

Präludium in Es-Dur

Das Es-Dur-Präludium ist ein langes und komplexes Stück. Seine drei Abschnitte unterscheiden sich schon auf den ersten Blick durch das Material und den Grad der Virtuosität. Der erste (T. 1-10) ist nach den Prinzipien eines motivisch bestimmten Präludiums angelegt und endet nach einer virtuosen Passage in einer Schlussfloskel. Der zweite (T. 10-25) zeigt ein imitatorisches Geflecht, zunächst in dichten Engführungen, später in lockerer Folge. Strukturelle Merkmale, wie sie für Inventionen oder Fugen kennzeichnend wären, finden sich nicht; vielmehr handelt es sich um den frei imitierenden Stil eines *Fugato*. Der dritte Abschnitt schließlich, von T. 25 bis zum Ende reichend und bei weitem der längste, ist ebenfalls polyphon. Er beginnt mit zwei kontrapunktischen Stimmen und führt deren Material in vielfacher Weise durch. Da dieser Abschnitt zudem durch Kadenz und Neuanfänge in anderen Tonarten gegliedert ist, kann man hier von einer 'Fuge im Präludium' sprechen. So stellt sich das Es-Dur-Präludium als eine in sich dreisätzliche Komposition aus 'Präludium', 'Fugato' und 'Fuge' dar.

Die erste Kadenz endet in T. 4₃. Dies ist jedoch kein strukturell relevanter Schluss, da sich der Bass bisher nicht an der harmonischen Entwicklung beteiligt, sondern auf einem Tonika-Orgelpunkt verharret hat. Die nächste Kadenz, die nach einer Modulation zur Dominante B-Dur die erwartete Zäsur bringt, folgt – wieder über einem Orgelpunkt – in T. 10₁.

Innerhalb des 'Fugato' herrschen zunächst ähnliche Umstände. Auch hier erklingt die erste strukturell relevante Kadenz, ebenfalls in B-Dur, erst am Ende des Abschnitts. Die beiden vorausgehenden Kadenz sind jedoch insofern von Interesse, als die Erwartung der Hörer in der ersten enttäuscht und in der zweiten umgeleitet wird: Beide Kadenz scheinen auf einen Schluss in der Grundtonart zuzustreben, den sie dann verfehlen. In der ersten, in T. 15-16 vorbereiteten Kadenz ist die typische Abschlussfloskel noch nicht erreicht, als sich drei der vier Stimmen anders besinnen.¹ In der

¹ Dies lässt sich nachempfinden, wenn man T. 15 als vorletzten Takt einer Es-Dur-Kadenz zu spielen versucht. Der Sopran würde sich nach *es* auflösen, der Alt nach *g*, der Tenor nach *es* und der Bass mit einem Abwärtsspruch ebenfalls nach *es*. Wie der Beginn von T. 16 zeigt, gehen alle Stimmen außer dem Alt letztlich andere Wege. Das Bewusstsein dieser 'Umleitung' trägt für Interpreten wie Zuhörer viel zum Verständnis bei.

zweiten Kadenz in T. 19 schwenken zwar drei Stimmen in die Tonika ein, doch bis der in einem Vorhalt befangene Sopran sich ebenfalls der Harmonie zugesellt, haben sich die anderen Stimmen bereits weiter bewegt, so dass der Es-Dur-Dreiklang zur Umkehrung eines F-Dur-Septakkordes wird. Nach diesem zweiten Versuch, zur Grundtonart zurückzukehren, wendet sich das 'Fugato' wieder der Dominante zu, in der es begonnen hatte. Die abschließende 'Fuge' schließlich ist mehrfach gegliedert.

Insgesamt besteht das Es-Dur-Präludium aus acht Abschnitten, deren jeder einzigartig und ohne offensichtliche Analogien bleibt. In der folgenden Tabelle sind die Tonarten der Kadenzen in Klammern hinzugefügt.

