

Präludium in g-Moll

Das g-Moll-Präludium wird von drei rhythmischen Figuren bestimmt. Jede hat ihre eigene Textur und Kontur. Gemeinsam liefern sie das Material für das gesamte Stück mit Ausnahme einer einen Schlag langen Unterbrechung und zweiter Varianten.

Die erste Kadenz, an der sich die in einem Tonika-Orgelpunkt verankerte Unterstimme noch nicht beteiligt, ist zweitaktig. Die beiden Takte dienen als Vorbild für den anschließenden Zweitakter, der nicht nur den Orgelpunkt verlässt, sondern zudem zur Dominante moduliert, die in der Mitte von T. 4 erreicht wird. Der Augenblick harmonischer Entspannung ist jedoch extrem kurz, da der D-Dur-Dreiklang sofort mit einer Septime ergänzt wird und damit zu neuen Zielen aufbricht. Ein erster harmonischer Abschluss, der auch strukturell einschneidende Bedeutung hat, findet sich zu Beginn von T. 7 nach einer weiteren Modulation, die zur Paralleltonart B-Dur führt. Insgesamt hat dieses Präludium vier Abschnitte:

I	T. 1-7 ₁	i-III	g-Moll nach B-Dur
II	T. 7-11 ₁	III-iv	B-Dur nach c-Moll
III	T. 11-18 ₁	iv-i	c-Moll nach g-Moll
IV	T. 18-19	i-i	g-Moll bekräftigt

Kein Segment der Komposition wird entsprechend wieder aufgegriffen, sei es variiert, transponiert oder auch nur in einer freieren Analogie. Alle ähnlich wirkenden Takte sind lediglich neue Verarbeitungen einer der drei thematischen Figuren.

Rhythmisch besteht das thematische Material aus drei verschiedenen Notenwerten: Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln; hinzu kommen die vielen langen Triller mit den in diesem Stück recht dominierenden Vierundsechzigstelketten sowie, auf der Ebene des sekundären Materials, einzelne punktierte Achtel, punktierte Viertel und Synkopen in den in latenter Zweistimmigkeit gehaltenen Passagen. Die melodische Kontur ist ebenfalls komplex. Die vorherrschend stufenweise Bewegung wird immer wieder von größeren Intervallen unterbrochen. Bei genauer Betrachtung entdeckt man jedoch, dass es sich in diesen Fällen um indirekte Zweistimmigkeit handelt – dass also die diese größeren Intervalle bildenden Töne

tatsächlich zu verschiedenen Strängen gehören, von denen oft einer als Orgelpunkt statisch ist, während sich der andere in melodischen (und meist kleinen) Schritten bewegt. Schließlich gibt es Stellen, wo zwei Stimmen einander ergänzend eine der motivischen Figuren erzeugen; hier entsteht eine besondere melodische Intensität.

Angesichts dieser Vielschichtigkeit muss der Grundcharakter dieses Präludiums als 'eher ruhig' interpretiert werden, und das Tempo sollte so bedächtig sein, dass auch die melodische Aussagekraft der Zweiunddreißigstel noch voll zum Tragen kommen kann. Die angemessene Artikulation ist ein generelles *legato*, das nur für die kadenzierenden Bassgänge in T. 10-11, 17-18 und 18-19 sowie für die wenigen tatsächlich zu einer einzigen Kontur gehörenden Sprünge (vgl. U: T. 5-6) unterbrochen wird. Die Achtel-sprünge in T. 14-15 sind ein Beispiel für latente Zweistimmigkeit: Über einer Orgelpunktstimme, gebildet aus dem auf schwachen Taktteilen wiederholten *d*, bewegt sich eine melodische Linie *b-a-g-fis-e*. Nur wenn man alle Achtel *legato* spielt, klingt jede der zwei 'Stimmen' für sich genommen im adäquaten *non legato*. Etwas schwieriger ist die Entscheidung bezüglich der Oberstimmenfigur in T. 2. Hier gehört das wiederholte hohe *g* nicht zur melodischen Hauptlinie, erklingt jedoch relativ selten, so dass es nicht sofort als kontinuierliche zweite (Orgelpunkt-)Stimme wahrgenommen wird. Es gibt zwei Ansatzpunkte: Interpretieren, die hier eine Hintergrundschicht hören können, spielen das *g* als Teil des *legato*, jedoch in einer deutlich leiseren und neutraleren Tonqualität. Interpretieren, die nur einen Strang hören, können das wiederholte *g* der Kategorie der spielerisch-anmutigen Ausweichnoten zurechnen, die in der Zeit nach Bach so gebräuchlich werden sollten. In diesem Fall wird jedes *g* von seinen Nachbartönen nicht nur klangfarblich, sondern auch artikulatorisch abgesetzt.

