

Präludium in d-Moll

Dieses Präludium beginnt als rein harmonisches Gewebe. Aus diesem Boden erwachsen im Verlauf der Entwicklung kleine melodische Gedanken, zuweilen, indem sie sich aus einfachen Bassfiguren emanzipieren. Das Stück sollte daher zugleich unter harmonischen und motivischen Gesichtspunkten analysiert werden.

Die erste Kadenz wird im Bass zusammengehalten durch das wiederholte *d*, das während der ersten fünf Schläge als Tonika-Orgelpunkt dient; in der rechten Hand endet die Kadenz mit dem fünften Triolensechzehntel in T. 2. Die Tatsache, dass der Bass an der harmonischen Entwicklung zunächst nicht teilnimmt, vermittelt den Eindruck, dass das Stück noch nicht eigentlich begonnen hat. Es handelt sich hier also nicht um einen strukturell relevanten Einschnitt, sondern lediglich um das erste Segment einer größeren Einheit. Der größere Abschnitt moduliert zur Paralleltonart F-Dur und schließt mit einer in T. 6 (rechts mit dem achten Triolensechzehntel). Die Zäsur wird in T. 5-6 durch einen kadenzierenden Bassgang unterstrichen.

Betrachtet man das Stück zunächst allein im Licht seiner harmonischen Entwicklungen, so findet man folgende Anlage:

I	T. 1-6	Tonika zur Tonikaparallele	(d-Moll–F-Dur)
II	T. 6-8	Tonikaparallele zur Subdomin.	(F-Dur–g-Moll)
III	T. 8-10	Subdominante zur Dominante	(g-Moll–a-Moll)
IV	T. 10-15	Dominante zurück zur Tonika	(a-Moll–d-Moll)
V	T. 15-26	Tonika bestätigt	(d-Moll)

Bei genauerem Hinsehen erkennt man jedoch, dass die drei mittleren Abschnitte melodisch eng verwandt sind: Der erste von ihnen stellt in der Unterstimme ein Motiv auf, das unmittelbar darauf einen Ton höher sequenziert (vgl. T. 6-8 mit T. 8-10) und nach kurzer Unterbrechung erneut aufgegriffen wird (vgl. T. 12-14); die erwartete Kadenz erklingt erst nach einem Erweiterungstakt. Auch enthält das, was soeben unzeremoniell als ‘Unterbrechung’ abgetan wurde, seinerseits ein kurzes, dreifach sequenziertes Motiv (vgl. T. 10: *a-a-g-f*). Bezieht man also motivische Ereignisse in die analytische Beobachtung mit ein, so entdeckt man einen kondensierteren Bauplan mit nur drei Abschnitten:

I	T. 1-6	(<i>d-f</i> , noch ohne Motive)
II	T. 6-15	(<i>f-d</i> , zwei Motive und ihre Entwicklung)
III	T. 15-26	(<i>d-d</i> , Motive wieder fallen gelassen)

Der kontinuierliche Fluss der gebrochenen Akkorde in der rechten Hand gibt einen Anhaltspunkt für ein angemessenes Tempo. Wie in Präludien, die ganz von harmonischen Prozessen bestimmt sind, sollten diese Figuren schnell genug gespielt werden, dass Hörer sie als Einheiten wahrnehmen und nicht versucht sind, den Konturen melodisch folgen zu wollen. Gleichzeitig sollten sie nicht wie virtuoses Gefunkel klingen, das den Zugang zum harmonischen Geschehen verstellt. Der Grundcharakter ist 'eher lebhaft'; die entsprechende Artikulation besteht aus *legato* für die Triolensechzehntel und *non legato* für die Achtel. Innerhalb der *non legato*-Artikulation sollte durch Anschlagsnuancen zwischen neutralen Bassgängen und melodisch geführten Motivtönen unterschieden werden.

