

Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Bachschen Fugenbaues.

Von Seminaroberlehrer Robert Handke, Pirna.

Wer die Bachschen Fugen in ihrer Beziehung zur Diatonik mit Aufmerksamkeit verfolgt, wird finden, daß der diatonisch-melodische, wie diatonisch-harmonische Grundapparat überall eine sorgfältige Bewertung erfährt, die nicht allein in der Plastik und Klarheit der thematischen Entfaltung, sondern auch in einer wohlgeordneten Modulationslinie zum Ausdruck kommt.

Wir gehen zunächst auf die lineare Gestaltung der Themen ein, wie sie der I. Band des „Wohltemperierten Klaviers“ bietet. Dann entwickeln wir die damit verbundene harmonische Disponierung und thematische Entfaltung. Wer dabei die verschiedenfache Bedeutsamkeit des Tones kennt, wie sie in meinem Artikel „Das Linearprinzip Joh. Seb. Bachs“ (Jahrbuch 1909) dargelegt worden ist, wird die Anlage der Themen nach dem Verhältnis des Tones zur diatonisch linearen Folge leicht erfassen lernen. Darnach wird

I. die harmonisch-melodische Bedeutsamkeit des Tones getragen von einer diatonischen Höhenlinie: Fuge b und cis.

Fuge in b moll: Sie gibt thematisch eine sehr einfache Entwicklung, auf der einen Seite die harmonisch-bedeutsamen Ecktöne b und f als charakteristische Folge, und auf der andern

durch die absteigend sich entwickelnde Höhenlinie der Oberstimmen in harmonischer Schönheit zusammengehalten werden und kadenzierend die 2. Durchführung auf Des einleiten.

Diese Art der Bearbeitung, wie sie die eben erwähnte Nachsatzentwicklung zeigt, kennzeichnet zugleich den feinmusikalischen Sinn des Meisters, der harmonische Glieder, die ihm für eine thematische Bearbeitung notwendig erscheinen und doch nicht hervorstechend die harmonischen Grundwerte des Werkes beeinflussen dürfen, auf diese Weise dem Ganzen einzuordnen weiß.

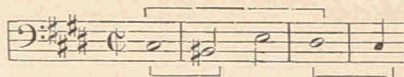
Als Gegengewicht zu Teil II, D. 1 bringt Bach in Teil III, D. 1 die thematischen Imitationen in b. Das eingestreute es ist vorbereitendes Schlußglied und beeinflusst keineswegs den Grundcharakter in b. Der breit und schön auslebende Nachsatz führt in die 2. D. auf b, der kunstreich geformten Durchführung, hinüber.

Die harmonischen Grundwerte, wie sie zur thematischen Entfaltung dienen, verteilen sich in nachstehender Weise:

I. Teil:	II. Teil:	III. Teil:
1. Durchf. auf b.	1. Durchf. auf Des.	1. Durchf. auf b.
2. Durchf. auf b.	2. Durchf. auf Des.	2. Durchf. auf b.

Die proportionale Gliederung der Gruppen wird dabei auf Grund einer lebendigen Folgerung (II. T. 1. D. = III. T. 1. D.) zusammengehalten und harmonisch sorgfältig abgewogen.

Fuge in cismoll:



Fünf schwer wiegende Töne, die in ihrer Diatonik eine ernste, eindringliche Stimmung kennzeichnen, geben zugleich das Fundament für eine breite thematische Entfaltung.

Die weit ausholende Disponierung, aus der uns die musikalisch so feinsinnige Sichtung der harmonischen Bewertung im Rahmen der Diatonik, sowie die damit verbundene thematische wie stilistische Gliederung bewußt wird, setzt auf dem breit angelegten cis des ersten Taktes ein:

Wir disponieren zunächst die harmonische Anlage:

I. Teil: L. 1—35.

L. 1 cis.	L. 4 gis.	L. 7 cis.	L. 11—12 Nachsatz.
L. 12 fis.	L. 15 cis.		L. 18—19 Nachsatz.
L. 19 gis.	L. 22 fis.	L. 25 cis.	L. 29 harmonische Bindung.
L. 30 H.	L. 32 E.		

II. Teil: L. 36—72.

L. 35 cis.	L. 38 gis.	L. 42 Nachsatz.
L. 44 cis.		L. 48 harmonische Bindung.
L. 48 fis.	L. 51 fis.	L. 54 A.
L. 59 cis.		L. 63—65 Nachsatz. [satz.
L. 66 dis.		L. 70-72 kadenzierender Nach-

III. Teil: L. 73—115.

L. 73 cis.	L. 76 cis.	L. 80 harmonische Bindung.
L. 81 cis.	L. 85 fis.	L. 89 cis.
L. 93—105 Engführung, ge-		
tragen von cis, L. 97.		
L. 105—115 Orgelpunkt auf		
der Kadenz.		

Harmonische Bewertung der thematischen Entfaltung:

I. Teil: 4mal cis, 2mal gis, 2 fis, 1 H, 1 E.
II. Teil: 3mal cis, 1mal gis, 2 fis, — — 1 A, 1 dis.
III. Teil: 5mal cis, — 1 fis, — — — —
<hr/>
12mal cis, 3mal gis, 5 fis, 1 H, 1 E, 1 A, 1 dis.
12mal Tonika, 8mal Dominante, 2 Medianten, 2 Sekunden.
4 Nebentöne.