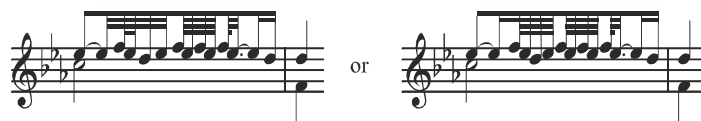
| | | | |
|----|----------|-------------------------|----------|
| 1. | T. 1-10 | 'Präludium' | (B-Dur) |
| 2. | T. 10-25 | 'Fugato' | (B-Dur) |
| 3. | T. 25-35 | 'Fuge', 1. Durchführung | (g-Moll) |
| 4. | T. 35-41 | 'Fuge', 2. Durchführung | (c-Moll) |
| 5. | T. 41-49 | 'Fuge', 3. Durchführung | (B-Dur) |
| 6. | T. 49-58 | 'Fuge', 4. Durchführung | (As-Dur) |
| 7. | T. 58-68 | 'Fuge', 5. Durchführung | (Es-Dur) |
| 8. | T. 68-70 | 'Fuge', Coda | (Es-Dur) |

Das ideale Tempo für dieses Präludium ist eines, das den Charakter aller drei Abschnitte voll zur Geltung bringt, ohne dass dafür der Puls angepasst werden müsste: ein Tempo, in dem die Zweiunddreißigstel in T. 8-9 rasch genug klingen, um ornamental zu wirken, und die Viertel in T. 10-24 ruhig genug, um dem Grundcharakter des 'Fugato' gerecht zu werden.

Die Artikulation ist überwiegend *legato*. Zwar würde die Lebhaftigkeit des 'Präludiums' für alle längeren Notenwerte *non legato* voraussetzen, doch gibt es aufgrund der vielen Überbindungen in der Praxis keine Töne, auf die diese Regel anwendbar wäre, zumal die einzigen nicht verlängerten Noten (T: T. 7-10) eine *do—ti—do*-Floskel bilden, die ja in jedem Fall gebunden gespielt wird. 'Fugato' und 'Fuge' zeichnen sich durch einen eher ruhigen Grundcharakter aus; hier werden nur kadenzierende Bassgänge und Mehrfachsprünge abgesetzt. Dies trifft zu auf T. 29-30 (*b-b-es*), T. 34-35 (*c-d-g*), T. 39-40 (*g-c-f*), T. 40-41 (*es-as-f-g*) und T. 58-59 (*es-as-f-b*).

Die einzige Verzierung in diesem Präludium ist der Triller mit vorgezogener Auflösung in T. 9. Wie immer sollte die Bewegung doppelt so schnell sein wie die schnellsten ausgeschriebenen Notenwerte des Stückes, doch zählt dazu nicht die dem Triller unmittelbar vorausgehende Doppelschlagfigur, bei der es sich um eine ausgeschriebene Verzierung handelt. Diese kann als Beginn eines zusammengesetzten Ornaments aufgefasst werden,

das mit einem übergebundenen *es* beginnt und sich dann hauptsächlich (siehe die zwei Varianten im Urtext) in 64stel-Werten bewegt. Der Triller beginnt mit der oberen Nebennote und kommt ohne Nachschlag auf der Hauptnote zum Stehen, deutlich vor der antizipierten Auflösung.



Hinsichtlich Material und Textur müssen die drei Teile des Stückes separat behandelt werden. Das 'Präludium' basiert ausschließlich auf einem achttönigen Motiv M1, das in der Oberstimme nach einer Sechzehntelpause beginnt, eine Kurve beschreibt und mit einem großen Aufwärtssprung endet. Dieser Sprung ist als Stimmspaltung geschrieben, wodurch der Effekt des Intervalls zusätzlich unterstrichen wird. Die Wirkung des Zieltones ist durch seine Länge verstärkt, die die Dauer der gesamten Sechzehntelgruppe übertrifft. M1 wird unmittelbar anschließend im Tenor imitiert; allerdings mit kleinerem Endintervall. Die folgenden zwei Takte bringen aufsteigende Sequenzen mit einhergehender Spannungssteigerung. Nach einer kurzen Entspannung schnellt M1 in der Oberstimme zum hohen *c* hinauf; gleichzeitig beginnt die linke Hand eine Entwicklung, in der gereihte Sechzehntelkurven einen mehrfach geschwungenen, zweioktavigen Abstieg bilden. In T. 6 schließt sich die rechte Hand mit ähnlichen Figuren an. Gemeinsam erreichen die Stimmen in T. 7₁ den spannungsvollen *c*-Moll-(Trugschluss-) Akkord. Zwei weitere M1-Einsätze führen zu erneuten Kettenbildungen, diesmal in Zweiunddreißigsteln. Das 'Präludium' endet mit einem frei virtuosen Lauf und der bereits erwähnten verzierten Kadenz.

