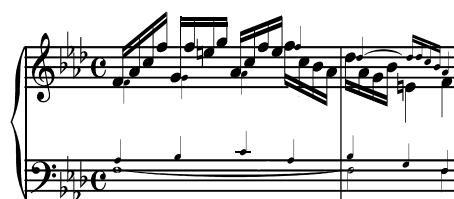


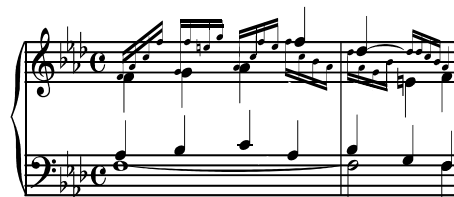
Präludium in f-Moll

Das f-Moll-Präludium ist ein Stück mit vielen Gesichtern; diesen Eindruck vermitteln zumindest die Interpreten, die im heutigen Konzertbetrieb regelmäßig drei recht unterschiedliche Ansätze vertreten.

(a) Die melodische Intensität der Sechzehntel begünstigt eine Konzentration auf die durch sie gebildete Kontur und damit eine Auffassung als melodisch determiniertes Stück.



(b) Alternativ kann die fast ununterbrochene Kette pulsierender Vierteln als Hinweis auf eine metrisch bestimmte Komposition verstanden werden.



(c) Schließlich ist es auch vertretbar, die im Sopran von T. 1 vorgestellte und vielfach wieder aufgegriffene Figur als Indikator für eine Komposition im Stil einer Invention zu deuten.



Die ausgeschriebenen Beispiele geben einen Eindruck davon, wie sehr sich die entsprechenden Ausführungen unterscheiden. Angesichts dieser Wahl stehen Interpreten vor einer großen Zahl interessanter Entscheidungen: Die melodische Intensität, die Färbung innerhalb der Textur-Schichten und sogar das Tempo fällt je nach Grundansatz ganz verschieden aus.

Über den Aufbau allerdings gibt es wenig Meinungsunterschiede. Die erste Kadenz endet in T. 2₃. (Die Subdominantharmonie wird schon in T. 1₂ erreicht, die Dominante als Nonenakkord fällt auf T. 2₁). Bei einer Auffassung des Stückes als Invention ist diese Kadenz identisch mit dem Umfang des thematischen Motivs und somit kein unabhängiger Schluss.

Der größere harmonische Abschnitt endet in T. 9₁ in der Tonikaparallele As-Dur; eine ausdrückliche Schlussfloskel (vgl. T. 8-9) sorgt für eine deutliche Zäsur. Das Präludium umfasst insgesamt vier Abschnitte. Drei von ihnen enden in authentischen Kadenz, der vierte dagegen führt zunächst in einen Trugschluss, der allerdings aufgrund einer strukturellen Analogie ebenfalls relevant erscheint: Der Beginn des Präludiums kehrt als eine Art angedeutete Reprise wieder, die dann einen anderen Verlauf sucht (vgl. T. 1-2₃ mit T. 16₃-17)

I	T. 1-9	i – III	f-Moll nach As-Dur
II	T. 9-12	III – V	As-Dur nach C-Dur
III	T. 13-16 ₃	V – i	C-Dur nach f-Moll, Trugschluss auf Bass <i>des</i>
IV	T. 16-22	i	f-Moll bestätigt

Fragen bezüglich Tempo, Dynamik und Artikulation richten sich nach der oben erwähnten Grundentscheidung und müssen jeweils getrennt beantwortet werden.

