

Präludium in fis-Moll

Mit Ausnahme einiger weniger Takte ist dieses Präludium zweistimmig polyphon. Die eröffnende Oberstimmenfigur wird nicht nur unmittelbar in der Unterstimme imitiert, sondern kehrt auch im Verlauf des Stücks beständig wieder. Die Tatsache, dass diese Imitation auf der Dominante steht, spricht dafür, dass Bach dieses Präludium nach den Vorgaben einer Fuge komponiert hat. Dies wird noch näher zu untersuchen sein.

Die erste harmonische Entwicklung endet bereits zu Beginn des zweiten Taktes; das Grundmotiv ist also (wie ein Fugenthema) als vollständige Kadenz konzipiert. Ausdrückliche Schlussformeln, die für den Gesamtaufbau der Komposition relevant sind, finden sich in T. 12, 18-19 und 21-22. Bei den beiden ersten handelt es sich um authentische Kadenzen in der Dominanttonart (T. 12) bzw. in der Grundtonart (T. 21-22); die dritte bleibt unvollständig (vgl. in T. 18-19 den Halbschluss in fis-Moll).

Strukturell wesentliche Analogien sind in diesem Präludium nicht von Bedeutung. Einzig die zweitaktigen Passagen, die den beiden oben genannten Kadenzen folgen, entsprechen einander (vgl. T. 12₃-14₃ mit T. 22₁-24₁, von *cis* nach *fis* transponiert). Ihre dreistimmige Textur mit Orgelpunkt in einer Stimme und von Pausen unterbrochenen Achteln in einer anderen greift den Anfang des Stückes auf.

Der Grundcharakter des Präludiums ist lebhaft. Dies ergibt sich sowohl aus dem rhythmischen Erscheinungsbild, das mit einer Mischung aus Achteln und Sechzehnteln unkompliziert wirkt, und aus den Konturen, in denen Achtelsprünge mit ornamentalen Figuren und gebrochenen Akkorden in den Sechzehntel-Segmenten abwechseln. Kaum ein Ton scheint emotionalen Nachdruck zu fordern; das Tempo kann also recht rasch sein. Die Artikulation besteht aus einem transparenten *quasi legato* für die Sechzehntel und einem ebenfalls nicht schweren *non legato* für die Achtel.

Die einzigen Verzierungen, die der Notentext aufweist, sind die drei kadenziellen Triller in T. 12, 18 und 21; sie sind in konventionelle Schlussformeln eingebunden, bei denen eine punktierte Note durch die antizipierte Auflösung ergänzt wird. Diese Triller enden mit deutlichem Abstand zum Antizipationston, auf oder sogar vor dem dazwischen liegenden Achtel. In T. 12 und 18 beginnen die Triller mit der oberen Nebennote und sind

viertönig; das Ornament in T. 21 dagegen, dem ein Sekundschrift vorangeht, setzt mit der Hauptnote ein und beschränkt sich daher auf drei Töne.

Dies bringt uns zur Frage, ob und wenn, inwieweit es sich hier nun um eine 'echte' Fuge handelt. Das 'Thema' wird in der Oberstimme vorgestellt, es beginnt mit der zweiten Achtel und endet in T. 2₁, ist also genau einen Takt lang. Dieser erste Themeneinsatz weicht – mehr als alles Folgende – von den Regeln einer Fuge ab, da er mit den schon erwähnten unterbrochenen Achteln, die die Spitzentöne der thematischen Kontur in Parallelen verstärken, und von einer Orgelpunktstimme unterlegt ist. Spätere Themeneinsätze werden von zwei Pseudo-Kontrasubjekten begleitet, die, wie sich bei genauem Hinsehen erweist, beide aus der harmonischen Begleitstimme des ersten Taktes abgeleitet sind. Sie werden regelkonform als Gegenstimmen zum zweiten bzw. dritten Themeneinsatz (T. 2-3, 4-5) eingeführt. KS1 besteht aus Achtelsprüngen, die als latent zweistimmig gelesen werden können, wobei ihre untere Kontur eine Parallele zu den Spitzentönen bildet; dies sieht man besonders deutlich in T. 9-10. KS2 präsentiert sich als eine Kette gebrochener Akkorde mit zusätzlich füllender Durchgangsnote. Auch hier lässt die durch die tiefsten Töne gebildete Linie die ursprüngliche Begleitstimme erkennen. Im folgenden Beispiel sind im Interesse der einfacheren Vergleichbarkeit alle Passagen nach fis-Moll transponiert und mit dem Thema in der Oberstimme notiert.

