

Präludium in E-Dur

Das E-Dur-Präludium ist im polyphonen Stil komponiert. Abgesehen von einigen fehlenden Pausen und der Stimmspaltung in den Schlusstakten ist die Textur konsequent dreistimmig. Da sich alles wichtige Material von einem einzigen Motiv ableitet, kann man von einem Präludium im Stil einer Invention sprechen.

Die Formabschnitte sind an der Entwicklung von Material und Harmonie abzulesen. Zudem sorgt eine auffallende strukturelle Analogie dafür, dass man schnell eine dreiteilige Form mit Coda erkennt. Die erste Kadenz endet zu Beginn von Takt. 3. Sie umfasst die Schritte

$$T. 1 = I - IV, \quad T. 2 = I - V7, \quad T. 3 = I.$$

Der Ganzschluss trifft mit dem Ende des Motivs zusammen, das in der Oberstimme bis einschließlich des *gis* in T. 3 auszumachen ist. Wegen der Identität von melodischer und harmonischer Ausdehnung handelt es sich hier nicht um das Ende eines unabhängigen Formabschnittes. Die zweite Kadenz schließt nach einer Modulation zur Dominante in der Mitte von T. 8. Tatsächlich wird die Dominante bereits in T. 4 zum ersten Mal erreicht, doch in T. 5 folgt ein Ausweichen zur Doppeldominante Fis-Dur, die dann die drei der Kadenz in H-Dur vorausgehenden Takte beherrscht.

Insgesamt hat das Präludium vier Abschnitte:

I	T. 1-8 ₇	I-V	E-Dur nach H-Dur
II	T. 8-13 ₁	V-V/V	H-Dur nach fis-Moll
III	T. 13-14	V/V-V-I	schrittweise Rückkehr von fis-Moll über H-Dur nach E-Dur, das sich als Dominante von A erweist
IV	T. 15-24	IV-I	A-Dur nach E-Dur, mit Trugschluss in T. 22 ₇ , gefolgt von einer plagal wirkenden Kadenz in T. 23-24.

Der erste Abschnitt wird im vierten entsprechend wieder aufgegriffen; vgl. T. 1-8₇ mit T. 15-22₇. Dabei wird der zu Beginn von T. 4 verzierte Ton am Beginn von T. 18 durch eine Achtelgruppe ersetzt und die authentische Kadenz am Schluss des ersten Abschnitts durch einen Trugschluss (vgl. den cis-Moll-Akkord in T. 22₇).

Das Motiv dieser ‘Invention’ hat in seiner ursprünglichen, zweitaktigen Form verschiedene Merkmale, die bei der anschließenden fragmentierenden Verarbeitung in den Hintergrund treten und erst in der analog beginnenden Reprise (T. 15-16) wiederkehren. Nach einem aufsteigenden Dreiklang mit Oktave, die Bach durch den auskomponierten Mordent *e-dis-e* verziert, verbindet ein melodischer Abstieg die Töne auf den starken Taktteilen; vgl. die Linie *cis-h-a-gis*. Die beiden ersten dieser Abstiegsnote sequenzieren die ausgeschriebene Mordentfigur, wobei sie die lyrische Verzierung durch ein zusätzliches virtuoseres Ornament unterstreichen, und kehren jeweils zum hohen *e* zurück, das dadurch wie eine Art indirekter Oberstimmen-Orgelpunkt durchklingt. Die beiden letzten Abstiegstöne sind dann durch eine freischwingende Linie verbunden. Die ursprüngliche Begleitung des Motivs besteht aus einer lang gezogenen *do—ti-do*-Floskel in der Unterstimme und einer unabhängig verzierten Terzenparallele des Abstiegs in der Mittelstimme (*a-gis-fis-e*).