Der erste größere Abschnitt vermittelt noch den Eindruck, es handle sich hier um ein rein harmonisch bestimmtes Stück. Jede Achtel stellt einen vollständigen Dreiklang auf, und anders als in den komplexeren Präludien in C-Dur, c-Moll und D-Dur präsentieren sich die meisten dieser Akkorde (bis T. 4₂) in Grundstellung. Auch die beiden in harmonisch bestimmten Kompositionen häufig anzutreffenden Sekundärmerkmale finden sich hier: ein Orgelpunkt in T. 1-2 und Sequenzen in T. 2-3, 3-4 und 4-5.

Die dynamische Zeichnung dieser Entwicklungen stellt sich so dar: In der d-Moll-Kadenz über dem Tonika-Orgelpunkt fällt der aktive Schritt (i-iv) auf den mittleren Schlag des ersten Taktes. Der Anstieg der harmonischen Spannung wird verstärkt durch eine Aufwärtsverschiebung der Dreiklangsbrechungen, und ein spiegelbildlicher Abstieg begleitet die Entspannung bis zum Beginn des zweiten Taktes (T. 1-2₁ = *p - mp - p*). Ein Oktavsprung mit plötzlicher Steigerung der Intensität führt zu einer halbtaktigen Gruppe, die einen Ton tiefer sequenziert wird. Sowohl in der Gruppe als auch zur Sequenz hin fallen Töne und Spannung ab (T. 2₂-3₁ = *mf⁻ - p⁺ - mp⁺ - p⁻*). Im folgenden Takt verkürzt sich das Sequenzmuster und mit ihm das Tempo des Harmoniewechsels: Jede Achtel bringt hier einen neuen Akkord, das Sequenzmuster umfasst nur noch zwei Achtel, und dank einer Abweichung in Form eines Oktavabfalls kehrt die Unterstimme ins bevorzugte Register zurück. Währenddessen steigt die Oberstimme kontinuierlich an (T. 3₂-4₁ = *mp - mp⁺ - mf⁻ - mf*). Danach ändert sich das Muster erneut: Harmoniewechsel auf jeder Viertel verbinden sich mit Durchgangsnoten in der Unterstimme. Der absteigende Sekundschrift, dank der Sequenzen zur Skala erweitert, endet mit einer kurzen Kadenzfigur (T. 4₂-6₂ = *mf⁺ ——— p*).

Der zentrale Abschnitt des Präludiums wird durch die beiden erwähnten Motive bestimmt. Das längere M1, von der Unterstimme in T. 6-8 als unabhängige Kontur eingeführt, ist zwar nicht ganz neu – der Skalenabstieg erinnert an T. 4 und die Schlussgeste an die Schlussfloskel aus T. 5-6 – doch hebt es sich durch einige charakteristische Merkmale ab: Es setzt auf der Septime eines Akkordes und infolgedessen mit großer Anfangsspannung ein; in seiner zweiten Hälfte kehrt die Kontur noch einmal zu demselben Ton zurück, der nun als Grundton des Trugschlusses der folgenden Kadenz umdefiniert wird. Zudem erfährt M1 in den Spitzentönen der Oberstimme mehrere kurze Parallelen. Das in T. 10 eingeführte, viel kürzere M2 beschreibt einen mit einer harmonischen Entspannung einhergehenden melodischen Abstieg.

Die dynamischen Prozesse in diesem Abschnitt präsentieren sich wie folgt:

M1	T. 6 ₂ -8 ₂	$mf - mp - mf^+ - p$
Sequenz	T. 8 ₂ -10 ₁	$mf^+ - mp^+ - pf^- - p^+$
M2 + Sequenzen	T. 10 ₁ -12 ₂	$mf - mp^+ - mp^- - p^+$
M1 + Erweiterung	T. 12 ₂ -15 ₁	$pf^- - mf^- - pf - mp^- - mf^+ - p$

