

Präludium in As-Dur

Dieses Präludium basiert auf mehreren Motiven. Einige ziehen Imitationen nach sich und werden Abwandlungen unterworfen, die für polyphone Kompositionen typisch sind; andere treten mit einer bestimmten Begleitung auf und wirken homophon. Die Textur besteht aus zwei Strängen, deren jeder in sich zwischen melodischer Linienführung und akkordischer Stimm-spaltung wechselt.

Die erste harmonische Entwicklung endet mit der Bekräftigung der Grundtonart in T. 7₁. Die nächste Kadenz, die in T. 17 die erste Modulation beschließt, klingt dank einer typischen Schlussfloskel noch prononcierter. Insgesamt lassen sich fünf Abschnitte ausmachen; alle beginnen mit einer Bestätigung der Ausgangsstufe, in den ersten vier folgt jeweils eine Modulation:

I	T. 1-7 ₁ - 17 ₁	Tonika–Dominante (As-Dur/Es-Dur)
II	T. 17-23 ₁ -34 ₁	Dominante–Tonikaparallele (Es-Dur/f-Moll)
III	T. 34-40 ₁ -50 ₁	Tonikaparallele–Subdominante (f-Moll/Des-Dur)
IV	T. 50-63 ₂ -64 ₁	Subdominante–Tonika (Des-Dur/As-Dur)
V	T. 64-77	Tonika-Bestätigung

Die Komposition zeigt ausgedehnte Entsprechungen:

T. 1-4	≈	T. 17-20, 34-37	(transponiert und variiert)
T. 1-2	≈	T. 50-51	(transponiert)
T. 5-6	≈	T. 21-22, 38-39	(transponiert und variiert)
T. 7-9 ₁	≈	T. 40-42 ₁	(transponiert und variiert)
T. 11-17 ₁	≈	T. 44-50 ₁	(transponiert und variiert)

Der Grundcharakter des Stückes ist 'eher ruhig'. Die Rhythmik ist komplex mit einer großen Vielfalt an Notenwerten von Zweiunddreißigsteln zu punktierten Achteln. Die häufigste rhythmische Figur – eine längere Note auf einem Taktschlag, der kurz vor dem nächsten Taktschlag ein, zwei oder drei kurze Werte folgen – verleiht dem Präludium einen schwingenden Stil, der ein allzu langsames Tempo verbietet. Die Artikulation ist überwiegend *legato*. Die meisten Intervallsprünge finden sich entweder in Sechzehntel-Figuren oder im Übergang von einer Zweiunddreißigstel-Gruppe zur folgen-

den langen Note, und erlauben daher kein Absetzen. Die Keile, die in T. 5-6 eine nachdrückliche Verkürzung der Note verlangen, machen deutlich, dass die längeren Noten sonst gebunden gespielt werden. Wie für alle Artikulations- oder Verzierungszeichen in thematischem Material zu Bachs Zeiten gilt auch für diese Keile, dass sie, wo immer dieselbe Komponente wieder aufgegriffen wird, auf die entsprechenden Noten übertragen werden sollten. Dies gilt besonders für das *g* in T. 39₃ zu; ob es auch das *as* in T. 21₃ betrifft, richtet sich nach der individuellen Interpretation dieses Taktes, der als Ableitungsform aus T. 5 gehört werden kann, aber nicht muss.

Übliche Ausnahmen vom allgemeinen *legato* finden sich vor allem in kadenzialen Bassgängen (vgl. T. 16, 33, 49, 62 und 74). Auch die weiteren Fälle, in denen Bach die Artikulation spezifisch vorschreibt, treten außerhalb des thematischen Materials in kadenzialem Kontext auf. In T. 62 weisen paarweise Bindebögen auf Aktiv/passiv-Schattierungen hin; diese Bezeichnungen unterstreichen den harmonischen Vorgang von Spannung und Auflösung, fordern jedoch nicht unbedingt zur Verkürzung der zweiten Note auf. So kann der Bogen, der in T. 76 die Viertel *as* zum nachfolgenden *g* bindet, als Vorsichtsmaßnahme gelesen werden, die eine unaufmerksame Unterbrechung innerhalb der letzten Schlussformel verhindern soll.

