

## Präludium in B-Dur

In diesem polyphonen Präludium wechseln dreistimmige Passagen mit langen Abschnitten ab, in denen die Mittelstimme schweigt; die Stimmführung allerdings ist sehr konsequent. Die typischen Kompositionstechniken des polyphonen Stils wie kontrapunktische Beziehung der Stimmen zu einander, (strenge und freie) Imitation, (vollständige und teilweise) Sequenzierung von Motiven, Stimmtausch sowie Umkehrung der thematischen Komponenten bestimmen alle wesentlichen Vorgänge. Der Aufbau zeigt zwei jeweils wiederholte Hälften, deren zweite wesentlich länger ist als die erste (vgl. T. 1-32, 33-87). Die Taktangabe 12/16 erinnert an das für die Gigue charakteristische Metrum. Der ununterbrochene Fluss von Sechzehntelnoten und der häufige Gigue-Rhythmus (Paare aus Achtel + Sechzehntel, vgl. z.B. die ersten Hälften von T. 2, 3 und 4) verstärken den Eindruck, dass es sich um ein Präludium im Stil eines barocken Suitensatzes handelt.

Die erste harmonische Entwicklung schließt am Ende der ersten dreistimmigen Gegenüberstellung des Hauptmotivs in T. 3<sub>1</sub> mit einer Kadenz in der Grundtonart B-Dur. Die in den Außenstimmen schon in T. 2<sub>10</sub> antizipierten und zum harmonischen Abschluss nur passiv übergebundenen Noten des Tonika-Akkordes verhindern das Gefühl eines starken Abschlusses. Strukturell relevante harmonische Abschlüsse finden sich in T. 17, wo die Subdominant-Tonart Es-Dur erreicht ist, und in T. 32, wo die Dominant-Tonart F-Dur bestätigt wird; diese beiden Ganzschlüsse unterteilen die erste Hälfte des Präludiums in zwei fast gleich lange Segmente. Eine Analyse des Materials zeigt darüber hinaus etliche kleinere Abschnitte, die für das Verständnis der Struktur wichtig sind, auch wenn sie nicht harmonisch eigenständig sind. Es ist daher sinnvoll, den Aufbau des Präludiums auf der Basis kombinierter Beobachtungen der harmonischen Prozesse und der Materialverarbeitung zu beschreiben. Man findet zwölf Abschnitte:

- |     |                        |  |
|-----|------------------------|--|
| I   | T. 1- 8 <sub>12</sub>  | B-Dur—F-Dur (Halbschluss)                    |
| II  | T. 9-17 <sub>1</sub>   | F-Dur—Es-Dur (Ganzschluss, Subdominante)     |
| III | T. 17-28 <sub>1</sub>  | Es-Dur—F-Dur (Halbschluss)                   |
| IV  | T. 28-32 <sub>12</sub> | F-Dur (Ganzschluss, Dominante)               |
| V   | T. 33-41 <sub>1</sub>  | F-Dur—f-Moll (Ganzschluss)                   |
| VI  | T. 41-48 <sub>12</sub> | f-Moll—g-Moll (Ganzschluss, Tonikaparallele) |

VII	T. 49-52 <sub>12</sub>	B-Dur (Halbschluss)
VIII	T. 53-56 <sub>12</sub>	B-Dur—c-Moll (Ganzschluss, Subdominantparallele)
IX	T. 57-64 <sub>12</sub>	c-Moll—B-Dur (Halbschluss)
X	T. 65-76 <sub>1</sub>	Modulation zum F-Dur-Septakkord
XI	T. 76-83 <sub>1</sub>	Bestärkung des F-Dur-Septakkordes
XII	T. 83-87 <sub>12</sub>	Rückkehr nach B-Dur (Tonika)

Diese Abschnitte enthalten drei analoge Passagen:

T. 8 <sub>12</sub> -12	≈	T. 52 <sub>12</sub> -56	transponiert
T. 13-17 <sub>1</sub>	≈	T. 37-41 <sub>1</sub>	transponiert und variiert
T. 28-32	≈	T. 83-87	transponiert

Ausgesprochen wichtig für den ersten Überblick in diesem Stück sind auch die Sequenzbildungen. Man kann drei Kategorien unterscheiden: Sequenzierung aller drei Stimmen, Sequenzierung der führenden Stimme mit freier Kontrapunktik und Sequenzierung mit Stimmtausch.