Dach wird also in der harmonischen Bewertung der ganzen diatonischen Folge auf cis gerecht, und es ist wohl kein Zweifel darüber, daß ihn die harmonische Bedeutsamkeit des Tones zu einer proportionalen Gliederung veranlaßt hat. Mit der gleichen Sorgfalt finden wir diese Töne im Gruppenbau der Fuge verteilt:

Er stellt im I. Teile dem viermaligen cis je ein zweimaliges fis und gis gegenüber, dazu als aufhellende Wirkung die Töne H und E.

Eine gleiche Anordnung der Haupttöne cis, gis, fis ist im 2. Teile nicht möglich, da sonst für die noch übrigen Töne A und dis der Tritonus sich ergeben würde. Er kräftigt darum fis (2mal fis) und läßt als aufhellend den Ton A folgen; gis dagegen, das wir im II. Teile nur einmal gehört haben, benutzt er als wirksame Kadenz zu der thematischen Anlage auf dis.

Zwischen A und dis aber liegt die Durchführung auf cis, die durch die harmonische Bewertung gegenüber den andern Tönen bedingt ist.

Der Tritonus A-dis veranlaßt also im 2. Teile eine interessante Verteilung der Themeneinsätze.

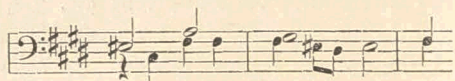
Der III. Teil gibt die harmonische Gesamtwirkung auf cis. Entsprechend den 5 Stimmen, auf denen sich diese Fuge aufbaut, läßt er auch ein fünfmaliges cis auftreten, dabei leitet in bescheidener Zurückhaltung fis den Schluß ein.

Mit dieser weit ausgreifenden harmonischen Disponierung hängt zugleich eine lebhaft ausgeformte Thematische zusammen. Ton für Ton können wir dieses verfolgen. Die grundlegende breite Eingangsnote cis tritt im I. Teile, nachdem der comes gebildet worden ist, immer auf leichtem Takte ein, um die Satzfolge in Fluß zu halten. Nur wo die figürliche Entwicklung des II. Teiles auftritt und eine gleichmäßige rhythmische Belebung veranlaßt, sehen wir die breite Einsatznote cis trotz mancher Varianten wieder auftauchen. Den wesentlichen Bestandteil der thematischen Charakteristik bildet die schwerwiegende verminderte Quarte, die unverändert in fort-dauernder Klage das ganze Werk durchflingt, stetig begleitet von dem schwermütigen Terzen- bzw. Sextenintervall.



Dort, wo die Tonsprache immer eindringlicher wird, also im II. Teile, löst sich das betreffende Intervall von der ver-

minderten Quarte los und ringt sich zu motivischer Ausdrucksweise hindurch, welche die thematische Gestaltung bis zum Schlußtone begleitet.



Es ist nun unsere Aufgabe, die harmonische Anlage, wie sie sich aus dem Charakter des Themas ergibt und wie sie bestimmend einwirkt auf die thematische Entfaltung, auch bei den übrigen Fugen einer Beachtung zu unterziehen. Wir werden dabei finden, daß Bachs Bestreben zugleich auf eine klare, architektonische Verteilung hinausgeht, die sich auch der stilistisch-kontrapunktischen Schreibweise mitteilt.

II. Die Diatonik erscheint als Grundlage einer sequenzenartigen thematischen Anlage: Fuge fis, B, G.

Die Themen der vorausgehenden Gruppe I mit den Fugen in cis und b zeigten eine harmonisch bedeutsame Diatonik, die naturgemäß auch die harmonische Entfaltung des ganzen Werkes in den Vordergrund rückte und den von der Mollwirkung getragenen Ernst, wie andererseits den gegensätzlichen harmonischen Glanz des Dur durch eine wirkungsvolle kontrapunktische Stilistik zum Ausdruck brachte.

Ganz anders liegen die Verhältnisse, wenn die diatonische Folge als Grundlinie einer sequenzenartigen thematischen Anlage erscheint. Soll hier die Diatonik die tonale Gleichwertigkeit in den figürlichen Teilen nicht fördern, sondern soll sie vielmehr in ihnen aufgehen, so muß die Sequenz derart beschaffen sein, daß in ihr die Möglichkeit eines vielgestaltigen thematischen Ausdruckes liegt. Der Sequenzencharakter geht dann vollständig in der eindringlichen Sprache des Themas auf und ist nicht ohne Einwirkung auf die Gestaltung der Nachsätze.

Wie Bach dieser thematisch notwendigen Forderung gerecht wird, soll nun in den obengenannten drei Fugen, in fis, B und G dargelegt werden.

Fuge in fis-moll:

Sie gibt im 1. Takte eine harmonisch bedeutsame diatonische Folge, deren Wesen in der diatonischen Sequenz nach rhythmisch-melodischer Belebung drängt.



