

## Präludium in cis-Moll

Dieses Präludium ist in dreistimmig polyphoner Textur komponiert. Die thematische Komponente und ihre kontrapunktische Gegenstimme, die zusammen den Beginn bestimmen, werden im Verlauf des Stückes wiederholt aufgegriffen. Dazwischen liegen Passagen, die von unabhängigen Motiven bestimmt sind.

Was dieses Stück von anderen unterscheidet, die man ohne zu zögern als 'Präludium im Stil einer Invention' beschreiben würde, ist vor allem die Phrasenstruktur des herrschenden Materials. Die thematische Phrase (vgl. T. 1<sub>6</sub>-5<sub>3</sub>) erinnert mit ihrem viertaktigen, aus drei individuellen Gesten zusammengesetzten Aufbau an die ausdrucksvollen Vokalzeilen barocker Opern und scheint zunächst wenig typisch für polyphone Instrumentalkompositionen. Die üppige Ornamentik, die zudem in jeder Wiederaufnahme desselben Materials neu variiert ist, trägt zu dem Eindruck ebenso bei wie das für eine gute Ausführung nötige langsame Tempo und der sanft schwingende 9/8-Takt. Man könnte das Stück vielleicht am besten als eine dreistimmige 'Instrumental-Arie' beschreiben.

Die thematische Phrase erklingt insgesamt viermal, in zwei Paaren:

T. 1 <sub>6</sub> -5 <sub>3</sub>	O	T. 33 <sub>6</sub> -37 <sub>3</sub>	M
T. 7 <sub>6</sub> -11 <sub>6</sub>	M	T. 39 <sub>6</sub> -43 <sub>3</sub>	O

Die Verteilung legt nahe, dass mit T. 33 eine Reprise beginnen könnte. Um diese Hypothese zu prüfen, empfiehlt es sich, nach weiteren Analogien zu suchen. Zunächst kann man beobachten, dass sich die Entsprechung zwischen T. 1<sub>6</sub>-5<sub>3</sub> und T. 33<sub>6</sub>-37<sub>3</sub> auch auf die kontrapunktische Gegenstimme erstreckt (vgl. U: T. 1<sub>1</sub>-5<sub>1</sub> mit U: T. 33<sub>1</sub>-37<sub>1</sub>). In T. 33-37 erklingt das Material auf der Subdominante, der Stufe, auf der in barocken Werken meist die Reprise beginnt, da dadurch die Rückkehr zur Tonika ohne abweichende Modulationen garantiert wird: I-V wird zu IV-I. Umso mehr überrascht es, dass der Halbschluss am Ende der Phrase (vgl. T. 4-5: cis-Moll, Gis-Dur) in der Wiederaufnahme abgeändert ist (vgl. die Harmonien in T. 36-37: Cis-Dur, Fis-Dur, Gis-Dur-Septakkord). Eine weitere Abweichung besteht darin, dass zwar die Transposition der Melodielinie fortgesetzt wird (vgl. z.B. O: T. 5<sub>6</sub>-7<sub>4</sub> mit M: T. 37<sub>6</sub>-39<sub>4</sub>), dass aber die veränderten harmonischen Umstände den zweiten Einsatz des Themas in

die originale Tonart zurückversetzen (vgl. M: T.  $7_6$  - $11_6$  mit O: T.  $39_6$ - $43_3$ ). Wieder ist hier das Phrasenende harmonisch verändert: In T. 43 erklingt ein einfacher Halbschluss. Kombiniert man die obigen Beobachtungen der unterschiedlich harmonisierten Phrasenenden mit der Tatsache, dass die Stimmen in 'Exposition' und 'Reprise' vertauscht sind, so ergibt sich eine Über-Kreuz-Beziehung: T. 1-5 entspricht T. 39-43 (in beiden liegt das Thema in der Oberstimme und das Phrasenende ist als V-I-V harmonisiert); T. 7-11 dagegen entspricht T. 33-37 (in beiden liegt das Thema in der Mittelstimme und das Phrasenende ist als V-I-V/ $V^7$  gesetzt).

Das Präludium weist weitere strukturelle Analogien auf, allerdings schließen diese nicht unmittelbar an die oben genannten Phrasen an. So wird T. 5-7 in T. 43-45 in vollständiger Entsprechung aller drei Stimmen und in identischer Tonart aufgegriffen, T. 11-17 entspricht T. 56-62 (wobei O zu M wird), T. 27-31 kehrt in T. 50-54 variiert wieder (O: T. 27-28  $\approx$  O: T. 50-51, M: T. 28-29  $\approx$  M: T. 51-52, U: T. 29-30  $\approx$  U: T. 52-53; alle drei Stimmen T.  $30_5$ - $31_4$   $\approx$  T.  $53_5$ - $54_4$ ). Strukturell relevante Kadenz finden sich in T. 16-17 (Molldominante gis-Moll), T. 26-27 (Paralleltonart E-Dur), T. 32-33 (Subdominante fis-Moll) und T. 38-39 (Tonika cis-Moll) – die letztere mit Wiederholung auf schwachem Takteil in T. 56 und Schlussbestätigung in T. 62.

