitsch hier tatsächlich die Tonnamen B A C H und S C H o s t a k o w i t s c h (in deutscher Schreibweise E s C H) durch das gemeinsame Auftauchen der beiden Töne b und es in den Schlußakkorden, die das D-dur trüben, in diesem Sinne bewußt eingebaut hat. Aber die gewaltige, konfirmative Kraft dieses Schlusses kann jemand, der sich auch nur etwas mit der Geschichte Schostakowitschs und der Sowjetunion auskennt, keinesfalls als Bekenntnis eines sowjetischen Künstlers zu den Direktiven der Partei- und Staatsführung verstehen, sondern nur als trotzigen

Triumph über all jene um ihn herum, die ihm das Leben schwer machten und glaubten, seine Werke tatsächlich beurteilen zu können.

Übrigens ist es eine Ironie der Geschichte, daß solche Werke wie Op. 87 durch die Avantgarde der Komponisten des Westens und erst recht die Avantgarde der westliche Kritiker ähnlich mies und geradezu verächtlich betrachtet wurden – wenngleich aus einem anderen Ansatz heraus – mit verbal durchaus gleichlautenden Vorwürfen. Eine rühmliche Ausnahme machten viele große westliche Dirigenten, die sehr früh die Größe Schostakowitschs erkannten und sich um die Erstaufführungen seiner Werke rissen.

Schostakowitsch schrieb die Präludien und Fugen sehr schnell, wie er überhaupt sehr schnell komponieren und ähnlich Mozart meist ein Werk bereits fertig im Kopf haben konnte, ehe er es zu Papier brachte.

Aus Tagebuchaufzeichnungen von Freunden weiß man, daß er für ein Präludium samt Fuge meistens nur einen Tag benötigte.

Das Werk fand anfangs in der Sowjetunion nur wenig Resonanz. Das änderte sich jedoch, nachdem Tatjana Nikolajewa es mehrfach als Ganzes öffentlich aufgeführt hatte. Im Westen setzte es sich ebenfalls anfangs nur zögerlich durch, obwohl Schostakowitschs 1., 5. und 7. Sinfonie im Westen und vor allem in den USA sofort begeistert aufgenommen worden waren. Heute gelten die 24 Präludien und Fugen für viele Pianisten als große Musik und würdiges Äquivalent zu Bachs Wohltemperiertem Klavier. Und es gibt mittlerweile zahlreiche Einspielungen. Eine Freude für uns Amateure, deren pianistische Fähigkeiten zumeist sehr begrenzt sind.

## Präludien von Bach bis Schostakowitsch

Bereits im Wohltemperierten Klavier, der für uns heutige Hörer vertrautesten Sammlung von Präludien (und Fugen natürlich), sind die einzelnen Präludien vom Charakter her sehr unterschiedlich.

Es gibt solche, in denen tokkatenartige Laufwerke oder andere motorische Figuren vorherrschen, und andere, in denen eine Aria musiziert wird oder rezitativische Abschnitte dominieren. Einige sind wie Sätze einer Triosonate angelegt und andere wie ein Eingangsschor einer Passion. Manche sind voller Spielfreude und andere vor allem von tiefsinniger Ausdruckskraft.

Spätere berühmte Sammlungen von Präludien stammen unter anderem von Chopin und Debussy. Deren Préludes, denen keine Fugen mehr beigesellt sind, scheinen auf den ersten Blick ganz anderer Natur zu sein als die Bachs. Aber dieser Eindruck ist nicht ganz richtig. Auf eine bestimmte Weise, nämlich was das konsequente Verfolgen eines meist kurzen musikalischen Gedankens angeht (manchmal allerdings ist es auch ein etwas längerer Gedanke – so wie bei den Aria-Präludien Bachs) sind sie sich gar nicht so unähnlich. Und auch sie haben sehr unterschiedliche Charaktere. Bei Beethoven würden sie wohl stattdessen Bagatellen heißen.

Übrigens habe beide Komponisten (was man vielleicht so auch nicht vermuten würde) Bach außerordentlich verehrt, dessen Klavierwerk im Gegensatz zu vielen anderen seiner Werke doch eine erstaunliche Rezeptionskontinuität aufwies. Chopin z.B. beherrschte das gesamte Wohltemperierte Klavier auswendig.

Bei beiden ist die Wahl der Tonarten wahrscheinlich in noch höherem Maße jeweils mit den konventionellen Erwartungen des Publikums bezüglich Klangfarbe und Charakter verbunden, was aber insofern einer Illusion entspricht, als es beim modernen Klavier keinen objektiv erkennbaren Unterschied in Farbe oder Charakter bei den Tonarten gibt, da physikalisch alle Tonleitern in sich völlig gleich gestimmt sind und lediglich die Höhe des Grundtones eine andere ist. Bei Bach mag es noch ein wenig anders gewesen sein, indem er nach Aussage eines seiner Söhne ein excellenter Stimmer seiner Instrumente war und trotz seiner begeisterten Begrüßung der temperierten Stimmung dabei feine

Unterschiede der einzelnen Tonarten dennoch zu erhalten gewußt habe. Man muß dazu wissen, daß der Weg zur heutigen Stimmung ein langer war und wir nicht genau wissen, welche der zu Bachs Zeit vielen Varianten er bevorzugt hatte (wenngleich sie im Prinzip unserer heutigen entsprochen haben wird).

Auf jeden Fall aber gab es nur bei Bach das Bedürfnis, mit einer Herausgabe einer Sammlung von 24 Präludien und Fugen die Verwendbarkeit aller 24 Tonarten auf **einem** Klavier zu demonstrieren, und die Verwendung der 24 Tonarten bei allen späteren Komponisten sind durchweg als Rückgriff und Verbeugung vor Bach zu verstehen.

Auch Schostakowitsch soll bereits früh das gesamte Wohltemperierte Klavier beherrscht haben. Und auch für ihn war Bach neben Beethoven (und später Mahler) einer seiner musikalischen Götter. Er hatte bereits lange vor dem bereits mehrfach erwähnten berühmten Bachfest 1950, bei dem er offensichtlich den Entschluß gefaßt hatte, in Anlehnung und sicher auch Referenz an Bach seine 24 Präludien und Fugen zu schreiben, mit seinem Op. 34 eine Sammlung von 24 Préludes geschrieben. Das war übrigens 1 Jahr nach Entstehung der zuerst sehr erfolgreichen Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ und 3 Jahre **vor** dem für Schostakowitsch so folgenschweren Verriß dieser Oper durch Stalin (1936).

Letzteres finde ich auch deshalb so interessant, weil diese Préludes in einer Tonsprache daherkommen, die wir aus heutiger Sicht als eher gemäßigt oder einfach empfinden würden. Das bedeutet, daß Schostakowitsch zu dieser Art Musiksprache nicht erst durch den Stalinschen Terror „zwangsgeführt“ wurde, sondern daß das durchaus **auch** in seiner Art lag. Als jüngerer Komponist (und vor dem Terror) hatte er sich eben in vielfältiger Weise ausprobiert.

Die Präludien von Op. 87 sind allesamt ganz eigener und unverwechselbarer Schostakowitsch, wenngleich man durchaus gewisse Einflüsse vor allem von Debussy und Mussorgski (letzterer wurde übrigens von Debussy sehr verehrt) heraushören kann. Daß manchen auch Bach als Anregung gedient haben mag, dürfte fast selbstverständlich sein. Auf jeden Fall haben die meisten von ihnen irgendein Sujet, einen Charakter, der sie einerseits unverwechselbar macht, andererseits aber meist kaum in Worte zu fassen ist. Insofern sind sie auch wieder den französischen Clavicepisten verwandt. Und wenn man eine Deutung (wie

ich es leichtfertigerweise gemacht habe) dennoch versucht, kann es sein, daß man völlig daneben liegt. Leider hat Schostakowitsch am Ende seiner Präludien keine verbale Deutung mitgeteilt (wie es Debussy z.B. gemacht hat). Es wäre zuweilen reizvoll gewesen – ist andererseits aber natürlich eigentlich völlig gleichgültig.

Es gibt eine auffällige satztechnische Besonderheit bei den Präludien von Op. 87: Eine ganze Reihe von ihnen endet nicht auf dem jeweiligen Grundton, sondern z.B. auf der Quinte oder sogar auf einem leiterfremden Akkord, wie z.B. dem gleichnamigen Dur-Akkord in einem Moll-Präludium. Dies unerwartete Verhalten erzeugt oft eine interessante, meist aber sehr dezente Stimmungsänderung. Einen Zusammenhang mit der Attacca-Aufforderung am Ende eines jeden Präludiums läßt sich aus meiner Sicht nicht konstruieren, zumal sich auch bei einigen Fugen das gleiche Phänomen finden läßt.

Ich habe nicht überprüft, inwieweit sich so etwas auch schon bei Schostakowitschs großen Vorgängern finden läßt. Ich gehe aber davon aus, daß es zumindest bei Bach und Chopin nicht der Fall sein wird.

Wie bei den Vorgängern finden sich bei den Präludien einige, die leicht zu spielen sind. Andere sind deutlich schwerer (zumal, wenn man die genauen Spielanweisungen beachtet, die ihrerseits oft erst „den Witz“ ausmachen – zum Beispiel Stakkato und Legato gemeinsam bzw. gegeneinander).

Und wieder andere sind beim ersten Blick auf das Notenbild scheinbar kinderleicht – erfordern aber (wie ganz oft bei Schostakowitsch) sehr große Hände und enorme pianistische Fähigkeiten.

## Unterschiede zwischen Bach und Schostakowitsch in der Gestaltung der Fugen

Der Hauptunterschied ist vermutlich dadurch begründet, daß Bach seine Fugentechnik innerhalb der zu seiner Zeit geltenden Regeln des Kontrapunktes ausüben mußte (und wollte), die sich im Wesentlichen auf den Erfahrungen früherer Musikergenerationen bezüglich passender Intervalle und ihren Fortschreitungen im Hinblick auf ein wohlklingendes Ergebnis gründeten.

Die Vorstellungen, was denn ein Wohlklang sei, hatten sich seit der Renaissance bis hin in das Barockzeitalter verändert – galten aber in ihren Grundlagen die ganze Zeit über. Etwa parallel dazu vollzog sich auch der Übergang von den alten „Kirchentonarten“ (den Modi) zu dem seit der Barockzeit endgültigen tonalen oder Dur-Moll-System.

Bach hat die Regeln des Kontrapunktes nicht nur völlig beherrscht und z.T. erweitert; für ihn waren sie das unabdingbare Rüstzeug für eine solide Kompositionstechnik, das allerdings durch den sich ändernden Geschmack schon zu seinen Lebzeiten mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurde.

Hinzu kam zu Bachs Zeit die von ihm sehr begrüßte Etablierung der neuartigen Stimmung der Tasteninstrumente mit dem Ergebnis, wie wir es heute kennen: Die Abstände zwischen den Halbtönen sind praktisch völlig gleich. Erst das ermöglichte es Bach, in einem einzigen Stück wie z.B. der berühmten Orgelfantasie in g-moll, durch alle Tonarten ohne akustische Verzerrungen zu modulieren. Das war für ihn der äußere Anlaß, seine 24 Präludien und Fugen für Klavier zu schreiben, die er später auf 48 erweiterte. Er wollte u.a. demonstrieren, daß auf einem modern gestimmten Tasteninstrument jede Tonart ohne Qualitätsverluste benutzt werden konnte.

Bei Schostakowitsch sieht die Sachlage völlig anders aus. Er hat sich zwar im Prinzip weiterhin im tonalen (z.T. auch im modalen) System bewegt; aber er war ansonsten, da mittlerweile jede Dissonanz den völlig gleichen Stellenwert wie eine Konsonanz hatte, durch deutlich weniger Regeln des klassischen Tonsatzes oder gar Kontrapunktes eingeschränkt. Es wäre in seiner Tonwelt geradezu absurd gewesen, alle einengenden Regeln der zu Bachs Zeit geltenden Kontrapunktlehre befolgen zu wollen. Dadurch war es vergleichsweise für ihn ein Kinderspiel, Kontra-

punkte ständig als Kontrasubjekte zu verwenden, da sie nicht den Bedingungen des doppelten, dreifachen oder gar vierfachen Kontrapunktes der klassischen Kontrapunktlehre gehorchen mußten. Und ebenso waren aus den gleichen Gründen die Probleme, denen Bach gegenüberstand, wenn er 3 oder 4 Themen in einer Tripel- oder Quadrupelfuge kombinieren wollte, für Schostakowitsch vergleichsweise auf ein Minimum reduziert. Man würde die Problematik jedoch falsch einschätzen, wenn man meint, daß Schostakowitsch seine Noten quasi willkürlich setzen konnte. Wenn man sich der Mühe unterzieht, einfach einmal einige seiner Töne zu ändern, erkennt man schnell, daß ihre Positionen offensichtlich sehr sorgfältig bedacht wurden.

Aus dieser meiner Sicht heraus lassen sich also die kompositorisch-intellektuellen Leistungen Bachs und Schostakowitschs nicht vergleichen. Eine interessante Frage wäre, ob sich Schostakowitsch dieser Problematik bewußt gewesen ist. Heute kann das niemand beurteilen. Vielleicht waren ihm die Regeln des Kontrapunktes der Bachzeit nicht in extenso geläufig (was übrigens – ebenso vermutlich – für manche, auch große, Komponisten nach Bach bzw. der Wiener Klassik zutraf). Aber ich gehe davon aus, daß das für Schostakowitsch aus den oben genannten Gründen ziemlich gleichgültig war. Andererseits es ist, wie bereits erwähnt, bezeugt, daß er bereits in jungen Jahren das Wohltemperierte Klavier beherrschte und Bach neben Beethoven hoch verehrte.

Unabhängig von der technischen Kunstfertigkeit im Sinne der Lehre des Kontrapunktes jedoch ergeben sowohl Bachs Fugen als auch die Schostakowitschs klingende Musik, die zwar die Fugentechnik (in verschiedener Weise) verwendet, aber darüber hinaus oft eine Schönheit entwickelt, die man im Grunde genommen nicht einfach durch eine mehr oder weniger vollendete Kompositionstechnik erklären kann. Sie sind Charaktergebilde und „Tondichtungen“ im weitesten Sinne weit jenseits aller technischen Fragen. Und hier kann man Bach und Schostakowitsch sehr wohl vergleichen. Beiden sind tief berührende Musikstücke gelungen, viele für sich einzigartig. Als ein Beispiel in diesem Sinne bei Schostakowitsch möchte ich die Fuge Nr. 8 nennen. Sie hat eine innere Schönheit, die mit den schönsten Werken Bachs durchaus vergleichbar ist und die einen empfänglichen Hörer nie wieder losläßt. Ähnliches gilt für die Fuge Nr. 6 oder die grandiose Schlußfuge.



Man könnte sich fragen (sofern eine solche Frage angesichts der Tatsache, daß solche wunderbare Musik entstanden ist, überhaupt sinnvoll ist), ob Schostakowitschs Anregung durch Bachs Wohltemperiertes Klavier musikhistorisch gesehen nicht eigentlich etwas Sinnloses war, da die Verwendung der für seine musikalische Welt nicht mehr adäquate Fugenform gewissermaßen nur ein rein formales Problem wäre (übrigens ganz im Sinne des Formalismusvorwurfes der stalinistischen Doktrin). Man würde dann aber vergessen, daß die Fuge ein hörästhetisches Momentum verkörpert, das nicht nur zu Bachs Zeit galt. Es ist dies das Wiedererkennen eines Themas im Verlauf der Fuge sowie seine Kombination mit anderen Themen, die dem Spieler wie dem Hörer ästhetisches Vergnügen bereiten und wesentlich dazu beitragen, daß eine Fuge als ein in sich geschlossenes Musikstück höchster Konzentration empfunden wird und insofern natürlich keinesfalls heute inadäquat ist. Diese Seite der Fugen des Wohltemperierten Klaviers dürfte Schostakowitsch sicher absolut klar gewesen sein. Und diese Besonderheit ist es vermutlich gewesen, die ihn – zumal in seinem politischen Umfeld und seinen daraus resultierenden persönlichen Umständen – dazu bewogen hat, etwas „Vergleichbares“ selbst zu komponieren. Denn es kommt die Tatsache hinzu, daß Fugen so etwas wie meditative Übungen sind, die weder ein politisch deutbares noch überhaupt ein sich musikalisch ausdrückendes Programm beinhalten. Sie können zwar heiter oder schmerzvoll, getragen oder wild und grell sein – genügen aber immer sich selbst. Fugen können also zwar – zumal bei Schostakowitsch – ein bestimmtes Gefühl bzw. eine Stimmung zum Ausdruck bringen. Aber es gibt in ihnen keine programmatische Entwicklung. Auch das mag für Schostakowitsch – drohende Formalismusvorwürfe hin oder her – ein ganz persönlicher Grund gewesen sein, etwas ähnlich Privates wie seine Streichquartette zu schreiben, von denen er zu Recht annehmen konnte, daß sie nicht vergleichbar von der Zensur erfaßt und beäugt werden würden wie seine Sinfonien.

Um noch einmal das oben bereits erwähnte Beispiel der Fuge Nr. 8 zu bemühen: Schostakowitsch hätte so eine Musik im Prinzip natürlich ohne Bachs Anregung und ohne die Absicht, eine Fuge schreiben zu wollen, komponieren können. Aber das hörästhetische Phänomen der fugenhaften Wiedererkennbarkeit des elegischen Themas steigert in

seiner stetigen Wiederkehr den klagenden Charakter auf ein Höchstmaß absoluter Trauer und Resignation. Wenn man sich dies vor Augen hält und ebenso, daß ständig wiederkehrende Wiederholungen durchaus Schostakowitschs Vorliebe bei tragischen Themen entsprachen (man denke nur an die berühmte Passacaglia der 8. Sinfonie), dann kann man die Verwendung der Fugenform als etwas für ihn sehr Gemäßes begreifen.

Auch die bei der Besprechung der Präludien bereits erwähnte Tatsache, daß einige Fugen nicht auf dem jeweiligen Grundton und manchmal sogar auf einem leiterfremden Akkord enden, zeigt ebenso, daß für Schostakowitsch rein musikalische Erwägungen einen oft höheren Stellenwert hatten als solche musiktheoretischer Natur.

