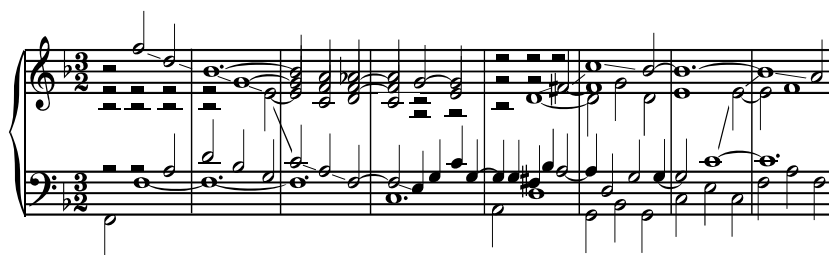


Präludium in F-Dur

Das F-Dur-Präludium ist eine Komposition in meditativem Charakter, die vor allem durch metrische Eigenheiten bestimmt ist. Dies zeigt sich in der kein einziges Mal unterbrochenen Achtelbewegung, im kontinuierlichen Hintergrund von Halben in mindestens einer der Stimmen sowie in den zahlreichen Überbindungen, die Auszüge aus der Achtelnoten-Bewegung zu Akkorden zusammenfassen. Die Textur weist bis zu fünf Stimmen auf, die jedoch nicht streng polyphon geführt sind. Vielmehr wandert das Hauptmotiv von einer Hand des Interpreten in die andere, von einem Register ins andere. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass durchgehende Achtelnoten in eine Textur vier- bis fünfstimmiger Akkorde eingebettet sind. Die erste Phrase ließe sich zum Beispiel so darstellen:



Die erste Kadenz schließt in T. 8, wo die Tonika durch sukzessive Auflösung einer Stimme nach der anderen in schwacher Position auf dem dritten *alla breve*-Schlag wieder erreicht wird. Die nächsten acht Takte modulieren zur Dominant C-Dur. Die auffällige Analogie der Takte 17 und 1 spricht für einen 'Neubeginn auf der Dominante' und legt damit nahe, dass die beiden ersten harmonischen Entwicklungen als eine größere Gruppe zusammengefasst aufgefasst werden sollen. Insgesamt enthält das F-Dur-Präludium vier solcher zusammengesetzter Abschnitte:

- | | | |
|-----|----------------|--|
| I | T. 1-8-16 | Tonika/ Modulation zur Dominante |
| II | T. 17-24-32 | Dominante/Modulation zur Dominantparallele |
| III | T. 33-40-46-56 | Modulation zur Tonikaparallele/zur Dominante
/zur Dominantparallele |
| IV | T. 57-64-72 | Modulation zur Subdominante/zur Tonika |

Die Komposition umfasst mehrere längere Analogien: T. 1-11₁ entspricht T. 17-27₁ (transponiert), T. 1-6₃ kehrt identisch in T. 57-62₃ wieder, und T. 1-3₂ wird zudem in T. 33-35₂ in variiertes Transposition aufgegriffen. Eine variierte Transposition von T. 11-16₂ erklingt in T. 67-72₂. Schließlich gibt es eine alle Stimmen einbeziehende lokale Sequenz: vgl. das Modell in T. 41-42 mit den versetzten Wiederholungen in T. 43-44 und 45-46.

Der meditative Charakter des Präludiums erfordert ein ruhiges Tempo bei durchgehendem *legato*. Wie die Bögen in T. 1 andeuten, sollen die Achtel nicht als aktive Einzelnoten gespielt, sondern zu Gruppen zusammengefasst werden, so dass nur die metrisch relevanten Gewicht erhalten. In der dynamischen Gestaltung entstehen Missverständnisse vor allem dann, wenn Interpreten versuchen, melodische Einzelheiten hervorzuheben. Diese sollten jedoch zugunsten eines aus arabeskenartigen Fäden gewobenen Ganzen in den Hintergrund treten. Steigerungen oder Entspannungen von Note zu Note würden Hörer irreführen und von der eigentlichen Aussage der Komposition ablenken. Sanfte Kurven entstehen vielmehr durch die metrisch betonten Noten innerhalb der Achtelketten und durch die harmonische Entwicklung innerhalb jeder Phrase.

