

Präludium in h-Moll

Das h-Moll-Präludium ist dreistimmig. Die Unterstimme läuft als eine Art Generalbass durch die beiden mit Wiederholungszeichen versehenen Teile des Stückes; nur in den jeweils letzten Takten weichen die kontinuierlichen Achtel längeren Notenwerten. Ober- und Mittelstimme weben derweil ein polyphones Netz mit vielfachen Imitationen und einigen frei kontrapunktischen Passagen. Bezüglich des in diesen beiden melodischen Stimmen erklingenden Materials ist es interessant, dass das Hauptmotiv – eine zur Synkope auf dem zweiten Taktschlag aufsteigende Quarte gefolgt von zwei Abwärtsschritten – unmittelbar mit dem Fugato-Motiv des Es-Dur-Präludiums verwandt ist; vgl. Es-Dur-Präludium (*Wohltemperiertes Klavier* I/7), T: T. 10-11: *b-es—d-c* mit h-Moll-Präludium M: T. 1-2: *fis-h—a-gis*.

Die erste Kadenz endet in T. 4. Die Unterstimme steigt hier, nach einem auffälligen Oktavsprung auf dem Dominantton *fis*, mit einem Segment der melodischen Molltonleiter zum Grundton *h*, der in T. 4₁ erreicht wird. Doch weicht die Oberstimme in eben dem Moment vom antizipierten *h-cis-d* oder *h-cis-h* ab und fällt stattdessen zum *fis* ab, und die Mittelstimme löst ihren durch Überbindung erzeugten Vorhalt erst auf dem zweiten Schlag. Es handelt sich hier also noch nicht um eine strukturell relevante Zäsur. Die zweite harmonische Entwicklung endet in T. 7₃. Der kadenzierende Bassgang zeigt eine Modulation zur Tonika-Parallele D-Dur an; der Ganzschluss in für eine Basslinie ungewöhnlichen Achteln (vgl. U: IV-ii-V-I) wird in der Oberstimme durch eine *do—ti-do*-Floskel unterstrichen. Da auch die Mittelstimme sich rechtzeitig auflöst, wirkt diese Kadenz als überzeugender Abschluss des ersten Abschnitts. Die Sechzehntelnoten-Figur in der Oberstimme, die in diesem Präludium eine Ausnahme bleibt, macht es möglich, dass der mittlere Schlag dieses Taktes zugleich als Abschluss des Vorausgegangenen und als neuer Auftakt zur nachfolgenden Synkope gehört wird, d.h. als Beginn eines erneuten Einsatzes des Hauptmotivs.

Bei den weiteren Kadenzen dieser Komposition ist es oft schwer zu entscheiden, ob ein harmonischer Schluss (nur) das Ende einer Phrase oder vielmehr das eines Abschnitts markiert. Eine Tonartenfolge, die der soeben beschriebenen entspricht, findet sich im zweiten Teil des Präludiums, wo der Kadenz, die in T. 21₁ eine Phrase in D-Dur beendet, in T. 27₃ ein

strukturell bedeutsamerer harmonischer Schluss folgt. Danach führt eine Sequenz zu einer Kadenz in e-Moll in T. 29₃ – dem letzten Ganzschluss für längere Zeit.

Merkwürdigerweise präsentieren sich die beiden Kadenzen, von denen man am wenigsten Überraschung erwartet – die jeweils unmittelbar vor den beiden Wiederholungszeichen – als evasiv: Zu Beginn von T. 16 lassen konventionelle Figuren, diesmal in der Unter- und Mittelstimme, eine Rückkehr zur Tonika h-Moll erwarten. Doch die nächsten zwei Takte, die ja zweifellos eine strukturelle Zäsur vorbereiten, verlassen die Tonika und enden mit einem Halbschluss auf der Dominante. Gegen Ende des Stückes erwarten Hörer natürlich ebenfalls eine Kadenz in h-Moll. Diese Erwartung wird jedoch in der Mitte von T. 42 zunächst durch einen Trugschluss enttäuscht, und auch wenn der Tonika-Grundton in T. 46₃ schließlich erreicht ist, lassen sich Ober- und Mittelstimme noch ungewöhnlich viel Zeit, bis sie ihr eigenes Spiel aufgeben und (unter Zuhilfenahme eines zusätzlichen Soprans für den allerletzten Schritt vom Leitton zur Oktavauflösung) in den h-Moll-Klang einschwenken.

Das h-Moll-Präludium ist ein eher ruhiges Stück; der Rhythmus ist mit zahlreichen Synkopen recht vielschichtig, und zwischen den Tönen der Konturen bildet sich deutliche Spannung. Das Tempo, das Bach als *Andante* angibt, erfordert grundlegendes *legato*, von dem hier selbst die kadenzierenden Bassgänge aufgrund ihrer Achtelwerte nicht ausgenommen sind. Unterbrechungen des Klangflusses ergeben sich nur im Zusammenhang mit Phrasierungen; die allerdings sind in diesem Präludium von großer Bedeutung. Während die einem Generalbass nachempfundene Unterstimme nicht melodisch entworfen ist und daher ohne Unterbrechungen gespielt wird, kann nur eine sorgfältige Strukturierung dem thematischen Material in Ober- und Mittelstimme gerecht werden.

