

Präludium in f-Moll

Dieses Stück erschließt sich dem Hörer sofort. Es besteht aus regelmäßigen Phrasen von zweierlei Material, so dass jeder Wechsel einen deutlichen Kontrast hinsichtlich Textur, Melodik, Rhythmik und Intensität darstellt. Die meisten dieser Phrasen kehren zudem in ähnlicher Form mehrmals wieder, und schließlich wird jede Hälfte wiederholt, so dass ein hoher Grad an Vertrautheit mit dem Material erreicht wird. Wenn hier von 'Material' die Rede ist statt von Motiven, so deshalb, weil Motive in Bachs Kompositionen meist einstimmige Einheiten sind, die in polyphoner Textur mittels Imitation und Sequenz durchgeführt werden. Die Phrasen in diesem Präludium unterscheiden sich zwar in ihrer Textur, doch finden kontrapunktische und imitative Techniken keine Verwendung.

Die harmonische Entwicklung ist großflächiger angelegt, als der offensichtliche Aufbau aus viertaktigen Phrasen zunächst vermuten lässt. Viele dieser Phrasen stellen keine unabhängigen harmonischen Einheiten dar. Insgesamt bewegt sich die Komposition entlang der traditionellen Linien: Die erste Hälfte charakterisiert ein aktiver Schritt von der Tonika weg, die zweite der entsprechende Schritt von der Subdominante zurück zur Tonika.

I	T. 0 ₂ -12 ₂	Tonika zur Tonikaparallele (f-Moll—As-Dur)
II	T. 12 ₂ -24 ₂	Bestätigung der Tonikaparallele
	T. 24 ₂ -28 ₂	erneute Bestätigung der Tonikaparallele
III	T. 28 ₂ -40 ₂	Modulation zur Subdominante (As-Dur—b-Moll)
IV	T. 40 ₂ -48 ₂	Rückkehr zur Tonika mit Halbschluss
V	T. 48 ₂ -60 ₂	Trugschluss in der Grundtonart
	T. 60 ₂ -62 ₂	plagale Kadenz in der Grundtonart
	T. 62 ₂ -66 ₂	authentische Kadenz in der Grundtonart
	T. 66 ₂ -70 ₂	Bestätigung der Grundtonart

Angesichts der wiederholten Verwendung eines sehr begrenzten Materials überrascht es, dass sich nur zwei echte strukturelle Analogien finden lassen: T. 4₂-8₂ ≈ T. 16₂-20₂ (transponiert) und T. 20₂-28₂ ≈ 62₂-70₂ (transponiert und variiert).

Der Rhythmus ist schlicht zu nennen; er besteht vorwiegend aus Achteln und Sechzehnteln mit Vierteln in der Begleitstimme. Die Konturen dagegen sind stark unterschiedlich, mit bevorzugt stufenweiser Linienführung in den

von Achteln dominierten Passagen, Dreiklangsbrechungen in den Sechzehnteln und zahlreichen großen Intervallen in den Vierteln. Diese Kombination lässt auf einen ambivalenten Grundcharakter schließen: Vieles scheint auf einen lebhaften Stil hinzuweisen, doch gleichzeitig verlangen die zahlreichen "Seufzer"-Motive eine emotionale Intensität, die dem Tempo deutliche Beschränkungen auferlegt.

Die Artikulation muss für die verschiedenen Komponenten des thematischen Materials jeweils separat festgelegt werden. *Non legato* mit neutraler Anschlagsqualität ist angebracht für alle Viertel, die Teil der kadenzierenden Bassgänge sind (vgl. U: T. 1-4, 8-16, 28-32, 56-58), ebenso für jene, die von rhythmisch komplementären, melodisch ausdrucksstärkeren Tongruppen in einer anderen Stimme abgesetzt werden sollen (vgl. U: T. 20-24), sowie für alle Achtel, denen im komplementär-rhythmischen Spiel eine Pause folgt (vgl. linke Hand T. 4-8 und rechte Hand T. 52-56). *Non legato* mit eher singendem Ton empfiehlt sich für alle Viertel und Achtel in melodischen Linien. *Legato* mit sehr ausdrucksvollem Anschlag sollte alle Vorhalt-Auflösung-Paare charakterisieren; vgl. dazu die Parallelbildungen der rechten Hand in T. 1-4, 9-16, 28, 29-32, 40, 57 und 70, die Einzelstimmen-"Seufzer" der Unterstimme in T. 49, 51 und 52, außerdem die aus einer Überbindung erwachsenden Vorhalte in M: T. 34 und O: T. 36, die in Verlängerung endenden in T. 37 und 38, die mit Bogen notierten in T. 42 und 44 sowie die ebenso zu behandelnden in T. 45 und 46. *Legato* ist ferner erforderlich für die zweistimmige Schlussfloskel der rechten Hand in T. 39-40. *Quasi legato* mit sehr transparentem Anschlag ist eine gute Wahl für die Sechzehntel in den komplementär-rhythmischen Passagen im Toccata-Stil (vgl. T. 4-8 etc.).

