

Bachs Orgelfuge in A-Moll BWV 543 – eine Quintfall- und Sequenzenstudie

Hartmuth Kinzler

Für Christian Joppich

Das Soggetto von Bachs Orgelfuge BWV 543 gehört zu jenem Typus von Fugenthemen, die in ihrer realen Einstimmigkeit bereits mehr oder minder eindeutig eine Harmonik als Hintergrund induzieren und sich für eine tonale Beantwortung meist eher weniger eignen.¹



Zu diesem Typus zählt auch das Soggetto der Klavierfuge BWV 944, dessen Ähnlichkeit mit jenem der Orgelfuge mehrfach festgestellt wurde, so etwa von Iwan Knorr.²



Auch das Thema der sog. Gigue-Fuge, BWV 577 in G-Dur, deren Authentizität als Bach-Werk allerdings bezweifelt wird, weist vergleichbare Eigenschaften auf:



Selbst das Thema der G-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers kann in diesem Kontext gesehen werden.³



Gemeinsames syntaktisches Merkmal dieser Themen ist ihre Dreiteiligkeit, wobei ein erster Teil im wesentlichen die jeweilige Tonart etabliert, woran sich eine (zunächst nur) melodische, mehrfache fallende tonale Sequenz⁴ anschließt. Eine Art Abschluß

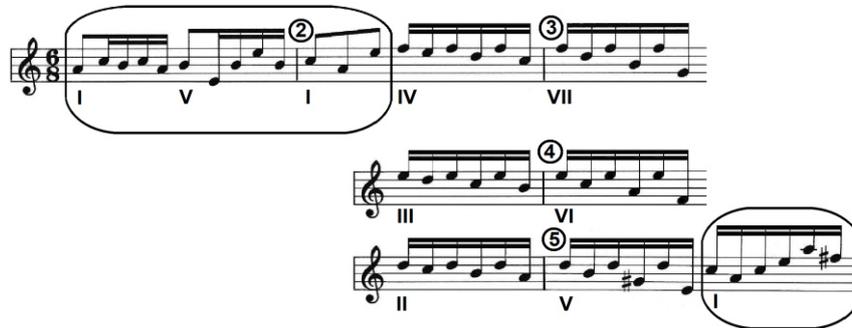
¹ Zur Frage, ob sich dieser Thementypus auch speziell für Engführungen eignet, finden sich ausführliche Überlegungen bei Stefan Prey, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Diss. phil. Universität Osnabrück 2012; die A-Moll-Organfuge besitzt aber keine Engführungen im strengen Sinne.

² Iwan Knorr, *Lehrbuch der Fugenkomposition*, Leipzig: Breitkopf u. Härtel 1911, S. 6. Dazu ein Kommentar von Rolf Stephan, *Fuge und Konzert als polare Gattungen des Barockzeitalters*, in: *Funkkolleg Musik*, Bd. 1, hg. von Carl Dahlhaus, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1981, S. 205 f.

³ In dieser Fuge erfolgt die Beantwortung jedoch tonal.

⁴ Um Mißverständnisse zu vermeiden sei auf den auch hier verwendeten, allgemein üblichen äquivoken Gebrauch des Wortes *Sequenz* hingewiesen. Es bezeichnet sowohl den oder die auf das Sequenzmodell fol-

bildet eine Rückkehr zur Ausgangstonart, verbunden oftmals mit unmittelbarer Hinwendung zur Tonart der Quintbeantwortung. Das folgende Notenbeispiel verdeutlicht diesen Sachverhalt für die A-Moll-Orgelfuge, indem sie die sequenzierenden Abschnitte übereinanderstellt.

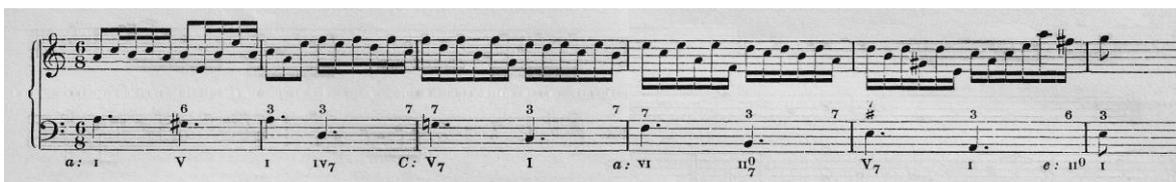


Die Gestalt des Themas und seine Veränderungen

Im Verlauf dieser Fuge erfährt dieses Thema die verschiedensten Veränderungen. Der erste Teil des Themas ist dabei den stärksten Änderungen unterworfen, und zwar in einem Ausmaß, das weit über die bei Bachschen Fugen üblichen Veränderungen wie zeitliche Verschiebung bzw. Verlängerung oder Verkürzung der ersten Noten und ähnliches hinausgeht. Die bekannteste und auch vielfach beschriebene Änderung⁵ ist jene des zweiten Halbtaktes beim ersten Baßeinsatz im Pedal in Takt 27 (im unteren Beispielteil eine nicht geänderte Version):



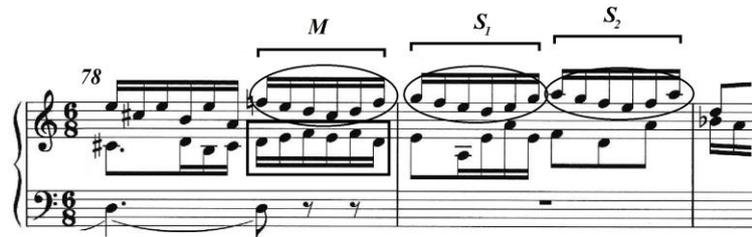
genden sequenzierten Abschnitte als auch die Gesamtheit vom Modell und den folgenden Gliedern. Die von Hermann Keller postulierte Einschränkung der Begriffsverwendung auf mehr als einmaliges Versetzen wird hier nicht übernommen (*Die Sequenz bei Bach*, in: *Bach-Jahrbuch*, Bd. 26 [1939], S. 33). Bemerkenswert, daß Salomon Jadassohn für die Quintfallsequenz des zweiten Thementeils eine Modulation von A-Moll nach C-Dur und wieder zurück postuliert (*Die Lehre vom Canon und von der Fuge*, Leipzig² 1898, S. 79f.:



⁵ So z. B. Joachim Winkler, *Bachs freie Orgelwerke. Eine Einführung in das nicht choralgebundene Orgelschaffen Johann Sebastian Bachs (1685–1750) / Präludium und Fuge a-moll / BWV 543*. <https://www.bachs-orgelwerke.de/index.php/werkverzeichnis/34-bwv543>

Diese Streichung des zweiten *fis* ist der Spielbarkeit als Pedalstimme geschuldet, die im anzunehmenden Tempo ein durchgängiges Abwechseln zwischen rechtem und linkem Fuß verlangt. Bezogen auf die Auffaßbarkeit des Themas ist sie jedoch irrelevant, ja unterstreicht durch die rhythmische Alteration sogar eine Verwandtschaft des Verlaufs der Thementöne 4 bis 7 mit den folgenden Tönen von 8 bis 11 (im Beispiel eingekastelt). Franz Liszt hätte in seiner Klavierübertragung diese orgelspieltechnische Änderung rückgängig machen können, sie wäre für die Spielbarkeit auf diesem Instrument unnötig.

Andere, ebenfalls sehr auffällige Änderungen sind die verzierenden Diminutionen innerhalb der ersten drei Themenhalbtakte, die sukzessiv in all diesen Halbtaktunterteilungen auftreten können. Erstens: Nur erster Halbtakt durchgängig in Sechzehnteln. So in Takt 78 in D-Moll im Alt (siehe Kasten) und Takt 131 in A-Moll im Tenor. In Takt 78 b ist der Themeneintritt durch die Harmonik, aber auch durch eine nur geringfügig geänderte Figuration leicht faßlich.



Harmonisch wird hier nach einer langen Phase auf der Dominante von G-Dur, basierend auf einer Figuration, die vom zweiten Halbtakt des sequenzierenden Teiles des Soggettos abgeleitet ist (Takt 76 bis 78 a), nach D-Moll kadenziert (mittels des Dominantseptakkordes von D-Moll über dem Orgelpunkt *d*).⁶ Motivisch ergibt sich der Kontrapunkt im Sopran aus einer Art freier Gegenbewegung zum diminuierten Themenkopf: $f^2 - d^2 - f^2$ versus $d^1 - f^1 - d^1$ mit Durchgangs- und Wechselnoten. Diese Figur⁷ in Takt 78 b wird stufenweise zweimal in Takt 79 aufwärts sequenziert,⁸ eine melodische Sequenz über einer Stimme, die nicht im engeren Sinne als Sequenz bezeichnet werden kann. Bemerkenswert, daß eine (stufenweise aufsteigende) melodische Sequenz den Kontrapunkt zu einem seinerseits nicht sequenzierenden Themenkopf bildet. Unproblematisch ist der Themeneintritt in Takt 131; er folgt auf andersge-

⁶ Wim Winters hält diesen Halbtakt in seinem YouTube-Video: *What Makes This Music Great? J.S. Bach, P[relude] & F[u]ge in Am, BWV 543*, der im Baß auch noch den Orgelpunkt *d*, aufweist, für die schärfste Dissonanz der Fuge [<https://www.youtube.com/watch?v=AwSzrX5ZUWw>, ab ca. 13 Min., 5 Sek.: “The most beautiful dissonance of this piece”]. Dieser Orgelpunkt, der mit dem ersten Achtel von Takt 78 b endet, beginnt bereits in Takt 75.

⁷ Hier und an späteren Stellen wird für eine aus sechs Sechzehnteln bestehende, zusammenhängende Tonfolge der Begriff Figur verwendet. Er stünde im Hinblick auf seine zeitliche Länge und interne Beschaffenheit über dem Begriff Motiv, aber unter dem der Phrase. Daß er mit dem Begriff Figurenlehre einen musikästhetischen und semantischen Beiklang hat, der hier aber nicht weiter thematisiert wird, sei eigens vermerkt.

⁸ Diese melodische Sequenz S_1 von M bewirkt, daß in Takt 79 a kein *cis*² erscheint, so daß offen bleibt, ob in dieser Takthälfte eine Dur- oder eine Molldominante vorliegt.

artete Sechzehntelfiguren in derselben Stimme, die Änderung des Themas selbst entspricht die genau jener Diminution von Takt 78b.



Zweitens: Jeweils erster und zweiter Themenhalbtakt in Takt 110 ff. (Umkreisungen):

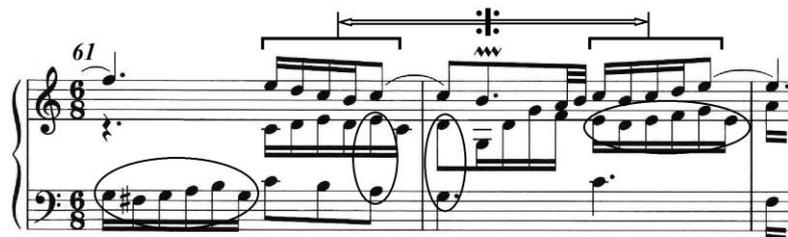
Hier beim vorletzten Einsatz des Soggettos liegt eine Art zweifache Engführung des Themenkopfes vor, beginnend im Alt, in den Sopran übergehend und sodann in den Tenor, an den sich – nun wiederum im Alt – engführend der Rest des Themas anschließt. Nimmt man dabei eine Überlappung von Tenor und Alt an, so sind an dieser Stelle sogar alle drei Themenhalbtakte einer Diminution unterworfen. (Der zweite enggeführte Einsatz Takt 111 ist überdies so diminuiert, daß dessen einfache Dreiklangs-Dominantharmonie zum Dominantseptakkord wird – so wie auch im folgenden Beispiel in Takt 71b und 72a; in Takt 112 hingegen ist die Septime im Sopran vertreten.) Bemerkenswert, daß die zugehörige Baßstimme die Oktavversetzungen der Soggetto-Teile anfänglich mitübernimmt (*E – H* wird in Takt 111 zu *e – h*). Auch der Themeneinsatz ab Takt 95b ist als eine solche Pseudo-Engführung gestaltet, die Soggetto-Anfänge sind dabei im Baß, d.h. hier in der Pedalstimme, und im Tenor plaziert, wobei der zweite Themenhalbtakt nur für die Baßstimme die oben beschriebene spieltechnische Erleichterung aufweist, diese aber für den mit der linken Hand auf dem Manual zu spielenden Haupteinsatz trotz des geringen zeitlichen Abstandes nicht übernommen wird. (Auch die eingangs zum Themenvergleich herangezogene dreistimmige Klavierfuge BWV 944 bietet diese zwischen vorzeitig abgebrochener Engführung und Verteilung unmittelbar wiederholter Themenköpfe auf unterschiedliche Stimmen anzusiedelnde Satztechnik.⁹)

Drittens: Die bei der im obigen Beispiel in Takt 112/113 sich erst bei der Überlappung von Tenor und Alt ergebende verzierende Diminution aller drei Themenabschnitte, sind in einer einzigen Stimme diminuiert bei dem Sopraneinsatz in G-Dur.

⁹ Takt 136 in der Unterstimme, Takt 137 in der Mittelstimme und das ganze Thema im Sopran ab Takt 138.



Singulär innerhalb dieser Fuge ist, daß der Themenanfang, ansonsten immer die Tonika durch Grundton und Terz repräsentierend, speziell hier als sechste Stufe harmonisiert ist; die Kerntöne sind hier statt dessen deren Terz und Quinte. Ferner singulär, daß der erste Themenhalbtakt (im Unterschied zu den jeweiligen zweiten und dritten Halbtakten anderer Soggetto-Einsätze) eine charakteristische Dissonanz – c^1/h^1 – aufweist, die als eine Antizipation des c^1 aus dem Folge-Halbtakt legitimiert ist. Auch ist die Figuration des dritten Soggetto-Halbtaktes ähnlich wie im Fall von Takt 113 als Transposition der zuvor erklingenden Figur eines gebrochenen Dominantseptakkordes gestaltet und keine direkte einfache Diminution in Analogie zur Dreiklangsbrechung des originalen Themas. Eine „einfache“ Diminutionsform des dritten Halbtaktes findet man etwa in Takt 62 b, bei einem Themeneinsatz, der in C-Dur, der Paralleltonart¹⁰ zur Fugen-Haupttonart, steht:



Die Sechzehntelfolge des Themas in Takt 62 b stellt sich als eine Art sehr freie Sequenz¹¹ der Folge aus Takt 61 b dar: die Kerntöne des ersten Themenhalbtaktes sind c^1 und e^1 , die der dritten Halbtaktes e^1 und g^1 . Im darüber befindlichen Kontrapunkt eine Sextparallele, die ihrerseits sich als Krebs des oberen Kontrapunktes von Takt 61 b begreifen läßt.¹² Andererseits ist diese Figur des Themas in Takt 62 b Bestandteil einer langen melodischen Sequenz des vorherigen Zwischenspiels: Sie bestimmt

¹⁰ Denkbar ist die Auffassung, daß auch in diesem Themeneinsatz der erste Soggetto-Halbtakt – Takt 61 b – zumindest in seinen letzten Achtel die Tonikaparallele repräsentiert – gewissermaßen die Tonikaparallele in der Tonikaparallele. Das a kann aber auch als Durchgang von c^1 nach g angesehen werden, der dann keine eigenständige harmonische Funktion erfordert.

¹¹ Lügen in Takt 62 b das zweite und dritte Sechzehntel jeweils ein Terz höher, so würden die verglichenen Themenhalbtakte eine echte Sequenz bilden. Allerdings setzt der Sequenzbegriff voraus, daß Modell und Sequenz unmittelbar aneinander anschließen, beispielsweise so in Takt 78/79.

¹² Ob es sich hierbei um eine intendierte Krebsgestalt handelt, also um eine solche, die als Krebs auch wahrgenommen werden soll, ist wohl eher zu verneinen. Dieser Fall ist ähnlich gelagert zu den Krebs-Formen, die Johann Nepomuk David in Bachs C-Dur-Invention beschreibt (*Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1957 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 34; Sonderbd., S. 6).

durchgängig das Geschehen des hier als Baß fungierenden Tenors ab Takt 56 bis hin zu Takt 61 a. Von daher ist das Kadenzgeschehen in Takt 62 mit seinem Triller und Nachschlag inmitten des Themas folgerichtig mit dieser Figur als wiederaufgenommener Neufanfang im Sopran zu verstehen.¹³ Die Akzentquinten zwischen Alt und Tenor beim Übergang von Takt 61 nach 62 sind, da die zweite Quinte mit dem Sopran eine Dissonanz bildet, unproblematisch. Nicht völlig ungewöhnlich, wenn auch für die Formbildung der Fuge bedeutsam, ist, daß inmitten des Themas ein formrelevanter Ganzschluß (einschließlich eines Trillers in der Sopranklausel) stattfindet,¹⁴ zumeist aber sind solche formbildenden Schlüsse üblicherweise vor dem Beginn eines Themeneinsatzes (wie im gleich folgenden Beispiel) zu finden oder fallen mit ihm zusammen (so z. B. in Takt 44 oder Takt 112).

Eine Veränderung schließlich des Themenkopfes, die dessen Auffassung als Diminution oder Variation der ursprünglichen Form nahezu ausschließt, ist die Form aus Takt 51 b.

An die hemiolisierende Kadenz von Takt 49/50 schließt sich hier eine Figur an, die vom Sopran ausgehend in den Alt versetzt wird, um sodann in Takt 51 b den Themenkopf zu bilden und die eigentlich die typische Gestalt einer Überleitungsfigur besitzt. Diesen Themeneinsatz bezeichnen verschiedene Autoren als „verdeckt“¹⁵ oder „versteckt“.¹⁶

Bei einer Betrachtung allein der Tonhöhenstruktur und ihrer Motivik fallen zwei Modelle auf, die Abfolge (a): Unterer (chromatischer) Nebenton zu einem Drei-

¹³ Diese melodische Sequenz im Baß impliziert zusammen mit beiden Oberstimmen eine Quintfall-Harmonik in halben Takten: e-a-D-G-fis^o-H-e-a-d-G-C. An diesen Verlauf der Harmonik schließt sich in Takt 62 unmittelbar die Wiederholung der Akkordfolge G-C (als Dominant/Tonika-Folge) an, um sodann – bedingt durch den Themeneinsatz ab Takt 61 b – ein „echte“ (harmonische) tonale Quintfallsequenz anzuschließen: F-h^o-e-a-d-G-C. Daß die Akkordfolge G-C quasi „irregulär“ zweimal hintereinander erscheint, hängt damit zusammen, daß wie bereits weiter oben bemerkt, der Themenkopf selbst zwar vom zweiten zum dritten Halbtakt harmonisch einen Quintfall aufweist, der Schritt vom ersten zum zweiten aber einen Quartfall (bzw. Quintanstieg) beinhaltet. Der Abschluß der ersten langen Sequenz durch die Wiederholung und somit Bestätigung eines Dominante-Tonika-Schlusses wird durch die typische Sopranwendung mit dem Triller unterstrichen.

¹⁴ Ein markantes Beispiel ist die Kadenz in Takt 19 der C-Dur-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers.

¹⁵ Williams, a. a. O.

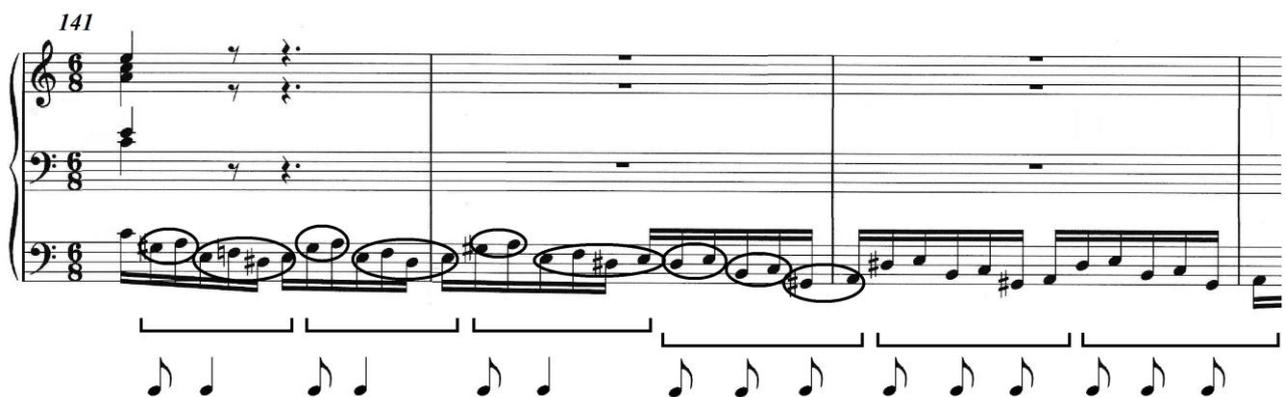
¹⁶ Frans Geysen, *Bachs Preludium en Fuga in a*, in: *Orgelkunst. Viermaandelijks tijdschrift*, 17. Jg. (1994), Nr. 1, S. 29: „[Het] inzet speelt verstoppertje.“

klangston gefolgt vom Dreiklangston selbst und die Abfolge (b) – eine Art Doppelschlagmotiv –: Dreiklangston gefolgt vom oberen und dem daran unmittelbar anschließenden unteren Nebenton und wieder zurück zum Dreiklangston. Beide, (a) und (b), sind jeweils bezogen auf zwei unmittelbar benachbarte Dreiklangstöne einer zugrundeliegenden Harmonik. Diese Modelle bestimmen ihrerseits nicht nur den Themenkopf, sondern sind bereits bei der Oberstimme der vorherigen Kadenz anzutreffen. Beiden Motiven, die jeweils die Dauer eines Achtels bzw. eines Viertels ausfüllen, ist die Auftaktigkeit zu eigen, d. h. sie beginnen auf einem geradzahligem Sechzehntel im Takt, der Ton, der den Hauptton repräsentiert, erscheint seinerseits auf einem ungeradzahligem.

Im übrigen aber tauchen ähnliche Figuren samt dieser speziellen Verteilung auf diverse Stimmen bereits im Präludium, etwa Takt 28/29, auf (mit dem D-Moll-Dreiklang mit der Terz im Baß als Bezug).



In eine einzige Stimme eingebaut und rhythmisch entwickelnd gegliedert (aus der Gruppierung 1 + 2 wird 1 + 1 + 1) bilden diese Strukturen in der Fuge auch einen Teil der umfangreichen Pedalcoda (dort mit einem A-Moll-Akkord als Dreiklangsgrundlage):



Dazuhin ist das Modell (b) auch im Themenkopf selbst und bei Figuren eines bestimmten Zwischenspiels enthalten. (Die Ausschnitte wurden zur Verdeutlichung so ausgewählt, daß die absoluten Tonhöhen gleich sind.)



Im Gegensatz zum Kopfteil des Themas von BWV 543 ist dessen mittlerer, sequenzierender Thementeil mit seinen durchgängigen Sechzehnteln im Verlauf der verschiedenen Themeneinsätze nur geringeren Veränderungen in den Tonhöhen bzw. Intervallen unterworfen. Da sind zunächst die Veränderungen, die dadurch entstehen, daß bei zwei Einsätzen das Soggetto als Dur-Variante erscheint (Takt 63 ff. [C-Dur] und Takt 72 ff. [G-Dur]), was insbesondere die Position des vermindert-kleinen Septakkordes²⁰ betrifft, der statt wie in Moll auf der II. Stufe, in Dur nunmehr auf der VII. Stufe der tonalen Quintfallsequenz erscheint. Daneben gibt es Veränderungen durch einen Vorgang, den man als Zwischen-Dominantisierung bezeichnen kann: So erscheint in der zweiten Hälfte von Takt 133 anstelle eines Durdreiklanges mit der großen Septime ein solcher mit einer kleinen Septime, d. h. hier konkret ein Dominantseptakkord von F-Dur.²¹ Und einen Takt später tritt an die Stelle der leitereigenen II. Stufe – klanglich äußerst auffällig – die tiefalterierte, d. h. ein „neapolitanischer“ B-Dur-Klang. Auf diese Weise entsteht eine harmonisch überraschende, durchgehende Folge von fünf Septakkorden hintereinander, die einen Durdreiklang als Basis haben. Schließlich findet sich bei dem Soggetto-Einsatz in D-Moll (ab Takt 78 b) anstatt des einfachen Dominantseptimenakkordes in Takt 80 b (Akkord der VII. Stufe: $b^1-g^1-e^1-c^1$) ein doppelt verminderter Vierklang ($b^1-g^1-e^1-cis^1$), der einen Querstand zum nachfolgenden cis^2 der Oberstimme vermeidet. Umgekehrt ist der Grund-

Zum Tempo ganz allgemein: Vergleicht man etwa die Takte 16/17 der Orgelfuge mit den Takten 14/15 der G-Dur-Fuge aus dem ersten Band des wohltemperiert Klaviers, so wird klar, daß beide Strukturen demselben Tempotypus zuordnen sind.