Der Notentext enthält zwei Verzierungen, die beide in der Schlussformel am Ende des ersten Teils auftreten. Der Triller in der Unterstimme von T. 16 beginnt, da er stufenweise erreicht wird, mit der Hauptnote (in der Länge einer Sechzehntel), bewegt sich in Zweiunddreißigsteln und endet, da seine Auflösung auf einen starken Taktteil fällt, mit einem Nachschlag. Die Verzierung in der Oberstimme von T. 17 bezeichnet einen Praller. Auch er beginnt mit der Hauptnote, worauf ein oder (besser) zwei schnelle Notepaare folgen (*cis-d-cis* oder *cis-d-cis-d-cis*).

Der erste Teil des Präludiums besteht ausschließlich aus zwei Motiven, M1 und M2. Beide werden in der Mittelstimme eingeführt und in der Oberstimme mit kleinen Modifikationen in Engführung imitiert. Das Hauptmotiv

wurde bereits beschrieben; es umfasst eine zur synkopierten Halben aufsteigende Quarte gefolgt von zwei abfallenden Tonschritten und endet zu Beginn des nächsten Taktes. Dieser Abschlusston ändert seinen Notenwert im Verlauf des Stückes beständig, doch hat das auf das Motiv selbst keinen Einfluss. M2 setzt mit einer synkopierten Halben ein und fällt durch zwei Achtel ebenfalls zum nächsten Taktschwerpunkt. (Dass dieses Motiv nicht, wie M1, mit einem Quartaufstieg beginnt, wäre beim ersten Auftreten in T. 2 ohne gute Phrasierung für Hörer keinesfalls ersichtlich. Spätere Einsätze des Motivs bestätigen jedoch den Beginn mit der Synkope, und Interpreten werden diesen daher von Anfang an deutlich machen wollen. In der Oberstimmen-Imitation verschmilzt dagegen der M1-Schlusston mit dem synkopischen Beginn von M2; hier ist keine Phrasierung möglich.)

Die erste Phrase enthält bereits zwei Gruppeneinsätze: Der erwähnten Engführung folgt in T. 4-5 ein M1-Einsatz in der Oberstimme, der in der Mittelstimme imitiert wird, wo er leicht variiert endet. Die zweite Phrase des Stückes enthält M1-Sequenzen im Wechsel mit *do—ti-do*-Floskeln, die durch ihren Quartauftakt mit dem Motiv verwandt scheinen.

Im zweiten Teil des Präludiums führt Bach scheinbar neues Material ein; doch entdeckt man schnell, dass es im Grunde aus den ersten beiden Motiven abgeleitet ist. Das eröffnende Motiv, wieder in der Mittelstimme eingeführt, besteht aus drei auf einen Taktschwerpunkt zustrebenden Achteln. Die Kontur zeigt eine steigende Quarte gefolgt von einem stufenweisen Abstieg; damit ist M3 (wie diese Figur genannt werden soll, um Verwirrung zu vermeiden) eine rhythmische Variante von M1. Dieses Motiv, das oft am Schluss um einige Verbindungstöne erweitert ist, bestimmt die kurze fünfte Phrase des Präludiums. M4 tritt nach der D-Dur-Kadenz in T. 21 hinzu. In Anbetracht seiner auf einen Taktschwerpunkt hinführenden drei Achtel ist es rhythmisch mit M3 verwandt, doch seine Kontur zeigt – wie die von M2 – stets eine gerade Linie und keine Kurve. Anders als M2, das nur in abfallender Form vorkommt, kann M4 jedoch auch aufsteigende Varianten bilden (vgl. O+M: T. 21-22, M: T. 23-24, O: T. 26-27 und 28-29). Nach einem dichten Gewebe aus M4, M3 und M2 erklingt im mittleren Segment der fünften Phrase ein komplementär-rhythmisches Spiel aus regulären und synkopierten Halben (vgl. T. 24-26), das mit M2 endet, aber in ähnlicher Form in der nächsten Phrase wiederkehrt. Die Schlussformel der fünften Phrase wie auch die seiner modulierenden Erweiterung stellt ein weiteres Motiv auf, das aus den drei aufsteigenden Achteln von M4 und einer Diminution der an M1 angelehnten *do—ti-do*-Floskel besteht und als Schlussformel verwendet wird (vgl. M: T. 27 and 29).

