

Präludium in b-Moll

Das b-Moll-Präludium ist charakterisiert durch seinen sanft schwingenden Puls, der sich einer überraschend einheitlichen Rhythmik verdankt. Das ganze Stück besteht aus nur zwei rhythmischen Figuren – oder, da die zweite im Grunde eine Variante der ersten ist, aus zwei Versionen eines einzigen rhythmischen Archetyps.

(Die einzigen Ausnahmen mit durchgehenden Sechzehnteln hört man in den Kadenzbildungen von T. 19₄ und 23₄.) Die rhythmische Gleichförmigkeit erzeugt eine meditative Atmosphäre, die zum Träumen einlädt; emotionale Spannungen sind von untergeordneter Bedeutung.



Die erste Kadenz in T. 3₁. Da sich jedoch die Kadenz mit dem Umfang des melodischen Motivs in der Oberstimme deckt und zudem der Bass bis dahin in einem Orgelpunkt befangen bleibt, entsteht der Eindruck, dass die harmonische Ausfaltung erst danach eigentlich beginnt. Die zweite harmonische Entwicklung endet in T. 7₃ noch einmal in der Grundtonart. Die Art, wie Bach diesen Abschluss vorbereitet und das darauf Folgende beginnt, zeigt, dass es sich hier um eine strukturell relevante Zäsur handelt.

Das Präludium umfasst insgesamt vier Abschnitte, von denen zwei harmonisch unterteilt sind:

I	T. 1-7 ₃	Tonika (T. 1-3 ₁ , 3-7 ₃)
II	T. 7-13 ₂	Tonika – Dominante
III	T. 13-20 ₁	Dominante – Dominantparallele – Dominante (T. 13-15 ₁ , 15-20 ₁ , endend in Halbschluss)
IV	T. 20-24	Dominante – Tonika

Die einzige strukturelle Analogie ist von großer Bedeutung, da sie den Eindruck einer Reprise zu wecken sucht: T. 20-21 entspricht T. 1-2 (die Anfangstakte sind auf die Dominante transponiert und in der Mittelstimme leicht variiert).

Der Grundcharakter des Präludiums ist ruhig; die Konturen bestehen vorwiegend aus Sekundschritten, und auch die meditative Atmosphäre spricht gegen eine lebhaftere Wiedergabe. Orgelpunkte sind ungewöhnlich

häufig, so dass das Stück in großen Abschnitten gehört wird: vgl. T. 1-3₁: *b*, T. 6-7₁: *f*, T. 7: *b*, T. 9₃-10₁/11-12₁: *b*, T. 20-22₁: *f*, T. 23-24: *b*. Das Tempo ist recht langsam: Die metrisch dominierenden Viertel sollten ruhig schwingen, die den Puls gebenden Achtel ohne jede Hast sein. Für die Artikulation empfiehlt sich dichtes *legato*.¹ Der Notentext enthält keinerlei Verzierungen.

Die Textur ist dreisträngig, und mit ihr das metrische Gewebe. Der vorherrschende Puls, in den Anfangstakten durch das Pochen des Orgelpunktbasses repräsentiert, schlägt in Achteln, die Begleitakkorde in den Mittelstimmen mit ihrer wiederholten Auftaktfigur unterstreichen die Viertel der Taktangabe, und das melodische Motiv der Oberstimme vermittelt.

rhythmisches Motiv:

Hintergrundakkorde:

Orgelpunkt in Tonwiederholung

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is labeled 'rhythmisches Motiv:' and contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is labeled 'Hintergrundakkorde:' and contains a series of chords, each preceded by a quarter rest. The bottom staff is labeled 'Orgelpunkt in Tonwiederholung' and contains a continuous eighth-note bass line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Während die Anfangsphase aufgrund der Begleitakkorde noch keine definitive Stimmzahl aufstellt (es erklingen zwischen vier und sieben, meist fünf Töne gleichzeitig), ist der Satz von T. 3 bis T. 20 konsequent vierstimmig gehalten. Die 'Reprise' der Anfangsphase greift die Fünfstimmigkeit noch einmal auf und bereichert sie mit zusätzlicher Stimmspaltung in T. 22, wo der zweite Schlag sieben-, der dritte neunstimmig klingt.