- (a) Interpretieren, die die Komposition als von den melodischen Sechzehnteln bestimmt empfinden, werden langsam genug spielen wollen, um allen Konturen ihre volle Ausdruckskraft zu garantieren. Die Aufmerksamkeit der Hörer sollte in diesem Fall auf die sich durch alle Stimmen webenden Arabesken gelenkt werden, die entsprechend sorgsam und ausdrucksvoll gestaltet werden wollen. Der ruhige Grundcharakter erfordert, dass alle Töne, die in irgendeiner Weise zur melodischen Textur beitragen, *legato* gespielt werden; nur kadenzierende Bassgänge sind *non legato*. Theoretisch gilt das *non legato* auch für gereimte Sprünge, doch da der erste Ton vieler solcher Sprünge zugleich als Viertel einer anderen Stimme fungiert (vgl. links T. 4_{1,2} und T. 5_{1,2}), finden sich die einzigen wirklich getrennt klingenden Achtel in Schlussformeln (vgl. links T. 6, 8-9, 11-12) oder ähnlichen Bassgängen (vgl. T. 9-10, 13).
- (b) Interpretieren, die durch Unterstreichung des Viertelpulses einen meditativen Charakter zum Ausdruck bringen möchten, benötigen ein etwas schnelleres Tempo, um die Aufmerksamkeit ihre Hörer von den Oberflächenmerkmalen auf das metrische Schwingen zu lenken. Bei diesem Ansatz werden die vier Schläge jedes Taktes in den Vordergrund gerückt, während die Sechzehntel als ornamentale Schicht durch äußerst leichten Anschlag quasi ausgeblendet werden (“wie Spitze zwischen den Strukturlinien eines Musters”, bemerkte einmal eine Studentin). Alle Achtel und Viertel sind bei dieser Auffassung sanft getrennt.

- (c) Interpretieren, die die strukturellen Merkmale und Imitationsbildungen dieses Präludiums für das Wesentlichste halten und daher eine Invention gestalten möchten, können jedes Tempo wählen, das es erlaubt, die thematische Figur als Einheit wahrzunehmen. In diesem Fall müssen Anschlag und dynamische Feinzeichnung so angelegt sein, dass zwischen den verschiedenen Schichten der Textur unterschieden werden kann, wobei die größte Intensität dem Hauptmotiv und seiner Begleitfigur, eine mittlere Intensität anderen wiederkehrenden Figuren und der geringste Nachdruck den übrigen Tönen zukommt. Die Artikulation richtet sich nach der Auffassung der Sechzehntel, die ja auch in einer Invention melodisch wie unter (a) oder ornamental wie unter (b) aufgefasst werden können.

Der Notentext zeigt vier Ornamente, die alle in den ersten zehn Takten vorkommen. Das Symbol über der zweiten punktierten Note in dem, was in einer Invention das 'Kontra-Motiv wäre' (vgl. O: T. 2-3), bezeichnet einen langen Triller, der mit der oberen Nebennote beginnt, sich in Zweiunddreißigsteln bewegt und mit dem von Bach ausgeschriebenem Nachschlag endet. Diese Verzierung erklingt viermal: vgl. O: T. 2, 3, 4 und 10. Auch das Zeichen in T. 5 steht für einen notenfüllenden Triller, der allerdings hier mit der Hauptnote beginnt und einschließlich des Nachschlags fünf Töne unterzubringen hat. Dem Triller in T. 8 fehlt die reguläre Auflösung; er wird daher als von der oberen Nebennote beginnender Praller ohne Nachschlag ausgeführt. Auch der Triller in T. 10₃ löst sich nicht regelmäßig, d. h. auf einem betonten Takteil, auf, ist daher kurz und ohne Nachschlag zu spielen, beginnt aber mit der Hauptnote und umfasst drei oder (besser) fünf Töne.

Eine Gesamtbeschreibung des Präludiums fällt verständlicherweise je nach dem gewählten Interpretationsansatz verschieden aus.

- (a) Wenn das Präludium als melodisch determiniert aufgefasst wird, sind alle Strukturmerkmale in den Sechzehnteln zu suchen. Der erste neuntaktige Abschnitt beginnt mit einer Kurve, in der die Oberstimme führt und der Höhepunkt auf das übergebundene *des* in T. 2 fällt, mit anschließendem *diminuendo* bis T. 2₃. Es folgt die erste von mehreren ornamentierten Parallelen (vgl. S + T: T. 2₃-3: *as-b-c* und *f-g-as*). Diese parallel ansteigenden Linien, die sich im Detail unterscheiden, jedoch in der generellen Linie gleichen, werden sequenziert (vgl. T. 3₃-4 und 4₃-5) und erzeugen ein allmähliches *crescendo*. In T. 5-6₃ nimmt die Spannung langsam ab, da alle melodischen Figuren abwärts zeigen. Der verlängerte parallele Anstieg in T. 6₃-7₃, an dem sich alle vier Stimmen beteiligen, sorgt für eine noch stärkere Intensitätssteigerung, die auf dem

synkopierten hohen *f* ihre Spitze erreicht und danach zu einer Entspannung in T. 9₁ absinkt.

