

## Präludium in A-Dur

Das A-Dur-Präludium präsentiert sich als eine durchgehend dreistimmig gehaltene, polyphone Komposition. Die thematische Phrase ist zweieinhalb Takte lang, wird unmittelbar auf der Dominante imitiert und kehrt im Verlauf des Stückes regelmäßig in wechselnden Stimmen wieder. Mit anderen Worten: Dieses Präludium ist eine 'Fuge'.

Die erste harmonische Entwicklung endet in T. 3<sub>3</sub>; sie fällt mit dem Ende des Themas zusammen, beschließt also keinen Formabschnitt. Die erste strukturell relevante Kadenz erklingt in T. 11-12 als typische Schlussformel mit kadenzierendem Bassgang und *do—ti—do*-Figur in der Oberstimme. Insgesamt enthält dieses 'Präludium im Stil einer Fuge' nur zwei Durchführungen:

- I T. 1-12 Modulation von A-Dur zur Mollparallele
- II T. 12-24 Modulation von fis-Moll zurück nach A-Dur

Die beiden Abschnitte entsprechen einander in vielen Details. Abgesehen von kleinen Abweichungen in der Anordnung der Komponenten, oberflächlichen Varianten und einer erweiterten Kadenz am Ende erscheint die zweite Durchführung wie eine Antwort auf die erste:

vgl.	mit	
T. 1-3	T. 12-14	(O-M-U entspricht O-M-U)
T. 4-6	T. 15-17 T. 17 <sub>3</sub> -20 <sub>1</sub> T. 20-22 <sub>3</sub>	(O-M-U entspricht M-U-O) (O-M-U entspricht U-M-O)
T. 7-8		
T. 8 <sub>3</sub> -11 <sub>1</sub>		
T. 11	T. 22 <sub>3</sub> -24	(Schlussformeln)

Die Kontur enthält große Intervallsprünge sowohl in den längeren Noten als auch in den Sechzehnteln. Der Rhythmus wirkt schlicht und regelmäßig, da die vielen Synkopen zusammen mit den Vierteln ein Muster komplementär angeschlagener Achtel ergeben und daher nicht vorrangig als Betonungen auf schwachen Taktteilen gehört werden. Der Grundcharakter dieser dreistimmigen 'Fuge' muss daher als lebhaft interpretiert werden. Diese Einschätzung wird nicht aufgehoben, aber doch modifiziert durch die

Erkenntnis, dass das thematische Material ein starkes lyrisches Element enthält. Es ist daher angemessen, ein mäßiges Tempo zu wählen, mit sanft schwingenden Vierteln und raschen Sechzehnteln.

Hinsichtlich der Artikulation erfordert das Material *legato* für die Sechzehntel und *non legato* für die Achtel und Viertel. Dabei sind melodisch ausdrucksvolle Viertel wie die vier chromatischen Schritte in U: T. 1-2 nur sehr wenig voneinander abgesetzt, während Töne eines kadenzierenden Bassganges wie die sequenzierenden Quintfälle in U: T. 2-3 deutlich getrennt gespielt werden. Unter den Achteln dieser Komposition sind mehrere Vorhalt mit folgender Auflösung (vgl. O: T. 7-8 und 15-17), die in dem für diese Paarbildungen üblichen dichten *legato* ausgeführt werden müssen. Die einzigen anderen längeren Notenwerte, die gebundenes Spiel verlangen, sind die Oberstimmen-Schlussfloskeln in T. 11-12 (*fis-eis-fis*) und 24 (*a-gis-a*). Für die schon erwähnten Synkopen gibt es zwei Optionen: eine Bindung zum jeweils nächsten Ton unterstreicht den melodischen Schritt und seine rhythmische Qualität; *non legato* lässt das Segment vielmehr im komplementär-rhythmischen Muster aufgehen. (Allerdings darf die Unterbrechung erst so spät erfolgen, dass die Töne der beiden Stimmen noch kurz überlappen.)

Das Präludium enthält nur ein Verzierungssymbol; es bezeichnet den kadenziellen Praller in T. 3. Da dieser schrittweise erreicht wird, setzt er mit der Hauptnote ein und kann sich auf drei Töne beschränken. In O: T. 14 findet sich eine ähnliche Figur. Auch hier handelt es sich um einen Schlussformel, bei dem einer punktierten Note auf der Dominanthermonie ein antizipierter Auflösungsston der Tonika folgt. Obwohl Bach hier keine Angabe macht, muss man annehmen, dass Musiker seiner Zeit das für diese typische Floskel charakteristische Ornament automatisch übertragen hätten. In T. 14 allerdings beginnt der Praller mit der oberen Nebennote und besteht daher aus vier Tönen.