Die nach T. 29₃ beginnende vierte Phrase spielt mit inzwischen bekannten Motiven: M2, M5 variiert mit Teilsequenzen und M4. Die Mittelstimme, die bisher alles neue Motiv-Material vorgestellt hat, stellt ein sechstes Motiv auf, das unmittelbar anschließend eine wichtige Rolle spielen wird. Dem Beginn mit einer Dreiachtel-Synkope folgen drei auf einen Taktschwerpunkt zustrebende Achtel; die Kontur ist eine Kurve aus aufsteigender (großer oder kleiner) Terz und absteigenden Sekunden; nur der letzte Schritt nimmt eine Vielzahl auf- und absteigender Intervalle an. In T. 31₄-35₃ ist M6 auf die Mittelstimme beschränkt, ab T. 35₄ tritt die Oberstimme in Einführung hinzu. Nach dem Trugschluss in T. 42 präsentiert Bach in der abschließenden Phrase des Präludiums ein letztes Motiv: M7 besteht aus einer synkopierten Viertel und einer mit reiner, verminderter oder übermäßiger Quarte aufwärts springenden Achtel. Nachdem es in der Mittelstimme eingeführt worden ist, wird M7 aufwärts imitiert und sequenziert, bevor es in die das Präludium beendende Schlussformel mündet.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Bach in diesem Präludium sieben Motive nacheinander ein- und durchführt, wobei alle späteren im weiteren Sinne mit den beiden ersten verwandt sind. Zusammen mit ihren Schlussformeln bilden die Motivverarbeitungen sieben Phrasen – drei im ersten und vier im zweiten Teil. Dynamisch besteht der erste Teil aus einer gerundeten ersten Phrase mit zwei sanften Spannungskurven, zwei aktiven Phrasen, in denen das Intensitätsniveau durch aufsteigende Sequenzen angehoben wird (der Höhepunkt fällt in die Mitte der dritten Phrase, T. 14), und einer Erweiterung, die wegen des Halbschlusses keine vollständige Entspannung bringt. Im zweiten Teil beginnen die ersten drei Phrasen jeweils mit Nachdruck und entspannen sich dann; nur die sechste Phrase ändert ihre dynamische Richtung und überrascht, nachdem die erwartete G-Dur-Kadenz in T. 32₃ abgelenkt worden ist, mit einem deutlichen Aufstieg nicht nur in den beiden melodischen Stimmen, sondern sogar in der unteren, die hier auf ihre Weise am Sequenzgeschehen teilnimmt und zudem in ihren metrisch hervorgehobenen Tönen eine Linie beschreibt (vgl. T. 32-38, *gis-ais-h-cis-d-e-fis, h-cis-d*). Diese Passage bildet den Höhepunkt des gesamten Präludiums. Doch selbst die Schlussphrase ist nicht auf ihre Funktion beschränkt, sondern strebt ihren eigenen, dritten Höhepunkt in T. 45₃ an. Die metrisch ungewöhnliche Kadenz, in der die Auflösung zur Tonika in der Taktmitte erreicht wird, wo die oberen Stimmen aber immer noch spürbar wenig geneigt sind, ihr Spiel zu beenden, erzeugt einen Schluss, der als zögernd oder aber als kraftvoll interpretiert und entsprechend in *p* oder sattem *mf* gespielt werden kann.

Fuge in h-Moll

Das Thema der h-Moll-Fuge beginnt auftaktig nach einer Achtelpause und endet in T. 4₁. Melodisch gesehen bringt der Schlussston die Rückkehr zum Ausgangston, doch harmonisch handelt es sich um zwei verschiedene Funktionen. Das *fis* zu Beginn des Themas ist die Quinte des h-Moll-Dreiklages, das *fis* in T. 4 dagegen der Grundton des inzwischen durch Modulation erreichten fis-Moll. Für eine genauere Bestimmung des harmonischen Gerüsts im Thema ist es entscheidend festzustellen, dass es sich bei den jeweils mit einem kleinen Bogen verbundenen Noten um Vorhalt-Auflösung-Paare handelt. Während für die melodische Kontur und den emotionalen Gehalt des Themas die Vorhalte größere Bedeutung haben, sind für die harmonische Kontur nur die Auflösungstöne maßgebend. Das folgende Beispiel zeigt das Thema in seiner vollen Gestalt, in der vereinfachten Form ohne Vorhalte, und Bachs Harmonisierung aus T. 21-24.

h: i i V V⁷_{iv} iv V⁷_v v V⁷_{ii}
 fis: V⁷_v V i iv⁶ V⁷ i

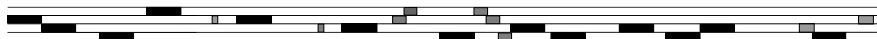
Kontur und Rhythmus der thematischen Phrase unterscheiden sich ausnahmsweise recht drastisch von den Gegebenheiten im übrigen Material des Stückes. Im Thema besteht der Rhythmus mit Ausnahme der verzierten vorletzten Note ausschließlich aus Achteln; außerhalb des Themas dagegen kommen Sechzehntel, Viertel und verschiedene übergebundene Werte mindestens ebenso häufig vor. Die Kontur umfasst einerseits eine große Anzahl weiter Sprünge sowie zwei gebrochene Dreiklänge, andererseits zahlreiche Halbtonschritte. Diese ungewöhnliche Intervallkombination ist wiederum nicht charakteristisch für die anderen Komponenten der Fuge; außerhalb des Themas herrschen diatonische Sekundschritte vor.

In Bezug auf seine Phrasenstruktur zerfällt das h-Moll-Thema in zwei ungleiche Segmente, die beide mit einem abfallend gebrochenen Dreiklang beginnen. Die erste Teilphrase windet sich nach diesem Kopf durch sechs Vorhalt-Auflösung-Paare, bevor sie mit einem allein stehenden Ton, dem *his* in T. 3₁, endet. Die zweite Teilphrase ist kompakter; der auftaktigen Dreiklangsbrechung folgt nur die verzierte Halbe und ihre Auflösung.

