

Präludium in a-Moll

Dieses Präludium hat eine im wesentlichen zweistimmige, kontrapunktische Textur. Doch wird die Zweistimmigkeit nicht streng durchgehalten, sondern kurzzeitig verdickt durch stützende Akkorde (T. 5, 6, 7; 9, 10, 11) oder eine Art auskomponiertes *legatissimo*, die Umdefinition eines zunächst motivisch eingebundenen Tones in einen Orgelpunkt (T. 13-15, 16 + 18, 17 + 19, 26-28). Das ganze Stück basiert auf einem einzigen Motiv, der schon in der Oberstimme des ersten Taktes eingeführten, leicht ornamentierten Dreiklangsbrechung. Die Imitation erfolgt wie in einer Fuge auf der Quinte, doch die Art der Verarbeitung ist eher typisch für eine Invention.

Das eintaktige Inventionsmotiv, zwei aufsteigende Sequenzen und ein komplementärer Abstieg bilden zusammen eine viertaktige Phrase, der eine vollständige harmonische Entwicklung zugrunde liegt. Die abschließende Kadenz markiert daher keinen strukturellen Abschnitt. Auch die zweite harmonische Entwicklung beschließt in T. 8 nur die Imitation der thematischen Phrase. Ein für den Gesamtaufbau relevanter Abschluss mit vorangehender Entspannung erfolgt erst am Schluss der folgenden, ebenfalls vier Takte langen motivischen Entwicklung. Dieser Schluss bekräftigt die Modulation zur Paralleltonart C-Dur auf dem ersten Schlag von T. 13.

Insgesamt enthält die Komposition drei Abschnitte:

- I T. 1-13 Tonika – Molldominante – Tonikaparallele
- II T. 13-22 Tonikaparallele – Tonika¹
- III T. 22-28 Bekräftigung der Tonika

Das 'Präludium in der Form einer zweistimmigen Invention' enthält keinerlei formale Entsprechungen.

¹ Der Schluss dieses Abschnitts ist merkwürdig. Man erwartet eine Rückkehr zur Tonika, und die Akkordfolge iv – vii⁷ (vgl. T. 20-21: d-Moll und *gis* mit vermindertem Septakkord) scheint dies zunächst zu bestätigen. Im allerletzten Augenblick jedoch weicht die Unterstimme mit einem Sprung nach *c* aus. Der die Kadenz beschließende a-Moll-Dreiklang erklingt also in seiner ersten Umkehrung und bringt damit keine vollständige Auflösung. Der Prozess wiederholt sich dann in ähnlicher Form noch einmal drei Takte später: Die Unterstimmkontur *gis-a-h(a)* weicht mit einem Septsprung abwärts aus. Erst einen Takt später wird nach erneuten kadenzierenden Schritten die Tonika in Grundstellung erreicht.

Die Konturen bestehen in erster Linie aus einer Kombination von Dreiklangsbrechungen in Achteln und ornamentalen Sechzehnteln (vgl. z.B. die ausgeschriebenen Triller in U: T. 1-3). Der Rhythmus ist von Achteln und Sechzehnteln bestimmt und damit sehr unkompliziert. Der Grundcharakter des Stückes ist also 'eher lebhaft'. Das Tempo sollte ziemlich rasch genommen werden, wobei der 9/8-Takt als eine pragmatische Schreibweise für einen Dreiertakt mit Triolenunterteilung gelesen werden kann. Die Artikulation umfasst *non legato* für die Achtel und *quasi legato* für die Sechzehntel. Verzierungen kommen nicht vor.

Das eintaktige Hauptmotiv besteht aus einem a-Moll-Dreiklang, dessen Kurve auf jedem starken Taktschlag die Richtung ändert; nur der erste Intervallsprung wird mit einer Durchgangsnote aufgefüllt. Dieses Motiv wird, wie schon erwähnt, zweimal sequenziert, woraufhin der allmähliche Aufstieg mit dem Oktavton ergänzt wird. Der folgende, passiv wirkende Abstieg besteht aus einem Skalensegment und einem fallenden a-Moll-Dreiklang, dessen komplementärer Gang durch beide Hände momentan die klare Zweistimmigkeit aufzuheben scheint. Es handelt sich dabei auch nicht um ein Segment der Phrase, sondern um einen Übergang, der im Verlauf der Fuge immer wieder anders ausfällt.