Für die Interpretation des Grundcharakters gibt es zwei Möglichkeiten, da Kontur und Rhythmus ambivalent sind. Das Motiv beginnt mit einer Dreiklangsbrechung, klingt gegen Ende jedoch sanft und stufenweise aus. Betrachtet man den Rhythmus vor allem aus der Sicht der am polyphonen Geflecht beteiligten Stimmen, so besteht er hauptsächlich aus Dreiachtelgruppen und punktierten Vierteln. Zusammen mit dem Oberflächenmerkmal des gebrochenen Dreiklangs spricht dieser unkomplizierte Rhythmus für einen lebhaften Charakter, in dem die Viertel und punktierten Viertel *non legato*, die Achtel dagegen (*quasi*) *legato* zu spielen sind. Doch könnte man die melodische Kontur wie oben angedeutet auch als eine raffiniert mehrschichtige Struktur lesen: als großartig verzierte aufsteigende Sexte *e-cis* gefolgt von einem schrittweisen, in Terzen begleiteten Abstieg *cis-b-a-gis*. Aus diesem Blickwinkel können Interpreten, denen die Synkopen (O: T. 3, M: T. 4, 5) und die Sechzehntelketten in der Brücke von Takt 14 als wichtige sekundäre Merkmale des rhythmischen Gesamtbildes erscheinen, zu Recht für einen ‘eher ruhigen’ Grundcharakter plädieren und alle melodischen Töne *legato* spielen.

Bevor man nun fragt, auf welche Töne sich die Entscheidung auswirkt, sollte kurz festgestellt werden, dass innerhalb des Motivs nach beiden hohen *e* aufgrund der Sequenzstruktur in jedem Fall phrasiert wird, dass kadenzierende Bassgänge (wie in T. 12 und 22-23) in beiden Ansätzen *non legato* auszuführen sind, die melodische *do—ti-do*-Floskel (U: T. 2-3, M: T. 12-13, und O: T. 23-24) aber unter allen Umständen gebunden klingen muss, ebenso wie alle in einer Achtel endenden Überbindungen (vgl. M: T. 1-2,

U: T. 3, 4 etc.). Es bleiben also nur wenige Töne, die in ruhigem Charakter *legato*, in lebhaftem Charakter dagegen *non legato* ausfallen.¹

Auch auf das Tempo hat die Entscheidung keinen allzu großen Einfluss, denn das Zwölfachtelmetrum sollte, wie stets in Bachs Zeit, als in vier punktierten Vierteln pulsierend gelesen werden. In Verbindung mit den Verzierungen und ausgeschriebenen Sechzehntelläufen ergibt sich eine mäßige Bewegung mit sanft fließenden Achteln.

Der Notentext enthält diverse Verzierungen. Das Hauptmotiv zeigt bei seinem ersten Auftreten sowie in seiner Reprise (T. 15-17₁) zwei Praller, die in kürzeren Verarbeitungen fehlen. Beide beginnen mit der oberen Nebennote. Der Praller, der in der Vorbereitung auf die Kadenz in T. 7 eingezeichnet ist, beginnt dagegen nach schrittweiser Einleitung mit der Hauptnote. Dieses Ornament entstammt, wie die Klammer anzeigt, nicht dem Autograph, ist aber für den Stil sehr typisch. Ein entsprechender Praller sollte an analoger Stelle, auf dem mittleren Schlag *dis* in T. 21, hinzugefügt werden. Die Verzierung in T. 4 schließlich setzt von der unteren Nebennote ein, wie der kleine Bogen an der linken Seite des Symbols anzeigt. Hier können je nach technischer Möglichkeit bis zu acht Töne gespielt werden.



Die Verarbeitung des Motivs beschränkt sich meist auf dessen sieben-tönige Kopffigur. Diese erklingt zweimal in der Unterstimme, bevor sie in die Oberstimme zurückkehrt. In allen Fällen, besonders aber, wenn der zum thematischen Material gehörenden Dreiklangsbrechung eine weitere folgt (wie in T. 5 und 6), ist es wichtig, zwischen dem (melodisch und harmonisch) 'aktiven' Kopf und dem 'passiven' Anhängsel zu unterscheiden. Eine andere Art der Verarbeitung, wie sie in T. 7 zu hören ist, stützt sich auf die sanften Umspielungen vom Ende des Motivs. Eine dritte und letzte Art der erklingt zu Beginn des zweiten Abschnitts: Hier verbindet eine Imitation auf der Oktave die beiden Varianten des Motivkopfes.