Die diatonische Folge in der Grundlinie ist durch Sternchen gekennzeichnet, sie dient bei den Tönen fis, gis und ais als Stütze der Sequenz, bei his und cis als ihr melodisch kadenzierender Abschluß. Durch diesen letzteren wird die Sequenz zu einer organischen Notwendigkeit, und die charakteristische Folge, die in der Entwicklung von fis bis cis zum Ausdruck kommt, erscheint in einer melodischen Gebundenheit, deren Einheit nur noch durch die abschließende Wendung (—) erhöht werden kann. Wir finden also gerade in dieser Fuge ein vollendetes Bild thematischer Geschlossenheit auf der Basis einer diatonisch verlaufenden Grundlinie.

Dabei ist das thematische Gepräge so außerordentlich lebensvoll, daß

1. eine weitere Variierung desselben störend wirken würde. Das Thema bleibt konsequent immer das gleiche.

2. gibt die Vielgestaltigkeit der Motivteile auf der Basis der aufsteigenden Diatonik keinen Raum zu gegensätzlicher Nachsatzzeichnung. Der Nachsatz wächst vielmehr aus der Anlage des Themas selbst heraus, sodaß der aufsteigenden diatonischen Sequenz des Themas eine auslautende Bewegung der Motivteile und des Kontrapunktes im Nachsatze folgt.

3. Die kontrapunktische Gegenstimme, wie sie erstmalig beim comes auftritt, fügt sich organisch dem Thema in der Weise bei, daß den drängenden Motivteilen ein beständiges Verharren der figürlichen kontrapunktischen Töne gegenübersteht.

Aus diesen drei Punkten ist auch der Weg der thematischen Entfaltung ersichtlich:

1. Die harmonische Disponierung kann infolge der thema-

tischen Geschlossenheit nicht weit ausholen, sondern beschränkt sich auf das nächstliegende (fis-cis).

2. Die in Breite aufsteigende thematische Höhenlinie engt die Entwicklung der Nachsätze ein.

3. Da das Thema wegen seiner Geschlossenheit weder verkürzt, noch sonstwie verändert werden kann, beschränkt sich Bach nur auf die Umkehrung desselben.

Der Anlage sind demnach enge Grenzen vorgeschrieben. Dem fünfmaligen fis stellt er ein dreimaliges cis gegenüber und teilt dabei die Fuge in zwei gleiche Hälften.

- I. Teil: Tenor: fis. L. 1—4.
 Alt: cis. L. 4—7.
 Baß: fis. L. 8—11.
 Sopr.: fis. L. 15—18.

Im II. Teile folgt eine entsprechende Gegenzeichnung in den Stimmen:

- Alt: cis mit Umkehrung. L. 20—23.
 Sopr.: cis. L. 25—28.
 Tenor: fis. L. 29—32.
 Baß: fis mit Umkehrung. L. 32—35.

Hieraus ist wiederum ersichtlich, wie natürlich Bach alles zu sichten und zu ordnen weiß, ehe er das Werk zu freiem Leben sich erheben läßt.

Einen elementaren Einblick in das Gebiet schöner harmonischer Folgerungen und der damit verbundenen Gruppierung des Thematischen gibt uns die Fuge in Bdur.



Das Thema zeigt eine melodisch figürliche Charakteristik, die in der Sequenz variiert wird. Die Sequenz basiert auf c und d.

Der dux enthält im 1. Teile einen plagalen Einsatz, während der 2. Takt in seiner figürlichen Variierung kadenzierend

in den 3. Takt hinüberklingt. In diesen harmonischen Wirkungen liegt zugleich die thematische Notwendigkeit der diatonischen Sequenz begründet. Der 3. und 4. Takt aber stellen das rhythmisch figürliche Anleben dar, zu dem die lebhaftere Variierung des 2. Taktes veranlaßt. Dieser rhythmisch=figürlichen Steigerung im Thema folgt das rhythmisch=figürliche Ausleben im Nachsatz in absteigender Linie.

Die harmonische Anlage ist auf zweierlei bedacht:

auf die kadenzierende Wirkung des 3. Taktes im *dux*,
die im *comes* eine Modulation nach der Dominante veranlaßt,

und auf das figürliche Anleben im Schlußtone.

Dadurch wird zunächst die Durchführung im Tone *b* festgehalten, und die Form der thematischen Schlüsse läßt keine Nachsätze zu, sondern veranlaßt überall in der Exposition den sofortigen Eintritt des *b*. Das Thema tritt viermal nacheinander in *B* auf, was natürlich auch von Einfluß auf die thematische Entfaltung des 2. Teiles ist:

1. Dem viermaligen *B* stellt *Bach* ein zweimaliges *g* und *Es* gegenüber.

2. Die vier Durchführungen auf *B* veranlassen den Schluß auf *F* und markieren damit zugleich den Teilschluß, die Durchführungsfolge *g, g, Es, Es* im 2. Teile führt zurück nach *B* und weiter zum Ganzschluß in *B*.

3. Die im ersten Teil aus bekannten Gründen fehlende Nachsatzwirkung zwischen den Durchführungen auf *B* tritt im zweiten Teil mit ihren diatonisch absteigenden Motivteilen um so schärfer hervor.

4. Die harmonische Grundwirkung dieses Nachsatzes zwischen *g* und *Es* ist *c*, sie hat aber bei ihren thematischen Anläufen keine thematische Bedeutsamkeit im Sinne der übrigen Töne, sondern dient mehr dazu, den harmonischen Glanz in *Es* aufzurollen.

