

## Präludium in c-Moll

Dieses Präludium ist fast durchgängig zweistimmig; nur an drei Stellen – in T. 12, 26 und 28 – wird die schlichte Textur durch Stimmspaltung verdichtet. Die polyphone Unabhängigkeit der beiden Hauptstimmen ist jedoch äußerst beschränkt. Die meisten Takte basieren auf einer nur wenig verschleierte Parallelbewegung. Interessanter als das Zusammenspiel der beiden Stimmen ist dabei die Mehrschichtigkeit innerhalb jeder Stimme. Oft lässt sich eine melodische Linienführung erkennen, die sich von einem Orgelpunkt oder ornamentalen Hintergrund abhebt.

Die beiden Stimmen stellen verschiedene melodische Figuren auf, die imitiert, sequenziert und modifiziert werden; es gibt also durchaus 'thematisches Material'. Jedoch entwickeln diese Figuren aufgrund der eintönigen rhythmischen Struktur, deren durchgängiges Muster – Achtel gegen Sechzehntel – nur im Schlusstakt jedes Teiles unterbrochen wird, weniger Gewicht, als ihnen in anderer Umgebung zweifellos zukäme. Das Ergebnis ist ein fließendes Stück, das zwar von motivischen Figuren gespeist wird, dessen Eindruck aber von großflächigen Auf- und Abstiegsbewegungen bestimmt ist. (In dieser Hinsicht ähnelt das c-Moll-Präludium des zweiten Bandes dem H-Dur-Präludium des ersten.)

Schon die erste eintaktige Figur ist als vollständige Kadenz entworfen; dasselbe gilt für viele der weiteren Figuren. Bei der Suche nach harmonischen Schlüssen, die für die Gesamtstruktur relevant sind, muss man daher auf zusätzliche Beobachtungen zurückgreifen. Innerhalb des ersten der zwei durch Wiederholungszeichen gekennzeichneten Teile des Präludiums bestätigen die Takte T. 1-5<sub>1</sub> die Grundtonart c-Moll, in T. 5-9<sub>3</sub> moduliert Bach zur Paralleltonart Es-Dur und mit T. 9<sub>3</sub>-12 bestätigt der Komponist diese Sekundärtonart. Im zweiten Teil des Stückes moduliert er in T. 13-17<sub>1</sub> zur Subdominante f-Moll, in T. 17-22<sub>3</sub> bestätigt er diese Tonart, um dann in T. 22<sub>3</sub>-26<sub>1</sub> zur Grundtonart zurückzukehren, die er in T. 26-28 zusätzlich bekräftigt.

Mit seinem schlichten Rhythmus und seiner Oberflächenstruktur voller Sprünge und ornamentaler Figuren hat dieses Präludium eindeutig einen lebhaften Grundcharakter. Die Artikulation unterscheidet ein *non legato* für die Achtel von einem sehr durchsichtigen *quasi legato* für die Sechzehntel.

Das Tempo ist sanft fließend. Einerseits müssen Interpreten sicherstellen, dass als Grundstruktur ein ornamentierter Viertelpuls gehört wird und die Aufmerksamkeit der Hörer nicht auf die Sechzehntel gelenkt wird. Andererseits sollte aber auch der Eindruck einer reiner virtuosen Oberfläche vermieden werden, den Bach kennzeichnet das Tempo als 0- und nicht als g-Takt und verziert zudem einige der Sechzehntelnoten mit zusätzlichen Ornamentensymbolen.

Innerhalb dieser Ornamentensymbole gibt es zwei Gruppen. Die Mordente (vgl. T. 7, 8) stellen kein Problem dar: rhythmisch ist hier genügend Zeit für die drei Töne und tonal berührt die Verzierung eindeutig das *g* als untere Nebennote. Die anderen, als Triller angezeigten Ornamente (vgl. T. 14, 16), erfordern Übung. Auch wenn keiner dieser Triller mit Nachschlag endet, da der Folgeton weder eine melodische Auflösung bringt noch auf einen starken Schlag fällt, müssen aufgrund des regelmäßigen Beginns mit der oberen Nebennote doch immerhin vier Töne innerhalb eines Sechzehntelwertes untergebracht werden.