Wenn man die Fugen Bachs und Schostakowitschs rein formal vergleicht (was ich im Wesentlichen nur gemacht habe), so findet man, daß es Unterschiede bei der Anzahl und Anwendung der sogenannten Fugenkünste gibt (wie etwa Vergrößerungen und Verkleinerungen des Themas, Umkehrungen u.ä.). Die Komplexität und Vielfalt ist bei Bach ausgeprägter. So verwendet Schostakowitsch in seinen Fugen die Themen meistens nur in ihrer Normalgestalt. Eine Ausnahme macht die zweistimmige Fuge Nr. 9; hier kommt das Thema samt seinem Kontrasubjekt auch in der Umkehrung vor.

In drei Fugen (Nr. 15, 17 und 20) konnte ich eine Vergrößerung des Themenkopfes finden, die er teilweise dort als Kontrapunkt einsetzt. Eine Verkleinerung des Themenkopfes findet sich - ebenfalls in einem Kontrapunkt eingesetzt - in der Fuge Nr. 13.

Wie oben bereits erwähnt, hat Schostakowitsch in noch höherem Maße als Bach von der Benutzung von Kontrapunkten als Kontrasubjekt Gebrauch gemacht.

In den meisten Fugen tauchen Engführungen in diverser Form in jeweils der zweiten Hälfte auf.

Zwei Fugen sind als Doppelfugen angelegt.

Für Schostakowitsch scheint es nicht von vordergründiger Wichtigkeit gewesen zu sein, in den 24 Fugen jeweils eine spezielle Facette der möglichen Fugenkünste demonstrieren zu wollen, wenngleich wir mit

Sicherheit davon ausgehen können, daß er sie alle kannte. Das war bei Bach aus historisch sehr verständlichen Gründen damals natürlich anders gewesen.

Es gibt eine auffällige Notierungsbesonderheit bei Schostakowitsch: Er setzt meistens keine Pausenzeichen in den einzelnen Stimmen, sofern sie über längere Zeit pausieren. Dadurch gibt es Stellen, in denen der Verlauf einer Stimme nicht eindeutig ist. Spätestens hier lernt man, sofern man den Fugenaufbau und den Stimmenverlauf analysieren will, die penible Genauigkeit Bachs zu schätzen.

## Technische Vorbemerkungen und Glossar

Die **Zählweise der Takte** wertet auch einen Auftakt bereits als ersten Takt.

### Zur **Bezeichnung der Stimmen:**

Bei vierstimmigen Fugen werden die Stimmen als Sopran, Alt, Tenor und Baß bezeichnet. Bei der fünfstimmigen spalte ich in Sopran 1 und 2.

Bei dreistimmigen Fugen werden die Stimmen als Sopran, Tenor und Baß bezeichnet.

In der klassischen Kontrapunktlehre wird die Stimme, die das Thema bringt, einmal als **Dux** (beim ersten Einsatz) und einmal als **Comes** (beim Erscheinen in der zweiten Stimme) bezeichnet. Auf diese Unterscheidung habe ich hier der Einfachheit halber meistens verzichtet.

Als **Durchführung** wird das aufeinander folgende Einsetzen des Themas in allen Stimmen oder wenigstens einem Teil der Stimmen verstanden.

Normalerweise setzt jede Stimme während einer Durchführung nur einmal mit dem Thema ein. Die erste reguläre Durchführung in einer vierstimmigen Fuge verfügt also über 4 Themeneinsätze.

Als unvollständige Durchführung kann man eine bezeichnen, in der nicht alle Stimmen zum Zuge kommen. Als **Scheineinsatz** bezeichne ich einen Einsatz nur des Themenkopfes.

Mit **Zwischenspiel** wird das freie Musizieren der Stimmen zwischen zwei Durchführungen bezeichnet, ohne daß das Thema erklingt.

Wenn es innerhalb einer Durchführung, z.B. nach dem zweiten Themeneinsatz nach Schluß dieses Themeneinsatzes zu einem kurzen Zwischenspiel kommt, ehe die dritte Stimme und später die vierte mit dem Thema einsetzen, so wird dieses kurze Zwischenspiel, das also innerhalb einer Durchführung platziert ist, als **Codetta** bezeichnet. („Binnenzwischenspiel“ wäre eine andere Bezeichnung dafür.)

Als **Coda** wird der Schlußteil einer Fuge bezeichnet, in dem das Ganze (oft über einem Orgelpunkt im Baß) offensichtlich dem Ende zustrebt.

Wenn eine Stimme das Thema beendet hat und dieses in der nächsten Stimme beginnt, wird die erste Stimme in Form eines Kontrapunktes weitergeführt. Dieser **Kontrapunkt** (man könnte ihn auch als Gegen- oder Ergänzungsstimme bezeichnen) soll einen Stimmenverlauf bilden, der entweder rhythmisch oder tonal oder in beidem einen Kontrast zum Thema bildet bzw. es ergänzt. Im Idealfall (der selten anzutreffen ist) kann er selbst eine eigenständige Melodie oder gar ein zweites Thema bilden. Auf jeden Fall hat er (fast) den gleichen „Wert“ wie das Thema selbst, weshalb es grundsätzlich ein Fehler ist, wenn in Fugen immer nur das wieder eintretende Thema betont oder hervorgehoben wird. Der Kontrapunkt muß immer als eigenständige Stimme gehört werden können, die sich am Gespräch beteiligt, und kann durchaus in seltenen Fällen das eigentliche Thema an bestimmten Stellen überstrahlen.

Die Kontrapunkte können bei jeder Durchführung anders aussehen. Wenn ein Kontrapunkt in späteren Durchführungen oder in anderen Stimmen immer wieder in (mehr oder weniger) derselben Gestalt verwendet wird, wird er als **Kontrasubjekt** bezeichnet.

In der Renaissance und in der Barockzeit, in der das Komponieren von Fugen durch die aus den Hörerfahrungen abgeleiteten Regeln des Kontrapunktlehre bestimmt war, war die Verwendung eines Kontrapunktes als Kontrasubjekt an bestimmte Voraussetzungen gebunden, die der Komponist im Allgemeinen bereits bei der Bildung des Kontrapunktes bedenken mußte.

Diese (strengen) Voraussetzungen bestanden für Schostakowitsch nicht mehr, da er in einer Zeit lebte, in der die Dissonanzen den gleichen und völlig selbständigen Stellenwert hatten wie die konsonanten Klänge. Unter anderem deshalb finden wir bei Schostakowitschs Fugen Kontrasubjekte als den Normalfall.

Unter einer **Doppelfuge** wird eine Fuge mit 2 Themen verstanden, bei der erst das erste Thema als Fuge durchgeführt wird und danach in ähnlicher Weise das zweite. In einem dritten Teil werden dann beide Themen miteinander kombiniert, wobei dann jedes Thema als Kontrasubjekt des anderen betrachtet werden kann.

Eine **Vergrößerung** (Augmentation) eines Themas bedeutet, daß es in vergrößerten (meist verdoppelten) Notenwerten gespielt wird. Ganz entsprechend gibt es auch eine **Verkleinerung** (Diminution).

Unter der **Umkehrung** eines Themas wird verstanden, daß es wie um eine horizontale Achse nach unten geklappt wird. Intervalle nach oben werden zu solchen nach unten.

Das **modale Tonsystem** ist das des Mittelalters und beruht letztlich auf dem griechischen Tonleitersystem. Die verschiedenen Tonleitern wurden **Modi** genannt (und waren sinnverwandt mit den sog. Kirchentonarten; so genannt, weil die Kirchenmusik über Jahrhunderte bestimmend für das Musikleben war).

Unter dem **tonalen Tonsystem** wird heute allgemein unser in Mitteleuropa gebräuchliches Dur-Moll-System verstanden. In diesem System haben alle Komponisten des Barock und der Klassik komponiert.

**Tenutotöne** sind mit Nachdruck gespielte und ausgehaltene Töne. Sie haben in den Noten einen Querstrich über dem Kopf.

**Stakkato** ist eine Anschlagsform, die man als kurzes Anschlagen der Tasten übersetzen könnte. Im Notenbild ein Punkt über der Note. Noch kürzer ist das Stakkatissimo mit Keilen über den Notenköpfen.

**marcato** bedeutet „hämmernd“.

**Legatotöne** sind gebundene Töne. Über ihnen steht ein Bindebogen.

**Leggiero**: leicht, spielerisch

**polyphon** bedeutet das Zusammenspiel mehrerer verschiedenartiger gleichberechtigter Stimmen, z.B. in Fugen.

**homophon** bedeutet das Zusammenspiel gleichverlaufender Stimmen in Akkorden, die eine einzige Melodie haben (meist im Sopran).

## Die Besprechung der der 24 Präludien und Fugen im Einzelnen

	Seite
Nr.1 in C-dur	24
Nr.2 in a-moll	27
Nr.3 in G-dur	29
Nr.4 in e-moll	32
Nr.5 in D-dur	36
Nr.6 in h-moll	39
Nr.7 in A-dur	43
Nr.8 in fis-moll	46
Nr.9 in E-dur	49
Nr.10 in cis-moll	51
Nr.11 in H-dur	54
Nr.12 in gis-moll	57
Nr.13 in Fis-dur	60
Nr.14 in es-moll	63
Nr.15 in Des-dur	66
Nr.16 in b-moll	69
Nr.17 in As-dur	72
Nr.18 in f-moll	75
Nr.19 in Es-dur	78
Nr.20 in c-moll	81
Nr.21 in B-dur	84
Nr.22 in g-moll	87
Nr.23 in F-dur	90
Nr.24 in d-moll	92

Übrigens ist es für uns Hörer vermutlich ein ziemlich gleichgültiger Umstand, daß Schostakowitsch die Anordnung seiner Präludien und Fugen nicht wie Bach vorgenommen hat (C,c,Cis,cis,D,d usw. im Sinne der chromatischen Tonleiter), sondern dem Verlauf des Quintenzirkels folgend und mit jeweils der parallelen Molltonart, wie es auch schon Chopin gehandhabt hatte.

Hübsch anzusehen ist auch hier im Verzeichnis der enharmonische Wechsel von eigentlich dis-moll zu es-moll.

## **Präludium Nr. 1 in C-Dur**

Das Präludium hat eine sehr einfache Struktur und ähnelt insofern dem ersten des Wohltemperierten Klaviers. Die einfachen Akkordstrukturen, die im Sopran eine gewisse Melodie entwickeln, werden durch wiederkehrende quasi rezitativische Einschübe unterbrochen, die jeweils in eine über den Akkorden liegende, weitere melodische Linie über wenige Takte mündet. Die „verborgene“ Melodie der Akkorde gibt dem Präludium eine besondere Stimmung, die weit über die auf den ersten Blick etwas steril erscheinenden Akkorde hinausgeht. Das Präludium endet mit einem C-Dur-Akkord.



## **Fuge Nr. 1 in C-Dur, vierstimmig**

Daß die gesamte Fuge ohne schwarze Tasten auskommt, wurde schon oft angemerkt. Das ist eine „neckische“ Besonderheit und irgendwo vielleicht auch typisch für die Art des Humors von Schostakowitsch. Das Phänomen hat natürlich verschiedene Konsequenzen bei der Behandlung der Stimmen. Man muß auch sagen, daß es Bach in dieser Frage sicher auch viel schwerer gehabt hätte als Schostakowitsch; die freie Verwendbarkeit jeglicher Dissonanzen ermöglicht so manches. Im Übrigen war es ja gerade Bachs Ziel, die Verwendbarkeit der temperierten Stimmung für die vielfältigsten Modulationen innerhalb des Dur-Moll-Systems zu demonstrieren. Das heißt, er wollte die schwarzen Tasten vermutlich unbedingt auch in einem C-Dur-Präludium verwenden. Das wiederum war ganz sicher nicht Schostakowitschs Ziel, der sein Tonsystem im Übrigen auch ganz explizit durch die Verwendung z.B. modaler Elemente erweitert hatte.

Das Thema geht über 9 Takte. Es ist ein sehr ruhiges und würdiges Thema, das im Notenbild stark an die archaischen Themen Bachs im Wohltemperierten Klavier erinnert, obwohl es ein typisches Schostakowitschthema ist.

Der zuerst auftretende Kontrapunkt wird in der ersten Durchführung in allen Stimmen als Kontrasubjekt beibehalten. Dasselbe gilt auch für den 2. Kontrapunkt.

Nach dem 4. Themeneinsatz im Sopran (Takt 27) beginnt ein kurzes Zwischenspiel (Takt 36-40).

Ab Takt 40 setzt das Thema zu einer zweiten Durchführung erneut im Tenor ein. Im Sopran finden wir das Kontrasubjekt 1 und im Alt das Kontrasubjekt 2, während der Baß pausiert.

Im Takt 48 Themeneinsatz im Baß, Kontrasubjekt 1 im Tenor. Im Sopran und Alt wird das Kontrasubjekt 2 anfangs in Terzparallelen in beiden Stimmen gleichzeitig geführt; allerdings steigt der Alt nach 5 Takten aus.

Im Takt 58 setzt das Thema im Sopran ein. Kontrasubjekt 2 im Tenor und das zu Beginn gering veränderte Kontrasubjekt 1 im Baß. Der Alt schweigt weiterhin. Er tritt erst im Takt 66 mit dem Einsatz des Themas wieder hinzu. Kontrasubjekt 2 im Tenor und 1 im Sopran. Nun schweigt der Baß.

Nach einem kurzen Zwischenspiel (Takt 75-79) kommt es zu einer dritten Durchführung ab Takt 79 mit einer Engführung (Takt 79/80) des Themas in der Oktave zwischen Sopran und Alt (Takt 79/80).

Ab Takt 87/88 entsprechend zwischen Baß und Tenor. Im ersten Fall kontrapunktieren Baß und Tenor in Oktavparallelen mit dem Kontrasubjekt 2. Im zweiten Fall treten in Sopran und Alt neue Kontrapunkte hinzu.

Im Takt 98 setzt der Anfang des Themas im Baß noch einmal in der Coda im Sinne einer Schlußbekräftigung ein, die über einem Orgelpunkt und in C-dur ausklingt.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Das Thema taucht nur in der Normalgestalt auf. Die Kontrapunkte werden zumeist als Kontrasubjekte beibehalten. Es gibt Engführungen.

**Präludium Nr.2 in a-moll**

Es ist ein aus Arpeggien bestehendes Präludium, dessen feinere Entwicklungen bei dem sehr schnellen Tempo, das Schostakowitsch angegeben hat, nur bedingt zum Tragen kommen.

Ab Takt 25 gibt es über 3 Takte eine vorübergehende Zweistimmigkeit durch ein in unterschiedlichen Höhen wiederholt angeschlagenes e.

Das Präludium endet mit einem a-moll-Akkord.

## **Fuge Nr. 2 in a-moll, dreistimmig**

Das Thema geht über 4 Takte. Eine Verwandtschaft zum Präludium ist nicht erkennbar.

Es erscheint in der ersten Durchführung zuerst im Sopran, dann im Tenor (Takt 5) und schließlich (Takt 11) im Baß.

Das immer wieder auftauchende 1. Kontrasubjekt verwendet Bruchstücke des Themas, bekommt aber durch längere betonte Haltenoten eine gewisse Dominanz neben dem Thema.

Ab Takt 12 gibt es im Kontrapunkt des Basses eine Abwandlung des Themas. Auch dieser Kontrapunkt wird später mehrfach im Sinne eines Kontrasubjektes verwendet. Er leitet im Takt 17 ein Zwischenspiel (bis Takt 20) ein, das sich im Wesentlichen aus Bruchstücken des Themas und den modifiziert auftretenden ausgehaltenen Noten des ersten Kontrapunktes zusammensetzt.

Im Takt 21 beginnt eine zweite Durchführung im Baß, ergänzt durch das Kontrasubjekt 1 im Sopran. Es folgt im Takt 27 ein Themeneinsatz im Tenor mit dem Kontrasubjekt 1 im Baß. Und dann, nach einer Codetta (Takt 30-33), erscheint das Thema im Takt 34 in leicht veränderter Gestalt im Tenor und enggeführt im Sopran im Takt 37 und gleich nochmals enggeführt im Tenor (Takt 38) mit dem Kontrasubjekt 1 im Baß.

Ein Sechzehntel-Lauf ab Takt 42 im Baß mündet erneut in das Thema (Takt 43), das im Sopran ab Takt 45, wieder in veränderter Gestalt, enggeführt beantwortet wird und zunächst in ein weiteres Zwischenspiel führt.

Im Takt 55 taucht dann das Thema im Sopran und unmittelbar danach (Takt 56) in Engführung im Tenor auf.

Ab Takt 59 wird das Thema nochmals im Baß gebracht, bevor die 3 Stimmen (ab Takt 64) frei in einer Art längerer Coda musizieren – immer unter Verwendung von Bruchstücken des Themas.

Der Schlußakkord ist a-moll.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Das Fugenthema wird ausschließlich in seiner Normalgestalt – wenn auch z.T. leicht abgewandelt – verwendet. Die Kontrapunkte werden als Kontrasubjekte immer wieder verwendet. Es gibt Engführungen.

### **Präludium Nr.3 in G-Dur**

Das Präludium klingt sehr eindrucksvoll und erinnert stark an „Samuel Goldenberg und Schmuyle“ aus Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“.

Die Ausführung erfordert einen Flügel mit einem dritten Pedal in der Art der Firma Steinway, um die nur beidhändig ausführbaren langen Halteakkorde, über denen die Marcatoachtel gehämmert werden, klingen lassen zu können. Das Präludium endet nicht mit einem G-Dur-Akkord, sondern führt direkt über in die Fuge.

### **Fuge Nr. 3 in G-Dur, dreistimmig**

Das Thema, das durch einen fanfarenartigen Sechzehntellauf eröffnet wird, ist wenig länger als 4 Takte. Es hat keine erkennbare Ähnlichkeit mit dem Material des Präludiums.

In der ersten Durchführung setzt es in der Reihenfolge Sopran – Tenor (Takt 5) – Baß (Takt 11) ein. In seinen ersten Takten enthält der erste Kontrapunkt Synkopen von  $\frac{3}{8}$ teln Dauer, die ein Wechselspiel mit nicht synkopierten, gleichlangen Tönen des Themas und später, nach einer Codetta (Takt 9-10), auch mit denen des 2. Kontrapunktes (ab Takt 11) entfalten. Der erste Kontrapunkt wird als Kontrasubjekt beibehalten (z.B. ab Takt 11 im Tenor) und auch in späteren Durchführungen zum Teil verwendet. Im ersten längeren Zwischenspiel (Takt 15-21) werden Bruchstücke des Themas verwendet, wobei die einleitende Fanfare streckenweise dominiert. Die zweite Durchführung beginnt im Baß (Takt 22) mit den Kontrasubjekten 1 im Sopran und 2 im Tenor, gefolgt vom Thema im Tenor (Takt 26), zweistimmig ergänzt durch das Kontrasubjekt 1 im Baß, wohingegen das Thema im Sopran erst nach einer Codetta beginnt, in deren zweiter Hälfte mehrere frustrane Fanfarenläufe vom ersten Takt des Themas schließlich dann doch in das Thema münden (Takt 35), dem die Kontrasubjekte 1 im Baß und 2 im Tenor assistieren.