<i>Modell</i>	<i>Sequenz</i>	<i>Modell</i>	<i>Sequenz</i>
T. 9-10	T. 10-12	T. 33-34	T. 35-36
T. 13-14	T. 15-16	T. 37-38	T. 39-40
T. 19	T. 20	T. 41	T. 42
T. 22 <sub>1</sub> -22 <sub>7</sub>	T. 22 <sub>7</sub> -23 <sub>1</sub> , 23 <sub>1</sub> -23 <sub>7</sub>	T. 45 <sub>7</sub> -46 <sub>7</sub>	T. 46 <sub>7</sub> -47 <sub>7</sub>
T. 23 <sub>7</sub> -24 <sub>1</sub>	T. 24 <sub>1</sub> -24 <sub>7</sub> , 24 <sub>7</sub> -25 <sub>1</sub>	T. 57	T. 58, 59, 60
T. 25	T. 26	T. 62	T. 63
T. 65-66	T. 67-68	T. 70	T. 71
T. 72	T. 73	T. 76 <sub>7</sub> -78 <sub>7</sub>	T. 78 <sub>7</sub> -80 <sub>7</sub>

Der Grundcharakter des Präludiums ist lebhaft; dies ergibt sich sowohl aus der unkomplizierten Rhythmik als auch aus den Anspielungen auf die Gigue. Das Tempo sollte rasch genug sein, um die Ausgelassenheit dieses Tanzes anzudeuten, jedoch nicht so schnell, dass Imitationen und Sequenzen auf ein Feuerwerk reiner Fingerfertigkeit reduziert erscheinen. Der Notentext enthält etliche Verzierungen. Die beiden Symbole für zusammengesetzte Ornamente in T. 7 und 26 zeigen, dass Bach von vier Trillernoten in jedem Sechzehntelwert ausgeht; auch dies ist ein gutes Indiz für das ideale Tempo.



Daneben gibt es drei einfache Verzierungen. Von den zwei Prallern beginnt der in T. 2 viertönig von der oberen Nebennote, während der in T. 8 stufenweise erreicht wird und daher mit der Hauptnote einsetzt. Der Mordent im Hauptmotiv steht in Klammern, was darauf hinweist, dass er nicht aus dem Autograph, sondern aus frühen Abschriften stammt. Es bleibt individuellen Interpreten überlassen, ob sie das Ornament einbeziehen oder ignorieren wollen; tatsächlich trägt es viel zur einfacheren Orientierung der Hörer bei. Wer sich für diesen Mordent entscheidet, sollte ihn daher auf jede Variante des Motivs übertragen, in der ein Sechzehntel-Lauf in drei gegenläufige punktierte Achtel mündet, also auf U: T. 3, O: T. 5, U: T. 8, O: T. 49, die überkreuzende Oberstimme in T. 52 (*a*), O: T. 65 und O: T. 67. Der individuelle Geschmack entscheidet, ob auch in Motivumkehrungen ein Mordent gespielt werden soll oder ob es attraktiv wäre, bei gegenläufiger Bewegung (so z.B. auf dem *a* in U: T. 3) die Umkehrung des Ornaments, also einen dreitönigen Praller, zu bevorzugen.

