

## Präludium in D-Dur

Unter einer virtuosen Oberfläche ist das D-Dur-Präludium ganz und gar von harmonischen Entwicklungen bestimmt. Seine durchgehende Sechzehntelbewegung enthält keine melodischen Motive, und alle Analogien sind Transpositionen, die ausschließlich im Zusammenhang mit harmonischen Entsprechungen auftreten.

Die erste Kadenz schließt in T. 3<sub>1</sub>, nach einer Progression von der Tonika über die Akkorde ii<sup>7</sup> und V<sup>7</sup> (in T. 2) zurück zur Tonika. Hier gibt es einen ganz zarten Einschnitt. Die folgenden Takte modulieren zur Dominante. Dabei greift die rechte Hand in ihrer ornamentalen Kontur ein Fragment des ersten Abschnittes gleich zweimal auf und endet in exakter Transposition. Auch hier fällt der harmonische Schluss mit einer strukturellen Zäsur zusammen. Insgesamt enthält das Präludium acht derartige harmonische Phrasen; jede beginnt mit dem zweiten Sechzehntel der rechten Hand und endet auf einem Taktbeginn.

T. 1-3 <sub>1</sub>	D – D	T. 14-20 <sub>1</sub>	D – G
T. 3-6 <sub>1</sub>	D – A	T. 20-22 <sub>1</sub>	G – G
T. 6-12 <sub>1</sub>	A – E	T. 22-25 <sub>1</sub>	G – D
T. 12-14 <sub>1</sub>	E – D	T. 25-35	D – D

Wie verschiedene andere Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* geht auch dieses auf ein wesentlich kürzeres Stück aus dem *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann* zurück. Die ursprüngliche Version ist nur 22 Takte lang. Bach übernimmt die ersten siebzehn Takte unverändert, und T. 19-20 des Vorläufers finden sich in T. 27-28 wieder. Eine analytisch interessante Frage ist daher, ob die zweiteilige Form des *Wilhelm-Friedemann*-Stückes hier nur erweitert worden ist oder ob die Einfügung der Takte 18-26 die Struktur wesentlich verändert.

Eine erste Antwort findet sich in einem fünftaktigen Ausschnitt der Einfügung, der eine Analogie etabliert: Der Anfang des Präludiums wird, auf die Subdominante transponiert, aufgegriffen (vgl. T. 1-6<sub>1</sub> mit T. 20-25<sub>1</sub>). Die oben schon erwähnte Modulation zur Dominante in der zweiten Phrase dient also, nach Art einer für das frühe 18. Jahrhundert typischen Reprise, in ihrer Transposition der Rückkehr von der Subdominante zur Tonika.

Das Tempo ergibt sich aus Überlegungen zu den Konturen. Der Bass ist in latenter Zweistimmigkeit entworfen: Die Töne auf den schweren Taktteilen bilden eine Linie, die auf den schwachen Taktteilen eine zweite; dies wird besonders deutlich, wenn man sie als zwei Intervalle pro Takt spielt. Diese Konzeption kann als Hinweis gedeutet werden, dass hinter dem ‘offiziellen’ Viervierteltakt ein heimlicher *alla breve*-Puls spürbar gemacht werden soll. Die Oberstimmen-Arabeske lässt sich ohne Schwierigkeit als ornamentale Version gebrochener Akkorde lesen; eine Behandlung als melodische Linie wäre irreführend für die Zuhörer. Aus beiden Gründen sollte das Tempo sehr fließend sein. Die angemessene Artikulation ist *quasi legato* (ein *legato* mit besonders leichtem Anschlag) für die rechte Hand. Die Linke spielt *non legato*, doch wirkt sich diese Anweisung aufgrund der ausgeschriebenen Pausen eher auf den Anschlag und die satte Klangfarbe der Töne aus als auf deren Dauer.