Für die G-Dur-Fuge ist ein Tempobereich von etwa $\text{♩} = 66 - 80$ [$\text{♩} = 198 - 240$] üblich (letzterer Wert wird von Carl Czerny empfohlen). Dieser Bereich sollte auch für das Orgelstück Gültigkeit besitzen. Allerdings könnten die Unterschiede der ausführenden Instrumente und zudem die Unterschiede in der jeweiligen klanglich-räumlichen Situation für Tempomodifizierungen in Anschlag gebracht werden. Vgl. dazu Eduard Krüger, *Metronomische Fragen*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 20. Jg. (1844), Nr. 31 (15. April), S. 121 f., der auf eine Metronomzahl von 75 (sic!) Schlägen pro Minute für das punktierte Viertel hinweist, die Clara Schumann bei einer Aufführung der Fuge auf dem Klavier realisiert haben soll. Krüger hält bei einer Orgelversion eine Metronomzahl von M.M. $\text{♩} = 55$ für „natürlicher“.

²⁰ Die Benennung der verschiedenen Septakkord-Formen folgt hier dem Vorschlag von Michael Dachs, bei dem sie sich zusammensetzt aus einer Angabe der Art des Dreiklangs (Dur/Moll/vermindert/übermäßig) und der Beschaffenheit der Septime (groß/klein/vermindert); der kleine Durseptakkord wird bei ihm zudem auch als Dominantseptakkord oder Hauptseptakkord bezeichnet (*Harmonielehre. Für den Schulgebrauch und zum Selbstunterricht. Erster Band: Die Stammakkorde und ihre Verbindungen*, München: Kösel u. Pustet 1931, S. 77 u. 107). Die spätere, zusammen mit Paul Söhner überarbeitete Fassung dieser Harmonielehre verzichtet auf diese explizite Benennung der Nebenseptakkord-Formen.

²¹ Ebenfalls eine Zwischendominante ist der Dominantseptimenakkord zum Subdominantakkord von D-Moll (Takt 120a zu Takt 120b). Hier liegt der Fall insofern etwas anders, als es sich bei diesem Abschnitt ab Takt 119 b um eine in sich verlängerte Form des Soggetto-Mittelteiles handelt, der sich als fortsetzende Wiederholung des Mittelteiles eines zuvor erklingenden Soggetto-Einsatzes im Alt erweist und der im Baß beginnt.

ton des Vierklangs in Takt 81 b ein nicht leitereigenes *h* anstelle des *b*, d. h. statt eines großen Dur-Septakkordes erklingt ein vermindert-kleiner Vierklang. Die letztgenannten Alterationen haben insbesondere in Verbindung mit dem dazugehörigen Kontrapunkt durchaus harmonische Konsequenzen.²²



Der jeweils dritte Thementeil der verschiedenen eingangs genannten Fugen BWV 994, 577 und 884 ist unterschiedlich lang, teils so lang wie der Sequenzteil selbst, teils extrem kurz. Im Falle der A-Moll-Orgelfuge umfaßt er nur einen halben Takt und repräsentiert die jeweils erste Stufe in sukzessiven Sechzehnteln, d. h. die Töne *c* und *a* beim Dux bzw. *g* und *e* beim Comes sowie die entsprechenden Töne bei den Einsätzen des Themas in C- und G-Dur sowie in D-Moll. Auffällig bei den beiden A-Moll-Fugen-Soggetti ist die Tonika-Akkordbrechung aufwärts am jeweiligen Themenende, die deutlich den Tonbereich der vorangehenden Thementeile übersteigt. Bei der A-Moll-Orgelfuge ist der einzige Ton, der in allen Soggetto-Endungen im Verlauf dieser Fuge genau an der gleichen Stelle im Takt plaziert ist, die Tonika-Terz auf dem ersten Sechzehntel des Beginns des jeweiligen dritten Teiles, der seinerseits die stimmführungsgerechte Position als unmittelbarer Folgeton der Septime des vorangehenden Dominantseptakkordes einnimmt. Je nach Fortführung und der Gestaltung eventueller weiterer Stimmen wird diese Terz gegebenenfalls wiederholt mit einer dazwischengeschalteten unteren Wechselnote und erst dann in den Grundton geführt, wobei auch eine Variante anzutreffen ist, bei der der Grundton von unten durch den Leitton angegangen wird. Zudem wird meist noch innerhalb dieses Halbtaktes im weiteren auch der Quintton angespielt. (Die Version ohne unmittelbare Terzwiederholung, d. h. jene, in der nach in der nach der Terz zuerst noch der Grundton erscheint, ist im Takt 5 a des obigen Eingangs-Notenbeispiel realisiert.) Hier die Version mit den Wechsel- und Nebennoten.



²² Durch die hier beim D-Moll-Themeneinsatz durchgehend verwendete Hochalterierung der siebten Leiterstufe vom *c* ins *cis* werden die harmonische Auffassung der Soggetto-Töne insgesamt sowie insbesondere auch die Abfolge der Akkordgrundtöne geändert: Takt 80 b ist nicht mehr die leitereigene Molldominantparallele, sondern als doppelt vermindertes Septakkord ein verkürzter Dominantseptnonenakkord zur Tonika, d. h. funktional eher eine fünfte statt einer siebten Stufe. Der daran anschließende Halbtakt wird ebenfalls zur Dominante, obwohl er bei einer regulären Quintfallfolge eigentlich zuerst eine Tonikaparallele (F-Dur) sein müßte. Auf ihn folgt – zumindest bis auf das letzte Sechzehntel dieses Taktes – wieder die Tonika (D-Moll statt B-Dur mit großer Septime). Takt 82 ist durch das *cis*² in beiden Hälften ein dominantischer Klang: Zuerst ein vermindertes Dreiklang der siebten, dann ein Septnonenakkord der fünften Stufe.

Auch Fälle, in denen der Grundton nicht unmittelbar auf die Terz folgt, sondern zunächst in einer anderen, hier der darüberliegenden Stimme, sind vertreten:²³

10 E-Moll: V I

55 E-Moll: II VII V I IV

In diesem Zusammenhang könnte allerdings auch angenommen werden, daß das Soggetto-Ende bereits mit eben diesem ersten Sechzehntel der zweiten Hälfte des fünften Soggetto-Taktes anzusetzen sei²⁴ und somit „offen“ auf der Terz²⁵ abschließt.

Verlängerungen des Themas

Umgekehrt ist aber auch zu erwägen, ob bestimmte Fortsetzungen bzw. Fortspinnungen des Themas als noch zum Soggetto gehörig betrachtet und nicht mechanisch einfach als Zwischenspiele subsumiert werden sollten.

28 M S_1 S_2 M^*

33 S_1^* S_2^* M^{**} S_1^{**} S_2^{**}

Nicht nur ist hier am Ende der Exposition die spezifische Sequenzstruktur der Fortspinnung (Takt 31 ff.) – die einer tonalen Quintfallsequenz – mit der Struktur des davorliegenden Soggetto-Teiles (Takt 28) identisch, auch gibt es eine weitgehende Ähnlichkeit zwischen der jeweils ersten Hälfte der Modelle M und M^* . Aber auch deren jeweils zweite Hälften ähneln sich strukturell insofern, als zum einen die jeweils ersten drei Töne als Figur übereinstimmen und zum anderen die gesamte Figur wesentlich durch Dreiklangstöne, wenn auch in aufsteigender Abfolge, bestimmt ist.

²³ Faßt man – wie an späterer Stelle auch gezeigt wird – die Baßstimme von Takt 119b bis 123 als eine unmittelbar erweiternde Fortsetzung des Soggettos im Alt und als zu diesem gehörig auf, so endet sie definitiv auf der Terz, die dort die Dauer eines Viertels hat, d. h. der Akkord an dieser Stelle ist eindeutig ein Tonika-Sextakkord, an den ein Sekundakkord mit demselben Baßton anschließt.

²⁴ Einige Autoren bestimmen in der Tat die Länge des Soggettos als nur 4½ Takte umfassend (Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke 2: Choralbearbeitungen*. Aus dem Englischen übersetzt von Gudrun Tillmann-Budde, Mainz: Schott International 1998, S. 165).

²⁵ „Die meisten Fugenthemata bilden am Schluß einen unvollkommenen Ganzschluß, am häufigsten auf der Terz“, so u. a. bei Ludwig Bussler, *Kontrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz einschließlich Chorkomposition. Systematisch-methodisch dargestellt*, Berlin: Carl Habel o. J. [1878], Zweite erweiterte Aufl. o. J. [1912], S. 146.

Es sei daran erinnert, daß die ersten drei Töne der verschiedenen Halbtakte sich ihrerseits vom Themenkopf des Soggettos herleiten. Das Prinzip einer auf Quintfällen basierenden Harmonik²⁶ gilt sogar auch für die Sequenz ab Takt 33 b, die tonhöhenmäßig auf einer Motivabspaltung basiert.²⁷ Für eine Ausdehnung des Soggettos durch Fortspinnung spricht auch der Sachverhalt, daß mit Takt 35 ein formaler Einschnitt durch die Reduktion der Stimmenanzahl von der mit dem letzten Expositionsthemen-einsatz erreichten Vierstimmigkeit zur Dreistimmigkeit gegeben ist.²⁸

Dieselben terminologischen Überlegungen, d. h. solche über eine Ausdehnung des Themenbegriffes bei Fortspinnung über die Fünftaktigkeit hinaus anstelle einer mechanischen Subsumierung dieser Erweiterung unter den Zwischenspielbegriff, ließen sich auch für den Themeneinsatz ab Takt 71 oder ab Takt 95 b bzw. 96 b sowie ab Takt 113 und schließlich auch ab Takt 131 in Erwägung ziehen.

Von der vorherigen Verlängerung, jene, die auf den Einsatz von Takt 28 erfolgt, unterscheidet sich diese mit Takt 76 beginnende Verlängerung zum einen dadurch, daß sie nicht mit Sequenzen operiert, sondern mit der sog. Fakturtechnik, einer Wieder-

²⁶ Takt 31, halbtaktweise: e-A-d-G-C⁺-F-h^o-E-a. Im Verlauf der Takte 26 b bis 35 a wird von E-Moll nach A-Moll (diatonisch) moduliert.

²⁷ Der Takt 35 sähe als eine konsequente dritte Sequenz des Modells M^* folgendermaßen aus (darunter zum bequemen Vergleich die originale Version):

Die Unterschiede bestehen in der ersten Takthälfte von Takt 35 in der Umkehrungsform der zweiten Stufe, in der jeweils zweiten Hälfte von Takt 34 und 35 lediglich in der Oktavlage der Figur. Problematisch wäre in der erschlossenen Form die übermäßige sukzessive Sekunde $F - Gis$. Ambitusfragen scheiden als Grund dafür aus, daß die Version mit S_3^* nicht ergriffen wird.

²⁸ Die im Verlauf der Fuge wechselnde Anzahl der Stimmen markiert eine Möglichkeit der formalen Gliederung der Fuge. Aufbau der Vierstimmigkeit zu Beginn als Exposition mit 4 Einsätzen, gefolgt von 4 Einsätzen in Dreistimmigkeit. Daran anschließend ein einzelner, zweitstimmiger Einsatz, gefolgt von 3 vierstimmigen. Die von Werner Breig vorgeschlagene vierphasige Gliederung insbesondere auf Basis der Tonarten gruppiert in 4 + 2 + 3 + 3 Einsätze (*Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge*, in: *Die Musikforschung*, 48, Jg. [1995], H. 1, S. 34–38). Auch können die expliziten vollständigen, meist hemiolisch gestalteten Kadenzen zur Gliederung der Gesamtform herangezogen werden.

holung von Figuren über wechselnden Harmonien.²⁹ Auch ist die dort zugrundeliegende Akkordfolge ein bloßer Wechsel von Dominante und Tonika, lediglich die letzte Figur ist doppeldominantisch (F_3) und bewirkt die Modulation von G-Dur zur Tonart des folgenden Soggetto-Einsatzes, der in D-Moll steht (s. Pfeil). Bei etwas genauer Betrachtung lassen sich ab Takt 75 b drei geringfügig unterschiedliche Figuren beobachten: F_1 entspricht in etwa derjenigen des ersten Halbtaktes des allgemeinen Sequenzmodells (etwa Takt 72 b) und ist dadurch charakterisiert, daß sie das Wechselnoten-Motiv verwendet.³⁰ F_2 entspricht mit ihren durchgängig akkordeigenen Sechzehnteln der Figur des zweiten Sequenz-Modell-Halbtaktes, F_3 repräsentiert einen gemischten Typus.

Bedeutsam für den musikalischen Oberflächenverlauf dieses erweiterten Soggetto-Einsatzes ist, daß im Verlängerungsteil nunmehr in der Oberstimme ein halbtaktweiser leiterstufenmäßiger Anstieg erfolgt, zu sehen als Gegenstück zum – quintfallsequenzbedingten – Absteigen der Oberstimme des jeweils mittleren Thementeiles.³¹

Beim Themeneinsatz ab Takt 95 b, der – wie bereits besprochen – eine Art Scheingeführung von Baß und Tenor aufweist, liegen die Verhältnisse bezüglich der Themen-Anstückung ähnlich wie bei dem zuvor besprochenen Einsatz von Takt 71: Ab Takt 101 erfolgt nunmehr wiederum in Fakturtechnik ein Wechsel zwischen dem (Moll-)Tonika-Dreiklang und dem Dominantseptakkord (harmonischer Rhythmus: Viertel-Achtel), hinzukommt noch eine Gestaltung der obersten Stimme mit den Figuren der Themenverlängerung aus dem Tenor:

Je nach Lage der Akkordtöne, die dann die einzelnen Figuren definieren (jeweils zwei pro harmonische Funktion), ergeben sich nahezu kanonische Führungen zwi-

²⁹ Zu einer formalisierten Beschreibung dieser Technik vgl. Hartmuth Kinzler, *Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel*, München u. Salzburg: Katzbichler 1977 (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft; Bd. 9), S. 15 ff. und – in mathematischer Formalisierung – S. 162–165.

³⁰ Das jeweils letzte Sechzehntel der beiden Figurentypen F_1 und F_2 ist akkordeigen; die stufenweise absteigende Linie des zweiten, vierten und sechsten Sechzehntels (Takt 72 b: d^2 , c^2 , h^1) zu Beginn des Sequenzsteiles entsteht dadurch, daß es sich beim Modell hier um Sekundakkord als Grundlage handelt. F_3 besitzt zwar ebenfalls eine stufenweise absteigende Linie (cis^2 , h^2 , a^1), jedoch ist dessen zweites Sechzehntel akkordeigen und keine Wechselnote.

³¹ Der Verlängerungsteil des Einsatzes von Takt 26 b weist in Takt 35 ebenfalls ein Ansteigen des Basses auf (nicht nur in Sekund-, sondern sogar in Quartschritten), der jedoch von den drei darüberliegenden Stimmverläufen nicht mitvollzogen wird.

schen Tenor und Sopran (identische Figuren sind durch Einkreisung, Einkastelungen und mit einem Haken verdeutlicht).³² Die daraus resultierende Quasi-Engführung kann mit jener des Anfangs dieses Themeneinsatzes in Verbindung gesehen werden. Für den Formverlauf entscheidend ist jedoch das zweimalige stufenweise Ansteigen der ungeradzahligen Sechzehntel (Pfeile) von a^1 bis c^2 und in Takt 113/114 a von a^1 bis e^2 in der obersten Stimme. Ebenfalls für die Form bedeutend der Orgelpunkt auf dem Ton A, der zweite Orgelpunkt des Stückes.

Die Themenverlängerung des Einsatzes ab Takt 113 ähnelt im Prinzip jener am Ende der Exposition. Er sieht folgendermaßen aus (die bereits weiter oben angesprochenen engführungsartigen Einsatzwiederholungen von Takt 114 und 115 sind hier ebenfalls wiedergegeben):

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 113-116) shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system (measures 117-119) continues the melodic line in the treble staff. The third system (measures 120-121) continues the bass line in the bass staff. Brackets above the staves indicate sections: *M* (measures 113-116), *S*₁ (measures 117-118), *S*₂ (measures 119-120), *S*₃ (measures 120-121), *S*₄ (measures 121-122), *S*₅ (measures 122-123), and *S*₆ (measures 123-124). Chord symbols are placed below the staves: *E-Moll: t* (measures 113-114), *D* (measure 115), *t* (measure 116), *s*⁷ (measures 117-118), *dP*⁷ (measure 117), *tP*⁷ (measure 118), *sP*⁷ (measure 119), *II*⁷ (measure 120), *D*⁷ (measure 121), *E-Moll: t*⁷ (measures 122-123), *A-Moll: d*⁷ (measures 123-124), *S*⁷ (measure 120), *(D*⁷) [*T*⁷] (measures 121-122), and *s*⁷ (measures 122-123).

Ab Takt 116 b beginnt eine 14 Quintschritte³³ durchlaufende tonale Quintfallsequenz, die in ihrer Mitte eine Modulation von E-Moll nach A-Moll vollzieht und darin Expositionstakten 26 b bis 35 ähnelt.³⁴ Im Unterschied dazu kommt hier die Sequenz sogar mit nur einem Modell *M* aus, das dann die Sequenzen *S*₁ bis *S*₆ bestimmt. Die besondere Verteilung der verschiedenen Abschnitte des Themas und seiner Verlängerung auf die verschiedenen „Instrumente“ (d. h. Stimmen) – nacheinander: Alt, So-

³² Die beiden eingekreisten Strukturen haben einen ganzen Takt, die beiden eingekastelten einen halben Takt Einsatzabstand. Außerdem stimmt die Figur im Sopran von Takt 101 a mit jener im Tenor in Takt 103 b exakt überein. Die beiden umkreisten Töne e^1 von Takt 104 sind Abweichungen von der exakten kanonischen Führung.

³³ D.h. zweimal die meist üblichen 7 Quintfälle der Lehrbuch-Beispiele.

³⁴ Vgl. Fußnote 12. Die Akkord- und Funktionsbenennungen können nahezu eins zu eins vom letzten Soggetto-Einsatz der Exposition übernommen werden.

pran, Tenor, Alt und Baß – erinnert entfernt an das Prinzip der sogenannten „durchbrochenen Arbeit“, das aber im strengen Sinne erst in der Symphonik der Wiener Klassik Anwendung findet. Eine gewisse Berechtigung für diese Auffassung besteht darin, daß die anfänglichen Engführungen kaum über jeweils zwei Soggetto-Takte hinausgehen und der Sequenzteil seinerseits durch die Gestaltung der übrigen Stimmen recht eigentlich einen homophonen Satz bildet.

Eine andere Auffassung dieser Takt 119 bis 123 anstelle einer Deutung als Themenverlängerung wäre jene als die eines erneuten Themeneinsatzes, diesmal als Dux und im Pedal. Dies hieße zwar, daß das Soggetto hier unvollständig begönne, aber just jener fehlende Anfang wäre zuvor in Takt 95 b/96, dort ebenfalls im Pedal aufzufinden. Beide Pedalstellen aneinandergesetzt ergäben einen Themeneinsatz im Bereich der großen und kleinen Oktave, also an einer Stelle, wo in dieser Fuge sonst kein Soggetto-Einsatz vorkommt und der dann der tiefst mögliche Einsatz wäre.³⁵ (Verwendete man die Comes-Version, d.h. eine in E-Moll, so wäre auf der entgegengesetzten Seite des Tonraumes ein Themeneinsatz mit e^2 beginnend noch innerhalb des zur Verfügung stehenden Gesamt-Ambitus möglich, wovon Bach allerdings keinen Gebrauch macht.)

Eine Themenverlängerung einer anderen Art als die bisher genannten ist hier nachzutragen, jene im Anschluß an den ersten Themeneinsatz nach der Exposition. Der Unterschied zu den bisher genannten Verlängerungen besteht zum einen darin, daß hier nicht der mittlere Soggetto-Teil wiederholt wird, sondern dessen letzter (Takt 48 b nach 49 a). Daran schließt sich ein weiterer Takt an (49 b / 50 a) an, der klauselartig (und hemiolisch) diesen Soggetto-Einsatz nach E-Moll kadenzierend abschließt³⁶ und das Soggetto so zu einem festumrissenen Thema macht.

Die harmonischen Implikationen des Soggettos

Die Ausprägung eines akkordlichen Hintergrunds, d. h. einer bestimmten Harmonik bzw. harmonischen Funktion, ist im und innerhalb des Verlaufs des Fugenthemas unterschiedlich deutlich, insbesondere im Fall der Einstimmigkeit zu Beginn des Werkes, die üblicherweise den ersten Themeneinsatz der Exposition bestimmt. Unproblematisch sind die ersten anderthalb Takte mit ihrem die Tonart etablierenden Tonka/Dominant-Wechsel.

³⁵ Lediglich das letzte Achtel von Takt 96 müßte von einem a in ein e geändert werden:



³⁶ Vgl. dazu auch die weiter oben im Zusammenhang mit der Soggetto-Diminution von Takt 51 b besprochenen Takte 49f. und ihre Motivik.



Die zu Beginn der Fuge noch offene Klanglichkeit der Dominante – Dur- oder Moll-dominante? – wird spätestens mit dem Hinzutreten des ersten Kontrapunktes in Takt 6 fast durchgängig für den Durakkord entschieden.³⁷ (Daß an einer Stelle der Fuge – im Takt 71 – die erste und dritte melodische Leiterstufe des Soggettobeginns als Terz und Quinte eines Akkordes harmonisiert wurde, fand bereits Erwähnung.)

Zwar ist die klanglich-tonale Auffassung der drei sequenzierenden Figuren zum jeweiligen Taktbeginn relativ eindeutig die von Septakkorden (dP^7 , sP^7 und D^7 in Grundstellung), die anderen drei Sequenzfigurenteile (s , tP und II)³⁸ können jedoch unterschiedlich gesehen werden: So ist das zweite Sechzehntel sowohl als eine (untere) Wechselnote zum ersten und dritten Ton der Figur zu deuten, als auch als Durchgangsnote von ersten über den zweiten zum vierten ($f^2 - e^2 - d^2$). Ferner ist es möglich, den jeweils sechsten und letzten Ton dieser Figur einerseits als akkordeigenen Tones eines Sekundakkordes zu klassifizieren oder als Wechselnote zum zweiten (akkordeigenen) Ton der folgenden Figur.



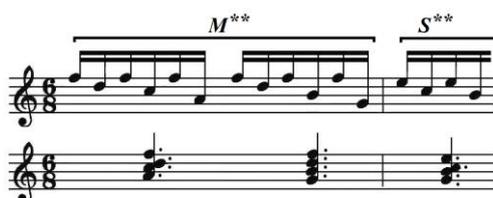
Die erste Wechselnoten-Auffassung hätte den Vorteil, daß sich die Sechzehntel-Viertongruppe aus dem Themenanfang – dort eindeutig Wechselnote – als Motiv in der Sequenz wiederfindet. Die andere Wechselnoten-Auffassung behebt das Problem, daß die Septime des zugrundeliegenden Akkordes nicht unmittelbar in der Terz des

³⁷ Vgl. Anm. 8.

³⁸ Der Eklektizismus einer Bezeichnung des vermindert-kleinen Septakkordes auf der zweiten Stufe in Moll bzw. der siebten Stufe in Dur mit einer römischen Ziffern inmitten einer Folge von Funktionssymbolen orientiert sich an dem Vorschlag Diether de la Mottes (*Harmonielehre: 1600 - 1730 - 1790 - 1810 - 1840 [-] 1860 - 1880 - 1910 - 1930*, Kassel usw. / München: Bärenreiter / Deutscher Taschenbuch Verlag 1976 (= dtv Wissenschaftliche Reihe 4381), S. 113. Diese Akkorde als verkürzte Sept-Nonenakkorde zu deuten, erscheint im Sequenzzusammenhang als widersinnig.

