

Präludium in e-Moll

Das zweistimmig polyphone e-Moll-Präludium basiert auf einem einzigen Motiv und dessen Varianten. Im Verlauf des Stückes wird dieses Motiv in der Oktave imitiert, ganz oder teilweise sequenziert und in verschiedener Weise verarbeitet. Alle Merkmale weisen die Komposition als 'Präludium im Stil einer zweistimmigen Invention' aus. Vor allem in der ersten der beiden ungleich langen, wiederholten Hälften, in der gliedernde Schlussfloskeln fehlen, muss die Struktur anhand der Einsicht in die harmonischen Prozesse und Besonderheiten der Motiv-Verarbeitung erschlossen werden. In der zweiten Hälfte dagegen können Hörer sich an zwei traditionellen Formeln orientieren. Insgesamt findet man sechs Abschnitte:

I	T. 1-11 ₁	i – v	e-Moll – h-Moll
II	T. 11-23 ₁	v – VI	h-Moll – C-Dur
III	T. 23-48 ₁	VI – v	C-Dur – h-Moll*
IV	T. 49-72 ₁	v – iv	h-Moll – a-Moll**
V	T. 73-103 ₁	VII – (i)	Trugschluss
VI	T. 103-108	i	Ganzschluss

Die beiden Hälften sind durch mehrere prominente Analogien verknüpft, in denen Taktgruppen später eine Quinte tiefer (oder Quarte höher) erklingen:

T. 26-29	≈	T. 82-85 Stimmtausch
T. 30-36	≈	T. 86-92
T. 41 ₃ -47	≈	T. 96 ₃ -102

Analog sind auch die Anfänge der Abschnitte IV und V:

T. 49-53 ₁	≈	T. 73-77 ₁	Stimmtausch, Gegenstimme variiert
T. 53-57 ₁	≈	T. 77-81 ₁	Stimmtausch, Tonartänderung

Abschnitt I und II sind symmetrisch gebaut, doch handelt es sich hier nicht um genaue Transpositionen:

T. 1-11 ₁	≈	T. 11-23 ₁
Motiv + Imitation		Motiv + Imitation + Sequenz
Motiv + 2 Sequenzen		Motiv + 2 Sequenzen

* Dem Ganzschluss am Ende der ersten Hälfte folgt eine Überleitung zur Wiederholung.

** Hier folgt ebenfalls eine eintaktige Überleitung, die zur Dominantparallele moduliert.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Beide Teile weisen *innerhalb* ihrer ersten Abschnitte Entsprechungen auf, die jedoch nicht detailgetreu sind und vor allem die jeweils führende Stimme betreffen (T. 1-11 ≈ 11-23). Des Weiteren gibt es enge Beziehungen zwischen den beiden Hälften, und zwar in deren letzten Abschnitten; diese beziehen meist beide Stimmen ein und erweisen sich als direkte Transposition (T. 26-26 + 41-47 ≈ 82-92 + 96-102).

Das Präludium basiert auf einem einfachen Rhythmus, der vorwiegend aus Sechzehnteln und Achteln besteht; Zweiunddreißigstel treten nur in T. 3, 4, 12 und 22 auf, wo sie als ausgeschriebene Ornamente – ‘umgekehrte Schleifer’ – gelesen werden dürfen, sowie in T. 77 und 97, wo sie die Töne des Triller-Nachschlags angeben. Der Grundcharakter ist lebhaft; das Tempo darf rasch sein. Die Artikulation besteht aus leichtem *non legato* für die Achtel, durchsichtigem *quasi legato* für die Sechzehntel und *legato* nur für die ornamentalen Zweiunddreißigstel. Die einzige Ausnahme zum *non legato* der Achtel ist mit einem Bogen angezeigt (vgl. O: T. 51, *fis-e*). Es klingt hübsch, wenn der Schritt *d-c* im darauf folgenden Takt 52 als variierte Sequenz interpretiert und diese Bindung daher übernommen wird.

