

## Präludium in a-Moll

Das Präludium in a-Moll besteht aus zwei Hälften von gleicher Länge und ähnlichem Aufbau; damit erinnert es an die Tanzformen aus Bachs Suiten. Die Textur mit ihrer konsequenten Zweistimmigkeit und ihren häufigen Imitationsansätzen täuscht jedoch, denn die Stimmen sind nur selten wirklich unabhängig voneinander. Es gibt zwei vorherrschende Motive, die gemeinsam beinahe das ganze Stück beherrschen. Jedes wird von einer regelmäßigen, im Stimmtausch die Position wechselnden Gegenstimme begleitet, so dass eine kontrapunktische Gegenüberstellung der beiden Motive verhindert wird. Das Präludium kann also als motivisch bestimmt gelten – genauer gesagt: bestimmt von zwei zweistimmigen Motiven in einer quasi-polyphonen Textur.

Abgesehen von den Abschlusstakten beider Hälften werden alle Takte von den beiden Motiven vereinnahmt, so dass kein Raum für formelhafte Kadenz bleibt. Auch der ungewöhnlich hohe Anteil an chromatischen Übergängen schwächt das Gefühl für eine definitive harmonische Entwicklung. Stattdessen wird der Aufbau des Stückes mit Hilfe von strukturellen Entsprechungen vermittelt.

T. 1	≈	T. 8 und	} beide transponiert im Stimmtausch, mit unterschiedlichem Taktübergang
T. 2-5 <sub>1</sub>	≈	T. 9-12 <sub>1</sub>	
T. 5-8 <sub>1</sub>	≈	T. 13-16 <sub>1</sub>	transponiert im Stimmtausch
T. 17-19	≈	T. 21-23	
T. 1-3 <sub>3</sub>	≈	T. 25-27 <sub>3</sub>	transponiert und variiert
T. 4 + 5	≈	T. 30 + 31	beide transp. / var. im Stimmtausch
T. 16	≈	T. 32	

Für die formale Anlage ergibt sich folgende Beobachtung: Die erste Hälfte des Präludiums besteht aus zwei Abschnitten, T. 1-8 und T. 9-16. Auch die zweite Hälfte ist zweiteilig, wobei Abschnitt III in sich geteilt ist, während Abschnitt IV Anflüge einer Reprise zeigt. Dies ergibt das Bild einer ternären Form mit dem Aufbau ||: A A':||: B A":||. Gleichzeitig unterstreicht die Entsprechung der Takte 16 und 32 den Eindruck einer binären Form, die schon durch die Analogie von Umfang und Wiederholungszeichen nahegelegt wird.

Das Präludium ist in seiner Rhythmik durch eine große Anzahl verschiedener Notenwerte und in seinen Konturen durch einen hohen Anteil an Chromatik gekennzeichnet. Fast alle scheinbaren Intervallsprünge im thematischen Material entpuppen sich bei genauerer Betrachtung entweder als zu verschiedenen melodischen Strängen gehörend oder als ornamental. Der Grundcharakter der Komposition ist daher 'eher ruhig'. Das Tempo sollte langsam sein, um den chromatischen Sechzehnteln genügend Zeit für die Entfaltung ihres emotionalen Ausdrucksgehaltes zu geben; auch die Zwei- und dreißigstel dürfen in diesem Stück nicht virtuos klingen.

Die angemessene Artikulation ist durchgehendes *legato*, das nur in wenigen Fällen durch kadenzelle Oktavsprünge durchbrochen wird (vgl. U: T. 16, 28 und 32). Die Phrasierung ist nicht ganz so offensichtlich, wie man angesichts der eindeutigen Motivumfänge meinen könnte. Sie wird durch Überschneidungen einerseits und durch verspätete harmonische Auflösungen andererseits kompliziert. Überschneidungen, bei denen eine Unterbrechung des Klangflusses ganz falsch wäre, ergeben sich jedesmal, wenn ein Phrasenende zugleich den Anfang einer neuen Phrase bildet. Hier kann nur die dynamische Zeichnung, die daher besonders ausdrucksvoll sein muss, die jeweilige Zugehörigkeit zum Ausdruck bringen. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Phrasierung in diesem Präludium. Die Zeichen beziehen sich jeweils auf den Augenblick nach der ersten Note in einem Takt: Die Zäsur (') deutet an, dass eine leichte Unterbrechung des Klangflusses notwendig ist, der Bogen (˘), dass sie unangemessen wäre.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
U		'	˘	˘	'	˘	'	'	˘	'	'	˘	˘	'	˘	˘
L	'	˘	'	'	˘	'	˘	˘	'	˘	˘	'	'	˘	'	˘
T.	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
U	'	'	'	'	˘	'	˘	˘	˘	'	˘	˘	˘	˘	˘	'
L		'	'	'	'	'	'	'	'	˘	'	'	'	'	'	˘

