

eine vortreffliche Studie im Fingerspiel, bei der auch die schwächeren Finger bei gespreizter Hand herangezogen werden, während Daumenuntersatz noch nach Möglichkeit vermieden wird. Spielt man es so rasch und behend, wie es sich gehört, dann wird das Zusammentreffen der kapriziösen Triller mit den Sechzehnteln der andern Hand vielen Spielern zu schaffen machen. Wie der junge Friedemann das wohl bewältigt haben mag? Kompositionstechnisch betrachtet ist das Präludium eine zweistimmige Invention, deren Doppelthema (auch die Achtel des Basses sind motivisch) nach der bekannten Art durchgeführt wird: Das Motiv wird halbtaktig zwischen beide Stimmen verteilt und sequenzmäßig fortgesponnen (T. 3–6 Mitte); dann wiederholt sich das Spiel mit vertauschten Stimmen (bis T. 12 Mitte), die Triller dehnen sich zu Kettentrillern, das treibende Motiv schwingt sich von der tiefsten zur höchsten Lage auf und fällt wirbelnd in einen kurz abgebrochenen Schluß. Solche, meist übermütig gemeinte Schlüsse finden wir besonders in Jugendwerken Bachs, z. B. in der Fuge zur Orgeltoccatà C-dur (BWV 564), der Orgelfuge D-dur (BWV 532), in den Toccaten c-moll und G-dur (BWV 911 und 916) als Ausdruck jugendlichen Temperaments. Die Triller erhalten einen Doppelschlag von unten, an zwei Stellen aber einen von oben (zu Anfang von T. 4 und 9), wohl deswegen, weil die chromatische Führung b'–h' bzw. f''–fis'' vermieden werden sollte, – auch hier wieder peinliche Rücksicht auf den reinen Satz! In T. 7 hat Kirnbergers Handschrift auf das letzte Viertel des Basses E (statt D), eine auffallende Übereinstimmung mit derselben Abweichung in T. 33 des D-dur-Präludiums, und wie dort eine Verbesserung.

Das Präludium klingt ausgezeichnet auf dem Cembalo, auf dem Klavier nur bei leichter Tongebung, virtuoser Ausführung der Triller und bei lebhaftem Tempo. ♩. = 76–84

Fuga à 3



gearbeitet als jene. Ihr viertaktiges Thema geht auf eines von J. K. F. Fischer (aus der *Ariadne musica*) zurück:



aber wieviel fließender und geschmeidiger ist es bei Bach geworden! Wie bei den Fugenthemen in C-dur und E-dur geht sein Ende unmerklich in den Kontrapunkt über. Nicht nur die Viertaktigkeit gibt der Fuge den Charakter eines Tanzsatzes, sondern auch ihre zweiteilige Anlage. Sie besteht aus zwei genau gleich langen Teilen von je 36 Takten, und diese 72 $\frac{3}{8}$ -Takte sind zusammen genau so lang wie die 18 $\frac{12}{8}$ -Takte des Präludiums. Jede der beiden Hälften besteht aus zwei vollständigen Durchführungen (T. 1–17 und 18–29 im ersten, T. 36–46 und 47–56 im zweiten Teil) und einem überzähligen Alteinsatz (T. 28 mit Auftakt im ersten Teil), der im zweiten Teil umschrieben und verlängert die Fuge beschließt:



Auch innerhalb des zweiten Teils entsprechen sich T. 36–46 (d-moll) und 46–56 (g-moll) genau. Im letzten Abschnitt der Fuge (ab T. 56) bildet Bach aus dem ersten Takt des Fugenthemas durch Umkehrung eine aufsteigende Tonleiter, die in T. 60 in den Sopran übergeht und mit dem Motiv



zusammengebracht wird, das aus T. 3 genommen ist. Schon die Einführungen des Themas in T. 36/38 und 46/48 bedeuteten eine Steigerung gegenüber dem ersten Teil, nun aber erhält die Fuge an ihrem Schluß eine Größe und Weiträumigkeit, die der erste Teil noch nicht ahnen ließ. Forkel tut ihr Unrecht, wenn er sie zu denjenigen Fugen des W. Kl. zählt, „denen man den Vorwurf der Unvollkom-

menheit noch machen kann“ (die andern sind für ihn: C-dur [!], f-moll [!], G-dur [!], g-moll und a-moll).

Vortrag: Seit Czerny ist es üblich geworden, den Auftakt zu binden und die drei folgenden Achtel abzusetzen; das verleiht dem Thema eine gewisse Beschwingtheit, entspricht aber nicht der Gepflogenheit des Barock. ♩. = 50–54