¹ M: T. 1 *gis*, T. 5 *e*, T. 6 *ais*, T. 10 *alle*, T. 13 *fis*, T. 15 *cis*, T. 19 *a* und T. 20 *dis*; U: T. 6 *fis*, T. 7 *g*, T. 9 *eis*, T. 10 *alle*, T. 14 *h*, T. 20 *h* und T. 21 *c*.

Die Zusammensetzung des Motivs aus ‘Kopf’ und ausschwingendem ‘Körper’ lässt sich auch auf der strukturellen Ebene nachweisen. Im ersten Abschnitt stellt das ursprüngliche Motiv zusammen mit seiner Teilimitation in der Unterstimme, die einen harmonisch aktiven Schritt (zur Umkehrung des Fis-Dur-Nonenakkordes in der Mitte des dritten Taktes) vollzieht, den ‘Kopf’, dem ein ausschwingender Abstieg folgt (vgl. die Spitzentöne der Oberstimme: T. 3 *gis*, T. 5 *fis-e*, T. 6 *e-d*, fortgesetzt nach einer lyrischen Verzierung in T. 8 *cis-h*). Im zweiten Abschnitt stellt die Imitation der Takte 8-9 mit dem aktiven harmonischen Schritt zur Umkehrung des Cis-Dur-Nonenakkordes in der Mitte des neunten Taktes den strukturellen ‘Kopf’, dem auch hier ein ausschwingender Abstieg folgt (vgl. die Spitzentöne der Oberstimme in T. 9-12: *h-a-gis*, *d-cis-h-a*). Die darauf folgende kurze Passage enthält in der Unterstimme von T. 13 zwei Zitate des Motivkopfes, die noch kürzer sind als die vorangehenden. Die plötzlichen Sechzehnteläufe, die von der rechten Hand eingeführt, von der linken kurzfristig aufgegriffen werden, tragen dazu bei, dass diese Takte eine Sonderstellung innerhalb des Stückes einnehmen. Strukturell dienen sie als Brücke zur in T. 15 einsetzenden Reprise.

Der vierte Abschnitt wiederholt das für den ersten Gesagte, endet jedoch an analoger Stelle in einem Trugschluss. Die diesem folgenden zweieinhalb Takte zitieren eine verkürzte Version des Motivkopfes dreimal in der gespaltenen Mittelstimme, bevor die Komposition in E-Dur schließt. Die Kadenz ist ein Zwitter aus einem plagalen Schluss (repräsentiert durch die Bass-Fortschreitung von der Subdominante zur Tonika, *a-e*) und einem minimal verwirklichten authentischen Schluss (vertreten durch die Töne *dis* und *c*, Terz und None des im Bass ausgelassenen Dominant-Akkordes).

Fuge in E-Dur

Das Thema dieser Fuge ist ungewöhnlich kurz. Es beginnt mit dem Auftakt zu dritten Schlag und endet schon zu Beginn des Folgetaktes, umschließt also nur sechs Töne und eine Pause. Die Dominantharmonie fällt in einer homophon vorgestellten Wiedergabe auf den vierten Schlag – die melodische Pause – und löst sich in die durch den Grundton *e* repräsentierte Tonika auf.² Der quasi auf der Pause, d. h. in der implizierten Verlängerung des höchsten Tones stattfindende harmonische Schritt von der Subdominante zur Dominante unterstreicht die Unteilbarkeit des Themas. Die Subdominante wird in Bachs Harmonisierung übrigens durch einen Septakkord der Subdominantparallele vertreten.



Die Kontur besteht aus vier Sekunden und einer Quinte. Während der eröffnende Achtelschritt als melodisch interpretiert werden kann, scheinen die Sechzehntel bereits den das Kontrasubjekt bestimmenden ornamentalen Charakter voranzunehmen. Die Quinte wird im Verlauf der Fuge durch verschiedene andere Sprünge ergänzt (vgl. T. 5-6, 13-16 etc.). Rhythmisch besteht das Thema aus einer Viertel, einer Achtel und Sechzehnteln. Ein Blick über die gesamte Komposition zeigt, dass das Bild trotz einiger übergebundener Noten insgesamt einfach bleibt.

