

Präludium in E-Dur

Das E-Dur-Präludium ist mit Ausnahme einer Stimmspaltung im letzten Takt jeder Hälfte konsequent dreistimmig. Der Satz ist polyphon, auch wenn die Unterstimme hinsichtlich der Vorstellung und Entwicklung des thematischen Materials weit weniger aktiv ist als Mittel- und Oberstimme. Dieses Material weist nicht die Hierarchie einer Invention oder Fuge auf, in der es einen klar erkennbaren musikalischen Hauptgedanken gibt, sondern besteht aus einer Reihung vieler Motive. Jedes dieser Motive wird unmittelbar imitiert oder sequenziert, doch nur wenige werden später im Stück erneut aufgegriffen. Nicht zuletzt auch in Anbetracht des Aufbaus in zwei wiederholten Hälften erinnert diese Materialbehandlung an einen barocken Suitensatz. Das Metrum und der quasi-kanonische Beginn der beiden oberen Stimmen sind typisch für viele von Bachs Couranten.

Die Motive werden durch Schlussformeln getrennt, die den harmonischen Aufbau des Stückes bestimmen. Dieser besteht aus fünf Abschnitten:

I	T. 1-18 ₁	Tonika — Dominante (E-Dur — H-Dur)
II	T. 18-24	Dominante bestätigt (durchgehend H-Dur)
III	T. 25-32 ₁	Dominante — Tonikaparallele (H-Dur — cis-Moll)
IV	T. 32-46 ₁	Rückkehr zur Tonika (cis-Moll — E-Dur)
V	T. 46-54	Tonika bestätigt (durchgehend E-Dur)

Neben den Schlussformeln spielen Symmetrien und Orgelpunkte eine Rolle als strukturell relevante Merkmale;

vgl.	mit	und mit
T. 1-5 ₁	T. 5-9 ₁	T. 25-29 ₁ (variiert)
T. 18-21 ₁	T. 46-49 ₁	
T. 21-24 ₁	T. 43-46 ₁	

Direkte (im Bass exponierte) oder indirekte (in die Textur eingebettete) Orgelpunkte kommen in neunzehn der vierundfünfzig Takte des Präludiums, also in gut einem Drittel des Stückes vor; vgl. T. 1-3 = *e*, T. 5-7 = *h*, T. 18-20 = *h*, T. 28-30 = *gis*, T. 46-48 = *e*, T. 51-54 = *e*.

Der Rhythmus besteht in den das thematische Material tragenden Stimmen vorwiegend aus Sechzehnteln und Achteln; längere Notenwerte finden sich bei kanonischen Einsätzen (vgl. T. 1, wo die Oberstimme nach ihrem

Auftakt und erneut nach ihrer Doppelschlagfigur ‘wartet’, bis die Mittelstimme jedes dieser Elemente imitiert hat), in komplementär-rhythmischen Figuren (vgl. die Synkopen in T. 18-20 und 23-24) sowie natürlich in der ruhigeren Begleitstimme (vgl. U: T. 1-3, 5-7 etc.). Die Konturen zeigen in den Sechzehnteln vielerlei ornamentale Figuren – besonders häufig den auskomponierten Doppelschlag – sowie gebrochene Dreiklänge (vgl. z.B. U: T. 3, 7; O: T. 9, 10); die Achtel enthalten viele Intervallsprünge.

Der Grundcharakter des Präludiums ‘eher lebhaft’. In einem fließenden Dreiertakt sollten die ornamentalen Sechzehntel jeweils als Gruppen und nicht als melodisch relevante Einzeltöne wahrgenommen werden. Die Artikulation erfordert *legato* für die Sechzehntel und *non legato* für die Achtel. Eine Ausnahme bilden die oben schon erwähnten längeren ‘Warte’-Töne in kanonischen Einsätzen und komplementär-rhythmischen Figuren, die den beabsichtigten Dichte-Effekt natürlich nur erzielen, wenn das *legato* beider Stimmen nicht unterbrochen wird.