Abweichungen von dem in T. 1 aufgestellten Oberflächenmuster beginnen erst in T. 27; von T. 32 an geht Bach neue Wege. Hier erhebt sich aus der Oberstimme eine Spitzentonlinie, deren Synkopen im Verein mit der *do—ti—do*-Floskel *legato*-Spiel erfordern. Auch die linke Hand unterscheidet nun zwei Stimmen: einen ‘Bass’, der einen Orgelpunkt übernimmt, und einen ‘Tenor’, der als melodische zweite Stimme *non legato* gespielt wird. Eine nur auf den ersten Blick verschiedene Version derselben Fortschreibung erklingt in T. 34, auch hier mit *legato* im ‘Sopran’ und *non legato* in den Vierteln der linken Hand.

Die einzigen Ornamente in diesem Präludium sind die beiden Arpeggien gegen Schluss. Sie werfen dieselben Fragen auf wie die Arpeggien im c-Moll-Präludium: Ist der oberste Ton in erster Linie Teil des Arpeggios oder vorrangig Teil der melodischen Linie? Die Antwort fällt in diesem Fall für die beiden Arpeggien verschieden aus. In T. 33 kommt dem obersten Ton *d* große melodische Bedeutung zu, zunächst als dem folgerichtigen Abschluss der vorausgegangenen Kadenzfloskel *d-cis-d*, dann aber auch als Ausgangspunkt für die folgende Skalenfigur. In T. 34 dagegen ist der unterste Ton *cis* das logische Ziel der in das Arpeggio mündenden Läufe, während das obere *b* vor allem harmonisch begründet ist. Zwar ist dieses *b* emotional spannungsvoll sowohl aufgrund des Intervalls der verminderten Septime als auch wegen seiner unerwarteten melodischen Fortschreibung zum hohen *h*. Doch die entscheidende melodische Kontur in diesen Takten verläuft so:

T. 32 ..... 33 ..... 34 ..... 35  
 $f^2 - e^2 - d^2 - cis^2 d^2 \dots (d^1) cis^1 - d^1 - d^2 - cis^2 - d^2$

Für Interpretieren ergibt sich daraus: Im ersten Arpeggio klingt das obere *d* zusammen mit dem Beginn der Akkordbrechung *auf* dem Schlag; im zweiten Arpeggio dagegen fällt nur das zugleich melodisch und harmonisch zentrale Bass-*cis* auf den Taktschwerpunkt, während das hohe *b* seinen Platz als letzter Ton des rasch gebrochenen Septakkordes einnimmt.

Der Spannungsverlauf richtet sich in diesem Stück ganz nach der harmonischen Entwicklung. Die erste Kadenz enthält keinerlei ungewöhnliche Merkmale; die entsprechende Kurve ist sanft. In der darauf folgenden Modulation wächst die Spannung bis zu einem Höhepunkt, der in T. 4<sub>1</sub> auf die Umkehrung des Septakkordes fällt, und nimmt dann wieder ab:

T.	1	2	3	4	5	6
	<i>p</i>	<i>mp</i> <sup>-</sup>	<i>p</i>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>mp</i> <sup>-</sup>	<i>p</i>

Die nächsten Takte beginnen als Transposition des Vorausgehenden und erreichen daher einen entsprechenden Höhepunkt in T. 7. Das Ende desselben Taktes jedoch kündigt einen Wechsel an, der sich in dem zweieinhalbtaktigen Orgelpunkt auf *fis* realisiert. Während dieser Passage wächst die gerade erst verminderte Intensität sehr allmählich wieder an. Gegen Ende des Orgelpunktes greift T. 10 den fünften Takt auf; der Schwerpunkt von T. 11, wo die momentane Zieltonart e-Moll erreicht ist, wirkt daher als Zäsur analog dem in T. 6. Allerdings beschließt Bach dann, auf dieser Harmonie nicht stehen zu bleiben. Nach einer eintaktigen Bestätigung der neuen Tonart kehrt er in einer plötzlichen Wendung zur Grundtonart zurück, die ebenfalls durch einen Takt bekräftigt wird. Diese beiden Takte wirken damit fast wie Anhängsel zur vorausgehenden harmonischen Entwicklung