Die Frage nach dem Höhepunkt stellt sich in diesem Thema fast nicht: Es kommt nur ein Ton – der höchste, längste und harmonisch interessanteste – in Frage. Die ihm folgende Pause dehnt die Spannung zusätzlich, die erst in den vier Sechzehnteln gelöst wird.

Es gibt zwölf Themeneinsätze:

1. T. 1-2	M	5. T. 7-8	M	9. T. 20-21	O
2. T. 2-3	O	6. T. 9-10	U	10. T. 21-22	M
3. T. 3-4	U	7. T. 16-17	M	11. T. 25-26	O
4. T. 6-7	O	8. T. 19-20	U	12. T. 28	U

²Es ist möglich, eine 'weibliche Endung' anzunehmen, d.h. einen auf unbetontem Taktteil ausklingenden Anhang; dieser würde die vier Sechzehntel bis zum *gis* auf dem zweiten Schlag des zweiten Taktes beinhalten. Doch zeigt die Analyse der Komposition, dass es überzeugender ist, in diesen Tönen den Beginn des Kontrasubjektes zu sehen.

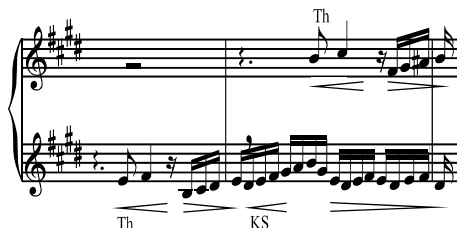
Nur zwei der Einsätze sind variiert. Der Oberstimmen-Einsatz in T. 20-21 enthält eine interessante Oktavversetzung. Die Stimme setzt bereits auf dem zweiten Sechzehntel des Taktes mit dem mittleren *h* ein und kommt damit gut einen Schlag 'zu früh'. So erklingt das angestrebte *cis* nicht gleich anschließend; vielmehr wird die zusätzliche Zeit mit einer Sechzehntelfigur ausgefüllt, die zum eine Oktave höheren *cis* führt. Auch der letzte Einsatz der Fuge beginnt auf einem 'falschen' Taktteil. Diesmal allerdings korrigiert Bach die metrische Position nicht. Stattdessen schließt dieser Einsatz in verfrüht und schafft damit im kadenzierenden Bassgang Raum für einen betonten Sprung zur Tonika.

Das einzige Kontrasubjekt der Fuge ist beinahe allgegenwärtig. Wie schon der erste Einsatz als Gegenstimme zur Thema-Antwort in T. 2-3 zeigt, ist es wesentlich länger als das Thema, denn es beginnt stets unmittelbar nach dem Taktschwerpunkt und überbrückt so die jedem Themeneintritt vorangehende Pause. Seine Kontur und sein gleichmäßiger Rhythmus bestätigen die ornamentale Natur der Sechzehntel in dieser Komposition und damit den Grundcharakter. Die kreisende Bewegung um einen Zentralton (in T. 2-3 um *e*) und das offensichtliche Fehlen melodischer oder harmonischer Eigenschaften lassen für die dynamische Zeichnung nur einen sanften Anstieg zu Beginn und eine Entspannung in der zweiten Hälfte zu. Dennoch kann man zwei Segmente unterscheiden. Sie sind von gleicher Länge (jedes umspannt acht Sechzehntel und endet auf einem schweren Taktteil) und können dadurch in verschiedenen Kombinationen verwendet werden. Einzeln oder gemeinsam spielen sie in der Fuge eine wichtige Rolle. Das erste Segment, das hier KS-a genannt werden soll, besteht aus einem Skalenabschnitt (von *dis* nach *h* ansteigend) gefolgt von einem gebrochenen Dreiklang (*h-gis-e*); das zweite Segment, KS-b, zeigt einen umgekehrten Doppelschlag und dessen bis auf den Schlussston exakte Wiederholung (*dis-e-fis-e*, *dis-e-fis-dis*). Die beiden Segmente begleiten jedoch nicht nur das Fugenthema, sondern fungieren auch als Zwischenspielmotive. Es lohnt sich daher, ihnen genauer nachzuspüren. Als Gegenstimme zum Thema erklingt das ganze Kontrasubjekt (KS-a + KS-b) nur in den Takten 2-3, 7-8, 20-21 und, leicht variiert, in T. 21-22. Andere Einsätze werden begleitet von

- KS-b + KS-b in Sequenzbildung (T. 3-4, 25-26),
- KS-b + KS-b in Imitation (T. 9-10),
- einer nicht thematischen Figuration + KS-b (T. 6-7),
- KS-b + einer nicht thematischen Figuration (T. 28-29),
- ganz und gar nicht-thematischem Material (T. 16-17, 19-20).

