

Präludium in D-Dur

Die erste Frage, die sich bei diesem Präludium stellt, ist die nach der Textur. Die eröffnenden Takte sind – ebenso wie die des zweiten Teiles, nach dem Wiederholungszeichen – eindeutig homophon konzipiert; doch später erscheint das Stück zunächst polyphon. Für längere Strecken findet man einen konsequent dreistimmig scheinenden Satz, der nur für kurze Stimmspaltungen durchbrochen wird, mit vielen der für polyphone Werke typischen Techniken wie Imitation, kontrapunktischer Gegenüberstellung, Sequenzierung und Umkehrung von Motiven. Doch zeigt sich bei genauerer Analyse, dass auch die Textur der Takte mit scheinbar unabhängigen Stimmen oft genau genommen eine verbräunte Homophonie ist: Nur jeweils eine der Stimmen ist melodisch aktiv, während sich die anderen als verzierte Parallelen oder rhythmisch raffiniert umspielte Begleitfiguren erweisen.

Diese Dichotomie zwischen polyphonen und homophonen Elementen setzt sich sowohl in der Wahl des thematischen Materials als auch im Aufbau fort. Einerseits erinnert die Allgegenwart eines einzigen Motivs an Inventionen; andererseits legt die deutlich unterschiedliche Färbung der Motivsegmente und deren verstärkte Verwendung in separaten Abschnitten, zusammen mit dem dreiteiligen Aufbau des Präludiums und einer charakteristischen harmonischen Entwicklung, ein klassisches Formschema nahe.

Obwohl das Motiv (vgl. T. 1-3₁, 3-5₁) mit Kadenzschritten endet, spricht die Tatsache, dass nicht alle Stimmen an den ersten vier Takten aktiv beteiligt sind, dagegen, diese Phrase bereits als einen selbständigen, harmonisch relevanten Abschnitt zu betrachten. Die erste Kadenz in vollständigem Satz ertönt in T. 12-13, nach einer bereits in T. 5 beginnenden Modulation zur Dominante. Die Dominanttonart wird dann in einer weiteren Kadenz (T. 16) bestätigt. Die nächsten Abschnitte sind ähnlich aufgebaut: Die ersten vier Takte bleiben in A-Dur, wirken dabei aber trotz ihrer harmonischen Geschlossenheit nicht als eigenständiger Abschnitt. Ihnen folgt eine weit ausholende Modulation, die schließlich mit einer Kadenzformel in der Paralleltonart h-Moll schließt (vgl. T. 32-33). Ein kürzerer Abschnitt bringt die Rückkehr zur Grundtonart (T. 40-41). Von T. 41 an schreibt Bach eine Reprise, die mit nur kleinen Abweichungen die ersten sechzehn Takte des Präludiums aufgreift. Die wesentlichen harmonischen Entwicklungen sind

eine Modulation zur Subdominante in den ersten vier Takten (abgeschlossen in T. 44-45), die Rückkehr zur Tonika (T. 52-53) und die Bestätigung der Grundtonart in den letzten vier Takten.

Der Charakter dieses Präludiums ist bewegt. Dies zeigt sich einerseits in den gebrochenen Dreiklängen und ornamentalen Sechzehnteln der Konturen, andererseits in der Art, wie Bach seine Vorstellung vom Metrum zum Ausdruck bringt. Die doppelte Taktangabe verrät viel: Während der 12/8-Hinweis eine für Bachs Zeit noch typische Abneigung gegenüber triolischer Schreibweise zum Ausdruck bringt, verweist das *alla breve*-Zeichen nicht nur auf die gelegentliche Abwesenheit der Dreier- und Sechsergruppen zugunsten einer einfacheren metrischen Ordnung, sondern weist zudem auf den tatsächlichen Pulsschlag hin, der halbtaktig zu verstehen ist.

