

**Beispiel-Antworten
für die Werke in**

BAND I



Fuge 24, Seite 1, in Bachs Handschrift. Deutsche Staatsbibliothek
Mus. ms. Bach P415, folio 3v.

Präludium in C-Dur

Das erste Präludium im *Wohltemperierten Klavier* besteht aus nichts als gebrochenen Akkorden; seine Aussage ist also überwiegend harmonischer Natur. Oberflächeneffekte wie z.B. eine Echowirkung in jeder Akkordwiederholung oder die Hervorhebung von Spitzentönen würden an der Aussage eines solchen Stückes vorbeigehen; sie führen die Zuhörer irre, vom Kern der Komposition weg.

Die Abschnitte dieses Präludiums lassen sich anhand der einfachen harmonischen Anlage leicht bestimmen. Die erste Kadenz erfolgt in T. 4; die konstituierenden Schritte sind:

$$T. 1 = I, T. 2 = ii^2, T. 3 = V_5^6, T. 4 = I.$$

Da alle Strukturmerkmale dieses Präludiums harmonisch determiniert sind, bezeichnet die Kadenz das Ende des ersten (kurzen) Abschnitts.

Die nächste harmonische Entwicklung endet in T. 11. Wie die regelmäßige Verwendung des *fis* von T. 6 an deutlich anzeigt, moduliert Bach hier nach G-Dur. Die letzten Schritte dieser Kadenz in G-Dur sind:

$$T. 9 = ii^7, T. 10 = V^7, T. 11 = I.$$

Das Präludium besteht aus insgesamt vier Abschnitten ganz unterschiedlicher Länge.

I	T. 1-4	Kadenz in C-Dur
II	T. 5-11	Modulation nach G-Dur
III	T. 12-19	Modulation zurück nach C-Dur
IV	T. 20-35	komplexe, erweiterte Kadenz in C-Dur

Identische oder variierte Zitate einer zuvor schon gehörten Taktfolge enthält dieses Präludium nicht, doch gibt es eine Passage, die Bach in analoger Form aufgreift. Die Taktgruppe T. 15-19 ist eine genaue Transposition von T. 7-11: siehe die Funktionen $I^6 - IV^2 - ii^7 - V^7 - I$, die in T. 7-11 in G-Dur klingen, in T. 15-19 aber in C-Dur wiederkehren. Ferner stellt man fest:

T. 7-8	entspricht	T. 5-6	und
T. 14-15	entspricht	T. 12-13.	

In beiden Fällen wird ein zweitaktiges Modell eine Stufe tiefer sequenziert.

Insgesamt ergibt sich die folgende strukturelle Analogie: Abschnitt II (T. 5-11) entspricht Abschnitt III (T. 12-19), insofern beide aus einem zweitaktigen Modell mit anschließender absteigender Sequenz und analoger Kadenz bestehen.

Alle aufführungspraktischen Aspekte ergeben sich bereits aus dieser grundlegenden Analyse. Da die Komposition keinerlei melodische Elemente enthält, gibt es keine offenen Fragen hinsichtlich der Artikulation oder der Phrasierung einzelner Stimmen; alle Töne werden genau dem notierten Wert entsprechend ausgehalten. Eine Phrasierung zwischen den einzelnen Abschnitten wird am besten durch unterschiedliche Intensitätsgrade kenntlich gemacht. Interpreten, die auf einem modernen Klavier oder Flügel spielen, erreichen dies mit dynamischen Mitteln. (Das leichte *ritardando* am Ende einer Phrase, das auf frühen Tasteninstrumenten unverzichtbar sein mag, sollte auf Instrumenten, die eine Lautstärkenschattierung zulassen, auf ein Minimum beschränkt werden.)

Die größte Herausforderung liegt in der Nuancierung der einzelnen Töne. Denn was in einem harmonisch bestimmten Werk hervortreten soll, ist ja das Verhältnis zwischen Akkorden, nicht das zwischen Sechzehnteln. Die Einzeltöne einer Harmonie sollten deshalb von größtmöglicher Gleichmäßigkeit sein, und jede Art Akzent muss sorgfältig vermieden werden.