Auch in den Zwischenspielen treten die beiden Segmente manchmal in der im Kontrasubjekt eingeführten Reihenfolge als KS-a + KS-b auf (vgl. T. 4-5 U: *dis-dis*; T. 8-9 M: *ais-a*). In dieser Reihenfolge bilden sie sogar absteigende Sequenzen (vgl. T. 11-13 U: *gis-gis/e-e*; T. 13-15 O: *his-h/ais-a*; T. 17-19 M: *his-h/gis-gis*; T. 22-25 M: *dis-dis/cis-cis-h-h*) oder bauen kleine Varianten ein, die die harmonische Linie verändern (vgl. T. 26-28 O: *dis-gis/fis-h*). Andere Zwischenspiele greifen nur eines der Segmente auf, entweder allein (vgl. T. 3 O: *ais-h*) oder in aufsteigenden Sequenzen von KS-a (vgl. T. 5-6 U: *cis-cis*, T. 15-16 O: *gis-gis*). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die E-Dur-Fuge außer dem Anfangs- und Schlusstakt keinen Takt enthält, in dem nicht mindestens eines der Kontrasubjekt-Segmente eine Rolle spielt.

Aufgrund seines ornamentalen Wesens bietet das Kontrasubjekt allerdings kein wirkliches Gegengewicht zum Thema. Dennoch lohnt es, verschiedene Intensitätsstufen zu unterscheiden und beim Spiel besonders den einleitend steigernden Auftakt und die Entspannung gegen Schluss plastisch zu gestalten.



Die E-Dur-Fuge umfasst sieben themafreie Passagen:

Z1	T. 3	Z5	T. 17-19 ₃
Z2	T. 4 ₃ -6	Z6	T. 22-25 ₃
Z3	T. 8 ₃ -9	Z7	T. 26-28 ₁
Z4	T. 10 ₃ -16 ₃		

Neben den Kontrasubjekt-Segmenten enthalten die Zwischenspiele drei Motive. Diese haben kaum Einfluss auf die Fuge als Ganze, bestimmen aber die dynamische Zeichnung des jeweiligen Zwischenspiels. M1 wird in der O: T. 5-6 eingeführt (*h-dis-fis-h*). Seine Dreiklangsfigur, die von der Mittelstimme unmittelbar imitiert wird, dann jedoch nie wiederkehrt, führt jeweils mit leichtem Nachdruck auf den Zielton zu. M2 ist von größerer Bedeutung. Es besteht aus einem synkopierten Vorhalt mit dazugehöriger Auflösung, wird in M: T. 13-14 eingeführt (*ais-gis*) und zieht zwei Sequen-

zen nach sich, die jeweils einen starken emotionalen Akzent mit anschließender Entspannung erzeugen. Seine Begleitung, eine frei sequenzierte Achtelkette in der Unterstimme, findet ihren Höhepunkt jeweils in der Taktmitte bzw. in einem größeren Aufwärtssprung. M2 kehrt in Z6 wieder (vgl. O: T. 22-25); die Begleitstimme, in wieder anderer Kontur, verfolgt dieselbe Spannungslinie. M3 wird in Z5 vorgestellt (vgl. O: T. 17, von *gis* bis zum übergebundenen *a*) und einmal sequenziert, um dann ebenfalls ganz zu verschwinden. Es beschreibt eine Kurve mit Höhepunkt auf den ersten Sechzehnteln.