Der Notentext enthält drei Verzierungen. Zwei (vgl. U: T. 21 und 43) sind von Vorhalten eingeleitete Praller, die auf der Hauptnote beginnend aus drei Tönen bestehen. Der Triller in T. 26 beginnt ebenfalls auf der (zur Sechzehntel verlängerten) Hauptnote, bewegt sich dann in Zweiunddreißigsteln und endet mit dem Nachschlag *ais-his*.

Das erste Motiv umfasst dreieinhalb Takte: es endet in beiden Stimmen auf dem mittleren Schlag in T. 4. Nach einer viertönigen Überleitung wird M1 unter Vertauschung der beiden aktiven Stimmen auf der Quint der Tonika wiederholt. Merkmale dieses Motivs sind, wie bereits erwähnt, das imitierte auftaktige Paar (dessen Zielton häufig auf einen unbetonten Takteil fällt) und die gleichfalls imitierte Doppelschlagfigur. Die Unterstimme verlässt ihren Orgelpunktton im letzten Takt des Motivs, um doch noch mit einer Sechzehntelfigur zur thematischen Gestaltung beizutragen. Zu Beginn der zweiten Hälfte des Stückes unterbricht die Unterstimme ihre Verankerung sogar zugunsten eines mit einem Triller verzierten chromatischen Übergangs, während die beiden oberen Stimmen leicht variiert sind. Hier wird M1 nicht im Stimmtausch wiederholt.

Diesem führenden Motiv folgen insgesamt neun weitere Motive von unterschiedlicher Ausdehnung und Textur.

- M2 (O: T. 9-11₁) zeichnet sich durch drei Synkopen aus sowie durch eine Sechzehntelkette, die mit einem gebrochenen Septakkord beginnt und mit einem verminderten Septsprung endet. Seine kontrapunktische Gegenstimme ist hochgradig chromatisch. Drei an Intensität zunehmende dynamische Höhepunkte fallen auf die erste Synkope des Motivs, die

Synkope der kontrapunktischen Stimme und die dritte Synkope des Motivs. In der Imitation auf der Quinte ist die Gegenstimme verkürzt, während der dritte Strang – jetzt in der Oberstimme – mehr Initiative ergreift.

- M3 (vgl. O: T. 13-14₁) ist kurz und metrisch wie melodisch einfach; sein Höhepunkt fällt auf den starktaktigen Schlussston. Das Motiv wird in den beiden anderen Stimmen imitiert, und zwar in einer harmonischen Folge, die den Quintenzirkel rückwärts durchläuft (H-Dur, E⁷, A⁷). Es gibt keine regelmäßige Gegenstimme.
- M4 folgt der H-Dur Kadenz in T. 17-18₁. Es besteht aus einem eintaktigen komplementär-rhythmischen Modell und wird zweimal absteigend sequenziert. Der in der Unterstimme begleitende Orgelpunkt ertönt in der Form von Oktavsprüngen. Nach einer leichten Spannungssteigerung in den ersten Tönen sorgt das Motiv mit seinen Sequenzen für ein längeres *diminuendo*. Bach versagt der letzten Sequenz die Oberstimmen-Auflösung, deutet stattdessen das Unterstimmen-*h* zum Vorhalt vor *ais* um und verschränkt so dieses Motiv mit dem folgenden.
- M5 ist noch kürzer. In der führenden Unterstimme besteht es aus acht Sechzehnteln, die wieder zweimal absteigend sequenziert werden. Die beiden oberen Stimmen begleiten das aufsteigende Segment dieses Motivs mit metrisch betonten, harmonisch aktiven Achteln, den nachfolgenden Abstieg dagegen nur mit einer passiven Tonwiederholung in der Oberstimme. Metrisch entsteht so eine auffällige Hemiöle (mit Betonungen in T. 21₃, 22₂ und 23₁), ein typisches Merkmal in den Schlusstakte vieler Courante-Hälften in Bachs Suiten. Ähnlich charakteristisch sind die vielen Synkopen in der Formel vor dem Wiederholungszeichen.
- M6 folgt der Wiederaufnahme des Hauptmotivs zu Beginn des zweiten Teils der Komposition (vgl. O: T. 29-30₁, sequenziert in T. 30-31₁). Das Motiv kann als Variante von M3 gelesen werden, seine Gegenstimme erinnert an M5, ist jedoch hier nicht hemiolisch.
- M7 greift die motivische Reihung nach einer unterbrechenden eintaktigen Kadenz in der parallelen Molltonart wieder auf. Das Motiv beschreibt zwei konkave Kurven, die erste in Sechzehnteln (*a-a*), die zweite, kürzere in Zweiunddreißigsteln (*h-h*). Ein allmählicher Aufstieg des Motivs ist technisch (für Hörer irrelevant) als Imitation + Sequenz notiert.
- M8, in O: T. 35-36₁ eingeführt und in M: T. 36-37₁ imitiert, klingt besonders anmutig, wenn die latente Zweistimmigkeit der zweiten Motivhälfte durch klangfarbliche Nuancierung hervorgehoben wird.