Diese doppelte Taktangabe klärt allerdings nicht die tatsächliche Dauer der einfachen und punktierten Achtelnoten, die vielmehr aus dem jeweiligen Zusammenhang erschlossen werden muss. Einfache Achtel nehmen ein Drittel einer Viertelnote ein in allen aus T. 1 abgeleiteten Rhythmen, jedoch eine Hälfte der Viertelnoten in den mit T. 2 verwandten Mustern. Punktierte Achtel mit folgender Sechzehntel finden sich bei Bach (wie auch bei seinen Zeitgenossen) in Werken mit triolisch empfundenen *alla breve*-Puls häufig als approximative Notation für den typischen Gigue-Rhythmus (vgl. T. 5-7, 12, 16 etc. und T. 23-26). Diese punktierten Tongruppen müssen sich jedoch rhythmisch den Dreiergruppen, die sie begleiten, anpassen; spätere Komponisten hätten hier in Beziehung zu den Werten der im 12/8-Takt notierten Stimme Viertel plus Achtel geschrieben (sowie punktierte Viertel für die Dreiachtelwerte), dabei aber den Hinweis auf das großflächigere Schwingen aufgeben müssen. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass sich in diesem Stück die Halben, Viertel und (ungenau verlängerten) punktierten Achtel auf das *alla breve*-Metrum, die Sechzehntel auf den 12/8-Takte und die einfachen Achtel je nach Kontext abwechselnd auf beide beziehen.

Das Tempo des Präludiums muss daher zwei Eigenschaften ausdrücken: Lebhaftigkeit in den Sechzehnteln, Stattlichkeit in den Vierteln und nicht-triolischen Achteln. Die triolischen Achtel dienen als Vermittler zwischen den beiden Charakteren; man spielt sie am besten, wenn man sich vornimmt, nicht in Dreier-, sondern in Sechsergruppen (also halbtaktig, im Sinne des *alla breve*) zu denken.

Verzierungen kommen in dieser Komposition in verschiedener Form vor. Die kadenzialen Praller in T. 12 und 32 beginnen mit der Hauptnote, wenn die Gestaltung die melodische Linienführung unterstreichen soll, aber

mit der oberen Nebennote in einer das virtuose Element in den Vordergrund stellenden Interpretation. Eindeutig melodisch bestimmte Praller wie der in T. 23 sollten jedoch in jedem Fall mit der Hauptnote einsetzen. Die Mordente in T. 13 und 33 berühren als untere Nebennote gemäß der im Takt herrschenden Harmonie *gis* bzw. *ais* statt der zur D-Dur-Tonleiter gehörenden *g* und *a*. Die Mordente in T. 13-15 sollten entsprechend auf T. 53-55 übertragen werden. Die langen Triller müssen genau ausgezählt werden, da sie im Kontext von Triolenachteln (T. 19), Duolenachteln (T. 20) und triolischen Sechzehnteln (T. 40) vorkommen. Idealerweise ist das Tempo der Wechselnotenpaare in allen Fällen gleich; hierfür eignen sich triolisch gezählte Zweiunddreißigstel, bei denen die je unterschiedliche Gegenüberstellung mit den Tönen der begleitenden Stimmen 4:1 in T. 19, 6:1 in T. 20 und 2:1 in T. 40 ergibt. Der erste (in T. 19) beginnt mit einer Hauptnote in Sechzehnteldauer, der zweite (in T. 20) mit der nicht verlängerten oberen Nebennote; beide enden ohne Auflösung und daher ohne Nachschlag, mit der letzten Zweiunddreißigstel vor dem Taktstrich. Die Verzierung in T. 40 dagegen führt zu einer melodisch und harmonisch zufriedenstellenden Auflösung und endet daher mit Nachschlag.¹

Das Präludium beginnt mit beinahe orchestraler Gestik. Auf die Oktave auf dem ersten Taktschwerpunkt folgt eine Figur, die mit ihrer Kombination aus Aufwärtslauf und Dreiklangsbrechung im Zickzack an eine Fanfare erinnert. Der Effekt wird durch die eintaktige Schlussfloskel vervollständigt, deren schlichte Homophonie und Metrik an einen ersten Tutti-Einsatz nach solistischem Beginn denken lässt. 'Fanfare' und 'Tutti-Kadenz' werden sodann im tieferen Register wiederholt. Der Charakter ändert sich jedoch in T. 5. Das Fehlen homophoner Verdoppelung und der Beginn einer dialogähnlichen Textur legen (um im Bild zu bleiben) einen Wechsel von orchestraler zu kammermusikalischer Besetzung nahe. In dieser neuen Umgebung ist die 'Fanfare' viel kürzer und entsprechend weniger schmetternd.