Während die Anfangsphase noch als Beginn einer homophonen Komposition dienen könnte, gibt es innerhalb des Präludiums verschiedene Passagen, die, wenn auch in sehr bescheidener Weise, kontrapunktisch sind. Eine mögliche Erklärung dieser auf den ersten Blick widersprüchlichen

¹Da das Stück eine so große Anzahl an Tonwiederholungen enthält, ist auf einem modernen Instrument mit sofort abgedämpften Saiten das rechte Pedal hilfreich, um den gewünschten weich gebundenen Eindruck zu erzielen. Allerdings würde Pedalisieren nur anlässlich der Tonwiederholungen eine stets wechselnde Klangfarbe erzeugen. So ist ein ganz regelmäßiger Pedalgebrauch die einzige Alternative zum Spiel ohne Pedal. Die 'saubere' Ausführung ist die, bei der das Pedal in jeder Achtel nach der zweiten Sechzehntel gedrückt und mit dem Anschlag der nächsten Achtel wieder aufgehoben wird. Manche Interpreten argumentieren allerdings, dass das Wesen dieses meditativen Stückes eine etwas weniger transparente Ausführung erlaubt, in der das Pedal einfach mit jeder Achtel gewechselt wird, was die zweite Sechzehntel innerhalb eines Achtelschlages etwas verwischt klingen lässt.

Daten wäre: Es handelt sich um eine vierstimmige Komposition, die in der Anfangsphase und deren Reprise durch einen 'Bass 2' verstärkt wird und einige unregelmäßige Stimmspaltungen aufweist. So spaltet sich, um ein Beispiel zu geben, der Bass in T. 22 zunächst in die Terz *c-es*, dann in den Dreiklang *a-c-es*, um dann in T. 23₂ sein vorausgegangenes wiederholtes *f* wieder aufzugreifen. Eine solche Interpretation erleichtert das Verständnis sowohl beim Hören als auch beim Spielen.

Doch lohnt sich eine detailliertere Analyse der melodischen Figuren und wechselnden Texturen. In T. 1-3₁ stellt der Sopran, vom Alt in Terzen unterstützt, das erste Motiv auf (M1). Es wird vom Bass mit Variation im Endglied imitiert (vgl. T. 3-5₁), wobei hier anstelle der begleitenden Terzen eine Fortspinnung der Sopranlinie erklingt, die zunächst die rhythmische Gestaltung des Motivs beibehält und dann in das Rh2-Muster übergeht. Vom zweiten Achtel des vierten Taktes an schwenken Alt und Sopran in eine komplementäre Figur ein, die ab T. 5 auf alle Stimmen übergreift: Alt und Tenor einerseits, die (wie die melodischen Stimmen des Anfangs) in Terzen parallel laufen, und Sopran und Bass andererseits, die (wie die melodischen Stimmen in T. 3-4) nur im Rhythmus, nicht aber in der Kontur aufeinander bezogen sind, erzeugen gemeinsam Rh2. In T. 6-7 verlässt der Sopran die Oberflächenbewegung und zieht sich auf einen Orgelpunkt zurück, während die anderen Stimmen R2 in freier Gestaltung fortspinnen. Das Material des ersten Abschnitts besteht also aus einem melodischen Motiv (M1), zwei rhythmischen Figuren (Rh1 und Rh2), einer homophonen Textur mit auftaktigen Gesten in den Begleitakkorden und einer bescheiden polyphonen Textur in komplementärem Zusammenspiel. Wie sich zeigen wird, sind dies die Bausteine, aus denen das ganze Stück konstruiert ist.

