

Präludium in Cis-Dur

Das Cis-Dur-Präludium ist eine zweistimmige Komposition mit vier charakteristischen Motiven, von denen die ersten beiden jeweils imitiert werden, bevor die Ausgangsstimme sie erneut aufgreift. Allerdings ist das erste Motiv (vgl. T. 1-6) keine wirklich polyphone Komponente: Seine Kontur in latenter Zweistimmigkeit besteht aus einer melodisch aktiven Stimme im Vordergrund und einer orgelpunktartigen Begleitung im Hintergrund, während in seiner Gegenstimme, die ebenso latent zweistimmig ist, der melodische Strang in Terzen zu dem der führenden Stimme verläuft.



Auch das dritte Motiv (vgl. T. 63-75) beginnt über einem doppelten Orgelpunkt; seiner Toccatatextur liegt eine Akkordfolge zugrunde.



Die erste Harmoniefolge endet in T. 7. Dieser Schluss ist zwar in einen fortlaufenden melodischen Fluss eingebettet, doch wird er dadurch unterstrichen, dass sich die Textur anschließend gleich zweimal verändert: In T. 8 erklingt ein Übergang in zwei kurzfristig unabhängigen Stimmen; in T. 9 beginnt die stimmenvertauschte Imitation des ersten Motivs. Im größeren Zusammenhang hat diese erste Kadenz allerdings nur eine untergeordnete Bedeutung; eine Zäsur nach Erreichen der Tonika ist nicht angebracht.

Dasselbe trifft auf die folgende harmonische Entwicklung zu, die auf der Dominante antwortet und in T. 15₁ endet. Auch hier folgt eine zweistimmige Überleitung, die zur neuen Tonart mit Imitation im Stimmtausch führt. Die Anzahl so strukturierter Einheiten ist groß; erst die Phrase in T. 25-31 bringt eine grundsätzliche Änderung. Hier dient die zweite Hälfte des die Kadenz beendenden Taktes als Initiator für eine neue Entwicklung. Das folgende Diagramm zeigt die Phrasen des Präludiums mit den sie bestimmenden Tonarten.¹

-
- 1. T. 1-7 — Cis-Dur
 - 2. T. 9-15 — Gis-Dur
 - 3. T. 17-23 — dis-Moll
 - 4. T. 25-31 — ais-Moll
 - 5. T. 31-35 — ais-Moll/dis-Moll
 - 6. T. 35-39 — dis-Moll/Gis-Dur
 - 7. T. 39-43 — Gis-Dur/Cis-Dur
 - 8. T. 43-47 — Cis-Dur/Fis-Dur
 - 9. T. 47-53 — Fis-Dur
 - 10. T. 55-61 — Cis-Dur
 - 11. T. 63-73 — *gis* Orgelpunkt
 - 12. T. 75-83 — Cis-Dur
 - 13. T. 87-104 — *gis* Orgelpunkt, erst im Schlusstakt
Auflösung nach Cis-Dur
-

Das Cis-Dur-Präludium enthält sowohl identische als auch strukturell analoge Abschnitte. Die Phrase von T. 1-7 kehrt in T. 55-61 notengetreu wieder; T. 63-72 wird wenig später (T. 87-96) eine Oktave tiefer wiederholt. In anderer Tonart und teilweise in Stimmtausch wird die Eröffnungssphrase zudem vier weitere Male aufgegriffen – dreimal in unmittelbarer Folge gegen Anfang des Stückes und noch einmal nach dem kontrastierenden zweiten Motiv als eine Art Reprise (vgl. T. 1-16 mit T. 47-62; die Stimmen sind vertauscht und dem ursprünglichen Schritt von der Tonika zur Dominante entspricht hier der Schritt von der Subdominante zur Tonika.)

Schließlich gibt es noch eine sehr interessante großflächige Analogie auf struktureller Ebene: Die erste Hälfte des Präludiums, die sich schon beim Blick in den Notentext deutlich von der zweiten unterscheidet, ist als dreiteilige Form entworfen – genau wie die zweite Hälfte abzüglich der letzten Zeile. Das folgende Schema zeigt die formalen Entsprechungen:

¹ Überleitungstakte, die von einer Kadenz zur folgenden Tonart modulieren, sind hier ausgelassen. Die graphische Anordnung zeigt die harmonische Entfernung vom Grundton.

T. 1-31	zweist. abhängige Textur	T. 63-74	homophon
T. 31-46	kontrapunktisch	T. 75-86	kontrapunktisch
T. 47-62	zweist. abhängige Textur	T. 87-96	homophon

Eine letzte strukturelle Analogie lässt sich im Bereich des harmonischen Aufbaus ausmachen: Die ersten vier Phrasen führen von der Tonika über die Dominante und Subdominantparallele zur parallelen Molltonart (I-V-ii-vi), die nächsten vier Phrasen kehren diesen Prozess um (vi-ii-V-I).

