

Präludium in h-Moll

Das letzte Präludium im *Wohltemperierten Klavier* ist das einzige, das eine Tempobezeichnung trägt. Zusammen mit dem *alla breve*-Metrum weist das Wort *Allegro* auf Bachs Vorstellung von schnellen halbtaktigen Schlägen. Dazu passt die sehr regelmäßige Phrasenstruktur: Alle Komponenten sind genau vier Takte lang, entweder in sich oder durch Ergänzung eines dreieinhalbtaktigen Motivs mit einem halbtaktigen Übergang. Die einzige Unterbrechung dieser an Tanzformen erinnernden Gleichmäßigkeit findet sich in T. 57-58. Diese beiden Takte stehen nicht nur außerhalb der Viertaktigkeit (vgl. die Phrasen in T. 49-52, 52-56 und 59-62), sondern werden zudem durch eine Fermate aus der regelmäßigen Bewegung gerissen.

Die zweistimmige Textur verdichtet sich nur am Schluss (vgl. T. 62-66) durch Stimmspaltung. Auch vorher wechselt allerdings der Grad der Unabhängigkeit: Neben Phrasen mit Begleitfiguren (wie in T. 49-52) stehen solche in echt kontrapunktischem Satz (wie z.B. T. 33-36). Man unterscheidet drei Motive, doch während das Hauptmotiv oftmals imitierend von einer Stimme zur anderen wechselt, bleiben die beiden anderen auf die Oberstimme beschränkt und vermitteln so den Eindruck eines eher homophonen Stils. Die Begleitfigur dieser Oberstimmen-Motive kann verschiedene Formen annehmen, eine kontrapunktische Gegenüberstellung kommt jedoch nicht vor. Das Präludium kann also beschrieben werden als ein Stück, das – kompositionstechnisch vagierend zwischen Polyphonie und Homophonie – von zweistimmig gesetzten Motiven bestimmt ist.

Harmonisch schließt jede viertaktige Phrase, oft sogar schon die zweitaktige Teilphrase, mit einer Kadenz; diese sind daher für den Gesamt-Bauplan nicht aussagekräftig. In Abwesenheit formgebender harmonischer Prozesse erleichtert die Identifikation entsprechender Phrasen einen ersten Überblick:

- T. 1-4 ≈ T. 17-20 (transponiert) und
T. 41-44 (transponiert/variirt, z. T. in Stimmtausch)
- T. 5-8 ≈ T. 29-32 (transponiert, Stimmtausch)
- T. 21-24 ≈ T. 59-62 (transponiert, Ende variiert)
- T. 9-13₁ ≈ T. 45-49₁ (transponiert)
- T. 13-17₁ ≈ T. 49-53₁ (transponiert, Unterstimme variiert)

Auf der Basis dieser Analogien erkennt man vier Abschnitte.

I	T. 1-16	Hauptmotiv in der Tonika (h-Moll, 2x)
II	T. 17-40	Hauptmotiv in der Tonikaparallele (D-Dur, 2x) und in der Subdominante (e-Moll, 2x)
III	T. 41-58	Hauptmotiv in der Dominante (fis-Moll, 1x)
IV	T. 59-66	Hauptmotiv in der Tonika (h-Moll, 1x)

Die Artikulation in dem von Bach gewünschten raschen Tempo erfordert leichtes, durchsichtiges *legato* für die Achtel und *non legato* für die Viertel. Fast alle Sechzehntel bilden ausgeschriebene Ornamente und sollten entsprechend *legato* klingen. Ausnahmen von dieser generellen Einteilung ergeben sich, wenn abspringende Einzeltöne gebundene Notenpaare trennen (vgl. O: T. 26, wo das *fis* nicht Teil der melodischen Kontur ist und beidseitig getrennt klingen sollte). Auch einige für die Phrasierung entscheidende Unterbrechungen des Achtelnoten-*legatos* können leicht übersehen werden (vgl. O: T. 13-16 nach dem jeweils ersten Achtel des Taktes sowie T. 23 und 61 vor dem letzten Achtel, das als Auftakt zum Folgenden gehört). In den Vierteln wird das allgemeine *non legato* durch dichtes *legato* ersetzt in allen Vorhalt-Auflösung-Paaren¹ und *do—ti—do*-Floskeln (vgl. O: T. 65-66). Die Keile auf den Vierteln in O: T. 21-22 und 59-60 weisen auf den Unterschied zwischen dem generell geltenden sanften *non legato* und betonten, energisch verkürzten Noten hin.