Ein anderer Aspekt der praktischen Interpretation betrifft die Klangfarben-Nuancierung in den für die Schönheit dieses Stückes so entscheidenden verschiedenen melodischen 'Schichten' jeder Stimme. Das folgende Beispiel gibt einen Eindruck von der dynamischen Feingestaltung in den ersten zwei Takten:

In dieser Textur beginnt das Präludium – mit seinem harmonischen 'Hintergrund' schon auf dem ersten Schlag des ersten Taktes, mit seinen melodischen Figuren jedoch erst in metrisch schwacher Position auf dem zweiten Schlag. Das erste, tiefe *c* im Bass fungiert als eine Art Anker: Es gehört weder zu den melodischen Linien noch zu den wiederholten

Hintergrundpartikeln. Seine Tonqualität darf daher vergleichsweise sonor ausfallen, sollte aber neutral wirken.

M1, die erste melodische Figur, besteht aus einem Abstieg in Vierteln, dem die Unterstimme eine Terzenparallele – in der Praxis: Dezimen oder Sexten – zur Seite stellt. Im ‘Hintergrund’ werden diese melodischen Viertel durch ausgeschriebene Mordente überbrückt, die die melodischen Töne der jeweils anderen Stimme in Oktaven verdoppeln; gleichzeitig präsentieren zwischen die Pulsschläge fallende Achtel eine Tonwiederholung auf dem Grundton, die sich als kadenzierende *do—ti-do*-Floskel entpuppt. M2, in T. 3-4 eingeführt, wirkt wie eine auf verschiedenen Ebenen vergrößerte Variante. Die hier ansteigende melodische Linie bewegt sich in Halben, wobei Tonwiederholungen als Aktiv-passiv-Paare gehört werden: *d-d, es-es, f-f, g-[es]*. Die Parallele in der Unterstimme beginnt in T. 3 ebenfalls mit ornamentierten Halben (vgl. — *g, — as*), die in T. 4 durch chromatische Zwischenschritte zu einem Achtelpuls ergänzt werden (*as-a-b-h-c*). Der Orgelpunkt-Hintergrund setzt in dieser Figur aus. In M3 (vgl. T. 5-7<sub>3</sub>) fehlt zudem der begleitende Achtelpuls. Stattdessen sind die parallelen Melodieschritte auf Schlag 1, 2 und 3 jedes Taktes umgeben von der zu Beginn des Präludiums eingeführten Mordentverzierung, die jetzt ebenfalls in Parallelen erklingt. Ergänzt wird jeder Takt durch ein Skalensegment, das die zweistimmige Textur zu unterlaufen scheint, indem es einen Übergang von der Ober- zur Unterstimme vorgibt. In T. 7<sub>3</sub>-8<sub>3</sub> setzt die Unterstimme das zuletzt etablierte Muster fort, während sich die Oberstimme kurzzeitig mit einer wiederholten Verzierungsfigur von den Sequenzketten emanzipiert. T. 8<sub>3</sub>-9<sub>3</sub> beenden den Abschnitt mit Kadenzformeln im Bass und in der melodischen ‘Schicht’ der Oberstimme. Der erste Teil des Präludiums endet mit einer Transposition von M1 (vgl. T. 9<sub>3</sub>-11<sub>3</sub> mit T. 1-2), gefolgt von einer weiteren Kadenz (T. 11<sub>3</sub>-12).

Der zweite Teil beginnt mit einem komplexeren Muster. In T. 13-14 hört man einen latent dreistimmigen Satz (in der Oberstimme führen die melodischen Viertel von T. 13 zu einer verzierten Figur und ihrer fallenden Sequenz, in der Unterstimme gehen neutrale Achtel in Viertel über, und zwischen beiden erklingen als bewegter ‘Hintergrund’ ornamentierte lange Noten im Mittelstimmenregister. Die zweitaktige Gruppe wird anschließend in variiertes Transposition wiederholt.

