

Präludium in Fis-Dur

Das Fis-Dur-Präludium ist teils rhythmisch, teils thematisch bestimmt. Die rhythmische Figur wird in T. 2 eingeführt und zieht sich mit kurzen Unterbrechungen durch das ganze Stück. Es handelt sich um ein komplementäres Spiel der beiden Hände, bei dem eine regelmäßige Synkope in der rechten Hand stets den von der Linken gegebenen Schlag ausspart, so dass gemeinsam eine gleichmäßige Triolenkette entsteht.

Das thematische Material besteht aus drei Komponenten: (1) einem durch Dreiklangsbrechung gekennzeichneten Auftakt mit getrillertem Zielton, gefolgt von einer Imitation in der zweiten Stimme, (2) einer zweistimmigen Melodieführung im oben beschriebenen komplementären Rhythmus, und (3) einer kadenzierenden Bassfigur, die meist durch eine rhythmisch variierte Schlussfloskel in der Oberstimme, eine reich ornamentierte Fassung der *do—ti-do*-Figur, ergänzt wird.

Die erste Kadenz endet in T. 4₁, doch gehen die Linien beider Hände darüber hinweg; es handelt sich also noch nicht um den Ende eines strukturell eigenständigen Abschnitts. Die folgende harmonische Entwicklung endet in der Mitte des sechsten Taktes. Sie schließt eine Modulation zur Dominante ein, die bereits mit dem ersten Erklingen eines *his* in T. 4 vorbereitet wird. Diese Kadenz wird von der oben erwähnten Schlussformel unterstrichen. Diese Kadenz bezeichnet das Ende des ersten Abschnitts. Insgesamt enthält das Fis-Dur-Präludium sechs solcher Abschnitte:

I	T. 1-6 ₇	Tonika zur Dominante
II	T. 6 ₇ -12 ₁	Modulation zur Tonikaparallele
III	T. 12-15 ₇	Modulation zur Dominantparallele
IV	T. 15 ₇ -18 ₇	Modulation zur Subdominantparallele
V	T. 18 ₇ -24 ₇	Modulation zurück zur Tonika
VI	T. 24 ₇ -30	Bestätigung der Tonika

Da das ganze Stück nur aus den drei Komponenten besteht, gibt es mehrere vorübergehend ähnlich klingende Passagen, doch echte Analogien ganzer Abschnitte kommen nicht vor.

Bei der Wahl des Tempos ist zu berücksichtigen, dass zu Bachs Zeiten die zusammengesetzten Taktarten – hier: der 12/16-Takt – nicht unbedingt Auskunft geben über die Anzahl der zu fühlenden Pulsschläge. Vielmehr handelt es sich um ein Metrum, das spätere Komponisten als Vierviertel-

Takt mit Triolen notiert hätten. Dieser Achtelpuls sollte als mäßig fließend empfunden werden.

Für die Artikulation gibt es zwei Möglichkeiten. Interpreten, die das Fließende über dem Mäßigen betonen möchten und das Präludium eher schneller spielen, werden konsequenterweise alle nicht synkopierten längeren Notenwerte (vor allem die punktierten Achtel im Bass) in sanftem *non legato* und alle schnelleren Noten *quasi legato* spielen. Interpreten, die dagegen empfinden, dass die Komposition unter der verzierten Oberfläche sehr viel Ruhe ausstrahlt, sollten dementsprechend überwiegend *legato* spielen. (Dieser Ansatz hat sich als etwas hörerfreundlicher erwiesen.) Beide Optionen erfordern eine deutliche Unterscheidung zwischen den punktierten Achteln, die Teil der melodisch geformten Basskontur sind, und denen, die zu einem kadenzierenden Bassgang gehören und daher in jedem Fall neutral abgesetzt gespielt werden.

