

Präludium in es-Moll

Das es-Moll-Präludium ist durch melodische Prozesse bestimmt, die sich im Kontext einer homophonen Begleitung entfalten. Die beiden führenden Motive werden in der Oberstimme von T. 1-4 bzw. 20-21 eingeführt; das erste beginnt nach sieben Achteln Pause in T. 1 und endet auf *es* in T. 4; das zweite spannt genau einen Takt, vom hohen *ces* in T. 20 bis zum *b* in T. 21₁. Die Entwicklungen dieser Motive zeigen vielerlei Varianten hinsichtlich der Kontur, doch ist der Rhythmus konstant.

Die erste harmonische Phrase kommt in T. 4 zum Abschluss. Es handelt sich dabei um eine einfache Kadenz, deren Subdominante in T. 2 und deren Dominante (vertreten durch vii⁷) in T. 3 erklingt. Da die Kadenz mit dem Ende des ersten Motivs zusammenfällt, darf man hinsichtlich der Phrasenstruktur einen selbständigen Abschnitt annehmen, der allerdings in Hinblick auf die Gesamtstruktur der Komposition in eine größere Einheit eingebettet ist. Die weitere harmonische Entwicklung bewegt sich durch diverse Zwischendominanten, die sich jeweils in den dazugehörigen Akkord auflösen. So erleben Hörer eine Kette von harmonischen Entspannungen, ohne doch deswegen in einer neuen Tonart anzukommen.

T. 5	6	7	8	9	10	11	12
$V^7/vi - vi$		$V^7/iv - iv$		$V^9 - i$		$V^9/v - v$	

Die auf diese Paarbildungen folgende b-Moll-Kadenz (T. 13-14₂, bekräftigt in 14-16₁) vollzieht die Modulation zur Dominante; doch ist der Schluss in beiden Fällen wenig definitiv, in T. 14 wegen der schwachen Taktposition, in T. 16 wegen des melodischen Aufstiegs nach erreichtem Schwerpunkt. Erst mit der Modulation zur Subdominante, die in T. 19-20 mit einer vollen Kadenz (iv-V-i) etabliert wird, schließt der größere Abschnitt.

Das es-Moll-Präludium besteht insgesamt aus fünf Abschnitten:

I	T. 1-4	(es-Moll)	Tonika
II	T. 4-16	(b-Moll)	Modulation zur Dominante
III	T. 16-20	(as-Moll)	Modulation zur Subdominante
IV	T. 20-25	(es-Moll)	Modulation zurück zur Tonika
V	T. 25-40	(es-Moll)	Tonika

Der fünfte Abschnitt zeigt drei Unterteilungen, nicht nur hinsichtlich der melodischen Entwicklung, sondern auch bezüglich der harmonischen Vorgänge, insofern zwei Trugschlüsse die angestrebte Kadenz hinauszögern. In T. 25-29 bereiten der neapolitanische Sextakkord (T. 26) und der verkürzte Dominantnonenakkord (vii^7 , T. 27) einen Abschluss vor, doch wird die Erwartung nicht eingelöst, da in T. 29 ein Akkord erklingt, der Merkmale des klassischen Trugschluss-Akkordes (dessen Töne *ces-es-ges* wären) mit dem über einen Vorhalt erreichten *as* der Subdominante verbindet. In T. 30 wird der zuvor angestrebte Dreiklang des Grundtones als Umkehrung des Dur-Akkordes und noch dazu plagal erreicht ($\text{iv}^6\text{-I}^6$) und führt damit ebenso wenig einen überzeugenden Abschluss herbei. Als wäre das nicht genug, wiederholt sich der ganze Prozess in ähnlicher Weise wenige Takte später: In T. 31 wird die auf dem ersten Schlag erklingende Subdominante auf dem zweiten Schlag als erneuter neapolitanischer Sextakkord umdefiniert, der verkürzte Dominantnonenakkord zieht sich durch ganze vier Takte (vii^7 , T. 32-35), und die Vorbereitung auf den harmonischen Abschluss klingt ganz ähnlich wie zuvor (vgl. die zweiten Takthälften von T. 36 und T. 28). Wieder wird die Erwartung enttäuscht, diesmal, weil der arpeggierte Auflösungsakkord Es-Dur in der Septime gipfelt und damit erneut zum Zwischendominantakkord der Subdominante wird (V^7/iv), der erst über einem viertaktigen Tonika-Orgelpunkt in den Grundakkord mit pikardischer Terz mündet. Über diese harmonische Wiederholung und viele melodische Sequenzen hinaus enthält das Präludium keine strukturellen Analogien.