Das Tempo wird bestimmt durch das indirekt melodische Material in den nicht-kontrapunktischen Segmenten des Präludiums. Die Melodiefortschreitung in punktierten Vierteln wird durch Bachs Taktangabe bestätigt, denn im 3/8-Takt dieser Zeit geht es meist ebenfalls nicht um die einzelnen Achtel, sondern um ganztaktige Pulse.

Komplizierter ist die Bestimmung der Artikulation. In einer Textur mit der oben beschriebenen latenten Zweistimmigkeit aus einem melodischen und einem orgelpunktartigen Strang wird die melodische Kontur artikuliert, nicht etwa die im Notentext aufeinander folgenden Töne. So sollte z. B. in T. 1-7 die Linie der linken Hand, *cis-dis-eis-fis-eis-dis-cis*, in dem diesem Stück angemessenen 'eher lebhaften' Charakter *non legato* klingen. Der *non-legato*-Effekt wird jedoch durch die zwischengeschobenen Töne des wiederholt angeschlagenen Orgelpunktes natürlich erzielt, so dass kein Ton kürzer klingen muss, als er geschrieben ist. Dasselbe gilt für die rechte Hand: Faktisches *legato*-Spiel erzeugt den gewünschten *non-legato*-Effekt der melodischen Komponente.

Zusätzlich wird in jeder Hand die Unterscheidung zwischen melodischer Kontur und harmonischem Hintergrund mit Mitteln der Anschlagsintensität herausgearbeitet. Die ideale Gestaltung besteht aus einer intensiveren, dynamisch lebendigen melodischen Linie über einem möglichst neutralen, dynamisch sehr zurückgenommenen Hintergrund. Dabei ist jeweils die von der Terz zur Sexte aufsteigende Kurve intensiver als ihre Parallele, die vom Grundton zur Quarte und zurück führt: in T. 1-7 dominiert die Melodielinie der rechten Hand, in T. 9-15 dagegen die der linken.

Zuletzt sei noch auf die Gestaltung des dem ersten Motiv meist folgenden Überleitungstaktes hingewiesen. In T. 7 setzt die Rechte, die bisher geführt hat, ihre Sechzehntelbewegung in einstimmiger Form fort, zieht sich jedoch dabei spürbar in die begleitende Position zurück. Gleichzeitig emanzipiert sich die Linke, indem sie vom Orgelpunktton *cis* aus den Sprung zur oberen Oktave für eine Synkope nutzt und von da an die führende Rolle anstrebt.

Die Gestaltung der übrigen drei Motive erfordert jeweils unterschiedliche Überlegungen. Bach entwickelt die kontrapunktisch gepaarten Motive M2a und M2b aus dem soeben erörterten Überleitungstakt: In der rechten Hand entsteht aus der Synkope und einer vereinfachten Version des Übergangstaktes und seiner absteigenden Sequenz ein viertaktiges Motiv (M2a = O: T. 31₃-35₁); in der Linken wird die doppelschlagähnliche Figur, die in der Oberstimme in T. 8 erklingen war, ebenfalls zu einem viertaktigen Motiv erweitert (M2b = U: T. 31-35₁). Ebenso wie M1 wird auch das kontrapunktische M2 anschließend in Stimmtausch imitiert. Dabei muss jede Stimme polyphon unabhängig gestaltet werden: M2b bildet eine einzige Spannungskurve mit zweitaktigem *crescendo* gefolgt von zweitaktigem *diminuendo*, während die beiden Hälften von M2a jeweils eine Entspannung nach einer betonten Synkope beschreiben.

M3 wird, wie schon erwähnt, in T. 63-73 eingeführt und gleicht M1 in seiner homophonen Textur mit doppeltem indirekten Orgelpunkt, trotz des oberflächlich sehr verschiedenen komplementär-rhythmische Toccata-Stils. Den Kontrast dieser zweiten Ternärform des Präludiums (T. 75-83) bildet ein viertes Motiv. Wie M2 ist es polyphon, behält aber die komplementäre Rhythmik von M3 bei. Die Oberstimme steigt in einem groß angelegten Schwung bis zu einem Höhepunkt auf dem hohen *h*, von wo aus die Spannung in mehreren Kurven langsam abfällt.

Die dynamische Gesamtgestaltung richtet sich vor allem nach der harmonischen Entwicklung und der unterschiedlichen Intensität von homophonen und polyphonen Abschnitten.