Folgeakkordes geführt ist. Ob die dabei sich ergebende Auffassung dieses Wechselnoten-Geschehens als eine um ein Sechzehntel zeitlich versetzte Augmentation der Figur aus dem Themenkopfes – die im Notenbeispiel nach unten behalste Linie – tatsächlich so intendiert ist, muß offen bleiben.³⁹

Die Frage „Wechselnote versus akkordeigene Töne“ würde sich bei vereinfachten Figurationen speziell für den Sequenzteil des Themas wie den folgenden fiktiven so nicht stellen.



Insbesondere wäre eine Auffassung, bei der die untere Stimme der in diesen Soggetto-Abschnitten durchgängigen latenten Zweistimmigkeit (bei realer Einstimmigkeit) zwischen Leiterauschnitten und Akkordbrechungen abwechselt, nicht mehr möglich. Sämtliche Töne dieser Tiefstton-Melodie wären akkordeigen. Es ist somit der kompositorische Raffinesse Bachs zuzurechnen, die Figurationen so gewählt zu haben, daß eine Latenz der melodisch-harmonischen Auffassung erhalten bleiben kann.

Im Zusammenhang mit bestimmten Kontrapunkten ergeben sich für die harmonische Interpretation des sequenzierenden Teiles des Soggettos zusätzliche Probleme für den harmonischen Rhythmus.



So wird das h^2 in der zweiten Hälfte von Takt 7 ohne weiteres als (übergebundener) Vorhalt im Rahmen eines A-Moll-Dreiklanges aufgefaßt, der die harmonische Grundlage von Takt 7b darstellt, die Töne a^1 , c^2 und a^2 aber zu Beginn des folgenden Taktes bilden zunächst die Fortsetzung dieses A-Moll-Klanges, um ab vierten Sechzehntel sich als die drei oberen Töne des D-Dur-Dominantseptakkordes zu erweisen.⁴⁰

³⁹ Die konsequente Behandlung der dissonanten Septimen in einer Quintfallsequenz mit Nebenseptakkorden führt bekanntlich zu einer abwechselnden Folge von Terzquartakkorden und Septakkorden (in Grundstellung) bzw. von Sekundakkorden und Quintsextakkorden.

⁴⁰ Wörtlich genommen bedeutete dies, daß sich der harmonische Rhythmus auf einer Sechzehntelebene bewegen könne; dies ist hörtechnisch unrealistisch, die Ebene der Achtel dürfte der kleinste Wert sein, in der in dieser Fuge eine harmonische Funktion fortschreiten kann. Eigenartigerweise behandeln die meisten Harmonielehren das Problem, daß die harmonischen Funktionen von Tönen in Abhängigkeit von Tempo durchaus unterschiedlich ausfallen können, nicht explizit. Eine Ausnahme bildet die Harmonielehre Walter Pistons, in der durch Mark revidierten und erweiterten Auflage (*Harmony*, New York u. London: Norton 1987⁵, S. 199f.; nicht in der Erstauflage von 1941).

Das Hinzutreten des zweiten Kontrapunktes wie in Takt 16b ff. (dieser Einsatz steht – regulär – in E-Moll) würde an diesem Sachverhalt prinzipiell nichts ändern, ebensowenig wie das des dritten in Takt 28 ff.:



Die harmonische Grundlage der ersten Takthälfte würde lediglich um Dreiklangs-Quinte zu Beginn des Sequenzmodells (h^1 in Takt 16 b bzw. e^1 und e^2 in Takt 28a) erweitert. Allerdings könnte durch das d^2 im fünften Achtel der Dominantseptakkord auf der siebten Stufe sich bereits ab dieser Stelle als Quintsextakkord Geltung verschaffen.

Eine weitere Abweichung vom harmonischen Rhythmus des Dauernwertes eines punktierten Viertels im Rahmen der Sequenzteile des Soggettos findet sich beim Themeneinsatz nach dem Ende des zweistimmigen Fugenabschnittes.



Der Ton e^2 , der bereits seit Takt 94b – also noch deutlich vor dem Ende des vorhergehenden Zwischenspiels – festgehalten wird, bildet in Takt 98a die None über dem Grundton des Septakkordes. Dieser Vorhalt wird noch innerhalb derselben harmonischen Funktion aufgelöst, da die ersten beiden Sechzehntel von Takt 98b der ihnen vorangehenden harmonischen Interpretation nicht widersprechen. Daß der Baßeinsatz hierbei mit dem fünften Achtel dieses Taktes erfolgt, markiert ebenfalls einen harmonischen Rhythmus, der auch in den folgenden Takten diese Gestalt hat: Die Dauer eines punktierten Viertel mit einem in der zweiten Takthälfte angehängtem Achtel (d.h. insgesamt zwei Viertel), abgewechselt mit einer Viertelnoten-Dauer (also einer latenten Hemiolik). Diese Auffassung vermeidet, daß das a^1 in der zweiten Hälfte von Takt 98 als Nonenvorhalt über dem (Dominant-)Septakkord-Grundton aufgefaßt werden müßte. (Man beachte die Quintparallelen-Vermeidung in den beiden obersten Stimmen.)

Was die Grundtöne der Akkorde der tonalen Quintfallsequenz angeht, die harmonisch gesehen fortlaufend abwärts gerichtete Quintschritte darstellen (zumeist als

abwechselnde Folge von fallender Quinte und ansteigender Quarte dargestellt), so kann konstatiert werden, daß bereits auch beim Übergang vom Themenkopf zum Sequenzteil sich ein solcher Quintfall ergibt ([a]-E-a-d-G-C-f-h^o-E-a). Die Zick-Zack-Linie der Akkord-Grundtöne ist dann tatsächlich auch in all jenen Teilen als Kontrapunkt-Baßlinie klanglich realisiert, in denen das Soggetto selbst nicht in der untersten Stimme erscheint. Dies ist genau in der Hälfte der insgesamt 12 Themeneinsätze der Fall. Zu den sechs Einsätzen, bei denen im Unterschied dazu das Soggetto die unterste Stimme bildet, gehört selbstverständlich der erste Einsatz sowie, da die Einsatzfolge der Exposition S – A – T – B lautet, der gesamter Formabschnitt Exposition. Ebenfalls als unterste Stimme findet sich das Soggetto beim weiter oben schon angesprochenen sechsten Themeneinsatz in Takt 51 b. Diese Stimme ist zwar dem Tenor zuzuordnen, hat aber, da der Baß, d. h. die Pedalstimme, ab hier bis Takt 95 b pausiert, die Funktion des Basses. Auch der sechste Themeneinsatz, bei dem das Soggetto die tiefste Stimme bildet, ist mit einer Reduktion der Stimmenanzahl verbunden: der Tenor pausiert ab hier bis 96 b, so daß ein zweistimmiger kontrapunktischer Satz, dem Alt und dem Sopran zuzuordnen, entsteht.

Bei der folgenden synoptischen Zusammenstellung der Baßstimmen der ersten Gruppe der Themeneinsätze, bei denen sich das Soggetto selbst in einer der beiden bzw. ab Takt 96 in einer der drei darüberliegenden Stimmen befindet – also die Folge 5., 7. 8. und 10. bis 12. Themeneinsatz –, bei dieser Folge fällt auf, daß einzig beim Einsatz in G-Dur die Baßschritte sich verglichen mit den anderen gerade jeweils in die entgegengesetzte Richtung bewegen. Ferner schlägt sich im folgenden Notenbeispiel nieder, daß fünf der zwölf Themeneinsätze nicht volltaktig einsetzen, sondern in der jeweils zweiten Hälfte des Sechachteltaktes: Demzufolge beginnt deren Sequenzenteil, da der Themenkopf anderthalb Takte umfaßt, seinerseits volltaktig. (Von den Einsätzen, bei denen das Thema in der untersten Stimme erklingt, sind die im Beispiel hier nicht wiedergegebene 4., 6. und 9. Soggetti-Einsätze auftaktig.)

Bereits die Gestaltung dieser Baßstimmen zeigt eine bedeutende Variierung der sequenzierenden Teile der Themenabschnitte im Verlauf Fuge, die von der Variierung der weiteren jeweils dazu erklingenden Kontrapunkten bzw. Begleitstimmen noch unterstützt wird. Dadurch wird eine größtmögliche Gestaltungsvielfalt der Quintfallsequenzen erreicht. Was hier für die Baßstimmen gilt, berührt das zentrale ästhetische Prinzip dieser Fuge: Vielfältigkeit der Einzelgestaltung vor dem Hintergrund melodisch-harmonischer Prinzipien, die ihrerseits zur Monotonie neigen. Kaum ein Lehrbuch der Harmonik versäumt es etwa, bei Quintfall- und sonstigen Sequenzen auf diese Gefahr der Eintönigkeit hinzuweisen.⁴¹

⁴¹ Diether de la Mottes, Harmonielehre, a. a. O. (siehe Fußnote 38), S. 113: „Ein rechtes Maß an Sequenzen vermittelt den Eindruck der Verständlichkeit einer Sprache, ihrer Leichtigkeit und Mühelosigkeit; zu viele Sequenzen den Eindruck der Banalität.“ Das Notenbeispiel bei de la Motte zeigt – anders als bei den meisten anderen Lehrbüchern – Quintfallsequenzen, die sogar zweimal den Zirkel durchlaufen.

5. A-Moll v I IV VII III VI II V I

7. C-Dur 62 r5 v5 ü4

8. G-Dur 71 ü4

10. A-Moll 97 ü4

11. E-Moll 115 ü4

12. A-Moll 131 r4 v5

Die Pfeile in der Tabelle zeigen auf den Beginn des jeweils eintaktigen Sequenzmodells, *ü4* bezeichnet dabei die übermäßige, *r4* die reine Quarte, *v5* die verminderte Quinte. „Kritische“ Baßintervalle sind in diesen Bässen bei den Mollfassungen der Schritt von der VI. zur II. Stufe, bei den Durfassungen derjenige von der IV. zur VII. Stufe, die beide jeweils sechs Halbtonschritte umfassen. Der Baß der C-Dur-Fassung des Soggettos hat an der fraglichen Stelle, beim Übergang von der IV. zur VII. Stufe, ein vermindertes und somit eher tolerableres Intervall, dasselbe Intervall wie auch beim letzten Themeneinsatz der Fuge, dort allerdings – bedingt durch die Tiefalteration der II. Stufe (mit *B* statt *H*) – einen halben Takt später, nämlich von Takt 134 b nach 135. Alle übrigen Bässe operieren mit der übermäßigen Quarte, dem Tritonus. Den Tritonus in einer tonalen Quintfallsequenz mit ihrem modellmäßigen Verlauf zu verwenden, wurde von allen Musiktheoretikern lizenziert (ähnlich wie auch darin eventuell vorkommenden Leittonverdoppelungen).

Die stufenweise Verbindung bestimmter Baßtöne in Sechzehnteln, wie sie die C-Dur-Version aufweist, wäre zwar eine der Möglichkeiten einen Tritonus-Sprung zu vermeiden, ist jedoch hier gar nicht erforderlich, da sich das kritische Intervall durch seine Position in der Folge der Baßtöne von sich aus als verminderte Quinte präsentiert. Der Grund, weshalb Bach hier die Sechzehntel verwendet, hängt wohl eher damit zusammen, daß von Takt 62 a nach Takt 63 b zwei Quinten in derselben Richtung aufeinanderfolgen. (Die G-Dur-Fassung hat tatsächlich beim Übergang von der IV. zur VII. Stufe den Tritonus.)

Die vier auftaktigen Sechzehntelfiguren mit ihrem Quartsprüngen in die nachfolgenden Baß-Grundtöne beim zehnten Themeneinsatz (siehe Kasten) erweisen sich als Ableitung des Soggetto-Anfangs, der sowohl zwei Takte zuvor in derselben Stimme (Takt 95b) als auch einen Takt später in der darüberliegenden Stimme (Takt 96b) eine Oktave höher erklingt. Diese vorangehenden ersten Soggetto-Halbtakte selbst besitzen zwar kein Quartintervall von ihren jeweils vier Sechzehnteln zum nachfolgenden Achtel, sie haben an dieser Stelle einen Sekundschrift ($A - H$ bzw. $a - h$), was aber die motivische Ableitung in der hörenden Bezugnahme nicht verunklart. Die Achtel der Themenspitze sind in Takt 97b in einen Sechzehntel-Oktavsprung verwandelt, bevor in den folgenden Takten an deren Stelle als Abspaltung die Pause tritt.

Bemerkenswert sind auch die aus Achteln bestehenden Tonleiterfolgen im letzten Soggetto-Einsatz, die gegenüber Sequenzmodell (Takt 132b / 133a) und der ersten Sequenzierung eine Verlängerung in die erste Hälfte der zweiten Sequenz hinein erfahren. Diese Verlängerung läßt sich als ein Steigerungselement, als eine Art Schlußdynamik erfahren. Des weiteren ist das Motiv bzw. die Phrase von Takt 133, als dessen lineare Erweiterung sich die beiden Folgetakte begreifen lassen, seinerseits in der Fuge bereits aufgetreten, als dritter Kontrapunkt in der Exposition (Takt 28 und 29).⁴²

Und ein letztes läßt sich an der Tabelle beobachten: Zwei Einsätze des Themas, der achte und der zwölfte, folgen an ihrem jeweiligen Ende nicht streng dem Prinzip des halbtaktigen Harmoniewechsels, das Erscheinen der jeweiligen Tonika wird erheblich hinausgezögert. Ihre harmonische Disposition besteht in lang ausgedehnten, mehre Takte umfassenden Halbschlüssen, die so die auch in den Zwischenspielen nahezu omnipräsente, halbtaktige Fortschreitungen im Quintenzirkel dispensieren und Orgelpunkte bilden. Nicht mehr in die Tabelle aufgenommen ist die Baßtonwiederholung beim zehnten Einsatz, aber auch hier liegen die Dinge vergleichbar.

Die Kontrapunkte in der Exposition

Zwar könnte in einem formalen Sinne die Behandlung der nichtthematischen Baßstimmen im obigen Schema bereits unter die nun folgenden Überlegungen zu den Kontrapunkten subsumiert werden, aber diese Stimmen weisen nicht die Beschaffenheit einer das Thema im strengen Sinne kontrapunktierenden Stimme auf, sie bilden eher die Baßgrundlage eines letztlich homophonen Satzes. Kontrapunktisch könnten höchstes die Imitationen der Dux-Einsätze in A-Moll gesehen werden, deren erster Soggetto-Halbtakt den dritten Baßstimmenhalbtakt bestimmt; der zehnte Einsatz

⁴² Bei Sequenzierungen müssen ganz allgemein Beginn, Anfang und Ende von Modell und deren Sequenzen nicht notwendig mit Phrasengrenzen zusammenfallen. Auch ist es möglich, daß der unmittelbare Anfang eines Modells aus Anschlußgründen an das Vorhergehende vom Anfang der Sequenz S_1 abweicht, Umgekehrtes gilt für den Schluß der letzten Sequenz.

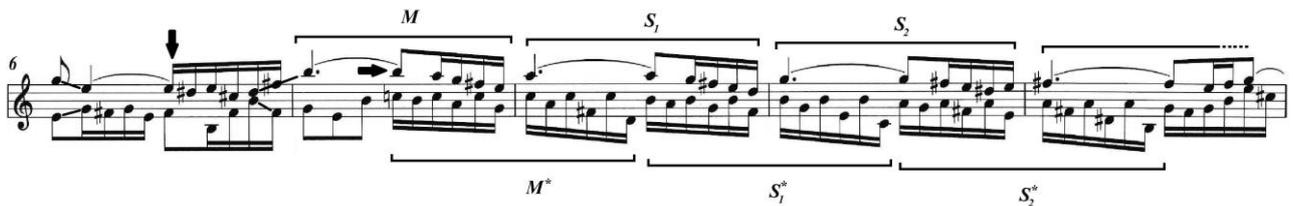
verwendet dieses Motiv, wie bereits ausgeführt, auch – um ein Achtel gekürzt – in folgenden Takten.

Die ersten „echten“ Kontrapunkte sind jene drei der Exposition, die im Sinne von feststehenden Kontrapunkten gestaltet sind. Eine übliche Anordnung (ohne sog. Binnenzwischen Spiele) sähe so aus:

S: Dux (a)	Kontrapunkt 1	Kontrapunkt 2	Kontrapunkt 3
A:	Comes (e)	Kontrapunkt 1	Kontrapunkt 2
T:		Dux (a)	Kontrapunkt 1
B:			Comes (e)

Die tatsächliche Anordnung weicht aber davon ab, insbesondere beim letzten Themeneinsatz der Exposition, der die Reihenfolge der Kontrapunkte von oben nach unten genau umkehrt: S: Kontrapunkt 1, A: Kontrapunkt 2, T: Kontrapunkt 3, B: Comes (e).

Der erste Kontrapunkt hat die folgende Gestalt:



Im ersten Soggettotakt bewegen sich die Stimmen zunächst in Gegenbewegung. Die Folge Grundton – Terz des Themenanfangs wird mit der oktavhöheren umgekehrten Abfolge kontrapunktiert, gefolgt von einer doppelschlagähnlichen Umschreibung der Dominanterz. Die doppelschlagähnliche Figur setzt aber erst als Auflösung eines durch einen Pfeil markierten Septimen- bzw. Quartvorhaltes⁴³ ($e^2 - dis^2$) ein und wird in etwas freierer, dreiklangsbrechender Gegenbewegung dann fortgeführt. Diese Art Doppelschlagmotiv als Repräsentant einer akkordeigenen Tones bestimmt auch – wie oben bereits gezeigt – spätere Fugenteile.

Der Quartvorhalt bleibt – mit zwei Ausnahmen⁴⁴ – durchgängig als kontrapunktisch-harmonisches Element Bestandteil des zweiten Soggettos-Halbtaktes. Die Auflösung des Quartvorhaltes erfolgt dabei jeweils an unterschiedlichen Stellen des Taktes: So-

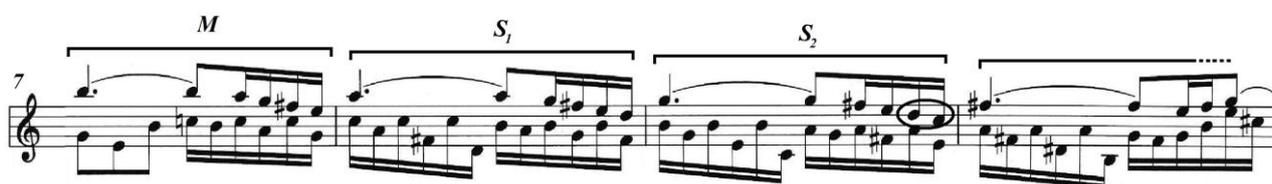
⁴³ Vorhalte können traditionell sowohl mit dem Intervall zum Grundton des betreffenden Dreiklang bezeichnet werden, aber auch wie eher in der generalbaßorientierten Harmonielehre üblich mit dem Intervall zwischen Dissonanz- und Baßton. Bezogen auf den Grundton handelt es sich in Takt 6 um einen Quartvorhalt, der bekannte 4 vor 3, in Takt 8 b bis 10 b um einen Nonenvorhalt. Die Anfangstöne des Kontrapunktes der Takteile 8 a bis 10 a sind akkordeigen.

⁴⁴ Die Ausnahmen bilden der G-Dur-Einsatz des Themas (Takt 71 b) sowie der zweistimmige Einsatz in D-Moll (Takt 79 a). Letzterer hat allerdings auch keine Terz im zugehörigen Kontrapunkt. Daneben kommt es zu Häufungen des 4 vor 3 Vorhaltes im Rahmen von Scheinengführungen.

wohl bereits nach einem Sechzehntel oder einem Achtel als auch einem Viertel nach Eintritt der dominantischen Funktion.

Dem sequenzierende Teil des Soggettos entspricht ein sequenzierender Kontrapunktteil. Daß dabei die Modelle M bzw. M^* sowie die entsprechenden Sequenzen S bzw. S^* gegeneinander um einen halben Takt verschoben sind, ist für die kompositorische Logik irrelevant.⁴⁵ Daß Modell und Sequenz durch Versetzung um jeweils eine Leiterstufe abwärts auseinander hervorgehen, ist das Übliche bei Harmoniefolgen, deren Grundtöne dem Quintenzirkel folgen, sich aber jeweils zwischen fallenden Quint- und steigenden Quartschritten abwechseln.

Bei genauer Betrachtung zeigt sich, daß S_2 von der Mechanik der melodischen Sequenzierung geringfügig abweicht. Sie müßte nämlich die folgende Form aufweisen.



Es scheint einleuchtend, daß Bach die übermäßige Quarte $c^2 - fis^2$, die aus der Leitereigenheit der Sequenztöne an dieser Stelle im Unterschied zu den reinen Quartan entstehen würde, in einem zweistimmigen kontrapunktischen Satz vermeiden wollte.⁴⁶ Die von Bach vorgenommene Gestaltung der Sechzehntelfigur hat aber Konsequenzen für die harmonische Deutung des an dieser Stelle zu erwartenden Septakkordes der II. Stufe: Statt den Vierklang *fis-a-c-e* zu induzieren, kann in Takt 9 b eine Dreiklangsumkehrung der VII. Stufe *dis-fis-a*, d. h. $fis^1 - a^1 - dis^2$, angenommen werden, die funktionstheoretisch eine verkürzte Form des folgenden Dominantseptakkordes darstellt.⁴⁷

Die „Korrektur“ der Gestaltung der zweiten Hälfte des Taktes 10 findet sich wieder im Kontrapunkt 2. Da dieser in weiten Teilen – von Takt 17 bis 19 – ein im Halbtaktabstand versetzter Kanon des Kontrapunktes 1 in der Oberquarte ist, leuchtet ein, daß Bach in Takt 19 ebenfalls jene halbkreisförmige Figur⁴⁸ verwendet, die in Takt 18 an die Stelle eines Sprungs $f^1 - h^1$ von Takt 18 nach Takt 19 tritt. Diese Änderung

⁴⁵ Der Dreiklang zu Beginn von Takt 7 (ergänzt um die Septime d^2) könnte, da die Quintfallharmonik – wie bereits erwähnt – auch für den ganzen Takt 7 gilt, leicht in ein Sequenzmodell einbezogen werden. Dieser E-Moll-Septakkord bräuchte nur in der Weise in Sechzehntel zerlegt werden, wie es in den folgenden Takten mit den anderen Septakkorden geschieht.

⁴⁶ Daß ein Tritonusschritt nicht grundsätzlich in allen Fällen vermieden werden muß, zeigen bereits die Baßstimmen der obigen Tabelle.

⁴⁷ Durch die Ersetzung des d^2 durch ein dis^2 und den Wegfall des Tones c^2 werden in Konsequenz die Töne e^2 und e^1 zu Durchgangs- bzw. Wechselnoten.

⁴⁸ Der Ausdruck halbkreisförmig ist hier und an späterer Stelle *cum grano salis* zu verstehen; denkbar auch eine Beschreibung als zackenförmig oder als ein Auf und Ab.

erfolgt ohne daß auch in Takt 19 ein Tritonus hätte umgangen werden müssen (es erklänge die reine Quarte $h^1 - e^2$).⁴⁹



Der Beginn des Soggetto-Einsatzes im Tenor samt den beiden darüberliegenden Kontrapunkten ist allerdings im Hinblick auf die Verteilung der Motivik bzw. der Phrasenbestandteile auf die zugeordneten Stimmen, dem Sopran und dem Alt, etwas komplizierter. Bei einer regulären Verteilung der Kontrapunkte (siehe Zusammenstellung weiter oben) müßte in Takt 15 folgende Anordnung erscheinen. Sopran: Kontrapunkt 2, Alt: Kontrapunkt 1, Tenor: Dux. Hier zunächst zu Vergleichszwecken ein Notenbeispiel, bei dem der Kontrapunkt 1 des Alt es sich aus dem nach A-Moll transponierten Kontrapunkt 1 des Taktes 5 ergibt (Kontrapunkt 2 der bzw. Sopran sind dabei noch nicht eingetragen.) Unmittelbar darunter die tatsächliche Fassung nach der (alten und neuen) Bach-Gesamtausgabe.

