

Gliederung der Fuge

Eine Bach'sche Fuge besteht aus einer Folge von Durchführungen¹⁾ mit annähernd, ja oftmals ganz gleichen Längen (oder wenigstens einige der Durchführungen zeigen dieses Verhältnis). Zumindest müssen es zwei sein (s. fis I., B I.). Deren Höchstzahl, obgleich nicht durch Regeln, sondern künstlerisches Empfinden begrenzt, ist im „Wohltemperierten Klavier“ 6 (s. cis I., es I.).

Bei der Gruppierung dieser Durchführungen stoßen wir nun zum ersten Male auf die ungeheure Kombinationsgabe Bachs. Während beim Auftreten von nur zwei oder drei Durchführungen jede Durchführung zugleich einen Teil repräsentiert, begegnen wir bei letzterer Anzahl auch der Kombination 1:2 oder gar 2:1, das heißt, daß einer einzelnen Durchführung die beiden anderen — nie aber mehr —, in diesem Falle aber mit verkürzten Durchführungslängen, zusammengenommen als Teil gegenübergestellt werden. Dessen Länge entspricht dann ungefähr der alleinstehenden, also einen Teil repräsentierenden Durchführung. Bei 4 Durchführungen finden wir nur die Gegenüberstellung zweier Teile fast gleicher, oftmals ganz gleicher Länge zu je 2 Durchführungen, bei 5 Durchführungen die Gruppierung 2:3 oder 3:2 (s. Cis II: hier entspricht die Länge der beiden ersten Durchführungen ungefähr jener der dritten), bei 6 Durchführungen die zu 3:3 und auch 2:2:2. Immer wird auf fast gleiche Länge der Teile geachtet, die auftretende Längenunterschiede der Durchführungen (s. D I.) möglichst ausgleichen. Die häufigst auftretende Gruppierungsform ist die **zweiteilige**, mit meist unterstrichenem Mittelpunkt der Fuge.

1) Zum besseren Verständnis sei vorweggenommen, daß die Bach'schen Durchführungen unmittelbar aufeinanderfolgen und alle thematischen Partien in sich einschließen. Diese sind also unerlässliche Bestandteile der Durchführungen. Die Auffassung, daß Zwischenspiele die Durchführungen untereinander verbinden, war einer der schwerwiegendsten Fehler der bisherigen Fugenbetrachtung. So auch bei Marc-André Souhary, „Das Thema in der Fuge Bachs“, Bach-Jahrbücher 1927 und 1930, Graeser (a.a.O.), Thiele (a.a.O.) und vielen anderen.

Die Durchführung

Zwei Modelle sind zu unterscheiden:

1. das der Exposition (die I. Durchführung¹⁾) mit allen bereits allgemein bekannten Aufbauregeln und
2. das der folgenden Durchführungen. Diese zeigen niemals Einstimmigkeit wie bei Beginn der Exposition (eine seltene Ausnahme ist die Exposition eines neuen Themas, s. Kunst der Fuge), sondern laufen zumindest zweistimmig, es wird also nicht immer die volle Stimmzahl der Fuge eingesetzt, was abwechslungslos und unkünstlerisch wäre; ihre Harmonik, wie die Einführung von Dux und Comes, ist nicht an die Regeln der Exposition gebunden. Die Zahl der Themaesätze muß die Stimmzahl der Exposition bzw. der Fuge — selbst die Exposition erreicht bei Bach nicht immer die Stimmzahl der Fuge — nicht erreichen. Bach versteht unter Durchführung ein Gebilde von mindestens 2 Themaesätzen (es sind selbstverständlich immer Themaesätze in verschiedenen Stimmen gemeint) zuzüglich themafreier Partien²⁾ (s. d.). Unvollständige Durchführungen, wie Riemann sie anführt und benennt, kennt er nicht. Eine Durchführung mit nur einem Themaesatz gibt es nicht³⁾. Die Höchstzahl der Themaesätze ist bei beiden Modellen $n-1$, wobei n die Stimmzahl der Fuge angibt. Also können höchstens bei einer zweistimmigen Fuge drei, einer dreistimmigen vier, einer vierstimmigen fünf, einer fünfstimmigen sechs Themaesätze in einer Durchführung vorkommen. Hier wurde bei den verschiedenen Analysen, da die Zahl der Themaesätze ganz nach Geschmack in beliebiger Höhe hinaufgesetzt wurde, besonders viel gesündigt. Der über die Stimmzahl der Fuge gehende Einsatz muß immer als „überzähliger Themaesatz“ bezeichnet werden. Er erhält in diesem Werke umfassende Striche, z. B.: /S/ (zu lesen: überzähliger Sopranthemaesatz). Der überzählige Einsatz bei der unter n liegenden Themaesatzzahl, wie ihn Bach außerhalb der Exposition verwendet, wird später behandelt.

1) In diesem Werke wird mit I. Durchführung bezeichnet: 1. die Exposition, falls kein überzähliger Einsatz folgt oder 2. das Gesamtgebilde von Exposition plus überzähliger Einsatz. Über die Zugehörigkeit des am Ende der I. Durchführung auftretenden Zwischenspiels zur I. oder II. Durchführung siehe den Abschnitt: Die themafreien Partien.

2) Ein seltenes Beispiel einer zwischenspielloser Fuge ist die in C-dur des I. Bandes.

3) Ein schwerwiegender Irrtum bisheriger Arbeiten.

Interessant sind nun die Abweichungen von den Hausregeln der Exposition, bzw. der I. Durchführung bei Bach:

1. die volle Stimmenanzahl der Fuge wird nicht erreicht (s. g I., As II.: diese Expositionen verbleiben trotz der Themaesätze aller 4 Stimmen durch Abgang einer Stimme nur dreistimmig; c II.: diese zeigt, gegenüber späterer Vierstimmigkeit, nur 3 Themaesätze),
 2. die Aufeinanderfolge von Dux und Comes wird nicht beibehalten: C I. (Dx, C, C, Dx, die bekannte Ausnahme), c I., Cis I., f I., fis I., d II., fis II. (Dx, C, Dx, Dx),
 3. Einführung der Subdominante (z. B.: cis I., Cis II.), also nicht ausschließliche Verwendung der Tonika und Dominante, ebenso bei der
 4. Einführung der Tonikaparallele durch den überzähligen Einsatz (z. B.: c I.), ja selbst der Subdominantparallele (z. B.: C II.),
 5. das Durchführungsende wendet sich bereits der Tonikaparallele zu (z. B.: Es I., e I., g I., B I., b I., fis II., As II.),
 6. kein sukzessiver Stimmeneintritt und Beginn mit Engführungen (z. B.: Kunst d. Fuge),
 7. Einführung des Themas und auch seiner Umkehrung (z. B.: Cis II. oder die Engfugen der Kunst der Fuge, bei denen die Gegenbewegung des Themas an Stelle des Comes eintritt). Ebenso Einführung der Vergrößerung und Verkleinerung.
- Diese Abweichungen gehören bei Bach seiner Arbeitstechnik an und zeigen sein Bestreben, die Exposition dem Bau der übrigen Durchführungen an jenen Stellen anzugleichen, an denen ein Abgehen von den üblichen Regeln den Charakter, Sinn und Zweck der Exposition nicht berühren.

Das Thema

Das Fugenthema ist bei Bach ein in sich abgerundetes, geschlossenes Ganzes, dem, wie Riemann schon richtig anführt, eine einfache oder erweiterte Kadenz oder eine ebensolche Akkordfolge mit Halbschluß zu Grunde liegt. Trotz dieser klaren Formulierung war die Umfangbestimmung vieler Themen bisher vielfach falsch, ungenau oder divergierend. Das Ei des Kolumbus war es nun — sonderbarerweise wurde dies bisher nicht erkannt — die harmonische Grundlage des Themas festzustellen und logischerweise das Thema mit dem Abschlusakkord

des Ganz- oder Halbchlusses endigen zu lassen (männlicher Abschluß), eventuell auftretende weibliche Endungen (Vorhaltsbildungen) oder Anhänge des Themas über dem Schlußakkord aus dem Verlaufe des Stückes, der Verwendung des thematischen Materials, der Harmonik, den Pausen usw. zu erkennen (Bedingung ist hier immer, daß diese über dem Schlußakkord hängen und kein Harmoniewechsel eintritt). In diesem Werke wird dieses Verfahren erstmals durchgeführt. Die harmonischen Grundlagen¹⁾ der Themen wurden aufs genaueste aus der Bach'schen Harmonisation herausgeschält, ja man kann sagen, vielfach ist jeder Ton von Bach selbst so notiert worden. Jede freie Zutat wurde ausgeschlossen. So konnten endlich die Themenumfänge genau erkannt werden. Bach verwendet in Fugen oft beide Arten des Themas: abschlusses, männlichen und weiblichen. Das ist absolut nichts Widersprechendes; der Themaumfang ist in diesen Fällen nicht fraglich, sondern es ist festzustellen, daß das Thema mit und auch ohne Endung besteht, nicht aber die Frage aufzuwerfen, ob der Anhang zum Thema gehört oder nicht.

Die harmonische Grundlage des Fugenthemas ist bei Bach vielfach unverändert beibehalten. Wegen reibungsloser Ein- und Weiterführung des Themas können Änderungen zu dessen Beginn und Ende eintreten, während der Kern (hier erkennt man dann, welcher Teil des Themas Bach wichtig erscheint) unberührt belassen wird. Aber auch Änderungen der Harmonisation kommen vor (z. B. b I.). Hier muß daher bei Bestimmung der harmonischen Grundlage die zumeist auftretende Harmonisierungsform berücksichtigt werden. Wichtig ist es, die Normal-lage des Themas innerhalb der Haupttonart zu kennen. Die Tonarten, in denen die verschiedenen Themaesätze stehen, sind dann leicht zu ermitteln, indem man die Normallage des Themas und seine Harmonisation mit den jeweils auftretenden Themaesätzen und deren unterlegten Harmonien, besonders beim Kern des Themas — niemals aber ist die Tonartbestimmung nach den beginnenden Harmonien vorzunehmen²⁾ — vergleicht und genau überprüft. Aber Bach ändert auch, wenn auch seltener, die Lagen des Themas innerhalb einer Tonart. Terz- (z. B.: E I., G I., H I.) und Quintlagen (z. B.: c II., As II.), dem Terzenaufbau der Dreiklänge und den damaligen harmonischen Möglichkeiten entsprechend, sind hier vorherrschend. Auch hier muß durch

1) Wo notwendig, wurden diese unter dem Thema separat notiert, selbstständig, daher sind auftretende Parallellänge mit dem Thema nicht als solche zu werten.

2) so falsch bei Riemann: F II, T. 52, Tenor, d-moll. Soll F-dur heißen.

Vergleich mit der Normallage des Themas und seiner harmonischen Grundlage die Tonartbestimmung vorgenommen werden.

