

## Präludium in Cis-Dur

Das Cis-Dur-Präludium ist das einzige aus zwei selbständigen 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 Tempo- bezeichnung in T. 25 erinnert an die im c-Moll-Präludium des ersten Bandes, die Abfolge Präludium – Fugato – Fuge an das Es-Dur-Präludium derselben Sammlung.

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 der zweiten Hälfte von T. 3 mit der Rückkehr zum Cis-Dur-Akkord. Die folgenden drei Takte modulieren zur Dominante Gis-Dur, die am Ende 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 Dominantseptakkorden 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 Tone, 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 Spitzentonbevorzugung 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 Keilen hervorgehobenen Achtel des Fugato-Motivs ein robustes *staccato* andeuten. (Diese Ausführung gilt übrigens auch für alle weiteren Einsätze des Motivs, in denen Bach, wie so oft, die Anweisungen nicht ausdrücklich wiederholt.) Die Zusammengehörigkeit der beiden Hälften 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 keine Anwendung, da in jedem nachfolgenden Fall ein konkretes Argument dagegen spricht: Entweder konkurriert der in Frage kommende Ton mit einer gleichzeitig erklingenden Verzierung in einer Kadenzformel (wie in T. 33), oder aber das Ende des Motivs ist modifiziert (wie in T. 44 und 45).

Die zweite Verzierung im Fugato, der erwähnte Kadenztriller in T. 33, endet mit antizipierter Auflösung und daher ohne Nachschlag. Er setzt mit der oberen Nebennote ein 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 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 verschwinden 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. auf dem Taktbeginn von T. 2 bzw. T. 5). 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. Auf dynamischer Ebene entspricht dem eine anfängliche Steigerung, die stärker ist als die zuvor gehörten (auf T. 7<sub>1</sub> zu), dem 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 vom vierten Schlag dieses Taktes ihren Ausgang nimmt, sorgt für einen weiteren Aufschwung, der sich sehr allmählich zur Auflösung nach Fis-Dur 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 diesmal 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 aufgefasst werden. In Bezug auf den Zusammenhalt der beiden Hälften des Stückes ist 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 erscheint. Die 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 Aus-Dur-Septakkord mündet. Der legt eine Auflösung nach *dis* nahe, das allerdings nur im Bass erreicht wird, während die anderen Stimmen im Dominantseptakkord verharren. Die verzögerte Auflösung bleibt unbefriedigend: in T. 15<sub>3</sub> erklingt *dis* noch einmal, doch wieder als Dominantseptakkord, der nach Auflösung verlangt. Diese ertönt ihrerseits als Gis-Dur-Septakkord (T. 16<sub>1</sub>), der zu deinem Cis-Dur-Septakkord führt (T. 16<sub>3</sub>). Der hierauf folgende Fis-Dur-Klang hat erstmals eine Dursept, 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 wird dem Hörer klar, dass der Komponist 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 kaum statt.

Der erste Einsatz des Hauptmotivs wird zweimal imitiert, und zwar wie in einer Fuge zunächst auf der Quint (M) und dann auf der Oktave (U); die 'Durchführung' endet mit einer halbtaktigen Schlussformel. Die zweite 'Durchführung' beginnt mit zwei Einsätzen in variiert umkehrter Umkehrung (U: T.34-37, O: T. 35-38); es folgen ein Einsatz in Originalgestalt (U: T.37-40), eine unvollständige Umkehrung (O: T.38/39) und noch eine kurze Kadenzformel. 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 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 Details 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 ebenfalls 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 eingeführten 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 Fugenhälfte durchgängig 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 zu den Details. 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 erwähnten, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel und übergebundene Werte ins Spiel bringenden Motive. 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 Beginn der einzigen nicht-tonikalen Harmonie.

Für die Zählung der Themeneinsätze gibt es verschiedene Lösungen: Zählt man nur die vollständigen Einsätze, so ergibt sich eine List von zwölf (in der folgenden Tabelle fett gedruckt). Allerdings ist diese Übersicht für die Analyse der Werkstruktur unbrauchbar, da sie die Erklärung für die ganze zweite Fugenhälfte schuldig bleibt. Sinnvoller ist es vermutlich, auch jene Einsätze zu berücksichtigen, die zwar unvollständig sind, jedoch in ihrem viertönigen Fragment den originalen Rhythmus oder dessen Augmentation bzw. Diminution aufweisen. Diese erscheinen in normalem Druck, mit gedehnter bzw. reduzierter Schriftgröße für die Vergrößerungs- bzw. Verkleinerungsform. Einsätze in Umkehrung sind durch Sternchen gekennzeichnet. (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 nicht mit der charakteristischen Terzzacke beginnt, wie in M: T.17-18). Es verbleiben vierunddreißig Einsätze:

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



Wie Tabelle und Graphik zeigen, komponiert Bach vier Blöcke von je drei vollständigen Einsätzen (alle in der ersten Fugenhälfte: 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). Auch die unvoll-

ständigen Einsätze bilden Dreierblöcke (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), ebenso die diminuierten (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.



