

Präludium in dis-Moll

Dieses Präludium ist durchgängig zweistimmig; es gibt keinen Takt, in dem die Stimmen nicht ihre volle polyphone Unabhängigkeit beibehalten. Da der Hauptgedanke in der Oktave imitiert wird (und nicht in der Quinte), handelt es sich um ein 'Präludium im Stil einer zweistimmigen Invention'.¹ Die Durchführungen dieser 'Invention' werden, wie stets, durch Kadenz und die Wiederkehr des zentralen Motivs definiert.

I	T. 1-9 ₁	Tonika, Modulation zur Paralleltönart
II	T. 9-16	Modulation zur Moll-Dominante
III	T. 17-28 ₁	Rückkehr zur Tonika
IV	T. 28-36	Bekräftigung der Tonika

Das Stück enthält sehr viele Entsprechungen;

vgl.	mit	
T. 1-2	T. 28-29	Kontrapunkt variiert
T. 3-4 (U: 3 ₃ -5 ₃)	T. 21-22 (U: 22 ₃ -23 ₃)	transponiert
T. 6-8	T. 25-27	transponiert
T. 15 ₄ -16	T. 35 ₄ -36	transponiert
T. 17-19	T. 32 ₃ -34 ₃	transp., Stimmtausch

Anhand dieser Analogien ergibt sich, dass dieses Präludium hinsichtlich seiner Textur als 'Invention', hinsichtlich seiner Form jedoch als ein binärer Satz, wie er für Bachs Suiten typisch ist, komponiert ist. Ähnlichkeit besteht vor allem mit der Allemande, die ebenfalls oft in hohem Grade polyphon angelegt ist.

Grundcharakter und Tempo dieser Komposition ergeben sich wie bei einer Fuge oder Invention aus Kontur und Rhythmik. In der Rhythmik herrscht zwar die Verbindung aus Achteln und Sechzehnteln vor, doch gibt

¹ Gegen die Auffassung als 'Präludium im Stil einer Fuge' sprechen weniger die nicht-thematischen Begleittöne im ersten Takt – diese finden sich auch in den eindeutig 'im Stil einer Fuge' komponierten Präludien in fis-Moll (I/4) und A-Dur (I/19) – als die Wiederholungszeichen um die ersten 16 und die folgenden 20 Takte. Auch die Tatsache, dass der thematische Grundgedanke in seiner reinen Form nur insgesamt 13 der 36 Takte bestimmt, dafür aber zahlreiche Entwicklungsformen hervorbringt, ist eher typisch für eine Invention.

es außerdem Viertel, übergebundene Werte, ausgeschriebene Zweiuinddreißigstel und zahlreiche Ornamente. Die Kontur enthält etliche gereichte Intervallsprünge. Der Grundcharakter ist daher 'eher lebhaft', doch das Tempo sollte mäßig und nicht zu schnell gewählt werden. Die Artikulation besteht aus sanftem *non legato* in den Achteln und Vierteln gegenüber *legato* in den Sechzehnteln. In den Achteln kann man einen melodisch intensiven Anschlag (wie z.B. in O: T. 2) von der neutraleren Klangfarbe in Begleitfiguren (wie in U: T. 6-8) unterscheiden. Bach hat die einzigen Achtel, die als Vorhalt-Auflösung-Paare zu binden sind, selbst mit Bögen bezeichnet (vgl. T. 16 und 36). In den übergebundenen Werten (vgl. z.B. T. 4-5, 5-6) wird die Verlängerung entsprechend ihres Wertes als Sechzehntel behandelt und daher zum Folgeton gebunden. Wo aus Phrasierungsgründen dennoch eine Zäsur verlangt ist, muss sichergestellt werden, dass der synkopische Effekt nicht verloren geht. Dies spricht für ein ruhiges Tempo; zudem hilft es, die Unterbrechungen minimal zu halten und diese Phrasierungen zudem deutlich durch dynamische Schattierung zum Ausdruck zu bringen.

