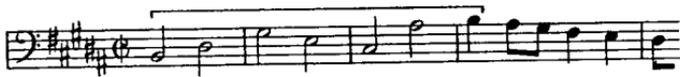


sen Raum das Fugenthema genau ausfüllt. Man kann weiterhin in dem Terzanstieg h'—cis''—dis'' des Präludienthemas die Terz H—dis des Fugenthemas suchen, aber diese Beziehungen sind doch recht flüchtig. Dagegen möge T. 3 auf die Verwandtschaft des Motivs



mit dem von T. 4 des Fis-dur-Präludiums und, weiter zurück, mit dem Begleitmotiv im Mittelteil des fünften Brandenburgischen Konzerts BWV 1050 (1. Satz) hinweisen. Aber alle diese formalen Erwägungen bleiben im Hintergrund, wenn wir uns vom Schwung und Elan dieses glänzenden Stücks mitreißen lassen. Es ist ein ideales Cembalostück, bei dessen rasch hingeworfenem Schluß man zu sehen glaubt, wie der Spieler die Hände von der Tastatur aufhebt, den Sessel zurückschiebt und die Zuhörer Beifall spenden. Entsprechend muß der Vortrag sein: feurig, reich gefärbt. ♩ = 96–100

Fuga à 4



Das Thema der Fuge erhebt sich in ruhigen, feierlichen Schritten in Terz- und Sextstufen vom Grundton zur Oktave und durchmißt damit denselben Raum wie das Präludium zu Anfang in einem feurigen Lauf. Man könnte es sich vom Baß intoniert als Chor-thema in einer Messe denken; es ist von einem milden Wohl laut, der sich der ganzen Fuge mitteilt. Wie in der cis-moll-Fuge I setzen die Stimmen in der Reihenfolge Baß, Tenor, Alt, Sopran ein; ein synkopischer Kontrapunkt



verstärkt noch die nach oben drängende Bewegung. Nach einem überzähligen Einsatz des Basses (T. 19) und mit einer innigen

Wendung zur Dominante schließt der erste Teil der Fuge T. 27. Nun nimmt sie eine überraschende Wendung. Ein neues, aus der Höhe herabschwebendes Thema vereinigt sich mit dem ersten und begleitet es fortan durch die ganze Fuge (mit Ausnahme eines Baßeinsatzes in T. 75), so daß sie nun den Charakter einer Doppelfuge annimmt:



Beide Themen werden nicht nur in der Oktave, sondern auch im Kontrapunkt der Duodezime vereinigt:



Ihre Zweistimmigkeit ist nur auf Terzen und Sexten gestellt, und daher von einer weichen Konsonanz, ähnlich wie in der Doppelfuge zur Orgel-Toccata F-dur (BWV 540). In dieser Kombination durchlaufen die beiden Themen zweimal alle vier Stimmen der Fuge. Die zweite Durchführung (die erste nach der Exposition) kombiniert in T. 27/28 Tenor und Sopran, T. 35/36 Alt und Baß, T. 42/43 Sopran und Alt, T. 48/49 Baß und Sopran, wobei das zweite Thema stets einen Takt nach dem ersten einsetzt. Die nächsten vier Einsätze sind durch große Zwischenräume getrennt: T. 53/54 Tenor und Alt, und T. 59 Sopran, der einen halben Takt früher einsetzt. Erst T. 85/86 werden Tenor und Alt kombiniert, T. 93/94 Sopran und Tenor. Die Fuge ist reich an Schönheit und Wohlklang, gehört aber nicht, wie Riemann meint, „zu den großartigsten Nummern des ganzen Werks“. Dafür ist sie formal zu wenig gestrafft; sie verliert aber nichts von ihrem Wert, wenn man sie auch nicht zu den allerbedeutendsten des W. Kl. zählen darf.

Vortrag: Ruhig fließend, gesangvoll. ♩ = 63