Der Notentext enthält fünf Praller. Drei von ihnen (in T. 40, 42 und 69) werden stufenweise erreicht und beginnen daher mit der Hauptnote; den anderen beiden (in T. 45 und 46) gehen größere Intervalle voraus, so dass sie regulär mit der oberen Nebennote einsetzen.

Die Phrasen mit ihrem kontrastierenden Material basieren auf einem begrenzten Repertoire kleiner Figuren. Interessanterweise werden diese stets zuerst in der ihnen zugehörigen Textur vorgestellt, doch insbesondere die Begleitfiguren tauchen später durchaus auch in alternativem Kontext auf. (Im Folgenden steht der Buchstabe 'M' ausnahmsweise für 'Material').

- M1 charakterisiert die ersten vier Takte. Über kadenziellen Viertel der Unterstimme präsentieren Ober- und Mittelstimme ein vollständiges Seufzermotiv (Auftakt + Tonwiederholung als Vorhalt + Auflösung) in parallelen Terzen bzw. Sexten. Die melodische Intensität ist groß; die Spannung steigt in einer Kurve bis T. 3, wo die Subdominantharmonie

mit einem plötzlichen Registerwechsel zusammenfällt. Die darauf folgende Entspannung wird in der Unterstimme durch eine chromatische Überleitung zur Dominante, in den oberen Stimmen durch einen allmählichen Abstieg ausgedrückt.

- M2 präsentiert sich im Toccata-Stil. Die verkürzt getupften betonten Taktschläge in der linken Hand werden durch Drei-Sechzehntel-Gruppen in der Rechten so ergänzt, dass der Eindruck einer einzigen Schicht von Dreiklangsbrechungen entsteht. Dabei ist der melodische Gehalt der Achtel unerheblich. Die Intensität ist entsprechend niedrig und Spannungslinien ergeben sich nicht: Es gibt weder eine harmonische noch eine melodische 'Richtung'.
- M3 erklingt in T. 20₂-24₂. Der Satz besteht hier erstmals aus drei unabhängigen Stimmen, doch der komplementär gleichmäßige Rhythmus und die Struktur aus eintaktigen Sequenzen lassen auch dieses Material sehr schlicht erscheinen. Jeder Takt enthält einen aufwärts gerichteten Sekundschrift in der Unterstimme, eine Synkope mit auf den schwachen Takteil fallender Terz in der Mittelstimme und eine Kurve aus steigenden und fallenden Septakkorden in der Oberstimme. Die Harmoniefolge (As⁷-Des⁹, g^{o7}-c⁹, f⁷-B⁹, Es⁷-As⁹) sorgt für eine allmähliche Entspannung. Die folgenden vier Takte können, obwohl sie auf den ersten Blick abweichend erscheinen, als Variante betrachtet werden: In der Unterstimme erklingt ein anderer zweistimmig komplementärer Rhythmus, und die Oberstimme hat jede melodische Linienführung aufgegeben. M3a zeichnet sich harmonisch durch eine große Anzahl alterierter Noten aus und erzeugt durch diese harmonische Intensivierung trotz der absteigenden Richtung eine Steigerung auf T. 27₁ zu, der erst dann die abschließende Entspannung folgt.
- M4 tritt erst in T. 40₂-42₂ hinzu. Hinter seiner Oberflächenstruktur in scheinbarer Zweistimmigkeit versteckt sich ein dritter Texturstrang, da die Unterstimme in latenter Zweistimmigkeit komponiert ist. Die Kontur in der Oberstimme besteht aus einer zweitaktigen Einheit – der längsten und melodisch abwechslungsreichsten in diesem Präludium. Der melodische Anteil der Unterstimme stellt dieser charaktervollen Komponente eine absteigende Linie gegenüber (vgl. T. 40-42: *c-b-as-g-f-es*), während der Hintergrund-Strang einen indirekten Orgelpunkt mit abschließender Dreiklangsbrechung bildet (*d ... g-b-d*). Für die dynamische Gestaltung empfiehlt sich eine ausgedehnte Steigerung bis zum Vorhalt mit anschließender kurzer Entspannung. M4 erfährt eine vollständige und zwei partielle Sequenzen sowie eine Erweiterung zum Halbschluss.