Unter den vielen Verzierungen werfen die Mordente die wenigsten Fragen auf. Keiner berührt einen künstlichen Leitton, keiner verlangt ein zusätzliches Vorzeichen. Triller und Praller allerdings beginnen und enden je verschieden. In T. 2 und T. 9 setzen die Praller, da sie stufenweise erreicht werden, mit der Hauptnote ein. Der Triller in T. 14 dagegen beginnt mit der oberen Nebennote (*ais*) und endet mit dem angezeigten Nachschlag; der Doppelschlag in T. 2 ist viertönig (*dis-cisis-his-cisis*).

Eine Beschreibung dieses Präludiums orientiert sich am besten an der Analyse anderer polyphoner Formen. Im folgenden wird daher zuerst das Hauptmotiv mit seinen Einsätzen kommentiert, sodann seine kontrapunktischen Gegenstimmen, das sekundäre Material und schließlich der Bauplan.

Das zentrale Motiv (M1) ist gut einen Takt lang und besteht ausschließlich aus Sechzehnteln, die eine Kurve beschreiben: Ein Zickzack-Aufstieg zur Quinte in der ersten Hälfte wird mit einer absteigenden Tonleiter in der zweiten beantwortet. Der Abstieg bedient sich der melodischen Molltonleiter, die normalerweise den Aufstieg bestimmt. Die dynamische Gestaltung folgt der einfachen Kurve zu einem Höhepunkt auf dem hohen *dis*, falls das Tempo langsam genug gewählt wird, oder auf dem metrisch stärkeren *ais*.

Die Komposition enthält dreizehn Einsätze des zentralen Motivs, von denen die meisten als Einsatzpaare auf demselben Ton auftreten. Die folgende Tabelle gibt die Tonarten dieser gepaarten Einsätze. (Kleine Buchstaben stehen für Moll, große für Dur.)

1.	T. 1-2	O (<i>dis</i>)	7.	T. 17-18	U
2.	T. 2-3	U (<i>dis</i>)	8.	T. 19-20	O
3.	T. 9-10	U (<i>Fis</i>)	9.	T. 28-29	U (<i>dis</i>)
4.	T. 10-11	O (<i>Fis</i>)	10.	T. 29-30	O (<i>dis</i>)
5.	T. 11-12	O (<i>ais</i>)	11.	T. 32 ₃ -33 ₃	O
6.	T. 12-13	U (<i>ais</i>)	12.	T. 33 ₃ -34 ₃	U
			13.	T. 34 ₃ -35 ₃	O

M1 verändert sich im Verlauf der Komposition nur wenig. In T. 18₁, 20₁, 33₃ und 34₃ beginnt der Skalenabstieg der zweiten Motivhälfte nicht von der Oktave, sondern von der Septime, so dass der Grundton bereits auf dem letzten Sechzehntel des Taktes erreicht wird und das folgende Intervall in allen Fällen modifiziert ist: In T. 18 und 20 erklingt es als aufsteigende Quarte, während der Übergang zum 'Kontramotiv' in T. 33 und 34 so angelegt ist, dass der Ton gar nicht als Teil des Motivs gehört wird.

Bach entwirft für das Inventionsmotiv zwei kontrapunktische Begleiter. Das erste (CM1), eingeführt in T. 2-3, umspielt den Grundton und die Quinte. Es beginnt mit Leitton gefolgt vom Grundton und dessen höherer Oktave, kulminiert in einem kurzen, verzierten Abstieg und endet nach einer Pause mit einem weiteren Leitton-Grundton-Paar. Der Höhepunkt fällt mit dem des Hauptmotivs zusammen – je nach dessen Gestaltung genau oder nur beinahe. CM1 wird wiederholt aufgegriffen, wenn auch in stark verschleierte Form. In T. 9 ist der Beginn variiert und das Schlussglied fallen gelassen; in T. 12 erkennt man das Kontramotiv trotz drastischer Veränderungen: der Oktavaufschwung ist zur Sexte verkleinert, der Höhepunkt erklingt um eine Oktave tiefer versetzt und in doppelten Notenwerten, und ein weiterer Sprung aufwärts führt zu einem Abschluss ohne Beziehung zum Vorbild. In T. 28 und 29 erinnert nur noch die zentrale fallende Dreitongruppe, an das ursprüngliche CM1, obwohl auch sie auf einer anderen Tonstufe erklingt.