Bei der dynamischen Nuancierung der Akkordfolge sind neben den harmonischen Spannungsverläufen zwei sekundäre Phänomene zu berücksichtigen: die beiden bereits genannten Sequenzen und ein ausgedehnter Orgelpunkt. Es ergibt sich daher folgende Entwicklung:

- Im Verlauf der ersten einfachen Kadenz (T. 1-4) erzeugt die Subdominantfunktion die größte Spannung; diese löst sich anschließend über die Dominante zur Tonika auf. Der entsprechende dynamische Prozess kann in etwa so wiedergegeben werden:

$$p - mp^+ - mp^- - p$$

- In der mit T. 5-11 folgenden Modulation nach G-Dur überschreibt die Sequenzbildung momentan die harmonischen Spannungsverhältnisse der Akkorde. In den beiden Anfangstakten des Abschnitts stellt sich die harmonische Geste – der Schritt von einem a-Moll-Akkord in Umkehrung (T. 5) zu einem D-Dur-Septakkord in Umkehrung (T. 6) – als deutlich spürbarer Intensitätsabfall dar. Nach dem Gesetz für Sequenzbildungen wird dieses Muster in den beiden Folgeakkorden imitiert, in leicht reduzierter Intensität wie stets bei absteigenden Sequenzen. Dem zweiten Akkord innerhalb der Sequenz folgt dann eine allmähliche Entspannung bis zum Ende des Abschnitts. Die dynamische Entsprechung

der inneren Vorgänge im zweiten Abschnitt stellt sich also ungefähr so dar:

$$mf^+ - mp^+ - mf^- - mp - mp^- - p^+ - p$$

- Ein ganz ähnlicher Verlauf ergibt sich im dritten Abschnitt des Stückes. Auch er beginnt mit einem sequenzierten Zweitakter, der als harmonische Entspannung entworfen ist. Der Intensitätsabfall ist hier sogar noch stärker als zuvor, da sowohl T. 12 als auch T. 14 einen verminderten Septakkord enthalten und sich in den Akkord der zweiten Stufe (T. 13) bzw. den ganz entspannten Tonikadreitklang (T. 15) auflösen. Die darauf folgenden vier Takte, die als Transposition von T. 8-11 identifiziert wurden, sollten die dynamische Linie ihres Vorbildes übernehmen, um auch hier wieder dem Hörer zu einem bestmöglichen Verständnis der Entsprechungen zu verhelfen. Der gesamte Abschnitt entwickelt sich hinsichtlich seiner Spannungskurve also so:

$$poco f - mp^+ - mf^+ - mp^- - mp - mp^- - p^+ - p$$

- Der vierte Abschnitt ist beinahe so lang wie die drei ersten zusammen. Der Einsatz des Dominant-Orgelpunktes in T. 24 markiert die Grenze zwischen zwei Teilabschnitten. Der erste Teilabschnitt, der von T. 20 bis zum Beginn von T. 24 reicht, endet mit einem Halbschluss. Die harmonische Entwicklung beginnt mit einem C-Dur-Septakkord, verlässt den Tonikabereich jedoch sogleich, um sich in selbstbewussten Schritten anderen Zielen zuzuwenden. Die Folge sind zwei verminderte Septakkorde; zudem gibt es die Andeutung einer unabhängigen Basslinienführung, die die Spannung zusätzlich erhöht. Das Ende der Basslinie bereitet mit einer Schleife, die sowohl den natürlichen (unteren) als auch einen künstlichen (oberen) Leitton des Dominant-Grundtones *g* berührt, den Einsatz des Orgelpunktes vor.¹ Die Kühnheit dieser harmonischen Wendung wird am besten durch folgende dynamische Interpretation vermittelt:

$$mp^- - mp^+ - mf^+ - poco f^+$$

¹ Es ist interessant und mutet zugleich eigenartig an, dass Carl Czerny in seiner 1837 bei C.F. Peters in Leipzig veröffentlichten Interpretationsausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* hier einen zusätzlichen Takt einfügte. Seine Gründe lauteten sinngemäß: Erstens scheint es bei einem für alle Fragen der zahlenmäßigen Balance so empfänglichen Komponisten wie Bach höchst unwahrscheinlich, dass er ein Stück mit der ungeraden Anzahl von 35 Takten habe schreiben wollen: zweitens wirkt eine Basslinie wie die in T. 22-23 melodisch inkorrekt, da sie das Intervall der verminderten Terz enthält; dieses verlangt nach einer Durchgangsnote, durch die eine chromatische Fortschreitung erzielt wird. Um Bachs 'Versehen' zu korrigieren, fügte Czerny zwischen T. 22 und T. 23 einen Tonika-Quartsextakkord ein – und zerstörte damit die großartige Spannung, die der Komponist so genial aufgebaut hatte.

Nach diesem machtvollen Spannungsanstieg beginnt der zweite Teilabschnitt mit einem plötzlichen Intensitätsbruch, in einer Lautstärke kaum über *piano*. Dies ist der Ausgangspunkt für den Orgelpunkteffekt. Sein charakteristisches, ganz allmähliches Wachstum setzt sich nicht nur fort, solange der Bass auf *g* bleibt, sondern bis zum Ende des Präludiums, das somit in einem triumphierenden *forte* schließt. Die taktweise Entwicklung in diesem Teilabschnitt lässt sich so nachzeichnen:

$p^+ - mp^- - mp - mp^+ - mf^- - mf - mf^+ - poco f^- - poco f - poco f^+ - f^- - f$

Die dynamischen Prozesse in direkter Beziehung zum Harmonieverlauf:

Über die dynamische Gestaltung hinaus ist das Tempo entscheidend für eine empfindsame Interpretation des C-Dur-Präludiums. Auch dies sollte mit Blick auf die harmonische Aussage gewählt werden. Eine allzu schnelle Wiedergabe birgt die Gefahr, einen Eindruck leerer Virtuosität zu hinterlassen; ein zu langsames Spiel dagegen zerrt die einzelnen Harmonien leicht so stark auseinander, dass nur noch jeder Akkord für sich, nicht aber die innere Entwicklung wahrgenommen wird.

Die Frage nach der Ausführung eventueller Verzierungen ist in diesem Werk nebensächlich. Es gibt in T. 34 ein einziges, die Schlusskadenz unterstreichendes Ornamentsymbol, das zudem, wie der verkleinerte Druck anzeigt, nicht der Handschrift entstammt, sondern erst in einer frühen Ausgabe hinzugefügt wurde. Will man diese Verzierung ausführen, so handelt es sich um einen einfachen Praller, der, da er schrittweise erreicht wird, von der Hauptnote beginnt und nur drei Töne umfasst: *e-f-e*.

Fuge in C-Dur

Das Thema der C-Dur-Fuge ist anderthalb Takte lang. Es beginnt auf unbetontem Takteil, nach einem 'implizierten Einatmen' auf dem ersten Taktschlag. Hierdurch entsteht der Eindruck eines sehr langen Auftaktes, der sanft und ohne zu großen Nachdruck auf den Beginn des zweiten Taktes zustrebt und auf dem dritten Schlag dieses Taktes ausschwingt. Das harmonische Gerüst unterstreicht die Ausdehnung des Themas: Die Dominante wird auf dem ersten Schlag von T. 2 erreicht und löst sich von dort zur Tonika hin auf. Die Tatsache, dass bereits der allererste Themeneinsatz dieser Fuge von einer Erweiterung (in Form zweier Sequenzen der letzten vier Töne des Themas) gefolgt wird, mag kurzfristig verwirren, dient aber vor allem dazu, einen fließenden Übergang zur Antwort zu schaffen.