Im langen Mittelabschnitt der zweiten Präludiumhälfte stellt Bach keine melodischen Figuren auf. Zwar lassen sich Varianten früherer Figuren ausmachen, doch beruht die Aussage nicht auf den melodischen Einzelheiten, sondern vielmehr in den großflächigen Linien.

Die folgende vereinfachte Skizze konzentriert sich auf diese Linien und gibt damit Anhaltspunkte für die dynamische Gestaltung.

T.17-26

Nach der Rückkehr zur Grundtonart c-Moll greifen die letzten drei Takte noch einmal Fragmente der verschiedenen Figuren auf: Eine Variante von M2 beginnt in der Unterstimme mit einem Drei-Sechzehntel-Auftakt zu T. 26; ihre Sequenz erklingt in Parallele mit der 'Mittelstimme', anschließend imitiert die Oberstimme (begleitet von chromatischen Achtelaufstiegen, die zuvor schon mehrfach im Bass zu hören waren). Das Stück endet mit einem Abschlusstakt, der dem am Ende des ersten Teiles gleicht, und unterstreicht damit den Eindruck einer binären Form, der ansonsten in diesem Stück leicht verloren geht.

Bezüglich des Spannungsverlaufs ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Motiven und Spitzentonlinien folgendes Muster:

T. 1 und 2	zwei in sich geschlossene Kurven
T. 3-5 <sub>1</sub>	<i>crescendo</i>
T. 5-9 <sub>3</sub>	<i>diminuendo</i>
T. 9 <sub>3</sub> -11 <sub>3</sub>	zwei in sich geschlossene Kurven
T. 11 <sub>3</sub> -12 <sub>1</sub>	<i>crescendo</i>
T. 12	<i>diminuendo</i>
T. 13-14	Kurve mit Höhepunkt (des Präludiums) in T. 14 <sub>1</sub>
T. 15-16	Kurve mit (etwas sanfterem) Höhepunkt in T. 16 <sub>1</sub>
T. 17-20	<i>diminuendo</i>
T. 21	l. H. <i>diminuendo</i> , r. H. <i>crescendo</i>
T. 22-25	<i>diminuendo</i>
T. 26-28d	<i>crescendo</i>
T. 28	<i>diminuendo</i>

## Fuge in c-Moll

Mit nur achtundzwanzig Takten erscheint die c-Moll-Fuge relativ kurz. Auch das Thema umfasst nur genau einen Takt: Es beginnt nach einer Achtelpause und endet auf dem ersten Schlag des zweiten Taktes. Drei Eigenheiten verbinden dieses Thema mit dem Thema der vorausgehenden C-Dur-Fuge: Es setzt wie schwebend auf der Quint der Grundtonart ein und schließt mit der Terz; es enthält zwei aufeinanderfolgende größere Intervalle (vgl. T. 1: G-C-F), seine regulären Achtel werden am Schluss von zwei Sechzehnteln unterbrochen, die zusammen mit dem Schlussston eine Mordeffigür bilden – die Figur, die das Thema der C-Dur-Fuge prägt.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Themen liegt darin, dass die Intervallsprünge im C-Dur-Thema metrisch einem starken Taktschlag *vorausgehen*, die in der c-Moll-Fuge aber *nach* ihm ausklingen. Und während die metrische Ordnung im C-Dur-Thema eindeutig ist, vermitteln die ersten drei Achtel in dieser Fuge allen Hörern, die den Notentext nicht kennen, zunächst den Eindruck eines Auftaktes in einem Zweivierteltakt, zumal sie mit der Tonfolge *g-es-f-g* eine zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrende melodische Kurve beschreiben.