Der Notentext enthält zahlreiche Ornamente: Praller, Mordente, Doppelschläge, zusammengesetzte Verzierungen und Triller. Die Praller in T. 18 und 20 sind integraler Bestandteil der melodischen Figur; beide beginnen mit der oberen Nebennote; der Praller in T. 51 dagegen wird stufenweise erreicht und setzt daher von der Hauptnote aus ein. Zwei weitere Praller sind in Klammern notiert und verdanken sich offenbar einem späteren Zusatz. In T. 52 würde das Ornament zwar den Sequenz-Bezug zum vorangehenden Takt verstärken, doch ist die Sechzehntelgruppe *c-h-c* selbst eine ausgeschriebene Verzierung, so dass eine zusätzliche Aufsplitterung einer der Sechzehntel übertrieben sein mag. Der Praller in T. 71 dagegen zielt eine typische Schlussformel, die zu Bachs Zeiten unabhängig von der Bezeichnung im Notentext nie unverziert gespielt worden wäre.

Mordente finden sich in T. 37-41, 92, 95, 96, 102 und 107; ihre Nebennoten sind ausnahmslos der e-Moll-Tonleiter zu entnehmen. Da zwei der Schlussformeln mit Mordent bezeichnet sind (vgl. T. 102 und 107), ist es vermutlich sinnvoll, auch die entsprechende Note in T. 47 (*cis*) mit Mordent zu verzieren. Von den Doppelschlägen beginnen die in T. 47, 102 und 107 mit der oberen Nebennote; die ersten beiden berühren die e-Moll-fremde, erhöhte untere Nebennote (T. 47: *gis*, T. 102: *cis*). Die Doppelschläge in T. 57-59 treten im Kontext einer Skala auf und sind daher fünftönig mit Beginn auf der Hauptnote; die untere Nebennote greift jeweils den Ton des vorausgegangenen Achtels auf. Da dieses Ornament Teil einer motivischen

Figur ist, die sich in Sequenzen fortpflanzt, sollte es gleichermaßen auf die jeweils zweiten Achtel in U: T. 60, O: T. 61, U: T. 62 und O: T. 63 übertragen werden. Der Doppelschlag in T. 78 schließlich ist eine weitere Manifestation desselben Ornaments.

Ein Triller ist in T. 29-32 eingezeichnet und sollte in T. 33-37, 86-88, 89-92 und 97 entsprechend gespielt werden. Die vier ersten dienen dazu, den Klang eines langen Orgelpunktes aufrecht zu erhalten, nehmen aber sonst an keiner melodischen Entwicklung teil. Der anderenorts erwünschte Vorhalt-Effekt fällt daher weg; diese Triller können allen Sechzehnteln der Gegenstimme mit der Hauptnote begegnen. Da sie mit Überbindung oder vor einer Pause enden, benötigt keiner von ihnen einen Nachschlag; vielmehr schließen sie auf der letzten Hauptnote vor dem Taktstrich. Der Triller in T. 97 dagegen ist ein melodischer Triller. Er beginnt mit der oberen Nebennote *e*, bewegt sich in Zweiunddreißigsteln und schließt mit dem vom Komponisten ausgeschriebenen Nachschlag.

Zusammengesetzte Triller finden sich in T. 43 und 77. Der erste beginnt, wie der vertikale Strich links im Symbol anzeigt, mit einem Vorhalt, dem nach einer Achtel (gegen das zweite *h* der Unterstimme) die Hauptnote folgt; hier erklingen noch vier Trillernoten, bis die Verzierung mit der Hauptnote auf dem dritten Achtel des Taktes zum Stillstand kommt. Dieses Ornament sollte auf das ihm entsprechende *g* in T. 98 übertragen werden. In T. 77 schreibt Bach ein mit konvexer Kurve ansetzendes Symbols diese Verzierung beginnt also mit der unteren Nebennote *cis*. Da ihr ein ausgeschriebener Nachschlag folgt, sollte sie als ein den Notenwert ausfüllender Triller gelesen werden: Die Töne sind also *cis-dis-e-dis-e-dis-cis-dis*.

Das Hauptmotiv dieser zweistimmigen 'Invention' ist zweitaktig und besteht aus zwei symmetrischen Hälften: Die erste beginnt mit einem viertönigen Aufstieg und endet nach einem fallenden Intervallsprung mit einem weiteren ansteigenden Schritt; die zweite beginnt mit einem viertönigen Abstieg und endet nach einem aufsteigenden Intervallsprung mit einem weiteren fallenden Schritt. Die erste Hälfte sorgt für eine Steigerung der Spannung, die zweite baut sie wieder ab. In seiner vollständigen Gestalt erfährt das Motiv fünfzehn Einsätze:

- | | | | | | |
|------------|---|--------------|---|--------------|-------|
| 1. T. 1-3 | O | 6. T. 11-13 | U | 11. T. 21-23 | U |
| 2. T. 3-5 | U | 7. T. 13-15 | O | 12. T. 49-51 | U inv |
| 3. T. 5-7 | O | 8. T. 15-17 | O | 13. T. 53-55 | O inv |
| 4. T. 7-9 | O | 9. T. 17-19 | U | 14. T. 73-75 | O inv |
| 5. T. 9-11 | O | 10. T. 19-21 | U | 15. T. 77-79 | L inv |

Die vier Umkehrformen werden jeweils mit Teilsequenzen verlängert; vgl. U: T. 49-53, O: T. 53-57, U: T. 73-77, O: T. 77-81). Der erste Einsatz wird von einem Oktavsprung des Grundtones begleitet, der nicht Teil des polyphonen Gewebes ist, sondern als harmonische Stütze des Anfangs fungiert; diese Töne sollten daher mit neutralem Anschlag gespielt werden. Spätere Einsätze des Motivs sind von verschiedenen 'Kontra-Motiven' begleitet, die sich vor allem im jeweils zweiten Takt identifizieren lassen: vgl. KM1, bestehend aus 'umgekehrtem Schleifer' und Aufwärtssprung, in O: T. (3)-4, (11)-12 und (21)-22; KM2, mit aufsteigenden Achteln gefolgt von Kadenztypischen Sprüngen, in U: T. (5)-7, (7)-9, (9)-11, (13)-15 sowie in variiert Umkehrung in T. (53)-55 und (73)-75; KM3, die sehr charakteristische aber nur zweimal verwendetet Gegenstimme, in O: T. 17-19 und 19-21.

Das zentrale Motiv bildet ab T. 23 fünf deutlich identifizierbare Varianten, M1a-M1e,¹ deren dynamische Wirkung von der jeweiligen Satzdicke und der Richtung der Sequenzen bestimmt wird. Das Ergebnis ist überschaubar: M1a, M1c und M1d erklingen ausschließlich in Engführungen und aufsteigenden Sequenzen; sie sorgen daher stets für eine Steigerung;² M1b wird von Orgelpunkten begleitet, ertönt also in einem in polyphoner Hinsicht dünnen Satz, und da zudem alle Sequenzen absteigend folgen, bringt es eine Entspannung mit sich. M1e hat eine Sonderstellung sowohl aufgrund seiner größeren Ausdehnung als auch wegen des beinahe homophonen Effekts, den die Parallelen erzeugen. Die Spannung steigt sanft im ersten Einsatz und fällt im zweiten ebenso sanft wieder ab.

Im Spannungsverlauf des Stückes ergibt sich für die erste Hälfte eine große *crescendo-diminuendo*-Kurve (Abschnitt I + II) gefolgt von zwei kleineren (III: T. 23-29/29-37 und 37-41/41-48). Abschnitt IV verbindet eine konkave (T. 57-63) mit einer konvexen Kurve (T. 63-72), Abschnitt V ähnelt Abschnitt III, und den Abschluss bildet eine letzte Kurve aus Steigerung und Zurücknahme (T. 103-108).

¹ M1a in O: T. 23-25₁, U: T. 24-26, O: T. 25-27, U: T. 26-28, O: T. 25-27, U: T. 81-83, O: T. 82-84 sowie geteilt zwischen T. 28-29 + 23 bzw. zwischen T. 84/85 + 81;
 M1b in O: T. 29-32, 32-33, U: T. 33-35, 35-37; O: T. 85-87, 87-89, U: T. 89-91, 91-93;
 M1c in U: T. 37-39, O: T. 38-40, U: T. 39-41, O: T. 40-42, U: T. 94-96, O: T. 95-97 sowie abgewandelt in O: T. 93-95;
 M1d in U: T. 57-59, B: T. 58-60, U: T. 59-61, O: T. 60-62, U: T. 61-63, O: T. 62-64; und
 M1e in L: T. 63-67₁ und U: T. 67-71₁ sowie mit der Umkehrform in O: T. 67-70₁ und O: T. 64/65.

² Die Tatsache, dass die Oberstimmensequenz von M1d eine Oktave tiefer versetzt erklingt, ist bedingt durch die Grenzen der Tastatur, für die Bach komponierte.