The image displays two systems of musical notation for a piece in C major. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a complex polyphonic texture. Below the first staff of this system, a sequence of Roman numerals is provided: I, V, ii, vi, vi, ii, V, I, IV, I. The second system also consists of two staves, but with a more homophonic texture. Below the first staff of this system, another sequence of Roman numerals is provided: I, V, ii, vi, vi, ii, V, I, IV, I. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fuge in Cis-Dur

Das Thema dieser Fuge ist nicht ganz zwei Takte lang, es endet in T. 3₁ mit dem Grundton, nachdem die Dominanthermonie in den letzten beiden Achteln von T. 2 erreicht worden war. Der Beginn nach einer Dreiachtelpause, ein Auftakt zweiter Ordnung, der sich zunächst auf den mittleren Schlag des Taktes bezieht und erst in zweiter Linie auf den nächsten Taktbeginn, vermittelt einen starken Impuls. Im Verlauf der Fuge verschiebt sich das Thema oft derart, dass die Anfangsnote zum einfachen Auftakt wird, doch ändert sich das einmal festgelegte Spannungsschema dadurch nicht.

Mit Blick auf die melodische Struktur könnte man zunächst meinen, das Thema bestehe aus zwei Segmenten: Sequenzierende Sprünge fassen die letzten sechs Töne zusammen und scheinen sie von der mit einem auskomponierten Mordent endenden ersten Hälfte der Phrase zu unterscheiden. Gegen eine solche Auffassung spricht jedoch die harmonische Entwicklung, die einteilig und ungegliedert verläuft. Die aktive Fortschreitung zur Subdominante während des verlängerten Auftaktes erreicht zu Beginn des zweiten Taktes ihren Zielpunkt, dessen melodische Verwirklichung, wie spätere Harmonisierungen des Themas zeigen, das *gis* als Vorhalt zum Harmonieton *fis* ausweist. Damit steht fest, dass diese beiden Töne unter keinen Umständen durch Artikulation oder Phrasierung getrennt werden dürfen.

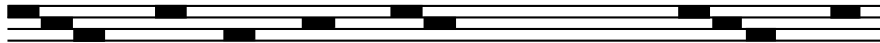


Rhythmisch besteht das Thema ausschließlich aus Achteln und Sechzehnteln. Seine Kontur wird von Sprüngen dominiert. Die einzigen Sekundschritte finden sich in den zwei ausgeschriebenen Ornamenten: dem Mordent (*fis-eis-fis*) und der Doppelschlagfigur (*ais-gis-fis-gis*) gleich nach Beginn. Der Höhepunkt des Themas fällt auf den Beginn des zweiten Taktes, wo die melodische Spannung des Vorhalts mit der harmonischen Spannung der Subdominantharmonie zusammenfällt. (Der Spitzenton *eis*, von dem sich alle, die starke Gefühle für hohe Töne haben, gern verführen lassen, ist Teil des gebrochenen Tonika-Akkordes und daher melodisch und harmonisch

unbedeutend.) Die dynamische Zeichnung des Themas beginnt also mit einem *crescendo* zum Vorhaltton *gis* hin, wobei es wichtig ist, dass für den harmonisch aktiven Abstieg *eis-cis-gis* genug Intensitätssteigerung übrig ist, damit die Dreiklangsbrechung nicht neutral und damit melodisch passiv klingt. Im Schritt vom Vorhalt zu seiner Mordent-verzierten Auflösung geht bereits etwa die Hälfte der aufgebauten Spannung verloren; der Rest der dynamischen Entspannung verteilt sich gleichmäßig auf die Sextsprünge.

Die Cis-Dur-Fuge enthält zwölf Themeneinsätze:

1. T. 1-3	O	5. T. 14-16	U	9. T. 42-44	O
2. T. 3-5	M	6. T. 19-21	M	10. T. 44-46	M
3. T. 5-7	U	7. T. 24-26	O	11. T. 46-48	U
4. T. 10-12	O	8. T. 26-28	M	12. T. 51-53	O