Der zweite Abschnitt beginnt mit M1, leicht variiert und erweitert (vgl. S: T. 7₃-10₁). Der Bass passt sich dem Rhythmus an, erzeugt jedoch eine eigene Kontur, und die Mittelstimmen greifen die erweiterte Auftaktgeste von T. 3 auf, in der auf den betonten Schlag noch eine 'weibliche Endung' folgt. Der Bassabstieg von *b* nach *b* legt die Vermutung nahe, dass auch die harmonische Entwicklung im Bereich der Grundtonart verbleibt, doch der Abschlussakkord (T. 10₁) ist eine Umkehrung der Doppeldominante, ein Halbschluss in der Tonart der Dominante. Die zweite Phrase des Abschnitts beginnt also, indem sie das komplementäre Spiel zweier Parallelen mit der Andeutung von Imitation verbindet (vgl. A+B: T. 10-11, frei imitiert von S+T). Hieraus erwächst eine Formel, die die rhythmische Figur frei verarbeitet. Der Abschlusstakt ist erneut fünfstimmig: diesmal tritt ein 'Sopran 2' mit der traditionellen *do—ti—do*-Figur hinzu (vgl. T. 12-13: *f-e-f*).

Der dritte Abschnitt speist sich ganz aus dem komplementär-rhythmischen Gestus in Parallelen. Seine erste Phrase präsentiert diesen in einfacher Imitation ohne Überlappungen (vgl. S+B, A+T: T. 13-15), während die zweite die dichtere Textur von T. 10-11 aufgreift, diesmal mit Sopran und Bass als führenden Stimmen (vgl. T. 15-17). Das Endglied dieses Abschnitts beginnt wieder mit einer vierstimmigen Darstellung von Rh2 (vgl. T. 18) und schließt mit einer Kombination von Komponenten der Abschnitte I und II (vgl. den ausgehaltenen Sopran und den absteigenden Bass in der ersten Hälfte von T. 19 mit T. 6, die zu einem Halbschluss führenden Tonwiederholungen im Bass in T. 19-20 mit T. 9-10).

Im vierten Abschnitt präsentiert sich die variierte Reprise der Anfangsphrase mit einer Parallele zunächst im Tenor, dann im Alt und schließlich in beiden (vgl. T. 21). Am Ende von T. 21 geht Rh1 wieder in Rh2 über, das zu einer Fermate auf einem vielstimmigen vii^7 -Akkord mit anschließender Generalpause führt. Die darauf folgende Kadenzformel verbindet erneut die beiden rhythmischen Figuren und kehrt dabei sowohl zur Textur der Terzenparallelen als auch – hier gleich in beiden Außenstimmen – zum Tonika-Orgelpunkt zurück.

Die Dynamik in einem meditativen Präludium ist indirekter als in anderen sonst vergleichbaren Kompositionen; sie spielt sich im Hintergrund ab und sollte die Aufmerksamkeit des Hörers nie vom alles beherrschenden Puls ablenken. Eine unaufdringliche Spannungskurve zeichnet die Konturen nach. So klingt der erste Abschnitt bis T. 5 als allmähliche Intensivierung (etwa von *p* bis *mp*) gefolgt von einer kurzen Entspannung, während der zweite Abschnitt einen schrittweisen Spannungsabbau mit sich bringt (etwa von *p*⁺ zu *p*⁻ – diese Angaben sollen andeuten, wie sanft das Anwachsen und Abnehmen der Intensität jeweils ist); in der Kadenzformel folgt ein Wiederaufbau zum ursprünglichen Niveau. Der dritte Abschnitt beginnt in der dünnen Textur seiner ersten Phrase mit sehr zartem Anschlag, erzeugt dann jedoch die stärkste Spannungszunahme dieses Stückes. Der übergeordnete Höhepunkt in T. 16₂ sollte trotzdem nicht viel lauter als *mf* ausfallen; ihm folgt ein allmähliches *diminuendo*. Der vierte Abschnitt bringt den zweiten Höhepunkt, der jedoch trotz seines vielstimmigen Akkordes eher introvertiert als laut klingen sollte. Das Präludium schließt nach einem weiteren *diminuendo* eher verhalten.

Fuge in b-Moll

Die Frage, wo das Thema der b-Moll-Fuge endet, lässt zwei Antworten zu. Der Themen-Rumpf, der alle relevanten harmonischen Schritte enthält, endet in T. 3₁. Die vier Viertelnoten bis T. 4₁ könnten als einfache Erweiterung betrachtet werden, wenn sie nicht mit großer Regelmäßigkeit in der ganzen Fuge beibehalten würden. Es empfiehlt sich daher, von der kürzeren und der längeren Version des Themas zu sprechen. In Anlehnung an eine ursprünglich im Bereich griechischer Versbildungen gebräuchliche Terminologie kann man die kürzere Version auch als 'männlich', die längere als 'weiblich' bezeichnen. Die 'männliche' Version erscheint kompakt; sie endet mit dem letzten der harmonisch notwendigen Schritte. Die 'weibliche' Endung lässt in der Poetik der letzten Betonung eine unbetonte Silbe folgen; hier ergänzt die Musik die Wiederkehr der Tonika um eine passive, weiche Verlängerung innerhalb derselben Harmonie.