Das angemessene Tempo wird durch die Verbindung von Rhythmus und Metrum bestimmt. Einerseits müssen die Sechzehntel ruhig genug klingen, um ihre melodisch tragende Rolle zu erfüllen und auch Raum für Triller in Zweiunddreißigsteln zu lassen; andererseits erfordert die *alla breve*-Angabe einen Puls, der in halben Noten gespürt wird.¹ Die Artikulation verlangt *legato* für alle melodisch beteiligten Töne. Auch die begleitenden Akkorde sollten so dicht wie möglich klingen.²

¹ Der an manchen Stellen komplizierte Rhythmus mag manche Interpreten verleiten, in Vierteln zu zählen. Bach jedoch stellt sich offensichtlich einen schwingenden $3/2$ -Puls vor.

² Bindung zwischen Akkorden ist natürlich nicht möglich ohne die dezente Unterstützung des rechten Pedals. Der Gebrauch dieses erst nach Bachs Zeit erfundenen Hilfsmittels in Kompositionen mit melodischen Sechzehnteln, die klar und unvermischt bleiben müssen, will jedoch geübt sein. Das Pedal darf erst unmittelbar *nach* Anschlag der letzten Sechzehntel des Schläges (bzw. nach dem letzten Sechzehntel-Bruchteil eines längeren Tones) niedergedrückt werden und muss genau mit Erreichen des nächsten Schläges aufgehoben werden.

Die Verzierungen im es-Moll-Präludium fallen in drei Gruppen: Triller, Arpeggios und eine kleingestochene Einzelnote. Bei der letzteren (T. 36) handelt es sich um einen Vorhalt. Das *as*, angeschlagen zusammen mit den anderen Stimmen, ist nach der Regel für Vorhalte vor nicht punktierten Hauptnoten ein Viertel und überlässt die zweite Viertel des Schläges dem Auflösungsston *ges*.

Die Triller sind durch drei verschiedene Symbole, tr , trr und trr , angezeigt, doch entscheiden letztlich nicht die Zeichen über die tatsächliche Ausführung, zumal die Mischung von einfachem Praller, erweitertem Praller und die Note ausfüllendem Triller recht willkürlich erscheint.³ Verbindlich ist in jedem Fall der horizontale und vertikale Kontext. Die Antworten auf drei einfache Fragen schaffen hier Klarheit: (1) Folgt dem verzierten Ton eine (melodische und harmonische) Auflösung auf einem betonten Taktschlag? Dann darf der Triller den gesamten Notenwert ausfüllen und mit einem Nachschlag enden. (2) Folgt die Auflösung auf einem unbetonten Taktteil oder erst nach einer oder mehreren Durchgangsnoten? Dann muss die Trillerbewegung deutlich vor der nächsten ausgeschriebenen Note anhalten; ein Nachschlag ist hier nicht angebracht. (3) Gehört der verzierte Ton derselben Harmonie an wie der folgende Ton? Auch dann füllt das Ornament nur einen Bruchteil des Notenwertes, und selbst ein vergleichsweise langer Triller endet ohne Nachschlag. Da Bach auch in anderen Kompositionen das einfache Prallerzeichen für jede Art und Länge von Trillern verwendet, lassen sich die richtige Ausführung aller in diesem Präludium vorkommenden Verzierungen unabhängig vom eingezeichneten Symbol nach den obigen drei Kriterien behandeln.