Das zweite 'Kontramotiv' wird erst in der zweiten Hälfte der Komposition eingeführt (CM2 vgl. O: T. 17-18). Es hat eine symmetrische Struktur, in der die zweite Hälfte als Umkehrung der ersten ertönt. Charakteristische Merkmale sind die zwei gebrochenen Septakkorde im selben Rhythmus und die beiden Doppelschlagfiguren. Die rhythmische Anlage erfordert, dass die dynamischen Höhepunkte auf die Synkopen fallen. Diese Gegenstimme weist also eine weit größere polyphone Unabhängigkeit auf als die erste. CM2 wird viermal aufgegriffen, und zwar in U: T. 19-20, U: T. 32₃-33₃, O: T. 33₃-34₃ sowie, stark modifiziert, in U: T. 34₃-35₃.

Neben diesem quasi primären Material gibt es noch drei weitere Motive. Das erste ist aus dem Hauptmotiv abgeleitet, das zweite aus dem ersten; sie werden hier unabhängig von ihrer Verwandtschaft fortlaufend nummeriert.

M2 folgt den ersten zwei Einsätzen des Hauptmotivs (vgl. O: T. 3-4). Es beginnt auf der zweiten Achtel mit einem Fragment der Zickzack-Bewegung aus M1, setzt sich mit einem ebenfalls an M1 erinnernden kurzen Abstieg fort und endet verbreiternd mit einem Quartsprung zum ornamentierten Spitzenton *gis*. M2 wird in Engführung imitiert (vgl. U: T. 3₃-4₃). In der Sequenz (vgl. O: T. 4-5, U: T. 4₃-5₃) ist die erste Hälfte stark variiert und gibt damit die Beziehung zum Hauptmotiv auf. Eine Teilsequenz der zweiten Takthälfte ist trotz des fehlenden Ornaments gut erkennbar und setzt sich in der Begleitfigur der folgenden drei Takte fort. Bach formt diese Dreiklangsbrechungen sodann zu einer großflächig absteigenden Linie um, die die Gestaltung dieses Abschnitts wesentlich bestimmen hilft. M2 wird mitsamt seiner Imitation und der variierten Sequenz in T. 21-23 mit vertauschten Stimmen aufgegriffen. Die erste, noch direkt an M1 angelehnte Hälfte findet sich zudem in T. 13-14 (in dreifacher, fast paralleler Form) und in T. 30-32 (viermal – zweimal mit neutraler Begleitung, zweimal mit einer verschleierte Parallele).

Auch M3 kommt in zwei Versionen, mit und ohne eine Erweiterung, vor. Die kürzere Form beginnt wie M1 und M2 nach dem starken Schlag und endet einen halben Takt später (vgl. O: T. 5 *eis-eis*). Die ersten vier und die letzten zwei Sechzehntel sind melodisch – sie beschreiben eine Art Doppelschlag, der nach einer Unterbrechung durch Ausweichtöne seiner Auflösung zustrebt (*eis-dis-cisis-dis—eis*). M3 wird zunächst in dieser Form sequenziert; in drei weiteren Folgezitate ist das nicht-melodische innere Segment erweitert und verlängert so das Motiv auf einen ganzen Takt. Die dynamische Gestaltung dieses Motivs sollte dem Spiel mit melodischen und nicht-melodischen Segmenten Rechnung tragen, indem die ersten vier Sechzehntel und der Abschlusston melodisch gefärbt klingen, während der gebrochene Einschub durch eine zartere Tönung dagegen absticht.