Fuge in e-Moll

Das Thema dieser Fuge ist lang und vielgliedrig. Es umfasst horizontal fast sechs Takte (vom Auftakt bis zum mittleren Schlag in T. 6), vertikal mehr als eine Oktave, und hinsichtlich des Materials eine überraschend große Zahl deutlich unterschiedener kleiner Motive. In der Phrasenstruktur erkennt man auf Anhieb zwei kontrastierende Segmente. Das erste endet in T. 2 Mitte mit der Rückkehr zum Grundton; seine Kontur kann als Kurve mit langsamem Anstieg und schnellerem Abstieg beschrieben werden. Das zweite Segment wird durch eine fallende Linie mit drei Synkopen charakterisiert (vgl. T. 2: *c*, T. 3: *a*, T. 4: *fis*), die mit einiger Verzögerung ebenfalls in den Grundton münden. Innerhalb der beiden Segmente ergeben sich aufgrund der Sequenzbildungen zudem kleinere Einheiten. Es ist interessant zu beobachten, dass diese Komponenten quasi mit minimaler Ausdehnung beginnen (die erste ist weniger als zwei Viertel lang, da der Auftakt nur zwei von drei Triolenachteln umfasst), dann anwachsen (zwei volle Viertel in der zweiten, vier Viertel in der dritten bis fünften Teilphrase), bis sie in der letzten Teilphrase eine Ausdehnung von zwei ganzen Takten erreichen. Die Länge dieser letzten Teilphrase ergibt sich aus einer Art indirekter Erweiterung – indirekt, insofern sie nicht ausgelassen werden kann, wenn das Thema nicht unvollständig klingen soll. Spielt man die (in T. 4 mit *fis* beginnende) Teilphrase jedoch, indem man die Achteltriolen in der ersten Hälfte von T. 5 einen Ton tiefer versetzt und den mittleren Taktschlag zum *e* zurückbiegt, so entdeckt man, dass Bach das Thema bereits hier – einen Takt früher als in der vorliegenden Version – sehr überzeugend hätte beenden können. Es mag daher wenig überraschen, dass der Komponist den verbleibenden Triolenlauf (vom *c* in einer Wellenbewegung hinab zum *e*) später als unabhängiges Motiv verwendet.

Kontur und Rhythmus des Themas sind ebenso vielgestaltig wie die Phrasenstruktur. Es gibt ornamentale Figuren (vgl. die ausgeschriebenen Doppelschläge in T. 1), melodische Sekundschritte (*c-h* und *a-g* in T. 3-4), eine Dreiklangsbrechung (T. 2), zwei aus der latenten Zweistimmigkeit resultierende Intervallsprünge und eine verminderte Septime, die in T. 5 die 'indirekte Erweiterung' mit dem Rumpf des Themas verbindet. Sechzehntel, Triolenachtel, punktierte Achtel, Viertel, übergebundene Viertel und synkopierte Halbe bilden das rhythmische Inventar.

Trotz dieser großen Vielfalt – sechs Teilphrasen, fünf Arten von Intervallen und sechs verschiedene Notenwerte – spürt man eine einheitliche Kraft. Reduziert man nämlich das Thema auf eine imaginäre ‘unverzerrte Grundform’, indem man die ausgeschriebenen Ornamente in T. 1 ebenso entfernt wie die Dreiklangsbrechung in T. 2 und die anmutigen Ausweichnoten in T. 3 und 4 (wo der wiederholte schnelle Schritt *dis-e* zwar zur Attraktivität der Linie beiträgt, nicht jedoch zu deren Logik nötig ist), so erhält man eine sehr homogene Kontur:



Diese Kontur bietet Interpreten eine wertvolle Orientierung, indem sie verhindert, dass man angesichts so vieler charmanter Details den Sinn für das Ganze verliert. Zudem hilft sie bei der Bestimmung der dynamischen Gestaltung des Themas. So ergibt sich für die lokalen Höhepunkte in den drei sequenzierenden Teilphrasen zu Beginn ein *crescendo*, während die drei synkopierten Höhepunkte zu Anfang der verbleibenden drei Teilphrasen ein jeweils kleines lokales sowie auch ein übergeordnetes *diminuendo* beschreiben. Der vorrangige dieser Höhepunkte ist das *c* in T. 2-3, das als erste Synkope rhythmisch hervorgehoben ist, als höchster Ton der Grundlinie den Umkehrpunkt bezeichnet und als Vertreter der Subdominante auch harmonisch unterstrichen wird.