Zuletzt sollen noch vier Schlussfloskeln erwähnt werden. Zwei davon fallen in die Zwischenspiele und geben damit Auskunft über die strukturelle Bedeutung der themafreien Passagen. Die erste findet sich in T. 4₃-5₃; die Oberstimme spielt hier eine *do—ti—do*-Figur. Daraus ergibt sich, dass Z2 aus zwei Hälften besteht, deren erste mit einer Kadenz in H-Dur schließt, während die zweite M1 einführt und zur Tonika zurück moduliert (E-Dur ist in T. 6₄ wieder erreicht.) Die zweite Kadenzfloskel ertönt in T. 12; der Ganzschluss in der Tonikaparallele cis-Moll fällt auf T. 13₁. Auch hier ist es die Oberstimme, die eine typische Floskel präsentiert, und wieder geschieht dies in der Mitte eines Zwischenspiels, worauf in dessen zweiter Hälfte ein neues Motiv – diesmal M2 – eingeführt wird. Die beiden anderen Schlussfloskeln erklingen im Kontext von Themeneinsätzen. Ein kadenzierender Bassgang begleitet den Mittelstimmen-Einsatz in T. 16-17; ein ähnlicher Bass, verstärkt durch eine *do—ti—do*-Figur in der Oberstimme, unterstreicht den letzten Einsatz in T. 28-29.

Auch eine strukturelle Analogie ist in dieser Fuge aussagekräftig: Z6 ist eine Variante von Z4a (vgl. T. 13-16₃ mit T. 22-25₃). Die Rolle, die die sieben Zwischenspiele im Spannungsverlauf der Fuge spielen, zeigt ein überraschend regelmäßiges Muster:

- Z1 dient als Brücke zwischen zwei Einsätzen; es hält die Spannung aufrecht. Entsprechend verhalten sich Z3, Z5 und Z7.
- Z2a führt eine spürbare Entspannung herbei; nach der Kadenz sorgt M1 für eine kontrastierende Farbe. Sowohl die Entspannung als auch der Kontrast durch das unabhängige Motiv sind verstärkt in Z4. Z6 greift den Farbkontrast und die grundsätzliche Entspannungstendenz noch ein weiteres Mal auf.

Wie die rhythmische Struktur mit ihren fast ununterbrochenen Sechzehntelketten und die ornamentale Gestaltung vieler Konturen nahelegt, ist der Grundcharakter der E-Dur-Fuge als 'eher lebhaft' zu deuten. Das Tempo ist entsprechend sehr fließend. Die Artikulation enthält viele Nuancen:

energisch federndes *non legato* im Auftakt des Themas, leichteres *non legato* in den Akkordbrechungen von M1 und M3 sowie in allen Achteln der Ober- und Mittelstimme, neutrales *non legato* in der Begleitung von M2 und allen kadenzierenden Bassgängen, durchsichtiges *quasi legato* in den Sechzehntelketten, dichtes *legato* in den Schlussfloskeln der Oberstimme (T. 4-5, T. 12-13 und T. 28-29), und besonders intensives *legato* in den Vorhalt-Auflösung-Paaren von M2.

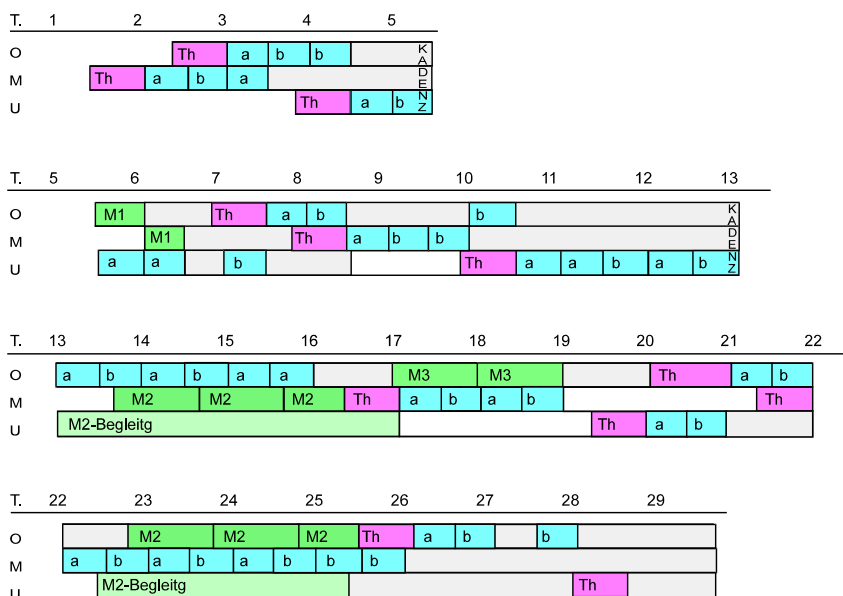
Für das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge gibt es zwei Lösungen, je nachdem, ob das Präludium recht rasch oder eher sanft fließend interpretiert wird. Im ersten Fall, d. h. wenn das Präludium mit einem Puls von 80 oder mehr gespielt wird, überzeugt eine einfache Proportion: ein punktiertes Viertel im Präludium entspricht einem Viertel in der Fuge. Im zweiten Fall, d. h. wenn das Präludium ruhiger genommen wird, ist eine Entsprechung von Achtel = Achtel am überzeugendsten.