Der ariose Charakter lässt sich am besten in einer ruhigen Wiedergabe mit großem Ausdrucksspektrum verwirklichen. Die Taktangabe muss als Hinweis auf eine zusammengesetzte Zeit gelesen werden: Der Puls wird von punktierten Vierteln bestimmt, innerhalb derer die Achtel in ruhigen Dreiergruppen schwingen. Die Artikulation ist durchwegs *legato*. Dieses bezieht auch auf die langsamen Dreiklangsbrechungen im Thema, in der kontrapunktischen Gegenstimme und in anderem Material mit ein. Nur kadenzierende Bassgänge werden *non legato* gespielt; vgl. hierzu die jeweils zweite Takthälfte in T. 4, 16, 26, 32, 42 und, soweit möglich, T. 61. Unterbrechungen des melodischen Flusses kommen ausschließlich im Zusammenhang mit der Phrasierung vor. Als solche sind sie zwar wichtig, sollten jedoch ganz weich ausgeführt werden.

Bzgl. der Verzierungen in diesem ariosen Stück seien Interpreten zunächst auf die unter "Entscheidungshilfen" im Einleitungsteil angebotenen allgemeinen Hinweise hingewiesen (S. 34-35), die dazu anregen wollen, unabhängige und doch stilistisch kohärente Entscheidungen zu treffen. Außerhalb des dort Gesagten liegen jedoch jene Verzierungen, die direkte oder indirekte harmonische Auswirkungen haben: die Vorhalte, die meist

als kleingestochene Noten in Erscheinung treten, und die Praller, die – sofern sie von der oberen Nebennote einsetzen – ebenfalls eine vorhaltartige Funktion erfüllen. Es ist wichtig, die harmonische Äquivalenz dieser beiden äußerlich so unterschiedlichen Phänomenen zu verstehen, da Bach sie in ähnlichen Umständen oft alternativ verwendet, meist nach Maßgabe der Entscheidung, ob ein längerer oder kürzerer Vorhalt besser in die Textur passt.

Bei der Festlegung der Ornamentik in diesem Präludium empfiehlt es sich, mit den vier Einsätzen der thematischen Phrase zu beginnen und sich zu fragen, welche Verzierungen übernommen oder ausgetauscht werden könnten oder sollten. Der Praller auf der zweiten Note hat keine harmonischen Auswirkungen. Da seine Wiederkehr dazu beiträgt, dass Hörer das Thema möglichst früh identifizieren, sollte er auf die beiden Mittelstimmen-Einsätze übertragen werden (T. 7: *cis*, T. 33: *fis*). In T. 7 darf er dabei das unmittelbar vorausgehende Ornament ersetzen. Dasselbe trifft für die beiden Mordente (vgl. T. 2 und 3) zu; wenn sie im ersten Einsatz des Themas gespielt werden, gibt es keinen musikalisch überzeugenden Grund, später auf sie zu verzichten. Dies bedeutet: Wenn in M: T. 9 auf *fis* der zweite Mordent gespielt wird, so ersetzt er das für die gleichzeitig erklingende Oberstimmennote eingezeichnete Ornament.

Ein anderer Fall erfordert Mut. Im vierten Einsatz des Themas scheint ein zusätzlicher Vorhalt (vgl. O: T. 41<sub>1</sub>) das Thema mehr zu stören als zu verschönern. Doch nach kurzer Überlegung lässt sich gut nachvollziehen, warum Bach hier einen Vorhalt wünschte: Durch die längeren Notenwerte in allen drei Stimmen ergibt sich in der ganz unverzierten Version eine Unterbrechung des rhythmischen Flusses. In jedem der vorausgehenden Einsätze hatten Vorhaltbildungen in den Nebenstimmen für die stetige Bewegung gesorgt; vgl. in T. 3 und 9 in der Unterstimme (im zweiten Fall in auskomponierter Form) sowie in T. 35 in der begleitenden Oberstimme. Es legt sich daher der Schluss nahe, dass auch in T. 41 ein Vorhalt in der unteren – statt der oberen – Stimme dem Fluss der Bewegung dienen würde, wobei dann die thematische Stimme intakt bleiben dürfte.