Ein ähnlich gebautes weiteres Zwischenspiel (Takt 39-43) mündet wiederum in das Thema im Sopran (Takt 44), wodurch die dritte Durchführung eröffnet wird. Kontrasubjekt 1 im Tenor und 2 im Baß. Ab dem Comeseinsatz im Tenor (Takt 48) bleibt das Spiel vorübergehend zweistimmig mit Kontrasubjekt 1 im Baß. Die dritte Stimme entfällt einfach und wird auch nicht durch Pausen angezeigt. Das gilt auch für die auf den Tenoreinsatz folgende Codetta, die wieder die frustranen Fanfareneinsätze aufweist und schließlich in das (allerdings deutlich verkürzte) Thema im Baß (Takt 59) mündet, sofort gefolgt vom Sopraneinsatz in Engführung (Takt 61) und im gleichen Takt vom erneuten (und diesmal weniger gekürzten) Einsatz des Themas im Baß. Ebenfalls im Baß setzt dann das ungekürzte Thema im Takt 65 und noch im gleichen Takt im Sopran ein. Man kann sich darüber streiten, ob man das als eine modifizierte vierte Durchführung werten soll oder nicht.

Nach kurzem Zwischenspiel beginnt im Takt 75 auf jeden Fall eine weitere Durchführung im Baß und noch im gleichen Takt enggeführt im Sopran. Der Baß bringt das Thema im Takt 79 unerwartet erneut ein, gefolgt von ver-

kürzten Themeneinsätzen im Tenor (Takt 84) und im Sopran (Takt 86), und ebenfalls verkürzt nochmals im Tenor im Takt 86.

Eingeleitet durch eine Sechzehntelfanfare im Takt 88 ertönt dann noch einmal das fast vollständige Thema im Sopran.

In der Coda schließlich wird das Thema nochmals im Sopran gebracht (Takt 94), allerdings insofern modifiziert, als die einleitenden Sechzehntel als Achtel daherkommen.

Die Fuge schließt mit einem G-Dur-Akkord.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Thema stets in Normalgestalt, zum Teil verkürzt, auch modifiziert.

Engführungen.

Kontrapunkte durchweg als Kontrasubjekte.

Material der Zwischenspiele weitgehend aus Themenbruchstücken gewonnen und meist untereinander sehr ähnlich.

### **Präludium Nr.4 in e-moll**

Es handelt sich um ein sehr ruhiges und besonders eindrucksvolles Präludium, das in seiner Stimmung etwas an den ersten Satz von Beethovens Mondscheinsonate erinnert.

Über tiefen, oktavierten Bässen in ganzen Noten erklingt eine Mittelstimme in Achteln mit einer fast penetranten Eindringlichkeit, die nur zeitweise durchbrochen wird.

Darüber erhebt sich eine einfache melodische Linie. Nach einer kurzen Episode, in der es fast zu homophonen Klängen kommt, klingt das Präludium im Stil des Anfangs langsam aus. Der Schlußakkord ist e-moll.



## **Fuge Nr. 4 in e-moll, 4-stimmig**

Die Fuge ist eine Doppelfuge, die auf 2 Themen beruht.

Sie beginnt in langsamem Tempo mit dem ersten Thema, das über 4 Takte geht und im Tenor beginnt, in relativ großen Notenwerten und umfaßt den Tonraum einer Sexte.

Der Alt antwortet im Takt 5. Der 1. Kontrapunkt wird später weitgehend als Kontrasubjekt beibehalten, wie wir es bei Schostakowitsch bereits aus den vorigen Fugen kennen. Er zeichnet sich zu Beginn durch nachdrückliche Tenutotöne aus.

Der nächste Einsatz des Themas erfolgt im Baß (Takt 11). Zum ersten Kontrasubjekt im Sopran tritt ein zweiter Kontrapunkt, der später ebenfalls als Kontrasubjekt beibehalten wird.

Der Sopran setzt mit dem Thema im Takt 15 ein. Zu den beiden bisherigen Kontrasubjekten (Nr. 1 im Baß und 2 im Alt) tritt ein dritter Kontrapunkt, überwiegend in langen Noten; auch dieser wird als Kontrasubjekt 3 später beibehalten.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 19-21) beginnt das Thema im Baß im Takt 22. Ab da verläuft die Fuge vorübergehend nur dreistimmig (hier mit dem 2. und 1. Kontrasubjekt). Beim Themeneinsatz im Alt (Takt 26) treten das 1. (im Tenor) und das 3. Kontrasubjekt (im Sopran) hinzu. Die Durchführung bleibt unvollständig, da das Thema nicht in weiteren Stimmen auftaucht.

Stattdessen gibt es eine weitere unvollständige Durchführung, wiederum mit dem Themeneinsatz im Baß (Takt 36), wobei der Verlauf hier wieder 4-stimmig wird mit den Kontrasubjekten 1 im Sopran, 2 im Alt und 3 im Tenor.

Dann Thema im Alt (Takt 41) mit Kontrasubjekt 1 im Baß und 2 im Sopran; hier wieder zeitweise nur dreistimmig.

Ab Takt 47 wird ein zweites Thema eingeführt und bei der Gelegenheit das Tempo angezogen. Es erscheint als erstes im Sopran und wird an dieser Stelle – für eine Fuge außerordentlich untypisch – durch homophone Akkorde begleitet.

Im Takt 50 taucht es im Alt auf mit einem ersten Kontrapunkt\* zum 2. Thema im Sopran.

Ab Takt 55 dann das Thema im Tenor. Als Contrasubjekt 1 im Alt der Contrapunkt des Sopraneinsatzes von Takt 50 und ein weiterer Contrapunkt zum 2. Thema im Sopran.

Mit dem Eintritt des 2. Themas im Baß (Takt 59) wird dieses durch die ersten beiden Contrasubjekte (1 im Tenor und 2 im Alt) sowie einen dritten Contrapunkt im Sopran versehen.

Nach einem kurzen Zwischenspiel (Takt 63-66) folgt eine 2. Durchführung des 2. Themas in der Reihenfolge Alt (Takt 66), Sopran (Takt 70), Baß (Takt 76) und statt Tenor wiederum im Sopran (Takt 79), wieder unter Verwendung der bereits bekannten Contrasubjekte.

Nach einem weiteren kurzen Zwischenspiel (Takt 83-87) beginnen die Kombinationen des ersten und des zweiten Themas.

Im Takt 88 findet sich das 2. Thema im Sopran und das 1. Thema in Baß und Tenor (in Oktaven), ergänzt durch das Contrasubjekt 1 im Alt.

Im Takt 92 wird das enggeführte 2. Thema im Baß und Tenor mit dem ersten Thema im Sopran kombiniert.

Im Takt 99 und im Takt 101 werden jeweils das verkürzte 2. Thema im Baß mit den Tenutönen des 1. Kontrapunktes (des 1. Themas) im Sopran kombiniert.

Im Takt 107 wird das 2. Thema im Sopran mit dem 1. Thema im Baß kombiniert, darüber hinaus bringt auch der Tenor im Takt 107 das 2. Thema in Engführung zum Sopran.

Im Takt 111 erneuter Einsatz des 2. Themas im Sopran – diesmal in Kombination mit dem 1. Thema im Alt und sofort im Takt 112 die gleiche Kombination in Engführung im Tenor und Baß.

In der Coda erscheint zuerst das erste Thema im Takt 119 im Baß. Und im Anschluß setzt schließlich das 2. Thema stark verkürzt nacheinander im Sopran, Alt, Tenor und Baß in den Takten 123-125 noch einmal ein.

Der Schlußakkord ist E-Dur.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Es handelt sich um eine Doppelfuge, in der zwei verschiedene Themen nacheinander als Fugen durchgeführt und schließlich miteinander kombiniert werden. Die Kombination betrifft sowohl die beiden Themen als

auch teilweise deren Kontrapunkte bzw. Kontrasubjekte. Die Themen erscheinen immer in der Normalgestalt (wenngleich zuweilen auch verkürzt). Die Kontrapunkte werden weitgehend als Kontrasubjekte beibehalten. Es gibt Engführungen.

\* Zur besseren Übersichtlichkeit werden in diesem 2. Teil Kontraspunkte und Kontrasubjekte mit C statt K geschrieben).

### **Präludium Nr.5 in D-Dur**

Das sehr einfache Präludium hat den Charakter eines Kinderliedes.

Keith Jarrett hat in seiner Aufnahme der Tenorstimme ein bißchen mehr Gewicht verliehen, wodurch es ein wenig interessanter wird.

Wegen der Besonderheit seiner arpeggierten Oberstimmen (im Mittelteil sind es die Unterstimmen) hat es trotz seiner Simplizität die Fähigkeit, sich als Ohrwurm festzusetzen. Es endet in D-Dur.

## **Fuge Nr. 5 in D-Dur, 3-stimmig**

Die Fuge paßt in ihrem Duktus zum Präludium. Ihr Thema geht über 7 Takte und erinnert etwas an Hühnergeacker.

Es beginnt im Tenor. Im Takt 8 setzt der Sopran ein mit Kontrapunkt 1 im Tenor; der Baß folgt erst im Takt 19 nach einer zweitaktigen Codetta mit dem beibehaltenen 1. Kontrapunkt als Kontrasubjekt 1 im Sopran.

Das Prinzip der beibehaltenen Kontrapunkte wird auch in dieser Fuge wieder angewandt. Die Zwischenspiele bestehen aus Material des Themas und der Kontrapunkte.

Die zweite Durchführung beginnt im Sopran (Takt 33) mit dem Kontrasubjekt 1 im Tenor und Kontrasubjekt 2 im Baß. Beim nächsten Einsatz des Themas im Baß (Takt 40) flankieren die Kontrasubjekte 2 im Sopran und 1 im Tenor. Die zweite Durchführung bleibt unvollständig, da der Tenor das Thema nicht bringt.

Nach einem Zwischenspiel setzt das Thema im Sopran erneut ein (Takt 52) mit dem Kontrasubjekt 1 im Baß, gefolgt vom Thema im Baß (Takt 59) mit den Kontrasubjekten 1 im Tenor und 2 im Sopran. Nach einem Zwischenspiel (Takt 66-74), in dem ein interessantes Hin und Her mit Bruchstücken des Themas zwischen den Stimmen beginnt und in das Teile der Kontrapunkte einbezogen werden, kommt es im Takt 75 erneut zum Themeneinsatz im Baß. Kontrasubjekt 1 im Tenor und 2 im Sopran. Im Takt 82 Thema im Tenor, zweistimmig mit dem erste Kontrasubjekt im Baß. Nach einer Codetta taucht dann im Takt 92 das in seiner Mitte um einige Noten amputierte und veränderte Thema im Sopran auf, um schließlich ab Takt 98 in ein Zwischenspiel zu münden.

Im Takt 108 erscheint das Thema im Sopran vollständig (wenngleich auch mit nach unten oktavierten Anfangstönen). Sofort im Anschluß (Takt 109) tauchen in Engführung der Themenkopf im Baß auf und weitere Thementeile in allen Stimmen, z.T. gedehnt oder verändert, und ebenfalls im Sopran nochmals die in der Mitte amputierte Form.

Im Takt 117 Thema im Sopran und enggeführt mit einem Bruchstück des Themas im Tenor (Takt 118) und ebenfalls enggeführt (aber vollständig) im Baß ab Takt 119.

Zum Schluß ertönt in der Coda das komplette Thema noch einmal im Baß (Takt 134), diesmal mit neuen Kontrapunkten.

Das Stück schließt in D-Dur.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Das Thema erscheint nur in seiner Normalgestalt, wird aber an einigen Stellen verkürzt, an anderen geringfügig verändert. Die Kontrapunkte werden stets beibehalten (Ausnahme: Coda). Es gibt Engführungen, die zum Teil (wie z.B. im Takt 109) durch Veränderungen im Thema bei komplexem Auftreten die Grenzen zwischen Engführungen im eigentlichen Sinne und dem Spiel mit aus dem Thema abgeleiteten Kontrapunkten verschwimmen lassen. Auf jeden Fall aber wirken diese Stellen sehr vergnüglich und interessant.

## **Präludium Nr. 6, h-moll**

Das Paar Präludium und Fuge Nr.6 hat ein ganz anderes Kaliber als das von Nr. 5.

In doppelter Punktierung rollt in großer Geste das markante Präludium nach Art einer französischen Ouvertüre an uns vorüber, einzigartig in seiner unerbittlichen Wucht. Zu den gezackten Rhythmen werden Akkorde von zum Teil besonders dissonanter Schärfe gesetzt. Die Tastatur wird bis in die äußerste Tiefe und sehr weit nach oben genutzt, was die brutale Schärfe noch verstärkt. Erst in den letzten Takten beruhigt sich das Geschehen und klingt sehr verhalten im Baß mit dem Großen Fis aus.

## **Fuge Nr. 6 in h-moll, 4-stimmig**

Eine der ganz großen Fugen aus dem Zyklus und von ganz besonderer Eindringlichkeit.

Bereits der Beginn ist außerordentlich ungewöhnlich: Das viertaktige Thema wird zunächst nach Art eines Mottos unisono in Oktaven vorgestellt.

Sodann folgt über 2 Takte eine etwas bewegtere Figur im Baß, die wie eine Ein- oder Überleitung zum Comes im Tenor und zum Kontrapunkt Nr.1 im Baß wirkt. Da sie, ebenso wie der eigentliche Kontrapunkt, der im Takt 7 mit dem Einsetzen des Themas als Comes im Tenor beginnt, in dieser Art über weite Strecken der Fuge beibehalten wird – also auch mit der Überleitungsfigur jeweils 2 Takte vor einem Einsatz des Themas, könnte man sie auch als ein zweites Thema einer simultanen Doppelfuge betrachten. Was allerdings dagegen spricht, ist, daß zu Beginn das „eigentliche“ Thema allein vorgestellt wird (was wiederum Schostakowitsch vielleicht nicht weiter bekümmert hätte). Aber es ergeben sich für diese Deutung große Schwierigkeiten im Verlauf der Fuge. Deshalb soll die hier vorliegende Besonderheit als Codetta betrachtet werden.

Wenn man die oktavierte Vorstellung des Themas zu Beginn als Dux im Baß ansieht, folgt im Takt 7 dann der nächste Themeneinsatz als Comes im Tenor und der dritte wieder als Dux im Alt (Takt 14), sowie schließlich der vierte im Sopran im Takt 20.

Takt 11-13 wäre als Codetta zu betrachten und ebenso Takt 18-19. Mit anderen Worten: Vor jeden Themeneinsatz ist eine Codetta geschaltet.

Besonders interessant ist die Betrachtung der Kontrapunkte (die allesamt mehr oder weniger – wie allgemein üblich bei Schostakowitsch – als Kontrasubjekte daherkommen, also an den entsprechenden Stellen bei Stimmenvertauschung immer wiederkehren).

Das erste Kontrasubjekt erstreckt sich im Baß von Takt 7 bis einschließlich Takt 10. Es besteht aus einer Figur aus den beiden oben besprochenen Überleitungstakten. Die abwärts schreitenden längeren Noten ab Takt 11 sind demnach als Teil der Codetta zu betrachten.

Mit dem Einsetzen des Themas im Alt in Takt 14 beginnt dieses 1. Kontrasubjekt erneut, nunmehr im Tenor, während im Baß ein zweites Kontrasubjekt erscheint, beginnend auf Zählzeit 1 mit einem Oktavsprung in Achteln.

Und schließlich beginnt ab Takt 20 im Baß das 3. Kontrasubjekt mit einem langen übergebundenen Fis.



Nach 6 Takten Zwischenspiel setzt dann eine unvollständige 2. Durchführung, die weitgehend nur dreistimmig geführt wird, mit dem Thema im Tenor ein. Kontrasubjekt 1 und 2 sind im Sopran und Alt dabei. Im Takt 36 setzt nach wieder einer Codetta (Takt 34-35) das Thema im Baß ein, wieder flankiert von den Kontrasubjekten 2 und 1.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 34-45) setzt das Thema im Takt 46 erneut im Baß ein, diesmal aber im vierstimmigen Zusammenspiel mit allen 3 Kontrasubjekten.

Codetta Takt 50 bis 51.

Im Takt 52 erscheint das Thema im Tenor, mit den Kontrasubjekten 1 und 2 im Sopran und Baß.

Nach einem etwas längeren Zwischenspiel setzt dann im Takt 66 eine dritte unvollständige Durchführung mit dem Thema im Sopran ein, mit den Kontrasubjekten 1 im Alt, 2 im Baß und 3 im Tenor. Nach kurzer Codetta (Takt 70-71) folgt ein Alteinsatz des Themas im Takt 72 und ein Einsatz im Baß (Takt 83), wobei auch hier zwischen die beiden letzten Einsätze eine nur zweistimmig geführte Codetta (Takt 76-82) eingefügt ist.

Nach einem wieder etwas längerem zweistimmigen Zwischenspiel (Takt 87-95) mit einem schönen Dur-Einschub setzt das Thema im Takt 96 gleichzeitig im Oktavabstand in Tenor und Baß ein, gefolgt einen Takt später vom Alt in Engführung und im Takt 101 dann im Sopran.

Im Takt 107 gibt es dann eine letzte Durchführung mit einem erneuten Themeneinsatz im Sopran, einen Takt später enggeführt im Baß, im Takt 111 im Tenor, im Takt 116 erneut im Sopran und im Takt 117 nochmals im Tenor; alles ab Takt 111 über einem H als liegendem Orgelpunkt, der im Grunde genommen die Coda einführt.

Die eindrucksvolle Fuge schließt mit einem H-Moll-Akkord.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Das Thema und die Kontrasubjekte erscheinen stets in Normalgestalt. Vor allem das erste Kontrasubjekt ist neben dem Thema selbst von herausragender Bedeutung für den musikalischen Charakter der Fuge. Eine Besonderheit ist, daß es vor jedem Themeneinsatz jeweils eine Codetta gibt.

