

## Präludium in Cis-Dur

Das Cis-Dur-Präludium ist das einzige aus zwei charakterlich eigenständigen Segmenten bestehende Stück in Band II des *Wohltemperierten Klaviers*. Die beiden klar abgegrenzten Teilstücke kontrastieren in jeder Hinsicht – in Metrum, rhythmischen Details, melodischer Ausdruckskraft und Textur. Die Abfolge Präludium/Fugato + Fuge erinnert an das als Präludium/Fugato/Fuge angelegte Es-Dur-Präludium in Band I, die Tempo- bezeichnung in T. 25 an die im c-Moll-Präludium desselben Bandes.

Der gleichmäßige Rhythmus in den ersten vierundzwanzig Takten weist den ‘Präludium’-Abschnitt als harmonisch bestimmt aus. Der oberflächlich vierstimmige Satz lässt keinen Zweifel über die zugrunde liegende akkordische Struktur. Der Wechsel zum schnelleren Tempo geschieht fast genau in der Mitte, wenn man sich an der Anzahl der Takte orientiert; in Hinblick auf die Spieldauer liegt allerdings eine ganz andere Proportion vor. Doch während das Fugato zeitlich kaum mehr als ein Viertel des ‘Präludium’-Abschnitts einnimmt, erzielt es musikalisches Gleichgewicht durch die Intensität seines polyphonen Geflechts.

Die erste, von einem Tonika-Pedal unterstrichene Kadenz endet in T. 3<sub>3</sub> mit der Rückkehr zum Cis-Dur-Akkord. Die folgenden drei Takte modulieren zur Dominante Gis-Dur, die in der zweiten Hälfte von T. 6 erreicht ist. Die wesentlich längere dritte harmonische Fortschreitung bewegt sich durch diverse sekundäre Tonarten, bevor sie in der zweiten Hälfte von T. 13 auf der Subdominante Fis-Dur schließt. Die vierte Harmoniefolge ist die komplexeste und soll später noch ausführlicher kommentiert werden; hier mag der Hinweis genügen, dass sie aus einer viertaktigen Reihe von Dominant-Septakkorden mit abgelenkten Auflösungen besteht, ergänzt durch eine transponierte Wiederaufnahme des zweiten Abschnitts (vgl. T.18-20 mit T.4-6), die die Rückkehr zur Tonika ermöglicht. Ein fünfter Abschnitt verlässt Cis-Dur allerdings erneut, um noch einmal die Dominante zu erreichen, auf der dann das Fugato einsetzt. Dieses folgt mit drei weiteren harmonischen Abschnitten: Die Schlussfloskel in T.33-34 markiert die Rückkehr zur Tonika, eine schwächere Kadenzformel wendet sich noch einmal zur Dominante, und die letzten zehn Takte bestätigen die Tonika. Das Stück endet in T. 50 mit einem vierstimmigen Akkord.

‘Präludium’	I	T. 1-3	I	Cis-Dur
	II	T. 4-6	I - V	Modulation nach Gis-Dur
	III	T. 7-13	V-ii-vi-I-IV	Modulation nach Fis-Dur
	IV	T. 14-20	IV - I	Rückkehr nach Cis-Dur
	V	T. 21-25 <sub>1</sub>	I - V	Modulation nach Gis-Dur
‘Fugato’	VI	T. 25-34 <sub>1</sub>	V - I	Rückkehr nach Cis-Dur
	VII	T. 34-41 <sub>1</sub>	I - V	Modulation nach Gis-Dur
	VIII	T. 41-50	V - I	Bestätigung von Cis-Dur