Der vierte Ton des Themas, dem zu Beginn des zweiten Taktes ein Vorhalt vorausgeht, erklingt in jedem der vier Einsätze unter veränderten Bedingungen. Während sich die ornamentierende Achtel in T. 2 in parallelen Dezimen zur Unterstimme auflöst, würde die entsprechende Ausführung in T. 8 zu einer unmöglichen Parallelführung von Septimen führen; hier kommt daher nur ein Praller oder ein unverzierter Ton in Frage. In T. 34 dagegen ist ein Mittelstimmen-Vorhalt, der die thematische Stimme

hervorhebt, dem angezeigten Oberstimmen-Vorhalt unbedingt vorzuziehen. Der Vorhalt gegen Ende des Themas (vgl. T. 4 auf *e*) ist in T. 10 durch einen Praller ersetzt. Tatsächlich ist dies aufgrund der Achtelbewegung in der Unterstimme die einzig mögliche Verzierung und sollte daher nicht verändert werden. Alle anderen Details sollten entsprechend dieser beispielhaft erläuterten behandelt werden.

Neben den zahlreichen kleingestochenen Noten, die aufgrund ihrer stufenweisen Auflösung und harmonischen Bedeutung als Vorhalte gelten müssen, gibt es einige, die virtuose Vorschläge darstellen. Hierbei handelt es sich um sehr kurze Noten, die zwar in dieser Epoche auch auf den Schlag fallen, jedoch sofort der Hauptnote Platz machen. Man erkennt sie daran, dass sie entweder demselben Akkord angehören oder aber chromatische 'Funken' ohne harmonische Funktion darstellen. In diesem Präludium finden sich solche Vorschläge in O: T. 6, 7, 44 und in M: T. 38.

Schließlich gibt es noch mehrere lange Triller. Drei von ihnen bilden Ketten und liegen zudem in der meist weniger geschickten linken Hand (vgl. T. 14-15, 19-20, 59-60). Jedesmal wird der zweite Triller stufenweise erreicht und beginnt daher auf der (doppelt langen) Hauptnote. Dasselbe trifft auf den ersten Triller in T. 19 zu, während die Tatsache, dass die beiden anderen chromatische Fortschreitungen verzieren, ebenfalls einen Akzent auf der Hauptnote nahelegt. Die drei verbleibenden Triller (vgl. O: T. 31, O: T. 54 und U: T. 50) haben dieselbe Form.

Nicht nur die Ornamentik, sondern auch die Struktur ist in diesem Präludium recht komplex. Es gibt drei kürzere und einen langen Abschnitt, mit Andeutungen einer Reprise.

Der erste Abschnitt (T. 1-17<sub>1</sub>) besteht aus drei Phrasen und einer freien Ergänzung (Codetta). Die dominierenden Komponenten sind das Thema mit seiner Imitation, die kontrapunktische Gegenstimme mit ihrer freien Variation sowie ein zwischengeschobenes Motiv (M1), das ebenfalls mit polyphoner Gegenstimme auftritt. Das Thema setzt sich aus drei Teilphrasen zusammen. Die erste ist genau einen Takt lang und findet ihren Höhepunkt auf dem Vorhalt in T. 2<sub>1</sub>. Die zweite besteht aus einem viertönigen Aufstieg, der den Höhepunkt vorbereitet, gefolgt von einer leichten Entspannung innerhalb einer doppelten Tonwiederholung. Die dritte Teilphrase beginnt wie eine variierte Sequenz der zweiten: Sie erreicht ihren Höhepunkt durch einen unmittelbaren Sprung, die Tonwiederholung ist rhythmisch erweitert, und die Phrase wird von einem eintaktigen Endglied vervollständigt. Die drei Höhepunkte, unter denen der mittlere dominiert, sind vor allem aufgrund ihrer metrischen Position interessant: Die Tat-

sache, dass die relativ betonteren Momente nacheinander auf die Schläge 1, 3 und 2 fallen, erzeugt den Eindruck einer Hemiole; Hörer, die nicht die Partitur verfolgen, werden zunächst annehmen, dass es sich um ein Werk in geradem Takt handelt.

Die kontrapunktische Gegenstimme zum Thema besteht ihrerseits aus zwei Teilphrasen. Die erste findet ihren Höhepunkt auf dem langen *cis* im ersten und ihr Ende auf dem langen *h* im zweiten Takt; die zweite ist durch einen kurzen Anstieg und einen anschließenden ausgedehnten Spannungsabfall nach dem Vorhalt zu Beginn von T. 3 gekennzeichnet. Eine dritte Stimme dient in diesen Takten nur dazu, die Textur zu ergänzen, erreicht später jedoch ein gewisses Maß an Unabhängigkeit, wenn sie in T. 3-4 auf einen eigenen Vorhalt zustrebt, bevor sie zusammen mit den beiden anderen Stimmen verklingt.