Die erste Achtel wird im 4., 7, und 12. Einsatz durch drei, im 10. durch zwei Sechzehntel ersetzt. Darüber hinaus erfährt das Thema keine Veränderungen. Eng- und Parallelführungen kommen nicht vor, doch gibt es drei Kontrasubjekte. KS1 wird in der Oberstimme von T. 3-5 als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz eingeführt und bleibt ein treuer Begleiter. Es ist genau zwei Takte lang – also länger als das Thema selbst, da es früher im Takt beginnt. In seiner vollen Form setzt es mit einer Mordent-Figur auf dem Grundton ein. Dem folgt ein fünftöniger Skalenanstieg, eine scheinbar modulierende Doppelschlagfigur auf dem Höhepunkt und sanft abfallende Wellen, die von einer einzigen längeren Note unterbrochen werden. Wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, ist KS1 als unteilbare Einheit konzipiert. Plant man die dynamische Gestaltung zunächst ohne Rücksicht auf gleichzeitige Ereignisse im Thema, so gibt es zwei Optionen: Wer der Kontur den Vorrang gibt, wählt den Spitzenton als Höhepunkt; wer dagegen den Rhythmus betonen möchte, bevorzugt die Synkope. Sobald man jedoch in die Betrachtung einbezieht, dass es sich hier um eine Gegenstimme zum Thema handelt, die, sofern sie unabhängig geführt ist, möglichst eigenständig klingen sollte, verliert die zweite Option, bei der die Höhepunkte der beiden Komponenten zusammenfallen, an Attraktivität. Im Verlauf der Fuge erfährt KS1 eine erwähnenswerte Veränderung. In der Doppelschlagfigur verzichtet Bach später zuweilen auf die interessante Scheinmodulation. Dies führt zu Abweichungen ansonsten ganz analoger Passagen (vgl. z. B. O: T. 3 und 44 mit M: T. 10 und 52).

KS2 wird an erwarteter Stelle, d.h. anlässlich des dritten Themeneinsatzes, eingeführt, erklingt jedoch insgesamt nur sechsmal, davon zweimal mit verändertem Beginn (in T. 25-26 verkürzt, in T. 44-46 variiert). Seine rhythmischen und harmonischen Eigenschaften erzeugen einen deutlichen Kontrast zu den beiden bereits etablierten Komponenten. Rhythmisch führt ein Auftakt-Achtel zu drei Synkopen, deren erste und zweite achtmal so lang sind wie die bisher vorherrschenden Sechzehntelnoten. Harmonisch ändert der Beginn dieses Kontrasubjekts die Definition des Themenkopfes, indem es diesen in einen Dominantsept-Kontext stellt, während sein Ende beim ersten Auftritt die Auflösung in die Tonika verweigert (dies allerdings wird später 'korrigiert'). Der Spannungsverlauf von KS2 ist dagegen unzweideutig: Die erste Synkope bildet mit den dagegenklingenden Tönen von Thema und KS1 das emotionale Intervall einer kleinen Septime. Damit schafft es einen natürlichen Höhepunkt, der in einer allmählichen Entspannung ausklingt.

KS3 tritt – als in einer dreistimmigen Fuge überzählige Gegenstimme – nur zweimal auf. In T. 10-12 begleitet es den vierten Themeneinsatz, in T. 51-53 den letzten. Seine Charakteristika sind ein Achtelauftakt, dem längere Werte in einer absteigenden Linie folgen (darin zeigt sich seine Verwandtschaft mit KS2) und ein abschließender kadenzierender Bassgang.

Sechsmal im Verlauf der Cis-Dur-Fuge werden die Themeneinsätze durch themafreie Passagen unterbrochen; eine siebte beschließt das Stück. Diese Zwischenspiele sind von ganz unterschiedlicher Länge:

Z1	T. 7-10 ₂	Z3	T. 16-19 ₁	Z6	T. 48-51 ₄
Z2	T. 12-14 ₂	Z4	T. 21-24 ₄	Z7	T. 53 ₃ -55
		Z5	T. 28 ₃ -42 ₂		

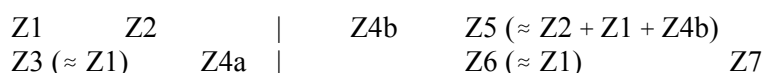
Mehrere der Zwischenspielelemente sind mit dem Thema verwandt. In Z4 ertönt in der Oberstimme zweimal die erste Themenhälfte (vgl. T. 22-24); in Z5 zitiert die Oberstimme das erste Segment des Themas gleich dreimal (T. 34-37), worauf die Unterstimme dieses Dreifachzitat imitiert (T. 38-41).

Z1 stellt ein unabhängiges Motiv vor, das im Verlauf der Komposition eine wichtige Rolle spielt (vgl. O: T. 7-8 von *gis-eis* bis zum übergebundenen *ais*). M1 wird mit kleiner Intervallanpassung in Engführung imitiert, bevor Modell und Imitation zweimal abwärts sequenziert werden – einmal ohne Veränderungen, das zweite Mal variiert und mit einer Erweiterung, die dem übergebundenen Vorhalt eine Auflösung beschert. Über die dynamische Anlage von M1 in seiner ursprünglichen Form besteht kein Zweifel: Die Spannung wächst im aufwärts gerichteten Sprung und fällt in der anschließenden Akkordbrechung. In der erweiterten Variante ist der Aufwärtsschwung verlängert; die Steigerung sollte dies nachzeichnen. Gleichzeitig präsentiert die Unterstimme ein aus dem ersten Kontrasubjekt abgeleitetes Motiv. M2 zeigt allerdings hinsichtlich der Spannung sehr wenig aktive Kraft. Der kurze, auftaktige Impuls in der Mordentfigur initiiert einen sich lang hinziehenden Spannungsabfall.