Hinsichtlich des Aufbaus lässt sich feststellen, dass bereits die erste Durchführung alle Motive vorstellt, und zwar jeweils unter Führung der Oberstimme (vgl. T. 1-9₁). Zudem findet man nach Abschluss der ersten zwei Einsätze des Hauptmotivs in jeder der beiden Stimmen eine absteigende Spitzentonlinie, die die Motive zusammenhält und für eine durchgehende Entspannung sorgt (vgl. in O: T. 3-9₁ die Schlusstöne jedes Motivs: *gis-fis-eis-dis-cis-h-ais*; in U: T. 4-8 die Schlusstöne von M2 und seinen Teilsequenzen: *cis-h-ais-gis-fis-eis*).

Die zweite Durchführung verbindet ein doppeltes Einsatzpaar des Hauptmotivs mit M2-Teilzitate sowie einer freien Kadenzformel. Da das zweite Einsatzpaar die Stimmfolge vertauscht und dadurch in der Oberstimme den Eindruck einer aufsteigenden Sequenz erzeugt, beginnt diese Durchführung mit einem Spannungsanstieg. Auch die M2-Sequenzen bringen nicht die erwartete Entspannung, da Bach das letzte Segment (O: T. 14) eine Oktave höher transponiert. Die intensivierende Tendenz setzt sich mit steigenden Spitzentönen in der Oberstimme fort (vgl. T. 14-15: *fisis-gis-ais*) und gibt erst ab T. 15₃ etwas nach. Die rhythmische Dichte der Schlussformel verhindert eine vollkommene Entspannung.

Die dritte Durchführung kombiniert alle zu Beginn des Stückes eingeführten Motiv in neuer Weise. Aufgrund der größeren rhythmischen Dichte in CM2 und seiner stärkeren dynamischen Unabhängigkeit vom Hauptmotiv erzeugt der Beginn dieser Durchführung den höchsten Spannungsgrad dieses Präludiums. Der Wechsel dieser intensiven Paarung mit dem dynamisch schwachen erweiterten M3 sorgt für starke Kontraste von einem Takt zum anderen.

Durchführung IV präsentiert eine wieder andere Kombination des thematischen Materials. Obwohl die Gegenüberstellung nicht so dramatisch ausfällt wie in der vorausgegangenen Durchführung, ergibt sich hier noch weniger Gelegenheit zur Entspannung. Die Fortschreitung von der polyphon weniger intensiven M1/CM1-Kombination zur viel aktiveren M1/CM2-Gegenüberstellung würde allein schon eine Steigerung hervorrufen. Zudem sind die drei abschließenden Einsätze des zentralen Motivs in zunehmender harmonischer Intensität konzipiert. Sogar die M2-Sequenzen, die für sich genommen eher entspannend wirken, erzeugen hier eine zunehmende Satz-dichte (T. 30-31). Einzig der figurative Schluss, der unmittelbar an den letzten Einsatz des Hauptmotivs anschließt, sorgt für nachlassende Intensität und beendet das Präludium so in mittlerer Lautstärke.

Fuge in dis-Moll

Das Thema hat mit genau zwei Takten Umfang eine sehr ausgeglichene Gestalt, in der der Schlußton den auftaktigen Beginn ergänzt. Auch die Kontur ist sehr ebenmäßig. Nach einem Beginn auf dem durch Tonwiederholung bekräftigten und durch eine kurze Abweichung zum Leitton zusätzlich bestärkten Grundton enthält die Linie drei aufsteigende Intervalle (die Sekunde *dis-eis* in T. 1 und die Quartan *dis-gis* und *eis-ais* in T. 2) und drei abfallende Bewegungen (*eis-dis*, *gis-fis-dis*, *ais-gis-fis*). Der Rhythmus besteht aus Achteln, Sechzehnteln und zwei synkopisch punktierten Vierteln.