Im dritten Abschnitt beteiligt sich die Unterstimme kurzzeitig an den Akkordbrechungen, spaltet sich dann jedoch in eine indirekte Zweistimmigkeit aus Tonika-Orgelpunkt und absteigender Tenorstimme, begleitet von einer Spitzentonlinie der Oberstimme. Die erwartete Entspannung wird durch einen virtuosen Ausbruch der Oberstimme in T. 18-19 kurz verzögert, setzt sich dann jedoch weiter fort. In der linken Hand emanzipiert sich die indirekte zur wirklichen Zweistimmigkeit, und zwei Tritonusintervalle markieren kurze Höhepunkte (vgl. T. 21₃ und 22₃). Der Gesamteindruck ist der eines Abstiegs, so dass T. 23 in einer dem analog gebauten T. 15 vergleichbaren, niedrigen Intensität erreicht wird. Beide Hände werden jedoch noch einmal fast zwei Oktaven aufwärts katapultiert, unterstrichen von der inzwischen etablierten Mittelstimme. Die solistische Oberstimme führt den Aufstieg bis zum hohen *h* fort, von wo verminderte Dreiklänge chromatisch absteigen, bis der Grundton *d* und mit ihm eine kurze akkordische Schlusskadenz erreicht werden.

Fuge in d-Moll

Das Thema der d-Moll-Fuge ist zwei Takte lang; es setzt auftaktig mit der zweiten Achtel des Taktes ein und endet in T. 3₁. Trotz der Unterbrechung des Klangflusses, die im Keil auf der Note *b* angezeigt wird und einen spannungsvollen Hiatus erzeugt, ist die Phrase unteilbar.

Die Kontur aus Sekunden und kleinen Terzen wird in der Mitte durch einen größeren Sprung unterbrochen. Es handelt sich um eine kleine Sexte, also um eines der 'emotionalen' Intervalle. Rhythmisch zeigt das Thema vier verschiedene Tondauern: Sechzehntel, Achtel, Viertel und eine übergebundene Viertel. Dieser Fünfsechzehntelwert gehört, wie später deutlich werden wird, nicht eigentlich zum Thema. Er wird jedoch zunächst in diesem Kontext als rhythmische Einheit gehört. Im weiteren Verlauf der Fuge tritt in den thematischen Komponenten ein weiterer Notenwert auf: eine punktierte Achtel zu Beginn des ersten Kontrasubjektes. Der erweiterte Abschlusston des Themas ist nichts als die Verschmelzung einer die Phrase beendenden Achtel mit der das Kontrasubjekt eröffnenden Synkope.

Die harmonische Entwicklung im Fugenthema ist schlicht: Die Tonika wendet sich auf dem zweiten Schlag des zweiten Taktes zur Subdominante; ein Dominant-Septakkord auf dem dritten Schlag löst sich zu Beginn des dritten Taktes in die Tonika auf.

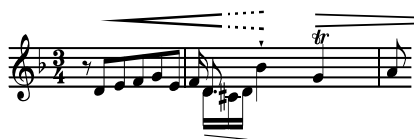


Da der harmonisch aktive Schritt erst auf dem zweiten und nicht schon auf dem ersten Schlag von T. 2 stattfindet, wirkt das *b* synkopisch. Dieser Eindruck wird durch den plötzlichen rhythmischen Stillstand und den Keil noch verstärkt. Der metrisch, rhythmisch, melodisch und harmonisch hervorgehobene Ton bietet sich damit als eindeutiger Höhepunkt an.

Der Spannungsaufbau zu diesem Höhepunkt und die nachfolgende Entspannung sind allerdings ein wenig ungewöhnlich. Die Steigerung wird zu Beginn des zweiten Taktes durch einen Bogen unterbrochen. Dieser Bogen stellt die durch ihn zusammengefassten Noten unter einen gemeinsamen 'Anführer', erzeugt also eine Mikroynamik kurz vor dem angestrebten Spitzenton. Denkt man kann sich das Thema von einem Streicher gespielt,

so würde der bis dahin regelmäßige Bogenwechsel auf jeder neuen Achtel hier unterbrochen durch einen kürzeren Strich (für die Sechzehntelnote auf dem Taktschwerpunkt) und einen längeren für die drei im Bogen zusammengefassten Töne. Der letztgenannte Strich würde wegen seiner Position im metrischen Schema des Taktes synkopisch wirken; die im Bogen dem ‘Anführer’ folgenden Noten werden als passiv verstanden. Ein *Clavier*-spieler zu Bachs Zeit hätte versucht, diese Mehrschichtigkeit auf seinem Instrument nachzuempfinden. Die Spannung steigt also von den Achteln des ersten Taktes durch das *f* in T. 2₁ zum Höhepunktton *b* und überbrückt dabei die kleine Entspannung der passiven Folgenoten im Bogen.