Alle Arpeggien beginnen mit dem untersten Akkordton auf dem Schlag. Wiederholte Arpeggien im Verlauf einer längeren Komposition klingen am besten, wenn der rhythmische Abstand vom ersten zum letzten (vom untersten zum obersten) Ton gleich bleibt. Dies bedeutet, dass der fünftönige Akkord in T. 6 schneller gebrochen werden sollte als die dreitönigen Klänge in T. 8. Die entscheidendere Frage ist allerdings die, ob tatsächlich alle Töne zur akkordischen Begleitung gehören, oder ob vielmehr der oberste Ton Teil einer melodischen Linie ist. Dies entscheidet über Anschlagsnuance (neutral oder singend) und metrischen Ort des Tones.

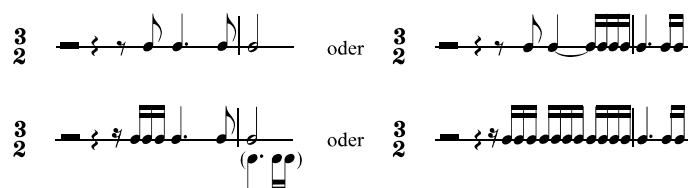
³ Um zwei Beispiele zu geben: Wer den erweiterten Praller in T. 4 als einen den Notenwert ausfüllenden Triller deutet, müsste konsequenterweise in T. 8, 10 und 12, wo nur einfache Praller-Zeichen stehen, ebenso verfahren. Das Ornament in T. 15 verziert dagegen eine Punktierungsfigur mit folgender Durchgangsnote und muss daher als verkürzter Triller ohne Nachschlag ausgeführt werden, ist aber tatsächlich mit *tr* bezeichnet.

Eine kreative Methode, diese Frage zu beantworten, ist, sich die Komposition in einer Bearbeitung für ein Kammermusikensemble vorzustellen. Für dieses Präludium bietet sich zum Beispiel die Kombination von Oboe und Fagott (für die melodischen Konturen im höheren bzw. tieferen Register) mit Harfe oder Laute (für die Begleitakkorde) an. Also: Wer spielt

- das Bass-*b* in T. 5₁ im Gegensatz zu dem auf dem zweiten Schlag?
- das Oberstimmen-*es* in T. 6₁, und das auf dem zweiten Schlag?
- das *ces* der rechten Hand in T. 8₁ und das höhere *ces* in T. 8₂?
- das *ges* der rechten Hand in T. 4₁ und das höhere *ges* in T. 4₂?
- das *f* der rechten Hand in T. 12₂ und das *ges* in T. 13₁?
- das *ges* der Oberstimme in T. 25₁ und das *fes* in T. 26₁?
- das *es-d* der Oberstimme in T. 28_{2,3}? (Hier gibt es zwei Lösungen.)

In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob Begleitakkorde, die unter denselben Umständen ohne Arpeggierungszeichen erscheinen, nicht gleich behandelt werden sollten; dies trifft zu auf die Akkorde der linken Hand in T. 29-30, den Akkord in T. 31₁ (mit Ausnahme des zur 'Oboen'-Kontur gehörenden *ces*), die Akkorde der rechten Hand in T. 32-34, möglicherweise die Akkorde in T. 36₂₊₃ (auch hier mit Ausnahme der melodischen Oberstimmöne), und vielleicht sogar auf die Doppelgriffe in T. 38-39.