Wie Bach im Verlauf der Fuge meisterhaft demonstriert, gibt es für diese Phrase eine große Bandbreite möglicher Harmonisierungen: Man vergleiche nur die gänzlich verschiedenen Lösungen für die Einsätze in T. 7-8, 21-22 und 40-42. Die Tonwiederholung zu Beginn kann die Tonika oder die Subdominante repräsentieren, der Leitton die Dominante oder die Tonikaparallele, die Synkopen entweder V⁹ und IV oder iii und V, etc. Die reiche Durchsetzung des sekundären Materials mit künstlichen Leitönen (vgl. z.B. die fast zwölftönig erscheinenden Bass- und Tenorpartien in T. 21-22) stiftet manchmal zunächst analytische Verwirrung, verleiht der Fuge aber zugleich ihre besondere Schönheit. Die einzige harmonische Wendung, die nie in Frage gestellt wird, ist die Rückkehr zur Tonika auf dem ersten Schlag des dritten Taktes. Zusammen mit der ebenmäßigen Kontur sorgt dies späte Auflösung dafür, dass das Thema als unteilbare Phrase wahrgenommen wird. Die dynamische Gestaltung zeichnet die wichtigsten Merkmale nach. Die Spannung steigt von der ersten Berührung des Leittones über die erste, schrittweise erreichte Synkope zur durch eine Quarte vorbereiteten zweiten Synkope; danach fällt sie durch den verbleibenden halben Takt wieder ab.

Die Fuge enthält sechzehn Themeneinsätze:

1.	T. 1-3	A	6.	T. 17-19	A	12.	T. 30-32	A
2.	T. 3-5	T	7.	T. 19-21	T	13.	T. 32-34	T
3.	T. 7-9	B	8.	T. 21-23	S	14.	T. 40-42	B
4.	T. 9-11	S	9.	T. 23-25	A	15.	T. 43-45	S
5.	T. 15-17	B	10.	T. 25-27	B	16.	T. 43-45	T
			11.	T. 27-29	S			



Die Antwort des Themas (die *Comes*-Form) ist zunächst real, doch gibt es gegen Ende der Fuge drei Einsätze, in denen der erste Intervallschritt von einer kleinen Sekunde zur kleinen Terz vergrößert ist (vgl. T. 15, 17, 19). In einem anderen Einsatz erweitert Bach den Halbton nur zum Ganzton und verkleinert zudem den Schritt oberhalb des Grundtones (vgl. T. 32: *cis, e*); zwei Einsätze enden mit pikardischer Terz (vgl. T. 27 und 29). Die Fuge enthält eine Engführung, einen Paralleleinsatz und eine Umkehrform des Themas. Die Engführung findet sich in T. 23-25, wo dem Alt-Einsatz erst ein Scheineinsatz im Tenor (vgl. T. 24: *e-e-e-dis-eis-fisis*) und dann ein vollständiger Einsatz im Bass folgt. Umkehrung und Paralleleinsatz fallen zusammen: In T. 43-45 steht dem Sopran-Einsatz in Originalform ein vertikal gespiegelter Tenor-Einsatz gegenüber.

Bach stellt dem Thema einen einzigen Begleiter zur Seite, der allerdings in der zweiten Hälfte der Fuge verschwindet. Dieses in T. 3-5 eingeführte und in T. 7-9, 9-11, 15-17, 19-21 und 21-23 aufgegriffene Kontrasubjekt ist charakterisiert durch seine sequenziert aufsteigende Dreitonfigur. Seine dynamische Gestalt ist eine einzige Steigerung.