Die Komposition enthält fünf Verzierungen, die alle als Triller angezeigt sind und alle auf Tönen erklingen, die harmonisch bestätigende Funktion haben (d.h. auf dem Tonika-Dreiklang der jeweils regierenden Tonart). Keiner von ihnen strebt daher nach Auflösung. Dies ist beim Triller auf dem allerletzten Ton am deutlichsten, gilt aber ebenso für die vier anderen. Sie enden denn auch alle mit Überbindung, ohne den traditionell die Auflösung vorbereitenden Nachschlag. Vier beginnen mit der Hauptnote, weil die Trillernote entweder (wie in T. 3, 7 und 19) schrittweise erreicht wird oder (wie in T. 1) selbst den Anfang bildet. Obwohl der Kontext des Trillers in T. 11 einen Beginn auf der Nebennote zulassen würde, empfiehlt es sich, die Verzierung den anderen des Stückes anzupassen und ebenfalls mit der Hauptnote anzusetzen. Die Vierundsechzigstel der Trillerbewegung kom-

men in den vier eintaktigen Ornamenten auf der letzten Sechzehntel vor dem Taktstrich zum Halten, die dann übergebunden wird. Die Dauer des Schlussston-Trillers in T. 19 ist in keiner Weise vorgezeichnet und kann zwischen einer Achtel und einer Viertel liegen. In jedem Fall wird der Schlussston im Sinne der Fermate noch kurz gehalten.

Die drei bereits erwähnten rhythmischen Figuren sollten jeweils mit viel Liebe zum Detail gespielt werden. Die erste wird in T. 1 eingeführt und besteht aus drei Strängen: dem wiederholten Orgelpunkt unten, dem getril- lerten Orgelpunkt oben und dazwischen einer sanft wiegenden Figuration. Der Rhythmus ist jeweils ganz regelmäßig: man hört ein Zusammenspiel von Achteln, Sechzehnteln und den Vierundsechzigsteln des Trillers. Diese Figur wird dreimal aufgegriffen. In T. 3 klingt sie in derselben Tonart, doch ist der Unterstimmen-Orgelpunkt in wiederholten Achteln hier aufgegeben zugunsten eines komplementär-rhythmischen Spiels mit der Mittelstimme. In T. 7 und 11 ertönt die Figur in Transposition und Stimmtausch, wobei der im Achtelabstand angeschlagene Orgelpunkt (jetzt in der Oberstimme) auf die noch schwächeren Takteile gerutscht ist. Die zweite Figur ist die schon erwähnte verspielte Linie in O: T. 2, deren Begleitung wechselt. Auch sie kehrt mehrfach wieder, wobei sowohl ihre Kontur als auch ihre Länge verändert werden (vgl. T. 4-6, 8 und 15-16). Die dritte Figur schließlich erklingt zum ersten Mal in T. 9. Ihr Grundelement umfasst nur einen Vierteltakt und ist allein rhythmisch charakterisiert; die Einzelheiten der Intervallführung wechseln vielfach, ebenso wie die Verkettung als Imitation oder Sequenzierung (vgl. T. 12-15, T. 16₃-19).

In Bezug auf den Aufbau des Präludiums kann man also sagen: Abschnitt I stellt Figur 1 und 2 vor und verarbeitet sie erstmals; Abschnitt II greift beide kurz in Transposition auf, konzentriert sich aber dann auf die Vorstellung der Figur 3; Abschnitt 3 beginnt noch einmal mit Figur 1 und verarbeitet dann Figur 3, nur einmal kurz unterbrochen von einer Erinnerung an Figur 2 (T. 15-16); in der lebhaften dreistimmigen Textur des Schlussabschnitts schließlich, die über einer neu hinzugefügten Orgelpunkt- stimme erklingt, herrscht nur noch Figur 3.