Wie schon erwähnt, wird das es-Moll-Präludium durch seine zwei Motive bestimmt, die vielerlei Veränderungen erfahren, jedoch stets rhythmisch und metrisch erkennbar bleiben. M1 könnte als Frage + Antwort beschrieben werden. Beide Segmente beginnen mit einem Auftakt zum dritten Schlag, haben eine punktierte Gruppe im Zentrum und enden auf dem nächstfolgenden Taktbeginn. Der Auftakt kann unterschiedlich lang sein, die Punktierungsgruppe kann durch eine Verzierung aufgebrochen werden, und der Schluss kann eine 'weibliche Endung' bekommen:



Eingeführt wird M1 in T. 1-4 als erweiterte Phrase, die quasi aus der Frage, einer nachhakenden Wiederholung der Frage und der schließlichen Antwort besteht. (Achtung: Die Tatsache, dass das allererste *b* der Oberstimme mit Notenhals nach oben gedruckt ist, verschleiert die tatsächliche Kontur. Selbst wenn man die Rechte zum Spielen einsetzt, sollte der Ton neutral klingen.)

Dynamisch beschreiben die verschiedenen M1-Varianten jeweils eine gemeinsame Spannungskurve. Der Höhepunkt fällt auf den Taktschwerpunkt vor Beginn der letzten Teilphrase. Diese sollte ihrerseits jede starke Binnenbetonung vermeiden, damit die Phrase nicht in Einzelheiten zerfällt. Der Charakter dieses Motivs ist anmutig. Dies zeigt sich besonders eindringlich in den dialogischen Versionen nach der ersten Kadenz (vgl. T. 4-6, 6-8, 8-10 und 10-12): Die melodische Unterstimme 'fragt' mit einer Wendung zum Dominant-Septakkord, die melodische Oberstimme 'antwortet' und bringt auch harmonisch die Lösung. In T. 12-14 wird das Motiv in der Oberstimme frei verarbeitet; weitere Modifikationen wechseln in eine plötzlich abgespaltene Mittelstimme über (T. 14-16). Ein letzter Einsatz, diesmal in der Unterstimme, klingt erweitert und geht in den kadenzierenden Bassgang über, der diesen Abschnitt beschließt. In T. 22-25 wird M1 noch einmal in einer wieder neuen Variante aufgegriffen. Gegen Ende der Komposition hört man Varianten, die ihre Frage-Antwort-Struktur zugunsten einer einfachen Kettenbildung aufgegeben haben.

Das kurzzeitig kontrastierende M2 ist viel kürzer, teilt jedoch mit dem Hauptmotiv dessen rhythmische Merkmale. Es tritt genau im Zentrum des Präludiums (im 20. von 40 Takten) zum erstenmal auf und macht sich dadurch interessant, dass es sofort in Engführung imitiert wird und dabei auf jegliche akkordische Begleitung verzichtet. Der Spannungsverlauf in M2 ist vor allem deshalb ganz anders als in M1, weil die gesamte eintaktige Kontur auf einer einzigen Harmonie beruht. Die dynamische Zeichnung folgt daher der melodischen Linie, mit einem Höhepunkt auf dem ersten längeren Ton und einer nachfolgenden allmählichen Entspannung. Der Charakter ist weniger anmutig als majestätisch gemessen. M2 wird nur einmal verarbeitet (T. 26-28). Die harmonische Aktivität, die die Erweiterung mit sich bringt, kehrt die Spannungsrichtung nach Erreichen des ersten Taktschwerpunktes um und führt zu einer Steigerung, die ihren Höhepunkt kurz vor dem oben erörterten ersten Trugschluss findet.

Im Vordergrund der Interpretation dieses Präludiums stehen der durch den breit schwingenden Puls geprägte Grundcharakter und die Textur mit ihrem melodischen Zwiegespräch vor dem Hintergrund sanft arpeggierter Klänge. Dramatische Intensitätsschattierungen widersprechen der Anlage und Aussageintention.