Der Notentext enthält drei Arten von Verzierungen: mehrere Praller, einen Mordent sowie klein gestochene Noten. Die Praller kommen in zwei verschiedenen Zusammenhängen vor: als thematisch integrierte Ornamente vor dem Hintergrund durchgehender Sechzehntel (in T. 52-59) und als kadenziale Verzierungen (vgl. T. 76). Die thematischen Praller werden ausnahmslos stufenweise erreicht und sind daher dreitönig; der kadenziale Praller, der ebenfalls mit der Hauptnote beginnt, kann fünf oder sogar sieben schnelle Noten enthalten, da er den wesentlichen Schritt im abschließenden *ritardando* bezeichnet und keine die Harmonie wechselnde Gegenstimme zu berücksichtigen hat; nur muss er deutlich vor Eintritt der antizipierten Auflösung zum Stillstand kommen. Der Mordent schmückt den kadenzialen Bassgang unmittelbar vor der homophonen Schlussformel (vgl. T. 74₃); mit Rücksicht auf die im Takt herrschende Harmonie muss er mit *ces* als unterer Nebennote gespielt werden.

Die beiden klein gestochenen Noten finden sich in T. 75, wo sie Teil der abschließenden homophonen Schlussformel sind. Beide sind als Achtel vor einer Viertel notiert und repräsentieren melodisch und harmonisch eigenständige Schritte, die auf dem Schlag zusammen mit den Akkordnoten in den anderen Stimmen angeschlagen werden und sich auf der zweiten Achtel in die 'vorenthaltenen', zum Dreiklang gehörigen Noten *g* bzw. *es* auflösen.

Die Vielfalt des motivischen Materials in diesem Präludium gestattet verschiedene Auffassungen – und im Zusammenhang damit unterschiedliche Bezeichnungen. Wollte man jede ähnliche aber nicht ganz identische Gestalt als eigenständige Komponente anerkennen, so würde dies zu einer letztlich unübersichtlichen Anzahl führen und damit dem Zweck einer Analyse – einem besseren Verständnis – entgegenwirken. Umgekehrt wird aber eine Beschreibung, in der allzu viele Figuren als Abwandlungsformen einer einzigen Grundgestalt erklärt werden, letztlich bedeutungslos. Die folgende Darstellung versucht, beide Extreme zu vermeiden, indem nicht nur die unmittelbare Erscheinungsform einer melodischen Einheit, sondern auch ihre horizontale und vertikale Umgebung berücksichtigt wird.

Das erste Motiv (M1), eingeführt in T. 1-2₁, besteht aus zwei Manifestationen eines gebrochenen Dreiklangs: In der linken Hand erklingt ein absteigender As-Dur-Klang in linearer Form, wobei die Intervalle durch die die punktierten Achtel ergänzenden Notengruppen, die sich stets in Gegenbewegung zum Dreiklang aufsteigend verhalten, nicht etwa überbrückt, sondern vielmehr vergrößert werden. Die homophone Begleitung des Motivs in der rechten Hand zeigt den As-Dur-Dreiklang in einem Rhythmus aus schwachtaktigen Akkorden mit vorausgehender Nebennote. Dynamisch beschreibt das Motiv eine Entspannung, verursacht durch absteigende Linien im Bass, Wiederholungen in der rechten Hand und vor allem das Fehlen jeder harmonischen Aktivität. M1 wird in sehr ähnlicher Form in T. 3, 17, 19, 34, 36 und 50 aufgegriffen; eine Variante findet sich in T. 10. Außerdem erklingt die Begleitung allein, leicht variiert, in T. 52, 54, 56, 58 und 59. Es sollte betont werden, dass das Motiv keinerlei Imitation oder Stimmtausch erfährt, sondern in der vertikalen Struktur unverändert bleibt.

Das zweite Motiv, das in T. 2 eingeführt wird und später in einer Vielzahl unterschiedlicher melodischer Verkleidungen wiederkehrt,¹ scheint fast allgegenwärtig in diesem Stück. Sein Charakteristikum ist der aus regelmäßigen Sechzehnteln bestehende, nach dem Schlag beginnende und genau einen Takt überspannende Rhythmus. Alle Varianten teilen mit der Urgestalt die dynamische Anlage aus einem *crescendo* bis zum Höhepunkt auf Schlag 2 und einer Entspannung zum nächsten Taktbeginn. Im Gegensatz zum stets homophon bleibenden M1 ist M2 polyphon, wandert durch die Stimmen und verbindet sich mit mehreren anderen Motiven.