Zusätzlich zu den vielen in Sechzehnteln ausgeschriebenen Ornamenten enthält der Notentext eine Anzahl in Symbolen angezeigter Verzierungen. Alle stehen in Klammern, entstammen also nicht der Handschrift, sondern einer zeitgenössischen Kopie. Die Praller auf den Auflösungen der Vorhalte in T. 8, 24 und 32 sollten nur von Interpreten gespielt werden, die sehr leise trillern können, ohne die Entspannung zu stören. Dasselbe gilt in O: T. 34 und 36, wo die Praller in die Mitte einer allmählichen Entspannung fallen. Falls sie gespielt werden, beginnen alle, da sie stufenweise erreicht werden, mit der Hauptnote. Der Mordent in T. 31 kann der Hervorhebung dienen. Wird er hier gespielt, so sollte er auf O: T. 7 übertragen werden. Der Doppelschlag in T. 32 beginnt mit der Hauptnote und ist daher fünftönig. Die klein gestochene Note in O: T. 57 bezeichnet einen Achtel-Vorhalt; die für die Auflösung verbleibende Achtel wird durch die Fermate verlängert.

¹ vgl. O: T. 8 und U: T. 32 mit U: T. 24; vgl. auch die synkopierten Vorhalte in O: T. 37 sowie deren Sequenzen und Imitationen in T. 38-39, sowie ähnliche Figuren in T. 53-54 und T. 64, wo drei Paare gebunden werden müssen: *es-fis*, *d-cis*, *h-ais*.

Die drei Motive sind von abnehmender thematischer Wichtigkeit, polyphoner Unabhängigkeit und Komplexität. M1 beherrscht den Beginn aller vier Abschnitte. Es besteht aus zwei fast identischen Teilphrasen (vgl. T. 1-2₁ mit T. 3-4₁), die in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes durch ein Brückenglied verbunden und in T. 4 durch einen passiv absteigenden Dreiklang ergänzt werden. In beiden Teilphrasen führt der in der Oberstimme um *d* kreisende erste Takt auf einen Höhepunkt *cis* auf dem nächsten Taktbeginn zu, wobei die Wiederholung in T. 3-4 etwas schwächer klingen sollte als ihr Vorbild in T. 1-2. M1 wird im Verlauf des Präludiums von vier verschiedenen kontrapunktischen Gegenstimmen begleitet, von denen zwei entfernt verwandt sind. Die erste (KM1a, T. 1-4₂, 17-20₂ und, verkürzt, 41-42) besteht ebenfalls aus einer zweitaktigen Teilphrase und ihrer leicht abgewandelten Wiederholung, doch der dynamische Höhepunkt fällt bereits auf die Synkopen. Die zweite M1-Gegenstimme (KM1b, O: T. 5-8, U: T. 29-32) ist anders strukturiert, mit einem fallenden Dreiklang gefolgt von einer einfachen und einer variierten und erweiterten Sequenz. Die dritte M1-Gegenstimme (KM1c, O: T. 21-24, T. 59-62) ähnelt der zweiten in Hinblick auf die Pausen am Taktanfang, die aufsteigende Spitzentonlinie und die abschließende Vorhalt-Figur, die hier vermutlich den Haupthöhepunkt stellt. Eine vierte M1-Gegenstimme erklingt nur einmal, in O: T. 25-28, und vereint parallele Abschnitte mit Teilzitate der zuvor gehörten Gegenstimmen. Die Reihung dieser verschiedenen Zitate führt zu einer Phrasenstruktur, die eigenständiger ist als jede andere (einschließlich der im Motiv selbst).

M2 folgt den beiden ersten M1-Einsätzen nach einer Überleitungsfigur (vgl. T. 8₂-9₁). Es besteht aus einer zweitaktigen Teilphrase und deren Sequenz, doch kann man in der Teilphrase selbst eine eintaktige Einheit und deren variierte Umkehrung erkennen. Die Begleitung in T. 9-13₁ und 45-49₁ bewegt sich in einfachen Linien aus regelmäßigen Vierteln. In T. 33-37₁ dagegen ist dem Motiv eine kontrapunktische Stimme gegenübergestellt. M3 wird in T. 13-16₁ eingeführt und in T. 49-53₁ wieder aufgegriffen. Ein auf der synkopierten zweiten Achtel des Taktes beginnendes eintaktiges Element wird dreimal aufsteigend sequenziert, begleitet von Vierteln ohne melodische Charakteristika. Für den Aufbau des Präludiums ergibt sich also:

<i>Abschnitt I</i>	<i>Abschnitt II</i>	<i>Abschnitt III</i>	<i>Abschnitt IV</i>
M1 + KM1a	M1 + KM1a	M1 + KM1a var	M1 + KM1c
M1 + KM1b	M1 + KM1c	M2 + KM2a	+ 4 T.
M2 + KM2a	M1 + KM1d	M3 + KM3a	
M3 + KM3	M1 + KM1b	+ 4 T. + 2 T.	
	M2 + KM2b + 4 T.		

