

Präludium in c-Moll

Beim ersten Blick auf dieses Präludium fallen vor allem die deutlichen Gegensätze in der Tempo-, Textur- und Materialgestaltung auf. Diese für ein so kurzes Stück ungewöhnlichen Wechsel resultieren aus Bachs Entscheidung, ein kleines c-Moll-Präludium, das er für den Unterricht seines Sohnes Wilhelm Friedemann geschrieben hatte, für die Wiederverwendung im *Wohltemperierten Klavier* hoffähig zumachen. In der ursprünglichen Version folgten dem Dominant-Septakkord in T. 25 zwei Schlusstakte über einem Tonika-Orgelpunkt; die Kontrastpassagen wurden also erst später hinzugefügt.

In Bezug auf seine Ausdrucksabsichten ist das c-Moll-Präludium dem vorausgehenden Stück in C-Dur eng verwandt.¹ Auch hier liefere der Versuch einer vor allem virtuoson Wiedergabe dem musikalischen Material entgegen; ebenso würde die Betonung horizontaler Prozesse dem Wesen dieser Komposition nicht gerecht. Der Hauptteil des Präludiums zählt zu den harmonisch bestimmten Stücken: Genau wie im C-Dur-Präludium steht jeder Takt für eine Stufe innerhalb einer harmonischen Entwicklung, deren Beziehung zu ihrer Umgebung die Aussage und ihre dynamische Wiedergabe bestimmen.

Die erste Kadenz endet in T. 4; ihr gehen folgende Stufen voraus:

$$T. 1 = i, \quad T. 2 = iv_4^6, \quad T. 3 = vii + \text{Orgelpunkt-c}, \quad T. 4 = i.$$

Da alle Strukturmerkmale der Originalfassung harmonisch bestimmt sind, muss diese Kadenz als Ende des ersten (kurzen) Abschnitts gezählt werden.

Die nächste harmonische Entwicklung, und mit ihr der nächste Abschnitt, endet in T. 14 mit einem Schluss in der Paralleltonart Es-Dur. Die letzten Schritte dieser Es-Dur-Kadenz sind:

$$T. 10 = V^2, \quad T. 11 = I_4^6, \quad T. 12 = IV^6, \quad T. 13 = V_5^6, \quad T. 14 = I.$$

¹Ein Vergleich zwischen der Originalfassung des c-Moll-Präludiums und dem C-Dur-Präludium zeigt viele Parallelen: In beiden bestehen die ersten vierundzwanzig Takte aus je einem halbtaktigen Modell und seiner Wiederholung. Die Länge des ersten Abschnitts, die fallende Sequenzbildung im modulierenden zweiten Abschnitt und ein längerer Dominant-Orgelpunkt im letzten Abschnitt sind identisch in beiden Stücken.

Das Präludium besteht aus insgesamt vier Abschnitten.

I	T. 1-4	Kadenz in c-Moll
II	T. 5-14	Modulation nach Es-Dur
III	T. 15-18	Modulation zurück nach c-Moll
IV	T. 18-38	komplexe, erweiterte Kadenz in c-Moll/C-Dur

Wie im C-Dur-Präludium erlaubt auch das c-Moll-Präludium keine Artikulation oder Phrasierung horizontaler Konturen: Alle Töne werden dem notierten Wert entsprechend gehalten, alle Phrasierungen zwischen den einzelnen Abschnitten nur durch unterschiedliche Intensitätsgrade kenntlich gemacht. Die dynamische Beziehung der aufeinander folgenden Töne ist hier allerdings besonders heikel. Wieder sollten die Einzeltöne innerhalb jeder Harmonie von größtmöglicher Gleichmäßigkeit sein, was bedeutet, dass man einer Akzentuierung der Spitzentöne entgegenarbeiten muss, um eine Irreführung der Hörer zu vermeiden.

