

## Präludium in G-Dur

Der Notentext des G-Dur-Präludiums wird von Sechzehnteln beherrscht, wobei in jeden Takt acht Dreiergruppen fallen. Bachs doppelte Taktangabe lässt das Stück komplizierter aussehen, als es ist: Einerseits beschränken sich die Sechzehntel natürlich keineswegs auf die Oberstimme, für die er 24/16 angibt; andererseits relativiert die 4/4-Taktangabe im unteren System die Oberflächenbewegung auf die tatsächlich gefühlten Pulsschläge. In den Drei-Sechzehntel-Gruppen lassen sich drei verschiedene Grade melodischer Intensität ausmachen; diese Unterscheidung ist ausschlaggebend für die Interpretation der Komposition. Bach beginnt mit Passagen aus gebrochenen Dreiklängen (vgl. T. 1-3, T. 6-8 sowie U: ab T. 11); diese sind rein harmonisch bestimmt. Dazwischen bilden die Sechzehntel den Doppelstrang einer latenten Zweistimmigkeit (vgl. T. 4-5 und 9-10); hier wird die Textur durch eine Spitzentonmelodie definiert. Schließlich findet man Takte, in denen die Sechzehntel selbst eine melodische Kontur formen (vgl. O: ab T. 11); in diesem Bereich entstehen sogar kleine Motive. Als Ganzes kann das Präludium daher nicht einer einzigen Kategorie zugeordnet werden, doch kann man einen Prozess beobachten: Das Stück beginnt als harmonische Struktur und entwickelt nach und nach melodische Ansätze, aus denen sich immer unabhängige Komponenten herauschälen.

Die erste Kadenz ist nur zwei Takte lang, bleibt dabei in einem Tonika-Orgelpunkt verankert und stellt daher noch keinen selbständigen Abschnitt dar. Dieser endet erst nach der anschließenden Modulation zur Dominante und dem damit einhergehenden Ende des ersten Oberflächermusters. Der zweite Abschnitt beginnt mit einem Achtel Auftakt (O: vor T. 4). Auch hier stellt die erste kurze Kadenz, die in T. 5 die Dominante bestätigt, keinen strukturell eigenständigen Abschnitt dar; der endet vielmehr erst mit der erneuten Bekräftigung der Tonart in T. 11<sub>1</sub>.

Insgesamt besteht das Präludium aus vier Abschnitten:

I	T. 1-3	Grundkadenz und Modulation zur Dominante
II	T. 4-11 <sub>1</sub>	Dominante
III	T. 11-13 <sub>1</sub>	Dominante
IV	T. 13 <sub>2</sub> -19	Rückkehr zur Tonika

Es gibt keine wesentlichen Analogien. Auch wenn das Auge an offensichtlichen Ähnlichkeiten wie denen zwischen T. 5 und seiner Transposition in T. 9 hängenbleibt, ist doch die Position beider Takte harmonisch deutlich verschieden: T. 5 ist der zweite Takt eines Taktpaares in latenter Zweistimmigkeit und führt eine harmonische Auflösung herbei, während T. 9 am Beginn eines Paares steht und harmonisch aktiv ist.

Wie der einfache Rhythmus sowie die vielen gebrochenen Akkorde und Sprünge zeigen, ist der Grundcharakter des Stückes lebhaft. Ebenso wie die dazugehörige Fuge ist das Präludium ausgesprochen virtuos und sollte eher rasch gespielt werden. Verzierungen kommen nicht vor. Beim Artikulieren sollte man sich bemühen, neben einer ersten groben Unterscheidung – *non legato* für die Achtel, *legato* für die Sechzehntel – feinere Nuancen zu differenzieren. Während die begleitenden Achtelsprünge in einem leichten, neutralen Anschlag klingen dürfen, sollten die Achtel, die in den Takten latenter Zweistimmigkeit eine Melodielinie bilden, ausdrucksvoller sein. Die Sechzehntel in Dreiklangsbrechungen vertragen ein transparentes *quasi legato*, während in der latenten Zweistimmigkeit auch die Sechzehntel mehr Expressivität erfordern. Noch mehr melodische Dichte verdient das *legato* der Sechzehntel, die selbst motivische Figuren bilden; sie werden an Intensität nur von den Achtelpaaren aus Vorhalt und Auflösung in O: T. 11-13 überboten.