Der Spannungshöhepunkt innerhalb der ersten Teilphrase fällt auf den die Modulation herbeiführenden Cis-Dur-Septakkord in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes. Innerhalb dieses Halbtaktes zieht das melodisch herausragende *d* die Aufmerksamkeit auf sich, zumal es strukturell zugleich als höchster Punkt der aufsteigenden Sequenzen *h-ais*, *c-b*, *d-cis* fungiert und melodisch als Mollsexta besonders emotional aufgeladen ist. Der Höhepunkt in der zweiten Teilphrase ist das lange *gis*, das sich ebenfalls aus mehreren Gründen empfiehlt: Nicht nur ist es wesentlich länger als alle anderen Thementöne, es verkörpert zudem die wichtigsten Schritte der Zielkadenz: die Subdominante (in Quintsext-Lage) und die Dominante von fis-Moll. Vergleicht man die Bedeutung der beiden Höhepunkte, so ergibt sich, dass der zweite auf einen Fokus natürlicher Intensität fällt, die sofort anschließend abgebaut wird, während der erste eine künstliche Spannung unterstreicht, die aufgrund der Zäsur zwischen *his* und *cis* zu Beginn von T. 3 nur ungenügend aufgelöst wird. Von einer höheren Warte aus betrachtet könnte man den Eindruck bekommen, dass die erste Teilphrase des Themas eine Spannung aufbaut, die in der zweiten gelöst wird.

Die Fuge hat dreizehn vollständige Themeneinsätze. Weitere sieben sind unvollständig; sie sind in der nachfolgenden Tabelle mit einem Sternchen markiert.

1.	T. 1-4	A	11.	T. 42-43	A*
2.	T. 4-7	T	12.	T. 43-44	B*
3.	T. 9-12	B	13.	T. 44-47	T
4.	T. 13-16	S	14.	T. 47-50	B
5.	T. 21-24	A	15.	T. 53-56	T
6.	T. 30-33	T	16.	T. 57-60	B
7.	T. 34-35	A*	17.	T. 60-63	T
8.	T. 35-36	S*	18.	T. 69-70	T*
9.	T. 38-41	B	19.	T. 70-73	B
10.	T. 41-42	S*	20.	T. 74-75	A*



Die verkürzte Form ist jedes Mal von genau gleicher Länge: Sie bricht nach dem dritten Tonpaar ab. Eine weitere Abwandlung des Themas ist die in der tonalen Antwort, bei der die Intervalle in der ersten Dreiklangsbrechung und im ersten Tonpaar der Dominantlage angepasst werden (vgl. T. 4). Der Auflösungsston am Themenschluss erklingt in T. 46-47 erst nach einer Verzögerung und fehlt in T. 15-16, 55-56 und 62-63 ganz. Engführungen kommen nicht vor; bei allen dichten Einsatzfolgen bricht die führende Stimme verfrüht ab (vgl. die Einsatzpaare unter den Nummern 7-8, 10-11, 12-13 und 18-19).

Bach hat für die h-Moll-Fuge ein Kontrasubjekt entworfen, das an erwarteter Stelle, als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz, eingeführt wird (vgl. A: T. 4-7). Es umfasst drei Segmente, die oft einzeln auftreten, und zwar außer zu den Themeneinsätzen auch in den Zwischenspielen; diese Segmente sollen hier als K_{Sa}, K_{Sb} und K_{Sc} bezeichnet werden. K_{Sa} besteht aus zwei unregelmäßigen Aufstiegsbewegungen in Sechzehnteln (vgl. T. 4: *eis-fis*), K_{Sb} aus einem diatonischen Abstieg in Vierteln und einer *do—ti-do*-Figur (vgl. T. 4-6: *fis-h*) und K_{Sc}, wieder in Sechzehnteln, aus einer Art S-Kurve mit zwei unerwarteten Sprüngen (vgl. T. 6-7: *cis-d*). Während im allerersten Auftreten des Kontrasubjekts der K_{Sa}-Abschlussston und der K_{Sb}-Anfangston zusammenfallen, kommt dies später eher selten vor, da Bach die Segmente häufig auf verschiedene Stimmen verteilt; vgl. dazu z.B. T. 9-12, wo eine K_{Sa}-Umkehrform im Alt, der in diesem Takt höchsten beteiligten Stimme, erklingt, während K_{Sb}-K_{Sc} im Tenor folgen. Ähnliches findet sich in T. 13-15: K_{Sa}-Umkehrung im Tenor, K_{Sb}-K_{Sc} im Bass. Alle drei Segmente werden vielfach verkürzt, verlängert oder variiert. (Eine Aufstellung aller KS-Segmente ist aus der graphischen Darstellung gegen Schluss dieses Kapitels zu ersehen.) Die dynamische Zeichnung der ersten beiden Segmente bildet – gleichgültig, ob sie in einer oder zwei verschiedenen Stimmen erklingen – eine Kurve, mit einem *crescendo* in K_{Sa} und einem längeren *diminuendo* in K_{Sb}. Danach erzeugt K_{Sc} seinen eigenen kleinen Spannungsauf- und abbau, der dem Konturverlauf folgt.

Neben dem Kontrasubjekt, das außer dem ersten, dem vorletzten vollständigen und dem letzten unvollständigen alle (selbst die verkürzten) Themeneinsätze begleitet, ist dem Themenkopf in den Takten 21 und 34-43 sechsmal ein kurzes Motiv gegenübergestellt. Da dieses Motiv ausschließlich im Kontext des primären Materials ertönt und nie in einem Zwischenspiel, muss es als rudimentäres zweites Kontrasubjekt angesehen werden. KS₂ ist leicht erkennbar: Mit seinem synkopischen Einsatz und der nachfolgenden Sechzehntelfigur beschreibt es eine einfache Entspannungsgeste.