Was den Rhythmus betrifft, so täuscht die Gestaltung des Themas eine Schlichtheit vor, die jenseits seiner Grenzen sofort außer Kraft gesetzt wird. Von T. 5 an gehören Sechzehntel zum regelmäßigen Bild, sei es als Läufe oder ornamentale Figuren wie in T. 4-7 oder in komplementärem Spiel wie in T. 8-9 und 11-13. Schließlich kommen innerhalb des melodischen Materials vereinzelt sogar schnellere und langsamere Notenwerte vor: Viertel (gleichmäßig in T. 14-15 und 19-20, teilweise synkopisch in T. 3) und Zweiunddreißigstel (in T. 26).

Das harmonische Gerüst kann minimalistisch genannt werden. Bach ändert zwar die Harmonisierung des Anfangstones im Verlauf des Stückes immer wieder, beschränkt sich dabei jedoch stets auf den Wechselschritt I-V-I (Tonika–Dominante–Tonika) und verzichtet auf einen vollwertigen Repräsentanten der Subdominantharmonie. Wo die unbetonte Achtel mit einer subdominantischen Harmonie unterlegt ist, hat diese nicht nur aufgrund ihrer metrisch unbedeutenden Stellung kein Gewicht, sondern wird zudem als Verzierung zwischen zwei Tonika-Akkorden gehört.



In Anbetracht dieses ungewöhnlich schlichten harmonischen Gerüsts und der erwähnten metrischen Zweideutigkeit des Themenanfangs kommen zwei Töne als Höhepunkt in Frage. Das *f* auf dem vierten Schlag wird durch die ihm vorausgehenden zwei Intervallsprünge hervorgehoben und durch die Dominantsept-Harmonie unterstrichen. Das *g* auf dem dritten Schlag ist metrisch bevorzugt und kann als Ausgangspunkt für den ornamentierten Viertelnoten-Abstieg *g-f-es* gehört werden. (In dieser Interpretation würde das *c* zu einer einen Hintergrund andeutenden Ausweichnote, die nicht Teil der tragenden melodischen Linie ist.)

Die Kürze des Themas in dieser Fuge wird aufgehoben durch die Dichte seiner Einsätze, von denen es insgesamt 24 gibt. Während es nicht schwer ist, die Konturen selbst zu identifizieren, ist die Frage, welcher Stimme sie angehören, in manchen Fällen erst bei genauem Verfolgen des polyphonen Verlaufs zu beantworten. Ein erster Ansatz würde sicher davon ausgehen, dass alle 24 Einsätze den in Bachs Überschrift genannten vier Stimmen zuzuordnen sind. Doch wirft diese Lösung einige überraschende Probleme auf. Einer betrifft die Textur selbst: Die Fuge klingt bis T. 19, d.h. für mehr als die Hälfte ihrer Länge, durchgehend dreistimmig. Eine zweite Unregelmäßigkeit betrifft die Struktur: Die Exposition einer vierstimmigen Fuge müsste wenigstens einen vierten Einsatz umschließen. Der vierte Einsatz des Themas in dieser Fuge erklingt jedoch in T. 7-8 im zweistimmigen Satz und damit gegenüber dem Vorangehenden in "reduzierter Stimmichte", die bei Bach sonst fast immer den Beginn einer Durchführung anzeigt. Zudem endet das dem dritten Einsatz folgende Zwischenspiel auf dem ersten Schlag von T. 7 mit einer auch melodisch überzeugenden Kadenz, während das Ende des vierten Einsatzes zu Beginn von T. 8 nicht zuletzt aufgrund seiner plötzlichen Wendung zur Durvariante offen wirkt.

Ludwig Czaczkes macht in seiner schon erwähnten sehr gründlichen Studie zu den Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* einen Vorschlag für die Interpretation des Bauplans, der gewagt klingen mag, jedoch den großen Vorteil hat, eine Erklärung zu bieten, die keinerlei Kompromisse verlangt. Er behauptet, Hörer nähmen (und zwar durchaus nach Bachs Absicht) eine dreistimmige Komposition wahr, der sich erst gegen Ende eine vierte Stimme als eine Art intensivierendes Orgel-Pedal hinzugesellt, die denn auch nur vier Themeneinsätze sowie einige Kadenzbasstöne beiträgt.

