

Präludium in d-Moll

Dieses Präludium in durchgehend zweistimmigem Satz enthält sowohl homophone Komponenten als auch eine Anzahl Motive, die etwa gleich auf beide Stimmen verteilt sind und mit ihrer Verwendung von Imitation und kontrapunktischen Techniken auf eine polyphone Anlage hindeuten. Die Motive des Präludiums folgen einander nicht nur, sondern entwickeln sich eines aus dem anderen.

Die erste harmonische Entwicklung schließt in T. 5₁, am Ende der Phrase, die dann in Stimmtausch wiederholt wird. Eine strukturell relevante Kadenz wird nach der Modulation zur Dominante in T. 26₁ erreicht. Die Subdominant-Region innerhalb der großflächigen harmonischen Entwicklung ist in T. 42 etabliert, macht jedoch bald einem Dominant-Orgelpunkt Platz. Dieser bildet den Ausgangspunkt für einen Liquidationsprozess, der in mehreren Schritten zum abschließenden Tonika-Orgelpunkt führt.

Der Bauplan des Stückes lässt sich etwa so darstellen:

I a	T. 1- 9 ₁	Tonika
I b	T. 9-26 ₁	Modulation zur Dominante
II	T. 26-42 ₁	Modulation zur Subdominante
III	T. 42-61	Rückkehr zur Tonika

Das vorherrschende Charakteristikum dieser Komposition ist ihr äußerst homogener Rhythmus. Unterbrechungen der durchgehenden Sechzehntelbewegung ergeben sich nicht durch längere, sondern ausschließlich durch kürzere Notenwerte in der Form ornamentaler Zweiunddreißigstel-Läufe (vgl. T. 22, 24). Der rhythmischen Schlichtheit entspricht eine Linienführung, die vorwiegend aus gebrochenen Dreiklängen, Skalen und ornamentalen Figuren besteht. Der Grundcharakter ist lebhaft und das Tempo schnell – nicht gehetzt, aber doch rasch genug, um die Aufmerksamkeit der Hörer von einzelnen Sechzehntelnoten weg auf die größeren Einheiten zu lenken.

Die Artikulation sollte sehr durchsichtig sein. Die in *non legato* zu spielenden Achtel sollten federn, ohne den Eindruck von Gewicht zu hinterlassen. Abgesehen von einigen wenigen Gruppen, die Bach selbst als *legato* ausweist (vgl. O: T. 22 und 24; L: T. 43-45), sind alle kürzeren Notenwerte *quasi legato* zu spielen, in einer Anschlagsqualität, die in Werken der Wiener Klassik als *leggiero* bezeichnet wird.

Die einzigen Verzierungen, die Bach für dieses Präludium vorsieht, sind Mordente. Wie immer berühren sie als untere Nebennote den Ton, der der Harmonie des Taktes angehört (die nicht unbedingt mit der ganzen Stücker identisch ist); in T. 1-3, 44 und 50 ergibt sich *d-cis-d*, in T. 27-28, wo der Bezugsrahmen die Molldominante ist, *a-gis-a* und nicht *a-g-a*. Nur in T. 43 und 45 benutzt dasselbe Ornament einen Ganztonschritt: *e-d-e*.

Von den vier Motiven des Präludiums bringt eines seine eigene Begleitung mit, ein anderes ist von verschiedenen nicht-motivischen Tongruppen umgeben, und die beiden verbleibenden erklingen in Engführung. Nicht zum thematischen Material gehört die fallende Oktave in der Unterstimme des ersten Taktes. Eine von der Stimmführung her zweideutige Komponente ist der absteigende Lauf in T. 5 (ebenso T. 26), der – quasi als dritte Stimme zwischen zwei ausgehaltenen Viertelnoten – in metrisch schwacher Position auf dem zweiten Sechzehntel des Taktes einsetzt. Nimmt man diese beiden Randerscheinungen gleichzeitig in den Blick, so kann man einen Schluss ziehen, der für das Verständnis des ganzen Stückes wichtig ist: Das Präludium beginnt nach einer Art ‘Signal’ – dem dreifachen *d* – auf schwachem Takteil, vorwärts strebend und nicht etwa entspannend.