Die Fuge enthält acht themafreie Passagen:

Z1	T. 5-7	Z3	T. 23 ₁₋₃	Z6	T. 34-40
Z2	T. 11-15	Z4	T. 27 ₁₋₃	Z7	T. 42-43
		Z5	T. 29-30	Z8	T. 45-46

Diese Zwischenspiele präsentieren zwei eigenständige Motive. M1 wird bereits in Z1 vorgestellt, wo es die oberste Stimme beherrscht (vgl. T: T. 5-7₁: *his-fis*) und in Z2 sowie Z6 aufgegriffen. M2 erklingt in einer Vorläufer-Version zum ersten Mal in Z4 (vgl. T. 27: Tenor, *b-cis*), erreicht jedoch seine volle Ausdehnung erst in Z6, wo es auch sequenziert wird (vgl. T. 36-37: S). Seine Erweiterung in Form einer absteigenden Sechzehntelgruppe bestimmt mit ihren Imitationen und Sequenzen den Rest von Z6.

Vier der Zwischenspiele enthalten einen harmonischen Schluss, doch nur einmal – am Ende der Fuge – bildet diese Kadenz tatsächlich das Ende einer themafreien Passage. In Z3 erklingt im Sopran die konventionelle *do—ti—do*-Floskel, doch überschneidet sich zu Beginn von T. 24 der Abschluss der so unterstrichenen Kadenz mit dem nächsten Themeneinsatz im Alt. Auch in Z5 schließt die Fis-Dur-Kadenz erst auf der vierten Achtel des nachfolgenden Themeneinsatzes. In Z6 dagegen findet sich der Ganzschluss nach den ersten zwölf Takten (T. 35₃), fünf Takte vor dem Ende dieses Zwischenspiels. (Man muss also Z6a von Z6b unterscheiden.)

Die Rolle jedes Zwischenspiels in der dynamischen Entwicklung der Fuge wird durch die oben beschriebenen Motive und Kadenzen bestimmt. Z1, Z2 und Z6b erzeugen einen Kontrast, der jeweils als eine Art negativer Vorbereitung auf den kommenden Themeneinsatz klingt; Z3, Z5, Z6a, Z7 und Z8 dagegen beschließen jeweils den vorhergehenden Einsatz und sorgen für Entspannung, nicht jedoch für einen Wechsel der Farbe.

Die reiche Rhythmik sowie der hohe Anteil an Leittönen und anderen Alterationen weisen auf einen 'eher ruhigen' Grundcharakter hin. Da jedoch praktisch alle Sechzehntelnoten ornamentaler Natur sind, während die Melodie von den Achteln und längeren Werten getragen wird, dürfen diese Achtel nicht zu langsam genommen werden. Das Tempoverhältnis zum Präludium sollte komplex sein, da die Paarung aufgrund des identischen Metrums sonst leicht monoton wirkt. Eine gute Lösung entsteht, wenn man sich nach Ende des Präludiums vorstellt, die Viertel enthielten Achteltriolen (statt der vier Sechzehntel), wenn man diese Triolen-Achtel dann zu Paaren gruppiert und jedem Paar eine Achtel des Fugenthemas zuordnet:

Eine Triolenachtel im Präludium	entspricht	einer Sechzehntel in der Fuge
(Metronomempfehlung: Präludiumviertel = 80, Fugenviertel = 60)		

Die Artikulation der Fuge ist überwiegend *legato*. Eine Unterbrechung des Klangflusses ist nur angezeigt im Zusammenhang mit den Sprüngen in den Zwischenspielmotiven sowie in den kadenzierenden Bassgängen (vgl. T. 30, 35, 43 und 46).

Die Fuge besteht aus vier Durchführungen. Die erste umfasst die vier Themeneinsätze zu Beginn der Komposition sowie das verbindende Z1; sie endet in T. 11₁ in *ais-Moll*, der Molldominante, wobei der Alt wegen einer Überbindung mit seiner Auflösung leicht zu spät kommt. Die Ausdünnung der Textur im folgenden Themeneinsatz (vgl. die Pausen in A: T. 12-17 und S: T. 17-21) bestätigt diesen als Neubeginn. Die zweite Durchführung

umrahmt ihre vier Themeneinsätze mit dem vorausgeschickten Z2 und der abschließenden, in T. 24₁ nach Dis-Dur, der Tonika mit pikardischer Terz, kadenzierenden Erweiterung von Z3. Anschließend reduziert Bach wieder die Stimmenzahl durch einen in T. 24-27 pausierenden Sopran.