Es gibt mehrere Duchführungen. Diese sind zum Teil unvollständig oder, was die einsetzenden Stimmen betrifft, irregulär. Es gibt Engführungen des Themas.

**Präludium Nr.7 in A-Dur**

Das Präludium, das in seinem Duktus (nicht aber in seinem Gewicht) durchaus an gewisse Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier erinnert, wird der allgemeinen Vorstellung von A-Dur als einer lichten Tonart gerecht und kommt ohne die sonst oft üblichen Schärfen Schostakowitschs aus. Es endet in A-Dur.

## Fuge Nr.7 in A-Dur, 3-stimmig

Eine ausgesprochen heitere Fuge, die, wie schon das Präludium, ohne sichtliche Dissonanzen daherkommt. Für meine Begriffe eines der schönsten Stücke in der lichte Tonart A-dur, die es in der gesamten Musikkultur gibt.

Das verspielte Thema geht über 4 Takte und beginnt im Sopran. Es wird im Tenor in der Unterquarte beantwortet. Der dazugehörige Kontrapunkt (Nr.1) ergänzt das Thema in ähnlicher Manier.

Im Takt 11 wird das Thema im Baß gebracht. Im Tenor übernimmt Kontrapunkt Nr.1 als Kontrasubjekt und im Sopran kommt ein zweiter Kontrapunkt hinzu – abgesehen von einer halben Note zu Beginn in ähnlicher Weise wie Kontrapunkt 1. Beide Kontrapunkte ergänzen sich rhythmisch. Nach einem Zwischenspiel (Takt 15-20) beginnt der Tenor im Takt 21 die 2. Durchführung. Das Kontrasubjekt Nr. 1 im Sopran wird wieder kombiniert mit dem (allerdings gering abgewandelten) Kontrapunkt Nr. 2 im Baß (nunmehr also Kontrasubjekt 2).

Im Takt 25 gibt es eine Besonderheit, die sich zu Bachs Zeiten wahrscheinlich kein Komponist erlauben hätte: Das Thema, das eigentlich nun im Sopran beginnen soll, beginnt im Tenor (!) und wird ab der letzten Zählzeit dieses Taktes im Sopran weitergeführt. Die bereits bekannten Kontrapunkte 1 und 2 begleiten das Thema als Kontrasubjekte.

Ab Takt 29 ist der weitere Verlauf zweistimmig (bis Takt 51), anfangs in einem Zwischenspiel, das aus den Elementen der beiden Kontrapunkte gebildet wird.

Im Takt 33 erscheint das Thema im Baß, ergänzt durch das 1. Kontrasubjekt im Sopran.

Im Takt 37 bringt der Sopran das Thema, dem sich das Kontrasubjekt Nr. 1 im Baß in leicht abgewandelter Form zugesellt. Es bleibt bei diesen beiden Einsätzen – die 3. Durchführung ist also unvollständig.

Es folgt ein Zwischenspiel in den Takten 41 bis 46.

Die 4. Durchführung beginnt im Takt 47, wieder mit dem oben bereits beschriebenen Phänomen, daß das Thema in der Unterstimme beginnt, um ab Zählzeit 3 in die Oberstimme zu wechseln.

Nach einem Scheineinsatz des Themas im Sopran im Takt 50 wird es in seiner kompletten Form im Baß ab Takt 51 gebracht, nunmehr wieder im dreistimmigen Satz. Zum ersten Mal erscheinen jetzt etwas anders gestaltete Kontrapunkte, die ihrerseits in ständigem Wechselspiel mit

Motiveinwürfen des Themas ein längeres Zwischenspiel über einem Orgelpunkt bestreiten (Takt 55- 69).

Ab Takt 70 kommt es zu einer letzten Durchführung; das Thema erscheint zuerst im Tenor und bereits im Takt 72 und im Takt 76 in einer verkürzten Form erst im Sopran und dann im Baß.

Es folgt ein letztes längeres Zwischen- (oder eigentlich Nach-)spiel ab Takt 79, in dem sich die Stimmen übermütig unablässig Bruchstücke des Themas hin- und herwerfen, um schließlich in einer kurzen Coda über einem A als Orgelpunkt in A-Dur auszuklingen.

Angewandte Fugentechniken:

Thema stets in Normalgestalt. Eine Besonderheit ist, daß es an manchen Stellen mittendrin die Stimme wechselt. Überwiegend Verwendung von Kontrasubjekten. In den Zwischenspielen wird sehr reichlich von der Verwendung von Themenmaterial Gebrauch gemacht.

**Präludium Nr.8 in fis-moll**

Auch dieses Präludium glänzt nicht durch grelle Dissonanzen. Aber es hat nichts von der Beiläufigkeit des vorigen Präludiums. Es wird charakterisiert durch die Kombination von Stakkatobässen, die im Spannungsverhältnis stehen zu einer überwiegend gebundenen Oberstimme, die bereits teilweise einen einerseits klagenden – andererseits hartnäckigen Verlauf entwickelt und damit eine gewisse emotionale Vorbereitung erzeugt für die ganz außergewöhnlich ausdrucksvolle Fuge.

## **Fuge Nr. 8 in fis-moll, dreistimmig**

Es ist nicht nur eine der eindrucksvollsten Fugen des gesamten Zyklus, sondern sie gehört sicher zu den eindringlichsten und schönsten Musikstücken, die Schostakowitsch geschrieben hat.

Es ist ein unablässiges Klagen.

Die zum Ausdruck gebrachte resignative Verzweiflung verbietet es, von einem klagenden „Gesang“ zu sprechen. Je langsamer die Fuge gespielt wird, desto verzweifelter wird ihr Ausdruck.

Das Thema, das sich über 9 Takte erstreckt und im Baß beginnt, wird durch ein zweimaliges, klagendes Ansetzen eröffnet, das sich zu einem ebenfalls zweimaligen Aufschrei in Form einer übermäßigen Quarte steigert und dann allmählich verebbt. Von Joachim Braun\* wurde überzeugend die Verwandtschaft zum traditionellen Morgengebet der osteuropäischen Juden dargelegt (das allerdings vermutlich keinen klagenden Charakter haben dürfte - dennoch ist mein Eindruck der der Klage, was aber offensichtlich nicht alle Interpreten so empfinden).

Der in ruhigen Vierteln verlaufende erste Kontrapunkt, der eigentlich beruhigend und tröstend wirken könnte, verstärkt jedoch den schmerzlichen Ausdruck des Themas im Comes (Tenor). Die Aufschreie wirken noch dissonanter und gequälter als vorher schon im Baß.

Wenn das Thema im Sopran einsetzt (Takt 21), erscheint der erste Kontrapunkt nun als Kontrasubjekt im Tenor und wird im Baß durch einen 2. Kontrapunkt ergänzt.

Nach sehr kurzem Zwischenspiel setzt im Takt 34 das Thema erneut im Baß ein. Über ihm das Kontrasubjekt 1. Mit dem Einsetzen des Themas im Tenor (Takt 43) kommt der 2. Kontrapunkt (nunmehr als Kontrasubjekt) im Sopran hinzu, während das erste Kontrasubjekt im Baß erklingt. Nach einer kurzen Codetta (Takt 53-56) setzt das Thema im Sopran ein. Wieder ergänzt das 1. Kontrasubjekt. Im Takt 65 hebt nochmals erneut das Thema im Baß an. Kontrasubjekt 2 im Sopran (kurzzeitig oktaviert) und 1 im Tenor.

Es folgt ein längeres Zwischenspiel (Takt 74-97), das vom Material der beiden Kontrasubjekte und dem immer wieder auftauchenden Klagemotiv des Themas gebildet wird. Erst im Takt 97 kommt es wieder zu einem regulären Themeneinsatz im Sopran, gefolgt bereits im Takt 98 enggeführt von einem verkürzten Themeneinsatz im Baß. Und im Takt 108/109, noch enger geführt, schließlich im Sopran und Tenor.

Nach einem letzten Zwischenspiel, in dem das Klagemotiv immer weiter in sich zusammenfällt, ertönt das verkürzte Thema abschließend im Sopran (Takt 128) noch einmal in einer Coda und kommt schließlich in einem Ritardando zum Stillstand.

Aber seine Klage hebt noch sehr lange immer wieder im Kopf des Hörers an.

Diese Fuge, die keine besonderen Fugenkünste im Sinne der Alten Meister aufweist, ist dennoch ein sehr beredtes Beispiel dafür, wie ein großer Komponist mit gering erscheinenden Mitteln eine außerordentlich beeindruckende und bewegende Musik erschaffen kann. Eine Musik, die weit über den formalen Eigenschaften einer Fuge angesiedelt ist und die dennoch durch die Verwendung der Fugentechnik eine ganz besondere Verdichtung erfährt – und die so nur Schostakowitsch schreiben konnte.

Angewandte Fugentechniken:

Beide Kontrapunkte werden immer wieder als Kontrasubjekte verwendet. Gegen Ende mehrere Engführungen.

\*Joachim Braun: „Das Jüdische im Werk Schostakowitschs“, in Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa, Berlin 1990



### **Präludium Nr.9 in E-Dur**

Die Konstruktion des Präludiums ist von äußerster Einfachheit. Über weite Strecken wird eine einfache Melodie im doppelten Oktavabstand unisono vorgetragen; zuerst im Baß, danach im Diskant. Wegen langer Haltetöne vor allem im tiefsten Baßregister, die ein drittes Pedal erfordern, und um das Wechselspiel zwischen tiefstem Baß und höchstem Diskant noch zu betonen, hat Schostakowitsch ein drittes Notensystem benutzt. Der Diskant über den ausgehaltenen Baßtönen erinnert an das Spiel eines Xylophons. Trotz seiner sehr einfachen Struktur handelt es sich um ein Präludium mit großer Ausdruckskraft und Spannung.

## **Fuge Nr. 9 in E-Dur, 2-stimmig**

Die zweistimmige Fuge wird weitestgehend tonal und ohne sonderliche Dissonanzen geführt.

Rein vom Notenbild erinnert sie an eine entsprechende zweistimmige Fuge Bachs aus dem Wohltemperierten Klavier.

Das Thema geht über 3 Takte.

Der erste Kontrapunkt (ab Takt 4) wird nach einem Zwischenspiel (Takt 7-10) auch in der zweiten Durchführung, die der Baß eröffnet, als Kontrasubjekt wiederverwendet. Mit dem Einsatz des Themas im Sopran (Takt 14) wird im Baß ebenfalls das gleiche Kontrasubjekt benutzt.

Nach einem 4-taktigen Zwischenspiel wird im Takt 21 erstmals im bisherigen Verlauf des Gesamtwerkes das Thema in der Umkehrung gebracht. Zuerst im Sopran und ab Takt 24 dann im Baß. Auch das Kontrasubjekt (es ist immer noch das gleiche wie in der ersten Durchführung) wird in seiner Umkehrung verwendet.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 27-30) erscheint das Thema wieder in seiner Normalgestalt im Baß, kombiniert wiederum mit dem bekannten Kontrasubjekt (ebenfalls in seiner Normalgestalt); und ganz entsprechend verläuft der Sopraneinsatz (Takt 34). Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 37-42).

Ab Takt 43 eine erneute Durchführung, beginnend im Baß, und sofort darauf im gleichen Takt eingeführt im Sopran. Das gleiche in umgekehrter Reihenfolge (erst Sopran, dann Baß) ab Takt 46.

Nach einem neuerlichen Zwischenspiel (Takt 49-52) setzt nach einem Einsatz des Themas in der Umkehrung im Sopran noch im gleichen Takt 53 im Baß in Einführung das verkürzte Thema in seiner Normalgestalt ein. Im Takt 56 das gleiche mit vertauschten Rollen: Im Baß das umgekehrte Thema und im Sopran das verkürzte in Normalgestalt.

Einen letzten Themeneinsatz gibt es im Sopran im Takt 60, der im Takt 63 in einer unisono geführten Coda ausklingt.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Thema in Normalgestalt und in der Umkehrung.

Der zuerst eingeführte Kontrapunkt wird als Kontrasubjekt beibehalten - auch in der Umkehrung.

Engführungen.

Auch Engführung des umgekehrten Themas und des nicht umgekehrten.

### **Präludium Nr.10 in cis-moll**

Von seinem Aufbau her ein tokkatenartiges Präludium, das rein vom Notenbild sehr an Bach erinnert. Sechzehntelläufe, die sich in beiden Händen abwechseln und sehr tonal und unkompliziert darstellen, werden durch Akkordblöcke in tiefer Lage unterbrochen, in denen es nicht mehr so dissonanzenfrei zugeht. Das Stück klingt mit immer wieder abbrechenden Bruckstücken der Sechzehntelfiguren ohne einen eigentlichen Schlußakkord ab – beziehungsweise führt in diesem Fall besonders direkt in die nachfolgende Fuge (übrigens steht am Ende jedes Präludiums „attacca“).

## **Fuge Nr. 10 in cis-moll, vierstimmig**

Diese Fuge ist wieder von großem Ernst geprägt.

Das ruhige Thema geht über 5 Takte und hat einen feierlichen und balladenhaften Charakter. Mit seiner großen Terz am Ende bekommt es einen selbstbewußten Anstrich.

Es beginnt im Tenor und geht mit dem Einsetzen des Themas im Sopran (Takt 6) in einen Kontrapunkt über, der in seinem ersten Teil von langen Noten geprägt ist und denen in seinem zweiten Teil eine Kette von Achteln folgt, die im weiteren Verlauf eine immer größere Bedeutung erlangt. Nach einer kurzen Codetta (Takt 11-14) setzt das Thema im Alt ein. Im Sopran Kontrasubjekt 1, während ein zweiter Kontrapunkt – dem ersten nicht ganz unähnlich, aber ohne die Achtelkette – vom Tenor dargeboten wird. Im Takt 20 setzt das Thema schließlich im Baß ein. Das erste Kontrasubjekt liegt nun im Alt, das zweite im Sopran, während ein dritter Kontrapunkt im Tenor hinzugefügt wird. Nach einem dreistimmigen Zwischenspiel (Takt 25-32), das aus dem Material der 3 Kontrapunkte gebildet und in dem die Achtelkette von Stimme zu Stimme weitergegeben wird, setzt im Takt 33 das Thema erneut im Tenor zu einer zweiten Durchführung ein. Erstes Kontrasubjekt im Sopran, zweites im Alt. Der Baß gesellt sich im Grunde erst im Takt 38 mit dem Thema hinzu. Es bleibt aber weiterhin dreistimmig mit dem 2. Kontrasubjekt im Sopran und dem ersten im Tenor. Nach einer Codetta (oder Zwischenspiel?) (Takt 43-47), in der (dem) wieder die Achtelketten auftauchen und der Sopran mit einer kurzen Melodie erstrahlt, setzt das Thema im Takt 48 dann im Tenor ein. Die Kontrasubjekte 1 im Alt, 2 im Baß und 3 im Sopran. Im Takt 53 übernimmt der Sopran das Thema, während sich die drei bekannten Kontrasubjekte auf die anderen Stimmen verteilen. Nach kurzem Zwischenspiel kommen die nächsten Themeneinsätze im Alt (Takt 65) und im Sopran (Takt 70) zum Einsatz, wieder ergänzt durch die bekannten Kontrasubjekte.

Es folgt ein relativ ausgedehntes Zwischenspiel (Takt 75-87), das vor allem aus Elementen der Kontrasubjekte gebildet wird. An seinem Ende (Takt 85-87) taucht in allen 3 Stimmen eine chromatische Episode auf, die aus der Tonart cis-moll herausführt. Über fast 40 Takte bewegt sich die Fuge nun, soweit man das überhaupt eindeutig festmachen kann, in a-moll und f-moll. Das Thema taucht erstmals wieder im Takt 88 im Baß auf mit Kontrasubjekt 1 im Tenor und 2 im Alt. Thema dann im Takt 93 im Sopran, Kontrasubjekt 1 im Baß und 2 im Tenor. Ein neuer Kontrapunkt im Alt.

Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 98-106), das durch den Sopraneinsatz des Themas im Takt 107 beendet wird. Ihm folgt der Alt im Takt 112 mit Kontrasubjekt 1 im Sopran, das eine ausgesprochene Melodiefunktion erhält, Kontrasubjekt 3 im Tenor und 2 im Baß.

Nach einem neuerlichen Zwischenspiel wird das Thema in den Takten 129 und 130 im Tenor und im Sopran in Engführung gebracht – das gleiche folgt im Tenor und Alt in den Takten 135 und 136, wobei der Sopran sich in kontrapunktischen Achtelgirlanden zu großen Höhen aufschwingt, um später langsam wieder abzusinken. Während der gesamten Zeit (von Takt 129 bis Takt 146) liegt im Baß ein Orgelpunkt auf Gis.

Im Takt 147 erscheint das Thema noch einmal im Baß, gefolgt vom Sopran im Takt 153. Was folgt ist ein Zwischen- oder Nachspiel, dessen durch alle Stimmen wandernden ununterbrochenen Achtelgirlanden ein besonders schönes allmähliches Lösen der Spannung bewirken. In einer ruhigen Coda klingt mit einem letztenmaligen Themeneinsatz im Sopran die herrliche Fuge in cis-moll aus.

Formale Charakteristik der Fugentechniken.

Thema in Normalgestalt. Kontrasubjekte gewinnen zeitweise Melodiefunktion (was auch zu Gehör gebracht werden muß).

Engführungen.

Lange Orgelpunkte.

**Präludium Nr.11 in H-Dur**

Das Präludium hat etwas Quirlig-Skurriles, das unter anderem vom demonstrativen Wechsel zwischen stakkatierten und gebundenen Noten lebt. Kurz vor seinem Ende gibt es einen Einschub von 5 Takten mit homophonen Akkorden und einem Ritardando, dem aber erneut das zum Schluß führende Motto aus dem Anfangsteil folgt.

## **Fuge Nr. 11 in H-Dur, dreistimmig**

Das über 7 Takte gehende Thema weist von seinem Charakter her eine deutliche Verwandtschaft zum vorangegangenen Präludium auf. Abgesehen von einer Anfangsfanfare besteht es aus gestoßenen Achteln, die teilweise in sehr charakteristischer Weise synkopiert sind. Im Verlauf prägen die Synkopierungen im Zusammenspiel mit den fast unablässigen Sechzehntelfiguren den motorischen Gestus der Fuge.