Die nächste Schwierigkeit taucht bei der Frage auf: Wann haben wir es mit einem Themaesatz zu tun und wann, wegen verschiedener Abänderungen, nicht. Hier liegt eine der größten Fehlerquellen bisheriger Analysen. Als Themaesatz darf nur jener angesehen werden, der die womöglich genaue unverkürzte Wiedergabe des Themas bringt. Kleine Änderungen des Themas zu Beginn oder Ende, die einen beseren Anschluß bezwecken, bei unberührtem Kern des Themas (auch die tonale Antwort gehört hierher), nimmt Bach oft vor. Als normale, einfache Änderungen können auch kleine Varianten des Themas oder die Alterierung) eines Tones (z. B.: h I., d I., c II.), die Bach sogar schon in der Exposition (z. B.: a I, cis statt c, T. 10, 5. ♯) anwendet, gelten. Mehr oder weniger größere Freiheiten erlaubt sich Bach in den überzähligen Einsätzen, ja diese sind sogar oft daran zu erkennen (z. B.: d I., gis I., II. Durchf., A I.). Stark variierte Gebilde, wie in der E-dur Fuge des I. Bandes T. 12 oder Es-dur Fuge II. Band T. 56 Alt, sind keine Themaesätze (wie Knorr²⁾) und Busoni meinen). Unvollständige Themaesätze gelten nicht in der Stimmfolge, von leichten Verkürzungen abgesehen, sie bereiten manchmal einen vollständigen Themaesatz vor oder diese Bruchstücke sind Zwischenspielmotive (z. B.: h I., c II., As II.). Kurze Themen werden deshalb von Bach genau und ungekürzt gebracht (s. D I., Cis II., D II., E II.), können nur so als Thema erkannt und in die Stimmfolge einbezogen werden. Bei Engführungen wird das Thema öfters stärker gekürzt, selbst manchmal ein Glied aus der Mitte herausgeschnitten (G I. T. 52) um die Engführung zu ermöglichen und muß doch dann als Themaesatz in der Stimmfolge gebucht werden. Eine Stimme dieser Engführungen (Gruppeneinsätze) bringt aber das Thema immer möglichst vollständig und wirkt als führendes Zentrum der Gruppe, um das sich alles rankt. Aber darüber soll ausführlich im Abschnitt „Gruppeneinsätze“ gesprochen werden. Ebenso wird bei Vergrößerungen das Thema trotz auftretender Unvollständigkeit (z. B.: Cis II.), das Thema würde sonst zu lang werden, in die Stimmfolge einbezogen. Dasselbe gilt für verkürzte Themaumkehrungen (G I. T. 31). Hier treten u. a. verfrühte

1) Alterierungen eines Tones sind bei Bach zum Großteil nur die Stellvertretungen der betreffenden diatonischen Stufen.

2) Iwan Knorr, Die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von J. S. Bach in bildlicher Darstellung.

Schlußwirkungen melodischer Art ein, die eine Fortsetzung der Umkehrung überflüssig machen.

Aus harmonischen Gründen, durch Vorhaltsbildungen und Taktverschiebungen entstehende Themaverlängerungen müssen bei der Umfangbestimmung des Themas hinzugerechnet werden (s. z. B.: Es I. T. 39, i. ♯ im Alt, das als Auflösungston des letzten Thematones zum Themaumfang dazugeschlagen werden muß. Ebenso s. cis I. usw.).

Die Stimmfolge, der überzählige Einsatz und der sich wiederholende Einsatz. Die Koda

Die Heranziehung und Auswahl der Stimmen zum Themavortrag und die Art der Aneinanderreihung innerhalb der Stimmfolge — vorerst soll die der Einzelthemaansätze besprochen werden, die der Engführungen folgt später — wird bei Bach aufs genaueste beobachtet. Hier gibt es keine Ausnahmen von der aufgestellten Regel, daß im Verlaufe einer Durchführung das Thema nur einmal von einer Stimme gebracht werden kann und, falls beabsichtigt, einer Stimme gestattet wird, das Thema als „überzähligen“ und letzten Einsatz einer Durchführung nochmals vorzutragen. Meistens vermeidet Bach, die zuletzt themaführende Stimme dazu zu verwenden, bei Heranziehung aber der letzteren wird ein Zwischenspiel eingeschoben, um die Überzähligkeit zu unterstreichen. Eine Folge wie S, A, S (!), B oder A, T, A (!), B verwendet Bach als gegen die Stimmfolge verstößend niemals. Dagegen sind die Folgen:

- | | | | |
|---|---|---|---|
| 2 | Themaansätze plus überzähligem Einsatz: | { | B, T, /B/ h I., III. Durchf., |
| | | { | T, B, /T/ h I., IV. „ |
| | | { | S, B, /B/ gis I., II. „ |
| | | { | S, A, B, /A/ A I., II. „ |
| 3 | Themaansätze plus überzähligem Einsatz: | { | S, A, B, /A/ E I., II. „ |
| | | { | A, B, S, /A/ F I., II. „ |
| | | { | A, B, S, /A/ B I., II. „ |
| 4 | Themaansätze plus überzähligem Einsatz: | { | T, A, S, B, /A/ H II., II. „ |
| | | | usw., |

bei Bach selbstverständlich. Die Behandlung des überzähligen Einsatzes in der Exposition ist allgemein bekannt, nicht aber, daß dieser bei Bach so konsequent in den übrigen Durchführungen, genau nach den gleichen Gesichtspunkten und bei verschiedener Themaansatzzahl — in

einer 3- oder 4-stimmigen Fuge können nur 2 Themaansätze und überzähliger Einsatz, in einer 4-stimmigen auch 3 Themaansätze und überzähliger Einsatz eine Durchführung bilden —, aufscheint.

Eine ganz besondere Spezialität Bachs, bisher vollständig übersehen, ist der „sich wiederholende Themaansatz“, der meist bei komplizierteren Kombinationen Verwendung findet (z. B.: d I., Baß T. 21—25). Es ist dies die sofortige Wiederholung eines Themaansatzes in der gleichen Stimme und ohne Zwischenspiel, auch in seiner Umkehrung oder Verkleinerung, wie in normaler Gestalt nach der Vergrößerung. Diese Wiederholung gehört zum vorangegangenen Thema, wird zu diesem in der Stimmfolge hinzugeschlagen und keinesfalls als Neueinsatz gebucht. Sie wird in diesem Werke als \widehat{SS} , $\widehat{T\bar{T}}$, \widehat{BB} notiert und ist als „sich wiederholender Sopran-, Tenor-, Baßthemaansatz“ (oder einer anderen Stimme) zu lesen. Welch heillose Verwirrung die Nichtkenntnis dieses Bach'schen Verfahrens bei den Analysen anrichtete, ist leicht zu verstehen. Eine einmalige Ausnahme im Wohltemperierten Klavier, nämlich Einschaltung eines Zwischenspiels vor der Thema-wiederholung, finden wir in der cis-moll Fuge des I. Bandes (IV. Durchf.). Die Annäherung des sich wiederholenden Themaansatzes an den überzähligen bei der Anwendung der Folge: A, S, B, /B/,

T, B, /B/,

S, A, /A/ oder dergleichen, ist einleuchtend, aber nicht widersprechend, sondern sinngemäß. Der sich wiederholende Themaansatz findet bei Bach sogar in der Exposition Verwendung (s. A I., sich wiederholender Baßthemaansatz. Vergleiche auch mit dem Vorhergesagten).

Für die Stimmfolge selbst muß bei Bach eine höhere Warte der Einstellung bezogen werden, die es ermöglicht, alle Schulregeln der Fugenlehre — wie viele wurden davon in den zahlreichen Lehrbüchern, ver-kündet und dann durch Bach'sche „Ausnahmen“ durchbrochen — mit den Ergebnissen seiner Kombinationsgabe in Übereinstimmung zu bringen oder zu vereinen. Darüber kann aber erst im Abschnitt „Der innere Aufbau der Durchführungen“ — die äußere Form des Gefäßes und dessen Inhalt sind auseinander zu halten — gesprochen werden.

Der überzählige Einsatz der letzten Durchführung erscheint oft nach abgeschlossener Kadenz in der Haupttonart über einem Orgelpunkte (z. B.: C I., c I.). Er wirkt daher auch harmonisch als überzähliger anhang- und kodaartig. Jedoch ist hier die Bezeichnung „Koda“ selbst,

die vielfach fälschlich auf x-beliebige Schlußpartien der Fuge ausgedehnt wurde, nur dann zu gebrauchen, wenn der überzählige Einsatz außerhalb der umgestellten Durchführungen, deren gegenseitigen Beziehungen und eines festen Formgehäuses (darüber später) steht. Selbstverständlich bringt Bach auch Schlußthemaansätze, die in der Stimmfolge nicht überzählig sind, aber die gleiche obige Wirkung erzielen. Eine schöne Koda von $4\frac{1}{2}$ Takten zeigt die a-moll Fuge des I. Bandes. Bei dieser wird durch den sich wiederholenden Einsatz der vorletzten Themagruppe die Wirkung des überzähligen vorweggenommen, so daß die Schlußgruppe nach der Kadenz und über dem Orgelpunkt ganz als Koda dasteht.

Der Gruppeneinsatz und dessen führende Stimme

Die Einbeziehung der die Engführungen bildenden Stimmen in die Stimmordnung (Stimmfolge) einer Fuge war ein völlig ungelöstes Problem und stiftete das größte Unheil an. Jede reguläre Stimmfolge wurde bei Zählung der Einzelstimmen, dies war das bisherige Vorgehen, vernichtet, dadurch der Durchführungsumfang verschleiert, unbestimmbar und die Geburt der modulatorischen Mittelteile, Gruppen usw. mit x-beliebigen Themaeintritten heraufbeschworen. Die exakten Untersuchungen der Fugen Bachs haben hier einwandfreie und einfache Ergebnisse gezeitigt und Bachs Arbeitstechnik bloßgelegt und klar gestellt. Sie sind im folgenden präzisiert¹⁾:

Jede Engführung bildet eine in der Stimmfolge nur einmal zu zählende Einheit. Um diese Einheit sinnfällig zum Ausdruck zu bringen, wurde die Bezeichnung „der Gruppeneinsatz“, der sowohl 2-, 3-, 4- oder noch mehrstimmig sein kann, in diesem Werke eingeführt. Engführungen und Themakreuzungen sind gut auseinander zu halten. Während bei Engführungen größere Strecken der themaführenden Stimmen übereinander geschichtet sein müssen, liegen bei Kreuzungen nur Anfang und Ende des abgehenden und neu eintretenden Themaansatzes gekreuzt. Bei Kreuzungen werden daher beide Stimmen in der Stimmfolge gezählt. Es gibt natürlich zwischen Engführungen und Kreuzungen Grenzfälle, die Absichten Bachs können aber immer durch

¹⁾ Selbstverständlich gelten sie auch sinngemäß für Engführungen zweier oder mehrerer verschiedener Themen (wie in Doppelfugen, Tripelfugen usw.). Im Wohltemperierten Klavier hingegen ist die Anzahl solcher Fugen gering.

genaues Studium der Fuge, Bestehen anderer formbestimmender Elemente und Kongruenzen im Bau der Durchführungen erkannt werden (z. B.: F I.).

Eine Stimme des jeweiligen Gruppeneinsatzes ist sozusagen die Hauptstimme des Gebildes, mit der die andere oder anderen Stimmen als Kontrapunkte, die diesmal das Thema selbst sind, ziehen. **Die Hauptstimme zählt allein in der Stimmfolge**, während die andere oder anderen Engführungsstimmen unberücksichtigt bleiben und keiner Beschränkung, sowohl in der Art der Aufeinanderfolge als auch in bezug auf die Einsatzzahl innerhalb einer Durchführung, unterworfen sind. **Die Hauptstimme wird als „führende Stimme“**, „Stimme I. Ordnung“, bezeichnet. Folgen Gruppeneinsätze aufeinander oder wird mit einem Einzelsatz abgewechselt, so entspricht die durch die führenden Stimmen oder mit der des Einzelsatzes entstehende Stimmfolge streng und gewissenhaft, **ausnahmslos, den angeführten Stimmfolgesetzen der Einzelsätze.**

Die führende Stimme bringt das Thema womöglich unverändert, ungekürzt, in Normallage, während die Stimmen II. Ordnung (man kann auch die 3. Stimme als Stimme III. Ordnung bezeichnen usw.) oft gekürzt — sie enden vielfach gleichzeitig mit der führenden Stimme, verändert, alteriert usw., um eben eine Engführung zu ermöglichen — erscheinen.