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. The score is divided into three sections: 'harmonische Begleitung' (harmonic accompaniment), 'KS1', and 'KS2'. The 'KS1' section shows a series of eighth-note jumps. The 'KS2' section shows a sequence of broken chords with a moving bass line.

Eine dritte Begleitstimme des Themas wird erst in der zweiten Hälfte des Stückes eingeführt: sie besteht aus Dreiklängen, die den Rhythmus und die Linie der ursprünglichen harmonischen Begleitung noch einmal anders variieren (vgl. in T. 14-15, rechte Hand, die unterste Kontur *e-d-cis-h*). Die Begleiter zeigen somit eine allmähliche Entwicklung: von Einzeltönen über eine latente Zweistimmigkeit und gebrochene Akkorde zu soliden Akkorden. (Eine solche Akkordkette würde man normalerweise nicht als 'Kontrasubjekt' anerkennen. Im Interesse des Überblicks und aufgrund ihrer Analogie mit ihren Vorgängern soll sie jedoch hier als KS3 gelten.) Interessant an diesem ungewöhnlichen Kontrasubjekt ist die Tatsache, dass es die Umkehrform des Themas begleitet und insofern gerade nicht die übliche Spitzen-

tonparallele bildet. Als zöge Bach daraus eine Konsequenz, ist der darauf folgende Umkehrungseinsatz von einem Kompromiss aus einer auf- und einer absteigenden Stimme begleitet (vgl. T. 15-16). In T. 19-20 geht das spielerische Variieren weiter: Hier erklingt das Thema wieder in seiner ursprünglichen, absteigenden Kontur, doch die akkordische Begleitung verfolgt die aufsteigende Linie der Umkehrung (vgl. z.B. die untere Linie in T. 19-20 mit der oberen in T. 14-15.)

Der abschließende Schritt in dieser Entwicklung der Begleitstimme ist die direkte Terzen- bzw. Dezimen-Parallele; sie ertönt in T. 20-21, unmittelbar vor der die Coda vorbereitenden Kadenz.

Die Einsätze des 'Themas' und seiner 'Kontrasubjekte' in diesem Präludiums im Stil einer Fuge zeigen folgendes Muster (Begl = harmonische Begleitstimme, Th *inv* = Thema in Umkehrung, Th *par* = Themen-Parallele):

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
O	Th	KS1		KS2		Th	KS2		Th		
U	Begl	Th		Th		KS2	Th		KS1		
T.	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
O	Th	KS2	KS3	Th <i>inv</i>			KS3	Th			
U	C	Th	Th <i>inv</i>	KS3			Th	Th <i>par</i>			
T.	22	23	24								
O	Th	KS2									
U	C	Th									

Die wenigen themafreien Passagen in dieser 'Fuge' sind Zwischenspiele im üblichen Sinne. Einige sind mit dem primären Material verwandt; vgl. in T. 3-4 und 5-6 das aus der Doppelschlagfigur des Themas und dem Intervallsprung aus KS1 entwickelte Motiv (ebenso in U: T. 8-9, O: T. 10-11 und U: T. 16-17); andere präsentieren erweiterte oder einfache Schlussformeln (vgl. T. 11-12 und 17-19 bzw. T. 21-22 und 24).