Aufgrund der Bezeichnungen *Presto*, *Adagio* und *Allegro*, mit denen Bach die hinzugefügten Abschnitte kennzeichnet, ist die Wahl des Tempos in diesem Stück nicht ganz einfach. Für den harmonisch bestimmten Teil gilt, was schon für das C-Dur-Präludium gesagt wurde: Das Tempo sollte mit Blick auf die harmonische Aussage gewählt werden. Eine zu schnelle Ausführung vermittelt Hörern leicht den Eindruck reiner Virtuosität; eine zu langsame Bewegung macht es schwer, jeweils mehr als nur einen Akkord wahrzunehmen. Hinsichtlich der Relation zwischen den vier Tempi gehen Interpreten im allgemeinen davon aus, dass das abschließende *Allegro* eine Rückkehr zum Ausgangstempo bezeichnet. Für die dazwischen liegenden Abschnitte bietet folgender Vorschlag eine mögliche Lösung:

$$\begin{aligned}
 (\text{Beginn})/\textit{Presto} &= 1 : 2; \quad \text{♩ in T. 1-27} = \text{♩ in T. 28-33} \\
 \textit{Presto}/\textit{Adagio} &= 4 : 1; \quad \text{♩ in T. 28-33} = \text{♩ in T. 34} \\
 \textit{Adagio}/\textit{Allegro} &= 1 : 2; \quad \text{♩ in T. 34} = \text{♩ in T. 35-38}.
 \end{aligned}$$

Diese Umsetzung führt zu einer gut ausbalancierten Gesamtstruktur in den neu hinzugefügten Passagen. Dort nehmen Hörer faktisch wahr:

- 6 Takte über einem Dominant-Orgelpunkt bzw. ohne Bass
T. 25-27 = 3 Takte im ursprünglichen Tempo,
+ T. 28-33 in *Presto* ≈ 3 Takte im ursprünglichen Tempo;
- 6 Takte über dem (klingenden/implizierten) Tonika-Orgelpunkt
T. 34 in *Adagio* ≈ 2 Takte im ursprünglichen Tempo,
+ T. 35-38 in *Allegro* = 4 Takte im ursprünglichen Tempo.

Eine zweite Möglichkeit besteht darin, ein 2 : 3-Verhältnis zwischen den äußeren Abschnitten und dem *Presto–Adagio*-Paar anzunehmen. Metronomvorschläge für beide Optionen unterscheiden sich entsprechend:

(a) Anfangstempo ♩ = 72, *Presto* ♩ = 144, *Adagio* ♩ = 36, *Allegro* ♩ = 72

(b) Anfangstempo ♩ = 88, *Presto* ♩ = 132, *Adagio* ♩ = 66, *Allegro* ♩ = 88

Das Verhältnis zwischen den Grundtempi von Präludium und Fuge wird am besten komplementär zur Proportion innerhalb des Präludiums gewählt:

(a) einer einfachen Binnen-Umsetzung folgt eine komplexe Proportion:
Anfangstempo ♩ = 72, Fuge ♩ = 96 (Präludium : Fuge = 3 : 4),

(b) einer komplexen Binnen-Umsetzung folgt eine einfache Proportion:
Anfangstempo ♩ = 88, Fuge ♩ = 88 (Präludium : Fuge = 1 : 1).

Der Notentext des Präludiums enthält zwei Verzierungssymbole; beide bezeichnen Mordente. Der erste, der augenscheinlich schon im Autograph vorgesehen ist, steht auf dem mittleren Schlag des *Adagio*-Taktes und berührt, der Harmonie des Taktes entsprechend, *eis* als untere Nebennote; der in einer frühen Abschrift hinzugefügte zweite schmückt den Schlussston – die pikardische Terz – mit einem ganztönigen Ornament.

In diesem Zusammenhang ergibt sich auch die Frage nach der genauen Ausführung der Arpeggien in T. 34. Ist der oberste Ton vorrangig Teil des (vertikalen) Arpeggios oder vorrangig Teil der (horizontalen) Melodielinie? Wer ohne besondere Überlegungen vom Blatt spielt, erreicht den Oberstimmton als Schlussston der Akkordbrechung. Da diese nach den Konventionen der Zeit *auf* dem Schlag einsetzt, erklingt das in die folgende Kontur mündende *e* verspätet, *nach* dem Taktbeginn. Diese Verzögerung stört allerdings die melodische Kontinuität. Dies wird vor allem im zweiten Arpeggio relevant, wo ein verspätetes *f* die Beziehung zu den vorausgegangenen Zweiunddreißigsteln recht ungeschickt unterbrechen würde. Es empfiehlt sich daher, die Oberstimmtonen als nicht zum arpeggierten Akkord gehörig zu betrachten und zusammen mit dem jeweiligen Basston *auf* dem Schlag zu spielen.² Dies gelingt besonders leicht, wenn man sich den Takt von zwei verschiedenen Instrumenten gespielt vorstellt, z. B. die Arabeske von einer Violine, die beiden Arpeggien von einem Cembalo.