Das Thema der 'Fuge' besteht aus zwei Teilphrasen, deren erste mit der Sechzehntel in T. 1<sub>4</sub> endet. Das zweite Segment, dessen regelmäßige Sechzehntel in halbtaktigen Sequenzen absteigen, schließt mit dem *cis* in T. 3<sub>3</sub>. Dass es sich bei der Pause in der Mitte des Themas um eine strukturell relevante und nicht um eine die Spannung überbrückende Unterbrechung handelt, ergibt sich aus der Beziehung der vorausgehenden Noten zueinander: Das *fis* in T. 1<sub>3</sub> ist als Vorhalt komponiert, der indirekt (mit Umweg über den künstlichen Leitton) nach *e* aufgelöst wird. Diese Auflösung beantwortet das Anwachsen der Spannung durch den Sextsprung und die Tonwiederholung mit einer kleinen Entspannung und rundet so die erste

Teilphrase ab. Der Tonleiteranstieg nach der Pause greift die Spannung wieder auf und bereitet einen zweiten Höhepunkt auf T. 2<sub>1</sub> vor. Stellt man sich die recht ornamental klingende Sechzehntelkontur auf ihr Grundgerüst reduziert vor, so entdeckt man darunter dieselbe Fortschreitung in sequenzierten Quintfällen, die in Mittel- und Unterstimme in unverzierter Form erklingt. (Das Beispiel unten zeigt die vereinfachte Linie des Themas und die genannte Beziehung.)

Die 'Fuge' enthält fünf Themeneinsätze. Dabei erfährt das Thema nur eine einzige Veränderung: Zu Beginn der zweiten Durchführung klingen die ersten vier Sechzehntel eine Oktave höher als der Rest der Phrase. (Dies kann an der Beschränkung der Tastatur zu Bachs Zeit liegen, die eine Fortführung des Einsatzes im höheren Register nicht möglich gemacht hätte.)

Das Thema hat zwei Kontrasubjekte, die es regelmäßig – sogar im ersten, in einer 'normalen' Fuge einstimmig klingenden Einsatz, begleiten. KS1 wird in der Unterstimme eingeführt. Wie sich späteren Einsätzen bestätigt, beginnt es auf dem zweiten Schlag; das *a* auf dem Taktbeginn ist ein harmonischer Stütztton für den Themenbeginn. Wie das Thema besteht auch KS1 aus zwei Segmenten. Das erste, ein chromatischer Abstieg in Vierteln, kehrt häufig wieder; das hier aus den Tönen des kadenzierenden Bassganges gebildete zweite Segment wird später je anders variiert, behält dabei jedoch seinen Charakter als Teil einer harmonischen Schlussformel bei. KS2 wird in der Mittelstimme vorgestellt. Es beginnt verspätet, nach dem Ende der ersten Teilphrase des Themas. Sein auffälligstes Merkmal sind die schon erwähnten Synkopen, von denen die ersten beiden beibehalten werden, während die anschließende Floskel ständiger Variation unterworfen ist. Beide Kontrasubjekte haben abnehmende Tendenz.

The image shows a musical score for a fugue in A major. It consists of three staves: the top staff is the Theme (Th) in treble clef, the middle staff is the first Contrasting Subject (KS1) in bass clef, and the bottom staff is the second Contrasting Subject (KS2) in bass clef. The Theme is marked '(vereinfacht)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Zusätzlich zu diesem primären Material stellt die Oberstimme in zweien der themafreien Passagen ein Zwischenspielmotiv auf, das auf Bach's vertrauter "Seufzerfigur" basiert: ein Vorhalt, dem eine Antizipation als

Auftakt vorausgeht und eine absteigende Auflösung folgt. Das Motiv ist entfernt verwandt mit dem ersten Themensegment (vgl. auch dazu die vereinfachte Form, wie sie im obigen Beispiel abgebildet ist). In T. 6<sub>3</sub>-8<sub>3</sub> wird das Motiv in Parallele geführt und von einer Sechzehntelfigur in absteigenden Sequenzen begleitet; in T. 14<sub>3</sub>-17<sub>3</sub> bilden Mittel- und Unterstimme ein komplementäres Spiel absteigender Skalen, ebenfalls mit Sequenzen. Dieses zweite Zwischenspiel ist aufgrund seiner harmonischen Aufgabe wesentlich länger als sein Vorbild: Während das erste Zwischenspiel die mit dem Ende der Thema-Antwort in T. 6<sub>3</sub> erreichte Dominante mit der Tonika verbindet, auf der der dritte Einsatz wieder beginnen soll, moduliert das spätere Zwischenspiel von der Mollparallele, in der die zweite Durchführung ihren Ausgang nimmt, zurück nach A-Dur.