Abschnitt I wird ganz von der Vorstellung der drei Motive in Anspruch genommen. Die abnehmende kontrapunktische Komplexität sorgt im Verlauf der sechzehn Takte für allmählich abnehmende Intensität. Abschnitt II verarbeitet das thematische Material. M1 wird viermal aufgegriffen, jeweils mit verschiedenen Gegenstimmen und insgesamt modulierend. Auch M2 klingt hier modifiziert, insofern es seine ursprünglich neutrale Gegenstimme durch eine polyphon aktivere ersetzt. Die letzten vier Takte verarbeiten die Vorhalt-Auflösung-Figur in einer synkopierten Version. Abschnitt III ist als Reprise angelegt. Zwar sind die zwei M1-Einsätze vom Präludium-Beginn verschmolzen – vgl. den Stimmtausch auf halbem Wege durch die viertaktige Einheit –, doch M2 und M3 folgen mit ihren ursprünglichen Begleitern. Auch die Harmonik entspricht dem, was für das Verhältnis von Exposition und Reprise zu Bachs Zeit typisch war: Der Tonika der ersten Takte entspricht zu Beginn des III. Abschnitts die Subdominante. Vier Takte mit absteigender Basslinie (vgl. U: T. 53-56 *h-a-g-fis-e-d-cis-h-ais*) und eine freie Weiterführung in der Oberstimme münden in einen Dominant-Septakkord mit Fermate und Generalpause, bevor die letzten zwei Takte die Rückkehr zur Tonika vollziehen. Dynamisch wird die abnehmende Spannung in M1 und M2 hier von der zunehmenden Intensität im modifizierten, nicht mehr absteigenden sondern in Terzen aufwärts stürmenden M3 beantwortet. T. 53-57 bringen eine teilweise, erst nach der Generalpause vollendete Entspannung. Abschnitt IV fungiert als Coda; es besteht nur aus einem einzigen M1-Einsatz gefolgt von vier kadenziellen Takten in kaum verbrämter homophoner Textur.

Das von zweistimmigen Motiven bestimmte h-Moll-Präludium ist also komponiert in der Struktur einer barocken Sonatensatzform mit Exposition (T. 1-16), Durchführung (T. 17-40), Reprise (T. 41-58) und Coda (T. 59-64).

Fuge in h-Moll

Das Thema der h-Moll-Fuge ist beinahe sechs Takte lang. Das Drei-Achtel-Metrum mit einfachem Auftakt und die Oktavsprünge lassen keinen Zweifel an seinem lebhaften Charakter. Die Phrasenstruktur ist allerdings unregelmäßig: Der ersten Teilphrase, die aus den fünf Achteln eines abwärts gebrochenen Dreiklang mit eingeschobenem Leitton besteht, folgt eine viertaktige zweite Teilphrase, die als ornamentierter Abstieg *g-fis-e-d* gelesen werden kann. Rhythmisch bestehen das Thema wie auch der Rest der Fuge vorwiegend aus Achteln und Sechzehnteln. Das harmonische Gerüst der Phrase ist schlicht (a), doch schreibt Bach in der Praxis interessante ‘harmonische Verzierungen’ (b):

(a) 

(b) 

T. 81-87

Die dynamische Gestaltung des Themas ergibt sich aus den erwähnten Merkmalen. Der Auftakt führt auf einen ersten kleinen Höhepunkt zu, dem eine Entspannung zum Grundton folgt. In der zweiten Teilphrase unterstreichen sowohl die Kontur als auch die Funktion der Subdominante den (etwas stärkeren) Höhepunkt in T. 3₁. Es gibt neun vollständige Themeneinsätze

- | | | |
|----------------------------|----------------------------|----------------------------|
| 1. T. 0-6 ₁ M | 4. T. 26-32 ₁ M | 7. T. 54-60 ₁ M |
| 2. T. 6-12 ₁ O | 5. T. 35-41 ₁ O | 8. T. 70-76 ₁ U |
| 3. T. 15-21 ₁ U | 6. T. 44-50 ₁ U | 9. T. 81-87 ₁ O |

sowie eine alleinstehende erste Teilphrase am Schluss (M : T. 96-98₁).