Eine Abgrenzung von 'Durchführungen' würde vermutlich die Suche nach der Fugenstruktur ein wenig zu weit treiben; die einzig relevanten Zäsuren in diesem sehr virtuosen Stück finden sich im Zusammenhang mit den beiden erweiterten Kadenz. Interpreten sollten daher versuchen, eher den Bauplan einer polyphonen Komposition in zwei großen Abschnitten plus Coda zu vermitteln als die (theoretisch definierbaren) sechs Runden.

Fuge in fis-Moll

Das Thema der fis-Moll-Fuge ist vier Takte lang; es beginnt nach einer Viertelpause und endet nach einem die Dominanthyarmonie vertretenden verzierten *gis* mit der Rückkehr zum Grundton in T. 4₁. Die Dauer des Schlusstones ist hier allerdings ungewöhnlich; spätere Themeneinsätze enden mit einer Viertel oder sogar nur einer Achtel. Die melodische Kontur, sowohl im Thema selbst als auch in der ganzen Fuge, besteht fast ausschließlich aus Sekundschritten. Der Rhythmus ist mit Achteln, Vierteln, punktierten Vierteln, Halben und Ganzen sowie mehreren Arten von Synkopen sehr komplex.

Für die Phrasierung im Thema gibt es zwei Optionen, die zu unterschiedlichen Resultaten führen. Man kann die Kontur als mit drei ähnlichen Dreitongruppen beginnend empfinden: Der erste Aufstieg *fis-gis-a* wird in kleineren Notenwerten als *gis-ais-h* zum ersten Mal und, nach einem eingeschobenen Tonpaar *ais-gis*, in *ais-his-cis* zum zweiten Mal sequenziert. Man kann daher drei aufeinander folgende Anläufe spielen, von denen nur der letzte mit einem Abstieg beantwortet wird. In dieser Interpretation sind sanfte Zäsuren nach den langen Schlussnoten der beiden ersten Dreitongruppen (d.h. nach *ais* und *h* in T. 2) angebracht. Alternativ kann man aber auch einen einzigen variierten Aufstieg durch die Stufen *fis-gis-a—h—cis* (oder sogar *fis-gis-a-ais-h-his-cis*) empfinden, in dem die langen Töne nicht als Teilphrasen-Abschlüsse fungieren, sondern eine vorwärts gerichtete Tendenz zum Ausdruck bringen, wobei die Spannung zwischen ihnen durch künstliche Leittöne verstärkt ist. Wer dies nachempfindet, kann Entsprechungen zu den kurzen Umkehrbewegungen im Aufstieg auch im Abstieg entdecken und wird das Thema als eine ungeteilte Kurve interpretieren.

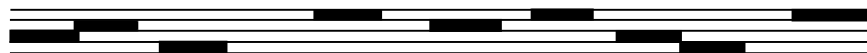
Das harmonische Grundgerüst des Themas ist einfach in Bezug auf die große Linie, jedoch, wie schon die künstlichen Leittöne und der hohe Grad an Chromatik anzeigen, raffiniert im Detail. Die Hauptfunktionen werden durch die drei langen Töne vertreten, mit *a* (T. 1) für die Tonika, *h* (T. 2) für die Subdominante, *cis* und *gis* (T. 3) für die Dominante. Das Notenbeispiel gibt die Harmonisierung, die Bach z.B. in T. 15-18 entwirft. Wie die römischen Ziffern anzeigen, moduliert er innerhalb des Themas über h-Moll und Cis-Dur zurück nach fis-Moll:

fis-moll: i vii i
 h-moll: V V^7_{IV} IV-V i
 Cis-Dur: V^7_{IV} IV vii i

Je nachdem, welchen der beiden Phrasierungsansätze man wählt, klingt die Spannungskurve des Themas leicht verschieden. Der Höhepunkt auf dem *cis* in T. 3 wird entweder als Spitzenpunkt mehrerer immer höher steigender Anläufe oder als Ziel eines einzigen machtvollen Intensitätsaufbaus erreicht. Im ersten Fall beginnt jeder Anlauf entspannt; Streicher oder Bläser würden die Intensität in den langen Tönen bewusst zurücknehmen. Im zweiten Fall wächst die Spannung durchgehend und daher letztlich stärker unter Beteiligung aller Töne; Streicher und Bläser würden in dieser Interpretation die Spannung in den langen Noten leicht weiter wachsen lassen. Die Unterschiede in der Phrasierung und der daraus folgenden dynamischer Zeichnung haben großen Einfluss darauf, wie sich der Charakter des Themas jeweils darstellt.

Die Fuge enthält insgesamt neun Themeneinsätze:

1.	T. 1-4	T	6.	T. 25-28	S
2.	T. 4-7	A	7.	T. 29-32	T
3.	T. 8-11	B	8.	T. 32-35	B
4.	T. 15-18	S	9.	T. 37-40	S
5.	T. 20-23	A			



Das Thema verändert sich im Verlauf der Fuge kaum. Alle Intervalle bleiben intakt, und nur einmal ist der Anfang unwesentlich variiert (vgl. in T. 25, wo der erwartete Zwei-Viertel-Beginn *cis-dis* durch die Drei-Achtel-Gruppe *cis-fis-dis* ersetzt ist). Allerdings erklingt das Thema zweimal in Umkehrung. Diese tritt zuerst im Alt-Einsatz von T. 20-23 auf und dann erneut im Basseinsatz von T. 32-35. Eng- noch Parallelführungen kommen dagegen in dieser Fuge nicht vor.

Es gibt zwei Kontrasubjekte. Das eine erweist sich als ein treuer Begleiter des Themas, während das andere nur zweimal auftritt. KS1 wird als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz im Tenor der Takte 4-7 eingeführt. Es besteht aus zwei deutlich unterschiedenen Hälften. Das zweite Segment präsentiert eine erweiterte Schlussformel; vgl. die typische Kontur mit den Sprüngen *dis-gis-cis* und der *do—ti-do*-Figur im klassisch synkopierten Rhythmus. Die erste Hälfte dagegen fällt durch die häufige Tonwiederholung auf. Diese resultiert aus einer Kette von Tonpaaren (*cis-h*, *h-ais*, *ais-h* etc.), die harmonisch abwechselnd als Note mit folgendem Antizipationston (vgl. dazu T. 4-5 und 13-14) oder als Vorhalt-Auflösung (vgl. z.B. T. 8-9) fungieren. Beide Typen sind aus vielen anderen Kompositionen Bachs als "Seufzer"-Motive vertraut. Im Kontext dieses Kontrasubjektes ist es entscheidend, zwischen echten "Seufzern" und ähnlich aussehenden, aber harmonisch nicht als solche konzipierten Tonpaaren zu unterscheiden.¹ Dynamisch beschreibt die erste Teilphrase des ersten Kontrasubjektes ein allmähliches *diminuendo* zum langen *dis*, die zweite ein *crescendo* zur Halben *cis* mit anschließender Entspannung.

KS2 wird eingeführt als Gegenstimme zum dritten Themeneinsatz im Tenor (T. 8-11). Es beginnt mit der zweiten Viertel des Taktes (*cis*) und besteht aus drei Teilphrasen. Die erste endet mit der punktierten Halben *h*; ihr Endglied wird anschließend in rhythmischer Verkleinerung sequenziert (vgl. T. 9: *eis-cis-fis*), woraufhin die dritte Teilphrase vom synkopierten *cis* aus durch einen Ausschnitt aus der melodischen *fis*-Moll-Skala auf- und durch die natürliche *fis*-Moll-Tonleiter wieder absteigt. Diese Teilphrase, und mit ihm das Kontrasubjekt, endet regulär mit der Auflösung zu Beginn des Taktes; bei seinem ersten Auftreten jedoch wird das auflösende *a* verzögert. Für dieses Kontrasubjekt gibt es verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten. Die Höhepunkte können – je nachdem, ob ein Interpret die Rhythmik oder die Kontur in den Vordergrund stellt – in der ersten und zweiten Teilphrase entweder auf das lange *h* und das korrespondierende *fis* oder auf den jeweiligen Anfangston (d.h. in T. 8 auf *cis*, in T. 9 auf *eis*), im dritten Segment entweder auf das synkopierte *cis* oder auf das hohe *fis* fallen.