Die Klarheit in der Struktur ist aus der nachfolgenden Anlage ersichtlich:

I. Teil:			
1. <i>T.</i> <i>Bdux.</i>	5. <i>T.</i> <i>Bcomes.</i>	9. <i>T.</i> <i>Bdux.</i>	13. <i>T.</i> <i>Bcomes.</i>
		Ausfl. in <i>F.</i>	
		Unterstimme.	Oberstimme.

II. Teil:

22. T. g dux. 26. T. g comes. 37. T. Es dux. 41. T. Es comes. Ausfl. in B.

Harmonische Bewertung: 4mal B, 2mal g, 2mal Es.

Die Fuge in Gdur gibt ein weiteres Bild intimer Sequenzenauffassung, das sich wesentlich unterscheidet von den beiden vorausgehenden:

Charakteristische Folge. Ab-

schließende Wendung.

Ein Motivteil der charakteristischen Folge tritt in der Sequenz g-a auf. Es bildet eine rhythmisch-figürliche Umschreibung der zugehörigen Sequenznote, die dann in ihrer diatonischen Weiterentwicklung die Höhenlinie fortzeichnet, bis sie sich mit leichtflüchtig fallender Bewegung vom Tone e aus in der abschließenden Wendung verliert. Dieses Aufgehen der Diatonik in der melodischen Wesenheit des Themas sichert auch hier die tonale Gleichwertigkeit der einzelnen Thementeile bis ins kleinste.

Der breiten thematischen Anlage steht eine breite thematische Entfaltung gegenüber, was aus Nachstehendem ersichtlich ist:

I. Teil:

- a) G (Oben) D (Mitte) G (Unten) = 3 D. } 6 Durchführungen.
 b) G (Mitte) D (Oben) G (Unten) = 3 D. }
 Umkehrung. Umkehrung. Umkehrung.

II. Teil:

- a) e (Oben) e (Mitte) h (Ob. u. Unt.) D (Mitte u. Ob.) = 4 D. }
 Umkehrung. Engführung. Engführung. } 6 Durchführungen.
 b) G (Unten) G (Mitte, Unten, Oben) Coda. = 2 D. }
 Umkehrung. Dreistimmige Engführung.

Harmonische Bewertung: 6mal G, 3mal D, 2mal e, 1mal h.
 Die Ausdrücke „Oben, Mitte, Unten“ deuten die Stimmelage an.

Der Exposition unter Ia und b folgt unter IIa eine schöne harmonische Steigerung, die dann unter IIb im Grundtone auslebt.

Entsprechend der Wirkung des harmonischen Grundapparates ist die Themenbehandlung eine außerordentlich vielgestaltige. Dabei wird die thematische Folge gelegentlich um ein repetierendes Glied verkürzt und die klare lineare Bewegung der Thementeile zu Umkehrungen und Engführungen verwendet. Wie die obige Anlage zeigt, geschieht dies in sorgfältig abgewogenen Gruppen. Aus der einfachen Aufstellung unter Ia folgen die Umkehrungen des Themas unter Ib, aus den Umkehrungen folgen unter IIa die zweistimmigen Engführungen und unter IIb die dreistimmige Engführung.

Der Gleichlaut in den Sechzehnteln, wie er gegenüber dem leichten Fluß der Themenzeichnung in der harmonischen Bindung des 9. und 10. Taktes auftritt und sich späterhin als Nachsatz entwickelt, gibt Anlaß zu den mannigfachsten stilistischen Kombinationen. Der künstlerische Wert der Fuge liegt also nicht allein in der wohlgeordneten Folge einer schönen Gedankengliederung, sondern auch in den ungemein abwechslungsreichen Nachsätzen, die sich am Schluß des Werkes zu einer Engführung mit dem Hauptgedanken verdichten. Die Fuge zeigt, wie schon oben erwähnt, daß die Kraft des Genius nicht allein in einem reichen Erfindungsleben beruht, sondern vor allem auch in einer tiefgreifenden Konzentration der Gedanken und klaren Gliederung des Gedankenbaues.

III. Die Diatonik als Stützpunkt der figuralen Charakteristik. Fuge c, h, F.

War der Komponist in der vorausgehenden Gruppe darauf bedacht, durch die Sequenz gleichgeartete Motivteile in der Folge zu stützen, wobei die diatonisch verlaufende Grundlinie allmählich aufging in der melodischen Entwicklung der thematischen Zeichnung, so bildet andererseits in der neuen Gruppe die Diatonik von vornherein ein wesentliches Glied der melodischen Entfaltung, das mit zu einer scharfen Charakteristik der thematischen Zeichnung veranlaßt. Die diatonische Folge

wird dabei zur Grund-, Mittel- und Höhenlinie. Diese Ausdrücke sind mit Rücksicht auf die Lage der diatonischen Folge zu den übrigen melodischen Bestandteilen gewählt worden. Als Grundlinie fügt sie die thematischen Figuralglieder, als Höhenlinie trägt sie dieselben, als Mittellinie ist sie rhythmisch bedeutsam ausgeprägt und wird von den Figuralgliedern umwoben.

(Siehe auch Fuge e)

c. 

Grundlinie: * * * *

 as g f es

h. 