Abgesehen von der bei thematischen Dreiklangsbrechungen üblichen Intervallanpassung in der Antwort erfährt das Thema nur eine einzige kleine Abwandlung: In T. 70 ist der Auftakt verlängert. Bach verwendet in dieser Komposition weder Umkehrungen noch Eng- oder Parallelführungen.

Die Fuge enthält zwei Kontrasubjekte, die das Thema jedoch nicht gleichzeitig, sondern abwechselnd begleiten. Die polyphone Dichte geht somit nie über die zweier thematischer Gegenstimmen hinaus. KS1 wird nach einer kurzen Überleitung in T. 7₃-12₁ eingeführt. Es beginnt mit einer Imitation der ersten Themen-Teilphrase, setzt sich in einem Triller mit antizipierter Hauptnote und aufwärts führender Auflösung fort und endet nach einem verbindenden Lauf mit der Wiederholung desselben Trillers. Dynamisch folgt das imitierende Segment der Gestaltung der ersten Themen-Teilphrase; der Triller verlängert die Entspannung um einen weiteren Takt. Erst dann sorgt der verbindende Lauf für einen neuen Auftakt, dem der zweite Triller eine weitere Entspannung folgen lässt. Es dominiert also das *diminuendo*, so dass sich ein guter Kontrast zum Thema ergibt. KS1 fungiert als Gegenstimme in T. 6-12, 15-21 und teilweise in T. 26-32. Sowie das zweite Kontrasubjekt auftritt, bricht das erste ab und verschwindet für immer.

KS2 erklingt zum ersten Mal in T. 29-32₁. Seine Kontur ist äußerst ungewöhnlich für eine kontrapunktische Figur in Bachs polyphonem Stil. Mit seinen gleichmäßigen Sechzehnteln, die besonders in den ersten zwei Takten eine latent zweistimmige Textur präsentieren, scheint diese Komponente wie aus einem homophonen Stück entliehen. Die dynamische Wiedergabe sollte so einfach sein wie die Komponente selbst und aus einem einzigen *diminuendo* bestehen. KS2 unterstreicht somit die Zeichnung des Themas.

The image shows a musical score for the first system of a fugue. It consists of three staves: KS1 (top), Th (middle), and KS2 (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Th staff contains the main theme. KS1 features a trill (tr) over the first two notes of the theme. KS2 consists of a steady sixteenth-note accompaniment. The score is marked with a diminuendo hairpin across the bottom staff.

Die Zwischenspiele verhalten sich symmetrisch zu den Themeneinsätzen: Wie der letzte Themeneinsatz auf ein Drittel reduziert und damit fragwürdig ist, so ist auch das erste Zwischenspiel kaum mehr als ein überbrückender Lauf, der seine Substanz vor allem dadurch erhält, dass der KS1-Beginn durch beständige Variation unklar bleibt und daher erst mit der Imitation fast einen Takt nach dem Thema sichergestellt werden kann. Die übrigen themafreien Passagen sind länger, zum Teil sogar sehr lang.

Z1	T. 6-7	(nur M)	Z6	T. 50-55 ₁	(54-55 nur U)
Z2	T. 12-16	(O + M)	Z7	T. 59-69 ₁	(59 nur U)
Z3	T. 21-27	(O + U)	Z8	T. 76-82 ₁	(82 nur U)
Z4	T. 32-36 ₁	(35-36 nur U)	Z9	T. 87-100	
Z5	T. 41-44 ₁				

Die Zwischenspiele verwenden Material aus der zweiten Teilphrase des Themas und aus KS1 und KS2 sowie unabhängige Zwischenspielmotive. Außerdem gibt es Schein-Einsätze des Themas (vgl. M: T. 96-98₁) und des ersten Kontrasubjektes (vgl. U: T. 97₃-99₁). Dabei häufen sich die vom primären Material abgeleiteten Komponenten im ersten Drittel der Fuge, das zentrale Drittel bevorzugt eigenständige Motive und das letzte Drittel greift früher schon Gehörtes wieder auf. Die folgende Darstellung gibt eine Übersicht über das Material der Zwischenspiele und ihre Beziehung zueinander (M-th = Material aus dem Thema; M-ks1 = Material aus dem ersten Kontrasubjekt, etc.).