M1 besteht aus einer melodischen Stimme in Achteln (vgl. U: T. 2-5₁) und einer Begleitfigur M1a aus absteigender Skala und Dreiklangsbrechung.

Während M1a harmonisch bestimmt ist und seinen Höhepunkt auf dem Subdominant-Dreiklang in T. 2 findet, folgt die führende Stimme melodischen Kriterien. Ihr Höhepunkt fällt auf das von zwei ‘emotionalen’ Intervallen (einer Mollexte und einer verminderten Quint) umgebene *b* in T. 4. Dabei wirkt die innere Verwandtschaft von T. 2 und 3 als wiederholter, verstärkter Ansatz zu einer Steigerung. Erst im entspannten Schluss von T. 5 treffen die beiden Stimmen auch dynamisch wieder zusammen.¹

¹Die Wiederholung im Stimmtausch beginnt mit einem erneuten Anlauf von M1a und setzt sich dann analog den eben beschriebenen Vorgängen fort. Später im Stück kehrt M1a wieder in U: T. 26-30 und O: T. 30-34, wohingegen M1 in seiner ursprünglichen Form nur in O: T. 27-30 zu hören ist, mit zusätzlichen Fragmenten in U: T. 42, O: T. 43 und U: T. 50.

Auch das zweite Motiv wird von der Unterstimme vorgestellt. Nach einem Beginn auf der zweiten Sechzehntel von T. 9 beschreibt M2 eine Kurve, die auf dem dritten Taktschlag kulminiert und nach wellenartigem Abstieg mit Dreiklangtönen endet. Eine Interpretation, die melodische Konturen unterstreicht, wird dieses *d* betonen; wer in diesem raschen Stück die Metrik für ausschlaggebend hält, wird auf das *h* in T. 10₁ zustreben. M2 ist als zweistimmige Engführung angelegt. Ungewöhnlich ist allerdings die Tatsache, dass die beiden Hälften des Motivs im ersten und letzten Takt der Engführung zudem als abgetrennte Gegenstimme erklingen.

Das dritte Motiv gleicht dem zweiten hinsichtlich seiner strukturellen Bedingungen. Es wird ebenfalls in der Unterstimme vorgestellt und in Engführung imitiert. Der erste vollständige Einsatz ertönt dabei in U: T. 13-15₁. Der erste Takt des Motivs besteht aus einem Zwei-Sechzehntel-‘Auftakt’ vor einer Dreiklangsbrechung in Zickzackbewegung; im zweiten Takt folgt, wieder auf schwachem Takteil beginnend, eine Sechzehntelbewegung, die sich bei genauer Betrachtung als Fortsetzung derselben Zickzack-Linie entpuppt. Interpretieren, die es sich zur Aufgabe machen, thematische Figuren individuell zu gestalten, sollten das *d* in T. 13₂ betonen, das den Ausgangspunkt für die verziert absteigende Dreiklangsbrechung bildet; am Metrum orientierte Spieler werden dagegen auch hier auf den Taktschwerpunkt in der Mitte des Motivs zusteuern. M3 kehrt in O: T. 14-16₁, U: T. 15-17₁ und O: T. 16-18₁ wieder; außerdem gibt es, genau wie bei M2, halbe Zitate: die zweite Hälfte erklingt separat in O: T. 13-14₁, die erste in U: T. 17-18₁.

Die letzte motivische Komponente ist die einzige, die in der Oberstimme eingeführt wird; vgl. O: T. 35-37₁. In den Sechzehnteln steigt zunächst eine Spitzentonlinie vor dem Hintergrund einer wiederholten *es-d-c*-Figur in die Höhe. Dem so erzeugten verminderten Septakkord *fis-a-c-es* folgen zu Beginn des nächsten Taktes die g-Moll repräsentierenden Töne *b* und *g* auf *c* endet. Für die dynamische Darstellung gibt es zwei Optionen: Man kann das harmonische Spiel betonen und wird dann den Beginn von T. 36 bereits als Beginn der Entspannung spielen; alternativ kann man auch hier eine metrisch betone Version wählen, in der der Höhepunkt auf den Taktschwerpunkt fällt – der ja tatsächlich auch eine melodische Überraschung bringt, insofern das *b* die Hörerwartung auf eine Fortsetzung der aufsteigenden Spitzentonlinie durchkreuzt.² M4 unterscheidet sich von den drei vorausgegangenen Motiven insofern, als es nicht von einer immer gleichen Figur