Das Ende der Spannungskurve ist ebenfalls ungewöhnlich. Dem Höhepunkt folgen nur zwei Töne – zu wenige, um die beträchtliche Intensität abzubauen. Doch anstelle zur Terz des Tonikadreiklanges zu fallen, steigt der letzte Ton zur Quinte, dem einzigen Dreiklangston, dem es nie gelingt, völlige Gelöstheit auszustrahlen. Die jeweils dem Thema folgende Komponente übernimmt also eine erst noch abzubauenende Restspannung.



Das Thema erklingt im Verlauf der Fuge siebzehn Mal in vollständiger und sieben weitere Male in verkürzter aber strukturell relevanter Form; die verkürzten Einsätze sind mit * markiert, in der Skizze jedoch der besseren Übersichtlichkeit halber ausgelassen.

1. T. 1-3	O	9. T. 17-19	U	17. T. 28-30	M
2. T. 3-5	M	10. T. 18-20	M	18. T. 29-31	U
3. T. 6-8	U	11. T. 21-23	U	19. T. 33-34	M*
4. T. 8-10	O	12. T. 22-24	O	20. T. 34-36	U
5. T. 12-13	M*	13. T. 23-25	U	21. T. 35-36	O*
6. T. 13-15	O	14. T. 25-26	M*	22. T. 35-36	M*
7. T. 14-16	M	15. T. 26-27	U*	23. T. 39-41	U
8. T. 14-15	U*	16. T. 27-29	O	24. T. 40-42	M



Das Thema erfährt drei Abwandlungen: vgl. in T. 22-23 den abschließenden Quinaufstieg, in T. 35-36 die Achtelkette, sowie die Umkehrform im 5., 7., 12., 13., 14., 15., 16., 18., 22. Einsatz.

Zudem hat Bach zwei Engführungen mit vollständigen Einsätzen in der ursprünglichen Form komponiert (vgl. T. 17-20, 39-42). Diese werden an Intensität noch übertroffen durch eine Dreifach-Engführung aus einer originalen und zwei Umkehrungsformen (vgl. T. 21-25). Schließlich gibt es mehrere Engführungen, in denen vollständige mit unvollständigen Einsätzen kombiniert werden – mit und ohne Umkehrung:

- T. 12-16: Umkehrung unvollst. (M) + Original vollst. (U)
 + Original unvollst. (L) + Umkehrung vollst. (M)
- T. 25-31: Umkehrung unvollst. (M) + Umkehrung unvollst. (L)
 + Umkehrung vollst. (U) + Original vollst. (M)
 + Umkehrung vollst. (L)
- T. 33-36: Original unvollst. (M) + Original vollst. (Lvar)
 + Original unvollst. (U) + Umkehrung unvollst. (M)

Vollständige Paralleleinsätze kommen nicht vor. Allerdings gibt es zwei Engführungen, deren nachfolgender Umkehrungs-Einsatz mit einem unvollständigen Einsatz in originaler Gestalt zusammentrifft; vgl. M + L: T. 14-15 und U + M: T. 35-36.

Bach entwirft für diese Fuge nur ein Kontrasubjekt. Es beginnt, wie schon erwähnt (manchmal explizit, sonst implizit im Verlauf einer Überbindung) auf dem zweiten Achtel eines Taktes und endet zu Beginn des übernächsten, wobei die Abschlussnote unterschiedlicher Länge sein kann. Man erkennt zwei Teilphrasen, die aufgrund ihrer rhythmischen Struktur miteinander verwandt sind: Beide beginnen mit einer punktierten Achtel in synkopischer Stellung und münden in regelmäßige Sechzehntel. Zudem bildet die Sechzehntelkette in jeder Teilphrase ein Sequenzmuster: In der ersten Teilphrase ist es ein einfacher Abstieg, der einen Ton tiefer wiederholt wird, in der zweiten Teilphrase eine Doppelschlagfigur. (Zuweilen, wie in T. 6-8, werden die beiden Teilphrasen sogar von verschiedenen Stimmen übernommen.)