Erst der letzte Ton in T. 4 kündigt mit seinem *dis*, das hier als Vertreter des Dominant-Septakkordes von E-Dur (*h-dis-fis-a*) erklingt, die Wendung von der Tonika zur Molldominante an. Auf dieser Stufe imitiert die Unterstimme die gesamte thematische Phrase. Die auf die Imitation folgende Überleitung bringt den Skalenabschnitt und gebrochenen Dreiklang in aufsteigender Richtung, wobei das letzte Achtel (*ais*) auch hier eine harmonische Verschiebung – diesmal nach h-Moll – zu initiieren scheint. Doch der anschließende Einsatz des Motivs (U: T. 9) ignoriert das Angebot und setzt noch einmal in e-Moll ein. Die Verarbeitung der viertaktigen Phrase bringt eine abwärts statt aufwärts gerichtete Sequenzierung, und der überleitende Takt setzt Skalensegment und Dreiklangsbrechung übereinander statt nacheinander. Damit endet der erste Abschnitt.

Die kontrapunktisch begleitende Figur ist charakterisiert durch einen langen Ton auf dem ersten Dreiachtelschlag, gefolgt von einem ausgeschriebenen Triller auf dem zweiten. In der ursprünglichen Phrase bilden beide einen Tonika-Orgelpunkt; in der Imitation und der Verarbeitungsphrase dagegen bewegen sich die Stützakkorde und die Triller mit den Stufen der harmonischen Progression. Die dritte Dreiachtelgruppe in jedem Takt dient als Übergang auf kleinster Ebene; sie besteht in der ersten Phrase aus gebrochenen Dreiklängen, später aus immer verschiedenen Läufen. Die beiden

motivischen Phrasen und die nach Dur wechselnde Verarbeitung erzeugen ein *crescendo*, das seinen Höhepunkt zu Beginn von T. 9 findet.

Der zweite Abschnitt beginnt in T. 13. Das Motiv und die ursprüngliche viertaktige Phrase ertönen wieder in der Oberstimme, die Sequenzen sind wieder aufsteigend. Die Begleitfigur jedoch hat sich verändert: Der auskomponierte Triller wird aufgegeben zugunsten unterschiedlicher Läufe. Der Übergang am Phrasenende zeigt eine neue Kombination aus Lauf und gebrochenem Dreiklang, indem er die den Dreiklang bildenden Töne aus der Sechzehntelkette herausfiltert und in Stimmspaltung verlängert. Hier, in T. 16, liegt auch der Höhepunkt des Abschnitts (und nicht etwa auf dem leicht herausplatzenden, aber tatsächlich nebensächlich-leisen *gis* in T. 21).

Diese Phrase endet in C-Dur und zeigt ausnahmsweise selbst in der letzten Achtel des Taktes keinen Hinweis auf eine Modulation. Der nächste Takt überrascht so in zweifacher Weise: durch seine plötzlich ganz andere Oberflächengestaltung und durch seine Harmonie. Über einem wiederholten Orgelpunkt, dessen Tonhöhe der entspricht, die ein sehr aufmerksamer Hörer als Umdeutungston erwartet haben könnte (*fis*, aus *d-fis-a-c-[es]*), spielt die Oberstimme mit den übrigen Akkordtönen und bildet daraus eine neue komplementäre Figur. Die Auflösung dieses modulierenden Akkords folgt in der kurz zuvor erstmals gehörten Stimmspaltungs-Figuration, und eine Sequenz des Umdeutungsakkord-Taktes führt sodann nach d-Moll (T. 20). Die beiden letzten Takte des zweiten Abschnitts schließen den Kreis mit dem Hauptmotiv in der Unterstimme, begleitet hier von einer freien Variante der modifizierten kontrapunktischen Figur aus den Takten der ersten Imitation (vgl. O: T. 20-21 mit U: T. 13-15). Die verzögerte Rückkehr zur Grundtonart mit ihrer mehrmals den Grundton vermeidenden Unterstimmenführung wurde schon erörtert.