²Die beschriebene Praxis war zu Bachs Zeiten gut bekannt: Der Komponist erwartete, dass *Clavierspieler* erkannten, wann der Oberstimmton eines Arpeggios in erster Linie melodische Funktion hat, und dann entsprechend spielten. Die Tatsache, dass es offenbar keinen Grund gab, dies im Notentext anzuzeigen, scheint zu zeigen, dass Interpreten vermutlich meist wirklich zu unterscheiden wussten – oder aber, dass die Ausführenden oft Bachs Schüler waren und mit direkter Anweisung rechnen konnten.

Die harmonischen Entwicklungen, die dieses Präludium bestimmen, werden an zwei Stellen durch sekundäre Prozesse überschrieben: ab T. 21 durch verschiedene Orgelpunkte und im *Presto*-Abschnitt durch Sequenzbildungen. Die im Zusammenspiel erzeugten Spannungskurven des ganzen Stückes lassen sich folgendermaßen beschreiben:

- Im Verlauf der ersten einfachen Kadenz beansprucht die Subdominantfunktion die größte Intensität; diese löst sich anschließend über die Dominante zur Tonika. Der entsprechende dynamische Prozess kann in etwa so wiedergegeben werden:

$$p - mp^+ - mp^- - p$$

- Der folgende Abschnitt beginnt mit einer Kette von Sequenzen. Die erste Frage ist also die nach der Beziehung zwischen den beiden Takten des Modells, das später versetzt wiederholt wird. Da der Schritt vom As-Dur-Akkord in T. 5 zum D-Dur-Septakkord in T. 6 aktiv wirkt, ergibt sich daraus ein Vorbild, dem die nachfolgenden Zweitakter zu folgen haben – jeweils auf leicht niedrigerem Intensitätsniveau, da es sich um fallende Sequenzen handelt. Dieser Abschnitt schließt mit einer Kadenz in Es-Dur. Die dynamische Entsprechung der inneren Vorgänge im zweiten Abschnitt stellt sich also in etwa wie folgt dar:

$$mf^- - mf^+ - mp^+ - mf^- - mp^- - mf^- - mp^- - mp^- - p^+$$

- Nach diesem ausladenden zweiten Abschnitt wirkt der dritte überraschend kurz. Keine weitere Sequenzbildung steht der Rückkehr zur Ausgangstonart im Wege; vielmehr steuert das harmonische Spiel direkt auf die Schritte der einfachen Kadenz in c-Moll zu (vgl. T. 15-18). Die dynamische Gestaltung dieser vier Takte sollte daher als Anhang zum Vorangegangenen dargestellt werden:

$$mp - mp^- - p^+ - p$$

- Der vierte Abschnitt verlangt dagegen nach einer sehr detaillierten Beschreibung. Er beginnt in der Version, die Bach fürs *Wohltemperierte Klavier* aufbereitete, nach der Rückkehr zum c-Moll-Dreiklang (T. 18₃); dieser Takt ist hier der einzige unter den auf dem Muster des Anfangstaktes bauenden, dessen Harmonie in der Taktmitte wechselt. Der Durchgangston im Bass (vgl. *c-b*) verwandelt den Tonika-Akkord in eine Umkehrung des Dominantseptakkordes der Subdominante und setzt damit eine neue Harmoniefolge in Gang. Die wiederum mündet bald (T. 21) in einen Dominant-Orgelpunkt, der durch einen Doppeldominant-Nonenakkord vorbereitet wird.

$$p - p^+ - mp^- - mf^- - mp^+$$

Der allmähliche Spannungsanstieg, der jeden langen Orgelpunkt begleitet, wird hier nicht nur durch den Anstieg in der Oberstimme verstärkt (vgl. T. 21-24 und 25-28), sondern zudem durch den Wechsel zu einer eher virtuosen Toccata-Textur in den letzten vier Takten. Die neue Oberflächen-gestaltung bereitet die spannende Binnenerweiterung vor, mit der Bach sein ursprünglich sehr einfaches Präludium bereicherte.