Die folgende Tabelle gibt die Stimmzuordnung nach dieser Deutung sowie (in Klammern) die alternative Erklärung nach dem ‘ersten Eindruck’, wie sie die Partitur-Bearbeitung von Laurette Goldberg vorschlägt. Die weitere Diskussion in diesem Kapitel legt auf Czaczkes’ Einsicht zugrunde.

1	T. 1-2	A	13	T. 17-18	T
2	T. 2-3	S	14	T. 17-18	S
3	T. 4-5	T	15	T. 18-19	A
4	T. 7-8	T (B)	16	T. 19-21	B
5	T. 8-9	S	17	T. 21-22	B
6	T. 10-11	A	18	T. 22-23	B
7	T. 11-12	T (B)	19	T. 23-24	A
8	T. 14-15	S	20	T. 23-24	S
9	T. 14-16	A	21	T. 24-25	S
10	T. 15-16	T	22	T. 25-26	A
11	T. 16-17	A	23	T. 25-26	T
12	T. 16-17	S	24	T. 26-27	B



Im Verlauf dieser vierundzwanzig Einsätze erfährt das Thema eine Reihe von Veränderungen und geht verschiedene Gruppierung ein. In der Antwort ist das erste Intervall verkleinert: Anstelle der großen Terz erklingt eine große Sekunde. Dies erlaubt der *Comes*-Version, in der Tonika zu beginnen, aber in der Dominante fortzufahren. Allerdings folgen von den sieben Einsätzen, die als Antwort konzipiert sind, nur zwei dieser Konturvorgabe (T. 2-3 S, 16-17 A); die übrigen fünf verringern das Anfangsintervall sogar zur kleinen Terz (T. 7-8: B, 10-11: A, 17-18: S, 22-23: B, 23-24: S). Hinzukommen die drei Inversionsformen des Themas, die harmonisch alle als *Comes* entworfen sind (T. 15-16 T, 21-22 B, 26-27 B). Zweimal verwendet Bach die Originalform des Themas in Vergrößerung (T. 14-16 A und T. 19-21 B). Zudem gibt es zahlreiche Engführungen, die alle oben genannten Formen – Original, Umkehrung und Augmentation – einbeziehen und bis zu vier Einsätze vereinen können.

Fast jedes Detail wird mindestens einmal modifiziert. Zu den einfachen Varianten gehören die Verkürzung des Anfangstones (T. 8-9: S, T. 17-18: S), die Änderung des Tongeschlechts (T. 7-8: T, T. 10-11: A, T. 22-23: B, T. 25-26: A) und die Erhöhung des Schlussstones (T. 23-24: A) oder dessen Abbiegung zum Tonleitersegment (T. 10-11 etc.).

Bei der Dichte der Themeneinsätze ist es kaum verwunderlich, dass Bach für diese Fuge kein regelmäßiges Kontrasubjekt entwirft. Doch soll die einzige Gegenstimme genannt werden, die mehr als einmal zu hören ist: Die erste Themenantwort sowie der ihr folgende dritte Einsatz werden von einer entsprechenden absteigenden Linie begleitet (vgl. T. 2-3: A, T. 4-5: S). Doch entwickelt diese Linie keine Eigenständigkeit und wird denn auch ganz fallen gelassen.

Die Fuge umfasst sieben meist sehr kurze themafreie Passagen:

Z1	T. 3-4	Z4	T. 11 (2.-5. Achtel)	Z7	T. 27-28
Z2	T. 5-7	Z5	T. 13-14 (oder 12-14)		
Z3	T. 9-10	Z6	T. 23 (2.-5. Achtel)		