Als führende Stimme gilt immer die **Vergrößerung** des Themas, bei Engführung des Themas mit seiner Gegenbewegung, Verkleinerung oder anderen Formen, z. B. Rhythmisierungen, unbedingt das Thema in seiner **Normalgestalt.**

Die führende Stimme ist meistens die ersteintretende einer Gruppe, besonders wenn das Thema in allen Stimmen unverändert bleibt. Doch finden wir ebenso einen nachfolgenden Themaansatz als Gruppenführer, wenn aus triftigen Gründen ihm diese Rolle zugewiesen wird. So wird z. B. ein nachfolgender Themaansatz in der a-moll Fuge des I. Bandes (V. Durchf.) aus harmonischen Gründen, er zeigt gegenüber seinem Gruppengeführten geringere Abweichungen von der herrschenden oder der unterlegten Tonart, oder in der d-moll Fuge des I. Bandes (II. u. IV. Durchf.), hier durch Bevorzugung der unveränderten Eintrittsform des Themas, besonders der Beibehaltung der Mollterz auf gutem Taktteil, zum Gruppenführer. Dieser soll immer die geringste Abweichung von der Normallage und ersten Eintrittsform des Themas

und deren harmonischen Grundlage zeigen. In der C-dur Fuge des I. Bandes T. 17 zeigt z. B. die Quintlage des Themas und führende Stimme (T) linear gesehen die geringere Abweichung vom Thema; man beachte die Durterz, während der Baß durchwegs die Mollterz einführt.

In allen Stimmen stark verkürzte Gruppeneinsätze brauchen ebenso wie stark verkürzte Themasingleinsätze nicht berücksichtigt und in die Stimmfolge einbezogen zu werden (s. G I., T. 77, 78).

Die engste Führung tritt dann ein, wenn die Themasingleinsätze vollkommen übereinander liegen. Hier kann man fast besser von einer Verdopplung des Themas sprechen (G I. T. 79). Auch hier ist die führende Stimme selbstverständlich die der Normallage (s. b I., T. 56, Alt—Tenor).

Aber selbst Gruppeneinsätze können sich kreuzen (z. B.: C I., III. Durchf., letzter Einsatz oder c II., IV. Durchf. T. 25). Der Gesamtaufbau läßt solche Gebilde immer erkennen.

Ein nach Beendigung der führenden Stimme eintretender, eventuell wenig gekreuzter Themasatz darf absolut nicht mehr in die vorangegangene Gruppe einbezogen werden. Dagegen finden oft zu lang ausgedehnten Themavergrößerungen zweimalige, aufeinanderfolgende Themasintritte in den Stimmen II. Ordnung ihren Platz und gehören selbstverständlich in die gleiche Gruppe. Der vergrößerte Themasatz als führende Stimme nimmt eben alles unter seine Fittiche.

Sie werden z. B. als $A+S$ in den Schablonen geführt, das heißt: Gruppeneinsatz, aufeinanderfolgende Themasingleinsätze im A und S, Einführung mit der Vergrößerung des Themas im B.

Ansonsten haben wir auch weiterhin dieselben Erscheinungsformen wie bei den Einzelthemasingleinsätzen. So gibt es überzählige und scheinbar überzählige (G I., V. Durchf.) Gruppeneinsätze, bei denen freiere Behandlung des Themas Platz greifen kann, ebenso sich wiederholende Gruppeneinsätze. Ein Einzelgruppeneinsatz genügt nicht zur Bildung einer Durchführung. Bei Bach treten die Einführungen nicht ausschließlich zu Steigerungszwecken am Ende einer Fuge auf, sondern haben auch andere, der barocken Kunst eigene Funktionen zu erfüllen. Die führende Stimme wird, wie bei den Einzeleinsätzen, mit S, A, T, B od. S, V usw. (Sopran, Alt, Tenor, Baß od. Umkehrung vom Sopran, Alt usw.) angegeben, während die Stimmen II. Ordnung kleiner ge-

druckt als Koeffizienten (Hochzahlen) — vorher, bei früherem Eintritt als die Hauptstimme, nachher, bei späterem — angeführt werden, wobei die Reihenfolge der Eintritte berücksichtigt wird. TA, S bedeutet also: Tenorthemasatz, führende Stimme, dreifache Einführung mit Themasingleinsätzen im Alt und zuletzt eintretendem Sopran. Treten aber die Stimmen II. Ordnung so ein, daß sie aufeinanderfolgen und z. B. im dreistimmigen Satz nur aneinandergelehrte zweistimmige Einführungen zu hören sind, so werden sie mit einem + verbunden. Dies wurde bereits erwähnt.

Die Kadenz

Die Kadenz wird, sobald sie in selbständiger, eindeutiger Form auftritt, von Bach als Abschluß eines Formteiles verwendet, sie ist ein zuverlässiges, untrügliches Zeichen für den formalen Einschnitt und darf bei der Formbestimmung nicht übergangen werden. Es ist geradezu unverständlich, daß dieser Tatsache in vielen Analysen nicht Rechnung getragen wird; zum Beispiel hat Busoni so deutliche Kadenzen, wie die der Fis-dur Fuge, I. Band T. 22 und G-dur Fuge (I.) T. 70, Riemann die der b-moll Fuge (I.) T. 36 nicht zur Kenntnis genommen. Gerade diese b-moll Fuge bietet schöne Beispiele einfacher, edler Kadenzen, die Bach noch mit einem liebevollen Zug versieht: übergebundene Vorhaltshalbe (s. die Takte 24, 36, 54) über der fallenden Oktave oder ganzen Note des Basses. Bach hält in seinen Werken fast eine Rangordnung der Kadenzarten und ihrer Längen ein. Ganzschlüsse rangieren vor Halbschlüssen — immerhin findet man auch einen Halbschluß als Teilschluß, bei Durchführungsganzschlüssen innerhalb der Teile —, vollkommene Kadenzen vor unvollkommenen (s. D II.) oder solchen mit abschließendem Sextakkord. Die Kadenzlängen entsprechen einander, längere erscheinen immer mehr gegen das Ende zu, ein Zurückgehen in der Länge wird womöglich vermieden und die längste wird die des Schlusses. Nichts ist da willkürlich, alles ist genau überdacht, ausgewogen und jedes Viertel ausgezählt. Teilschlusskadenzen entsprechen einander, auch in der motivischen Ausarbeitung, und liefern dadurch sichere Anhaltspunkte für die Formbestimmung, ebenso Durchführungskadenzen. Doch werden letztere innerhalb eines Teiles oft kaschiert, Überkreuzungen mit dem eröffnenden Themasatz der neuen Durchführung helfen, den Fluß der Fuge aufrecht zu erhalten.

Führen die dem Thema zugrunde liegenden Harmonien im Verlaufe der Fuge zu einem Trugschluß, dem sofort die befriedigende, abschließende Kadenz folgt, so wird diese hier als „**Kadenzweiterung**“ bezeichnet. Diese Benennung soll zu verstehen geben, daß diese Art der Kadenz als Fortsetzung und Ausweitung der harmonischen Grundlage des Themas anzusehen ist. In der Fuge ohne Zwischenspiele C-dur des I. Bandes können sofort schöne Beispiele dieser Art beobachtet werden. So Takt 13 zweite Hälfte, Takt 19 erste Hälfte (mit überkreuztem Gruppeneinsatz), Takt 26 und 27. Ebenso in der H-dur Fuge des I. Bandes T. 33 oder in der D-dur Fuge des II. Bandes T. 9, 20, 27, und 29 usw. usw. Die aber mit dem Themaende selbst abschließende Kadenz ist keineswegs ein sicheres Element der Formbestimmung. Das Zusammenfallen eines Themaendes mit einem Durchführungsausschluß¹⁾ kann erst nach genauem Studium einer Fuge und deren formbestimmenden Elementen sicher erkannt werden. Das ist ganz selbstverständlich, denn Themaeinsätze sind normale Erscheinungsformen der Fuge, die durch ihr oftmaliges Auftreten jede Schlußwirkung der die harmonische Grundlage des Themas bildenden Kadenz abnützen und beeinträchtigen. Dasselbe gilt für die Wiederholung einer Kadenzformel. Die Wirkung der erstauftretenden Kadenz wird durch die folgende völlig aufgehoben und erst die letztauftretende bestimmt die Formgebung (z. B.: g I. T. 10, 11 und D I. T. 16, 20, 22 u. 27). So gestatten auch die wiederholten Dominante-Tonika Fortschreitungen der B-dur Fuge des II. Bandes keinen Schluß auf deren formalen Einfluß. Bei aneinandergereihten oder in der Nähe liegenden Kadenzen in Bachs Werken ist also die letztauftretende von ausschlaggebender, formbestimmender Bedeutung.

Nicht immer treten Kadenzen so hilfreich ein. Sie fehlen auch vielfach und Bach zeichnet dann den formalen Einschnitt mit einem feinen, kleinen Zug an, ein Halbschluß oder gar nur die Auflösung einer Dissonanzkette, selbst die vorhaltartige Verschleierung eines Halbschlusses muß da genügen.

Nur in ganz seltenen Fällen wird die formbestimmende Funktion der Kadenz durch andere formbestimmende Elemente aufgehoben. So fällt die in der F-dur Fuge des II. Bandes nach dem überzähligen Einsatz der I. Durchführung eintretende Kadenz nicht mit dem Durchführungsende zusammen, da der Gesamtaufbau der Fuge und die Verwendung

¹⁾ Dieser Fall tritt meistens bei Verwendung einer besonderen Zwischenspiellart, und zwar des „durchführungseigenen Zwischenspieles“ ein.

des thematischen Materials das der Kadenz (T. 28) folgende Zwischenspiel als Durchführungszwischenspiel erkennen läßt. Ein ähnlicher Fall ist das Auftreten der Kadenz vor dem überzähligen Einsatz in der d-moll Fuge des II. Bandes, T. 9.

Die Bedeutung der Kadenz in der Bach'schen Fuge liegt nicht so sehr auf harmonischem, als auf formalem Gebiete. Es wäre ein gewaltiger Irrtum, den Versuch zu unternehmen, aus der Tonartenfolge der Kadenzen eine Modulationsordnung der Fuge herauszuschälen und aufzustellen. Für den formalen Aufbau der Fuge sind ausschließlich die Durchführungen und für deren Harmonik die Tonartenfolge der Themaeinsätze von ausschlaggebender Bedeutung. Die Erörterung aller harmonischen Fragen soll daher gemeinsam an späterer Stelle erfolgen.