Fuge in dis-Moll

Das Thema der dis-Moll-Fuge ist etwas mehr als zweieinhalb Takte lang; das auf den mittleren Schlag des dritten Taktes fallende *dis* bringt die harmonische Auflösung des vorangehenden Dominant-Septakkordes sowie die melodische Rückkehr zum Ausgangston. Die Kontur legt eine Zusammensetzung aus zwei Teilphrasen nahe, doch wo genau die Zäsur liegt, ist zunächst weniger klar. Orientiert man sich nur am ursprünglichen Einsatz, so bieten sich zwei gleichermaßen vertretbare Interpretationen an. Die erste geht davon aus, dass das Intervall *dis-gis* in der Mitte von T. 2 als variierte Sequenz des Ausgangsintervalls *dis-ais* angesehen werden kann. Dies ist auch rhythmisch durchaus überzeugend: beide *dis* sind Viertelnoten auf starkem Takteile, gefolgt von Dreiachtel-Synkopen. Es ist jedoch ebenso möglich, die vollendete Kurve vom ersten *dis* zum wieder erreichten *dis* in der Mitte des zweiten Taktes als Grundeinheit anzusehen, der der kürzere Skalenabgang von *gis* an als eine Art Nebengedanke folgt.

Die meisten Musikliebhaber empfinden bei der Beschreibung dieser Alternativen eine starke Vorliebe für die eine oder andere Option. Allerdings stellt es sich im Verlauf der Fuge heraus, dass die Wahl letztlich doch nicht beim Betrachter liegt. Bach selbst hegte offenbar eine Vorliebe, der er in zwei Einsätzen durch entsprechende Phrasierung zur eindeutigen Vorherrschaft verholfen hat. Sowohl der Mittelstimmen-Einsatz in T. 19-22 als auch der Oberstimmen-Einsatz in T. 20-22 zitieren das Thema mit einer Pause in der Mitte. Diese Pause ist nach vollendeter Kurve eingeschoben, teilt also den zuerst angenommenen sequenzierenden Wiederbeginn und legt damit unwiderlegbares Zeugnis ab für eine Phrasierung in 'Haupt-' und 'Nebengedanke'.

Die Kontur umfasst somit zwei Quintintervalle, die den Hauptgedanken umrahmen; alle anderen Fortschreitungen sind Sekundschritte. (Am Ende von T. 2 gehören *dis* und *gis* jetzt nicht mehr zu einer Teilphrase, bilden also kein für die Konturbeschreibung relevantes Intervall.) Rhythmisch zeigt das Thema Achtel, Viertel und punktierte (oder übergebundene) Achtel in der metrischen Position von Synkopen. Harmonisch beschreibt es eine einfache Kadenz mit verlängertem ersten Akkord: Der ganze Hauptgedanke spielt über der Tonika. Die Synkope zu Beginn des Nebengedankens vertritt die Subdominante und mündet unmittelbar in den authentischen Schluss.



Die dynamische Zeichnung des Themas ist in der zweiten Teilphrase, wo nur eine Entspannung nach der Synkope in Frage kommt, zweifelsfrei; im Hauptgedanken jedoch sind zwei Auffassungen denkbar, je nach dem gewählten Tempo und der individuellen Bevorzugung eines oder des anderen Parameters. Interpreten, die die rhythmischen Eigenschaften dieses Thema für wesentlicher ansehen als die melodischen, werden einen Höhepunkt auf dem punktierten *ais* wählen. Wer dagegen die Hörer anregen möchte, vor allem dem Verlauf der Kontur nachzuhorchen, wird den Intensitätsanstieg über das *ais* hinweg zum *h* fortsetzen und mit der Hervorhebung der Moll-Sexte dem Thema eine stärkere emotionale Spannung verleihen.

Die dis-Moll-Fuge enthält fünfunddreißig Themeneinsätze. Es gibt kein einziges rivalisierendes Kontrasubjekt, ja nicht einmal lokal bedeutsame Motive. Vielmehr erscheint das Thema in einer ganzen Reihe verschiedener Formen als souveräner Alleinherrscher (inv = Inversion/Umkehrung, augm = Augmentation/Vergrößerung, rh = rhythmische Variante).