- M9 beginnt, wie schon M8 vor ihm, mit der das ganze Präludium durchziehenden Doppelschlagfigur. Es ist eines der wenigen Motive, in denen alle drei Stimmen aktiv sind: Die führende Oberstimme wird vom Abstieg der Mittelstimme rhythmisch ergänzt, während die Unterstimme mit fallenden Skalen für einen echten kontrapunktischen Kontrast sorgt. Die folgenden Takte bringen nach einer Überleitung die Wiederaufnahme der Motive M7, M5 und M4 sowie mehrere Kadenz. Erst die letzten vier Takte des Präludiums präsentieren das letzte Motiv.
- M10 besteht aus einem ornamentierten E-Dur-Dreiklang in der Oberstimme und einem komplementären Sechzehntelabstieg in der Mittelstimme. Mit seinen zwei Sequenzen präsentiert es eine melodische Version der abschließenden Kadenz. Der Satz verdichtet sich schrittweise von den ursprünglichen drei Stimmen zu vier (T. 51-52), fünf (T. 52-53) und sechs (T. 54). Der lokale Höhepunkt fällt jeweils auf die Synkope auf den dritten Schlag, gefolgt von einer Entspannung zum nächsten Taktbeginn.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: In jeder Hälfte des Präludiums nimmt die Ausdehnung der Motive durchgehend ab, während die harmonische Entwicklung eine Hälfte des Quintenzirkels in Wellen durchschreitet.

M1 (4 + 4 T.)	E ⁷	M1 (4 T.)	H- Cis-Gis
	H	M6 + Kadenz (1 + 1 + 1 T.)	
M2 (2 + 2 T.)	Fis	M7 (1 + 1 + 1 T.)	
	Cis		
M3 (1 + 1 + 1 T.)	H	M8 (1 + 1 T.)	
	E ⁷		
	A ⁷	M9 (1 + 1 + 1 T.)	
Kadenz (1 + 1 T.)	H	M1-Endglied (1 T.)	A ⁷
		M7 (1 + 1 T.)	H
M4 (1 + 1 + 1 T.)	H	M5 (2/3+2/3+2/3 T.)	E
M5 (2/3+2/3+2/3 T.)	Fis	Abschluss (1/2 T.)	E
Abschluss (1 1/2 T.)		M4 (1 + 1 + 1 T.)	H ⁷
<hr/>		<hr/>	
= 24 Takte		= 24 Takte	
		+ Kadenz + M10 (3 + 3 T.)	E

Fuge in E-Dur

Die sanfte, perfekte Kurvenform dieses Themas lässt keine Fragen über Ausdehnung und Teilbarkeit zu. Nach einem volltaktigen Beginn bildet Bach einen fast symmetrischen Bogen durch anderthalb Takte und schließt in der Mitte des zweiten Taktes mit der Rückkehr zum Grundton. Die Kontur besteht ausschließlich aus kleinen Intervallen: einer kleinen Terz, umgeben von Sekunden. Der Rhythmus, der im Thema selbst nur die anfängliche Ganze, mehrere Halbe und den zur Viertel verkürzten Schlussston enthält, wird im weiteren Verlauf der Fuge durch Achtel, synkopierte Halbe, punktierte Halbe und verschiedene übergebundene Werte bereichert. Der harmonische Verlauf beschränkt sich auf I–ii–I₄⁶–V⁷–I. Die dynamische Zeichnung des Themas folgt der Harmonie: Eine sanfte Steigerung führt von der Tonika zur Subdominantparallele und fällt danach zusammen mit der melodischen Linie wieder ab.