Der Beginn des dritten Abschnitts vermittelt den Eindruck einer Reprise: Beide Stimmen beginnen T. 22 in Anlehnung an T. 1. Doch sehr bald schon ändern sich Details und harmonische Entwicklung. An Stelle des dritten Segments der Phrase erklingt eine Überleitung ähnlich der in T. 12, und erst nach der schon erwähnten Kadenz mit ausweichendem Basston schließt dieser Abschnitt, dessen dynamische Kurven ausnahmslos sanft sind, mit korrigierter Kadenz und melodischem Leitton. Die drei über einem Tonika-Orgelpunkt errichteten Takte, eine mittels Stimmspaltung (ähnlich der zu Beginn des zweiten Abschnitts) verdickte Textur, von der Oberstimme mit einer Mischung aus dem Motiv und seiner kontrapunktischen Begleitfigur geführt, beschließen die 'Invention' mit großer Steigerung, die in einem fünfstimmigen A-Dur-Akkord gipfelt.



Die a-Moll-Fuge präsentiert ein besonders dichtes thematisches Gewebe; mit 39 Themeneinsätzen übertrifft sie jede andere Fuge des *Wohltemperierten Klaviers*. Allerdings sind vor allem im letzten Abschnitt der Komposition viele Einsätze wesentlich verkürzt. In der folgenden Tabelle erscheinen alle, die nur aus der ersten Teilphrase bestehen, mit einem Sternchen.

1.	T. 1-4	A	21.	T. 57-60	S inv
2.	T. 4-7	S	22.	T. 58-61	A inv
3.	T. 8-11	B	23.	T. 62-63	B inv *
4.	T. 11-14	T	24.	T. 62-63	T inv*
5.	T. 14-17	S inv	25.	T. 64-67	B
6.	T. 18-21	T inv	26.	T. 65-68	T
7.	T. 21-24	B inv	27.	T. 67-70	S inv
8.	T. 24-27	A inv	28.	T. 68-71	A inv
9.	T. 27-30	S	29.	T. 73-76	B inv v
10.	T. 28-31	T	30.	T. 73-76	A inv
11.	T. 31-34	A	31.	T. 76-77	T inv*
12.	T. 32-35	B	32.	T. 77-78	A
13.	T. 36-39	T	33.	T. 77-78	S *
14.	T. 37-40	A	34.	T. 80-82	A ²
15.	T. 43-46	S	35.	T. 81-82	S
16.	T. 43-46	B	36.	T. 83-85	B inv*
17.	T. 48-51	A inv	37.	T. 84-85	T inv*
18.	T. 49-52	T inv	38.	T. 84-86	S
19.	T. 53-56	B inv	39.	T. 85-86	A *
20.	T. 53-56	S inv			



Im Verlauf der Fuge erfährt das Thema verschiedene Abwandlungen, harmonische Modifikationen und Verkürzungen. Die häufigste Variante ist die (in der Tabelle oben mit "inv" für Inversion gekennzeichnete) Umkeh-

² Die Textur weist eine interessante Unregelmäßigkeit auf: Bach bezeichnet die Komposition zwar als *Fuga a 4 voci*, fügt aber nach der Generalpause in T. 80 eine fünfte Stimme hinzu. Da dieser "Bass 2" jedoch keinen Themeneinsatz trägt, spielt er hier noch keine Rolle.

rung: 19 der 39 Einsätze verlaufen mit gespiegelten Intervallen. Zudem gibt es eine Reihe wesentlicher Verkürzungen.³ Dass das Thema drastisch gekappt werden kann, ohne sich zu verlieren, verdankt es nicht zuletzt seinem in der Grundform beträchtlichem Umfang und der klaren Charakterzeichnung.

