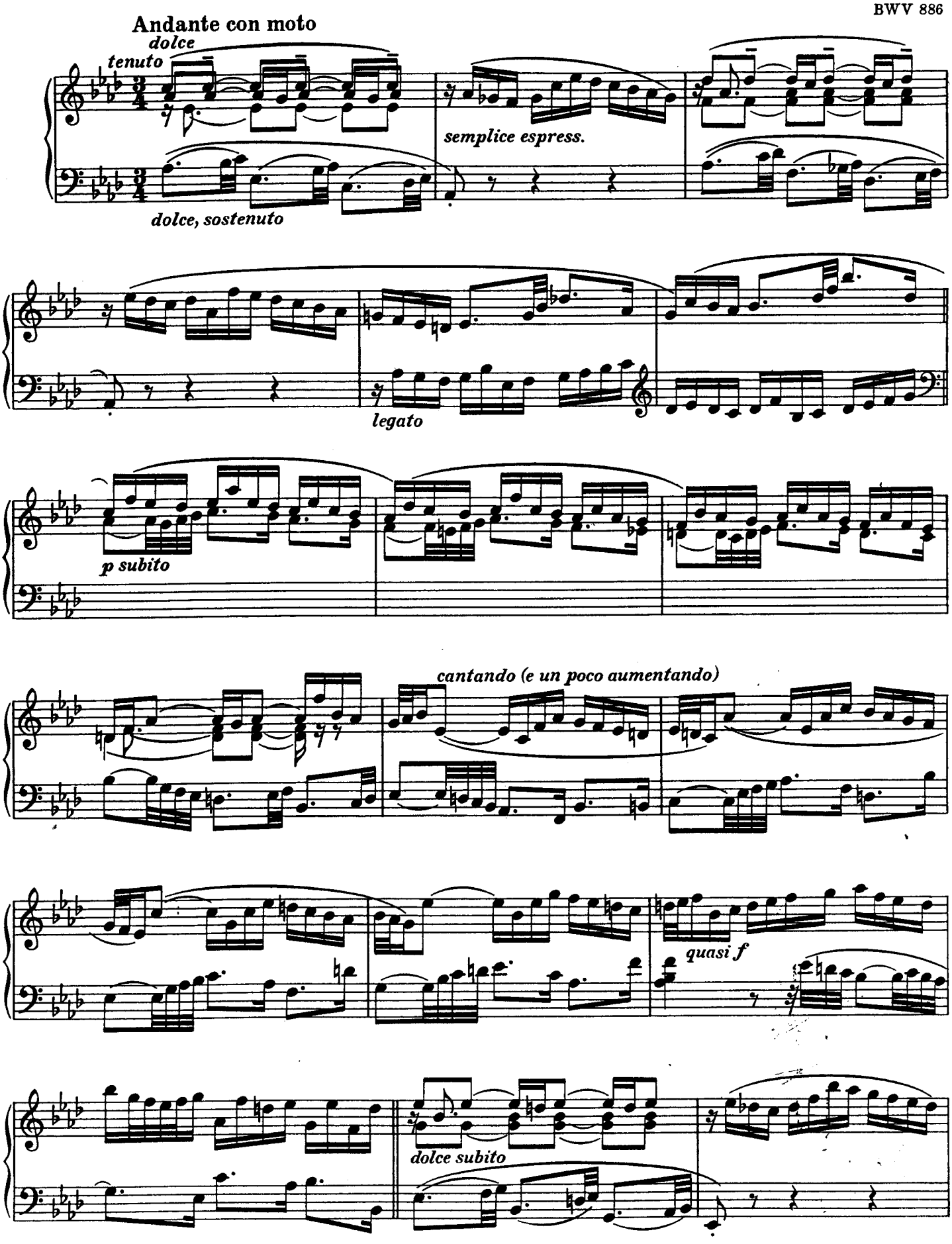
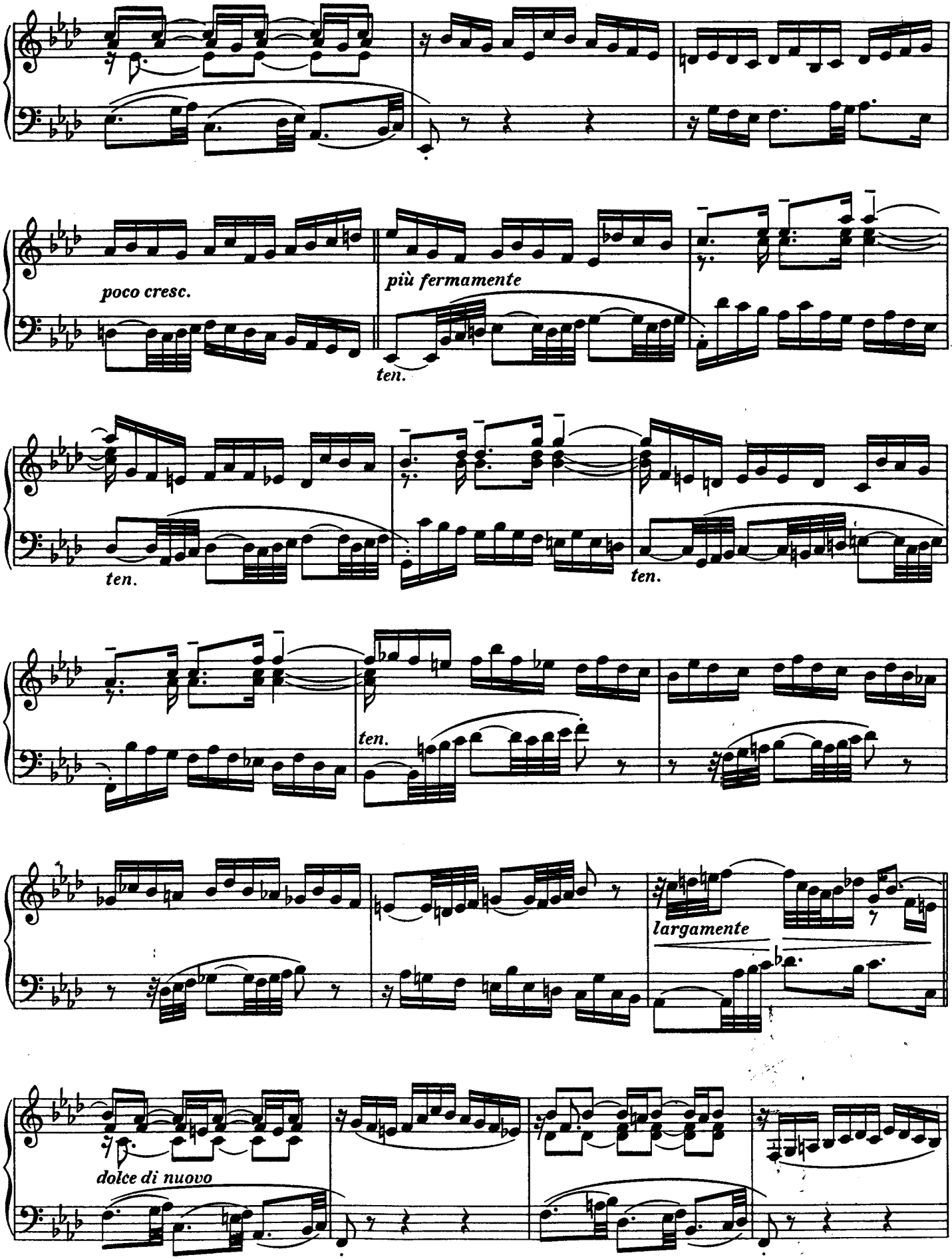