T.	6	7	8	9	10	11	12	13	14
	<i>p</i>	<i>mf</i> <sup>-</sup>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>mf</i> <sup>-</sup>	<i>mf</i>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>mp</i> <sup>-</sup>	<i>p</i> <sup>+</sup>	<i>p</i>

Ein ähnlicher Prozess ergibt sich im folgenden Abschnitt. Der erste Takt bringt eine neue Version des aktiven Modulationsschrittes mit Höhepunkt in T. 15<sub>1</sub>. Der daraufhin einsetzende Spannungsabfall wird durch einen zweieinhalbtaktigen Orgelpunkt auf *h* unterbrochen und die bisher vorherrschende latente Zweistimmigkeit der linken Hand durch aufsteigende gebrochene Akkorde ersetzt, was zu dem großflächigeren Eindruck mit ganztaktigen Pulsschlägen führt. Am Ende des Orgelpunktes scheint T. 18 mit a-Moll eine neue Zieltonart anzusteuern, doch wieder entscheidet Bach, weiter zu gehen und sich stattdessen nach G-Dur zu wenden. Wie schon zuvor klingt diese letzte knappe Modulation wie ein Anhängsel zur vorangehenden harmonischen Entwicklung.

T.	14	15	16	17	18	19	20
	<i>p</i>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>mp</i>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>mf</i> <sup>-</sup>	<i>mp</i>	<i>p</i>

Die Reprise übernimmt die dynamische Zeichnung des Anfangs:

T. 20 21 22 23 24 25  
*p mp<sup>-</sup> p mp<sup>+</sup> mp<sup>-</sup> p*

Der letzte Abschnitt des Präludiums beginnt mit zwei Takten, die auf den Dominant-Orgelpunkt zuführen. Dieser Orgelpunkt ist etwa in der Mitte (T. 30-31) durch seinen Leitton unterbrochen. Gleichzeitig erreicht die rechte Hand zum ersten Mal das hohe *h*, den höchsten Ton des Präludiums, was diesen Takten eine große emotionale Spannung verleiht. Im weiteren Verlauf klingt der Dominantbass teils konkret, teils nur impliziert, und löst sich erst im letzten Takt in die Tonika auf. Dynamisch beschreibt dieser Abschnitt einen allmählichen Anstieg (mit leichten Fluktuationen in T. 30-31 und 33, in denen der harmonische Vorwärtsdrang suspendiert scheint).

T. 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35  
*p mp<sup>-</sup> mp mp<sup>+</sup> mf<sup>-</sup> mf mf<sup>+</sup> pf<sup>-</sup> pf pf<sup>+</sup> f*

Die dynamische Gesamtgestaltung des Präludiums lässt sich folgendermaßen darstellen:

The diagram illustrates the dynamic contour of the prelude across three systems of measures. The first system (measures 1-14) is labeled 'Sequenzen' and shows a dynamic range from *p* to *f*. The second system (measures 14-20) shows a dynamic range from *mf* to *f*. The third system (measures 20-35) is labeled 'Reprise' and shows a dynamic range from *p* to *f*. A bracket labeled 'Dominant-Orgelpunkt' spans measures 30-31, indicating a key harmonic feature. The dynamics are indicated by a series of slanted lines connecting the dynamic markings for each measure.



Die Fuge umfasst zwölf Themeneinsätze; es gibt weder Umkehrungen noch Modifikationen in Kontur, Rhythmus oder Länge.

1. T. 1-2	B	5. T. 7-8	B	9. T. 13-14	S
2. T. 2-3	T	6. T. 8-9	S	10. T. 14-15	T
3. T. 4-5	A	7. T. 11-12	S	11. T. 15-16	B
4. T. 5-6	S	8. T. 12-13	A	12. T. 24-25	B+S