¹ Eine Auflistung könnte folgendermaßen aussehen: M2a vgl. T. 2, 4, 18, 20, 35, 51; M2b vgl. T. 5-6, 21-22, 38-39 (evtl. auch T. 37), mit gleicher Begleitung in T. 5-6, 21, 39; M2c vgl. O: T. 7, 8-9, 29-31, 40-43, 68, 70-73 und U: T. 24, 26, 28, 32, 65, 67, 69.; M2d vgl. T. 23, 25, 64, 66; M2e vgl. T. 53, 55, 60; M2f vgl. T. 11₂-12₂, 12-15, 44-48.

M3, das in der linken Hand von T. 7-8₁ vorgestellt wird, besteht in seiner Urform aus einem 3/32-Auftakt gefolgt von einem Skalenabstieg in punktiertem Rhythmus. Wie in M2 fällt auch hier der Höhepunkt auf den zweiten Schlag des Taktes; wie M2 hat auch M3 viele Facetten.² M4 schließlich (vgl. T. 24-25₁) ist ganz und gar akkordisch und damit eng verwandt mit der homophonen M1-Begleitung. Es verwundert daher nicht, dass diese Komponente nicht als selbständiges Motiv ertönt, sondern als Ergänzung zu einer M3-Variante, die auf diese Weise zu einer zweitaktigen Figur wird.

Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Beziehung zwischen Struktur und Material in diesem Präludium sowie über die Analogien in den ersten drei Abschnitten.

<i>Abschnitt I</i>	<i>Abschnitt II</i>	<i>Abschnitt III</i>
M1a/M1b + M2a	M1a/M1b + M2a	M1a/M1b + M2a
M1a/M1b + M2a	M1a/M1b + M2a	M1a/M1b + M2a var
M2b/M2b var	M2b/M2b var	M2b/M2b var.
M3a/M2c + Sequenz	M3d/M2d, M4/M2c + Sequ.	M3a/M2c + Sequenz
M3b/M2f + Sequenz	M3d/M2c + Sequ. + Liquid.	M3b/M2f + Sequenz
Kadenz	Kadenz	Kadenz
<i>Abschnitt IV</i>	<i>Abschnitt V</i>	
M1a/M1b	M3b/M2d, M3d/M2c + Sequenz	
M2a	M4 var/M2c var	
M3c/M1b, M3c/M2e	M3d/M2c	
+ Sequenz	+ Sequenz	
erweiterte Kadenz	erweiterte Kadenz	
+ Überleitung		

² M3a vgl. U: T. 7-8₁, 8-9₁, 9-10₁, 40-44₁ (stets als Gegenstimme zu M2c);
M3b vgl. T. 12-13₁, 13-15₁, 45-46₁, 46-48₁, 64-65₁, 66-67₁ (zuletzt zu M2d);
M3c vgl. T. 52-60₁ (abwechselnd zu einer M1b-Variante und zu M2e);
M3d vgl. T. 23-24₁, 25-26₁, 27-28₁ und als Teilzitat in T. 29-33, dann wieder in T. 65-66₁,
76-69₁, 70-74₁ (als Gegenstimme zu M2c oder M2d).

Fuge in As-Dur

Das Thema der As-Dur-Fuge ist genau zwei Takte lang; es beginnt auf-taktig nach einer Achtelpause mit der Quint und endet in T. 3₁ mit der Terz. Der harmonische Aufbau ist bis auf den Wechsel von der Subdominante zur Dominante im Verlauf der Synkope einfach.



Rhythmisch besteht das Thema aus Achteln, Sechzehnteln und einer 5/16-Synkope; im sekundären Material kommen Viertelnoten hinzu. Doch trotz dieser vier regelmäßig auftretenden Notenwerte erzeugt Bach den Eindruck von rhythmischer Einfachheit. Dieser entsteht vor allem dadurch, dass die im Thema selbst noch eher nebensächlichen Sechzehntelketten ab T. 5 eine fast ununterbrochene Bewegung erzeugen, die erst mit der Generalpause in T. 46 zum Halten kommt.³ Die Kontur besteht aus gereihten Sprüngen – drei bilden den Anfang der Phrase, zwei weitere folgen vor dem ersten Taktstrich – jeweils gefolgt von aufsteigenden Tetrachorden in identischem Rhythmus und ornamentalen Sechzehnteln am Schluss, die den Schritt *des-c* verzieren. Es ist bei diesem Thema lohnend, sich die Grundgestalt unter der Oberfläche vor Augen zu halten – das ‘Skelett’ ohne die eben erwähnten ornamentalen Gruppen, die konventionellen Figuren der rhythmisierten Tetrachorde und die Oktavaufspaltung. Das Thema zeigt sich dann als eine Folge langsamer werdender steigender Quartan und fallender Quinten:



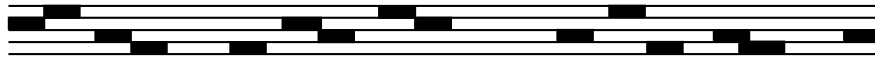
Die Phrasenstruktur kann auf zweierlei Weise interpretiert werden, je nachdem, ob man die Struktur oder die harmonischen und rhythmischen Eigenheiten hervorheben will. Wer die Sequenz der Tetrachorde unterstreichen will, wird das Thema als aus zwei durch den Oktavsprung getrennten

³ In der 42-taktigen Sechzehntelkette fehlen nur vier Glieder: je eines in T. 13, 14, 16 und 19.

Teilphrasen bestehend gestalten; in diesem Fall führt ein Drei-Achtel-Auftakt zu einem ersten Höhepunkt auf *b*, der sich aufwärts zum hohen *es* hin entspannt; das tiefere *es* liefert einen neuen Auftakt, der entsprechend auf dem *as* kulminiert, und die analoge Entspannung durch den Aufwärtsgang zum *des* ist um ornamentalen Sechzehntel bis zur Auflösung *c* verlängert. Wer dagegen die nicht nur metrisch, sondern auch harmonisch signifikante Synkope unterstreichen möchte, wird das Thema als unteilbare Einheit mit zwei vereint auf die Synkope zustrebenden Aufwärtsschwüngen spielen. In diesem Fall konzentriert sich die ganze Phrase auf einen Höhepunkt, der in einem durchgehenden *crescendo* vorbereitet wird und in einem fast gleich langen *diminuendo* ausklingt.

Die Fuge enthält fünfzehn Themeneinsätze:

1.	T.	1-3	A	8.	T.	22-24	S
2.	T.	3-5	S	9.	T.	24-26	A
3.	T.	6-8	T	10.	T.	32-34	T
4.	T.	8-10	B	11.	T.	35-37	S
5.	T.	13-15	B	12.	T.	37-39	B
6.	T.	16-18	A	13.	T.	41-43	T
7.	T.	18-20	T	14.	T.	42-44 (45)	B
				15.	T.	48-50	T



Über die Intervallanpassung in der tonalen Antwort hinaus erfährt das Thema etliche kleine Veränderungen. Vier Einsätze enden nicht mit der Terz, sondern mit dem Grundton. Diese Endglied-Variante ist relativ typisch für Bass-Einsätze in Bachs Fugen; überraschend ist daher nur, dass sie in T. 36-37 auch im Sopran erklingt. Zwei Einsätze führen im ersten aufsteigenden Tetrachord einen künstlichen Leitton ein, der später 'korrigiert' wird (vgl. B: T. 14, T: T. 41). Dagegen erscheint der wegen seiner Lage mitten im verdichteten polyphonen Satz schwer zu spielende (und zu hörende) letzte Einsatz als unveränderte *Comes*-Form. Folgenswertere Abwandlungen finden sich in T. 42-44: Der Bass-Einsatz überschneidet sich nicht nur für einen halben Takt mit dem Tenor-Einsatz, sondern leitet zudem drastische harmonische Veränderungen ein, die den letzten halben Takt nach des-Moll transponieren. Der Abschlusston bringt jedoch nicht die erwartete Auflösung, so dass eine Teilsequenz nötig ist, um den Einsatz auch harmonisch zu einem überzeugenden Abschluss zu bringen. Der so erweiterte Themeneinsatz endet allerdings auch in T. 45₁ nur mit einem

Trugschluss (der Heses-Dur-Dreiklang ist die sechste Stufe von des-Moll). Ähnliche, wenn auch nicht ganz so drastische Abweichungen finden sich im Bass-Einsatz T. 37-39: Er beginnt wie in Des-Dur, suggeriert jedoch mit mehreren *fes* eine Wendung nach des-Moll. Der Abschlussakkord, der diese Tonart bestätigen sollte, enthält jedoch eine unaufgelöste Stimme, die in der folgenden Teilsequenz zu einer Modulation nach as-Moll führt.