Nach der Vorstellung des Themas im Sopran folgt es als Comes im Tenor. Dessen Kontrapunkt im Sopran besteht überwiegend aus gebundenen Sechzehnteln.

Ab Takt 15 wird in einer Codetta Material dieses Kontrapunktes verwendet, in dessen Gegenstimme ein auffälliges Motiv aus 3 betonten Vierteln auf gleicher Tonhöhe (Takt 17/18) hervorsteht. Der Baß bringt dann das Thema im Takt 21. Im Tenor erklingt der bereits bekannte erste Kontrapunkt als Kontrasubjekt und im Sopran erscheint ein zweiter Kontrapunkt, der ebenfalls später beibehalten wird.

Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 28-33), das in ähnlicher Weise wie die obige Codetta Material des ersten Kontrapunktes im Tenor verwendet und die Gegenstimme mit den betonten Vierteln im Baß, ergänzt durch eine frei hinzutretende Stimme im Sopran.

Im Takt 34 folgt in zweistimmigem Spiel im Sopran erneut ein Themen-einsatz mit dem ersten Kontrasubjekt in der Unterstimme. Ab Takt 41 das umgekehrte Spiel: Thema in der Unterstimme und Kontrasubjekt 1 in der Oberstimme.

Ab Takt 48 wieder ein Zwischenspiel analog dem vorigen (einschließlich der betonten Viertelnoten in der Unterstimme).

Im Takt 54 wird es mit dem Einsetzen des Themas im Tenor wieder dreistimmig. Kontrasubjekt 1 im Sopran und Kontrasubjekt 2 im Baß.

Danach kommt das Thema im Sopran und das Kontrasubjekt 1 im Tenor.

Ab Takt 68 folgt eine Codetta ganz nach dem Muster der ersten von Takt 15, nur daß hier die Stimmen vertauscht sind. Im Takt 76 erscheint schließlich dann das Thema im Baß, mit Kontrasubjekt 1 im Sopran und 2 im Tenor.

In einem Zwischenspiel von Takt 82 bis Takt 89 mit mehrfachen vergeblichen Anläufen des veränderten Themenanfangs erscheint schließlich im

Takt 90 das vollständige Thema im Baß, sofort im Takt 91 gefolgt vom Thema im Tenor in Engführung. Ebenfalls in Engführung setzt im Tenor (Takt 93) und erneut im Baß (Takt 97) das leicht abgewandelte Thema in verkürzter Form ein.

Im Takt 101 erscheint das vollständige Thema dann im Tenor, bereits im Takt 106 im Sopran und im Takt 109 erneut im Tenor (wobei in der russischen Notenausgabe von 2006 die jeweils letzte Achtelnote im Takt 110 im Sopran und Tenor offensichtlich versehentlich vertauscht wurden. Mir ist nicht bekannt, ob der Fehler bei Sikorski erkannt und beseitigt wurde).

Im Takt 117 taucht noch einmal das abgewandelte und verkürzte Thema (wie oben in Takt 93) auf, und zwar im Tenor, und eine Achtelzählzeit später sofort im Sopran und dann nochmals im Tenor (Takt 120).

Und schließlich nimmt es in dieser Form in den Takten 128 und 130 im Baß noch einmal im Rahmen der Coda zwei kurze und letzte Anläufe.

Die Fuge endet in H-Dur.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Das Thema und seine Kontrasubjekte erscheinen stets in Normalgestalt.

Die Durchführungen sind im ersten Teil der Fuge teilweise unvollständig.

Im zweiten Teil gibt es verschiedene Engführungen – zum Teil mit dem vollständigen Thema, zum Teil mit abgewandeltem und verkürztem Thema.

Die einzelnen Einsätze verlaufen teilweise so irregulär, daß sie den konventionellen Rahmen von klar definierten Durchführungen sprengen.



## **Präludium Nr.12 in gis-moll**

Ein von seiner Kompositionstechnik auf den ersten Blick sehr einfach erscheinendes Präludium von großer Schönheit.

Über schreitenden Oktaven im Baß, die am Motivende regelmäßig einen Oktavsprung bis in das tiefste Baßregister vollführen, entwickelt sich in der rechten Hand eine ruhige Melodie in langen Noten, die sich über dem unablässig schreitenden Baß fugenartig zur Mehrstimmigkeit aufbaut. Der Baß vermittelt durch seinen regelmäßig wiederkehrenden Oktavsprung und den ruhigen Dreierhythmus mehr und mehr den Charakter einer Passacaglia; ein Eindruck, der sich im letzten Drittel noch verstärkt, obwohl das Passacaglia-thema zeitweise in die Oberstimmen wandert.

Im zweiten Drittel kommen längere Achtermelismen hinzu – über weite Strecken nur in den Oberstimmen, aber schließlich auch im weiterhin oktavierten Baß. Gegen Ende des Präludiums beruhigt sich alles wieder in der Passacaglia-Stimmung und in tiefer Lage (beide Hände im Baßschlüssel). Das Präludium endet überraschenderweise nicht mit einem gis-Moll-Akkord, sondern mit einem ausgesprochen fragendem e statt dem erwarteten dis.

Das Stück zeigt im Übrigen, wie sehr auch in der Welt der dissonanten Akkorde jeder Ton nur so, wie er geschrieben wurde, seine große emotionale Wirkung entfaltet und keinesfalls das Ergebnis von Willkür ist.

## **Fuge Nr. 12 in gis-moll, 4-stimmig**

Das Thema wurde von Schostakowitsch mit der Spielanweisung *markatissimo* unterlegt. Es geht über 4 Takte und steht im 5/4 Takt. Es beginnt im Alt, der mit dem Einsatz im Sopran in den Kontrapunkt Nr. 1 übergeht.

Nach einer kurzen Codetta (Takt 9-11) folgt das Thema im Baß (Takt 11). Der Kontrapunkt Nr. 1 wird im Sopran mit einer geringfügigen Änderung wiederverwendet. Diese Veränderung wird später beibehalten. Ein weiterer Kontrapunkt (Nr.2) von ähnlichem Charakter wird im Alt eingeführt. Der Tenor setzt mit dem Thema im Takt 15 ein. Kontrasubjekt 1 im Baß. Im Sopran der leicht veränderte Kontrapunkt Nr.2 als Kontrasubjekt 2. Im Alt gibt es einen neuen Kontrapunkt.

Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 19-21).

Im Takt 21 setzt das Thema im Alt wieder ein. Im Sopran das etwas veränderte Kontrasubjekt Nr. 1 und im Tenor das Kontrasubjekt Nr. 2, während der Baß pausiert. Er setzt erst im Takt 25 mit dem Thema wieder ein. Das veränderte Kontrasubjekt Nr. 1 begleitet im Tenor. Sopran und Alt schweigen.

Nach einem Zwischenspiel (mit Material aus der Codetta von Takt 9-11) beginnt eine neue vollständige Durchführung mit dem Thema im Sopran (Takt 31). Kontrasubjekt Nr. 1 im Alt in modifizierter Form, im Tenor das 2. Kontrasubjekt, während der Baß schweigt.

Der Tenor setzt mit dem Thema im Takt 35 ein, begleitet vom Kontrasubjekt 1 im Sopran und Kontrasubjekt 2 im Alt, während der Baß einen neuen Kontrapunkt entwickelt.

Erst nach einer Codetta (Takt 39-43) setzt im Takt 43 der Baß mit dem Thema ein. Der Sopran bringt das veränderte Kontrasubjekt Nr.1 und der Alt das Kontrasubjekt Nr.2, während der Tenor schweigt.

Im Takt 47 setzt das Thema im Alt ein. Das veränderte Kontrasubjekt 1 findet sich im Baß, während sich der Sopran einen weitgehend neuen Kontrapunkt sucht.

Nach einem Zwischenspiel von Takt 51-53, das deutlich anders gestaltet ist als die bisherigen, setzt das Thema im Sopran im Takt 53 wieder ein. Der Alt entwickelt einen völlig neuen Kontrapunkt, während der Tenor den Kontrapunkt 1 weiterhin modifiziert, so daß er eigentlich einen neuen Kontrapunkt bildet. Der Baß schweigt.

Im Takt 57 setzt dann das Thema im Alt ein. Die drei anderen Stimmen entwickeln jeweils neue Kontrapunkte.

Es folgt ein fünfstimmiges (!) Zwischenspiel (Takt 61-65), das Tenor und Baß in Oktavparallelen führt und darüber mehr oder weniger homophone Akkorde setzt.

Im Takt 65 Baßeinsatz des Themas. Sopran und Alt bilden einen neuen Kontrapunkt weitgehend in Terzparallelen, während der Tenor einen anderen Kontrapunkt entwickelt.

Im Takt 69 folgt der Sopran mit dem Thema, während die anderen Stimmen frei kontrapunktieren und ab Takt 71 Tenor und Baß wieder kurzzeitig in Oktavparallelen geführt werden.

Ab Takt 73 ein Zwischenspiel mit teilweise parallel geführten Stimmen im Sopran und Alt und markato unterbrochen von Einwüfen des Tenors mit Themenbruchstücken.

Im Takt 77 dann ein Themeneinsatz im Sopran, der aber bald abbricht und sich zu einem weiteren Zwischenspiel über einem Orgelpunkt (tiefes Dis) im Baß über 6 Takte entpuppt.

Nach einem kurzen Scheineinsatz des Themas im Tenor (Takt 83) beginnt ein korrekter Themeneinsatz im Sopran im Takt 84, dem ein weiterer im Baß ab Takt 90 folgt, im Tenor dann ab Takt 95. Nach kurzem Zwischenspiel, zum Teil aus Bruchstücken des Themas, kommt es zu einem neuen Einsatz des etwas verkürzten Themas im Takt 102 im Tenor, gefolgt und ebenfalls verkürzt vom Sopran im Takt 105.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 109 -114) kommt es schließlich ab Takt 114 zu einem letzten vollständigen Erklingen des Themas im Sopran.

Eine Coda mit deutlichem Ritardando läßt die Fuge im Pianissimo ausklingen.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Im Laufe dieser Fuge verläßt Schostakowitsch erstmals das Prinzip der ständig wiederkehrenden Kontrasubjekte und führt im zweiten Teil unablässig neue Kontrapunkte ein. In den Zwischenspielen kommt es zu homophonen Abschnitten mit einer Erweiterung zur (allerdings eben homophonen) Fünfstimmigkeit. Überhaupt setzt sich eine immer größer werdende Freiheit im Rahmen der dennoch weiterhin sichtbaren Fugenform durch. In diesem Zusammenhang vielleicht interessant: Schostakowitsch komponierte die Präludien und Fugen hintereinander in der Reihenfolge ihrer aufsteigenden Nummerierung.

**Präludium Nr 13 in Fis-dur**

Ein sehr liches und schönes Präludium.

Es lebt vom Gegensatz der schmetterlingshaften Melodie, die ergänzt wird durch unterbrechende, ruhige Akkorde im Dreierhythmus. Die Melodie gewinnt durch ruhigere Achteltriolen zeitweise eine gewisse Bestimmtheit, die aber immer wieder in die leggierhafte Leichtigkeit eines flatternden Schmetterlings übergeht.

Es endet in einem Fis-dur-Dreiklang.

### **Fuge Nr. 13 Fis-dur, fünfstimmig (S1,S2,A,T,B)**

Das einfache Thema dieser einzigen fünfstimmigen Fuge geht über 5 Takte. Es ist ruhig und umfaßt nur den Tonumfang einer Quarte.

Es beginnt im Tenor und wird im Takt 6 im Alt beantwortet. Im Tenor Kontrapunkt Nr.1. Nach einer kleinen Codetta (Takt 12-15) erscheint das Thema im Sopran 2 (Takt 15) und im Alt das nunmehrige Kontrasubjekt Nr.1. Im Tenor ein zweiter Kontrapunkt. Im Takt 20 schließlich das Thema im Sopran 1, im Sopran 2 Kontrasubjekt Nr. 1 und im Alt Kontrasubjekt Nr. 2. Im Tenor ein dritter Kontrapunkt mit längeren Haltenoten. Nach einer zweiten Codetta, in der die punktierten Viertelnoten der ersten Codetta den Ton angeben (Takt 25-29), kommt das Thema schließlich im Baß (der auf einem dritten System notiert ist). Kontrasubjekt Nr. 1 im Alt und Nr. 2 im Tenor, während Sopran 1 und 2 neue Kontrapunkte beisteuern. Zwischenspiel Takt 34-39.

Im Takt 39 Thema im Sopran 2. Kontrasubjekt Nr. 2 im Alt und Kontrasubjekt Nr. 1 im Tenor, der im Takt 44 dann das Thema bringt mit den Kontrasubjekten Nr. 1 im Sopran 2 und Nr. 2 im Alt.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 49-60) erscheint das Thema im Sopran 2 zu einer weiteren unvollständigen Durchführung (Takt 60), begleitet von Kontrasubjekt 1 im Sopran 1 und Kontrasubjekt 2 im Tenor, während der Alt einen neuen Kontrapunkt mit vielen langen Noten bildet. Im Takt 65 kommt das Thema im Tenor, während der Baß mit dem Kontrasubjekt Nr. 2 ins Spiel kommt. Im Alt Kontrasubjekt Nr.1. Im Sopran 1 und 2 erscheinen neue Kontrapunkte.

Zwischenspiel Takt 70-80.

Im Takt 80 dann das Thema im Tenor. Kontrasubjekt Nr. 2 im Sopran 1 und Nr. 1 im Sopran 2. Der Baß entwickelt einen neuen Kontrapunkt, und im Takt 85 erscheint dann bei ihm das Thema. Über ihm im Tenor das Kontrasubjekt Nr. 3, im Alt Nr. 2 und im Sopran 2 Nr. 1. Auch diese Durchführung bleibt unvollständig.

Es folgt ein längeres Zwischenspiel (Takt 90-108), in dem Tenor und Baß durch lange Liegetöne auffallen.

Im Takt 108 bringen Sopran 1 und 2 das Thema parallel in Terzen über einem Orgelpunkt im Baß. Die anderen Stimmen verhalten sich fast homophon.

Im Takt 119 erscheint das Thema im Tenor. Alt, Sopran 2 und Sopran 1 bringen als Fugato einen aus den Anfangstonschritten des Themas abgeleiteten Kontrapunkt (hier gewissermaßen in einer Art Verkleinerung), während der Baß eine Linie von langen Tönen spielt.

Ab Takt 124 bringen Baß und Tenor einen Scheineinsatz des Themas in Oktaven, während es im Takt 128 zu einem echten Themeneinsatz im Sopran 1 kommt. Im Tenor und Alt kommt es wieder zum Fugatokontrapunkt entsprechend dem in den Takten 118-122. Im Takt 130 wieder ein Scheineinsatz des Themas im Baß.

Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 132-141).

Im Takt 141 setzt das etwas verkürzte Thema im Sopran 1 und im Takt 143 im Alt ein, während der Fugatokontrapunkt dazwischenfunk (im Sopran 2 im Takt 142, im Tenor im Takt 144 und im Baß im Takt 146).

In einer Coda kommt es noch einmal zum Einsatz des verkürzten Themas in Terzparallelen im Sopran 1 und 2 (Takt 154) und zum enggeführten Einsatz des leicht veränderten Themas im Alt (Takt 156) und Tenor (Takt 158) über Orgelpunkten des Basses.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Im ersten Teil der Fuge werden die Kontrapunkte 1 und 2 in der bekannten Verfahrensweise Schostakowitschs immer wieder als Kontrasubjekte verwendet.

Im zweiten Teil wird die relativ „strenge“ Fugenform mehr und mehr durch homophone Strecken aufgebrochen. Es kommt zu Veränderungen des Themas, und ein im Fugato geführter Kontrapunkt, der aus dem verkleinerten Themenkopf abgeleitet ist, wird mehrfach verwendet. Zum Schluß auch eine Engführung.

Insgesamt leidet die ausgedehnte Fuge etwas darunter, daß es nicht zu markanten Höhepunkten kommt. Dazu mag beitragen, daß das Thema sehr einfach und vergleichsweise spannungsarm ist.

## **Präludium Nr.14 in es-moll**

Eines der ganz großen Präludien Schostakowitschs.  
Wer das Stück einmal gehört hat, wird es kaum wieder vergessen können.

Man könnte Anklänge an Mussorgsky oder Debussy konstruieren – aber es ist ein ganz eigenartiges und originelles Stück, das offensichtlich nur Schostakowitsch so schreiben konnte.

Fast unablässige Tremolo-Oktaven, überwiegend im Baß, begleiten einen düsteren Gesang im 7/4-Takt, der sich zeitweise zu eindringlicher Zweistimmigkeit steigert und am Ende im Pianissimo ausklingt. Von Joachim Braun (s. Anmerkung zur Fuge Nr. 8) gibt es den Hinweis, daß diese Melodie auf einem Kaddisch – dem Totengebet eines ukrainisch-jüdischen Kantors – fußt.

Man muß sich dazu in Erinnerung rufen, daß Schostakowitsch eine außerordentlich intensive Beziehung zu jüdischen Themen und der jüdischen Kultur hatte (obwohl er selbst über keinerlei jüdischen Wurzeln verfügte) und daß zur Zeit der Komposition von Op. 87 der Stalinsche Terror ganz besonders auch Juden betraf.

## **Fuge Nr. 14 in es-moll, dreistimmig**

Obwohl – anders als bei Bachs Wohltemperierten Klavier – die Präludien und Fugen bei Schostakowitsch (angeblich) stets eine Einheit bilden (sollen), ist die Fuge von ganz anderem Charakter als das Präludium. Von vielen Pianisten wird sie fast tänzerisch interpretiert – von einzelnen aber auch eher getragen.

Das Thema ist mit 13 Takten erstaunlich lang, wobei der letzte Takt variabel auftritt.

Es wird zuerst im Sopran vorgetragen, gefolgt vom Tenor, danach im Baß. Der 1. Kontrapunkt (ab Takt 14) wird auch beim Baßeinsatz des Themas (Takt 33) im Tenor mit einer geringfügigen Änderung am Beginn wiederverwendet, während im Sopran ein neuer Kontrapunkt (Nr. 2) erscheint.

Ab Takt 46 bis zum Takt 58 folgt ein Zwischenspiel, wobei der Sopran ab Takt 55 mit einem Scheineinsatz des Themas über 3 Takte auffällt. Zu einem echten erneuten Themeneinsatz kommt es im Takt 59 im Tenor. Das bekannte 1. Kontrasubjekt findet sich im Baß. Zweistimmiges Spiel.