Man kann das G-Dur-Präludium als ein binäres Stück beschreiben, dessen zwei Teile (T. 1-11, 11-19) jeweils mit einem Einleitungsabschnitt beginnen und das darin vorgestellte Material dann in einem zweiten Abschnitt verarbeiten. Die Basis des ersten Teils ist eine Figur aus virtuoseren Dreiklangsbrechungen, die von einer durch Pausen und Oktavversetzungen leicht gegliederten Orgelpunktstimme begleitet wird. Dabei ist die absteigende Linie der Figurationen so beherrschend, dass sie alle harmonischen Spannungen überschreibt. Die Figuration beginnt also in recht energischem Ton und verklingt dann in einem langen *diminuendo* zunächst bis auf knapp mittlere Lautstärke. T. 3 ist als Sequenz konzipiert; es greift die  $V^7$ -I-Fortschreitung auf und versetzt sie nach D-Dur, was sich dynamisch in einer etwas leiseren Wiederholung der zweiten Hälfte des *diminuendos* niederschlagen sollte. Während die folgenden Takte den virtuoseren Grundcharakter beibehalten, bringt die Veränderung der Textur und das Aufsprießen kleiner melodischer Figuren eine Intensivierung mit sich. In T. 4 schält sich eine Kontur heraus, die vor einem umspannenen Orgelpunkt (einem *d* mit jeweils vorangehendem Leitton) erklingt. In T. 5 setzt die Oberstimme die melodische Linie fort, während die Hintergrundfigur in die Unterstimme

überwechselt – ein Austausch, den man idealerweise gar nicht hören sollte – und die Unterstimme eine Parallele zur Oberstimmenkontur bildet. T. 6-8 kehren zur Textur des Anfangs zurück, variieren sie aber leicht.

Wichtig für das Verständnis und die Interpretation dieser Passage ist, dass die harmonischen Schritte in den aktiven Takten kräftige Steigerungen erzeugen. In T. 9-10 kehrt Bach noch einmal zur latenten Zweistimmigkeit zurück: Die melodischen Stränge beider Stimmen beginnen hier in Parallelführung und trennen sich erst in der zweiten Hälfte des zehnten Taktes in Vorbereitung auf die Kadenz. Die dynamische Zeichnung der oben beschriebenen Prozesse könnte etwa so aussehen:

T. 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>f</i> <sup>+</sup> - <i>mf</i> <sup>+</sup>	<i>mp</i> <sup>+</sup> - <i>p</i> <sup>+</sup>	<i>mp</i> <sup>-</sup> - <i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>pf</i>	<i>mf</i>	<i>f</i> <sup>-</sup>	<i>mp</i>	<i>mp</i> <sup>+</sup>	<i>mp</i>