Z2 ist thematisch mit Z1 verwandt, doch kehren M1 und M2 in stark abgewandelter Form wieder, so dass ein anderer Gesamtcharakter entsteht. In M1 wird das Imitationsgeflecht jetzt von der Mittelstimme angeführt und in der Unterstimme imitiert, die Überbindungen sind durch Pausen ersetzt und unterbrechen so die Spannung, die imitierende Stimme übernimmt nur die zweite, entspannende Hälfte des Motivs, und gegen Ende geben beide Stimmen das motivische Spiel zugunsten einer Schlussfloskel ganz auf. M2, jetzt in der Oberstimme, besteht nicht mehr aus Sequenzen, sondern bildet vielmehr eine zweitaktige Kurve. In freier Umkehrung steigt es zu einem mit Schleifer verstärkten Höhepunkt auf, dessen Effekt dadurch verstärkt wird, dass er mit dem *cisis* der Unterstimme das Intervall einer verminderten Septime bildet. Der darauffolgende Abstieg endet mit einem 'weiblichen' Schluss auf schwachem Taktteil, dem fünften Sechzehntel in T. 14.

Keines der Zwischenspiele beschränkt sich ausschließlich auf die Präsentation einer Kadenz, doch die letzten zweieinhalb Takte der Fuge (Z7) und die ersten anderthalb Takte von Z4 sind nicht motivisch und bereiten Kadenz mit deutlichen Schlussfloskeln vor (vgl. T. 21-22 und 55). In Z4 teilt die Kadenz das Zwischenspiel in zwei Segmente (Z4a: T. 21-22₃, Z4b: T. 22₃-24₄). Z5 ist auf motivischer Basis sogar dreifach gegliedert: vgl. Z5a: T. 28₃-30₃, Z5b: T. 30₃-34₄, Z5c: T. 34₄-42₂). Andere Zwischenspiele (oder Teile davon) sind Varianten früherer Vorlagen:

Z1 kehrt in drei Abwandlungen wieder: Z6 ist der Vorlage am nächsten, beginnt aber mit einer Erweiterung in der ersten Hälfte von T. 48; Z3 greift die zweite, erweiterte Sequenz aus T. 9 auf; Z5b ist vom ursprünglichen Material am weitesten entfernt. (Trotz ihres veränderten Beginns sollten die M1-Zitate auch hier die charakteristische Spannungskurve beibehalten, z.B. ein *crescendo* in T. 30₄-31₁ gefolgt von einem *diminuendo* bis T. 31₃; die Mittelstimmenfigur dagegen ist zu neutral, um eine eigene dynamische Gestaltung zuzulassen, und klingt am besten als leiser Hintergrund.) Z2 wird nur einmal, und zwar mit vertauschten Stimmen in Z5a, aufgegriffen. Hier erklingt der dramatische Aufstieg in der Unterstimme, wobei der Schleifer auf den Höhepunkt in T. 29₃ zu übertragen ist. Die Oberstimme, zum Teil in Stimmkreuzung mit der Mittelstimme, erinnert an die entwickelte Version von M1. Zuletzt enthält Z5c, das Endsegment des längsten Zwischenspiels der Fuge, noch eine innere Analogie: Die Oberstimmenkontur aus T. 35-38 (mit 3/16-Auftakt) wird in T. 39-42 von der Unterstimme übernommen. Insgesamt lässt sich also das frühere Diagramm wie folgt ergänzen:



Ein Verständnis der Rolle, die diese Zwischenspiele in der dynamischen Entwicklung der ganzen Fuge spielen, ist entscheidend sowohl für die lokale Gestaltung als auch für die Nachzeichnung der Gesamtstruktur. Z1 ist durch kontrastierendes Material bestimmt und verlangt, ebenso wie seine drei Varianten, einen Register- oder Farbwechsel. Die absteigenden Sequenzen bringen einen Spannungsabfall mit sich, der auf das nahende Ende der jeweiligen Themenrunde hinzuweisen scheint. (Tatsächlich haben zu diesem Zeitpunkt alle Stimmen einen Einsatz beigetragen.) Die letzte Sequenz jedoch erreicht wieder ein höheres Intensitätsniveau und bereitet die Hörer damit auf einen überzähligen Einsatz vor. Man spielt dies am überzeugendsten, wenn man sich von den beiden musikalischen ‘Ankündigungen’ ganz gefangen nehmen lässt. Die erste Variante, Z3, verstärkt den Effekt dieser Erweiterung und erzeugt damit ein Gegengewicht zu den fallenden Sequenzen, so dass das Zwischenspiel insgesamt eine Brückenfunktion zwischen zusammengehörigen Einsätzen übernimmt. Im Gegensatz dazu betont die zweite Variante, Z5b, die entspannende Tendenz und hat damit abschließende Bedeutung. Die dritte Variante schließlich, Z6, kehrt zum ursprünglichen Muster und dessen Funktion zurück: der vermeintlichen Ankündigung des Durchführungsendes folgt die ‘Korrektur’ mit der Zulassung eines überzähligen Themeneinsatzes.

Sowohl das Original von Z2 als auch seine Variante in Z5a bilden abgeschlossene Einheiten und werden am besten in einer Farbe interpretiert, die sich sehr klar von der thematischen Passagen abhebt. Z4b dagegen repräsentiert den Zwischenspieltyp, der auf den folgenden Themeneinsatz vorbereitet. Die Themenfragmente erhöhen die Spannung auf den vollen Einsatz. Dieser Eindruck wird erhöht durch die Tatsache, dass dieses Segment nach einer Kadenz beginnt, in reduzierter Stimmichte erklingt und in der Sekundärstimme ausschließlich neutrales Material verwendet.

Z5c scheint dieses Muster in verstärkter Form aufzugreifen: Es beginnt ebenfalls nach einer vollständigen Entspannung, erklingt ebenfalls in reduzierter Stimmichte, und seine Sekundärstimme ist nicht nur neutral, sondern verliert sich sogar in ein kaum verbrämtes Begleitmuster, das man eher in einem Präludium erwarten würde. Die überraschende Materialergänzung führt dazu, dass dieses Zwischenspiel der restlichen Fuge am fremdesten ist. Die ansonsten aktive Kraft scheint vorübergehend ganz in den Hintergrund zu treten.

Die beiden als Kadenzformeln angelegten Zwischenspielsegmente bilden jeweils eine dynamische Kurve, wobei in Z4a der Höhepunkt auf T. 22₁ fällt. Z7 folgt einem im letzten Themeneinsatz überraschend erreichten Trugschluss (vgl. T. 53₃, wo ein ais-Moll-Akkord den erwarteten Cis-Dur-Dreiklang ersetzt) und beschreibt einen Spannungsanstieg zum Dominant-Basston *gis* in T. 54₃. Der darauf folgende Schluss mit einem in Stimmspaltung erklingenden Zitat aus dem Ende des Themas kann als triumphierender Abschluss gespielt werden.

Der Grundcharakter dieser Fuge ist 'eher lebhaft', wie sich aus der Kontur mit ihren Sprüngen, gebrochenen Akkorden und ausgeschriebenen Verzierungen ebenso ergibt wie aus dem einfachen Rhythmus. Die einzige Komponente von deutlich gegensätzlichem Charakter ist das zweite Kontrastsubjekt mit seinen langen Notenwerten und Synkopen in Sekundfortschreibung. Das Tempo sollte rasch genug sein, um den ornamentalen Charakter der auskomponierten Verzierungen zu unterstreichen; die vier Töne des Doppelschlags am Beginn des Themas sollten als eine Figur und nicht als vier Einzeltöne gehört werden.

Die dem Grundcharakter entsprechende Artikulation besteht aus *non legato* in den Achteln und einem besonders leichten *legato* (*quasi legato*) in den Sechzehnteln. Die Fuge erhält besondere Tiefe, wenn das kontrastierende KS2 mit der zum 'eher ruhigen' Charakter passenden Artikulation gespielt wird, d. h. mit *legato* und singendem Ton; allerdings verlangt dies eine Fingerakrobatik. Umgekehrt ist es natürlich auch vertretbar, eine

charakterliche Einigkeit aller Komponenten anzunehmen und dieses Kontrastsubjekt ebenfalls mit leicht getrennten Tönen zu spielen. Die einzige zwingende Bindung zwischen längeren Werten in dieser Fuge ist die zwischen Vorhalt und Auflösung beim Höhepunkt jedes Themeneinsatzes.