Die folgende Tabelle möchte den Aufbau des Präludiums vor Augen führen und nicht zuletzt die hinter den vielen Abweichungen verborgenen Entsprechungen der beiden Hälften aufzeigen. Stark differierende Varianten sind mit einem Sternchen bezeichnet, Entwicklungen mit einem +.

T. 0 ₂ -12 ₂	M1/M2/M1	T. 28 ₂ -40 ₂	M1/M2/M1*	<i>f/p/f</i>
		Einschub:	T. 40 ₂ -48 ₂	M4	<i>mf</i>
T. 12 ₂ -20 ₂	M1/M2	T. 48 ₂ -56 ₂	M1*/M2*	<i>f/p</i>
		Einschub:	T. 56 ₂ -62 ₂	M1+	<i>f</i>
T. 20 ₂ -28 ₂	M3/M3a	T. 62 ₂ -70	M3/M3a	<i>mf</i>

Fuge in f-Moll

Die f-Moll-Fuge hat tänzerischen Charakter. Bach erreicht dies vor allem durch die Gestaltung von Melodie und Rhythmus im Themenkopf: Man empfindet hier Auftakt + dreifache Tonwiederholung, Auftakt + dreifache Tonwiederholung. Diesen beiden unmittelbar einprägsamen Takten folgen zwei Takte mit eher unauffälligen Läufen, bis das Thema in regelmäßiger Phrasenstruktur nach genau vier Takten endet. Genau genommen gibt es einen Schluss auf betontem Takteil – auch ‘männlich’ genannt nach seinem Gegenstück in der altgriechischen Metrik – schon auf dem ersten Sechzehntel von T. 4, wo die harmonische und melodische Rückkehr zur Tonika vollzogen ist; vgl. dazu T. 32. Viel häufiger jedoch ist die unbetont verlängerte oder ‘weibliche’ Endung auf dem fünften Sechzehntel, die zudem den Achtel-Auftakt der Phrase perfekt ergänzt. Die Grenze zwischen den beiden Gruppen aus Auftakt + dreifacher Tonwiederholung stellt eine Phrasierung dar; der Schlusston der variierten Sequenz jedoch geht direkt in den verlängernden Lauf über. In Hinblick auf die Gestaltung besteht das Thema daher aus einer eintaktigen und einer dreitaktigen Teilphrase, wobei die Drei-Achtel-Entspannung der ersten Einheit in der Sequenz auf drei Takte ausgedehnt wird. (Emotionale ‘Wellen’, die das Auf und Ab des Laufes nachzeichnen, sind dabei unbedingt zu vermeiden, da sie die Aufmerksamkeit von dem wesentlichen primären Strukturmerkmal der verlängerten Sequenz auf ein sekundäres Merkmal, die Einzelheiten dieser Kontur, ablenken würden.)

Der Rhythmus im Thema wie auch in der ganzen Fuge besteht vorwiegend aus Achteln und Sechzehnteln; die Kontur setzt sich aus dem Quintsprung, dem davon abgeleiteten gebrochenen Dreiklang und federnden Tonwiederholungen einerseits sowie ornamental wirkenden Läufen andererseits zusammen. Auch die harmonische Struktur ist schlicht: Die Tonika in T. 1 und 4 umgibt Dominanthermonien in T. 2 und 3. Die Subdominante wird nur in metrisch schwacher Position auf dem letzten Achtel des ersten Taktes verwirklicht und hat daher wenig Kraft.