Höhenlinie: * * * tr

 h c d

F. 

Mittellinie: * * * *

 d c b a

Zur Fuge in c moll:

Sie steht ganz im Zeichen linearer Entfaltung, wozu die Eigenart des Themas veranlaßt. Dem rhythmisch-figürlichen Wechsel der Eingangsnoten c-h-c steht die diatonische Folge as-g-f-es als charakteristische Wesenheit gegenüber, die auch in der chromatisch-linearen Folge der Nachsätze ein Gegengewicht findet. Dabei erscheinen die letzteren in einem proportionalen Parallelismus, der uns wohl dazu veranlassen muß, die Fuge in zwei gleiche Hälften zu teilen:

I. Teil: T. 1—15.

c. T. 1—3. g. T. 3—5. Nachsatz: g-as-a-b-h-c. T. 5—6.

1. Durchführung.

c. T. 7—9.

Nachsatz: d-es-e-f, c-d-d-es. T. 9—10.

2. D.

E. T. 11—13.

Nachsatz mit Verarbeitung kontrapunktischer Motivateile. T. 13—15.

3. D.

Das Thema ist also vielsagend und vielversprechend und überträgt die ernste Grundstimmung auf das ganze Werk, h- und e-moll sind daher vorherrschend. Dabei erhebt sich aus dem ernststen Milieu eine wohl abgewogene Steigerung auf D-dur und dem dominantischen fis in folgender harmonischer Anordnung: e-e, D-D, fis. Sie gibt uns zugleich das Wesen der Bachschen Steigerung, die nicht raketenartig in die Luft hinausschießt, sondern durch die gegensätzliche Unterdominante in der Wage gehalten wird.

Die harmonische Grundwirkung wird daher in den Haupttönen in nachstehender Weise bewertet.

I. Teil: 5mal h, II. Teil: 2mal e, 2mal D, 1mal fis.

III. Teil: 2mal e und 2mal h.

= 7mal h, 4 e, 2 D, 1 fis.

Die einheitliche Sprache des Themas, wie sie aus der Höhenlinie leicht ersichtlich ist, kommt in dieser Zusammenstellung harmonischer Grundwerte voll zum Ausdruck. Zudem wird das Thematische noch gestützt durch den eigenen Kontrapunkt und das gegensätzliche Nachsatzmotiv. Wer daher die ersten 8 Takte dieser Fuge genauer betrachtet, wird neben dem Thematischen noch manches finden, was für die Entwicklung des Werkes sich ordnend und gestaltend aufdrängte. Es offenbart sich eben gerade in dieser Fuge das immense Vermögen Bachs, die Gedanken zu ordnen und zu gestalten.

Im Kontrapunkt, wie er erstmalig dem comes gegenübersteht, treten drei markante Motivteile scharf hervor und wirken anregend auf die Gedankenfolge wie auf die stilistische Behandlung des Werkes:

Für die thematischen Eingangsnote die lebhafteste figürliche Gegenzeichnung unter 1; für jene leidenschaftlich sich emporringenden Halbtöne des thematischen Mittelteiles das ruhige Gleichmaß der fünf Viertelnoten unter 2, und für die markanten Kadenzentöne cis-h die eigenartige figürliche Charakteristik unter 3.

An diese rege Gedankenarbeit im Bereiche der 1. Durchführung schließt sich ein ruhiges Nachsatzmotiv unter 4 an.

Wie gleichmäßig Bach diese vier Gedanken im Rahmen der thematischen Entfaltung bearbeitet, darüber klärt uns die Fuge nun weiter auf.

1. Die figürlichen Sechzehntel beim Eintritt des comes verwendet Bach durchweg für die stilistische Behandlung des bedeutsam hervortretenden Themas.

2. Die fünf in rhythmischem Gleichlaut sich bewegenden Viertelnoten des Soprans dienen überall als harmonische Stütze jener aufstrebenden thematischen Halbtöne.

3. Die abschließende Sechzehntelbewegung des comes, T. 6, leitet die Nachsatzentwicklung ein.

4. Das eigentliche Nachsatzmotiv aber, wie es in Takt 7—8 in dem oberen System auftritt, erfährt im Verlaufe der Komposition eine breite, dreimalige Entfaltung.

5. Bach belebt diese breite Nachsatzentwicklung durch das eingestreute thematische Eingangsmotiv: . Es

ist diese Einfügung nicht etwa als eine Art „Architektenschere“ aufzufassen, sondern sie zeugt vielmehr von dem ernstesten künstlerischen Streben, eine architektonische Belebung in die breite Linie des Nachsatzes zu bringen, die später selbst zur Nachsatz-

entwicklung dienen soll. Aus diesem Grunde schaltet er dann auch das Eingangsmotiv, weil es seinen Zweck im 2. und 3. Nachsatz des I. Teiles erfüllt hat, im Nachsatz des III. Teiles, T. 64—69 aus und fügt an der betreffenden Stelle als belebendes Moment der breiten melodischen Linie das kontrapunktische Endglied ein (T. 67, Unterstimme).

Der besseren Übersicht wegen lassen wir die harmonische Anlage in der Weise folgen, daß wir dabei zugleich die Entwicklung der Nachsätze kennzeichnen.