Die Kontur des Themas umfasst dreizehn Intervalle, von denen zehn Sekundschritte sind; auch der weitere Verlauf der Fuge zeichnet sich durch vorwiegend schrittweise Bewegung aus. Die wenigen größeren Intervalle jedoch machen stutzig, da sie von recht ungewöhnlicher Kombination sind. Anders als in vielen durch Sekunden beherrschten polyphonen Kompositionen handelt es sich hier bei den Sprüngen nicht um 'emotionale' Intervalle. Stattdessen wird die sanfte Linie unterbrochen durch eine reine Quinte, die von zwei reinen Quartan flankiert ist. Dies sind Sprünge ohne besonderen emotionalen Gehalt; darauf wird noch zurückzukommen sein.

Die rhythmische Struktur des Themas ist mit vier verschiedenen Notenwerten eher komplex: Es gibt einfache Achtel, punktierte bzw. übergebundene Achtel, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel. Synkopen beherrschen das Bild des ganzen Stückes; tatsächlich findet man nur sechs Takte (vgl. T. 1, 7, 14, 19 und 26-27), die nicht mindestens eine Synkope aufweisen.

Die Frage nach einer Phrasierung innerhalb des Themas lässt zwei unterschiedliche Antworten zu, die beide mit Beobachtungen aus der Komposition selbst gestützt werden können. Die Entscheidung liegt also bei den jeweiligen Interpreten. Interpreten, die vor allem der Kontur des Themas lauschen – mit ihrem Anstieg zu Beginn, ihrem Abstieg gegen Ende und ihren Sprüngen in der Mitte – wird sich das Thema vermutlich als eine unteilbare Phrase darstellen. Die Abwesenheit jeglicher Sequenzbildung kann als Bestätigung dieser Ansicht betrachtet werden. Interpreten, denen der Rhythmus dieses Themas wichtiger scheint als die melodische Linie,

entdecken schnell, dass hier eine kleine Figur variiert wiederholt wird. Dies ist ein sequenzartiger Prozess, der eine Auffassung mit zwei Teilphrasen nahelegt. Das erste Segment besteht aus drei aufsteigenden Achteln, denen nach einer verlängerten Achtel drei schnellere, abfallende Töne folgen. Das zweite Segment beginnt ebenfalls mit drei Achteln und endet nach einer verlängerten Achtel ebenfalls mit einer Gruppe schnellerer, abfallender Töne; allerdings bewegen sich die Achtel diesmal in Sprüngen auf und ab. Dennoch kann die rhythmische Analogie zur Untermauerung eines phrasierten Themas mit zwei Hälften herangezogen werden.

Beide Auffassungen finden eine Entsprechung in Aspekten der harmonischen Anlage. Das Grundgerüst des unbegleiteten Themas sieht unteilbar aus:



Doch wie in T. 2-4 und T. 5-7 zu sehen ist, lässt sich die melodische Kontur auch mit zwei vollständigen Kadenzun unterlegen, deren Umriss genau mit denen der beiden rhythmischen Segmente übereinstimmen und somit die Annahme eines zweiteiligen Themas zu bekräftigen scheinen. Allerdings komponiert Bach im Verlauf der Fuge eine Fülle unterschiedlicher Harmonisierungen, die fast jede Achtel-Fortschreitung subtil in ihren vielfältigen Bezugsmöglichkeiten ausdeuten. So reich sind die Varianten, dass es unmöglich scheint, von *einer* bevorzugten Deutung zu sprechen. Die erste Fuge in Bachs großem Klavierwerk erweist sich damit in ungeahnter Weise als würdige Ergänzung des harmonisch bestimmten ersten Präludiums. Das Notenbeispiel gibt den Vorschlag wieder, den Ludwig Czaczkes in seinem wichtigen Buch zur Analyse der Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* für eine mögliche Grundidee der Harmonisierung des C-Dur-Themas macht.



Bei der dynamischen Gestaltung des Themas konkurrieren die beiden verlängerten Achtel und die in ihnen jeweils repräsentierte harmonische Funktion. *Rhythmisch* stärker ist die Synkope, doch fällt sie auf die vergleichsweise schwächere Dominante, die bereits die Auflösung in die Tonika vorausspüren lässt. *Harmonisch* stärker ist die in der ersten Verlängerung realisierte Subdominant-Harmonie, die allerdings rhythmisch unauffällig ist.