Der zweite Abschnitt unterscheidet sich vom ersten durch den größeren Anteil an emotionalen Intervallen. Die Rückkehr versteckter Parallelen (T. 10-11) bereitet den Aufstieg zum Höhepunkt in T. 11₃ vor; unmittelbar anschließend sorgen etliche Paarbildungen aus Leitton-Grundton für schnelle Entspannung (vgl. A: *h-c, fis-g*; T: *h-c*; A: *f-e*; T: *f-e*).

Die nächsten dreieinhalb Takte, die den dritten Abschnitt bilden, enthalten zwei Spannungskurven: eine sehr sanfte in T. 13-14 und eine etwas steilere, die mit den letzten Sechzehnteln in T. 14 beginnt, ihren Spitzenwert in T. 15₂ erreicht und im schon erwähnten Trugschluss endet.

Der vierte Abschnitt beginnt mit einer dynamischen Zeichnung, die der des Anfangs entspricht, doch ist der Entspannungsvorgang hier bis zum Ende von T. 18 ausgedehnt. Eine kleine Kurve beschließt das Präludium in sanfter Farbgebung.

Die Augenblicke größter Intensität im Stück finden sich in dieser Interpretation am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Abschnitts. In einer Interpretation, die die Sechzehntelkonturen in den Vordergrund stellt, ist keinerlei melodische Phrasierung angemessen.

- (b) Wenn das Präludium als metrisch bestimmte Komposition verstanden wird, orientiert sich die Ausführung an den Vierteln. Die Betonung verschiebt sich damit in die tieferen Stimmen, und alle dynamischen Zeichnungen erscheinen äußerst zart. Im Eröffnungsabschnitt führt eine erste sanfte Kurve mit Höhepunkt in T. 1₃ zu einer Kette absteigender Sequenzen mit allmählichem *diminuendo*. Es folgt in dem Takt, während dessen der Viertelpuls momentan aussetzt (T. 5₃-6₃), ein Zustand von Schwerelosigkeit. Der anschließende lange Aufstieg führt zu einem etwas gewichtigeren Höhepunkt in T. 8 mit anschließender kadenzialer Entspannung.

Die beiden Abschnitte, die die Mitte der Komposition bilden, sind weniger regelmäßig in ihrem Puls; sie enthalten mehrere Passagen, in denen die Viertel mit Halben durchsetzt sind (vgl. die jeweils erste Hälfte von T. 9, 10, 12 und die zweite von T. 14). Dies stört den Eindruck meditativer Ruhe, der in den Außenabschnitten herrscht.

Im letzten Abschnitt sind alle dynamischen Zeichnungen noch zarter als zuvor, und das Präludium endet in vollkommener Ruhe.

- (c) Wenn das Präludium als Invention aufgefasst wird, konzentriert sich alles auf die Komponenten des thematischen Materials. Diese werden in den ersten zwei Takten eingeführt; man kann insgesamt vier zählen:

das Hauptmotiv



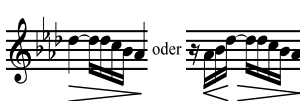
sein regelmäßiger Begleiter



die entspannende Überleitung



die synkopierte Figur



Das Hauptmotiv hat elf Einsätze. In der folgenden Tabelle steht “verl” für verlängert, “var” für variiert und “inv” für Umkehrung.)

T. 1	S	T. 6-7	verl	T	T. 13-14	var	T
T. 2-3	T	T. 9-10	var	T	T. 15-16	inv	B
T. 3-4	T	T. 10-11	T	T. 16-17	S		
T. 4-5	T	T. 13	var	S			

Vier der elf Einsätze des Motivs werden von der regelmäßigen Begleitfigur, dem ‘Kontra-Motiv’, unterstützt; vgl. T. 2-3, 3-4, 4-5 und 10-11; zwei weitere bringen eine variierte Version des das Kontra-Motiv charakterisierenden stufenweisen Anstiegs mit sich (vgl. T. 6-7 und, in Umkehrung, T. 15-16). Die synkopierte Figur (vgl. T. 2, 4, 5, 6, 11 und 17) sowie die entspannende Überleitung (vgl. T. 2, 3, 5, 5-6 [l.H., var], 12, 15, 17, 18 [2x], 19 [2x] und 21 [2x]) nehmen den Großteil der nicht vom Hauptmotiv bestimmten Passagen ein.

