

Präludium in cis-Moll

Das cis-Moll-Präludium spielt mit motivischer Verarbeitung ganz unterschiedlicher Art, von Imitation und Sequenzierung zu Teilzitationen und freier Paraphrase. Die Textur ist polyphon, allerdings ist die Stimmführung nicht streng durchgehalten: Anfang und Schluss sind vier- bis fünfstimmig, doch längere Passagen im Inneren klingen nur zwei- bis dreistimmig, ohne dass das Pausieren systematisch angezeigt wäre.

Die erste Kadenz endet in T. 5₁ mit einem ungewöhnlichen Trugschluss: Nach der Dominantsept-Harmonie in T. 3-4 scheinen alle beteiligten Stimmen zunächst eine Rückkehr zur Tonika vorzubereiten; doch verweigert der Bass diese Auflösung und der Alt steigt, statt auf *gis* zu bleiben, zum *a*. Der so entstehende Akkord ist eine polytonale Mischung aus *i* und *VI*: *cis-e-gis* + *a-cis-e*. (Diese Tonschichtung ist identisch mit der, die gegen Ende der cis-Moll-Fuge den Ganzschluss hinauszögert.) Der Trugschluss verhindert eine strukturelle Zäsur. Die linke Hand unterstreicht den Zusammenhalt mit dem Folgenden, indem sie in T. 5-7 in parallelen Sexten absteigt, die als direkte Weiterführung der die Kadenz beschließenden Sexte angelegt sind. Die folgende Modulation zur Paralleltonart E-Dur endet in T. 8. Obwohl die wenige Takte später folgende Kadenz mit ihren ausdrücklichen Floskeln in (vgl. T. 14₄, *gis*-Moll) eine wesentlich stärkere Schlusswirkung hat, muss auch diese erste vollständige Auflösung als strukturell relevant betrachtet werden. Ein kürzerer vierter Abschnitt besteht ausschließlich aus drei Dominantsept-Akkorden mit ihren jeweiligen Auflösungen; vgl. T. 15-16: *Fis*⁷-H-Dur, T. 17-18: *Gis*⁷-cis-Moll, T. 19-20: *Cis*⁷-fis-Moll. Hierauf folgt der längste Abschnitt des Stückes: eine harmonische Fortschreitung mit mehreren im letzten Augenblick durch Ausweichen verhinderten Kadenz. Ein weiterer Trugschluss verzögert in T. 35 den angestrebten Ganzschluss, der somit erst ganz am Ende der Komposition verwirklicht wird.

Das Präludium enthält mehrere Entsprechungen: Die Oberstimmkontur aus T. 5-8₁ kehrt in T. 20₄-23₄ eine kleine Terz tiefer wieder; die Kadenz schließt hier in cis-Moll statt wie zuvor in E-Dur, doch geht diese Rückkehr zur Tonika fast unbemerkt vorbei, da Bach den charakteristischen Auftakt auch als Überleitung zum darauffolgenden Material einsetzt. Auch in den jeweils anschließenden Passagen ist die Oberstimme sehr ähnlich.

Der Grundcharakter des Präludiums ist ruhig. Bei der Wahl des Tempos ist, wie stets bei Kompositionen in zusammengesetztem Metrum, zu fragen, ob der Puls mit dem Zähler gleichzusetzen ist. In diesem Präludium erzielt man ein sehr gutes Resultat, wenn man einen sehr ruhigen halbtaktigen Pulsschlag zugrunde legt. Die Artikulation verlangt durchgängiges *legato*, das nur dreimal in kadenzierenden Bassgängen unterbrochen wird (vgl. den tiefen Dominantton in T. 13, 34 und 38).

Der Notentext enthält zahlreiche Verzierungen. Das Arpeggio in T. 1 unterscheidet sich von dem mit gepaarten Vorschlagnoten geschriebenen gebrochenen Akkord in T. 2 weder in Position noch in Geschwindigkeit – beide beginnen auf dem Schlag und enden schnell –, sondern einzig in der Dauer der unteren Noten. Bei den kleingestochenen Einzelnoten in T. 2 und 4 handelt es sich, da sie gegenüber der Hauptnote harmonisch selbständig sind, um Vorhalte, die als bestimmter Notenwert gespielt werden müssen. Bei der Frage nach der genauen Dauer kommen zwei Regeln zur Anwendung: Einerseits gilt, dass im polyphonen Kontext die im Rückzug begriffene Stimme den Weg für die imitierende Stimme freigibt, die Auflösung also nicht unnötig verzögert werden sollte. Andererseits muss die Auflösung auf einen Moment fallen, zu dem andere Stimmen die Auflösungsharmonie vertreten und nicht gerade Durchgangs- oder Wechselnoten erklingen lassen. Ein Vorhalt von der Dauer einer Viertel wird beiden Regeln gerecht. Der durch den Vorhalt in Sekundfortschreitung erreichte Praller beginnt mit der Hauptnote. Vorhalt und Praller sollten, wo immer die Harmonie dies erlaubt, auf spätere Einsätze desselben Motivs übertragen werden, so T. 3 links (Vorhalt *a*, Praller *gis-a-gis* auf das *his* der Rechten), T. 4 rechts (Praller *dis-e-dis* ebenfalls auf rechts *his*), T. 9 links (Vorhalt *cis*, Praller *his-cis-his* auf rechts *fis*).