Bach hat für diese Fuge zwei Kontrasubjekte entworfen. KS1, in T. 3-5 eingeführt, begleitet alle weiteren Themeneinsätze. Es besteht (nach einer nicht zur Komponente gehörigen 3/16-Überleitung) aus einem chromatischen Viertelnoten-Abstieg mit anschließender *do—ti-do*-Floskel. Dynamisch beschreibt KS1 zwei Entspannungen, jeweils nach Höhepunkten auf der ersten Note und der Synkope in der Schlussfloskel. Die beiden *diminuendi* bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu den im Thema vorherrschenden *crescendi*. Eine häufige Variante dieses Kontrasubjektes, mit übergebunden verlängertem, übergebunden tiefalteriertem oder sogar tiefalteriertem und abwärts abgelenktem Leitton (vgl. S: T. 15 und T: T. 23-24; A: T. 20 und S: T. 26; A: T. 36-37), verursacht einen harmonisch unaufgelösten Schluss. In zwei Fällen wechselt KS1 die Stimme (vgl. T. 15 und 23-24); in zwei anderen ist es auf sein Endglied beschränkt (vgl. A: T. 33-34 und B: T. 18; wie die Formanalyse zeigen wird, unterstreichen diese Verkürzungen die Position der beiden Einsätze im Aufbau der Fuge), und in drei weiteren ertönt nur der chromatische Abstieg (vgl. T. 38-39, 42-43 und 50).

KS2, eingeführt in A: T. 6-8, besteht aus einer langen Kette ornamentaler Sechzehntel gefolgt von vier Achteln. Es unternimmt einen Variationsprozess, der bald zu Formen führt, die so weit von der Urgestalt entfernt sind, dass es nicht mehr sinnvoll erscheint, dieselbe Bezeichnung zu verwenden. Da die Kontur eine verschleierte KS1-Parallele darstellt, repräsentiert sie keine dynamisch unabhängige Gegenstimme.

KS1

KS2 (vereinfacht)

Th

oder

Die As-Dur Fuge enthält acht themafreie Passagen:

Z1	T. 5-6 ₁	Z5	T. 26-32 ₁
Z2	T. 10-13 ₃	Z6	T. 34-35 ₁
Z3	T. 15 ₃ -16 ₃	Z7	T. 39-41 ₁
Z4	T. 20 ₃ -22 ₁	Z8	T. 45-48 ₃

Zwei der Zwischenspiele sind in sich zweiteilig: In Z5 unterscheidet man eine c-Moll-Kadenz (Z5a = T. 26-27₃) von einem motivischen Neubeginn (Z5b = T. 27₃-32₁); die beiden Hälften in Z8 trennt die Generalpause in T. 46₃. Das Material der Zwischenspiele umfasst Ableitungsformen aus Thema und Kontrasubjekt sowie unabhängige Motive. Der Themenkopf in 6/8 oder 4/8-Länge antizipiert wiederholt einen vollständigen Themeneinsatz (vgl. A: T. 5, A: T. 34, S: T. 34-35, B: T. 20₃-21₁); das Themen-Endglied aus Sechzehnteln folgt Einsätzen als Sequenz oder Imitation (vgl. T: T. 15-16, B: T. 16, A: T. 20-21, T: T. 21, A: T. 21-22, A: T. 26, 26-27, 27, T: T. 34, 34-35, B: T. 39, 39-40, S: T. 40, A: T. 40-41); und die Schlussfloskel aus dem Kontrasubjekt erklingt mit Sequenzen in T: T. 20-21, A: T. 21, T: T. 21-22. Motiv 1, eingeführt in S: T. 5: *f-as*, wird in B: T. 10 mit sechs Sequenzen (10₃-13₃) und in S: T. 27-28 mit Sequenzen und Imitationen (S: T. 28-29₁, A: T. 29-30₃-32₁) entwickelt. Motiv 2 (vgl. S: T. 10-11₃: *b-c*) kehrt in A: T. 11₃-13₁, S: T. 13 sowie in B: T. 27₃-29₁ mit Imitationen in S: T. 29-30₃ und A: T. 30₃-32₁ wieder. Motiv 3 schließlich, die kontrapunktische Gegenstimme von M2, findet sich in A: T. 10₂-11₁ mit Imitationen in S: T. 11₄-12₃ sowie in A: T. 27₄-28₃ mit Imitationen in B: T. 29₃-30₁ und S: T. 30₄-31₃.