Harmonische Alterationen finden sich in B: T. 10, T: 19-21 und 44, A: 58-59, S: 69-70 und A: 74-75; Engführungen sind ein so häufiges Merkmal, dass von T. 27 an kein einziger Themeneinsatz mehr erklingt, der sich nicht an mindestens einem Ende mit einem anderen überschneidet. Gegen Ende der Fuge wird die Textur mit einer drei- und einer vierstimmigen Engführung (vgl. T. 76-78: T-A-S bzw. T. 83-85: B-T-S-A) zunehmend dichter. Da der Imitationsabstand meist vier Achtel beträgt, ergibt sich zwischen dem ersten Segment und seiner Sequenz eine kurze Parallele.

In einer Fuge, in der die Themeneinsätze so dicht und die Engführungen so häufig sind, überrascht es kaum, dass die Suche nach einem unabhängigen und regelmäßigen Kontrasubjekt vergeblich bleibt. Doch gibt es zwei kurze Begleitfiguren, die mehrfach aufgegriffen werden. Beide enthalten eine Parallele zu einem Segment des Themas und sind somit polyphon nicht ganz selbständig. In T. 4-5 begleitet der Alt die Antwort des Themas mit zwei fallenden Tetrachorden (*a-gis-gis-e*, *c-h-a-g*) gefolgt von einer Parallele zur Doppelschlagfigur des Themas. Nimmt man an, dass diese Einheit mit dem *h* in der Mitte von T. 5 endet, so kann man Zitate in S/A: T. 8-9 und A/S:

³ Der vorletzte Ton, der (wie oben gezeigt) ohne Relevanz für die melodische Grundlinie ist, wird A: T. 70 ausgelassen, in S: T. 17 und A: 26 durch eine ornamentale Figur ersetzt; in T: T. 20-21, B: 23-24 und etwas anders auch in A: T. 60 folgt der ornamentalen Ersatzfigur ein abgewandelter Schlussston. Da all diese Veränderungen innerhalb von Umkehreinsätzen geschehen, kann der Eindruck entstehen, dass sie eine notwendige Begleiterscheinung der Spiegelung sind; doch das ist nicht der Fall: Die vier Umkehreinsätze in T. 48-56 entsprechen der Urform. Die vier letzten Achtel des Themas sind in S: T. 60 und B: 75 durch längere Werte ersetzt und in A: T. 76 einfach abgeschnitten. Noch kürzere Versionen gibt es gegen Ende der Fuge, wo die zweite Teilphrase durch nur zwei Töne (A: T. 80-82) oder sogar einen einzigen (A: T. 77-78, S: T. 81-82, T. 84-86) vertreten ist. Zweimal (T: T. 76-77, A: T. 85-86) bricht das Thema schon nach der Achtelpause ab; in zwei anderen (S: T. 82, A: T. 86) sind die zwei abschließenden Achtel der ersten Teilphrase durch eine Viertel ersetzt. Noch weniger Thema-Substanz verbleibt, wo nicht nur die zweite Teilphrase fehlt, sondern das Ende der ersten bereits variiert klingt. In B: T. 83-84 sind nur die ersten elf Achtel schläge des Themas überhaupt intakt, in S: T. 77-78 sind es nur zehn, T: in T. 84-85 nur acht. All diese Einsätze stellen dennoch strukturell relevante Engführungs-Komponenten. Der kürzeste reduzierte Themeneinsatz ist im Umfang nicht von dem den Themenkopf zitierenden Zwischenspielmotiv zu unterscheiden. Dies erzeugt eine von Bach offenbar beabsichtigte Verwirrung. So verrät die Engführung von Bass und Tenor in T. 62-63, die in beiden Stimmen nur die unvollständige erste Teilphrase enthält, nicht sofort, ob ihre Loyalität auf Seiten des primären oder sekundären Materials liegt. Dies kann nur die Analyse zeigen.