In Rhythmus und Kontur schließen sich die vier Verlängerungstöne nahtlos an die zweite Themenhälfte an: Die Viertelnoten von T. 2-3 bilden eine sanfte Kurve, die in starkem Kontrast zum Themenkopf steht, wo zwei Halbe und vor allem die darauffolgende Pause auf einem starken Taktschlag für rhythmische Spannung sorgen. Zugleich führt die fallende Quarte, die für sich genommen ein entspanntes Intervall wäre, über die Pause hinweg zu einem plötzlichen Aufstieg vom Umfang einer kleinen None. Dieses in Bachs Zeit für horizontale Fortschreitungen äußerst selten verwendete Intervall drückt höchste emotionale Spannung aus. Wesentlich ist dabei, ob Bach das Intervall als melodischen Schritt verstanden und gespielt wissen wollte, d.h. ob die das Intervall umrahmenden Töne zu einer einzigen Phrase gehören (wobei die Pause als die Spannung erhöhend aufzufassen wäre) oder als End- bzw. Anfangston zweier verschiedener Teilphrasen (wobei die Pause dann als Zäsur – als Äquivalent eines Kommas – wirken würde). Im letzteren Fall stehen sich eine auf betontem Taktteil beginnende und nur aus zwei langsamen Noten bestehende erste und eine auftaktig beginnende, in Sekunden fortschreitende zweite Teilphrase gegenüber. Im ersten Fall wird die Pause als tonlose Verlängerung des melodischen Flusses interpretiert und das außergewöhnliche Intervall kommt voll zum Tragen, ja wird zum eigentlichen Fokus des Themas.

Die harmonische Entwicklung innerhalb des Themas ist schlicht:

weibliche
Endung

i V (i)ivV7 i - - - -

Allerdings gibt es eine häufige Abweichung. In mehreren Fällen – zuerst im Tenor T. 12-15 – klingt der ‘männliche’ Schlusston um einen Halbton erhöht und ist dann nicht mit der Tonika, sondern mit dem auf dem Grundton errichteten Durakkord mit Septime harmonisiert. Dieser Klang wird als Dominant-Septakkord gehört und löst sich auch entsprechend in die Subdominante auf. Die melodische Kontur trägt dieser Modulation Rechnung, indem die gesamte ‘weibliche’ Endung einen Ton tiefer versetzt wird und so zum Grundton der Zieltonart führt. Die Tatsache, dass diese Harmonisierung in der Fuge mehrfach vorkommt, liefert einen zusätzlichen Beweis dafür, dass die Verlängerung des Themas, die in den ersten Einsätzen noch harmonisch redundant wirkte, tatsächlich ein integraler Bestandteil der Phrase ist: In diesen modulierenden Einsätzen liefert der ‘männliche’ Schluss keine harmonische Auflösung und braucht daher den nachfolgenden Takt, um eine befriedigende Schlusswirkung zu erzielen.

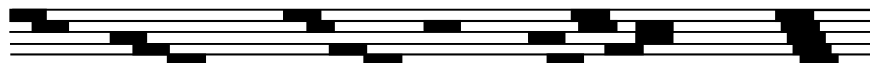
Den Höhepunkt des Themas bildet zweifellos der höchste Ton, der auf den zweiten Schlag des zweiten Thementaktes fällt. Selbst wenn man für einen Augenblick die Ausdruckskraft des vorangehenden Intervalls außer Acht lassen wollte, so vereint der Ton doch für sich genommen mehrere Intensitätsmerkmale. In der Kontur sticht er deutlich heraus, in der Harmonie repräsentiert er die Subdominante, und melodisch handelt es sich um die Moll-Sexte der Tonart, d.h. um einen der natürlichen Leittöne in diesem Tongeschlecht.