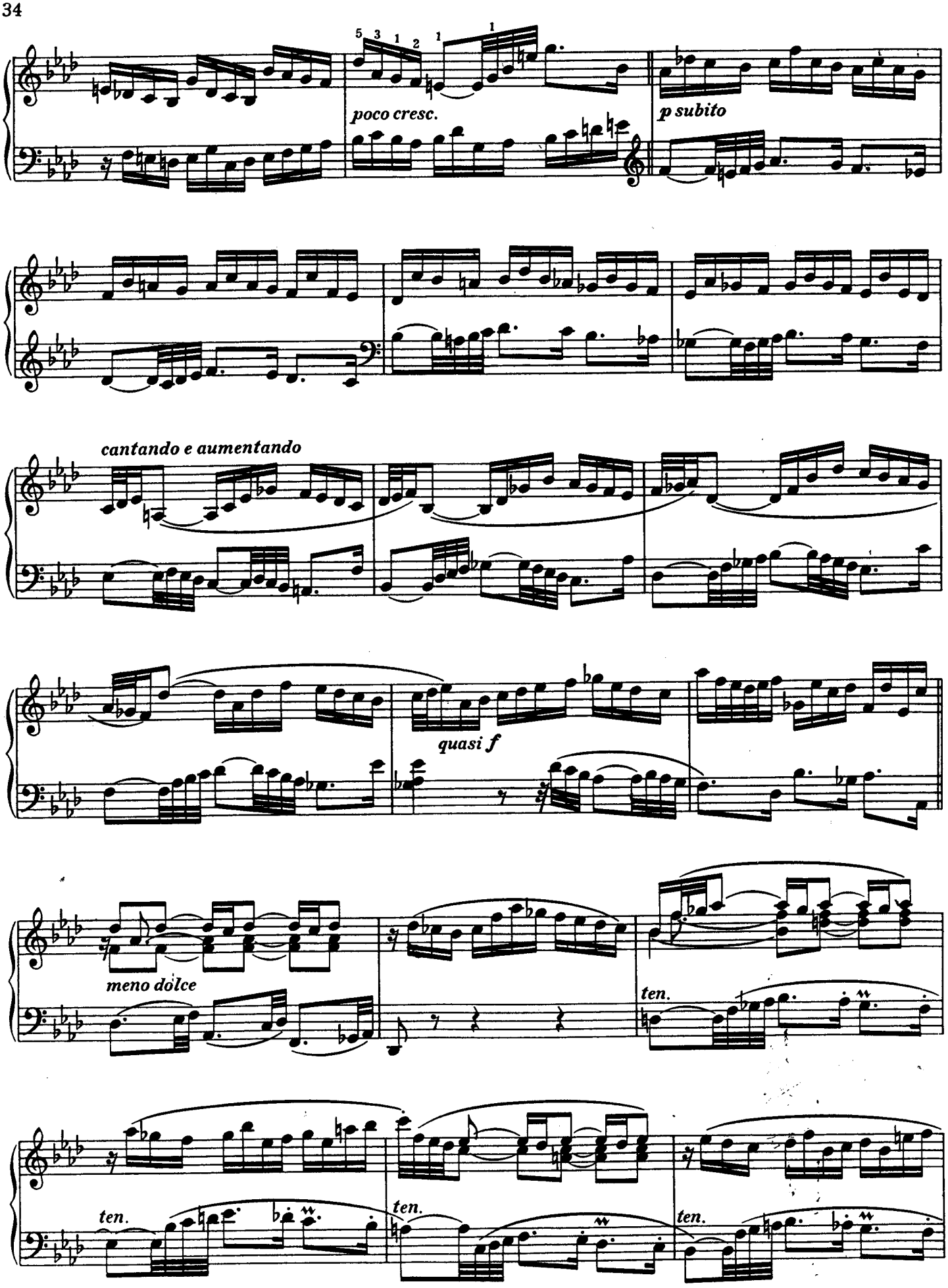
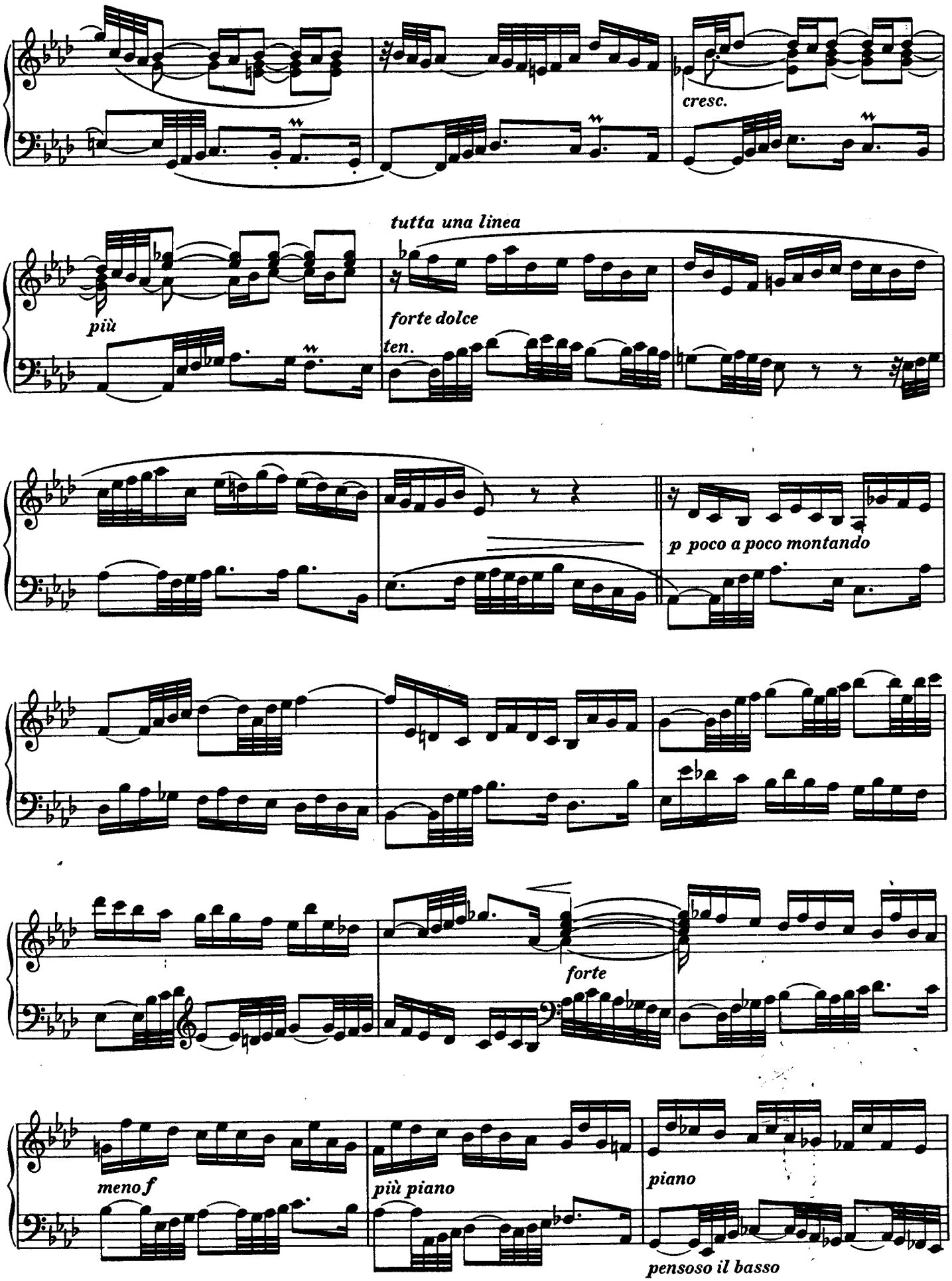
PRAELUDIUM XVII