1.	T. 1-3	M	18.	T. 52-53	U
2.	T. 3-6	O	19.	T. 52-53	M
3.	T. 8-10	U	20.	T. 52-53	O
4.	T. 12-14	U	21.	T. 54-55	U inv
5.	T. 19-22	M	22.	T. 54-55	M inv
6.	T. 20-22	O	23.	T. 54-55	O inv
7.	T. 24-26	O	24.	T. 57-60	O
8.	T. 24-26	M rh	25.	T. 61-64	M
9.	T. 26-29	O	26.	T. 62-67	U augm
10.	T. 27-30	M	27.	T. 64-67	O inv
11.	T. 30-32	O inv	28.	T. 67-69	U
12.	T. 36-38	M inv	29.	T. 67-72	M augm
13.	T. 39-41	U inv	30.	T. 69-72	O
14.	T. 44-47	U inv	31.	T. 72-75	M
15.	T. 45-47	O inv	32.	T. 77-79	U
16.	T. 47-50	M inv	33.	T. 77-80	M rh
17.	T. 47-50	O inv,rh	34.	T. 77-83	O augm
			35.	T. 80-83	M



Abgesehen von Intervallanpassungen in der tonalen Antwort ist die Umkehrung die häufigste Variante; Augmentation (Verdoppelung jedes Wertes) und rhythmisierte Variante erklingen je dreimal. Zudem gibt es zahlreiche zwei- und dreistimmige Engführungen. Anfang und Ende des Themas erfahren dagegen nur kleine Änderungen. Der erste Ton klingt verkürzt in T. 12 und 61, durch Antizipation verlängert in T. 26 und verziert in T. 39. Der Schlußton wird in T. 14 und 26 verspätet, in T. 29 and 79 nach einer ornamentierten Ausweichnote und in T. 63-64 nach einer chromatischen Durchgangsnote erreicht; in T. 50 fehlt er ganz. Schließlich ist in den sehr dichten dreistimmigen Engführungen von T. 52-53 und 54-55 oft nur der Hauptgedanke des Themas nachzuweisen.

Da Kontrasubjekte fehlen, sollte der Skizze zur polyphonen Gestaltung von Phrasierung und Spannungsverlauf eine dreistimmige Engführung zugrunde gelegt werden. Für T. 77-83, in denen sich in der Oberstimme ein vergrößerter Einsatz, in der Mittelstimme ein rhythmisch variiertes Einsatz gefolgt vom Thema in der ursprünglichen Gestalt und in der Unterstimme ein an beiden Enden der zweiten Teilphrase verzierter Einsatz gegenüberstehen, sähe das so aus:

Es gibt zehn themafreie Passagen. Sie erscheinen konzentriert in den Abschnitten der Komposition, in denen Einzeleinsätze dominieren, sind dagegen im Kontext von Engführungen selten und kurz.

Z1	T. 6-7	Z6	T. 50-51
Z2	T. 10 ₃ -11 ₁	Z7	T. 56-57 ₃
Z3	T. 14 -19 ₃	Z8	T. 60-61 ₃
Z4	T. 33 -35	Z9	T. 75-77d
Z5	T. 41 ₃ -44 ₃	Z10	T. 83-87

Keines der Zwischenspiele ist aus dem Thema abgeleitet. Verwandtes Material sekundärer Natur findet sich einzig in T. 22-23, wo Ober- und Mittelstimme ihre Einsätze durch Sequenz der zweiten Teilphrase erweitern.

Keines der Zwischenspiele entwickelt ein unabhängiges Motiv, doch einzelne Figuren werden wiederholt wiederaufgegriffen; sie verlangen dann jeweils dieselbe Gestaltung. Dies trifft auf die Zwischenspiele Z3, Z5 und Z10 zu. Dies sind nicht nur die längsten themafreien Passagen, sondern auch und vor allem diejenigen mit der entscheidenden strukturellen Bedeutung. Dynamisch dienen fast alle Zwischenspiele der Entspannung nach oder zwischen Takten von immer wieder großer Intensität. Die einzige Ausnahme bildet Z6, in dem sowohl die drängende Macht der Achtel als auch die harmonische Spannung eine Steigerung verursacht. Z10 beginnt mit fallenden Konturen und der damit einhergehenden Entspannung, kehrt aber dann um und strebt dem letzten Takt der Komposition in einem entschiedenen Spannungsanstieg zu.