Der erste Abschnitt ist thematisch dicht: Er enthält Motiv-Einsätze in fast jedem Takt und, nach einer kurzen Entspannung in T. 5-6, ein ausgedehntes Motiv-Zitat in der linken Hand. In den beiden Mittelabschnitten wechseln thematische Takte mit Schlussformeln oder unvollkommenen Kadenzbildungen ab; der letzte Abschnitt vollzieht eine allmähliche Auflösung des thematischen Materials. Zusammen mit dem langen Bass-Orgelpunkt bewirkt dieser Prozess – den spätere Theoretiker als Liquidation bezeichnen sollten –, dass der ganze letzte Abschnitt als eine einzige Entspannung aufgefasst wird, innerhalb derer die Sechzehntelkontur von T. 19-20 nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt.

Fuge in f-Moll

Das Thema der f-Moll-Fuge beginnt auftaktig vom zweiten Schlag eines Viervierteltaktes und endet in T. 4₁. Die Kontur ist ausgefallen: Nach einem Einsatz auf der Quinte berührt die Linie zuerst den natürlichen Leitton darüber, dann nach der Rückkehr zum *c* den künstlichen Leitton darunter. Dieser wendet sich jedoch nicht seiner Auflösung in einem erneuten *c* zu, sondern erreicht in einem vollkommen außerhalb der Tonart f-Moll stehenden Quartsprung (*h-e*) einen dritten Leitton, die zum Grundton führende Septime, und über diesen in T. 2₃ den Oktavton. Der anschließende Abstieg knüpft an das kurz zuvor gehörte *h* an und senkt sich von dort erst chromatisch, dann diatonisch zum tiefen *f*. Bezüglich der Phrasenstruktur sind zwei Auffassungen möglich: Man kann das Thema als eine unteilbare Phrase verstehen oder als ein aus Hauptsatz und Nebensatz zusammengesetztes Gebilde, wobei der Hauptsatz die ersten sechs Viertel, der Nebensatz den Abstieg von *b* nach *f* umfassen würde. Die beste Lösung liegt vermutlich in einer Verbindung der zwei Anschauungen: Die entscheidende Spannungskurve findet bereits innerhalb der ersten sechs Töne statt und wird von einem die Entspannung nur verlängernden 'Nachsinnen' abgeschlossen.

Auch harmonisch ist das Thema eigenartig. Es beginnt mit der Dominante, erreicht die Tonika zum ersten Mal in T. 2₃ und initiiert erst dann die normale Kadenz. Die ersten melodischen Schritte zu den Leittönen beiderseits des Quinttones sind zudem als doppelter Trugschluss angelegt: Die im anfänglichen *c* gehörte Dominante bewegt sich nicht zum Tonika-Akkord, sondern stattdessen zum Des-Dur-Klang; der dem zweiten *c* unterlegte F-Dur-Septakkord löst sich nicht in das erwartete b-Moll auf, sondern führt stattdessen in einen G-Dur-Septakkord.

V vi i⁷ V/V V⁷ i iv i V⁷ i

Rhythmisch hört man zunächst nur Viertel und eine Halbe, doch ist diese Ruhe aufs Thema beschränkt. Ein kurzer Blick über den ersten Einsatz hinaus zeigt, dass im Gesamtbild der Fuge Achtel und Sechzehntel eine wichtige Rolle spielen.

Die dynamische Zeichnung sollte die oben genannten melodischen und harmonischen Eigenheiten des Themas bestmöglich abbilden. Der Beginn auf der fünften Stufe verlangt eine bereits leicht erhöhte Spannung. Die Fortschreitung zu den Leittönen bringt einen Anstieg der Intensität mit sich, der im tonartfremden Quartsprung seinen Höhepunkt findet. (Streicher oder Bläser empfinden diesen Höhepunkt *zwischen* den beiden das Quartintervall bildenden Tönen – was auf einem Tasteninstrument leider nicht zu verwirklichen ist.) Die Auflösung in den Grundton bringt nach den vorausgegangenen harmonischen Windungen eine solche Erleichterung, dass sich die bis hierher aufgetürmte Spannung im Schritt von *e* nach *f* fast vollständig löst. Die verbleibende Spannung verebbt im chromatischen Abstieg.