Anlässlich des zweiten Themeneinsatzes ist die kontrapunktische Gegenstimme stark variiert. Nur ihr Höhepunkt ist deutlich zu erkennen, ansonsten beschreibt sie eine einfache Kurve. Die dritte Stimme bleibt zunächst im Hintergrund, fügt gegen Schluss jedoch eine verkürzte Imitation der dritten Teilphrase des Themas hinzu (vgl. O: T. 10-12).

Das erste unabhängige Motiv (M1) wird in T. 5-7 eingeführt. Seine beiden Teilphrasen steigern sich vermutlich beide auf ihre Vorhalte zu (vgl. O: T. 6<sub>1</sub> und 7<sub>1</sub>). Die Begleitung in der Unterstimme (nennen wir sie M1a) behält mit ihren zwei Teilphrasen und deren ähnlichem Beginn viele Eigenheiten des Themas bei. Höhepunkte fallen auf T. 5<sub>2</sub> bzw. T. 6<sub>2</sub>. Um die freiere Entwicklung in der Codetta von den vorangehenden Phrasen zu unterscheiden, empfiehlt es sich, die Dynamik hier so einfach und zurückhaltend wie möglich zu gestalten, z.B. mit einer allmählichen Steigerung von U: T. 11 und O: T. 12 bis zu T. 15 und einer anschließenden Entspannung bis zum Ende des Abschnitts in T. 17<sub>1</sub>.

Der zweite Abschnitt beginnt, über einer erneut von einer Dreiklangsbrechung initiierten Begleitstimme, mit einem zweiten Motiv (M2), das ebenfalls aus zwei Teilphrasen besteht. Die erste ist eng verwandt mit ihrem Gegenstück in M1 (vgl. O: T. 5-6 mit T. 17-18), und selbst in der zweiten lassen sich mit einiger Phantasie noch Spuren der zweiten M1-Phrase ausmachen (vgl. T. 6-7 mit T. 18-19). Es ist daher kaum überraschen, dass auch hier die Höhepunkte auf die Taktschwerpunkte fallen. Da dieser Abschnitt durch die M2-Imitation bestimmt ist, wird die Aufmerksamkeit des Interpreten von jeweils einer Stimme in Anspruch genommen werden. Ab T. 23 ist dies die Unterstimme; Höhepunkte von abnehmender Intensität fallen hier auf T. 23<sub>3</sub> und T. 24<sub>3</sub>. Der Abschnitt wird mit einer

zweitaktigen Kadenz abgerundet (vgl. T. 25<sub>5</sub>-27<sub>1</sub>). Der allmähliche Spannungsabfall, der mit der dritten M2-Imitation beginnt und sich bis zum Ende des Abschnitts fortsetzt, wird von einer absteigenden Spitzentonalie unterstrichen; vgl. O: T. 21: *fis*, T. 22: *e*, T. 23: *dis*, T. 24: *cis*, T. 25: *h*, T. 26: *a-gis-fis*, T. 27: *e*. Der dritte Abschnitt des Präludiums beginnt wieder mit einem neuen Motiv (M3), diesmal in dreistimmiger Imitation. Während M2, wie gezeigt wurde, in Struktur und Details an M1 erinnert, präsentiert sich M3 als Kombinationsform aus beiden. Wie die zweite M1a-Teilphrase erreicht auch M3 seinen Höhepunkt nach einem aufsteigenden gebrochenen Dreiklang und setzt sich in einem ungebrochenen Ausklingen fort. Wie M2 wird auch M3 in zwei Teilsequenzen verlängert (vgl. U: T. 30-32), bevor es von einer Kadenz abgerundet wird.

Es wurde schon erwähnt, dass der lange Abschnitt IV (vgl. T. 33-45<sub>1</sub>) als eine unregelmäßige Reprise der thematischen Passage in Abschnitt I entworfen ist und dass Bach in T. 50-55 den Abschnitt III aufgreift. Zwischen beiden erinnert sich die Unterstimme an die Teilsequenzen der zwei vorausgegangenen Abschnitte (vgl. U: T. 45-48<sub>1</sub>), während die anderen Stimmen Fragmente früherer Motive variieren. Noch einmal wird der allmähliche Spannungsabfall durch eine abfallende Spitzentonalie unterstrichen (vgl. O: T. 44: *a*, T. 45: *g*, T. 46: *fisis-fis*, T. 47: *eis-e*, T. 48: *dis-cis-his-h*, T. 49: *h-a-gis-fis-e*, T. 50: *dis*). Nach einer in T. 56 auf dem schwachen zweiten Schlag erfolgenden Kadenz stellen die letzten sieben Takte eine Coda – ähnlich der Codetta, die den ersten Abschnitt beendet.

Der innere Aufbau dieses Präludiums ist also alles andere als schlicht. Er enthält genügend Wiederholung, um den beabsichtigten Eindruck von großer Ruhe zu erzielen, doch auch ausreichend Variation für ständige Überraschungseffekte.