I. Teil:

Durchführungen:	Nachsätze:
h, dux im Alt. h, comes im Tenor. T. 1—4. T. 4—7.	Der Nachsatz gibt T. 7—9 die Motivteile, die für eine weitere Entfaltung in Betracht kommen: die Sechzehntelfigur des kontrapunktischen Endgliedes und ein selbständiges Nachsatzmotiv.
h, dux im Baß. T. 9—12.	Harmonische Bindung mit Hilfe der repetierenden kontrapunktischen Endsechzehntel. T. 12.
h, comes im Sopran. T. 13—16.	Die imitierenden kontrapunktischen Endsechzehntel vermitteln die Entfaltung des Nachsatzmotives. T. 16—21.
h, dux im Alt. T. 21—24.	Aus der stilistisch neu bearbeiteten 1. Nachsatzanlage unter T. 7—9 entfaltet er in länger absteigender Linie das Nachsatzmotiv selbst. T. 24—30.

Die Nachsätze erfahren also auf Grund der in den Takten 7 bis 9 gegebenen Motivteile eine breite Durcharbeitung in diatonisch absteigender Linie.

II. Teil:

e, dux im Tenor. T. 30—33.	Die imitierenden kontrapunktischen Endsechzehntel ziehen das Eingangsmotiv, auf <i>sis</i> und <i>h</i> imitierend, in den Bereich des Nachsatzes hinein. T. 33—37.
e, comes im Baß. T. 38—41.	Das thematische Eingangsmotiv entfaltet sich frei als Nachsatz, imitierend auf den Tönen <i>h-e-A</i> . T. 41—43.

D, dux im Tenor.
T. 44—47.

Harmonische Bindung mit der Umkehrung eines charakteristischen thematischen Motivteiles. T. 47.



Umkehrung.

D, comes im Bass.
T. 47—50.
fis, dux im Tenor.
T. 53—56.

Das imitierende kontrapunktische Endglied als Nachsatz. T. 50—52.

Imitierendes kontrapunktisches Endglied als harmonische Bindung. T. 57.

Das in diesem Teile in den Nachsätzen mit verwebene thematische Eingangsmotiv wird auf den absteigenden Quinten zur Ausklangwirkung gebracht. Dabei empfindet Bach die Notwendigkeit, auch Teile der diatonisch auftretenden Höhenlinie in dem weiteren Nachsatze mit zu verarbeiten (T. 46—47).

Ferner konzentriert sich Bach während der aufhellenden Bewegung und Steigerung auf den Tönen D und fis auf eine möglichst knappe Nachsatzwirkung. Er weiß dadurch gegenüber den breiten Ausklangwirkungen auf dem Ruhetone e einen wirkungsvollen Kontrast zu zeichnen.

III. Teil:

e, dux im Bass.
T. 57—60.
h, dux im Tenor.
T. 60—63.

Kein Nachsatz.

Letzter nochmaliger Ausklang im Sinne der ursprünglichen Nachsatzfolge unter Teil I, T. 64—69. Dabei ist das kontrapunktische Endglied als Teilungsfigur verwendet.

e, dux im Bass.
T. 70—73.
h, dux im Alt.
T. 74—76.

Das kontrapunktische Endglied in der Sequenz. T. 73.

Die Anlage der Nachsätze geschieht hier in ähnlicher Weise wie im I. Teile. In den thematischen Durchführungen dagegen wird die größte Stileinheit festgehalten, der vor allem durch die fünf im Gleichmaß diatonisch fortschreitenden Viertel feste Grenzen der kontrapunktischen Entfaltung vorgezeichnet werden.

Die Engführungen stehen im Zeichen einer einheitlichen stilistischen Entwicklung und bilden in sich abgeschlossene Satz- bilder.

Das impulsive Moment der Fuge ist das thematische Gegenmotiv des Schlusses, das organisch aus dem rhythmisch-figuralen Gleichlaut der vorausgehenden Entwicklung heraus- wächst. Die Gegensätzlichkeit stützt sich wiederum auf die lineare Bewegung. Der absteigenden thematischen Linierung mit figürlicher Umrahmung steht hier eine diatonisch aufstei- gende motivische Folge ohne jegliche figurale Charakteristik gegenüber. Um aber die Zusammengehörigkeit beider zu kenn- zeichnen, fügt Bach das Hauptthema in lebhafter figürlicher Variierung dem gegensätzlichen Thema in der Ausklangwirkung mit bei. Diese Zusammengehörigkeit ist auch aus der Art der thematischen Bewertung ersichtlich:

Dem viermaligen *dux* in F, also dem Thema in seiner harmonischen Grundform, folgt die dreimalige Aufstellung des *Gegensatzes*, die zweimalige des *comes* in C und die je ein- malige des *dux* in d und g.

IV. Die Diatonik tritt als bedeutsames Figural- glied auf. Fuge D, es, Fis, C, d, g, gis.

Mit dieser neuen Gruppe hebt das Bestreben an, die dia- tonische Folge an der rhythmisch-figürlichen Charakteristik des Thematischen lebhaften Anteil nehmen zu lassen, während sich in den vorausgehenden Gruppen I—III die ganze thematische Anlage in ihrer Gliederung auf die Diatonik stützte.