In T. 5-7 und 10-11 behält die Figur im Gigue-Rhythmus ein wenig von der zeremoniellen Gestik des Beginns bei, doch wird die Wirkung durch die zwischengeschobenen Läufe ausgeglichen. Die beiden Komponenten der Fanfare, Lauf und Dreiklangsbrechung, erklingen hier auf die verschiedenen Stimmen verteilt, und in T. 9 bleiben überhaupt nur noch Läufe übrig, bevor die Entwicklung in T. 12-13 durch eine Kadenz abgerundet wird. Die

¹Um den stattlichen Aspekt des Charakter zu verstärken ist es möglich, stiltypische Praller hinzuzufügen, so z. B. auf der ersten punktierten Note einer Gigue-Gruppe (vgl. U: T. 5, 6). Diese Ornamentierung verstärkt jedoch den zeremoniellen Charakter des Stückes; Interpretationen, denen der polyphone Satz am Herzen liegt, werden daher auf sie verzichten.

verbleibenden vier Takte vor dem Wiederholungszeichen präsentieren eine dreitaktige absteigende Sequenz aus variierten Fragmenten der Fanfare, abgerundet durch eine Kadenz in der Dominante.

Der ebenfalls von Wiederholungszeichen umgebene, aber wesentlich umfangreichere zweite Teil der Komposition enthält eine auffallende strukturelle Entsprechung: Der erste Abschnitt des ersten Teiles wird in genauer Korrespondenz von Aufbau und Material aufgegriffen. Der wesentliche Unterschied ist dabei nicht der Stimmtausch (vgl. O/M: T. 1-9 mit M/O: T. 41-49) oder die gelegentliche melodische Variation (vgl. T. 13-16 mit T. 53-56), sondern die harmonische Entwicklung. Eine Komposition mit einer Exposition, die zur Dominante moduliert und zudem wiederholt wird, und einer Reprise, die auf der Tonika beginnt *und* schließt, nimmt voraus, was später als harmonische Anlage der klassischen Sonatensatzform Norm werden sollte. So entpuppt sich das D-Dur-Präludium also als verkappter monothematischer Sonatensatz.

Die 'Sonatensatz-Durchführung' zwischen Exposition und Reprise passt sich diesem Bauplan erstaunlich gut an. In T. 17-20 verarbeitet Bach das Fanfarenmotiv, wobei zum ersten Mal die ganze zweitaktige Einheit in Umkehrung erklingt und zudem von einer kontrapunktischen Stimme begleitet wird; in T. 21-33₁ präsentiert er eine Durchführung der 'kammermusikalischen' Version der thematischen Komponenten, wie sie in T. 5-14₁ (als eine Art 'zweites Thema' des Sonatensatzes) eingeführt worden war. Vertraute, nur wenig modifizierte Passagen (vgl. z.B. O/M: T. 21-23₁ und U: T. 23-25₁) stehen neben neuem Material (vgl. U: T. 21-23₁ und O/M: T. 22₃-25₁). Diese Kombination wird sodann ihrerseits weiter verarbeitet (T. 25-26), macht kurzfristig einigen versteckten Parallelen und virtuellen Figuren Platz (T. 27-27) und endet mit der Rückkehr auf bekanntes Terrain (vgl. T. 30 mit T. 11, T. 31 mit T. 10, T. 32 mit T. 12). Der dritte Abschnitt der 'Durchführung' beginnt in T. 33 genau wie in T. 13 der dritte Abschnitt der Exposition. In T. 34-40 präsentiert Bach noch einmal neues Material in einfachen Konturen und bereite damit den Übergang zur Reprise vor.

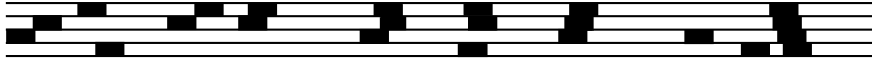
Fuge in D-Dur

Das Thema der D-Dur-Fuge beginnt mit der zweiten Achtel eines (nicht-triolischen) *alla breve*-Taktes und endet nach insgesamt drei Halben auf dem mittleren Schlag des zweiten Taktes. Die Linie fällt von der Oktave zur Terz in einer Kontur, die eine Tonwiederholung, einen gebrochenen Dreiklang und zwei direkt aufeinander folgende größere Sprünge (Quinte und Quarte) aufweist, bevor sie mit zwei Sekundschritten endet. Rhythmisch unterscheidet man Achtel, Viertel und eine Synkope im Wert von drei Achteln; diese Notenwerte bestimmen auch das sekundäre Material der Fuge, ergänzt nur durch wenige Sechzehntel. Harmonisch ist das Thema als einfache Kadenz entworfen: Das wiederholte *d* steht für den Ausgang von der Tonika, die zweite Hälfte des ersten Taktes repräsentiert die Subdominantparallele; die Dominante tritt (Nonenakkord) zu Beginn des nächsten Taktes, d.h. im Verlauf der Synkope, ein und löst sich in der Taktmitte zur Tonika hin auf. Diese Harmonik, die Logik der metrischen Organisation sowie spätere Themeneinsätze beweisen, dass das *d* auf dem letzten Viertel von T. 2 nicht Teil des Themas sein kann. Die Phrasenstruktur ist einteilig, was besonders hervorgehoben werden muss, da die letzten vier Themenachtel als eigenständiges Motiv das Werk so dicht durchziehen, dass man zunächst versucht sein mag, diese Töne als vom ersten Thementakt trennbar zu betrachten.