Auch das 'Fugato' basiert auf nur einem Motiv. M2 ist ursprünglich fünftönig (vgl. T: T. 10₁-11₃: *b-es-d-g-f-es*), lässt jedoch seinen Schlussston bald ersatzlos fallen. In seiner viertönigen Version ist das Motiv eng verwandt mit dem Hauptmotiv des *h*-Moll-Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*. Da M2 die einzige thematische Komponente bleibt, lohnt es, alle Einsätze wahrzunehmen. Die späteren Modifikationen entfernen sich dabei zunehmend vom Original. In der Tabelle sind folgende Varianten markiert: * Der dritte Ton ist auf doppelte Länge gedehnt und löst sich erst auf dem schwachen Taktteil auf, oft als dritte Synkope; ** der erste Ton ist verlängert, was auch zu einer Folge von Synkopen führt; *** Der letzte Ton steigt nicht ab sondern auf und bildet so eine *do—ti-do*-Floskel.

| | | | | | |
|----|----------|------|-----|----------|------|
| 1. | T. 10 | T | 6. | T. 13-14 | S** |
| 2. | T. 10-11 | B | 7. | T. 14-15 | T** |
| 3. | T. 11-12 | A* | 8. | T. 16-17 | B*** |
| 4. | T. 12-13 | S*** | 9. | T. 17-18 | S* |
| 5. | T. 12-13 | B** | 10. | T. 19-21 | S** |

Der letzte Abschnitt des 'Fugato' enthält nur noch fragmentarische M2-Einsätze (vgl. S + B: T. 19-21). Entscheidender für den Spannungsverlauf sind hier die absteigenden Linien (vgl. S: T. 20-25 *es-d*, A: T. 20-25 *d-b*, T: T. 22-24 *b-es* und B: T. 20-23 *g-as*), die jeweils ein *diminuendo* ausführen. So klingen die fünf Takte in einer allmählichen Entspannung aus und bereiten wirkungsvoll den Übergang zum dritten Präludium-Segment vor.

Der Beginn der 'Fuge' stellt zwei thematische Komponenten gleichzeitig auf. Da jede später auch einzeln und unabhängig verarbeitet wird, scheint es angemessen, nicht von Thema und Kontrasubjekt sondern von zwei Themen zu sprechen. Th1, im Alt nach einer Sechzehntelpause in T. 25 eingeführt, ist zwei Takte lang und eng verwandt mit M1, dessen erste sieben Töne es übernimmt. Th2 erklingt zuerst im Bass (T. 25₁-27₁) und erinnert an M2: Der dritte Ton initiiert eine Sequenz, die die metrischen Verhältnisse ändert (die frühere Synkope wird zum schweren Taktteil) und dann ruhig absteigt.

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Th1', is in the treble clef and contains a sequence of notes. The first part is labeled 'Motiv 1' and the second part is labeled 'varierte Sequenz'. The bottom staff, labeled 'Th2', is in the bass clef and contains a sequence of notes. The first part is labeled 'Motiv 2' and the second part is also labeled 'Motiv 2'.