Dux und Comes

1. Die tonale Beantwortung

Die Bezeichnungen „Dux (Führer)“ und „Comes (Gefährte)“ haben vielfach die Vorstellung hervorgerufen, daß zwei Formen des Themas existieren, die einander folgen, gegenübergestellt werden oder in eine alternierende Reihenfolge zu treten haben. **Bei Bach muß diese Vorstellung völlig fallen gelassen werden.** Bach kennt, und dies ist für seine Arbeitsweise kennzeichnend, nur eine „Einheitsgestalt des Themas“ (Riemann), eben das Thema selbst, dessen Beginn — und Ende — nach Bedarf Abänderungen unterworfen werden kann. Die Unterscheidung von Dux und dem tonalen Comes ist, wie Riemann bereits bestätigte, „nur ein gelegentliches Ergebnis der modulatorischen Rückstärkung der Exposition“. Es kann nicht genug auf die Bedeutung dieses Satzes hingewiesen werden. Wir finden fast nur in der Exposition und entsprechend gebauten Durchführungen das alternierende Auftreten von Dux und Comes und in vereinzelt Fällen wird dieses auf die ganze Fuge ausgedehnt und als mitgestaltendes Prinzip zum Bau herangezogen (z. B.: B I.). Der Aufbau der Bach'schen Fugen geht eben von ganz anderen Voraussetzungen aus, als nur von einer Gegenüberstellung des Dux und Comes, wie im folgenden aufgezeigt werden soll. Das völlige Fallenlassen einer geordneten Wiederkehr des Comes in den meisten Fugen, in einigen tritt der Comes gar nur einmal ein (z. B.: f I., Fis I.), wie die zahlreichen Abänderungen des Thema-

beginnes, auch in der Art, daß Comesanfänge mit Duxfortsetzungen und umgekehrt Verwendung finden, zeigen klar Bachs Einstellung zu dem eben behandelten Gegenstand. Was nun die Comesanfänge mit Duxfortsetzungen oder umgekehrt betrifft, so ist es ersichtlich, daß die zweiteintretende Abänderung des Themas dieses in eine völlig andere Tonart stellt, daher diese die entscheidendere ist (z. B.: B I., Takt 26, Beginn der Lage nach in d-moll, das durch die Duxfortschreitung vom 4. zum 5. Achte! — Quarte statt Quinte — in c-moll verwandelt wird, u. dgl. m.). Man spricht daher in solchen Fällen am besten von einem Dux mit Comesbeginn oder einem Comes mit Duxbeginn. Dies wird in den Analysen mit: Dx—C od. C—Dx bezeichnet. Daß es auch eine Dux- und Comesform der Gegensätze gibt, die durch die entsprechenden Eintrittsformen des Themas bedingt sind, ist wohl zu beachten. Diese Tatsache wurde bisher kaum vermerkt (z. B.: Fis I., Takt 3: Comesbeginn mit Oktavsprung, dagegen T. 5: Septsprung vom 3. zum 4. ♯).

2. Die reale Beantwortung

Bei realer Beantwortung muß die Bezeichnung Dux und Comes ab der II. Durchführung **vollkommen entfallen**, da sie sinnlos und nicht einmal bei Eintritt der beiden Themaansätze in zwei im Dominantverhältnis stehenden Tonarten, analog der Exposition, zu begründen ist. Die Untersuchungen haben hier nämlich ergeben, daß Bach auch bei dieser harmonischen Grundlage und Aufeinanderfolge zweier Themaansätze, zwei Duxansätze fallweise schreibt, u. zw. in Fugen, in denen bei **tonaler** Beantwortung eine Unterscheidung einwandfrei möglich ist. Die Bestimmung von Dux und Comes ist daher ab II. Durchführung bei realer Beantwortung faktisch ganz undurchführbar. Dieser Fehler der bisher erschienenen Analysen muß völlig ausgemerzt werden. Man studiere die I. Durchführung der Cis I. und B II. (der überzählige Dux steht in der Dominanttonart), weiters den Comes-Schlußansatz der As II. in der Haupttonart (!) — an Stelle eines Dx.

Die themafreien Partien

Von den themafreien Partien sind die Zwischenspiele allgemein bekannt. Mit dieser Benennung wird eigentlich die große Bedeutung dieser Takte für das musikalische Werden, die Entwicklung, den Charakter und vor allem Aufbau der Bach'schen Fuge bagatellisiert. Die Arbeits-

technik des Meisters zeigt, abgesehen von dem musikalischen Inhalt und Wert der Zwischenspiele, daß diese als **vollwertige Aufbauteile** der Durchführungen zu gelten haben, ihre Länge genau bemessen wird und vielfach ihre Einführung in das Durchführungsgebäude an Stelle von Themaansätzen erfolgt, um dessen Umfang dem der I. Durchführung anzugleichen. Die Steinchen eines Mosaikgebildes werden gleichsam ausgetauscht, umgesetzt, umgruppiert. Aber auch die psychologische Bedeutung dieser Zwischenspiele, bisher nicht gekannt und gewürdigt, ist eine besondere. Sie sollen durch ihr thematisches Material genau avisieren, ob wir uns im Inneren eines Durchführungskomplexes, oder an dessen Außenseite, Ausgang oder Abschluß befinden. Eine weitere, dritte Zwischenspielart — ihr motivisches Material bleibt ohne Rücksicht auf den Ort des Auftretens unverändert — charakterisiert hingegen eine **Durchführung ganz allein** und hebt diese von den benachbarten, die meistens anderes thematisches Zwischenmaterial zeigen, ab. Es wird also ein Flügel des Fugengebäudes sozusagen rot, der andere zur Unterscheidung grün gefärbt. Durch Kenntnis dieser formalen Bedeutungen der Zwischenspiele, also durch Beachtung des thematischen Materials, ist es schon möglich, die Formbestimmung vieler Fugen vorzunehmen, die dann durch andere formbestimmende Elemente vollauf bestätigt werden muß. Überdies wird dann noch durch den „inneren Aufbau“ jeder Durchführung, darüber wird später gesprochen, die Gewißheit erlangt, jeder Zweifel ausgeschlossen und der Beweis des Beweises erbracht, daß die Analyse richtig ist und daß man sich bei der Formbestimmung nicht in eine subjektive Annahme verstreiten hat. Die in diesem Werke am Ende jeder Fugenanalyse angeführten Resultate der Untersuchungen Riemanns, Busonis¹⁾, Werkers²⁾ und Morgans³⁾, als Auswahl vieler anderer, mögen zum Vergleiche mit den vom Verfasser erlangten Ergebnissen dienen⁴⁾

1) Busonis Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers, Breitkopf & Härtel.

2) W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von J. S. Bach, Leipzig 1922.

3) Orlando Morgan, J. S. Bachs Forty-eight Preludes and Fugues, Analysis of the Fugues, London 1931.

4) Einige Beispiele wurden auch dem Werke „Il Clavicembalo ben temperato“ von Luigi Ferracchio, Turin 1947, entnommen. Ebenso Marc-André Souhays „Analyse des Wohltemperierten Klaviers“, deren Auszüge in den Bach-Jahrbüchern 1927, 1930 in des gleichen Autors Aufsätzen über „Das Thema in der Fuge Bachs“ erschienen. Die Analysen des Wohltemperierten Klaviers von Hans Brandt-Buys (Het Wohltemperierte Klavier van J. S. Bach, Arnhem 1942) und A. E. F. Dickinson (Bachs Fugal Works, London 1956) dagegen lieferten keine neuen Vergleichsmöglichkeiten.

(von Werker wurden nur einige Proben der Kuriosität halber angeführt). Sie zeigen, auf welchen Irrwegen sich diese Autoren bewegten. Bei den themafreien Partien sind zu unterscheiden:

1. a) das Durchführungszwischenspiel, das Teilspiel, das Schlußspiel, b) das Expositions-zwischenspiel,
2. das Binnenzwischenspiel,
3. das durchführungseigene Zwischenspiel,
4. das Einheitszwischenspiel der Fuge, Zwischenspiele in freier Art,
5. a) Themaverlängerungen, b) Scheinthemaeinsätze,
6. **Kadenzweiterung, Kadenzberichtigung, Kadenzanhang,**
7. Koda.

1. a) **Das Durchführungszwischenspiel steht ausschließlich am Ende einer Durchführung**, soll dieses durch sein Erscheinen avisieren und beschließt die Durchführung mit oder ohne Kadenz. Es ist daher eines der wichtigsten Elemente der Formbestimmung. **Es muß unbedingt ihm eigenes neues thematisches Material einführen**, sei es, daß das gesamte Durchführungszwischenspiel selbständig und unabhängig entworfen ist, oder daß das Neumaterial zu früher verwendetem in Über-einanderlage wie auch Aufeinanderfolge hinzutritt. Letzteres erfolgt meistens im späteren Verlauf der Fuge, nachdem das Binnen-Durchführungszwischenspiel in selbständiger Form bereits aufgestellt wurde. Das Durchführungszwischenspiel tritt niemals in seiner Gänze als Binnenzwischenspiel auf, doch werden auch hier Kombinationen von Bruchstücken beider Zwischenspiellarten im weiteren Verlauf der Fuge vorgenommen.

Es ist eine Besonderheit Bachs, dem erstauftretenden Durchführungszwischenspiel bei seinem Wiederauftreten in einer der folgenden Durchführungen einen Thema-einsatz nachfolgen zu lassen, der dann jedenfalls die Durchführung abschließen muß. Vielfach ist es ein über-zähliger Einsatz und seine Überzähligkeit in der Stimmfolge deckt sich dann gleichermaßen mit dem formalen Aufbau und der beabsichtigten psychologischen Wirkung des Zuviel, des Überzähligen. Doch wird auch die gleiche Wirkung durch den Eintritt eines in der Stimmfolge nicht überzähligen Einsatzes an dieser Stelle erzielt. Denn der Hörer soll mit dem Eintreten des Durchführungszwischenspiels das Ende der

Durchführung avisiert erhalten, wodurch der überraschend noch folgende Thema-einsatz als überzählig, in dem zuletzt erwähnten Falle als „scheinüberzählig“, empfunden wird und die Schlußwirkung erhöht. Der Fachausdruck „scheinüberzählig“ mußte den Gegebenheiten der Stimmfolge entsprechend gewählt werden. **Die Vorversetzung des Durchführungszwischenspiels vor den leiztauftretenden Thema-einsatz einer Durchführung ist ein besonders feiner Zug der Bach'schen Arbeitsweise** und eine oft von ihm verwendete, bisher unentdeckt gebliebene Manier seiner Kompositionstechnik (so z. B.: Es I., III. Durchf.) und auch eine seiner Praktiken, die Durchführungslängen einander anzunähern.

Beschließen gleiche Durchführungszwischenspiele Durchführungsgruppen, also Teile der Fuge, so müssen sie als „**Teilspiele**“ bezeichnet werden.

Das **Schlußspiel** der Fuge ist ebenfalls ein Durchführungszwischenspiel. Es muß sein thematisches Material aus den Durchführungszwischenspielen der gleichen Fuge beziehen.

Bach versucht die verschiedenen Zwischenspiellarten auf mannigfachste Weise zu verwenden. So schreibt er auch Fugen ganz ohne Durchführungszwischenspiele, wie z. B. die f-moll Fuge des I. Bandes oder dessen Eröffnungsfuge in C-dur, die überhaupt keine Zwischenspiele aufweist.

b) Das in der I. Durchführung vor einem überzähligen Einsatz und diesem folgenden Durchführungszwischenspiel auftretende Zwischenspiel ist das **Expositions-zwischenspiel. Dieses zeigt die Beendigung der normalen Stimmrunde an**. Es wird im weiteren Verlauf der Fuge, je nach den auftretenden Kombinationen und dem inneren Aufbau der Durchführungen, sowohl als Binnenzwischenspiel, wie auch in der Funktion eines Durchführungszwischenspiels verwendet. Die c-moll und die Cis-dur Fuge des I. Bandes liefern Beispiele für die Verwendung des Expositions-zwischenspiels als Binnenzwischenspiel in den folgenden Durchführungen. Die Es-dur Fuge des I. Bandes hingegen zeigt gleiches Expositions- und Durchführungszwischenspiel vor und nach dem überzähligen Einsatz, eine einfache und logische Erscheinungsform wie Anwendungsart. Das Expositions-zwischenspiel ist somit ein Zwitter, es beschließt und leitet weiter, wird dementsprechend in den folgenden Durchführungen eingeführt und ist daher für die Formbestimmung nicht verläßlich.