In den komplementärrhythmischen Passagen verlangt besonders die Unterstimme sorgfältige Phrasierungen; die Kontur sollte 'atmen'.¹ In der rechten Hand sind Phrasierungen nur innerhalb der Komplementärrhythmik entscheidend. Da hier aber jede Teilphrase mit einer momentanen Unterbrechung des Synkopenmusters endet, sind diese Phrasierungspunkte leicht zu identifizieren. Wo allerdings der letzte Ton des rhythmischen Musters zugleich als Anfangston der Schlussfloskel fungiert, ist keine Phrasierung zwischen den zwei Komponenten möglich.²

Das Präludium enthält eine regelmäßig auftretende Verzierung auf dem Zielton der ersten Komponente in der jeweils führenden Stimme sowie eine ähnliche, nicht-thematische Verzierung. Dieses Ornament wird im Verlauf des Stückes durch immer andere Symbole angezeigt, doch ist es durchaus legitim, eine Version zu wählen und dann durchgehend beizubehalten. Eine Übertragung der Verzierung auf nicht ornamentierte Noten ist in diesem

¹ Zieht man alles soeben Gesagte in Betracht, so ergibt sich für die Basslinie in der ruhigeren Interpretation Folgendes:

T. 1-3 (*eis*) *legato*; Phrasierung vor *cis*; T. 3-5 (*cis*) *legato*; Schlussformel T. 5-6 *non legato*;
 T. 7-10 (*eis*) *legato*, Phrasierung vor *dis*; T. 10-11 *legato*; Schlussformel T. 11-12 *non legato*;
 T. 12-14 (*ais*) *legato*; T. 14-15 *non legato*; T. 16 erste Hälfte *legato*; T. 16-18 *non legato*;
 T. 19-20 (*fis*) *legato*; Phrasierung vor *h*; T. 20-21 *legato*, Phrasierung;
 T. 21-22 (*dis-gis*) *legato*; Phrasierung; T. 22-23 *legato*; Schlussformel T. 23-24 *non legato*;
 T. 24-27 (*ais*) *legato*; von den Oktavsprüngen bis zum Ende *non legato*.

² Phrasierungspunkte in der Oberstimme: T. 4 nach dem 1. Ton *ais*,
 T. 8 nach dem *fis* in der Taktmitte, T. 10 nach dem 1. Ton *gis*,
 T. 21 nach dem *fis* in der Taktmitte, T. 29 nach dem 1. Ton *ais*.

Stück nicht angebracht, da alle Zieltöne, die ohne Symbol erscheinen (wie z.B. das *dis* in der Unterstimme zu Beginn des zweiten Taktes) zugleich Beginn der zweiten thematischen Komponente sind und daher keine Verzierung zulassen. Was die Dauer der Verzierung betrifft, so handelt es sich nicht um einen den Notenwert ausfüllenden Triller, da die Auflösung nicht auf einem betonten Taktteil erfolgt, sondern stets entweder verzögert oder sogar indirekt erreicht wird. Mögliche Ausführungen des Ornaments sind:

- als Mordent (wie in T. 1 angezeigt) mit vier oder besser sechs Tönen bei Beginn mit der oberen Nebennote (wie hier meist, wo der Zielton eine Wiederholung des vorausgehenden Tones ist) oder mit fünf Tönen bei Beginn mit der Hauptnote (wie in dem ähnlichen, aber nicht thematischen Ornament in T. 12₁);
- als zusammengesetztes Ornament (wie in T. 7 angezeigt) mit acht Tönen, die stets mit der oberen Nebennote beginnen, einen Doppelschlag zur unteren Nebennote beschreiben und mit einem viertönigen Mordent enden.

Für die angemessene rhythmische Verteilung der Noten gilt, dass der letzte Trillerton vor der Unterbrechung jeden Taktschlag vermeiden sollte. Hier sind einige Ausführungsmöglichkeiten für beide Versionen:



Hat man erst einmal gelernt, die thematischen Komponenten zu unterscheiden, so ist der Aufbau des Präludiums ist sehr leicht zu durchschauen. Der erste Abschnitt enthält alle drei Komponenten. Die imitatorische Figur beginnt in der Oberstimme; die komplementär-rhythmische Zweistimmigkeit besteht aus zwei Segmenten, bei deren Phrasierung sich die Stimmen leicht überschneiden (U: T. 3₇ nach *eis*, O: T. 4₁ nach *ais*); und die Schlussformel setzt in der Oberstimme mit der Mitte des fünften Taktes ein, in der Unterstimme auf der zweiten punktierten Achtel desselben Taktes.