Der Spannungsverlauf in diesem Stück ist sanft. Kleinere dynamische Entwicklungen zeichnen die Konturen der rhythmischen Figuren nach. Die melodisch statische erste Figur erhält kaum Nachdruck, die lebhafteste dritte ist meist in absteigenden Linien komponiert und beschreibt daher jeweils einen Spannungsabfall, und nur die zweite Figur wechselt zwischen *diminuendo* (T. 2, 5, 15-16), *crescendo* (T. 6, 8) oder einer Kurve (T. 4). Höhepunkte des insgesamt verspielt wirkenden Präludiums fallen auf T. 9₁ und T. 12₃.

Fuge in g-Moll

Das Thema der g-Moll-Fuge ist anderthalb Takte lang; es beginnt mit der zweiten Achtel des ersten und endet in der Mitte des zweiten Taktes mit der Rückkehr zur Tonika auf der Terz *b*. (Der darauffolgende Abfall zum *g* gehört nicht zum Thema. Er kehrt nur einmal, in T. 6, wieder und hat die Funktion, den Themenkopf zu stützen, bevor das Kontrasubjekt 'verspätet' einsetzt.) Sowohl die rhythmisch auftaktige Position als auch der Beginn mit der Quinte erzeugen eine starke Spannung. Umso überraschender ist die Pause, die den Schlag ersetzt, der als natürlicher Höhepunkt in Frage gekommen wäre. So entsteht der Eindruck, dass bereits das *fis* in der Mitte des ersten Taktes der erwartet 'schwere' Takteil ist, und Hörer empfinden das Thema leicht als in drei Zweivierteltakten komponiert. Die Tatsache, dass die metrische Position des Themas im Verlauf der Fuge immer wieder wechselt, bestätigt, dass auch Bach im Grunde wohl in halbtaktigen metrischen Einheiten dachte.

Die Kontur dieses Themas präsentiert sich als Sekundfortschreitung, die nur durch die emotionale kleine Sexte vom zweiten zum dritten Ton unterbrochen wird. Rhythmisch enthält das Thema drei verschiedenen Notenwerte: Viertel, Achtel und Sechzehntel; im weiteren Verlauf der Fuge kommen Überbindungen hinzu, ansonsten ändert sich das Muster nicht wesentlich. Die harmonische Entwicklung ist sehr interessant. Während der Quintton am Beginn in der unbegleiteten Form als Teil eines Tonikadreiklangs gehört werden kann, stellt sich bald heraus, dass Bach eine andere Harmonisierung vorschwebte, in der schon der erste Ton ein leicht erhöhtes Spannungsniveau repräsentiert:

V⁷ VI V⁷ i iv V⁷ i
(vii⁷)

Der Höhepunkt fällt, wie gesagt, auf das *fis*, das melodisch mittels eines emotionalen Intervallsprungs erreicht wird, rhythmisch den ersten längeren Notenwert liefert und metrisch die Funktion eines Taktschwerpunktes übernimmt.

Die Phrasenstruktur des Themas kann in zweierlei Weise interpretiert werden. Wer die Pause in der Mitte als Unterbrechung empfindet, wird die zweite Themenhälfte als eine neue melodische Einheit spielen; wer die Pause dagegen als überbrückend auffasst, kann in T. 2 die zuvor mit dem Schritt *fis-g* begonnene Entspannung fortsetzen. (Während besonders Interpreten, die sonst wenig Bach spielen, meist die 'unterbrechende' Pause bevorzugen, wäre die harmonisch überzeugendere Auffassung dieses Themas die, in der sich die Spannung nach dem Höhepunkt bis zur Tonika des Schlusstones in einem einzigen *diminuendo* löst.)

Die Fuge enthält sechzehn vollständige Themeneinsätze sowie einen (hier in Klammern gesetzten) Scheineinsatz

1.	T.	1-2	A	9.	T.	17-18	A
2.	T.	2-3	S	10.	T.	20-21	B
3.	T.	5-6	B	11.	T.	21-22	S
4.	T.	6-7	T	12.	T.	23-24	A
5.	T.	12-13	A	13.	T.	28-29	S
6.	T.	13-14	B	14.	T.	28-29	T
7.	T.	15-16	S	(15.	T.	29	B)
8.	T.	17-18	B	16.	T.	31-32	A
				17.	T.	33-34	T