Die relativ lange Fuge enthält nur zehn Themeneinsätze, in denen das Thema praktisch unverändert bleibt. Das Anfangsintervall ist nur einmal tonal angepasst (T. 4), der Abschlusston nur einmal verzögert (T. 50).

1.	T. 1-4	T	6.	T. 27-30	B
2.	T. 4-7	A	7.	T. 34-37	A
3.	T. 7-10	B	8.	T. 40-43	T
4.	T. 13-16	S	9.	T. 47-50	S
5.	T. 19-22	T	10.	T. 53-56	B



Bach hat für diese Fuge drei Kontrasubjekte ganz verschiedenen Charakters entworfen. KS1, eingeführt in T. 4-7, besteht aus fünf Teilphrasen und erzeugt damit einen starken Gegensatz zum Thema. Die erste steigt sanft auf. Sie ist vom Rest des ersten Kontrasubjekts durch eine kleine None getrennt, von deren Zielton ein neuer Spannungsverlauf seinen Ausgang nimmt. Die übrigen Teilphrasen sind als Sequenzen angelegt, die zum Höhepunkt auf dem synkopierten *c* aufsteigen. In KS2, vorgestellt in T. 7-10, umfasst die erste von drei Teilphrasen vier Achtel, die eine Kurve mit sanftem Nachdruck auf *c* bilden. Die zweite gibt sich als Teilsequenz, in der der Nachdruck auf dem synkopierten Anfangston verstärkt und der Abstieg über eine die Spannung weiterführende Pause hinweg bis zum tiefen *f* verlängert ist. Eine dritte Teilphrase steigt zum punktierten *b* auf, um im Verlauf der drei Schlusstöne die vollkommene Entspannung herbeizuführen. KS3 ist in der Fuge nur zweimal zu hören. Es beginnt verspätet (vgl. *c-d-es* am Ende von T. 13), steigt allmählich, von Achtelpausen unterbrochen, aufwärts, und bildet eine unteilbare Linie mit Höhepunkt auf *des*.

T. 13-16

S: Th
A: KS3
T: KS2
B: KS1

Die Verarbeitung der Kontrasubjekte zeigt verschiedene Unregelmäßigkeiten, die das Nachzeichnen insbesondere ihrer dynamischen Konturen zunächst erschweren. Die am meisten zur Verwirrung beitragenden Details sind die Stimmkreuzungen¹ und der Austausch von Teilphrasen zwischen den Kontrasubjekten.²

¹ In T. 7₃ kreuzt unmittelbar nach dem mittleren Schlag das Tenor-Intervall *as-f* über den absteigenden Sprung *f-e* im Alt; erst in der Mitte des folgenden Taktes erreichen die beiden Stimmen wieder ihre natürliche Position. In T. 13 führt dasselbe Intervall den Tenor in Alt-Lage, während der Alt in T. 13₄ in Tenor-Lage einsetzt. Auch hier wird die Ordnung erst in T. 14₄ wieder hergestellt. In T. 29₂-30₃ überkreuzen sich Sopran und Alt. In T. 47-48 schließlich ist der Abstand zwischen Sopran und Alt so groß, dass man den Alt zunächst für eine der tieferen Stimmen hält. Wenn der Tenor dann noch über dem Alt einsetzt, scheint das Chaos perfekt, doch die Stimmen entwirren sich ab T. 48₄.