Die f-Moll-Fuge enthält neun Themeneinsätze:

1.	T. 0-4	O	6.	T. 40-44	U
2.	T. 4-8	M	7.	T. 50-54	M
3.	T. 11-15	U	8.	T. 71-75	O
4.	T. 24-28	O	9.	T. 74-78	M
5.	T. 28-32	M			



Abgesehen von den bereits erwähnten zwei Varianten des Schlusses und der Intervallanpassung in der *Comes*-Version, wie sie typisch ist für Themen, die mit einem Quint- oder Quartsprung beginnen, erfährt das Thema keine Veränderungen. Es gibt keine Umkehrungen, und die einzige Überschneidung aufeinander folgender Einsätze (vgl. T. 74-75) ist so minimal, dass sie nicht die Funktion einer Engführung erfüllt. Auch hat Bach für diese Fuge kein Kontrasubjekt entworfen, so dass das Thema in ständig wechselndem kontrapunktischen Satz allein 'regiert'.

Die Themeneinsätze umschließen sechs themafreie Passagen:

Z1	T. 8 ₂ -11 ₂	Z4	T. 44 ₂ -50 ₂
Z2	T. 15 ₂ -24 ₂	Z5	T. 54 ₁ -71 ₂
Z3	T. 32 ₁ -40 ₂	Z6	T. 78 ₁ -85

In Anbetracht ihres sehr charakteristischen Materials können vier dieser Zwischenspiel unterteilt werden: So unterscheidet man

Z2a	T. 15 ₂ -17 ₁	von	Z2b	T. 17 ₁ -24 ₂
Z3a	T. 32 ₁ -33 ₁	von	Z3b	T. 33 ₁ -40 ₂
Z4a	T. 44 ₂ -46 ₂	von	Z4b	T. 46 ₂ -50 ₂
Z5a	T. 54 ₁ -66 ₁	von	Z5b	T. 66 ₁ -71 ₂

Material aus dem Fugenthema findet sich in den Zwischenspielen in zwei Varianten. Einerseits kann eine themafreie Passage als Verlängerung des vorausgehenden Einsatzes beginnen; dies ist der Fall in Z2a (vgl. die absteigenden eintaktigen Sequenzen in der Unterstimme), in Z3a (hier wird der letzte Thementakt zweimal imitiert; vgl. M: T. 31, O: T. 32) und Z4a (mit aufsteigender zweitaktiger Sequenz; vgl. U: T. 44₂-46₂). Andererseits findet der Themenkopf als Zwischenspielmotiv in Z5a Verwendung (vgl. U: T. 56-58 und 62-64).

Das nicht vom Thema abgeleitete Zwischenspielmaterial dieser Fuge umfasst ein Sequenzmodell und ein kleines Motiv. Das Sequenzmodell wird in T. 17-18 eingeführt. Es besteht aus einer führenden Oberstimme, einer mit vereinfachter Parallele stützenden Mittelstimme und Dreiklangsbrechungen in der Unterstimme. Z2b zeigt dieses Modell mit zwei absteigenden Sequenzen, von denen die erste eng angelehnt, die zweite dagegen variiert und erweitert ist (T. 19-20, 21-24). Im strukturell analogen Z3b sind die beiden oberen Stimmen vertauscht und die Erweiterung ist leicht modifiziert. Auch Z6 ist so gebaut, während Z5b die zweite Sequenz nur noch verkürzt bringt. Das unabhängige Zwischenspielmotiv wird in T. 47₁-48₁ eingeführt (vgl. U: *des-f*), in U: T. 48₁-50₁ sequenziert und in O: T. 50₁-51₁ imitiert; verkürzte Parallelen hört man zudem in der O: T. 47₁-48₁ und 49₁-50₁ sowie erneut in O: T. 54₁-55₁ und in U: T. 55₁-56₁.

Die Beziehungen zwischen den Zwischenspielen verraten viel über den Bauplan der Komposition. Besonders auffällig sind die vier miteinander korrespondierenden ausgedehnten Passagen:

Z2b	≈	Z3b	≈	Z5b	≈	Z6
T. 17-24		33-40		66-71		78-85

Alle vier enden mit Kadenzen; diese sind in T. 24 und 71 relativ offen, werden in T. 39-40 und 84-85 dagegen durch Schlussfloskeln unterstrichen. Die Zwischenspiele Z2b und Z3b werden durch die analogen, jeweils den vorausgehenden Themeneinsatz verlängernden Passagen Z2a und Z3a vorbereitet, während Z5a aus zwei korrespondierenden Hälften besteht (vgl. T. 54-59 mit T. 60-65). Die beiden übrigen Zwischenspiele Z1 und Z4 sind hinsichtlich Material und Struktur weit weniger deutlich charakterisiert; sie dienen als Brücken zwischen zwei zusammengehörigen Themeneinsätzen.