Diesem Höhepunkt folgt ein allmähliches *diminuendo* mit starker Zurücknahme zur männlichen Endung hin und sanfter weiterer Entspannung während der weiblichen Endung. Die dynamische Gestaltung der dem Höhepunkt vorangehenden Töne richtet sich nach der Auffassung der Phrasenstruktur im Thema. Interpretieren, die von zwei Teilphrasen ausgehen, werden den zweiten Thementon als Ende der ersten Teilphrase relativ entspannt spielen; nach der Pause würde der Höhepunktton neu und ohne spürbare melodische oder dynamische Beziehung zum ersten Takt ansetzen. Hierbei besteht das Thema also aus zwei *diminuendi*: einem vom ersten Ton ausgehenden mit kurzem, steilem Spannungsabfall, und einem zweiten, mit dem Höhepunktton weit stärker beginnenden und sanfter absteigenden. Dagegen werden Interpretieren, die das Thema als eine einzige, ungeteilte

Phrase verstehen, vor allem die erste Quarte ganz anders spielen. Für sie wird der zweite Thementon zum Anker des hoch-emotionalen Intervalls und erhält dadurch eine Spannung, die die des Anfangstones weit überschreitet. Bei diesem Ansatz besteht das Thema daher aus einem machtvollen dynamischen Anstieg im hochintensiven Ausschlag großer Intervalle, gefolgt von einer allmählichen Entspannung.

Die b-Moll-Fuge umfasst zweiundzwanzig Themeneinsätze. Die fünf Stimmen werden wie immer absteigend durchgezählt und mit V1 bis V5 bezeichnet. Alle Einsätze, die die oben erörterte Modifikation der weiblichen Endung aufweisen und daher modulieren, sind mit einem Sternchen bezeichnet; Einsätze, die mit dem männlichen Schlussston ohne weibliche Verlängerung enden, sind mit einem Minuszeichen markiert.

1.	T. 1-4	V1	12.	T. 48- 50	V5-
2.	T. 3-6	V2	13.	T. 50- 52	V1-
3.	T. 10-13	V3	14.	T. 50 ₃ - 52	V2-
4.	T. 12-15	V4*	15.	T. 53- 56	V4
5.	T. 15-18	V5*	16.	T. 55- 58	V2
6.	T. 25-28	V1	17.	T. 55- 58	V3
7.	T. 27-29	V2-	18.	T. 67- 70	V1
8.	T. 29-32	V4*	19.	T. 68- 71	V2
9.	T. 32-35	V5*	20.	T. 68 ₃ - 71	V3
10.	T. 37-40	V2*	21.	T. 69- 72	V4
11.	T. 46-48	V3-	22.	T. 69 ₃ - 72	V5



Das Thema erklingt sowohl in Eng- als auch in Parallelführung. Innerhalb der Engführungsgruppen kann man zwei ganz verschiedene Fälle unterscheiden: Da sind einerseits die, bei denen sich nur die weibliche Endung mit dem folgenden Themenbeginn überschneidet (vgl. T. 3, 12, 27, 55), andererseits die, bei denen der Einsatzabstand möglichst gering ist, so dass der zweite Ton einer Stimme zum Anfangston des nächsten Einsatzes wird (vgl. einmal in T. 50 sowie je zweimal in T. 68 und in T. 69). Im Lichte dieser Engführungen wirkt auch der Paralleleinsatz in T. 55-58 wie eine besonders 'enge' Engführung.

Andere Abweichungen im Thema betreffen die Intervallgröße; sie beeinflussen zum Teil den harmonischen Verlauf. Wenn in der tonalen Antwort die fallende Quarte zur Quinte und die nachfolgende aufsteigende kleine None

zur kleinen Dezime vergrößert wird (vgl. z.B. T. 3-6), so wirkt sich dies nicht auf das harmonische Ziel aus. Anders ist es bei Mischungen der beiden Intervallgrößen. In T. 25-28 führt die Verbindung von fallender Quarte mit aufsteigender Dezime dazu, dass das Thema einen Ton höher endet und damit von Des-Dur nach Es-Dur moduliert; umgekehrt begünstigt in T. 53-56 die Kombination aus fallender Quinte und aufsteigender None eine Modulation von B-Dur nach Es-Dur. Auch tonale Wendungen 'in letzter Minute', d.h. erst in der weiblichen Endung, kommen vor; vgl. in T. 12-13 den Schluss in es-Moll.