Die nun folgenden Abschnitte bieten nicht nur einen Tempowechsel, sondern zudem eine drastische Veränderung hinsichtlich des Trägers der musikalischen Aussage. Während im Bass noch eine Weile der Dominant- Orgelpunkt weiterklingt, machen die aus umspielten Akkordbrechungen bestehenden Figuren einer virtuosen zweitaktigen Figur Platz. Diese wird im Abstand eines Taktes in Engführung von der tieferen Stimme imitiert, so dass eine eintaktige Überlappung entsteht, die, da die Figur selbst aus Modell und Sequenz besteht, wie eine Parallelführung klingt. Modell und Imitation werden sodann sequenziert und erzeugen so für kurze Zeit ein dichtes polyphones Gewebe. Die Oberstimme fügt bald eine verwandte, kürzere Figur hinzu, die einen Takt später ebenfalls von der zweiten Stimme nachgeahmt wird. Innerhalb der sechs *Presto*-Takte vollzieht sich der Wechsel von der Dominante zur Tonika aufgrund des aussetzenden Basstones so unmerklich – irgendwo zwischen T. 30 und 31 –, dass der Drang zur Auflösung wie aufgeschoben wirkt.

Wenn der Tonika- Orgelpunkt schließlich mit T. 34 einsetzt, bildet er zugleich den Beginn eines wieder neuen Abschnitts, dessen schon erwähnte arabeskenhafte Oberstimme über wenigen arpeggierten Akkorden sich von allem bisher in diesem Stück Gehörten unterscheidet. Diese unerwarteten Oberflächenmerkmale ziehen die Aufmerksamkeit so vollständig auf sich, dass der Orgelpunkt erneut wenig Aussichten hat, die Hörer auf das nahende Ende der Komposition vorzubereiten. Erst der dritte Texturwechsel kehrt zu einem Muster ähnlich dem der letzten Takte vor dem *Presto* zurück (vgl. T. 35-38 mit T. 25-27) und schließt damit die große Klammer.

Die dynamische Entwicklung im letzten, umfangreichsten Abschnitt des c-Moll-Präludiums lässt sich aus dem oben Ausgeführten wie folgt ableiten: Erfolgreichster Anwärter für den Höhepunkt ist T. 28₁. Hier trifft der letzte und längste Anschlag des Dominant- Orgelpunktes mit dem Wechsel zur dichten polyphonen Textur der *Presto*-Passage zusammen. Der Höhepunkt wird seit dem Einsatz des Dominant- Orgelpunktes in einer kontinuierlichen Spannungssteigerung vorbereitet. Nach dem Höhepunkt wird die Intensität in einem zweifachen Abwärtsschwung allmählich zurückgenommen. Ein (wesentlich schwächerer) zweiter Scheitelpunkt fällt auf T. 34₁. Von hier an

sinkt die Spannungskurve bis zum Ende des Stückes. Die Gesamtentwicklung kann in folgender Weise dargestellt werden (wobei *pf* hier für *poco forte*, also die Nuance zwischen *mf* und *f*, steht und die übersprungenen bzw. verdoppelten Taktzahlen die Tempowechsel wiedergeben wollen):

T.	21	22	23	24	25	26	27	28	
	<i>mp</i> ⁺	<i>mf</i> ⁻	<i>mf</i>	<i>mf</i> ⁺	<i>pf</i>	<i>pf</i> ⁺	<i>f</i> ⁻	<i>f</i>	
T.	28	30	32	34a	34b	35	36	37	38
	<i>f</i>	<i>pf</i>	<i>mf</i>	<i>pf</i>	<i>mf</i> ⁺	<i>mf</i> ⁻	<i>mp</i> ⁺	<i>mp</i> ⁻	<i>p</i>

Die folgende graphische Darstellung zeigt die dynamischen Prozesse noch einmal in direkter Beziehung zum Harmonieverlauf:

The image displays two musical staves illustrating the relationship between dynamics and harmony. The top staff shows a sequence of chords with dynamic markings below: *mp*⁺, *mf*⁻, *mf*, *mf*⁺, *pf*, *pf*⁺, *f*⁻, and *f*. The bottom staff shows a similar sequence with tempo markings: *Presto*, *Adagio*, and *Allegro*. Both staves have dynamic curves below them, showing the progression of dynamics over time.