Der Hauptunterschied ist dabei das Intervall zwischen dem letzten Sechzehntel des Taktes 15 und dem ersten Ton von Takt 16. Im fiktiven Takt 15/16* ist dies die aufwärts gerichtete Quarte $h^1 - e^2$, im originalen Text führt das Intervall $h^1 - e^1$ jedoch abwärts. (Diese Quinte ist Ergänzungsintervall der Quart.) Zwar enthält der Takt 16 auch ein e^2 , aber erst ab dem zweiten Achtel dieses Taktes. Abweichend ist außerdem, daß dieser Ton und die Töne im weiteren Verlauf dieses Taktes zwar tonhöhenmäßig jene sind, die dem Kontrapunkt 1 von 16* entsprechen, jedoch relativ eindeutig dem Sopran zugeordnet sind, der zuvor eigentlich den Kontrapunkt 2 realisiert. Die Zuweisung ist notationsgemäß definitiv bestimmt durch den gemeinsamen

⁴⁹ Die kanonische Führung kann auch als Begründung dafür gelten, daß wenn in Takt 30/31, in dem ebenfalls Kontrapunkt 1 und 2 kombiniert werden, der Tritonus $c^2 - fis^2$ des Kontrapunktes 1 (der Sprung von Takt 30a nach 30b) nicht halbkreisförmig umgangen wird, dann auch keine zweite Halbkreisfigur an der anderen entsprechenden Stelle erforderlich sei (Takt 30 nach 31), sondern ebenfalls die Version mit dem Quartsprung $fis^1 - h^1$. (Auf diese Stelle wird noch weiter unten eingegangen.)

Balken der unteren Stimme $e^1 - c^2 - h^1 - a^1 - gis^1 - a^1$ des oberen Systems, der eine Fortsetzung der beiden d^2 in dem absteigenden Leiterrausschnitt c^2 bis a^1 abschließt.⁵⁰

Der Sopran – Kontrapunkt 2 –, wie er sich aus Bebalkung und der Behaltungsrichtung ergibt, sieht als einzelne Stimme notiert, folgendermaßen aus:



Diese Vertauschung, bei der der Sopran anfänglich nach den Motiven des Kontrapunktes 2 in Takt 15 dann in Takt 16 die Tonhöhen der Kontrapunktes 1 weiterführt, diese Vertauschung wird erst wieder in Takt 17 aufgehoben, wo der Sopran dann „regulär“ den Kontrapunkt 2 fortschreibt. Anzunehmen ist, daß die Mittelstimme dabei einen Sprung vom punktierten Viertel a^1 aus Takt 16b zum a^2 -Achtel in Takt 17a vollzieht und zugleich die Behaltungsrichtung umgekehrt wird. Ob diese Stimmenzuordnung dem Hörer sinnfällig ist und er nicht vielleicht die nach oben behalsten Töne von Takt 17 a als unmittelbare Fortsetzung der ebenfalls noch oben behalsten Töne von Takt 16b auffaßt, braucht nicht entscheiden zu werden.

Neben der Fassung der Bach-Gesamtausgaben gibt die Ausgabe der Fuge bei Breitkopf & Härtel eine Quelle wieder, bei der die fraglichen Takte jedoch so aussehen:



Diesem Notentext läßt sich folgende Lesart des Soprans – des Kontrapunktes 2 – zuordnen:



Wichtig ist hierfür, daß beim Übergang vom ersten zum zweiten Achtel von Takt 16 eine Stimmkreuzung supponiert wird, der nicht durch die Bebalkung widersprochen wird. Das e^1 -Achtel des Alts, das so zur Viertelnote e^2 springt und zum Kontrapunkt 1 zählt, besitzt eine eigenes Fähnchen und wird eben nicht mit den Sechzehnteln ge-

⁵⁰ Vgl. dazu: Lepper, Markus und Trancón y Widemann, Baltasar, *Beam it up! – A Classification Grid for Historic and Contemporary Practices of Beaming by Mathematical Re-Modelling*, in: *Proceedings of the International Conference on Technologies for Music Notation and Representation, Northeastern University, Boston, Mass. 2023 (TENOR 2023)*, S. 98 – 113.

meinsam bebakt, wie es die andere Textversion vornimmt. Wiederum als einzelne Stimme notiert sieht der Verlauf des Alts so aus:



Postuliert man keine zwei Stimmkreuzungen in Takt 16, so ergibt sich, daß der Alt über eine lange Strecke hinweg, einen Abschnitt Zwischenspiel mit eingeschlossen, über dem Sopran liegt. Bemerkenswert bei diesen Lesarten ist die Korrespondenz der Oktavsprünge in Sopran und Alt. Erkennbar auch, daß Takt 17 eine Sequenz des Modells von Takt 16 darstellt.⁵¹

Die hier dargestellte Problematik der Stimmkreuzung resultiert wesentlich aus dem Umstand, daß – ein keineswegs seltener Fall – der auf den Themeneinsatz in derselben Stimme folgende Kontrapunkt 1 in seinem Ambitus deutlich über dem des Themas liegt.⁵² Das Thema beispielsweise des allerersten Soggetto-Einsatzes bewegt sich in einem Ambitus von e^1 bis f^2 , lediglich das letzte Achtel von Takt 6 hat die Tonhöhen a^2 und fis^2 . Der dem sequenzierenden Thementeil zugordnete Abschnitt des Kontrapunktes 1 reicht hingegen vom d^2 bis h^2 ! Analoges gilt natürlich auch für Takt 15 ff., wodurch es dort zu den Stimmüberschneidungen kommt.

Der Soggetto-Einsatz Takt 26 b, der der letzte Einsatz der Exposition und der erste des Pedals ist, erweitert die Fuge zur vollen Vierstimmigkeit, die allerdings unmittelbar danach für vier weitere Themeneinsätze auf die Drei- und daran anschließend sogar auf die Zweistimmigkeit (ab Takt 78 b) reduziert wird. Mit diesem Einsatz wird ein Kontrapunkt 3 eingeführt, der im Unterschied zu den beiden zuvor behandelten, motivisch im weiteren Verlauf der Fuge nochmals in Teilen erscheint, wann auch nur einmal als Soggetto-Kontrapunkt des zweistimmigen Einsatzes (Takt 81/82) und, wie erwähnt, im Baß von Takt 133. Ferner ist diese Phrase ausführlich zentrale Substanz des unmittelbar sich daran anschließenden (ebenfalls zweistimmigen) Zwischenspiels.

Eine Besonderheit dieses Soggetto-Einsatzes zum Ende der Exposition ist das spezifische sukzessive, fast schon fugenartige Auftreten aller drei für diesen Formteil verwendeten Kontrapunkte. Zum einen ist, wie bereits erwähnt, ihre Anordnung übereinander in Abweichung vom Üblichen bei Fugen mit festen Kontrapunkten. Statt von unten nach oben: Dux, Kontrapunkt 1, Kontrapunkt 2, Kontrapunkt 3, erscheint hier dessen die genaue Umkehrung von unten nach oben: Dux, Kontrapunkt 3, Kontrapunkt 2, Kontrapunkt 1. Zum anderen schließen die Kontrapunkte in ihren verschiedenen Stimmen nicht wie üblich unmittelbar an den jeweiligen vorherigen

⁵¹ Wie oftmals bei Sequenzen üblich weist das Modell zu Beginn – eine Folge des Anschlusses an den Vortakt – eine Abweichung gegenüber den Sequenzgliedern auf. Eine fiktive Gestalt des Modells läßt sich dabei rückwärts aus den Sequenzen erschließen.

⁵² Dies gilt auch für das Thema der Klavierfuge BWV 944. Auch sie hat in der Exposition absteigende Folge der Soggetto-Einsätze.

Verlauf der betreffenden Stimmen an bzw. beginnen gleichzeitig mit dem Soggetto, sondern setzen sukzessive zeitlich versetzt erst nach der im vorherigen Halbtakt endenden (hemiolischen) Kadenz ein.

The image shows a musical score for measures 26 and 27. It consists of four staves labeled Kp 1, Kp 2, Kp 3, and Comes. The time signature is 6/8. Measure 26 shows the beginning of the entries for each part, with Kp 1 starting on the first beat, Kp 2 on the second, Kp 3 on the third, and Comes on the fourth. Measure 27 continues the development of these parts, with Kp 1 and Kp 2 having longer phrases and Kp 3 and Comes providing rhythmic accompaniment.

Diese versetzten Kontrapunkteinsätze besitzen deutlich auftaktigen Charakter, z. T. mit dem „klassischen“ Auftaktintervall der aufsteigenden Quarte, und sequenzieren erst nach anderthalb Takten ab dem sequenzierenden Themenabschnitt. (Fast möchte man formulieren, daß Kontrapunkt 3 und Kontrapunkt 1 sich zueinander gewissermaßen *dux-* bzw. *comes*artig verhalten.) Insbesondere erfolgen durch diese versetzten Einsätze neben der zeitlichen Verkürzung auch Änderungen der Gestalten, mit denen der ersten drei Themenhalbtakte kontrapunktiert werden: Die Umschreibung der Dominanterz *dis* für Takt 27 a, eigentlich dem Kontrapunkt 1 zuzuordnen, wird Kontrapunkt 3 übertragen, während jener pausiert bzw. die Auftaktquarten-Sechzehntel $fis^2 - h^2$ von Takt 6 b nach 7 a hier zum Achtelauftakt verbreitert. Der Kontrapunkt 2 umschreibt komplementärhythmisch zum Tenor die in den vorherigen Einsätzen an dieser Stelle nicht vertretene Dominantseptime.

Als eine Kombination dieser Anfangsgestalten der Kontrapunkte von Takt 26/27 mit ihren Quart- und Sekundmotiven läßt sich der Kontrapunkt zu Beginn des vorletzten Themeneinsatzes ab Takt 113 auffassen, der die Binnenwiederholung des ersten Soggetto-Taktes durch die verschiedenen Stimmen begleitet. (Beachtenswert die Quartvorhalt-Abfolge beim dominantischen Teil der hier dreimal erscheinenden Themenköpfe.)⁵³

The image shows a musical score for measures 113, 114, and 115. It features a complex contrapuntal texture with multiple voices. The top staff is a treble clef with a melodic line, and the bottom staff is a bass clef with a piano accompaniment. The music is in 6/8 time and shows a variety of rhythmic patterns and intervals, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The texture is dense and intricate, with many overlapping lines.

Eine weitere Besonderheit des letzten Themeneinsatzes der Exposition ist die Kontrapunktbehandlung im Zusammenhang mit der zweiten Stufe der Quintfallsequenz

⁵³ Vgl. Anm. 44.

in Takt 30, dem Sequenzglied S_2 . Takt 30* wäre die konsequente Sequenzierung aller Stimmen. Bach ersetzt die aufsteigende Achtelinie im Tenor von Takt 30* durch eine Dezimenparallele des dortigen Soprans.

Das Intervall der übermäßige Quarte $c^2 - fis^2$ wird hier nicht wie bei den beiden ersten Kontrapunkten der Exposition durch eine Änderung der Figur umgangen, sondern es erscheint, bedingt durch die Parallelführung in Takt 30a, eine weitere übermäßige Quarte $a - dis^1$. Diese beiden zugleich erklingenden sukzessiven Intervalle erscheinen dann im ersten Achtel von Takt 30b als simultane und bilden dort einen doppelt verminderten Septakkord, der im folgenden Achtel durch die Fortführung des c^2 zum h^1 zum Dominantseptakkord wird.⁵⁴ Dieses Münden der beiden sukzessiven Intervalle in einen regulären Akkord scheint für Bach die Legitimierung des sonst nicht ohne weiteres einsetzbaren Intervalls der übermäßigen Quarte zu sein.

Akzeptiert man die Begrifflichkeit eines verlängerten Themas, so gilt es an dieser Stelle auch die Kontrapunkte der Takte 31 bis 34 zu behandeln. Da die Themenverlängerung ebenfalls dem Sequenzierungs- und dem Quintfallprinzip unterliegt, lassen sich auch bei den Kontrapunkten Sequenzen beobachten. Da ist zunächst im Tenor eine taktweise sich stufenweise abwärts bewegende Linie von e^1 nach h , die jener ebenfalls stufen- und taktweise abwärts sich bewegenden Stimme korrespondiert, die als Hochtonlinie in der latenten Zweistimmigkeit des sequenzierenden Soggettoteils beschrieben wurde, d. h. deren ungeradzahigen Sechzehntel. Diese Hochtonlinie ist im Themenerweiterungsteil selbst, der ja nur verwandt, aber nicht identisch mit dem entsprechenden Thementeil des Soggettos ist, nur teilweise realisiert, und zwar jeweils nur in der ersten Takthälfte. Der Alt ähnelt dem Tenor, allerdings ist der Ton-

⁵⁴ Takt 30a repräsentiert den vermindert-kleinen Septakkord der II. Stufe als Sekundakkord, das erste Achtel von Takt 30b ist als Septakkord der VII. Stufe ein verkürzter Dominant-Septnonenakkord (der V. Stufe), spätestens mit dem letzten Sechzehntel des Taktes 30 zum einfachen Dominantseptakkord wird.

höhenwechsel um einen Halbtakt versetzt und besitzt ein Wechselnotenmotiv in Takt 31 b und 32 a. Die Linie führt vom h^1 über a^1 , g^1 und f^1 zum e^1 .

Eine „echte“ Sequenz⁵⁵ zeigt sich von Takt 31 b nach 33 a, deren auffälligstes Merkmal ist, daß die drei obersten Stimmen sich zu einem akkordischen Satz verdichten (siehe Kasten). Der Sopran verstärkt die harmonische Wirkung dieser Dominantseptakkorde A^7 und G^7 durch ihre Oberstimmengestaltung mittels einer klassischen Auftaktquarte ($a^1 - d^2$ bzw. $g^1 - c^2$) und eingebundenem Leitton (cis^2 bzw. h^1): Dies ist jene Stelle, an der die Modulation von E-Moll nach A-Moll anzusetzen ist; daß unmittelbar dreimal hintereinander ein (Zwischen-)Dominantseptakkord mit seiner entsprechenden (zwischen-)tonikalen Auflösung⁵⁶ erscheint, erlaubt bei tonalen Quintfallsequenzen keine Zuordnung dieses Abschnittes an nur eine einzigen Tonart.⁵⁷ Das Auftaktmotiv selbst begegnet später auch als Bestandteil der Baßstimme (Takt 35 ff. oder Takt 46 ff.) oder als Oberstimme einer homophonen Begleitung des Themas gegen Ende der Fuge, genauer bei einer der bereits besprochene Themenverlängerungen Takt 120 ff., dort sogar in Sextparallelen der rechten Hand.

⁵⁵ Verzichtete man auf dem ersten Achtel von Takt 31 auf den Doppelvorhaltklang und beginnt den Takt unmittelbar mit dem E-Moll-Sextakkord – die Oberstimme könnte dann wie im Beispiel darüber eingetragen gestaltet sein – so verschöben sich Beginn und Ende des Modells und der Sequenz.

⁵⁶ Takt 30 b / 31 a: $H^7 \rightarrow e$, Takt 31 b / 32 a: $A^7 \rightarrow d$ und Takt 32 b / 31 a: $G^7 \rightarrow C$.

⁵⁷ In Erwägung kann gezogen werden, daß der Modulationsvorgang in Takt 31 ff. eine Zwischenstufe aufweisen kann: Der D-Moll-Dreiklang von Takt 32 a kann – vom Folgetakt bestimmt – als zweite Stufe von C-Dur aufgefaßt werden; dieser Tonart wird erst in Takt 34 b durch den Dominantseptakkord von A-Moll widersprochen. Analoges gilt auch für Takt 120 ff.

Im Unterschied zu Takt 30 ff. ist die Sequenzierung des gesamten Satzes im Abschnitt ab Takt 120 bis 123 konsequent ausgeführt,⁵⁸ während die Führung des Soprans von Takt 33 nur in der zweiten Hälfte den Takt 34 bestimmt. Die halbkreisförmige Figur von Takt 34 a verdankt sich wohl der Problematik des verminderten Dreiklangs als harmonische Grundlage dieses Halbtaktes. Als Folge dieser Sequenzabweichung resultiert eine Art ungefähre Gegenbewegung der Außenstimmen von Takt 33 f.

Die Begleitstimmen der Soggetti im dreistimmigen Abschnitt der Fuge

Die Verteilung des Fugenthemas auf die einzelnen Stimmen erfolgt nach dem bei Bach üblichen Muster, daß die Richtung beibehalten wird, in der jeweils zwei aufeinanderfolgende Fugeneinsätze aufsteigend bzw. absteigend stimmenmäßig benachbart sind.⁵⁹ Mit dem Zusatz, daß eine aufwärts gerichtete Verteilung, bei der obersten Stimme angekommen, dann für den nächsten Einsatz die Fortsetzung in der untersten findet und umgekehrt. Der erste Themeneinsatz in der dreistimmigen Phase der Fuge steht in A-Moll (Takt 44) und beginnt im Sopran. Er ist, was für die Formwahrnehmung durchaus bedeutsam ist, der einzige Themenbeginn dieser Fuge im Unisono – *A-a-a¹* – und bildet den Schluß- bzw. Lösungsklang der vorherigen hemiolisch gestalteten Kadenz des Zwischenspiels. Dieser Einklang korrespondiert im übrigen mit dem Einklang zum kadenzierenden Schluß *e-e¹-e²* eben dieses erweiterten Themeneinsatzes in Takt 50a.

⁵⁸ Auch der Akkord der II. Stufe (Takt 122b) erzwang hier keine Modifizierung.

⁵⁹ Es gibt eine Reihe von Fällen, in denen Bach von dieser Art der Anordnung abweicht: Schon die erste Fuge aus dem ersten Band des wohltemperierten Klavieres verwendet zu Beginn eine andere Abfolge. Vgl. dazu auch vom Verfasser: *Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a*, in: *Kombinatorik und Spiel. Wege musikalischen Denkens. Festschrift für Stefan Prey*, hg. von Thomas Fesefeldt, Andreas Ickstadt, Ariane Jeßulat, Kilian Sprau, Katja Steinhäuser, Berthold Tuercke, Lilia Ushakova und Emmanouil Vlitakis, unter Mitarbeit von Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech, Universität der Künste 2022, https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/1853/Kinzler_Hartmuth_Bach.pdf.

Da Bach für diesen neuerlichen Themeneinsatz und die weiteren Fugen-Segmente eine Einsatz-Richtung gewählt hat, die jener der Exposition entgegengesetzt ist, wird der nächsten Einsatz (Takt 51 b) der tiefsten Stimme zugordnet. Er steht in E-Moll und befindet sich im Tenor, da für den gesamten dreistimmigen Teil das Pedal pausiert und der Tenor somit die unterste Stimme bildet. (Interessant ist die Vermittlung des musikalischen Hauptinhaltes vom Sopran über den Alt in den Tenor-Baß durch die Oktavversetzung der Sechzehntelphrasen von Takt 45 b, 46 a und 46 b. Letztere Phrase ist der weiter oben bereits beschriebene, stark modifizierte Soggettobeginn.)

Der nächste Einsatz erfolgt im Alt und steht in C-Dur (Takt 61 b), gefolgt von einem G-Dur-Einsatz im Sopran (Takt 71). Die Tonarten dieser vier Einsätze erlauben auch eine Beschreibung als konsequenten Wechsel von Dux und Comes: C-Dur und G-Dur sind das Paralleltonarten-Pendant zu dem A-Moll-E-Moll-Paar der Fugen-Ausgangstonart. (Führt man die Verteilung der Soggetti auf die Stimmen, wie sie in der Exposition beschaffen ist, nach deren Ende konsequent fort, so ergäbe sich für einen fünften Einsatz einer im Sopran, da der letzte Expositionseinsatz im Pedal erfolgt; der Sopran ist dann in der Tat jene Stimme, in der zu Beginn der Dreistimmigkeit dann das Soggetto steht. Umgekehrt ist in dem auf den dreistimmigen Abschnitt folgenden zweistimmigen Satz die Position des Soggettos als Fortsetzung des aufwärts gerichteten Verteilungsprinzips des dreistimmigen, in der tiefsten Stimme (seine Tonart D-Moll ist dazuhin konsequenter Quintfall von C-Dur über G-Dur nach D-Moll, gefolgt von A-Moll und E-Moll für die beiden nächsten Einsätze).

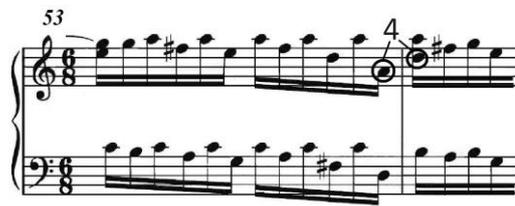
Die Kontrapunkte im dreistimmigen Fugenabschnitt (und zum Teil auch später im vierstimmigen) sind ihrer Beschaffenheit nach keine Kontrapunkte im strengen Sinne, sie werden daher hier als bloße Begleitstimmen eines zwar vielstimmigen, im Prinzip aber sogar tendenziell homophonen Satzes aufgefaßt.⁶⁰ Ihre relative kontrapunktische Unselbständigkeit besteht darin, daß sie einerseits in Parallelführungen zu den beiden latenten Stimmen des Soggettos bestehen oder andererseits eine eigene Baßstimme bilden, die aus der Harmonik der Quintfallsequenz resultiert. Diese Baßstimmen in ihrer Diversität sind in der obigen Tabelle bereits zusammengefaßt wiedergegeben worden. Im folgenden sind die Begleitstimmen zu den vier dreistimmigen Einsätzen dargestellt; allerdings nur für den jeweils zweiten, den sequenzierenden Soggetto-Teil, und zudem nur das jeweilige Modell M und den Beginn der ersten Sequenz S_1 . (Es ist ein leichtes, die gesamte Sequenz S_1 und daran anschließend S_2 rein mechanisch abzuleiten und mit dem tatsächlich Geschriebenen zu vergleichen). Für die jeweils ersten anderthalb Takte der Themen kann dabei eine ähnliche Gestaltung der Begleitstimmen wie im sequenzierenden Teil konstatiert werden bzw. diese wur-

⁶⁰ In diesem Sinne wäre beispielsweise die D-Dur-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers eine überwiegend „homophone Fuge“. Vgl. dazu auch Mario Cosimo Schmidt, *Polyphonie oder Kontrapunkt. Zu einer vergessenen begrifflichen Unterscheidung*, in: *GMTH Proceedings 2015, Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2015 Berlin*, hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim usw.: Georg Olms 2020, S. 206 – 219.

den bereits in anderem Zusammenhang angesprochen. Zunächst die beiden Moll-Einsätze in A- und E-Moll.



Der A-Moll-Einsatz hat sowohl eine Parallelführung der Hochtonlinie f^2 , e^2 , d^2 und c^2 , die sich takt- und stufenweise abwärtsbewegt, mit der Linie a , g usw. (allerdings um einen Halbtakt versetzt) als auch mit der Baßlinie mit ihrer charakteristischen Auftaktquarte mit eingeschriebener Terz.⁶¹



Beim E-Moll-Einsatz wurde im obigen linken Notenbeispiel mittels Doppelbehalzung im unteren System eine weitere Stimme hinzugefügt, so daß Parallelführung des Soprans mit der Hochtonlinie des dortigen Soggettos einerseits und der Altstimme mit der Tiefsttonlinie⁶² andererseits deutlich wird; im rechten wurden zu diesem Zweck die Töne einfach einheitlich zu Sechzehntelnoten verkürzt.

Beim A-Moll-Einsatz der Fuge BWV 543 ist hier allerdings die Mittelstimme, der Alt, kaum der Sequenzmechanik unterworfen, sondern relativ selbständig geführt. (In der dritten Zeile, Takt 47* und 48*, ist die konsequente Führung des Alt gemäß der Sequenzmechanik wiedergegeben.)

⁶¹ Bei Quintfallsequenzen mit Nebenseptakkorden in Umkehrungen bewegen sich jeweils zwei Stimmen stufenweise abwärts, während die beiden anderen ihre Töne jeweils wiederholen.