Der einzige Themeneinsatz, der die Vorgabe verlässt, ist der allerletzte. Der Bass-Einsatz in T. 24-25 ist in dreifacher Hinsicht erweitert. Dem Höhepunkt in T. 25 geht nicht nur die aus T. 1 bekannte, von *d* ausgehende Zweiunddreißigstelliger voraus; vielmehr wird diese selbst dreimal in aufsteigender Quartensfolge antizipiert. Symmetrisch zu diesem Beginn ist das Ende des Themas um in Quinten absteigende Sequenzen verlängert. Vertikal schließlich wird dieser Themeneinsatz von einer abhängigen Gegenstimme begleitet, die mit der zweiten antizipierenden Figur in T. 24 beginnt, bis zum Höhepunkt in Dezimenparallelen verläuft und die zweite Themenhälfte mit einer homorhythmischen, akkordisch verstärkten Gegenbewegung begleitet. Dieser Schluss unterstreicht den ohnehin stark homophonen Eindruck der D-Dur-Fuge.

Die Anlage der Kontrasubjekte ist recht ungewöhnlich; auch sie geht auf die Tatsache zurück, dass dieser Fuge die französische Ouvertüre, eine dem Wesen nach homophone Gattung, Pate gestanden hat. Die Kontur, die den zweiten Themeneinsatz begleitet und daher als KS1 angesehen werden muss, besteht aus den Tönen *g-fis-e-d-e-a*. Sie erfüllt die drei Grundbedingungen, die an ein Kontrasubjekt gestellt werden: Sie ist leicht wiederzuerkennen, in Rhythmus und Linienführung vom Thema unabhängig und erklingt wiederholt. Dennoch scheint der Begriff *Kontrasubjekt* fast zu groß für diese einfache Gestalt, die zudem starke Ähnlichkeit mit einem kadenzierenden Bassgang hat und fast immer in der untersten Stimme erklingt. Ähnlich muss man die beiden weiteren Kontrasubjekte beurteilen: Obwohl sie objektiv gesehen vom Thema unabhängig sind und im Verlauf der Fuge mehrfach aufgegriffen werden, hindert die Tatsache, dass es sich um gängige Floskeln handelt, daran, sie als *Kontrasubjekte* allzu ernst zu nehmen.

Die dynamische Zeichnung der kontrapunktischen Linien gestattet nur begrenzte Eigenständigkeit: Der kadenzierende Bassgang in KS1 sollte natürlich dem Subdominantton die größte Intensität zugestehen; allerdings

fällt dieser mit dem Höhepunkt des Themas zusammen. Auch KS3 wird, in Abwesenheit anderer Merkmale, den einzigen längeren Notenwert hervorheben und unterstreicht damit ebenfalls den schon doppelt besetzten Höhepunkt. Einzig das synkopische KS2 kann ein durchgehendes *diminuendo* vertreten – wenn es denn tun könnte, wie es wollte. Das allerdings ist fast nie der Fall, da der Anfangston meist von zwei Stimmen geteilt wird und zugleich Ausgangspunkt des Thema-*crescendo* ist (vgl. T. 4, 5, 8 und 13). Das Zusammentreffen der vier Stimmen klingt somit oft eher homophon:

Die Kette der Themeneinsätze in der D-Dur-Fuge ist viermal durch themafreie Passagen unterbrochen. Das letzte Zwischenspiel ist von beträchtlichem Umfang.

Z1 T. 3-4    Z2 T. 6-7    Z3 T. 9-11    Z4 T. 16-23

Von den drei Zwischenspielmotiven ist nur das erste (vgl. oberste Stimme: T. 3-4 und 6-7) relativ unabhängig vom Thema. M2 verwendet die Zweiunddreißigstelligkeit des Themenkopfes (vgl. T: T. 6), während M3 – ein in seiner dreistimmig homophonen Anlage mit auskomponierten Oberstimmen-Mordenten äußerst ungewöhnliches Motiv – von der punktierten zweiten Themenhälfte abgeleitet ist (vgl. obere Stimmen: T. 9).