Fuge in D dur:








Im charakteristischen Motivteile a ist das diatonische Ele- ment rein figürlich, während es in der abschließenden Wendung b als rhythmischer Bestandteil auftritt.



Dieser scharf kontrastierenden Anlage des Themas, wie sie durch die Diatonik gekennzeichnet wird, entspricht auch der ab-

glättende Nachsatz, der mit rhythmisch markanten Motivteilen dem Vorder Satze sich anzuschließen weiß. Es kommt nun darauf an zu zeigen, wie Bach den motivischen Bestandteilen der Vorder- und Nachsatzwirkung gerecht wird, ohne den thematischen Grundgedanken nachteilig zu beeinflussen. Wir begegnen hier dem nicht seltenen Falle, daß die thematische Entfaltung gegenüber der harmonischen Disponierung in den Vordergrund tritt.

Die Fuge gibt das Thema zunächst auf D und A, als *dux* und *comes*. Von Takt 3 zu 4 folgt ein kurzer Nachsatz mit scharf hervortretenden rhythmischen Bestandteilen:

1. , 2. , 3. . Nach der 2. Durchführung auf D und A (Z. 4 und 5) verbindet sich das 1. rhythmische Glied  mit dem thematischen Eingangsmotive zu einem diatonisch absteigenden Nachsatze (Z. 6).

Der 3. Durchführung auf D und h folgt das thematische Eingangsmotiv mit dem zweiten rhythmischen Gliede  in diatonisch absteigendem Nachsatz (Z. 9 und 10).

Die 4. Durchführung auf den Tönen G (Z. 11), D (Z. 12), D (Z. 13), G (Z. 14), e (Z. 15) gibt in ihren figürlichen Bindungen vor G, D, D das figürliche Eingangsmotiv, vor den weiteren Durchführungen auf G und e die beiden noch übrigen rhythmischen Glieder des 1. Nachsatzes , .

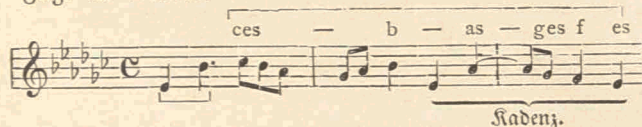
Überall begegnen wir also dem Bestreben einer sorgfältigen Eingliederung der rhythmisierenden Nachsatzteile in den Rahmen klarer architektonischer Verhältnisse.

Die nun folgende Nachsatzwirkung vollzieht sich in der Umkehrung zum 3. Nachsatze, wobei Bach in Z. 20 die figürlichen 32stel mit lebhaften Imitationen in die Kadenz eintreten läßt. Z. 21 und 22 geben noch einmal die Bekräftigung des 19. und 20. Taktes. Alsdann tritt in Z. 22 bis 26 wie nach langem Ringen die endgültige Konzentration auf den figürlichen Hauptgedanken ein, der sich in sieghafter Kadenz noch einmal im Schlußtone thematisch festigt.

Fast hat man den Eindruck, als habe hier auch Beethoven in Bezug auf rhythmische Gliederung und Folgerung seine be-

sonderen Studien gemacht. Die ganze Folge erscheint wie eine intime sinfonische Skizze.

Fuge in esmoll:



Das Thema zeigt nicht allein einen feinsinnigen Ausbau in seiner linearen Entwicklung, sondern auch, der ernstesten esmoll-Wirkung entsprechend, eine außerordentlich tiefe Auffassung im Verlauf des Werkes. Der *dux* zerfällt in drei wichtige Abschnitte: den harmonisch bedeutsamen Quintenschritt, die lineare Charakteristik innerhalb der melodischen Folge von *ces* bis *es* und die bedeutsam ausgeprägte Kadenz im Tone *es*. Bach faßt trotz der charakteristischen Teile, die zu einer Verarbeitung in Nachsätzen einladen, das Thema überall im ganzen auf und erreicht dadurch jene grandiose Anlage, die gerade dieser Fuge im besonderen eigen ist. Dabei verändert Bach nach der Exposition in *es* die Grundform, indem er den *dux* auch in der Umkehrung gibt und den *comes* in der diatonischen Folge umgestaltet, sodaß dieser nicht mehr nach der Dominante hinauf, sondern zurück in die Tonika moduliert. Infolge dieser Modulationsfähigkeit wächst die Allgemeinbedeutung des *comes* außerordentlich, so daß er fast die ganze thematische Entfaltung beherrscht. Was Bach an musikalischem Scharfsinn zu Gebote stand, das durchdringt diese Arbeit: Der Exposition folgt eine Reihe von Engführungen, darauf folgen die Umkehrungen des Themas, diesen wiederum die Umkehrungen mit Engführungen und als letzte Gruppe die Verlängerung des Themas in Verbindung mit Umkehrungen und Engführungen. Dabei gibt die harmonische Disponierung die Grundlage für eine sorgfältige architektonische Gliederung, wie sie aus der nachstehenden Anlage ersichtlich ist.

I. Teil:

es *dux*. es *comes*. Fig. Bindung. es *dux*. Bindung. es *comes*.
 T. 1–3. T. 3–6. T. 7. T. 8–10. T. 11. T. 12–14.
 Nachsatz: T. 15–19.

