



Die später dazu komponierten vier Takte führen das Präludium nicht nur ausdrucksmäßig auf einen Höhepunkt, sondern intensivieren es auch satztechnisch: Immer stärker treten als charakteristische Intervalle die Septimen hervor, die im Fugenthema eine so große Rolle spielen:



Schon in T. 5 wiesen die Spitzentöne den selben Duktus auf wie der Comes des Fugenthemas (d'—e'—fis'—g' (fis')—h'—a'), aber in den beiden letzten Takten des Präludiums kann über die Zusammengehörigkeit kein Zweifel mehr sein. Daß Bach im oberen System 24/16, im unteren c vorschrieb, entthob ihn für den Anfangstakt der Mühe, die Triolen mit „3“ zu bezeichnen.

Vortrag: Lebhaft und feurig, die Achtel (mit Ausnahme der Vorhalte in T. 11–13) abgestoßen. ♩. = 80

Fuga à 3



Eine echte und rechte Spielfuge, deren Elan von ihrem überaus reichen, vielgestaltigen Thema ausgeht, das sich wie ein Kreisel um

sich selbst dreht, dann mit zwei übermütigen Sprüngen erst die Septime, dann die None der Dominante erreicht, und wieder abrollt; eine Fuge, die aus dem Geist des Instruments erfunden wurde. Zwar verläuft die Exposition regelmäßig, auch noch die zweite Durchführung, in der das Thema samt dem Kontrapunkt auf den Kopf gestellt wird (Alt T. 20, Sopran T. 24, Baß T. 28), von da ab aber wird die Form immer lockerer gehandhabt. Eine dritte Durchführung in Moll beschränkt sich auf zwei Stimmen (Sopran T. 38, Alt in der Umkehrung T. 43). Der nächste Themeneinsatz setzt zu einer Engführung an (T. 51 Sopran, T. 52 Baß), läßt aber einen Takt des Themas aus und führt sie nicht durch. Bei der nächsten Engführung ist zwar die vortragende Stimme, der Tenor, (T. 60) vollständig, die nachahmende, der Sopran (T. 61), aber ebenfalls gekürzt. Ein einzelstehender Baßeinsatz in der Umkehrung (T. 69) und ein unvollständiger des Alts (T. 77), ebenfalls in Umkehrung, leiten eine Stretta ein (T. 79), aus welcher der Sopran (der eine Terz zu hoch einsetzt!) als Sieger hervorgeht. Er führt die Fuge zu ihrem triumphalen Schluß, in dem sie der ersten Fuge des W. Kl. so ähnlich ist. Sie ist Musik, lebensprühende Musik, die sich ihre Gesetze selbst gibt. Es ist auch bezeichnend, daß der Kontrapunkt, der sich dem Linienzug des Themas anpaßt, keine besondere Rolle spielt, wohl aber sein Anhang:



Die Achtel bilden eine Vergrößerung des Auslaufs des Themas (die Sechzehntel begleiten sie in Sexten). Aus ihnen, einer Gegenstimme im Sopran und einer Haltestimme in der Mitte wird die Mehrzahl der Zwischenspiele gebildet, in denen der dreistimmige Satz auf die mannigfaltigste Weise in den Stimmen versetzt wird: in T. 17–19 treten sie als a–b–c, in T. 31–33 als c–b–a, in T. 48–50 als b–a–c und schließlich in T. 65–67 als c–a–b zu einander. Zu (c) wird in T. 34–39 und 73–76 eine stürmende Tonleiter in Gegenbewegung geführt, die dem Komponisten sicherlich nicht in die Feder, sondern in die Finger geflossen ist.

Der Vortrag der Fuge verlangt ein zügiges Tempo, Kraft und Feuer, auch etwas Humor (besonders bei der Umkehrung der Septsprünge des Themas!) und scharfe Artikulation. Die technisch

schwierigste Stelle ist die Umkehrung des Themas im Alt (T. 20 bis 23). Czerny bindet im Thema das Viertel c'' an h', e'' an d'; das verstärkt den Humor der Fuge, ist aber nicht bachisch.
♩. = 66–72