Der Grundcharakter, der sich aus der Vielzahl der in der ganzen Fuge vorkommenden Notenwerte (Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel sowie verschiedene Synkopen) und aus der vorherrschend schrittweisen Bewegung ergibt, ist 'eher ruhig'. Das Tempo sollte langsam genug sein, um Hörern zu erlauben, jede Achtelnote als melodischen Beitrag wahrzunehmen, aber fließend genug, dass auch in den augmentierten Einsätzen doch jede Teilphrase in einem Atemzug mitempfundener werden kann. Präludium und Fuge sind in jeder Hinsicht so verschieden, dass das Tempoverhältnis zwischen ihnen einfach sein kann:

Eine Halbe im Präludium (Metronomvorschlag: 33 für die Halben des Präludiums, 66 für die Viertelschläge der Fuge)	entspricht	einem halben Takt in der Fuge
--	------------	----------------------------------

Die angemessene Artikulation ist durchgängiges *legato*. Die Bindung wird allerdings häufig durch Phrasierungseinschnitte unterbrochen. Diese sollten sorgfältig eingetragen werden, da sie dem Interpreten sonst in der Dichte der Textur leicht aus den Augen geraten.

Die Fuge enthält nur eine Verzierung: einen zusammengesetzten Triller in der Unterstimme von T. 74. Dieses Ornament erscheint ein wenig zufällig: Es ist nicht Teil des thematischen Materials (wie die typischen Triller auf der vorletzten Note vieler Themen) und hat auch keinerlei strukturelle Bedeutung (wie die konventionellen Triller in Kadenzfiguren). So klingt es überflüssig, vielleicht sogar verwirrend. Wer es dennoch spielen möchte, muss mindestens fünf, eigentlich sogar sieben Töne – *his-cis-his-(cis-his)-ais-his* – unterbringen.

Der Bauplan der Fuge ergibt sich ganz natürlich aus der Art, wie das Material gruppiert ist.

- I Die erste Durchführung besteht aus vier Einzeleinsätzen: M O U / U. Amüsant ist hier, dass in der Unterstimme der dritte Einsatz (T. 8-10) im Tenor-Register bleibt, während der vierte (überzählige) wie ein Bass klingt. Hörern, die nicht die Partitur mitlesen, bietet sich so die (sicher beabsichtigte) Illusion einer vierstimmigen Fuge.
- II In T. 19 setzt die erste von drei die Unterstimme aussparenden Engführungen ein, die alle noch die Originalform des Themas benutzen: M⁰ O^M O^M. In der ersten Engführung setzt die zweite Stimme zwei Viertel nach ihrem Führer ein; beide halten sich an die ursprüngliche Gestalt. In der zweiten Engführung beträgt der Abstand nur ein Viertel, doch ist die Folgestimme rhythmisch variiert und verkürzt. In der dritten Engführung konzentrieren sich die Abweichungen auf die zuerst einsetzende Oberstimme; die Mittelstimme zitiert das Thema notengetreu, trägt auch wesentlicher zur Bekräftigung der Zieltonart Fis-Dur bei und qualifiziert sich dadurch als Anführer.
- III Die dritte Durchführung beginnt in T. 30 mit drei Einzeleinsätzen in Umkehrung: O M U. Das folgende Zwischenspiel hat einige Ähnlichkeit mit dem, welches die erste Runde beschließt (vgl. T. 41-44 mit T. 17-19); Bach unterstreicht also die Analogie dieser beiden Abschnitte.
- IV T. 44 stellt die ersten Engführungen mit Umkehrungseinsätzen vor: U⁰ M⁰. In der ersten Engführung setzt die zweite Stimme zwei Viertel nach ihrem Führer ein (genau wie in der ersten Engführung der zweiten Durchführung); beide halten sich an die ursprüngliche Gestalt. In der zweiten Engführung beträgt der Abstand nur ein Viertel (wie es auch auf die zweite Engführung in der zweiten Durchführung zutrifft), doch ist die Folgestimme rhythmisch variiert und verkürzt.
- V Die Runde der dreistimmigen Engführungen beginnt in T. 52-55; das Thema erklingt hier nach einer langen Strecke der Umkehrungseinsätze auch erstmals wieder in seiner ursprünglichen Gestalt. Beide Engführungen zeigen die Unterstimme in Führung, gefolgt von der Mittelstimme und ergänzt von der Oberstimme. Die Imitation erfolgt vertikal im Abstand der Oktave und horizontal nach je einer Viertel. Alle Einsätze klingen verkürzt. Nach dieser dramatischen Verdichtung kann ein einfacher Einzeleinsatz nichts Neues bringen, trägt jedoch zum Abbau der beträchtlichen Spannung bei.