Diese Zwischenspiele lassen sich bezüglich ihres Materials und der Rolle, die sie in der dynamischen Entwicklung spielen, schnell beschreiben. Z3 ist eng mit dem vorangehenden Themeneinsatz verknüpft, aus dem es mittels zweier absteigender Sequenzen hervorgeht. Auch Z1 verbindet mit seinen fallenden Linien zwei Themeneinsätze. Beide Zwischenspiele fungieren als Brücken, während derer die Spannung nur wenig abnimmt. Z5 und Z6 enthalten typische Kadenzformeln, ebenso wie das abschließende Z7, das sich zur Fünfstimmigkeit, im letzten Akkord sogar zur Sechsstimmigkeit verdichtet. Alle haben deutliche Schlusswirkung. Z4 macht seinen geringen Umfang von nur einem halben Takt wett, indem es das Thema metrisch und harmonisch verschiebt. In diesem Fall nimmt die Intensität zu. Das einzige längere Zwischenspiel, Z2, führt ein unabhängiges Motiv ein: eine Gruppe von acht Sechzehntel, die nach einer fallenden Quint skalenmäßig aufsteigt. Das Motiv und seine Sequenz werden in Umkehrung in der Oberstimme imitiert. (Eine weitere Imitation mit vergrößertem Anfangsintervall begleitet den folgenden Themeneinsatz.) Diese Zwischenspiel steht dynamisch für sich: Die Spannung steigt für einen Takt und fällt im nächsten. Dieselbe dynamische Kurve bestimmt auch Z5.

Die Frage nach dem Grundcharakter dieser Fuge verlangt gründliche Überlegung. Die Einfachheit des Rhythmus und die zwei aufeinander folgenden Sprünge im Thema scheinen zunächst einen lebhaften Charakter mit getrennt aufgefassten Achteln nahezu legen. Diese Artikulation stieße jedoch bereits in T. 3 an ihre Grenzen, wo der synkopierte Rhythmus im *non legato*-Spiel verloren ginge. Noch problematischer wäre das Ergebnis von T. 8-9 an, wo nicht nur eine *legato*-Ausführung, sondern sogar eine relativ ruhige Stimmung Voraussetzung sind, dass Hörer die Textur verstehen können. Letztlich bestimmt die rhythmische Komplexität außerhalb des Themas den Grundcharakter, der sich als 'eher ruhig' erweist.



Die Grundregeln für die Artikulation in 'eher ruhigen' Werken verlangt *legato* für alle melodischen Konturen, *non legato* für Kadenzbassgänge und mehrfache Sprünge. Die Ausführung der Sprünge wirkt sich in unerwarteter Weise auf die Interpretation des Themas aus, insofern die zuvor offen gelassene Frage nach der Position des Höhepunkts unmittelbare Auswirkungen auf die Artikulation hat. Wird das *f* auf dem vierten Schlag als Höhepunkt angenommen, so gilt, dass dieser linear durch die Quint-Quart-Folge erreicht wird. Diese aufeinander folgenden Sprünge werden in diesem Fall sanft getrennt, insofern sie die bis dahin schrittweise Kontur unterbrechen. Anders liegt der Fall, wenn das *g* auf dem dritten Taktschlag als Scheitelpunkt empfunden und damit in der zweiten Themenhälfte die versteckte Linie *g-f-es-f-es* nahegelegt wird. In diesem Fall wird, wie bereits angedeutet, das *c* zwischen den beiden Sprüngen eher nicht als zur melodischen Hauptlinie gehörend wahrgenommen und kann daher in deutlich geringerer Intensität als Andeutung eines Hintergrundes gespielt werden. Bei einer solchen Abschattierung gibt es keinen Grund, die *legato*-Linie zu unterbrechen.



In beiden Fällen gibt es allerdings einige Sprünge außerhalb des Themas, die *non legato* auszuführen sind: den Oktavsprung in T. 3 die kadenzierender Sprünge in der untersten Stimme von T. 8-10 und 13-14, der Alt in der Mitte von T. 19 und der Bass in T. 23 sowie in den drei letzten Tönen.