Abschnitt	I	II	III	IV	Coda
Takt	1-17	17-27	27-33	33-56	56-62
Material	Thema	M2	M3	Thema	M3 'Codetta'
	M1	M2	M3	M1	M3
	Thema	M2	M3	Thema	M3
	'Codetta'	Sequenzen	Sequenzen	M1	Sequenzen
		Kadenz	Kadenz	Sequenzen	

## Fuge in cis-Moll

Das Thema dieser Fuge beginnt ganztaktig und ist anderthalb Takte lang. Der in T. 2<sub>2</sub> durch die Töne *dis*, *gis* und *fis* repräsentierte Dominant-Septakkord löst sich zur Tonikaterz *e* auf. Mit seiner Beschränkung auf Sechzehntelnoten ist der Rhythmus im Thema auffallend einheitlich. Allerdings kann das als Zwölf-Sechzehntel-Takt notierte zusammengesetzte Metrum Verwirrung stiften, wollte man davon abzuleiten versuchen, wie man als Interpret zu zählen oder als Dirigent zu schlagen hat. Es handelt sich hier wie in allen Kompositionen mit dieser Taktangabe um nichts anderes als einen Viervierteltakt mit Triolen in jedem Taktteil. Darin aber muss die Kontur vor allem als ornamental interpretiert werden. Die vereinfachte Linie im Hintergrund dieser ornamentalen Struktur liest sich als *cis-dis-gis-fis-e*. Dieses ‘Skelett’ sagt wesentlich mehr aus über die melodische Spannung als die ‘Haut’ der Sechzehntelbewegung.

Der harmonische Hintergrund des Themas ist zweideutig; Bach entscheidet bei jedem Einsatz neu. Der erste Takt kann als I-V-I-Kurve erklingen, wie es besonders gegen Ende der Fuge der Fall ist, oder aber nach einem Beginn auf der Subdominante in die Dur-Tonika führen. Im zweiten Takt findet man meist einen Ganzschluss, mit einer Subdominante oder Subdominantparallele auf dem Taktbeginn gefolgt vom Dominant-Septakkord und der Rückkehr zur Tonika auf Schlag 2 bzw. 3. In anderen Einsätzen kann die Dominante allerdings auch schon zu Beginn des zweiten Taktes erreicht werden.

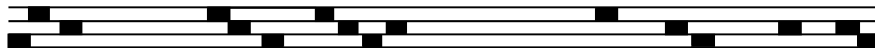
i	V	i	iv	V <sup>7</sup>	i
iv	V	I	V <sup>7</sup>	i	

Die dynamische Gestaltung des Themas ergibt sich aus den obigen Beobachtungen. Die Spannung steigt vom anfänglichen Grundton über *dis* über das tiefe *gis*, das die Basis bildet für den (mit einem Lauf ausgefüllten) Intervallsprung zum *fis*. Dieses *fis* in T. 2<sub>1</sub>, das durch ein eintaktiges *crescendo* erreicht wird, vereint in sich alle denkbaren spannungssteigernden Eigenheiten: Harmonisch repräsentiert es den aktiven Schritt

zur Subdominante, melodisch den Zielton eines emotionalen Intervalls (in der entschlackten Linie) bzw. eines machtvollen Aufwärtslaufes. Diesem Höhepunkt folgt eine allmähliche Entspannung.<sup>1</sup>

Die Fuge enthält sechzehn Themeneinsätze. Von diesen erklingen vier in Umkehrung, doch keiner in Eng- oder Parallelführung.

1.	T. 1-2	U	9.	T. 28-29	U inv
2.	T. 2-4	O	10.	T. 30-31	M
3.	T. 5-6	M	11.	T. 48-49	O
4.	T. 16-17	O	12.	T. 53-54	M inv
5.	T. 17-19	M	13.	T. 55-56	U
6.	T. 20-21	U	14.	T. 61-62	M
7.	T. 24-25	O inv	15.	T. 66-67	M
8.	T. 26-27	M inv	16.	T. 67-69	U



Der *Comes* erklingt ist tonale Antwort ohne jede Intervallanpassung konzipiert. Überhaupt gibt es nur wenige Modifikationen im Thema; diese betreffen stets die Tonart, nicht die Gestalt, und treten erst gegen Ende der Fuge auf. In T. 53 ist die thematische Quinte zur Quarte verkleinert und die beiden in T. 54<sub>1</sub> folgenden Töne erklingen um eine Stufe höher versetzt. In T. 55 fügt Bach vor der dem Höhepunkt vorausgehenden Note ein Vorzeichen hinzu, und in T. 62 erhöht er den Schlusston des Themas zur Dur-Terz. Die drastischste dieser kleinen Änderungen findet sich in T. 67-68, wo der Beginn der Themenantwort ausnahmsweise nicht in Gis-Dur, sondern auf der fünften Stufe von Cis-Dur steht. Der Quintsprung ist hier entscheidend zum Tritonus verkleinert. Da dieser letzte Themeneinsatz der Fuge zudem einige der in vorausgegangen Einsätzen eingeführten Veränderungen übernimmt, klingt er ein wenig verirrt.

