

**Beispiel-Antworten
für die Werke in**

TEIL II



Fuge 3, Seite 1, in Bachs Handschrift. British Museum MS 35021 folio 3v

Präludium in C-Dur

Das C-Dur-Präludium präsentiert sich als dicht gewobene vierstimmige Textur. Melodische Gesten fungieren meist als Formeln, die Beginn oder Schluss eines Abschnitts anzeigen. Die Struktur ist durch die harmonischen Entwicklungen bestimmt, unterstrichen durch einige Spitzenton-Konturen.

Die erste harmonische Entwicklung endet in T. 3₁. Diese Phrase ist die einzige im ganzen Stück, in der der Sopran allein für Bewegung sorgt, da der Alt noch nicht eingesetzt hat, Tenor und Bass aber eine Orgelpunkt-Oktave bilden. Die erste Kadenz bezeichnet also noch nicht das Ende eines selbständigen Formabschnitts. Dieser wird erst nach der Wiederholung der C-Dur-Kadenz in T. 5 erreicht. Auf den ersten Blick kann man denken, dass es sich hier um einen Schluss auf betontem (mittleren) Taktteil handelt. Vergleicht man die Stelle jedoch mit den entsprechenden in T. 8, 20 und 22, so entdeckt man, dass alle Kadenzen erst nach einer aus vier Sechzehnteln bestehenden unbetonten Erweiterung enden. Der erste Abschnitt des Präludiums schließt somit auf dem vierten Schlag von T. 5.

Das im ersten Abschnitt aufgestellte Muster, in dem auf eine nicht ganz befriedigende Kadenz eine definitive Bestätigung folgt, wiederholt sich zweimal. In T. 14 und 28 erklingt jeweils eine durch Modulation erreichte Kadenz aufgrund einer Pause im Bass nicht vollkommen überzeugend. Ein vollständiger Schluss folgt in beiden Fällen einige Takte später.

Insgesamt hat das Präludium acht Abschnitte:

Ia, b	T. 1-3 ₁ -5 ₄	I	C-Dur
II	T. 5 ₄ -8 ₂	I - ii	C-Dur/d-Moll
III	T. 8 ₂ -11 ₁	ii bestätigt	d-Moll
IVa, b, c	T. 11-14 ₂ -16 ₃ -20 ₂	ii - vi - IV	d-Moll/a-Moll-F-Dur
V	T. 20 ₂ -22 ₄	IV - V	F-Dur/G-Dur
VI	T. 22 ₄ -25 ₃	V	G-Dur
VIIa, b	T. 25 ₃ -28 ₄ -30 ₂	V - ii - I	G-Dur/D-Moll/C-Dur
VIIIa, b	T. 30 ₂ -32 ₂ -34	I	C-Dur

Diese acht Abschnitte beschreiben eine groß angelegte aber einfache Kadenz mit Tonika (T. 1-5), Subdominante (T. 6-20), Dominante (T. 20-25) und Rückkehr zur Tonika.

Das Präludium enthält zwei umfangreiche Passagen, die in strenger Entsprechung zu einander komponiert sind: vgl. T. 5₄-14₂ mit T. 20₂-28₄. Eine Analogie allgemeinerer Art, die weniger auf melodischer Ähnlichkeit als auf dem vergleichbaren Einsatz von Orgelpunkten beruht, verbindet Anfang und Schluss; vgl. T. 1-3₁ mit T. 32-34. Aufgrund dieser Beobachtungen lässt sich über den Aufbau des Stückes schon Wesentliches aussagen:

Eröffnung	Hauptteil	Mittelteil	Hauptteil	Schluss
T. 1-3/3-5	T. 5-14	T. 14-20	T. 20-28	T. 28-32/32-34

In einer Textur, deren Stimmen einander zum ununterbrochenen Klangstrom ergänzen, sind Unterbrechungen durch Artikulation oder Phrasierung nicht angebracht. Bei der Wahl des Tempos sind sowohl die Einzelheiten der Oberflächenstruktur als auch der darunter liegende Puls zu berücksichtigen. Die Bewegung muss ruhig genug sein, um Klarheit in den Sechzehnteln und gelegentlichen Zweiunddreißigsteln zu erlauben, doch nicht so langsam, dass der Viertelpuls nicht mehr nachempfunden werden kann.