Die Herausforderung, die dieses Stück an den Interpreten stellt, liegt darin, den größtmöglichen Gegensatz zwischen den beiden ‘Hälften’ zu schaffen, dabei aber gleichzeitig ihre wesensmäßige Zusammengehörigkeit deutlich zu machen. Offensichtliche Unterscheidungen ergeben sich vor allem im Bereich von Anschlag und Intensität: Im ‘Präludium’-Abschnitt darf kein Ton, gleich welcher Dauer, den akkordischen Gesamteindruck durchbrechen. Für die Dynamik bedeutet dies, dass jeder lokale Spannungsanstieg, jeder betonte oder durch Verzögerung hervorgehobene Ton einen in diesem Kontext unangemessenen Anspruch auf melodische Unabhängigkeit bedeuten würde. Die Intensität jeder Tongruppe wird am besten sehr niedrig angesetzt, wobei die Neutralität der Einzelbestandteile durch sehr gleichmäßigen Anschlag und bewusste Vermeidung jeder Spitzenton-Bevorzugung erreicht wird. Während das *legato* in den Sechzehnteln der rechten Hand keine Schwierigkeiten bereitet, ist eine ähnlich gleichmäßige Artikulation in den Achteln der Linken weniger einfach und verlangt mehr Sorgfalt, als Interpreten oft für Nebenstimmen aufzubringen bereit sind. Man hat hier die Wahl zwischen *legato* (bei dem die vielen Tonwiederholungen gute Übung im Finger-*legato* voraussetzen) und sehr weichem *non legato* (bei dem Prim-, Sekund- und größere Intervalle in genau identischer Weise abgesetzt werden müssen).

Im Fugato trifft das Gegenteil zu: Der Satz besteht aus lauter melodisch relevanten Figuren. Jeder Ton lebt hier in Farbgebung und Anschlag, jede Kontur ist dynamisch gestaltet. Die Artikulation kontrastiert ebenfalls mit der des ‘Präludiums’: Das *legato* in den Sechzehnteln ist durchsichtiger als vorher, unbezeichnete Achtel werden deutlich getrennt, während die mit Keile über einzelnen Achteln des Fugato-Motivs eine energische Verkürzung einfordern. (Diese Ausführung gilt übrigens auch für alle weiteren Einsätze des Motivs, in denen Bach, wie so oft, dieselbe Anweisung nicht ausdrücklich wiederholt.) Die Zusammengehörigkeit der beiden Hälften des Präludiums wird durch das Tempoverhältnis unterstrichen:

Ein Schlag (eine Viertel) im 'Präludium'	entspricht	einem Takt (einer punktierten Viertel) im 'Fugato'
--	------------	--

Verzierungen kommen nur im Fugato-Teil des Stückes vor. Der Mordent in T. 28 berührt die untere Nebennote *fis*; auch in der Imitation geht es um den Ganzton *dis-cis-dis*. Die Faustregel, dass zum thematischen Material gehörige Ornamente in imitatorischen Werken auf weitere Einsätze zu übertragen sind, findet hier allein deswegen keine Anwendung, weil in jedem nachfolgenden Fall ein konkretes Argument dagegen spricht: Entweder konkurriert der in Frage kommende Ton mit einer gleichzeitig erklingenden Verzierung in einer Schlussformel (wie in T. 33), oder aber das Ende des Motivs ist modifiziert (wie in T. 44 und 45).

Die zweite Verzierung im Fugato, der Kadenztriller in T. 33, endet mit antizipierter Auflösung und daher ohne Nachschlag. Er setzt mit der oberen Nebennote ein und besteht aus drei schnellen und einer längeren vierten Note, die auf das dritte Achtel des Taktes (oder, noch besser, synkopisch auf die Zweiunddreißigstel vor diesem dritten Achtel) fällt.

Ein drittes Ornament ist der dem Höhepunkt des Fugatomotivs vorangestellte Vorschlag. Er ist nur in O: T. 26 und M: T. 27 angezeigt, kann jedoch auch in U: T. 31 gespielt werden. Für die Ausführung gibt es zwei Lösungen. Nach der Regel für die rhythmische Aufteilung bei punktierten Werten ist eine Unterteilung in einen Achtel-Vorhalt mit Auflösung auf dem synkopierten Viertel vertretbar, da dadurch keine Dissonanzen mit der Gegenstimme verursacht würden. Zugleich ist es jedoch in Imitationssätzen üblich, Haltenoten in einer Stimme, die einem Neueinsatz in einer anderen Stimme Raum geben, stets baldmöglichst in den Hintergrund treten zu lassen; dies spricht eher für eine Ausführung mit einem Sechzehntel-Vorhalt. Diese zweite Lösung ist allerdings nur auf T. 31 übertragbar, da alle späteren Einsätze von Sechzehntelketten begleitet werden.