Die E-Dur-Fuge enthält einunddreißig Themeneinsätze in vielerlei Gestalt und Größe, arrangiert in großer Regelmäßigkeit.

1.	T.	1-2	B	17.	T.	26-27	S
2.	T.	2-4	T	18.	T.	27-28	A
3.	T.	4-5	A	19.	T.	28-29	T
4.	T.	5-7	S	20.	T.	28-29	B
5.	T.	9-10	A	21.	T.	30-31	B
6.	T.	9-11	T	22.	T.	30-32	A
7.	T.	10-12	B	23.	T.	30-31	T var 2
8.	T.	11-12	S	24.	T.	31-32	S var 2
9.	T.	16-17	A	25.	T.	31-32	T var 2
10.	T.	17-18	S	26.	T.	35-36	A
11.	T.	19-20	B	27.	T.	35-36	S
12.	T.	20-21	T	28.	T.	35-37	T
13.	T.	23-24	S var	29.	T.	36-38	B
14.	T.	23-25	A var	30.	T.	37-39	S
15.	T.	25-27	B var	31.	T.	40-41	B
16.	T.	25-27	T var				



Die Antwort erfolgt ohne Intervallanpassung, doch verwendet Bach in dieser Fuge fast alle bekannten Transformationen eines Fugenthemas. Neben Verkürzungen des Anfangs- und des Schlusstones findet sich ein Einsatz, in dem die Schlusauflösung verzögert und durch eine *do—ti—do*-Floskel ersetzt wird (T. 21-22). Der einzige Terzschrift im Thema wird häufig mit einer Durchgangsnote überbrückt und der Höhepunkt-Ton oft durch eine Überbindung verlängert, was den nachfolgenden Abstieg zu Viertelnoten beschleunigt (vgl. S/A: T. 23-24; B/T: T. 25-26 – die Kürzel ‘var’ in der Tabelle oben). Eine Diminution, in der alle Noten auf die Hälfte verkürzt sind, findet sich in T. 26-29 (S, A, T, B) sowie in B: T. 30-31. Die Diminution kann zudem in der Umkehrung auftreten. In einer zweiten wesentlichen Abwandlung ist dabei der Anfangston verkürzt und das erste Intervall vergrößert; diese Variante ertönt in T: T. 30-31₃, S: T. 31-32₁, T: T. 31-32₃ und S: T. 35-36₁. Die beiden letzten Einsätze der Fuge sind dagegen verlängert: Aufgrund einer fehlenden harmonischen Auflösung setzt sich der Abstieg in halben Noten durch einen zusätzlichen Takt fort (vgl. T. 37-42: S, B).

Es gibt Engführungen von Themeneinsätzen im ursprünglichen Rhythmus, in Diminution und in einer Mischung beider Themengrößen. Der zweite Einsatz einer Engführung kann dem ersten in ganz knappem Abstand folgen und so eine lange Überschneidung erzeugen (wie in T. 9-11) oder aber erst nach dem Höhepunkt einsetzen (wie in T. 16-17 und 19-20). Ketten-Engführungen, in denen ein dritter Einsatz mit einem zweiten überlappt, mit dem ersten aber nur einen einzigen Ton teilt, finden sich zweimal in dieser Fuge; sie schließen hier sogar alle vier Stimmen ein (vgl. T. 10-12 und T. 35-38: A/T/B/S). Während ganz parallel laufende Einsätze nicht vorkommen, kommen die Beteiligten einer Engführung oft mit teilweiser Parallelführung je einer anderen Nebenstimme, was die Wucht dieser Einsätze zusätzlich erhöht (vgl. T. 28-29: Tenoreinsatz mit Teilparallele im Alt, dann Bass mit Teilparallele im Tenor).