² In T. 19 beginnt der Alt mit der ersten KS1-Teilphrase, setzt seinen Weg jedoch mit dem Rest von KS2 fort, das noch dazu durch eine Oktavverschiebung in T. 21₂ verfremdet wird. Gleichzeitig vollendet der Sopran, der in T. 19 mit neutralen Tönen begonnen hatte, das abgebrochene erste Kontrasubjekt. In T. 27₃-30 zitiert der Tenor KS1, reduziert jedoch dessen charakteristischen Nonensprung zu einer einfachen Sekunde. Der Alt spielt die erste KS2-Teilphrase, fährt dann fort mit Tönen, die den vom Tenor verpassten großen Intervallsprung nachzuholen scheinen, und findet sich schließlich in KS3 wieder, während der Sopran nach drei neutralen Tönen das unterbrochene KS2 zu Ende führt. In T. 34-37 hört man die Umkehrung der ersten KS1-Teilphrase im Tenor, die restlichen vier Teilphrasen im Sopran, wobei der abschließende Triller durch eine Überbindung verhindert wird. Schließlich erklingt KS2 in T. 47-50 noch einmal im (in Alt-Position spielenden) Tenor, hier jedoch ohne seine erste Teilphrase und mit drastisch verändertem Schluss. Gleichzeitig hat der KS1-Einsatz im Alt den Nonensprung sowie den abschließenden Triller eingebüßt; letzterer ist durch auskomponiertes Figurespiel ersetzt.

Die Themeneinsätze umschließen acht themafreie Passagen:

Z1	T. 10-13	Z5	T. 37-40
Z2	T. 16-19	Z6	T. 43-47
Z3	T. 22-27	Z7	T. 50-53
Z4	T. 30-34	Z8	T. 56-58

Keines des Zwischenspiele ist mit dem Thema verwandt; stattdessen scheinen alle in der einen oder anderen Weise aus dem ersten Kontrasubjekt abgeleitet zu sein. Es gibt zwei vorherrschende Zwischenspieltypen: Z1 wird bestimmt von einem Motiv, das aus der ersten Teilphrase von KS1 und einem Segment aus KS2 zusammengesetzt ist. Das KS1-Segment wird im Bass imitiert und mit einem neuen Schluss versehen, teilweise vom Tenor in Terzen begleitet; die folgenden Takte sequenzieren abwärts.³ Dieser Zwischenspieltyp kehrt, variiert und in Stimmtausch, in Z4 wieder⁴ sowie in Z6. Z2 bezieht seinen ersten Impuls aus einer Dreitonfigur im Sopran, die die erste Hälfte der ersten KS1-Teilphrase zitiert. Eine Gegenstimme im Bass benutzt dieselbe Quelle in Umkehrung und biegt sie mit einem Schlussglied zur Kurve. Die Textur wird im Alt vervollständigt mit einer Imitation der Bassfigur, deren Schlussglied den Abstieg fortsetzt. Wie in Z1 wird auch hier das eintaktige Modell zweimal sequenziert. Aufgegriffen wird dieser Typ in der ersten Hälfte von Z3 (vgl. T. 16-19 mit T. 22-25).⁵ Die zweite Hälfte von Z3 verwendet dasselbe Material in freier Form, und auch Z7 folgt diesem Vorbild (vgl. T. 16-19 mit T. 50-53). Die beiden verbleibenden Zwischenspiele, Z5 und Z8, sind unabhängiger. Z5 enthält eine wieder neue Verarbeitung der ersten KS1-Teilphrase sowie, in den beiden anderen Stimmen, Abwandlungen des KS2-Schlussgliedes; Z8 besteht aus einem nur noch vage an die Kontrasubjekte erinnernden Takt in vierstimmiger Textur, gefolgt von einer zweitaktigen Schlussformel.

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel im Spannungsverlauf der Fuge spielt, richtet sich nach der auf- oder absteigenden Sequenzierung. Entspannungen finden sich daher in Z1, Z4 und Z8; Entspannungen, die in ein späteres *crescendo* umbiegen, in Z3, Z5 und Z6, während in Z2 und Z7 die Steigerung dominiert, die erst gegen Ende etwas abgeschwächt wird.

³ Der Stimmtausch von Alt und Tenor kann nicht hörbar gemacht werden, hat also keinen Einfluss auf die praktische Interpretation, wohl aber auf das Verständnis von Bachs Gedanken.

⁴ Das Sopran-Segment ist die strukturell unwichtigste (und daher leiseste) Komponente.

⁵ Hier führt genau genommen der Alt – was unter dem parallelen Sopran nicht leicht herauszubringen ist. Die wichtigste Gegenstimme erklingt im Tenor, deren Imitation im Sopran.