Das einzige Kontrasubjekt, das Bach für diese Fuge entwickelt, enthält zwei Überraschungen: Es erreicht das, was sich später als seine Grundform erweisen soll, erst nach mehreren Anläufen bzw. Vorformen, und es erklingt dreimal in der langen themafreien Passage in der Mitte der Fuge. Diese Zwischenspielauftritte verhalten sich wie Themeneinsätze; etliche

<sup>1</sup> In diesem Thema muss man sehr aufpassen, nicht versehentlich 'romantische Wellen' zu spielen – dynamische Kurven, die das Auf und Ab der Kontur nachzeichnen, anstatt ein klares Ziel zu verfolgen. Entsprechend hat das *gis*, obwohl es besonders tief liegt, als Ausgangspunkt des Anlaufes zum Höhepunkt relativ viel Spannung.



Analytiker haben sich dazu verführen lassen, eine Fuge mit zwei Themen erkennen zu wollen. Während es nachvollziehbar ist, dass die drei Einsätze des Kontrasubjektes in T. 35-39 diesen Gedanken kurz nahelegen, lässt sich keines der anderen für eine Doppelfuge charakteristischen Merkmale, insbesondere keine Exposition des zweiten Themas, ausmachen.

In der am häufigsten gehörten und daher als 'Grundform' anzunehmenden Version (vgl. U: T. 30-31, O: T. 35-36, U: T. 48-49, O: T. 55-56, U: T. 61-62, O: T. 66-67, M: T. 68-69) beschreibt das Kontrasubjekt ein eindeutiges *diminuendo*. Die ersten vier Töne wirken melodisch, während der abschließende Sprung einen kadenziellen Eindruck erzeugt. Vergleicht man die anderen Einsätze mit dieser Grundform, so findet man die folgenden Abweichungen: Bei seinem ersten Einsatz (vgl. U: T. 2-4) setzt es verspätet mit verkürztem Anfangston ein, wobei der Anfangston ausnahmsweise einen diatonischen statt des charakteristischen chromatischen Abstiegs einleitet und das reguläre *dis* durch das zur Ergänzung der Harmonie nötige *fisis* ersetzt wird. Die folgenden zwei Einsätze (vgl. M: T. 17-19 und O: T. 20-21) ähneln der Grundform schon mehr, obwohl auch hier zunächst die Chromatik fehlt, während der dritte Einsatz den Sprung durch eine den Schluss vorbereitende Dreitongruppe ersetzt. Auch beim sechsten und siebten Einsatz des Kontrasubjektes (M: T. 36-37, U: T. 37-39) beobachtet man einen verspäteten Beginn, beim ersteren zudem einen fehlenden Schlusston. Aufgrund der harmonischen Abweichungen im letzten Themeneinsatz beginnt und endet das begleitende Kontrasubjekt halbtaktig versetzt.

Die kontrapunktische Gegenüberstellung der beiden Komponenten ist in dieser Fuge sehr einfach:

Die cis-Moll-Fuge enthält dreizehn themafreie Passagen. Einige sind extrem kurz; sie überbrücken lediglich den halben Takt zwischen dem Ende eines Einsatzes und dem volltaktigen Beginn des nächsten. Diese Brückenschläge zwischen zusammengehörigen Einsätzen werden in der folgenden Tabelle mit einem Sternchen gekennzeichnet.

Z1	T. 4	Z5	T. 25*	Z9	T. 49 <sub>8</sub> -52
Z2	T. 6 <sub>8</sub> -15	Z6	T. 27*	Z10	T. 54*
Z3	T. 19	Z7	T. 29*	Z11	T. 56 <sub>8</sub> -60
Z4	T. 21 <sub>8</sub> -23	Z8	T. 31 <sub>8</sub> -47	Z12	T. 62 <sub>8</sub> -65
Z13	T. 69-71				

Innerhalb dieser Zwischenspiele spielt die Sequenz des Themen-Endgliedes eine überragende Rolle. Etliche andere Komponenten werden ebenfalls wiederholt verwendet, darunter die konventionelle *do—ti—do*-Floskel (vgl. Z.B. U: T. 4-5). Zudem bereichert Bach die Zwischenspiele dieser Fuge durch vier unabhängige Motive. M1 findet sich erstmals in O: T. 10<sub>7</sub>-11<sub>6</sub>, M2 in O: T. 11<sub>7</sub>-12<sub>12</sub>, M3 in O: T. 13-14 (von *h* zu *h* – eine mit Synkope endende konvexe Kurve), und M4 in O: T. 44<sub>8</sub>-45<sub>1</sub>. Die sehr kurzen Zwischenspiele und einzelne Abschnitte innerhalb der sehr langen Zwischenspiele weisen weitgehende Analogien auf: Z1  $\approx$  Z3, Z5  $\approx$  Z6 und Z7  $\approx$  Z10; innerhalb von Z2 und Z8 zudem: T. 6-8  $\approx$  T. 31-33, T. 8-13  $\approx$  T. 39-44 sowie T. 13-15  $\approx$  T. 44-47.