Zusätzliche Komplexität ergibt sich durch drei Kontrasubjekte. KS1 wird in regulärer Position als Gegenstimme zum zweiten Themeneinsatz eingeführt. Allerdings ist es vom vorausgehenden Einsatz durch einen kleinen ‘Puffer’ getrennt (vgl. B: T. 2-3 *dis-cis-dis-h-e*), der in der Fuge mehrfach, meist jedoch unabhängig vom Kontrasubjekt, wiederkehrt, so dass von zwei unverbundenen Komponenten ausgegangen werden muss. KS1 selbst beginnt auf schwachem Taktteil mit einem aufsteigenden Tetrachord. Sein Schluss ist entweder eine synkopierte, tiefalterierte Überbindung mit verspäteter Auflösung (wie in T. 3-4) oder eine *do—ti—do*-Floskel (wie

in T. 5). KS1 dient dem Thema als Gegenstimme in T. 4-5, 6-7, 11-12 (variiert und 'verspätet'), T. 31-32 (variiert), 36-37, 37-38, 38-39 und 40-41. Außerdem verwendet Bach KS1-Variationen als Zwischenspielmaterial; mehr dazu später.

KS2 erklingt erstmals in T. 16-17. Ein ebenfalls vom schwachen zweiten Viertel des Taktes ausgehender Quartsprung führt zu einer doppelten Kombination aus Synkope + Mordent-Figur, die mit einem Dreitonabstieg abgerundet wird. KS2 wird nur zweimal, in A: T. 17-19 und in S: T. 19-20, aufgegriffen, hat also lediglich lokale Bedeutung. In T. 17, wo es die Gegenstimme zum zweiten Einsatz einer Engführung bildet, ändert sich seine Position (Einsatz eine Halbe später) und sein Anfangsintervall (zur Quinte). KS3, das stets gemeinsam mit KS2 auftritt, besteht aus vier aufsteigenden Halbtönen in punktiertem Rhythmus, die in eine *do—ti—do*-Floskel münden (vgl. B: T. 16-17, T: T. 17-19 und A: T. 19-20).

The image displays two systems of musical notation. The left system shows the Theme (Th) in the treble clef and the first counterpoint (KS1) in the bass clef. The right system shows the Theme (Th) in the treble clef, the second counterpoint (KS2) in the bass clef, and the third counterpoint (KS3) in the bass clef. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as accents and hairpins.

Die E-Dur-Fuge enthält sechs themafreie Passagen. Wo deren Schluss-ton auf den Beginn einer nachfolgenden Durchführung fällt, ist die Takt-angabe mit einem Sternchen markiert.

Z1	T. 7-9 ₁	Z4	T. 29-30 ₃ *
Z2	T. 12 ₃ -16 ₁ *	Z5	T. 32 ₃ -35 ₁
Z3	T. 22-23 ₁ *	Z6	T. 42 ₃ -43

Das Zwischenspielmaterial lässt sich auf drei verschiedene Quellen zurückführen. Die KS1-Varianten wurden schon kurz erwähnt; sie können eng verwandt sein (wie gegen Ende von Z1), rhythmisch modifiziert (wie in Z2) oder in der Mitte verkürzt (wie in der dreiteiligen Bass-Sequenz in T. 31-34). Eine zweite Komponente besteht aus einer aufsteigenden Quart mit anschließender Mordent-Figur, d. h. aus KS2-Segmenten, die aber in umgekehrter Reihenfolge auch schon den 'Puffer' gebildet haben. Als Drittes

spielen absteigende Tonleitern noch eine wichtige Rolle in den Zwischenspielen und dienen nicht zuletzt Hörern als wertvolle Orientierungshilfe. Die einzige themafreie Passage, die keine der drei Komponenten enthält, ist die abschließende Kadenz.

Die dynamische Zeichnung der Komponenten ist sehr charakteristisch und daher entscheidend für die Wirkung jedes Zwischenspiels. Die KS1-Variante bildet eine Spannungskurve, wobei der Quartsprung steigert, die Mordentfigur die Spannung erhält und die fallenden Skalen und Schlussformeln sie wieder abbauen. Infolgedessen enden alle Zwischenspiele mit einer Entspannung. Z1 und Z2 beginnen aktiv, Z5 zeigt eine allmähliche Steigerung durch die aufsteigenden Sequenzen der KS1-Variante, während Z3 und Z6 sich auf die Schlusswirkung beschränken. Nur in Z4, wo die harmonische Auflösung durch einen Trugschluss abgelenkt wird (vgl. T. 30₃: cis-Moll statt E-Dur), überschneidet die Kadenz sich mit dem Beginn des folgenden Bass-Einsatzes, so dass das Zwischenspiel Brückenfunktion erhält.