Die Gestaltung der Themen baut auf den ihnen zugrunde liegenden Motiven auf: Th1 beginnt mit einer Steigerung auf den Schlag zu, der der Höhepunkt von M1 war; die zweite Teilphrase setzt neu an und erzeugt in der variierten Sequenz ein noch stärkeres *crescendo*. Der Gesamthöhepunkt fällt auf die erste Viertel *es*; die *do—ti—do*-Figur bringt Entspannung. Die Dynamik in Th2 spiegelt die Ableitung aus dem 'Fugato'-Motiv: Die Sequenz der aktiven Quartengeste führt zum Höhepunkt zu Beginn des folgenden Taktes; der Abstieg bringt Entspannung.

The image shows two musical staves, Th1 and Th2, with dynamic markings. Th1 is in the treble clef and Th2 is in the bass clef. Both staves have dynamic markings above and below the notes, indicating the intended dynamics for each part.

Die 'Fuge' enthält zwölf Th1- und zweiundzwanzig Th2-Einsätze.

| | | | | | | | | |
|----------|-----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|---|
| T. 25-27 | Th1 | A + | Th2 | B | | | | |
| T. 27-29 | Th1 | S + | Th2 | T | | | | |
| T. 30-32 | Th1 | B + | Th2 | A | | | | |
| T. 35-37 | | | Th2 | A + | Th2 | S | | |
| T. 38-40 | | | Th2 | S + | Th2 | T | | |
| T. 41-44 | | | Th2 | A + | Th2 | T + | Th1 | S |
| T. 46-49 | | | Th2 | B + | Th2 | T + | Th1 | A |
| T. 49-51 | Th1 | A + | Th2 | B | | | | |
| T. 53-56 | Th1 | S/B + | Th2 | T + | Th2 | A | | |
| T. 56-58 | Th1 | B + | Th2 | A + | Th1 | S | | |
| T. 58-60 | Th1 | A + | Th2 | S | | | | |
| T. 60-63 | Th1 | S + | Th2 | A + | Th2 | B | | |
| T. 64-67 | | | Th2 | A + | Th2 | S + | Th2 | A |
| T. 68-70 | Th1 | A + | Th2 | T | | | | |

Beide Themen erleben Unregelmäßigkeiten und Varianten: Verkürzungen am Anfang, am Ende oder sogar in der Mitte (vgl. B: T. 56-57). Th2 bildet verschiedene Engführungen, von denen die in T. 64-67 kurzzeitig wie ein Paralleleinsatz klingt. Auch gibt es Stimmkreuzungen: In T. 28 fällt der Tenor nach den zwei aufsteigenden Quartan am Th2-Beginn nicht gleich ab, sondern steigt mit M1-Zitaten weiter aufwärts, so dass der Alt-Einsatz desselben Themas unter ihm beginnt und seine rechtmäßige Position erst in T. 31 wieder erreicht. In T. 41-43 erheben sich Alt und Tenor so sehr, dass der Sopran unter beide taucht, bevor er sich durch eine Oktavversetzung 'rettet'. In T. 53-54 schließlich teilen sich Sopran und Bass einen Th1-Einsatz, wobei allerdings der Bass zuerst nicht den richtigen Ton trifft: Statt des erwartbaren *as-as-as-g-as* hört man *f-f-f-es-as*.

Wie in jeder anderen Fuge gibt es auch hier themafreie Passagen:

| | | | |
|----|----------|----|----------|
| Z1 | T. 29 | Z5 | T. 44-45 |
| Z2 | T. 32-34 | Z6 | T. 51-52 |
| Z3 | T. 37-38 | Z7 | T. 63 |
| Z4 | T. 40-41 | Z8 | T. 67 |

Das in den Zwischenspielen verwendete Material stammt größtenteils aus M1; der Rest ist neutral. Beachtenswert sind Kadenzfiguren (vgl. den Bass am Ende von Z2 und Z8 und den Sopran am Ende von Z3 und Z4) sowie Konturen, die zu einem Spannungsanstieg in allen Stimmen führen und damit die folgenden Themeneinsätze vorbereiten (vgl. Z5 und Z6).