Der zweite Teil der Komposition (T. 11-19) basiert auf motivischen Figuren in der Oberstimme, die eine neue Ausdrucksintensität ins Spiel bringen. Schon das erste kleine Motiv (vgl. in der Oberstimme T. 11<sub>2,3</sub>), das gleich anschließend dreimal sequenziert wird, erzeugt mit seinen melodisch empfundenen Sechzehnteln und seinen Achtelpaarungen aus Vorhalt und Auflösung eine Anmut, die einen deutlichen Kontrast zur extravertierten Haltung im ersten Teil des Präludiums bildet.<sup>1</sup> Das zweite Motiv entwickelt sich aus dem ersten. Es ist doppelt so umfangreich und zeichnet sich durch einen indirekten Vorhalt aus (vgl. in T. 14, wo der Schritt *d-e* in ein *d-e-f-e* eingebettet ist). Auch hier gibt es Sequenzen, die von T. 14<sub>2</sub>-15<sub>2</sub> und, leicht variiert, von dort bis T. 16<sub>2</sub> führen. Die Begleitung ist viel raffinierter: Sie beginnt mit den Akkordfigurationen aus T. 6 und verarbeitet sie frei und sehr virtuos. Dieser Teil endet mit einer dritten, ganz kurzen Figur, die dafür eine melodische Gegenstimme erhält (vgl. O: T. 16<sub>3</sub>, U: T. 16<sub>3,4</sub> *c-a-f-d*). Beide Figuren werden vielfach sequenziert – die Oberstimmenfigur sogar bis zum Ende des Stückes, während die Bassfigur in T. 18 in Kadenzschritte übergeht. Der Spannungsverlauf folgt der Sequenzrichtung: *mf diminuendo* für das erste, *pf crescendo* für das zweite und *mp diminuendo* für das dritte Motiv. Das Präludium endet entspannt, aber nicht flüsternd.

<sup>1</sup> Beachtenswert ist die Dynamik der beiden Stimmen in diesen Takten: Während die Oberstimme jeweils auf den Vorhalt zuführt, hat die Unterstimme mit ihren Akkordbrechungen keinerlei Grund für eine solche Gestaltung. Dort herrscht vielmehr ein halbtaktiges harmonisches Muster mit Betonung auf der ersten Sechzehntel und neutral leisem Oktavsprung. Wohlmeinende Bemühungen um polyphone Imitationsmuster wären hier fehl am Platze

## Fuge in G-Dur

Das Thema der G-Dur-Fuge scheint in seinem Umfang zunächst schwer zu bestimmen. Die drei möglichen Vorschläge dafür, wo das Thema endet, sind alle aus dem einen oder dem anderen Grund nicht ganz überzeugend. Wer für einen 'offiziellen' Abschluss anlässlich der Rückkehr zum Grundton *g* und zur Tonikaharmonie am Ende von T. 4 plädiert, hat das Problem, dass dieser gänzlich unbetonte Augenblick als Phrasierungspunkt unausführbar ist. Wer den darauffolgenden ersten Ton des fünften Taktes mit einbezieht, muss akzeptieren, dass die vollständige Kadenz um einen erneuten 'offenen' Schritt zur Dominante erweitert wird, was harmonisch unbefriedigend ist. Noch problematischer wäre ein angenommener Themenschluss schon zu Beginn des vierten Taktes, da diese Begrenzung nicht nur die im Verlauf des Taktes erstmals auftretende Subdominantharmonie ausklammert, sondern mit dem Quintton auch melodisch alles andere als ideal schließt. (Nur in Einsätzen der Umkehrform klingt dieser Schluss glaubhaft. Bach scheint dies ebenso empfunden zu haben, da er, wie das Beispiel unten zeigt, das Thema in Inversion oft in dieser kürzeren Form zitiert.)

Angesichts dieser vielschichtigen Antwort ohne eine zufriedenstellende Lösung ist es hilfreich, die einzelnen Teilphrasen zu bezeichnen, um ihre Wiederkehr bzw. ihr Fehlen in späteren Einsätzen verfolgen zu können. Es gibt drei Komponenten: Das zweitaktige (a) besteht aus einer aufsteigend sequenzierten Doppelschlagfigur gefolgt von absteigenden Achteln und einem synkopierten Septsprung; das nur einen Takt umfassende (b) ist eine variierte Teilsequenz (der Achtelabstieg und der synkopierte Sprung sind hier durch ein kleineres Intervall verknüpft); und in (c) folgt dem betonten Achtel zu Beginn von T. 4 ein zweifacher Skalenabstieg. In der oben als dritte genannten Lösung besteht das Thema also nur aus zwei Teilphrasen, wobei (b) um einen Auflösungsston erweitert ist.