Im zweiten Abschnitt erscheinen dieselben Komponenten mit anderer Gewichtung. Die imitatorische Figur ist nur transponiert, die komplementär-rhythmische Zweistimmigkeit dagegen wesentlich erweitert. zwei absteigende Teilphrasen in der Oberstimme (T. 7₈-8₇, T. 8₈-10₁) werden begleitet von einem ungeteilten Abstieg in der Unterstimme, dem seinerseits eine

zusätzliche Kurve folgt. Die Schlussformel beschränkt sich hier auf die kadenzierenden Schritte der Unterstimme, während die Oberstimme ihren Teil des komplementären Rhythmus fortsetzt. Der kurze dritte Abschnitt enthält ebenfalls alle Komponenten: die imitatorische Figur (angeführt von der Unterstimme und durch Sequenz und kurze Überleitung erweitert), eine sehr knappe Komplementär-Rhythmik sowie die vollständige Schlussformel. Die Struktur des vierten Abschnitts ist ähnlich. Der fünfte Abschnitt beginnt mit einer deutlicher als zuvor erweiterten Form der imitatorischen Komponente. Auch die komplementär-rhythmische Zweistimmigkeit wird hier ausführlich in etlichen Teilphrasen ausgekostet. Dieser Abschnitt erinnert stark an den zweiten, besonders in der abschließenden Komponente, der die Oberstimmenfloskel fehlt.

Der Schlussabschnitt weicht am stärksten vom vorgegebenen Muster ab. Die imitatorische Kopf-Komponente erklingt ohne Ornament und ohne kanonische Nachahmung, stattdessen wird sie nach einem kurzen Zitat der Komplementär-Rhythmik verfrüht wieder aufgegriffen (U: T. 26) und führt zu einem kurzen Dominant-Orgelpunkt mit nicht-thematischen Figuren in der rechten Hand. Das Stück endet mit zwei Teilphrasen der komplementär-rhythmischen Zweistimmigkeit, wobei der Bass hier eine nicht-melodische Kontur beiträgt. Die ursprüngliche Schlussformel wird in der Oberstimme von einem sehr anmutig wirkenden absteigenden Fis-Dur-Dreiklang vervollständigt.

Fuge in Fis-Dur

Das Thema dieser Fuge ist genau zwei Takte lang; es beginnt auftaktig nach einer Achtelpause und endet mit der ersten Achtel in T. 3₁. Das hier erreichte *ais* markiert die Rückkehr zur Tonika nach einem durch die melodischen Töne *h*, *gis* und *cis* repräsentierten Dominant-Septakkord in der zweiten Hälfte von T. 2.

Die melodische Kontur dieses Themas ist äußerst symmetrisch. An beiden Enden gibt es etwas größere Intervalle, dazwischen nur Sekunden. Rhythmisch findet man im Thema selbst eine durch Pause verlängerte Viertel sowie Achtel, Sechzehntel und (im ausgeschriebenen Nachschlag des Trillers) Zweiunddreißigstel; Kontrasubjekte und Zwischenspielmotive fügen verschiedene Synkopen hinzu, so dass der Gesamteindruck der einer großen Vielfalt an Notenwerten ist.

Die Pause in der Mitte der thematischen Phrase wirft die Frage auf, ob das momentane Aussetzen des Klangflusses eine Unterbrechung der Spannung bedeutet oder man sich eine die Pause überbrückende Intensitätskurve vorzustellen hat. Die Tatsache, dass die harmonische Entwicklung ihren Höhepunkt auf dem ersten Schlag des zweiten Taktes erreicht – dem Ton, der auch melodisch und rhythmisch das Zentrum der symmetrischen Anlage darstellt – spricht dafür, dass der plötzlich längere Notenwert einschließlich der ihm folgenden Pause eine die Spannung haltende Funktion hat. Das Thema präsentiert sich somit trotz seiner Pause als unteilbare Phrase.