Die Rolle, die jedes dieser Zwischenspiele in der dynamischen Gestaltung spielt, ergibt sich bei den sechs kurzen aus der Richtung ihrer Sequenzen; So bauen Z1 und Z3 Spannung ab, während Z5, Z6, Z7 und Z10 diese aufbauen. In den langen Zwischenspielen ist die dynamische Zeichnung komplexer. Die Oberstimmen-Spitzentöne zeigen zwei auffällige Abwärtsgänge, die jeweils in eine Kadenz mit *do—ti—do*-Floskel münden (vgl. in Z2, T. 6-9, O: *a-gis-fis-e-dis* + cis-Moll-Kadenz mit Floskel in M; ähnlich T. 10-13, O: *fis-e-dis-cis-h-a-gis* + E-Dur-Kadenz mit Floskel in M). In diesen Segmenten nimmt die Spannung spürbar ab. In den abschließenden Segmenten dagegen sorgen steigende Sequenzen für zunehmende Intensität und bereiten so den folgenden Themeneinsatz aktiv vor.

Von den verbleibenden Zwischenspielen ist Z4 zweigeteilt (T. 21<sub>7</sub>-22<sub>7</sub> abnehmend aufgrund absteigender Sequenzen, T. 22<sub>7</sub>-23 zunehmend); Z9 ist einfach strukturiert und klingt in *diminuendo*; Z11 beginnt mit einer cis-Moll-Kadenz (T. 56-57) in Überschneidung mit einem Engführungseinsatz des Themenschluss-Motivs, gefolgt von einer dynamischen Kurve aus aufsteigenden M3-Sequenzen mit anschließender Entspannung und zusammengehalten von einem Dominant-Orgelpunkt; und auch in Z12 folgt einem Spannungsabfall (bis T. 64<sub>7</sub>) ein die nächsten Einsätze vorbereitender dynamischer Anstieg.

Die ornamentale Natur des Fugenthemas spricht für einen lebhaften Grundcharakter; dazu passen die Intervallsprünge in der endgültigen Form des Kontrasubjektes und der Gigue-Rhythmus in der Begleitstimme der

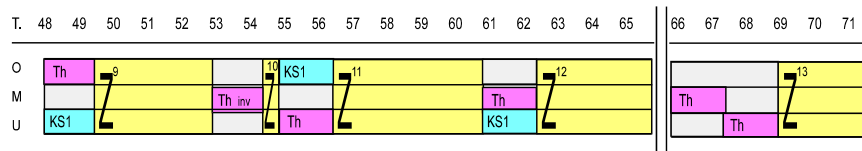
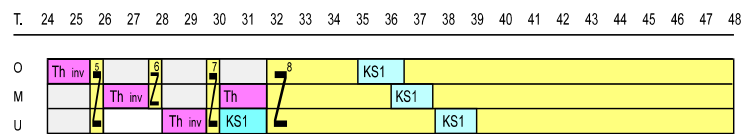
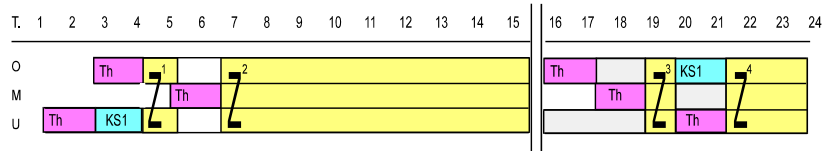


zu einem ausladenden *ritardando* ein. Eine minimale Andeutung einer Entspannung des Tempos ist hier vorzuziehen.

Die Bestimmung der Fugenstruktur ist nicht einfach. Da deutliche Kadenzwirkungen und Ausdünnungen der Textur fehlen, muss man sich an der Logik der Einsatzfolge sowie an den aufgezeigten Symmetrien orientieren. Dabei ergibt sich durch die Analogie der Zwischenspiele Z2 und Z8 eine Entsprechung der Abschnitte T. 1-15 und T. 24-47. Die spätere Passage erscheint als eine erweiterte Variante der ersteren: Beide beginnen mit drei zusammenhängenden Themeneinsätzen (T. 1-6, 24-29) und enden mit aufsteigenden Motiven und Skalenabschnitten (T. 13-15: M3 + Aufstieg in M, O; T. 44-47: M3 + Aufstieg in M, U + M4).