¹ Die beiden Töne in einem "Seufzer" sind meist Nachbarn und immer Repräsentanten verschiedener Harmonien. Größere Intervalle, besonders wenn sie derselben Harmonie angehören, sind keine "Seufzer" und sollten daher nicht als aufeinander bezogene Paare, sondern als Einzeltöne gespielt werden. (Zu den Tönen, die im Kontext von Paarbildungen erklingen, aber nicht selbst dazugehören, gehören der Oktavsprung in der Mitte von T. 15 – wo das tiefere *fis* das Ende einer kleinen Teilphrase darstellt und das höhere den Beginn des eigentlichen KS1 – und die analogen Sprünge in der Mitte der Takte 19, 22, 29 und 32.)

Dieses Kontrasubjekt kehrt in voller Länge nur ein einziges Mal wieder, und selbst da klingt es stark variiert (vgl. die Version in A: T. 29-32 mit der Vorgabe in T: T. 8-11). Der Tenor zitiert die dritte Teilphrase zudem separat in T. 16-18.

Die fis-Moll-Fuge enthält sechs themafreie Passagen:

Z1	T. 7-8	Z4	T. 23-25
Z2	T. 11-15	Z5	T. 28-29
Z3	T. 18-20	Z6	T. 35-37

Darin lassen sich drei Zwischenspielmotive ausmachen, von denen zwei entfernt mit dem primären Material verwandt sind. Das prominenteste ist ein Viertonaufstieg, der mit seinen künstlichen Leittönen und seinem Rhythmus an ein Segment aus dem Thema erinnert (vgl. in Z1: *e-fis-gis-a, fis-gis-ais-h* und *h-cis-dis-e, cis-dis-eis-fis* mit T. 2-3: *gis-ais-his-cis*). Das zweite Motiv, das in Z3, Z4 und Z6 zu hören ist, greift die ersten sechs Töne aus KS1 mit ihrem Auftakt, zwei 'Seufzern' und einem Abschlusston auf. Während das erste Motiv crescendo, übernimmt das *diminuendo* die subtile Gruppierung seines Herkunftsmaterials. Ein drittes Motiv erklingt ausschließlich in Z3, wo es eine konkave Kurve mit Höhepunkt in der Mitte (auf oder nahe dem Tiefpunkt der Kontur) zeichnet. Es wird mehrfach in variierten Form sequenziert und imitiert.

Das vierte Zwischenspiel unterscheidet sich von allen anderen dadurch, dass es ohne klar auszumachenden Beginn mittels Sequenzen aus dem vorangehenden Themeneinsatz hervorgeht. Es wird daher konsequenterweise als Verlängerung des Einsatzes und ohne Registerkontrast interpretiert.

Es gibt interessante innere Beziehungen zwischen den Zwischenspielen: Z1 wird in Z5 mit Ausnahme einer Oktavverschiebung genau zitiert und erzeugt damit eine wichtige Analogie. Variiert und mit einer Begleitstimme erscheint es auch als jeweils erstes Segment von Z2 (vgl. T + B: T. 11-12) und Z3 (vgl. S + B: T. 18-19). Eine zweite strukturelle Analogie wird mit Hilfe des zweiten Zwischenspielmotivs geschaffen, das in Z3 in einer Parallele der Außenstimmen beginnt, wo es von Alt und in die Tenorlage versetztem Bass imitiert wird (vgl. T. 19), und das zudem in entsprechender Anordnung in Z6 (T. 35-36) wiederkehrt. Umgekehrt gilt es, eine leicht täuschende Pseudo-Entsprechung zu durchschauen. In T. 20 wird *cis-Moll* durch eine Kadenzformel bekräftigt. Ein ähnlich klingender Bassgang ertönt in T. 25 am Ende der Themenverlängerung. Hier handelt es sich jedoch um eine unvollständige Kadenz, die sich zudem mit dem Beginn des folgenden Themeneinsatzes im Sopran überschneidet und daher nicht als Zäsur gespielt werden darf.