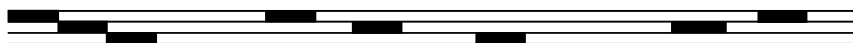
Obwohl Bach das Thema im Verlauf der Fuge mehrmals mit raffinierten Alternativen harmonisiert, kann man über die wesentlichen Schritte doch zuverlässige Aussagen machen. Die aktive Fortschreitung von der Tonika zur Subdominante (oder ihrer Mollparallele) ist mit Beginn des zweiten Taktes vollzogen; ein Dominantakkord folgt, wie schon erwähnt, in der zweiten Hälfte desselben Taktes und löst sich zu Beginn des dritten Taktes in die Tonika auf.



Der Höhepunkt des Themas wird also in allen Parametern unterstrichen: Harmonisch repräsentiert er die aktivste Stufe der Kadenz, rhythmisch fällt er durch die plötzliche Unterbrechung der Bewegung aus dem Rahmen und strukturell fungiert er als Symmetrieachse des zweitaktigen Gebildes.

Die Fuge enthält acht Themeneinsätze:

1.	T. 1-3	O	5.	T. 15-17	M
2.	T. 3-5	M	6.	T. 20-22	U
3.	T. 5-7	U	7.	T. 28-30	M
4.	T. 11-13	O	8.	T. 31-33	O



Abweichungen zeigt dieses Thema ausschließlich an seinen beiden Enden: das Anfangsintervall ist in T. 3 im Sinne einer tonalen Antwort angepasst (allerdings später nie wieder), und das Schlussintervall wird zweimal von der ursprünglichen Terz zur Quinte vergrößert, so dass in T. 6-7 und T. 21-22 ein melodischer Abschluss auf dem Grundton erreicht wird. Eng- und Parallelführungen kommen nicht vor.

Die beiden Kontrasubjekte der Fis-Dur-Fuge sind von sehr unterschiedlichem Charakter. KS1, eingeführt in erwarteter Position als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz, besteht aus zwei Teilphrasen. Die erste beginnt mit einem Oktavaufschwung, der in eine kreisende Figur mündet und auf einer Synkope zum Stehen kommt; die zweite Teilphrase ist eine erweiterte Transposition der ersten, die vor allem durch einen längeren Anlauf und eine abschließende *do—ti—so*-Figur gekennzeichnet ist.³ Die Höhepunkte der beiden Teilphrasen können entweder auf die beiden analogen Synkopen fallen (dies klingt ein wenig frech) oder auf dem jeweils vorausgehenden betonten Taktteil (d.h. auf *eis* bzw. *ais*; dies unterstreicht die in diesem Kontrasubjekt auch angelegte Sanftheit). Da die zweite Teilphrase als absteigende Sequenz der ersten konzipiert ist, sollte sie etwas leiser klingen.

Obwohl das erste Kontrasubjekt sich als ein fast konstanter Begleiter des Fugenthemas erweist, erfährt es im Verlauf der Komposition wichtige Modifikationen. So verliert sein Anfangsintervall allmählich an Schwung: Die ursprüngliche Oktave wird zunächst zur Septime reduziert (vgl. T. 5: *cis-h*), dann durch eine Dreitonfigur mit Quintbeginn ersetzt (vgl. T. 11: *gis-cis-h*) und schließlich auf Sekundschritte beschränkt (vgl. T. 15: *ais-gis-fis*; ähnlich in T. 20 und 31). Gleichzeitig verliert KS1 auch in seinem Endglied

³ Vgl. T. 3 ...-*fis-eis-fis-gis-dis-eis-fis-gis* mit T. 3-4 ...-*dis-cis-dis-eis-his* ... *ais-his-cis* ...

an Energie: In T. 11-13 ist die abschließende Synkopenfigur durch eine Viertel mit verspätet aufgelöstem Vorhalt ersetzt; in T. 15-17 und 31-33 mündet die zweite Teilphrase in einen kadenzierenden Bassgang, in T. 20-21 erklingt überhaupt nur die erste Teilphrase, und in T. 28-29 fehlt schließlich dieses Kontrasubjekt ganz.