Zusätzlich ergibt sich noch ein 'Atemholen' nach dem mittleren Schlag in O: T. 10, 14, 15, 20, 23, 24 und in U: T. 3, 6, 7, 12, 19, 27.

Der Notentext enthält drei Ornamente, die in den Abschlusstakten der beiden Hälften auftreten – jenen Takten, die aufgrund der Skalenläufe und Oktavsprünge virtuos wirken und damit deutlich anders als der Rest der Komposition. In T. 16 findet sich ein Praller- und ein Triller-Symbol. Allerdings stellen die dem Praller folgenden ausgeschriebenen Zwei- und dreißigstel einen typischen Nachschlag dar und verraten damit, dass Bach auch

hier an einen den Notenwert ausfüllenden Triller gedacht haben muss. Beide Triller bewegen sich in Vierundsechzigsteln, d.h. doppelt so schnell wie die schnellsten auskomponierten Werte des Stückes. Der Triller auf *c* am Taktbeginn wird stufenweise erreicht und beginnt daher mit der Hauptnote, die wie die beiden Noten des schon erwähnten Nachschlags Zweiunddreißigstellaenge hat. Der zweite Triller beginnt mit der oberen Nebennote und endet mit einem Nachschlag im Tempo des Trillers. Da beide Ornamente in der linken Hand und noch dazu gegen schnelle Notenwerte in der Rechten erklingen, verstärken sie den ohnehin schon virtuosen Eindruck der Stelle, die durch die plötzlich hinzutretende Mittelstimme noch intensiviert wird. Der Mordent in T. 32 ist dagegen einfach. Sein dreitöniges *a-gis-a* sollte so schnell gespielt werden, dass die Verzierung deutlich vor dem *h* in der Unterstimme endet.

Das Hauptmotiv des Präludiums wird in T. 1-2<sub>1</sub> eingeführt. Dabei beginnt die Gegenstimme genau genommen mit dem zweiten Achtel; das erste dient als harmonische und metrische Stütze, gehört jedoch nicht zum thematischen Material und sollte daher in leiser, neutraler Klangfarbe gespielt werden. Das Motiv samt seiner Gegenstimme besteht aus drei chromatisch absteigenden Linien in einer Textur, die man als ornamentierte Homophonie beschreiben könnte:



Die korrespondierende dynamische Gestaltung besteht aus einem langen *diminuendo*, eingeleitet von einem kurzen, aber sehr aktiven *crescendo* im Vierton-Aufstieg zu Beginn des Taktes. Während der Spannungsabfall in der begleitenden Stimme allmählich, aber ungebrochen ist, sollte die führende Stimme so nuanciert werden, dass der wichtigere (mittlere) chromatische Abgang als Vordergrund, die sekundäre Linien im höheren Register dagegen als Hintergrund oder Schatten wirkt.

M1 kehrt unverändert wieder in T. 2, 4, 5, 11, 13 und 25, zudem mit kleinen Varianten in T. 8, 9, 26, 30 und 31. Umkehrungen finden sich in T. 17, 18 und 22, als Variante auch in T. 21 und als Teilsequenz in T. 20. Wer sehr freie Abwandlungsformen identifizieren mag, kann auch in T. 19

und 23-24 noch fündig werden. Dabei stellt sich die Frage einer dynamisch sinnvollen Gestaltung der Umkehrungsform. Ob man der Emotion folgend die aufsteigenden Linien als *crescendo* spielt oder in Anlehnung an die ursprüngliche Zeichnung als *diminuendo*, stellt eine grundlegende Entscheidung für die Interpretation des Präludiums dar. Diese Entscheidung beeinflusst nicht nur die Gestaltung anderer Motive, sondern bestimmt auch darüber, ob die zweite Präludiumhälfte, in der die meisten M1-Umkehrungen erklingen, als dramatischer Höhepunkt eines Stückes in dreiteiliger Anlage oder vielmehr als integrierter Teil einer Komposition aus zwei ähnlichen Hälften wahrgenommen wird.