Hieraus resultieren die hier zu beobachtenden Halbtaktversetzungen.

⁶² Die Parallelführung von Altstimme und Tiefsttonlinie des Tenors – sie bilden das Abstandsintervall der Tredezime – ist allerdings nicht exakt leiter-, sondern auch akkordbasiert: an der Stelle eines Intervalls $a^1 - e$ im letzten Sechzehntel von Takt 53 erscheint die Duodezime $a^1 - d$. Der Quartsextakkord $fis^2 - d^2 - a^1$ korrespondiert mit dem Dreiklangs $a - fis - d$.

Das Hauptmotiv für diese Abweichung dürfte zum einen die an dieser Stelle sich ergebende außergewöhnlich tiefe Lage der Alt-Stimme sein, die sich mit einem *e* in Takt 48* nur eine Quarte über dem dortigen Baß *H* befände; ganz abgesehen von dem großen Abstand, der sich eröffnete, wenn im Sopran der Takt 48 b für die Modulation nach E-Moll in Takt 49 a höher versetzt erscheint und der Alt im Bereich der kleinen Oktave verbliebe. Mit dem c^3 von Takt 49 wird im übrigen zum zweiten Mal der höchste Ton dieser Fuge erreicht,⁶³ der zugleich die Obergrenze der Tastatur bildet, mit der Bach gerechnet hat. Zudem wird so vermieden, daß die simultane verminderte Quinte *H-f* klanglich – relativ isoliert von der obersten Stimme – sich unangenehm durchsetzt.⁶⁴ Diese Selbständigkeit der Altstimme mit ihrer teils sprunghaften Höherversetzungen und rhythmischen Profilierung⁶⁵ samt der übergebundenen Dissonanz⁶⁶ des c^1 macht auch plausibel, daß der Beginn seiner geänderten Führung mit Takt 47 durch die davorliegende Achtelpause in Takt 46 b hervorgehoben wird. Die Ergänzung eines Achtels *g* im Takt 46, wie sie die neue Bach-Gesamtausgabe vorschlägt, scheint überflüssig.

Der E-Moll-Einsatz besitzt wie bereits genannt in seinen beiden Oberstimmen – das Soggetto bildet hier die unterste Stimme im Tenor (das Pedal pausiert ab hier für fast 45 Takte) – Parallelführungen zu der latenten Zweistimmigkeit des Themas selbst. Besonders Merkmal der Altstimme sind die Wechselnoten, die jeweils in der Taktmitte ihre beiden Hälften aneinander kettet: $fis^2 - e^2 - fis^2$, $e^2 - dis^2 - e^2$ und $dis^2 - cis^2 - dis^2$. Das dis^2 in Takt 55 a wäre bezogen auf den hier befindlichen vermindert kleinen Akkord der zweiten Stufe in E-Moll leiter- bzw. akkordfremd, es müßte „korrekt“ als obere Nebennote zum c^2 , das der charakteristische Zielton einer Auf-

⁶³ Zum ersten Mal wird dieser Ton im ersten Zwischenspiel in Takt 12 angegangen, dort sogar als Haupt- und nicht als Nebennote. An diese Grenze heran begeben sich später nur noch Zweiunddreißigstel der Coda.

⁶⁴ Dadurch daß die Hochalterierung der siebte Stufe der Tonleiter, hier in A-Moll das *gis*, nicht auf den schließenden Dominantseptakkord der Quintfallsequenz beschränkt bleibt, sondern auch den Akkord zuvor bestimmt, eine zweite Stufe in Moll, wird Takt 47 b wiederum als verkürzter Dominantseptakkord gestaltet.

⁶⁵ Die Folge Achtel plus vier Sechzehntel ist Bestandteil des Anfangsmotives der Soggettos. Dieses Motiv des Themas erscheint, wie bereits vermerkt, unmittelbar vor dem Sequenzbeginn im Pedal des Taktteils 45 a.

⁶⁶ Ebenfalls ein übergebundenes c^1 erscheint beim Übergang von Takt 46 nach 47. Es wird aus Analogiegründen als Dissonanz gehört, obwohl es zusammen mit dem *e* und dem g^2 nicht dissoniert. Harmonielehren spreche in solchen Fällen von sog. Auffassungsdissonanz.

taktquarte ist, ein d^2 sein. Das dis^2 aber bildet mit diesem vorangehenden c^2 das Intervall einer übermäßigen Sekunde. Diesen Mißstand beseitigt Bach durch eine Sechzehntelpause zwischen den beiden fraglichen Tönen, die im Modell selbst und dem ersten Sequenzglied in keine Entsprechung besitzt.



Eine vergleichbare Parallelführung wie die beim E-Moll-Einsatz der A-Moll-Fuge in Takt 53 ff. von Tiefsttonlinie des Themas und einer Begleitstimme ist auch in der D-Moll-Fuge BWV 565 beim F-Dur-Soggetto-Einsatz für dessen gesamte Länge beobachtbar.



Die nun folgenden beiden Dur-Einsätze in BWV 543 sind, was die Sequenzierung betrifft, vollkommen regelmäßig gestaltet. (Dies gilt – vorausgreifend bemerkt – auch für die letzten drei Einsätze, die ihrerseits wieder in Moll stehen.) Hier das jeweilige Modell des siebten und achten Einsatzes zusammen mit dem Beginn bzw. der gesamte ersten Sequenz (in Dur ist der vermindert kleine Akkord ja an zweiter Stelle und eine siebte Stufe).

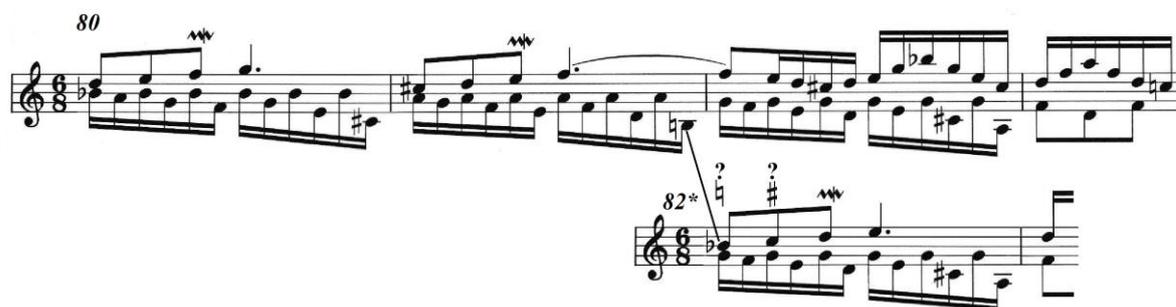
C-Dur: S^7 VII^7 Dp^7 G-Dur: S^7 VII^7 Dp^7 Tp^7

Die Begleitstimmen des C-Dur-Einsatzes sind einerseits die halbtaktversetzten Parallelführung zu latenten Oberstimme des Themas, die so miteinander abwechselnd im Quint- und Quartabstand verlaufen (Takt 63: $e^2/f^1 - d^2/a^1$, Takt 64: $e^2/f^1 - d^2/a^1$ usw.), und andererseits die Baßlinie, die aus den jeweiligen Grundtönen der Septakkorde bestehen. Diese sind jeden zweiten Halbtakt durch eine Sechzehntelfigur verbunden, die in genau dieser Form erstmals in Takt 34 a exakt zwei Oktaven höher erscheint, und die – auch dies vorausgreifend – eine wichtige Figur im Zwischenspiel ab Takt 104 bildet. Ferner wird im jeweils folgenden Halbtakt ein auf- und abwärts geführter Oktavsprung angebracht, der den Quartschritt zum darauffolgenden Baßton zusätzlich unterstreicht.

Das Modell für den G-Dur-Einsatz ist mit jenem des E-Moll-Einsatzes insofern verwandt, als dort ebenfalls die latente Zweistimmigkeit des Soggettos parallelgeführt verdoppelt wird, wobei aber die Achtelfolgen des Typs Leiterauschnitt und Akkordbrechung gerade in den Begleitstimmen gegenüber dem Thema zeitlich vertauscht sind. (In Takt 73 sind sogar die Tonhöhen entsprechend: Takt 73 a: $c^1 h a h$ – Takt 73 b: $c^2 h^1 a^1$ Takt 74 h^1 .)

Die Begleitstimmen der letzten vier Themeneinsätze der Fuge

Auf den dreistimmigen Verlauf der Fuge folgt ein längerer Abschnitt der Zweistimmigkeit, dessen Stimmen dem Alt und dem Sopran zugeordnet sind. Die Begleitung zum D-Moll-Einsatz hat nun wieder eine stärkere kontrapunktische Komponente. Sie wurde, was den Themenanfang betrifft, als zunächst melodisch sequenzierend bereits im Zusammenhang mit der Themenkopfvariation dargestellt, ferner auch, daß der Kontrapunkt 3 aus der Exposition (Takt 28/29) hier in Takt 80/81 eine Wiederaufnahme findet sowie die von der Normalform abweichende Harmonisierung.⁶⁷



Vergleichbar zu den Takten 28 bis 30 wurde in der Oberstimme von Bach auf eine zweite Sequenz verzichtet und statt dessen für Takt 82 a auf eine Lösung der Problematik wie derjenigen in der Exposition Takt 9 b zurückgegriffen. Gänzlich anders gestaltet ist die Oberstimme in Takt 82 b: Diese halbkreisförmige Sechzehntelfigur hat keinen Vorläufer im bisherigen Verlauf der Fuge. Allerdings wird dieser auffällige melodische Verlauf auch für das anschließende Zwischenspiel verwendet, so daß man hier sogar von einer Verlängerung des Kontrapunktes über das Thema hinaus sprechen könnte.

Für den zehnten und elften Themeneinsatz ist für die Beschreibung der Begleitstimmen an dieser Stelle nur noch die Gestaltung der Ober- sowie der übrigen Stimmen für den jeweils sequenzierenden Teil des Themas nachzutragen. Es handelt sich bei

⁶⁷ Im Einzelnen sind dies tonhöhenmäßig: cis^1 statt c^1 in Takt 80a, ebenso cis^2 statt c^2 in Takt 81 a, ferner h statt b Takt 81 b. Die harmonischen Konsequenzen dieser Alterationen wurden oben im Zusammenhang mit den Abweichungen von der Themengestalt bereits beschrieben.

dem in Takt 95 b beginnenden Einsatz ab Takt 98 im Sopran⁶⁸ und Alt wieder um Parallelführungen zur Hochtonlinie des Soggettos, wobei die zeitliche Versetzung der unteren Stimme, des Alt, um ein Achtel der Problematik der Quintparallelenvermeidung – wie bereits erwähnt – geschuldet ist. Diese Problematik stellt sich allgemein auch bei der stimmführungsmäßigen Lösung sowohl von richtigen Nonenakkorden, nicht jedoch von Septakkorden mit Nonenvorhalt⁶⁹ ein. (Die unterste Stimme, der Baß im Pedal, operiert mit dem aus dem Soggetto abgeleiteten Motiv, das im Rahmen dieses Einsatzes bereits in Takt 95 a wiederauftritt. Für den weiteren Verlauf wird die Phrase durch Streichung auf fünf Töne verkürzt.)



Beim folgenden, mit Takt 113 beginnenden Einsatz ist die oberste Stimme ab Takt 116 wiederum die takt- und stufenweise abwärtsgeführte Parallele zur Themenoberstimme; der Tenor verwendet ein aus drei Achteln bestehendes Motiv, wie es bereits ab Takt 37 b auftaucht, aber auch die Pedalstimme des fünften Themeneinsatzes (ab Takt 46) bestimmt; die Pedalstimme selbst ist an dieser Stelle eine Folge von Akkordgrundtönen, gewissermaßen in „Reinform“. Der obere Ton des Terzmotives in Takt 117 b und den analogen Stelle bildet jeweils die Septime zum Grundton und muß daher nach der Überbindung aus der vorherigen Takthälfte stufenweise abwärts geführt werden.⁷⁰ Bei der anschließenden Fortsetzung des Themas ab Takt 119 b erscheint das thematische Material im Baß, während die drei übrigen Stimmen das Terzmotiv akkordeigen parallelgeführt sequenzieren. Dabei wird es auch alternierend zum Quartmotiv geändert – eine fast perfekte Homophonie, ab Takt 120: Ein Akkordsatz in weiter Lage (nicht unähnlich zu den Takten 31 b und 32 b).

⁶⁸ Es ist nochmals darauf hinzuweisen, daß das Nonenintervall (Takt 98 a: $e^2 - d$) im Sequenzteil sich als Überbindung einer liegenden Stimme ergibt, die bereits in Takt 94 b beginnt.

⁶⁹ Der Zusammenklang von Takt 98 a ist nur dann ein echter Nonenakkord, wenn man das c^1 in der linken Hand als akkordeigenen Ton, d. h. als dessen Septime deutet und nicht als Wechselnote. In letztem Fall bleibt nur eine Auffassung als Nonenvorhalt, da die Septime (anders etwa als die Quinte) nicht zu jenen Akkordbestandteilen gehört, die erforderlichenfalls weggelassen werden können.

⁷⁰ Abgebildet ist hier die zweite Hälfte des Modells, das seinerseits in Takt 116 b beginnt, sowie die ganze erste Sequenz und die erste Hälfte der zweiten. Man beachte in Takt 118 b die Abweichung vom Modell durch die singuläre Aufwärtsführung des dis ins e , statt einer Fortführung ins c . Letzteres wird nicht verdoppelt und der übermäßige Schritt $dis - e$ wird hier und beim Übergang in den nächsten Takt vermieden.

Als Detail wäre eine eher geringfügige Durchbrechung der Sequenzierung des Themenverlängerungsteils zu vermerken: die drei Achtel des Halbtaktmotives, die im Modell Takt 120 und der ersten Sequenz Takt 121 in einem abwärts gerichteten Intervallschritt bestehen, gefolgt vom selben Schritt aufwärts, ändert sich ab Takt 121. Dessen zweite Hälfte kehrt in den drei oberen Stimme die Bewegungsrichtung um. Hier die streng sequenzierende Form von Takt 121*, gefolgt vom originalen Takt 121.

Statt etwa in der obersten Stimme sequenzierungsgemäß in der zweiten Hälfte von Takt 121 die Folge $c^2-g^1-c^2$ zu verwenden, lautet die Bachsche Fassung jedoch $c^2-e^2-c^2$; das fünfte Achtel dieses Taktes lautet somit $c^1-g^1-e^2$, wohingegen eine strenge Sequenzierung die Töne $e-c^1-g^1$ zu plazieren hätte. Außerdem entsteht so eine Folge von drei abwärts gerichteten Terzschritten in Sopran und Alt beim Übergang von Takt 121 nach Takt 122: $e^2-c^2-a^1-f^1$. Damit ergibt sich zusammen mit den davor und danach stehenden Terzschritten ein melodischer Verlauf, der so bereits in der Baß- bzw. Pedalstimme von Takt 37 vorkommt. Ferner erfährt auch das letzte Achtel des Taktes 121 im Tenor eine Veränderung: statt e lautet es c . Diese Abweichungen bestimmen auch den Takt 122 – er ist eine exakt eine Leiterstufe abwärts geführte Sequenz des vorherigen „geänderten“ Taktes.⁷¹ Eine weitere Eigenschaft des Abweichens besteht darin, daß ab Takt 121 die rechte Hand bis zum Ende des Themeneinsatzes Takt 123 durchgehend nur Sexten-Doppelgriffe zu spielen hat, insbesondere auch im fünften Achtel von Takt 122, wo die „reguläre“ Sequenz eine klanglich wie auch stimmführungsmäßig problematische Quinte $h-f^1$ verlangen würde.

Das strukturelle Geschehen ab Takt 131, der finale Themenauftritt, ist wesentlich von seiner Gestaltung als Schlußelement, das unmittelbar noch vor der Pedalcoda

⁷¹ Das letzte Achtel im Tenor wird durch den Oktavsprung vom fünften zum sechsten Achtel vom „regulären“ f , der übermäßigen Quarte über dem Grundton, zu diesem selbst, dem H .

plaziert wird, bestimmt. Zum einen ist hier wiederum eine Verlängerung des Themas zu beobachten, und zwar bis zum Beginn der Pedalcoda. Eine analoge Verlängerung erfahren auch die beiden Oberstimmen. Der Sopran erhält ab Takt 132 ein Dreiachtelmotiv in der jeweils zweiten Takthälfte, das mit seinem Sextsprung ein Pendant zum Terzsprung beim vorherigen Themeneinsatz bildet, während der Alt seinen „gewohnten“ taktweisen Stufengang vollzieht. Ab Takt 135 erzeugt die Harmonik eine großangelegte Schlußgestaltung – der Beginn eines langen Orgelpunktes auf dem Dominantton, dem dritten innerhalb der Fuge. Ebenfalls in Richtung Finale wirkt die verdichtende Gestaltung der Achtelbewegung. In Takt 132 bis 143 bildet noch eine punktierte Viertel die jeweils erste Takthälfte, ab dort dann durchgehend die Dreiachtelfiguren. Dies kann als eine analoge Verdichtung zu Achtelauffüllung der Pedalstimme von Takt 134 gesehen werden.

135

A-Moll: D^7 $D^4(T_5)$ D D^9 D^7 D^4 D^7 $D^9(T_5)?$ D^5

Groß angelegt das stufenweise Auf- und Absteigen der oberen horizontalen Stimmen dieses Abschnittes: Der jeweils oberste Figurenton im Sopran (bereits von Takt 132 b her kommend $a^2 - g^2 - f^2$, dann Takt 135: $e^2 - fis^2 - f^2 - e^2 - d^2 - c^2$); die beiden jeweils unteren Figurentöne der Dreiachtelfiguren in derselben Stimme (Takt 132 b: $c^2 - h^1 - b^1 - a^1$, dann Takt: 135 $gis^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 - [e^2] - c^2 - h^1 - c^2 - a^1 - gis^1$); zu letzterer Linie hinzu die Terzparallelen im Alt; schließlich die Linie der latenten oberen Stimme des Soggettos⁷² (vom f^1 des Taktes 132 an stufenweise absteigend bis zum gis in Takt 137 und sodann aufwärts zum d^1). Zerlegte man die latente Zweistimmigkeit des Tenors von Takt 137/138 in eine manifeste, so könnte man dort eine im strengen Sinne zu verstehende melodische Sequenz konstatieren, die stufenweise (in Gegenbewegung zu den Oberstimmen) ansteigt.

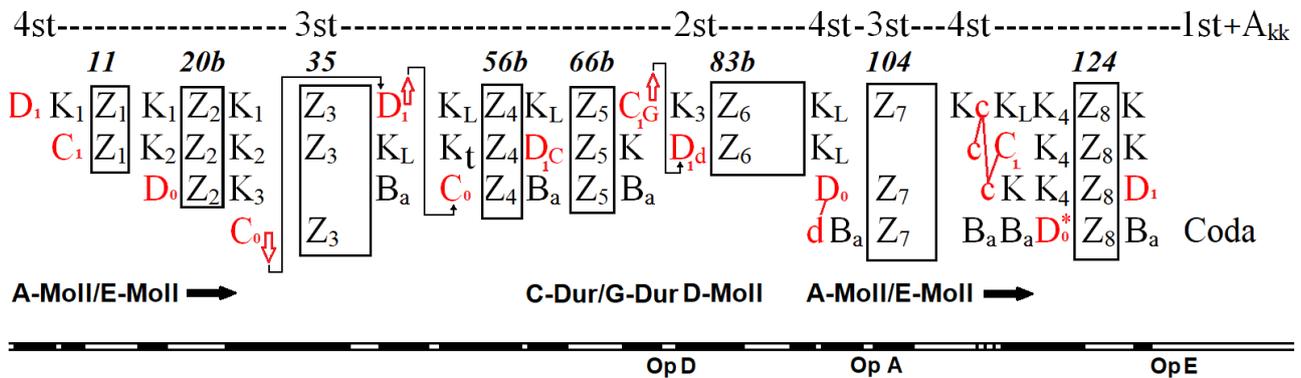
137

M S_1 S_2 S_3

Die Zwischenspiele der Exposition

⁷² In Takt 135b, Takt 136 b und Takt 138 b enthalten ist der verminderte Dreiklang $fis-a-c$, die funktionale Deutung dieser Stellen ist unterschiedlich: In Takt 135b ist das fis Durchgangsnote, diese Takthälfte ist als Tonika-Quartsextakkord bzw. als Durchgangs-Quartsextakkord anzusehen; in Takt 136 b ergänzt das dis den Dreiklang zum doppelt verminderten Septakkord; wie der verminderte kleine Septakkord in der zweiten Hälfte funktional zu bewerten, muß offen bleiben.

Zum Überblick sei hier die offensichtlich bei Fugenanalysen unumgängliche Graphik von Themeneinsätzen und Zwischenspielen angebracht.⁷³



Die Zwischenspiele sind von unterschiedlicher Länge, zum einen nur wenig kürzer bzw. länger als das fünftaktige Thema, zum anderen von erheblichem Umfang wie Z₃, Z₆ und Z₇, die nahezu die doppelte bzw. dreifache Themenlänge besitzen. Im Hinblick auf die Motivik und die Harmonik unterscheiden sich die beiden Zwischenspiele der Exposition deutlich von den übrigen Episoden der Fuge. Ob überhaupt und zwischen welchen Stimmeinsätzen im Rahmen der Exposition Zwischenspiele auftreten und von welcher Länge diese oftmals als Binnenzwischenspiele bezeichneten themenfreiem Abschnitte sind, wird von Bach in den verschiedenen Fugen in unterschiedlichsten Weisen gehandhabt, einzig zwischen dem ersten und zweiten Einsatz sind in aller Regel keine Zwischenspiele zu finden oder nur solche von wenigen Halbtakten Abstand. Bei vierstimmigen Fugen des öfteren anzutreffen ist eine Gruppierung in zweimal zwei Einsätze, d. h. ein größeres Zwischenspiel steht nur zwischen dem zweiten und dritten Einsatz der Exposition. Bei dieser Anordnung ergibt sich eine oktavversetzte wörtliche Wiederkehr der beiden ersten Einsätze als darunter- bzw. darüberliegende Stimmen für den dritten und vierten Einsatz. Als Muster-

⁷³ Die Graphik ist für die Zeitachse in etwa maßstäblich. Die Taktzahlen beziehen sich auf den jeweiligen Zwischenspielbeginn. Die Pfeile deuten die vertikale Richtung an, in denen Einsatzabfolge fortgesetzt werden soll (mit einer Fortsetzung der untersten Stimmposition in der nachfolgenden obersten und umgekehrt).

Zeichenerklärung: D₁ = Dux-Beginn in der eingestrichenen Oktave, D₀ in der kleinen Oktave; Analoges gilt für den Comes C; D_{1c} = Dux in C-Dur mit *c'* beginnend, D_{1d} = Dux in D-Moll (Beginn: *d'*), C_{1G} = Comes in G-Dur mit *g'* beginnend. Z_i = Zwischenspiele durchnummeriert, K_i durchnummerierte Kontrapunkte, K_L = Kontrapunkte, die im wesentlichen aus Tonleiterabschnitten in langen Notenwerten bestehen, K_t ist ein Kontrapunkt, der die latente Unterstimme des Soggettos in etwa transponiert verdoppelt, B_a = Baßstimme in Quint-/Quartschritten. Die Kleinbuchstaben d und c bezeichnen eintaktige (Dux- bzw. Comes-)Soggetto-Anfänge, auf die – angezeigt durch die Verbindungslinien – in den darüber- bzw. darunterliegenden Stimmen im Abstand von einer bzw. zwei Oktaven – Fortsetzungen folgen. (Diese sind entweder weitere eintaktige Anfänge oder dann das gesamte Thema.)