Im Takt 72 Themeneinsatz im Sopran. Kontrasubjekt Nr. 1 im Tenor und das leicht veränderte Kontrasubjekt Nr. 2 im Baß.

Es folgt in Zwischenspiel (Takt 85-101) mit einem kurzen Scheineinsatz des Themas im Tenor (Takt 98).

Regulärer neuer Einsatz des Themas ab Takt 102 im Tenor. Kontrasubjekt Nr. 1 im Sopran. Auch diese Passage ist nur zweistimmig. Im Takt 115 erscheint das Thema im Baß, nun aber dreistimmig mit Kontrasubjekt Nr. 2 im Tenor und Nr. 1 im Sopran.

Ein erneutes Zwischenspiel erstreckt sich über die Takte 128-155. Dabei kommt es zu einem Scheineinsatz des Themas im Tenor (Takt 137) und ebenfalls zu einem Scheineinsatz im Sopran (Takt 145).

Zu einem echten Themeneinsatz kommt es erst wieder im Takt 155 im Baß und einen Takt später enggeführt im Sopran.

Nach kurzem Zwischenspiel (Takt 169-177) folgt das Thema im Sopran und ebenfalls ein Takt später enggeführt im Baß.

Ein letztes Zwischenspiel (eigentlich eine Art Postludium oder Coda) erklingt ab Takt 191, in dem es nochmals zu kurzen Scheineinsätzen im Sopran kommt.



Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Die zwei Kontrapunkte werden als Kontrasubjekte immer wieder eingesetzt.

Es gibt zum Schluß Engführungen.

### **Präludium Nr. 15 in Des-dur**

Das Präludium hat den Charakter eines grotesken Walzers, der von Stakkato-Vierteln geprägt ist.

Der Mittelteil ist ein Trio, das in weicher – fast eleganter – Weise schwingt, indem der Baß zur Legatomelodie der Oberstimme ein eigenartiges Hüpfen vollführt. Es erinnert mich an das Gedicht „Der Tanz“ von Christian Morgenstern, in dem ein Vierviertelschwein und eine Auftakteule das Tanzbein schwingen.

## **Fuge Nr. 15 in Des-dur, vierstimmig.**

Da die Fuge im Allgemeinen in einem schnellen Tempo gespielt wird, sind die hier zu lesenden Beschreibungen beim Hören im Grunde nicht nachvollziehbar. Man hat selbst beim Mitlesen der Noten größte Mühe, beim Zuhören dem Notentext überhaupt folgen zu können. Die Konstruktion erschließt sich nur beim Lesen in extremer Verlangsamung.

Das Thema der Fuge geht über 6 Takte mit häufigem Taktwechsel: 3 Takte  $\frac{3}{4}$ -Takt, 1 Takt  $\frac{4}{4}$ -Allabreve, 1 Takt wieder  $\frac{3}{4}$  und zum Schluß ein  $\frac{5}{4}$ -Takt. Von seinen Tönen her gibt es sich beinahe 12-tönig\*. Die Reihe wird aber mittendrin durch Wiederholungen von f und ges durchbrochen, witzigerweise aber durch einen 13. Ton ergänzt (ein eses, das allerdings real bereits als d erklang). Die Bezeichnung Des-dur ist, auch wenn das Thema mit dem Ton Des beginnt und sowohl das Thema als auch der Schluß der Fuge auf Des schließen, eigentlich wohl mehr formaler Natur. Das Thema wird zuerst im Sopran vorgetragen.

Ab Takt 7 dann im Alt. Im Sopran erklingt ein erster Kontrapunkt.

Nach einer Codetta (Takt 14-18) erscheint das Thema ab Takt 19 im Tenor. Der bereits bekannte Kontrapunkt Nr. 1 ergänzt im Sopran als Kontrasubjekt 1, während im Alt ein neuer Kontrapunkt (Nr. 2) auftritt.

Im Takt 25 kommt das Thema im Baß. Kontrasubjekt 1 im Tenor und Kontrasubjekt 2 im Alt. Im Sopran erscheint ein dritter Kontrapunkt.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 31-35) setzt das Thema erneut im Alt ein und wird vom Kontrasubjekt 1 im Tenor ergänzt.

Im Takt 42 dann das Thema im Baß; Kontrasubjekt 1 im Tenor. Im Alt erscheint ein neuer Kontrapunkt.

Nach einer Codetta (Takt 48-54) erklingt das Thema im Sopran.

Kontrasubjekt 1 im Alt. Im Tenor und Baß werden wiederum neue Kontrapunkte eingeführt.

Zwischenspiel von Takt 61 bis Takt 67.

Ab Takt 68 erscheint das Thema im Alt. Im ersten Takt solistisch, ab 2. Takt dann in Tenor und Baß neue Kontrapunkte.

Ab Takt 74 dann das Thema im Tenor; Kontrasubjekt 1 im Sopran und Kontrasubjekt 3 im Baß.

Nach einer Codetta (Takt 80-89) erscheint das Thema ab Takt 90 im Baß. Statt eigentlicher Kontrapunkte der Oberstimmen bringen die homophone Einwüffe, die aber letztlich eine Vergrößerung des Themas darstellen\*\*. Also Thema im Baß und als Kontrapunkt das augmentierte Thema in den

homophon auftretenden Oberstimmen.

Ab Takt 96 dann das Thema im Sopran mit homophonen Einwüfen der Unterstimmen, die wiederum aus dem augmentierten Thema gewonnen sind.

Ab Takt 102 schließlich eine Engführung zwischen dem augmentierten Thema im oktavierten Baß und dem nur um eine Viertelzahlzeit später einsetzenden nicht augmentierten Thema im Sopran.

Nach einem kurzen Zwischenspiel, bei dem es ab Takt 116 zu kurzen Markatoanklängen an den Walzer des Präludiums kommt, taucht das Thema im Takt 118 dann im Baß auf und enggeführt ab Takt 119 im Sopran (was wegen der Taktwechselei bemerkenswert ist); und im Tenor ab Takt 126, gefolgt enggeführt ab Takt 128 im Baß – rhythmisch leicht verändert wegen des Taktwechsels.

Zwischenspiel von Takt 134 bis 143.

Im Takt 144 dann Thema im Tenor (oder Baß?) mit den homophonen Einwüfen der Oberstimmen, und ab Takt 150 im Alt mit dem 1. Kontrasubjekt im Sopran.

Es folgt ein Zwischenspiel mit Scheineinsätzen bzw. Bruchstücken des Themas in Alt und Sopran über einem Orgelpunkt über 7 Takte in Baß und Tenor.

Ab Takt 162 kommt es in einer Coda zu einem Themeneinsatz unisono in Baß und Tenor mit freien Akkordeinwüfen in den Oberstimmen und zeitweiliger Fünfstimmigkeit.

Die Fuge endet mehr oder weniger homophon und rhythmisch in ähnlicher Weise wie das Präludium.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Die Kontrapunkte werden teilweise im Sinne von Kontrasubjekten benutzt. Es treten im Lauf der Fuge aber auch neue Kontrapunkte hinzu. Gegen Ende der Fuge Engführungen und immer häufigeres Verlassen der eigentlichen Kontrapunkttechnik zugunsten homophoner Akkordeinwürfe.

Es gibt Vergrößerungen.

\* bedeutet, daß ein Ton erst wieder neu eingesetzt werden darf, wenn alle 12 der chromatischen Tonleiter drangewesen sind (sog. 12-Ton-Technik).

\*\*In der russischen Ausgabe des Notentextes fehlt im Takt 92 eine Viertelpause auf Zählzeit 2.

### **Präludium Nr. 16 in b-moll**

Das Präludium besteht aus einem schwermütigen Thema, das mehrfach variiert wird, indem die Oberstimme in immer schnellere und kleinteiligere Girlanden zerlegt wird. Zum Schluß erscheint wieder der anfängliche langsame Charakter. Die variiierende Oberstimme macht insgesamt einen etwas spannungslosen Eindruck mit vielen fast ermüdenden Wiederholungen einzelner Girlandenfiguren. Nach meinem Empfinden ein großer Unterschied zu entsprechenden Variationen bei Bach, Händel oder Beethoven.

## **Fuge Nr. 16 in b-moll, dreistimmig, Adagio**

Das Thema geht über 4 Takte, wobei die ersten drei 4/4-Takte und der letzte ein 5/4-Takt ist.

Der Rhythmus ist außerordentlich komplex. Das Notenbild erinnert an Doubles Bachscher Sarabanden. Auch hier gibt es, wie beim Präludium, ein Problem relativ ausgeprägter Gleichförmigkeit trotz oder gerade wegen der vielgestaltigen Spielfiguren, so daß die Gestaltungskraft des Interpreten vor erhebliche Probleme gestellt wird. Wenn die Fuge jedoch schön gespielt wird, erinnert sie an den unablässigen Gesang mehrerer Vögel und entfaltet eine große Schönheit.

Das Thema wird zuerst im Sopran vorgestellt.

Im Takt 5 erscheint es im Tenor. Der Kontrapunkt hat ein dem Thema nicht unähnlichen Charakter. In beiden Stimmen wechseln sich die kleinteiligen Spielfiguren miteinander ab.

Nach einer kurzen Codetta im gleichen Charakter (Takt 9 und 10) taucht im Takt 11 das Thema im Baß auf. Der bereits bekannte erste Kontrapunkt wird als Kontrasubjekt im Tenor verwendet, im Sopran erscheint ein neuer Kontrapunkt von etwas ruhigerem Charakter.

Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 15-19), das vom Charakter her nicht kontrastiert.

Im Takt 20 beginnt im Baß eine zweite Durchführung. Im Sopran das Kontrasubjekt Nr. 1 und im Alt Kontrasubjekt Nr. 2, das erstmals als Kontrapunkt im Takt 11 aufgetaucht war.

Im Takt 24 erscheint das Thema dann im Sopran. Das Kontrasubjekt 1 ergänzt im Baß. Der Tenor schweigt.

Nach einer Codetta (Takt 28-31) folgt der Tenor mit dem Thema im Takt 32. Im Sopran das etwas veränderte Kontrasubjekt 2 und im Baß Kontrasubjekt Nr. 1.

Nach einem eintaktigen Zwischenspiel kommt es im Takt 37 zu einem Einsatz des Themas im Baß, ergänzt im Sopran durch Kontrasubjekt Nr. 2 und im Tenor durch Nr. 1.

Der Themeneinsatz im Baß wird nicht beantwortet.

In einem längeren Zwischenspiel (Takt 41-48), in dem der Baß mehrere kurze Scheineisätze des Themas versucht, erscheint nunmehr im Takt 49 das rhythmisch veränderte Thema im Sopran mit auch veränderten Taktarten (zum Schluß sogar durch eine Pause zerstückelt). Es wird engegeführt gefolgt vom wiederum rhythmisch leicht veränderten Themeneinsatz im

Tenor (etwa im Takt 50). Die rhythmischen Veränderungen machen u.a. die verschiedenen Taktarten des Themas erforderlich, tragen aber unabhängig davon auch zu einer gewissen Spannungserhöhung bei.

Eine ähnliche Engführung des z.T. erheblich gedehnten Themas folgt dann noch zwischen Baß (Takt 56), Tenor (am Schluß von Takt 56) und Sopran (Takt 57).

In der abschließenden Coda (ab Takt 63) hebt der Baß zu mehreren Scheineinsätzen an ehe die Fuge in einem Ritardando ausklingt.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

In den einzelnen Durchführungen werden die Kontrapunkte als Kontrasubjekte verwendet.

Zum Schluß gibt es mehrere Engführungen mit rhythmischen Veränderungen des Themas.

Das sehr ausgedehnte und zergliederte, lyrisch-zarte Thema ist als Thema einer Fuge äußerst ungewöhnlich und führt den Hörer in einen Grenzbereich zwischen Fuge und rezitativischem, endlosen Gesang. Auch für diese Fuge gilt: Je öfter man sie hört, um so wunderbarer erscheint sie einem.

**Präludium Nr. 17 in As-dur**

Das Präludium hat den Charakter eines Kinder- oder Spottliedes; eigentlich sind es zwei, denn die Halben bilden auch eins. Es wirkt auf den ersten Blick ausgesprochen einfach, hat aber dennoch im dritten Drittel einige pianistisch sehr knifflige Stellen, die, wie öfter bei Schostakowitsch, sehr große Hände voraussetzen.

Trotz seiner unbekümmerten Schlichtheit verfügt es über interessante Nebenstimmen und wirkt an keiner Stelle ermüdend.



## **Fuge Nr. 17 in As-dur, 4-stimmig**

Die Fuge nimmt die leichte Stimmung des Präludiums auf, zeigt aber im Übrigen keine wesentliche Verwandtschaft.

Das Thema steht im 5/4-Takt und geht über 4 Takte.

Es beginnt im Sopran.

Im Takt 5 wird es im Alt gebracht. Kontrapunkt 1 im Sopran.

Nach einer kurzen Codetta (Takt 9-10) folgt ein Themeneinsatz im Tenor.

Kontrapunkt 1 erscheint als Kontrasubjekt 1 im Alt. Im Sopran ein zweiter Kontrapunkt, der dann ebenfalls weiter als Kontrasubjekt fungieren wird.

Im Takt 15 setzt schließlich das Thema im Baß ein. Kontrasubjekt 1 im Tenor, Kontrasubjekt 2 im Alt und ein dritter Kontrapunkt im Sopran. Auch er wird dann als Kontrasubjekt 3 beibehalten.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 19-20) setzt das Thema für eine zweite Durchführung im Alt ein. Kontrasubjekt 1 im Tenor, Kontrasubjekt 2 im Baß. Bis zum nächsten Themeneinsatz bleibt es dreistimmig.

Im Takte 25 erscheint das Thema im Sopran. Kontrasubjekt 1 im Alt, Kontrasubjekt 2 im Tenor und Kontrasubjekt 3 im Baß.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 29-32) setzt das Thema erneut im Sopran ein (Takt 33). Kontrasubjekt 1 im Alt und Kontrasubjekt 3 im Tenor.

Im Takt 37 Themeneinsatz im Baß. Kontrasubjekt 1 im Alt und Kontrasubjekt 2 im Tenor. Nach kurzer Codetta (identisch mit der ersten – nur mit vertauschten Stimmen) dann im Takt 43 Themeneinsatz im Alt. Kontrasubjekt 2 im Sopran, Kontrasubjekt 1 im Tenor und Nr. 3 im Baß.

Nach einem neuen Zwischenspiel (Takt 47-48) folgen mehrere Scheineinsätze des verkürzten und veränderten Themas. Zuerst im Baß (Takt 49), dann im Sopran (Takt 51), dann im Tenor (Takt 52) und schließlich erneut im Sopran (Takt 54).

Nach einer dritten identischen Codetta (hier müßte sie eigentlich als Zwischenspiel bezeichnet werden) kommt ein echter Themeneinsatz im Baß (Takt 58). Kontrasubjekt 2 im Sopran und 1 im Alt. Der Tenor schweigt. Im Takt 62 folgt unmittelbar aus dem Baß heraus bei weiter bestehender Dreistimmigkeit ein Themeneinsatz im Tenor, der damit die Baßstimme beendet bzw. aus ihr hervorgeht (Schostakowitsch verzichtet im Gegensatz zu Bach in Op. 87 grundsätzlich auf Pausenzeichen für die pausierenden Stimmen). Im Sopran erscheinen die ersten Takte des Themas in

augmentierter Gestalt (doppelte Notenwerte), während der Alt einen neuen Kontrapunkt entwickelt. Im Takt 66 wird das augmentierte Thema im Baß gebracht. Das Kontrasubjekt 1 begleitet im Sopran und geht im Takt 68 in das (nicht vergrößerte) Thema über, während Alt und Tenor wiederum neue Kontrapunkte entwickeln.

In einer etwas ausgedehnteren Coda (ab Takt 72) setzt immer wieder der Anfangstakt des Themas ein. Zwischendrin erscheint inmitten der Coda ein letztes Mal die oft wiederholte kleine Codetta. Über einem Orgelpunkt klingt die Fuge aus.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Vor allem im ersten Teil werden die Kontrasubjekte beibehalten. Im zweiten Teil kommt es zu wiederholten Scheineinsätzen und Veränderungen des Themas, und es treten neue Kontrapunkte hinzu. Außerdem eine Augmentation der ersten 2 Takte des Themas in 2 Stimmen.

**Präludium Nr. 18 in f-moll**

Ein sehr schönes Präludium in der Art einer barocken Aria, in der die Oberstimme über begleitenden Baßakkorden singt. In der Mitte kommt es zweimal eindrucksvoll zu einer Dur-Rückung im Pianissimo.

Das Präludium klingt sehr verhalten wiederum mit dreimaliger Rückung nach Dur in den Oberstimmen bei beharrlichem Gehalt in Moll in den Unterstimmen aus.

## **Fuge Nr. 18 in f-moll, vierstimmig**

Die gesamte Fuge steht im 2/4-Takt.

Das Thema geht über sieben Takte und wird zuerst im Sopran vorgestellt. Es zeigt keine augenfällige Verwandtschaft zum Präludium.

Im Takt 8 Themeneinsatz im Alt. Der Kontrapunkt im Sopran wird später als Kontrasubjekt weiterverwendet.

Nach einer Codetta (Takt 15-22) folgt der nächste Themeneinsatz im Tenor, Kontrasubjekt 1 im Alt. Der neu hinzutretende Kontrapunkt im Sopran wird im Weiteren ebenfalls zum Kontrasubjekt.

Baßeinsatz des Themas in Takt 30. Im Tenor Kontrasubjekt 1, im Alt Kontrasubjekt 2 und im Sopran der dritte Kontrapunkt, ebenfalls später als künftiges Kontrasubjekt (3) verwendet.

Zwischenspiel von Takt 36 bis 48.

Im Takt 49 neuer Themeneinsatz im Alt. Kontrasubjekt 1 im Sopran. Im Tenor taucht (fast wider Erwarten) ein neuer Kontrapunkt auf. Es spielen nur 3 Stimmen.

Im Takt 56 Themeneinsatz im Tenor bei weiter nur 3-stimmigem Spiel. Kontrasubjekt 1 im Alt und der neue Kontrapunkt vom Takt 49 als Kontrasubjekt Nr.4 im Baß. Diese 2. Durchführung bleibt mit 2 Themeneinsätzen unvollständig.

Zwischenspiel Takt 63-83.