Der Spannungsablauf einzelner Linien erscheint in diesem Präludium als Nuancierung vor einem durch die Harmonie bestimmten Hintergrund. In der ersten Phrase (T. 1-3₁) fällt eine ornamentale Linie über ein ganze Oktave. Die Dynamik folgt dieser Zeichnung mit einem einzigen *diminuendo*. Die Linie selbst kann dabei als eine Kette absteigender Sexten in latenter Zweistimmigkeit gelesen werden und nimmt damit voraus, was später mehrfach als komplementäres Spiel zweier Stimmen erklingen wird:



Die zweite Phrase (T. 3-5₃) präsentiert sich als eine stark veränderte Wiederholung.

Erst von T. 6 an erhält der Zuhörer den Eindruck von echter Vierstimmigkeit, und sekundäre Merkmale treten auf, die z. T. dem überwiegenden Eindruck von Spannungsabbau entgegenwirken. Der Tenor emanzipiert sich in T. 4 mit einem viertönigen Aufstieg in leichtem *crescendo*; der Sopran, der über einen Takt lang bewegungslos war, folgt mit einer letztlich ebenfalls leicht aufwärts führenden Kurve. Hierauf vereinigen sich alle Stimmen zu einer allgemeinen Entspannung, die wie schon erwähnt auf schwachem Schlag endet. (Die vier aufsteigenden Sechzehntel dieses kleinen Aufstiegs sind passiv, das *c* auf dem vierten Schlag von T. 5 sollte *pp* klingen.)

Die erste Phrase des Hauptteiles führt eine in Sechzehnteln abwärts gerichtete Akkordbrechung in Zickzack-Bewegung ein, die sich vom künstlichen Leitton *fis* aus fast unmittelbar nach *g* auflöst (M1, vgl. B: T. 5₄-6₂). Ihre Spannungskurve mit dynamisch aktivem Beginn wird zu Beginn der

darauffolgenden Phrase erweitert (vgl. B: T. 8-9). Deren Ende entspricht dem vorangehenden. Interpretieren, die diese Entsprechungen genau analog gestalten, bieten dem Zuhörer eine wertvolle Orientierungshilfe an.

Die nächste Phrase beginnt mit zwei auf einander folgenden größeren Kurven. Eine beginnt in T. 11 mit drei aktiven Gesten in Sopran, Bass und Alt, gefolgt von einer längeren Entspannung bis T. 13₂; die andere wird vor allem von dem ausdrücklichen Bassabstieg in T. 13-14 initiiert und endet, wieder mit einer kurzen passiven Geste (diesmal in Alt und Tenor).

Im Mittelteil dominieren Spitzentonlinien. Die erste findet sich im Bass: Nach zwei aktiven Gesten mit aufsteigenden Quartan (vgl. T. 14-15: *c-f* und *f-b*) fällt die Linie durch sechs Takte; in der zweiten Phrase gesellt sich der Sopran mit einem ebenfalls verzierten Abstieg hinzu. Die diesen Linien entsprechende Gestaltung besteht aus einem einzigen allmählichen *diminuendo*.

T.	15	16	17	18	19	20
Sopran			<i>a g f</i>	<i>e d</i>	<i>cis c h b a</i>	
Bass	<i>b</i>	<i>a g f</i>	<i>e d</i>	<i>c b</i>	<i>a g f</i>	

Von T. 20 an folgt die Reprise des Hauptteiles. Sie wird in T. 28-30 und 30-32 ergänzt durch zwei kurze Phrasen mit M1-Fragmenten im Bass, die mit einer weiteren, erneut diminuierenden Spitzentonlinie zusammengefasst werden, bevor die Phrase in einer Kadenz mit *do—ti-do*-Floskel endet.

T.	28	29	30	31	32
Sopran		<i>(a) as g</i>	<i>fis f e</i>	<i>d c h c</i>	<i>h c</i>

Die Abschlussphrase (die nach Ende der passiven Geste, d. h. nach dem zweiten Schlag in T. 32 beginnt) sorgt für eine Überraschung. Der vorletzte Takt der Komposition, der sich dank einer Stimmpaltung trotz des Bass-Orgelpunktes vierstimmig bewegt, verzweigt sich weiter und führt mit einem triumphierenden *crescendo* zum siebenstimmigen Tonika-Akkord.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Hauptteil und seine Reprise recht komplexe Gewebe aus kleinflächigen Spannungskurven enthalten, während der Mittelteil und die beiden ersten Phrasen des Schlussabschnitts durch großflächig absteigende Linien charakterisiert sind. Auch die Eröffnung wird von absteigenden Linien dominiert, während der Schluss, der formal als Coda angelegt ist, als einziger Abschnitt des Stückes eine deutliche Intensitätszunahme verzeichnet. So endet dieses meditative Präludium überraschend bestimmt mit einem Höhepunkt.