| | | | | | | | | | | |
|----|-------------------|----|----|----|----|----|---------------------|---|---|----|
| T. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| S | M1 | M1 | M1 | M1 | M1 | M1 | M1 | | | |
| A | | | | | | | | | | |
| T | M1 | M1 | M1 | M1 | | | M1 | | | |
| B | Tonika-Orgelpunkt | | | | | | Dominant-Orgelpunkt | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|--------------|----|----|--------------|----|----|----|----|----|
| T. | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 |
| S | | | M2 | M2 | | | | M2 erweitert | | | M2 erweitert | | | | | |
| A | | | M2 | | | | | | | | | | | | | |
| T | M2 | | | | M2 | | | | | | | | | | | |
| B | M2 | | | | | | M2 | | | | M2 | | | | | |

| | | | | | | | | | | | |
|----|-----|-----|-----|----|-----|-----|----|----|----|----|----|
| T. | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 |
| S | | M1 | Th1 | | | | | M1 | M1 | | |
| A | Th1 | | | | Th2 | | | M1 | M1 | | |
| T | | Th2 | | | M1 | M1 | | | M1 | M1 | |
| B | Th2 | | | M1 | M1 | Th1 | | M1 | M1 | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|-----|-----|----|-----|----|----|----|-----|----|----|----|----|-----|-----|----|
| T. | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 |
| S | | Th2 | M1 | Th2 | M1 | | | Th1 | | | | M1 | | | |
| A | Th2 | M1 | M1 | M1 | | | | Th2 | | | M1 | | M1 | Th1 | |
| T | M1 | M1 | | Th2 | | | | Th2 | | M1 | | | Th2 | M1 | |
| B | M1 | | | M1 | | | | M1 | | M1 | | M1 | Th2 | | M1 |

| | | | | | | | | | | |
|----|-----|----|----|-----|-------|-----|----|----------|----------|----|
| T. | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 |
| S | | M1 | | | ½Th1 | | | M1 | Th1 var. | |
| A | Th1 | | | | Th2 | Th2 | | M1 | | M1 |
| T | | | | Th2 | | M1 | M1 | | | |
| B | Th2 | | M1 | | Th1 ½ | M1 | | Th1 var. | | |

| | | | | | | | | | | | | | |
|------|-----|-----|----|-----|----|----|-----|--------------|----------|----|-----|---------|---------------------|
| bars | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |
| S | Th2 | | | Th1 | | | | Th2 | | | | M1 var. | |
| A | Th1 | Th2 | | | M1 | | Th2 | Th2 | | | Th1 | M1 var. | |
| T | | M1 | M1 | | M1 | | M1' | | | | | Th2 | |
| B | | | | Th2 | | | | M1 erweitert | M1 inv Z | | | | Tonika - Orgelpunkt |

NB: Nachgedacht werden muss über die Frage, ob in T. 20 der Urtextausgabe eventuell ein Vorzeichen fehlt. Der Tenor soll hier *b-as-b* spielen – trotz des vorangehenden *a* im Sopran (T. 19) und des nachfolgenden *a* im Alt. Da der Sopran-Einsatz des ‘Fugato’-Motivs als Tonart für diese Takte B-Dur nahelegt, scheint es auch aus harmonischen Gründen wichtig, das Auflösungszeichen vor dem Leitton nachzutragen.

Fuge in Es-Dur

Das Thema der Es-Dur-Fuge beginnt ganztaktig und endet auf dem neunten Sechzehntel des zweiten Taktes. Es moduliert zur Dominante, wie das Auflösungszeichen vor der vierten Stufe andeutet: das *a* gegen Ende von T. 1 ist nicht nur der Leitton, sondern auch Teil des Dominant-Septakkordes der Zieltonart B-Dur, die mit dem abschließenden *b* erreicht wird.