Die Verwandtschaft mit dem primären thematischen Material erklärt einige, aber nicht alle Spannungsverläufe in den Zwischenspielen. M1 kann als eine verzierte Version des unaufgelösten zweiten Kontrasubjektes gelesen werden, wie es in A: T. 13-14 und (variiert) in S: T. 14-15 erklingt – ein absteigender Tonschritt mit abnehmender Intensität. Analog der zweiten Themenhälfte beschreibt M3 ebenfalls eine Entspannung. M2 dagegen scheint aufgrund seiner Verwandtschaft mit dem Themenkopf zunächst für einen Spannungsaufbau in Frage zu kommen. Doch bei genauem Hinsehen spricht einiges dagegen: Das Motiv beginnt meist auf einem starken und endet auf einem schwachen Schlag, ist also metrisch ganz anders gepolt; vor allem aber wäre die Struktur der Fuge nicht mehr verständlich, würden alle M2-Einsätze dieselbe Art Energie vermitteln wie der Themenkopf.

Die Rolle, die die Zwischenspiele im Gesamtverlauf der Fuge spielen, ist ein wenig verwirrend. Z1 bildet mit leichter Entspannung eine Brücke zwischen zwei Einsatz-Paaren innerhalb einer Durchführung. Z2 hat denselben Effekt, obwohl es den Anfang einer neuen Durchführung markiert. Auf diese Weise scheint Bach die beiden ersten Abschnitte der Fuge fast untrennbar miteinander zu verbinden, so dass der Eindruck eines strukturellen Schlusses erst mit Erreichen einer neuen Tonart (h-Moll, T. 9<sub>1</sub>) erzielt wird. Erst Z3 ist in sich abgeschlossen und wirkt damit als überzeugende Demarkationszone zwischen zwei größeren Fugenteilen.

Die Stimmenfolge der Themeneinsätze in T. 9-16 (S, A, S, T, B) legt wegen des zweifachen Sopran-Einsatzes eine Unterteilung in zwei 'Runden' nahe. Der überraschende Trugschluss am Ende des Alt-Einsatzes und die den Abschlusston begleitende M2-Variante – eine Art 'Zwischenspiel-fragment ohne Raum' – unterstreichen die sonst kaum merkliche Zäsur. Das ausgedehnte letzte Zwischenspiel der Fuge dagegen ist in sich zweigeteilt: Das kurze erste Segment besteht aus einer Kadenzformel (T. 16-17<sub>1</sub>), während das längere zweite Segment das Material von Z3 verarbeitet (vgl. T. 17-19 und 21 mit T. 9-11). Nach absteigenden Sequenzen in T. 17-20 baut es die Spannung im dichten Imitationsgeflecht eines einzigen Taktes wieder auf. Die darauf folgende Kadenz bringt, nicht zuletzt durch den Sopran-Anstieg zur Terz, keine vollständige Entspannung. Nach einem weiteren Takt mit dem dreistimmig homophonen M3 wiederholt Bach die Kadenz unter Verwendung konventioneller Floskeln in Sopran und Bass (vgl. T. 21-23) und erzielt damit die erwartete Schlusswirkung.

Der Grundcharakter der D-Dur-Fuge wird stärker durch die typische Stimmung einer französischen Ouvertüre bestimmt als durch fugentypische Eigenschaften. Man könnte ihn als 'stattlich' beschreiben: lebhaft, aber nie leichtfüßig. Da die Artikulation in französischen Ouvertüren eigenen Gesetzen folgt, muss sie für jede der rhythmischen Figuren getrennt erörtert werden. Die Zweiunddreißigstelfiguren werden gebunden gespielt. Allerdings sollten diese virtuos, verzierungsähnlichen Komponenten nicht melodiös klingen; hierin ergibt sich bereits ein erster Hinweis auf das Mindesttempo. Die punktierten Werte geben den gravitatischen Gestus der französischen Ouvertüre am besten wieder, wenn sie in ziemlich schwerem *non legato* gespielt werden. Die längeren Notenwerte in den Kontrasubjekten werden im Idealfall unterschiedlich angeschlagen: die kadenzierende Basslinie von KS1 in neutralem *non legato*, die Floskel in KS3 in melodiöserem *non legato* und die synkopierte *do—ti-do*-Gruppe von KS2 in dichtem *legato*.