i ii V i iv V i V i ii V⁹ i V⁷ i

V⁷/_V

Die Fuge enthält neun unveränderte Themeneinsätze:

1.	T. 0-6	O	6.	T. 41-47	U
2.	T. 6-12	M	7.	T. 49-55	M
3.	T. 12-18	U	8.	T. 59-65	O
4.	T. 23-29	O	9.	T. 71-77	U
5.	T. 29-35	M			



Bach hat für diese Fuge ein Kontrasubjekt entworfen, das das Thema sehr zuverlässig, wenn auch mit einigen Modifikationen, begleitet. Als Beginn muss vermutlich die erste Triole in T. 7 gelten. Die vorausgehenden fünf Triolensechzehntel in T. 6 finden sich zwar vor vielen der KS-Einsätze (vgl. T. 12: M, T. 41: M, T. 49: U, T. 71: O); doch da sie die sechste Teilphrase des Themas sequenzieren und zudem auch als Zwischenspielmaterial verwendet werden, lässt sich eine Bindung an den Rest des Kontrasubjekts weder beweisen noch bestreiten. In dieser Analyse wird der ambivalente Skalenabschnitt als Überleitungsmotiv behandelt.

In einigen späteren Einsätzen erklingt das Kontrasubjekt selbst entweder gleichzeitig in zwei einander ergänzenden Stimmen (vgl. M+O: T. 13-18, U+M: T. 24-29), oder es wechselt auf halbem Wege von der einen in die andere über (vgl. U/O: T. 30-35, M/O: T. 42-47, O/M: T. 72-77). Der einzige Einsatz, der dem ursprünglichen weitgehend entspricht, ist der in U: T. 50-55. (In T. 62-64 ertönt nur noch ein Fragment.) Bei einem solchen Grad an Variation stellt sich die Frage, was als Grundform des Kontrasubjektes angesehen werden muss. Wie beim Thema hilft auch hier die Entfernung aller auskomponierten Ornamente. Dabei wird man überrascht feststellen, dass das, was an der Oberfläche wie eine recht unabhängige Komponente wirkt, sich als verzierte Parallele des Themas entpuppt.

Die e-Moll-Fuge enthält sechs themafreie Passagen:

Z1	T. 18 ₂ -23	Z3	T. 47 ₂ -49	Z5	T. 65 ₂ -71
Z2	T. 35 ₂ -41	Z4	T. 55 ₂ -59	Z6	T. 77 ₂ - 86

Mehrere dieser Zwischenspiele sind in sich zweiteilig; dies erweist sich als wichtig für das Verständnis des Bauplanes. Eine abgeschlossene Modulation zur Paralleltonart und ein nachfolgender Wechsel des Materials erlauben es, Z1a von Z1b (T. 18₂-20₂-23) zu unterscheiden; plötzlich auftretende homophone Elemente und eine Generalpause trennen Z5a von Z5b (T. 65₂-70₂-71); und das letzte Zwischenspiel zerfällt sogar in die drei Segmente Z6a, Z6b und Z6c (T. 77₂-81₂-83₂-86). Z1a und Z3 sind deutlich analog gebaut. Keines der Zwischenspiele in dieser Fuge beschränkt sich auf eine Kadenzformel; alle verarbeiten Fragmente aus dem Thema³ sowie ein unabhängiges Motiv, das den Triolenachteln und Sechzehnteln in Thema und Kontrasubjekt einen punktierten Rhythmus hinzufügt (vgl. O: T. 18-19, M: T. 19 etc.). Zudem präsentiert Z1b eine charakteristische, mehrfach sequenzierte, jedoch später nie erneut aufgegriffene Unterstimmenfigur und Z6a eine dreistimmig komplementär-rhythmische Figur mit indirektem Bass-Orgelpunkt (T. 79-81). Bald darauf erweitert Stimmspaltung den Satz zu echter Vierstimmigkeit; vgl. den mit Fermate verlängerten Akkord in T. 83 sowie den gesamten Schlusstakt.