Das Thema erfährt nur kleine, meist unwesentliche Veränderungen. Seine Antwort ist tonal entworfen, so dass der erste Schritt von einer kleinen Sekunde zur kleinen Terz erweitert wird. Der Themenkopf wird in T. 23 zusätzlich variiert, wo Bach die auftaktige Achtel durch zwei Sechzehntel ersetzt. Dass der Schlusston im allerletzten Einsatz zur pikardischen Terz erhöht wird, überrascht in einer Mollfuge wenig. Einschneidender für den Charakter ist es, wenn in der mit T. 12 beginnenden, in Dur gehaltenen Durchführung gleich die zwei ersten Intervalle modifiziert klingen: Der drängende Halbtonschritt ist durch die relativ entspannte große Sekunde und die emotionale Moll-Sexte durch die fröhlichere Dur-Sexte ersetzt. Die in vielen anderen Fugen relativ unspektakuläre Intervallveränderung beim Wechsel des Tongeschlechts in der Mitte der Komposition wirkt sich in diesem Thema besonders stark aus und hat entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung des Spannungsverlaufs. Zweimal erklingt das Thema in Engführung; im zweiten Fall verdichtet ein Scheineinsatz die Textur momentan zur Dreifach-Schichtung.

Die Fuge enthält nur ein Kontrasubjekt, das sich jedoch als treuer Begleiter des Themas erweist und nur beim allerletzten Einsatz fehlt. Es beginnt in metrisch ähnlicher Position wie das Thema, jedoch einen halben Takt 'verspätet', d.h. erst nach dessen Höhepunkt. In Kontur und Rhythmus ist das Kontrasubjekt auffällig mit dem Thema verwandt; man könnte meinen, es greife dessen zwei Hälften in umgekehrter Reihenfolge und Gestalt auf:



Das Kontrasubjekt präsentiert eine eindeutig unteilbare Phrase. Der Höhepunkt auf der Sexte vereinigt Eigenschaften ähnlich denen, die auch den Themenhöhepunkt kennzeichnen: Das *b* ist melodisch spannungsvoll als sekundärer Leitton im d-Moll dieses Einsatzes, harmonisch als Vertreter der Subdominante, und metrisch in seiner Position auf einem schweren Taktschlag. Aufgrund seiner Vorbereitung durch eine sehr entspannte rhythmische Figuration fällt dieser Höhepunkt viel weniger intensiv aus als der des Themas. Die verbleibenden vier Achtel sorgen, trotz ihrer größeren Intervalle, für allmähliche Entspannung.



Die Fuge umfasst sechs Zwischenspiele:

Z1	T. 4-5 ₁	Z4	T. 19-20 ₁
Z2	T. 8-12 ₁	Z5	T. 24 ₃ -28 ₁
Z3	T. 16 ₃ -17 ₁	Z6	T. 30-31 ₃

Da der letzte Themeneinsatz das Ende der Fuge bildet, gibt es keine Coda oder abschließende themafreie Passage. Alle Zwischenspiele enthalten mit dem Thema verwandtes Material; außerdem hat Bach einige unabhängige Zwischenspielmotive entworfen. Doch ist der Unterschied zwischen primären und sekundären Passagen in dieser Komposition auffällig gering.

In polyphonen Kompositionen entsteht die engste Beziehung zwischen einer themafreien Passage und dem primären Material generell durch Sequenzierung oder Imitation des vorausgehenden oder (seltener) durch Antizipation des darauf folgenden Einsatzes. In dieser Fuge verwendet Bach den erst genannten Anschluss besonders häufig: Z1, Z2 und Z3 beginnen alle als Verlängerung eines Themenschlusses durch Sequenzierung, Z4 und Z6 erreichen einen ähnlichen Effekt durch Imitation. Nur Z5 verändert die Kontur in seiner Unterstimmen-Imitation durch mehrfache Versetzung des Schlusstones und erzeugt damit (vgl. T. 24-27) einen Anklang an kadenzierende Bassgänge.

Die einzige Komponente in dieser Fuge, die nicht mit dem Thema verwandt ist, tritt ebenfalls in Z5 auf. Dieses Motiv besteht aus einem kurzen Skalenaufstieg in Sechzehnteln, der nach einem durch Überbindung verlängerten Zielton durch einen entsprechenden Abstieg ergänzt wird. In seiner Grundform entstammt der Aufstieg der melodischen und der Abstieg der natürlichen g-Moll-Tonleiter (vgl. A: T. 24₃-25₃). Ein einzig aus der aufsteigenden Hälfte bestehender Vorläufer des Motivs erklingt schon in Z2 (vgl. S: T. 8 und 9) und in Z3 (vgl. T: T. 16-17).¹