Für die Sechzehntel in der Oberstimme des homophonen Motivs M3 gibt es zwei gleichermaßen angemessene Lösungen. Wer sie einfach *legato* spielt und die *non-legato*-Artikulation auf die beiden punktierenden Stimmen beschränkt, interpretiert das Motiv als aus melodischer Kontur mit Begleitung bestehend. Wer dagegen hervorheben will, dass die Sechzehntel nur eine Oberstimmen-Verzierung einer dreistimmig punktierten Figur sind, sollte jeweils die als auskomponierter Mordent gelesenen drei Töne binden, die letzte Sechzehntel jedoch beidseitig absetzen.

Da die Eigenheiten dieser Fuge so ungewöhnlich und von denen des ihr vorangehenden Präludiums so verschieden sind, muss man die Gefahr einer monotonen Kombination nicht fürchten. Das Tempoverhältnis kann daher auf einem durch beide Stücke laufenden Puls gründen: Ein halber Takt im Präludium entspricht dann einer Viertel in der Fuge (Metronomvorschlag: Präludium ♩ = 120, Fuge ♩ = 60).

Die Fuge enthält in T. 10, 20 und 22 drei autografische Verzierungen. Die kleinstochene Note in T. 10 bezeichnet einen Vorhalt, dem Bach allerdings nur ein Sechzehntel Zeit gibt; eine langsamere Ausführung würde zu einer ungeschickten Parallele mit dem *d-cis* in der Bassfigur führen. Nach den Regeln für Ornamente, die das thematische Material einer polyphonen Komposition zieren, sollte diese harmonische Verzögerung auf entsprechende spätere M3-Einsätze übertragen werden. Der Praller in T. 20 beginnt von der oberen Nebennote. (Im Kontext der virtuoson Figur des Tenors spielt man am besten eine 64stel-Triole auf das erste 32stel und den Schlussston des Prallers auf das zweite 32stel.) Das zusammengesetzte Ornament in T. 22 verlangt eine Verzierung aus Doppelschlag + Mordent: *d-cis-h-cis-d-cis-d-cis*. Die achttönige Figur muss vor Eintritt des zweiten Achtels abgeschlossen sein, um den Rhythmus zu wahren; so kommt nur eine Ausführung in 64steln in Frage.

Weitere Ornamente gehen offenbar auf frühe Abschriften zurück. Im Fugenthema können zwei der punktierten Achtel mit Verzierung gespielt werden, einem Mordent und einem Praller. Beide Ornamente werden, wenn man sich einmal für sie entscheidet, Teil des thematischen Materials und müssen entsprechend auf jeden späteren Themeneinsatz übertragen werden. Die beiden kadenziellen Ornamente in T. 16 und 26 sind sehr typisch. Beide setzen mit der Hauptnote ein und enden nach einem doppelten Aufstieg zur oberen Nebennote mit einem Nachschlag. Ihre rhythmische Ausführung hängt von einer Entscheidung ab, die speziell für diese Fuge von Belang ist und großen Einfluss auf den Gesamteindruck hat: Interpretieren, die die Patenschaft der französischen Ouvertüre in den Vordergrund rücken möchten,

werden diese Ornamente so schnell wie möglich spielen und ausreichend Zeit vor dem Nachschlag lassen. Interpretieren, die die Komposition in erster Linie als Fuge verstehen, werden das Symbol als Anweisung für einen den Notenwert füllenden Triller verstehen, der mit einer Sechzehntel-Hauptnote beginnt und in 32steln weiter schwingt und endet.