Zwei der Zwischenspiele enthalten Kadenz mit expliziten Floskeln: Z3 schließt in T. 17₃ in f-Moll und Z5a in T. 27₃ in c-Moll. In Z7 wird, wie schon erwähnt, die unaufgelöste des-Moll-Kadenz des Einsatzes einen halben Takt später mit einer Sopranfloskel nach as-Moll 'korrigiert', die nächste Sequenz des Themen-Endgliedes führt nach es-Moll (T. 40₂), das dann seinerseits zugunsten von Es-Dur, der Dominante der Grundtonart, zurücktritt. Z8 ist das einzige Zwischenspiel, das keine der oben aufgelisteten Komponenten zitiert. Seine überwiegend homophone Textur unterscheidet es vom Rest der Fuge. Im ersten Segment erklingen metrisch betonte Akkorde in einer Progression von Heses-Dur nach Es⁹, im Bass begleitet von eine Dreiklangsbrechung; das zweite Segment folgt in zweistimmigem Satz mit Läufen in Gegenbewegung, die die Grundtonart As-Dur bekräftigen und in T. 48 in einer weiteren homophonen Figur münden. Diese führt auf dem mittleren Schlag des Taktes zu einem Trugschluss, bevor die verbleibenden zwei Takte die Kadenz beschließen.

Die Rolle, die die Zwischenspiele in der Fuge spielen, lässt sich so beschreiben: Z1 und Z6 sind je nur einen Takt lang und kombinieren den Themenkopf mit einer Sechzehntelfigur; die Spannung nimmt dank des prominenten Themenkopfes nur wenig ab und steigt gleich wieder, so dass diese Passagen als Brückenglieder zwischen zusammengehörigen Einsätzen fungieren. Z2 und Z5b bestehen ausschließlich aus den drei unabhängigen Motiven und sind vollkommen in sich geschlossen; sie werden am besten in einer deutlich anderen 'Farbe' gespielt. Z3 und Z5a beginnen jeweils auf der Spannungsstufe des unaufgelösten Themenendes und setzen die Entspannung mit fallen Sequenzen des Themen-Endgliedes bis zur Entspannung im Ganzschluss fort. Auch in Z4 erzeugen dieselben absteigenden Sequenzen zusammen mit der allmählichen Ausdünnung des Satzes und der harmonischen Entspannung einen Abschlusseffekt. Z4 und Z8 sind die einzigen themafreien Passagen, die eine Steigerung erzielen. In Z4 sorgen hierfür die Dichte des ausschließlich primären Materials und die aufsteigenden Sequenzen und Imitationen, im ersten Segment von Z8 dagegen der Wechsel vom vierstimmig polyphonen zum homophonen Satz. Das zweite Segment des letzten Zwischenspiels dagegen ist vergleichsweise sanft.

Der Grundcharakter der Fuge ist lebhaft; das zeigt die Kontur mit ihren Intervallsprüngen und ornamentalen Sechzehnteln ebenso wie die unkompliziert wirkende Rhythmik. Das Tempo sollte allerdings nicht zu schnell gewählt werden, um sowohl die Oberflächlichkeit konturloser Läufe zu vermeiden als auch den Hörern zu gestatten, die Umleitungen der melodischen Schlussfloskeln wahrzunehmen. Da Charakter und Stimmung in Präludium und Fuge so ganz konträr sind, kann das Tempoverhältnis einfach sein:

Eine Achtel	entspricht	einer Achtel
im Präludium		in der Fuge

(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 44, Fugen-Viertel = 88)

Die Artikulation sollte gut nuanciert werden. Das kürzeste und am stärksten federnde *non legato* ist das in den Themen-Achteln, die nicht Teil eines aufsteigenden Tetrachords sind. Ein nicht ganz so energisches *non legato* empfiehlt sich für die kadenziellen Bassgänge und andere nicht melodische Achtel (vgl. besonders im Bass: T. 15 *as-c-des-as*, T. 20 *g-as-des-es-as*, T. 26-27 *b-es, as-d-f-g-g-c* und alle Noten in T. 47₃-50). Im Kontrasubjekt sollten die längeren Noten nur sehr sanft getrennt werden. Die Achtel in M3 und der eröffnende Quartsprung in M2 klingen am besten, wenn sich ihr Anschlag (und so ihre 'Farbe') von der des Themas durch größere Leichtigkeit unterscheidet. Der chromatische Abstieg in M2 kann entweder in