Dank ihres synkopischen Ausgangspunktes stellt sich jede Teilphrase als *diminuendo* nach einem Anfangshöhepunkt dar; die dynamische Zeichnung ist hier jedoch im Vergleich zu der des Themas sehr sanft. Im Verhältnis der beiden Teilphrasen zu einander hat vermutlich die zweite mehr Spannung als die erste, sowohl wegen des vorausgehenden Sprunges als auch, weil ihre Synkope verlässlich verwirklicht ist, die der ersten aber oft nur in der Überbindung indirekt gespürt werden kann.



Die Zählung der Zwischenspiele hängt entscheidend von der Einschätzung der unvollständigen Themeneinsätze ab. Geht man davon aus, dass entscheidend verkürzte Einsätze als Zwischenspielmotive fungieren können (wie es in so vielen Fugen der Fall ist), so findet man acht themafreie Passagen. Da jedoch die unvollständigen Einsätze in dieser Fuge sehr häufig in Kombination mit vollständigen auftreten, scheint die Bezeichnung “Zwischenspiel” für Takte, die wesentlich von unvollständigen Einsätzen des Themas geprägt sind, unzulänglich. In der folgenden Tabelle erscheinen solche Passagen in eckigen Klammern.

Z1	T. 5-6 ₁	[Z5	T. 25-27 ₁]
Z2	T. 10-12 ₁ [-13 ₁]	Z6	T. 31-33 ₁ [-34 ₁]
Z3	T. 16-17 ₁	Z7	T. 36-39 ₁
Z4	T. 20-21 ₁	Z8	T. 42-44

Selbst die Zwischenspiele, die keine unvollständigen Themeneinsätze zitieren, sind eng mit dem primären Material der Fuge verwandt: In Z1 imitiert die Oberstimme die zweite Themenhälfte, während die Mittelstimme an den Beginn des Kontrasubjektes erinnert; in Z2 setzen Ober- und Unterstimme den vorangehenden Einsatz sequenzartig fort und nur die Mittelstimme ist mit einem kleinen Motiv beschränkt unabhängig; das Ende desselben Zwischenspiels stellt dann einen unvollständigen Themeneinsatz in der Mittelstimme der zweiten Themenhälfte in der Unterstimme entgegen; Z3 ist eine variierte Sequenz des unmittelbar vorausgehenden Taktes. Erst Z4 bringt mit seiner charakteristischen Schlussformel kontrastierendes Material in die Komposition: die Oberstimme spielt eine reich verzierte Variante der *do—ti—do*-Floskel, die Mittelstimme setzt einen synkopierten Triller mit Auflösung dagegen, der ebenfalls oft in Kadenzen zu hören ist, und in der Unterstimme erklingt ein kadenzierender Bassgang. In Z5 stehen zwei unvollständige Themeneinsätze in Mittel- und Unterstimme einer – erweiterten und umgekehrten – Figur aus dem Ende des Kontrasubjektes gegenüber. Die letzten drei Zwischenspiele schließlich sind Varianten früher schon gehörter Passagen:

vgl. Z6 mit Z2, Z7 mit Z3 und Z8a mit Z4. Die letzten anderthalb Takte des achten Zwischenspiels bringen eine Coda, in der die Dreistimmigkeit der Fuge zur Sechsstimmigkeit gespalten ist. Die vier Innenstimmen dieser neuen Textur präsentieren eine vierstimmige Parallelführung der ersten Themenhälfte – die rechte Hand spielt in Terzen die Umkehrung, die linke Hand die Originalform.