Fuge in c-Moll

Das Thema dieser Fuge beginnt mit der zweiten Achtel eines 4/4-Taktes und endet nach zwei Takten in T. 3₁. Die harmonische Entwicklung erreicht die Dominante in Form eines Nonenakkordes in T. 2₃; einen halben Takt später folgt die Auflösung zur Tonika. Der Anfang des Themas wirkt auf-taktig – und zwar zunächst nicht zum nächsten Taktbeginn hin, sondern zum betonten Schlag in T. 1₃. Bemerkenswert in diesem Thema sind u. a. die drei identischen Tongruppen: Der ausgeschriebene Mordent *c-h-c* auf unbetontem Taktteil wird zweimal in entsprechender metrischer Position wiederholt. Die auch strukturell analogen Figuren initiieren jeweils eine Teilphrase.

Der Rhythmus besteht vor allem aus Sechzehnteln und Achteln, unterbrochen durch eine einzige, als Synkope angelegte Viertel. Die Kontur zeigt eine Mischung aus Sekundschritten und Sprüngen. Bei genauer Betrachtung erkennt man allerdings, dass alle stufenweisen Bewegungen außer der letzten ausgeschriebene Verzierungen sind: Neben dem dreifachen Mordent enthält die Phrase die aufsteigende Dreitongruppe *f-g-as*, die als Schleifer gedeutet werden kann. Reduziert man jedes dieser Ornamente für ein besseres Verständnis der Grundkontur auf den verzierten Ton, so ergibt sich die Linie *c-g-as*, *c-d-g*, *c-d-as—g-f-es*. Das harmonische Gerüst ist, wie im folgenden Beispiel ausgeführt, schlicht und erfährt im Verlauf der Fuge nur minimale Varianten (so im Einsatz T. 26-28, wo *iv* durch *VI* ersetzt ist.)



Die dynamische Gestaltung wird wesentlich durch die Unterteilung der Phrase bestimmt. Innerhalb der ersten Teilphrase (die hier mit dem Kopfmotiv des Themas identisch ist) verbleiben die ersten vier Töne im Bereich der Tonika, während der auf den schweren Taktteil fallende fünfte Ton zur Subdominantharmonie fortschreitet. Dieser aktive harmonische Schritt verursacht einen Anstieg der Spannung. Da die nächsten beiden Teilphrasen identisch beginnen, gilt hier wie bei Sequenzen das Muster von Modell und Nachahmung. Allerdings müssen die drei kleinen Intensitätssteigerungen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dafür gibt es mehr als nur eine

mögliche Lösung. Wer sich am melodischen Grundgerüst orientiert, wird die durch die betonten Taktteile gebildete absteigende Linie *as-g-f-es* durch ein *diminuendo* unterstreichen. Der melodische Abstieg geht also mit einem Abfall der Spannung einher, was durch die harmonische Anlage des Themas, die ebenfalls einen Höhepunkt auf der Subdominante nahelegt, unterstützt wird. Wer dagegen die rhythmische Struktur des Themas als das eigentlich Charakteristische empfindet, wird die Synkope betonen. In diesem Fall führen die beiden ersten Teilphrasen mit leichtem *crescendo* auf die durch die Synkope hervorgehobene dritte Teilphrase zu und die Entspannung beschränkt sich auf die letzten drei Noten.

Die Fuge hat insgesamt acht Themeneinsätze:

1. T. 1-3	M	5. T. 15-17	M
2. T. 3-5	O	6. T. 20-22	O
3. T. 7-9	U	7. T. 26-28	U
4. T. 11-13	O	8. T. 29-31	O

Abgesehen von der Intervallanpassung in der tonalen Antwort bleibt das Thema im ganzen Verlauf der Fuge unverändert. Es gibt weder Umkehrungen noch Engführungen oder parallele Einsätze.