Der Bauplan dieses ‘Präludiums im Stil einer Fuge’ ist sehr klar. Jede der beiden Durchführungen umfasst drei Themeneinsätze – je einen in jeder der drei Stimmen, verbunden mit jeweils einer halbtaktigen Überleitung, einem gehaltvolleren Zwischenspiel und einer Kadenzformel.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
O	Thema			KS2			{ Zwsp. }		KS1	{ Kad. }			
M	KS2		KS1			{ mit }		Thema		{ for- }			
U	KS1	Thema			{ Motiv }		KS2		{ mel }				
T.	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
O	Thema		{ Zwischensp. }				KS2		Thema		{ Kadenz- }		
M	KS2		{ mit }				KS1		KS1		{ for- }		
U	KS1	{ Motiv }				Thema		KS2		{ mel }			

## Fuge in A-Dur

Das Thema dieser Fuge ist in mehrfacher Hinsicht höchst ungewöhnlich. Es beginnt mit einer einzelnen Achtel auf dem ersten Schlag des ersten Taktes und unterbricht dann seinen kaum begonnenen Impetus gleich wieder für die Dauer von drei Achteln. Ein derart abrupter Anfang erscheint wie ein Versuch, jeden Anschein melodioser Linienführung bewusst zu vermeiden. Dieser Eindruck wird durch die Fortsetzung des Themas nach der Pause noch unterstrichen. Die Kette von fünf aufwärts springenden Quartan in regelmäßigen Achtelwerten scheint sich über die Hoffnung der Hörer auf eine singbare Kontur lustig zu machen. Gleichzeitig verschleiern die Achtelpaare das Taktschema, indem sie mit ihren Zweierbildungen die Dreiachtelgruppen des 9/8-Taktes überschreiben.

Erst nach anderthalb Takten ist dieses Muster unterbrochen. Interessanterweise geschieht die Änderung dann auf drei Ebenen gleichzeitig. Rhythmisch ist das auf das sechste Achtel des zweiten Taktes fallende *d* durch Überbindung als Synkope komponiert und unterbricht so erstmals die Monotonie der regelmäßigen Achtel. Melodisch repräsentiert der fallende Halbtonschritt *d-cis* das erste Intervall mit emotionaler Qualität. Harmonisch erzeugt die Überbindung einen Vorhalt, der nach Auflösung strebt.

Das Zusammenfallen dieser drei Merkmale zieht die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt in der Entwicklung der Kontur und macht klar, dass der innere Abschluss des Thema tatsächlich erst hier möglich ist – trotz der Tatsache, dass die zweite Stimme der Textur bereits zu Beginn von T. 2 eingesetzt hat. Das harmonische Gerüst bestätigt dies:



Der relativ späte harmonische Abschluss weist auf eine weitere ungewöhnliche Eigenschaft dieses Fugenthemas hin: Schon der allererste Einsatz erklingt in Überschneidung mit seiner Antwort. Engführungen aber kommen normalerweise in der Exposition nicht vor, sondern sind für spätere Durchführungen reserviert.

Bachs Harmonisierung des Themas erfährt im Verlauf der Fuge nur kleine Veränderungen. Immer erklingt der erste Vertreter der Subdominant-Harmonie am Ende des ersten Taktes, zu Beginn des zweiten Taktes erfolgt der Schritt zur Dominante, diese führt zunächst in einen Trugschluss – meist auf der zweiten Achtel des zweiten Thementaktes – und wird erst dann von einer weiteren, vollständigen S-D-T-Kadenz gefolgt.

Die Frage, ob die thematische Phrase eine Unterteilung zulässt, wird durch die ‘viel zu frühe’ Pause beantwortet: Man muss hier einen einzigen Spannungsanstieg vom ersten Ton durch die (überbrückend zu denkende) Pause bis zur Synkope annehmen, doch ist dies in der Praxis der dreistimmigen Polyphonie nicht leicht zu verwirklichen und noch schwerer zu hören. Hinsichtlich der dynamischen Gestaltung ist dagegen unzweifelhaft, dass das Thema in mäßiger Lautstärke beginnt und dass einer längeren Steigerung bis zum vorletzten Ton nur eine ganz kurze Lösung der aufgebauten Spannung folgt.

Die A-Dur-Fuge enthält vierzehn Themeneinsätze. Einer von ihnen, hier mit Sternchen bezeichnet, erklingt in Stimmtausch: die Mittelstimme liegt hier vorübergehend über der Oberstimme.

1.	T. 1-2	O	8.	T. 23-24	U
2.	T. 2-3	M	9.	T. 25-27	O*
3.	T. 4-5	U	10.	T. 27-29	M
4.	T. 6-7	U	11.	T. 31-32	M
5.	T. 9-10	O	12.	T. 33-35	U
6.	T. 13-15	U	13.	T. 42-43	M
7.	T. 16-18	U	14.	T. 44-46	U



Die Kontur des Themas erfährt im Verlauf der Fuge eine ungewöhnlich große Zahl von Abweichungen; genaugenommen ist die Kette sequenzierter Quartan in der Mitte das einzige nie aufgegebene Erkennungsmerkmal. Änderungen betreffen den Beginn, den Mittelabschnitt, die Synkope und sogar den Auflösungston und sind so umfangreich, dass man sich fragt, wie es Bach gelingt, den Eindruck eines beibehaltenen Themas zu erzeugen.