Eine empfehlenswerte Tempoproportion zwischen Präludium und Fuge wird erzielt, wenn man eine Triole in eine Duole übersetzt:

Ein ganzer Takt im Präludium	entspricht	einem halben Takt in der Fuge
(Metronomempfehlung: 72 oder 80 für einen Präludiumstakt, 108 oder 120 für eine Viertel in der Fuge)		

Die Fuge enthält drei Verzierungen: den Schleifer in Z2 (den man in Z5a entsprechend ergänzen sollte), den Praller in der Oberstimmen-Floskel von T. 22 (der in der Handschrift noch nicht steht, aber gängige Praxis war), und das zusammengesetzte Ornament gegen Ende von Z5. Der Schleifer wird oft als verwirrend empfunden: Das Symbol steht traditionell links von der verzieren Note, was auf einen Beginn *vor* dem Schlag hinzuweisen scheint; doch weiß man aus den Traktaten zur Aufführungspraxis der Bach-Zeit, dass alle Verzierungen *auf* dem Schlag gespielt wurden. Dies gilt tatsächlich auch hier; die Platzierung des Symbols mag seine Ursache darin haben, dass Schleifer, anders als Praller, Mordente und Triller, ihre Hauptnote erst ganz am Schluss erreichen. In T. 13 fällt also in der rechten Hand ein *gis* auf den Schlag und mit dem *cisis* der Linken zusammen. Ihm folgt der Aufstieg *ais-h*, wobei das *h* dann für den Rest des Notenwertes ausgehalten wird. Entsprechend spielt die Linke in T. 29₃ *cis-dis-e*; hier trifft das *cis* (und nicht das *e*) auf das *fisis* der Mittelstimme.

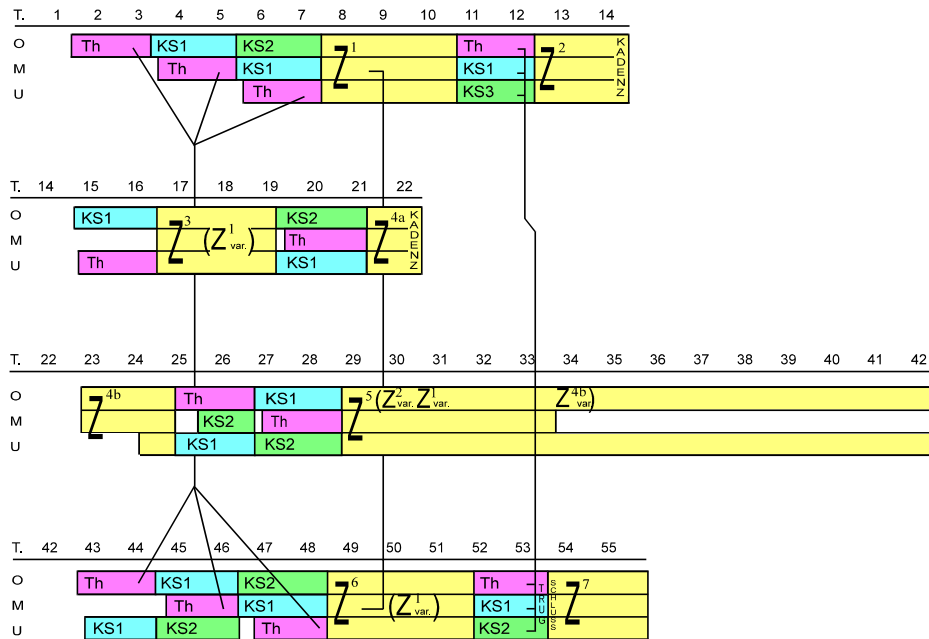
Die Kadenzverzierung in T. 22 ist ein einfacher Praller, der regulär mit der oberen Nebennote beginnt. Das Symbol für das zusammengesetzte Ornament in T. 38 zeigt einen Triller mit vorangehendem Doppelschlag. Aufgrund der Überbindung und verspäteten Auflösung endet dieser Triller ohne Nachschlag. Praktisch bedeutet dies: Die Sechzehntelbewegung beginnt mit *ais-gis-fisis-gis*,² mündet dann in sechs oder auch nur fünf Paare von *ais-gis* und hält kurz vor Taktende an, um die Überbindung zu verwirklichen.

² Die untere Nebennote verlangt einige Überlegung. Die diesen rückleitenden Takten unterliegende Harmonie wird meist als Dominante interpretiert, ausgedrückt durch einen Wechsel von Dominantquartsext- und Dominantsept-Akkorden. Schließt man sich dieser Deutung an und akzeptiert Gis-Dur als Dominante, so ist dessen akkordische Septime, die in diesen Takten mehrmals erklingt, ein *fis*, der in Verzierungen verwendete Leitton jedoch ein *fisis*.