Der Grundcharakter der Fuge ist ruhig, doch erfordert die etwas ungewöhnliche Taktangabe eine Erklärung. Da das Zeichen ϕ sonst für einen 2/2-Takt steht, fragen sich Interpreten natürlich, was das Symbol hier, in Takten mit vier Halben, bedeutet: Meint Bach "nur zwei Schläge im Takt" (also in Ganzen zählen) oder "in Halben zählen" (also vier Schläge im Takt)? Eine Hilfe bei der Beantwortung dieser Frage findet sich in Bachs e-Moll-Partita (Nr. 6). Deren Gigue ist in der Version letzter Hand, die heutigen Aufführungen stets zugrunde liegt, ebenfalls in doppelt langen Takten notiert, wobei die Taktangabe ein senkrecht durchstrichener kleiner Kreis ist (quasi ein gespiegelt verdoppeltes ϕ). Dass diese ungewöhnliche Signatur als 2/1-Takt gelesen werden muss – also als ein Takt mit nur zwei, jeweils den Wert einer ganzen Note umfassenden Schlägen – ist zweifelsfrei untermauert durch die Taktangabe, die sich in einer früheren Fassung des Stückes findet. Im *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, das diesen Entwurf enthält, sind alle Werte halb so lang notiert und jeder Takt enthält insofern nur vier Viertel. Die Taktangabe ist dort ϕ , das traditionelle *alla breve* und damit eine eindeutige Aufforderung, in zwei Halben pro Takt zu denken. Da es höchst unwahrscheinlich ist anzunehmen, dass Bach dieses Taktgefühl in der endgültigen Version seiner Gigue nicht beibehalten wollte, lässt sich also schließen, dass der durchstrichene Kreis als "Zwei-Ganze-Takt" zu lesen ist und dass, folgerichtig und im Gegensatz zum durchgestrichenen Kreis, das Zeichen ϕ in den ebenso langen Takten der E-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* für "in Halben denken" steht.

Die vier Halbennoten-Schläge können dabei fließend genommen werden, ohne dass dies den ruhigen Charakter hindern würde.

Das Tempoverhältnis von Präludium und Fuge klingt am besten, wenn die Beziehung sich an größeren Einheiten und nicht an einzelnen Schlägen orientiert. Eine gute Lösung ist die folgende:

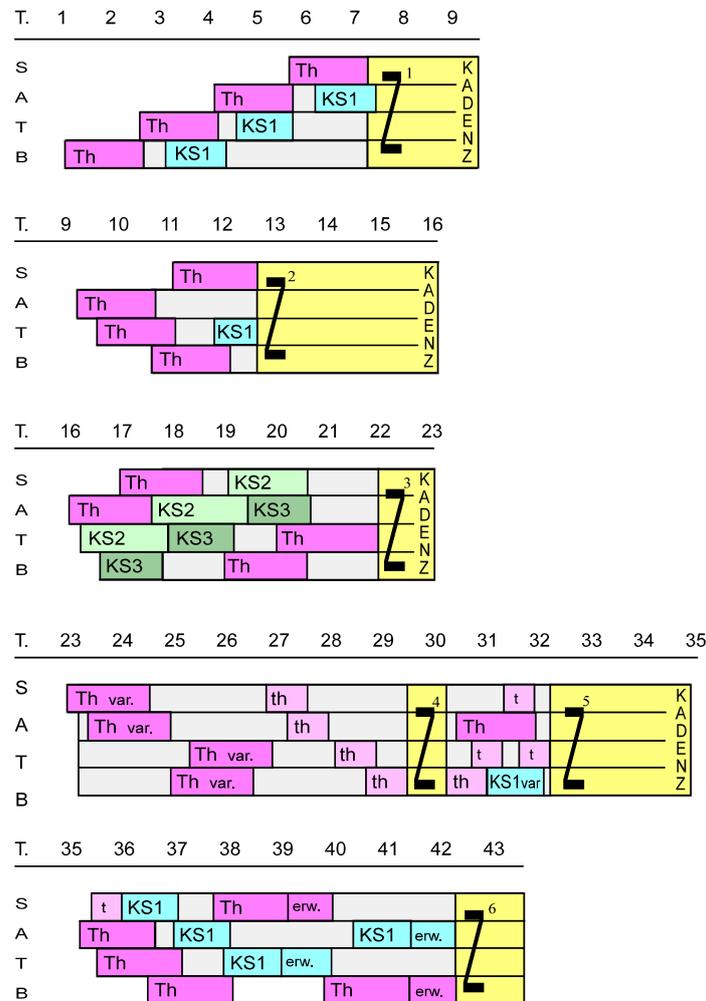
Ein Takt im Präludium	entspricht	einem halben Takt in der Fuge
--------------------------	------------	----------------------------------