Problematisch sind die kleingestochenen Noten in der zweiten Phrase (vgl. T. 6₁, 7₁). Harmonisch handelt es sich um Vorhalte, die entsprechendes Gewicht beanspruchen dürfen. Doch spricht vieles gegen sie: Die resultierende Tonwiederholung unterbricht die Sekundbewegung; da die Sequenz mit dem zweiten Achtel des Taktes beginnt, schafft das Ornament ausgerechnet am Phrasenende ein Art Stau; und rhythmisch – dies ist in Hinblick auf den Gesamtcharakter vielleicht das wichtigste Argument – müssten sie als Sechzehntel gespielt werden, d. h. als Notenwerte, die sonst im ganzen Stück nicht vorkommen. Es empfiehlt sich daher zu erwägen, ob auf diese Verzierungen nicht besser ganz verzichtet werden sollte. Dasselbe gilt für die kleingestochenen Noten in T. 21-23.

In der dritten Phrase fallen die Entscheidungen wieder leichter. Um den punktierten Rhythmus nicht aufzuheben, löst sich der Vorhalt in der Mittelstimme von T. 11 schon auf der zweiten Achtel auf; der Mordent berührt *gis*. Da die zweite Takthälfte eine Imitation der ersten ist, sollte man auch dem *dis* ein *e* als Vorhalt voranzustellen. In T. 13 ist der die punktierte Figurzierende Vorhalt ebenfalls nur eine Achtel lang, und der Doppelschlag am Taktende klingt in regelmäßigen Sechzehnteln. In der vierten Phrase können im Interesse der Analogie mit vorher Gehörtem drei Mordente hinzugefügt werden: auf dem *cis* T. 16₆ (vgl. das *h* in T. 14₆), auf dem *gis* T. 17₄ (vgl. das *fis* in T. 15₄) und auf dem *cis* T. 18₁ (vgl. das *h* in T. 16₁). In T. 26-28 enden zwei der drei aufsteigenden Figuren im Bass mit einem Mordent, der entsprechend für das *fis* in T. 28 übernommen werden sollte. Das Symbol über dem Oberstimmen-*his* in T. 29 steht für einen Praller mit vorausgehendem Vorhalt; vgl. dazu Bachs Ausführung zu dem Praller mit senkrecht verlängertem Anfangsstrich, die in den Ornamenttabellen im Vorwort aller Urtextausgaben abgedruckt ist. Der Vorhaltton *cis* sollte ein Achtel lang sein, so dass die Auflösung auf den Basston *e* beginnt und auf dem *dis* endet.

Das cis-Moll-Präludium enthält zwei wichtige Motive, die in den beiden ersten Phrasen einzeln eingeführt werden. M1 wird von der Oberstimme in T. 1-2 vorgestellt. Es beginnt und endet auf der Quinte von cis-Moll. Seine charakteristischen Merkmale sind ein verzierter fallender Dreiklang, ein plötzlicher, mit Arpeggio verzierter Oktavsprung, ein allmählicher Abstieg in punktiertem Rhythmus und ein langer Schlusston. Der Charakter kann als sanft und anmutig beschrieben werden. Die dynamische Zeichnung folgt vermutlich eher der melodischen Kontur (mit Höhepunkt auf dem oberen *cis*) als dem Metrum (bei dessen Unterstreichung die Betonung auf den Vorhalt fallen würde). Das einzige vollständige Zitat nach der ersten Imitations- und Sequenzkette erfolgt in T. 8-9; doch durchziehen verschiedene Entwicklungsformen des verziert fallenden Dreiklangs und der punktierten Figur das ganze Präludium. M2, genau einen Takt lang, besteht aus einem aufsteigenden, an Intensität zunehmenden Schritt und Dreiklang, gefolgt von einem Entspannung bringenden Skalenabstieg (vgl. T 5-7 und 20-23).