Die Fuge enthält zwölf themafreie Passagen¹:

Z1	T. 7-9	Z7	T. 47
Z2	T. 12-3	Z8	T. 50-53
Z3	T. 16-21	Z9	T. 56-57
Z4	T. 24-30	Z10	T. 63-69
Z5	T. 33-34	Z11	T. 73-74
Z6	T. 36-38	Z12	T. 75-76

Nur kleine Partikel dieser Zwischenspiele sind vom Thema abgeleitet. Zwei sind Scheineinsätze: In T. 19 präsentiert der Alt, der ansonsten in T. 17₃-21₁, d.h. fast während des ganzen Z3 pausiert, die fallende Dreiklangsbrechung des Themenkopfes und antizipiert damit den tatsächlichen Alt-Einsatz in T. 21. Dasselbe wiederholt sich im Tenor, der ab T. 21 schweigt, jedoch in T. 28 seinen nächsten Themeneinsatz in T. 30 fragmentarisch vorausnimmt. In einem dritten Fall (vgl. T. 16) imitiert der Tenor im ansonsten themafreien Kontext die Dreiklangsbrechung, die folgende Halbe und ihre Auflösung aus der zweiten Teilphrase des Themas, allerdings mit den Intervallen des Themenkopfes.

Das führende Kontrasubjekt ist umso aktiver in den Zwischenspielen, indem besonders sein drittes Segment (KSc) in jeder Passage mitmischt. Selbst das extrem kurze Z7 enthält eine Teilsequenz von KSc (vgl. S: T. 47), und Z2, Z5-Z9 sowie Z11-Z12 sind ganz von dieser Figur bestimmt.

Im ersten Teil der Fuge jedoch stehen KSc drei echte Zwischenspielmotive zur Seite. M1 wird schon in Z1 als Imitation von Alt und Tenor eingeführt und in Z4 in Parallelführung wieder aufgegriffen (vgl. S+A: T. 24-26). M2 erklingt zum ersten Mal in Z3 (vgl. B: T. 17-21) und dann wieder, ebenfalls im Bass, in Z4 (T. 26-30). Es ist rhythmisch mit M1 identisch und unterscheidet sich von dessen Kontur nur im ersten Ton. Auch M3 wird in Z3 vorgestellt. Beginnend mit der ersten Sequenz etabliert Bach für die Sechzehntelkette eine konkave Gestalt (vgl. S, T. 17-18: *e-d-cis-d-e*), deren Betonung am besten auf den Taktschwerpunkt fällt.

¹Da die unvollständigen Themeneinsätze in der obigen Tabelle als wesentliches primäres Material behandelt wurden – nicht zuletzt, weil sie von Kontrasubjekt-Segmenten begleitet sind –, geht auch die Aufstellung der Zwischenspiele von diesem Ansatz aus. Analytiker, die die unvollständigen Einsätze mitsamt ihren Begleitkomponenten als Zwischenspielmaterial betrachten wollten, müssten die Liste der themafreien Passagen folgendermaßen korrigieren:

Z4	T. 24-30	Z10	T. 63-70
Z5	T. 33-38	Z11	T. 73-74
Z6	T. 41-44	Z12	T. 73-76

Keines der Zwischenspiele fungiert als Schlussformel; nirgends finden sich irgendwelche typischen Floskeln oder Bassgänge. Die Kadenzen zeigen sich erst bei einer genauen Analyse. Betrachtet man zunächst den jeweils letzten Takt jedes Zwischenspiels, so entdeckt man, dass nur Z5 mit seiner halbtaktigen Modulation und Z12 einen in allen vier Stimmen vollzogenen Ganzschluss aufweisen; die übrigen enden jeweils mit einer Verzögerung in einer der Stimmen, die sich erst zu Beginn des folgenden Themeneinsatzes auflöst und somit einer Schlusswirkung entgegensteht. Allerdings gibt es zusätzlich zwei Ganzschlüsse in der Mitte eines Zwischenspiels; in beiden Fällen ist der vorausgehende Themeneinsatz gewissermaßen 'offen' zu Ende gegangen.

In T. 16 endet der Sopran-Einsatz unaufgelöst. Das Themenfragment, das zu Beginn von Z3 im Tenor erklingt, definiert den harmonischen Rahmen als fis-Moll, was durch eine Kadenz in der ersten Hälfte von T. 17 bestätigt wird. Auch der Tenor-Einsatz in T. 60-63 endet, ohne seinen Triller durch eine Auflösung zu vervollständigen; stattdessen bringt das anschließende Z10 eine Kadenz in der Grundtonart (vgl. T. 65₂). Für die weitere Analyse der Fuge ist es daher sinnvoll, die beiden letztgenannten Zwischenspiele in je zwei Segmente zu unterteilen: Z3a / Z3b (T. 16-17₃-21) und Z10a / Z10b (T. 63₃-65₃-70). Bei genauer Betrachtung entdeckt man dann sogar noch eine dritte themafreie Passage, Z4, die in zwei Komponenten zerfällt (T. 24-26-30). Dabei sind Z3b, Z4b und Z10b eng verwandt; in allen erklingt M2 in der untersten Stimme und ein M3-Imitationsgeflecht in den beiden obersten.