Keines dieser Zwischenspiele erlangt die Bedeutung einer in sich geschlossenen, unabhängigen Einheit. Doch spielen sie im Spannungsverlauf der gesamten Fuge unterschiedliche Rollen: Die beiden Kadenzen (Z4 und Z8a) führen eine spürbare Entspannung herbei. Im letzteren Fall folgt auf dem Fuße ein gewaltiger Anstieg der Intensität, doch gehört dieser schon zur Coda. Zwischenspiele, die in erster Linie aus Sequenzen oder Imitationen bestehen und somit als Erweiterungen vorausgegangener Entwicklungen konzipiert sind, erzeugen ebenfalls eine Entspannung, verlieren dabei jedoch nie vollständig die 'Farbe' des primären Materials (vgl. Z1, Z2, und Z6). Die beiden Zwischenspiele, die den jeweils vorausgehenden Takt durch Sequenzen in allen Stimmen fortsetzen (Z3 und Z7), erhalten damit auch einen Großteil der Spannung aufrecht; dieser Eindruck wird in beiden Fällen durch die unvollständigen Themeneinsätze unterstrichen, die ein Gegengewicht zur entspannenden Tendenz der zweiten Themenhälfte bilden. Das in der obigen Tabelle wegen seiner durchgängigen Bestimmung durch unvollständige Themeneinsätze in eckigen Klammern aufgeführte Z5 hat das stärkste Intensitätsniveau. Es nimmt seinen Ausgang von einem Punkt weitgehender Entspannung und erzeugt in seiner Engführung sowie der umgekehrten (und dadurch aufsteigenden) Kontrasubjekt-Figur einen mächtigen Spannungsanstieg, der die reguläre Engführung des Themas vorbereitet.

Die aus Sekunden, kleinen Terzen und einem 'emotionalen' Intervall bestehende Themen-Kontur und der Rhythmus mit fünf verschiedenen Notenwerten einschließlich Synkopen sprechen für einen 'eher ruhigen' Grundcharakter. Ein Grund gegen allzu viel Gewicht auf jeder Note ist jedoch die Beobachtung, dass alle Sechzehntelgruppen sich bei näherer Betrachtung als ornamental erweisen: Sowohl die Doppelschlagfiguren als auch die Skalsegmente können auf Hauptnoten reduziert werden (vgl. z.B. in T. 3 den ornamentierten Abstieg *a-g*). Das ideale Tempo ist daher eines, das bei einem relativ fließenden Viertelpuls noch einen Eindruck von Ruhe ausstrahlen kann. Artikuliert wird mit *legato* für alle melodischen Töne, *non legato* für die kadenzierenden Bassgänge in T. 20 und 42 sowie für die gebrochenen Dreiklänge in der Unterstimme von T. 31-32. Die mit

Keil markierten Noten sollten nach etwa der Hälfte ihres Wertes aktiv und energisch beendet klingen.¹

Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge kann bei der ganz unterschiedlichen Oberflächenstruktur mit Triolen im Präludium einfach gewählt werden:

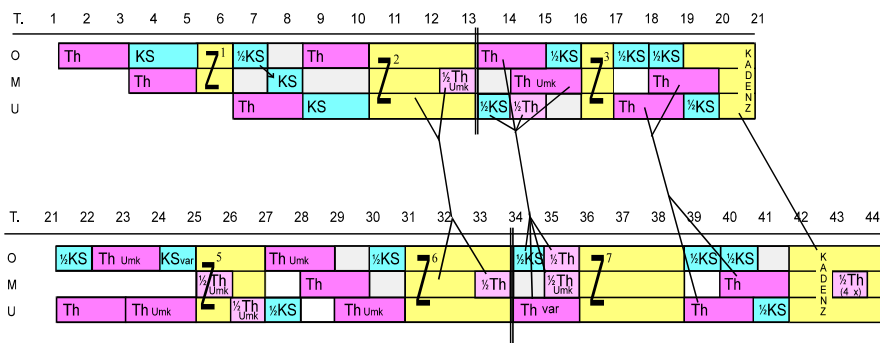
Eine Viertel im Präludium (Metronomempfehlung: ca. 60 für alle Viertelschläge)	entspricht	einer Viertel in der Fuge
--	------------	------------------------------