²Dieses Motiv kehrt, mit leichten Modifikationen an beiden Enden, in U: T. 37-39₁ wieder. Danach hört man nur noch die erste Hälfte in O: T. 39-40₁.

begleitet wird. Die Imitation bildet hier nicht wie in M2 und M3 eine Engführung, sondern beginnt wie in M1 erst nach dem Ende der Figur, und die Achtel in der zweiten Stimme kehren nie in genau derselben Gestalt wieder.

Der Aufbau des Präludiums ist durch die vier Motive und ihren jeweiligen Impetus bestimmt. Abschnitt I besteht aus einer gereihten Einführung der ersten drei Komponenten, gefolgt von einer ausladenden Kadenz. Das mit seiner unmittelbaren Wiederholung die ersten acht Takte bestimmende M1 wird aufgewogen durch die achttaktige Kombination der beiden Engführungsgruppen aus M2 (vgl. T. 9-13₁) und M3 (vgl. T. 13-18₁), die die Modulation zur Dominante herbeiführen. Es folgen vier Takte mit indirektem Dominant-Orgelpunkt sowie vier Takte mit indirektem Tonika-Orgelpunkt (vgl. die Spitzentöne der Dreiklangsbrechungen in der Oberstimme). In T. 25 entpuppt sich das Oberstimmen-*d* als Septime eines E-Dur-Akkordes und führt damit kadenzierend nach a-Moll. Dynamisch ist M1 führend: die beiden folgenden Motive mit ihren absteigenden Sequenzen verlieren an Intensität, die jedoch im Verlauf der Orgelpunktakte wieder aufgebaut wird, so dass der Abschnitt auf dem ersten Schlag von T. 26 volltönend endet.

Abschnitt II beginnt gleichermaßen intensiv, verliert jedoch bald an Spannung und endet, nachdem auch das vierte Motiv eingeführt ist, in T. 42₁. Nur die Überleitung der beiden letzten Takte verhindert mit ihrer Gegenüberstellung von Oberstimmen-*crescendo* und Unterstimmen-*diminuendo* einen vollständigen Spannungsabfall. Der dritte Abschnitt unterscheidet sich von den beiden vorausgegangenen in fast jeder Hinsicht: Fragmentierte und entwickelte Formen der Motive verbinden sich mit langen Orgelpunktwirkungen (vgl. U: T. 43-46 und O: T. 47-49), während Takte in latenter Zweistimmigkeit (vgl. T. 51-52) und im Toccata-Stil (T. 53-56) die Polyphonie in Frage stellen. Nachdem die Grundtonart in ihrer Dur-Variante erreicht ist (die pikardische Terz erklingt schon von T. 57 an), endet das Präludium mit einer viertaktigen Kadenz über einem Bass-Orgelpunkt; der vierstimmige Schlussakkord bestätigt die in allen nicht-polyphonen Passagen des Stückes waltende indirekte Vierstimmigkeit. Dynamisch beschreibt der dritte Abschnitt, vor allem aufgrund seiner reduzierten thematischen Substanz, eine einzige Entspannung, die durch absteigende Spitzentonlinien unterstrichen wird (vgl. O: T. 43-53, *e-d-c-b-a-g-f-es-d*). Dem kontinuierlichen Intensitätsverlust setzt sich einzig die abschließende Entwicklung über dem Tonika-Orgelpunkt entgegen, die das Präludium doch noch zu einem Abschluss in mittlerer Laufstärke führt.