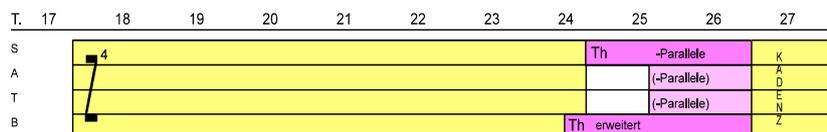
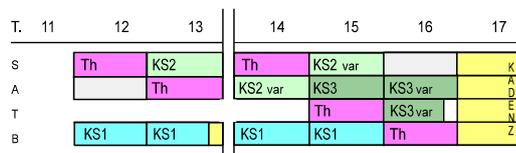
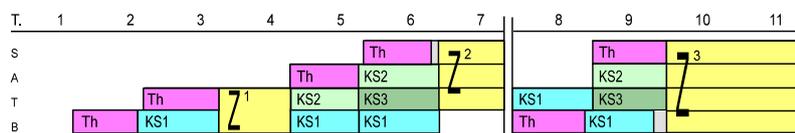
Dies führt zu einer verwandten Frage: der nach den für die französische Ouvertüre typischen doppelt-punktierten Rhythmen. Die Gattung ist dafür bekannt, dass eine punktierte Achtel mit nachfolgender Sechzehntel häufig als verlängerter Wert ( $7/32$ ) mit nachfolgender Zweiunddreißigstel ausgeführt wurde. Ob dieses Genremerkmal auf eine *Fuge* im Stil einer französischen Ouvertüre übertragen werden sollte, ist eine Frage des persönlichen Geschmacks. Wer sich dafür entscheidet, muss allerdings wissen, dass die Gepflogenheit der Doppelpunktierung nicht auf alle punktierten Werte zutrifft, sondern nur auf solche, die von einer einzelnen Note ergänzt werden, auf einen starken Takteil fallen und nicht von Begleitstimmen umgeben sind, die eine einfache Punktierung erzwingen. So sind doppelt punktierte Achtel möglich in T.  $1_3$ ,  $2_1$ ,  $2_3$ ,  $4_3$ ,  $5_1$  und  $5_3$ . In den Zwischenspieltakten 9-10 dagegen sprechen die auskomponierten Oberstimmenverzerrungen gegen eine rhythmische Verschärfung. Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Fugenthema und das erste Kontrasubjekt lassen jeweils in der Taktmitte eine Doppelpunktierung zu. Der Abschlusston des Themas kann verlängert werden, wenn ein weiterer Themeneinsatz (T. 2, 5, 12) oder eine Sequenz (T. 25-26) folgt, muss aber einfach punktiert ausgeführt werden, wenn die Ergänzung eine Tongruppe ist (T. 8, 14). Die Zwischenspiele der Fuge legen das Doppelpunktieren nicht nahe, abgesehen vielleicht von den Schlussformeln (T.  $20_3$  und  $22_3$ ).

Die Oberflächenmerkmale dieser Fuge geben wenig Hinweise auf den Bauplan. Es gibt nur einen in reduzierter Stimmdichte gesetzten Themeneinsatz (T. 11) und nur eine deutlich abschließende Kadenz (T. 16-17). Das Werk weist also nur zwei wesentliche Zäsuren auf. Allerdings enthalten die beiden ersten 'Teile' jeweils mehr Themaesätze, als die Regeln der Fugenkombination erlauben; es muss also unter der Oberfläche weitere Abschnitte geben. Der dritte Teil, der nach einem ausgedehnten Zwischenspiel nur einen einzigen Einsatz enthält, ist aus anderem Grunde ungewöhnlich.

Die harmonische Entwicklung bestätigt die großflächige Anlage: Nach fünf Einsätzen in D-Dur wendet sich der sechste zur Subdominante. Damit beginnt eine Modulation, die durch die Paralleltonart h-Moll (T. 9) zur Subdominante G-Dur (T. 11) führt. Textur und Materialdichte unterstreichen die Anlage. Der fünfte Themeneinsatz erklingt zwar in voller Vierstimmigkeit,

doch findet man unter seinen Begleitern nur eines der Kontrasubjekte, während die anderen Stimmen Material spielen, das an die Zwischenspiele erinnert, und damit diesen Einsatz zusätzlich schwächen. Die Tatsache, dass er als einziger harmonisch unaufgelöst endet, könnte als weitere Zurücknahme interpretiert werden.