Das thematische Material des Präludiums wird von vier Motiven bestimmt. M1 besteht in seiner vollständigen Form aus einem nach schwerem Taktteil beginnenden, aktiv crescendoierenden Skalensegment, das durch gegenläufige, zum nächsten Taktschwerpunkt hin entspannende punktierte Achtel ergänzt wird. Mit fünf regelmäßigen Varianten dominiert dieses Motiv einen Großteil der Komposition (vgl. M1a = O: T. 1-2, M1b = M: T. 1-2, M1c = U: T. 2-3, M1d = O: T. 19 oder 22, M1e = U: T. 30-31). Das aus zwei kontrapunktischen Partnerstimmen bestehende M2 wird in T. 9-10 eingeführt und kann als reich verzierter Abstieg über einem Orgelpunkt gelesen werden (vgl. einerseits in der Unterstimme auf dem ersten, in der Oberstimme auf dem vierten Sechzehntel jeder halbtaktigen Gruppe die mit ausgeschriebenen Mordenten verzierte Linie *b-as-g-f*, andererseits die beiderseits zwischengeschobenen Figuren über einem wiederholten *c*). Dynamisch ergibt sich ein anderthalbtaktiges *diminuendo*, innerhalb dessen jede Stimme zwischen Orgelpunkt- und melodischem Strang klangfärblich nuanciert werden kann. M3 präsentiert sich als eintaktiges, dreimal sequenziertes Modell (vgl. T. 13, 14, 15, 16) in einer an den Toccata-Stil erinnernden Textur. Die Partie der rechten Hand sollte als latente Zweistimmigkeit gestaltet werden (vgl. in T. 13 den melodischen Abstieg *d-a-g-g* vor dem harmonischen 'Hintergrund' eines gebrochenen g-Moll-Dreiklangs), begleitet in der linken Hand von einer weiteren zweistimmigen Figur aus kadenzierenden Bassnoten im tiefen und Quartsprüngen im hohen Register. Der durch die Stimmverteilung im Notentext hervorgerufene Eindruck einer Imitation nach zwei Takten täuscht; er betrifft nur die technische Ausführung

und sollte nicht hörbar sein. Auch das kurze, auf die Oberstimme beschränkte M4 (vgl. T. 28-29) besteht latent zweistimmig aus einem mit Mordent verzierten Orgelpunkt *c* und einem melodischen Strang aus dreitönigen Aufstiegssegmenten. Die folgende Tabelle zeigt diese Motive, allerdings ohne Umkehrungen auszuweisen. Das \* bezeichnet Stimmtausch, das + eine Entwicklung oder Erweiterung, das ' eine Modifikation.

<i>Takt</i>	<i>Motive</i>		<i>Takt</i>	<i>Motive</i>
1-3 <sub>1</sub>	M1a, M1b, M1c	—	49-52 <sub>1</sub>	M1a, M1b, M1b, M1b
3-5 <sub>1</sub>	M1a, M1b, M1c	—	52-53 <sub>1</sub>	M1a, M1c
5-7 <sub>7</sub>	M1a, M1b, M1b			
7 <sub>7</sub> -8	M1a, M1b var			
9-10	M2	—	53-54	M2
11-12	M2*	—	55-56	M2*
13-16	M3			
17-18	M1b, M1b, M1b, M1b			
19-20	M1d, M1c, M1d, M1c	—	57-58 <sub>1</sub>	M1d, M1c
21-22 <sub>7</sub>	M1b, M1b, M1b		58-64 <sub>7</sub>	M5, M1+
22-23 <sub>7</sub>	M1d, M1c, M1d, M1c			
23 <sub>7</sub> -28 <sub>1</sub>	M1+		64 <sub>7</sub> -67 <sub>1</sub>	M1a, M1a, M1b, M1b', M1b'
			67-70 <sub>1</sub>	M1a, M1b, M1b', M1b', M1b
			71-76 <sub>7</sub>	M1b'+
			76 <sub>7</sub> -83 <sub>1</sub>	M1+
28-30 <sub>1</sub>	M4, M1b	—	83-85 <sub>1</sub>	M4, M1b
30-32	M1e, M1e, Kadenz	—	85-87	M1e, M1e, Kadenz
	T. 33-34	M4 in indirekten Parallelen		
	T. 35-36	M4 in indirekten Parallelen		
	T. 37-40	M3		
	T. 41-48	M1+		