Fuge in d-Moll

Das Thema beginnt ganztaktig und endet auf dem ersten Schlag des dritten Taktes. (Die beiden Achtel, die dem Themenschluss in T. 3 vor der Pause folgen, haben weder eine harmonische Funktion, noch werden sie im Verlauf der Fuge je wieder aufgegriffen; sie sind also nicht Teil des Themas.) Bei der Beschreibung von Rhythmik und Melodik spielt die persönliche Auffassung eine größere Rolle als gewöhnlich. Es lassen sich zwei recht unterschiedliche Interpretationen denken, die einen wesentlichen Einfluss auf die Bestimmung des Grundcharakters haben. Beide sind mit guten Argumenten untermauert: Man kann den Rhythmus als sehr komplex beschreiben, indem man auf das Vorkommen von Triolensechzehnteln, normalen Sechzehnteln, Achteln und Synkopen hinweist, und dazu eine als vorwiegend aus Sekundschritten bestehende Kontur konstatieren. Umgekehrt kann man argumentieren, dass die Rhythmik trotz der verschiedenen Notenwerte in ihrem Gesamteindruck unkompliziert ist, vor allem, da die Triolengruppen auskomponierte Verzierungen einer Progression in langsameren Werten sind. Diese unter der ornamentalen Oberfläche auszumachenden langsameren Werte sind durchaus nicht vorwiegend durch Sekundschritte verbunden, so dass sich auch der Eindruck der Kontur ändert.

Erste Konsequenzen aus diesen zwei Ansätzen ergeben sich bereits in der Frage der Phrasenstruktur. Eine Auffassung des Themas als ungeteilte Einheit ist nur sinnvoll in sehr beschwingtem Tempo, wird also nur vertreten von einigen der Interpreten, die die Rhythmik als unkompliziert empfinden. Verbreiteter ist die Überzeugung, dass es sich hier um ein aus zwei Teilphrasen zusammengesetztes Thema handelt. Die erste Teilphrase umfasst die wellenartige Triolenfigur mit ihrem Zielton, dem *a* in der Mitte des ersten Taktes; die zweite Teilphrase ist gekennzeichnet durch den zunächst chromatischen, dann diatonisch fortgesetzten Abstieg vom Oktavton *d* bis zum abschließenden *f*. Diese Auffassung ist bei lebhaftem Grundcharakter eine von zwei Alternativen, in einer ruhigeren Deutung aber sicher die einzige sinnvolle Möglichkeit. Als Variante dieser zweiten Auffassung wird zuweilen sogar eine Struktur in drei Teilphrasen vertreten, indem der Abstieg von *d* bis *f* von den eher kadenzartigen Intervallsprüngen des dreitönigen Themenschlusses unterschieden wird. Diese Lesart lässt sich

harmonisch untermauern, insofern der im synkopierten *g* vollzogene Übergang von der Subdominant- zur Dominantfunktion im nachfolgenden *f* seine Auflösung zur Tonika findet, so dass die Kadenz im Grunde bereits hier abgeschlossen ist und vor allem wegen der unbefriedigenden metrischen Position dieses Abschlusses durch eine weitere Dreitongruppe ergänzt wird. Die Tatsache, dass Bach dieses Endglied des Themas zuweilen fallen lässt, ohne dass deswegen die Vollständigkeit in Frage gestellt scheint (vgl. T. 10-12, T. 14-15, T. 17-18), verleiht dieser Auffassung zusätzliches Gewicht.

Das harmonische Gerüst, das der Komponist für dieses Thema entwirft, ist allerdings, besonders während des chromatischen Abstiegs, sehr komplex. Bachs tatsächliche Ausführung zeigt Harmoniewechsel auf jeder Achtel mit nur einer Ausnahme (darauf wird noch zurückzukommen sein.) Während dieser ungewöhnliche häufige Wechsel die Suche nach den Hauptfunktionen ein wenig erschwert, liegt darin zugleich eine wichtige Information. Einerseits verlangt eine derart dichte harmonische Fortschreitung ausreichend Zeit, um voll wahrgenommen werden zu können, und spricht daher gegen ein allzu rasches Tempo, zu dem die Triolenläufe allein vielleicht geführt hätten. Andererseits liefert die Tatsache, dass gerade die beiden Achtel auf dem dritten Schlag des ersten Taktes eine Ausnahme vom ständigen Harmoniewechsel bilden – *a* und *d* repräsentieren beide die Tonika – ein Argument für die Annahme einer mit diesem *a* endenden ersten und mit dem *d* beginnenden zweiten Teilphrase.