Das Thema besteht aus zwei Teilphrasen. Dies ergibt sich nicht nur aus der Pause, sondern viel stärker aus der variierten Sequenz, mit der die zweite Hälfte beginnt: Die beiden Achtel in T. 2₁ greifen die Achtel in T. 1₃ auf, wobei der 'Anlauf' in der Sequenz verkürzt ist. Die Kontur besteht vor allem aus Akkordbrechungen: Einem Es-Dur-Dreiklang mit Nebennote folgt ein As-Dur-Dreiklang mit Nebennote und schließlich, in T. 1₄₋₂, der F-Dur-Septakkord mit Durchgangsnote. Ein Blick auf den Rest der Fuge zeigt, dass diese Konturmerkmale das ganze Stück bestimmen. Rhythmisch besteht die Komposition vor allem aus Sechzehnteln und Achteln; eine Ausnahme bildet nur die getrillerte Viertelnote im Thema.

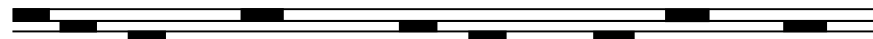
Das harmonische Gerüst ist durch die Modulation bestimmt. Der aktive Schritt zur Subdominante findet melodisch unmittelbar nach dem zweiten Schlag statt, wird jedoch metrisch erst auf dem dritten Schlag bestätigt. Der modulierende Akkord (V^7/V), der melodisch mit dem aufgelösten *a* beginnt, fällt metrisch entweder schon auf die Pause oder erst auf T. 2₁.

$E^b:I$ $IV I$ V^7/V V
 $B^b: V^7$ I

Der Höhepunkt fällt auf das *es* in T. 2₁, das metrisch, harmonisch (als Modulationsakkord) und melodisch (als Zielpunkt der Septime) betont ist. Der (kleinere) Höhepunkt der ersten Teilphrase fällt auf die erste Achtel *c*, die zugleich die erste rhythmische Unterbrechung der Sechzehntelkette und den harmonisch aktiven Schritt zur Subdominant-Harmonie repräsentiert. Die Spannungskurve im Thema ist also zweigeteilt.

Die Fuge enthält neun Themeneinsätze:

| | | | | | |
|-----------|---|-------------|---|-------------|---|
| 1. T. 1-2 | O | 4. T. 10-12 | O | 7. T. 25-27 | U |
| 2. T. 3-4 | M | 5. T. 17-19 | M | 8. T. 28-30 | O |
| 3. T. 6-7 | U | 6. T. 20-22 | U | 9. T. 33-35 | M |



Das Thema erklingt stets in voller Länge. Der Abschlusston ist mehrmals verlängert, der Anfangston manchmal durch eine synkopische Antizipation vorgezogen (vgl. T. 10-11, 25-26, 28-29 und 33-34). Intervallanpassungen, wie sie zum ersten Mal in T. 3 zu beobachten sind, finden sich in allen tonalen Antworten. Eng- und Parallelführungen dagegen gibt es nicht.

Bach hat für diese Fuge nur ein Kontrasubjekt erfunden. Es wird regulär in T. 3-4 als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz eingeführt, beginnt dort kurz nach der Hauptstimme mit der zweiten Achtel, endet aber zusammen mit dem Thema in T. 4₃. Das Kontrasubjekt begleitet den zweiten bis vorletzten Themeneinsatz und erfährt einzig in T. 20 eine kleine Änderung. Es bildet einen idealen Kontrast: Den Akkordbrechungen des Themas setzt es eine schrittweise Bewegung entgegen, den Sekundschritten gegen Ende des Themas dagegen einen gebrochenen Dominant-Septakkord (vgl. T. 4₂); und während das Thema aus zwei Teilphrasen mit zwei abgestuften Höhepunkten besteht, ist das Kontrasubjekt ungegliedert. Es erreicht die größte Intensität auf der Synkope, die auf die Pause des Themas trifft.