Die Dynamik bleibt im gesamten Präludium im sanften Register. Die Spannung steigt allmählich im Verlauf der ersten vier Takte und fällt ebenso sanft im Zuge der absteigenden M2-Sequenzen. Ein zweiter genereller Höhepunkt wird in der dritten Phrase erreicht, doch ist seine Wirkung dadurch abgeschwächt, dass die Oberstimme ihren Spitzenwert schon in T. 10₁ erreicht, die Unterstimme aber erst in T. 12₁. Der vierte Abschnitt mit seinen

drei Teilphrasen beschreibt drei dynamische Kurven, von denen jedoch keine ausdrucksstark genug ist, um als Höhepunkt der ganzen Komposition in Frage zu kommen. Die drei vorrangigen Spitzenwerte des Präludiums finden sich in T. 25₄ (vor allem rechte Hand), T. 28₄ (vor allem linke Hand) und T. 32₁ (alle Stimmen). Danach fällt die Spannung, möglichst ohne Akzent auf dem *a* in T. 33. Die Schlusspassage erlaubt nur noch einen sanften Intensitätszuwachs (T. 35-37) mit darauf folgender abschließender Zurücknahme. Das folgende Diagramm zeigt das harmonisch-melodische Grundgerüst und den übergeordneten Spannungsverlauf.

The image displays three systems of musical notation for a prelude in C minor (WK I/4). The first system, labeled 'T. 1', shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a 6/4 time signature. The second system, labeled 'T. 15', continues the piece with similar notation. The third system, labeled 'T. 30', shows a section with a treble clef and a 6/4 time signature. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the systems, and horizontal dashed lines indicate phrasing slurs. Dynamic markings such as *f* and *mf* are present throughout the score.

Fuge in cis-Moll

Das Thema beginnt mit einer ganzen Note; es endet mit der Rückkehr zum Grundton *cis* in T. 4₁. Dieser Ton beschließt eine vollständige Kadenz, da das *dis* im dritten Takt sowohl die Subdominant- als auch die darauf folgende Dominant-Harmonie vertritt.

$i \quad vii^7 i^6 \quad ii^6_5 \quad V^7 \quad i$
 $(i \quad V^7 \quad i^6 \quad ii^2 \quad V^7 \quad i)$

Mit seinem Umfang von nur fünf Tönen stellt diese kompakte Kontur das kondensierteste Fugenthema im ganzen *Wohltemperierten Klavier*. Der Tonumfang in der unteilbaren Phrase ist äußerst eng: Den Grundton umgeben ein unterer Halbton sowie zwei darüber liegende Töne. Drei der vier Intervalle sind Sekunden, doch das vierte gibt dem Thema seinen Charakter. Diese zunächst scheinbar unauffällige kleine Kurve enthält mit *his-e* in T. 2 eines der seltensten ‘emotionalen’ Intervalle, die verminderte Quarte.

Bei der Diskussion des Rhythmus müssen andere Komponenten des diese Fuge bestimmenden thematischen Materials mit berücksichtigt werden. Das Hauptthema enthält bereits drei verschiedene Notenwerte: Ganze, Halbe und Viertel. Im Verlauf der Fuge nimmt die rhythmische Vielfalt mit vielen Achteln und häufigen Synkopen noch entscheidend zu.

Auf die Frage nach dem Spannungsverlauf im Thema gibt es zwei recht unterschiedliche Antworten. Interpreten, die die emotionale Intensität des außergewöhnlichen Intervalls unterstreichen möchten, werden die aufsteigende verminderte Quarte im zweiten Takt als dynamisches Zentrum wählen. Diese Auffassung erfordert ein Tempo, das langsam genug ist, um Hörern die Gelegenheit zu geben, die melodisch-harmonische Spannung nachzuvollziehen. Interpreten, die stattdessen die Harmonie und – ermutigt von der *alla breve*-Taktangabe – den Puls in den Vordergrund stellen wollen, empfinden vermutlich eher den Schritt zur Subdominante und damit das *dis* in T. 3 als Höhepunkt. Eine überzeugende Wiedergabe verlangt in diesem Fall ein rascheres Tempo sowie insgesamt weniger Intensität als bei der ersten Auffassung.