(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 100, Fugen-Halbe = 66)

Die Artikulation ist weitgehend *legato*; *non legato* ist nur erforderlich für die Viertel oder Halben, die kadenzierende Bassgänge oder gereimte Sprünge bilden (vgl. z.B. B: T. 2-3: *dis-h-e*, T + B: T. 7-8; etc.). Der Notentext enthält keine Verzierungen.

Der Aufbau der Fuge ist bestimmt von der Einführung neuer Transformationen des primären Materials. Von den fünf Durchführungen enthalten die ersten drei je vier Einsätze – einen pro Stimme – sowie ein nachfolgendes Zwischenspiel. In der ersten Durchführung, die nach einem eintaktigen Dominant-Orgelpunkt in T. 9₁ mit einer Kadenz in H-Dur schließt, sind alle außer dem ersten Einsatz von KS1 begleitet. In Durchführung II und III sind je zwei Einsätze zu einer Engführung komprimiert, in II im Abstand einer Ganzen, in III im Abstand eines Taktes. Hier treten KS2 und KS3 hinzu und ersetzen das in der zweiten Durchführung nur noch einmal erklingende KS1. Die Durchführung endet in T. 23₁ auf der Subdominantparallele fis-Moll.

Durchführung IV bringt die Variante des Themas ins Spiel, die ebenfalls in allen vier Stimmen auftritt, verteilt auf zwei kanonisch besonders dichte Engführungen. Ohne trennendes Zwischenspiel folgt eine Verkleinerung desselben Ablaufs: vier Einsätze in Diminution, zusammengefasst in zwei Engführungen mit derselben Paarung. Auf Z4, eine themafreie Passage ohne harmonischen Abschluss, folgt eine fünfte Engführung mit Einsätzen in unterschiedlichen Größen; dieser überzählige Gruppeneinsatz ist begleitet von drei Varianten einer diminuierten Umkehrung (vgl. T. 30-32: T, S, T) sowie einer KS1-Variante, deren Sequenzen bis in das folgende Zwischenspiel hineinreichen. So kombiniert diese Durchführung Merkmale aller vorausgegangenen Durchführungen, bevor sie in T. 35₁ in der Dominantparallele gis-Moll schließt. Durchführung V enthält fünf Einsätze: zwei in Engführung und zwei – die beiden letzten – mit Schlusserweiterung in absteigenden Halben. Im sekundären Material schlagen vier Einsätze des ersten Kontrastobjektes den Bogen zurück zum Beginn der Fuge.



Dynamisch präsentiert Durchführung I eine starke Steigerung, die in Durchführung II noch überboten wird. Am jeweiligen Ende bringt Z1 Entspannung, Z2 einen deutlichen Kontrast. In Durchführung III sorgen die Molltonart, die Überbrückung der thematischen Terz mit Durchgangsnoten und die geringere kanonische Dichte in den Engführungen für eine reduzierte Intensität; während die neuen Kontrasubjekte eine veränderte Klangfarbe wünschenswert erscheinen lassen. Durchführung IV beginnt noch leiser, beschreibt dann jedoch eine machtvolle Steigerung, die die ganze fünfte Durchführung benötigt, um eine volle Entspannung herbeizuführen.