Die Anzahl der Zwischenspiele entspricht der Zahl der Themeneinsätze:

| | | | | | |
|----|---------|----|----------|----|----------|
| Z1 | T. 2-3 | Z4 | T. 12-17 | Z7 | T. 27-28 |
| Z2 | T. 4-5 | Z5 | T. 19-20 | Z8 | T. 30-33 |
| Z3 | T. 7-10 | Z6 | T. 22-25 | Z9 | T. 35-37 |

Einzig Z6 ist mit dem Thema verwandt: In T. 22-23 variiert die Oberstimme dessen ersten Teilphrase. Alle anderen Zwischenspiele sind unabhängig vom primären Material und stellen stattdessen eigene Motive auf. Schon das kurze Z1 führt das halbtaktige M1 ein, das aus zwei gebrochenen Akkorden besteht und mit seinen Zieltönen schrittweise abwärts steigt (vgl. T. 2-3: *f-d-b-as, f-d-as-g*). Dieses Motiv spielt eine entscheidende Rolle in allen weiteren Zwischenspielen, manchmal in einer erweiterten Version mit einem unbetonten Aufwärtssprung als weibliche Endung (vgl. Z3, Z4). Z2 kombiniert eine längere Version von M1 in der Mittelstimme mit einer

ebenfalls aus gebrochenen Akkorden bestehenden, jedoch aufsteigenden Dreiton-Figur in der Oberstimme, deren Merkmal die wiederholten Synkopen sind. Dieses M2 wird ebenfalls wieder aufgegriffen, unverändert oder auch verkürzt zu einem einfachen aufwärts gerichteten Quartsprung ohne synkopische Verlängerung (vgl. T. 8-9). Z3, das erste voll dreistimmige Zwischenspiel, fügt ein drittes Motiv hinzu (vgl. M: T. 7-8: *f-d-b-es*), das wie M1 mit einem absteigenden gebrochenen Dreiklang beginnt und wie M2 in einem aufwärts gerichteten Quartsprung endet, sich durch seinen Achtelrhythmus allerdings deutlich von beiden unterscheidet. Nicht durch diese Motive bestimmt sind einzig Z6b und Z7: hier erklingen Sequenzen aufsteigender Achtel im Bass unter einem Zwiegespräch mit M1-Fragmenten in den beiden höheren Stimmen.

Es gibt etliche Analogien: Z2 \approx Z5 (vgl. T. 4-5 mit T. 19-20); Z3 \approx Z4a \approx Z8 (vgl. T. 7-10 mit T. 12-15 und T. 30-33), und Z6a \approx Z7. Die einzigen Zwischenspielsegmente, die ohne Entsprechung bleiben, sind die Schlussformel in Z4b (T. 15-17₃), Z6a (T. 22-24₁) und das abschließende Z9. Alle vom primären Material unabhängigen Zwischenspiele sollten als selbständige Einheiten gespielt werden, die sich in Farbe und Intensität deutlich von den Themenpartien unterscheiden. Dynamisch führen absteigende Sequenzen oder fallende Konturen in fast allen Zwischenspielen zu nachlassender Spannung; einzig Z6b und Z7 nehmen an Intensität zu.