Fuge in C-Dur

Mit einer Ausdehnung von vier Takten und einer Pause genau in der Mitte zeigt das Thema der C-Dur-Fuge eine sehr regelmäßige Phrasenstruktur. Der Beginn nach einer Achtelpause sorgt dafür, dass T. 1 als Auftakt zu T. 2 wahrgenommen wird; dasselbe gilt für die zweite Hälfte, die nach einem Schwerpunkt in T. 4₁ zur ersten Sechzehntel in T. 5 ausklingt. Die Frage, ob es sich um eine unteilbare Phrase mit einer die Spannung überbrückenden Pause in der Mitte handelt oder um zwei Teilphrasen lässt zwei Antworten zu, die sich erst aus verschiedenen anderen Entscheidungen ergeben.

Die Kontur bewegt sich in recht engem Raum, zwischen dem mittleren *c* als tiefstem und der Sexte *a* als höchstem Ton. Der Beginn mit der Quint *g* vermittelt den Eindruck, als setze die Phrase bereits von einem gewissen Intensitätsniveau aus ein; der Schluss auf der Terz hingegen steht für sanfte Entspannung. Unter den Merkmalen der Kontur sind zwei betonte Mordent-Figuren (vgl. T. 1 und 3) und eine unbetonte (vgl. T. 4). Diese auskomponierten Verzierungen legen nahe, dass die Sechzehntel – im Thema wie wohl auch in der Fuge als Ganzer – eher ornamental als melodisch konzipiert sind. Die beiden größeren Intervalle innerhalb des Themas folgen einander unmittelbar (vgl. T. 1-2: *g-c-a*) und liefern damit einen weiteren Anhaltspunkt für die Annahme, dass es sich um eine Komposition von lebhaftem Grundcharakter handelt. Der Zielton der aufeinander folgenden Sprünge, das *a* auf dem ersten Schlag von T. 2, wird in vielerlei Hinsicht unterstrichen: Melodisch ist es der höchste Ton, rhythmisch der erste längere Notenwert, harmonisch der Vertreter der Subdominante, und zudem erhält es Nachdruck durch die einzige Verzierung in Ornament- (statt integrierter) Geschwindigkeit.

Nach diesem Beginn kann man T. 3-5 als eine stark variierte Sequenz hören; aus T. 1-2: *g-f-g-c-a-g* wäre dann eine ornamentierte Version von *f-e-f(e)-d-e* geworden. Diese Auffassung führt zur Annahme eines Themas mit zwei relativ ausbalancierten Teilphrasen, in dem die Pause auf halbem Wege als Unterbrechung vor dem Neuansatz, der darauf folgende ausgeschriebene Mordent als aktiver als das entspannende *g* und das *d* in T. 4₁ als zweiter (wenn auch weniger energischer) Höhepunkt gespielt wird.

Ein anderer, ebenso vertretbarer Ansatz, der die übergeordnete Einheit des Themas unterstreicht, beruht auf der Auffassung, dass die gesamte Sechzehntelkette in T. 3-5 als ornamental interpretiert werden kann. Die entscheidenden melodischen Schritte sozusagen ‘unter’ dieser verzierten Oberfläche des Themas sind dann *g-f-g-c-a-g-f—e*. In diesem Fall erfordert der stufenweise Abstieg von *a* nach *e* eine ununterbrochene Linie. Die Pause in T. 3 hält die Intensität aufrecht zwischen einem *g*, das nur wenig leiser als der Höhepunkt *a* ist, und den beiden verbleibenden fallen Sekunden, wobei das ornamentale Spiel um den Kernton *f* in T. 3-4 die ganz allmähliche Entspannung vollzieht.

Das harmonische Gerüst des Themas trägt nichts bei, das die Entscheidung zwischen diesen beiden Ansatzpunkten erleichtern würde.



Die C-Dur-Fuge hat acht Themeneinsätze:

1.	T. 1-5	M	5.	T. 25-29	O
2.	T. 5-9	O	6.	T. 39-43	U
3.	T. 9-13	U	7.	T. 47-51	M
4.	T. 21-25	M	8.	T. 51-55	O



Abgesehen von der Intervallanpassung in der Antwort (wo die fallende Quint des ersten Taktes zur Quart wird) erfährt das Thema im Verlauf der Fuge keine Änderungen; auch Engführungen oder Paralleleinsätze kommen nicht vor.