Das Tempo der Fuge ist mäßig fließend: ruhig genug, um den Hörer in allen komplementärrhythmischen Takten eine Wahrnehmung der Textur zu ermöglichen, jedoch nicht so langsam, dass die vergrößerten Einsätze zur Unkenntlichkeit verzerrt scheinen. (Als Anhaltspunkt mag gelten: Man sollte das augmentierte Thema in einem Atemzug singen können.) Für die Beziehung zwischen den Tempi in Präludium und Fuge kann eine einfache Proportion gewählt werden, da der unterschiedliche Charakter der beiden Stücke jeder Monotonie entgegen wirkt:

Eine Halbe im Präludium	entspricht	einer Viertel in der Fuge
----------------------------	------------	------------------------------

(Metronomvorschlag: Präludiumviertel = 108, Fugenviertel = 54)

Der Aufbau des Werkes soll hier auf der Grundlage von Czaczkes' Annahme einer dreistimmigen Fuge mit erst gegen Ende einsetzender Pedal-

stimme dargestellt werden.<sup>1</sup> Die Einsatzreihenfolge der Stimmen innerhalb des dreistimmigen Abschnitts (T. 1-19), die die Einsätze tragende Stimm-dichte, die dynamischen Gesten in den Zwischenspielen sowie auch der harmonische Gesamtverlauf bekräftigen alle denselben Plan.

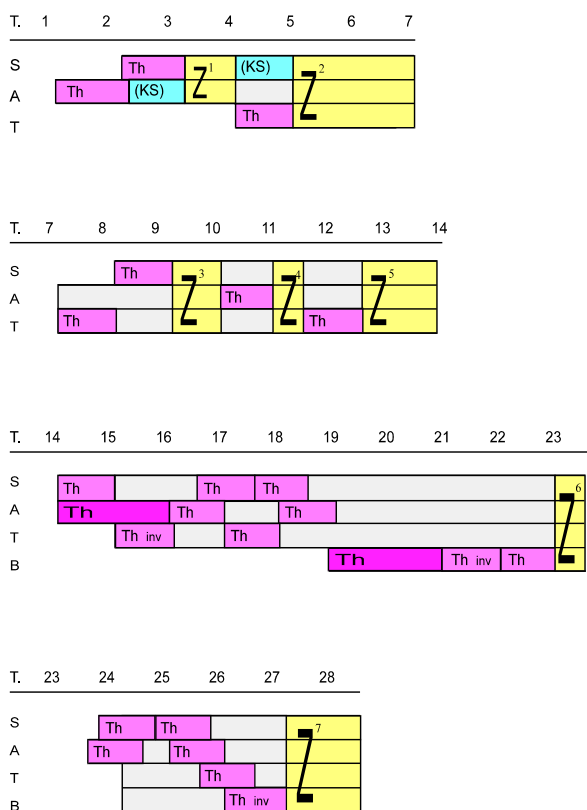
Danach besteht die erste Durchführung aus drei Einsätzen sowie einem überleitenden (Z1) und einem in sich abgeschlossenen Zwischenspiel (Z2), das zu einem strukturellen Abschluss auf dem ersten Schlag des siebten Taktes führt. Die zweite Durchführung beginnt in reduzierter Stimm-dichte, wobei zwei der vier Themeneinsätze in Dur klingen (vgl. T. T: 7-8 und A: T. 10-11). Der überzählige vierte Einsatz steht in f-Moll. Die anschließende, stark variierte Sequenz wendet sich nach g-Moll, und in dieser Tonart endet die Durchführung nach einer Kadenz auf dem ersten Schlag von T. 14. Beide Zwischenspiele dieser Durchführung fungieren als Brücken zwischen zusammengehörigen Einsätzen. Z3 entspricht Z1 in der ersten Durchführung auch hinsichtlich der fallenden Sequenzen.