Die b-Moll-Fuge hat kein Kontrasubjekt, was z.T. daran liegen mag, dass die weibliche Endung eines Einsatzes oft als Gegenstimme zum nächsten fungiert. Doch gibt es trotz der Themendichte sechs wichtige themafreie Passagen:

Z1	T. 6-9	Z4	T. 40 - 46
Z2	T. 18-24	Z5	T. 58 - 67
Z3	T. 35-36	Z6	T. 72 - 75

Zwei dieser Zwischenspiele, Z2 und Z5, entwickeln sich aus dem vorausgehenden Themeneinsatz durch Sequenzierung des zweiten und dritten Thementaktes (vgl. V5: T. 18-20 sowie, leicht modifiziert, V2-V3: T. 58-60). Z1 und Z4 enthalten ein Motiv bestehend aus einer zur punktierten Halben auf dem betonten Takteil aufsteigenden Mordent-Figur. M1 wird sowohl sequenziert als auch imitiert und muss daher als echtes Zwischenspielmotiv angesehen werden. Allerdings füllt es nicht nur den ganzen Raum zwischen den Einsätzen, sondern setzt sich sogar noch darüber hinaus kurz fort (vgl. V1-V2: T. 11; V5-V2: T. 42-47; Achtung: V2 ist die oberste der drei hier beteiligten Stimmen). Die beiden verbleibenden Zwischenspiele, Z3 und Z6, sind erweiterte Schlussformeln; verwandt mit ihnen ist aber auch das Ende von Z2 (vgl. T. 23-25).

Wie diese Übersicht zeigt, sind die Zwischenspiele dieser Fuge symmetrisch angelegt: Z1 — Z4, Z2 — Z5 und Z3 — Z6. Bezüglich der Dynamik beschreiben Z1 und Z4 mit ihren aufsteigenden M1-Sequenzen einen Spannungsanstieg und führen somit von den jeweils vorausgehenden Einsätzen weiter zum nächsten. Z3 und Z6 dagegen beschließen einen Abschnitt. In den beiden anderen Zwischenspielen folgt die Spannung den jeweiligen Konturen, die hier sehr deutlich gezeichnet sind. In Z2 beginnt die erste Sequenz tiefer, und daher vermutlich leiser, als der vorausgehende Themenschluss; gleichzeitig vervollständigt die erste Stimme eine absteigende Linie, die unmittelbar nach dem Aussetzen von M1 begonnen hat und sich

durch zwei ganze Themeneinsätze in immer längeren Notenwerten fortsetzt (vgl. V1, T. 11-20: *c-b-as-ges-f-es, des-c-b, as*). Diesem langen Abstieg steht ein plötzlicher Aufstieg in allen fünf Stimmen gegenüber (vgl. vor allem T. 20, 21), die ihre Spannungssteigerung erst anlässlich der Schlussformel am Ende des Zwischenspiels aufgeben. Im strukturell entsprechenden Z5 sind diese Linien vertauscht. Die anfänglichen Sequenzen aus dem Themenschluss beginnen erhöht (vgl. T. 58-59), doch folgen ihnen absteigende Linien. Die auffälligste davon erklingt in der obersten Stimme; wie in Z2 schließt sie in ganzen Noten (vgl. V1 T. 62-67: *ges-f-es-des-c-b-as-ges-f*). Dieses Zwischenspiel beginnt also mit einem Höhepunkt und beschreibt in der Folge eine fast vollständige Entspannung.

Der Grundcharakter dieser Fuge ist 'eher ruhig'. Dies ergibt sich nicht nur aus dem relativ aufwendig gestalteten Rhythmus mit vielen Synkopen und Überbindungen, sondern noch mehr aus der Kontur mit ihrer Kombination von schrittweiser Bewegung und emotionalen Intervallen. Das Tempo sollte jedoch nicht langsam sein; Bachs *alla breve*-Taktangabe schreibt ausdrücklich ein Denken in halben Noten vor. Für die Artikulation ist, mit Ausnahme der kadenzierenden Bassgänge, grundsätzlich *legato* angesagt.