Unmittelbar nach der Einführung des Themas, also an der Stelle, wo man ein Kontrasubjekt erwartet, stellt die Mittelstimme eine melodische Kontur auf. Sie wird im weiteren Verlauf des Stückes einige Male aufgegriffen, zweimal in vollständiger Form (vgl. M: T. 25-29 und 51-55) und zweimal nur vertreten durch ihren Anfangstakt (vgl. O: T. 9 und 39). In ihrer Struktur ist die Komponente vom Thema unabhängig, doch lässt sich dasselbe nicht vom Material sagen. Die ersten zwei Takte (beginnend mit dem zweiten Sechzehntel *d* in T. 5) sind eng verwandt mit den beiden Schlusstakten des Themas, und nur die zweite Hälfte des Kontrasubjektes mit seiner

aufsteigenden Skala, seiner Synkope und der Schlussfloskel bringt neue Elemente ins Spiel – die allerdings, wie gesagt, nur insgesamt dreimal erklingen. Ein weiterer Einwand gegen die Unabhängigkeit ergibt sich daraus, dass die vollständige Version ausschließlich in der Mittelstimme bleibt und dabei stets einen Oberstimmeneinsatz des Themas begleitet, also nicht am polyphonen Gang durch alle Stimmen teilhat, der sonst das Material einer Fuge charakterisiert.

Der innere Aufbau des Kontrasubjektes wirft eine wesentliche Frage für die Einschätzung der Kontrapunktik in dieser Fuge auf. Die meisten Interpreten folgen dem Verlauf der Kontur; in den absteigenden Sequenzen der ersten beiden Takte zeichnen sie eine Entspannung, in der aufsteigenden Skala eine Intensitätszunahme nach, die sich in der Schlussfloskel wieder löst. Mit diesem Entwurf einer dynamischen Gestaltung sollte man nun die beiden Optionen für die Interpretation des Themas neu in den Blick nehmen. Es zeigt sich, dass die an der Kontur orientierte Gestaltung des Kontrasubjektes eine ideale Ergänzung darstellt zu der Interpretation des Themas, die von einer unteilbaren Phrase ausgeht. Wer dagegen das Thema als aus zwei dynamischen Kurven bestehend wiedergeben wollte, würde bei derselben Gestaltung des Kontrasubjektes gleichzeitige Unterbrechungen in beiden Stimmen erhalten und damit die polyphone Textur in ungeschickter Weise unterlaufen. Interpreten, die das Thema so empfinden, empfiehlt sich daher eine Gestaltung des Kontrasubjektes als unteilbare Phrase, mit einem langen *crescendo* bis zur Synkope.

oder

Die C-Dur-Fuge im zweiten Bank des *Wohltemperierten Klaviers* enthält nur vier themafreie Passagen:

Z1	T. 13-21	Z3	T. 43-47
Z2	T. 29-39	Z4	T. 55-83

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erfahren, dass Bachs erster Entwurf zu dieser Fuge (nach dem Kellner Manuskript) in T. 68 endete. Der Komponist ersetzte später den Ganzschluss der Takte 67-68 durch einen Trugschluss und fügte eine sechzehntaktige, von wechselnden Tonika-Orgelpunkten unterstützte Coda hinzu. Die Tatsache, dass diese Coda ursprünglich nicht geplant war, bietet einen hilfreichen Anhaltspunkt für das Verständnis des Bauplans dieser Fuge.

Doch zunächst gilt es, das Material der Zwischenspiele zu erörtern. Diese bedienen sich ausführlich aus dem Thema. Z1 enthält eine Imitation der ersten Themenhälfte, in der die darauffolgende Pause durch eine absteigende Achtel ersetzt wird (vgl. O + M: T. 13-19; die letzte Imitation in der Mittelstimme erklingt in variiertem Umkehrung). Das Muster wird in T. 55-61 in Transposition aufgegriffen. Die Unterstimme stellt jeweils eine aus dem ersten Takt des Kontrasubjektes abgeleitete Figur dagegen; danach wird die Sechzehntelbewegung bis zum Ende des Zwischenspiels (T. 21₁) bzw. bis zur ursprünglichen Version der Fuge abschließenden Kadenz (T. 67₁) frei fortgesetzt. Der Themenkopf ertönt zudem in der Coda, wo er mitsamt einer variierten Sequenz durch alle drei Stimmen wandert. Die ersten acht Takte werden auch hier vom Kontrasubjekt-Kopf begleitet. Z2 zeigt in seinem ersten Segment ein zweitaktiges Motiv, dessen Beginn rhythmisch mit dem Themenkopf verwandt ist (vgl. O: T. 29-31, sequenziert in T. 31-33); auch hier erklingt in der Begleitung die Sechzehntelfigur, die dann im zweiten Segment dieses Zwischenspiels in Form eines Imitationsgewebes die Führung übernimmt. In Z3 ist die Unterstimme aus dem Themenschluss abgeleitet, dessen letzten Takt sie sequenziert (vgl. U: T. 43-46). Zusammenfassend lässt sich feststellen: Komponenten, die *nicht* mit dem primären Material der Fuge verwandt sind, finden sich abgesehen vom letzten Takt der Coda nur noch in den sequenzierten Imitationen von T. 43-47 und T. 61-67 (jeweils O + M).