Der Beginn wird in verschiedener Weise verändert: Zweimal erklingt der Anfangston in einer anderen Oktave als die Fortsetzung (vgl. T. 13, wo er ‘zu tief’, und T. 27, wo er ‘zu hoch’ einsetzt). In zwei anderen Einsätzen initiiert der Anfangston eine Tonart, die dann nicht weiter verfolgt wird.

Diese Modulation führt dazu, dass der Rest des Themas wie versetzt klingt (vgl. T. 16, wo dem Anfangston, einem in h-Moll harmonisierten *h*, eine Fortsetzung in fis-Moll folgt, die später dann sogar nach E-Dur moduliert, und T. 42, wo das anfängliche *fis* (mit fis-Moll-Hintergrund) zugunsten von A-Dur aufgegeben wird, bevor der Einsatz doch noch nach fis-Moll abdreht). In einem fünften Einsatz mit unregelmäßigem Beginn ist das Schema von Einzelton und nachfolgender dreifach-langer Pause umgekehrt: In T. 31 ist die erste Achtel eine Pause geworden, die drei folgenden sind dafür aber durch Töne ersetzt. Da diese Töne das Muster aufsteigender Quartan verlängern – mit einer zusätzlichen Synkope, als wolle die Kontur kurz ‘warten’, um dann in die übliche metrische Position der Sprünge einzuschwenken – verwandelt die Erweiterung das Thema in eine diesmal eindeutig unteilbare Phrase.

Der Mittelteil des Themas erfährt ebenfalls Veränderungen sowohl im Detail als vor allem in seiner Ausdehnung. Einige dieser Abweichungen sind tonaler Art. In den Antworten (vgl. z.B. T. 2 und T. 6) ist das erste Intervall nach der Pause von der ursprünglichen Sekunde zur kleinen Terz vergrößert; in T. 13 wird daraus sogar eine verminderte Quart – auch dies eine Folge tonaler Anpassung, hier aufgrund des Mollcharakters. Im Einsatz T. 16-17 ist die dritte der Quartan in der Kette augmentiert. Hier handelt es sich um die Einführung eines künstlichen Leittones im Zusammenhang mit der Modulation nach E-Dur. Ähnliches gilt in T. 33-34, wo die übermäßige Quarte *e-ais* und die verminderte Quarte *ais-d* aus der harmonischen Wendung von D-Dur nach h-Moll resultieren. Schließlich ist die Quartenkette in zwei Einsätzen verlängert und in einem verkürzt: Der Einsatz in T. 25-26 zeigt zwei, der in T. 33-35 drei zusätzliche Achtel, während der Quartanfortschritt in T. 16-17 ein Achtelpaar fehlt.

Auch die abschließende Synkope, die in diesem sonst recht unemotionalen Thema so charakteristisch scheint, wird nicht von Veränderungen verschont; sie wird mehrfach versetzt oder sogar ganz unterdrückt. In T. 34 erklingt sie um drei Achtel verspätet, aber zumindest in der richtigen Position mit Überbindung und Auflösung auf einem unbetonten Takteil. In T. 26 fällt die Synkope infolge des um zwei Achtel verlängerten Themas auf einen anderen Takteil und löst sich in starker Position auf, was den Charakter entscheidend verändert. In T. 17 wird der verlängerte Ton aufgrund der Verkürzung des Themas vorgezogen, fällt nun auf einen betonten Takteil und verliert damit seinen Charakter als Synkope. In T. 44-45 schließlich setzt die zweite Themenhälfte ihre Quartanketten fort, ohne jemals für eine längere Note innezuhalten.

Sogar der Auflösungsston nach der Synkope bleibt von Bachs in dieser Fuge voll entfalteter Lust an der Abwandlung nicht verschont. Dreimal wird die erwartete Entspannung verzögert. In T. 28 geschieht dies ohne irgendeine Änderung der harmonischen Grundlage; in T. 17 hat die Modulation von h-Moll nach E-Dur bereits stattgefunden, und die verspätete Auflösung erklingt auf dem erwarteten Ton. In T. 14 dagegen führt die Abweichung von *gis* nach *ais*, das sich dann nach *h* statt nach *a* auflöst. Diese letzte Alteration ist nicht nur ein melodisches Detail, sondern unterstreicht die schon erwähnte Modulation im Themenschluss von fis-Moll nach h-Moll. Der letzte Themeneinsatz der Fuge schließlich endet in frei variiertes Form. Wie die lange Liste der Abweichungen von der ursprünglichen Gestalt zeigt, bildet ein unverändert aufgegriffenes Thema in dieser Fuge die Ausnahme: Nur Einsatz 3, 5 und 8 gleichen in jeder Hinsicht dem ersten.