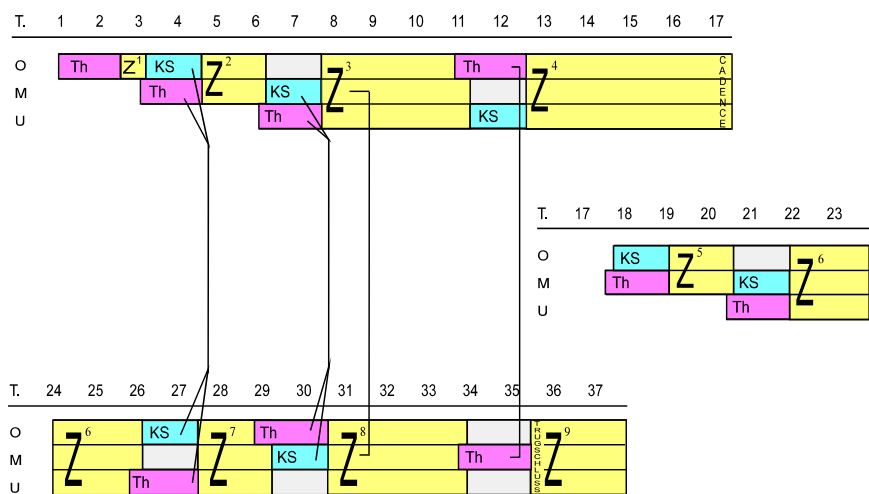
Angesichts des einfachen Rhythmus und der vielen Akkordbrechungen ist der Grundcharakter der Fuge lebhaft. Das Tempo sollte rasch sein – so schnell, wie es die wegen der Zweistimmigkeit oft etwas schwierigen Triller erlauben.² Die Artikulation verlangt federndes *non legato* in den Achteln und *quasi legato* in den Sechzehnteln. *Legato* ist angesagt für die *do—ti—do*-Floskel (vgl. U: T. 35) und möglich, aber nicht zwingend in den langen, zu einer Art Auflösung führenden Tönen im M1-Dialog (vgl. O: T. 27-28) sowie im chromatischen Abstieg des Schlusstaktes (vgl. die abgespaltene zweite Stimme in T. 37: *des-c-ces-b*). Das Tempoverhältnis zum Präludium sollte schon wegen des in sich komplexen Präludiums so einfach wie möglich sein: Eine Viertel im Präludium entspricht einer Viertel in der Fuge (Metronomvorschlag: durchgehend ca. 84).

Die einzige Verzierung in dieser Fuge ist der Triller im Thema. Da er schrittweise erreicht wird, beginnt er mit der Hauptnote (einer Sechzehntel), setzt sich in Zweiunddreißigsteln fort und endet mit einem gleichmäßigen

² In T. 7, 12, 21 und 27 fällt die Mitte des Trillers auf einen Doppelgriff. T. 30 spielt sich leichter, wenn beide Mittelstimmen-*es* in der Rechten übernommen werden. In T. 35 kann der Triller mit der Rechten gespielt werden, der Nachschlag gelingt besser mit der Linken.

Nachschlag. Dieser Triller ist integraler Bestandteil des primären thematischen Materials und sollte daher in jedem Themeneinsatz gespielt werden.

Der Bauplan der Es-Dur-Fuge ergibt sich aus den bereits genannten Merkmalen, die von der harmonischen Entwicklung unterstrichen werden. Den ersten drei Einsätzen folgt ein überzähliger vierter Einsatz, der im Bereich der Grundtonart bleibt; erst das nachfolgende Zwischenspiel bringt eine Modulation zur Paralleltonart. Der fünfte Einsatz erklingt in reduzierter Stimmhöhe und ist mit dem sechsten durch die Molltonart verbunden. Der nächste Abschluss, mit Rückmodulation nach Es-Dur, erfolgt in Z6a. Z6b mit seiner aufsteigenden Tendenz bereitet nicht nur auf Kommendes vor, sondern steht auch mit dem ihm verwandten Z7 in Beziehung, das eindeutig Brückenfunktion hat. Die dritte Durchführung beginnt also mit sekundärem Material. Die auf Z7 folgende Gruppe aus Themeneinsatz + Zwischenspiel + Themeneinsatz gehört aufgrund ihrer Analogie mit der entsprechenden Gruppe in der ersten Durchführung zusammen. Der letzte Einsatz ist mit zusätzlicher Chromatik (T. 34) und einem Trugschluss (T. 35) der harmonisch wagemutigste.



In der Es-Dur-Fuge ist der Kontrast (‘Registerwechsel’) zwischen dem thematischen und dem Zwischenspiel-Material wesentlicher als der übliche Spannungsaufbau. Da schon der erste Themeneinsatz mit erheblicher Verve auftritt, spielt das primäre Material im Bereich *poco forte* – *forte* für die Dur-Durchführungen und *mezzoforte* – *poco forte* in den Moll-Einsätzen, während die Zwischenspiele sich nahe an *piano* halten sollten.