Der Spannungsverlauf in diesem Stück ist äußerst vielschichtig. Die beiden ersten harmonischen Abschnitte innerhalb des 'Präludiums' beschreiben zarte dynamische Kurven mit Höhepunkt jeweils auf der Subdominante (d.h. in T. 2<sub>1</sub> bzw. T. 5<sub>1</sub>). Da die zweite Entwicklung moduliert, sollte ihre Steigerung etwas intensiver ausfallen als die in den ersten drei Takten. Im Schlusstakt der zweiten Kadenz beginnt der Tenor einen zaghaften Versuch, sich melodisch zu emanzipieren (vgl. hierzu die Konturen in T. 6-7 und 8-9), doch bleibt die kleine Sequenzbildung eine Ausnahme. Harmonisch eilen diese Takte recht rasch durch verschiedene Modulationen, wobei die Stufen

ii (dis-Moll, T. 7<sub>3</sub>) und vi (ais-Moll, T. 8<sub>3</sub>) berührt werden. Dynamisch entspricht dem eine erste Steigerung (auf T. 7<sub>1</sub> zu), die stärker ist als die zuvor gehörten und der als unvollständige Auflösung des V<sup>7</sup> ein dis-Moll-Akkord in Umkehrung folgt (vgl. T. 7<sub>3</sub>), sowie eine schwächere Steigerung zum nächsten V<sup>7</sup> (T. 8<sub>1</sub>) mit stärkerer Entspannung nach ais-Moll (T. 8<sub>3</sub>). Die melodische Sequenz im Tenor, die von T. 8<sub>4</sub> ihren Ausgang nimmt, sorgt für einen weiteren Aufschwung, der sich sehr allmählich zur Fis-Dur-Kadenz hin (T. 13<sub>3</sub>) entspannt.

Der vierte Abschnitt besteht aus zwei Kurven. Eine entspringt der durch die unerwartete harmonische Wendung in T. 14 ausgelösten Steigerung, der stärksten im ganzen 'Präludium', die von einem langgezogenen, zögerlichen Abstieg durch mehrere vermiedene Auflösungen ergänzt wird und letztlich ohne vollständige Entspannung in T. 17 endet.<sup>1</sup> Die zweite Kurve, die demgegenüber eine reguläre und vollständige Kadenz zur Grundlage hat, beginnt mit leiser Steigerung zur Subdominante (bzw. deren Vertretungsklang ii<sup>7</sup> in T. 19<sub>1</sub>), von dem aus die Spannung zur Auflösung in die Tonika (T. 20<sub>3</sub>) abfällt.

Der Schlussabschnitt des 'Präludiums' kann auf verschiedene Weise interpretiert werden. In Interesse des Zusammenhaltes der beiden Hälften des Stückes empfiehlt sich ein ausgedehntes *crescendo*, so dass das Fugato in einer Tonqualität erreicht wird, die deutlich intensiver ist als die des 'Präludiums', ihm aber dennoch nicht als unverbundener Kontrast gegenübergestellt scheint. Das folgende Diagramm zeigt die Beziehung zwischen den harmonischen Entwicklungen und den dynamischen Abläufen im 'Präludium' innerhalb des Cis-Dur-Präludiums.

<sup>1</sup> Die Harmoniefolge ist hier höchst eigenartig. T. 14 beginnt mit einem Gis-Dur-Septakkord, der Cis-Dur erwarten lässt, jedoch stattdessen in einen Ais-Dur-Septakkord mündet. Der legt eine Auflösung nach *dis* nahe, das allerdings nur im Bass erreicht wird, während die anderen Stimmen im Dominant-Septakkord verharren. Die verzögerte Auflösung bleibt unbefriedigend: In T. 15<sub>3</sub> erklingt *dis* noch einmal, doch wieder als Dominant-Septakkord, der nach Auflösung verlangt. Diese erfolgt ihrerseits als Gis-Dur-Septakkord (T. 16<sub>1</sub>), der zu einem Cis-Dur-Septakkord führt (T. 16<sub>3</sub>). Der hierauf folgende Fis-Dur-Klang hat erstmals eine Dur-Septime, gebärdet sich also als Tonika mit Leitton, dessen Auflösung in die Oktave man in der zweiten Takthälfte erhoffen darf. Doch auch diese Erwartung wird enttäuscht: Bach führt die Oberstimme abwärts und schafft damit den Subdominant-Quintsextakkord von Cis-Dur. An diesem Punkt wiederholter harmonischer Irreführung müssen Hörer einsehen, dass der Komponist wohl von Anfang dieser Entwicklung an keine Wiederholung der Fis-Dur-Kadenz vorhatte, sondern lediglich eine raffinierte Verzögerung der Rückkehr zur Grundtonart.