Z1	Z2	Z3	Z4	Z6	Z7
Übergang	M-th/M-ks1	M-ks1	M1/M1/M-ks2	M1/M1a/M1b	M2/M2a
	kontra- punktisch	imitativ	imitativ + Begleitung	kontra- punktisch	imitativ
			Z5		
			Übergang + M1		
	Z8		Z9		
	M-th/M-ks2		Z4 + link + Z6 + Th/KS1 unvollst. + Kadenz		
	kontra- punktisch		imitativ + Begleitung	kontra- punktisch	

Z2 entspricht also Z8, während Z4 und Z6 in Z9 aufgegriffen werden. Die Analogie erzeugt die Andeutung einer Reprise.

Für das Tempoverhältnis zwischen dieser lebhaften Fuge und dem ausdrücklich mit *Allegro* bezeichnetem Präludium empfiehlt es sich, übergeordnete Werte zueinander in Beziehung zu setzen:

Eine Halbe entspricht einer punktierten Viertel
 im Präludium in der Fuge
 (Metronomvorschlag: Präludium-Halbe = 54, Fugen-Achtel = 162)

Die Artikulation verlangt *quasi legato* für die Sechzehntel und *non legato* für die Achtel. Die wichtigste Ausnahme bilden Notenpaare, die zueinander im Verhältnis von Vorhalt-Auflösung stehen. Etliche Male fallen diese Paare mit 'normalen' (und daher *non legato* zu spielenden) Achteln in einer anderen Stimme zusammen, was einige Fingerakrobatik erfordern kann. Zudem entwickeln sich manche Vorhalte aus Überbindungen und werden daher leicht übersehen.²

Die Verzierungen in dieser Fugen beschränken sich auf die Triller in KS1 und den davon abgeleiteten Zwischenspielmotiven sowie die klein gestochenen Noten im Schlusstakt. Alle Triller sind achttönig; sie beginnen von der oberen Nebennote, bewegen sich in Zweiunddreißigsteln und enden mit dem auskomponierten Nachschlag. Die auf dem ersten Schlag des Schlusstaktes zusammenfallenden, klein gestochenen Noten in der Ober- und Mittelstimme repräsentieren Vorhalte. Wie die Klammern anzeigen, finden sie sich nicht in Bachs Autograph, wohl aber in einer frühen Abschrift. Wer die Fuge ohne diese Vorhalte spielt, gibt dem Stück einen eher verhaltenen Schluss; wer sich für diese Zusatznoten entscheidet, ruft damit die emotionale Intensität der vielen vorausgehenden Vorhalte in Erinnerung.

Im Zusammenhang mit aufführungstechnischen Fragen müssen auch die beiden im Urtext angezeigten alternativen Lesarten für die Takte 16 und 21 erwähnt werden. Der KS1-Anfang in M: T. 16 würde in beiden Versionen überzeugend klingen, doch für den Abschluss der Teilsequenz aus dem Thema ist der sanfte Übergang zum übergebundenen *fis* logischer. In T. 21 ist die alternative (klein gedruckte) Lesart in Hinblick auf das nachfolgende Zwischenspiel ganz logisch, könnte jedoch als bedauerliche Unterbrechung der eigentlich engen Verbindung zwischen Themeneinsatz und Zwischenspiel empfunden werden.

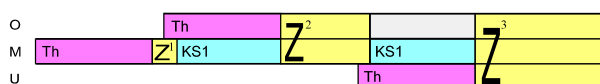
² Die Vorhalt-Auflösung-Paare in dieser Fuge, in der Reihenfolge ihres Auftretens:

Takt:	15	18	20	33	34	35	43	50	51	52	53	54
Stimme:	M	O	O	M	O	M	O	M	M	M	M	M
Noten:	<i>h-ais</i>	<i>fis-e</i>	<i>d-cis</i>	<i>cis-h</i>	<i>fis-e</i>	<i>h-a</i>	<i>e-d</i>	<i>d-cis</i>	<i>c-h</i>	<i>e-dis</i>	<i>d-cis</i>	<i>fis-eis</i>
Takt:	77	79	87	88	89	90	92	93	94	95	96	
Stimme:	U	U	M	O	M	O	M	M	M	M	M	
Noten:	<i>g-a</i>	<i>fis-e</i>	<i>c-h</i>	<i>fis-e</i>	<i>h-a</i>	<i>e-d</i>	<i>g-fis</i>	<i>f-e</i>	<i>a-gis</i>	<i>g-fis</i>	<i>h-ais</i>	