Die Konturen in dieser Fuge bestehen aus Sekundschritten (von denen die Achtel melodisch, die Sechzehntel meist ausgeschriebene Skalen oder Ornamente sind) sowie aus den drei Sprüngen des Themas. Der Rhythmus umfasst drei verschiedene Notenwerte: Den Sechzehnteln, Achteln und (synkopierten) Vierteln des Themas fügt das übrige Material außer metrisch verschobenen Synkopen nichts hinzu. Ein besonderes Merkmal des Themas

ist sein achsensymmetrischer Aufbau: Die rhythmischen Muster der Takte 1-4 folgen dem Schema x-y-y-x.

Bei der harmonischen Analyse empfiehlt es sich, die häufig verwendete Umkehrform, in der der harmonische Verlauf deutlich anders ist als in der Originalform, gleich mit zu berücksichtigen. Die Details in den folgenden Beispielen sind den Takten 11-15 und 20-24 entnommen.

I vii I V<sup>7</sup> I V<sup>9</sup> I ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup>  
 bis hier ohne Subdominante Halbschluss

I V<sup>7</sup> I IV<sup>ii</sup> iii I IV vii I V  
 Ganzschluss

Die Bestimmung des Spannungsverlaufs ist unproblematisch, da Melodik und Rhythmik denselben Höhepunkt favorisieren, nämlich die jeweils in einem Septsprung erreichten synkopierten Viertel in T. 2 und 3. Dabei ist der Höhepunkt der Sequenz sowohl harmonisch als auch in der Kontur exponierter als der seiner Vorlage. Nach diesen zwei energischen Sprüngen wirkt die dritte Teilphrase des Themas, deren erster Ton schon mit deutlich reduzierter Intensität beginnt, wie ein Anhängsel.

Die mit 86 Takten relativ lange Fuge enthält sechzehn Themeneinsätze. Der Umfang wird hier in der längsten der drei möglichen Lösungen angegeben. Ein Scheineinsatz steht in Klammern, Verkürzungen am Ende sind mit einem Minuszeichen, Zusammenziehungen in der Mitte mit einem Sternchen angezeigt, und "inv" steht wie immer für Inversion bzw. Umkehrung:

1. T. 1-5 <sub>1</sub>	O	9. T. 51-54 <sub>1</sub>	O*
2. T. 5-9 <sub>1</sub>	M	10. T. 52-54 <sub>1</sub>	U*-
3. T. 11-15 <sub>1</sub>	U	11. T. 60 <sub>4</sub> -63	M*
4. T. 20-24 <sub>1</sub>	M <sub>inv</sub>	12. T. 61 <sub>4</sub> -64 <sub>1</sub>	O*
5. T. 24-28 <sub>1</sub>	O <sub>inv</sub>	13. T. 69 <sub>4</sub> -73 <sub>1</sub>	U <sub>inv</sub>
6. T. 28-31 <sub>1</sub>	U <sub>inv</sub>	14. T. 77-80 <sub>1</sub>	M <sub>inv-orig</sub>
7. T. 38-42 <sub>1</sub>	O	(15. T. 78-79	U <sub>inv**</sub> )
8. T. 43-47 <sub>1</sub>	M <sub>inv</sub>	16. T. 79-82	O <sup>-</sup>