Wie diese Übersicht zeigt, beschränkt sich keines der Zwischenspiele auf eine Schlussformel. Lediglich ein Segment erfüllt diese Funktion: in Z2 wird die Grundtonart der Fuge (motivisch mit der vom Thema abgeleiteten Figur) mit einem Ganzschluss in g-Moll in T. 10₃ bekräftigt. Die übrigen anderthalb Takte dieses Zwischenspiels (Z2b) modulieren zur Paralleltonart und schließen darin mit einer noch ausdrücklicheren Schlussformel. Ansonsten gibt es keine Entsprechungen zwischen den themafreien Passagen. Ihre jeweilige Rolle im dynamischen Verlauf des Stückes ergibt sich aus der Richtung, in der das aus dem Thema abgeleitete Motiv sequenziert wird. Man kann daher festhalten, dass Z1 und Z3 spannungssteigernd wirken, Z2 nach kurzer Steigerung eine längere Entspannung folgen lässt, während die Imitationsmuster in Z4 und Z6 den Spannungsabfall bis zum Schluss hinauszögern.

¹ Im Verlauf von Z5 wird das Motiv nicht nur sequenziert, sondern auch imitiert. Diese Imitation führt, da sie in Umkehrung erfolgt, leicht zu einem Gestaltungsirrtum: Um die Einheit des Motivs zu wahren, muss hier der Abstieg als *crescendo* und der ergänzende Aufstieg als *diminuendo* gespielt werden; sonst zerfällt nicht nur das Motiv in zwei unzusammenhängende Teile, sondern es entsteht zudem der Eindruck, dass der Sopran den Alt beantwortet – womit selbst das ursprüngliche Motiv zerstört wäre. Man vermeidet dies am wirkungsvollsten, indem man die Sopranimitation deutlich leiser spielt als die führende Originalform im Alt.

Der Grundcharakter dieser Fuge ist 'eher ruhig', wie sich vor allem aus der Kontur mit ihren durch ein einziges emotionales Intervall unterbrochenen Sekundsritten ergibt. Der neutrale, von komplexen Werten und Synkopen freie Rhythmus sorgt dennoch für ein fließendes Tempo. Die diesem bewegt-gelassenen Charakter entsprechende Artikulation besteht aus durchgehendem *legato*, das nur für die kadenzierenden Bassgänge in T. 10-12, 24 und 34 und für die Intervallsprünge im Scheineinsatz T. 29-30 unterbrochen wird, nicht aber für die Terzen des Kontrasubjektes und der tonalen Thema-Antwort, die aus der *Sekunde* des emotionalen Themenkopfes abgeleitet sind und deren Intensität beibehaltenen sollten. Verzierungen sind in dieser Fuge nicht zu berücksichtigen.

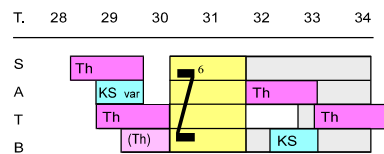
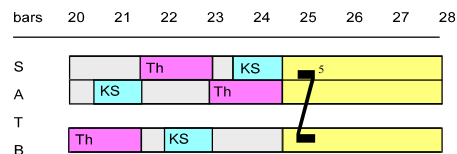
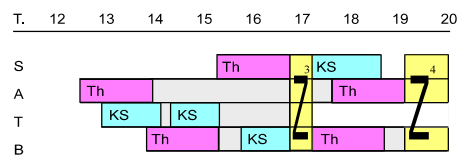
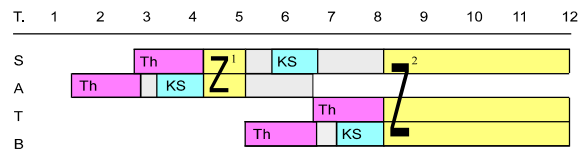
Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge sollte wegen der metrischen Identität und der eng verwandten rhythmischen Muster beider Stücke komplex gewählt werden, um allzu viel Uniformität, die leicht ermüdend wirken kann, zu vermeiden. Eine gute Lösung ist die Proportion 3:2.