Hinsichtlich des Spannungsverlaufs ist das übergebundene *h* eindeutiger Höhepunkt, da es als längster Notenwert rhythmisch, als Synkope metrisch und als Moment des Übergangs von der Subdominant- zur Dominantfunktion harmonisch exponiert ist. Die Fuge enthält 24 Themeneinsätze:

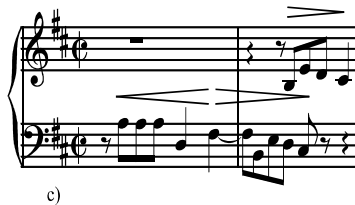
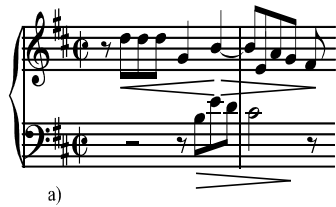
1. T. 1-2	T	9. T. 21-22	T	17. T. 33-34	A
2. T. 2-4	A	10. T. 22-23	S	18. T. 33-35	S
3. T. 5-6	S	11. T. 22-24	A	19. T. 40-41	T
4. T. 6-7	B	12. T. 25-26	B	20. T. 43-44	B
5. T. 10-11	A	13. T. 27-29	B	21. T. 44-46	S
6. T. 11-13	S	14. T. 27-29	S	22. T. 44-46	A
7. T. 14-15	A	15. T. 28-29	A	23. T. 45-46	T
8. T. 14-16	S	16. T. 33-34	T	24. T. 45-46	B



Nur ein einziger diesen vielen Themeneinsätze ist variiert: Der Alt-Einsatz in T. 28-29 ersetzt die synkopische Überbindung durch eine Pause und transponiert die vier Schlussnoten eine Quart aufwärts. Veränderungen des Themenkopfes und -schlusses kommen in dieser Fuge ebensowenig vor wie Umkehrungen. Zwei- bis vierstimmige Engführungen sind dagegen häufig.

Bach entwickelt für diese Fuge kein unabhängiges Kontrasubjekt. Vielmehr setzt er hier die schon im Präludium beobachtete Tendenz fort, alles sekundäre Material ausschließlich aus dem Thema selbst zu entwickeln. Dies verleiht dem Stück eine besondere Dichte. So verwendet er die vier Schlusstöne als Gegenstimme wie auch als Zwischenspielmotiv. Als Gegenstimme zum Thema kann das aus dem Thema abgeleitete Motiv in drei Positionen auftreten:

- (a) als rhythmische Ergänzung zur Synkope
(vgl. T. 3, 5, 6, 10, 21, 25, 40)
- (b) als rhythmische Parallele zur Tonwiederholung
(vgl. T. 5, 11, 14, 21, 25, 33)
- (c) als Engführung zum Themenschluss
(vgl. T. 7, 29, 34, 41)



Es gibt in dieser Fuge zehn themafreie Passagen:

Z1 T. 4-5 ₁	Z6 T. 26 ₂ -27 ₂
Z2 T. 7 ₂ -10 ₁	Z7 T. 29 ₂ -33 ₁
Z3 T. 13-14 ₁	Z8 T. 35-40 ₁
Z4 T. 16-21 ₁	Z9 T. 41 ₂ -43
Z5 T. 24-25 ₁	Z10 T. 47-50