Der Notentext enthält nur eine einzige Verzierung: die klein gestochene Note in T. 66. Ihr Druck in Klammern deutet darauf hin, dass sie in Bachs ursprünglichem Manuskript noch nicht vorkommt. Allerdings trägt dieser Vorhalt sehr zur Glätte und Schönheit des Taktes bei, was ihn auch heutigen Interpreten empfiehlt. Seine Dauer entspricht der Hälfte des Wertes der Hauptnote; das Ergebnis ist ein Vorhalt *b* auf Schlag 1 gefolgt von der Auflösung *a* auf Schlag 2.

Innerhalb des Achtelnoten-Gewebes lassen sich drei wiederkehrende Figuren ausmachen. Alle drei beginnen auf der zweiten Achtel eines Taktes mit einem dreitönigen Aufstieg, der auftaktig zum folgenden Taktschlag führt, und alle bestehen aus kleinen Viertongruppen mit einer unterschiedlichen Anzahl an Sequenzen. Die metrisch betonten Abschlusstöne jeder Viertongruppe sind häufig zwecks Akkordbildung übergebunden. Im Folgenden werden diese Figuren als F1, F2 und F3 bezeichnet – ‘F’ und nicht ‘M’, um stets in Erinnerung zu rufen, dass es sich nicht um melodische Motive handelt.

F1 wird in T. 1-2 eingeführt. Die auftaktige erste Gruppe bildet einen umgekehrten Doppelschlag, dem vier normale Doppelschlaggruppen folgen. Am Ende des zweiten Taktes scheint ein neuer Auftakt eine Art Imitation einzuleiten, die jedoch in der Praxis als Fortführung derselben Kontur wahrgenommen wird. Die metrisch hervorgehobenen Töne in T. 1-3 sind:

f, d, b, g, e; c, a, f und *c* (siehe dazu auch das obige Notenbeispiel); zwei weitere Imitationen der Doppelschlag-Gruppe, wieder im höheren Register, fügen noch metrische Betonungen auf *g* und *e* hinzu. Dynamisch stellt sich F1 als lange Entspannung dar.

F2 erklingt zum ersten Mal in T. 5-7₁. Diese Figur verbindet umgekehrte Doppelschlag-Gruppen zu aufsteigenden Sequenzen (von denen die dritte zu *a-b-c—a-b* erweitert und variiert ist), überschneidend ergänzt von einem Abstieg in zwei normalen Doppelschlag-Gruppen. Die metrisch wesentlichen Töne bilden eine steile Kurve mit Schlussparallele – *d, f, (c)-b / g, e* –, die mit einem eintaktigen *crescendo* gefolgt von einem eintaktigen *diminuendo* nachgezeichnet werden sollte. Die ganze Figur wird unmittelbar anschließend einen Ton tiefer sequenziert (vgl. T. 7-9₁).

F3 wird erst im Zusammenhang mit der Kadenz des ersten Abschnitts vorgestellt (vgl. die rechte Hand in T. 14₃-16₁). Charakteristisch ist einzig der Anfang, der ausnahmsweise kein ausgeschriebenes Ornament, sondern einen Skalenabschnitt zitiert. Die Imitation kann hier deutlich als einem anderen Texturstrang angehörend wahrgenommen werden, anders als in F1, wo sie einen untrennbaren Teil einer einzigen komplementären Linie bildet. Die dem zweifachen Aufstieg folgende Entspannung erzeugt kein Muster, das im Verlauf des Stückes unverändert bleibt. Eine F3-Variante findet sich im dritten Abschnitt des Präludiums; hier werden der anfängliche Aufstieg und seine Imitation durch einen dreifachen Doppelschlag ergänzt (vgl. T. 41-43₁). Diese Variante wird zweifach sequenziert. Sowohl F3 als auch seine Variante bilden dynamische Kurven, die wesentlich sanfter ausfallen als die in F1 und F2.