Das zweite Motiv wird in T. 3 vorgestellt. Es beginnt ebenfalls nach dem schweren Schlag zu Beginn des Taktes, ist aber nur einen halben Takt lang und endet auf dem mittleren Schlag oder, in allen Fällen, wo dieser übergebunden ist, auf der darauf folgenden Note (vgl. T. 3, U: *d*, O: *f*). Hinsichtlich seiner Kombination aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln in der einen (führenden), Achteln in der anderen (begleitenden) Stimme und hinsichtlich seiner verschleierte chromatischen Linie erinnert M2 an M1; es unterscheidet sich jedoch insofern, als die Begleitstimme diatonisch ist und in Gegenbewegung zur führenden Stimme verläuft.

Das dynamische Profil des zweiten Motivs ist daher viel komplexer als das des ersten. Der führende Strang beginnt mit einem ausgeschriebenen Mordent, der in einem plötzlichen Sextsprung gipfelt; diese Geste wird am besten als emphatisches *crescendo* wiedergegeben; der folgende chromatische Abstieg sorgt für die entsprechende Entspannung. (Die hier unterbrechende Sexte repräsentiert einen Ausweichten und darf nicht akzentuiert werden.) Dieser sehr emotionalen Kurve steht in der Gegenstimme ein gerades, sanftes *crescendo* gegenüber. M2 wird sofort sequenziert und zudem unverändert in T. 10 und 12 sowie variiert und entwickelt in T. 27-30 aufgegriffen. Die interessantesten Abwandlungsformen finden sich in T. 6-7 und 14-15, wo die halbtaktige Sequenz durch eine Imitation ersetzt wird und die beiden Stimmen zudem einzelne Eigenschaften austauschen.

In der dynamischen Gestaltung sind vor allem die großflächigen Bewegungen von Bedeutung, so z.B. die konkave Kurve der ersten drei Takte, gebildet aus einem vor allem diminuierenden Takt, dessen Fortsetzung in der Imitation und einer wieder aufbauenden Spannung in der aufsteigenden Sequenz des crescendierenden zweiten Motivs in T. 3, etc.

## Fuge in a-Moll

In diesem Thema fällt die umfangreiche Pause ins Auge, die die zweitaktige, in T. 1<sub>2</sub> mit der Quinte beginnende und in T. 3<sub>1</sub> auf der Terz endende Phrase zu teilen scheint. Die beiden Hälften sind hinsichtlich Rhythmus und Intervallstruktur spiegelsymmetrisch gebaut: Die erste Hälfte besteht aus vier Vierteln und einer Viertelpause, die zweite aus einer Achtelpause und vier Achteln. Das erste und letzte der Intervalle sind große Terzen, das zweite und vorletzte reine Quartan; einzig der verminderten Sept als drittem Intervallsprung steht als drittletzter die komplementäre kleine Terz gegenüber. Die Verbindung zwischen beiden Hälften erzeugt eine spürbare Spannung: Rhythmisch ist die Pause länger als jeder Notenwert des Themas, und der Tritonus repräsentiert das spannungsvollste Intervall.

The image shows a musical staff in bass clef with a 6/8 time signature. The melody consists of the following notes: G<sub>2</sub> (quarter), A<sub>2</sub> (quarter), B<sub>2</sub> (quarter), C<sub>3</sub> (quarter), D<sub>3</sub> (quarter), E<sub>3</sub> (quarter), F<sub>3</sub> (quarter), G<sub>3</sub> (quarter), A<sub>3</sub> (quarter), B<sub>3</sub> (quarter), C<sub>4</sub> (quarter), D<sub>4</sub> (quarter), E<sub>4</sub> (quarter), F<sub>4</sub> (quarter), G<sub>4</sub> (quarter), A<sub>4</sub> (quarter), B<sub>4</sub> (quarter), C<sub>5</sub> (quarter). A large bracket spans from the first G<sub>2</sub> to the final C<sub>5</sub>, with labels above it: 'gr. Terz', 'Quart', 'verm. Septime', 'Tritonus', 'kl. Terz', 'Quart', 'gr. Terz'. Below the staff, the notes are represented by stems with flags, and a large bracket underlines the entire phrase.