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel in der dynamischen Zeichnung der Fuge spielt, wird durch die Richtung der Sequenzen bestimmt. Z1 baut zunächst Spannung auf (T. 13-19), die dann wieder leicht abnimmt (T. 19-21). Z2 bleibt mit seinen durchwegs fallenden Linien sehr zurückhaltend, während Z3 in allen drei Stimmen kontinuierlich ansteigt und dadurch

beträchtlich an Intensität gewinnt. Z4 beginnt wie Z1 mit einem *crescendo* (T. 55-61), dem ein leichtes *diminuendo* (T. 61-65) folgt. Die anschließende Kadenz bringt in ihrer überarbeiteten Version als Trugschluss wesentlich mehr Spannung zum Ausdruck als der ursprüngliche Ganzschluss. Die Coda beginnt in mittlerer Intensität, um sich erst ganz gegen Schluss dank mehrfacher Stimmspaltung noch zu steigern (T. 80-83).

Die Einheitlichkeit des primären und sekundären Materials führt dazu, dass das polyphone Gegenüber an Bedeutung einbüßt und der spielerische Charakter verstärkt wirken kann. Dieser Charakter wird durch die rhythmische Anlage unterstrichen: Insbesondere im zentralen Teil der Fuge setzt die Sechzehntelbewegung kaum jemals aus. Dank dieser rhythmischen Einfachheit und der ornamental gestalteten Kontur gibt es keinen Zweifel, dass der Grundcharakter der Fuge lebhaft ist. In Anbetracht der geringen Komplexität der Textur darf auch das Tempo rasch sein. Die Artikulation erfordert *non legato* für die Achtel und Viertel, *quasi legato* für die Sechzehntel.

Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge sollte als komplexe Proportion angelegt werden, da sonst aufgrund der in beiden Stücken vorherrschenden Sechzehntel leicht der Eindruck von Monotonie entsteht. Eine gute und leicht ausführbare Lösung entsteht, wenn man jede Viertel im letzten Präludiumtakt in Gedanken in Triolen unterteilt und diese imaginären Triolenachtel dann als einfache Achtel in die Fuge übernimmt. (Metronomempfehlung: Viertel im Präludium = 72, in der Fuge = 108.

Die Mordent-Verzierung des fünften Thementones berührt stets die tonleiter eigene Nebennote (= die weiße Taste). Als charakteristisches Merkmal des Fugenthemas sollte sie in allen Themeneinsätzen gespielt werden, auch wenn der Komponist darauf verzichtet hat, sie immer wieder einzuzichnen (vgl. dazu T. 22 und 26). Die aus dem Themenkopf abgeleiteten Zwischenspielmotive dagegen sollten nicht ornamentiert werden, da Bach dies in keinem einzigen Fall anzeigt. (Diese Unterscheidung hinsichtlich der Ornamentierung des Höhepunktones hat den zusätzlichen Vorteil, dass es Zuhörern schon nach einem Takt anzeigt, ob sie gerade einem Themeneinsatz oder einem Zwischenspiel lauschen – eine Unterscheidung, die angesichts der durchgehenden Verwandtschaft des Materials besonders hilfreich ist.