- VI Die letzte Durchführung unterscheidet sich von den vorausgehenden durch die Beteiligung augmentierter Themeneinsätze. Beginnend mit T. 61 erkennt man drei Engführungen: ${}^M U^{O\text{inv}}$, ${}^U M^O$ und ${}^U, M^O M$. In der ersten der Engführungen imitiert der vergrößerte Einsatz einen Einsatz in ursprünglicher Gestalt im Abstand von zwei Vierteln; ein zweiter Einsatz in Normalgröße folgt nach Ende des ersten, d. h. auf halbem Wege durch den augmentierten Einsatz. Alle Stimmen halten sich eng an das Original. Die zweite Gruppe ist verlängert, indem die die Augmentation vortragende Stimme einen Wiederholungseinsatz folgen lässt; dies erinnert an eine ähnliche Folge in der zweiten Engführung der fünften Runde. Auch hier dient der Einzeleinsatz dem Spannungsabbau vor einem noch gewaltigeren Höhepunkt. Die letzte Engführung ist die dichteste von allen: Dem augmentierten Anführer gehen zwei Einsätze in Normalgröße voraus, von denen der zweite rhythmisch variiert ist; zudem folgt auf halbem Wege ein vierter Einsatz.

Die Fuge enthält wenige ausdrückliche Schlussformeln; vielmehr spürt man eine zweiteilige harmonische Anlage mit einer Rückkehr zur Tonika und einem Neubeginn der harmonischen Entwicklung in der Mitte der Komposition. Die ersten vier Einsätze bleiben in dis-Moll; ihnen folgt die Modulation nach ais-Moll mit der entsprechenden Kadenz in T. 19. Die erste Engführung moduliert nach Fis-Dur, das mit Schlussfloskeln zu Beginn von T. 30 erreicht wird. Die drei einzelnen Umkehrungseinsätze kehren zur Grundtonart dis-Moll zurück, von der die zweite Engführungsgruppe dann ihren Ausgangspunkt nehmen kann. Bach erreicht die Dominante zum zweiten Mal in diesem Stück in T. 52. Die fünfte Durchführung beginnt und endet in Ais-Dur, mit einer kurzen Abweichung nach Fis-Dur in der zweiten Dreifach-Engführung. Auch die von augmentierten Einsätzen bestimmte Engführungsrunde steht vor allem in Ais-Dur, berührt aber im Vorübergehen verschiedene andere Tonarten. Es bleibt der letzten themafreien Passage vorbehalten, nach dis-Moll zurückzukehren, in dem die Fuge dann ohne Coda endet.

Bei der dynamischen Wiedergabe dieser Fuge steht der grundsätzliche Unterschied zwischen lokalem Spannungsverlauf und großflächigem Intensitätsniveau im Vordergrund. So ist in den ersten vier Durchführungen die Steigerung zwischen aufeinander folgenden Einsätzen sehr flach; die Gestalt der Fuge wird plastisch durch deutliche Unterschiede zwischen thematragenden und themafreien Passagen einerseits und Schattierungen der unterschiedlichen Dichte andererseits.