Im Fugato muss zunächst die dynamische Gestalt des Hauptmotivs bestimmt werden. Der Anfang mit dem Vier-Sechzehntel-Auftakt scheint eine Steigerung auf den ersten schweren Taktschlag zu nahelegen, zumal dieser Ton durch einen Vorhalt unterstrichen wird. Doch die daraufhin in der zweiten Hälfte des Motivs zu erwartende Entspannung wird auf dreifache Weise verhindert: durch das Fehlen des Leittons *fisis*, wodurch ein harmonischer Schwebezustand herbeigeführt wird (das Unterbewusstsein fragt sozusagen: Sind wir nun in Gis- oder in Cis-Dur?), durch die Energie des mit Keilen bezeichneten Quartsprunges und durch den synkopierten Schlussston, der auch noch durch eine Verzierung zusätzlichen Nachdruck erhält. Eine Entspannung findet also nicht statt.

Der erste Einsatz des Hauptmotivs wird zweimal imitiert, und zwar wie in einer Fuge zunächst auf der Quinte (M) und dann auf der Oktave (U); der Abschnitt endet mit einer halbtaktigen Schlussformel. Der zweite Abschnitt beginnt mit zwei Einsätzen in variiert umkehrter Umkehrung (vgl. U: T.34-37<sub>1</sub>, O: T. 35-38<sub>1</sub>); es folgen ein Einsatz in Originalgestalt (U: T.37-40), eine unvollständige Umkehrung (O: T.38/39) und eine kurze Schlussformel. Der letzte Abschnitt umfasst zwei Motiv-Einsätze (M: T.41-45<sub>1</sub>, O: T. 42-45) über ornamentalen Läufen in der Unterstimme. Die Schlusskadenz ist erweitert und lässt so ein allmähliches dynamisches Abklingen zu. Das Stück endet somit in einer Klangfarbe, die fast so sanft, aber nicht ganz so neutral ist wie die, in der es begonnen hat.

## Fuge in Cis-Dur

Das Thema der Cis-Dur-Fuge weist sowohl in seinem Aufbau als auch in seiner unmittelbaren Umgebung so viele ungewöhnliche Eigenheiten auf, dass es lohnend erscheint, diese zunächst einmal aufzuzählen, bevor man sich den üblichen Kategorisierungen zuwendet.

Mit nur sechs Tönen in einem einzigen Takt ist dieses Thema eines der kürzesten im *Wohltemperierten Klavier*. (Das Thema der cis-Moll-Fuge aus Band I ist zwar mit nur fünf Tönen noch kürzer, doch überspannen diese mehr als drei Takte in langsamem Tempo. Das Thema der E-Dur-Fuge, ebenfalls aus Band I ist sogar weniger als einen Takt lang; doch obwohl es wie dieses lebhaften Charakter hat, ist sein Rhythmus so außergewöhnlich, dass er die Kürze gewissermaßen wett macht.) Noch ungewöhnlicher ist die Tatsache, dass diese kurze thematische Einheit von ihrem ersten Einsatz an in Engführung erklingt. Dadurch entsteht für alle mit den Grundregeln der Fugenkomposition vertrauten Hörer der Eindruck, als bestünde das Thema nur aus den vier Tönen, die unbegleitet dem enggeführten zweiten Einsatz vorangehen. Zwar erweist sich die harmonische Basis dieses Segments als unzureichend, doch bezieht Bach das vorhersehbare Missverständnis offensichtlich in seine Überlegungen mit ein, wenn er das vollständige Thema in der zweiten Fughälfte durchwegs durch das Vier-Ton-Segment ersetzt.

Wer sich über die allzu frühe Engführung des Thema gewundert hat, wird umso erstaunter sein festzustellen, dass schon der dritte Einsatz in Umkehrung ertönt – auch dies eine Modifikation, die Bach sonst erst nach der Exposition einführt. Zuletzt folgt den meisten Themeneinsätzen ein Motiv, das als regelmäßige Thema-Erweiterung in der jeweiligen Durchführung dient und in allen Stimmen imitiert wird. Diese Motive – die also oft als vertikale Gegenstimme zu einem Thema erklingen, obwohl ihre eigentliche Beziehung auf horizontaler Ebene definiert ist – verwirren jeden, der ein Kontrasubjekt erwartet.