Im Bauplan der Cis-Dur-Fuge ist die Analogie der Takte 1-12 und 42-53 auffallend. Einsatzfolge, Stimmlage und Tonart der drei ersten Themeneinsätze ist identisch, die begleitenden Kontrasubjekte sind (abgesehen von der ursprünglich einstimmigen ersten Einsatz ergänzenden Stimme) ebenfalls dieselben, das anschließende Zwischenspiel Z6 ist eine Variante von Z1, wobei seine halbtaktige Anfangserweiterung der Modulation dient, und der daraufhin auf der Tonika erklingende überzählige Einsatz entspricht strukturell und in seinen Begleitstimmen dem ersten überzähligen Einsatz auf der Dominante. Die Entsprechung dieser beiden überzähligen Einsätze wird noch dadurch unterstrichen, dass sie die einzigen in der Fuge sind, die von KS3 begleitet werden. Es handelt sich also hier um eine Reprise im materiellen wie im harmonischen Sinn – eine post-barocke Reprise sogar, die auf der Tonika beginnend die ursprüngliche Modulation zur Dominante vermeidet bzw. rückgängig macht.

Weitere Anhaltspunkte für den Bauplan liefern die Zwischenspiele. Dreimal vermittelt der abschließende Gestus einer themafreien Passage sehr deutlich, welche Gliederung Bach vorschwebte: Im Falle der Kadenz zu Beginn von T. 14 und in der Mitte von T. 22 sind die Folgen für die Deutung der Form klar; der dritte Fall ist etwas komplizierter. In Z5a scheint die Variante von Z2 einen Abschluss in der Mitte von T. 30 vorzubereiten. Dieser Kadenz folgt jedoch eine Z1-Variante, ein Zwischenspieltyp der, wie gezeigt wurde, nirgends einen Abschnitt einleitet. Auch das folgende, spannungsneutrale Segment wirkt nicht als Neubeginn. Ist die Reihung der drei Segment schon ungewöhnlich genug, so wirkt ihr Versuch, einander in Absichtslosigkeit zu überbieten, noch seltsamer. Doch gerade diese Seltsamkeit, dieser Ausgedehnte Rückzug vom aktiven Streben der Fugenhandlung, verleiht dieser Passage ihre besondere Wirkung als eine Art Puffer vor der Reprise, die die strukturelle Analogie hervorhebt.

Die harmonische Entwicklung bestätigt die bisherigen Beobachtungen: Die ersten vier Themeneinsätze bleiben in der Grundtonart Cis-Dur; die zwei folgenden klingen in Moll – in der Tonika- bzw. Dominant-Parallele. In eis-Moll, der Paralleltonart zur Dominante Gis-Dur, schließt Bach mit einer deutlichen Kadenzformel. Das Zwischenspielsegment Z4b moduliert nach Cis-Dur zurück, und alle noch folgenden Einsätze erklingen in der Grundtonart, abwechselnd auf der Tonika und Dominante.



Die Analogie des ersten und letzten Fugenabschnitts erfordert Entsprechungen auch auf der dynamischen Ebene. In beiden Fällen klingen die drei ersten Einsätze fröhlich springend, wobei die Intensität mit zunehmender Stimmenzahl anwächst. Die überzähligen Einsätze greifen diese Stimmung mit Hilfe der Steigerung am Ende des jeweils kontrastierenden Zwischenspiels wieder auf. Auch die zweite Durchführung zeigt einen Spannungsanstieg vom ersten zum zweiten Themeneinsatz, vor allem wegen der Entwicklung von der Zwei- zur Dreistimmigkeit, doch lädt die Molltonart ein, die Fröhlichkeit etwas gedämpfter auszudrücken. In der dritten Durchführung ist der erste Einsatz von größerer Intensität als der folgende: Sein Eintritt erfolgt in einem Moment, da die Erwartung durch die vorausgehenden Themenfragmente erhöht worden ist. Der leichte Spannungsabfall setzt sich in den aneinander gereihten Zwischenspielsegmenten fort, die, wie oben gezeigt wurde, zunehmend verhaltener werden.

Unter den vier Durchführungen der Cis-Dur-Fuge kommt den beiden äußeren – Exposition und Reprise – eindeutig die Führung zu. Die zweite Durchführung klingt sowohl wegen der Mollstimmung als auch wegen der geringeren Ausdehnung weniger intensiv. Auch in der dritten Runde zeichnen sich die vier Takte mit den beiden zur Grundtonart zurückgekehrten

Themeneinsätzen durch keinerlei Eigenschaften oder Begleiterscheinungen aus, die ihnen besonderes Gewicht verleihen würde. Sie mögen zunächst ein wenig selbstbewusster auftreten als die vorangehenden Molleinsätze, doch wird ihr Elan durch die umgebenden beinahe sechzehn Takte mit sekundärem Material gedämpft.