Dort, wo man der Regel nach das zweite Kontrasubjekt zu hören erwartet – als Gegenstimme zum dritten Themeneinsatz (hier in T. 5-7) – ertönt eine rhythmische Parallele zum Thema. Da diese nicht polyphon unabhängig ist, muss man weiter suchen. Ein eigenständiges zweites Kontrasubjekt findet sich tatsächlich in T. 12-13. Es beginnt einen halben Takt später als das Thema (vgl. U: T. 12); charakteristisches Merkmal ist die aufsteigende Tonleiter, die von Tonwiederholungen auf dem Grundton unterbrochen wird. Der klaren Kontur folgend beschreibt die Dynamik ebenfalls einen einfachen, durchgehenden Spannungsanstieg bis zum oberen *fis*. Dieses Kontrasubjekt erklingt insgesamt nur dreimal; man hört es erneut in O: T. 20-22 und T. 28-30. Eine letzte Figur, die das Thema zweimal begleitet und daher zunächst als Kontrasubjekt in Frage zu kommen scheint, ist die in O: T. 15-17 und M: T. 31-33. Bei genauer Betrachtung bemerkt man jedoch, dass das Ende dieser Komponente als Ergänzung des zum Kadenzbass gewordenen KS1 komponiert ist, also in freier Form für die fallengelassene Synkopenfigur am Ende des ersten Kontrasubjektes einspringt. Es handelt sich daher nicht um eine neue oder selbständige Komponente.

Die drei unabhängigen thematischen Komponenten ergeben folgendes Zusammenspiel:

Die Fis-Dur-Fuge enthält sechs themafreie Passagen:

Z1	T. 7-11 ₃	Z4	T. 22-28 ₁
Z2	T. 13 ₃ -15 ₁	Z5	T. 30-31 ₃
Z3	T. 17-20 ₁	Z6	T. 33 ₃ -35

Die Kadenzformel in T. 22-23₁ teilt Z4 in ein sehr kurzes Segment Z4a und ein viel längeres Z4b. Die übrigen Zwischenspiele, von denen keines segmentiert ist, repräsentieren zwei Typen. Das verwendete Material entstammt teils dem Thema, teils den Kontrasubjekten; zusätzlich gibt es ein unabhängiges Zwischenspielmotiv.

Das Thema wird in Z2 und Z5 am ausführlichsten zitiert. In der Oberstimme von Z2 erklingen zunächst vier Töne, die eine direkte Transposition des Themenkopfes darstellen. Der vierte Ton, eine Viertel mit anschließender Achtelpause, erinnert an den Höhepunkt des Themas, und die folgenden sechs Achtel sind eine freie Umkehrform der zweiten Themenhälfte. Die Mittelstimme beginnt als Imitation, lässt jedoch die Höhepunktbildung aus und begleitet die Oberstimme stattdessen in einer Terzenparallele.⁴ In Z1 erklingt ein Zitat aus dem Thema als Rahmen: Der Themenkopf eröffnet dieses Zwischenspiel in der Unterstimme in leicht veränderter Reihenfolge der Töne aber identischer Rhythmik und Gestik (vgl. T. 7: *fis-eis-cis-fis* mit T. 1: *cis-fis-eis-fis*);⁵ die Mittelstimme beschließt das Zwischenspiel mit der zweiten Themenhälfte (vgl. T. 10-11: *gis-fis-eis-dis-dis-eis* mit T. 2-3: *cis-hais-gis-cis-ais*). Das lange Segment Z4b schließlich wird vollkommen vom unveränderten Themenkopf beherrscht – zuerst in imitatorischem Geflecht von Ober- und Mittelstimme (T. 23-24), sodann in absteigenden Sequenzen der Unterstimme (T. 26-27).

Ein aus dem zweiten Kontrasubjekt abgeleitetes Motiv findet sich ebenfalls in allen Zwischenspielen. In einer Hinsicht allerdings macht sich das Motiv von seiner Quelle unabhängig: Während KS2 in latenter Zweistimmigkeit aus aufsteigender Skala und verankerndem Orgelpunkt konzipiert ist, zeigt sich im Zwischenspielmotiv auch der 'Anker' beweglich, und es entstehen ganz eigene kleine Gesten unterschiedlicher Länge; vgl. dazu

- in Z1 O: T. 7, U: T. 7-8, M: T. 8, U: T. 8₃-10;
- in Z2 U: T. 13-14;
- in Z3 M: T. 17, O: T. 17-18, U: T. 18-20;
- in Z4 U: T. 23-25₃, M: T. 25-26, O: T. 26-27, U: T. 28⁶;
- in Z5 U: T. 30;
- in Z6 O: T. 33-34, U: T. 34, M: T. 34-35.