Eine zweite Verzierung findet sich in zweien der drei Kontrasubjekt-Einsätze; beide sind durch Klammern als in der Handschrift noch nicht enthaltene Zusätze gekennzeichnet. In T. 8 ist das Ornament als Mordent gedruckt, in T. 28 dagegen als Praller. Der Mordent erscheint ungewöhnlich

in einer typischen Schlussfloskel, die alle im Stil der Bachzeit erfahrenen Interpreten auch ohne ausdrückliches Symbol mit einem langen Triller ornamentieren würden; die zweite Schreibweise kommt der üblichen Praxis näher. Interpreten sollten daher in Erwägung ziehen, in beiden Fällen einen regulären Triller zu spielen. Als Verzierung auf dem Leitton, der mittels Sekundschrift erreicht wird, beginnt dieser mit einer Sechzehntel auf der Hauptnote, bewegt sich dann in regelmäßigen, den Nachschlag einbeziehenden Zweiunddreißigsteln und löst sich glatt und ohne rhythmische Unterbrechung auf dem ersten Schlag des nächsten Taktes auf. In T. 54 ist dieselbe Schlussfloskel variiert und lässt keine entsprechende Verzierung zu.

Die einzige Verzierung im Zwischenspielmaterial, der Triller mit Überbindung in T. 37-38, beginnt von der oberen Nebennote und bewegt sich dann in Zweiunddreißigsteln bis unmittelbar vor dem Taktstrich, wo das letzte *f* – ohne Auflösung und daher auch ohne Nachschlag – zum folgenden Taktbeginn übergebunden wird.

Der Bauplan der Fuge lässt sich aus der Tonartenfolge, der dynamischen Gestalt der Zwischenspiele sowie den Kadenzformeln weitgehend zweifelsfrei ablesen. Einzig die Frage, wo genau die Exposition endet, bedarf einer Erörterung. In T. 21-22 erzeugt Bach mit Kadenzfloskeln in Ober- und Unterstimme eine starke Schlusswirkung. Der schon während dieser Kadenz beginnende Mittelstimmen-Einsatz jedoch stellt die Eindeutigkeit in Frage. Auch die Tatsache, dass die Stimmreihe nach der Kadenz in T. 24-25 reduziert ist, scheint zunächst für einen Beginn der zweiten Durchführung erst hier zu sprechen. Doch gibt es drei Gründe gegen diese Entscheidung: Der überlappende Mittelstimmen-Einsatz endet mit einer wenig überzeugenden Kadenz aufgrund der abbrechenden Oberstimme (vgl. T. 25₁), die eine Verbindung zwischen diesem und dem nächsten Einsatz herstellt. Während der überlappende Einsatz noch im harmonischen Bereich von G-Dur beginnt, wendet er sich bald nach d-Moll (vgl. die plötzlichen *cis* und *b* ab T. 22). Dadurch entsteht eine Paarbildung mit dem folgenden Oberstimmen-Einsatz, der von seinem zweiten Takt an in a-Moll – der Moll-Dominante von d-Moll – steht. Ein Blick auf den Anfang beider Einsätze unterstreicht die Paarung, da sie zueinander im Verhältnis von *Dux* und *Comes* stehen. Schließlich bekräftigt auch das zweite Zwischenspiel indirekt das Ende der Exposition in T. 22: Wenn der Einsatz in T. 25-29 der erste einer Durchführung wäre, so müsste die ihm folgende themafreie Passage als zwei zusammengehörige Einsätze verbindendes Zwischenspiel aufgefasst werden. In Anbetracht der langen und sehr bestimmten Entspannung in Z2 ist diese Interpretation jedoch wenig wahrscheinlich.

Die Abgrenzungen der übrigen Abschnitte werfen keine Fragen auf. Die harmonisch verwandten Einsätze in T. 21-25 und T. 25-29 stellen zusammen mit dem entspannenden Z2 die zweite Durchführung, und die Rückkehr zur Grundtonart und zur Dreistimmigkeit in T. 39 markiert den Anfang der drei Einsätze sowie ein abschließendes Zwischenspiel umfassenden dritten Durchführung. Die nachträglich hinzugefügte, außergewöhnlich lange Coda muss in dieser Fuge als Korrelat zu ihrer Verwandten in der Wiener Klassik verstanden werden: Sie beschließt das gesamte Stück, nicht nur dessen letzten Abschnitt.

In der ersten und dritten Durchführung steigt die Spannung von einem Themeneinsatz zum nächsten. In der ersten entsteht dies auf natürliche Weise durch den allmählichen Aufbau des Ensembles; in der dritten erzeugt Bach dieselbe Wirkung durch einen besonders tiefen Beginn (vgl. T. 39-43, wo selbst die Oberstimme streckenweise unter dem mittleren *c* verläuft) und durch das Spannung aufbauende Binnen-Zwischenspiel. In der zweiten Durchführung dagegen nimmt die Intensität ab, sowohl aufgrund der kleiner werdenden Zahl der beteiligten Stimmen als auch aufgrund des Mollgeschlechts und der fallenden Richtung des Zwischenspiels.