2. Das **Binnenzwischenpiel** steht innerhalb des **Durchführungsgehäuses**, niemals aber an der **Außenseite** desselben. Daher und zwecks Gegenüberstellung zu einem mit eigenem thematischem Material versehenen **Durchführungszwischenpiel**, seine Benennung. Ein in der **Exposition** eingeführtes **Binnenzwischenpiel ändert niemals im weiteren Verlauf der Fuge seine Funktion** und bringt das ihm charakteristische thematische Material bei den **Wiederauftritten** oft unverändert, in **Umkehrungen** oder **Varianten**. Bach läßt diesen Typus von **Binnenzwischenpielen** vor allem in **Durchführungen** mit **Themaeröffnungen** eintreten, so daß sie zwischen den **Themaansätzen** vermitteln und dort eingebettet sind.

Für den Vortrag ergibt sich aus dem Vorhergesagten die logische Folgerung, das für das **Durchführungszwischenpiel** charakteristische motivische **Neumaterial** (als **Material I. Ordnung**) gegen bereits aufgetretenes, im Falle der Kombination von Motiven, entsprechend zur Geltung zu bringen. Für **Binnenzwischenpiele** hingegen ist das erst auftretende Material, trotz gelegentlicher **Hinzufügungen**, bleibend das der **I. Ordnung**.

Die Gestaltung einer Fuge ganz ohne **Binnenzwischenpiele** löst Bach in der **e-moll Fuge** des I. Bandes, um auch diese Möglichkeit zu demonstrieren. Auch die **As-dur Fuge** des I. Bandes steht fast ohne **Binnenzwischenpiele** da, zeigt aber mit jeder Durchführung wechselnde **Durchführungszwischenpiele**.

3. Der dritten Gruppe gehören jene **Zwischenpiele** an, die **ausschließlich mit ihrem Typus je eine Durchführung durchziehen**. Hier bevorzugt Bach die **Eröffnung** einer Durchführung mit diesem **Zwischenpiel**, das solcherart dem Thema vorangeht. Ein dem Thema folgendes „**durchführungseigenes Zwischenpiel**“, dies ist der Name dieser **Zwischenpielart**, kann in der II. Durchführung der **As-dur Fuge** des I. Bandes festgestellt werden. Da nur ein **Einheitszwischenpiel** nun mit den **Themaansätzen** in Verbindung tritt, schmiegen sich beide innerhalb einer Durchführung inniger zu einem festen Gebilde aneinander, welches Bach dann gegen andere Durchführungen, sei es zur Gegenüberstellung, **Absonderung** oder **dergleichen**, ausspielt. So erhält z. B. die III. Durchführung der **Cis-dur Fuge** des I. Bandes ihr eigenes **Zwischenpielmotiv**, das diese Durchführung von ihren Nachbarn abheben und charakterisieren soll. Oder in der **H-dur Fuge** des I. Bandes wird so ein **abgerundetes Durchführungsgebäude** als II. und IV. Durch-

führung der **zwischenpiellosen I. und III.** gegenübergestellt. Eine andere Kombination treffen wir z. B. in der **h-moll Fuge** (I.). Von den Durchführungen II, III und IV hat jede ihr eigenes, mit neuem thematischem Material entworfenes, **durchführungseigenes Zwischenpiel** und die V. vereinigt dann alle drei Typen unter ihren **Fittichen**. Zum ersten Male für die ganze Fuge findet diese **Zwischenpielart** in der **f-moll Fuge** des I. Bandes ihre Verwendung.

4. Bleibt ein **Zwischenpiel** für eine ganze Fuge unverändert beibehalten, so kann man es als „**Einheitszwischenpiel**“ bezeichnen. Ein solches ist fast auch das **Zwischenpiel** der **fis-moll Fuge** des I. Bandes. Ändert hingegen Bach ununterbrochen die **Zwischenpiele**, so muß man von „**Zwischenpielen in freier Art**“ sprechen (z. B.: **As I.**, es I.). Natürlich beziehen solche **Zwischenpiele** immer ihr thematisches Material aus dem **Fugenthema** (s. besonders es I.) und haben dadurch gemeinsame **thematische Wurzeln**.

5. a) **Sequenzartige Wiederholungen** von **Schlußgliedern** des **Themas** werden oft zu **Zwischenpielen** **verselbständigt**, die dann in die besprochenen Kategorien fallen. Sie wirken aber in **aufbauender** und **gestaltender Kraft** bedeutend schwächer als die mit neuem thematischem Material gebildeten **Zwischenpiele** und wollen mehr eine **unmittelbare Themaaneinanderreihung** vortauschen (z. B.: **g I.**). Füllen aber nur wenige Noten, sei es in **sequenzierter** oder **freier Form**, den **Zwischenpielraum** zweier **Themaansätze**, so muß man von der **Zwischenpielauffassung** abgehen, die **Zusätze** dem Thema zuschlagen und diese als **Themaverlängerung** ansprechen. Die so verlängerten **Themaansätze** ergänzen einander dann oft in **schönster Abrundung** (es I., A I., h I.). Solche **Themaverlängerungen** entstehen auch durch **Vorhaltbildungen**, die in das Thema als **Abänderungen** eingeführt werden und das **Themaende** hinauschieben, und durch **Varianten** des **Themaschlusses** (z. B.: **A I.**).

b) Zu den **Zwischenpielpartien** müssen auch die **Scheinthemaansätze** gerechnet werden. Diese erhöhen die **Eintrittswirkung** des folgenden **Themaansatzes**, stellen aber selbst, da sie nur **Bruchstücke** des **Themas** bringen, keinen **Themaansatz** vor. Solche **Bruchstücke**, einem **Themaansatz** nachgesetzt, sind als **Zwischenpiel motive** allgemein bekannt, vor das Thema gesetzt, täuscht der **veränderte Charakter** dieser **Bildungen** und verleitet oft zur **Annahme** eines **Themaansatzes**. Bei **Vermeidung** dieses **Fehlers** tritt die **Konstruktion** des **Fugengerüstes** klar zu Tage.

6. Wird das Thema mit einem Trugschluß beendet oder der Abschluß der der harmonischen Grundlage des Themas innewohnenden Kadenz umgangen und im folgenden dann das Versäumte nachgeholt, so haben wir es, wie bereits erwähnt, mit einer „**Kadenzweiterung**“ zu tun. Solche Erweiterungen erstrecken sich höchstens über wenige Takte, sind oft anzutreffen und gehören jedenfalls den themafreien Partien, nicht aber dem Thema an. Sie stellen die wichtigen Abschlüsse der formalen Einschnitte und beenden die Fuge. Ihr Umfang muß dem Interpretens zwecks richtiger Gestaltung genau bekannt sein (z. B.: C.I., T. 13, 23, 26, 27 oder Es.I., T. 35, 3. J an, ebenso f.I., die 3 Schlußtakte).

7. Die Ausführungen über die K o d a bei den überzähligen Einsätzen gelten auch für die themafreien Partien am Ende der Fuge. Stehen diese außerhalb des Durchführungsgehäuses, dann können sie als Koda angesprochen werden. So zeigt z. B. die G-dur Fuge des I. Bandes nach dem letzten Themaesatz, der die Wirkung eines überzähligen hat, und abschließender Kadenz einen viertaktigen Schlußanhang über dem Orgelpunkt mit neu verarbeitetem thematischem Material, der als Koda angesprochen werden kann. Die Koda soll aber keine Kadenzwiederholung wie bei der D-dur Fuge des I. Bandes sein. Bei dieser stellen die fünf letzten Takte lediglich eine ausgebaute Wiederholung der vorhergegangenen Schlüsse dar. Die Koda darf aber auch nicht mit dem letztauftretenden Durchführungszwischenspiel oder einem Teilschluß, diese gehören dem normalen Durchführungsbau an, wechselt werden (s. Ende der Fis-dur Fuge des I. Bandes). Auf solche feine Unterschiede muß sorgfältig geachtet werden.

Die Durchführungsbegrenzung

Die Untersuchungen über das Problem: „Wie ist das Durchführungsende erkenn- und bestimmbar, mit welchen Mitteln zeigt Bach dieses an?“ haben folgende Erkenntnisse gezeitigt:

Zur Umfangbestimmung der Durchführungen tragen bei:

1. die Kadenzen,
2. die **Zwischenspiele und deren Anordnung**,
3. der Stimmrückgang bei Themaesätzen,
4. die Stimmfolge,
5. die Durchführungslängen,

6. der Thema- oder Materialwechsel,
7. die Änderung der kontrapunktischen Technik,
8. die Einführung neuer Bewegungsmomente,
9. die gleiche Konstruktion der Durchführungsenden und
10. der innere Aufbau der Durchführungen.

ad 1) und 2) Kadenzen und Zwischenspiele wurden bereits behandelt. Sie erscheinen meistens durch weitere der oben angeführten bestimmenden Elemente ergänzt und nur selten (dann logisch begründbar) durch diese vom Durchführungsende abgedrängt.

ad 3) Ein neues, wichtiges aber unfehlbares Element der Formbestimmung ist der **Stimmrückgang bei einem neuen Themaesatz**. Dieser muß sich zumindest über die ganze Themalänge erstrecken, soll aber nicht ein gelegentliches kürzeres Pausieren einer Stimme sein. Wenn nun Bach nach erreichter Mehrstimmigkeit auf eine geringere Anzahl der Stimmen in obgenannter Art zurückgreift, so kann daraus geschlossen werden, daß der betreffende Themaesatz einer neuen Durchführung angehört. Bach nimmt solche Stimmrückgänge **aus-schließlich am Beginn der Durchführungen** vor. Er baut solcherart, mit geringerer Stimmenzahl beginnend oder diese weiterführend, einen neuen Trakt der Fuge auf. In Fällen, in denen der Stimmrückgang erst nach Beginn des Themas eintritt, ist immer die kleinere Stimmenzahl als die ausschlaggebende anzusehen (s. F. I., T. 18, 19, hier reicht die Mittelstimme mit einem Anhang in die neue Durchf. hinein). Bei unmittelbar aneinanderschließenden Themaesätzen zeigt die verminderte Stimmenzahl des zweiten Einsatzes den Beginn einer neuen Durchführung bei letzterem an. Auch hier gibt es meistens noch andere formbestimmende Elemente und Parallelen im Gesamtaufbau, die die Absicht des Komponisten unterstreichen. So eröffnet z. B. der Alt in der gis-moll Fuge des I. Bandes mit dem 2. J des 19. Taktes die III. Durchführung, der plötzliche Rückgang zur Dreistimmigkeit avisiert dies unmißverständlich. Eine einzige Ausnahme des hier angeführten Grundsatzes im vorliegenden Bande scheint die A-dur Fuge zu bieten. Hier wird innerhalb einer Durchführung, der III. der Fuge, Takt 27, neuerlich auf die Zweistimmigkeit zurückgegriffen. Anscheinend sah Bach in der vorangegangenen Terzverdopplung des Themas, Ende des Taktes 25 und Takt 26, keine echte Dreistimmigkeit, sondern nur die Verdopplung durch Aufspaltung, Teilung einer Stimme, die überdies in gekreuzter Lage liegt (Sopran unter Alt). Wird die Terzver-

dopplung so beurteilt, sie ist jedenfalls hier keine selbständige Stimme, so kann die Zweistimmigkeit dann vom Beginn der Durchführung, Takt 23 an, als durchlaufend aufrechterhalten angesehen werden. Der Verstoß gegen den hier behandelten Grundsatz ist also begründbar und sichtlich gering. Die Eigenart dieser Ausnahme bestätigt die Regel.