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel im Spannungsverlauf der Fuge spielt, ergibt sich weitgehend aus den Sequenzen. Z1a bildet ein *crescendo*, gefolgt von einem *diminuendo* in Z1b; Z2 und Z4 beschreiben ähnliche Kurven. Z3 greift nur die aufsteigenden Muster aus Z1a auf und fungiert so als Brücke zwischen zusammengehörigen Einsätzen. Interessanterweise wirkt auch Z5 – trotz seiner Unterbrechung durch Fermate und Generalpause – verbindend; das kurze Segment Z5b bereitet mit einer zwingenden Spannungssteigerung den letzten Themeneinsatz vor. Z6, das längste und abwechslungsreichste Zwischenspiel dieser Fuge, enthält ein Toccata-Segment (vgl. T. 79-83), das in diesem Kontext einzigartig ist; doch der Orgelpunkt in Z6a, der in Z6c wieder aufgegriffen wird, sorgt für inneren Zusammenhalt (vgl. T. 78-81 und 84-85). Eine letzte Überraschung bereitet Bach mit dem Schlusstakt: Die Textur, die komplementär-rhythmische Anlage und das Ausklingen auf einem schwachen Taktteil erinnern an die tonartbestätigenden Schlusstakte vieler Allemanden und mancher Couranten in Bachs Suiten.

³ Der letzte Takt des Themas wird aufgegriffen in Z1a (U: 2 x), Z2 (M: 1 x, T. 35-36), Z3 (U: 2 x), Z4 (O: 3 x + M: 1 x) und Z5 (M: 1 x und U: 1 x). Der fünftönige Skalenabstieg allein erklingt zudem in Z1b (M: 3x), Z2 (M: T. 36-37, alle drei Stimmen im Wechsel T. 37-41), Z5a (M: 1 x T. 68), Z5b (U: 2 x) und Z6c (O: 1x T. 84). Eine weitere Ableitungsform aus Triolenachteln ertönt als Aufstieg mit verschiedenen Ergänzungen; vgl. Z1b (O: 3 x), Z5a (O: T. 66-67, U + O: T. 69-70, O: T. 71), Z6a (M: T. 78-79) und Z6b (O: 1 x T. 84-85).

Der Grundcharakter der Fuge ist, wie schon das *alla breve*-Metrum nahelegt und die ornamentalen Figuren und Dreiklangsbrechungen in der Oberflächenstruktur bestätigen, 'eher bewegt'. Interessant sind die Keile auf den Vierteln. Diese Notenwerte wären in lebhaftem Charakter ja ohnehin *non legato* zu spielen; die Keile jedoch verwandeln die sonst passive, sanfte Trennung in eine aktive, energische Verkürzung des Notenwertes. Dies betrifft – bei jedem entsprechenden Einsatz in der ganzen Fuge – die Endnoten der ersten fünf Teilphrasen sowie der Dreiklangsnoten im Thema und die Endnoten der ersten zwei Teilphrasen im Kontrasubjekt. (Im Gegensatz dazu sind die Dreiklangsbrechungen im Zwischenspielmotiv in U: T. 21-23, da Bach sie auch beim ersten Auftreten nicht mit Keilen versieht, in sanfterem *non legato* auszuführen.) *Legato* müssen alle jene längeren Werte gespielt werden, die einen Vorhalt darstellen, vor allem also die ersten Notenpaare in der vierten und fünften Teilphrase des Themas.

Die Artikulation ist jedoch nur eine von zwei Fragen, die die Länge der Notenwerte betreffen; der andere ergibt sich durch den Abstand von einem Anschlag zum nächsten. Dieser meist selbstverständliche Aspekt erfordert hier einige Überlegung. Die Sechzehntel und Triolenachtel des Thema treten nirgends gleichzeitig auf, so dass sich das Problem einer polyrhythmischen Gegenüberstellung nicht stellt. Anders ist es mit den punktierten Figuren im unabhängigen Motiv, die Bach regelmäßig einer Achteltriolen gegenüberstellt (vgl. T. 18ff). Das Manuskript ist in Bezug auf die senkrechte Ausrichtung der Notenköpfe ebenso eindeutig wie der moderne gedruckte Notentext: Die punktierte Figur ist im Gigue-Rhythmus zu spielen, d.h. im Verhältnis 2 + 1 anstelle von 3 + 1. Während viele Interpreten diese rhythmische Deutung in T. 12 und ab T. 18 intuitiv vollziehen, sind die meisten sich nicht bewusst, dass sie in T. 3 und 4 anders, nämlich streng punktiert, gespielt haben. Doch von T. 26 an erfordern Triolen in der Gegenstimme eindeutig auch im Thema den Gigue-Rhythmus, so dass eine konsequente Interpretation diese Ausführung für das ganze Stück zugrunde legen sollte. (Dies trifft auch auf die einzelne Sechzehntel am Ende von T. 83 zu.)