Durchführung III beginnt mit einer Engführung, deren erster (Alt-) Einsatz sich mit dem Ende der vorausgegangenen Kadenz überschneidet; erst der etwas spätere, aber in der Stimmfolge führende Bass-Einsatz stellt einen völlig überzeugenden Neubeginn dar. Halbtaktige Zwischenspiele verbinden die Themeneinsätze in Bass und Sopran sowie die in Sopran und Alt, während der vierte Einsatz im Tenor ohne vorherige Unterbrechung anschließt. Z6a mit seiner Kadenz zur Molldominante *ais-Moll* rundet die Durchführung in T. 35₃ ab. Die zweite Hälfte des Zwischenspiel kehrt zur Dreistimmigkeit zurück. Die vierte Durchführung beginnt wie die zweite mit einer themafreien Passage, und auch der erste Themeneinsatz im Bass vermeidet noch den vollen vierstimmigen Satz. Bach erreicht dies hier allerdings nicht dadurch, dass eine Stimme pausiert, sondern indem er den Einsatz mit metrisch gleichmäßigen Akkorden begleitet und den Satz so zur fast homophonen Textur vereinfacht. Nach einem kurzen Zwischenspiel folgt der Paralleleinsatz von Sopran und gespiegeltem Tenor, bevor die Fuge mit dem abschließenden Z8 abgerundet wird.

Wie die obige Beschreibung zeigt, ist die *dis-Moll*-Fuge durch eine auffällige Symmetrie gekennzeichnet. Die Durchführungen I + II einerseits und III + IV andererseits umfassen je 23 Takte. I und III enden in der Molldominante, II und IV dagegen in der Durtonika. II und IV beginnen mit längeren Zwischenspielen und enden mit sehr ähnlichen eintaktigen Kadenzweiterungen. Der Unterschied zwischen den beiden Hälften der Fuge unterstreicht noch den binären Aufbau: Fast alle Themeneinsätze in I + II sind vom Kontrasubjekt begleitet, das in III + IV vollkommen fehlt. (Siehe Graphik nächste Seite.)

Bezüglich des Spannungsverlaufs sollten die ersten zwei Durchführungen als eine größere Einheit betrachtet werden. Hier erzeugt Bach einen Wechsel von Steigerung und Kontrast. Zwei Themeneinsätze in durchsichtiger Textur werden von einem zunächst nur einmal erklingenden Motiv abgelöst. Die beiden nächsten Einsätze, die den vierstimmigen Satz vervollständigen und dadurch einen höheren Intensitätsgrad erreichen, machen Raum für ein zweifaches Zitat des Zwischenspielmotivs. Die in ununterbrochener Folge aneinander anschließenden nächsten vier Einsätze erhöhen die Spannung noch mehr, die dann in einer knappen Kadenzformel gipfelt.

Die zweite Hälfte beginnt mit Überschneidung und Engführung, so dass die Intensität von einer kaum erreichten Entspannung sofort wieder auf ein relativ hohes Niveau hinaufkatapultiert wird. Drei weitere Themeneinsätze, jeweils in vollem vierstimmigen Satz und nur von halbtaktigen Zwischenspielen unterbrochen, erhalten die Spannung, die erst im Zuge der nächsten Kadenz ein wenig abflaut. Das die vierte Durchführung eröffnende Zwischenspiel bietet die längste Kontrapassage der Fuge. Die Durchführung endet, nach der harmonischen Rückkehr zur Tonika, mit dem Paralleleinsatz als Gesamthöhepunkt der Komposition.