Die symmetrische Entsprechung der beiden Hälften und die Spannung im Tritonus-Intervall verraten, dass die Phrase als ein unteilbares Ganzes konzipiert ist, in dem die Pause die sie umgebenden Segmente nicht etwa trennt, sondern vielmehr mit äußerster Intensität verbindet. Diese Auffassung wird von der Harmonik des Themas bestätigt, die eine einfache Kadenz durchläuft. Die Dominant-Funktion wird zu Beginn des zweiten Taktes erreicht, setzt sich über die Pause hinweg in der zweiten Takthälfte fort und findet erst in T. 3<sub>1</sub> ihre Auflösung.

The image shows the same musical staff as above. Below the staff, the harmonic progression is indicated by Roman numerals: i, iv, V<sup>9</sup>, followed by five dashes, and then i.

Die dynamische Gestaltung besteht entsprechend aus einem mächtigen *crescendo* zum *gis*, gefolgt von einer spannungsvollen Pause und einer allmählichen Entspannung in den Achteln.

Die Fuge enthält acht Themeneinsätze:

1.	T. 1-3	U	5.	T. 13-15	O
2.	T. 3-5	M	6.	T. 17-19	M
3.	T. 6-8	O	7.	T. 21-23	O
4.	T. 9 <sub>4</sub> -11 <sub>3</sub>	U	8.	T. 25 <sub>4</sub> -27 <sub>3</sub>	U

Abgesehen von der Intervallanpassung in der tonalen Antwort und einem vergrößerten Septsprung im Dur-Einsatz (vgl. T. 10: *a-h* = kleine statt verminderter Septime) erfährt das Thema nur minimale Veränderungen: In T. 9, 17 und 25 ist der Anfangston zur Achtel verkürzt.<sup>1</sup> Umkehrungen und Eng- oder Parallelführungen kommen in dieser Fuge nicht vor.

Bach stellt dem Thema zwei Kontrasubjekte zur Seite, die alle Einsätze außer dem ersten und letzten begleiten. KS1 tritt nach einer Teilsequenz des Themen-Endgliedes auf der sechsten Achtel des dritten Taktes ein. Sein auffälligstes Merkmal ist der fünftönige Abwärtslauf, der gleich dreimal abwärts sequenziert wird. Die ersten beiden dieser Skalen-Segmente sind durch einen Intervallsprung deutlich getrennt, doch diese Zäsur wird anschließend durch einen kleinen nachschlagenden Aufstieg gemildert. Die letzte Sequenz ergänzt ein ornamentierter Aufstieg zur Auflösung. Dieses Kontrasubjekt ist somit in jeder Hinsicht unabhängig vom Thema. Die entsprechende dynamische Gestaltung besteht aus einem vierfachen, jeweils kleinen aber in der Wiederholung zunehmenden *crescendo* auf den betonten Taktschlag zu, in den drei Sequenzen gefolgt von einer ausdrücklichen Entspannung in der Aufwärtsbewegung. KS2 setzt erst fast einen Takt nach dem Thema ein und schließt unbestimmt (vgl. U: T. 7-8 mit M: T. 11, U: T. 14-15, O: T. 18-19 und M: T. 22-23). Sein Charakteristikum sind die ersten vier Achtel, die den Rhythmus des Themas ergänzen, indem sie dessen Pause in einer drei Eigenheiten des Themas vereinenden Weise ausfüllen: Die Intervallstruktur des KS2-Segments klingt wie eine freie Imitation der ersten Themenhälfte, der Rhythmus nimmt den in der zweiten Hälfte voraus, und das auffälligste, gleich zweimal verwendete Intervall ist der die Themenhälften verbindende Tritonus. Gleichzeitig bildet KS2 eine Sexten-

<sup>1</sup> Auf den ersten Blick kann man sich im vierten und achten Themeneinsatz fragen, ob die Terz zu Beginn des Themas durch eine Durchgangsnote gefüllt ist oder ob das Thema vielmehr erst mit dem Achtel-Sekundschritt einsetzt. Erst eine Analyse der metrischen und harmonischen Organisation im vorangehenden Segment zeigt, dass die erste Achtel des vierten Schläges hier jeweils das Ende, nicht den Anfang einer Linie markiert.