Im Takt 84 ein einsamer Themeneinsatz im Baß. Im nun wieder 4-stimmigen Spiel Kontrasubjekt 3 im Tenor, Nr. 2 im Sopran und Nr. 1 im Alt.

Neues Zwischenspiel (Takt 91-106).

Im Takt 107 Thema im Tenor, Kontrasubjekt 2 im Alt und Kontrasubjekt 1 im Sopran. Dreistimmig bis zum nächsten Themeneinsatz (Takt 114) im Sopran. Hier dann Kontrasubjekt 2 im Baß, Nr. 3 im Tenor und Nr.1 im Alt.

Zwischenspiel Takt 121 bis Takt 139.

Nun ab Takt 140 Thema im Tenor und enggeführt ab Takt 142 im Alt, zweistimmig.

Nach einem neuen kurzen Zwischenspiel (Takt 149-157) folgen nun gleich 4 Themeneinsätze enggeführt: Takt 158 im Tenor, Takt 159 im Baß, Takt 160 im Alt und Takt 161 im Sopran.

In den Takten 169/170 gibt es noch einmal 3 unmittelbar aufeinander folgende Themeneinsätze im Abstand einer Viertelnote in der Reihenfolge

Alt, Tenor, Sopran über einem Orgelpunkt im Baß, der unmittelbar weiter in eine Coda führt (ab Takt 177), in der schließlich das Thema im Tenor noch einmal aufscheint (Takt 192). Nach einer ähnlichen Rückung nach Dur in den Oberstimmen und anfänglichem Beharren von Moll in den Unterstimmen wie am Ende des Präludiums endet die Fuge aber schließlich in F-dur (!).

Nach meinem Empfinden erschließt sich die besondere Schönheit der Fuge, die trotz f-moll einen relativ lichten Charakter hat, ohne krasse Dissonanzen auskommt und an ausgesprochen vielen Stellen gemeinsame Töne von jeweils 2 Stimmen (als Primen) hat, erst vollständig, wenn sie relativ langsam gespielt und die an vielen Stellen melodieartige Sopranstimme hervorgehoben wird, auch wenn sie gerade „nur“ durch ein Kontrasubjekt gebildet wird. Nur dann sind die vorhandenen Höhepunkte zu erleben. Jedenfalls klingt das wesentlich ersprißlicher, als wenn immer nur stereotyp das Thema hervorgehoben wird.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Es gibt 4 (!) Kontrasubjekte. Gegen Ende der Fuge gibt es mehrere Engführungen, eine sogar in allen 4 Stimmen.

### **Präludium Nr.19 in Es-dur**

Es ist (wieder) eines der Präludien Schostakowitschs, die formal sehr einfach gebaut, aber dennoch von erstaunlicher Wirkung sind.

Es besteht aus 2 kontrastierenden Themen.

Das erste ist choralartiger Natur und von großer Würde geprägt.

Das zweite Thema antwortet eigentlich nicht auf das erste, sondern es erscheint einfach. Über dem unablässig liegenden und nur gelegentlich wieder angeschlagenen oktavierten Baß, der aus dem ersten Thema hervorgeht (oder es beendet?) aber es doch noch in gewisser Weise präsent hält, beginnt das zweite Thema nach Art einer Maus in Staccato-Vierteln umher zu huschen.

Das Wechselspiel wiederholt sich mehrfach. Zum Schluß ist es die umherhuschende Maus, die das letzte Wort hat.

(Was würde wohl Schostakowitsch zu dieser Deutung gesagt haben...?)

## **Fuge Nr.19 in Es-dur, dreistimmig**

Die Fuge steht im 5/4-Takt und ist dreistimmig angelegt.

Das Thema geht über 3 Takte und wird im Baß vorgestellt.

Im Takt 4 wird es im Tenor beantwortet. Der Kontrapunkt im Baß wird als Kontrasubjekt später weiterverwendet.

Nach einer Codetta (Takt 7-10) erscheint das Thema im Sopran. Kontrasubjekt 1 im Baß. Im Tenor ein später als Kontrasubjekt 2 firmierender zweiter Kontrapunkt.

Zwischenspiel Takt 14-18.

Danach Themeneinsatz im Baß. Kontrasubjekt 1 im Tenor und Kontrasubjekt 2 im Sopran.

Im Takt 22 Thema im Tenor. Zum nur zweistimmigen Spiel tritt ein neuer Kontrapunkt 3 (man könnte ihn auch als eine Variation von Kontrasubjekt 2 auffassen) im Baß hinzu. Nach einer dreistimmigen Codetta (Takt 25-28), die in Tenor und Baß der vorigen gleicht, kommt das Thema im Sopran und wird, wiederum nur zweistimmig, vom gering veränderten Kontrasubjekt 2 begleitet.

Im Takt 32 erscheint das Thema im Tenor. Kontrasubjekt 2 im Baß und Kontrasubjekt 1 im Sopran.

Langes Zwischenspiel von Takt 35 bis Takt 45, in dem u.a. auch wieder die Codettastimmen auftauchen.

Schließlich kommt es zu einem erneuten Themeneinsatz im Baß (Takt 46) und sofort noch im gleichen Takt enggeführt im Tenor.

Es folgt 8 Takte lang ein Zwischenspiel, nach dem im Takt 57 das Thema im Fortissimo im Sopran erscheint, sofort noch im gleichen Takt enggeführt gefolgt vom Tenor.

Im Takt 59 kommt es noch einmal zum Einsatz des Themas im Baß und schließlich im Takt 66 nochmals im Sopran (hier sozusagen um ein Viertel verspätet). Dieser Sopraneinsatz stellt praktisch den Beginn der Coda dar, die über einem immer wieder durch kurze Motiveinschübe unterbrochenen Orgelpunkt (Es) zu einem ruhigen Ende führt.

Auch hier ist es so, daß man die strukturellen Verflechtungen beim Hören kaum alle wahrnehmen kann. Ein langsames Durchspielen bzw. Notenlesen ist hilfreich.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Die Kontrapunkte werden als Kontrasubjekte beibehalten. Im weiteren Verlauf kommt es zu Engführungen.



**Präludium Nr. 20 in c-moll**

Auch dieses Präludium besteht wie das 19. einerseits aus getragenen, choralartigen Teilen und andererseits einem flötenartigen Diskant nach Art eines tropischen Vogels mit zumeist melismatischen Rhythmen. Aber ganz anders als im Präludium Nr. 19 sind sie kein gegensätzliches Paar, sondern beide verkörpern die gleiche, sehr nachdenkliche Grundstimmung und scheinen sich darin völlig einig zu sein, so daß der vogelartige und etwas traurige Gesang der Oberstimme von den ruhigen Akkorden der Unterstimmen ständig getragen wird. In immer langsameren Notenwerten der Oberstimme klingt schließlich das Präludium aus – überraschenderweise (wenngleich fast zaghaft und nur angedeutet) in C-dur.

## **Fuge Nr.20 in c-moll, 4-stimmig**

Die Fuge greift den Beginn des Choralthemas und den Charakter vom Präludium auf.

Das Thema geht über 4 Takte und beginnt im Tenor. Im Takt 4 wird es vom Alt übernommen. Ein erster Kontrapunkt im Tenor, der später als Kontrasubjekt 1 beibehalten wird.

Nach einer Codetta (Takt 9-12), bei der eine Achtelfigur auftaucht, die eine immer größere Bedeutung in der gesamten Fuge bekommen wird, kommt es zum nächsten Themeneinsatz im Sopran (Takt 13). Kontrasubjekt 1 im Alt und neuer Kontrapunkt im Tenor.

Im Takt 17 dann Thema im Baß. Kontrasubjekt 1 im Sopran, der etwas veränderte letzte Kontrapunkt des Tenors als Kontrasubjekt 2 im Tenor und ein neuer Kontrapunkt (später als Kontrasubjekt 3) im Alt.

Zwischenspiel (u.a. mit der sequenzierten Achtelfigur im Baß) von Takt 21 bis 25.

Im Takt 26 Thema im Baß. Im Tenor Kontrasubjekt 1 und im Alt Kontrasubjekt 2. Dreistimmiger Abschnitt. Nächster Themeneinsatz im Tenor (Takt 30), mit Kontrasubjekt 1 im Baß, leicht verändertem Kontrasubjekt 3 im Alt und Kontrasubjekt 2 im Sopran.

Nach einer Codetta (Takt 34- 39) dann Themeneinsatz im Sopran (Takt 40) mit Kontrasubjekt 1 im Alt und Kontrasubjekt 2 im Tenor (dreistimmig).

Im Takt 44 Thema im Baß mit Kontrasubjekt 1 im Alt, Kontrasubjekt 2 im Sopran und Kontrasubjekt 3 im Tenor.

Zwischenspiel von Takt 48 bis 55.

Im Takt 56 Themensatz im Tenor. Kontrasubjekt 1 im Alt und Kontrasubjekt 2 im Baß (dreistimmig).

Mit dem Themeneinsatz im Baß (Takt 60) beginnt wieder die Vierstimmigkeit. Im Tenor Kontrasubjekt 3, im Alt Nr. 1, im Sopran das leicht veränderte Kontrasubjekt 2.

Diese Durchführung bleibt mit nur 2 Themeneinsätzen unvollständig.

Nach einem längeren Zwischenspiel (Takt 64-81), in dem immer wieder die oben erwähnte Achtelfigur einsetzt, kommt es erst im Takt 82 wieder zu einem Themeneinsatz im Sopran, der nun durch neue Kontrapunkte flankiert wird; im Alt in Form einer Augmentation der ersten 2 Takte des Themas, während der im Baß die Achtelfigur der Codetten aufgreift.

Im Takt 87 Themeneinsatz im Baß. Wiederum 2 völlig neue Kontrapunkte, im Sopran mit einer Kette von Halben und im Alt überwiegend in Achtelnoten.

Nach einem sehr kurzen Zwischenspiel (Takt 91-93) erscheint dann über einem Orgelpunkt im Baß das Thema im Tenor (Takt 94) und sofort darauf eingeführt im Takt 95 im Sopran.

Nach einer Codetta (Takt 99-102) kommt es zu ganz ähnlichen Einführungseinsätzen des Themas, diesmal zwischen Baß (Takt 103) und Alt (oder Tenor?) im Takt 104.

Danach beginnt die Coda, in der es noch einmal zum letzten Themeneinsatz im Alt kommt (Takt 113).

Die Fuge klingt aus mit wiederholten Einsätzen der bereits mehrfach erwähnten Achtelfigur, nunmehr in C-dur über liegenden C-dur-Akkorden, was bemerkenswert ist und in gewisser Weise eine versöhnliche Stimmung erzeugt.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Wie bei Schostakowitsch üblich reichliche Verwendung von Kontrasubjekten, die jedoch gelegentlich kleinere Veränderungen erfahren. Im zweiten Teil kommen auch neu Kontrapunkte vor, von denen einer aus dem augmentierten Themenkopf besteht. Zum Schluß auch wieder Einführungen.

Eine Achtelfigur, die zuerst in einer Codetta erscheint, bekommt im Verlauf eine themenähnliche Dominanz.

### **Präludium Nr. 21 in B-dur**

Das Präludium beginnt mit einem ostinaten Baß in der linken Hand und Leggiero-Sechzehntelfiguren in der rechten vergleichsweise nichtssagend.

Spätestens aber ab Takt 18 kommt es zu lauter unerwarteten Aufregungen im Baß – rhythmische markante Stakkato-Veränderungen, die mittendrin sogar zu einem vorübergehenden Taktwechsel und später zu einer rasanten, nach oben strebenden Leiter führen, die aus den jeweils chromatisch versetzten vier ersten Dur-Tonleitertönen besteht und so das so lapidar beginnende Präludium in einen tollen Wirbel führt, der schließlich im Pianissimo verklingt.

## **Fuge Nr. 21 in B-dur, 3-stimmig**

Das Thema geht über 8 Takte und beginnt mit dem Ostinatointervall des Präludiums.

Es wird im Sopran vorgestellt.

Im Takt 9 erscheint es im Tenor. Der Kontrapunkt im Sopran beginnt ungewöhnlicherweise mit einer Pause.

Bevor im Takt 21 das Thema im Baß erklingt, gibt es eine Codetta (Takt 17-20), in der der erste Takt des Themas zu hören ist. Im weiteren Verlauf der Fuge wird dies Motiv immer wieder verwendet und wird so charakterprägend weit über das Thema hinaus.

Beim schon erwähnten Baßeinsatz des Themas im Takt 21 wird der erste Kontrapunkt als Kontrasubjekt im Tenor weiterverwendet. Im Sopran tritt als Kontrapunkt das spätere Kontrasubjekt 2 hinzu.

Nach einem kurzen Zwischenspiel (Takt 29-32) beginnt der Tenor eine zweite Durchführung im Takt 33.

Der Baß musiziert mit dem Kontrasubjekt 1 zweistimmig.

Im Takt 41 erklingt dann das Thema im Sopran, nun wieder dreistimmig mit dem Kontrasubjekt 1 im Tenor und Kontrasubjekt 2 im Baß.

Zwischenspiel mit dem oben erwähnten Motiv aus dem ersten Takt des Themas in Sopran und Tenor von Takt 49 bis 57.

Im Takt 58 Themeneinsatz im Sopran; Kontrasubjekt 1 im Baß und Kontrasubjekt 2 im Tenor.

Im Takt 66 Thema im Baß – zweistimmig mit dem Kontrasubjekt 1 im Tenor. Zwischenspiel von Takt 74 bis 83.

Im Takt 84 dann Thema im Sopran. Kontrasubjekt 1 im Tenor und 2 im Baß.

Im Takt 92 Thema im Tenor. Kontrasubjekt 1 im Baß und Kontrasubjekt 2 im Sopran.

Wiederum ein Zwischenspiel (Takt 100-108).

Danach Thema im Sopran mit dem Kontrasubjekt 1 im Tenor.

Und im Takt 117 dann Thema im Baß. Kontrasubjekt 1 im Sopran und Nr. 2 im Tenor.

Nach einem erneuten Zwischenspiel (Takt 125-135) erscheint dann im Takt 136 das Thema im Tenor und eingeführt ab Takt 137 im Sopran. Im Takt 148 und 149 ebenfalls eingeführt Themeneinsätze im Tenor und Sopran.

Zwischenspiel von Takt 157 bis Takt 165 und dann erneut eine Engführung zwischen Sopran (Takt 166) und Tenor (Takt 167).

Nach einem weiteren Zwischenspiel (Takt 175-185) leitet eine letzte Engführung zwischen dem dreistimmig werdenden Sopran (Takt 186) und Tenor und Baß (Takt 187) in Oktaven die Coda ein.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

die Kontrapunkte werden als Kontrasubjekte weiterverwendet.

Es kommt zu Engführungen.

## **Präludium Nr. 22 in g-moll**

Ein besonders schönes Präludium.

Wie ein langsam herabsinkender Schleier aus einer endlosen Reihe gleichmäßiger, als Seufzermotiv gestalteter Achtelnoten-Zweiergruppen, der immer wieder neu aufgezogen wird.

Ganz besonders schön ist der insgesamt viermal auftretende jeweilige Wechsel zum melodischen Beginn der Achtelkette in den Takten 8, 20, 45 und 72. Diese wunderschöne „Rückung“ ist schwer an bestimmten harmonischen Parametern festzumachen – die begleitenden Akkorde sind teilweise in g-moll, teilweise in G-dur; und die Achtelfiguren sind nicht wirklich identisch. Allerdings entsteht in jedem dieser Takte eine plötzliche harmonische Rückung in den Begleitakkorden. Luciano Gonzales Samiento weist im Begleitheft einer CD-Aufnahme mit Marisa Blanes, wie ich finde zu Recht, auf eine gewisse Verwandtschaft zu dem Choral „O Mensch, beweine dein Sünde groß“ aus Bachs Fassung 2 der Johannespassion hin, den dieser später in die Matthäuspassion übernommen hat. In ihr finden wir eben diese Seufzerketten.

Übrigens klingen die Achtel bei Marisa Blanes nicht wie eine Seufzerkette – wohl aber bei Tatjana Nikolajewa, bei der auch die oben erwähnten „Rückungen“ zu einem Erlebnis werden.

## **Fuge Nr. 22 in g-moll, vierstimmig**

Die Fuge zeigt keine deutliche strukturell-thematische Verwandtschaft zu ihrem Präludium – vom Wesen und dem ruhigen Verlauf hingegen schon. Das Thema geht über 5 Takte und wird zuerst im Alt vorgetragen. Ab Takt 6 dann als Comes im Sopran. Im Alt ein erster Kontrapunkt.

Nach einer Codetta (Takt 11-14) erscheint das Thema im Baß mit jeweils neuen Kontrapunkten im Alt und Sopran, wobei quer durch beide Stimmen immer irgendeine Achtelbewegung läuft – ein Prinzip, das die gesamte Fuge durchzieht und prägt und auch dadurch doch eine gewisse Verwandtschaft zum Präludium demonstriert.

Im Takt 20 erklingt das Thema im Tenor. Wiederum neue Kontrapunkte in Sopran, Alt und Baß.

Auch im Zwischenspiel (Takt 25-34) gibt es die fortlaufende Bewegung der Achtel. Außerdem im Alt Takt 31 einen Scheineinsatz des in seinem zweiten Teil deutlich veränderten Themas.

Im Takt 35 dann das Thema im Tenor, gefolgt im Takt 36 und quasi als Einführung vom veränderten Thema im Alt, ähnlich dem, wie es gerade erst im Takt 31 aufgetaucht war. Im Sopran erklingt dazu ein wiederum neuer Kontrapunkt. Nach einer Codetta (oder einem Zwischenspiel?) von Takt 40 bis 43 kommt es in den Takten 44/45 zum enggeführten Themeneinsatz im Alt und im Baß, und in den Takten 49/50 dasselbe zwischen Sopran und Tenor.

Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 54-62).

Im Takt 63 Thema im Sopran, diesmal flankiert vom Kontrapunkt Nr. 1 im Alt.

Im Takt 68 dann das Thema im Tenor mit wiederum neuen Kontrapunkten im Alt und im Sopran.

Zwischenspiel von Takt 73 bis 77.

Im den Takten 78/79 kommt es zu enggeführten Themeneinsätzen von Tenor und Alt (letzterer sehr verkürzt) und in den Takten 80/81 ganz ähnlich von Baß und Sopran und nochmals ein Scheineinsatz vom Alt im Takt 83. Nach wiederum einem kurzen Zwischenspiel (Takt 85-87) kommt es erneut zu enggeführten Themen- und Scheinthemeneinsätzen unmittelbar nacheinander im Baß, Alt und Sopran in den Takten 88/89 und dann auch noch 2 Scheineinsätzen im Tenor (Takt 90/91).