Die Wahl zwischen diesen beiden Auffassungen ist so sehr eine Frage des persönlichen Gefühls, dass jede akademische Argumentation fehl am Platze wäre. So sei nur gewarnt vor dem Versuch, zwei Herren gleichzeitig zu dienen. Eine Interpretation nach harmonisch-metrischen Gesichtspunkten muss notwendigerweise weniger Gewicht auf das interessante Intervall legen; eine Wiedergabe mit besonderer Aufmerksamkeit für die melodische Spannung kann nicht zugleich rhythmisch beschwingt sein. Beide Interpretationen sollten große Ruhe gepaart mit einer Art innerer Erregung zum Ausdruck bringen.

Das Fugenthema unternimmt im Verlauf der 115 Takte umfassenden Komposition neunundzwanzig Einsätze.

1. T. 1-4	V5	11. T. 35-39	V4	21. T. 81-84	V4
2. T. 4-7	V4	12. T. 38-41	V3	22. T. 89-92	V1
3. T. 7-10	V3	13. T. 44-48	V2	23. T. 94-96	V1
4. T. 12-15	V2	14. T. 48-51	V1	24. T. 95-97	V2
5. T. 14-17	V1	15. T. 51-54	V4	25. T. 96-98	V1
6. T. 19-22	V4	16. T. 54-57	V2	26. T. 97-100	V5
7. T. 22-26	V4	17. T. 59-62	V1	27. T. 100-102	V4
8. T. 25-29	V3	18. T. 66-69	V1	28. T. 107-109	V1
9. T. 29-33	V5	19. T. 73-76	V5	29. T. 112-115	V2
10. T. 32-35	V3	20. T. 76-80	V1		



Modifikationen in Gestalt und Rhythmus des Themas ergeben sich vor allem am Anfang und am Ende. Die für tonale Antworten typische Anpassung des allerersten Intervalls tritt nur einmal auf (vgl. T. 12-13). Häufiger sind rhythmische Kürzungen des Anfangstones auf eine Halbe, eine Viertel oder sogar einmal auf eine Achtel (vgl. am Ende von T. 48). Am Themenschluss erklingt der Auflösungsston in vielerlei rhythmischer und metrischer Gestalt: Er kann wie in T. 14-15 zu früh, auf einem schwachen Takteil und noch dazu harmonisch 'falsch' erklingen, er kann wie in T. 46 zu spät oder wie in T. 41 indirekt erreicht werden; er kann wie in T. 50-51 auf einen für eine Auflösung so untypischen Takteil fallen oder wie in T. 57 und 62 derart in eine melodische Einheit eingebettet erklingen, dass er gar nicht recht wahrgenommen wird, und schließlich kann er wie in T. 94-98 schlicht fehlen.

Eine kleine, jedoch emotional wirkungsstarke Abwandlung geschieht in der Mitte des Themas. In den Dur-Einsätzen wird die verminderte Quarte, die natürlich nur in Molltonleitern vorkommt, zur reinen Quarte und die darauf folgende kleine zur großen Sekunde (vgl. T. 29-35 und 54-57).¹ Zusammenfassend kommt man zu dem erstaunlichen Schluss, dass das einzige stets unverändert bleibende Merkmal der Fuge der Rhythmus aus zwei Halben im zweiten Thementakt ist.

Während Parallelführungen nicht vorkommen, erklingen gegen Ende der Fuge mehrere Engführungseinsätze (vgl. T. 94-99). Weit folgenreicher aber ist die Tatsache, dass es sich bei dieser Komposition um eine Tripelfuge handelt, dass es also nicht nur das eine, bisher behandelte Thema gibt, sondern zwei weitere, die ihren eigenen Charakter und ihre eigenen Durchführungen haben. Obwohl die weiteren Themen in späteren Abschnitten der Fuge häufig als Gegenstimmen zum Hauptthema auftreten, schließen sie die Existenz eines 'regulären' Kontrasubjekts keinesfalls aus.