Auch hier gibt es Freiraum für Interpretieren, deren Entscheidung sich danach richten wird, welchen Aspekt – den rhythmischen oder den harmonischen – sie dem Publikum nahebringen möchten. Wer der oben zuerst erläuterten Option zuneigt, das Thema als unteilbare Einheit deutet und daher nur *einen* Höhepunkt wählt, braucht viel Feingefühl, da der Anschlag der sekundären verlängerten Achtel besondere Zurückhaltung verlangt. Anhänger der zweiten Option, die das Thema als aus zwei Segmenten bestehend empfinden, müssen entscheiden, welcher der beiden Höhepunkte den Vorrang haben soll.

Die Häufigkeit des Themas kann programmatisch genannt werden: Die 24 Einsätze scheinen die 12 x 2 Fugen jedes Bandes anzukündigen.

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



Drei der Themeneinsätze sind Varianten: Im Bass-Einsatz in T. 17 ist der Anfangston auf die zweifache Dauer verlängert, was dem Thema seinen charakteristischen Auftaktcharakter nimmt; im Tenor-Einsatz in T. 14-15 ist das der Synkope folgende Ende variiert, und der Sopran-Einsatz in T. 15-16 bricht nach der Hälfte ab, um dann noch einmal neu zu beginnen. Thema-Parallelen kommen in dieser Fuge nicht vor, doch gibt es zahlreiche Engführungen. Kaum hat jede der vier Stimmen ihren ersten Einsatz beige-steuert, da beginnen auch schon die Überlappungen – insgesamt neun, wie die folgende Aufstellung zeigt:

Engführungsbeginn in Takt				Stimmen
7	10			S ^T , B ^A
14	15	16	17	A ^T , B ^S , S ^A , T ^B
19	20/21			T ^A , S ^T
24				T ^A

Es ist faszinierend festzustellen, dass die ersten sechs Gruppeneinsätze der C-Dur-Fuge ein vollständiges Repertoire der möglichen Stimmenkombinationen ergeben: Der Sopran verbindet sich mit dem Alt in T. 15-16, mit dem Tenor in T. 5-6 und mit dem Bass in T. 13-14; der Alt erklingt außer-

dem gepaart mit dem Tenor in T. 11-12 und mit dem Bass in T. 8-9; und die beiden tiefsten Stimmen verbinden sich in T. 17-18.

Es gibt kein Kontrasubjekt, was angesichts der Themeneinsatz-Dichte wenig verwunderlich ist. Eine Skizze zu Phrasenstruktur und Dynamik sollte daher das polyphone Spiel in einem Gruppeneinsatz darstellen. Im Folgenden wird die Engführung in T. 14-16 in zwei möglichen Interpretationen abgebildet: Der obere Vorschlag zeigt die Gestaltung unter Annahme eines nicht unterteilten Themas mit Höhepunkt auf der Synkope; der untere legt ein aus zwei Teilphrasen bestehendes Thema mit harmonisch begründetem Höhepunkt auf der ersten verlängerten Achtel zugrunde.

The image contains two musical sketches, each consisting of four staves (treble and bass clefs for two voices). The top sketch shows a theme starting in measure 14, with a peak on the syncopation in measure 15. The bottom sketch shows a theme starting in measure 14, with a peak on the first eighth note in measure 15. Both sketches show the theme being played by different voices in a polyphonic setting.

Die Dichte der thematischen Arbeit in dieser Fuge wird nur zweimal sehr kurz unterbrochen; außerdem schließt die Fuge mit zwei themafreien Takten, nachdem der letzte Einsatz zu Beginn des Taktes 26 endet:

- Z1 = T. 13 (die letzten 3 Achtel) bis T. 14₁,
- Z2 = T. 23 (nach der ersten Sechzehntel) bis T. 24₁,
- Z3 = T. 26-27.