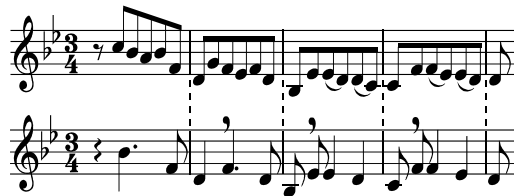
Der Bauplan dieses 'Präludiums im Stil einer Gigue' erweist sich somit als entfernt verwandt mit der Sonatensatzform. Die Verwandtschaft zeigt sich besonders deutlich, wenn man die Materialverarbeitung mit der harmonischen Entwicklung in Verbindung bringt:

	<i>Takt</i>	<i>Motive</i>	<i>harmonische Funktion</i>
Exposition Abschnitt I	1-16	M1, M2, M3	Tonika—Subdominante
Exposition Abschnitt II	17-32	M1+, M4	Dominante
Durchführung	33-48	M4+, M3, M1+	modulierend
Reprise Abschnitt I	49-64	M1, M2, M5	Tonika
Reprise Abschnitt II	65-74/83-87	M1+, M4	Tonika
Einschub (an Stelle einer Coda)	74-82		modulierend

## Fuge in B-Dur

Das viertaktige Thema der B-Dur-Fuge beginnt auftaktig nach einer Achtelpause mit einem nicht zum Tonika-Dreiklang gehörenden Ton. Einen solchen Themenbeginn schreibt Bach nur für zwei der achtundvierzig Fugen im *Wohltemperierten Klavier*. Das Thema der Fis-Dur-Fuge, ebenfalls in Band II, beginnt mit dem Leitton, geht also dem Grundton als untere Nebennote voraus, während das hier diskutierte B-Dur-Thema mit der zweiten Tonleiterstufe, der oberen Nebennote, einsetzt.

Rhythmisch besteht das Thema ausschließlich aus Achteln; im weiteren Verlauf der Fuge kommen Viertel sowie einzelne längere Notenwerte hinzu, doch bleibt der Gesamteindruck unkompliziert. Die Phrasierung ist vollkommen regelmäßig: Man erkennt vier jeweils eintaktige Segmente, die als zwei Paare von Modell und Sequenz gruppiert sind. Dank dieser Kontur-Wiederholung ist das Thema trotz des Fehlens besonderer rhythmischer oder melodischer Merkmale für Hörer sehr einfach wiederzuerkennen. Die Kontur basiert in den ersten beiden Teilphrasen auf einem ausgeschriebenen Doppelschlag mit anschließender fallender Dreiklangsbrechung, in den beiden letzten Teilphrasen auf je einem Dreitonabstieg mit Antizipation auf dem vorausgehenden unbetonten Achtel.



Die harmonische Anlage des Themas ist ebenfalls schlicht und bleibt dies auch in den Varianten, die Bach im Verlauf der Fuge hinzufügt; die Progression besteht im Prinzip immer aus Tonika (T. 1-2), Subdominante (T. 3<sub>2</sub>-4<sub>1</sub>), Dominant-Quintsextakkord (T. 4<sub>2</sub>), Dominant-Septakkord (T. 4<sub>3</sub>) und Tonika (T. 5<sub>1</sub>). Die dynamische Gestaltung orientiert sich am tänzerischen Gesamteindruck: Die ersten beiden Teilphrasen nehmen leicht an Spannung zu, die nächsten beiden sorgen für die korrespondierende Entspannung.

Die B-Dur-Fuge enthält zehn Themeneinsätze:

1.	T. 1-5 <sub>1</sub>	M	6.	T. 40-44 <sub>1</sub>	O
2.	T. 5-9 <sub>1</sub>	O	7.	T. 47-51 <sub>1</sub>	U
3.	T. 13-17 <sub>1</sub>	U	8.	T. 54-58 <sub>1</sub>	M
4.	T. 21-25 <sub>1</sub>	U	9.	T. 63-67 <sub>1</sub>	O
5.	T. 32-36 <sub>1</sub>	M	10.	T. 78-82 <sub>1</sub>	O

Abgesehen von einer Intervallanpassung in der tonalen Antwort (die nur ein einziges Mal, in T. 5<sub>3</sub>, vorkommt) bleibt das Thema unverändert; es erfährt weder Umkehrungen noch Engführungen. Einzig der letzte Einsatz bringt eine harmonische Abwandlung mit sich, insofern er in F-Dur beginnt und endet, zwischendurch jedoch die Mollterz *as* berührt.