i V⁷ i iv⁵ i | i V⁷ i iv⁵ vi i⁵ V⁷ i

Die dynamische Gestaltung im Thema muss sich natürlich an den für andere Parameter gefällten Entscheidungen orientieren. Interpreten, die ungeachtet der Gefahren für eine Verwischung der harmonischen Entwicklung ein rasches Tempo wählen, spielen meist eine einfache Kurve mit Höhepunkt auf dem hohen *d*. Interpreten, die sich für ein eher mäßiges Tempo und eine Auffassung mit mehreren Teilphrasen entscheiden, spielen die Läufe zwar ebenfalls als *crescendo*,³ können sich jedoch erlauben, in der

³ Man hört zuweilen die sehr subtile Version, in der die Steigerung nur bis zum *b* geführt wird, dann aber zum die Tonika vertretenden *a* wieder abfällt. Dies kann wunderschön klingen – solange es nicht die ersten sechs Töne ansteckt und zu einer ähnlichen dynamischen Zeichnung inspiriert. Dies würde die ganze Teilphrase verderben, indem es sie mit dem eher für die Musik des 19. Jahrhunderts passenden ‘emotionalen Wellen’ versetzt.

zweiten Teilphrase dem rhythmische Merkmal der Synkope und ihrer harmonischen Sonderstellung Rechnung zu tragen, indem sie den chromatischen Abstieg als neu ansetzenden Spannungsaufbau spielen. Nach der Synkope löst sich die Spannung entweder allmählich (bei einer Auffassung des Themas mit zwei Teilphrasen) oder plötzlich (bei einer empfundenen Dreiteilung mit kadenzierendem Schlussglied, das dann in neutraler Klangfarbe folgt).

Die d-Moll-Fuge enthält neun Themeneinsätze:

1.	T. 1-3	M	5.	T. 14-15	M
2.	T. 3-5	O	6.	T. 14-17	O
3.	T. 6-8	U	7.	T. 17-18	M
4.	T. 10-13	O	8.	T. 17-18	U
			9.	T. 25-27	O



Kein einziger der späteren Einsätze klingt genau wie der allererste. Im zweiten und dritten Einsatz verstärkt Bach die abschließende Wirkung durch den Abfall zum Grundton statt zur Terz. Der vierte Einsatz bricht unmittelbar vor der erwarteten Synkope ab, bringt nach einer Oktavversetzung eine Sequenz des Achtelabstiegs, endet dann jedoch modifiziert und ohne Auflösung. Die Einsatzpaare 5 + 6 sowie 7 + 8 erklingen als Engführungen, im letzteren Fall sogar unter Verwendung der Umkehrungsform des Themas. Keine der thematischen Phrasen ist vollständig. Die Anführer der beiden Gruppeneinsätze brechen nach einer verfrühten Synkope vorzeitig ab. In der ersten Engführung korrigiert der nachfolgende Partner zwar die Stellung der Synkope wieder, verpasst dafür aber das Ende des chromatischen Abstiegs und verliert sich in Sequenzen der rhythmischen Figur, während sein Pendant in der zweiten Engführung unverrichteter Dinge aufgibt. Einzig der abschließende neunte Themeneinsatz stellt die ursprüngliche Version wieder her, ersetzt dabei allerdings das kadenzielle Schlussglied durch eine melodische Schlussfloskel.