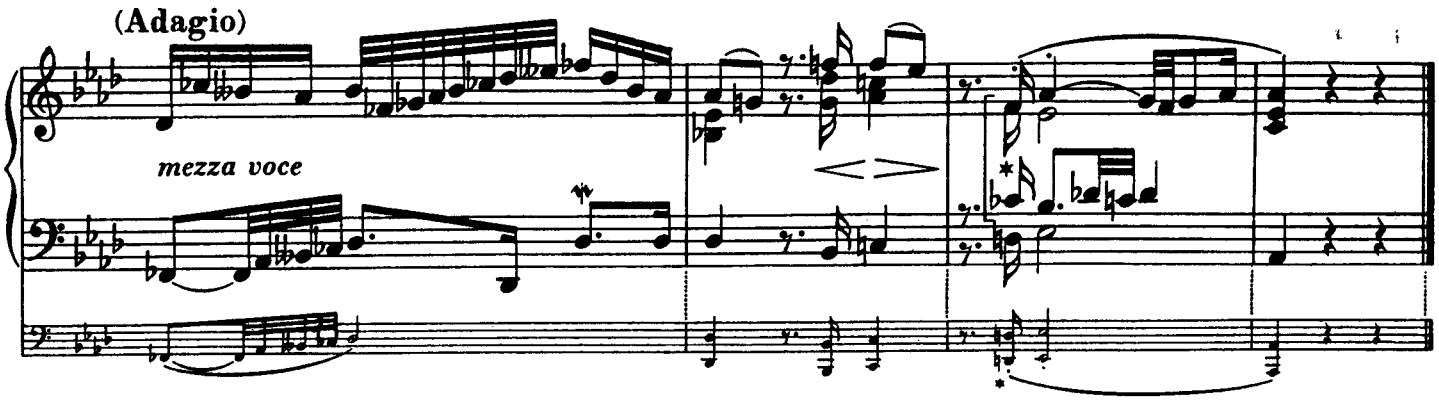
BWV 886



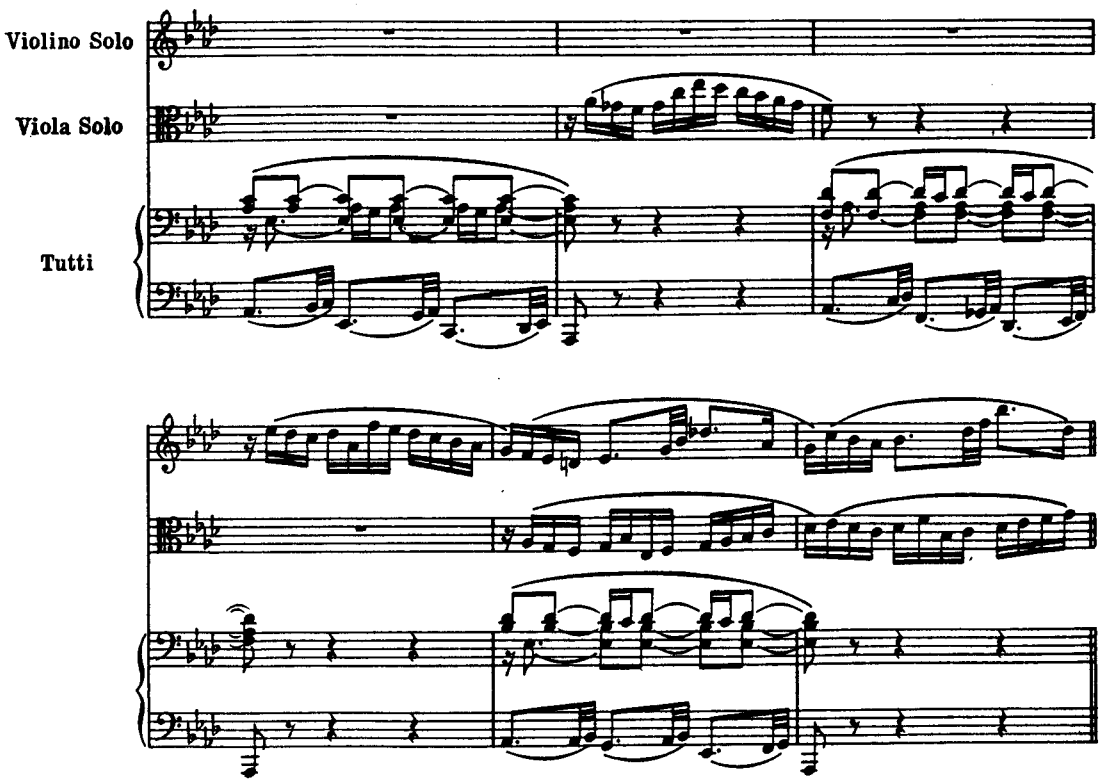

poco cresc.
più fermamente
ten.
ten.
ten.
ten.
largamente
dolce di nuovo


poco cresc.
p subito
cantando e aumentando
quasi f
meno dolce
ten.
ten.
ten.
ten.


cresc.
tutta una linea
più
forte dolce
ten.
p poco a poco montando
forte
meno f
più piano
piano
pensoso il basso



Der Satz ist verteilt auf zwei Solostimmen und ein Ensemble, das jeweilig den Vordersatz eines Teils als Tutti begleitet. Diese Idee wird aus der in dem folgenden Beispiel gegebenen Ausführung erkennbarer:



Dieser Versuch bildet mit zwei anderen (zum Cis dur-Praeludium und zum f moll-Praeludium) einen Beitrag zur Lehre von der Übertragung.

Die Form, mit jener des F dur-Praeludiums verwandt, das man hier zum Vergleich heranziehen soll, wiederholt und verwandelt viermal das nämliche Satzbild:

I. Tonika, Vordersatz = 6 Takte.
Nachsatz, fallend = 4 Takte; steigend = 8 Takte; beschließend = 2 Takte.

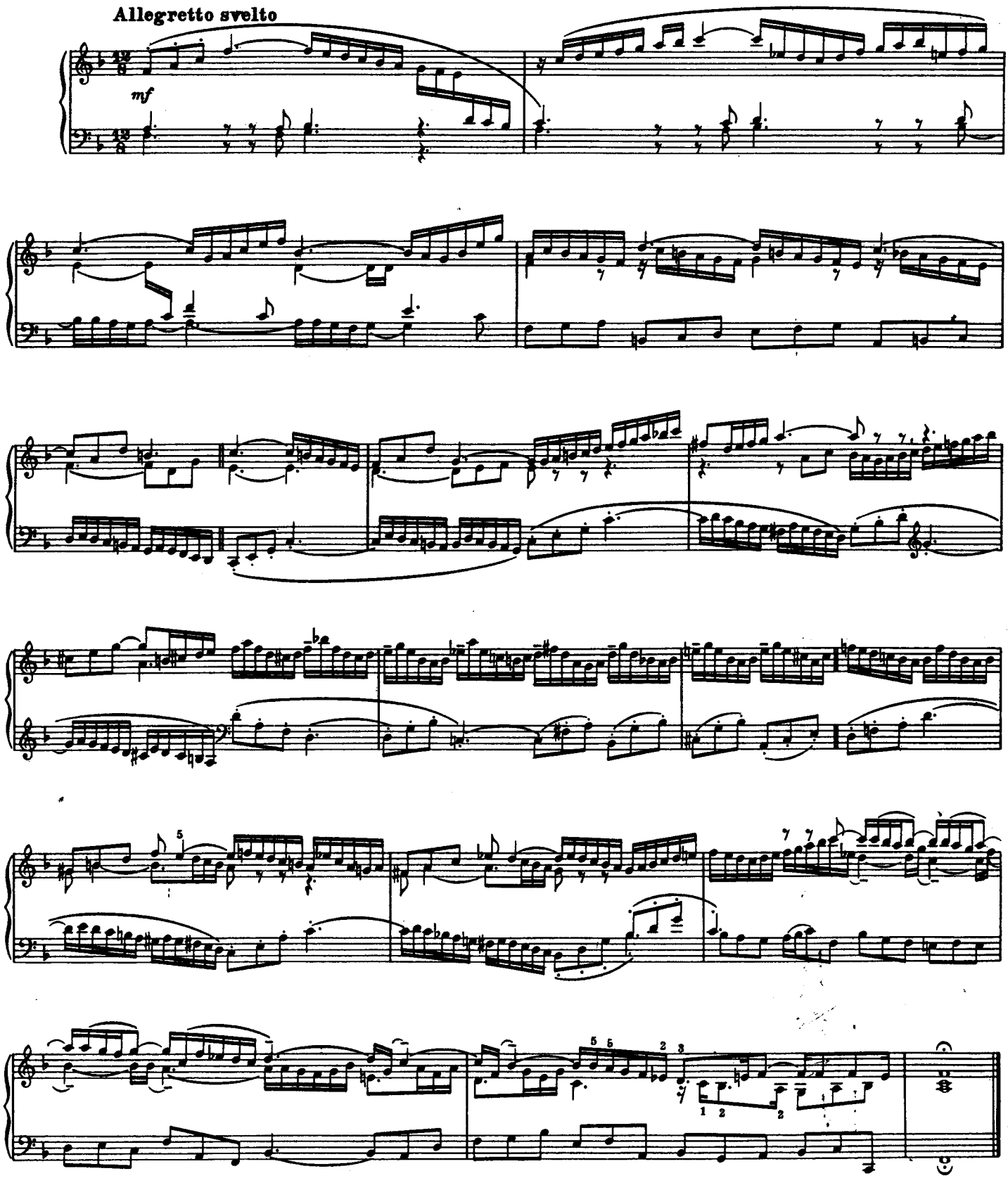
II. Dominante, Vordersatz
Nachsatz, steigend = 6 Takte; fallend = 4 Takte; beschließend = 1 Takt.