Tatsächlich erklingt dort, wo man ein erstes Kontrasubjekt erwartet, eine Kontur, die sowohl charakteristisch als auch vom Thema unabhängig ist (vgl. V5: T. 4-8 *dis-dis*). Das einzige, was an diesem Kontrasubjekt irritiert, ist seine Ausdehnung, die die des Themas weit übertrifft. Ohne seinen Anfangston aber sonst in ganzer Länge wird das Kontrasubjekt nur einmal aufgegriffen (vgl. V4: T. 7-11); doch spielen Fragmente auch anderenorts eine wichtige Rolle. Das KS-Endglied, eine Synkope gefolgt von einem langsamen Doppelschlag, kehrt (mit oder ohne Auftakt) verschiedentlich wieder. M-ks beherrscht vor allem den ersten Abschnitt der Fuge, T. 1-22₁, wo es dem dank wachsender Stimmenzahl und aufsteigender Einsatzreihenfolge starken Spannungsanstieg seine Entspannungsgeste entgegenstellt. Auch das Kopfglied des Kontrasubjektes besteht aus Synkope und anschließender ausgeschriebener Verzierung, hier einem Mordent. Dieses Motiv wird zunächst fallengelassen, kehrt jedoch in T. 41-42 und 45-46 (V3 bzw. V1) wieder, um sich schließlich als eine Vorform des dritten Themas zu erkennen zu geben. Wegen dieser Beziehung zu Th3 soll es hier als M-th3 bezeichnet werden.

Ein drittes und letztes Motiv, das einen gewissen Einfluss auf die Gestaltung der Fuge hat, ist der aufsteigende Tetrachord, der zum ersten

¹ Die Tonfolge *dis-cis-fis-e* in T. 54-57 jedoch ist kein Themeneinsatz. Die Verbindung von eröffnendem Ganztonschritt mit reiner Quarte ist von der ursprünglichen Intervallzeichnung zu weit entfernt, um noch als Variante aufgefasst zu werden. Auch hat Bach, wie auf den folgenden Seiten gezeigt werden soll, den Bauplan dieser Fuge sehr sorgfältig so konzipiert, dass die Engführungen dem Schluss vorbehalten sind.

Mal in T. 17-19 eingeführt wird (V5: *gis.....cis, h.....e*). Es begleitet das Thema besonders im zweiten Abschnitt der Fuge (T. 23-35) und trägt dort, ganz im Gegensatz zum zuvor erwähnten entspannenden KS-Endglied, zur Intensitätssteigerung bei. Ab T. 35 wird es zum Auftakt des zweiten Fugenthemas; dies rechtfertigt seine Bezeichnung als M-th2.

Dies bringt uns zu den beiden Nebenthemen dieser Tripelfuge. Ihre Aktivität trägt wesentlich dazu bei, dass die Komposition als aus drei großen Blöcken bestehend wahrgenommen wird. Schon ein erster Blick in den Notentext verrät, dass die ständig fließenden Achtelketten in T. 36-93 sowohl davor als auch danach fehlen. Diese Achtel kennzeichnen das zweite Thema (Th2). Wie das Hauptthema erklingt auch dieses Nebenthema in verschiedenen Modifikationen. Sein Merkmal ist ein Auftakt (meist der Tetrachord-Aufstieg von M-th2), gefolgt von einer ornamentartigen Kontur, deren sequenzierende Oberflächenmuster einen ganztaktigen Abstieg umranken (vgl. T. 36-40: *gis-fis-e-dis-cis*). Sowohl die Länge als auch die metrische Position des Schlusstones sind variabel. Der Spannungsverlauf dagegen ist eindeutig und unveränderlich: Einem kurzen und relativ sanften Anstieg der Intensität folgt eine allmähliche Entspannung. Die Intensität ist im Vergleich zum Hauptthema wesentlich reduziert, der Charakter kann als introvertiert beschrieben werden.

Zu Beginn des Fugen-Mittelteils tritt gleichzeitig mit dem zweiten Thema auch das Kopfmotiv des Kontrasubjektes (M-th3) wieder auf. Eine verlangsamte Variante der charakteristischen Folge aus Auftakt, Synkope und Mordent erklingt bereits in T. 36-38 (V5: *gis-cis-his-cis*); näher der Urform sind die Versionen in T. 39-41 (V4: *gis-fisis-eis-fisis-gis*) und 45-46 (V1: *cis-his-ais-his*). Das aus diesen Vorformen erwachsende dritte Fugenthema (Th3) greift den Mordent in seinem ursprünglichen Rhythmus auf, spaltet die Synkope in eine Drei-Ton-Wiederholung und ergänzt alles durch einen aufwärts gerichteten Quartsprung zu Beginn. Die dynamische Zeichnung von Th3 besteht aus einem Spannungsanstieg bis zum schweren Takteil (dem dritten der wiederholten Töne), gefolgt von einer Entspannung durch den Mordent zur harmonischen Auflösung. Der Charakter dieses Themas kann daher als extravertiert beschrieben werden. Während das zweite Thema den rhythmischen Eindruck des Fugen-Mittelteiles bestimmt, beeinflusst das dritte Thema den Charakter der Komposition von seinem ersten Auftritt in T. 49-51 bis zur Schlusskadenz.