Eines dieser Zwischenspiele ist zweigeteilt: In Z4 unterscheidet man ein Hauptsegment Z4a, das in der Mitte von T. 20 mit einer Schlussformel endet, und eine halbtaktige Ergänzung Z4b, die den nächsten Themeneinsatz vorbereitet. Da unabhängiges Zwischenspielmaterial fehlt, stellt keine der themafreien Passagen einen wirklichen Kontrast zu den Einsätzen dar; vielmehr klingen alle Zwischenspiele wie Fortsetzungen des jeweils vorausgehenden Themeneinsatzes. Man unterscheidet allerdings unterschiedliche Ausdehnungen sowie diverse Analogien: Z1, Z3 und Z5 sind gleich lang und identisch gebaut; alle dienen als (an Intensität leicht zunehmende) Brücken zwischen zusammengehörigen Einsätzen einer Durchführung. Z2, Z7 und Z9 sind länger. Die auffällige Dichte ihrer Engführungen wird durch absteigende Spitzentonlinien konterkariert (vgl. Z2: *a-cis*, Z7: *e-g*, Z9: *d-fis*), so dass alle drei eine Entspannung beschreiben. Die erste dieser absteigenden Linien führt zu einer Schlussfloskel (vgl. T. 9-10), doch ist die Schlusswirkung geschwächt durch den plötzlichen Ausfall einer Stimme. Z7 und Z9 haben verbindende Funktion.

Z4a, Z8 und Z10 dagegen sind lang und komplex; jedes dieser Zwischenspiele bildet einen Durchführungs-Abschluss. Im Falle von Z4a wird dies durch eine Schlussformel unterstrichen (vgl. S und B in T. 20); bei Z10 ergeben sich wegen der Stellung am Ende der Komposition keine Fragen. Z8 weist keine einen Abschluss anzeigenden Elemente auf, doch bringt es eine deutlich spürbare Rückkehr zur Tonika (vgl. besonders die zweioktavig absteigende Skala im Bass von T. 38-40). Diese drei Zwischenspiele sind nicht nur jeweils untergliedert, sondern auch in dynamischer Hinsicht besonders deutlich in sich abgeschlossen: Z4a beschreibt eine Kurve aus Steigerung und Entspannung, Z8 fällt durch besonders dichte Akzente auf, während Z10 ausschließlich aus absteigenden Linien besteht und das Stück so in sanfter Färbung zum Schluss bringt.

Die Kontur mit Tonwiederholung, gebrochenem Dreiklang und gereihten Sprüngen, der schlichte Rhythmus und nicht zuletzt auch die *alla breve*-Taktangabe sprechen für einen lebhaften Grundcharakter. Das Tempo findet jedoch eine Obergrenze durch den Anspruch auf Klarheit des dichten

Materialgeflechts, insbesondere in den Engführungen des vom Thema abgeleiteten Viertonmotivs. Am besten stellt man sich daher die beiden Schläge des *alla breve*-Metrum als entspannt schwingend vor. Das Tempoverhältnis von Präludium und Fuge kann angesichts des großen Kontrasts der Rhythmik in beiden Stücken einfach gewählt werden:

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

(Metronomempfehlung: 92 für die punktierten Viertel im Präludium,
46 für die Halben in der Fuge)

Die Artikulation der Fuge umfasst *non legato*, *quasi legato* und *legato*. Innerhalb des *non legato* empfiehlt es sich zu unterscheiden zwischen deutlich abgesetzten Vierteln und einer viel weicheren Unterbrechung nach den synkopisch übergebundenen Achteln. (Nur wenn dieser Notenwert tatsächlich einen Teil des nächsten Schläges "verschluckt", wie es die Populärdefinition der Synkope will, ist der Zusammenhalt des Thema gewährleistet.) Das *quasi legato* darf am Themenschluss und dem daraus abgeleitete Motiv dichter sein als in der Tonwiederholung. Echtes, dichtes *legato* bestimmt vor allem die Sechzehntel und die Schlussfloskeln (vgl. O: T. 20, 27, 44; M: T. 50). Verzierungen sind in dieser Komposition nicht zu berücksichtigen.

Der Aufbau der Fuge ergibt sich weitgehend aus den Zwischenspielen. Von den insgesamt fünf Durchführungen beinhaltet die zu Beginn von T. 10 in A-Dur endende Exposition vier Themeneinsätze (T, A, S und B) sowie das verbindende Z1 und das abschließende Z2. Die zweite Durchführung präsentiert zwei Einzeleinsätze, denen nach dem überbrückenden Z3 eine Engführung in denselben zwei Stimmen folgt, bevor der Abschnitt mit Z4a endet, wobei die Schlussformel in der Mitte von T.20 die schon früher erreichte Dominante bestätigt. Aufgrund der bereits erwähnten Schwächung der Kadenz in T. 10 durch den Ausfall des Tenors entsteht der Eindruck einer übergeordneten größeren Einheit aus zwei Durchführungen, der durch die Wiederholung der Kadenztonart bekräftigt scheint.