Es gibt jedoch im Bereich der Artikulation eine Besonderheit, deren Klärung erneut von der Auffassung der Phrasenstruktur abhängt. Für Interpreten, die von zwei Teilphrasen ausgehen, ist die fallende Quarte das einzige größere Intervall und kann daher gebunden gespielt werden, besonders da es in dieser Auffassung mit deutlich abnehmender Spannung einhergeht. Dagegen haben Interpreten, die das Thema als eine ungeteilte Phrase deuten, zwei aufeinander folgende Sprünge zu bedenken, die zudem in diesem Fall beide einen aktiven Anstieg der Intensität mit sich bringen. Daher sollten die beteiligten Noten minimal getrennt gespielt werden: im ersten Intervall durch Artikulation, im zweiten im Wert der notierten Pause.

Aufgrund des *alla breve*-Taktes klingt das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge am überzeugendsten, wenn die Proportion 3 : 2 zugrunde gelegt wird.

Eine Viertel	entspricht	drei Halben
im Präludium		in der Fuge

(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 40, Fugen-Halbe = 60)

Die Fuge enthält nur eine Verzierung: den Triller in T. 49. Er beginnt mit der oberen Nebennote, bewegt sich in Sechzehntelnoten und führt mit einem Nachschlag in die auf dem nächsten Taktbeginn folgende Auflösung.

Viele der im Zusammenhang mit den Zwischenspielen erwähnten Beobachtungen laden dazu ein, im Bauplan der Fuge nach einer möglichen Symmetrie zu suchen. Tatsächlich gibt es wesentliche Entsprechungen; hier sind die relevanten Details:

Teil I (T. 1-36)	Teil II (T. 37-75)
Thema in V1, V2	Thema in V2
Z1 mit aufsteigendem M1	Z4 mit aufsteigendem M1
Thema in V3, V4, V5	Thema in V3, V5, V1-V2, V4
Z2 mit allmählichem Aufstieg und Schlussformel	letzter Einsatz mit Schlussformel
	Thema in V2+V3
Thema in V1, V2, V4, V5	Z5 mit allmählichem Abstieg
Z3 mit Schlussformel	Thema in V1-V2-V3-V4-V5
	Z6 mit Schlussformel

Innerhalb der beiden analogen Teile der Fuge erlaubt die Einsatzreihenfolge im Zusammenspiel mit den Schlussformeln in einigen Zwischenspielen, jeweils zwei Abschnitte zu unterscheiden. Im ersten ist der Aufbau sehr direkt: Die erste Durchführung umfasst fünf Themeneinsätze, die durch ein die Spannung aufrecht erhaltendes Zwischenspiel verbunden und durch ein abkadenzierendes beendet werden; die zweite Durchführung besteht aus vier Einsätzen und dem kurzen Z3 mit seiner Schlussformel.

Für die zweite Fughälfte gibt es zwei konkurrierende Auffassungen: Nach der ersten (die sich eng an die in anderen Bach-Fugen zu beobachtenden Regeln anlehnt), umfasst die dritte Durchführung wie die erste fünf Themeneinsätze, darunter eine Engführung; sie sind wie in der ersten Durchführung durch ein die Spannung aufrecht erhaltendes Zwischenspiel verbunden und werden durch ein abkadenzierendes beendet. Die vierte Durchführung besteht dann aus einem Paralleleinsatz, einem Zwischenspiel, der imposanten fünfstimmigen Engführung und einem kurzen abschließenden Zwischenspiel. Die Stimmdichte scheint diese Auffassung zu bestätigen: Durchführung II und III beginnen beide mit nur drei Stimmen (in T. 25-28 pausieren V4 und V5, in T. 37-45 sind es V1 und V3), und zu Beginn der vierten Durchführung, die mit einer voll fünfstimmigen Kadenz schließt (vgl. T. 53-55), setzt V1 sogar für die Dauer von zwölf Takten aus.