parallele zum zentralen KS1-Segment (vgl. T. 7, KS1 in M: *d...gis...h...e*; KS2 in U: *f-h-d-gis*). Das zweite Kontrasubjekt ist also nicht vollkommen unabhängig, sondern fungiert vielmehr als unterstützende Ergänzung der beiden anderen Komponenten des primären thematischen Materials. Dynamisch drückt sich dies in einem starken Spannungsanstieg durch das viertönige Anfangssegment und eine mit dem Thema parallel laufende Entspannung aus.

Das primäre Material umschließt acht themafreie Passagen. Da beide Kontrasubjekte später einsetzen als das Thema selbst, entstehen regelmäßig Überschneidungen sekundärer mit primären Komponenten. Die folgende Aufstellung nennt ausschließlich die Abschnitte des Zwischenspielmaterials, die für die Interpretation der Fuge von Bedeutung sind.

- |    |                        |                                                            |
|----|------------------------|------------------------------------------------------------|
| Z1 | T. 3                   | (M: 2.-5. Achtel)                                          |
| Z2 | T. 5-6                 | (M + U: bis 5. Achtel)                                     |
| Z3 | T. 8-9                 | (M: bis 1. oder 4. Achtel in T. 10 )                       |
| Z4 | T. 11 <sub>3</sub> -13 | (O: bis T. 13 <sub>1</sub> vor Übergang; U: bis 5. Achtel) |
| Z5 | T. 15-17 <sub>3</sub>  | (U: bis 5. Achtel)                                         |
| Z6 | T. 19-21               | (M + U: bis 5. Achtel)                                     |
| Z7 | T. 23-25 <sub>3</sub>  | (M: bis T. 26 <sub>1</sub> )                               |
| Z8 | T. 27 <sub>3</sub> -28 |                                                            |

Die Zwischenspiele vereinen aus dem Thema und dem ersten Kontrasubjekt abgeleitetes Material mit unabhängigen Motiven. Eine Vier-Achtel-Figur, die die zweite Themenhälfte frei sequenziert, wird bereits in T. 3 zwischen dem ersten Einsatz und KS1 eingeführt (M-th); als Gegenstimme tritt später eine Sequenz des KS1-Endgliedes hinzu (M-ks vgl. U: T. 11-12, M: T. 12, O: T. 12-13), das bald auch eigene Entwicklungen hervorbringt (vgl. O M U: T. 11-13) und schließlich sogar aktiv vorwärtsstrebend agiert (U: T. 19-21<sub>3</sub>).

M1 (vgl. U: T. 5<sub>1</sub>-5<sub>3</sub>) ist unabhängig insofern, als weder sein Rhythmus noch seine Kontur direkt aus dem primären Material stammen. Mit seinem symmetrischen Aufbau aus Aufstieg + Abstieg, der Notenzahl (4 + 4) und der auffälligen, die Spannung weiterführenden Pause zeigt es allerdings eine strukturelle Verwandtschaft zum Thema.<sup>2</sup> M2 ist auf das sechste Zwischenspiel beschränkt, wo es ein Spiel aus Imitation und variiertes Sequenz bildet (vgl. O/M: T. 19-20).

Durch die Verwendung des Zwischenspielmaterials ergeben sich etliche Querbeziehungen unter den themafreien Passagen. (Die in der folgenden Tabelle erwähnten Unterteilungen der Zwischenspiele dienen einzig zur Unterscheidung des Materials und sind nicht, wie sonst häufig, an abgeschlossene harmonische Entwicklungen gebunden.)

	entspricht	Material	vgl.	mit
Z1	Z4b	M-th	U: T. 2	U: T. 13
Z2	Z3a, Z5a, Z7b	M-th + M1	T. 5-6 <sub>1</sub>	T. 8-9 <sub>1</sub> , 15-16 <sub>1</sub> , 24-25 <sub>1</sub>
Z3b	Z5b	M1a imit.	T. 9-10	T. 16-17
Z4a	Z8	M-th + M-ks	T. 11-13 <sub>1</sub>	T. 27-28

Z6 stellt aufgrund seiner Kombination von M2 mit aufsteigenden M-ks-Sequenzen eine eigene Kategorie. Ähnliches gilt für Z7, das aus drei Segmenten besteht, wobei Z7a eine Verlängerung des vorausgehenden Themeneinsatzes ist, während Z7b mit einer Z2-Transposition fortfährt und Z7c Skalenwerk einführt, das selbst vom nächsten Themeneinsatz nicht verdrängt wird, sondern dessen Kontrasubjekt ersetzen.