Bach hat für diese Fuge nur ein Kontrasubjekt entworfen. Es wird als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz eingeführt, beginnt jedoch ein wenig verspätet erst unmittelbar nach dem mittleren Taktschlag. Sein Ende ist zweideutig: Die Hörerwartung zielt auf einen Abschluss mit der Schlussfloskel *a-gis-a*, doch Bach entscheidet anders, erniedrigt den Leitton zum *g* und verzögert die Auflösung, die nun durch ihre Verspätung bereits einer anderen Harmonie angehört. Auch im Kontrasubjekt sind zwei Deutungen

der Struktur denkbar: Man kann es als ungeteilte Phrase auffassen oder als Reihung zweier Teilphrasen, deren zweite in Form einer variierten Sequenz nach dem auf den Taktbeginn fallenden *a* beginnt. Dynamisch ergeben sich daraus etliche Möglichkeiten: Wird das Kontrasubjekt als ungeteilte Phrase gelesen, so kann der Höhepunkt nach melodischen, rhythmischen oder harmonischen Kriterien gewählt werden und insofern entweder auf das emotionale Intervall (den Tritonus *c-fis* in T. 4), auf die Synkope oder auf die Subdominantharmonie fallen, jeweils von einem einfachen *crescendo* vorbereitet und von einem ebenso einfachen *diminuendo* gefolgt. Empfindet man das Kontrasubjekt dagegen als zweiteilig, so lässt sich ein erster Höhepunkt auf der Subdominante (dem *a* am Ende der ersten Teilphrase) mit einem zweiten Höhepunkt auf der Synkope verbinden.

Das folgende Notenbeispiel zeigt Thema und Kontrasubjekt, wie sie in T. 6-8 erklingen. Die dynamischen Gabeln geben nur je eine der vielen Gestaltungsmöglichkeiten wieder.



Die Fuge enthält nur fünf themafreie Passagen:

- | | | |
|----|-------------------------------------|--|
| Z1 | T. 5 | |
| Z2 | T. 8-10 ₃ | (M beginnt überlappend bereits in T. 7 ₃) |
| Z3 | T. 13-14 ₁ | (M beginnt überlappend bereits in T. 12 ₃) |
| Z4 | T. 16 | |
| Z5 | T. 18 ₃ -25 ₃ | |

Alle Komponenten des Zwischenspielmaterials sind entweder aus den beiden thematischen Komponenten abgeleitet oder als deren Gegenstimme ('falscher Kontrapunkt') eingeführt. Z1 zitiert (M) und imitiert (O) die Umkehrform der ersten Teilphrase des Themas, kontrapunktiert vom Krebs der zweiten Hälfte des ersten Thementaktes. Z4 greift einen Ausschnitt aus dem Kontrasubjekt auf und stellt ihn absteigenden Linien gegenüber, die an die zweite Teilphrase des Themas erinnern. Z2 führt ein unabhängiges Motiv ein, das allerdings schon den letzten halben Takt der Thema/Kontrasubjekt-Gegenüberstellung begleitet hat (vgl. M: T. 7₃-8₁); das Motiv besteht aus sieben auftaktigen Sechzehnteln und einer Schlussnote, die im Verlauf der

Fuge verschiedene Ergänzungen erfährt. In der zweiten Z2-Hälfte wird auch der Themenkopf wieder aufgegriffen. Z5 ist eine komplexe Variante von Z2: Bevor Bach gegen Schluss des Zwischenspiels M1 aufgreift, bildet er hier aus dem Themenkopf ein Motiv, in dem sechs Triolensechzehntel in eine aufsteigende Terz münden, stellt dieses Motiv in eine Engführungskette und entwickelt daraus schließlich Engführungen des gesamten umgekehrten Themenkopfes. Einzig Z3, das kürzeste der Zwischenspiele, ist ohne Analogie in der Fuge; es besteht ausschließlich aus drei M1-Einsätzen.

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel in der dynamischen Entwicklung der Fuge spielt, lässt sich unmittelbar aus dem Material ableiten. Z3 sorgt trotz seiner Kürze durch sein ausschließlich kontrastierendes Material für Entspannung. Dasselbe gilt für die erste Hälfte von Z2 und das auf M1 basierende Segment von Z5. In diesen beiden Passagen bringt jedoch der letzte halbe Takt eine Richtungsänderung und bereitet so den Einsatz eines (dadurch wie überzählig wirkenden) weiteren Themeneinsatzes vor.