Das Tempo der Fuge erlaubt kaum individuelle Varianten: Es muss schnell genug sein, um das *alla breve*-Metrum zu verwirklichen, aber doch so gemäßigt, dass die Zweiunddreißigstel der Verzierungen noch sauber und nicht überstürzt klingen. Für das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge wirkt die folge Übersetzung am überzeugendsten:

Ein Takt	entspricht	einem halben Takt
im Präludium		in der Fuge

(Metronomempfehlung: Präludium-Achtel = 180, Fugen-Halbe = 60)

Der Notentext enthält sowohl thematische als auch kadenzuelle Verzierungen. Das erste thematische Ornament findet sich auf dem ersten schweren Schlag des Themas. Es handelt sich um einen Mordent, der dreimal (T. 1, 7, 13) eingezeichnet ist. Die Klammern weisen auf einen nachträglichen Zusatz hin, der Druck des Symbols in normaler Größe auf einen Zusatz von Bachs eigener Hand. (Zusätze nachweislich anderen Ursprungs werden im Urtext durch kleinen Stich unterschieden.) Die dreimalige Einzeichnung weist dieses Ornament als einen integralen Teil des Themas aus. Wer keine technischen Probleme mit der erforderlichen Geschwindigkeit und Mittelstimmenakrobatik (in T. 30 und 50) hat, sollte sich diese ‘Verschönerung’ des Themas nicht entgehen lassen.⁴ Das zweite thematische Ornament tritt im Kontrasubjekt auf. Dieser Praller erscheint nur einmal (vgl. T. 10), allerdings ohne Klammern. Die Ausführung auch dieser Verzierung ist vor allem aus technischen Gründen schwierig, da durch die unverzichtbare Bindung der Halben an die folgende Note Fingersatzprobleme entstehen (vgl. z.B. den Praller auf *fis* in M: T. 16).

Die nicht-thematischen Ornamente sind dagegen unproblematisch. Die Praller unter den Fermaten in T. 70 und 83 beginnen mit der Hauptnote und können in Anbetracht der erwünschten Verlangsamung fünftönig gespielt werden. Auch der in T. 83 auf die Unterbrechung folgende Doppelschlag ist fünftönig (*dis-e-dis-cis-dis*). Der Praller in T. 85 beginnt mit der oberen Nebennote, der Doppelschlag in T. 37 mit der Nebennote; beide sind viertönig.

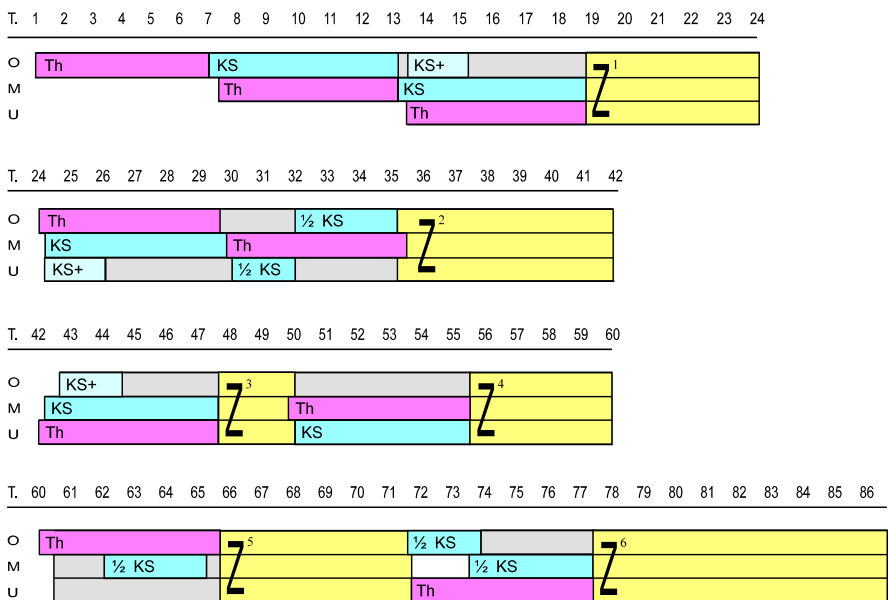
Der Bauplan der Fuge muss, da sowohl explizite Schlussformeln als auch Themeneinsätze in reduzierter Stimmhöhe fehlen, aus der harmonischen und thematischen Entwicklung geschlossen werden. Die Exposition präsentiert drei Einsätze auf Tonika, Molldominante und Tonika. Die Sequenzen, mittels derer das erste Zwischenspiel an den dritten Einsatz anschließt, sorgen für eine untrennbare Bindung. Die erste Durchführung schließt daher erst mit dem Ende dieses Zwischenspiels in T. 24₁, nach einer Modulation zur Tonikaparallele und in Überschneidung mit dem Auftakt des folgenden Einsatzes. Die zweite Durchführung erklingt in Dur. Sie enthält zwei Themeneinsätze in der Tonikaparallele G-Dur und deren Dominante D-Dur sowie ein abschließendes Zwischenspiel. Auch diesmal (T. 42₁) überschneidet sich das Durchführungsende mit dem Auftakt des nächsten Themeneinsatzes. Die dritte Durchführung bringt die Rückkehr