Die dritte Durchführung setzt erneut in reduzierter Stimm-dichte ein. Zudem wird sie markiert durch die Einführung des augmentierten Themas, das mit einem originalen und einem Umkehrungseinsatz eine Engführung bildet, wobei die als zweite einsetzenden Altstimme dominiert. Im darauf folgenden zweiten Gruppeneinsatz führt der (ebenfalls an zweiter Stelle eintretende) Sopran mit seinem Wiederholungseinsatz, dessen Ausdehnung der des vorangehenden Vergrößerungseinsatzes entspricht. Sekundäre Einsätze erklingen hier im Alt, im Tenor und erneut im Alt. Die dritte Komponente der dritten Durchführung wird durch den verspätet einsetzenden Bass markiert, der nacheinander die Augmentation, die Inversion und die Originalform des Themas durchläuft. Die Kadenz des kurzen Zwischenspiels Z6 vervollständigt diese Durchführung.

<sup>1</sup> Bei einer Auffassung als durchgängig vierstimmige Fuge, wie sie der Partiturbearbeitung zugrunde liegt, ergeben sich etliche Probleme. Die gegen einen Expositionsabschluss sprechenden Eigenheiten des vierten Einsatzes – die unbefriedigende Schlussharmonie und die geringe Stimm-dichte – wurden bereits erwähnt. Die Hypothese eines überzähligen fünften Einsatzes (Sopran, T. 8-9) bringt aus mehreren Gründen keine Lösung: Der Einsatz ist unlösbar mit dem darauffolgenden, sequenzierend aus ihm hervorgehenden Zwischenspiel verbunden; ein Durchführungsschluss erst *nach* diesem Zwischenspiel wäre jedoch nicht nur harmonisch unwahrscheinlich (auf der Subdominante endende Expositionen komponiert Bach sonst nirgends), sondern würde dieses Durchführungsende zudem viel zu nahe an den Schluss der zweiten Durchführung zu Beginn von T. 14 rücken. Eine weitere offene Frage beträfe die Basseinsätze in T. 19-23: Eine solche Dreifach-Reihung ohne verbindendes Sekundärmaterial ist für eine Fuge recht merkwürdig, es sei denn, sie geschieht in einer Stimme, die unter besonderen Vorzeichen antritt und daher nicht den üblichen Regeln unterliegt.

Die vierte und letzte Durchführung setzt noch einmal mit deutlich reduzierter Stimmenzahl ein, verdichtet sich dann jedoch zu zwei weiteren Engführungen. Die erste ist ein Duett von Alt und Sopran, dünn unterstützt vom Tenor und mit nur einem einzigen Achtel im Bass, das die Fortsetzung des indirekten Orgelpunktes auf *c* andeutet. Die zweite Engführung beginnt ganz ähnlich, schließt dann aber überraschend noch einen Tenoreinsatz, einen stark variierten Basseinsatz sowie Fragmente im Sopran ein. Z7 beendet diese Durchführung und mit ihr die ganze Fuge.

Die erste und zweite Durchführung sind fast gleich lang und im Aufbau sehr ähnlich. Ferner entsprechen einander die Ausdehnungen der Durchführungspaare I + II (T. 1-14) und III + IV (T. 14-28).



In Hinblick auf ihre Intensität bleiben die beiden ersten Durchführungen ausgesprochen zurückhaltend. In der Exposition, wo sich die Zunahme der Stimmdichte gegen fallende Linien in den Nebenstimmen und in den Zwischenspielen behaupten muss, wächst die Spannung nur sehr wenig. Dasselbe gilt für die drei ersten Einsätze der zweiten Durchführung. Erst der überzählige vierte Einsatz bringt hier ein leicht erhöhtes Spannungsniveau mit sich.

Umso überwältigender ist der Ausbruch in der dritten Durchführung. In den Engführungen herrscht außergewöhnliche Dichte sowie eine gewisse Geste der Großartigkeit – die sich vom augmentierten Einsatz des Alts über den Wiederholungseinsatz des Soprans zum Dreifacheinsatz des Basses mit seinen drei Erscheinungsformen des Themas steigert.

In der vierten Durchführung kündigt der indirekte Tonika-Orgelpunkt im Bass zwar von Anfang an das nahende Ende des Werkes an, doch wiederholt sich der Eindruck von großer Dichte noch einmal, insbesondere in der abschließenden vierstimmigen Engführung und der Stimmspaltung des letzten Zwischenspieles.