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel im Spannungsverlauf der Fuge spielt, kann wie folgt beschrieben werden:

- Z1 = *crescendo*: steigende Sequenzen
- Z2 = *diminuendo*: fallende Sequenzen
- Z3a = Schluss // Z3b = *diminuendo* nach Neubeginn: fallende Sequenzen
- Z4a = *crescendo*: steigende // Z4b = *diminuendo*: fallende Sequenzen
- Z5 = Schluss
- Z6 = *diminuendo*: fallende Spitzentöne
- Z7 = fast wie eine Erweiterung; entspannend
- Z8 = in sich abgeschlossen mit *crescendo - diminuendo*
- Z9 = nach dem letzten Themeneinsatz auflösend und neu aufbauend
- Z10a = Schluss // Z10b = *diminuendo*: fallende Sequenzen
- Z11 = *crescendo*: steigende Sequenzen
- Z12 = Schluss

Die Bezeichnung *Largo*, mit der Bach diese lange Fuge überschrieben hat, lässt in Fragen nach Tempo und Charakter keinen Zweifel. Für das Tempoverhältnis zwischen dem Präludium und der Fuge ist eine komplexe Proportion ideal, da beide Stücke in einem ruhigen 4/4-Takt stehen und eine einfache Übersetzung der Notenwerte leicht monoton klingen würde. Interpreten können zwischen zwei Möglichkeiten wählen:

- (a) Drei Achtel entsprechen einer Viertel
im Präludium in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 66, Fugen-Viertel = 44)

oder

- (b) eine imaginäre Triolenviertel entspricht einer Achtel
im Präludium in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 66, Fugen-Viertel = 50)

Die Artikulation ist *legato* in allen Notenwerten; eine Ausnahme bilden die kadenzierenden Bassgänge und gereihten Intervallsprünge; die beiden Dreiklangsbrechungen im Thema sind also sanft abgesetzt zu spielen. Ein weiterer Aspekt der Artikulation, der bei Bach nur selten zu berücksichtigen ist, hier aber eine wichtige Rolle spielt, ist die Implikation kleiner Bögen. Da diese jeweils Vorhalt und Auflösung zusammenfassen, repräsentiert jeder ein aus Emphase und Entspannung gebildetes Paar; da die Folge der Auflösungsstöne selbst, wie das erste Notenbeispiel zu dieser Fuge zeigt, eine Intervallsprungkette bilden, sollten die Paare deutlich von einander getrennt werden. Im Gegensatz dazu erfordern die Segmente des Kontrastobjekts und die drei Zwischenspielmotive ungebrochenes *legato*.

Die einzige Verzierung der h-Moll-Fuge ist der Triller im Thema. Er beginnt, da er stets schrittweise erreicht wird, immer mit der Hauptnote von Sechzehntel-Länge, bewegt sich danach in Zweiunddreißigsteln und endet, sofern seine Auflösung auf dem nächsten Taktbeginn erklingt, mit einem Nachschlag. Ebenso wie Bach bereits in Takt 10₃ aufhört, die Bögen einzuzichnen, wiederholt er auch die Verzierungs-Aufforderung in dieser wie in vielen anderen Fugen nicht bei jedem Einsatz; dennoch ist der Triller ein integraler Bestandteil des Themas. Artikulation und Ornamentierung im Thema einer Fuge sind derart wesentliche Bestandteile der Charakterisierung, dass Bach jedem Interpreten zutrauen konnte, die Absicht zu verstehen und auch ohne weitere Erinnerungs-Symbole im weiteren Verlauf der Fuge entsprechend auszuführen. Die Ausnahmen waren jedem zeitgenössischen Interpreten bekannt: Wenn der ursprünglich verzierte Ton nicht aufgelöst

wird, gibt es auch keinen Triller; wenn die Auflösung verfrüht oder verspätet auftritt, ändert sich das Ende der Verzierung (der Nachschlag fällt aus, die Bewegung wird auf der Hauptnote bei Überbindungen unmittelbar vor dem Taktstrich, bei antizipierten Auflösungen unmittelbar vor der Punktierung unterbrochen).²

Der Bauplan der Fuge erschließt sich nicht ganz so leicht wie in anderen Fällen. Dies liegt schon an einer Besonderheit der Textur: Obgleich die Fuge vierstimmig gesetzt ist, erklingen nur zwei der dreizehn vollständigen Themeneinsätze in voller Stimmenzahl (vgl. den vierten Einsatz in T. 13-16 und den letzten unverkürzten in T. 70-73). Da der letzte Einsatz keine Frage zur Struktur mehr aufwirft, kommt dem einzigen anderen Einsatz mit drei Begleitstimmen besondere Bedeutung zu. Gleichzeitig verdankt sich der recht komplexe erste Eindruck der Fuge vor allem dem Fehlen leicht erkennbarer Schlussformeln am Ende der Zwischenspiele. Das Verständnis der Struktur muss sich hier also verlassen auf die oben erörterten Beobachtungen zu Kadenzen innerhalb der themafreien Passagen und auf die in dieser Fuge auffällige Verwendung unvollständiger Themeneinsätze. Wie gezeigt wurde, findet sich die erste Binnenkadenz in der Mitte von Z3, in T. 17₂. Hier endet die erste Durchführung mit ihren vier Einsätzen in der Reihenfolge A T B S und den Zwischenspielen Z1, Z2 und Z3a.³