⁴ Im Themeneinsatz von T. 41-47 ist der Mordent abweichend auf die erste Synkope gesetzt. Dies erscheint etwas willkürlich; wer möchte, kann die Abweichung ignorieren.

nach e-Moll mit zwei Einsätzen auf der Dominante und Tonika. Addiert man das überbrückende Z3 und das abschließende Z4, so ergibt sich dieselbe Länge von sechs Takten, die auch die Zwischenspiele der ersten und zweiten Durchführung charakterisierte. Wieder überschneidet sich der Schluss mit dem Auftakt des nachfolgenden Einsatzes (vgl. T. 60₁)

Durchführung IV stellt das Thema auf die Subdominante und ermöglicht erst dadurch die volle Bestätigung einer Rückkehr zur Grundtonart. Der Abschnitt besteht erneut aus zwei Themeneinsätzen, doch seine Zwischenspiele sind wesentlich länger. Bach hat jedoch die 27-taktige Durchführung so komponiert, dass sie, trotz Fermate und Generalpause, eine unzweideutige Einheit bildet. Aus harmonischer Sicht repräsentiert der ganze lange Abschnitt eine einzige erweiterte e-Moll-Kadenz. Kurz nach dem Ende des Subdominant-Einsatzes in T. 60-65 hört man einen chromatischen Abstieg (vgl. U: T. 66-70: *d—cis-c-h—ais-h*) zum Dominant-Orgelpunkt, der zwar für die Dauer des letzten Themeneinsatzes unterbrochen, jedoch in T. 78-81 erneut aufgegriffen wird und in T. 84-85 schließlich den abschließenden Tonika-Basston vorbereitet.

Nach einer Exposition mit Einsätzen in allen drei Stimmen präsentieren die drei folgenden Durchführungen die drei möglichen Paare. So ist diese Fuge mit je drei Themeneinsätzen in jeder Stimme sehr ausgeglichen.



Hinsichtlich des Spannungsverlaufs beschreiben alle vier Durchführungen Steigerungen von einem Themeneinsatz zum nächsten. Das überleitende Zwischenspiel in der dritten Durchführung unterstützt diese Tendenz; erst die vierte Durchführung bringt eine Abweichung: hier übertrifft der den Abschnitt eröffnende Subdominant-Einsatz den darauf folgenden Tonika-Einsatz an Intensität, sowohl wegen der dieser Funktionsfolge inhärenten harmonischen Entspannung als auch wegen des *diminuendo* in Z5 und der dreitaktigen Reduktion der Stimmichte in T. 70₂-73₂ – der einzigen im ganzen Stück. Dafür beschreibt das abschließende Zwischenspiel eine vollständige dynamische Kurve und gleicht damit denen der vorangehenden Durchführungen.

Unter den vier Durchführungen ist die zweite, in Dur gehaltene vermutlich die ausdrucksstärkste. Die dritte erhält einen Rest dieser erhöhten Spannung aufrecht, und erst die vierte Durchführung kehrt zum Intensitätsniveau der ersten zurück. Diese Unterschiede sind jedoch keineswegs dramatisch. Die e-Moll-Fuge zeichnet sich insgesamt durch einen spielerischen Charakter aus, in dem das thematische Material selbst alle Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen versteht.