

Klavier wie auch auf der Orgel gespielt werden könnten. Das einzige Präludium in I, auf welches dies zutrifft, ist das in f-moll, ein Beispiel gebundenen Stils, dessen Satz kaum durch eine Pause aufgelockert ist. Es ist nicht real vierstimmig wie ein Orgelstück, sondern wird nur durch die ausgehaltenen Viertel vierstimmig, die den rasch verhallenden Ton eines Klavierinstrumentes fülliger machen sollen. Da das Thema aus Akkordbrechung, Wechsel- und Durchgangsnoten besteht, verbindet sich hier harmonische und kontrapunktische Schreibweise. Seine kürzere Urform kennen wir durch eine Abschrift von Forkel, in der es nach T. 15 in zwei Takten schloß:



(im Kl. B steht schon die vollständige Form). In der Forkelschen Fassung lag der Halbschluß auf As-dur (T. 9) genau in der Mitte; im Kl. B. und W. Kl. kommt es von T. 16 Mitte ab, ähnlich wie bei den Präludien c-moll, D-dur und d-moll, zu einer Ausweitung der melodischen Linie und einer Steigerung des Ausdrucks, womit es an die Größe der Fuge herangeführt wird. In dieser sich hoch aufrichtenden und wieder zusammensinkenden Coda ist schon das Fugenthema in riesenhafter Vergrößerung schattenhaft erkennbar:



Vortrag: Streng gebunden, mit der Stetigkeit und Ruhe des Orgeltons, in langsam schreitendem Zeitmaß. ♩ = 48–56

Fuga à 4



Die Fuge, die den Ernst des Präludiums noch vertieft, zählt in geistiger Beziehung zu den bedeutendsten des W. Kl. Ihr fast rein chromatisches Thema steht im W. Kl. einzig da: In gemessener,

schwerer Viertel-Bewegung umschreibt es die Quinte, erhebt sich mit der schein-konsonanten Quarte h–e', die hier als schneidende Dissonanz wirkt, zur Oktave, steigt eine Quinte ab (auch hier wieder chromatische Anschlüsse von f' und b an h und e'), und sinkt langsam, erst chromatisch, dann diatonisch in den Grundton. Die Kräfte, die in dieser schmerzlichen Linie, die sich aufbäumt und dann wie ermattet zurücksinkt, beschlossen und noch gebannt sind, werden in den beiden obligaten Kontrapunkten entfesselt und frei gemacht. Der erste



drängt in vier gewaltsamen Anläufen gegen das Thema an und erreicht – so wie das Thema den Grundton – die Oktave als sein Ziel. Der zweite



verstärkt ihn, ist ihm aber untergeordnet. Die drei Themen bilden zusammen einen Satz von ungewöhnlicher Härte und Dissonanz. Nun stellen sich diesem Komplex besänftigende, rein diatonische Zwischenspiele entgegen, die nicht die Aufgabe haben, eine Verbindung zwischen den Einsätzen des Themas herzustellen, sondern zu ihm in bewußten Gegensatz treten. Sie sind aus dem kurzen Überleitungsmotiv in T. 4 genommen, einem von Bach in seinen Kantaten viel gebrauchten rhythmischen Motiv, das Schweitzer als „Freudenmotiv“ gedeutet hat, das aber allgemeiner, hier als Ausdruck der Ruhe, der inneren Harmonie aufgefaßt werden muß:



Daher verzichtet Bach hier so weitgehend auf geschlossene Durchführungen, daß er sogar schon die Exposition durch dieses Zwischenspiel unterbricht (T. 10–14), das zwischen den Eintritt des Basses und des Soprans eingeschaltet ist; beide treten gegen die Regel als Dux auf. Von da ab kommt es zu keiner Durchführung von mehr als zwei Stimmen: von Tenor und Baß in T. 19 und 27 (auch diese

weit voneinander getrennt), Alt und Tenor T. 34 und 40 in Dur (wodurch das Thema etwas von seiner Ausdruckskraft einbüßt), und zuletzt Sopran und Baß in der höchsten Lage des Soprans und der tiefsten des Basses, T. 47 und 53. Man erfaßt die eigentümliche Form dieser Fuge (eine Form, der wir wieder bei der h-moll-Fuge begegnen werden) besser und richtiger, wenn man auf den Begriff der geschlossenen Durchführung ganz verzichtet und sich auf das eigentliche Prinzip der Fuge, den Wechsel des chromatischen Themas und der diatonischen Zwischenspiele beschränkt. Es entsteht dann eine rondoartige Form (im Sinne des sogenannten altfranzösischen Rondos), bei der wir besonders bewundern müssen, auf welcher vielfältigen Weise Bach die Zwischensätze variiert; sie gleichen sich wie die Pfeiler einer gotischen Kathedrale und sind doch alle voneinander verschieden wie jene. Sie sind nur dreistimmig, denn sie lassen den Raum für die Stimme frei, in der das Thema eintreten wird. Nur das vorletzte Zwischenspiel (T. 43—47) ist vierstimmig, aber an seinem Ende senkt sich der Sopran so weit herab, daß sein Einsatz auf g'' wie eine neue Stimme empfunden wird. Es gibt in dieser Fuge keine Schlußsteigerung, man ist von Anfang in ihrem Bann und wird nicht anders entlassen als man eingetreten ist. Daß der übliche Triller auf der vorletzten Note des Themas hier ganz fehlt (während er in den Fugen fis-moll, H-dur und h-moll wenigstens zu Anfang noch steht), daß die Fuge überhaupt auf jede Verzierung verzichtet, ist auch ein Zeichen des tiefen Ernstes, der sie erfüllt.

Der Vortrag muß sich bemühen, den Gegensatz der thematischen Teile und der Zwischenspiele herauszuarbeiten, den Gegensatz „zweier Prinzipien“, wie Beethoven gesagt hätte. ♯ = 48—56 (wie das Präludium).