Bach hat das ganze Präludium aus diesen drei Figuren gebildet. Der Aufbau des Stückes wird im Folgenden in einer tabellarischen Übersicht dargestellt, um den Vergleich mit dem Notentext zu erleichtern.

Takt	Figur	bestimmende Töne	Struktur
<i>Abschnitt I</i>			
1-4	F1	<i>f-d-b-g-e-c-a-f-c + g-e</i>	Phrase
5-7 ₁	F2	<i>d-f-c—b / g-e</i>	zweitaktiges Modell
7-9 ₁	F2	<i>c-e-b—a / f-d</i>	Sequenz
9-11 ₁	F1	<i>d-b-g-c-a-d</i>	Phrase 1, verkürzt
11-14 ₃	F1	<i>f-d-h-g-e-c-a-f-d-h + e</i>	Phrase 1, variiert
143-16 ₁	F3	<i>c / a-d-c / c</i>	Schlussformel
16-17 ₁	F1	<i>g-e-c</i>	Übergang

Takt	Figur	bestimmende Töne	Struktur
<i>Abschnitt II</i>			
17-20	F1	<i>c-a-f-d-h-g-e-c-g + d-h</i>	Phrase
21-23 ₁	F2	<i>a-c-(g) f-d-b</i>	zweitaktiges Modell
23-25 ₁	F2	<i>g-b-f—(d-h-g-h-c)—e-c-a</i>	Sequenz
25-27 ₁	F1	<i>a-f-d-g-e-a</i>	Phrase 1, verkürzt
27-29 ₃	F1	<i>d-b-g (parallel f-d-g) c-a-d</i>	Phrase 1, entwickelt
29-32 ₂	F1	<i>g-e-cis-a-f-d-b-g</i>	Phrase 1, variiert
32-33 ₁	F1	<i>a-f</i>	Übergang
<i>Abschnitt III</i>			
33-37	F1	<i>d-b-g-e-c-a-f-d-h + d-gis</i>	Phrase 1, entwickelt
37-38 ₁	F2	<i>e-h-cis</i>	Verarbeitung
38-40 ₁	F3	<i>a / e - d - cis-d</i>	Verarbeitung
40-41 ₁	F1	<i>f-d-b</i>	Übergang
41-43 ₁	F3a	<i>b / g - a-f-d</i>	zweitaktiges Modell
43-45 ₁	F3a	<i>d / b - c-a-f</i>	Sequenz
45-47 ₁	F3a	<i>f / d - e-c-a</i>	Sequenz
47-49 ₁	F1	<i>f-d-h-gis-e-c</i>	Verarbeitung
49-51 ₁	F1	<i>e-c-a-f, f-d</i>	freie Imitation
51-54 ₁	F1	<i>a-f-d, f-d-b, d-b-gis</i>	Teilsequenzen
54-56	F1	<i>e-c-a-e, h-a-e-cis</i>	Kadenz + Übergang
<i>Abschnitt IV</i>			
57-60	F1	<i>f-d-b-g-e-c-a-f-c + g-e</i>	Phrase, vgl. T. 1-4
61-62 ₃	F2	<i>d-f-c—b / g</i>	zweit. Modell, vgl. T. 5-6
62 ₃ -64 ₂	F3	<i>b / es - d / d-b</i>	freie Verarbeitung
64 ₃ -67 ₁	F1	<i>es-es, g-es-c, f-d-g</i>	freie Verarbeitung
67-70 ₂	F1	<i>b-g-e-c-a-f-d-b-g-e</i>	Phrase 1, variiert
70 ₃ -72 ₁	F3	<i>f / d - g-f / f + a-f</i>	Schlussformel