Als wären das noch nicht genug der Ungewöhnlichkeiten, stellt man beim Betrachten der ganzen Komposition fest, dass die einzige Engführung die zwischen dem ersten *Dux* und seinem *Comes* ist; alle späteren Themeneinsätze klingen sauber voneinander getrennt. Nur an einer Stelle erweckt der Rhythmus der das Thema begleitenden Stimmen den Eindruck einer Engführung: In T. 25-26 enthalten die den Einsatz begleitenden Stimmen jeweils eine einzelne betonte Achtel mit anschließender Dreiachtel-Pause und einer Kette sequenzierter Quartan. Obwohl weder die intervallische Verbindung zwischen der Ausgangsnote und den Quartan noch das Ende der Quartankette dem Thema gleichen, entsteht hier der Eindruck einer Engführung. Infolge der vielen Sequenzen im Fugenthema wird daraus jedoch bald eine Parallelführung zwischen den oberen Stimmen, so dass dieser neunte Einsatz ganz und gar untypisch und fast homophon schließt.

Die Stimmen, die das Thema im Verlauf der Fuge begleiten, zeigen kaum charakteristische oder auch nur wiederkehrende Eigenschaften; echte Kontrasubjekte fehlen hier ganz. Die einzigen mehrfach wiederkehrenden kleinen Figuren sind ausnahmslos aus dem Thema selbst abgeleitet. Erst mit der Einführung einer regelmäßigen Sechzehntelbewegung ab T. 23 unterscheiden sich die Stimmen überhaupt ausreichend, dass man mehr als eine Kontur gleichzeitig verfolgen kann. Diese Sechzehntel bilden eine Begleitstimme zum Thema, die einmal wiederkehrt und damit als rudimentäres Kontrasubjekt gezählt werden muss. In seiner ursprünglichen Form beginnt es entweder in T. 23 oder schon mit den drei vorangehenden Auftaktsechzehnteln und endet mit der dritten Sechzehntel der dritten Gruppe (vgl. das *a* in T. 24<sub>8</sub>). In der Imitation von T. 27-29 wird das Kontrasubjekt mit dem Thema verlängert und reicht so bis zum Beginn von T. 29.

Dieses Kontrasubjekt enthält weder in seinem Rhythmus noch in seiner Kontur Merkmale, die es von einer beinahe passiv dahinlaufenden Figuration abheben würden. Um es dennoch von anderen Sechzehntelketten des Stückes zu unterscheiden, kann man allenfalls die verborgene Melodielinie leicht unterstreichen.



In den ohne Sechzehntelbewegung gehaltenen Abschnitten kann man drei kleine Motive ausmachen. Das erste, eingeführt in T. 3-4, besteht aus einem Quartsprung, einer synkopischen Überbindung und einer Auflösung auf unbetontem Takteil und wirkt damit als freie Sequenz des Themenschlusses. Es kehrt am Beginn der Takte 5, 6 und 7 wieder; Varianten lassen sich zudem in O: T. 43 und M: T. 44 ausmachen. Das zweite Motiv (vgl. T. 5-6) besteht aus einer übergebundenen punktierten Note mit Auflösung und zwei Achtelsprüngen in Zickzackbewegung und klingt damit wie eine Imitation des verlängerten Endes der Thema-Antwort. Es wird aufgegriffen in O+M: T. 7-8, M: T. 8-9, M: T. 10-11 (imitiert in O), U: T. 11-12 (imitiert in O), M: T. 17 (imitiert in O: T. 17-18, sequenziert in M), O: T. 18-19, M: T. 22, O: T. 43-44, M: T. 46, O: T. 47-48, O: T. 51 und M: T. 52-53. Wollte man auch hier Intervallvarianten einbeziehen, so wäre die Liste noch viel länger. Das dritte Motiv verarbeitet den synkopierten Vorhalt mit Auflösung, indem es ihn in aufsteigender Sequenz verdoppelt; vgl. M: T. T. 12-13, O: T. 13-14 und T. 16.



Die Fuge enthält sieben themafreie Passagen:

Z1	T. 8	Z5	T. 29-30
Z2	T. 11-12	Z6	T. 35-41
Z3	T. 15	Z7	T. 46-54
Z4	T. 18-22		

In etlichen der themafreien Takte lässt sich keinerlei melodisch bestimmtes Material ausmachen; sie dienen lediglich als harmonische Schlussbildungen. Dies trifft zu auf Z3 und Z6a (T. 35-36<sub>1</sub>), die eine Schlussformeln in h-Moll bilden, sowie auf den letzten Z6-Takt mit seiner Kadenz in fis-Moll.