III. Paralleltonart, Vordersatz
Nachsatz, fallend = 4 Takte; steigend = 4 Takte; beschließend = 2 Takte.

IV. Unterdominante, Vordersatz erweitert und modulierend, führt zum Halbschluß der Tonika = 14 Takte.
Nachsatz, steigend = 6 Takte; fallend = 5 Takte.
Fermate und Schlußkadenz = 3 Takte.

Praeludium

zu dem in F-dur abgefaßten Entwurf der As-dur-Fuge gehörig



Zum Studium empfiehlt der Herausgeber die Transposition des Stückes nach *As dur.*

FUGA XVII

a 4

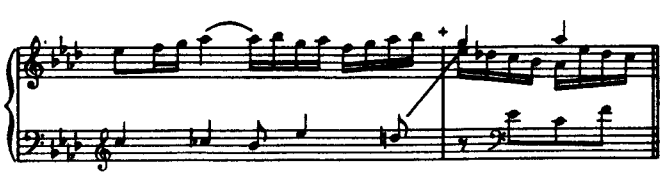
Allegretto lusingando

amabile

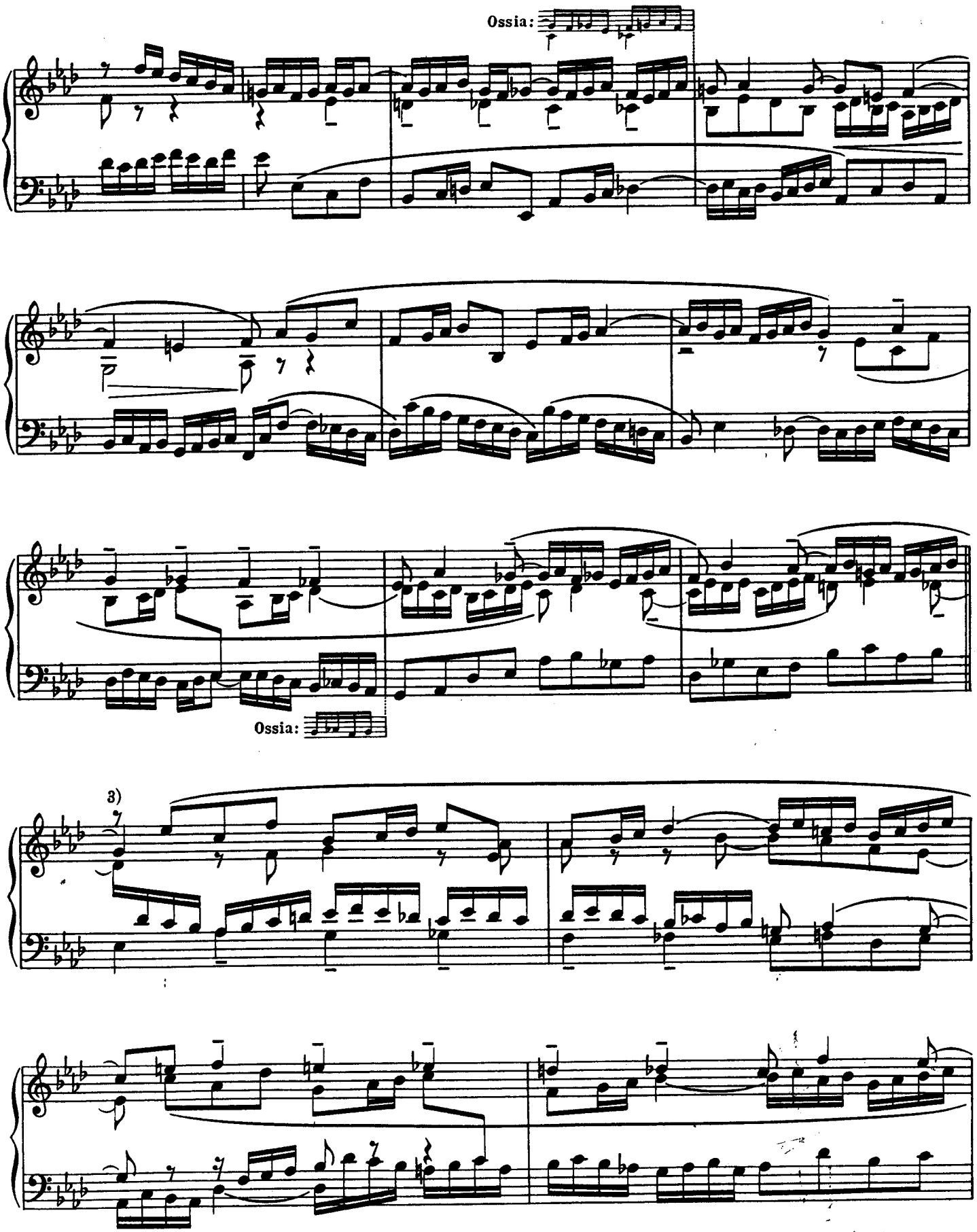
1)

2)