Dem Thema sind verschiedene Gegenstimmen beigegeben. Zum dritten und vierten Einsatz erklingen zwei Komponenten; ab dem fünften Einsatz werden sie durch zwei andere ersetzt. Die zwei ersten sind nicht unabhängig genug, um als wahre Kontrasubjekte gelten zu dürfen; einzig ihre häufige Verwendung verlangt, dass sie erwähnt werden (sie werden zur Erinnerung an diese Vorbehalte mit kleinen Anfangsbuchstaben bezeichnet). *ks1* ist nichts anderes als eine ausgedehnte *do—ti—do*-Figur (vgl. M: T. 14-17<sub>1</sub> und, mit abgebogener Auflösung, O: T. 22-25). Das gleichzeitig als zweite Gegenstimme eingeführte *ks2* verdoppelt die zweite bis vierte Teilphrase des Themas in Parallelen unterschiedlichen Abstands (vgl. O: 14-17<sub>1</sub>).

*KS3*, das erste vollwertige Kontrasubjekt, tritt nach etwa einem Drittel der Komposition neu hinzu (vgl. O: T. 33-36). Es besteht aus sequenzierenden Dreiton-Aufstiegen, deren Synkopen die Phrasierungen im Thema überbrücken, so dass trotz der ebenfalls eintaktigen Segmente kein Gefühl von Parallelbildung aufkommt. Auch dynamisch steht der gleichmäßigen Kurve des Themas hier ein allmählicher, langer Spannungsanstieg bis zur letzten Überbindung mit entweder expliziter (vgl. T. 36: *g-f*) oder impliziter Entspannung (vgl. T. 44) gegenüber. *KS3* begleitet alle weiteren Einsätze des Themas, wenn auch mit einigen Varianten. *KS4/KS3* sind ganz ähnlich gepaart wie *ks1/ks2*. Gleichzeitig in der Unterstimme eingeführt, bewegt *KS4* sich in Halben bzw. punktierten Halben und klingt wie ein überdimensionaler kadenzialer Bassgang. Da sich die dynamische Gestaltung nur an den harmonischen Funktionen orientieren kann, fällt der *KS4*-Höhepunkt mit dem Höhepunkt des Themas zusammen und führt so erneut zu eingeschränkter polyphoner Eigenständigkeit. Auch *KS4* wird zum ständigen

Begleiter für den Rest der Fuge. Überraschend angesichts seiner Ähnlichkeit mit einem Bassgang wandert es dabei durch alle Stimmen und wechselt zudem seine harmonische Beziehung vom Thema: Während es in T. 33-36 das F-Dur des Themeneinsatzes unterstreicht, schließt es mehrfach auf *d* im Zusammenhang mit Einsätzen ganz anderer tonaler Definition (vgl. zum B-Dur-Einsatz in T. 40-44 und zum g-Moll-Einsatz in T. 47-51).

Allen Themeneinsätze außer dem ersten folgt eine themafreie Passage:

Z1	T. 9-13 <sub>1</sub>	Z6	T. 51-54 <sub>1</sub>
Z2	T. 17-21 <sub>1</sub>	Z7	T. 58-63 <sub>1</sub>
Z3	T. 25-32 <sub>1</sub>	Z8	T. 67-78 <sub>1</sub>
Z4	T. 36-40 <sub>1</sub>	Z9	T. 82-93
Z5	T. 44-47 <sub>1</sub>		

In Anbetracht des unterschiedlichen Zwischenspielmaterials und der harmonischen Schlussformeln kann man folgende Unterteilungen festhalten:

Z2a/Z2b	= T. 17-19 <sub>1</sub> -21 <sub>1</sub> ,	Z7a/Z7b	= T. 58-60 <sub>1</sub> -63 <sub>1</sub>
Z3a/Z3b	= T. 26-29 <sub>1</sub> -32 <sub>1</sub>	Z9a/Z9b/Z9c	= T. 82-86 <sub>1</sub> -90 <sub>1</sub> -93