Fuge in F-Dur

Das Thema dieser Fuge erscheint regelmäßig, doch ist der genaue Umfang nicht eindeutig. Es beginnt auftaktig in der Mitte des ersten und endet in T. 5. Dort wird die Tonika bereits auf dem ersten Schlag erreicht, doch könnten die beiden folgenden Sechzehntel als passive Erweiterung – oder als Vervollständigung des übergeordneten halbtaktigen Schlages – Teil der Phrase sein. In anderen Fällen allerdings dienen dieselben zwei Sechzehntel eindeutig als Anfang einer nachfolgenden melodischen Einheit (vgl. T. 25 und 89). Schließlich gibt es einen Einsatz, in dem die beiden Sechzehntel nicht in der erreichten Harmonie verbleiben und daher unmöglich noch zum Thema gehören können (vgl. T. 95). Aus all diesen Beobachtungen ergibt sich, dass Bach hier ein Fugenthema mit zwei alternativen Endungen entworfen hat: einer ‘männlichen’, die wie ihr Gegenstück in der griechischen Poetik mit einer betonten Silbe schließt, und einer ‘weiblichen’, die dieser Betonung noch eine unbetonte Erweiterung folgen lässt.

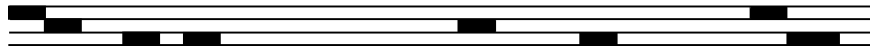
Wirklich einfach ist dagegen der Rhythmus, der ausschließlich aus Sechzehnteln und Achteln mit ergänzender Pause besteht. Eine dritte rhythmische Figur, die erst außerhalb der thematischen Phrase eingeführt wird (vgl. ab T. 5 die Gruppen aus Achtel + Sechzehntel), verleiht der Fuge den Charakter einer Gigue. Die Kontur besteht aus Mordent-Figuren, zwei größeren Intervallen sowie Läufen in Sekundschritten. Die Intervalle in T. 1-4 zeigen vorwiegend aufwärts und die in T. 4-5 fast nur abwärts, doch ist diese Kurve durch zwei Neuanfänge unterbrochen; beide folgen auf Unterbrechungen der melodischen Linie, die durch plötzliche Aufwärtssprünge, Keilmarkierungen auf den Zieltönen und anschließende Pausen gleich dreifach hervorgehoben sind. Die Phrasenstruktur setzt sich somit aus 1 + 1 + 2 Takten zusammen. Harmonisch ist besonders der Anfang des Themas interessant, insofern Hörer dem unbegleiteten ersten Einsatz ein sehr viel schlichteres Skelett zu unterlegen geneigt sind, als sich später als angemessen erweist. Bach harmonisiert jeden halbtaktigen Schlag:

I V I IV V⁷ I⁶ V⁷ I

Die dynamische Gestaltung der Phrase sollte die Anspielung auf die Gigue berücksichtigen. Im Lichte dieses virtuosen Tanzes entscheiden die drei Aufwärtsschwünge (*f-c*, *a-d*, *c-f*) die Spannung und überschreiben dabei die Feinheiten der harmonischen Entwicklung. Die Spannungskurve des Themas besteht daher aus drei kurzen, steigernden Auftakten, deren jeder den vorausgegangenen überbietet, ergänzt von einem ungebrochenen *diminuendo* durch die fallende Oktave von *f* bis *f*.

Die Fuge umfasst acht Themeneinsätze:

1.	T. 1-5	O	5.	T. 52-56	M
2.	T. 5-9	M	6.	T. 66-70	U
3.	T. 14-18	U	7.	T. 85-89	O
4.	T. 21-25	U	8.	T. 89-95	U



Das Thema erfährt im Verlauf der Fuge nur unwesentliche Veränderungen; Umkehrung, Engführung oder Paralleleinsätze kommen nicht vor. In der tonalen Antwort ist der erste Intervallsprung zur Quarte verkleinert. Nur die beiden letzten Einsätze zeigen deutlichere Modifikationen. Der vorletzte fluktuiert zwischen Dur und Moll: Sein Beginn ist in einen *f*-Moll-Akkord eingebettet, doch als fünfter Ton erklingt *a*, dem allerdings ein *des* folgt, das jedoch bald darauf zum *d* aufgelöst wird (vgl. T. 85-87). Dieser Einsatz überrascht zudem durch seine verdickte Textur: In T. 86-87 finden sich zwei fünfstimmige und ein sechsstimmiger Akkord. Der letzte Themeneinsatz ist durch Sequenzen – oder Antizipationen – seines Kopfmotivs deutlich verlängert (vgl. T. 89-93). Zudem unterscheidet er sich von allen anderen durch die nirgends sonst auftretenden Zweiunddreißigstellläufe in seiner Begleitstimme. ‘Begleitstimme’ ist hier übrigens die einzig angemessene Beschreibung: Bach hat für diese Fuge kein einziges konstantes Kontra-subjekt entworfen.

Wie schon die Aufstellung der Themeneinsätze verrät, wird der weitaus größte Teil der Komposition von Zwischenspielen bestritten. Nur 34 der insgesamt 99 Takte der Fuge fallen auf das Thema; die übrigen zwei Drittel verteilen sich auf sechs themafreie Passagen.

Z1	T. 9-14	Z4	T. 56-66
Z2	T. 18-21	Z5	T. 70-85
Z3	T. 25-52	Z6	T. 95-99

In diesen Zwischenspielen spielen allerdings aus dem Thema abgeleitete Komponenten eine wichtige Rolle. So wird vor allem die dritte Teilphrase häufig zitiert, mit oder auch ohne ihren dreitönigen Auftakt. In der verkürzten Form erklingt diese Komponente in Z2 mit drei Imitationen (vgl. M: T. 18-19, O: T. 19-20, U: T. 20-21), in Z3 findet man sie zunächst erweitert um einen aufwärts gerichteten Quartsprung (U: T. 29-30, O: T. 30-31, M: T. 31-32, O: T. 32-33, O: T. 36-37), später dann ohne diesen Abschluss, dafür aber mit Auftakt (U: T. 44-52), und in Z5 schließlich setzt Bach die thematische Komponente in ihrer natürlichsten Funktion, als Teilsequenz des vorangehenden Themeneinsatzes, ein.

Neben dieser dem Thema entlehnten Komponente verwendet Bach ein unabhängiges Zwischenspiel-Motiv sowie mehrere lokale Sequenzmodelle. Das Motiv wird bereits in Z1 eingeführt (vgl. T. 9-10: *b-es*); zusammen mit seinen Imitationen bestreitet es diese erste themafreie Passage zur Gänze. Es wird in der Mitte von Z3 erneut aufgegriffen, sowohl in seiner ursprünglichen Gestalt (vgl. M: T. 37-38 und O: T. 38-39) als auch in einer Variante mit Verzögerung des dritten Tones (vgl. M: T. 39-44 und O: T. 39-45); die Variante wird dann zweimal aufsteigend sequenziert. Als Gegenstimme innerhalb dieses zweistimmigen Sequenzmodells präsentiert die Unterstimme eine Figur (vgl. T. 38-40: *e-f*), die ebenfalls aufwärts sequenziert wird. Z4 enthält zwei weitere Sequenzmodelle; beide sind kurz und ertönen ebenfalls in der Kombination von Ober- und Mittelstimme: vgl. T. 57-58ff und T. 78-79ff. Die Takte 25-28₁ sind dagegen von einer auf die Unterstimme beschränkten Figur und ihren Sequenzen bestimmt (vgl. T. 25-26: *f-f*, mit zweifach aufsteigender Entwicklung); in T. 95-98₁ wird diese Figur transponiert aufgegriffen.