Doch nun zur Beschreibung. Das Thema besteht melodisch aus einem gebrochenen Tonika-Dreiklang mit anschließendem Dreiton-Abstieg, rhythmisch aus Achteln und Achtelpausen. Im weiteren Verlauf der Fuge entsteht rhythmische Abwechslung durch die bereits erwähnten Motive, die Sechzehntel, Zweiunddreißigstel und übergebundene Werte ins Spiel bringen. Harmonisch basiert das Thema auf den Grundschriften einer authentischen

Kadenz, I-V-I. Die dynamische Zeichnung folgt dieser einfachen Gestalt: Der Höhepunkt fällt auf das *gis* – den melodisch höchsten, zudem durch den größten Sprung erreichten Ton, die metrische Mitte und den Eintritt der einzigen nicht-tonikalen Harmonie.

Für die Zählung der Themeneinsätze gibt es verschiedene Lösungen: Zählt man nur die vollständigen Einsätze, so ergibt sich eine Liste von zwölf. Allerdings ist diese Übersicht für die Analyse der Werkstruktur unbrauchbar, da sie die Erklärung für die ganze zweite Fughälfte schuldig bleibt. Daher ist es nötig, auch Einsätze zu berücksichtigen, die in ihrem viertönigen Fragment den originalen Rhythmus oder dessen Augmentation bzw. Diminution zeigen. Diese sind durch Sternchen gekennzeichnet, mit Plus- bzw. Minuszeichen für die Vergrößerungs- bzw. Verkleinerungsform; „inv“ steht für Einsätze in Umkehrung. (Nicht gezählt werden Figuren, die zwar dem verkürzten Thema ähneln, jedoch entweder metrisch oder intervallisch ‘verfälscht’ sind, d.h. deren Höhepunkt auf einen schwachen Takteil fällt, wie in O: T.14-15, oder deren Kontur grundsätzlich anders beginnt, wie in M: T.17-18). Es bleiben vierunddreißig Einsätze:

1.	T. 1-2	U	18.	T. 11	O* inv
2.	T. 1-2	O	19.	T. 11	M*
3.	T. 2-3	M inv	20.	T. 11-12	U*
4.	T. 3	U*inv	21.	T. 14-15	U
5.	T. 4-5	O	22.	T. 15-16	M
6.	T. 4-5	M	23.	T. 15-16	O inv
7.	T. 5-6	U	24.	T. 17	U*
8.	T. 5	O*-	25.	T. 18-19	M*- inv
9.	T. 5-6	M*-	26.	T. 19	U*- inv
10.	T. 6	U*- inv	27.	T. 19-20	U*-
11.	T. 7-8	U	28.	T. 24	U*
12.	T. 7-8	M	29.	T. 25	O*
13.	T. 8-9	O	30.	T. 25-26	M*+
14.	T. 9	U*inv	31.	T. 25-26	U*
15.	T. 9-10	M*inv	32.	T. 27-28	U*+
16.	T. 9-10	O*inv	33.	T. 28-29	O*
17.	T. 10-11	U* inv	34.	T. 31-32	U*



Wie Tabelle und Graphik zeigen, komponiert Bach vier Blöcke von je drei vollständigen Einsätzen, die alle in die erste Fughälfte fallen (vgl. T.1-3: U O U M, T. 4-6: O M U, T. 7-9: U M O, T. 14-16: U M O). Die

unvollständigen Einsätze bilden vier Blöcke (vgl. T.9-10: U M O, T. 10-12: U O M U, T. 25-26: O M U und T. 27-29: U O), die diminuierten zwei (vgl. T.5-6: O M U und T. 18-20: M U U). Vier der unvollständigen Einsätze stehen für sich; interessanterweise erklingen diese alle in der Unterstimme (vgl. T. 3, 17, 24 und 31-32).

Wie schon erwähnt, komponiert Bach für diese Fuge keine eigentlichen Kontrasubjekte, sondern vielmehr themaverlängernde Motive, die allerdings aufgrund der Dichte der Einsätze häufig als Thema-Gegenstimmen dienen. Beinahe noch verwirrender ist die Tatsache, dass die Grundformen der beiden Motive sich bei genauer Betrachtung als Varianten der *Comes*-Form des Themas erweisen (*Comes* = T. 5, M1 = T. 2, M2 = T. 10).