Die c-Moll-Fuge hat zwei Kontrasubjekte, von denen allerdings nur eines wirklich unabhängig ist. KS1 erklingt zum ersten Mal im Anschluss an den ersten Themeneinsatz, von der dritten Sechzehntel in T. 3 bis zu T. 5₁. Der auffällige Wechsel in Rhythmus und Kontur lässt erkennen, dass KS1 aus zwei kontrastierenden Teilphrasen zusammengesetzt ist. Die erste besteht aus einer absteigenden Skala mit entsprechendem Spannungsrückgang; die längere zweite hat ebenfalls überwiegend fallende Bewegungsrichtung und wird am besten durch ein noch deutlicheres *diminuendo* dargestellt. (Betrachtet man die Kontur isoliert, so sind andere Gestaltungsmöglichkeiten denkbar. Doch ein Höhepunkt auf dem tiefen *c* fiel mit der Intensitätsspitze im Thema zusammen; dasselbe gilt für eine Hervorhebung des melodisch interessanten *fis*, falls man in der Dreitongruppe des Themas den schweren Taktschlag und nicht die Synkope betont. Der sehr gleichmäßige Rhythmus der zweiten Kontrasubjekthälfte macht es ohnehin schwer, die zwei unabhängigen Stimmen zu unterscheiden; eine dynamische Parallele würde den polyphonen Gegensatz zusätzlich nivellieren.)

KS2 wird als Gegenstimme des nächsten Themeneinsatzes eingeführt. Dieses Kontrasubjekt setzt verspätet auf der sechsten Achtel in T. 7 ein, en-

det aber zusammen mit den anderen Komponenten in T. 9₁. Rhythmisch gebärdet KS2 sich als Ableger des ersten Kontrasubjektes. Auch hinsichtlich seiner Kontur ist es nicht sehr individuell und verändert sich zudem im Lauf der Fuge. Seine Wirkung als Themen-Kontrast ist daher begrenzt; der überwiegende Eindruck in dieser Fuge ist der eines Dialogs zwischen dem Thema und seinem ersten Kontrasubjekt, das seinerseits von einer quasi-homophonen Zweitstimme begleitet wird.

Die c-Moll-Fuge enthält sechs themafreie Abschnitte:

Z1	T. 5-7	Z4	T. 17-20
Z2	T. 9-12	Z5	T. 22-26
Z3	T. 13-15	Z6	T. 28-29

Das Material in den Zwischenspielen Z1, Z2, Z4 und Z5 ist eng mit dem Thema verwandt; mindestens eine Stimme spielt stets mit dem Kopfmotiv. In Z2 und Z5 ist dieses Kopfmotiv ausgeweitet: Die ursprünglich abschließende Achtel erklingt nun als Viertel mit folgender Achtelpause und zwei halbtönig steigenden Achteln. Diese längere Version bestimmt auch die dynamische Gestaltung: Der sanfte Spannungsanstieg in der Teilphrase des Themas wird durch den Intensitätsabfall in der Erweiterung abgerundet. (Achtung: In den Engführungen der Zwischenspiele fällt das *diminuendo* der Motiverweiterung mit dem *crescendo* der gleichmäßigen Achtel zusammen. Manche Interpreten verlieren hier den Überblick darüber, welche Stimme gerade in welcher Phase ihrer Spannungskurve ist.)

Bach hat für die c-Moll-Fuge zwei unabhängige Zwischenspielmotive entworfen. M1 wird in Z1 eingeführt; es ist durch seine Dreitongruppe mit abschließender Synkope mit dem Thema, durch die Skalenbewegung aber auch mit KS1 verwandt. Je nachdem, welche dieser Verwandtschaftsbeziehungen man unterstreichen will, kann M1 als sich entspannender Tonleiter-

abschnitt oder als Hinführung zur Dreitongruppe (mit Höhepunkt auf *f* oder *as*, je nach der für das Thema gefällten Entscheidung) gestaltet werden. M2 erklingt zum ersten Mal in der Unterstimme von Z2. Es ist sichtbar aus dem KS1-Beginn abgeleitet und sollte entsprechend gestaltet werden. Wie Z3 zeigt, kann das Motiv allerdings nicht nur in auf-, sondern auch in absteigender Form auftreten. Die gestalterisch konsequenteste (allerdings selten gehörte) Ausführung wäre eine, in der Charakter und *diminuendo* trotz der Umkehrung beibehalten werden. (Die Folgen einer solchen Interpretation des dritten Zwischenspiels für die dynamische Entwicklung der Fuge als Ganze sind beträchtlich und werden später noch behandelt.)