⁴ Achtung: In Z5, das Z2 transponiert und in Stimmtausch aufgreift, führt die Mittelstimme.

⁵ Dieselbe Variante des Themenkopfes findet sich auch in Z3 (dort sogar mit Sequenzen; vgl. U: T. 17-18) und zu Beginn von Z6.

⁶ Die Unterstimmenfigur in T. 28 gehört hinsichtlich ihres Materials noch zum Zwischenspiel, obwohl sie sich vertikal bereits mit dem nächsten Themeneinsatz überschneidet.

Ganz ungewöhnlich ist, dass das erste Auftreten des Motivs dem ersten Einsatz des dazugehörigen Kontrasubjektes *vorangeht*, so dass man fast meinen könnte, Bach habe hier das primäre aus dem sekundären Material entwickelt.

Das unabhängige Zwischenspielmotiv ertönt nur in Z1, Z3 und Z6, und dort ausschließlich in der Oberstimme. Es besteht aus einem aufsteigenden Quartsprung gefolgt von Synkopen in unterschiedlicher Verkleidung, die meist eine absteigende Richtung einhalten (vgl. T. 7-8, frei sequenziert in T. 8-10; dann wieder T. 10-11, wo die Synkopen eine *do-ti-do*-Floskel einschließen. Eine zweite Version findet sich in T. 18-19, eine verkürzte dritte in T. 34-35.

Die beiden weitgehend analog klingenden Zwischenspiele Z2 und Z5 haben noch ein Merkmal gemeinsam: Beide sind mit dem darauffolgenden Themeneinsatz durch eine Antizipation des ersten Kontrasubjektes verweben. Am Ende von Z2 (vgl. U: T. 14₃-15₁) stellt die von zwei *gis* eingerahmte Tongruppe eine Vorausnahme des Folgenden dar, und dasselbe zeigt sich in T. 31. Schließlich gibt es einige explizite Schlussformeln, eingebettet ins thematische Material am Ende von Z1 und Z6 sowie direkt und unverbrämt in Z4a. Es lassen sich demnach folgende Beziehungen der Zwischenspiele zueinander feststellen:

- Z2 entspricht Z5;
- Z1 ist verwandt mit Z3 sowie mit Z6
- Z4b enthält innere Analogien, insofern das Segment in T. 23-26 weitgehend dem in T. 26-28 entspricht.

Auf der Basis dieser Beobachtungen kann man nun Aussagen über die 'Registrierung' der Zwischenspiele machen: Z2 und Z5 sind am engsten mit dem primären Material verwandt. Strukturell haben sie Brückenfunktion; sie unterscheiden sich von den thematischen Passagen weniger in der Farbe als in der Intensität. Z1, Z3 und Z6 erzielen durch ihre Verwendung des selbständigen Motivs eine begrenzte Unabhängigkeit. Z1 und Z6 werden zudem durch eine Kadenzformel determiniert; im Falle von Z3 wird dieser 'fehlende' harmonische Schluss in Z4a quasi verspätet nachgeholt. Diese Zwischenspiele sollten deutlich vom primären Material abgesetzt klingen. Der dritte Typ wird einzig durch Z4b vertreten. Dieses Zwischenspiel, das ausschließlich aus Segmenten des Themas und des zweiten Kontrasubjektes besteht und diese durch verschiedene harmonische Entwicklungen führt, scheint in der Absicht eingesetzt, den folgenden Themeneinsatz hinauszuzögern.

Das Material dieser Fuge lässt sich nicht einem einzigen Grundcharakter zuordnen. Das Thema, das erste Kontrasubjekt, die aus beiden abgeleiteten Motive sowie das unabhängige Zwischenspielmotiv sind bei überwiegender Sekundfortschreitung rhythmisch komplex und weisen daher auf einen 'eher ruhigen' Grundcharakter hin; das zweite Kontrasubjekt und das mit ihm verwandte Motiv jedoch zeichnen sich durch einfachen Rhythmus und eine fast ausschließlich aus Sprüngen bestehende Kontur aus, womit sie dem 'eher bewegten' Grundcharakter zuzurechnen sind. Beides muss bei der Interpretation dieser Fuge berücksichtigt werden.