Die alternative Auffassung zum Aufbau der zweiten Fughälfte basiert auf der starken Entspannungstendenz von Z5, der strukturellen Analogie dieses Zwischenspiels mit dem die erste Durchführung beschließenden Z2 und auf der Tatsache, dass der V4-Einsatz in T. 53-56 sich in seiner

weiblichen Endung mit dem darauffolgenden Paralleleinsatz überschneidet, so dass es für Interpreten und Hörer nicht leicht ist, hier ein Durchführungs-ende und einen Neubeginn zu empfinden. In Hinblick auf die dynamische Entwicklung ist dieser Ansatz viel einfacher; doch strukturell ist er insofern eher unbefriedigend, da er eine vierte Durchführung mit nur einem einzigen Gruppeneinsatz annimmt und insgesamt ein unausgewogenes Bild gibt.

Ansatz I:	Durchf.	I	II	III	IV
	Takt	1-24	25-36	37-54	55-75
	Taktzahl	24	12	18	21
Ansatz II:	Durchf.	I	II	III	IV
	Takt	1-24	25-36	37-67 ₃	67-75
	Taktzahl	24	12	32½	8½

Die harmonische Entwicklung scheint ebenfalls die im ersten Ansatz zugrunde gelegte Einteilung zu unterstreichen. Die ersten fünf Einsätze beziehen sich ausnahmslos auf die Grundtonart, indem sie zwischen der Tonika und der (Moll-)Dominant-Position abwechseln. Die zweite Durchführung wendet sich in ihrem ersten und letzten Einsatz der Subdominant-Region zu; die dazwischen liegenden Einsätze in b-Moll, bei denen man auf den ersten Blick an eine Rückkehr zur Tonika denken könnte, repräsentieren tatsächlich die (Moll-)Dominante der Subdominante. Die dritte Durchführung stellt die Dur-Version des Themas vor, kehrt jedoch bald zur Subdominante und ihrer Dominante zurück. Die vierte Durchführung schließlich erklingt erneut in der Grundtonart, wobei der Paralleleinsatz in der Molldominante steht und die fünfstimmige Engführung in der Tonika. (Die fünf Einsätze dieser Gruppe entsprechen übrigens den fünf Einzeleinsätzen der ersten Durchführung – eine Beobachtung, die wiederum zur Untermauerung des zweiten oben genannten Ansatzes herangezogen werden könnte.)

Der Spannungsverlauf lässt sich leicht beschreiben. In Durchführung I wächst die Intensität beständig, wobei die Tendenz der Zwischenspiele die zunehmende Stimmenzahl unterstützt. In Durchführung II sind Stimmenzuwachs (von drei auf fünf), Umfang (12 statt 24 Takte) und letztlich auch Spannungsanstieg begrenzter. Die dritte Durchführung, die nicht nur mit zwei pausierenden Stimmen, sondern zudem in Dur beginnt, wirkt zunächst viel weicher, besonders, da die große Dezime viel weniger spannungsvoll ist als die kleine. Das verbindende Zwischenspiel, die zwei Einzeleinsätze und die Engführung scheinen neue Spannung aufzubauen, doch sprechen etliche Details dafür, dass die Zunahme an Intensität hier von anderer Art ist in den vorausgegangenen Durchführungen. Weder die ‘nur’ vierstimmig gesetzte

Engführung noch der darauf folgende Einzeleinsatz, bei dem die begleitende Schlussformel für Entspannung sorgt, vermitteln den Eindruck eines wirklichen Höhepunktes. Durchführung IV ist unter verschiedenen Gesichtspunkten die schwächste: Sie umfasst nur zwei Einsätze (oder, im zweiten Interpretationsansatz, sogar nur einen einzigen), die Zunahme der Stimmenzahl ist am geringsten (von vier auf fünf), und ihr Zwischenspiel ist das einzige in der Fuge, in dem die Spannung deutlich abnimmt. So setzt die vierte Durchführung die in der b-Moll-Fuge zu konstatierende allmähliche Abnahme der dynamischen Spannkraft von einer Durchführung zur anderen fort. Die abschließende fünfstimmige Engführung, die diesem generellen Intensitätsverlust ein mächtiges Gegengewicht bietet, kann Hörern also eine echte Überraschung bieten.