Es ist in dieser Fuge eine besonders wesentliche Aufgabe für Interpreten, die Zwischenspiele von den thematischen Phrasen abzusetzen, da die sekundären Passagen reich mit Fragmenten aus dem Thema und seinen Kontrasubjekten bestückt sind. So beginnt Z2 wie eine Verlängerung des vorausgehenden Einsatzes; Z5 greift die ersten drei Thementakte mitsamt den frühen quasi-kontrapunktischen Gegenstimmen auf, Z8 erzielt mit seinem Zitat der beiden unterschiedlichen Themasegmente unmittelbar nach der Rückmodulation zur Grundtonart den Eindruck eines Schein-Einsatzes, etc. Auch Entsprechungen lassen sich ausmachen: Z6 und Z7a sind entfernt verwandt mit Z2a, Z9b erinnert an Z3a und Z9c ist eine genaue Transposition von Z3b. Die Rolle, die die Zwischenspiele im Spannungsverlauf der Fuge einnehmen, folgt der steigenden bzw. fallenden Richtung der Sequenzen und sekundären Linien.

Sowohl die unkomplizierte Rhythmik als auch die ornamentale Anlage der thematischen Phrase und das geringe kontrapunktische Profil sprechen für einen lebhaften Grundcharakter in diesem Stück. Das Tempo darf rasch sein und ganztaktig zusammengefasst empfunden werden, solange es den Interpreten gelingt, die 'aktiv-passiv' bzw. 'schwer-leicht'-Paarung in den durch Bögen verbundenen Noten des Themas deutlich zu machen. Das Tempoverhältnis zum Präludium sollte die größeren Einheiten zu einander in Beziehung setzen:

Ein halber Takt            entspricht            einem Takt  
im Präludium            in der Fuge

(Metronomempfehlung:  
punktierte Viertel im Präludium = 84, Fugen-Viertel = 126)

Die Artikulation erfordert *non legato* für Viertel und längere Noten, transparentes *quasi legato* für unbezeichnete Achtel und dichtes *legato* für die mit Bögen zusammengebundenen Notenpaare in der zweiten Themenhälfte. Es muss jedoch beachtet werden, dass Bach diese Bögen nur im ersten Themeneinsatz einträgt. Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert setzte als selbstverständlich voraus, dass Interpreten das thematische Material einer Komposition zu verfolgen in der Lage sind und alle Instruktionen zu Ornamentierung und Artikulation auf jede Wiederaufnahme derselben Komponente übertragen, sofern sich nicht entscheidende Grundbedingungen in Rhythmus, Melodie oder Harmonik geändert haben. Im Falle dieser Fuge bedeutet dies, dass analoge Notenpaare durchwegs analog artikuliert werden müssen. Dies betrifft die zweite Hälfte aller Themeneinsätze, deren Zitate in den Zwischenspielen sowie die parallel konzipierten Segmente aus ks2.<sup>1</sup> Außerhalb thematischer Zitate gilt für Bindungen die harmonische Beziehung zweier Noten, für Phrasierungen die Herkunft der Komponente.<sup>2</sup>

Der Notentext enthält nur ein Ornament, einen (in Klammern gedruckten, aus einer Abschrift stammenden) Praller in U: T. 26. Wird er gespielt, so beginnt er mit der Hauptnote. Da er weder melodische noch strukturelle Bedeutung hat, kann er ohne Verlust auch weggelassen werden.