Sowohl die machtvolle Spannung im Thema als auch die große rhythmische Vielfalt in den Kontrasubjekten legen einen ruhigen Grundcharakter nahe. Das Tempo sollte feierlich-stättlich sein – langsam genug, dass Hörer die Synkopen in KS1 mitfühlen können, jedoch nicht schleppend. Die Fortschreitung von einer Themen-Viertel zur nächsten muss höchste dramatische Intensität vermitteln. (Achtel zu zählen, so hilfreich dies angesichts der komplizierten Rhythmik zunächst scheinen mag, ist bei der Gestaltung des Charakters hinderlich.) Das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge kann einfach gewählt werden:

Eine Viertel im Präludium	entspricht	einer Viertel in der Fuge.
(Metronomempfehlung: 60 für alle Schläge)		

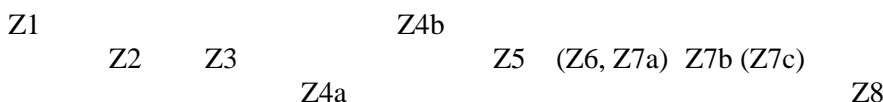
<sup>2</sup> Varianten des Motivs sind die kompakte Version ohne Pause in Z3 (vgl. M, O, M: T. 9-10), sowie diverse Erweiterungen, die sich immer mehr einfachem Laufwerk annähern.



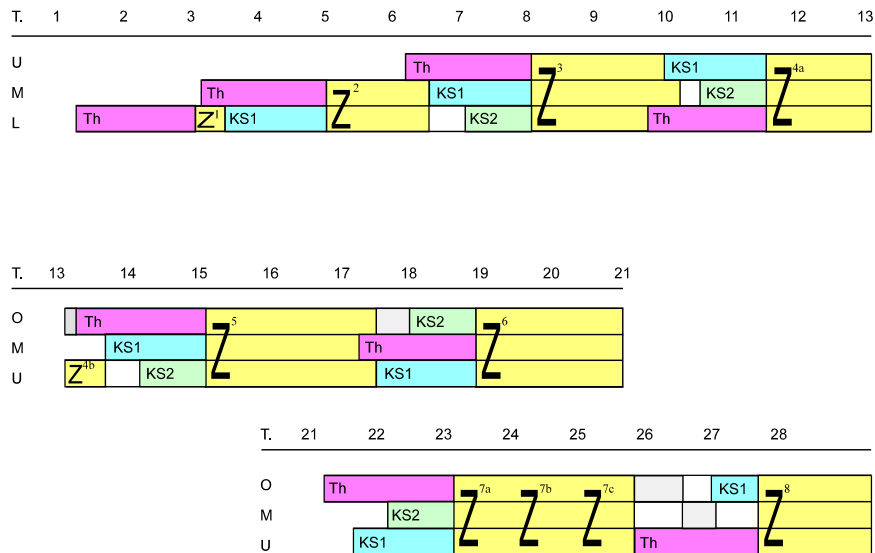
Die Artikulation in dieser Fuge ist recht interessant. Man setzt im allgemeinen voraus, dass in einem Werk ruhigen Charakters alle thematischen Noten *legato* gespielt werden. Allerdings weisen Vertreter dieses Grundcharakters typischerweise keine gereihten Sprünge auf. Das Thema dieser Fuge würde ein Problem darstellen, hätte Bach nicht offensichtliche Hinweise auf seine Vorstellung gegeben – offensichtlich jedenfalls für seine Zeitgenossen. Hätte Bach nämlich angenommen, dass seine Interpreten die Achtel in diesem Stück ohnehin getrennt spielen würden, so gäbe es keinen Anlass für die Keile in T. 2<sub>3</sub>-3<sub>2</sub>. Vielmehr war er offenbar überzeugt, dass Musiker, durch die in allen thematischen Komponenten ausgedrückte große Intensität geleitet, zum *legato*-Spiel neigen würden und nur durch zusätzliche Bezeichnung zum energischen Absetzen animiert werden würden. Aus dieser Argumentation folgt, dass die Themen-Viertel – die nirgends in der Fuge mit Keilen versehen sind – in sehr breitem *non legato* zu spielen sind, alle kürzeren Notenwerte dagegen in dichtem *legato*. Dasselbe dichte *legato* gilt für Achtel in Sekundsritten oder einzelnen emotionalen Intervallen (wie in O: T. 20).