Dynamisch ist Z5a die einzige themafreie Passage, die sich mit dem aufwärts sequenzierenden Themenkopf als aktive Steigerung gebärdet. (Es scheint fast, als wolle Bach hier das Fehlen eines dritten Einsatzes wettmachen, der im Vergleich mit Durchführung I vermisst werden könnte.) Z1 und Z4 beginnen jeweils mit einer kleinen Intensivierung, bevor sie eine Entspannung einleiten, und alle anderen Zwischenspiele präsentieren ein durchgehendes *diminuendo*. Interpretieren können in Erwägung ziehen, die vier oben genannten längeren Passagen mit ihren Sequenzmodellen in einer Klangfarbe zu spielen, die einen Kontrast mit der des Themas bildet. (Dabei mag der Gedanke an das zweite Manual eines Cembalos hilfreich sein. Auf modernen Instrumenten kann der mit Hilfe des linken Pedals erzielte Farbwechsel zusammen mit leichterem Anschlag eine Annäherung erzeugen.)

Die Intervallsprünge und Dreiklangsbrechungen im Thema ebenso wie der einfache Rhythmus weisen auf einen lebhaften Grundcharakter hin. Das Tempo sollte rasch genug gewählt werden, um einen 2/4-Takt mit nur einem betonten Schlag pro Takt zu erzielen und gleichzeitig die erwünschte Leichtigkeit der Sechzehntel zu garantieren. Das Tempoverhältnis von Präludium und Fuge allerdings wirft eine Frage auf. Die Gleichsetzung der Viertel ist möglich, klingt jedoch fast immer ein wenig langweilig. Eine komplexe Proportion erzielt daher ein besseres Ergebnis, ist jedoch anspruchsvoller für die Vorstellungskraft. Die Übersetzung legt hier die Triolensechzehntel, also einen nicht wirklich erklingenden, sondern nur abgeleiteten Notenwert zugrunde. (Am besten denkt man die Achtel im letzten Takt des Präludiums weiter, unterteilt sie allmählich in Dreiergruppen und fasst dann zwei der so erhaltenen kleinen Pulsschläge zur Achtel der Fuge zusammen.)

Eine Triolensechzehntel im Präludium	entspricht	einer Sechzehntel in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludium-Viertel = 66, Fugen-Viertel = 100)		

Die angemessene Artikulation erfordert *non legato* für die Achtel und ein sehr leichtes *legato* für die Sechzehntel. Das *non legato* sollte im Thema selbst fröhlich federnd klingen, etwas weniger beschwingt im sekundären Material und besonders sanft in den Sequenzmodellen. Die einzige Verzierung, die im Notentext angezeigt wird, ist der Mordent in T. 1, d.h. auf dem Höhepunkt der ersten Teilphrase des Themas. Das Symbol steht in Klammern, so dass es den einzelnen Interpreten überlassen scheint, sich für oder gegen diese Ornamentierung zu entscheiden. Wer den Mordent an dieser Stelle – bei der Vorstellung des Fugenthemas – spielt, macht ihn damit zu einem integralen Bestandteil des primären Materials und sollte ihn konsequenterweise auf alle weiteren Einsätze übertragen. (Technisch ist das, wenn überhaupt, allenfalls in den Mittelstimmen-Einsätzen von T. 28-29 und 74-75 ein Problem.) Eine weitere Verzierung, die nicht angezeigt ist, jedoch von jedem Interpreten aus Bachs Umkreis intuitiv gespielt worden wäre, ist der stiltypische kadenzelle Triller auf dem punktierten *g* in T. 84. Er beginnt mit der oberen Nebennote und endet (ohne Nachschlag, da seine Auflösung vorzeitig auf dem letzten Sechzehntel des Taktes antizipiert wird) kurz vor dem vierten Unterstimmen-Achtel.