Themafreien Partien von mehr als halbtaktiger Ausdehnung lassen sich in den Takten  $6_2-7_1$ ,  $12_1-14_3$ ,  $20_1-24_1$ ,  $26_1-27_1$ ,  $28_1-31_3$  und  $33_1-35$  feststellen, von denen einige kadenzierende Schlussformeln enthalten. Neben Passagen mit vollständigen Themeneinsätzen und solchen mit vielfach modifizierten Vieronfragmenten stellen diese Passagen eine dritte Kategorie im Bereich thematischer Dichte dar.

Das Tempo für diese Fuge 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.

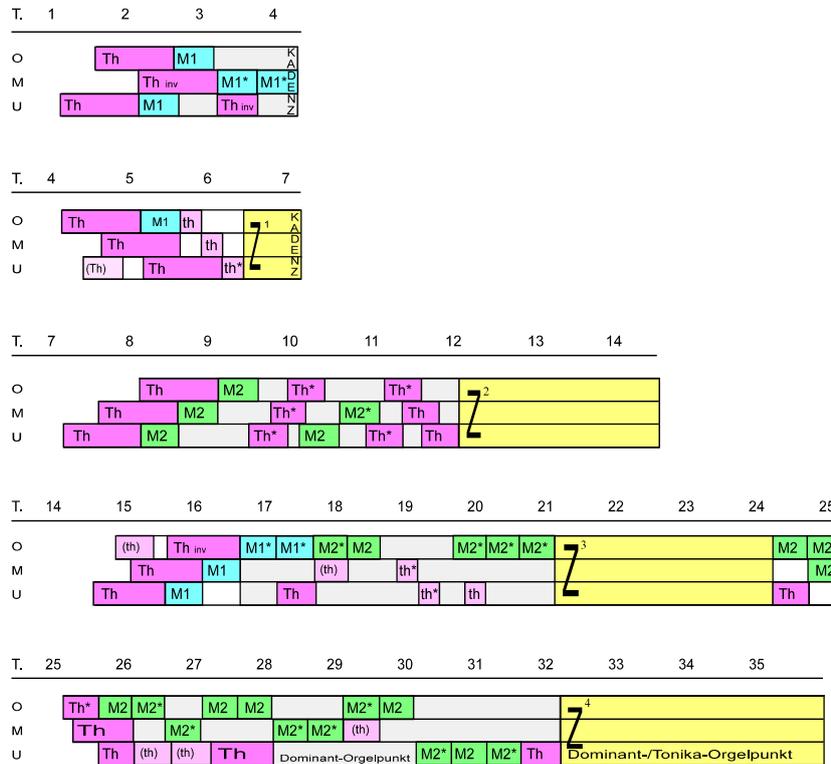
Metronomempfehlung:

'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 Sekundschritte 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 Einführungseinsätze in dieser Fuge nicht als Ausnahme, sondern eher als Regel zu gelten haben, finden konventionelle Kriterien zur Zählung von Einsätzen in einer Durchführung keine Anwendung.

- I T. 1-4<sub>1</sub>: Einführung aus drei vollständigen Einsätzen (der dritte in Umkehrung) gefolgt von vier Einsätzen von M1, wobei der Motivwiederholung in der Mittelstimme (im Umkehrung) ein unvollständiger Themeneinsatz (ebenfalls in Umkehrung) gegenübersteht. Kadenz in der Tonika mit fehlendem Oberstimmen-Zielton.
- II T. 4-7<sub>1</sub>: Einführung 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-Einführung 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>: Einführung 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 unvollständige Einsätze (die ersten beiden in Umkehrung). Absteigende Sequenzen in allen drei Stimmen, Abschluss in *cis-Dur*.
- IV T. 14<sub>3</sub> - 25: Einführung aus drei vollständigen Einsätzen (der dritte in Umkehrung), verdichtet mit Scheineinsatz wie in Abschnitt II, gefolgt von vier M1-Zitaten (die ersten letzten in Umkehrung) sowie bei zwei M2-Zitaten (das erste in Umkehrung), dagegen unvollständiger Einsatz sowie eine Variante des Scheineinsatzes. Ergänzt durch drei diminuierte Einsätze und eine zweifach sequenzierte M2-Variante, absteigende Sequenzen. 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 Einführung 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: im ersten unmittelbar und steil, im zweiten allmählicher (abgefangen durch die Diminutionsengführung), und im dritten besonders sanft durch zwei Engführungen mit unvollständigen Einsätzen. In den beiden letzten Abschnitten scheint der Intensitätsabfall zunächst den zu Anfang des Stückes 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.