Aus dem oben Gesagten ergibt sich die Rolle, die jedes Zwischenspiel im Spannungsverlauf der Fuge spielt. Z1 und Z5 beginnen beide deutlich leiser, als der vorangehende Themeneinsatz endet, und bereiten dann den folgenden Einsatz in doppeltem *crescendo* vor. Z2 setzt ähnlich an, doch wird das Segment hier durch einen allmählichen Intensitätsabfall im Zuge der generell absteigenden Tendenz des dritten Zwischenspielmotivs ergänzt. Dabei verhindern allerdings die häufigen Zitate des aufsteigenden ersten Motivs im Bass eine vollständige Entspannung. Auch Z3 beginnt mit einer vergleichbaren Gestik, der in T. 19 ein allmähliches *diminuendo* folgt, das diesmal in die vollständige Entspannung der Kadenz mündet. Z6 greift den allmählichen Intensitätsabfall auf und dient als Brücke zum folgenden Einsatz, während Z4 das *diminuendo* des Themenschlusses fortsetzt und zu einer Art Antiklimax führt.

Sowohl die melodischen Konturen mit ihren vielen Sekundsritten als auch die komplexe rhythmische Organisation sprechen unzweideutig für einen 'eher ruhigen' Grundcharakter. Die Wahl des Tempos wird einerseits von der wünschenswerten Ruhe der Gesamtbewegung bestimmt, andererseits von der Erfordernis, dass die recht langen Notenwerte im Thema noch 'lebendig' klingen müssen und als Teil eines Vorgangs – statt als statische Ruhepunkte – empfunden werden sollen. Mit anderen Worten: Die Achtel

müssen langsam genug sein, um Gelassenheit zu vermitteln, jedoch nicht so schleppend, dass die Hörer das gesamte Thema nicht mehr in einem Atemzug aufnehmen zu können. Die Artikulation ist fast durchgehend *legato*. Unterbrechungen des Klangflusses gibt es in der ersten Hälfte des ersten Kontrasubjektes (sowie in dem davon abgeleiteten Zwischenspielmotiv) mit den "Seufzer"-Tonpaaren. Die einzigen *non legato* zu spielenden Töne finden sich in der kurzen Intervallkette der zweiten KS1-Hälfte (vgl. T. 6: *dis-gis-cis*) und im kadenzierenden Bassgang von T. 20, 25 und 39-40.

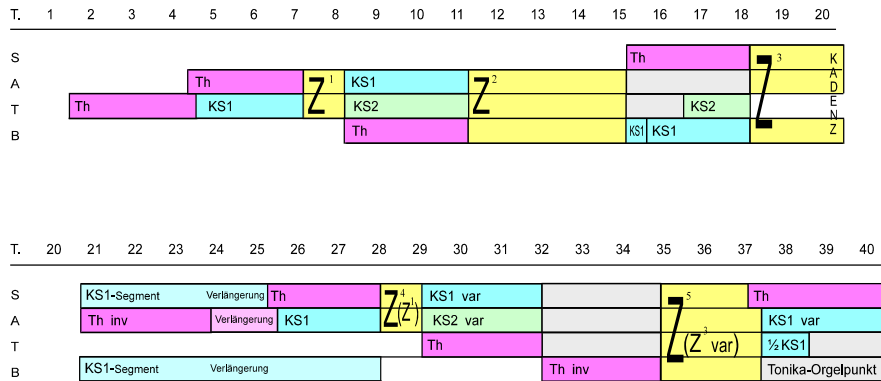
Für das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge eignet sich besonders gut:

Ein ganzer Takt im Präludium	entspricht	einem halben Takt in der Fuge
(Metronomvorschlag: Präludiumviertel = 112, Fugenviertel = 84)		

Die einzige Verzierung in dieser Fuge ist der ins Thema integrierte Triller. Da seine Auflösung auf einem starken Taktteil erfolgt, handelt es sich um ein den Notenwert ausfüllendes Ornament. Nach Vorbereitung mit Sekundschrift beginnt es auf der (ein Achtel langen) Hauptnote, bewegt sich in Sechzehnteln und endet mit einem Nachschlag. Als charakteristischer Bestandteil des Fugenthemas muss dieser Triller auf das *dis* in T. 6 und das *gis* in T. 10, T. 17 und T. 31 übertragen werden, d.h. jeweils auf die vorletzte Note der Themeneinsätze in Originalgestalt, außerdem auf das *h* in T. 23 und das *eis* in T. 34, wo er die vorletzte Note der Umkehrform des Themas schmückt. (Der Triller selbst wird dabei nicht umgekehrt.)²

Die Einsatzfolge der Stimmen und die sie jeweils umgebende Textur verraten, zusammen mit der ausdrücklichen Schlussformel in Z3, die binäre Anlage dieser Fuge. Die Vierstimmigkeit ist mit dem vierten Themeneinsatz in T. 15-18 erreicht. Die Kadenzformel schließt diese Durchführung in der Molldominante auf dem mittleren Schlag von T. 20. Die folgenden Themeneinsätze vermitteln in subtiler Weise eine Hintanhaltung des Spannungsaufbaus, bevor die volle Stimmenzahl erneut erreicht wird: Sie erklingen dreistimmig mit Umkehrung, dreistimmig nur mit KS1, dreistimmig mit KS1 und Ks2, vierstimmig ohne Kontrasubjekte und erst dann vierstimmig mit KS1. Die Verwendung der Kontrasubjekte ist, wie die graphische Darstellung zeigt, in den beiden Fugenhälften weitgehend analog.

² Im letzten Einsatz verhindert der Abschluss mit pikardischer Terz eine Ausführung des Ornaments: Der normale Triller auf *gis* bräuchte ein *a*, das einen Querstand mit der Dur-Terz *ais* bilden würde. Doch ein Triller mit *ais* kommt nicht zuletzt nach dem vorausgehenden *a* nicht in Frage. Der abschließende Einsatz muss daher unverziert bleiben.



Die harmonische Anlage dieser Komposition ist sehr schlicht. Die vier Themeneinsätze der ersten Durchführung stehen in fis-Moll (I, V, I, I); das anschließende Zwischenspiel moduliert zur Dominant-Tonart. Die fünf Einsätze der zweiten Durchführung bleiben ebenfalls in engem Bezug zu fis-Moll (I, V, I, IV, I), wobei nur der subdominantisch verankerte vierte Einsatz, der strukturell das zweite Zwischenspiel mit seinem eigenständigen Motiv ersetzt, eine gewisse Überraschung in den sonst ganz symmetrischen Bauplan bringt.

Auch dynamisch entsprechen sich die beiden Durchführungen weitgehend. Die Spannung steigt jeweils allmählich von einem Einsatz zum nächsten. Die analogen Zwischenspiele Z1 und Z5 verbinden die sie umgebenden Einsätze, ohne den Intensitätsaufbau mehr als nur ganz kurz am Anfang zurückzunehmen, und Z4 ist, wie schon erörtert, als Verlängerung eines Einsatzes ohne deutlichen Registerwechsel komponiert. Nur das die beiden Hälften trennende Z3 hat betont abschließende Wirkung und endet leise.