ad 4) und 5) Über die **Stimmfolge** und **Durchführungslänge** wurde schon gesprochen. Die Stimmfolgen werden in den Analysen am Beginn jeder Durchführung herausgestellt und eingerahmt, um so dem Auge sofort ein geschlossenes Ganzes bieten zu können. Zu den Durchführungslängen soll noch bemerkt werden, daß verhältnismäßig ausgedehntere Durchführungen mehr gegen das Ende der Fuge auftreten und deren Ausbau durch Verlängerung der Zwischenspiele, meist durch Wiederholungen, erreicht wird. Diese Wiederholungen bringen nichts Neues in der Entwicklung, daher wird die Verlängerung als solche nicht empfunden, eine Tatsache, der Bach bewußt Rechnung trägt.

ad 6, 7 und 8) Die Einführung eines neuen Themas, der **Themaumkehrung**, eines neuen festgehaltenen oder die **Bewegungsform** verändernden **Gegensatzes** — z. B. der Eintritt der Sechzehntel- nach vorangegangener Achtelbewegung —, wie auch neuer **kontrapunktischer Techniken**, z. B. Vergrößerungen usw., sind bei Bach **untrügliche Signale eines neuen Durchführungsbeginnes**. Diese Veränderungen statt einer Durchführung mit neuen Zügen aus und heben sie solcherart von der vorangegangenen ab. Engführungen eröffnen meistens neue Durchführungen, aber sie treten auch im Verlaufe einer Durchführung (s. b I., III. Durchf.) auf und sind besonders bei überzähligen Einsätzen zu finden. Daher bietet deren Erscheinen keinen sicheren Anhaltspunkt für die Formbestimmung. Die Rückkehr zu den normalen Materialformen der Exposition, wie z. B. zum Thema in gerader Bewegung nach dessen Gegenbewegung, ist dagegen **kein** formbestimmendes Ereignis, wie die häufigen Einführungen der Normalformen im Verlauf der Durchführungen es beweisen.

ad 9) **Mit größter Sorgfalt werden oft gemeinsame Züge und Merkmale den Durchführungsenden oder nur den korrespondierenden Teilschlüssen verliehen**. Irgend eine Wendung, eine Art des Vorhalts oder ähnliches genügt da. Durch sorgfältiges Studium der Fuge müssen diese Details bloßgelegt werden, die dann bei der Formanalyse mitbestimmend wirken und getroffene Entscheidungen endgültig bestätigen.

ad 10) Die Beziehungen der Durchführungen einer Bach'schen Fuge

zueinander und zur I. Durchführung sind der verschiedensten Art. Nur in den seltensten Fällen erscheinen sie in freier Form entworfen. Umstellungen, Auswechslungen, Neueinstellungen, Neueinführungen kontrapunktischer Stimmen und Manieren, die mannigfachsten Kombinationen werden vorgenommen. Aus Teilen einer Durchführung entfalten sich neue, größere; Zusammenlegungen, Übereinanderschachtelungen, Dehnungen, oftmals mit Stimmfolgeumlegungen verbunden, tauchen da auf. So wird eine Durchführung aus der anderen entwickelt. **Die Analysen haben diesen „inneren Aufbau“ bloßzulegen, aufzuzeigen, und die Übereinstimmung dieses inneren mit dem äußeren Aufbau liefert den schlagenden Beweis für die Richtigkeit der erlangten Untersuchungsergebnisse**. Die Kombinationsgabe Bachs ist unerschöpflich, entfaltet sich aufs reichlichste und treibt herrliche Blüten. Es ist unbedingt von einem Spieler zu verlangen, daß er diesen inneren Aufbau der von ihm vorgetragenen Fuge kennt und nicht nur gerade weiß, wann das Thema in dieser oder jener Stimme erscheint. Nur dann kann er behaupten, dieses Werk wirklich zu verstehen. Hier verbirgt sich die Art der Bach'schen Kunst, zeigt sich ihre technische Meisterschaft, liegt der Schlüssel zu ihrem Verständnis. Gleich der Aufbau der ersten Fuge des I. Bandes, bisher völlig mißverstanden, mit seinen symmetrischen Anlagen, seinem sukzessiven — in der II. Durchführung 2, in der III. 4 Gruppeneinsätze — Aufblühen, gleicht dem Entfalten einer Rose und gewährt höchsten ästhetischen Genuß. Jede Fuge zeigt im Aufbau der Durchführungen neue Ideen, neue Möglichkeiten, neue kaleidoskopartige Kombinationen, auf die besonders hingewiesen werden soll. Manche benachbarte Fugen zeigen viele Beziehungen und Ähnlichkeiten, und man muß wohl vermuten, daß Bach sie hintereinanderschuf. Auch das Spiel mit der Stimmfolge gehört dem inneren Aufbau der Durchführungen an. Hier trifft man fallweise völlig gleiche Stimmfolgen in einer Fuge, ganz zum Gegensatz zur Theorie, die Abwechslung vorschreibt. Dies ist aber bei Bach eine Selbstverständlichkeit, will er doch in diesen Fällen bei nebeneinanderliegenden Durchführungen gewisse Beziehungen schaffen. So zeigt die c-moll Fuge des I. Bandes gleiche Stimmfolgen, ebenso die beiden ersten Durchführungen der c-moll-I) und Fis-dur-Fuge (I) usw. Andere Fugen weisen gesetzmäßige Verschiebungen, Umstellungen, Zusammenziehungen oder den Ausbau der Stimmfolge auf, die durch die graphische Darstellung sinnfällig zum Ausdruck gebracht werden können. **Nur von dem inneren Aufbau der Durchführungen aus kann bei Bach die Anlage einer Stimmfolge**

verstanden werden. Beschränkungen kennt der Meister hier nicht, von den ersterwähnten Regeln der Stimmfolge abgesehen, und Vorschriften, wie die vieler Theoriebücher sind überflüssig und nicht stichhaltig. Wiederholt werden benachbarte Durchführungen mit der gleichen Stimme eröffnet oder es wird mit der selben, die vorangegangene Durchführung beschließenden Stimme begonnen (alles in den Lehrbüchern verpönt) und vieles mehr, um eben ein neues Durchführungsgebäude aufzubauen, das durch irgendwelche Umstellungen besonderer Art gewonnen wird. Die Stimmfolge ist also bei Bach, bis auf wenige Fälle, nicht Selbstzweck, sondern dem inneren Aufbau der Durchführungen zugehörig und von diesem Standpunkt aus müssen alle die gleichen Stimmfolgen, deren symmetrische Anordnungen, Verdichtungen, Bereicherungen durch Engführungen oder Auslassungen, terrassenförmige Verschiebungen und kreisförmiges Ablaufen usw. betrachtet werden.

*

Nicht immer treten all' die erwähnten formbestimmenden Elemente, vor allem die unbedingt verlässlichen, wie Kadenz und Stimmrückgang, ein. So sind es manchmal nur wenige von ihnen, die sicheren Halt gewährleisten, manchmal dominieren einige und drängen die anderen zurück, oder machen sie gar unwirksam. Wenn ein bestimmter Plan eines inneren Aufbaues der Durchführungen vorhanden ist, muß er mit der durch das thematische Material und die äußeren Kennzeichen gewonnenen Analyse übereinstimmen und diese bestätigen. Vereinzelte Fälle im Bach'schen Fugenwerk, in denen scheinbar nicht die geringsten äußeren Anhaltspunkte aufscheinen, die Enden der Durchführungen verschleiern sind und diese ineinander gehen, um eine Fuge aus einem Guß zu gestalten — von dieser Art bis zu jener der streng abgegrenzten Durchführungsblöcke sind alle möglichen Zwischenstufen zu finden —, gestatten erst nach peinlichst exakten Untersuchungen und Feststellung eines inneren Aufbaues oder kleinster Merkmale als Fingerzeige für die Durchführungsbegrenzung, Einblick in ihre Anlage. Das genaue Studium der folgenden Analysen wird volles Verständnis für das eben Gesagte geben.

Der Aufbau der Teile

Wenn wir uns nun vom Aufbau der Durchführungen zu deren Gruppierung, den Teilen der Fuge wenden, so können wir wieder die Aus-

nützung aller erdenklichen Kombinationen und Möglichkeiten zwecks Gegenüberstellung und Schaffung gegenseitiger Beziehungen konstatieren. Vor allem muß bei Bach sein Festnageln der Mitte einer Fuge — seltener Fälle mit nur 3 Durchführungen (z. B.: Fis I., h II., B II.) oder der Gruppierung 3×2 sind natürlich hier ausgeschlossen — aufpassen. Diese Mitte liegt in vielen Fällen genau, wird oft durch Kadenz, Teilsysteme od. dgl. deutlich unterstrichen und markiert den Beginn des II. Teiles. Die Zweiteiligkeit ist die in Bach'schen Fugen am häufigsten auftretende Gruppierungsform der Durchführungen. Der Ablauf der an beiden Seiten der Mittelachse liegenden Durchführungsgruppen ist z. B., um nur eine Auswahl zu treffen, vom Anfang bis zu deren Ende völlig gleich (s. c I., D I., d I., e I. usw.) oder es wird einem ersten Paar einander gleichender Durchführungen, ein ebensolches zweites im II. Teil gegenübergestellt (z. B.: F I.) oder die Außendurchführungen, also die I. und IV., wie in der Cis-dur Fuge (I.) entsprechen einander oder es wird mit den Bewegungsrichtungen in den Zwischenspielen sein Spiel getrieben (f I., aufwärts laufende Zwischenspiele in der I. Durchf., abwärts laufende in der II., Auftreten beider Richtungen sowohl in der III. als auch in der IV. Durchf.) oder die Stimmfolgen beider Teile zeigen Beziehungen besonderer Art (fis I.) oder der II. Teil (z. B.: A I.) wird durch Einführung fließender Notenwerte und neuen Materials gekennzeichnet usw. usw. Kurz, jede Fuge hat ihre Eigenheiten, zeigt neue Kombinationsmöglichkeiten, die in diesem Werke genau herausgeschält wurden. Die Variationstechnik Bachs hat da viel verschleiern, besonders die der figurativen Auszierung in der Art der figuralen Choralvariation, die Melodiennoten durch Tonreihen umspielen und verbinden läßt oder diese gar in andere ganz auflöst. Selbstverständlich finden wir auch Gruppierungen der Durchführungen zu dritt oder nur 3 Durchführungen, also die Dreiteiligkeit (z. B.: Fis I., die ein ganz neues Moment in den Beziehungen der Durchführungen zu einander aufs geistreichste serviert) und ebenso wird bei Bach, gleich allen anderen Kombinationsmöglichkeiten, die der Tonartenfolge (g I.) und der Ausnützung des Gegensatzes zwischen Dur und Moll fallweise herangezogen.

Bei der kongruenten Gestaltung der Durchführungen oder Teile zeigt sich oft das Fehlen des eröffnenden Solothemaeinsatzes in den der Exposition folgenden Durchführungen, der, da einstimmig, nicht mehr eingeführt werden kann. Wird er dennoch in eine neue Formeinheit gestellt, so erhält er eine Gegenstimme (s. E I.). Die Teile zeigen oft

zum Abschluss ihr eigenes, für sie charakteristisches Teilnachspiel, Teilzwischenenspiel, kurz gesagt „Teilspiel“, das als wichtiges formbestimmendes Element zu gelten hat.

Die fast gleichen Teillängen, die, wie bereits ausgeführt wurde, ungleiche Durchführungslängen ausgleichen, die Kongruenz dieser Teile in vielen Fugen, die vielfach aus der Exposition entwickelten gleichen, wenn auch variierten Bauwürfel der Durchführungen und deren gleiches thematisches Ausschwingen mit eventueller Abkadenzierung, zeigen uns den wahren Aufbau der Fugen, dem sich auch die harmonische Anlage dieser Werke unterordnen muß. Der Aufbau der Fuge bei Bach ist eben nicht harmonischer Art, sondern polyphones Kombinationsspiel der Stimmen rein kontrapunktischer Herkunft.