Die Veränderungen des Themas haben strukturelle Gründe: Die nur in den Engführungen vorkommende innere Verkürzung vermeidet die Oktavparallele des zweiten und dritten Thementaktes; die Vernachlässigung der dritten Teilphrase in Umkehrungseinsätzen resultiert aus ihrer harmonischen 'Überzähligkeit'. Andere Varianten sind folgenlos. Zweimal ist der regulär auf den ersten Schlag fallende Beginn um eine Sechzehntel verschoben; dies verstärkt den Auftaktcharakter der Teilphrase (a). Ein andermal beginnt ein Einsatz als Umkehrung, wird dann aber quasi von seinem Engführungspartner angesteckt und setzt sich in gerader Richtung fort. In einem der Umkehrungseinsätze ist der Schlussston um eine Oktave versetzt, ein weiterer endet mit variiertes dritter Teilphrase. Die Fuge umfasst in T. 51-54, 60-63 und 77-82 drei Engführungen. Die letzte enthält eine kurze, aber sehr wirkungsvolle Dreifachparallele, bei der zwei in Terzen geführte Stimmen rhythmisch parallel zu einem Scheineinsatz in Gegenbewegung in der dritten Stimme verlaufen.

Bach hat für diese Fuge nur ein Kontrasubjekt entworfen; es beginnt mit dem *fis* in T. 5, das aus metrischen Gründen auch als Abschlussston des Themas in Frage kommt. Rhythmisch lassen sich drei Segmente erkennen, die jedoch nicht als separate Teilphrasen fungieren. Das erste Segment besteht ausschließlich aus Achteln und ist, wie der parallel verlaufende erste Thementakt, aus einem halbtaktigen Modell mit aufsteigender Sequenz gebildet und daher nur begrenzt selbständig. Das darauf folgende zweitaktige Segment in Sechzehnteln führt die sequenzierende Aufwärtsbewegung fort. Das dritte Segment bildet mit seinem fallenden Skalenabschnitt eine kurze Parallele zum Thema, springt aber dann ab zum Höhepunkt auf dem hohen *g*, das sich als Zielton eines sich halbtaktig höher schraubenden, wechselnd verzierten Tonleiteranstiegs erweist.

Es gibt acht themafreie Passagen und eine abschließende Kadenz mit Coda:

Z1	T. 9-10	Z4	T. 42	Z7	T. 64-69 <sub>4</sub>
Z2	T. 15-19	Z5	T. 47-50	Z8	T. 73-76
Z3	T. 31-37	Z6	T. 54-60 <sub>4</sub>	Z9	T. 82-83 <sub>1</sub> /83-86.

Die Zwischenspiele bestehen fast vollständig aus unabhängigen Motiven. Während die beiden ersten unter sich verwandt sind und nur geringe melodische Intensität entwickeln, bereichert das dritte Motiv die Fuge um eine lyrische Qualität, die im primären Material nicht zu errahnen ist, und trägt so entscheidend zur Vielfarbigkeit der Komposition bei. M1 wird in T. 9-10<sub>1</sub> eingeführt. Seine ununterbrochenen Sechzehntel sind in latenter Zweistimmigkeit konzipiert: Vor dem Hintergrund eines orgelpunktartig wiederholten *g* beschreiben die auf Achtelschläge fallenden Töne eine rudimentäre melodische Linie. (Die Linie beginnt übrigens mit einem Sechzehntel Auftakt – das *fis* zu Beginn des Motivs gehört nicht zum Hintergrund – und endet mit einer harmonischen Auflösung zu Beginn des nächsten Taktes.) Das Motiv wird unmittelbar anschließend in Umkehrung imitiert. M2 erklingt zunächst als Gegenstimme zu M1, mit dessen melodischem Strang es Sextenparallelen bildet. M3 tritt im zweiten Zwischenspiel erstmals auf (vgl. O: T. 17 und Sequenzen). Sein lyrischer Ausdruck ergibt sich sowohl aus der melodischen Qualität der Sechzehntel als auch aus der ausdrucksvollen Synkope auf der zweiten Achtel des Taktes.