T. 11-12 ausmachen; später greift Bach nur den sequenzierten Tetrachord auf; vgl. B/T/A: T. 14-16, B: T. 28-29, T: T. 53-54, T/B: T. 57-58 und T: T. 73-74. In T. 18-19 erzeugt der Sopran eine kurze Parallele zum zweiten Segment der ersten Teilphrase; ähnliche Parallelen finden sich auch in A: T. 21-22 und T: 24-25. (Diese Parallelen können als rudimentäre Imitationen des Themenkopfes bzw. embryonale Vorläufer späterer Engführungspartner gehört werden.)

Diese lange Fuge enthält insgesamt sechzehn themafreie Passagen, von denen viele allerdings sehr kurz sind.

Z1	T. 7-8	Z6	T. 35-36	Z12	T. 63-64
Z2	T. 14	Z7	T. 40-43	Z13	T. 71-73
Z3	T. 17-18	Z8	T. 46-48	Z14	T. 79-80
Z4	T. 27	Z9	T. 52-53	Z15	T. 82-83
Z5	T. 31	Z10	T. 56-57	Z16	T. 86-87
		Z11	T. 61-62		

Etliche der Zwischenspiele sind ein- oder sogar nur halbtaktige Schlussformeln, andere verarbeiten das Kopfmotiv des Themas. Z2, Z3, Z4, Z15 und Z16 liefern verschiedene Varianten des kadenzierenden Bassganges, Z2 und Z4 zudem die *do—ti—do*-Floskel, Z3 und Z4 die typische Wendung mit punktierter Note und antizipierter Auflösung. In drei weitere Zwischenspielen bestimmen dieselben Komponenten nur ein Segment; vgl. Z8b sowie den Schluss von Z12 und von Z13. Das Kopfmotiv des Themas findet sich in sieben der Zwischenspiele, oftmals begleitet von einer Skalenpassage; vgl. Z1, Z3, Z6, Z7, Z10, Z12 und Z16. In Z5, Z8 und Z9 schließlich erklingt das Skalensegment ohne das Kopfmotiv des Themas.

Nur drei der Zwischenspiele zeigen Figuren, die unmittelbar sequenziert werden und damit ein Minimum an Eigenständigkeit erlangen; vgl. B/A: Z7, das Trillermotiv in A/T: Z9 und S: Z10 sowie die Imitationen und Sequenzen in S/T + A: Z13. Z8 ist das einzige Zwischenspiel, das eine Nachahmung des Themenschlusses enthält (T: T. 45-47). In allen Zwischenspielen bilden die Sechzehntel ornamentale Figuren oder gebrochene Akkorde. Nur wenige der Zwischenspiele sind in erkennbarer Entsprechung angelegt. Eine Analogie besteht zwischen zwei kadenziellen (Z2 ≈ Z4) sowie zwischen zwei kurzen nicht-kadenzialen Passagen (Z1 ≈ Z5); Z9 und Z10 entsprechen einander durch ihr auffälliges Motiv und die fallende Skala.

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel im Spannungsverlauf der Fuge spielt, ist bestimmt durch Motive und Schlusswendungen. Z1 verbindet zwei zusammengehörige Einsätze, bietet jedoch wegen des Kopfmotivs keinen

Registerwechsel; Z2 dagegen wirkt beschließend und entspannend. Z3 ist zwiespältig: Der Bassgang scheint einen Abschluss anzudeuten, der Scheineinsatz im Alt aber auf den nächsten Themeneinsatz vorauszuweisen; Z4 dagegen wirkt wieder beschließend und entspannend. Wie Z1 verbindet Z5 zwei Einsätze; Z6 bereitet spannungssteigernd die nachfolgende Engführung vor; Z7 bringt den ersten deutlichen Registerwechsel und sodann einen weiteren Abbau der Intensität; und Z8 liefert nun schon erwartete Schlussformel, doch folgt hier gleich die neue Vorbereitung auf den nächsten Themen Eintritt. Z9 und Z10 dienen als dynamische Brücken; Z11 bringt ähnlich wie Z7 einen Registerwechsel aber noch keinen Abschluss (die Engführung in T. 62-63 entspricht der in T. 43-46), und Z12 mit seiner Schlussformel bildet die strukturelle Entsprechung zu Z8. Z13 mit seinem selbständigen Motiv legt einen Registerwechsel nahe; sein Ende, in dem die Schlussformel sich mit einem neuen Themenbeginn überschneidet, erinnert an Z2. Z14 unterscheidet sich von allen vorher gehörten Zwischenspielen durch seinen plötzlichen Haltepunkt auf einem sechsstimmigen Akkord, der den ebenfalls sechsstimmigen, harmonisch und rhythmisch verwandten Akkord in T. 82₃ vorausnimmt: Beide sind Dominant-Septakkorde in Umkehrung, beiden folgt eine Generalpause. Z14 präsentiert sich also weniger als Zwischenspiel denn als dramatische Episode und darf mit einer entsprechenden Zunahme an Intensität interpretiert werden. Das der zweiten Generalpause folgende Z15 sorgt für ein wenig Entspannung; das abschließende, siebenstimmig gesetzte Z16 beschließt die Fuge in strahlendem Triumph.