Die Harmonik in den Fugen Bachs

1. Die Tonarten der Themasätze und deren Beziehungen zur Haupttonart.
 2. Die Modulationsordnung der Themasätze.
1. Untersucht man die Ergebnisse der folgenden Analysen und versucht, die gewonnenen harmonischen Resultate zu präzisieren und zu formulieren, so ergeben sich folgende Tatsachen:

Bach läßt im gesamten Wohltemperierten Klavier die Themasätze nur in jenen Tonarten eintreten, deren Grundtöne ausnahmslos in der Tonleiter der Haupttonart der Fuge enthalten sind. In Moll liegen diese in der natürlichen, äolischen Mollskala. Jeder über einen solchen Grundton gebaute, leitereigene Dreiklang kann zum Zentrum, Tonika, einer Einsatztonart werden und ist ihr Repräsentant. In Dur sind dies die leitereigenen Dreiklänge der I. bis VI. Stufe — die VII. entfällt hier vollkommen — und als seltene Ausnahmen einige der Varianten (an Stelle von Dur tritt Moll und umgekehrt), so die der II. Stufe (Dur statt Moll) und die der IV. und V. Stufe (Moll statt Dur, z. B.: As II.¹⁾). Die Variante der II. Stufe wird Wechseldominante genannt (z. B. der D-dur-Akkord in C-dur).

¹⁾ Eintreten des Themas in der Moll dominante und teilweise Harmonisation eines Themasatzes in der Mollsubdominante.

Es ergeben sich in Dur (in C-dur dargestellt) folgende Beziehungen und Abkürzungen:

c	I. Stufe	C-dur	Tonika	Ton.
d	II. Stufe	d-moll	Subdominantparallele	Sp
e	III. Stufe	D-dur	Wechseldominante, Variante der Subdominantparallele	vSp
f	IV. Stufe	e-moll	Dominantparallele	Dp
g	V. Stufe	F-dur	Subdominante	Sd
a	VI. Stufe	f-moll	Mollsubdominante	mS
		G-dur	Dominante	D
		g-moll	Moll dominante	mD
		a-moll	Tonikaparallele	Tp

In Moll ergeben sich folgende Beziehungen und Abkürzungen (in a-moll dargestellt):

a	I. Stufe	a-moll	Tonika	Ton.
h	II. Stufe ¹⁾	h-moll ²⁾	Parallele der Subdominante	pSv
c	III. Stufe	C-dur	Tonikaparallele	Tp
d	IV. Stufe	d-moll	Subdominante	Sd
e	V. Stufe	e-moll	Moll dominante	mD
f	VI. Stufe	F-dur	Parallele der Subdominante	Sp
g	VII. Stufe	G-dur	Moll dominantparallele	mDp

Weiterhin als seltene Ausnahmen:

a	I. Stufe	A-dur	Variante der Tonika ³⁾	vT
d	IV. Stufe	D-dur	Variante der Subdominante (s. es I., T. 24)	vS
g	VII. Stufe	g-moll	Variante der Moll dominantparallele (s. e I., a I.)	vmDp

¹⁾ der verminderte Dreiklang entfällt wieder.

²⁾ H-dur als Wechseldominante ist ebenfalls festzustellen (e I.), also die Variante der Dursubdominantparallelen ... vdSp.

³⁾ So in den Mollureinsätzen — I. Stufe Dur, IV. Stufe Moll — der d-moll Fuge des I. Bandes.

Vereinfacht kann man darstellen (große Buchstaben bedeuten Dur, kleine Moll):

Durfugen: C, d, e, F, G, a,

(D)
 Ton., S, D
 Tp, Sp, Dp
 vSp

Mollfugen: a, h, C, d, e, F, G,

oder:
 Ton., S, mD
 Tp, Sp, mDp
 pSv

Die hier angeführten Tonarten der Themasätze werden, von seltenen Ausnahmen abgesehen, im Bach'schen Fugenwerk mit eiserner Konsequenz beibehalten und beschränken den Kreis der Modulation. Zwischen diesen harmonischen Grundlagen der Themasätze liegen die themafreien Partien, die frei modulierend und verbindend von einer zur anderen überleiten. Doch scheut Bach sich nicht, den nach einer beschließenden Kadenz folgenden Themasatz auch in eine völlig andere Tonart zu stellen. So erscheint es selbstverständlich, daß die harmonischen Grundlagen der Themasätze zu Beginn und Ende in den harmonischen Fluß eingebaut, eingekittet werden müssen, daher oft abgeändert erscheinen. Wie erwähnt, entscheidet bei Bestimmung der Einsatztonarten der Vergleich der Normallage des Themas und seiner harmonischen Grundlage mit der des Kernes des jeweilig auftretenden Themas, wobei auch eventuelle Lagenänderungen festgestellt werden können.

2. Ergaben sich beim Studium der Einsatztonarten feste handgreifliche Resultate, so läßt deren Aufeinanderfolge, die Modulationsordnung, jedes Schema oder irgendeine Schablone vermissen. Hätte Bach einen modulatorischen Mittelteil für alle Fugen schaffen wollen, so wäre er unbedingt zu einem mehr oder weniger festen Schema gelangt, denn nach der Exposition verbleiben bei der zur Verfügung stehenden beschränkten Tonartenauswahl nur wenige restliche Modulationsmöglichkeiten. Es war also mehr der streng tonalen Schreibweise seiner Zeit und den damit gegebenen Möglichkeiten, wie dem Aufbau einer Fuge angemessen, harmonische Blöcke zu schaffen, die aus den Einsatztonarten der Durchführungen gebildet werden und mit diesen übereinstimmen und zusammenfallen. Die Blöcke können, jeder für

sich, aus sämtlichen dem Kreis der Haupttonart angehörenden Tonarten, inklusive der Tonika, immer wieder ihre Auswahl treffen oder nach Belieben eine wiederholen. Die Möglichkeiten der Harmoniezusammenstellungen innerhalb eines Blockes werden dann noch der Einsatzzahl entsprechend (2 bis $n + 1$) weiter vermehrt. Diese harmonischen Durchführungsblöcke, die in den einfachsten Fällen nur aus der Wiederholung einer Tonart bestehen ($\boxed{\text{Ton., Ton.}}$,

$\boxed{\text{Tp, Tp, Tp}}$) oder diese mit einer Variante ($\boxed{\text{D, mD}}$) oder Paralleltonart vermengen ($\boxed{\text{Ton., Tp}}$, $\boxed{\text{Sp, Sd}}$) oder die beliebten Schleifen von im Dominantverhältnis stehenden Tonarten bringen ($\boxed{\text{Ton., D, Ton., D}}$, $\boxed{\text{mD, Ton.}}$, $\boxed{\text{S, Ton.}}$, $\boxed{\text{Tp, Dp}}$, $\boxed{\text{Sd, Sp, Tp}}$), können dann tonal gegeneinander ausgespielt und ausgewogen werden. Bei Modulationen in die Paralleltonarten schiebt der Meister meistens die Tonikaparallele vor, während die Subdominante mehr im II. Teil, natürlich nicht ausschließlich, bevorzugt wird. Eine Besonderheit Bachs ist das Aufscheinen einer fremden, modulierenden Tonart beim letzten Themasintritt einer Durchführung, z. B.: $\boxed{\text{Ton., D, Ton., Tp}}$ oder $\boxed{\text{Ton., D, D, Tp}}$ oder $\boxed{\text{Ton., D, Ton., Sp}}$ oder $\boxed{\text{Ton., S, Sp}}$.

Bach kann mit Hilfe der harmonischen Durchführungsblöcke wieder seiner Kombinationsgabe freien Lauf lassen. In jeder Fuge werden, dem inneren Aufbau entsprechend, neue Gruppierungen, Gegenüberstellungen und Anordnungen der Blöcke versucht. Die Harmonik, die so mit den verschiedenen Elementen des inneren Aufbaus verwachsen ist, rückt aber nur in besonderen Fällen zum bestimmenden Element I. Ordnung beim Bau von Durchführungen oder Teilen vor.

So erklärt sich die Mannigfaltigkeit und Vielfalt Bach'scher Tonartenfolgen der Themasätze, aber auch das Beharren in der Haupttonart, das durch die oft kleine Zahl der herangezogenen Tonarten innerhalb einer Fuge, wie das häufige Wiederkehren der Tonika unterstützt wird. Es sei daher besonders auf den Modulationsplan jeder einzelnen Fuge hingewiesen, der mit Bedacht auf das eben Ausgeführte sorgfältig studiert werden soll.

Das motivische Material

Die langjährigen Untersuchungen Bach'scher Werke lieferten eine Fülle von Material über die thematische Arbeit des Meisters, die die Her-

ausgabe eines gesonderten Werkes voll rechtfertigen würde. An dieser Stelle müssen daher in Kürze nur die wichtigsten Beobachtungen mitgeteilt werden. **Die genaue Kenntnis des in einer Fuge von Bach eingeführten motivischen Materials ist unbedingte Voraussetzung für deren richtige Analyse und Interpretation**, wie bereits dargelegt wurde, denn dem Hörer soll mit dessen Hilfe der Aufbau sinnfällig zum Bewußtsein gebracht werden. Aber auch dessen Herkunft und Ableitung darf nicht unbekannt bleiben, will man jede Fuge voll und ganz erfassen haben.

Als Hauptarbeitsregel Bachs konnte die Tatsache festgestellt werden, daß er das **gesamte thematische Material einer Fuge aus dem Thema entwickelt**. Gegensätze, Zwischenspiele, weitere themafreie Partien, selbst manchmal neue Themen, alles läßt sich auf das Hauptthema zurückführen. Die Abwechslung, das Neugestalten und Formen neuen Materials, Bilden, Ableiten, das gegenseitige Abheben der Motive wird aber auf besondere Art erreicht, wie im weiteren dargelegt wird. **Immer aber muß der Zusammenhang allen Materials der Fuge, auch wenn dieses aus bereits abgeleiteten Gebilden weiterentwickelt oder entlehnt wurde, mit dem Thema und nur mit diesem klargelegt werden.** In den ersten Analysen dieses Bandes hat der Verfasser die thematischen Beziehungen genau behandelt, es war aber unmöglich, dies in der Folge durchzuführen, sollte das Werk nicht riesenhafte Umfang annehmen. Es wird sicherlich nach dem Studium dieses Buches und Annahme der hier dargestellten Prinzipien möglich sein, alle Ableitungen selbst vorzunehmen, unsomewhat als überall wichtige Hinweise geliefert werden. Es ist oft sehr schwer, die thematischen Zusammenhänge sofort zu finden. Erst nach genauem Studium und Vergleichen lassen sie sich aufdecken. Durch die Variationstechnik verschleiert, wurden auch viele festgehaltene Gegensätze und andere Beziehungen bisher nicht erkannt. Sie werden in den Analysen durch Übereinanderlegung der entsprechenden Stellen und deren Transposition in eine Tonart dem Auge klar erkenntlich gemacht.

Die Schaffung neuen thematischen Materials wird ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Phrasierung vorgenommen. So neugefundene Motive werden auch, falls notwendig, durch angefügte Noten abgerundet.

Die Vielfalt der Umwandlungstechniken Bachs ist erstaunlich, diese müßten im Kompositionsunterricht geradezu gelehrt und geübt wer-

den. Für Bach waren sie, bei seinem Stil, dem Reichtum seines Schaffens und dem Stand der Musikentwicklung, unbedingtes Erfordernis, daher viel mehr entwickelt als bei Meistern späterer Zeit, die auch andere Techniken zur Verfügung hatten und in anderen Stilen schrieben.