<sup>1</sup> Es lohnt sich, dabei genau zu sein. Gebunden werden ausschließlich Sekundschriffe, die in einem langsameren Tempo und bei kleingliedriger Harmonisierung als Vorhalt–Auflösung zu erkennen wären. Das dritte Themensegment, um das es hier geht, entspricht dem, was in ruhigem Tempo als ‘verlängertes Seufzermotiv’ angesehen wird: der auftaktig angelegte Antizipationston, dessen betonte Wiederholung und die stufenweise erfolgende Auflösung bilden den konventionellen ‘Seufzer’; im ‘verlängerten Seufzermotiv’ folgt quasi symmetrisch ein zweites Vorhalt–Auflösung–Paar sowie meist ein Abschluss in Tonwiederholung. Achtung: Wird das ganze ‘verlängerte Seufzermotiv’ dann sequenziert, wie es hier der Fall ist, so besteht zwischen dem Abschlusston und dem Auftakt der Sequenz *keine* Bindung. Die Folge für das primäre Material dieser Fuge ist, dass in T. 15, und 16, die Quartan *b–es* und *c–f* in der *Unterstimme* getrennt (sogar phrasierend abgesetzt) gespielt werden müssen, während gleichzeitig in der *Oberstimme* ein zweitaktig verlängertes Seufzermotiv angenommen werden sollte, in dem jedes Notenpaar gebunden wiedergegeben wird.

<sup>2</sup> Phrasierung wird leicht übersehen zwischen den ersten zwei Achteln in U: T. 17, M: T. 18, U: T. 36, U: T. 39, M: T. 52, O: T. 58, U: T. 61, U: T. 70, 72, 74, 75 und M: T. 83–84. Die ersten beiden Achtel müssen dagegen aufgrund ihrer harmonischen Zusammengehörigkeit gebunden werden in O: T. 19, U: T. 20, M: T. 37, M: T. 39, M: T. 51 und U: T. 59.

Der Aufbau der Fuge ergibt sich problemlos aus der Einsatzfolge des Themas, den Kadenzen in den Zwischenspielen und der Einführung neuen kontrapunktischen Materials. Man findet drei Abschnitte. Durchführung I umfasst zunächst das erste Einsatzpaar, ein verbindendes Zwischenspiel (Z1) und den Einsatz in der dritten Stimme, gefolgt von einer Kadenzformel in der Grundtonart (Z2a). In der zweiten Hälfte desselben Zwischenspiels entscheidet Bach plötzlich gegen einen Schluss: Er moduliert und fügt noch einen überzähligen Einsatz hinzu. Erst danach schließt die Durchführung mit einem längeren Zwischenspiel (Z3) aus zwei abnehmenden Segmenten und einer erneuten Kadenzformel in der Dominanttonart F-Dur. In Hinblick auf das Material wird diese Durchführung durch die ausschließliche Verwendung der abhängigen Thema-Gegenstimmen ks1 und ks2 vereint.

Der Beginn der zweiten Durchführung wird durch die gleichzeitige Einführung der Kontrasubjekte KS3 und KS4 markiert. Die drei Themeneinsätze sind durch kurze Zwischenspiele verbunden und durch eine Passage abgerundet, die die in Durchführung I ‘überwundene’ Kadenzformel aufgreift, hier nach Es-Dur transponiert (vgl. Z6 mit Z2a). Die Tatsache, dass in dieser Kadenz die Mittelstimme unaufgelöst bleibt, verbindet Durchführung II und III ebenso wie die Weiterführung der Kontrasubjekte.

Durchführung III besteht aus drei durch lange Zwischenspiele getrennten Themeneinsätzen. Da der dritte Einsatz überzählig ist, wirkt – besonders bei Anerkennung des Schein-Einsatzes der Unterstimme im vorausgehenden Zwischenspiel Z8 – Durchführung III als strukturell analog zu Durchführung I, also als verdeckte Reprise.

*Durchführung I*

M	B-Dur	Tonika	}	Haupt-Einsatzrunde
O	F-Dur	Dominante		
U	B-Dur	Tonika		
U	F-Dur	Dominante		überzähliger Einsatz

*Durchführung II*

M	F-Dur	Dominante	}	Haupt-Einsatzrunde
O	B-Dur	Tonika		
U	g-Moll	Tonikaparallele		

*Durchführung III*

M	Es-Dur	Subdominante	}	Haupt-Einsatzrunde
O	c-Moll	Subd.-parallele		
(U	Schein-Einsatz im Zwischenspiel)			
O	F-Dur	Dominante		überzähliger Einsatz