Die dynamische Zeichnung der ersten beiden Motive folgt ihrer Kontur: *crescendo* in allen auf- und *diminuendo* in allen absteigenden Linien. Auf dieser Grundlage lässt sich die dynamische Gestaltung der Zwischenspiele bestimmen und eine Gruppierung vornehmen: Z1, Z4, Z6 und Z9 basieren wesentlich auf M1 und M2; Z3, Z5, Z7 und Z8 dagegen vernachlässigen M2 zugunsten anderer Motive (oft ist dies eine Gegenüberstellung von M3 und M1; in Z8 wird M1 stattdessen von langen Skalen begleitet). Z2 schließlich ist mit allen verwandt: M1 erklingt zunächst ohne motivische Gegenstimme, eine M1-Umkerung wird sodann von einer an M2 erinnernden, aber als Skala konzipierten Achtelparallele begleitet, und die letzten drei Takte kombinieren M1 mit M3 und einer neutralen Mittelstimme.

Aus dieser Übersicht ergibt sich die Beziehung der Zwischenspiele untereinander: Z1 ist mit Z4 und Z2a eng und mit Z6 loser verwandt; Z5, Z7 und Z2b erscheinen ähnlich, und Z8 entspricht Z3b. Keines der Zwischenspiele beschränkt sich darauf, eine Kadenz zu bestätigen. Einmal jedoch dient ein Endglied als Schlussformel; vgl. die *do—ti—do*-Floskel und den typischen Bassgang in der ersten Hälfte von T. 69. Die Rolle, die jedes der Zwischenspiele in der Entwicklung der Fuge spielt, folgt aus der Beschreibung des Materials: Die zum ersten Typ gehörigen, auf M1 und M2 beschränkten themafreien Passagen dienen als Brücken zwischen zusammengehörigen Einsätzen; dagegen haben die mit fallenden M3-M1-Sequenzen endenden Zwischenspiele abschließenden Charakter.

Der Grundcharakter dieser Fuge ist ‘eher lebhaft’, wie sich vor allem aus den Konturen mit ihren Sprüngen und ornamentalen Figurationen ergibt. Das Tempo ist rasch und spielerisch; es sollte einen energischen und nicht nur oberflächlich schnellen Anschlag erlauben. Die Artikulation erfordert *non legato* für die Achtel und Viertel sowie verschiedene Nuancen von *legato* für die Sechzehntel und die wenigen Zweiunddreißigstel in den M1-Varianten. Zu diesen Nuancen gehört ein melodisch ausdrucksvolles *legato* für das lyrische Zwischenspielmotiv M3, ein ähnlich dichtes *legato* für die Passagen in latenter Zweistimmigkeit und ein transparentes *quasi legato* für die ornamentalen und in Skalen verlaufenden Sechzehntel. Ein gutes Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge findet man, wenn man die jeweils größeren Pulsschläge in Beziehung setzt:

Ein Viertel im Präludium	entspricht	einem halben Takt in der Fuge
(Metronempfehlung: 80 für die vier Hauptschläge im Präludium und die halbtaktigen punktierten Viertel in der Fuge)		

Die Fuge enthält eine Reihe von Verzierungen. Bevor man Einzelheiten diskutiert, muss hier die generelle Trillergeschwindigkeit geklärt werden. Die Faustregel, nach der Trillernoten “zweimal so schnell wie die schnellsten ausgeschriebenen Notenwerte” zu nehmen sind, wirft hier die Frage auf, ob die Sechzehntel (als regelmäßig erklingende ‘schnellste Werte’) oder die nur selten auftretenden Zweiunddreißigstel als Maßstab zu gelten haben. In Anbetracht der virtuosen Natur der Komposition und des ornamentalen Charakters vieler Sechzehntelfiguren scheint es angemessen, diese als Anhaltspunkt zu wählen. Bachs Zweiunddreißigstel bilden dann zusätzliche auskomponierte Schleifer, Doppelschläge, Mordente etc.