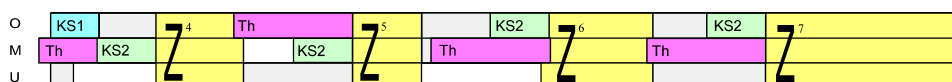
Der Bauplan der Fuge wird durch zwei Gruppen von Faktoren bestimmt, die einander ideal ergänzen. Wie schon erwähnt, werden die ersten drei Themeneinsätze ausschließlich von KS1, alle übrigen von KS2 begleitet. Dieser Wechsel definiert die Grenze zwischen der ersten und der zweiten Durchführung. Der Themeneinsatz in U: T. 70-76 ist einzigartig, insofern sein Beginn nicht nur variiert ist, sondern zudem in einer anderen Stimme antizipiert wird (vgl. M: T. 69-71₁). Die Sequenz dieser Antizipation klingt wie ein nach langer Abwesenheit erneut aufgegriffenes erstes Kontrasubjekt. Da der Rest des Themas jedoch vom für diesen Teil der Fuge allein zuständigen KS2 begleitet wird, entsteht der Anschein eines Gegenstimmen-Wechsels analog dem, der in M: T. 26-32 die zweite Durchführung eröffnet hat.

In den Zwischenspielen werden diese Demarkationslinien bestätigt. Die den ersten drei Themeneinsätzen folgenden Zwischenspiele enthalten ausschließlich primäres Material, das später in der Fuge nicht wiederkehrt. Die den nächsten vier Einsätzen folgenden Zwischenspiele führen unabhängige Motive ein, und die restlichen beiden Zwischenspiele rekapitulieren, wie in der Übersicht auf S. 575 gezeigt wurde, wesentliche Ausschnitte aus beiden Materialien.

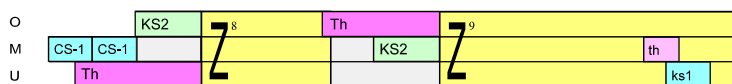
T. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27



T. 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69



T. 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



Die Fuge besteht also aus drei Abschnitten: Durchführung I enthält eine einfache ‘Runde’ mit drei Themeneinsätzen; sie endet in den Außenstimmen in T. 27₁, während die Mittelstimme überschneidend schon auf dem dritten Achteln in T. 26 eine neue Entwicklung beginnt. Durchführung II mit vier

Themeneinsätzen schließt in T. 69. Durchführung III beginnt in reduzierter Stimmdichte und enthält zwei vollständige sowie einen stark verkürzten Themeneinsatz. Dieser Abschnitt wiederholt einzelne Vorgänge der zweiten Durchführung, zitiert aber auch Merkmale der ersten.

Derselbe Wechsel im Material der Kontrasubjekte und Zwischenspiele, der die Ausdehnung der drei Durchführungen bestimmt, ist auch verantwortlich für ihre unterschiedliche Intensität. Durchführung I ist polyphon vielfältiger als die beiden anderen Durchführungen: Die Imitation der ersten Teilphrase des Themas durch den KS1-Beginn erweckt momentan den Eindruck einer Engführung. Gleichzeitig sorgt das aus primären Komponenten abgeleitete Zwischenspielmaterial dafür, dass in diesem Abschnitt nur Nuancierung, aber kein wirklicher Kontrast entsteht. Die Spannung steigt allmählich, wird jedoch insbesondere im diminuierenden Z2 momentan abgefangen.

Durchführung II geht quasi aus den aufsteigenden Sequenzen von Z3 hervor und beginnt daher auf einem bereits gehobenen Intensitätsniveau. Sowie jedoch KS1 zugunsten von KS2 aufgegeben wird und die polyphone Gegenüberstellung einer virtuosen begleiteten, quasi-monodischen Textur Platz macht, verwandelt sich die frühere Intensität in reine Spielfreude. Diese wird unterstützt sowohl von den Zwischenspielen, die jetzt mit kontrastierendem Material Registerwechsel nahelegen, als auch von den Tonarten der Themeneinsätze, von denen zwei in Dur stehen.

Die dritte Durchführung beginnt auf der Intensitätsstufe der ersten. Die reduzierte Stimmdichte und der Verzicht auf Überschneidung vermitteln den Eindruck eines echten Neuanfangs. Später sorgt die Wiederaufnahme des homophon begleitenden KS2 und der kontrastierenden Zwischenspiele für eine Erinnerung auch an die zweite Durchführung. Die Fuge endet in sehr zuversichtlicher Gestik.