Der Aufbau der Fuge ist sehr klar, wie sich schon aus der Funktion der themafreien Passagen ergibt. Die vier analogen Zwischenspiele Z2b, Z3b, Z5b und Z6 bilden jeweils den Schluss einer Durchführung. Dadurch, dass sie mit einem unterschiedlichen Grad an melodischer Formelhaftigkeit

enden, entsteht der Eindruck, dass Durchführung I + II einerseits und III + IV andererseits zwei übergeordnete Blöcke innerhalb eines binären Aufbaus darstellen. Diese Auffassung wird gestützt durch die Beobachtung, dass die Themeneinsätze in Durchführung I und III jeweils durch überbrückende Zwischenspiele verbunden werden, welche in Durchführung II und IV fehlen. Die folgende Gegenüberstellung mag dies deutlich machen:

Durchführung I:	Durchführung III
Thema in O, M	Thema in U
Z1 (verbindend)	Z4 (verbindend)
Thema in U	Thema in M
Z2a (Einsatzerweiterung)	Z5a (mit Themenkopf)
Z2b (Sequenzmodell; keine Schlussformel)	Z5b (Sequenzmodell; keine Schlussformel)
Durchführung II:	Durchführung IV:
Thema in O, M	Thema in O, M
Z3a (Einsatzerweiterung)	—
Z3b (Sequenzmodell; Schlussformel)	Z6 (Sequenzmodell; Schlussformel)

Die harmonische Entwicklung in der Fuge unterstreicht den großflächig zweiteiligen Aufbau, insofern die dritte Durchführung erneut ihren Ausgangspunkt von der Tonika nimmt. Die Vorgänge innerhalb jeder Hälfte der Komposition sind jedoch verschieden:

- Durchführung I beginnt mit drei Einsätzen in der Grundtonart; das dem letzten Einsatz folgende, abschließende Z2 moduliert nach Es-Dur, der Dominante der Tonikaparallele As-Dur.
- Durchführung II steht in Dur, mit Themeneinsätzen in der Tonikaparallele As-Dur und deren Dominante; Z3a moduliert sodann nach c-Moll, und Z3b kadenziiert in der Dur-Dominante der Grundtonart, C-Dur.
- Die beiden Themeneinsätze der dritten Durchführung stehen, wie der erste und dritte Einsatz der Exposition, in der Tonika der Grundtonart f-Moll; das lange Zwischenspiel Z5 schließt mit einem F-Dur-Septakkord, dem Dominant-Septakkord der Subdominante b-Moll.
- Die vierte Durchführung beginnt auf der Subdominante und führt, dank der typischen Quint-Fortschreitung in zusammengehörigen Einsätzen, von dort zur Tonika zurück, in der auch Z6 verbleibt.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
O	Th								Z ¹					Z ^{2a}	Z ^{2b}									
M					Th																			
U									Th															

T.	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40		
O	Th								Z ^{3a}	Z ^{3b}								
M					Th													
U																		

T.	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
O					Z ^{4a}	Z ^{4b}									Z ^{5a}												Z ^{5b}				
M									Th																						
U	Th																														

T.	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85
O	Th						Z ⁶							
M			Th											
U														

Da Kontrasubjekte, Engführungen und andere steigernde Merkmale in dieser Fuge fehlen, sind die unterschiedliche Intensität eines jeden Einsatzes und eine weit ausholende dynamische Zeichnung offenbar nicht vorrangig für die Aussage. In Durchführung I wächst die Spannung durch das allmähliche Hinzutreten der Stimmen – die dynamische Kurve des verbindenden Zwischenspiels bringt keine Unterbrechung – und nimmt dann ebenso allmählich im Verlauf des zweiten Zwischenspiels wieder ab; dasselbe gilt für die strukturell korrespondierende Durchführung III. In beiden Fällen erzeugt der Schluss in einer Tonart, die sich bald darauf als Dominante des nächsten Themeneinsatzes erweist, einen zusätzlichen Entspannungseffekt. Die jeweils nachfolgenden Durchführungen II und IV greifen dies auf, indem sie mit reduzierter Stimmichte beginnen. (In T. 24-28 ist dies explizit, da die Mittelstimme schweigt; in Takt 71-75 erzeugt die perfekt komplementäre Abwechslung der Mittel- und Unterstimme für Hörer ebenfalls den Eindruck einer einzigen Gegenstimme.) In beiden Fällen überlässt Bach den letzten Einsatz der in der Textur am wenigsten exponierten Mittelstimme. Jeder Spannungszuwachs, der durch die wieder erreichte Dreistimmigkeit hätte entstehen können, wird so verhindert, und die Durchführungen II und IV bleiben viel zurückhaltender als I und III. Die themafreien Passagen Z3 und Z6 bereiten beiden Fugenhälften einen sanften Schluss.