Zwischen den analogen Abschnitten liegt eine kürzere zweite Durchführung, die zweistimmig ansetzt. Der Beginn des Abschnitts weist zudem eine Entsprechung zu dem der ersten Durchführung auf: Ein Themeneinsatz auf der Tonika (vgl. T. 1-2 mit T. 16-17), eine Antwort auf der Dominante (vgl. T. 2-3 mit T. 17-18) sowie ein eintaktiges Zwischenspiel mit identischem Material im Stimmtausch (vgl. O: T. 4 mit M: T. 19 und U: T. 4 mit O: T. 19). Die zweite Durchführung enthält außerdem drei Themeneinsätze (der dritte in der parallelen Durtonart) und ein abschließendes Zwischenspiel, das nach einer anfänglichen Entspannung neuen Schwung nimmt und so die kommende dritte Durchführung vorbereitet (vgl. die aufsteigenden Linien in T. 22-23).

Die vierte Durchführung beginnt in T. 48 mit der Rückkehr zur Tonika. Ihre ersten drei Themeneinsätze scheinen ausschließlich in der Tonika verankert zu bleiben. Doch zeigt ihre jeweilige harmonische Umgebung, dass die volle Rückkehr zur Tonika sich erst allmählich vollzieht (vgl. T. 48-49: fis-Moll nach cis-Moll; T. 53-54: A-Dur-Beginn, Schluss ohne Auflösung; T. 55-56: cis-Moll). Das längere Z11 mit seinen aufsteigenden M3-Sequenzen scheint den Abschluss dieser Durchführung anzukündigen (vgl. T. 59) doch die oben erwähnte Triller-Imitation führt dazu, dass Hörer einen weiteren Einsatz erwarten. Wieder endet das Zwischenspiel mit steigender Spannung (vgl. T. 64-65) und bereitet so den Beginn des folgenden Abschnitts vor. Die vergleichsweise kurze Schlussdurchführung beginnt, analog der vierten, in fis-Moll. Ihre beiden Themeneinsätze entsprechen hinsichtlich ihrer Tonarten und ihres metrischen Abstandes den ersten Einsätzen in der ersten und zweiten Durchführung der Fuge, und selbst der darauffolgende Zwischenspieltakt ist sehr ähnlich (vgl. T. 66-69 mit T. 1-4 und 16-19).



Es lohnt sich zu beobachten, welche Art struktureller Balance Bach hier gelungen ist:

- Die fünf Durchführungen sind auf drei Blöcke verteilt: I + II, III, IV + V.
- Die Durchführungen I und II einerseits, IV und V andererseits weisen sehr ähnliche Anfänge auf. In beiden Fällen scheint die kürzere zweite Durchführung des Paares die harmonische Aufgabe, die in der ersten nicht vollständig zu Ende geführt wurde, zu erfüllen – in Durchführung II die von der Tonika wegführende Modulation, in Durchführung V die definitive Rückkehr zur Tonika.
- Die dritte Durchführung sorgt mit ihren Themen-Umkehrungen, ihrem Gigue-Rhythmus und ihrer Kontrasubjekt-Durchführung für einen Kontrast.
- Der dreiteilige Bauplan zeigt sich auch hinsichtlich der Länge: I + II = 23 Takte, III = 24 Takte, IV + V = 23 ¼ Takte

Die Gesamtgestaltung der Fuge wird von ihrem spielerischen Charakter bestimmt; dynamische Bewegungen sollten daher eher gemäßigt als dramatisch ausfallen. Der größte Einfluss kommt den ausführlichen Zwi-

schen spielen zu, deren vor allem durch die Richtung der Sequenzen determinierte dynamische Ausrichtung bereits diskutiert wurde.

Die Beziehung zwischen den Themeneinsätzen stellt sich folgendermaßen dar. Innerhalb der ersten drei Einsätze in Durchführung I und II steigt die Spannung allmählich, zunächst durch die wachsende Stimmenzahl, später durch die Wendung nach Dur. Dem steht allerdings die entspannende Tendenz der Zwischenspiele Z1 und Z3 entgegen. Durchführung III beginnt vergleichsweise zarter. Zwar kehrt der vierte Einsatz zur Originalform des Themas zurück, doch erreicht er aufgrund seiner schwächeren Position in der Mittelstimme nur mittlere Intensität. Durchführung IV kehrt zur ursprünglichen Farbe und Spannung zurück, doch entsteht hier keine ähnlich überzeugende dynamische Gruppierung. Erst die kurze Schlussdurchführung mit ihrem sehr kompakten Aufbau erreicht die Dichte der beiden ersten Durchführungen.