Die schwarz-weiße Leiste zeigt die Grundtonfortschreitungen: Schwarz ausgefüllt sind die Abschnitte, in denen Quintfälle aufeinanderfolgen, sie sind in den thematischen Abschnitten sogar echte real Quintfallsequenzen über mehrere Schritte hinweg, d. h. dort sequenzieren sämtliche Stimmen auf gleiche Weise. Der Tonika-Dominantschritt zum Themenbeginn spiegelt sich in den kleinen unausgefüllten Abschnitten. Längere weiße Abschnitte sind in der Regel solche, die in unregelmäßiger Folge aus den Hauptfunktionen bestehen bzw. aus Sequenzen, die aufwärts gerichtet verlaufen (z. B. Takt 66 ff.) oder nur eine einzelnen Stimme betreffen (z. B. Takt 41 ff.). Op steht für Orgelpunkt.

beispiel hierfür kann die D-Dur-Klavierfuge aus dem ersten Band von Bachs Wohltemperiertem Klavier gelten, bei der die Oberstimmen-Kombination von Takt 1 und 2 oktavversetzt als Oberstimmen von Takt 3 und 4 fungieren. Aber auch Expositionen mit drei Zwischenspielen von einer Länge, die der des Themas entsprechen oder gar darüber hinausgehen, sind bei Bach zu finden. Eben dieser letztere Typus liegt auch der A-Moll-Fugenexposition zugrunde. Das erste Zwischenspiel umfaßt 4 Takte, das zweite 6½, wodurch der zweite Comes-Einsatz dann in der Mitte von Takt 26 beginnt.

Das erste Zwischenspiel, das von E-Moll nach A-Moll zurückleiten soll, arbeitet überwiegend mit dem motivischen Material des Soggettos. Dessen partielle latente Zweistimmigkeit wird dafür manifest zu zwei selbständigen Stimmen, und zwar dadurch, daß die latente Oberstimme, die im sequenzierenden Teil des Themas ja taktweise keine Tonhöhenveränderung vollzieht, zur selbständigen liegenden Stimme im Zwischenspiel wird, deren Töne die Dauer jeweils eines halben Taktes als punktierte Viertelnoten ausfüllen. Der andere latente Stimmenanteil des Soggettos wird intervall- bzw. tonhöhemäßig übernommen und diminuiert. Er bildet seinerseits die zweite Zwischenspielstimme. Die so halbtaktweise entstehende Seitenbewegung der beiden Zwischenspielstimmen – Abbild der latenten Seitenbewegung des Soggettos – wird dann für fast das ganze Zwischenspiel abwechselnd jeweils konsequent halbtaktweise vertauscht. Die folgende Abbildung zeigt diesen Zusammenhang am Beispiel des Taktes 11 a des Zwischenspiels mit der Ableitung aus Thementakt 2 b / 3 a.



Daneben sind noch die folgenden motivischen Bezugnahmen zu beobachten. Erstens ist die Sechzehntelfigur der Unterstimme von Takt 11 b eine Höherversetzung der zweiten Hälfte der Unterstimme vom Ende des vorherigen Themeneinsatzes um eine Quarte aufwärts von E-Moll nach A-Moll. Zweitens: Die Figur von Takt 11 a wird sequenziert in Takt 12 a und erscheint in der andern Stimme in Takt 12 b.



Die harmonische Deutung dieser Stellen ist nicht stets eindeutig. Zunächst sind in Takt 11 a zudem zwei Lesarten bekannt: Die älteren Ausgaben haben als drittes Sechzehnteln ein fis^2 , während die Schulenberg'sche Ausgabe bei Breitkopf & Härtel ein f^2 (mit Sicherheitsauflöser) notiert. Faßt man die harmonische Bestimmung der Figurentöne etwa in Takt 11 a als diese Abfolge: oberen Nebennote g^2 , harmonieeigene Note fis^2 bzw. f^2 , Wechselnote e^2 , harmonieeigenes fis^2 bzw. f^2 und schließlich das d^2 , das ja auch seit Taktanfang in der zweiten Stimme vorhanden ist, so ist hier

die Umschreibung eines D-Dur bzw. D-Moll-Klanges anzunehmen. Die D-Moll-Version läßt den Modulationsvorgang von E- nach A-Moll bereits hier beginnen, da dieser Akkord in A-Moll leitereigen ist, während D-Dur noch als Parallelklang zur Molldominante von E-Moll begriffen werden kann. Auch die zweite Takthälfte bedarf der Präzisierung. Die meisten der Sechzehntel-Sechstongruppen in dieser Fuge bestehen zum einen aus Tonfolgen, die fast durchgängig im Sekundabstand stehen, zum andern ist aber auch oftmals ein Sprung, ein Terz-, gelegentlich auch ein Quartintervall miteingeschlossen. In den meisten Fällen sind die Töne dieser beiden Intervalle der Sechstonfolge – die Terz bzw. die Quart – akkordeigen, jedoch muß man bei einer Sekundschritt-Terz-Kombination auch die Auffassung in Erwägung ziehen, daß die beiden Töne des Terzintervalls auch obere sowie die unmittelbar darauffolgende untere Nebennote zu einem folgenden Akkord sein können. So kann beispielsweise das *fis*² bzw. *dis*² in Takt 11 b einerseits als Akkordbestandteil eines doppelverminderten Septakkordes (dis-fis-a-c) gehört werden, es kann aber andererseits auch – vor allem in rascherem Tempo – eine Hörweise zutreffend sein, bei der das *a*¹ und das *c*² Töne eine A-Moll-Klanges bilden und das *fis*² bzw. *dis*² dieser harmonischen Auffassung der Stelle als A-Moll-Akkord nicht widersprechen, da sie die besagten Nebentöne zum *e*² Beginn von Takt 12 repräsentieren. (Das vierte Achtel von Takt 11 wäre dann ein dominantischer Quint-Sextakkord zu einer Tonika, die den Rest des Taktes ausfüllt.)

Eine interessante Auffassungsproblematik bieten in diesem Zwischenspiel die Takte 13/14. Sie bestehen im wesentlichen aus einem lückenlosen Tonleitersegment⁷⁴ von *c*³ hinunter bis *f*², das aber auf die beiden Stimmen dadurch verteilt ist, daß der untere Zweiklangston Ton *d*² zum Taktbeginn zu einer Liegestimme verlängert ist, während das verlängerte *e*² seinerseits danach als obere Stimme liegenbleibt.⁷⁵ Gleiches gilt für den Beginn von Takt 14. Diese liegenbleibenden Töne konstituieren kurzfristig Sept-Sext-Vorhalte, die ihrerseits akkordlich so eingebettet sein können, wie es die

⁷⁴ Rein formal gesehen ließe sich grundsätzlich auch ein längerer Tonleiterausschnitt mit gleichlangen Tönen als tonale melodische Sequenz mit einem Zweitonmodell, das mehrfach um eine Terz versetzt sequenziert wird, begreifen. Strukturell wäre ein solcher Sachverhalt belanglos und auffassungsmäßig widersinnig, es sei denn, die Ebene akkordeigen/akkordfremd induziert durch einen gleichzeitig erklingenden oder als erklingend gedachten Akkord diese Auffassung.

⁷⁵ Man könnte hier in Analogie zur latenten Zweistimmigkeit, wie sie unter anderem ja auch das Thema dieser Fuge bestimmt, auch von einer „latenten Einstimmigkeit“ sprechen, zu der eine weitere, andersgeartete Stimme hinzutritt. Auch die Töne der rechten Hand des Zwischenspiels Taktes 20 lassen sich so auffassen: eine einstimmige Sechzehntelnoten-Linie in welche die ausgehaltenen längeren Töne *c*² und *d*² integriert sind. Eine vergleichbare Fortsetzung eines langen Tonleiterausschnittes in einer anderen Stimme weist die G-Dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier in Takt 34/35 bzw. 75/76 auf, wobei hier die Wiederholungen der Töne *a* bzw. *g* sich einer solchen latenten Einstimmigkeit widersetzen; anders im Takt 82 eben dieser G-Dur-Klavierfuge. Die frühe Fassung A1 zeigt eine latente Einstimmigkeit, die die späteren Fassungen verwehren.



Umkreisungen in der Abbildung oben andeuten (G-Dur bzw. A-Moll in Takt 13 sowie die Umkehrung eines verminderten Dreiklangs auf *f* in der ersten Hälfte des folgenden Taktes). Die andersgearteten Bewegungsverläufe der zweiten Hälfte von Takt 14 sind in ihrer Auffassung als dominantische Klänge (verkürzter Dominantseptnonen- bzw. einfacher Dominantseptakkord zur nachfolgenden A-Moll-Tonika) sehr viel eindeutiger als die Interpretation der vorherigen drei Akkorde.

Das zweite Zwischenspiel, nunmehr dreistimmig, ist in seiner Bauweise sehr viel heterogener als das erste. Hier der erste Teil dieses Zwischenspiels, dessen harmonische Interpretation relativ eindeutig⁷⁶ ist und eine Modulation von A-Moll nach E-Moll einläutet.



Übergeordnetes Bauprinzip ist eine stufenweise Abwärtsbewegung in der obersten Stimme (Einkreisungen), ferner eine wechselnde Verteilung der Sechs-Sechzehntelfiguren auf eine bzw. in Takt 20a und 21b auf zwei Stimmen. Letzteres bewirkt eine Segmentierung in der Mitte von Takt 21, d.h. nach anderthalb Takten, gewissermaßen eine Groß-Hemiole. Ferner besteht zwischen bestimmten Stimmenpaaren die Bewegungsform der Seitenbewegung. Musiktheoretisch interessant ist die nachträgliche aufwärtsgeführte Auflösung des dissonanten cis^2 auf dem letzten Achtel von Takt 22 ins d^2 (Pfeil) und auch die Fortsetzung der Septime g^2 vom Taktanfang desselben Taktes ins f^2 . Zwischen den beiden letztgenannten Tönen ist auch die Terzparallelenführung von a^1/cis^2 über h^1/d^2 nach cis^2/f^2 interessant, deren zweite Terz als doppelter Durchgang zu begreifen ist. Bemerkenswert auch, daß zwischen den Phrasen im Sopran in Takt 20 und 21 sowie in Alt in Takt 21 die Stimmen wenn auch kurzfristig pausieren, so daß – insbesondere im Takt 21 – ein ähnlich versetzte Stimmenabfolge entsteht, wie bei den ebenfalls nacheinander einsetzenden Kontrapunkten des folgenden Themeneinsatzes ab Takt 26. In Takt 21 b/22 a hat eine harmonische Funktion erstmals die Dauer von zwei Halbtakten, auch wenn es sich dabei um zwei verschiedene Umkehrungsformen derselben Funktion handelt. In Takt 23 hingegen fällt eine weitere, andere Veränderung des harmonischen Rhythmus auf: Zuvor bewegte sich – von den zwei eben zuvor genannten Halbtakten abgesehen – dieser durchgehend in halben Takten. Nunmehr weist er eine Abfolge Achtel-Viertel auf: Der Sekundakkord, dessen Septime vom Grundton des vorherigen Subdominantklanges übergeben wird, erfährt durch der Baßschritt $d^1 - c^1$ seine Fortsetzung im Tonika-Sextakkord, der für den Rest des Halbtaktes die harmonische Grund-

⁷⁶ Überwiegend halbtaktweise: T. 20 A-Moll, G-Dur, T. 21 E-Moll, A-Dur als Dominantseptakkord, T. 22 ebenso A^7 , D-Moll, T. 23 E-Dur als Sekundakkord mit unmittelbar folgendem A-Moll-Sextakkord (ab 2. Achtel), D_7 unmittelbar gefolgt von einem verkürzten E-Dur-Septnonenakkord (ab 5. Achtel), T. 24 A-Moll.

lage bildet. Ähnliches gilt für die zweite Hälfte dieses Taktes – der Neueintritt des verkürzten Septnonenakkordes wird durch die Längung des *gis*¹ auf ein punktiertes Achtel unterstrichen.⁷⁷

Der Rest dieses zweiten Zwischenspiels, Takt 24 – 26 a, verwendet die Figur aus dem ersten Zwischenspiel. Sie wandert von Takt 23 b an durch die Stimmen, wobei sich von Takt 23 nach Takt 25 eine melodische Sequenz der Unterstimme ergibt.⁷⁸ Harmonisch beschreibt dieser Abschnitt eine erweiterte Kadenz in E-Moll u. a. mit einer trugschlüssigen Wendung von H⁷ nach C in Takt 25 b.

Die Zwischenspiele nach der Exposition

Die weiteren sechs Zwischenspiele der Fuge unterscheiden sich sowohl harmonisch als auch satztechnisch von denen der Exposition. Zwischenspiel Nummer drei beginnt sogleich mit einer Reduktion der Stimmenanzahl auf drei, verwendet drei unterschiedliche Satzstrukturen und ist weitergehend untergliedert in 2 + 1 + 1 + 2 + 2 + 1 Takte. Ein neuer Satztypus wird dort eingeführt: Waren in Zwischenspielen und teilweise in den Themenabschnitten zuvor alle Stimmen prinzipiell gleichberechtigt, so zeigt sich hier ein Triosonaten-Satztypus mit zwei aufeinander – sei's parallelgeführt, sei's imitatorisch – bezogenen Stimmen über eine Baßstimme im engeren Sinne.

A-Moll: t s dP tP sP II D⁷

Die Takte 35 ff. bilden eine melodisch-harmonische Sequenz mit einem eintaktigen Modell, das mit zwei Modifikationen stufenweise zweimal abwärts sequenziert wird, und so eine Akkordgrundlage erhält, die aus Quintfällen besteht. Die erste Modifikation besteht darin, daß die fallende Oktave des Basses in der zweiten Sequenz *S*₂ durch einen Terzschrift auf- und abwärts ersetzt wird und diese Dreiachtel-Figur in vertikaler Umkehrung auch die zweite Takthälfte bestimmt. (Hierdurch ergibt sich für die Baßstimme jedoch eine melodische Sequenz von Takt 36 b / 37 a nach 37 b / 38 a; auch wird so gegenüber der unmodifizierten Version eine ansonsten in Takt 37 auftretende übermäßige Quinte im Baß – *F-H* – vermeiden.) Die zweite Modifikation ersetzt die erste Hälfte des Modells in Takt 37 durch genau jene Sextenfolge, die jener der zweiten Hälfte des Modells entspricht. Als Folge läßt sich so eine

⁷⁷ Daß hier kein Viertel-*gis*¹ erscheint, sondern das letzte Sechzehntel des Taktes ein *h*¹ ist, dient wohl der Vermeidung einer Terz- bzw. Leittonverdoppelung.

⁷⁸ In Takt 24 b ist das letzte Sechzehntel harmoniebedingt modifiziert, das Terzintervall verläuft in der entgegengesetzten Richtung.

Sequenzierung eines neuen Halbtaktmodells M^* konstatieren, das zuerst einen Terzschrift abwärts – S_1^* – und, bezogen auf M^* , anschließend eine Sekundschrift aufwärts versetzt wird. Rein mechanisch zweimal sequenziert präsentierte sich dieser Abschnitt folgendermaßen:

A-Moll: t s dP tP sP II D⁷ t

Würde in Takt 37 zudem die siebte A-Moll-Leitersstufe im Vorausgriff zur folgenden Dur-Dominante vom g^1 zum gis^1 hochalteriert, ergäbe sich dort eine übermäßige Sekunde $gis^1 - f^1$. Andererseits benötigt die streng sequenzierende Figur in Takt 37a keinen die F-Dur-Akkord-Auffassung unterstützenden f als drittes Baßachtel, da die Wechselnoten-Sexten-Folge $a^1lc^1 - gis^1lh - a^1lc^1$ das gis^1lh des fünften Sechzehntels eindeutiger als akkordfremden Zusammenklang ausweist.⁷⁹

Daß die Sechston-Figur des Soprans in Takt 38a im Alt des Taktes 38b einen Septimenschrift tiefer wiedererscheint – eine Imitation typisch für die Oberstimmen eines Triosonaten-Satzes –, braucht eigentlich nicht erwähnt zu werden, lediglich, daß die Figur nicht nur die Intervallfolge ihrer sechs Sechzehntel beibehält, sondern auch den Quartschrift zum jeweils folgenden Taktteil.⁸⁰ Die beiden Figurenarten, die die Oberstimmen Takt 35 ff. bestimmen und die zum Typus der Sechston-Figuren gehören, die jeweils fünf Leiterschrift mit einem (kleinen) Sprung kombinieren, weisen eine gewisse Ähnlichkeit untereinander auf, treten aber erstmals an dieser Stelle der Fuge in Erscheinung, allenfalls mit der (einstimmigen) Figur von Takt 34b sind sie direkt vergleichbar, letztere wäre dann eine Art Vorbereitung des Zwischenspiels. Die Figuren der jeweils ersten bzw. zweiten Takthälfte unterscheiden sich aber im Hinblick auf die sekundären harmonischen Funktionen, d. h. hinsichtlich der Frage, ob ihre Noten harmonieeigen sind oder ob sie als Wechsel- bzw. Durchgangsnoten aufzufassen sind. Diese Eigenschaften bestimmen durchaus die Hörwahrnehmung, insbesondere des mikrorhythmischen Geschehens, am auffälligsten durch die Kategorie Wiederholung einer Tonhöhe.

A-Moll: t s

⁷⁹ Man könnte das gis^1 sowie das h in Analogie zu de la Mottes Begriff des vorhaltartigen Wechselquartsextakkordes (a. a. O. [siehe Fußnote 38], S. 48) als vorhaltartige Wechselnoten bezeichnen.

⁸⁰ Beim motivischen Vergleich von Phrasen und Figuren ist immer wieder die Problematik anzutreffen, ob der Figurenanfang mit dem ersten oder dem zweiten Sechzehntel eines Halbtaktes bestimmt werden soll und – in Entsprechung – ob das erste Sechzehntel des folgenden Halbtaktes stets miteinbezogen werden muß.

Der Binnenrhythmus, wie ihn die erste Takthälfte des Modells bzw. der Sequenz S_1 aufweist, wird durch die eben genannte Modifikation in Takt 36 a ersetzt durch jenen der zweiten Modell-Takthälfte.⁸¹

Der zweite und dritte Abschnitt des dritten Zwischenspiels ist ebenfalls von Sequenzen bestimmt.

Takt 39 f. ist eine tonale harmonische Quintfallsequenz, diesmal mit einem Halbtaktmodell, dessen Oberstimmen eine Folge von Sept-Sext-Dissonanzen bildet und das jeweils zwei harmonische Funktionen beinhaltet und somit – im Unterschied zu den Thema-Quintfallsequenzen – vier verschiedene harmonische Funktionen pro Takt erscheinen.⁸² Takt 41 f. besitzt zwei Stimmen, die zur obersten in Seitenbewegung verhalten, wobei diese oberste liegende Stimme mit unteren Wechselnoten gis^1 versehen ist, die zusammen mit der Mittelstimme eine rhythmische Komplementarität ergeben. Eine Sequenz im strengen Sinne bildet nur die Mittelstimme, wobei diese rein melodische Sequenzierung sich in Halbtakten stufenweise aufwärts bewegt.⁸³



Wenn man akzeptiert, daß – wie weiter oben behauptet – die Takte 49 f. noch zum vorherigen Themeneinsatz gezählt werden sollten, d. h., daß zwischen Einsatz Nummer fünf – einem Dux – und sechs – einem Comes – kein Zwischenspiel eingeschoben ist (so wie ja auch zwischen Dux und Comes zu Beginn der Exposition), dann beginnt ein viertes Zwischenspiel mit Takt 56 b. Auch hier ist eine Quintfallsequenz⁸⁴ komponiert, wenn auch nur für eine Baßstimme, die hier dem Tenor zugeordnet ist.

⁸¹ Dieser Rhythmus besitzt die Proportionen einer Art Mini-Sarabande und erscheint somit gleich unmittelbar dreimal hintereinander (♩ ♩ ♩).

⁸² Die Akkordfolge lautet: $F^7_3-H^0-E^7_3-a-D^7_3-Gis^0-a/F$. Bemerkenswert, daß auf D^7_3 nicht G folgt, sondern durch einen verkürzter Dominant-Septnonenakkord. Takt 40b weicht im Baß aus Anschlußgründen vom Modell ab.

⁸³ Für die Sequenzen S^*_1 und S^*_2 könnte auch die Unterstimme ins Modell miteinbezogen sein, sie ist aber primär durch die Harmonik bestimmt, die keine Quintfälle aufweist, sondern kadenzial mit Hauptfunktionen operiert – Takt 42 schließt mit einer Kadenz in der Tonart des darauffolgenden Themeneinsatzes an.

⁸⁴ Die Quintfall-Folge lautet: $a-D-G-C-Fis^0-h-e-a$ sowie bis zum nächsten Themeneinsatz und danach: $d-g-C-[G-C]-F-H^0$ usw. Die jeweils erste Sechzehntel eines Halbtaktes vollziehen die baßtypischen Quint-/Quartschritte: $a-d^1-g-c^1$ usw.

Die beiden oberen Stimmen sind ab Takt 56 a zunächst kanonisch geführt, um sodann in eine freiere Imitation überzugehen, wobei die untere ab Takt 59 pausiert bis zum Beginn des nächsten Themeneinsatzes.⁸⁵ Daß die Figur der ersten Takthälfte des Baßstimmenmodells auch die Oberstimmen ab Takt 59 b und sogar die Mittelstimme in Takt 62 a als Begleitung des Soggettos bestimmt, wurde bereits in den Ausführungen zur Gestalt des Themas und seine Veränderungen konstatiert, nicht jedoch deren partielle Übereinstimmung mit einer Figur aus dem ersten Zwischenspiel, dem Takt 14 b, und zwar ab dem zweiten Figuren-Sechzehntel. Diese Ähnlichkeit als eine motivische bzw. thematische Vorausnahme anzusehen, ist angesichts der sekundärharmonischen Funktionen der Töne problematisch. Speziell der Übergang vom ersten zum zweiten Figurensechzehntel des Taktes bzw. Halbtaktes bewirkt den Auffassungsunterschied: In der Verwendung der Figur als Baßstimmenmodell handelt es sich bei diesen Sekundschrift um den Anfang einer volltaktig beginnendem Wechselnote im Unterschied zum ersten Schritt eines fortlaufenden, stufenweisen Anstiegs eines fünftönigen Leiterrausschnittes.

Nicht von der Hand zu weisen die Konturähnlichkeit von Soggetto-Beginn und Sequenzmodell: Einerseits ein Terzrahmen, ausgefüllt mit Durchgangs- und Wechselnoten, andererseits ein Oktavrahmen einbeschrieben mit einem weiteren einzelnen akkordeigenen Ton.



Das nächste Zwischenspiel, das fünfte, ist im Hinblick auf die satztechnische Faktor relativ einheitlich.

⁸⁵ Die Zuordnung des Themeneinsatzes zu der zuvor pausierenden Stimme ist zunächst verschleiert, da sowohl der Alt als auch der Tenor mit demselben Ton, einem c^1 beginnen.



Der Takt 66 ist wiederum ein eintaktiges Modell, das harmonisch – d. h. in allen horizontalen Stimmen melodisch gleichartig – zweimal sequenziert wird. Die Besonderheit dieser Sequenz besteht darin, daß zwar wiederum zwei harmonische Funktionen innerhalb des Modells gegeben sind, die Sequenzierung jedoch hier stufenweise aufwärtsgeführt wird. Daher gibt es zwar zwischen den Akkorden von Modellende und Sequenzanfang bzw. zwischen den Sequenzen je ein Quintschritt abwärts (von a nach D^7 bzw. h nach e usw.), jedoch innerhalb der Takte besteht das Verhältnis von Parallelklängen (C nach a usw.). Takt 66a ist seinerseits der letzte Teil des hier in C-Dur stehenden Themas. Das fis^1 in Takt 67a verweist darauf, daß die Modulation nach G-Dur, der Tonart des darauffolgenden Themeneinsatzes, bereits hier ihren Anfang nimmt.⁸⁶

Der motivisch-strukturelle Inhalt des obigen Modells M ist zum einen bestimmt von den Oktavsprüngen in Achteln im Baß, wie sie im zuvor erklingenden Thema auftreten, dort aber jeweils nur eine Takthälfte bestimmen. Die beiden Oberstimmen sind ihrerseits eng verwandt mit den Oberstimmen aus dem dritten Teil des dritten Zwischenspiels.



Eine Kompilation zweier Halbtakte veranschaulicht die Verwandtschaft der beiden Oberstimmen der Zwischenspielteile, die mit bachtypischen Vertauschung auftreten; die in der Baßbegleitung des vorherigen Themeneinsatzes dort vorhandenen durchlaufenden Sechzehntel motivieren die fortlaufenden Sechzehntel der mittleren Stimme von Takt 66b und den Folgeabschnitten. Eine imitatorisch-kanonische Führung im Unterquintabstand ergibt eine Verdichtung, die taktweise einmal um eine Quart – diesmal wieder abwärts – sequenziert wird. Sie beschließt dieses Zwischenspiel.