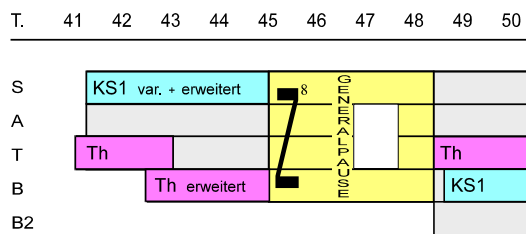
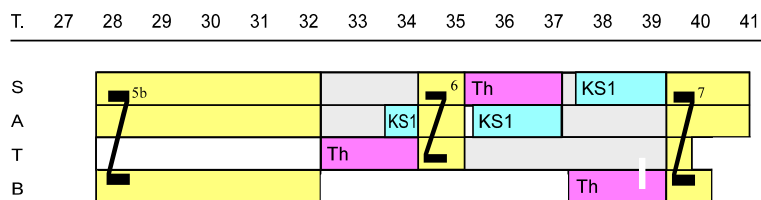
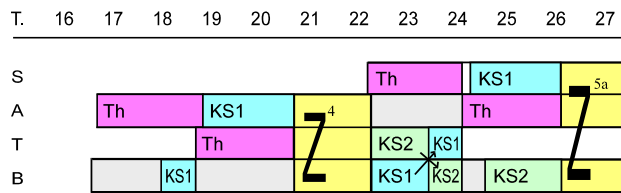
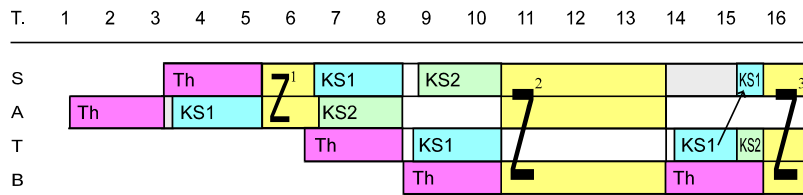
dichtem *non legato* oder, was in Hinblick auf den Farbkontrast vielleicht vorzuziehen ist, *legato* ausgeführt werden. Alle melodischen Formeln sind ganz gebunden; dies trifft sowohl, wie schon erwähnt, auf die aufsteigenden Tetrachorde im Thema zu als auch auf die *do—ti—do*-Floskel in KS1 und die ähnlichen Floskeln in S: T. 16 (*f-e-f*), 39 (*as-g-as*), 44-45 (*des-c-des*) und 50 (*as-g-as*). Auch wenn eine Schlussfloskel abgelenkt wird, behält sie ihre *legato*-Qualität bei (vgl. S: T. 15, B: T. 18, A: T. 20 mit Imitationen in T/A/T, T: T. 23, S: T. 25, A: T. 36-37). Während die ornamentalen Sechzehntel im Thema dicht gebunden sind, klingen die in M1 und M2 interessanter, wenn sie durch einen sehr transparenten *quasi legato*-Anschlag eine andere Nuance bekommen.

Der Notentext enthält nur eine Verzierung: den kadenziellen Triller in S: T. 48. Er beginnt regulär von der oberen Nebennote, bewegt sich in Zwei- und dreißigsteln und geht ohne Unterbrechung in den ausgeschriebenen Nachschlag über.

Der Aufbau der Fuge erschließt sich leicht. Die Einsatzfolge des Themas und die Kadenzen, denen hier stets eine Verdünnung des Satzes mit deutlicher Neubeginn-Wirkung folgt, zeigen einen eindeutigen Bauplan.