Sowohl die rhythmische Komplexität als auch die große Intensität in Melodik und Harmonik sprechen für einen ruhigen Grundcharakter. Ideal ist ein Tempo, in dem die Sechzehntel noch ruhig genug klingen, um melodische Intensität vermitteln zu können, die Viertel aber als Puls empfunden werden und daher unbedingt noch Bewegung (und nicht Stasis) ausdrücken. Für die Artikulation ist *legato* in allen melodischen Konturen angemessen; Trennungen entstehen nur durch Phrasierungen (besonders nach den ersten Teilphrasen in KS1 und KS2). Gereichte Intervallsprünge oder kadenzierende Bassgänge in nicht-thematischen Passagen (vgl. T. 34-35, 40-41 und 43) sind *non legato*, ebenso die Oktavsprünge und kadenzierenden Figuren in der jeweils tiefsten Stimme von Z1, Z3 und Z6.

Das Tempoverhältnis von Präludium und Fuge richtet sich danach, welche Auffassung des Präludiums man wählt. Wer dort die melodischen Sechzehntel betont, wird ein einfaches 1 : 1 wählen; wer das Präludium als metrisch determiniertes Meditationsstück auffasst, kann das am besten in der komplexeren Proportion 3 : 2 ausdrücken, bei der drei Viertel im Präludium einer Halben in der Fuge (oder sechs Sechzehntel einer Viertel) entsprechen. Bei einer Interpretation des Präludiums als Invention hat man die Wahl zwischen den beiden Tempoverhältnissen. Allerdings wird das Tempo der Fuge selbst je nach Auffassung des Präludiums verschieden ausfallen. Nach einem metrisch orientierten Präludium, in dem die kürzesten Notenwerte als reine Hintergrundornamentik gehört werden, wird die Fuge vermutlich ihren Sechzehnteln besonderes melodisches Gewicht geben und daher etwas langsamer klingen als nach einem melodisch betonten Präludium.

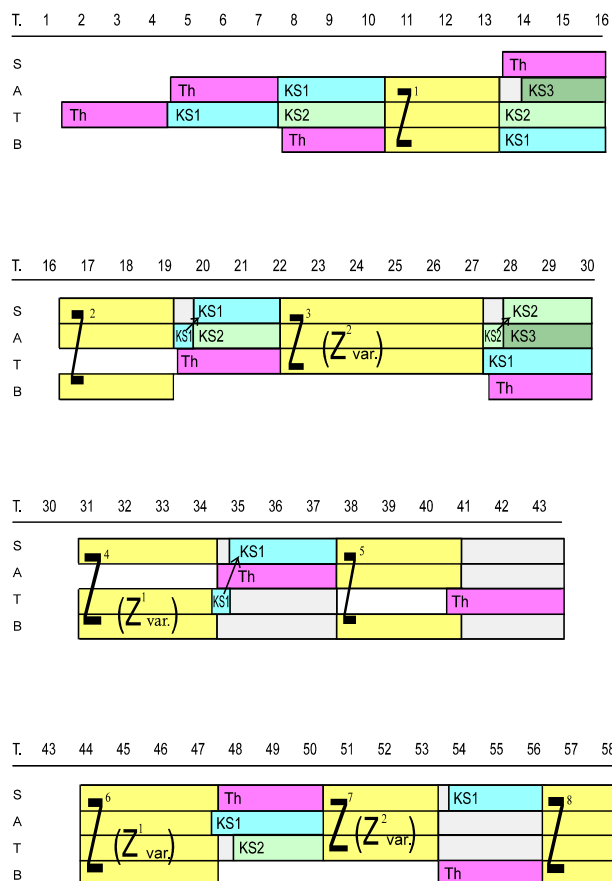
Die Fuge enthält zwei Arten von Verzierung. Die eine markiert regelmäßig das Ende des ersten Kontrasubjekts, die andere dekoriert in zweifacher Form die abschließende Kadenz. Im ersten Fall handelt es sich um einen langen Triller, der nach Sekundvorbereitung mit einer doppelt langen Hauptnote beginnt, sich in 32steln bewegt und mit einem Nachschlag endet. Als integraler Bestandteil des thematischen Materials muss er in identischer Form auf die Takte 9 (S), 15 (B), 21 (S), 30 (T) und 55 (S) übertragen werden. Auch die beiden kadenzierenden Triller im vorletzten Takt füllen die jeweilige Note. Der im Sopran beginnt mit der Hauptnote, das zusammengesetzte Ornament im Tenor dagegen wie im Symbol angezeigt von unten.