Die Terzenparallele, die die Unterstimmen von Z3 beherrscht, jedoch nie wiederkehrt, ist dem thematischen Material der Fuge am wenigsten verwandt; sie lässt sich allenfalls aus den ersten drei Tönen des KS2 ableiten, die mit den gleichzeitig klingenden Achteln aus KS1 ebenfalls eine Terzenparallele bilden. Das bei weitem kürzeste Zwischenspiel ist Z6; seine harmonische Entwicklung und seine melodischen Eigenschaften lassen deutlich erkennen, dass es sich um einen typischen Kadenzschluss handelt. Die Unterstimme präsentiert den typischen Bassgang, die Mittelstimme eine charakteristische synkopierte Schlussfloskel, und selbst die Oberstimme zeigt in ihrer Grundton-Antizipation ein etabliertes Merkmal.

Die Beziehung der Zwischenspiele zueinander enthält etliche variierte Wiederholungen: vgl. Z4a (U/M: T. 17-18) mit Z1 (O/M: T. 5-7), Z4b (T. 18₃-20₁) mit Z4a (T. 17-18₃) und Z5a (T. 22-24) mit Z2 (T. 9-12). Sowohl Z1 als auch die beiden Hälften von Z4 sind als aufsteigende Sequenzen konzipiert; sie bereiten den jeweils folgenden Themeneinsatz mit einem Spannungsanstieg vor, der nur im Falle von Z1 am Ende des Zwischenspiels abgeschwächt wird. Im Gegensatz dazu erzeugen Z2 und Z5 mit ihren fallenden Sequenzen ein *diminuendo*. In Z2, das dem letzten der drei Expositionseinsätze folgt, erscheint dies nur logisch: Sein Intensitätsabfall rundet einen bis dahin ungebrochenen Spannungsanstieg ab und schafft Raum für einen Neuanfang.

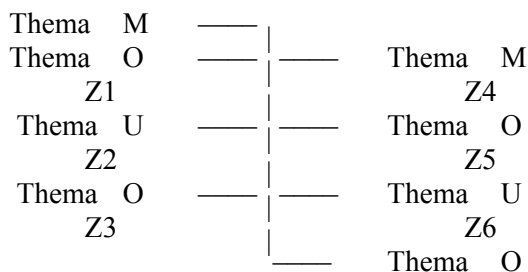
Das analog beginnende Z5 vermittelt zunächst ebenfalls den Eindruck, als seien alle Themeneinsätze dieser Runde bereits geleistet. Doch dann scheint Bach seine Absicht zu ändern. Er erweitert das Zwischenspiel durch eine ansteigende, steigernde zweite Hälfte (vgl. T. 25-26), die einen die Durchführungsrunde beschließenden Unterstimmeneinsatz vorbereitet. Ein ähnlicher Verlauf findet sich in Z6: Die Kadenz-Takte 28-29 scheinen mit ihrer Entspannung das Ende dieser Durchführung anzuzeigen, doch fügt Bach einen überzähligen Einsatz hinzu, der sich nicht zuletzt durch seine

homophone Textur über einem Tonika-Orgelpunkt von den vorausgehenden unterscheidet.

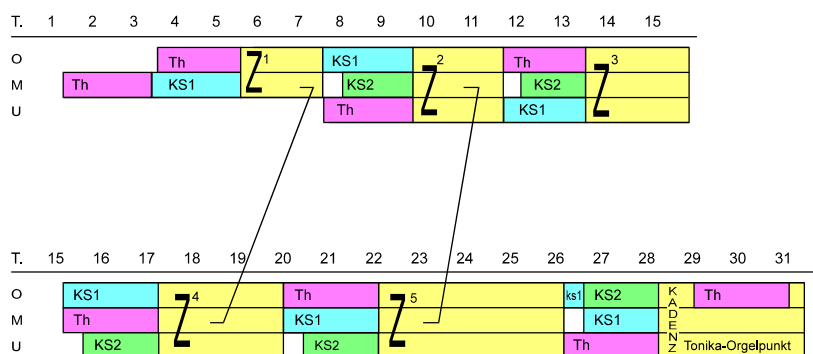
Die Gestaltung von Z3 ist, wie schon kurz erwähnt, nicht ganz unkompliziert. Wenn, wie man es oft hört, Z3 als *crescendo* interpretiert wird, wird es zur Brücke zwischen dem vorausgehenden und dem nachfolgenden Themeneinsatz – d. h. es verbindet auf dynamischer Ebene Einsätze, die eindeutig nicht zu derselben Durchführung gehören. Wird Z3 dagegen als *diminuendo* ausgeführt, so vermittelt der daraus resultierende Spannungsverlauf zusammen mit der Tatsache, dass Z3 als einziges Zwischenspiel dieser Fuge gar nicht mit dem Thema verwandt ist und nahe der Mitte steht, den Eindruck einer in zwei Hälften angelegten Komposition, eine Auffassung, die sich später durch andere Beobachtungen bestätigt erweisen wird.