Will man die Bach'sche Kompositionstechnik spezifizieren, dann lassen sich folgende Möglichkeiten, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, zur Gewinnung neuen motivischen Materials aus dem Thema feststellen:

1. Verwendung von Bruchstücken des Themas.

Diese Art der Materialgewinnung ist fast in jeder Fuge zu finden. Die Heranziehung des Kopfmotivs, aber auch des Themaendes, ist sehr häufig. Die Bruchstücke können als Motive zur Bildung der Zwischenspiele oder Gegensätze usw. herangezogen werden. Ihre Reihenfolge im Thema wird bei den Neubildungen oft vertauscht oder umgekehrt.

2. Die Bruchstücke werden ebenso verkleinert, vergrößert, umgekehrt, krebsgängig und vor allem variiert verarbeitet. Diese Möglichkeiten können überdies noch untereinander in Verbindung treten. Auch viele der folgenden Fälle ziehen diese Techniken heran. Dazu treten noch die Rhythmisierungen verschiedenster Art, so z. B. festgehaltene oder gemischte Rhythmen.

3. Abänderung einzelner Intervalle in den Themabruchstücken.

4. Verlegung eines Bruchstückintervalls in die entgegengesetzte Richtung.

5. Gewinnung von Gegenstimmen zu bereits vorhandenem Material durch Parallelführung

a) aller Töne oder

b) Intervallverdopplung mit der oberen bzw. unteren Spitzenlinie.
ad a) Im polyphonen Stil können nur kleinste Gruppen in gleichen Intervallen geführt werden, da eine andauernde Verdopplung nicht als selbständige Stimmführung angesehen werden kann. Eine Verschleierung dieser Parallelführung tritt durch Rhythmisierung der hinzutretenden Stimme ein oder kann durch Aufteilung der Gegenstimme auf mehrere Stimmen erreicht werden.

ad b) Hier ist auch die Verbindung der parallel geführten Spitzentöne untereinander durch hinzukomponierte Tonreihen gang und gäbe.

6. Übernahme des Rhythmus des ersteingeführten Materials ohne Beibehaltung der gleichen Töne.
7. Beibehaltung eines im Thema aufscheinenden Skalenausschnittes bzw. Intervallzuges.

Mit größter Sorgfalt werden die im Thema auftretenden Skalenausschnitte (Terz-, Quart-, Quint-, Sext-, Septimzug) in der ganzen Fuge nachgeahmt und unverändert beibehalten. Die Einheitlichkeit des motivischen Materials einer Fuge basiert vielfach auf dieser strengen Konservierung. Nur in den seltensten Fällen werden diese Züge, dann geringfügig, abgeändert oder unter Umständen aneinandergereiht, das heißt verdoppelt. Auch die Intervallzüge der Spitzentöne des Themas werden genauestens beachtet und verarbeitet.

8. Einführung des Gegensatzes als Zwischenspielmaterial.
9. Einführung zweier Gegensätze in ihrer Übereinanderlage als Zwischenspielmaterial.
10. Herausschneiden eines Bruchstückes aus dem Gesamtkomplex des Themas und seiner Gegensätze und Verwertung dieses mehrstimmigen Torsos als Zwischenspielmaterial.
11. Aufteilung eines Motivs auf zwei oder mehrere Stimmen. Schaffung von Ligaturen und komplementären Rhythmen.
12. Verwertung der Spitzenlinie des Themas.
Die höchsten oder tiefsten Spitzentöne eines Themas zeigen bei Bach zueinander melodische Beziehungen und ergeben, in Verbindung gebracht, die obere oder untere Spitzenlinie, die vielfach als motivisches Material Verwertung findet und ebenso in ausgezierter Form auftritt. Natürlich können auch nur Bruchstücke dieser Spitzenlinie herangezogen werden.
13. Verwertung der in der harmonischen Grundlage des Themas auftretenden harmonischen Bildungen, wie Vorhalte usw., in den Zwischenspielen.
14. Verwertung beider Gegensätze und der Spitzenlinie des Themas in ihrer Übereinanderlage.
15. Einführung von Varianten der Gegensätze statt deren Grundform.
16. Herausschälen von Bewegungsrichtungen aus dem Thema.
17. Bildung weiterer Varianten eines bereits variierten Gebildes.
18. Auffüllung von Intervallen durch Züge oder Akkordbrechungen.
usw. usw.

Die Phrasierung

Vor die allerschwersten Entscheidungen wird man bei den Abgrenzungen der Motive, Phrasen und Abschnitte usw. gestellt. Der Verfasser hat hier keine neue Phrasierung nach eigenem Gutdünken geschaffen, auch sollen die Angaben keineswegs besagen, daß alles Zusammengefaßte legato gespielt oder durch Absetzen gesondert werden soll. Gerne werden alle Phrasierungs- und Artikulationszeichnungen allen jenen überlassen, die besser Bescheid wissen oder gar ihre Kenntnisse von Bach selbst erhalten haben. Die in diesem Werke gegebenen Begrenzungen wurden durch minutiöses Studium der Fuge gewonnen, alle Pausen und Linienbrechungen in Betracht gezogen, die Stellungen und Längen der Motive bei ihrer Wiederkehr und in ihrer Kontrapunktierung beobachtet, deren Harmonisation genau miteinbezogen und vieles mehr. So wurde ausschließlichs aus dem Werke geschöpft. Es wurde versucht, ein objektives Bild der Abgrenzungen zu gewinnen; der Verfasser bittet, diese nicht leichtfertig zu verbessern und eventuelle Korrekturen, falls irgendeine Angabe des Verfassers als irrig befunden werden sollte, nur dann vorzunehmen, wenn sie von langjährig erfahrenen Fachleuten nach ebenso gründlichem Studium der ganzen Fuge empfohlen werden. Die Begrenzung der Glieder hängt mit der Ableitung des Materials vom Thema eng zusammen. Die Auflösungsnote eines Vorhaltes am Ende einer Begrenzung muß immer mit einbezogen werden. Auch dann, wenn mit der Auflösungsnote ein neues Motiv beginnt. Bei übereinandergelagerten Stimmen kann man bei Bach deutlich seine Absicht, Auflösungsston des Vorhaltes und Motivbeginn auf gleichem Taktteil zu bringen, feststellen. Als ein Beispiel unter vielen, läßt der Alt in der Fis-dur Fuge des I. Bandes, Takt 13, auf dem 6. Achtel seine Auflösungsnote eintreten und zu gleicher Zeit führt der Sopran, nach Beendigung seines Themavortrages (mit dem 5. Achtel), das Kopfmotiv des Themas neuerlich ein. Die gleiche Erscheinung finden wir auch bei derartigen Motivverknüpfungen in einer Stimme. Solche Verknötungen, Überkreuzungen, können sich auch über mehrere Töne in einer oder mehreren Stimmen erstrecken, wenn der Vorhalt seine Auflösung erst später und nicht unmittelbar folgend, findet. Bei Überkreuzungen in einer Stimme wurde zu deren Kenntlichmachung das Zeichen \times eingeführt. Es ist eine rein subjektive Auslegung einer solchen Stelle, die nicht bewiesen werden kann, wenn ein Interpret vor Beginn des neuen Motives oder Gliedes ein Absetzen vornimmt. Dies

kann oft von guter Wirkung sein und widerspricht nicht den vom allgemein gültigen, beweisbaren Standpunkt aus gegebenen Abgrenzungen, die den Vortrag nicht berühren. Selbstverständlich gibt es auch Motivverknüpfungen nicht vorhaltiger Art, die durch gemeinsame End- und Anfangstöne entstehen.

Die Abbiegung des Leittones — Erniedrigung der VII. Stufe um einen Halbton — und dessen Weiterführung bzw. Auflösung am Ende eines Themas, Gegensatzes usw., ist bei Bach der normalen Leittonbehandlung vollkommen gleich zu stellen. Oft wird z. B. bei Gegensätzen der erniedrigte Leitton zuerst eingeführt, um in die Unterdominante zu modulieren und erst später präsentiert sich die Normalform (s. E II., Ende des I. Gegensatzes, T. 3 und 6, 8. Viertel, und dessen Normalform, T. 5, 4. Viertel). Auch die unmittelbare Aufeinanderfolge beider Arten ist gebräuchlich (fis-moll, II. Bd., Takt 21, Bass).

Für den Beginn eines Motivs oder längeren Gliedes wurde von der Tatsache ausgegangen, daß 1. das gesamte thematische Material einer Fuge vom Thema abgeleitet ist, 2. dieses Material in der Fuge dann einheitliche Verwendung findet, daher die Auftaktverhältnisse sich nicht ununterbrochen ändern können. Tatsächlich hat man es in jeder Fuge nur mit **einigen wenigen Auftaktarten** — abgesehen von volltaktigen Beginnen — zu tun, die durch gründliches Studium aller Einzelheiten, vor allem auch der Pausen, festgelegt werden müssen. Bei gleichem thematischem Material gleiche Abgrenzungen vorzunehmen, ist wohl das wenigste, was verlangt werden kann.

Es war natürlich unmöglich, für alle Angaben auch die Begründung zu geben, sei es aus Raumangel, sei es, um das Werk übersichtlicher und zugänglicher zu machen.

* * *

ZUSAMMENFASSUNG

DER WICHTIGSTEN ERGEBNISSE VORLIEGENDER ANALYSEN DES WOHLTEMPERierten KLAVIERS

Heranziehung der **harmonischen Grundlage** des Themas zu dessen exakter Umfangbestimmung.

Fallenlassen der Bezeichnung „Dux“ und „Comes“ ab II. Durchführung bei realer Beantwortung.

Die Durchführungen sind Einheiten, aneinanderschließende Bauwürfel von annähernd gleicher Länge des Fugenbaus. Sie umfassen alle **thema-freien Partien**.

Zur Umfangbestimmung der Durchführungen konnten **10 formbestimmende Elemente** festgestellt werden. Von diesen ist die **funktionelle und formaufbauende Bedeutung** der Zwischenspiele eines der wichtigsten.

Aufdeckung von vier **Zwischenspieltypen** und deren Funktionen. Durch Beachtung des motivischen Materials der Zwischenspiele können deren Typen festgelegt und eine Reihe von Fugen einer eindeutigen Formbestimmung zugeführt werden.

Endgültige Klarstellung der **Stimmfolge** und der **Thema-einsatzzahl** in den der **Exposition** folgenden Durchführungen. Der „überzählige“ und „scheinüberzählige“ Thema-einsatz in diesen. Der „sich wiederholende“ Einsatz bei Bach.

Jede Engführung ist in ihrer Gesamtheit als Einheit zu betrachten. Sie zählt daher in der Stimmfolge nur einmal. Sie zeigt eine **führende Stimme**, die sich regelrecht in die allgemeine Stimmfolge einfügt. Die Feststellung dieser Bach'schen Arbeitseigenheit ist für die Formanalyse eines der bedeutendsten Resultate dieser Arbeit.

Der **innere Aufbau** der Durchführungen zeigt die mannigfaltigsten Umstellungen und Kombinationen, deren Kenntnis zwecks Formbestimmung unbedingt erforderlich ist. Der innere und äußere Aufbau der Fuge zeigt volle Übereinstimmung. Die Stimmfolge ist oft nur als Erscheinungsform des inneren Aufbaues verständlich.

Feststellung der **Gruppierungsmöglichkeiten** der Durchführungen innerhalb der Teile.

LUDWIG CZACZKES

ANALYSE
DES WOHLTEMPERierten
KLAVIERS

FORM UND AUFBAU DER FUGE BEI BACH

BAND I



ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG, WIEN