Die dritte Durchführung beginnt im der Kadenz folgenden Z4b-Segment mit einer halbtaktigen Modulation. Es folgen vier teils enggeführte Themeneinsätze (einer pro Stimme), verbunden durch Z5 und abgerundet durch Z6. Diese Durchführung bewegt sich harmonisch in den Bereichen h-Moll / H-Dur und fis-Moll / Fis-Dur. Die vierte Durchführung umschließt zwei dicht gewebte dreistimmige Engführungen sowie zwei längere Zwischenspiele mit zahlreichen Schichtungen des aus dem Thema abgeleiteten Motivs. Der

Abschnitt beginnt harmonisch in der Dominante (siehe die Engführung in der Oktave, T. 27-29) und entwickelt dann über die Subdominante G-Dur (vgl. T. 33₁ und T. 35₁) eine Rückkehr zur Tonika (T. 40₁). Die fünfte Durchführung beginnt zunächst zurückhaltend mit zwei durch Z9 verbundenen einzelnen Einsätzen, wird aber dann durch die triumphale vierstimmige Engführung gekrönt und durch Z10 abgeschlossen.

T.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
S						Th				
A			Th		Z ¹				Z ²	
T	Th									
B						Th				

T.	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
S			Th		Z ³		Th		Z ^{4a}		
A	Th					Th					
T											
B											

T.	20	21	22	23	24	25	26	27
S			Th		Z ⁵			Z ⁶
A			Th					
T		Th						
B					Th			

T.	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
S			Th					Th						
A			Th					Th						
T								Th						
B	Th													

T.	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
S			Z ⁹			Th			Z ¹⁰		
A						Th					
T	Th					Th					
B				Th		Th					

Der Spannungsverlauf innerhalb jeder Durchführung wie auch in der ganzen Fuge wird durch die Dichte der Engführungen und die Tendenz der Zwischenspiele bestimmt. So beschreibt die erste Durchführung eine sanfte Kurve, in der die Intensität im Verlauf der vier Themeneinsätze zu- und in Z2 wieder abnimmt. Die zweite Durchführung beginnt im vollen vierstimmigen Satz und daher mit erhöhter Grundspannung. Die beiden Einzeleinsätze, die aufsteigenden Sequenzen des aus dem Thema abgeleiteten Motivs im Binnenzwischenspiel und die erste dichte Engführung der Fuge sorgen für eine mächtige Steigerung, die sich erst in den letzten vier Takten vor Ende der Durchführung wieder löst.

Mit der dritten Durchführung setzt eine neue dynamische Entwicklung an – ein Einschnitt, der durch die harmonische Wendung und die Reduktion der Stimmenzahl bekräftigt wird. Obgleich die enge Folge der drei ersten Einsätze das Spannungsniveau dramatisch hebt, ist die Grundstimmung hier zurückhaltender als in der vorausgegangenen Durchführung. Der etwas später folgende Einzeleinsatz und die Schlichtheit des abschließenden Zwischenspiels unterstreichen die geringe Intensität dieser kürzesten Durchführung der Fuge.

Wie die erste und zweite bilden auch die vierte und fünfte Durchführung ein übergeordnetes Paar: Genau wie die A-Dur-Kadenz in T. 20 die nicht ganz befriedigende A-Dur-Kadenz in T. 10 bestätigt, so vollendet der D-Dur-Schluss der letzten zwei Takte die Rückkehr zur Tonika, die am Ende der vierten Durchführung ohne die Unterstützung einer Schlussfloskel erfolgt war; genau wie die vier Einzeleinsätze der ersten Durchführung im Verlauf der zweiten durch eine Engführung überhöht werden, so werden auch die zwei dreistimmigen Engführungen in der vierten Durchführung durch einen vierstimmigen Gruppeneinsatz in der fünften übertrumpft. So umgeben in dieser Fuge zwei gewaltige Steigerungen einen wesentlich sanfteren Mittelteil. Dabei sind die beiden Durchführungs-paare nicht nur strukturell analog gebaut, sondern das zweite wirkt zudem als Weiterführung und Überhöhung des ersten.