Auf der Suche nach strukturell relevanten Kadenzten, die den Verlauf des Stückes gliedern würden, entdeckt man nur eine einzige Stelle mit entsprechenden Formeln. Diese hat große Ähnlichkeit mit der Schlusskadenz des Stückes (vgl. T. 25-29 mit 95-99) und teilt somit das dritte Zwischenspiel in die zwei Segmente Z3a und Z3b. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Fuge drei Zwischenspiel-Typen enthält: motivisch bestimmte Zwischenspiele mit Imitation (Z1 und Z2), Zwischenspiele, die großenteils auf Sequenzmodellen basieren (Z4 und Z5) sowie kadenzierende Passagen (Z3a und Z6). Z3b bildet eine Ausnahme sowohl wegen seiner komplexen Struktur aus Motiven und Sequenzmodellen als auch vor allem wegen seiner Ausdehnung von dreiundzwanzig Takten (T. 29-52); diese themafreie Passage ist somit fast ebenso so lang wie die ersten vier Einsätze einschließlich der sie verbindenden Zwischenspiele.

Bei der Bestimmung des Grundcharakters spielt die Taktangabe eine wichtige Rolle. Wie so viele der in dieser Epoche als zusammengesetzte Metren notierten Angaben erfüllt Bachs 6/16-Takt nicht eigentlich die Aufgabe, die spätere Generationen von einer Taktangabe erwarten: Sie zeigt keineswegs an, dass man in jedem Takt sechs kurze Schläge zählen sollte, sondern ist vielmehr nur eine Art, triolische Figuren zu notieren. Es hilft, sich vorzustellen, was ein Dirigent schlagen würde, um zu erkennen, dass ein 2/4-Takt gemeint ist. Diesem 'eigentlichen' Metrum sollte in Fragen des Tempos, der Phrasierung und der lokalen Dynamik Rechnung getragen werden.

Wie schon erwähnt, wird die f-Moll-Fuge charakterlich definiert durch ihre Anspielungen auf die Gigue und ist entsprechend als lebhaft zu interpretieren. Viele der Sechzehntel können als auskomponierte Ornamente gelesen werden. Die Artikulation entspricht dieser Beobachtung, mit *legato* für die Mordentfiguren in den ersten beiden Teilphrasen des Themas und *quasi legato* in den Läufen. Der typische Gigue-Rhythmus, das Paar aus Achtel + Sechzehntel, ist unbedingt federnd und mit einer Andeutung von 'schwer-leicht, schwer-leicht' zu spielen. Eine weitere Anleihe aus der Gigue ist die Kombination der beiden rhythmischen Figuren in einem Takt: die Triole mit anschließendem Achtel + Sechzehntel-Paar (vgl. z.B. O: T. 8), in der die laufend erreichte Achtel traditionell nicht betont wird. Punktierter Achtel sind *non legato* zu spielen; Ausnahmen bilden nur die in Sechzehntelüberbindung endenden Noten (vgl. z.B. M: T. 23-24), in denen die Verlängerung als erster Wert einer Sechzehntelgruppe behandelt und daher nicht von den folgenden abgesetzt wird. Verzierungen kommen nicht vor.

Das Tempo dieser Fuge darf so lebhaft sein, wie es eine saubere und nicht verlangsamte Ausführung der Zweiunddreißigstel gegen Ende des Stückes erlaubt. Dank der großen Verschiedenheit der metrischen Organisation in Präludium und Fuge kann das Tempoverhältnis einfach sein:

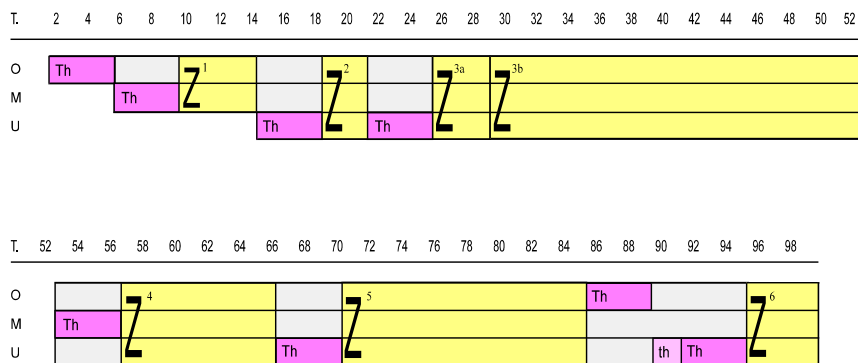
Eine Halbe im Präludium	entspricht	einem Takt in der Fuge
----------------------------	------------	---------------------------