⁸⁶ Takt 66 ist T^{7-8} / tp^{8-7} in C-Dur, kann bei diesem Typus einer diatonischen Modulation mittels Sequenzen umgedeutet werden in G-Dur: S^{7-8} / Sp^{8-7} .

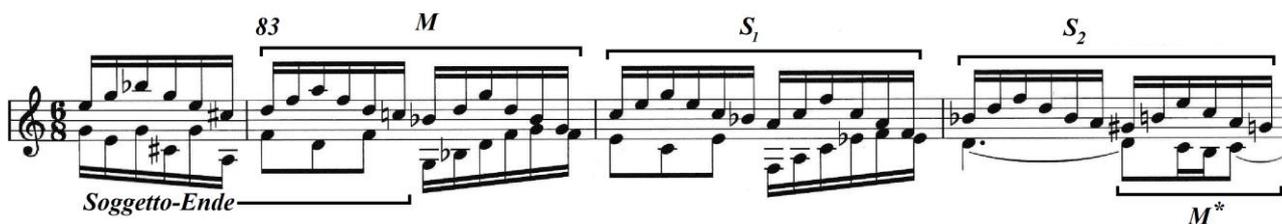
Auch hier liegt eine Sequenz vor: Takt 69 ist das Modell, Takt 70 die quarttiefer versetzte Sequenz.



Für den Oberstimmenverlauf global gesehen – es geht um die Takt 63 bis 70 – ist dieses Zwischenspiel ein Gegenstück zum Oberstimmenverlauf des vorherigen Themeneinsatzes, eine Art Krebsläufigkeit. Dieser ist – bedingt durch seinen Aufbau im seinem sequenzierenden Teil – eine langsame stufenweise Abwärtsbewegung vom e^2 (ab Takt 53) bis zum h^1 (Takt 65 b), jener ist umgekehrt eine vom h^1 bis zum e^2 (Takt 68 b) führende Aufwärtsbewegung, die beide in Schritten von der Länge jeweils eines ganzen Taktes erfolgt, und sozusagen um eine vertikale Achse gespiegelt erscheint.⁸⁷ (Ähnliches gilt für die Baßstimme). Der imitatorisch-kanonische Schlußteil dieses Zwischenspiels erlaubt mit seiner rascheren Abwärtsführung den registermäßigen Anschluß an den darauffolgenden neuerlichen Themeneinsatz.



Das nächste Zwischenspiel ist das längste der Fuge – mit zwölf Takten ist es mehr als doppelt so lang wie das Soggetto – und es besitzt wie das dritte drei Abschnitte mit unterschiedlichen Satzstrukturen. Es ist wie auch der vorherige Themeneinsatz selbst real zweistimmig, eine Art Bicinium, das mit einer Fortschreibung der Figuren des Themas beginnt.



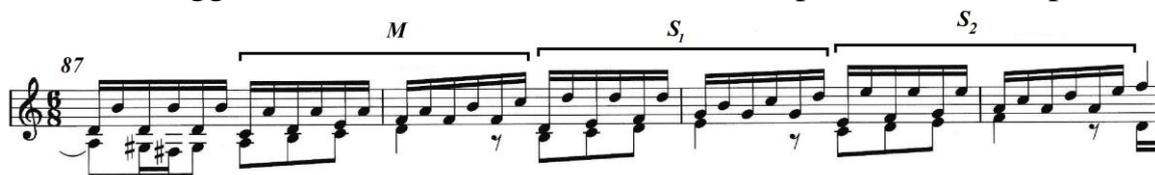
Die halbkreisförmige Figur der Oberstimme von Takt 82 b, Bestandteil des Dominantseptnonenakkordes, ist als Kontrapunkt zum D-Moll-Themeneinsatz neu – zuvor erklang ja u. a., wie oben bereits beschrieben, der Kontrapunkt 3 aus der Exposition. Die Figur wird zunächst in leicht geänderter Form für den Kontrapunkt des letzten Thementaktes, der Tonika von D-Moll, verwendet. Die Form von Takt 83 a bildet zusammen der von Takt 83 b (die ihrerseits die Subdominate umschreibt) ein Modell,

⁸⁷ Läßt man die Coda unberücksichtigt, so liegt diese Achse recht genau in der Mitte der gesamten Fuge. Bemerkenswert auch der Sachverhalt, daß eine stufenweise Ab- und daran anschließende Aufwärtsbewegung vom e^2 bis zum h^1 und wieder zurück zum e^2 bereits den Oberstimmenverlauf bei Eintritt Themenkopfes (Takt 61 b bis 62b) bestimmt.

das exakt um ein Stufe tiefer sequenziert und dadurch die Quintfälle der Grundtöne als harmonisches Prinzip weitertreibt. Die Unterstimme von Takt 82 b, des vorletzten Soggetto-Halbtaktes, hingegen wird nicht nach Takt 83 b übernommen, sondern durch eine Sechzehntelfigur gestaltet, die jedoch der dortigen Oberstimmenfigur ein wenig ähnelt. Bemerkenswert, daß die Nebenstufen in der Quintfallsequenz ab Takt 83 in der Tat die leitereigenen Nebenstufenakkorde sind und nicht wie im Thema zuvor durch die dortige Leiteralterierung auf Tonika/Dominant-Funktionen reduziert sind.⁸⁸ Ab Takt 85 ist der Beginn einer Modulation nach A-Moll anzunehmen.

Mit Takt 85 b tritt eine neue Satzstruktur auf, ein neues Sequenzmodell, das zwar wiederum zwei harmonische Funktionen besitzt, diese aber – ähnlich wie im zweiten Abschnitt des dritten Zwischenspiels – unterschiedlich lang sind. Auch das Quintfallprinzip wird bei diesen Funktion fortgesetzt, jedoch als Wechsel von Sekund- und Sextakkorden: $E_7-a^7_3-D_7-G^7_3-C_7-F^7_3-H^0_7-E^{7/9b}-a-d$. Bemerkenswert, daß hier wie in Takt 39 f. im Unterschied etwa zu den harmonischen Sequenzierung des Thema insgesamt vier verschiedene harmonische Funktionen pro Takt vorkommen.

Der Takt 87 b ist der Beginn des dritten Zwischenspielabschnittes, wiederum mit einer neuen Satzstruktur, die ihrerseits aber sowohl in Beziehung steht mit bestimmten Aspekten des Soggettos wie auch mit dem dritten Kontrapunkt aus der Exposition.



Die Beziehung zum Soggetto selbst besteht in der latenten Zweistimmigkeit der oberen Stimme, die auf gleiche Weise mit ihren Sechzehnteln gestaltet ist und zudem der Bewegungsform Seitenbewegung zugeordnet werden kann; die zu dem genannten Kontrapunkt ist die der motivischen Identität. (Daß die Oberstimme des Modells *M* in seiner ersten Hälfte von den entsprechenden Stellen von *S*₁ und *S*₂ bezogen auf die sich wiederholenden Töne in Tonhöhe (a^1 statt c^2) bzw. den Intervallabstand zu den latenten bzw. manifesten darunterliegenden Stimmen abweicht, ist eine Folge des sinnvollen Anschließens dieser repetierten Töne an die vorherige Figur ($h^1 \rightarrow a^1$, aber auch von $d^1 \rightarrow c^1$ bzw. $gis \rightarrow a$). Die in A-Moll stehende tonale Sequenzierung erfolgt hier nicht stufenweise ab- sondern aufwärts, und es liegen somit für die Grundtöne der zugrundeliegenden Harmonien keine mehrfachen Quintfälle vor. Ab Takt 90 erfolgt ein Stimmtausch.

⁸⁸ Vgl. Anm. 22. Die zweite Hälfte von Takt 85 müßte regulär die zweite Stufe der D-Moll-Tonleiter ausprägen, also den verminderten Dreiklang $e-g-b$, bietet jedoch mit $e-gis-h$ zunächst die Dominante von A-Moll, wodurch rückwirkend der Takt 85 b zum Neapolitanischen Sextakkord wird, dessen Baß ja der Ton d , nicht b zu sein hat.

Durch die Einfügung einer Sechzehntelfigur in der linken Hand in Takt 90 b – ihrerseits bereits enthalten in der oberen Stimme von Takt 88 a – verschiebt sich der Beginn der auftaktigen Achtel-Phrase nunmehr auf den Taktanfang, ferner entsteht dadurch eine leitermäßig aufsteigende, zusammengesetzte Linie von der Länge eines ganzen Taktes, während vergleichbare Linien zuvor jeweils nur eine halben Takt Umfang hatten. Der halbe Takt Einschub von Takt 90 b ist so geartet, daß er einem Sequenzmodell M^{**} beigeordnet werden kann.⁸⁹ Sowohl M^* als auch M^{**} sind im Unterschied zu M Modelle für eine jetzt wieder stufenweise abwärts führende Sequenzierung, mithin auch wieder eine Fortsetzung der Quintfallharmonik.

Der Abschnitt ab Takt 91 unterliegt, zumindest was die linke Hand betrifft, wieder der Mechanik einer tonalen Quintfallsequenz in A-Moll (mit der II. Stufe hier als Subdominantgegenklang), allerdings sind die Dominante und die Tonika in Takt 93 Quintsext- bzw. Sextakkorde. Die obere Stimme beginnt wie die untere ebenfalls als einer fallenden Sequenz (mit einem eintaktigen Modell), wird allerdings melodisch bereichert durch die Wechselnote $d^2 - cis^2 - d^2$ und einer leicht andersartigen Fortsetzung, die den aufwärtsführenden Quartzug in seiner Richtung und Dauer der Notenwerte ändert. Fast genau dieselbe Fortsetzung eines zweimaligen Quartzuges findet sich bereits beim Kontrapunkt 3 des letzten Themeneinsatzes der Exposition im Tenor.

Dekoloriert man die Oberstimme von Takt 93 b / 94 a, so tritt der seinerseits ein um ein Achtel versetzter Quartzug hervor. Die Schlußverzierung mit Triller und Nachschlag setzt für die darauffolgende Oberstimme einen Doppelpunkt: Über vier Takte lang, vergleichbar einem Orgelpunkt, wird dort an der Tonhöhe e^2 festgehalten, um danach taktweise Leiterstufe um Leiterstufe wieder abwärts zu verlaufen. (Letztere stufenweise Bewegungsform bestimmt über weite Strecken den Verlauf der obersten Stimme insbesondere auch deshalb, weil sequenzierende Teil des Soggettos dies er-

⁸⁹ Hier zeigt sich deutlich, daß die zeitlichen Grenzen von Sequenz-Modellen nicht notwendig mit Takt- oder Phrasengrenzen zusammenfallen müssen.

zwingt, aber auch weil – wie etwa Takt 41 ff. – ein schließendes Moment erreicht werden soll.)

Unter diesem „Dach“ einer liegenden Stimme⁹⁰ setzen nacheinander zwei Themen- bzw. Themenanfänge im Pedal und im Tenor ein, während der Alt die Figuren von Takt 94b modifiziert fortführen.



Das mit Takt 104 einsetzende vorletzte Zwischenspiel ist mit neun Takten nahezu so lang wie das vorige und wieder in drei unterschiedliche Teile gegliedert. Ihr erster Abschnitt hat wieder die Triosonatensatz-Struktur und ist in deren beiden Oberstimmen von einer Sechssechzehntel-Figur bestimmt, die bereits als Oberstimme in Takt 34a erstmals aufgetreten ist und später beim C-Dur-Themeneinsatz die Baßlinie bestimmt, dort im Wechsel mit einem Achtel-Oktavsprungmotiv, das hier nun im Zwischenspiel ebenfalls den Baß bestreitet. In der Oberstimme zu Beginn dieses siebten Zwischenspiels wird zum jeweiligen Taktanfang die Figur zunächst stufenweise melodisch aufwärts sequenziert – die Anfangstöne lauten e^2 , f^2 und g^2 –, unterbrochen jeweils durch eine Variante der Figur die eine Terzbewegung inkludiert.



Danach sequenziert die Figur melodisch, jedoch halbtaktweise abwärts mit dem Abstandsintervall einer Terz – die nun Anfangstöne lauten nunmehr g^2 , e^2 , c^2 und a^1 . Hier eine Gegenüberstellung der originalen Takte 104 bis 107 mit einer fiktiven Struktur (Takt 104* bis 107*), die das beiden Beispielen gemeinsame Modell *M* völlig unmodifiziert mehrfach als harmonische Quintfallsequenz weiterschreibt.⁹¹

⁹⁰ Der Terminus Liegestimme sollte für liegende Stimmen vorbehalten sein, bei der in ihrem Verlauf an mindestens einer seiner Stellen ihr Ton harmoniefremd wird.

⁹¹ Für den Baß von Takt 107 müßte die mechanische Sequenzierung eine Lösung für das Problem des Tritonus-Intervalls finden bzw. die im Original sich abzeichnende Modulation nach E-Moll berücksichtigen.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '104', shows a treble clef staff with a continuous sixteenth-note figure and a bass clef staff with a more sparse accompaniment. The second system, labeled '104*', shows the same treble clef staff figure but with a different bass clef accompaniment. Brackets labeled 'M', 'S₁', 'S₂', and 'S₃' are positioned below the treble clef staff of the second system, indicating specific segments of the melodic figure.

Begänne die Figur von Takt 105 a* statt auf dem f^2 wie bei Bach ihrerseits so – wie gezeigt – auf dem d^2 , so wäre nicht nur die Oberstimme des ganzen Taktes 105* eine abwärtsgeführte melodische Sequenz des Taktes 104 (mit einer Modell-Länge von sechs Achteln), sondern die Takte 104/105 insgesamt wären Bestandteil einer sämtlichen Stimmen umfassenden harmonischen Quintfallsequenz mit den Akkorden E-a-d-G als Basis.⁹² Das hier gezeigte „alternative Faktum“ besitzt durchaus eine gewisse Ähnlichkeit mit einem früheren Zwischenspielabschnitt, nämlich dem Beginn des dritten Zwischenspiels (Takt 35 ff.), das seinerseits ebenfalls durchgehende Sextparallelen aufweist. Diese Version ergäbe aber für den Verlauf der Tonhöhen der Figurenanfänge von Takt 104 bis 106 eben keinen kontinuierlichen Anstieg $e^2-f^2-g^2$, der große, über vier Takt hinweggeführte bogenförmige Verlauf der Oberstimme wäre eskamotiert.

Einer durchgehenden Sextparallelenführung setzt Bach in diesem Segment in der Mittelstimme sowohl einen sukzessiven Eintritt der Figuren entgegen als auch – nach einem längeren Halteton – eine Intervallumkehrung der Figur in Takt 106 b. Interessanterweise hat sowohl Takt 105 b dieselbe harmonische Funktion (einen G-Dur-Akkord) wie der unmittelbar nachfolgende Halbtakt, was in dieser Fuge erstmal vorkommt.⁹³ Der C-Dur-Akkord von Takt 106 b setzt die Quintfallharmonik fort, vor allem wenn man Takt 107 als F-Dur liest⁹⁴ und in Takt 108 den H-Dur-Sekundakkord, auf den ein E-Moll-Sextakkord folgt, und auch noch das A-Moll von Takt 109 mit einbezieht.

⁹² Diese Strukturbeziehung wäre auch möglich, indem Takt 105 unverändert bliebe, aber die Figur zu Beginn von Takt 104 mit einem gis^2 startete.

⁹³ Streng genommen würden einige der modifizierten zweiten Stufen der Themensequenz zusammen mit der nachfolgenden fünften ebenfalls eine ganztaktige Ausnahme bilden. Daß – umgekehrt – innerhalb eines halben Taktes zwei verschiedene harmonische Funktionen auftreten ist hingegen bei vielen Abschnitten der Zwischenspiele der Fall.

⁹⁴ Durch ihre metrisch Position hervorgehoben sind in Takt 107 eigentlich nur die Töne c und a , d.h. daß auch eine Auffassung als A-Moll-Umschreibung möglich und sogar wahrscheinlich ist. Das unvermittelt auftretende f^1 wäre dabei der unterscheidende Ton.

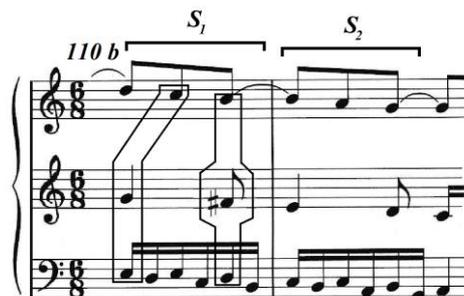
Das darauffolgende zweite Segment des siebten Zwischenspiels hat zwar ebenfalls eine Ähnlichkeit mit bestimmten Teilabschnitten aus vorangehenden Zwischenspielen, und zwar aus Zwischenspiel drei und fünf, ist aber mit ihnen verglichen äußerst kurz – anderthalb Takte –, es reicht nur von Takt 108 bis 109 a.

Die Gemeinsamkeit aller drei obigen Halbtaktmodelle besteht insbesondere in der komplementären Rhythmik von zweien der jeweils drei Stimmen. In den Beispielen aus den Zwischenspielen drei und fünf sind dies (gewissermaßen durch die Triosonaten-Satzstruktur bestimmt) die beiden obersten Stimmen, die dort auch Bachtypisch permutiert sind; im siebten Zwischenspielsegment sind es die Außenstimmen, die komplementärrhythmisch angelegt sind. Aber auch die Intervallik weist Gemeinsamkeiten auf. Die Stimme, die zu jeweils zu Beginn des Taktes eine punktierte Achtelnote aufweist, hat im Anschluß daran drei Sechzehntel, die teilweise als Abfolge von oberer und unterer Nebennote zu einer Hauptnoten fungieren, d. h. ein Art Doppelschlagfigur oder Nebennoten/Hauptnotenkonstellation wie sie weiter oben am Beispiel des Übergangs vom fünften zum sechsten Themeneinsatz beschreiben wurde. Hauptnote der Doppelschlags-Umschreibung in Takt 41 a ist das *h*, in Takt 108 a dagegen ist das *g* untere Wechselnote zum *a*, während das *fis* ebenso wie das *a* akkord-eigene Töne des H-Dur-Septakkordes sind; Takt 108 b besitzt dieselbe Konstellation bezogen auf den E-Moll-Sextakkord. Diese Figuren können gesehen werden als eine Sonderform der Figur, aus der erste Halbtakt des Soggettos besteht: Begönne dieser nicht mit dem Grundton *a* sondern der Terz *c*, so könnte der erste Ton übergebunden, diese Figur erzeugen, deren Version in Takt 66 ff. als eine Art krebsläufige Anordnung zum Tragen kommt.

Was nun die dritte Stimme dieser Zwischenspiele betrifft, jene die mit zwei Sechzehnteln zu Beginn jedes Halbtaktes, gefolgt von jeweils einer Viertelnote, so unter-

scheidet sich die Version von Takt 108 von den beiden anderen dadurch, daß anstelle von deren Sekundsritten nunmehr große, aufwärts gerichtete Intervalle treten, die offensichtlich dazu dienen, jenen Ton a^2 zu erreichen, vom dem aus der dritte und letzte Teilabschnitt des siebten Zwischenspiels in der Oberstimme eine stufenweise Abwärtsführung über anderthalb Oktaven hinweg gestaltet. Es ergibt sich so in diesem Zwischenspiel ein zweiter, großflächig angelegter Bogen in diesem Zwischenspiel, gefolgt von einem bogenförmigen Verlauf innerhalb seines kadenzierenden hemiolischen Schlußtaktes 112. Dieser globale Verlauf der Oberstimme ist zu sehen als eine Dynamisierung der Form und ihrer Teile im letzten Teil der Fuge, eines Prozesses der gerichteten Formentwicklung. Die Tonräume zuvor bewegten sich, vom ersten Zwischenspiel einmal abgesehen, überwiegend im Rahmen dessen, was die einzelnen Stimmen als ihren jeweiligen Ambitus üblicherweise vorsehen.

Die Pedalstimme dieses dritten Teils erfährt eine tonräumlich ebenso umfängliche Abwärtsführung vom c^1 bis hinab zum Dis , und zwar unter Verwendung einer Sechston-Figur, deren ersten drei Töne harmonisch gesehen einen Akkordton, seine untere, leitereigene und dann zum Akkordton zurückkehrende Nebennote – d. h. eine Wechselnote – umfassen, woran sich eine fallende Terz anschließt, die sekundweise tiefer-versetzt wiederholt wird. Die harmonische Grundlage dieses von Takt 109 b bis 111 b Abschnittes sind stufenweise parallel abwärtsgeführte leitereigene Sextakkorde von E-Moll: ab Takt 110 die Folge e_3 - D_3 - C_3 - h_3 - a_3 - G_3 . Zur Veranschaulichung ein Ausschnitt⁹⁵ (ab C_3^{9-8} - h_3^{9-8}) aus dieser harmonischen Sequenz, deren Modelllänge drei Achtel beträgt und deren Intervallabstand eine abwärtsgeführte Terz ist, also genau dieselben Sequenzierungsparameter besitzt wie die melodische Sequenz der Oberstimme vorher. Die Harmonik dieser Sequenz basiert allerdings nunmehr nicht auf Quintfällen.



Zusätzlich zu bemerken ist, daß die Sechstonfigur, die hier ab Takt 109 b die Baßstimme bestreitet, sich als eine um ein Sechzehntel versetzte Sequenzfigur aus dem dritten Abschnitt des dritten Zwischenspiels begreifen läßt.

⁹⁵ In vielen Sequenzen ist ganz allgemein der Sachverhalt anzutreffen, daß ein Modell M aus Anschlußgründen an den vorherigen Verlauf des Satzes in einzelnen Elementen von den darauffolgenden Sequenzen S_1 , S_2 usw. abweicht. So auch hier. Die für das Modell zu eigentlich zu erwartende Viertelnote h^1 ist dort noch in zwei Achtelnoten h und h^1 aufgespalten, ferner lautet das erste Achtel dis^2 anstelle eines sich aus S_1 und S_2 ergebenden von fis^2 . Bereits der Takt 109 b ließe sich, was die Baßstimme betrifft, ebenfalls noch in deren melodische Sequenzierung einbeziehen, den Bereich der harmonischen Sequenz ebenso auf einen vorherigen Beginn auszudehnen, erlaubt die dortige Gestaltung der Oberstimmen nicht.



Unterschiede zwischen den beiden Baßstimmverläufen bestehen nicht nur in der minimalen zeitlichen Versetzung der Figuren und der andersartige Sequenzparameter (Takt 39 – Versetzungsabstand: 1 Leiterstufe abwärts; Takt 109 b – 2 Leiterstufen), auch die harmonische Deutung der Töne – akkordeigene vs. Nebentöne – stimmen nicht durchweg überein.

Auch der Verlauf der beiden oberen Stimmen ab Takt 109 – sie sind hier der Tenor und der Sopran – ist eine stufenweise Abwärtsführung von Leiterauschnitten, deren Töne abwechselnd die Dauer jeweils eines Viertels und eines Achtels haben, und auch er hat ein Modell im Oberstimmenverlauf des Beginns des dritten Zwischenspiels – sie sind dort im Alt und im Sopran angesiedelt.

Die Ausgabe von Breitkopf & Härtel EB 8802 weist im Anhang S. 142 eine Version dieser Takte nach, bei der die mittlere Stimme bei ansonsten gleicher Gestaltung der Außenstimmen teilweise in Terz- und in Dezimenparallelen⁹⁶ zur unteren verläuft – hier derselbe Ausschnitt wie oben.



Möglicherweise unterlag diese weitergehende Parallelführung einer kompositorischen Kritik, die auch die Parallelführung des hypothetischen Verlaufs von Takt 105* ff. verwerfen würde, obwohl die Fassung aus dem Anhang der Ausgabe von Breitkopf & Härtel zumindest die Formkorrespondenz zum dritten Zwischenspiel noch unterstriche.