Die übrigen Zwischenspiele spielen, ganz oder in Segmenten, mit den drei Motiven, bevor auch sie eine Schlussbildung anstreben: Z1 beginnt mit einer M2-Parallele gefolgt von einem Schluss in A-Dur; Z2 imitiert M2, bevor es in *fis-moll* endet, wobei M3 von einem kadenzierenden Bassgang begleitet wird; Z4a und Z7a präsentieren M2 mit freien Imitationen in der Unterstimme, bevor sie in E-Dur bzw. A-Dur schließen; und auch das (in T. 51 beginnende) letzte Segment von Z7 spielt mit freien Imitationen von M2, begleitet in der Unterstimme von einer Sechzehntelbewegung, die ebenfalls in eine Schlussformel mündet.

Drei der Zwischenspiele zeigen eine besonders enge Verbindung mit dem primären Material, indem sie größere Fragmente des Themas bzw. des Kontrasubjektes verwenden: Z4b stellt in der Oberstimme eine Sechssachtel-Figur auf, die in Engführung imitiert wird (vgl. O-M: T. 20-21); dann folgt eine ebenfalls imitierte rhythmische Variante des Fugenthemas (vgl. T. 21-22; auch klingt die Imitation bald als Parallelführung). Z5 greift die zweite Hälfte des Kontrasubjektes auf (O: T. 29, imitiert in U), bevor es in freie Achtelsprünge mündet (U imitiert in O); Z7b übernimmt diese Kombination in Transposition (T. 49-50), während Z6c sie frei variiert (T. 39-41.).

Das einzige Zwischenspielsegment, das ein größeres Motiv vorstellt, ist Z6b in T. 36-39<sub>4</sub>. Dies ist besonders auffällig, da alle drei Stimmen Figuren von acht Achteln Länge bilden und damit momentan den Neunachteltakt außer Kraft zu setzen scheinen (vgl. O: *d-h*, T. 36<sub>2</sub>-37<sub>4</sub>, imitiert in M: *e-cis*; M: *fis-e*, T. 36<sub>2</sub>-37<sub>4</sub>, imitiert in O: *gis-fis*; beide Motive beginnen noch einmal in ihrer ursprünglichen Lage, brechen dann aber ab; vgl. T. 38<sub>8</sub>-39<sub>4</sub>; dazu die Sechzehntelkette gleichen Umfangs in U: *fis-cis*, sequenziert *gis-d*).

Wie diese Beobachtungen zeigen, sind einige der Zwischenspiele miteinander verwandt:

Z6a	≈	Z3
Z7a	≈	Z4a
Z7b	≈	Z5

Im weiteren Sinne sind Z6 und Z4 strukturell analog angelegt: beide beginnen mit einem kadenzierenden Segment und gehen erst dann zu echtem Zwischenspielmateriale über, das imitiert wird; in beiden folgt dann ein Segment mit primärem Material (eine Thema-Variante in Z4, eine Variante des Kontrasubjekts in Z6), und beide schließen mit einer weiteren Schlussformel.

Die Rolle der Zwischenspiele im Spannungsverlauf der Fuge wird zu einem großen Teil von den zahlreichen Schlussformeln bestimmt. Darüber hinaus gibt es Zwischenspiele oder Segmente davon, die den vorausgehen-

den Themeneinsatz mit einer einfachen Entspannung ergänzen; dies ist der Fall in Z1, Z2 und Z3 sowie in Z4a und Z6a. Andere Zwischenspiele dienen als die Spannung aufrecht erhaltende Brücken; dies trifft besonders auf Z5 zu, weniger auf die ihm entsprechenden Passagen. Auf der anderen Seite gibt es Zwischenspiele, die nach einem harmonischen Abschluss zunächst Aufmerksamkeit auf sich selbst lenken, bevor sie einem nächsten Themeneinsatz Platz machen; sie erfordern einen besonders deutlichen Klangfarben-Kontrast, wie Z4b und Z6b deutlich machen. Das einzige Zwischenspiel, das unter keine der gerade beschriebenen Rubriken fällt, ist das abschließende Z7. Seine drei Segmente, die alle auf früher gehörte Komponenten anspielen, scheinen vor allem dem Wunsch Ausdruck zu verleihen, die Fuge nach dem letzten Themeneinsatz noch nicht gleich zu beenden.