Der Grundcharakter der Fuge ist, wie die Intervallsprünge in den Achteln, die ornamentalen Sechzehntel und die Vorherrschaft zweier einfacher Notenwerte nahelegen, ‘eher lebhaft’. Bei der Wahl des angemessenen Tempos orientiert man sich am besten einerseits am tänzerischen Gestus, der durch die für eine polyphone Komposition ungewöhnlich gleichmäßige Phrasenstruktur unterstützt wird, und andererseits am nötigen Schwung des eröffnenden Mordents. Ideal ist ein Maß, in dem die Achtel anmutig federnd klingen und die Sechzehntel als Gruppen wahrgenommen werden können. Die Artikulation verlangt *quasi legato* für alle Sechzehntel und nirgends behäbiges *non legato* für die Achtel sowie die wenigen längeren Noten. Wer sich für eine Interpretation entschieden hat, die die Synkopen betont, darf diese auch im Anschlag deutlich nachdrücklicher spielen als die Achtel.

Der Bauplan der Fuge ist eindeutig. Die Einsatzreihenfolge der Stimmen zeigt in T. 1-13 und 15-31 zweimal den Ablauf M O U O, und die Analogie der jeweils verbindenden Zwischenspiele unterstützt die Auffassung von zwei Fugenhälften. Die Entsprechungen der Themeneinsätze und Zwischenspiele sind jedoch kunstvoll verwoben, so dass der erste, unbegleitete Themeneinsatz mit dem homophon begleiteten letzten in Beziehung tritt.



Harmonisch führt die Fuge zunächst vom c-Moll der ersten drei Einsätze zur parallelen Durtonart Es-Dur im überzähligen Einsatz, kehrt aber bald darauf zur Grundtonart zurück, um sie nie wieder zu verlassen. Die zwei letzten Takte werden aus vielfachen Gründen als Coda gehört: Die Schlusskadenz ist bereits erklingen, die Unterstimme hat sich zugunsten eines Orgelpunktes aus dem aktiven Geschehen zurückgezogen, die Mittelstimme greift nicht, wie sonst zu erwarten wäre, das Kontrasubjekt auf, und zudem teilen sich die Stimmen – d. h. sie verlassen die Vorgaben einer dreistimmigen polyphonen Komposition, um die Unterstimme durch eine Oktave und die Mittelstimme durch ein den Gesetzen strenger Stimmführung zuwider laufendes Gebilde aus Einzeltönen, Doppelgriffen und Akkorden zu ersetzen. Eine Skizze des Bauplanes stellt sich folgendermaßen dar:



Für die dynamische Zeichnung dieser Fuge ergibt sich folgendes Bild: In der ersten Durchführung wächst die Spannung bis zum dritten Themen-einsatz, fällt jedoch wieder im zweiten Zwischenspiel sowie dem in Dur (und daher hier entspannter) klingenden überzähligen Einsatz. Allerdings handelt es sich bei all dem nicht um dramatische Entwicklungen; vielmehr stellt der tänzerische Charakter der Fuge die Anmut in den Vordergrund. In Durchführung II sind die Zwischenspiele länger und erzeugen damit eine größere Erwartung auf den nächsten Einsatz hin, die Kadenz erzeugt eine stärkere Unterbrechung als das dynamisch abfallende zweite Zwischenspiel in Durchführung I, und der allerletzte Einsatz vermittelt in seiner Gleichgültigkeit gegenüber den Texturgesetzen der Fuge einen deutlicheren Rückzug als der letzte Einsatz der Exposition, dessen Charakterwandel sich hauptsächlich der momentanen Wendung nach Dur verdankt. Die Fuge besteht also aus zwei Hälften, deren zweite eine verstärkte Wiederholung der dynamischen Vorlage der ersten darstellt.