Der Notentext enthält nur ein Ornament: den Triller im KS1-Endglied. Er beginnt mit der oberen Nebennote, bewegt sich am besten in Vierundsechzigsteln und endet mit dem ausgeschriebenen Nachschlag. Ausnahmen gelten in T. 27, wo der Mittelstimmen-Triller mit der Hauptnote einsetzt,<sup>3</sup> und in T. 28, wo die Verzierung als zusammengesetztes Ornament gekennzeichnet ist, das mit der unteren Nebennote beginnt.

Wie oben gezeigt wurde, teilt Bach die Fuge mittels der Analogiebildungen in den Zwischenspielen in zwei Hälften. Die erste Hälfte endet mit einer Kadenz in der Grundtonart in T. 13<sub>1</sub>; die zweite ist in sich zweigeteilt: Durchführung II (T. 13-21<sub>1</sub>) umfasst zwei Themeneinsätze in Unter- und Mittelstimme, Durchführung III (T. 21<sub>2</sub>-28) folgt mit zwei Einsätzen in Ober- und Unterstimme. Die Beziehung zwischen den Einsätzen, besonders die von O: T. 13-15 mit M: T. 3-5 und U: T. 25-27 mit L: T. 9-11, betont eher den Aufbau in zwei Hälften als die drei Durchführungen.



<sup>3</sup> Achtung: In der Henle-Urtext-Ausgabe ist die Taktzählung an dieser Stelle falsch, da der halbe Takt am Ende der vorletzten Zeile und seine Ergänzung zu Beginn der letzten Zeile versehentlich durch einen Taktstrich getrennt und als zwei ganze Takte gezählt werden. Die Fuge hat insgesamt 28 Takte.



Der Spannungsverlauf in der a-Moll-Fuge beginnt mit einer gewaltigen Steigerung schon vom ersten zum zweiten Einsatz. Z2 mit seinen absteigenden Sequenzen sorgt für eine kurze Entspannung, doch wird die Steigerung bald mit dem dritten Themeneinsatz weitergeführt. Z3 reduziert die Spannung erneut. Interpretieren, die den überzähligen Einsatz als 'vermeintliche vierte Stimme' darstellen möchten – ein Ansatzpunkt, der aufgrund des deutlichen Registerunterschieds zwischen dem ersten und vierten Einsatz vertretbar ist – sollten darauf abzielen, das dynamische Niveau des vorausgehenden Oberstimmeneinsatzes hier noch deutlich zu überschreiten. Wer dagegen die tatsächliche Dreistimmigkeit der Fuge betonen möchte, kann den überzähligen Einsatz auch etwas zurücknehmen. Das Zwischenspiel Z4a bietet einen entspannenden Abschluss.

Durchführung II beginnt nach dem Aufschwung des Skalenlaufes in Z4b mit einem Oberstimmeneinsatz im höchsten möglichen Register. Z5 sowie der wenig exponierte Mittelstimmen-Einsatz legen eine Entspannung in diesem Abschnitt nahe. Allerdings sorgt Z6 für eine deutliche Steigerung und verhindert so den Eindruck, dass hier ein strukturelles Ende erreicht ist. Die dritte Durchführung, die so mit der zweiten eng verbunden ist, wiederholt den Oberstimmen-Einsatz und damit den Höhepunkt von T. 13. Wieder ergibt sich im Zwischenspiel und dem darauf folgenden Unterstimmen-Einsatz, der an den überzähligen Einsatz aus Durchführung I erinnert, eine Entspannung, die diesmal von der Schlusskadenz ergänzt wird.