Die Konturen mit ihren vielen Sprüngen und der Rhythmus mit seinen regelmäßigen Achteln und Sechzehnteln lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich bei der a-Moll-Fuge um ein Stück in lebhaftem Grundcharakter handelt. Das Tempo kann recht rasch sein. Bachs 9/8-Takt sollte als pragmatische Notation für einen Dreiertakt mit Triolenunterteilung interpretiert werden. Die Artikulation muss allerdings genau bedacht werden, will man nicht riskieren, wesentliche musikalische Details unkenntlich zu machen. So sind die Achtel und Viertel grundsätzlich *non legato*, die Sechzehntel *quasi legato* (in einer dem klassischen *leggiero* vergleichbaren Leichtigkeit) auszuführen. Doch gibt es Ausnahmen: Innerhalb des *non legato* müssen alle Vorhalte mit ihren Auflösungen in dichtem *legato* verbunden sein; innerhalb des *quasi legato* sollte man versuchen, die versteckten Melodielinien im Kontrasubjekt durch die Anschlagsqualität von den rein virtuos-ten Sechzehntelketten zu unterscheiden.

Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge richtet sich danach, ob man den Charaktergegensatz zwischen dem lyrischen Präludium und der virtuos-ten Fuge unterstreichen (a) oder vielmehr ausgleichen (b) möchte.

- |     |                                  |            |  |
|-----|----------------------------------|------------|--|
| (a) | Eine Sechzehntel<br>im Präludium | entspricht | einer Achtel<br>in der Fuge              |
| (b) | Eine Viertel<br>im Präludium     | entspricht | einer punktierten Viertel<br>in der Fuge |

Die Fuge enthält zwei Verzierungshinweise. Das (in Klammer gesetzte) *tr* in T. 8 ist ein für Schlussformeln typisches Attribut und sollte auf die entsprechende Stelle, das punktierte *gis* in T. 41, übertragen werden. Ein zweiter, nicht kadenzialer Triller steht in T. 26. Alle beginnen mit der oberen Nebennote und bewegen sich in Zweiunddreißigsteln. In T. 8 und 26 geht der metrisch korrekten Auflösung ein Nachschlag voraus; in T. 41 fällt die

Auflösung auf einen schwachen Taktteil und wird daher nicht mit einem Nachschlag, sondern mit einer Unterbrechung der Trillerbewegung auf der Hauptnote, eingeleitet.

Der Bauplan der Fuge ist relativ leicht zu erkennen. Der Wechsel im Rhythmus und in der Wahl des Zwischenspielmaterials spielt dabei ebenso eine Rolle wie die Textur, die Einsatzreihenfolge und die harmonische Entwicklung. Das Auftreten und spätere Verschwinden der Begleitfigur in Sechzehnteln erlaubt bereits, drei große Teile zu bestimmen, von denen der erste in T. 23<sub>1</sub> und der zweite in T. 42<sub>1</sub> endet. Diesen beiden Zäsuren gehen die einander strukturell entsprechenden Zwischenspiele Z4 und Z6 voran. Die Tatsache, dass der Themeneinsatz in T. 23-24 in reduzierter Stimm-dichte erklingt, bekräftigt diesen Einschnitt.

Innerhalb des ersten größeren Abschnitts kündigt der überzählige Einsatz der Unterstimme in T. 6-7 das Ende der ersten Durchführung an, das dann durch Z1 mit seiner Schlussformel bestätigt wird. Die zweite Durchführung beginnt somit in T. 9. Sie endet ebenfalls mit einem überzähligen Einsatz der Unterstimme, der als 'Zitat' des vorigen (vgl. O: T. 4-5, 6-7 mit O: T. 13-14, 16-17) angelegt ist. Innerhalb des zweiten Großabschnittes beschließt Z5 die dritte Durchführung nach einer vollen Einsatzfolge. Durchführung IV beginnt somit in T. 31 und enthält zwei Themeneinsätze sowie ein abschließendes Zwischenspiel.

Der dritte Großabschnitt enthält nur zwei Themeneinsätze, gefolgt von einem langen Zwischenspiel, ist also nicht weiter teilbar. Allerdings besteht das abschließende Zwischenspiel aus mehreren deutlich unterschiedenen Segmenten, deren erstes in T. 48-49 mit einer Kadenz in der Tonika endet. Auch wird die Sechzehntelbewegung, die im Mittelteil der Fuge herrscht, mit Beginn der fünften Durchführung aber aufgegeben wird, im Anschluss an diese Kadenz wieder aufgegriffen. Daraus lässt sich ableiten, dass Bach die fünfte Durchführung in T. 49 als abgeschlossen und die letzten sechs Takte als Coda betrachtet.