Die zweite Durchführung beginnt mit dem Zwischenspielsegment Z3b, das entscheidend durch sekundäres Material – das Zusammenspiel von M2 und M3-Imitationen – geprägt ist. Ein analoges Segment mit demselben

² In der folgenden Tabelle wird ein reguläres Ende mit Nachschlag durch (a) angezeigt, ein Ende mit plötzlicher Bewegungsunterbrechung ohne Nachschlag durch (b) und ein gänzlicher Verzicht auf den Triller durch (c). Allerdings kommt in Bachs h-Moll-Fuge ein Ausnahmefall hinzu: Zweimal wird die Ausführung der Verzierung durch eine sie faktisch durchkreuzende andere Stimme unmöglich gemacht. In diesen Fällen ist der Triller auf einem Tasteninstrument nicht ausführbar; in einer Wiedergabe durch z.B. ein Streichquartett dagegen gäbe es keinen Grund, auf den Triller zu verzichten. Diese Fälle sind mit einem Sternchen gekennzeichnet.

T. 6 (a),	T. 11 (a),	T. 15 (c),	T. 23 (a)*,
T. 32 (a),	T. 40 (a),	T. 46 (b)*,	T. 50 (a),
T. 56 (c),	T. 60 (a),	T. 63 (c),	T. 72 (a).

³ Dies ist in sich keineswegs bemerkenswert. Was jedoch ungewöhnlich erscheint und sich als geradezu genial erweist, ist die zunächst wenig bemerkenswerte Tatsache, dass Z2 eindeutige entspannende Tendenz hat. Aufmerksame Zuhörer erhalten hier den Eindruck, dass die Exposition mit dem dritten Themeneinsatz abgeschlossen ist. Bedenkt man in diesem Zusammenhang, dass voll vierstimmig gesetzte Einsätze in dieser Fuge so merkwürdig selten sind, so muss man fast schließen, Bach habe hier bewusst den Anschein einer dreistimmigen Fuge erzeugen wollen, deren Stimmdichte nur zu besonderer Gelegenheit ergänzt wird.

Material geht dem nachfolgenden Themeneinsatz voraus. Diese beiden Gruppen aus Zwischenspielsegment und Themeneinsatz werden verbunden durch Material, das schon in der ersten Durchführung überleitende Funktion hatte: steigende M1-Sequenzen (vgl. Z4a mit Z1). Die zweite Durchführung schließt mit dem einzigen Zwischenspiel mit in allen Stimmen gleichzeitig vollzogener authentischer Kadenz (vgl. Z5 in T. 33-34).

Die dritte Durchführung beginnt mit unvollständigen Themeneinsätzen. Bezöge man diese in die Zählung mit ein, so enthielte der Abschnitt acht Einsätze. Seine Grenzen sind markiert durch die Einsatzreihenfolge der vollständigen Einsätze: Sowie der Bass, der den ersten unverkürzten Einsatz beigeleitet hatte, erneut erklingt, ist dies ein Zeichen, dass die 'Runde' abgeschlossen ist. Der eigentliche Abschluss fällt hier mit dem Schlussston des überzähligen Einsatzes zusammen (vgl. die D-Dur-Kadenz in T. 50₃).

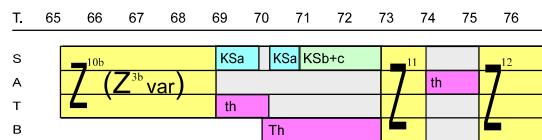
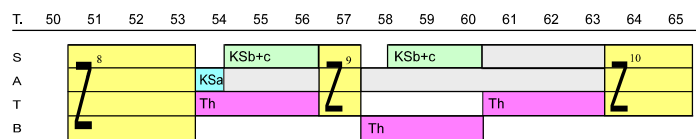
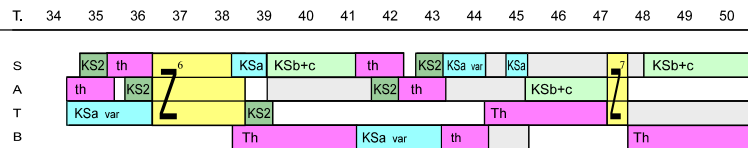
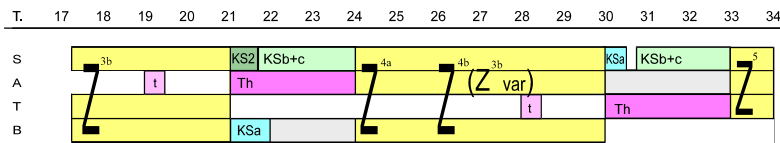
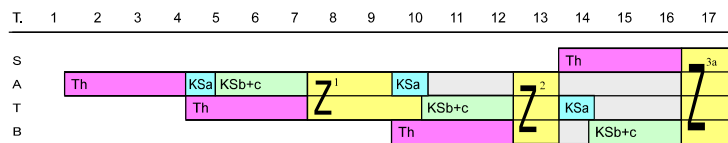
Wirft man an dieser Stelle einen kurzen Blick zurück, so könnte man mit einiger Freiheit feststellen, dass die ersten drei Durchführungen der h-Moll-Fuge drei Expositionen darstellen – insofern jede neues Material vorstellt, das später wieder aufgegriffen wird. Die erste führt außer dem Thema auch das Kontrasubjekt ein, die Bedeutung von KSc als Zwischenspielmaterial, M1 und seine steigenden Sequenzen, sowie nicht zuletzt die absichtlich ambivalente Textur mit ihrer 'seltenen' Erweiterung auf vier Stimmen. Die zweite Durchführung exponiert den Zwischenspieltyp mit den M2-/M3-Sequenzen, der jeweils einem Themeneinsatz vorangeht. Die dritte Durchführung stellt die Verwendung eines unvollständigen als Antizipation eines vollständigen Themeneinsatzes vor.