Wie oben dargestellt, lassen Kontur und Rhythmik in dieser Komposition zwei Lesarten zu, aus denen sich unterschiedliche Schlüsse auf den Grundcharakter ergeben. Angesichts der Besonderheiten des Materials hat diese Entscheidung aber nur sehr begrenzten Einfluss auf die Artikulation. Wer einen lebhaften Grundcharakter bevorzugt, wird die Triolensechzehntel (*quasi*) *legato* spielen, die Achtel dagegen *non legato*; eine Ausnahme bildet einzig die Verbindung von der Synkope zu ihrem Folgeton, die aus Gründen der harmonischen Paarbildung von Vorhalt- und -Auflösung dicht gebunden gespielt wird. Wer das Stück eher ruhig auffasst, wird davon ausgehen, dass alle melodischen Noten *legato* klingen sollten; eine Ausnahme bildet das Themenschlussglied, das bei kadenzialer Auffassung *non legato* gespielt werden sollte. (In diesem Fall ergibt sich also im Detail folgende Ausführung: T. 1₁₋₃ *legato*, Zäsur, oberes *d* bis *f legato*, *f-e-a-f non legato*.) Die Artikulation im Kontrasubjekt und in M1 ist in beiden Fällen *legato* und die erweiternden Dreiklangsbrechungen in T. 19-20 sind stets *non legato*. Unterschiedlich artikuliert ist also nur der thematische Abstieg von *d* nach *g*.

Auch das Tempo der Fuge richtet sich natürlich nach der Grundentscheidung. Es gibt allerdings Grenzwerte auf beiden Seiten: Die Bewegung muss fließend genug sein, dass die Viertel und nicht die Achtel als Puls fühlbar werden, andererseits ruhig genug, dass die Chromatik und ihre Harmonisierung ebenso wie die Synkopen und komplementär-rhythmischen Muster wahrgenommen werden können.

Das Tempoverhältnis zum Präludium wirkt am überzeugendsten, wenn der vorherrschende Puls als Referenzwert gewählt wird:

Eine Viertel entspricht einer Achtel
im Präludium in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludiumviertel = 108, Fugenviertel = 54)

Für Interpreten, die ein wesentlich schnelleres Tempo anstreben, ist eine andere Proportion möglich:

Ein ganzer Takt entspricht einem halben Takt
im Präludium in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludiumviertel = 108, Fugenviertel = 72)

Die Fuge enthält zwei Verzierungen. In T. 16 findet sich ein den Notenwert ausfüllender Triller mit regulärer Auflösung, der, da die ornamentierte Note stufenweise erreicht wird, mit der verlängerten Hauptnote beginnt, in vier Triolenzweiunddreißigsteln das Trillern und den Nachschlag abdeckt (*g-f-e-f*) und sich in gleichbleibender Bewegung zur Auflösung am Beginn des folgenden Taktes absenkt. Das kadenzierende Ornament im Schlusstakt der Fuge dagegen ist kurz, da die melodische und harmonische Auflösung bereits vor dem Taktstrich auf schwachem Taktteil antizipiert wird. Es beginnt mit der oberen Nebennote, beinhaltet vier oder (falls möglich) sechs Noten, und endet unmittelbar vor dem nächsten Achtelanschlag in Mittel- und Unterstimme.⁴