Der beschriebene Aufbau wird durch die Harmonie bestätigt. Die vier ersten Einsätze stehen in A-Dur, und auch das die erste Durchführung beschließende Z1 verbleibt noch in der Grundtonart. Nach einem weiteren Einsatz auf der Tonika moduliert Z2 zur parallelen Molltonart. Die beiden folgenden Einsätze modulieren selbst – von fis-Moll nach h-Moll und von h-Moll nach E-Dur –, doch Z4 beschließt diese Durchführung erneut in der Grundtonart. In der dritten Durchführung bleiben wie in der ersten alle Einsätze im Bereich von A-Dur; die vierte moduliert wie die zweite, diesmal zur Subdominante und ihrer Mollparallele. Das diese Durchführung

beschließende Zwischenspiel mündet nicht in die Grundtonart, sondern in dessen Parallele fis-Moll, und überlässt so die Rückkehr nach A-Dur dem zweiten, erneut modulierenden Einsatz der fünften Durchführung.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
O	Th								Z <sup>1</sup> K A D E N Z
M	Th								
U	Th			Th					

  

T.	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
O	Th	Z <sup>2</sup>	K A					Z <sup>3</sup>	K A						
M			D E						D E						
U			N Z	Th erweitert				Th erweitert		Z <sup>4</sup>	K A				

  

T.	23	24	25	26	27	28	29	30	31
O	Th erweitert					Z <sup>5</sup>			
M	KS				Th erweitert				
U	Th				KS				

  

T.	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
O					Z <sup>6</sup>				K A D E N Z			
M	Th											
U	Th erweitert											

  

T.	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
O					Z <sup>7</sup>				K A D E N Z				
M	Th												
U	Th erweitert												

Die dynamische Gestaltung ist bei einer Fuge mit so einfachem Material besonders ausschlaggebend für einen bleibenden Eindruck. Die ersten vier Themeneinsätze erzeugen durch ihren kontinuierlichen Abstieg einen täuschenden Eindruck: Sie scheinen als volle Runde einer vierstimmigen Fuge zu posieren. Die Intensität wächst im Verlauf dieser Entwicklung durchgehend und nimmt erst im anschließenden kurzen Zwischenspiel wieder ab. Die zweite Durchführung kehrt diesen Prozess um: Ihr erster Einsatz ist der

einziges dieses Abschnitts, der harmonisch verankert ist; der zweite verliert durch seinen Beginn in Moll und sein Ende mit einer modulierenden Erweiterung einiges an Prägnanz und infolgedessen auch an Intensität. Der dritte Einsatz dieser Runde, der erneut als überzähliger Unterstimmeneinsatz erklingt, ist so stark variiert, dass er schwächer wirkt als der vorausgehende. Diese zweite Durchführung kommt zu Beginn von T. 20 zu einem sehr leisen harmonischen Abschluss, in dessen Folge die übrigen Z4-Segmente eine unabhängige kleine Spannungskurve errichten.

Da die dritte Durchführung in reduzierter Stimmstärke beginnt und zudem ihre drei Themeneinsätze –U O M– durch Stimmkreuzung so angelegt sind, dass sie eine aufsteigende Reihenfolge bilden, entsteht hier ein allmählicher Anstieg der Spannung ähnlich dem in der Exposition. Die vierte Durchführung erinnert an die zweite, insofern sie ebenfalls von einem Dur-Einsatz ausgeht, sich dann in abnehmender Intensität nach Moll wendet und ebenfalls im ersten Segment des folgenden Zwischenspiels einen sehr leisen harmonischen Schluss findet, bevor die übrigen Z6-Segmente ihr ganz eigenes motivisches Material ausbreiten.

Die fünfte Durchführung beginnt in Moll. Ihr zweiter Einsatz kehrt zwar nach Dur (und in seiner Erweiterung sogar zur Grundtonart A-Dur) zurück, bleibt jedoch wegen seines durch neutrale Sprünge ersetzten Schlusses wenig beeindruckend. Erst in der Coda erzeugt Bach durch den lang gezogenen Aufstieg der springenden Achtel (T. 49-51) einen letzten, virtuoson Höhepunkt.

Die Beziehung zwischen den Durchführungen herauszuarbeiten ist ein wichtiger Bestandteil der Gestaltung dieser Fuge. Die Kombination aus dem Spannungsanstieg in der ersten Durchführung, dem komplementären Abfall in der zweiten und der kleinen Kurve des den Fugenteil beschließenden Zwischenspiels Z4 kehrt weitgehend analog in der Kombination von Durchführung III + IV und dem ihnen folgenden Z6 wieder. Im letzten Abschnitt der Komposition erscheinen die Themeneinsätze beinahe wie ein Nebengedanke, wohingegen die Coda einen unerwarteten letzten Höhepunkt bietet.

Wie das oben Gesagte zeigt, enthält die A-Dur-Fuge streng genommen alle Merkmale einer 'richtigen' Fuge; doch kann die Orientierung für die Hörer infolge des ungewöhnlich unmelodiösen Themas sehr schwierig sein. Nur einer akribischen Nuancierung von Klangfarbe und Anschlag und einer sorgfältigen Artikulation (insbesondere im *legato* der Vorhaltbildungen) kann es vielleicht gelingen, unvorbereitete Ohren durch diesen Dschungel an Quartsprüngen zu führen und den Einblick in die Komposition zu einer faszinierenden Erfahrung zu machen.