Die harmonische Anlage der Themeneinsätze ist sehr unkompliziert. Die ersten sechs Einsätze gehören zum Bereich der Grundtonart; wie der erste beginnen drei weitere mit *c*, die anderen zwei in der Dominante mit *f* (tonale Antwort, T. 4) bzw. mit *g* (reale Antwort, T. 19). Die Einsätze 7 und 8 beziehen sich auf die Paralleltonart, wobei der eine (T. 34-37) den Eindruck erweckt, als repräsentiere er die Tonika-Position in As-Dur, tatsächlich aber noch mit Bezug auf f-Moll harmonisiert ist, während erst der nächste, als Antwort, auch in As-Dur endet. (Allerdings sind beide in vielen Details anders harmonisiert als die ersten Einsätze der Fuge.) Die beiden letzten Themeneinsätze kehren nach f-Moll zurück – zunächst zur Dominantposition und schließlich zur Tonika.

Bei der Bestimmung des Bauplans dieser Fuge bemerkt man u.a., dass die Zwischenspiele ungewöhnlich enden: Alle führen zu einem Halbschluss – einer Kadenz, der nach der Dominante die Rückkehr zur Tonika fehlt – und etliche präsentieren diesen Halbschluss zudem als unaufgelösten Akkord (vgl. in T. 13 das in einen C-Dur-Dreiklang übergebundene *f*; ebenso in T. 19 und 27). Beide Merkmale sprechen dagegen, die Zwischenspiele als Durchführungs-Schlüsse in Erwägung zu ziehen; vielmehr scheinen sie eröffnende Funktion zu haben. Die einzige überzeugende Schlussformel erklingt denn auch in einem Themeneinsatz, und zwar am Ende des Tenor-Einsatzes in T. 40-43. Zwei Einsätze, der Tenor-Einsatz in T. 19-22 und der Sopran-Einsatz in T. 47-50, klingen in reduzierter Stimmdichte.

Für den Bauplan ergeben sich daraus folgende Schlüsse: Die beiden Einsätze in reduzierter Stimmdichte sind die ersten ihrer jeweiligen Durchführung. Diese beiden Durchführungen beginnen daher mit Z2 (in T. 16) bzw. mit Z6 (in T. 43). Der letztgenannte Struktureinschnitt wird durch die explizite Schlussformel am Ende des vorausgehenden Themeneinsatzes bestätigt. Die beiden Einsätze, die sich harmonisch auf die Paralleltonart beziehen, bilden eine eigene Durchführung; sie werden zudem durch eine abweichende Harmonisierung des Themas zusammengehalten sowie durch die Tatsache, dass das Thema hier von seinen Kontrasubjekten verlassen erscheint: KS2 und KS3 fehlen in beiden Einsätzen ganz und KS1, in Kopf- und Endglied abgewandelt, begleitet nur den ersten. Diese Durchführung beginnt also mit Z4 und endet mit der Kadenz in T. 43.



Dynamisch steigt der Pegel in Durchführung I aufgrund wachsender Stimmenzahl und zunehmender polyphoner Dichte beständig an. Das dem vierten Einsatz vorangehende Zwischenspiel erlaubt einen Farbkontrast mit kurzer Entspannung, doch die folgende Gegenüberstellung des Themas mit seinen drei Kontrasubjekten klingt umso machtvoller. Nach einem unaufgelösten Durchführungsende wiederholt Durchführung II die Steigerung auf höherer Ebene. Durchführung III dagegen ist stark zurückgenommen: die kontrapunktische und harmonische Dichte sind reduziert, und die Dur-Sexte reduziert die sonst hochgradig chromatische Spannung in den Themeneinsätzen. Durchführung IV schließlich erzeugt gegen Ende der Fuge noch eine neue Art emotionalen Höhepunkt. Es bleibt dem allerletzten Zwischenspiel vorbehalten, die gewaltig aufgetürmte Spannung ausklingen zu lassen.