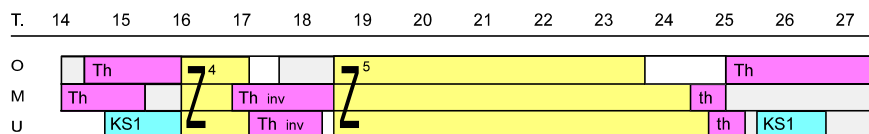
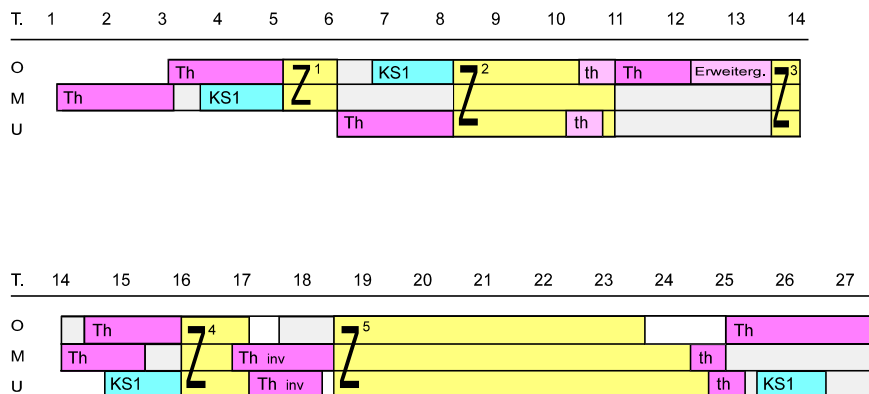
Der Bauplan der Fuge lässt sich vor allem an drei Merkmalen erkennen: der Einführung von Gruppeneinsätzen in der zweiten Durchführung, der Entsprechung von Themeneinsätzen und Zwischenspielen, und der dynamischen Funktion der Zwischenspiele. Die augenfälligste Analogie ist die zwischen T. 10 und T. 25. In beiden Fällen bereitet der Themenkopf in Engführung (im Viertelnoten-Abstand mit seiner Umkehrung) den folgenden Themeneinsatz vor. Die beiden Takte bilden das Ende von Zwischenspielen, in denen das erwähnte analoge Material nach einer längeren Entspannung für einen neuen Anstieg der Intensität sorgt. Die bereits erwähnte Entsprechung zwischen Z2 und der zweiten Hälfte von Z5 wird durch diese Beobachtung auf T. 7-9 + 10-11 \approx T. 21-23 + 25-26 ausgedehnt. Schließlich sind die beiden Themeneinsätze der Engführung von T. 14-15 identisch mit den beiden ersten Einsätzen der Fuge in T. 1-3 und 3-5, und auch das Kontrastsubjekt von T. 3-4 wird hier in Oktavtransposition aufgegriffen.

⁴ Der Effekt ist also der eines Prallers. Dies sollte jedoch niemanden verführen, das Symbol selbst für den eindeutigen Hinweis auf einen Praller zu halten. Dies gilt zu Bachs Zeit keineswegs. Die Fugenthemen des *Wohltemperierten Klaviers* enthalten zahlreiche Beispiele für notenfüllende Triller, die mit diesem Symbol angezeigt werden. Entscheidend ist einzig der Kontext.

So präsentiert sich die d-Moll-Fuge als aus zwei gleich langen und weitgehend korrespondierenden Hälften gebildet. Die Verkürzung, die in der zweiten Hälfte durch die Engführung entsteht, wird durch die Erweiterung zu Beginn des fünften Zwischenspiels ausgeglichen.

Thema M	Engführung M + O
Thema O	
Z1	Z4
Thema U	Engführung M inv + U inv
—	Z5a
Z2	Z5b
Thema O	Thema O
Z3	—
(= 13 T.)	(= 13 T.)

Während die Harmonisierung im Detail, wie gezeigt wurde, höchst komplex ist, erweist sich der übergeordnete Plan als außergewöhnlich schlicht: alle Themeneinsätze verbleiben in d-Moll. Die Dominante wird nie kadenzial bestätigt, und auch die Subdominante wird nur im Vorübergehen am Ende der zweiten Engführung berührt (vgl. T. 18).



Dynamisch bildet die Komposition eine einzige große Kurve: Die erste Hälfte nimmt durchgehend an Intensität zu, die zweite baut diese Spannung sehr allmählich wieder ab. Dabei beginnt die zweite Hälfte mit der größten in diesem Stück erreichten Dichte, einer vom Kontrasubjekt begleiteten Themen-Engführung. Die Erweiterung des nachfolgenden Einsatzes sorgt

für ein langgezogenes *diminuendo*, dem die etwas weniger intensive Einführung der Themen-Umkehrung folgt. Z5 setzt diese Tendenz mit vielen nur sehr allmählich fallenden Linien und absteigenden Sequenzen fort. Die Entspannung endet erst zu Beginn von T. 25, wo die Vorbereitung auf den abschließenden Themeneinsatz einen letzten kleinen Spannungsanstieg erzeugt.