Für die Ausführung des Trillers im Fugenthema gibt es zwei mögliche Lösungen, die sich danach unterscheiden, wie der vorausgehende, mit Keil markierte Höhepunktton interpretiert wird. Wer hier eine plötzliche und ziemlich dramatische Unterbrechung des melodischen Flusses mit ange-deuteter Phrasierung empfindet, wird den Triller nach den Regeln eines Ornaments am Phrasenbeginn mit der Hauptnote beginnen. Wer dagegen vermitteln möchte, dass der Keil Artikulation und nicht Phrasierung mit sich bringt und dass die Spannung sich über die Unterbrechung fortsetzt, sollte die Verzierung demgemäß mit der oberen Nebennote beginnen. In beiden Fällen bewegt sich der Triller in Zweiunddreißigsteln und endet mit einem Nachschlag.

Der Bauplan der Fuge lässt sich aus verschiedenen Kennzeichen erschließen. Besonders aussagekräftig ist eine recht umfangreiche Analogie. Verfolgt man diese von den beiden korrespondierenden Kadenz rückwärts, so findet man: T. 20-21₁ ≈ T. 42-43₁, T. 17-19₁ ≈ T. 39-41₁, T. 12-(16₁) ≈ T. 33-(38₁), T. 9-11₁ ≈ T. 30-32₁. Zudem erklingt nach dem ersten deutlich kadenzierenden Zwischenspiel, zu Beginn der viertaktigen Phrase mit doppelter Engführung (vgl. T. 21₂-25₁), ein Themeneinsatz in reduzierter Stimmichte. Unter der Annahme, dass die ersten vier Einzelsätze in der ersten Fugenhälfte (T. 1-10) den ersten zwei Engführungen in der zweiten Fugenhälfte entsprechen, ergibt sich der Rest fast von allein. Diese beiden Abschnitte bilden die erste und dritte Durchführung der Fuge; ihr jeweiliges Durchführungsende fällt auf T. 13₁ bzw. 34₁. Die beiden soeben als korrespondierend ausgewiesenen Abschnitte – T. 9-21 und 30-43 – liefern die zweite und vierte Durchführung.

¹ Für Interpreten, die gern an Anschlagsnuancen feilen: Die aktive Unterbrechung des Klanges durch einen Keil steht im Gegensatz zum passiven Ausklingen eines unbezeichneten Tones vor einer Pause oder Zäsur.

Harmonisch bleiben die ersten drei Einsätze in d-Moll, der vierte schwebt zwischen Tonarten, und das anschließende Zwischenspiel moduliert zur Dominante. Die zweite Durchführung bleibt im Bereich A-Dur/a-Moll. In der zweiten Fughälfte moduliert die erste Engführung zurück zur Tonika, woraufhin die folgenden Einsätze wieder zwischen d-Moll und D-Dur fluktuieren. Interessanterweise überschneiden sich die Schlüsse der ersten und dritten Durchführung mit den unvollständigen Anfangseinsätzen der Engführungen zu Beginn der zweiten und vierten Durchführung. Dies verknüpft jeweils zwei Abschnitte besonders eng miteinander und unterstreicht die den vier Durchführungen übergeordnete Zweiteiligkeit der Komposition.



Der Spannungsverlauf ist sehr ausdrucksvoll. In der ersten Durchführung wächst die Intensität mit der Stimmenzahl, das erste Zwischenspiel bringt mit seinen absteigenden Sequenzen vorübergehend Entspannung, doch die vielen Engführungen der zweiten Durchführung machen dies schnell wieder wett und führen zu einem machtvollen Höhepunkt vor der Kadenz. Die dritte Durchführung beginnt in reduzierter Stimmdichte leiser. Dann jedoch schwingt sich das Stück zu einer Intensität auf, die die der entsprechenden Takte in der ersten Hälfte übertrifft. Auch die vierte Durchführung beginnt noch einmal etwas zurückgenommen und führt dann in triumphierende Höhen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass jede Fughälfte als lang gezogene Steigerung mit kurzem Atemholen in der Mitte komponiert ist. Dabei vereint die zweite Hälfte eine solche Kumulation intensivierender Eigenheiten, dass sie als gesteigerte Variante der ersten gehört werden kann.