Der einfache Rhythmus und die vielen ornamentalen Figuren weisen auf einen lebhaften Grundcharakter. Um dem Septsprung im Thema genügend Ausdruckskraft zu geben, darf das Tempo jedoch nicht zu schnell sein; es empfiehlt sich ein mäßig schwingender Viertelpuls. Sowohl die Oberflächenfigurationen als auch die darunter entdeckte, im ersten Notenbeispiel dieses Kapitels angedeutete einfachere Grundkontur unterstreichen die Metrik und haben vielleicht sogar angedeutet tänzerischen Charakter. Daher ist es eine gute Idee, die natürliche Ordnung von starken und schwachen Taktteilen, die in komplexen polyphonen Werken sonst häufig eher in den Hintergrund tritt, hier besonders zu betonen. Eine gute Wahl für das Tempoverhältnis von Präludium und Fuge ist eine Beziehung zwischen den Fugenvierteln und den zusammengesetzten Schlägen des Präludiums:

Eine punktierte Viertel im Präludium	entspricht	einer Viertel in der Fuge
(Metronomempfehlung: 80 für die Viertel in beiden Stücken)		

Die Artikulation verlangt *quasi legato* für die Sechzehntel, *non legato* für die meisten Achtel und alle längeren Notenwerte. In den Schlussfloskeln muss sowohl die *do—ti—do*-Figur als auch die Punktierungsfigur mit antizipiertem Auflösungsston in dichtem *legato* gespielt werden. Zusätzliche Ausnahmen finden sich in anderen Floskeln und in Vorhalt-Auflösungs-Paaren.⁴

Der Text enthält sowohl melodische als auch kadenzuelle Verzierungen; zudem gibt es Stellen, an denen kadenzuelle Ornamente hinzugefügt werden können, die zu Bachs Zeit selbstverständlich waren und oft nicht notiert wurden. Die Praller auf den punktierten Figuren in S: T. 21 und 64 sind für diese Floskel typisch; wie die Klammern andeuten, entstammen sie nicht dem Autograph, sondern einer zeitgenössischen Kopie. Denselben Praller darf man dem punktierten *fis* in T. 17 und dem punktierten *g* in T. 73 hinzufügen. Von diesen vier Prallern beginnt nur der in T. 17 mit der Hauptnote, alle anderen der oberen Nebennote.⁵ Der Triller in Z9 und Z10 ist ein den Notenwert ausfüllendes Ornament, der von oben einsetzt und mit Nachschlag endet. Kopfzerbrechen bereiten Interpreten oft die letzten fünf Takte der Fuge mit ihrem gehaltenen Orgelpunkt im Bass und der bis zu siebenstimmigen Textur. Hier ist ein Vorschlag für die Ausführung:

mittleres Pedal

⁴Vorhalte, die immer an ihre Auflösung gebunden werden müssen, finden sich in T. 6-7 (A: *c-h, e-d, d-c*), T. 11 (S: *d-c*), T. 26 (S: *h-a*), T. 40-41 (T: *g-f, f-e, f-e, e-d*), T. 62 (A: *f-e*), T. 64 (A: *g-f*) und T. 70 (T: *a-g*). *Do—ti—do*-Figuren gilt es zu berücksichtigen in A: T. 13-14, B: T. 16-17, S: T. 23, S: T. 26-27, T: T. 32, A: T. 34, S: T. 47-48, B: T. 60, T: T. 64, A: T. 73 und B: T. 75-76. Der Bass enthält nur eine einzige Floskel, die teilweise *legato* gespielt werden muss: T. 47-48 (*d-e-f-g*).