Keines dieser Zwischenspiele bezieht sein Material aus dem Thema, doch auch eigenständige Zwischenspielmotive entwirft Bach nicht. Vielmehr handelt es sich bei allen drei themafreien Passagen um Kadenzten. Die zweite Hälfte von T. 13 präsentiert in allen drei beteiligten Stimmen typische Formeln; in T. 23-24 gilt dasselbe für Sopran und Bass. Nur am Schluss vermeidet Bach überraschenderweise alle konventionellen Muster. Da er im Bass schon zwei Takte zuvor einen Tonika-Orgelpunkt etabliert hat, kann er die anderen Stimmen nun endlich ganz frei gestalten – unabhängig von thematischem Material und Schlussfloskeln. So kommt jede Stimme zum Stillstand, wie es ihrem individuellen Verlauf entspricht: Zuerst zieht sich der Tenor auf eine lange Note zurück, dann wird der Alt stiller, während der Sopran noch zuletzt einen Aufstieg zum dreigestrichenen *c* unternimmt und damit einen Spitzenton schafft.

Die Rolle, die die drei themafreien Passagen im dynamischen Verlauf der Fuge spielen, ergibt sich aus ihrem Material: Die beiden Binnenschlüsse sorgen für einen Spannungsabfall am Ende der jeweiligen Durchführung, während die beiden Schlusstakte eine begrenzte Freiheit entfalten und damit zum abschließenden Höhepunkt beitragen.

Aufgrund der rhythmischen Eigenheiten, die durch viele Sekundschriffe unterstützt werden, ist der Grundcharakter der Fuge als 'eher ruhig' anzunehmen. Die Quart-Quint-Quart-Reihung im Zentrum des Themas stellt dem einen Kontrast entgegen, der deutlich spürbar gemacht werden sollte. Die dafür geeignete Artikulation besteht aus durchgehendem *legato*, das in jedem Themeneinsatz durch eine breite *non legato*-Ausführung der drei Sprünge unterbrochen wird. Auch die Sprünge und kadenzierenden Bassgänge in den themafreien Passagen sind vom *legato*-Spiel ausgenommen.

Für das Tempo empfiehlt sich eine ruhig fließende Bewegung: fließend genug, dass die Achtel und nicht die Sechzehntel als die kleinsten einzelnen empfundenen Notenwerte wirken; ruhig genug, dass die Sechzehntel gelassen klingen können. Bei der Wahl der Tempoproportion von Präludium und Fuge würde eine einfache Gleichsetzung desselben Notenwertes stumpf und uninteressant klingen, da die Stücke sich in Metrum und Sechzehntelbewegung gleichen. Ein Verhältnis von 4:3 oder 3:2 scheint daher besser geeignet, um den jeweiligen Charakter individuell zur Geltung zu bringen (Metronomempfehlung: Präludium $\text{♩} = 80$ oder 90, Fuge $\text{♩} = 60$).

Die Fuge enthält drei Verzierungen. Der Praller in T. 18 stammt, wie die Urtextausgabe ausweist, aus Bachs Manuskript. Er beginnt regulär mit der oberen Nebennote. Die beiden anderen Ornamente dekorieren typische Schlussfloskeln im Sopran. Da sie in eckigen Klammern stehen, handelt es

sich um Zusätze, die in frühen Kopien, nicht jedoch im Autograph zu finden sind. Allerdings gehörte es in Bachs Zeit zu einer geschmackvollen Aufführungspraxis, derartige punktierte Noten in der Oberstimme von Floskeln zu ornamentieren. Der in T. 19 angedeutete Praller ist dabei eine wahrscheinlichere Lösung als die in T. 13 klein gestochen angedeutete zusammengesetzte Verzierung (die Bach in seiner Verzierungstabelle für Wilhelm Friedemann *trillo und mordant* nennt), denn der dem punktierten Wert folgende Ton ist eine Antizipation des Kadenzgrundtones (vgl. das *a-a* in T. 13-14 und das *d-d* in T. 19). Dies aber ist ein Trillerabschluss, der den Nachschlag ersetzt und damit ausschließt.

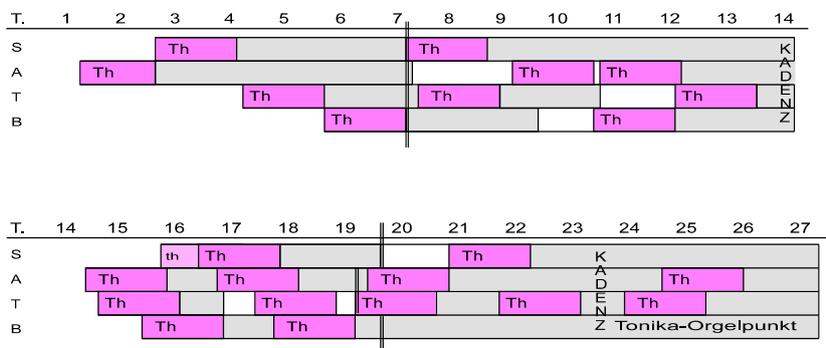
Der Bauplan der Fuge lädt zu verschiedenen, einander ergänzenden Beobachtungen ein. Die Reihenfolge der mit dem Thema betrauten Stimmen sowie die Folge aus Einzel- und Gruppeneinsätzen weist ein sehr konsequentes Muster auf:

T. 1-7	je ein Einsatz in allen vier Stimmen, keine Engführung
T. 7-14	Einsätze in allen vier Stimmen, zwei davon mit Engführungspartner
T. 14-19	Einsätze in allen vier Stimmen, alle als Engführungen
T. 19-27	zwei reguläre Gruppeneinsätze, in der Coda gefolgt von einem überzähligen Einsatz (ebenfalls als Engführung)

Innerhalb dieser vier Runden scheint die Partnerbindung der Stimmen einem Plan zu folgen: Die zweite Durchführung paart die beiden hohen und die beiden tiefen Stimmen (S + T, A + B), die dritte Durchführung verbindet zunächst die jeweils benachbarten, zum Schluss die beiden äußeren Stimmen (S + A, A + T, T + B, B + S) und die vierte Durchführung vermeidet den Bass, der sich damit auf den Orgelpunkt vorzubereiten scheint, verwendet dafür aber den Tenor in allen drei Paarungen.

In der Textur zeigt sich ein viermal unterschiedlich vollzogener Aufbau zur endgültigen Stimmenzahl: Die vier Einsätze der Exposition bringen die Stimmen erstmals ins Spiel; in der zweiten Durchführung schweigt während der ersten drei Einsätze je eine Stimme, so dass die volle Vierstimmigkeit auch hier erst mit dem vierten Einsatz erreicht wird. Nach der Kadenz in a-Moll ist die Stimmichte momentan sogar zur Zweistimmigkeit reduziert; dies markiert die Rückkehr zur Grundtonart C-Dur und damit eine Art Neubeginn. Die folgenden drei Gruppeneinsätze erklingen dann im vollen Satz. Bei dem in Überschneidung mit der Schlussfloskel in T. 19-20 einsetzenden nächsten Gruppeneinsatz setzt noch einmal der Sopran aus; so dass die folgende Vierstimmigkeit als Steigerung wirken kann.

Der Bauplan weist mehrere interessante Entsprechungen auf. Sowohl die erste als auch die zweite Durchführung sind harmonisch ungewöhnlich, insofern dem Tonikaeinsatz ein zweifacher Einsatz auf der Dominante folgt; vgl. T. 1-5: A / S / T = I-V-V, T. 7-12: S + T / A / B + A (I-V-V). Die Einsatzfolge der beiden Durchführungen zeigt eine Vertauschung je zweier Stimmen; vgl. T. 1-7: A S – T B, T. 7-13: S A – B T. In der zweiten und dritten Runde gleichen einander die jeweils ersten Engführungen hinsichtlich des tonlichen und des rhythmischen Abstandes der Führungsstimmen; der zweite Gruppeneinsatz der dritten Durchführung ist eine intensiviertere Variante des entsprechenden Einzeleinsatzes in der zweiten Durchführung; vgl. T. 7-10₃: Engführung (S+T, auf *c+g*) im Abstand von zwei Achteln plus Einzeleinsatz (A, auf *g*), T. 14-16₃: Engführung (T+A, auf *c+g*) im Abstand von zwei Achteln plus Engführung (B+S, Führer auf *g*). Auch die abschließenden Gruppeneinsätze der beiden Durchführungen sind analog konzipiert: Beide modulieren und in beiden Fällen steht der Einsatz bzw. der Gruppenführer auf der Dominante der Zieltonart; vgl. T. 12-13: der vierte Einsatz der zweiten Durchführung steht auf der Quinte von a-Moll, T. 17-19: in der vierten Engführung der dritten Durchführung erklingt die führende Stimme auf der Quinte von d-Moll.