Der Bauplan der Fuge orientiert sich wesentlich an den beiden ausdrücklichen Schlussformeln sowie an den strukturellen Analogien. Einige der Entsprechungen wurden bereits erwähnt, andere sollen hier nachgetragen werden. Zusammenfassend lässt sich beobachten:

- Interpretiert man die beiden in die Mitte von Z2 und Z4 fallenden Kadenzten als Abschlüsse der ersten bzw. der zweiten Durchführung, so kann man jeweils rückblickend feststellen, dass beiden dieselbe Anordnung von zwei Themeneinsätzen (auf Tonika und Dominante) vorausgeht, denen ein überbrückendes Zwischenspiel und ein dritter Themeneinsatz in einer dritten Stimme folgt (T. 1-4₃ ≈ T. 6₄-11₃). Was die zweite von der ersten Durchführung unterscheidet sind die Erweiterungen von jeweils etwa einem Takt an beiden Enden.
- Die Ähnlichkeit des Materials in Z6 und Z4b lädt dazu ein, nicht nur das letztere Segment als Beginn der dritten Durchführung zu betrachten, sondern ebenso Z6 als Beginn der vierten. Hier entdeckt man zudem, dass die drei Themeneinsätze, die dem Ende der dritten Durchführung unmittelbar vorausgehen, an die drei Einsätze der ersten Durchführung erinnern; auch sie erklingen harmonisch als Tonika – Dominante – Tonika (T. 1-4₃ ≈ T. 19₃-22). Das Zwischenspiel, das in der ersten und zweiten Durchführung als Brücke dient, erscheint hier verschoben: Es verbindet nun die Folge aus drei Einsätzen mit dem etwas separat stehenden Einsatz zu Beginn der dritten Durchführung. War schon die zweite Durchführung im Vergleich zur ersten erweitert, so erkennt man nun, dass sich dieser Prozess am Beginn der dritten Durchführung fortsetzt: Nicht nur das die

Durchführung eröffnende Zwischenspielsegment ist länger, sondern auch das überbrückende (vgl. T. 13-16₃ mit T. 5₃-6 und T. 17-19₃ mit T. 8₃-9 sowie mit T. 3), und es gibt einen zusätzlichen Themeneinsatz.

- Ebenso wie die dritte Durchführung mit der ersten verwandt ist, gilt dies auch für die Beziehung zwischen der vierten und der zweiten. Die beiden Themeneinsätze der vierten Durchführung greifen die Tonarten des ersten und letzten Einsatzes der zweiten Durchführung auf und erklingen sogar in jeweils derselben Stimme (vgl. T. 25-26 mit 6-7: Oberstimmen-Einsatz auf der Tonika und T. 28-29 mit T. 9-10: Unterstimmen-Einsatz auf der Dominante).



Aufgrund der durchgängigen Präsenz der Kontrasubjekt-Segmente und der Abwesenheit jeglicher steigender Modifikationen oder Ballungen des Fugenthemas kann es in dieser Fuge nicht um großflächige dynamische Steigerungen oder Entspannungen gehen. Der Gesamteindruck sollte das Ornamentale betonen, bei ausgesprochener Fröhlichkeit im Thema.