Die vierte Durchführung ist vergleichsweise leicht zu bestimmen, da ihr dritter Einsatz wie in der dritten Durchführung als überzähliger Einsatz ertönt und ihm zudem das Z3 entsprechende Z10 folgt. Die Tatsache, dass die Fortsetzung dieses Zwischenspiels dann die abschließende Durchführung eröffnet, ist nur konsequent, da es dieselbe M2-M3-Kombination enthält, die schon in der zweiten Durchführung den Einsätzen voranging. Diese beiden Durchführungen verarbeiten somit, was zuvor eingeführt worden war.

Die harmonische Entwicklung der Fuge bestätigt die soeben entwickelte Hypothese zum Bauplan:

- Durchführung I beschränkt sich auf Themeneinsätze, die von der Tonika zur Molldominante und zurück modulieren.
- Die beiden Einsätze der zweiten Durchführung sind als *Dux* konzipiert, jedoch harmonisch so angelegt, dass dennoch eine Rückkehr zur Tonika ermöglicht wird: Der erste moduliert i-v, der zweite iv-i.

- Die dritte Durchführung beginnt erneut in der Sphäre des i-v, moduliert dann aber nachhaltig, so dass die beiden verbleibenden Einsätze von der Tonikaparallel zur Molldominantparallele und von dort zurück schreiten, so dass die Durchführung in Dur schließt.
- Die vierte Durchführung beginnt und endet in der Molldominante, überlässt also
- der letzten Durchführung die Rückkehr zur Grundtonart.



Die dynamische Entwicklung ist in jeder der fünf Durchführungen sehr verschieden.

Durchführung I ist gekennzeichnet durch einen Spannungsaufbau, der eine Unterbrechung erfährt. Die Zunahme der Intensität im Zuge der wachsenden Stimmenzahl findet Bestätigung im ersten Zwischenspiel, das nach einem anfänglichen Spannungsabfall mit seinen steigenden Sequenzen zum Aufbau beiträgt. Doch das zweite Zwischenspiel hat abnehmende Tendenz und vermittelt so, wie schon erwähnt, den Eindruck, es handele sich um eine dreistimmige Fuge, deren vollständige Runde noch durch einen überzähligen Einsatz ergänzt wird. Dies wird jedoch durch die volle Vierstimmigkeit widerlegt, und die Exposition endet auf hohem Intensitätsniveau, das auch dank des Scheineinsatzes im nachfolgenden Zwischenspielsegment kaum sinkt.

Die zweite und dritte Durchführung bestehen jeweils aus zwei in etwa korrespondierenden Hälften (vgl. T. 17-21 mit T. 26-30 und T. 21-24 mit T. 30-33 sowie T. 34-36 mit T. 41-43 und T. 38-41 mit T. 47-50). In Durchführung II bereiten die langen Zwischenspiele mit ihren fallenden Linien zwei relativ leise Einsätze vor, so dass der ganze Abschnitt verhalten bleibt. In Durchführung III dagegen sorgt die Dichte der thematischen Einsätze und Fragmente für eine Spannungssteigerung. Doch wird diese durch die wiederholte Erfahrung der Unvollständigkeit und durch die entspannende Geste des rudimentären zweiten Kontrasubjektes in Grenzen gehalten, so dass nur die zuletzt aufeinander folgenden unverkürzten Einsätze in T. 44-50 wirklichen Glanz entfalten können.

Durchführung IV und V beginnen jeweils mit längeren Passagen, in denen die Spannung in fallenden Konturen abnimmt. In Durchführung IV erklingt der abschließende Themeneinsatz ohne jede Kontrasubjekt-Komponente; stattdessen begleiten ihn die beiden Oberstimmen mit steigenden Sequenzen und sorgen so für eine gewisse Intensität. Durchführung V stellt im eröffnenden Zwischenspiel zunächst die Beziehung zu Durchführung II her, springt dann jedoch unmittelbar zum abschließenden Themeneinsatz aus Durchführung I. Der Bass-Einsatz in T. 70-73 wächst, nur durch einen verkürzten Tenor-Einsatz vorbereitet, bald zur Vierstimmigkeit und verleiht der Fuge damit einen triumphalen Schluss. Die volle Stimmenzahl wird in Z11 und dem verkürzten Einsatz beibehalten und im fünfstimmigen Satz von T. 75-76 noch übertroffen.