Harmonisch führt die Fuge zunächst von C-Dur zur parallelen Molltonart, die durch die a-Moll-Kadenz in T. 13-14 bestätigt wird. Ein neuer Beginn in C-Dur weicht nach vier Engführungen zur Subdominantparallele d-Moll aus; auch diese neue Tonart wird durch eine Kadenz bekräftigt, der sich in T. 19 allerdings nur die Außenstimmen widmen, während die Innenstimmen bereits mit der nächsten Engführung beginnen. Wie im Folgenden sowohl die Gruppeneinsatz-Führer als auch die verlängerten Basstöne zeigen (vgl. T. 19-20: *d*, T. 21-22: *g*, T. 24-27: *c*), kehrt die Fuge dann zur

ursprünglichen Tonart zurück; auch diese beschließt Bach schon vor dem eigentlichen Ende der Komposition mit einer Kadenz (T. 23-24). Die verbleibenden vier Takte wirken daher harmonisch als Coda, ein Eindruck, der durch den Bass-Orgelpunkt auf der Tonika noch verstärkt wird.

Das Zusammenspiel aller genannten Parameter ergibt für die dynamische Zeichnung dieser Fuge folgenden Ablauf: In der ersten Durchführung steigt die Spannung aufgrund der allmählichen Zunahme der Stimmichte; da allerdings zusätzliche Intensitätsfaktoren fehlen, wird nur ein mittleres Niveau erreicht. Die zweite Durchführung mit ihrer doppelten Folge von Engführung und Einzeleinsatz erzielt eine zweifache Entspannung. Die dritte Durchführung beschreibt eine Steigerung von der Zwei- zur Vierstimmigkeit, die durch eine besonders dichte Engführungs-Schichtung noch intensiviert wird. Am Ende dieser Einsatzrunde erreicht die Spannung der Fuge ihren Spitzenwert mit einer Wendung nach D-Dur (dem harmonischen Abschluss mit pikardischer Terz); die 'ungeduldige' Überschneidung von Kadenz und neuer Engführung sorgt für einen strahlenden Höhepunkt. Die vierte Durchführung gleicht der zweiten in ihrer Unterteilung in zwei Hälften. Nach zwei Einsätzen, die von *d* nach *c* zurück modulieren, bringt die Kadenz in T. 23 eine deutliche Zäsur. Die anschließende Coda ersetzt die nach dem Vorbild der zweiten Durchführung erwartete Paarung aus Engführung + Einzeleinsatz mit einer Engführung über einem langen Orgelpunkt und zwei thema- und kadenzfloskel-freien Takten.

Man erkennt also eine Fuge aus zwei Hälften, zwischen denen es etliche innere Entsprechungen gibt:

- Die erste Durchführung baut Spannung auf. Ein Teil der erreichten Intensität überträgt sich noch auf den Beginn der zweiten Durchführung, die sich dann jedoch in zwei Wellen entspannt.
- Die dritte Durchführung baut erneut Spannung auf, die diesmal einen Spitzenwert erreicht. Ein Teil der erreichten Intensität überträgt sich auch hier auf den Beginn der vierten Durchführung, die diese Spannung dann ebenfalls allmählich wieder abbaut. Die themafreie Entwicklung in den letzten beiden Takten mit ihrem triumphierenden Aufstieg zum höchsten Ton der damaligen Tasteninstrumente sorgt zum Schluss noch für einen rein melodischen Höhepunkt in den Oberstimmen.