- Die erste Durchführung enthält die erste Einsatz-Runde (A S T B), verbunden durch Z1 und abgerundet durch das eigenständige, farblich kontrastierende Z2, einen überzähligen Themeneinsatz sowie die Schlussformel in Z3. Alle fünf Einsätze bleiben in der Grundtonart As-Dur; erst das abschließende Zwischenspiel moduliert zur parallelen Molltonart und beschließt die Durchführung in T. 16₃.
- Durchführung II umfasst vier Einsätze (A T S A), verbunden durch das mit dem thematischen Material besonders eng verwandte Zwischenspiel Z4. Die Themeneinsätze setzen hier erneut in der Grundtonart ein und wiederholen (diesmal bereits im überzähligen letzten Einsatz selbst) die Modulation nach f-Moll. Der Abschnitt schließt mit dem kadenzierenden Z5a in der Dominantparallele c-Moll.
- Die dritte Durchführung wird mit der fast fünftaktigen themafreien Passage Z5b eröffnet; es folgen drei Themeneinsätze (T S B), verbunden durch Z6 und abgerundet durch Z7. Alle drei Einsätze stehen in Moll – in es-, b- und des-Moll, also der Molldominante, der Subdominantparallele und der Mollsubdominante.
- Die Rückkehr zur Grundtonart, vorbereitet mit der Modulation in Z7 und bekräftigt mit dem Tenor-Einsatz in T. 41, markiert den Beginn der vierten Durchführung. Sie enthält wieder drei Themeneinsätze, deren letzter noch einmal – zum dritten Mal in dieser Fuge – als überzähliger

Einsatz entworfen ist (T B T). Die harmonische Abweichung am Ende des Bass-Einsatzes und im folgenden Z8 betont den Eindruck von 'Zusätzlichkeit' und verleiht damit der Fuge einen besonders überzeugenden Abschluss.



Die letzte Durchführung unterscheidet sich von den vorausgehenden nicht nur im Material, durch ihre Passagen in abweichender Textur mit virtuosen Läufen und Akkordblöcken sowie durch eine Generalpause auf schwachem Taktteil und eine homophone Kadenz mit Trugschluss, sondern auch durch ihre innere Struktur. Die ersten vier Takte präsentieren die einzige Überschneidung zweier Themeneinsätze in dieser Fuge. Das Kontrastsubjekt, das beide Komponenten der Engführung begleitet, erklingt als ein einziger langer, interessant verzierter chromatischer Abstieg (vgl. T. 41-44 *as-b*), und der Bass-Einsatz ist bis T. 45₁ erweitert. Die Kombination vermittelt den Eindruck einer zusammengesetzten viertaktigen Phrase.

Die dynamische Gestaltung zeichnet diese Vorgänge nach. Innerhalb der ersten Durchführung wird der Steigerung von Z1 nur wenig abgefangen, das farblich kontrastierende Z2 dagegen beginnt sehr leise, und der überzählige Bass-Einsatz klingt weniger selbstbewusst als seine Vorgänger – nicht zuletzt, weil der aussetzende Alt ihn in reduzierter Stimmdichte hinterlässt. Durchführung II wiederholt all diese Prozesse mit anderen Mitteln: Sie beginnt in ähnlicher Klangfarbe wie Durchführung I, ihre Steigerung ist dank des thematisch intensiven Z4 ungehemmt, und der letzte Einsatz ist wie zuvor überzählig und von nur zwei Stimmen begleitet. Aufgrund der Wendung nach Moll schließt diese Durchführung sogar noch sanfter als die vorige.

Was in dieser ansonsten fast analogen zweiten Durchführung fehlt, das Zwischenspiel mit eigenständigem Material, wird zu Beginn der dritten Durchführung nachgeholt. Wieder beginnt dieser farblich kontrastierende Zwischenspieltyp sehr leise und erzeugt eine zurückhaltende Steigerung. Die Themeneinsätze führen diesen Prozess in einer Linie, die nur vorübergehend für Z6 unterbrochen ist, fort. Nach dem (immer noch verhaltenen) Höhepunkt im Bass-Einsatz sorgt Z7 für dynamische Entspannung und die Rückkehr nach Dur. Durchführung IV beginnt mit einem wahren Ausbruch an Fröhlichkeit. Die oben erwähnte harmonische Abweichung führt in T. 46 zum Höhepunkt nicht nur dieses Abschnitts, sondern der ganzen Fuge, gefolgt von der sanfteren Kurve von Z8 und dem triumphalen letzten Themeneinsatz in nun fünfstimmiger Textur.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass sich die ersten zwei Durchführungen bezüglich des Spannungsverlaufes weitgehend gleichen; beide erreichen ein mäßiges Intensitätsniveau, gegenüber dem die ganz in Moll klingende dritte Durchführung vergleichsweise gedämpft wirkt. Die vierte Durchführung, die mächtigste von allen, bildet einen krönenden Abschluss.