⁵In T. 27 erklingt die zu ornamentierende Figur im Alt, so dass die Ausführung der Verzierung erheblich erschwert ist. Interpreten mit guter Technik können jedoch den Praller in der Linken spielen, den langen Schlussston im Daumen der Rechten übernehmen und die Sechzehntelnote dann wieder links versorgen – das alles, ohne dass das in der Oberstimme angesagte *legato* unterbrochen werden muss.

In dieser Fuge scheint Bach mit Transformationen des Themas in einer Weise zu spielen, die an die dis-Moll-Fuge im selben Band (also die im Quintenzirkel entfernteste Molltonart) erinnert. Auch hier erkennt man die beabsichtigte Struktur schon an der Reihenfolge und dem Gestaltwechsel der Themeneinsätze sowie am Auftreten von Engführungen. Besonders in den ersten drei Vierteln der Fuge sind die Merkmale ganz eindeutig: Die vier Themeneinsätze der Exposition treten ohne jede Überschneidung auf (T. 1-14), ihnen folgen vier Einsätze in Umkehrung, wieder je einer pro Stimme, die ebenfalls sauber getrennt aufeinander folgen (T. 14-27). Die nächsten acht Einsätze erklingen in der ursprünglichen Gestalt, jedoch in Paaren: Jeder zweite Einsatz tritt einen halben Takt nach seinem Vorgänger zu diesem hinzu (T. 27-46). Darauf folgen in derselben Art Engführung acht Umkehrungs-Einsätze (T. 48-63).⁶ Da jede dieser vier Einsatz-Runden mit einem der Zwischenspiele endet, die zuvor als kadenzuell abschließend beschrieben wurden, decken sich die Aussagen des primären und des sekundären Materials vollkommen. Die Grenzen der ersten bis vierten Durchführung können damit als gesichert angesehen werden.

Die ab T. 64 verbleibenden Themeneinsätze umfassen eine Engführung des Themas in seiner originalen Gestalt gefolgt von zwei Engführungen der Umkehrung; in allen drei Fällen erklingt die vollständige Phrase. Unmittelbar anschließend gibt es noch drei Engführungen mit drei (vgl. T. 76-78), zwei (vgl. T. 80-82) bzw. vier Einsätzen (vgl. T. 83-86). In jeder dieser Gruppen erreicht nur einer der Einsätze überhaupt die zweite Teilphrase, die anderen sind noch drastischer gekürzt. Um die von Bach beabsichtigte strukturelle Gliederung zu bestimmen, orientiert man sich am besten wieder an den Zwischenspielen. Es gibt zwei themafreie Passagen, die mit einem Ganzschluss enden: vgl. Z13 mit seiner verspäteten Kadenz in T. 73 und Z15 mit seiner Schlussformel in T. 83. Beide dürfen als Durchführungsabschlüsse gedeutet werden. Die Tatsache, dass sich im ersten Fall die typischen Schlussfloskeln in Sopran und Alt mit dem Beginn des nächsten Basseinsatzes überschneiden, legt nahe, dass die Grenze zwischen den beiden letzten Abschnitten als nicht so scharf anzusetzen ist wie bei früheren Durchführungsschlüssen. Die A-Dur-Kadenz in Z15 dagegen erscheint stark und bestimmt; ihr Orgelpunkt im hinzugefügten zweiten Bass charakterisiert die letzten Takte der Komposition als Coda.