Wie die Gegenüberstellung der drei Themen zeigt, sorgt eine Gestaltung des Hauptthemas, die die melodische verminderte Quarte als Höhepunkt wählt, für die größte dynamische Eigenständigkeit.

The image shows a musical score for three voices (Th1, Th2, Th3) in cis-Moll. The score is written in treble clef for Th1 and Th2, and bass clef for Th3. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is common time (C). The score consists of four measures. Above the first staff (Th1), there is a bracketed section labeled 'oder' with a double-headed arrow pointing to the first two measures. The music features a complex interplay of themes and counterpoint.

Zwischenspiele sind in Fugen mit mehreren Themen selten. Der erste Teil der Komposition vor Eintritt des zweiten und dritten Themas enthält zwei kurze themafreie Passagen; später kommen noch zwei weitere hinzu:

Z1	T. 10 ₂ -12 ₂	Z3	T. 88
Z2	T. 17 ₂ -19 ₂	Z4	T. 109 ₃ -112 ₁

Das auffälligste Merkmal in Z1 ist M-ks, das Endglied des Kontrasubjektes. Es sorgt dafür, dass dieses erste Zwischenspiel zu einer besänftigenden Entspannung wird, die den Zuhörern vor Beginn der nächsten fünfstimmigen Hauptthema-Schichtung Raum zum Durchatmen bietet. Z2 wird dagegen durch M-th2 bestimmt. Dadurch wird dieses Zwischenspiel im übergeordneten Spannungsverlauf zu einer Überleitung, die die Spannung aufrecht erhält und fortsetzt. Im viel späteren Z3 ruft Bach das inzwischen fast vergessene M-ks wieder in Erinnerung und verleiht damit auch diesem Zwischenspiel beruhigende Wirkung. Z4 schließlich ist eine Schlussformel. Da das Zwischenspiel am Ende eines langgezogenen Dominantorgelpunktes erklingt, unter dessen Einfluss die Spannung allmählich angestiegen ist, verspricht die Kadenz eine Entspannung – die sie dann jedoch verweigert, indem sie statt zur Tonika zum bereits im Präludium diskutierten ungewöhnlichen Trugschluss-Akkord führt. In T. 112 spielt die linke Hand die Terz *a-cis*, die den ‘normalen’ Trugschlussakkord (den Akkord auf der sechsten Stufe, also *a-cis-e*) vertritt. In der Rechten erklingt gleichzeitig *eis-gis-cis*, eine Umkehrung des Tonika-Dreiklages in seiner Dur-Variante. Mit dieser kunstvoll unterbrochenen Kadenz scheint Bach sagen zu wollen: Ein Ganzschluss an dieser Stelle hinterlasse so viel aufgestaute Spannung, dass ein weiterer Zwei-Themen-Einsatz nötig ist, um diese abzubauen. Doch soll dieser nicht als Coda klingen. Der außergewöhnliche Trugschluss sorgt dafür, dass das letzte Einsatzpaar als strukturell zugehörig und harmonisch notwendig wahrgenommen wird.

Die dritte Durchführung bringt die Aufstellung des zweiten Themas, das sowohl gegen das Hauptthema als auch unabhängig von ihm erklingt und bereits hier Grundform und Umkehrung einführt (vgl. T. 41-44). Mit der letzten Achtel in T. 48 tritt das dritte Thema hinzu. Die Intensität seiner sofortigen Gegenüberstellung mit Th1 und Th2 markiert einen Neubeginn: den Anfang der vierten Durchführung.

Von hier bis zum Ende des langen Fugen-Mittelteiles lassen sich zwei entsprechende Entwicklungen erkennen:

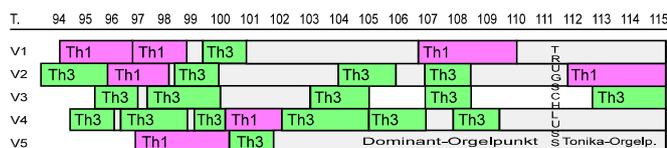
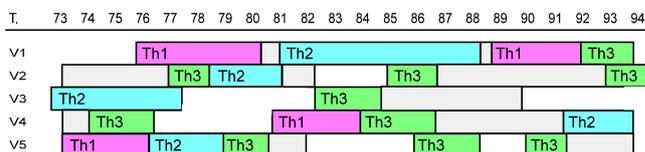
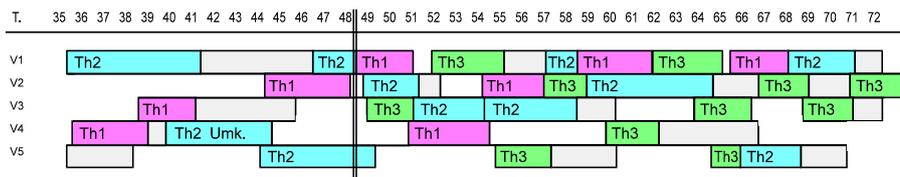
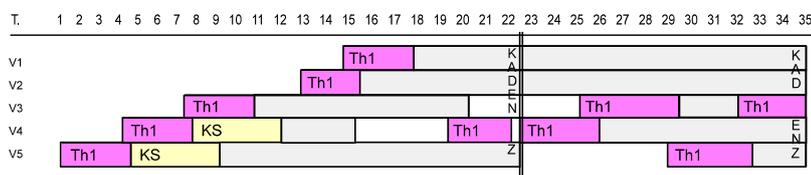
T. 48-72	entsprechen	T. 73-93
5 Dreifachkombinationen	:	4 Dreifachkombinationen
gruppiert als 3 + 1 + 1	:	gruppiert als 2 + 1 + 1
(T. 48-57 / 59-62 / 66-69	:	T. 73-79 / 81-84 / 89-92)
unterbrochen von zwei Passagen mit Th2/Th3-Gegenüberstellung		
(T. 57/58, T. 62-64	:	T. 79/80, T. 84-88)
abgerundet durch eine Passage mit deutlich kadenzierendem Bass		
(T. 69-71	:	T. 92-94)

Nach dem Ende dieser beiden korrespondierenden Durchführungen – der vierten und fünften dieser Fuge – wird das zweite Thema fallengelassen. Doch überbietet die sechste Durchführung die vorangegangenen Dreifachkombinationen mit Gegenüberstellungen von Th1- und Th3-Engführungen. Dichte und Intensität sind hier größer als je zuvor.

Im Verlauf der Fuge erlebt jedes der drei Themen eigene Durchführungen. Zwar hat Bach den Bauplan so konzipiert, dass die wesentlichen Einschnitte für alle Komponenten gelten; dennoch ist es bezeichnend, dass das zuletzt einsetzende dritte Thema genau wie das von Anfang an beteiligte Hauptthema sechs eigene Durchführungen bildet. Für die 29 Th1-Einsätze, die 15 Th2-Einsätze und die 37 Th-3 Einsätze sieht dies so aus:

Th1:	I	T. 1-22	V5, V4, V3, V2, V1, V4;
	II	T. 22-35	V4, V3, V5, V3;
	III	T. 35-48	V4, V3, V2;
	IV	T. 48-72	V1, V4, V2, V1-V1;
	V	T. 73-93	V5, V1, V4, V1;
	VI	T. 94-115	^{v1} V2, ^{v1} V5, V4, V1, V2.
Th2:	I	T. 35-48	V1, V4, V5, V1;
	II	T. 49-65	V2, V3, V1, V2;
	III	T. 66-71	V5, V1;
	IV	T. 72-94	V3, V5, V2, V1, V4.

Th3:	I	T. 49-64	V3, V1, V5, V2, V4, V1;
	II	T. 64-73	V ³ V5, V2, V3, V2;
	III	T. 74-84	V4, V2, V5, V3;
	IV	T. 84-92	V4 ^{V2} , V5, V5;
	V	T. 92-101	V1V2, V4 ^{V3} -V4 ^{V3} , V2 ^{V4,V1} , V5;
	VI	T. 102-115	V4 ^{V3} , V2 ^{V4} , V3+V2 ^{V4} , V3.



Die harmonische Anlage der Fuge sollte der Klarheit halber anhand des Hauptthemas betrachtet werden. Dessen erste Durchführung, deren sechs Einsätze alle zwischen Tonika und Dominante von cis-Moll wechseln, endet mit einer Kadenz in gis-Moll (T. 21/22). Die nächsten vier Einsätze modulieren über fis-Moll, cis-Moll, h-Moll zur Tonikaparallele E-Dur mit Kadenz in T. 34-35. Mit Beginn der dritten Durchführung kehrt das Hauptthema in