Themafreie Partien von mehr als halbtaktiger Ausdehnung, von denen einige explizite Schlussformeln enthalten, lassen sich in den Takten 6<sub>2</sub>-7<sub>1</sub>, 12<sub>1</sub>-14<sub>3</sub>, 20<sub>1</sub>-24<sub>1</sub>, 26<sub>1</sub>-27<sub>1</sub>, 28<sub>1</sub>-31<sub>3</sub> und 33<sub>1</sub>-35 ausmachen. Neben Passagen mit vollständigen Themeneinsätzen und solchen mit vielfach modifizierten Viertel-Fragmenten stellen diese Passagen eine dritte Kategorie im Spiel dieser Fuge mit der thematischen Dichte dar.

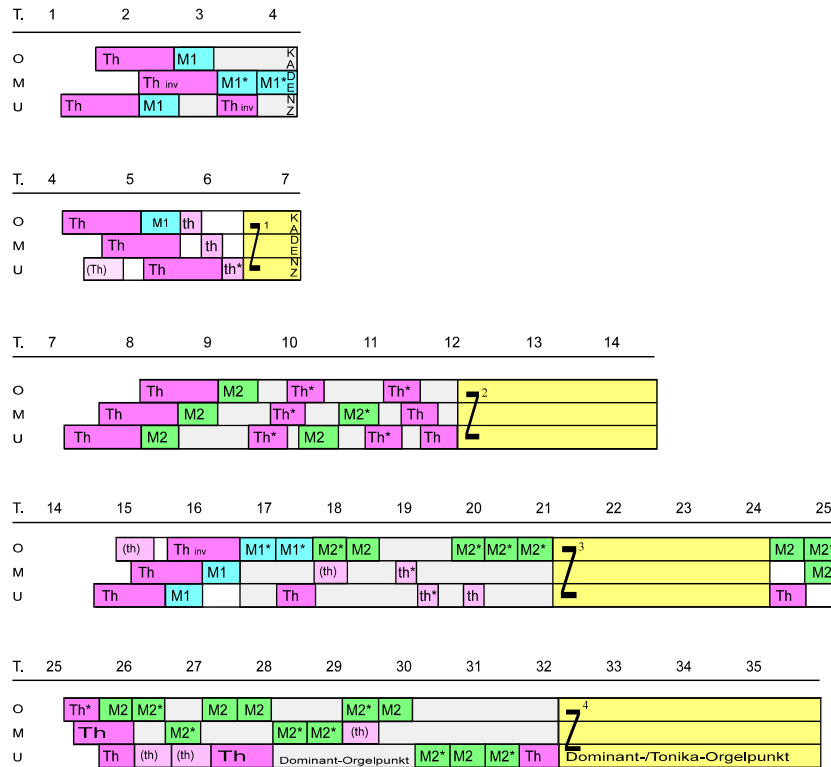
Das Tempo darf nicht zu schnell gewählt werden, damit sowohl die übergebundenen Sechzehntel als auch die Zweiunddreißigstel gegen Ende des Werkes noch deutlich wahrgenommen werden können. Im Verhältnis zu den beiden Tempi des Präludiums empfiehlt sich eine schrittweise Übersetzung der jeweiligen Einheiten:

Eine Viertel im 'Präludium' entspricht einem Takt im *Allegro* ('Fugato');  
 eine Achtel im *Allegro* entspricht einer Achtel in der Fuge.  
 (Metronomempfehlung: 'Präludium'-Viertel = 64,  
*Allegro*-Takte = 64, Fugen-Viertel = 96)

Ebenso zwiespältig wie das Material der Fuge ist auch ihr Grundcharakter, da der komplexe Rhythmus in eine, die allgegenwärtigen Dreiklangsbrechungen in eine anderen Richtung zu zeigen scheinen. Allerdings hat die Bestimmung in dieser Fuge ausnahmsweise keinerlei Auswirkungen auf die Artikulation. Alle Konturen lassen sich auf zwei wesentliche Komponenten zurückführen: Achtel in Intervallsprüngen (die auch in 'eher ruhigem' Grundcharakter *non legato* gespielt würden) und Sekundschriffe in kürzeren Notenwerten (die auch in 'eher lebhaftem' Grundcharakter *legato* auszuführen wären). Ornamente sind in diesem Werk nicht zu berücksichtigen.