Das Tempo ist mäßig fließend; rasch genug, um in den Sechzehnteln des KS2 Lebhaftigkeit zu vermitteln, dabei aber mäßig genug, dass die Arabesken des KS1 noch melodios und nicht nur ornamental klingen. Die Artikulation richtet sich nach dem jeweiligen Grundcharakter des Materials. Im oben dem 'eher ruhigen' Charakter zugeordneten Material sind alle Töne *legato* zu spielen; die 'eher bewegten' Komponenten zeichnen sich durch durchgehendes *quasi legato* oder *non legato* aus. (Für ein gleichmäßiges Klangergebnis ist es von größter Wichtigkeit, die Töne in den häufigen Tonwiederholungen nicht stärker voneinander zu trennen als die anderen Intervalle; jeder Anschein von Zweierbindungen sollte unbedingt vermieden werden, da er die latente Zweistimmigkeit dieser Komponenten verschleiert, statt sie zum Ausdruck zu bringen.) *Non legato* ist ebenfalls erforderlich für die kadenzierenden Bassgänge in T. 11, 16, 22, 33 und 34 sowie für den Oktavsprung in T. 25.

Das Tempoverhältnis von Präludium und Fuge wirkt besonders überzeugend, wenn man die Proportion 3 : 2 zugrunde legt; dies bedeutet:

drei punktierte Achtel im Präludium	entsprechen	zwei Vierteln (½ Takt) in der Fuge
--	-------------	---------------------------------------

(Metronomvorschlag: Hauptpuls im Präludium = 100, Fugenviertel = 66)

Die Komposition enthält zwei Ornamente. Der Triller im Thema muss auf alle weiteren Einsätze analog übertragen werden (technische Unbequemlichkeit gilt nicht als Entschuldigung) und darf trotz der unterschiedlichen Darstellung der Symbole in T. 1, 3 und 15 durchaus stets gleich ausgeführt werden. Der musikalische Kontext weist diesen Triller als eine den Notenwert ausfüllende Verzierung aus, die mit der Hauptnote beginnt, sich in Zweiunddreißigsteln bewegt und mit einem (fast immer ausgeschriebenen) Nachschlag endet. Das zweite Ornament findet sich im kadenzierenden Takt von Z4a. Es ist ein Mordent, der mit der oberen Nebennote einsetzt und möglichst bald mit dem zweiten *fis* endet.

Wie schon erwähnt, enthält die Fuge zwei Schlussformeln. Eine bildet das Ende des ersten Zwischenspiels; die andere folgt dem sechsten Themeneinsatz und wurde beschrieben als das einzige themafreie Segment ohne jeglichen thematischen Anklang. Diese beiden Formeln bieten wichtige Anhaltspunkte für eine Bestimmung der Fugenstruktur. Bereits festgehaltene Beobachtungen hinsichtlich der Rolle der – überbrückenden oder abschließenden – Zwischenspieltypen erhärten die Analyse. Z2 und Z5 verbinden jeweils zusammengehörige Themeneinsätze; Z1 und Z6 haben abschließende Funktion, während das im Material verwandte Z3 seinen Schluss als in Z4a abspaltet. Z4b dagegen erweist sich von seinem Material und seiner harmonischen Entwicklung her als weder verbindend noch abschließend, vielmehr verzögernd.