Mit anderen Worten: Bach hat diese Fuge auf zwei Ebenen strukturiert. Auf der Oberfläche ist der erste Teil zehn Takte lang; schaut man tiefer, erkennt man zwei Abschnitte, deren erster dem allmählichen, vom Bass zum Sopran aufsteigenden Aufbau der vollen Stimmenzahl und der Einführung der Kontrasubjekte dient, dabei aber harmonisch statisch bleibt, während der zweite Abschnitt durch die zunächst reduzierte Unabhängigkeit seines Materials und harmonische Unabgeschlossenheit schwächer wird, dann aber gestärkt moduliert. Ähnliches findet man im zweiten Teil, der oberflächlich gesehen sechs Takte zu umfassen scheint, aber ebenfalls aus zwei kaum zu trennenden Durchführungen besteht. Das Ende der ersten erkennt man daran, dass es die Modulation des vorangehenden, definitiven Durchführendes aufgreift (vgl. die Themeneinsätze in T. 8-9 und T. 12-13) und dass der darauf folgende Einsatz zur Grundtonart D-Dur zurückkehrt. Am Ende dieser vierten Durchführung erreicht Bach die Subdominantparallele, die durch die bereits erwähnte Kadenz des Zwischenspiels 4a bestätigt wird.



Betrachtet man das ungewöhnliche Gleichgewicht zwischen den soeben erörterten Durchführungen und dem hauptsächlich aus einem langen Zwischenspiel bestehenden letzten Teil, so stellt man fest, dass dieser mit sieben Takten länger ist als jede der ersten vier Durchführungen, ja sogar länger als der aus zwei Durchführungen bestehende, sechstaktige zweite 'Teil'.

Die dynamische Zeichnung der D-Dur-Fuge ist relativ unauffällig. Trotz des Stimmenaufbaus in der ersten Durchführung wächst die Lautstärke nur wenig, da bereits der allererste Themeneinsatz den gravitatischen Charakter etablieren sollte. Vom vierten zum sechsten Einsatz bleibt die Spannung fast unverändert, und auch die beiden ähnlichen Zwischenspiele bringen nur unwesentliche Entspannung. Erst das dritte Zwischenspiel am Ende des ersten 'Teils' der Fuge führt zu einem spürbaren Nachlassen der Intensität. Ähnliches gilt für den zweiten Teil. Hier wird ein Höhepunkt erst in den vierstimmig gesetzten Tenor- und Basseinsätzen der vierten Durchführung erreicht; danach fällt die Spannung während des kadenzierenden Taktes wieder ab.

Im folgenden langen Zwischenspiel sinkt die Spannung zum ersten Mal in dieser Fuge über eine längere Strecke, bis zu einem Endpunkt in T. 20<sub>1</sub>. Unmittelbar anschließend sorgt allerdings das vierstimmige Imitationsgeflecht mit M2 für eine so starke Steigerung, dass selbst die folgende Kadenz mit ihren typischen Schlussfloskeln sie nicht gleich wieder lösen kann. Es braucht einen weiteren Takt mit M3 und die variierte Wiederholung des Kadenztaktes – diesmal ohne die stürmische Zweiunddreißigstel-Eingeführung –, um die ersehnte Entspannung herbeizuführen. Der darauf folgende Takt mit absteigenden Sequenzen setzt diese Entwicklung fort. So kann der allerletzte, ungewöhnlich dreidimensional erweiterte Themeneinsatz relativ leise beginnen, um seinen mächtigen Spannungsaufbau dann umso gewaltiger auszuspielen.

Die Beziehung zwischen den drei Teilen der Fuge ergibt sich aus dem zuvor Beobachteten. Die beiden ersten Teile sind ähnlich angelegt und beschreiben jeweils eine leichte Steigerung etwa von einem selbstbewussten *mf* zu einem guten *f*. Der dritte Teil scheint sich zunächst zurückziehen zu wollen, doch wenn Bach schließlich dem einzigen Themeneinsatz dieses Abschnitts Raum gibt, übertrifft dieser an Intensität alle vorausgegangenen.