Es folgt ein Zwischenspiel von Takt 95 bis 103.



In den Takten 104/105 dann noch ein enggeführter Themeneinsatz in Baß und Tenor.

Nach einer Codetta (Takt 110-113) beginnt im Takt 114 mit einem Themeneinsatz im Sopran über einem Orgelpunkt die Coda, in der bis unmittelbar vor dem Schluß die Mittelstimmen weiterhin für die gleichmäßige Achtelbewegung sorgen, während in den Takten 120/121 noch einmal Tenor und Sopran das Thema in Engführung bekräftigen.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Alle Kontrapunkte werden (mit einer Ausnahme) jeweils neu erfunden. Es kommt zu keiner Wiederverwendung als Kontrasubjekte. Zahlreiche Engführungen, z.T. auch unter Verwendung von Scheineinsätzen.

**Präludium Nr. 23, F-dur**

Ein schönes Adagio, dessen rezitativische Oberstimme in lichtem, friedlichen F-dur beginnt.

Nach einem Ritardando setzt das Rezitativ im Takt 7 erneut ein, diesmal in D-dur.

Im Takt 12 wechselt die rezitativische Sopranstimme in den Baß. Auch hier mit einem Ritardando und anschließendem Neubeginn wiederum im Sopran in F-dur. Ganz zum Schluß nochmaliger Wechsel in den oktavierten Baß (dennoch im Pianissimo).

## **Fuge Nr. 23 in F-dur, dreistimmig**

Das Thema ist siebentaktig und wird im Sopran vorgetragen.

Es ist ein ruhiges Thema, das aus zwei Teilen besteht. Am Ende eines jeden Teils gibt es einen „Nachschlag“. Eine deutliche Verwandtschaft zum Präludium kann ich nicht finden.

Im Takt 8 bringt der Tenor das Thema. Kontrapunkt 1 (später als Kontrasubjekt 1 verwendet) im Sopran. Er besteht überwiegend aus Achtertelfiguren. Nach einer Codetta (Takt 15-18) erscheint das Thema im Baß. Kontrasubjekt 1 im Tenor und ein neuer Kontrapunkt 2 (später ebenfalls Kontrasubjekt) im Sopran.

Zwischenspiel von Takt 26 bis 31.

Im Takt 32 Themeneinsatz im Tenor, zweistimmig mit Kontrasubjekt 1 im Baß.

Im Takt 39 dann Thema im Sopran. Kontrasubjekt 1 im Baß und Kontrasubjekt 2 im Tenor.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 46-51) dann im Takt 52 wieder Themeneinsatz im Sopran, zweistimmig mit dem Kontrasubjekt 1 im Tenor.

Im Takt 59 erscheint das Thema im Baß. Kontrasubjekt 1 im Sopran und Kontrasubjekt 2 im Tenor.

Erneutes Zwischenspiel (Takt 66-72).

Im Takt 73 Thema im Baß. Im Sopran Kontrasubjekt 1 und im Tenor Kontrasubjekt 2.

Nach einer Codetta (Takt 80-82) dann im Takt 83 das Thema im Tenor, ergänzt durch Kontrasubjekt 1 im Baß und Kontrasubjekt 2 im Sopran.

Zwischenspiel von Takt 90 bis 101.

Im Takt 102 Thema im Baß und enggeführt im Tenor ab Takt 103.

Ganz ähnlich dann, noch enger, Sopran und Tenor – beide im Takt 109 beginnend.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 116-120) erscheinen nochmals im Takt 121 Baß und Sopran mit einer Engführung des Themas.

Nach einem letzten Zwischenspiel (Takt 128-132) endet die relativ einfach gebaute Fuge in einer kurzen Coda, in der der Themenkopf im Baß noch zweimal erklingt.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Die Kontrapunkte werden konsequent als Kontrasubjekte benutzt. Zum Schluß mehrere Engführungen.

## **Präludium Nr. 24 in d-moll**

Das Präludium beginnt forte mit einem sarabandenartigen Gesang, der sich zum Fortissimo steigert und später langsam wieder zurücksinkt und auf dem tiefen D endet.

Über diesem tiefen, liegenden D erhebt sich nun im Pianissimo (Takt 31) als ein zweites Thema des Präludiums das erste Thema der auf das Präludium folgenden Doppelfuge; man könnte es fast als eine Analogie zum ersten Auftauchen des Freudenthemas in Beethovens neunter Sinfonie empfinden.

Im Takt 51 ertönt wieder das Sarabandenthema, diesmal ebenfalls im Pianissimo.

Im Takt 65 erscheint das spätere Fugenthema noch einmal in Piano-Baßoktaven, ehe es verhalten über einem D als Orgelpunkt ausklingt.

Der Zusammenhang zwischen Präludium und Fuge ist dadurch in diesem letzten Paar ungewöhnlich stark.

## **Fuge Nr.24 in d-moll, vierstimmig**

Diese abschließende Fuge ist tatsächlich auch der krönende Abschluß des gesamten Werkes.

Als einzige Fuge neben der Nr. 4 ist sie eine Doppelfuge.

Das erste Thema geht über 6 Takte und entspricht dem 2. Thema des Präludiums.

Es wird zuerst im Baß vorgestellt. Im Takt 7 wird es vom Tenor als Comes übernommen. Der Baß wird als Kontrapunkt 1 weitergeführt.

Nach einer sehr kurzen Codetta (Takt 14-16) erscheint das Thema im Alt.

Der vormalige Baßkontrapunkt wird als Kontrasubjekt 1 vom Tenor übernommen, während der Baß einen neuen Kontrapunkt entwickelt (der später als Kontrasubjekt 2 weiter im Tenor verwendet werden wird).

Im Takt 23 dann das Thema im Sopran, Kontrasubjekt 1 im Alt, Kontrasubjekt 2 im Tenor und im Baß ein neuer Kontrapunkt (Nr. 3).

Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 29-37).

Im Takt 38 Thema im Tenor, Kontrasubjekt 1 im Baß und ein neuer Kontrapunkt (4) im Sopran. Dreistimmiges Spiel.

Auch beim Baßeinsatz des Themas im Takt 44 bleibt es dreistimmig mit dem Kontrasubjekt 1 im Sopran und Kontrasubjekt 2 im Alt.

Erneutes Zwischenspiel von Takt 51 bis 60.

Im Takt 61 folgen ein Themeneinsatz im Sopran und einen Takt später im Alt in Engführung bei zweistimmigem Spiel.

Im Takt 67 dann Thema im Baß. Kontrasubjekt 1 im Sopran, und Kontrasubjekt 2 im Alt (dreistimmig).

Nach einem Zwischenspiel (Takt 73-80) dann im Takt 81 Thema im Tenor mit Kontrasubjekt 1 im Sopran und Kontrasubjekt 2 im Baß (weiter nur dreistimmig).

Im Takt 87 erscheint schließlich das Thema im Alt, nun vierstimmig flankiert durch Kontrasubjekt 1 im Baß, Kontrasubjekt 2 im Tenor und einem neuen Kontrapunkt (6) im Sopran.

Mit einem etwas längeren Zwischenspiel (Takt 94-111) endet dieser erste Teil der Fuge.

Im Takt 112 beginnt der zweite Teil mit einem völlig neuen Thema in Seufzermotiv-Achtelketten, das über 6 Takte geht und zuerst im Sopran

vorgestellt wird.

Zu Beginn dieses Fugenteiles wird das Tempo schrittweise immer weiter angezogen.

Über dieses 2. Thema wird nun in diesem Teil gewissermaßen eine völlig neue Fuge entwickelt.

Im Takt 118 erscheint das Thema im Alt, während der Sopran einen Contrapunkt 1 entwickelt. (Zur besseren Unterscheidung werden die Kontrapunkte und Kontrasubjekt dieses Teils jeweils wieder mit C statt K geschrieben).

Nach einer Codetta (Takt 124-128), in der weiterhin das Seufzermotiv in beiden Stimmen wechselnd auftritt, wird das Thema im Tenor gebracht. Der eben im Sopran erklungene Contrapunkt 1 wird als Contrasubjekt 1 im Alt verwendet. Im Sopran ein neuer Contrapunkt (2).

Im Takt 135 Thema im Baß, Contrasubjekt 1 im Sopran, Alt und Tenor verhalten sich anfangs homophon., bzw. zum Teil entwickelt der Tenor einen neuen Contrapunkt.

Im Takt 141 dann Thema im Sopran. Im Alt und im Baß jeweils ein neuer Contrapunkt (3) und (4).

Nach einem sehr kurzen Zwischenspiel (Takt 147-148) gibt es einen neuen Themeneinsatz (Takt 149) im Tenor mit dem Contrasubjekt 1 im Baß, während Sopran und Alt homophon begleiten.

Im Takt 155 dann Thema im Sopran, das durch die Unterstimmen akkordisch homophon (auf der Basis des Contrasubjektes 1) begleitet wird. Ein weiteres Zwischenspiel geht von Takt 161 bis 167.

Im Takt 168 erscheint das Thema im Baß, während Sopran, Alt und Tenor akkordisch das Contrasubjekt 1 bringen.

Im Takt 174 Thema im Alt, Contrasubjekt 1 im Baß. Im Tenor erscheint ein neuer Contrapunkt (5).

Im Takt 180 erscheint das Thema unvollständig im Baß. Contrasubjekt 3 im Sopran – die übrigen Stimmen homophon akkordisch.

Im Takt 184 dann Thema im Sopran und Unterstimmen homophon.

Im ganzen weiteren Verlauf der Fuge wird das Prinzip des Kontrapunktes nun mehr und mehr zugunsten homophoner Akkorde in den nicht themenführenden Stimmen verlassen, was dem immer strettahafter-kulminativen Verlauf entspricht. Der Ausdrucksgehalt entfernt sich immer mehr vom Bachschen Vorbild und nähert sich der Wucht mancher Werke Mussorgskis an. Auch das Seufzermotiv des zweiten Themas bekommt –

insbesondere durch sein oktaviertes Auftreten – mehr und mehr einen hämmernden und eher aggressiven Charakter.

Nach einer Art Codetta (eigentlich verbietet sich so eine Bezeichnung durch den Stilwandel) wird das Thema im Tenor gebracht und nach wenigen Takten gemeinsam mit dem Baß in Oktaven geführt. Die Oberstimmen verhalten sich akkordisch auf der Basis des Contrasubjektes 1. Das Spiel erweitert sich zur (akkordischen) Fünfstimmigkeit. Nochmaliger Themeneinsatz im Tenor im Takt 198. Die übrigen Stimmen begleiten homophon. Ein längeres Zwischenspiel von Takt 203 bis 218, in dem die in Oktaven geführten Achtelketten dominieren, schließt den zweiten Teil der Fuge ab.

Ab Takt Takt 218/219 beginnt der dritte Teil der Doppelfuge im dreifachen Fortissimo, in dem beide Themen miteinander kombiniert werden, beginnend mit dem Thema 1 (akkordisch) in der linken Hand und dem Thema 2 (in Oktaven) in der rechten. Es entsteht teilweise eine Sechsstimmigkeit.

Ab Takt 224 umgekehrtes Spiel: Thema 1 rechts und Thema 2 links.

Nach einem Zwischenspiel (Takt 231-235) dann im Takt 236 Thema 1 im Sopran und Thema 2 im Alt.

Nach einer Codetta (Takt 240/241) ab Takt 242 Thema 2 im Baß mit dem Contrasubjekt 1 in den Oberstimmen akkordisch.

Zwischenspiel von Takt 248-254.

Im Takt 255 Thema 1 in der linken Hand in Oktaven und Thema 2 rechts in homophonen Akkorden – insgesamt bis zu achttimmig.

Ab Takt 261 wird das Tempo wieder etwas zu einem Maestoso im dreifachen Forte zurückgeschraubt, um die Wucht noch zu vergrößern.

Im Takt 261 die ersten 2 Takte von Thema 1 in der linken Hand und Thema 2 in der rechten.

Im Takt 263 Thema 2 im Baß links und Thema 1 rechts akkordisch.

Im Takt 269 Thema 1 im Sopran. Thema 2 im Alt und im Takt 270 eingeführt das Thema 1 in Baß und Tenor (in Oktaven). Als 5. Stimme ein tiefes D als Orgelpunkt.

In den Takten 275/276 noch einmal ganz ähnlich.

Ab Takt 283 beginnt nach einem kurzen Ritardando in den letzten 3 Takten die triumphale Coda, erneut a tempo und im dreifachen Forte, mit dem Thema 2 in Sopran und Alt (Oktaven) und Thema 1 in Baß und Tenor (ebenfalls in Oktaven). Ganz Ähnliches, aber noch vollgriffiger, spielt sich ab Takt

287 ab. Das allerletzte Wort hat der Kopf des ersten Themas im Oktavunisono aller 4 Stimmen.

Jedem Hörer ist klar: Eine weitere Steigerung wäre nicht mehr möglich.

Formale Charakteristik der Fugentechniken:

Doppelfuge. Sowohl Kontrasubjekte als auch immer wieder neue Kontrapunkte. Gegen Ende zunehmend homophon – trotzdem noch im Sinne einer Fuge.



## **Schlußbemerkung**

Bei Kenntnis der politischen Umstände, in denen Schostakowitsch zu leben hatte und die ihm ständig große jubelnde Bekenntnisse zu Stalin und der Partei abnötigen wollten und letztlich das Schreiben von Fugen als rückwärtsgewandten Formalismus anprangerten, kann man nicht umhin, die 24 Präludien und Fugen mit ihrem triumphalen Schluß als Schostakowitschs „Dennoch“ zu verstehen.

Unter den heutigen Pianisten gelten Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen als ein einsamer Fels in der Klaviermusik nach Bach. Dennoch – die Pianisten sind nur einige wenige Menschen. Es bleibt zu hoffen, daß auch in der viel größeren Welt der Gemeinde der Musikliebhaber und Amateure nicht nur die Musik Schostakowitschs allgemein, sondern ganz besonders auch die 24 Präludien und Fugen Op. 87 ihren gebührenden Stellenwert bekommen. Wenn diese kleine Schrift dazu einen gewissen anregenden Beitrag leisten könnte, wäre ich sehr glücklich.

Thomas Müller, November 2023



## Literaturverzeichnis

- Bernd Feuchtner (Herausgeber): Schostakowitschs Musiksprache – Schostakowitsch-Studien 13, Wolke-Verlag 2023
- Detlef Gojowy (Herausgeber): Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa, Berlin Verlag Arno Spitz 1990
- Bernd Feuchtner: Not, List und Lust – Schostakowitsch in seinem Jahrhundert, 2. Auflage Wolke-Verlag 2022
- Bernd Feuchtner: Dmitri Schostakowitsch „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“ Bärenreiter/Metzler 2002
- Detlef Gojowy: Schostakowitsch Rowohlt 1983
- Krzysztof Meyer: Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Schott 2008.
- Dmitri Schostakowitsch: Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund. Argon 1995.
- Solomon Wolkow: Stalin und Schostakowitsch Listverlag 2006
- Solomon Wolkow: Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch Listverlag 2006
- Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach Das wohltemperierte Klavier Bärenreiter-Verlag 2000
- Hermann Keller: Die Klavierwerke Bachs Peters Leipzig 1950
- Zsolt Gardonyi: Kontrapunkt – Fugenstrukturen bei J.S. Bach möseler 1991
- Zsolt Gardonyi/Hubert Nordhoff: Harmonik möseler 2002
- Christoph Wolff: Bachs Musikalisches Universum Bärenreiter/Metzler 2023
- Dmitri Schostakowitsch: 24 Preludien und Fugen Op. 87 (Noten) Russischer Verlag DSCH Publishers 2006 (identisch mit der Ausgabe des Sikorski-Verlages).
- Lothar Brandt: Einführungstext der Aufnahmen von Op.87 mit Richter, Gilels, Nikolajewa und Schostakowitsch Hänssler 2020
- Luciano Gonzales Samiento: Begleitheft der Aufnahme von Op.87 durch Marisa Blanes ibsClassical 2015
- James Murray: Begleitheft der Aufnahme von Op.87 durch Tatjana Nikolajewa von 1987 bei Regis 2003
- Hans-Klaus Jungheinrich: Begleitheft zur Aufnahme von Op.87 durch Keith Jarrett ECM 1991
- Elena Averbakh: Begleitheft zur Aufnahme von Op.87 durch Boris Petrushansky Dynamic Srl (ohne Angabe einer Jahreszahl)

## Anhang

Hier noch eine Liste der Titel oder **Namen, die ich den jeweiligen Präludien gegeben habe**. Die Namen erleichtern es mir, die einzelnen Präludien vor Augen zu haben, wenn ich sie nicht gerade höre. Bei den meisten Fugen drängen sich mir keine Namen auf. Bei einigen aber doch.

Präludium Nr.1: „C-dur“

Präludium Nr.2: Solfeggio (= Geläufigkeitsübungen)

Präludium Nr.3: Großer Disput

Fuge Nr.3: Fanfare

Präludium Nr.4: Mondschein (entsprechend Beethovens Sonate)

Präludium Nr.5: Arpeggien

Fuge Nr.5: Das Gackern der Hühner

Präludium Nr.6: Französische Ouvertüre (Grave)

Fuge Nr.6: Murmelnde Kontrapunkte

Präludium Nr.7: Invention I

Fuge Nr.7: Lichtes A-dur

Präludium Nr.8: Schmuyles Tanz

Fuge Nr.8: Endlose Klage

Präludium Nr.9: Xylophon

Präludium Nr.10: Invention II

Präludium Nr.11: Harlekin (russischer)

Präludium Nr.12: Passacaglia

Präludium Nr.13: Schmetterling

Präludium Nr.14: Totengebete

Präludium Nr.15: Der Tanz

Präludium Nr.16: Variationen

Fuge Nr.16: Paradies der Vögel

Präludium Nr.17: Kinderlied

Präludium Nr.18: Aria I

Präludium Nr.19: Huschende Maus

Präludium Nr.20: Der Gesang des Vogels

Präludium Nr.21: Toller Wirbel

Präludium Nr.22: Passionsschleier

Präludium Nr.23: Aria II

Präludium Nr.24: Zum Beschluß

Fuge Nr.24: Triumph des „Formalismus“