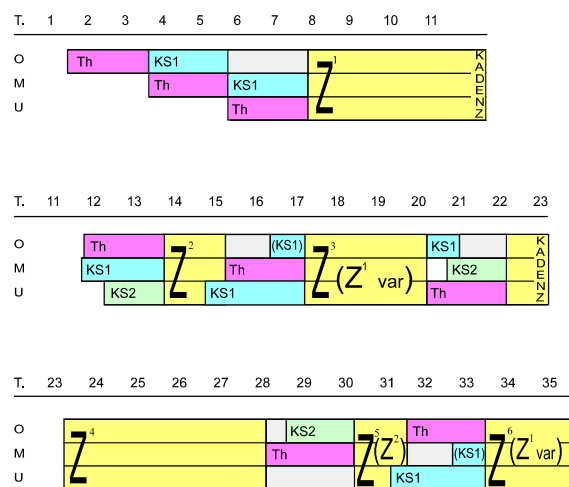
Eine bemerkenswerte strukturelle Analogie in der Fuge untermauert das bereits Gesagte. Die Entsprechung von Z2 und Z5, die Verwandtschaft von Z3 und Z6 und schließlich die Analogie der Themeneinsätze in T. 15-17 und T. 31-33 (die beide von der KS1-Variante begleitet werden, deren Ende durch einen kadenzierende Bassgang verschluckt, dafür aber von der dritten Stimme ergänzt wird), führt zu folgender Erkenntnis:

T. 11 ₃ -18	≈	T. 28-35
Themeneinsatz + KS2 verbindendes Z2		Themeneinsatz + KS2 verbindendes Z5
Thema + KS1-Variante abschließendes Z3		Thema + KS1-Variante abschließendes Z6

Die harmonische Entwicklung der Fuge beginnt, nach drei Themeneinsätzen in Fis-Dur, mit einer Modulation zur Dominante, die mit einer Cis-Dur-Kadenz am Ende des ersten Zwischenspiels bekräftigt wird. Bach kehrt zunächst nach Fis-Dur zurück, moduliert im dritten Zwischenspiel jedoch von Cis-Dur zur Paralleltonart, die nach einem Einsatz in dis-Moll (T. 20-22) ebenfalls mit einer Kadenz bestätigt wird. Das verzögernde Z4b vollendet die Rückmodulation zur Grundtonart noch vor dem nächsten Themeneinsatz. Es zeigt sich damit, dass bis auf einen einzigen alle Themeneinsätze im Bereich der Tonika und Dominante von Fis-Dur verbleiben.

Für den Bauplan der Fuge lässt sich schließen: Die erste Durchführung umfasst drei Themeneinsätze sowie ein Zwischenspiel und endet mit der Schlussformel am Ende von Z1. Die zwei ersten Themeneinsätze in Durchführung II sind durch das überbrückende Zwischenspiel Z2 verbunden; ihnen folgt das abschließende Z3, das jedoch sein kadenzierendes Endglied abspaltet und als Z4a erst dem dritten, dadurch und wegen seiner Molltonart

fast wie überzählig klingenden Einsatz folgen lässt. Durchführung III wird mit einem ‘verzögernden’ Zwischenspiel eröffnet und mit dem ausgedehnten analogen Abschnitt fortgeführt. Dabei werden allerdings sowohl der Höhepunkt als auch die Antiklimax ausgelassen: Der erste Einsatz lässt das polyphone Gegenspiel des ersten Kontrasubjektes vermissen, der überzählige Einsatz fehlt ganz.



Innerhalb der ersten Durchführung wächst die Spannung durch das Ausbleiben eines zweiten Kontrasubjektes nur wenig; das abschließende Zwischenspiel beginnt mit einem deutlichen Registerwechsel, erlaubt mit dem unabhängigen Motiv einen leichten Intensitätszuwachs und schließt kadenzierend und entspannend. Der erste Einsatz der zweiten Durchführung kann als vorläufiger Höhepunkt betrachtet werden, da er das charakterlich kontrastierende und stark steigernde KS2-Material einführt. Das verbindende Zwischenspiel bleibt in der Farbe ähnlich, klingt jedoch weniger intensiv. Da der folgende Themeneinsatz das neue Kontrasubjekt nicht aufgreift, wirkt er weniger bestimmend als sein Vorgänger. Im farblich kontrastierenden Z³ wird der Spannungsabstieg durch den quasi-überzähligen dritten Einsatz unterbrochen, dem erst dann die entspannende Schlussformel folgt. Die dritte Durchführung beginnt schwebend, bevor die zwei Einsätze und zwei Zwischenspiele das in der zweiten Durchführung Gehörte verkürzt replizieren. Die Fuge endet sanft.