den Bereich der Grundtonart zurück und schließt (auf dem ersten Schlag von T. 49, in Überschneidung mit dem Beginn der folgenden Durchführung) in Cis-Dur. Die vierte Durchführung unterstreicht die Subdominantregion mit zwei Einsätzen in fis-Moll und einem im parallelen A-Dur. Erst die beiden letzten Hauptthema-Einsätze kehren nach cis-Moll zurück, wobei der Wiederholungseinsatz in der ersten Stimme schwebend auf einem Dominantseptakkord endet. Die fünfte Durchführung bestätigt die Rückkehr zur Tonika, indem ihre vier Einsätze auf *cis* erklingen und mit einer cis-Moll-Kadenz bekräftigt werden (T. 93-94). Die letzte Durchführung verbleibt im Bereich der Grundtonart. Engführungen berühren verschiedene Basistöne, beziehen sich jedoch letztlich alle auf cis-Moll. Beginnend in T. 105 übernimmt die fünfte Stimme einen Dominant-Orgelpunkt (das *gis* weicht nur einmal kurz zu seinem Leitton *fisis* aus) und bereitet damit das nahende Ende der Komposition vor, das in einem letzten Hauptthema-Einsatz über einem Tonika-Orgelpunkt erreicht wird.

Der Spannungsverlauf in dieser komplexen Fuge stellt sich wie folgt dar: In der ersten Durchführung steigt die Spannung sowohl durch die aufsteigende Eintrittsfolge als auch durch die wachsende Stimmdichte, doch verhindert Bach, wie schon erwähnt, mit Hilfe des entspannenden Motivs aus dem Kontrasubjekt-Ende und der wiederholten Zurücknahme einzelner Stimmen eine allzu frühe Spitze. Die zweite Durchführung bringt mit sechstaktiger Fünfstimmigkeit und der Wendung nach Dur einen ersten Höhepunkt, der die beiden ganz dem Hauptthema vorbehaltenen Abschnitte zu einer größeren Einheit zusammenschmiedet. Die dritte Durchführung, die weder einen bedeutenden Stimmenzuwachs noch ein harmonisches oder polyphones Element mit sich bringt, klingt vergleichsweise entspannt.

Die nun folgenden zwei analogen Durchführungen entsprechen einander auch hinsichtlich ihrer dynamischen Anlage. Die Höhepunkte fallen jeweils auf den Beginn, wo Drei-Themen-Gegenüberstellungen für sehr große Intensität sorgen, die dann im weiteren Verlauf allmählich über die zwischen die Hauptthema-Einsätze geschobenen Th2-Th3-Paarungen, den erneuten Gruppeneinsatz und die abschließende Kadenz abnimmt. Gegen Ende der vierten Durchführung des Hauptthemas wird der Spannungsabfall melodisch durch chromatische Abwärtsbewegungen unterstrichen (vgl. V1: T. 67-69, V2: T. 69-70, V1: T. 70-73). Gegen Ende der fünften Durchführung des Hauptthemas liefert das unerwartete Wiederauftauchen des sanften Motivs aus dem Kontrasubjekt-Endglied (T. 68-69) eine Entsprechung.

Zu Beginn der sechsten Hauptthema-Durchführung wird die zuvor zweimal anlässlich der Drei-Themen-Gegenüberstellungen erreichte Intensität

durch die Kombination von Engführungen der beiden intensiven Themen noch überboten. (Die Frage, ob eine derartige Überlagerung des thematischen Materials vom menschlichen Ohr überhaupt erfasst werden kann – vermutlich gelingt das nie ganz – wäre Bach irrelevant erschienen, da er seine Musik in erster Linie *ad majorem Dei gloriam*, zur größeren Ehre Gottes, schrieb. Doch auch bei unvollständiger Auffassung ist die ungeheure Dichte zweifellos atemberaubend.) In der Mitte dieser Durchführung jedoch bricht die Spannung, unterstützt durch den chromatischen Abstieg der ersten Stimme in T. 101-105, plötzlich ein. In der Spannungssenke zieht sich die fünfte Stimme auf einen Orgelpunkt zurück, der seiner psychologischen Bedeutung gemäß für einen Neuanstieg sorgt. Ein Paralleleinsatz des dritten Themas scheint die vorangegangenen Intensitätsspitzen noch übersteigen zu wollen und wird dabei harmonisch vom Schritt zum verminderten Septakkord unterstützt. Selbst die darauf folgende Kadenz bringt, wie bereits erörtert, noch keine Entspannung, sondern vielmehr einen mit wieder anderen Mitteln erzielten weiteren Höhepunkt in Form eines bitonal endenden Trugschlusses. Erst dann erfolgt, auf einem nach wie vor recht hohen Intensitätsniveau, der harmonische Schluss. Die Gesamtentwicklung ließe sich etwa so abbilden:

