

Präludium in gis-Moll

In diesem Präludium werden alle melodischen Einheiten von mehr oder weniger neutralen Figuren begleitet. Die Textur ist meist homophon, Imitationen finden sich nur andeutungsweise, und Umkehrungen oder kontrapunktische Gegenüberstellungen der Motive kommen nicht vor. Der Begriff "Motiv" bezeichnet in diesem Stück also eine homophone Komponente.

Der Notentext ist insofern ungewöhnlich, als er zwei verbale Anweisungen enthält: Der in T. 3 und 5 indizierte Gegensatz von *piano* und *forte* wirft die Frage auf, ob diese 'Registerbezeichnungen' – denn darum handelt es sich ja im Kontext der Bachschen Tasteninstrumente – auch für andere Stellen der Komposition gelten müssen. Ein mögliche Deutung ist, dass Bach T. 3-4 als Echo der Takte 1-2 gespielt wissen wollte. Falls der erwünschte Effekt die Tatsache widerspiegelt, dass es sich um eine variierte Wiederholung handelt, müssen Interpreten nach weiteren Wiederholungen suchen und gleichzeitig entscheiden, ob auch andere Beziehungen eine ähnliche Registrierung nahelegen.

Jeder der ersten vier Takte ist harmonisch als i-V-i angelegt; hier handelt es sich also nicht um strukturell relevante Kadenzen. Das gilt auch für T. 5, der zwar alle für eine Modulation notwendigen Schritte enthält, jedoch wegen der Pause in T. 6, nicht als Schluss eines Abschnitts in Frage kommt. Dafür qualifiziert sich erst die Kadenz in T. 7-8 zu, sowohl wegen der dreistimmigen Anschlags auf dem Taktbeginn als auch wegen der erfolgreich vollzogenen Wendung zur Dominanttonart. Das Präludium besteht insgesamt aus vier Abschnitten, von denen der erste und dritte zweigeteilt sind.

Ia	T. 1-8 ₁	i-v	gis-Moll—dis-Moll
Ib	T. 8-16 ₁	v	dis-Moll—Ais-Dur/dis-Moll
II	T. 16-24	v	Dominante bestätigt, pikardischer Schluss
IIIa	T. 25-36 ₁	V-VII	Dis-Dur—Fis-Dur
IIIb	T. 36-41 ₁	VII-i	Fis-Dur—Dis ⁷ /Gis-Dur
IV	T. 41-50	i-i	Tonika bestätigt

Es gibt drei strukturelle Entsprechungen: T. 3-4 \approx T. 41-42 (variiert), T. 8-11₃ \approx T. 36-39₃ (transponiert) und T. 11₃-13₃ \approx T. 34-35 (transponiert).

Da die Rhythmik dieser Komposition vorwiegend aus Achteln und Sechzehnteln besteht und somit unkompliziert wirkt, während die Kontur zahlreiche Intervallsprünge enthält (vgl. besonders U: ab T. 8), ist der Grundcharakter als lebhaft einzustufen. Die entsprechende Artikulation erfordert leichtes *legato* für die Sechzehntel und *non legato* für die Achtel. Diese Interpretation wird bestätigt durch die Tatsache, dass Bach es für nötig hielt, in T. 9 und 10 (ähnlich T. 37 und 38) Achtel-Sekundschritte mit Bögen zu bezeichnen; hätte er *legato* als Artikulation für alle Achtel angenommen, wären diese Hinweise überflüssig. Tatsächlich handelt es sich bei den mit Bogen verbundenen Noten um Paare aus Vorhalt und Auflösung, die in jedem Fall *legato* zu spielen wären, doch in der komplexen Harmonik dieser Takte werden diese Beziehungen leicht übersehen. Die ähnlichen Bögen in T. 44-45 dienen darüber hinaus dazu, metrisch entsprechende aber harmonisch unterschiedliche Gruppen zu unterscheiden: Auf dem zweiten Taktschlag ist der Vorhalt in Terzen und die Auflösung zu binden, auf dem vierten Schlag jedoch handelt es sich um zwei Sexten derselben Harmonie, die getrennt zu spielen sind.¹

Das Tempo des Präludiums ist fließend; rasch genug, um Hörern zu erlauben, die Viertelnoten noch als lebhaft zu empfinden, aber nicht so schnell, dass die Sechzehntel lediglich als virtuose Läufe wirken. Auch müssen die vielen Vorhalte, die den Charakter des Stückes so wesentlich bestimmen, ihre 'singende' Qualität behalten. Zu den Ornamenten gehören neben den stets als Achtel zu spielenden klein gestochenen Noten zwei Triller. Sie verzieren Sechzehntel und können daher nur als einfache viertönige Praller gespielt werden (vgl. O: T. 18, M: T. 19).

Sowohl der Aufbau als auch die dynamische Gestaltung dieses Präludiums werden vor allem durch die Abfolge der Motive bestimmt. Darüber hinaus liefern mehrere übergeordnete Konturen in den Außenstimmen eine erste Orientierung. In Abschnitt I bewegt sich die Unterstimme von T. 5 an über eine Oktave in zunächst diatonischen, dann chromatischen Schritten abwärts, um dann in Quartan wieder aufzusteigen; in Abschnitt III kommt ein noch längerer chromatischer Abwärtsgang in der Oberstimme hinzu. Der zweite Abschnitt ist statischer, mit nur wenigen übergeordneten Konturen, und im vierten fehlen diese ganz.

¹ Zusätzlich enthält die Komposition allerdings auch unbezeichnete Achtelpaare, die im Verhältnis von Vorhalt und Auflösung stehen und deren richtige Auffassung Bach seinen Zeitgenossen offensichtlich zutraute; vgl. in der rechten Hand T. 16 *h-ais*, T. 24 *gis-fisis* und *cisis-dis*, T. 40 *e-dis* und *gis-fisis*, T. 43 *e-dis* sowie T. 50 *ais-gis* und *cis-h*. Als klein gestochene Noten geschriebene Vorhalte sind natürlich ohnehin eindeutig.

I T. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

II T. 16 17 18 19 20 21 22 23 24

III T. 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

T. 36 37 38 39 40

Dies bringt uns zu den Motiven, die das Präludium charakterisieren. M1 ist zweitaktig mit drei Elementen. Im ersten Takt beschreibt eine von zwei metrisch betonten Akkorden begleitete Sechzehntelkette eine Doppelkurve, deren langer Schlussabstieg ins Unterstimmenregister führt und dort in eine latent zweistimmige Figur aus kadenzierendem Bass und Orgelpunkt übergeht. Neu einsetzende melodische Oberstimmen fügen im zweiten Takt zwei in Terzenparallelen geführte “Seufzer”-Motive hinzu. Die Gestaltung sollte die Illusion der drei Schichten berücksichtigen. M1 wird soann (nach Bachs Angabe als Echo) wiederholt, wobei die Seufzer-Motive im Stimmtausch als parallele Sexten erklingen. Varianten finden sich in T. 16-17, 41-42 und 43-44; hier sind die Begleitakkorde jeweils durch melodische Figuren ersetzt, die auf Segmenten der beiden anderen M1-Elemente basieren.

M2, eingeführt in T. 5-8₁, ist in seiner Begleitfigur mit der zweiten Hälfte von M1 verwandt; auch die Terzenparallele und die metrische Organisation, die alle starken Taktschläge auslässt, werden als Fortsetzung gehört. Die mit einem ausgeschriebenen Mordent beginnende Kontur scheint mit einem zweiten Mordent am Taktende auf einen betonte Terz zuführen zu wollen, doch wird die Erwartung zweimal enttäuscht, bevor die Sequenz in T. 7-8 endlich ihr Ziel erreicht. Dynamisch beschreiben die drei Takte einen sanften Abstieg – *h-ais-h...ais-gis-[ais]*, *ais-gis-ais...gis-fis-[gis]*, *gis-fis-gis...fis-eis-fis* – in dem die ausweichenden Sextsprünge ihrer Natur nach eher leiser als ihre linienführende Umgebung klingen sollten. M2 wird nur einmal aufgegriffen (vgl. T. 21-22), wobei allerdings die zweite Sequenz durch eine freie Variante ersetzt ist, die zur Kadenz in T. 24 führt.

M3 besteht aus zwei kontrapunktisch entworfenen Stimmen. Das Unterstimmensegment ist genau einen Takt lang (vgl. T. 8, sequenziert in T. 9 und T. 10); das Oberstimmensegment beginnt versetzt nach dem zweiten Taktschlag und endet im nachfolgenden Takt mit dem schon erwähnten, mit Bogen verbundenen Notenpaar aus Vorhalt und Auflösung. Dieses Motiv kehrt in Stimmtausch in T. 36-38 wieder, wo eine ausgedehnte Erweiterung das Ende des Abschnitts bis T. 40 füllt.

Zusätzlich entwirft Bach ein halbtaktiges Sequenzmodell, das gegen Ende des ersten Abschnitts auftritt, im dritten Abschnitt noch einmal aufgegriffen wird und hier in Abgrenzung zu den Motiven 'x' heißen soll. In der Unterstimme stellt x dem vorausgehenden langen M3-Abstieg einen mit durchgehendem *crescendo* zu unterstützenden Aufstieg entgegen (vgl. T. 11: *dis-eis-fisis*, T. 12: *gis-ais-his*, *cis-dis-eis*, T. 13: *fis-gis-ais*, *h*), bevor es in die Kadenz von T. 14-15 einschwenkt.

Die folgenden Tabelle zeigt die Verteilung des Materials in den vier Abschnitten sowie die wichtigsten dynamischen Entwicklungen.

Abschnitt I

T. 1-2	3-4	5-7	8-11 ₃	11 ₃ -15
M1	M1	M2	M3	x + Schluss
(<i>f</i>)	<i>p</i>	<i>f di — mi — nu — en — do</i>	<i>crescendo</i>	

Abschnitt II

T. 16-17	18-20	21-22	23-24
M1 var.	Entwicklung	M2	Erweiterung + Schluss

Abschnitt III

T. 25-33	34-35	36-39 ₃	39 ₃ -40
Entwicklung	x	M3	Erweiterung
<i>dim.</i>	<i>cresc.</i>	<i>di — mi — nu — en — do</i>	

Abschnitt IV

T. 41-43	46-49
M1 variiert + erweitert	Entwicklung + Schluss

Fuge in gis-Moll

Das Thema dieser Fuge im 6/8-Metrum beginnt ganztaktig und endet in T. 5₁, wo *h*, die Terz der Grundtonart, die Rückkehr zur Tonika repräsentiert. Interessant an diesem Thema ist vor allem die Phrasenstruktur, nicht zuletzt weil sie, wie sich im Verlauf der Analyse zeigen wird, dem Aufbau verschiedener anderer Komponenten in diesem Stück Modell steht. Die zweite Hälfte der Phrase ist eine nur unbedeutend abgewandelte Sequenz der ersten Hälfte – ein eher seltener Fall für das Hauptthema einer polyphonen Komposition. Diese Struktur würde, besonders in Verbindung mit dem ungewöhnlich einfachen, ausschließlich aus Achteln bestehenden Rhythmus, fast wie ein einlullendes *perpetuum mobile* wirken, hätte Bach eine längere Folge von Themeneinsätzen komponiert. Doch nach dem allerersten Paar aus *Dux* und *Comes* sind alle weiteren Einsätze durch kontrastierendes Material getrennt.

Die Rhythmik der Fuge als Ganzes erlaubt folgende Beobachtungen: Außerhalb des Themas treten einfache und punktierte Viertel zu den thematischen Achteln hinzu sowie Synkopen, die den metrischen Akzent häufig von den beiden Taktschwerpunkten auf die vorausgehende oder vorvorletzte Achtel verschieben; und schließlich finden sich sogar Sechzehntel – zunächst nur sehr vereinzelt (T. 39 und 62), doch von T. 71 an häufiger. Die Intervallstruktur erscheint auf den ersten Blick ähnlich gespalten zwischen primärem und sekundärem Material: Gereimte Sprünge im ersten und dritten Thementakt kontrastieren mit einem relativ hohen Anteil an Chromatik später in der Fuge. Der harmonische Grundriss des Themas dagegen ist unzweifelhaft schlicht; er besteht aus den grundlegenden Kadenzschritten, die nur zu Anfang jeder Teilphrase mit einem harmonischen Wechselschlag ornamentiert erscheinen. Allerdings durchläuft das Thema im Verlauf der Fuge eine große Anzahl alternativer Harmonisierungen; abgesehen vom abschließenden V⁷-i gibt es keinen einzigen Schritt, der nicht mindestens einmal durch einen anderen ersetzt wird. Dies verleiht der einfachen Phrase eine fast unheimliche Wandelbarkeit.

$i \quad V^7 \quad i \quad iv^6 \quad i \quad iv^6 \quad V^7 \quad i$
 (i - - - - - iv - - - - - V⁷ i)

Die dynamische Gestaltung des Themas wirft die Frage nach der melodischen Substanz der Achtelnoten auf: Haben sie alle dieselbe Intensität oder gibt es primäre und sekundäre Schichten? Die Antwort auf diese Frage ist fast immer "ja", auch wenn einzelne Interpreten im Detail verschiedener Ansicht sind. Das Notenbeispiel zeigt eine mögliche Auffassung, die sowohl einen singenden Anschlag in den als melodisch wesentlich betrachteten Noten als auch eine angedeutete Grenzziehung zwischen den Teilphrasen erlaubt.



Das Thema – das 'erste Thema', wie sich später herausstellen wird – erklingt in zwölf Einsätzen:

1.	T. 1- 5	O	7.	T. 55- 59	U
2.	T. 5- 9	M	8.	T. 97-101	U
3.	T. 13-17	U	9.	T. 103-107	O
4.	T. 19-23	M	10.	T. 111-115	M
5.	T. 33-37	U	11.	T. 125-129	M
6.	T. 45-49	O	12.	T. 135-139	O

Das Thema erhält eine reale Antwort ohne Intervallanpassungen und wird auch später in keiner Weise abgewandelt.

Beginnend in T. 61 führt Bach ein zweites Thema ein. Es setzt auf der dritten Achtel mit einem fünfstufigen chromatischen Abstieg ein, dem ein Wiederaufstieg und eine *do—ti-do*-Floskel im für diese Figur typischen Rhythmus folgen. Das zweite Thema kontrastiert also in mehrfacher Hinsicht mit dem ersten: Sein Rhythmus ist vielseitiger, seine vorletzte Note ist ornamentiert, seine Kontur ist auf kleinste Schritte beschränkt und seine Phrasenstruktur unteilbar. Das Verbindende zwischen beiden Themen ist die Länge von gut vier Takten und die Tatsache, dass alle Einsätze durch Zwischenspiele getrennt sind.

Obwohl Thema 2 ganze sechzig Takte später als Thema 1 eingeführt wird, erhält es fast ebenso viele Einsätze:

1.	T. 61-65	O	6.	T. 103-107	M
2.	T. 66-70	M	7.	T. 111-115	O
3.	T. 71-75	U	8.	T. 125-128	U
4.	T. 79-83	O	9.	T. 135-139	M
5.	T. 97-101	M			

Zwei der Einsätze sind leicht abgewandelt: In T. 83 wird die Schlussauflösung erst nach einer Verzögerung und anschließenden Verzierung des Leittones erreicht, während der Einsatz in T. 128 mit dem Leitton abbricht.

Beide Themen bringen ihre eigenen Begleiter mit sich, doch keiner von ihnen ist besonders treu. KS1 erklingt als Gegenstimme zum zweiten Th1-Einsatzes (vgl. O: T. 5-9₁: *his-dis*) und danach nur noch einmal (vgl. U: T. 19-23). Mit zwei Teilphrasen, deren zweite eine Sequenz der ersten ist, erweist sich seine Struktur als eng verwandt mit der des Themas. Jede der Teilphrasen besteht aus einem chromatischen Auftakt gefolgt von einer *do—ti-do*-Floskel; KS1 teilt somit sein Material mit dem zweiten Thema der Fuge. Zwei weitere Kontrasubjekte des ersten Themas kehren ebenfalls nur je einmal wieder (vgl. T. 13-17 und 55-59); dazu sind sie so stark verändert, dass ihr Einfluss auf die polyphone Aussage der Fuge begrenzt bleibt. KS2 wird gleichzeitig mit dem zweiten Thema eingeführt (vgl. U: T. 61-65) und besteht wie dieses aus einer unteilbaren Phrase. Abgesehen von einer Synkope mit nachfolgendem ausgeschriebenen Mordent zeigt seine Rhythmik ausschließlich Achtel in einer Figuration von wenig melodischer Ausdruckskraft; insofern ähnelt dieses Kontrasubjekt also dem ersten Thema.

The image displays a musical score with four staves. The top two staves are labeled 'KS1' and 'Th2', and the bottom two are 'KS2' and 'Th1'. The key signature is G minor (three sharps) and the time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Dashed lines connect notes across the staves, illustrating the relationships between the different parts, such as the 'do—ti-do' motifs mentioned in the text.

Es stellt sich somit heraus, dass das primäre Material dieser Fuge im Grunde aus nur zwei Komponenten und ihren Varianten besteht. Zu Beginn des Stückes dominiert die eine und wird von der anderen begleitet, später (ab T. 61) ist es kurz umgekehrt, bis sie schließlich (ab T. 97) als ebenbürtige Gegenstimmen aufeinander treffen. Die beiden sekundären Th1-Kontrasubjekte verbinden *do—ti-do*-Floskeln mit Achtelläufen, vermischen also Elemente beider Themen und der aus ihnen abgeleiteten Kontrasubjekte.

Die Einsätze der beiden Themen umschließen fünfzehn themafreie Passagen:

Z1	T. 9-12	Z9	T. 75-79 ₁
Z2	T. 17-18	Z10	T. 83-96
Z3	T. 23-32	Z11	T. 101-102
Z4	T. 37-44	Z12	T. 107-110
Z5	T. 49-54	Z13	T. 115-124
Z6	T. 59-61 ₁	Z14	T. 129-134
Z7	T. 65-66 ₁	Z15	T. 139-143
Z8	T. 70-71 ₁		

Das Zwischenspielmaterial umfasst Segmente aus den Themen und Kontrasubjekten² sowie unabhängige Motive und konventionelle Schlussformeln. Allerdings ist die Grenze zwischen abhängigen und unabhängigen Motiven hier fließend, da verschiedene zunächst 'neu' erscheinende Motive sich in ihrer variierten Form als Abwandlungen der primären Komponenten entpuppen. Zudem sind etliche der Motive miteinander verwandt, so dass eine Unterscheidung zwischen ursprünglicher Form und Variante oft willkürlich erscheinen muss.

Die quasi unabhängigen Motive werden in den beiden ersten Zwischenspielen eingeführt und bestimmen auch alle weiteren. Dabei nehmen M1 und M3 das erst viel später auftretende Kontrasubjekt des zweiten Themas voraus, während M2 und M4 als Vorläufer des zweiten Themas selbst gelesen werden kann. Einzig M5 scheint sein Material nicht aus den primären Komponenten zu beziehen, doch erweist sich auch dies in den späteren Varianten als trügerisch.³

² Die letzten 8 Achtel des ersten Themas werden in O: T. 37-39₁ zitiert und in M: T. 39-41₁ imitiert, in beiden Fällen begleitet von der zweiten KS1-Teilphrase (vgl. M: T. 37-39₁; O: T. 39-41₁). Dieses Material bildet Z4a, das mit einer H-Dur-Kadenz in T. 41₁ schließt. In Z14 erklingen nur die letzten 6 Achtel des ersten Themas, dafür aber umso häufiger (vgl. U: T. 128-129, M: T. 129-130, O: 130-131, M: T. 132-133, U: 134-135). Das KS1-Endglied ist hier wesentlich verkürzt und wird nach dem ersten Zitat fallengelassen (vgl. O: T. 129-130). Material aus dem zweiten Thema findet sich in den Zwischenspielen in zwei Versionen: als chromatischer Abstieg (vgl. in M: T. 115-116, U: T. 117-118) und als Aufstieg aus einer großen und zwei kleinen Sekundschritten (vgl. in O: T. 83-84, M: T. 84-85; U: T. 85-86, 86-87, 87-88, 88-89). KS2 reicht zweimal als erweiternde Sequenz in ein Zwischenspiel hinein (vgl. U: T. 65-66 und O: T. 70-71); später wird die ganze zweite Hälfte zitiert (vgl. O: T. 123-125), begleitet von dem Endglied, das sich KS1 und Th2 teilen.

³ M1 vgl. O: T. 9-10₁, M2 vgl. M: T. 9-10₁; M3 vgl. M: T. 17-18₁, M4 vgl. U: T. 17-18₁; M5 vgl. O: T. 17-19₁ mit chromatischer Variante ab O: T. 107-109₁.

Drei der Zwischenspiele unterscheiden sich von den übrigen dadurch, dass sie Komponenten einschließen, die nirgends sonst in der Fuge ertönen. Da es sich dabei um die längsten themafreien Passagen handelt, verdient die Tatsache Aufmerksamkeit. Die Komponenten sind: in Z3 eine Synkope gefolgt von fünf Achteln (U: T. 26-27, M: T. 27-28, U: T. 28-29); in Z10 zwei Synkopen mit Auftakt und abschließendem Mordent (O: T. 85-87₁, M: T. 86-88₁, O: T. 87-89₁, M: T. 88-90) sowie eine durch einen Sechzehntel-Schleifer charakterisierte Figur (O: T. 90-91, M: T. 91-92, U: T. 92-93), und in Z13 ein dreitöniger Aufstieg mit künstlichen Leittönen (O: T. 119-120, M: T. 119-120, O: T. 120-121, M: T. 120-121, O: T. 121-122).

Die Rolle, die jedes Zwischenspiel im Spannungsverlauf der Fuge spielt, kann folgendermaßen beschrieben werden: Zwei der themafreien Passagen (Z6 und Z15) sind nichts als ausführliche Schlussformeln; sie schließen an den vorausgehenden Themeneinsatz ohne Farbkontrast an und sorgen für sofortige und vollständige Entspannung. Vier weitere Zwischenspiele (Z4a, Z7, Z8 und Z14) entwickeln sich aus dem jeweils vorausgehenden Themeneinsatz durch Imitation oder Sequenz; auch sie legen keinen Registerwechsel nahe, sondern bringen nur eine allmähliche Entspannung. Die drei langen Zwischenspiele Z3, Z10 und Z13 beschreiben in sich abgeschlossene Kurven. Sie beginnen jeweils mit einer Spannungssteigerung (vgl. T. 23-26, T. 83-86 bzw. T. 115-121) vor einem ausgedehnten *diminuendo* mit abschließender Kadenz. Die übrigen sieben Zwischenspiele – Z1, Z2, Z4b, Z5, Z9, Z11 und Z12 – sind kurz; ihre dynamische Zeichnung folgt der Richtung ihrer Sequenzen, doch erzeugen sie aufgrund ihres quasi unabhängigen motivischen Materials zusätzlich einen Farbkontrast gegenüber den sie umgebenden Themeneinsätzen.

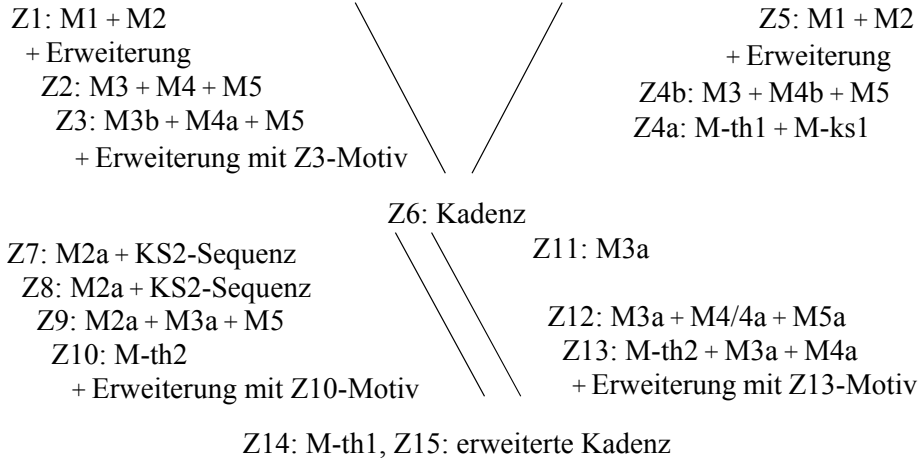
Der Grundcharakter der gis-Moll-Fuge kann erst nach Kenntnis des gesamten Materials bestimmt werden. Der einfache Rhythmus und die geringe melodische Ausdruckstiefe des ersten Themas kann leicht zu einem zu schnellen Tempo verführen, in dem sich die Komplexität und Chromatik späterer Komponenten nicht adäquat ausdrücken lässt. Tatsächlich empfiehlt es sich, einen eher ruhigen Charakter mit einem Tempo in mäßig schwingenden halbtaktigen Schlägen zugrunde zu legen. Das Tempoverhältnis zum Präludium sollte die jeweils übergeordneten, zusammengesetzten Schläge zu einander in Beziehung setzen, so dass auf der Oberfläche genügend Abwechslung entsteht:

Eine einfache Viertel im Präludium	entspricht	einer punktierten Viertel in der Fuge
(Metronomvorschlag: Präludium-Viertel = halbe Takte der Fuge = 76)		

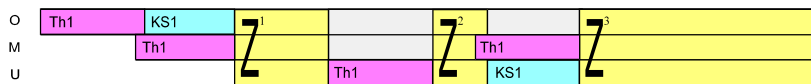
Die entsprechende Artikulation erfordert *legato* für alle melodischen Noten, mit Ausnahmen nur in den kadenziellen Bassgängen und den wenigen gereihten Sprüngen in längeren Notenwerten (U: T. 28, 40-41, 54-55, 112-113, 114, 136-137, 142-143). Allerdings ist der *legato*-Fluss in dieser Fuge mit ihren vielen kurzen Motiven sehr häufig durch Phrasierungen unterbrochen. Es gibt eine Reihe von Verzierungen, deren Ausführung genau überlegt sein will. Der Triller im zweiten Thema wird stufenweise erreicht, beginnt also mit der Hauptnote. Für die Wechselschlagbewegung werden Interpreten, die alle Sechzehntel der Fuge als ausgeschriebene Ornamente erkennen, ebenfalls Sechzehntel wählen; Zweiunddreißigstel sind hinsichtlich der gestalterischen Absicht, auskomponierte von zusätzlichen Ornamenten zu unterscheiden, ebenso vertretbar, jedoch nur in einem recht langsamen Tempo möglich. Der Triller endet in einem Nachschlag, der die Dur-Sexte der herrschenden Tonart berührt. Bach hat diesen Triller in T. 64 zweifelsfrei vorgesehen; in T. 69 wurde er offenbar später ergänzt, und dasselbe sollte auch für U: T. 74, M: T. 100 und 106, O: T. 114 sowie M: T. 138 gelten. Nur in T. 128, wo das Thema vorzeitig abbricht, und in T. 82, wo die Auflösung erst nach dem Schlag eintritt, ist kein Triller angebracht. Die beiden anderen Triller erscheinen außerhalb des thematische Materials in T. 30 and 60; beide beginnen mit der Hauptnote und enden mit einem Nachschlag.

Der Aufbau der gis-Moll-Fuge lässt sich aus der Einsatzfolge der beiden Themen sowie dem Material und der Struktur der Zwischenspiele leicht erschließen. Doch während die Frage nach der Anzahl und Ausdehnung der Durchführungen schnell beantwortet ist, ergeben sich weit interessantere Beobachtungen im Zusammenhang mit Bachs in dieser Fuge besonders kunstvoller Analogiebildung. Die Fuge enthält fünf Durchführungen, von denen das erste Thema die erste und zweite bestimmt, die jeweils mit einem überzähligen Einsatz (vgl. I: O M U M, II: U O U) und einer Schlussformel enden (T. 31-33₁ bzw. 59-61₁). In Durchführung III wiederholt das zweite Thema die Einsatzfolge der Th1-Exposition, versetzt jedoch den überzähligen Einsatz in eine andere Stimme (O M U O); auch diese Durchführung endet mit einem Ganzschluss (T. 96-97₁). Die vierte und fünfte Durchführung sind der Gegenüberstellung der beiden Themen verschrieben, wobei die Kadenz in T. 123-125₁ die Grenze markiert. Alle Durchführungen beginnen mit weniger als der vollen Dreistimmigkeit.

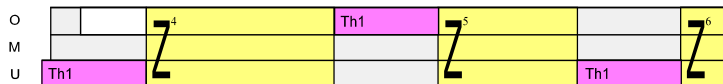
Das Gleichgewicht, das Bach zu erzeugen versteht, zeigt sich vor allem in dem subtilen Spiel mit Entsprechung und Spiegelung in den Zwischenspielen. Die folgende Tabelle versucht dies graphisch darzustellen:



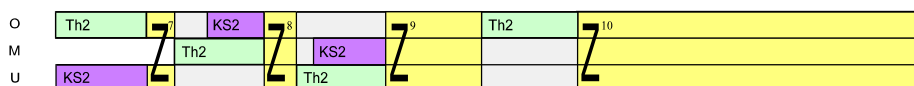
T. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33



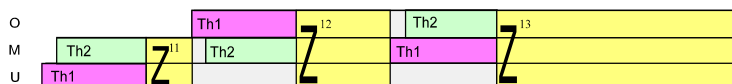
T. 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61



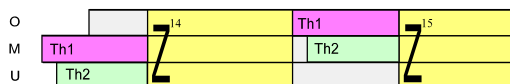
T. 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97



T. 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125



T. 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143



Intensivierende Techniken wie Eng- und Parallelführung fehlen in dieser Fuge ebenso wie Dur-Moll-Gegenüberstellungen und Passagen ganz unterschiedlicher kontrapunktischer Dichte. In der dynamischen Zeichnung dieser Fuge spielen daher sorgfältige Nuancierungen des primären und des sekundären Materials die entscheidende Rolle. In jeder Durchführung wächst die Spannung mit jedem weiteren Themeneinsatz; allerdings ist der Grund jeweils verschieden:

- In Durchführung I entsteht die Steigerung durch die wachsende Stimmzahl, wird jedoch durch die abnehmende Lautstärke der verbindenden Zwischenspiele wieder leicht gedämpft.
- In Durchführung II wird ein etwas weniger starker Anstieg der Spannung durch die Verwendung von primärem Material in Z4a (das manche Analytiker als Ersatz für einen vierten Themeneinsatz interpretieren) unterstützt, doch auch hier von der diminuierenden Tendenz in Z5 gemildert.
- In der dritten Durchführung sind die Einsätze des zweiten Themas durch die beiden kurzen Zwischenspiele Z7 und Z8 verbunden, die jeweils sequenzierend aus den Einsätzen hervorgehend und dadurch längere, nicht von sekundärem Material unterbrochene Passagen einer einzigen Klangfarbe garantieren; der Anstieg endet jedoch in Z9 vor dem überzähligen Einsatz.
- In der vierten Durchführung hält Bach die 'Exposition' der Zwei-Themen-Gegenüberstellung durch die zwei verbindenden, steigernden Zwischenspiele Z11 und Z12 ähnlich stringent zusammen; der einzige Dur-Einsatz der Fuge fügt Brillanz hinzu und erzeugt damit den Höhepunkt der Komposition.
- In der fünften Durchführung verhindert Th1-Material im Zwischenspiel Z14 einen Farbkontrast und die absteigende Tendenz eine Steigerung. Die Fuge endet verhalten.