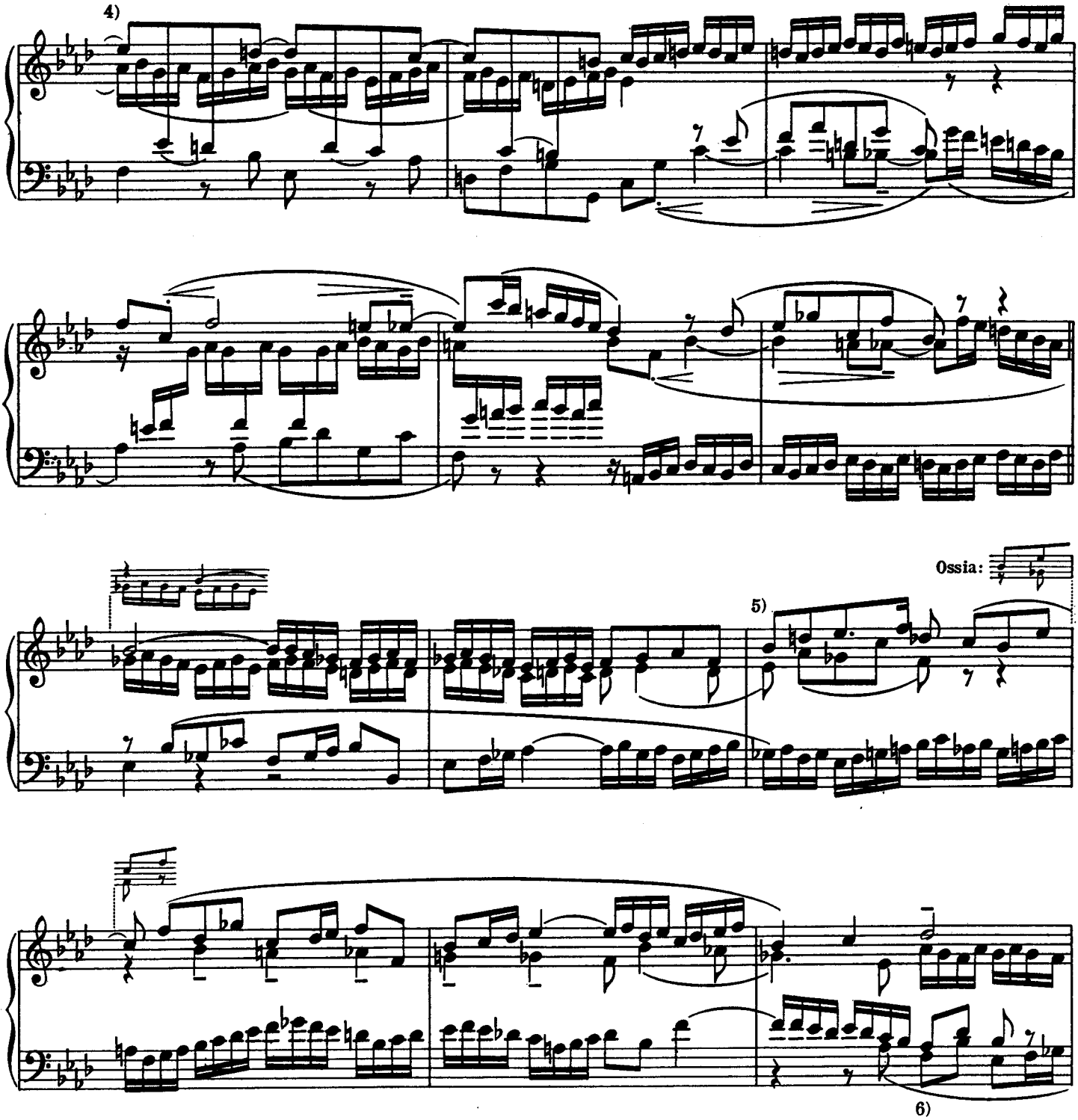
1) So reizvoll dieser Takt durch den Umstand wirkt, daß er die Dominanten-Antwort als Tonika harmonisiert, so ist er doch nicht unentbehrlich. Ohne ihn würde der Eintritt der dritten Stimme fast noch geschmeidiger klingen

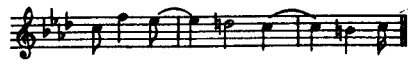


2) Der Sopran pausiert volle vierzehn Takte.

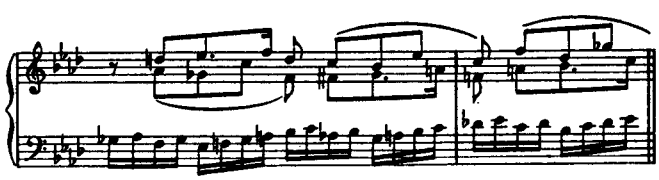


3) Hier erscheint die Vierstimmigkeit zum ersten Mal vollzählig; doch kann der Füllstimme, die dem Alt zugeteilt ist, kaum die Bedeutung eines dritten Kontrasubjekts beigemessen werden.