⁶ Die Entsprechung zwischen den beiden Gruppen vierteiliger Engführungen verleiht den beiden stark verkürzten Einsätzen in T. 63-64 mehr Gewicht, als man es ihrer rudimentären Ausdehnung nach vermuten würde. Die Analyse zeigt jedoch, dass es sich dabei tatsächlich um den vierten (wenn auch unvollständigen) Gruppeneinsatz dieser Durchführung handelt.)

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S					Th			Z ¹	KS					
A	Th			KS						KS		KS		
T												Th		
B								Th					Th-Parall.	

T.	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
S					Th inv									
A												Th inv		
T							Th inv							
B								Th inv						

T.	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	
S		Th																				Th	
A							Th					Th											
T												Th											
B								Th														Th	

T.	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
S									Th inv								
A																	
T																	
B																	

T.	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
S																	
A																	
T																	
B																	

T.	80	81	82	83	84	85	86	87
S								
A								
T								
B								
B2								

Die Textur in den verschiedenen Durchführungen der Fuge gibt zusätzliche Hinweise auf Bachs Konzeption vom Bauplan der Fuge. Die erste Engführung der dritten Durchführung (und ebenso, mit einigen Unregelmäßigkeiten, die der vierten) beginnt mit nur einer begleitenden Stimme; die

der fünften Durchführung klingt sogar ganz unbegleitet. Diese Beobachtungen bestätigen die besonders enge Verbindungen zwischen den Durchführungen V und VI. Die Fuge besteht demnach aus zwei Durchführungs-paaren (I-II und III-IV), denen ein weniger stark gegliederter längerer Abschnitt mit Durchführung V-VI sowie einer kurzen Coda folgt.

Auch die harmonische Entwicklung der Fuge bestätigt die Anlage:

- I-II = Tonika – Dominante – Tonika
- III-IV = Tonika – Parallele – Tonika; Ende subdominantisch
- V-VI = Subdominante – Dur-Parallele – Dur-Tonika
- Coda = Subdominante – Moll-Tonika – Dur-Tonika

Die dynamische Entwicklung ist in der ersten Durchführung gleichzeitig normal (insofern sie eine kontinuierliche Steigerung beschreibt) und ungewöhnlich (insofern diese Steigerung nicht wie sonst meist durch zunehmende kontrapunktische Komplexität unterstrichen wird). Auch für die zweite Durchführung lässt sich Ähnliches sagen: Aufgrund der häufigen Teilphrasen-Parallelen bleibt der polyphone Eindruck relativ schlicht.

Erst die dritte Durchführung bringt intensivere polyphone Auseinandersetzungen, und da das verbindende Z6 mit seinen Schein-Engführungen ein Abfallen der Spannung verhindert, präsentieren sich die ersten drei Gruppeneinsätze als ein fast durchgängiges *crescendo*. Z7 jedoch führt den ersten deutlichen Registerwechsel des Stückes herbei, und die nachfolgende vierte Engführung ist nicht nur überzählig hinsichtlich der Eintrittreihenfolge der Stimmen, sondern fällt auch aufgrund seines passiven, später ganz aussetzenden Tenors und dem weniger dramatischen Charakter der Dur-Variante des Themas gegenüber dem Vorangegangenen deutlich ab. Die durch Imitation der zweiten Teilphrase erzeugte Verlängerung dieses Einsatzes beschließt die Durchführung mit einem längeren *diminuendo*. Ähnlich verhält es sich in der vierten Durchführung: Die zweite Engführung stellt den kontrapunktischen Höhepunkt, während die dritte mit ihren vielen, die polyphone Intensität schwächenden Teilphrasenparallelen, dem Registerwechsel in Z11 und den oft passiven Stimmen eine Entspannung bringt.

Mit der unbegleiteten Engführung zu Beginn der fünften Durchführung beginnt eine ganz neue dynamische Entwicklung: Die Spannung steigt, trotz des Farbkontrastes in Z13, kontinuierlich an bis in die Generalpausen und die nachfolgende Kadenz. Eine Coda, die als *crescendo allargando* gestaltet werden darf, bereitet dieser außergewöhnlichen Fuge einen triumphalen Schluss.