⁹⁶ Die Schulenberg'sche Ausgabe bezieht sich auf die Quelle P 803: Terzen in Takt 108b, Dezimen ab dem 2. Achtel von Takt 110; die letzteren beginnen mit h^l in der Mittelstimme und reichen bis Takt 111, 4. Achtel. Bemerkenswert, daß bei dieser Führung die Figur von Takt 111b sich diese Innenstimmengestaltung als unmittelbare sequenzierende Fortsetzung der vorherigen Takte erweist, während in der regulären Fassung die Figur der Baßstimme von Takt 111a an die Mittelstimme weitergereicht wird und der Baß die Viertel-Achtel-Folge beibehält (in der wohl endgültigen Fassung von Takt 111 ergibt sich dabei eine kreuzweise Vertauschung der Halbtakte der beiden Unterstimmen).

Ebenfalls bogenförmig ist der Sopran in Takt 113 gestaltet. Dieser Takt beinhaltet eine hemiolische Kadenz in E-Moll, auf die der nächste, vorletzte Themeneinsatz mit seinem oben beschriebenen charakteristischen dreifachen Tonika/Dominante-Wechsel folgt.

Versteht man insgesamt das siebte Zwischenspiel als eine Art variiertes Wiederholung des dritten, so wäre jedoch zu vermerken, daß die Abfolge der drei sie konstituierenden Teilabschnittsstrukturen nicht übereinstimmen: Der zweite Teilabschnitt des dritten Zwischenspiels, der mit den Sechzehnteln im Baß, rückt im siebten Zwischenspiel an die dortige dritte Stelle.

Begreift man Zwischenspiel Nummer sieben als eine Dynamisierung der Form im Hinblick auf eine prozessuale Erweiterung und Gerichtetheit hin auf ein Finale, so wäre der darauffolgende Themeneinsatz unter demselben Aspekt zu charakterisieren: Eine genannte Erweiterung durch einen dreimaligen Themenkopfeinsatz, verteilt auf einen Ambitus von *H* bis *g*³, und durch eine in den Baß verlegte Themenverlängerung, die eine ostinate Folge von Achtelakkorden auch rhythmisch eine Dynamisierung erfährt.

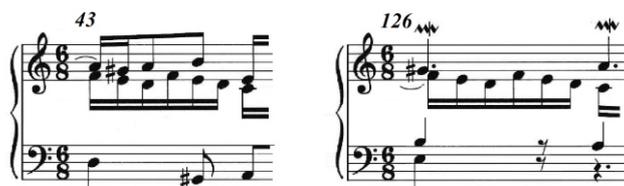


Das achte und letzte Zwischenspiel dauert fünf plus drei Takte und ist vor allem in Hinblick auf die für die Konstruktion wesentlichen zusammenhängenden Tonleiterausschnitten, die über fast den gesamten Tonraum verteilt sind, eine weitere Steigerung gegenüber dem vorherigen, dem vorletzten Zwischenspiel. Die Bewegungsrichtung dieser Leiterauschnitte erlaubt hier eine Zweier- bzw. genauer: eine Vierergliederung dieses Formteiles. Noch mit Beginn des letzten Taktes des Themas hebt ein sechstöniger, aus Sechzehnteln bestehender Ausschnitt der aufwärtsgeführten (melodischen) Moll-Tonleiter im Tenor an, gefolgt von einem weiteren im Sopran, der dort sogleich fast identisch wiederholt wird. Charakteristisch ist für den ersten wie den zweiten Leiterauschnitt, daß der jeweils nachfolgende Ton einen mittelgroßen Sprung abwärts (*c*¹ – *fis* bzw. *f*² – *gis*¹) vollführt. Erst der dritte hat einen Zielton, der die Bewegung erneut zum *f*² führt, von wo ab – zweiter Teil – eine fast drei Oktaven abwärtsführende Sechzehntellinie einsetzt, die hinab bis zum *Gis* führt. Diese Linie ist zusammengesetzt aus einer anderthalbtaktigen Phrase, die nacheinander dreimal überlappend in den drei Manualstimmen fast in der Art einer Fugenexposition erscheint; sie ist wie die eigentliche Exposition der Fuge von oben nach unten geführt. (Vergleichbar dazu die Gestaltung des Übergangs von Ende des fünften zum sechsten Themeneinsatz Takt 50b/51.) Grob gesprochen liegt wieder ein bogenförmiger Verlauf über fünf Takte hinweg vor. Aus den „Kontrapunkten“ zu diesen „Themeneinsätzen“ sind zwei halbtakt- und stufenweise parallelgeführte aufsteigende Linien

gestaltet, deren obere als Trillerkette gespielt werden kann. Hier die beiden ersten „Themeneinsätze“.



Daß der erste Figurenteil dieser Phrasen, die Abfolge $f^2 - e^2 - d^2 - f^2 - e^2 - d^2 - c^2$ zwar eine charakteristische hemiolische Binnenwiederholung besitzt, bereits einmal – dort allerdings singulär – vorgekommen ist, dürfte für die Strukturwahrnehmung von untergeordneter Bedeutung sein.



Die Harmonik dieses Zwischenspielteiles besteht im Unterschied zur harmonischen Gestaltung der anderen Zwischenspiele – insbesondere ab Takt 125 – aus einer ostinaten Folge von Dominante-Tonika-Klängen, deren harmonischen Rhythmus sich in halben Takten bewegt. (Ein ganztaktiger Dominante-Tonika-Wechsel liegt dann den folgenden vier Takten zugrunde.)

Für Teil drei und vier dieses Zwischenspiels sind zentral wiederum eine aufwärts- und anschließend wieder abwärtsgeführte Sechzehntellinie vom Gis bis zum a^1 und wieder hinab bis zum e . Erneut bogenförmiger Verlauf. Diesmal – steigernd – nicht auf drei Stimmen verteilt, sondern einer einzigen Stimme, dem Tenor, zugeordnet, in dem dann auch der nachfolgende, letzte Themeneinsatz erfolgt. Bemerkenswert ist am Umkehrpunkt dieser Linie, daß deren Ton a^1 zu Beginn von Takt 129 hinzutritt zu einem gleichzeitigen h^1 und c^2 von Alt und Sopran – der Baß pausiert an dieser Stelle – und so als Dissonanz eine klangliche Schärfe erreicht, die speziell dieser Oktavlage geschuldet ist.⁹⁷ Das dortige h^1 ist übergebundener Vorhalt, der in der Taktmitte ins a^1 aufgelöst wird; daß dieser Vorhalt spieltechnisch begründet sein könnte, läßt nicht aus der fingertechnischen Problematik dieser Stelle herleiten, die sich im Rahmen der sonstigen allenthalben bei Bach geforderten Pianistik bewegt, er ist gesetzter klanglich-dissonanter Höhepunkt.⁹⁸

Die Baßlinie des dritten und vierten Zwischenspielteiles ist ihrerseits eine wiederum stufenweise auf- und abwärtsgeführte Linie, jedoch nunmehr in Achteln, jeweils beginnend mit dem zweiten Achtel eines Taktes. Der harmonische Rhythmus dieses Teiles ist nunmehr – steigernd, stauend und verbreiternd – ein ganztaktiger. Die beim Anfang des letzten Themeneintritts hinzutretende Sopranstimme verwendet ebendie-

⁹⁷ Die traditionelle musiktheoretische Beschreibung von Dissonanzen läßt in der Regel den Sachverhalt unberücksichtigt, daß dieselbe Dissonanz in Abhängigkeit von ihrer Lage im Tonraum unterschiedlich stark „auseinanderklingt“, d. h. eine unterschiedliche „Schärfe“ für das Ohr bietet.

⁹⁸ Man denke etwa an die Takte 11 a und 12 a dieser Fuge.

se Achtelfigur des vorherigen Pedalbasses; zudem findet diese ostinate, doppelpunktartige Harmonik ihre Fortsetzung in der Dominante-Tonika Gestaltung des Themenkopfes. Als motivischer Anschluß kann eine Figur gesehen werden, die die Sechzehntel der ersten Takthälften ab Takt 125 bestimmt: $f - e - d - f - e - d (- c)$. Sie tritt in Takt 129 b als Folge $e^1 - d^1 - c^1 - e^1 - d^1 - c^1$ auf und umschreibt den Terzrahmen, der auch den – wie oben bereits angemerkt – in Sechzehntel diminuierten Themenkopf $a - h - c^1 - h - c^1 - a$ in Takt 131 bestimmt. Das harmonische Ostinato dieser Abschnitte ist ebenfalls begreifbar im Sinne einer finalen Steigerung, die eine Fortsetzung in der Harmonik der Themenerweiterung ab Takt 136 findet.

Die Coda

Die A-Moll-Orgelfuge besitzt eine ausgedehnte Coda, die eine der umfänglichsten Pedalsolo-Partien Bachscher Werke dieser Gattung enthält, gefolgt von einem fast gleichlangen Solo im Manual, schließlich abgeschlossen von drei kadenzierenden Schlußakkorden. War es der Tenor, der ab Mitte des letzten Zwischenspiels – ab Takt 127 – alleine eine durchlaufende Folge von Sechzehntelnoten besaß, während die übrigen Stimmen sich fast ausschließlich in Achteln, Vierteln und punktierten Vierteln bewegten, und der dabei auch das Soggetto und seine Verlängerung zugeordnet bekam, so geht nunmehr – ab Takt 139, dem Coda-Beginn – die fortlaufende Folge der Sechzehntel ins Pedal über. Zunächst noch versehen mit Viertel-Akkorden zu Beginn eines jeden Halbtaktes im Manual.

Die Einkreisungen zeigen die partielle Übereinstimmung der Themenfortsetzungsfigur mit der Pedalfigur. Die dominantische Harmonik⁹⁹ der Takte 139/140 bleibt konstant, erfährt somit eine weitere finale Verbreiterung. Zusammen mit den jeweiligen Umkehrungen erfahren die Viertel-Akkorde eine Vermehrung ihrer Tonanzahl und eine Höherversetzung der jeweils obersten Noten – vom gis^1 über das h^1 und d^2 zum f^2 , dies ein Tonraum, der als stufenweise absteigende Hochtonmelodie – wie weiter oben bereits gezeigt – den vorherigen Abschnitt, die Takte 137f., im Sopran be-

⁹⁹ Im wesentlichen sind es doppelt verminderte Septakkorde der VII. Stufe, d. h. verkürzte Dominantseptnonenakkorde, oder einfache Septakkorde der V. Stufe, d. h. Dominantseptakkorde, und zwar in verschiedenen Umkehrungsformen. Das e^1 in Takt 139b erzwingt eine Auffassung der beiden f im Pedal als obere Nebennoten zum e , dem Akkordgrundton. Das f als im Baß befindliche None eines (unverkürzten) Dominantseptnonenakkordes aufzufassen scheint abwegig. Global gesehen repräsentiert Takt 139b den Hauptsekundakkord.

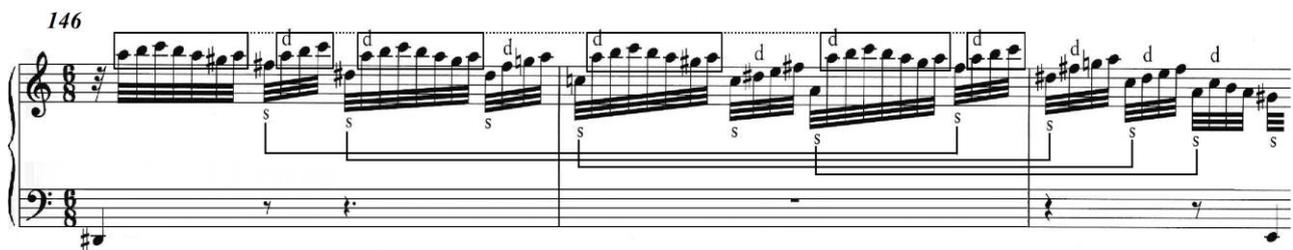
stimmte. Eine Lösung dieses dominantischen Doppelpunktes erfolgt in Takt 141 mit einem fünftönigen¹⁰⁰ Tonikaakkord mit der Quinte im Sopran, die regelgerecht Fortsetzung des f^2 . Es folgen, über drei Takte hinweg, die bereits im Zusammenhang mit den veränderten Themenköpfen beschriebenen Baßfiguren; an diese schließt sich in Takt 144 ein A-Moll-Arpeggio an, das mit seinen Tonwiederholungen eine pedalspielgerechte Form erfährt und spieltechnisch einem Ausschnitt aus Bachs Pedal-Exercitium BWV 598 entspricht.¹⁰¹



Die an Takt 144 sich anschließende Wiederholung der Figuren von Takt 142 unterscheidet sich von jener insbesondere in der Metrik, da sie um ein Sechzehntel versetzt erscheint. (Diese zeitliche Versetzung ist vergleichbar mit jener, die weiter oben für Teilabschnitt der Baßstimme beim dritten bzw. fünften Zwischenspiel konstatiert wurde.)



Das *Fis* am Ende von Takt 145 antizipiert bereits die nachfolgende bis Takt 148 reichende doppeldominantische Harmonik eines verkürzten Dominantseptnonenakkordes, der so die nächsten zweieinhalb Takte bestimmt.



Dieser Abschnitt ist ein gespiegeltes Pendant zum Pedal-Solo von Takt 141 b ff. Auch dort schließt sich an zwei Takte A-Moll-Dreiklangs-Umschreibung (mit teils doppelschlagartigen Nebennoten, in sich gegliedert wie in der Abbildung weiter oben) ein aufwärts gerichtetes Lagenversetzen an – Takt 144 –, das in etwa gespiegelt um eine gedachte horizontale Achse die nunmehr abwärts gerichteten Versetzung ab Takt 148 entspricht.

Die Idee einer ungefähren Spiegelung gilt auch für einen weiteren Abschnitt der Coda. Die Takte 149f. sind wie die Takte 139f. gekennzeichnet durch Akkordfolgen mit unveränderten harmonischen Funktionen, die in der Anzahl ihr Töne kontinuier-

¹⁰⁰ Bereits der letzte Dominant-Akkord ist sechstönig, um Quintparallelen zu vermeiden müssen zwei der horizontalen Stimmen ins c^2 geführt werden.

¹⁰¹ Daß die Autorschaft des Exercitiums fraglich ist, spielt im vorliegenden Argumentationszusammenhang keine Rolle, ebensowenig daß die handschriftliche Quelle offensichtlich in Takt 17/18 korrumpiert ist.

lich zunehmen, im einen Fall nach obenhin, im andern nach unten hinzutretend. Der tiefste Akkordton, das *h*, bleibt ab Takt 139 liegen, ebenso der höchste, das *gis*¹ ab Takt 149 b. Auch ist die Tonraumverteilung Akkorde vs. schnelle Noten ebenfalls gerade umgekehrt.

Von selbst versteht sich, daß eine Verdoppelung des Tempos, der Übergang von den Sechzehnteln zu den Zweiunddreißigsteln, dem Manual-, nicht dem Pedalspiel zugeordnet ist.¹⁰² Eine weitere Steigerung bietet der Penultima-Takt in seiner zweiten Hälfte: Zweiunddreißigstelsextolen.

Die Linie der unteren Akkordtöne, beginnend im Vortakt mit dem *f*¹ über das *d*¹ und das *h*, wird in der Sextolenfigur zum *gis* fortgesetzt; das dort hervorgehobene *h*¹ ist ebenfalls zuvor vielfach artikuliert. Drei vollgriffige, achttönige¹⁰³ Akkorde beschließen mit einer Kadenz, die dem konzertanten Charakter der Fuge Rechnung trägt, den schon seit einem längeren Abschnitt durchgängig homophonen Satz.

¹⁰² Die Grenzen der Spielbarkeit im Hinblick auf das Tempo des rein technisch noch Möglichen im Pedal sollte nicht unterschätzt werden. Mittlerweile sind beispielsweise auf YouTube Einspielungen der Chopinschen C-Moll-Etüde op. 10, Nr. 12 als Orgelversion zu finden, die eine Geschwindigkeit von 600 „Anschlägen“ pro Minute realisieren, so etwa eine durch den Organisten Cameron Carpenter. Jörg Demus bemerkte in einem Kurs „Bach am Klavier“, gehalten in den frühen 80er Jahren an der Musikhochschule Graz, am Beispiel der G-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers, die Zweiunddreißigstel am Schluß dieser Fuge dienten als „Bremse“, um das Grundtempo nicht zu rasch zu wählen.

¹⁰³ Die punktuelle Erhöhung der Anzahl der Töne bzw. Stimmen am Ende einer Fuge ist bei Bachs Werken dieser Gattung eher die Regel als die Ausnahme.

Dynamisierung der Form

Unter einer dynamisierten Form wird im folgenden der Sachverhalt verstanden, daß der musikalische Verlauf einer wie auch immer gearteten Steigerungsanlage unterworfen ist, eine Art gerichteter Prozeß, der es nicht stets erlaubt, Formteile beispielsweise in ihrer Reihenfolge untereinander beliebig zu vertauschen. Im Unterschied dazu wäre ein Formablauf zu sehen, den man als bloße Entfaltung einer gegebenen Struktur kennzeichnen könnte. Ein einfaches Beispiel der Dynamisierung wäre bei Fugen bereits deren Exposition genannter Abschnitt: die Steigerungsanlage bestünde hierbei etwa in der Zunahme der Stimmenanzahl in der Abfolge der Thementritte; eine Positionierung eines derartigen Abschnitts an einer Stelle wie beispielsweise in der Fugenmitte wäre nur mit Konsequenzen für die Gesamtform möglich, die dann sich sogar als eine Art Reprisesform darstellte. Markantes Beispiel für diese Formgestaltung wäre etwa die C-Dur-Fuge aus dem ersten Band des wohltemperierten Klaviers mit ihrem zweiten Großteil ab der Fugenmitte (hinzu käme als weiteres Steigerungselement die Häufung der Engführungen; die Einfügung von Engführungen insbesondere am Ende eines Stückes ist ein übliches Mittel einer finalen Steigerung). Beispiele für eine Form als bloße Entfaltung stellen in Bereich der Fugen die Permutationsfugen dar.

Legte man in grober Näherung der A-Moll-Orgelfuge eine Unterteilung in etwa drei gleichgroße Teile zugrunde, die markiert sind durch die Einsätze des Orgelpedals – deren erster endet mit Takt 51, die Wiederaufnahme erfolgt mit Takt 95 b –, so zeigt sich eine Steigerungsanlage – vom trivialen Fall der Exposition abgesehen – recht eigentlich erst ab der Wiederaufnahme der vollen Vierstimmigkeit zu Beginn dieses dritten Teils, der dann auch Finalcharakter besitzt. Dieser letzte Großabschnitt folgt kontrastierend auf einen längeren zweistimmigen Teil, der seinerseits auch das längste Zwischenspiel der Fuge mitumfaßt und zudem gekennzeichnet ist durch eine spezielle, motivisch-thematisch stärker variierende Gestaltung der Oberstimme. Auch wenn beispielsweise, wie gezeigt, gewisse Entsprechungen bei bestimmten Zwischenspielen vorhanden, so kann mit Beginn von Takt 95 b jedoch nur bedingt von einer Art Reprise gesprochen werden.

Als strukturelle Komponenten einer Steigerungsanlage, die an bestimmten Abschnitten der bisherigen Fugenbeschreibung gelegentlich bereits mehrfach angesprochen wurden und hier zusammenfassend wiederholt werden, ist zunächst einmal die Stimmenanzahl zu festzuhalten. Zwar folgt auf den vierstimmigen Thementritt ab Takt 95 b zunächst ein dreistimmiges Zwischenspiel bzw. eine Themenfortsetzung, die sich mit drei Stimmen begnügt. (Dies entspricht auch den Stimmichtenverhältnissen des vierten Thementrittes und dessen nachfolgendem Zwischenspiel.) Der darauffolgende Thementritt ist nach anderthalb Takten dreistimmigen Verlaufs

wieder in der vollen Vierstimmigkeit, die dann bis zur Coda beibehalten wird, d. h. insbesondere auch das nächste, letzte Zwischenspiel der Fuge hat vier Stimmen.¹⁰⁴

Als Steigerungskomponente gewertet werden kann ferner die einfache, engführungsähnlich lagenversetzte Wiederholung des Soggetto-Kopfes von 95 b in Takt 96 b, die beim nachfolgenden Themeneinsatz ab Takt 113, verteilt auf die drei obersten Stimmen, sogar sich zu einer Verdreifachung der Themenkopfeinsätze steigert. Zusätzlich steigernd die dazu parallel ebenfalls auf die Stimmen verteilten ihnen zugehörigen Wiederholungen des Kontrapunktes. Der letzte Themeneinsatz hingegen, er erfolgt im Tenor als Dux,¹⁰⁵ besitzt aber in eben dieser Stimme einen viertaktigen, gänzlich aus Sechzehnteln in weitausschwingendem Ambitus gehaltenen, auf ihn hinführenden Vorlauf, der die Beschränkung auf pausenfreie, ausschließliche Folgen von Sechzehntelnoten in die Diminution des ersten Soggetto-Halbtaktes hinein fortsetzt.

Daß die letzten drei Themeneinsätze ihrerseits eine Ausdehnung ihrer Länge deutlich über die „regulären“ fünf Takte hinaus aufweisen, ist ebenfalls für das letzte Drittel der Fuge eine Formentscheidung im Sinne eines Final-Charakters, wenn auch eine vergleichbare Verlängerung bei voller Vierstimmigkeit bereits das Ende der Exposition markiert.

Am deutlichsten zeigt sich die finale Steigerung am Verlauf des Soprans, der Oberstimme. Nach der Exposition ist dieser, auch bedingt durch den Tonhöhenverlauf des Soggettos, in der Regel gestaltet als halb- bzw. ganztaktweise stufenweise abwärtsgeführte Fortschreitung in Sekundsritten. (Der D-Moll-Einsatz ausgenommen.) Dies ändert sich mit den letzten drei Einsätzen. Besonders die Themenverlängerung des Pänultima-Einsatzes mit ihrer Aneinander-Kettung von Terzsritten, die einen Gesamtambitus von einer Oktave füllen, bewirkt – zusammen mit den zwei weiteren dazu parallel geführten Stimmen oberhalb des Basses – eine fast tänzerische Belebung dieses Verlaufs, der im letzten Themeneinsatz eine Steigerung durch sukzessive Sext-Intervalle erfährt. Deren Folge: punktierte Viertel, Sext aufwärts, Sext abwärts wird gegen Themenende verdichtet durch Abspaltung der punktierten Viertel, wobei die Unterterzung dieser Töne für das Folgende beibehalten wird.

Auch die beiden letzten Zwischenspiele sind einer Steigerungsanlage unterworfen. Bei jenem zwischen dem dritt- und dem vorletzten Einsatz weist wiederum der Sopran eine melodische Belebung auf, die einen über die Oktave hinausgehenden Ambitus ausweist. Das letzte Zwischenspiel – vom Taktumfang her gesehen das zweitlängste¹⁰⁶ – weist eine vertikale Ausdehnung seiner Sechzehntelfiguren auf verschie-

¹⁰⁴ Nur die Takte 126 und 127 haben als zweite Hälfte eine Pause, ebenso Takt 137 und 138.

¹⁰⁵ Die ersten neuen Themeneinsätze sind konsequent abwechselnd als Dux-Comes-Folge verortet. Diese Abfolge fortgesetzt ergäbe bei einer offenbar in einer Art Vorordnung disponierten Zwölfzahl der Einsätze für den Beginn des letzten großen Formteils und den letzten Themeneinsatz der Fuge die Comes-Form. Durch die Unterbrechung des konsequenten Wechsels beim zehnten Soggetto-Einsatz beginnt und endet dieser Formteil in der Grundtonart der Fuge.

¹⁰⁶ Diese Analyse verzichtet auf die für das Formerleben nicht bedeutsame genaue Bestimmung von Takt oder Halbtaktzahlen, einschließlich eventueller Überlegungen zu möglichen spekulativ begründeten Zahlenrelationen.

dene Stimmen verteilt vom f^2 bis hinab in die Tiefe eines gis auf und auch seine in Achteln absteigende Sopranstimme reicht vom dis^2 bis zum dis^1 . Als letztes Element einer Steigerung: die kleinsten Notenwerte. Die Coda – wie beschrieben – beginnt mit Sechzehnteln, auf die Zweiunddreißigstel folgen, den Abschluß bilden Zweiunddreißigstelsextolen.