(Metronomempfehlung:

Halbe im Präludium = 60, punktierte Viertel in der Fuge = 120)

Die zwei großen und gut wahrnehmbaren Blöcke aus je vier Themeneinsätzen machen das Verständnis der Struktur leicht. Z1 und Z2 dienen eindeutig als Brücken zwischen zusammengehörigen Einsätzen der ersten Durchführung, während Z4 und Z5 dieselbe Rolle in der zweiten erfüllen. Es gibt jedoch eine Frage, die großen Einfluss auf die Gesamtgestaltung hat,

aber keine einfache Antwort. Die auffällige Analogie zwischen Z3a und Z6 legt nahe, dass die erste Durchführung in T. 29 endet. Da jedoch die zweite Runde von Themeneinsätzen erst in der Mitte von T. 52 beginnt, ergibt sich für Interpretieren das folgende Dilemma: Eine Auffassung dieser Fuge als aus drei Abschnitten bestehend, in dessen mittlerem das Thema nicht vorkommt, ist unorthodox sowohl in Hinblick auf eine Fuge (deren Durchführungen essentiell durch Themeneinsätze bestimmt sind) und in Hinblick auf eine Gigue (die bekanntlich stets binäre Form hat). Die Annahme, dass Bach einem ersten Teil von 28 Takte Länge einen 70 Takte umfassenden zweiten zur Seite stellt, ist ebenfalls wenig überzeugend und findet in keiner der beiden als Vorbild in Frage kommenden Gattungen ein Vorbild. Nimmt man dagegen an, dass der erste Teil der Komposition das ganze dritte Zwischenspiel einschließt, so erhält man einen Aufbau aus zwei Hälften ungefähr gleichen Umfangs (51 + 48 Takte), ignoriert dabei aber die Kadenz in T. 29 sowie die Analogie von Z3a und Z6. Die Graphik gibt nur diese letzte Auffassung wieder, ohne deswegen eine Entscheidung für diese Interpretation nahe legen zu wollen.



Der an einer Gigue orientierte Charakter dieser Fuge determiniert die Stimmung in solchem Grade, dass detaillierte Steigerungen und Entspannungen nur eine untergeordnete Rolle spielen. Sie sind spürbar vor allem innerhalb der Zwischenspiele, wo auf- bzw. absteigende Sequenzen eine generelle Entwicklung der Intensität unterstreichen. Die Tatsache, dass die dynamische Gestaltung in einer Fuge meist eng verbunden ist mit der Interpretation der Struktur und diese für Hörer nachvollziehbar unterstreichen sollte, erzeugt hier aus den oben genannten Gründen ein besonderes Problem.

Ein Kompromiss – der die Frage allerdings nur umgeht – wird erreicht, wenn man die erste Durchführung als eine aus zwei Segmenten zusammengesetzte größere Einheit spielt: Das erste Segment besteht aus Themeneinsätzen und Zwischenspielen, die entweder eine verbindende (Z1 und Z2) oder eine abschließende Funktion haben (Z3). Dieses Segment hat daher die Anschlagsqualität und Intensität, die man in einer Gigue erwarten würde (*mf-f*, oder Register I). Das zweite Segment kann dann, da es ausschließlich aus sekundärem Material besteht, wie ein langes Nachsinnen gespielt werden (*p*, oder Register II).

Konsequenz des Interpretationsansatzes erfordert dann, dass die zweite Durchführung als ein Geflecht beider Register dargestellt wird. So müssten Z4 und Z5 als 'Nachsinnen' über den jeweils vorausgehenden Themeneinsatz präsentiert werden (Register II), im Gegensatz zu den viel kürzeren und zu Beginn der Fuge verbindenden Z1 und Z2, denen sie somit in dieser Version nicht entsprechen. Nur das abschließende Z6 verbleibt, nach einem aufgrund der dichten Gegenstimmen besonders intensiven letzten Themeneinsatz, im Register I.