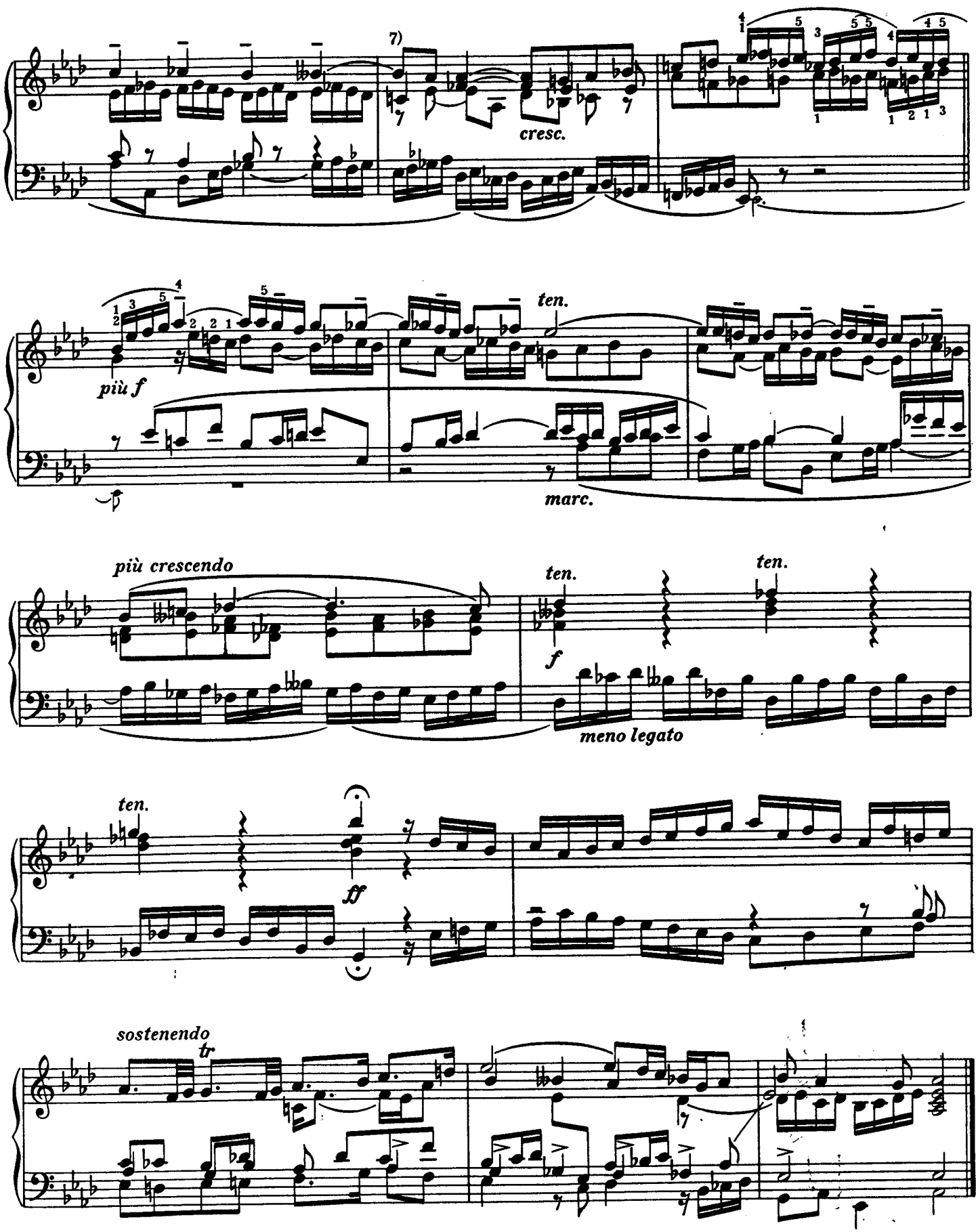


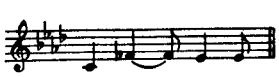
4) Die Synkope wird in der Vergrößerung fortgesetzt 

5) Konsequent durchgeführt, würden die anderthalb Takte lauten

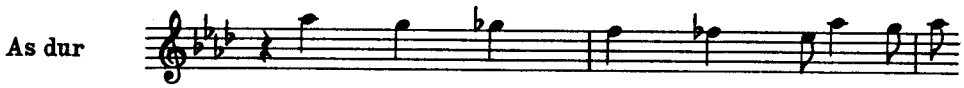


6) Der Tenor stellt hier einen unvollständigen Terzen- (Dezimen-) Kontrapunkt dar.

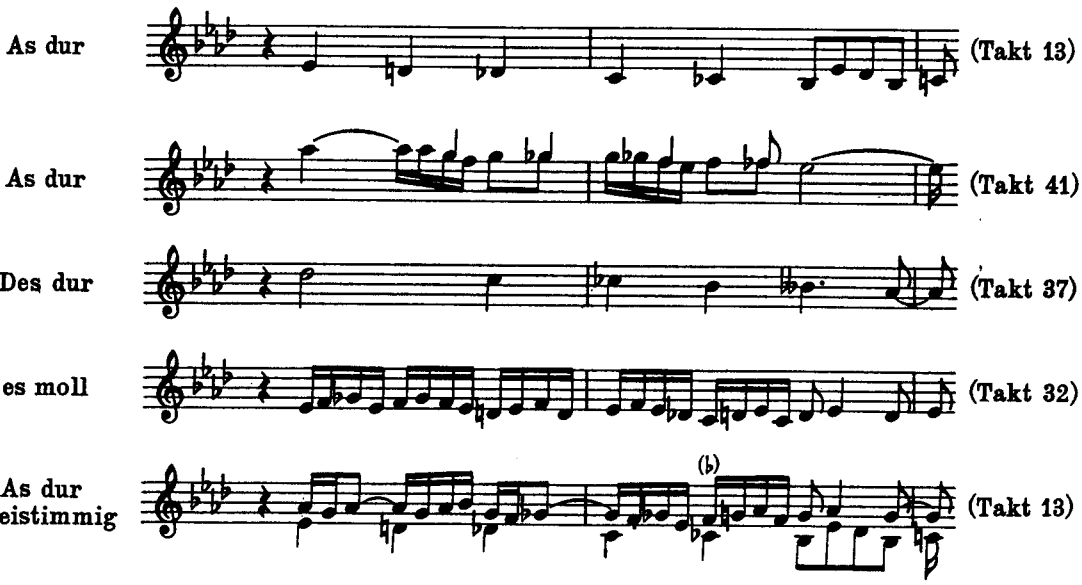


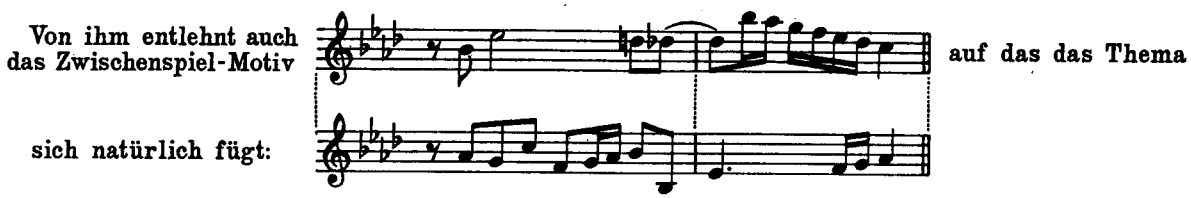
7) Führung der Alt-Stimme 

Die Anmerkungen über chromatische Kontrasubjekte (cis moll-Fuge) und über Varianten (E dur-Fuge) sind bei dieser Gelegenheit nachzulesen. Beide Fälle treten hier ein und greifen ineinander. Der chromatische Kontrapunkt



macht die folgenden wichtigeren Wandlungen durch:



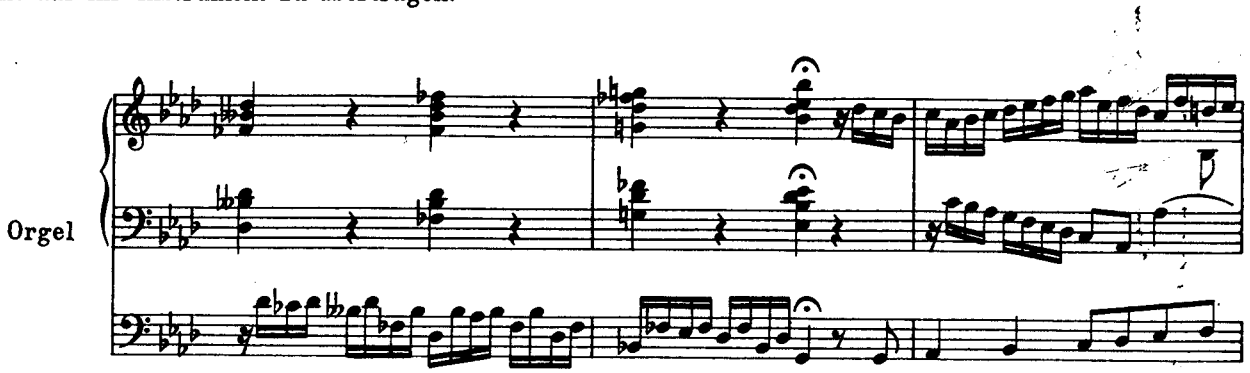


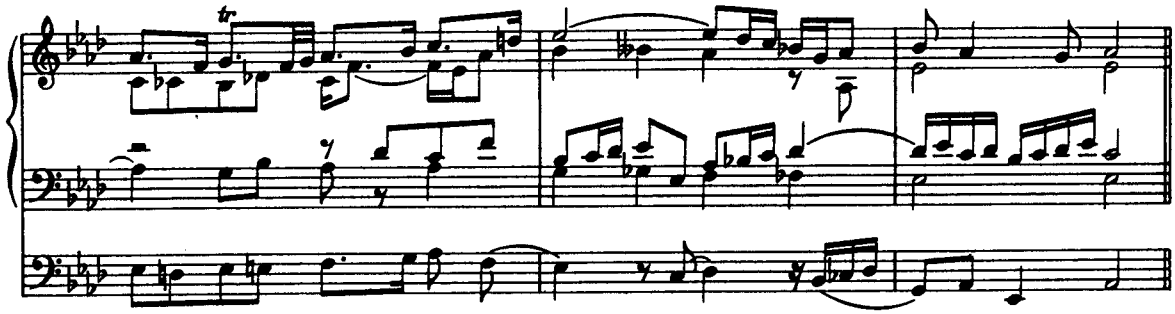
Der erste Teil der Fuge umschließt zwei Durchführungen in der Tonika (durch das Zwischenspiel voneinander getrennt).

Der zweite Teil (in der Tonika beginnend) umfaßt alles, was sich in fremden Tonarten abspielt.

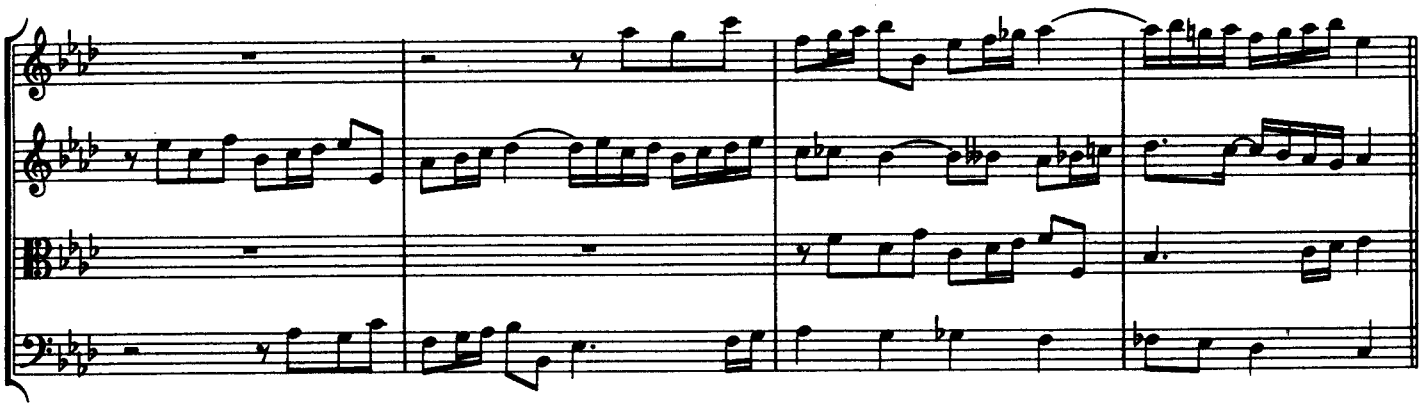
Der dritte Teil ist wiederum gänzlich auf die Grundtonart gestellt.

Der letzte Themaeinsatz des Basses (im neunt-letzten Takte) ist, wie so häufig, von der Orgel her empfunden, wie auch Kadenz und Fermate auf diesen Ursprung hinweisen. Den Organisten wäre zu empfehlen, gewisse Klavierfugen Bachs auf ihr Instrument zu übertragen.





Der Vollständigkeit halber seien noch zwei kanonische Möglichkeiten angeführt, die in der Fuge nicht vorkommen

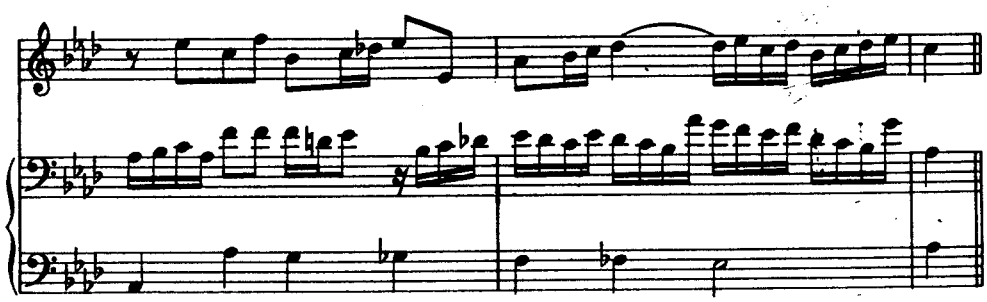


Variante des Themas

dieselbe in der Vergrößerung

Die Verwandlung in den punktierten Rhythmus ist Bachisch und sie wird in der „Kunst der Fuge“ mit Vorliebe angewandt.

Mit Hinweis auf unsere Anmerkung zur Fis dur-Fuge, in der der Inhalt der beiden Bände gegeneinander abgewogen wird, fordern wir den Studierenden auch hier zu einem vergleichenden Rückblick auf. Er schlage diesmal das A dur-Praeludium aus dem ersten Teil auf, das der Herausgeber „Fughetta“ überschrieb, wo die Identität der Baßführung mit unserem chromatischen Kontrasubjekt zuerst auffallen muß. Weiterhin wird ihm auch die Analogie zwischen der Struktur des Satzes dort und dem Fugenthema hier offenbar werden. Mit den gebotenen Änderungen können die beiden äußeren Stimmen des Praeludiums als Kontrapunkte zur Fuge dienen

Fuga in As dur aus dem zweiten Teil:

Praeludium in A dur, aus dem ersten Teil (transponiert):