Drei Achtel	entsprechen	zwei Vierteln
im Präludium		in der Fuge

(Metronomvorschlag: Präludium-Viertel = 44, Fugen-Viertel = 66)

Der Bauplan der Fuge ist wegen des sehr einheitlichen Materials zunächst gar nicht leicht zu erkennen. Hilfreich für die Bestimmung der Durchführungen ist die in jedem Einsatz – besonders zu dessen Beginn – beteiligte Stimmenzahl. Zweimal im Verlauf der Fuge (in T. 12 und 28) beginnt ein Themeneinsatz unbegleitet und kündigt damit deutlich den Anfang eines neuen Abschnitts an. Ein andermal (in T. 20-24) bleibt das Ensemble dieser Fuge in drei aufeinander folgenden Einsätzen unvollständig und unterscheidet diese so von der Vierstimmigkeit der sie umgebenden Passagen. Diese Beobachtungen lassen eine erste Hypothese hinsichtlich der strukturellen Analyse zu, nach der man vier Durchführungen erkennen kann: vgl. T. 1-12₁, 12-20₁, 20-28₁ und 28-34. Diese Annahme wird gestützt durch die Schlussformel in T. 11-12, das durchgehend herrschende Dur-Geschlecht in allen Einsätzen zwischen T. 12 und T. 20, und den Sonderstatus des fünften Zwischenspiels. Auffällig und recht ungewöhnlich ist das Verhalten des Tenors, der in der zweiten Durchführung zweimal kurz mit dem Kontrasubjekt teilnimmt, jedoch keinen Themeneinsatz beisteuert, im vierten Zwischenspiel bereits pausiert und dann für die Dauer der gesamten dritten Durchführung aussetzt. Umgekehrt führt die lange Abwesenheit der Altstimme während der zweiten Hälfte der ersten Durchführung dazu, dass auch diese Runde nie die volle Vierstimmigkeit erreicht.

Die harmonische Entwicklung bestätigt die Unterteilung in vier Durchführungen. Die vier Themeneinsätze der ersten alternieren zwischen der Tonika und der Molldominante; die fünf Einsätze der zweiten stehen in den zur Tonika und Dominante von g-Moll parallelen Durtonarten. Der Beginn der dritten Durchführung ist durch zwei Einsätze hervorgehoben, die die Subdominante vertreten; der nachfolgende dritte Einsatz dieser Runde kehrt dann wieder zur Tonika der Grundtonart zurück, in der alle Einsätze der vierten Durchführung erklingen.



Der Spannungsverlauf in der g-Moll-Fuge und die recht unterschiedliche Intensitätsstufe der einzelnen Durchführungen sind wichtige Aspekte der Interpretation gerade in einer Komposition von so überaus einheitlichem Material. In der ersten Durchführung steigt die Spannung zunächst mit der

wachsenden Stimmenzahl. Der vierte Einsatz jedoch bringt einen plötzlichen Einbruch: Die Stimmen des hohen Registers setzen momentan ganz aus; wenn der Sopran mit neutralem Material wieder einsetzt, geschieht dies im Alt-Register, so dass das Publikum zu Bachs Zeiten (das kein Programmheft in der Hand hielt, auf dem *a 4 voci* zu lesen war) glauben musste, den überzähligen Einsatz einer dreistimmig konzipierten Fuge zu hören. Die zweite Durchführung beginnt wieder neu, diesmal in Dur, so dass die innere Spannung des Themas wesentlich reduziert ist. Hier allerdings wird die erwartete Vierstimmigkeit erreicht, und nach dem überbrückenden Zwischenspiel scheint eine Engführung für das erneute Aussetzen einer Stimme wettmachen zu wollen.

Die dritte Durchführung, die nach Moll zurückgekehrt ist und vom ersten Ton an dreistimmig erklingt, beginnt auf relativ hohem Intensitätsniveau, ändert dies dafür aber im Verlauf ihrer drei Themeneinsätze gar nicht, so dass eine Art Plateau entsteht, das erst in dem langen und hinsichtlich des Materials aus der Reihe fallenden fünften Zwischenspiel eine allmähliche Entspannung findet. Die vierte und letzte Durchführung schließlich beginnt noch einmal einstimmig, baut jedoch binnen eines Taktes eine Engführung mit zwei vollständigen und einem nach vier Tönen umgeleiteten Themeneinsatz auf und erzeugt damit auf engem Raum den stärksten Spannungsanstieg der ganzen Fuge. Dieser Anstieg wiederholt sich nach dem letzten Zwischenspiel in abgeschwächter Form, wenn der dreistimmig gesetzte Alt-Einsatz in einem letzten Tenoreinsatz mündet, der ohne Kontrasubjekt und damit in reduzierter polyphoner Komplexität klingt, aber zusätzlich zu den parallelen Skalengängen in Sopran und Bass von einem gespaltenen Alt begleitet wird und die Komposition also in fünfstimmiger Textur zum Ende führt.