Die folgende Beschreibung der Vorgänge in dieser Fuge ist chronologisch. Römische Ziffern, die traditionellerweise den Beginn einer neuen Durchführung anzeigen, werden hier verwendet, wann immer ein harmonischer Schluss mit anderen Ereignissen, z.B. der Einführung einer neuen Modifikation des Themas, zusammenfällt. Da Engführungseinsätze in dieser Fuge nicht als Ausnahme, sondern eher als Regel zu gelten haben, finden konventionelle Kriterien zur Zählung der Einsätze in einer Durchführung keine Anwendung.

- I T. 1-4<sub>1</sub>: Engführung aus drei vollständigen Einsätzen (der dritte in Umkehrung) gefolgt von vier M1-Einsätzen von, wobei der Wiederholung der Motiv-Umkehrung in der Mittelstimme ein unvollständiger und ebenfalls umgekehrter Themeneinsatz gegenübersteht. Kadenz in der Tonika mit fehlendem Oberstimmen-Zielton.
- II T. 4-7<sub>1</sub>: Engführung aus drei vollständigen Einsätzen (der dritte leicht verkürzt), gefolgt von M1 in der führenden Stimme sowie von drei unvollständigen Einsätzen des Themas in Diminution (der dritte in Umkehrung). In der Anfangs-Engführung wird durch einen Scheineinsatz in 'falscher' Kontur und Metrik zusätzliche Dichte erzielt. Kadenz in der Dominante, mit fehlendem Unterstimmen-Zielton.
- III T. 7-14<sub>3</sub>: Engführung aus drei vollständigen Einsätzen, jeweils gefolgt von M2 sowie von einem unvollständigen Themeneinsatz. Ergänzt durch zwei weitere M2-Zitate (das zweite in Umkehrung) sowie vier unvollständigen Einsätzen (davon die ersten beiden in Umkehrung). Absteigende Sequenzen in allen drei Stimmen, Abschluss in Eis-Dur.
- IV T. 14<sub>3</sub> - 25: Engführung aus drei vollständigen Einsätzen (der dritte in Umkehrung), verdichtet mit Scheineinsatz wie in Abschnitt II, gefolgt von vier M1-Zitaten (die zwei letzten in Umkehrung) sowie zwei M2-Zitaten (das erste in Umkehrung); dagegen unvollständiger Einsatz sowie eine Variante des Scheineinsatzes. Ergänzt durch drei diminuierte Einsätze und eine zweimal absteigend sequenzierte M2-Variante. Kadenz zur Subdominante mit Auflösungs-Verweigerung in der Oberstimme. Aufsteigende Sequenzen der Scheineinsatz-Figur und unvollständiger Einsatz im Bass gegen dreifaches M2-Zitat.
- V T. 25-35: Dichteste Engführung der Fuge (alle Einsätze unvollständig, der erste in Umkehrung, der zweite augmentiert), umgeben mit M2 und Scheineinsätzen, gefolgt von neun M2-Imitationen und Sequenzen mit neuem augmentierten Einsatz. Der daraus erwachsende Dominantorgelpunkt beherrscht das Geschehen, vielfältig variiert, bis zum Tonikaorgelpunkt in den Schlusstakten.



Bezüglich des dynamischen Verlaufs beginnt jeder Abschnitt mit beträchtlicher Intensität. Wegen der Engführungsverdichtung durch Scheineinsätze setzen die zweite und vierte Durchführung auf etwas höherem Spannungsniveau ein als die erste und dritte; alle werden jedoch von der fünften übertrumpft, in der die Einsatzdistanz weiter reduziert und die Intensität durch die augmentierte Variante des Themas erhöht wird. In jedem Abschnitt sinkt die Spannung anschließend: im ersten unmittelbar und steil, im zweiten allmählicher (abgefangen durch die Diminutions-Engführung), und im dritten besonders sanft durch zwei Engführungen mit unvollständigen Einsätzen. In den beiden letzten Abschnitten scheint der Intensitätsabfall zunächst den des Fugensbeginns zu imitieren, wird jedoch dann abgefangen und geht in längere Strecken mäßiger Spannung über. Einzig die mit langen Orgelpunktspielereien ausführlich vorbereitete Kadenz im fünften Abschnitt bringt in diesem Stück vollkommene Entspannung.