Für die durch Symbole angezeigten Verzierungen gilt: Die Prallersymbole in T. 22 und 78 bezeichnen, wie die ausgeschriebenen Nachschläge zeigen, lange Triller. Der erste beginnt nach einführender Sekunde mit der Hauptnote; der zweite setzt mit der oberen Nebennote ein und bewegt sich durchweg in regelmäßigen Zweiunddreißigsteln. Die beiden Triller im Umkehrungseinsatz von T. 23-27 sind problematisch: Die nachfolgenden Töne kommen zwar unter harmonischem Gesichtspunkt als Auflösungen in Frage, gehören jedoch nicht zu derselben Teilphrase. Einige Interpreten spielen die Triller und ignorieren die Phrasierungen, andere ignorieren die Trillersymbole und spielen die Phrasierungen; wieder andere versuchen, beides zu respektieren, indem sie einen kurzen Praller ohne Nachschlag mit anschließender Zäsur wählen. Eine eindeutige Lösung gibt es nicht.



Die beiden Triller in T. 64 und 69 enden in Überbindung und daher ohne Nachschlag deutlich vor dem Taktstrich. Da das in der zweiten Hälfte von T. 70 einsetzende Kontrasubjekt einen allzu langen Triller verhindert, kann man die Länge des zweiten Trillers der des ersten anpassen.



Der Bauplan der Fuge ergibt sich aus Reihenfolge und Form der Themeneinsätze. Drei Einsätzen in gerader Richtung folgen drei in Umkehrung; daraus ergeben sich Durchführung I und II. Das Auftreten der ersten Engführung markiert den Beginn einer Durchführung ebenso, wie die beiden Themeneinsätze in reduzierter Stimmweite (T. 38 und 51) sich als Kandidaten für die Eröffnung eines Abschnitts anbieten. Umgekehrt betont die Schlussformel in der ersten Hälfte das Ende einer Durchführung. Die bereits erörterte Rolle der Zwischenspiele bestätigt und ergänzt diese Ansätze. Das überbrückende Z1 verbindet den zweiten und dritten Einsatz der ersten Durchführung, das entspannende Z2 beschließt diese zu Beginn von T. 20, und Z3 fungiert als Puffer zwischen den drei Umkehr-Einsätzen der zweiten und dem Beginn der dritten Durchführung, die mit dem nur zweistimmig gesetzten Thema in T. 38 eröffnet wird. Das überbrückende Z4 verbindet die beiden Einsätze der dritten Durchführung, das entspannende Z5 beschließt diese zu Beginn von T. 51, bevor die vierte Durchführung mit einem wieder nur zweistimmig gesetzten Einsatz eröffnet wird. Das überbrückende Z6 verbindet die beiden Engführungen der vierten Durchführung, das entspannende Z7 beschließt diese in der Mitte von T. 69, wobei diese Kadenz durch eine Schlussformel unterstrichen wird. Z8 dient als Puffer zwischen dem einfachen Einsatz zu Beginn der fünften Durchführung und der folgenden Engführung. Die harmonische Entwicklung ist sehr einfach. Durchführung I und II bleiben in der Tonika, Durchführung III klingt in der Tonikaparallele e-Moll, IV in der Dominante D-Dur, und Durchführung V kehrt zur Grundtonart zurück, die durch einen ungewöhnlichen Einsatz auf der dritten Stufe gekrönt wird (vgl. O: T. 79-82).

In jeder der fünf Durchführungen steigt die Spannung vom ersten bis zum letzten Einsatz, sei es wegen der wachsenden Stimmenzahl (I, III, IV), oder wegen der Verstärkung des Themas (V). Die dynamische Beziehung der Durchführungen zueinander ist ebenfalls recht leicht zu erfassen: II setzt schon dreistimmig ein, wird durch kein Zwischenspiel unterbrochen und ist

daher kräftiger als I; III fällt zurück vor allem wegen seiner Mollfarbe; und IV mit seinen Engführungen ist deutlich intensiver als das Vorausgegangene. Die fünfte Durchführung scheint die Entwicklung noch einmal zusammenfassen zu wollen: Sie beginnt relativ leise mit einem Einzeleinsatz und steigert sich dann machtvoll zum abschließenden Engführung-plus-Parallel-Einsatz.