II. Teil:

b dux.	Bindung.	b comes.	as comes.
♩. 19—22.	♩. 23.	♩. 24—26.	♩. 27—29.
Engführung.		Engführung.	Engführung.
ges dux.	Nachsatz:	as dux.	Nachsatz:
♩. 30—32.	♩. 33—35.	♩. 36—38.	♩. 39—44.
Umkehrung.		Umkehrung.	

III. Teil:

es comes.	as comes.	Nachsatz:	es comes.	ges comes.	Bindung:
♩. 44—47.	♩. 47—49.	♩. 50—51.	♩. 53—54.	♩. 54—55.	♩. 56—57.
Umf. u. Engf.	Umf. u. Engf.		Engf.	Engf. u. Umf.	

IV. Teil:

comes b.	Bindung:	comes es.	comes des.	Nachsatz:
♩. 57—60.	♩. 60—61.	♩. 62—67.	♩. 67—72.	♩. 73—77.
		Verlängerung,	Verlängerung,	
		Engf. u. Umf.	Engf. u. Umf.	

comes b.

♩. 79—82.

Verlängerung, Engführung und
Durchführungen von Motivteilen.

Nachsatz in es: ♩. 83—87.

Zusammenstellung der
Haupttöne:

I. es.	es.	es.	es.		
II. b.	b.	as.	ges.	as.	Harmonische Bewertung:
III. es.	as.	es.	ges.	7mal es, 4mal b, 3mal as, 2 ges, 1mal des.	
IV. b.	es.	des.	b.		

Die harmonische Bewertung zeigt auch hier wieder, wie vorsichtig Bach zu Wege geht, um eine einheitliche harmonische Grundwirkung zu erzielen. Die Anordnung der Töne stützt sich auf die Teileinsätze: I. es; II. b; III. es; IV. b, also auf dux-comes. Dabei ist das Werk in einer Weise durchkomponiert, wie wir es kaum in einer anderen Fuge des I. Bandes wiederfinden.

Fuge in Fisdur:

Oktave.

fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis
*	*	tr	*	*	*	*	*

Charakteristische Folge. Abschließende Wendung.

Die Fuge beginnt mit einem liedartigen Thema, wobei die diatonisch absteigende Linie fis-fis wesentlich zu der sinnigen Einfachheit des thematischen Ausdrucks mit beiträgt. Der comes wird von einem ruhig in Sechzehnteln dahinfließenden Kontrapunkt begleitet. Um so schärfer hebt sich das stilistische Gegenmotiv des Nachsatzes in seiner diatonisch absteigenden Entwicklung ab, das im Verlauf mit Thema und Kontrapunkt zu schöner Gedanken-sprache sich vereinigt. In dieser gegensätzlichen Zeichnung der Vorder- und Nachsatzwirkung und ihrer Vereinigung im thematischen Ausdruck liegt der hohe künstlerische Wert dieser wie ein Intermezzo in die Fugenfolge eingestreuten Arbeit.

Harmonische Anlage:

- I. Teil. Fis, L. 1. Fis, L. 3. Fis, L. 5. Fis, L. 71.
 II. Teil. Cis, L. 15. dis, L. 20. H, L. 28. Fis, L. 31.

Harmonische Bewertung: 5mal Fis, je einmal Cis, dis, H.
 Der 5maligen Durchführung auf Fis stehen also drei Durchführungen auf den übrigen Haupttönen gegenüber.

Fuge in C dur:



Die Fuge in C zeigt überall eine gleichmäßige Behandlung der Stimmen als dux und comes, nicht allein in der Exposition, sondern auch in der langen Reihe der Engführungen, zu denen die einfache lineare Bewegung des Themas sich besonders eignet. Wir können darum diese Fuge als eine Art Introitus zu der phantasie- und geistvollen Entfaltung der übrigen Fugen betrachten. Die Nachsätze fehlen fast ganz und werden nur durch die Kadenzten nach den einzelnen Teilen markiert. Dux und comes stehen einander in gleicher harmonischer Bewertung gegenüber. Dem 5maligen C entspricht ein 5maliges G in der Aufstellung des comes. Aus diesen Gründen ist es wohl erkenntlich, daß dieser Fuge auch der modulatorische Glanz fehlt.

Bach will hier mit Absicht das thematische Aufrollen einer fugierten Grundform geben. Und nur sein hohes Können ist imstande, der offenbar spröden Wirkung derselben einen hohen künstlerischen Wert zu sichern, der in der Stilleinheit und stimmlichen Gruppierung zum Ausdruck kommt.

Wir lassen letztere folgen:

I. Teil:

C, dux im Alt. G, comes im Sopran. G, comes im Tenor. C, dux im Bass.
T. 1—2. T. 2—4. T. 4—5. T. 5—7.

II. Teil:

C, T. 7-8 Sopran. G, T. 9-10 Alt. G, T. 10-12 Bass. E, T. 12-13 Tenor.
Engführung mit Engführung mit
Tenor. Alt.

III. Teil:

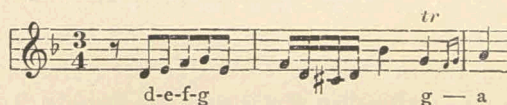
C, T. 14-16 Alt. C, T. 16-18 Sopran. A, T. 19-20 Tenor. G, T. 21-23 Sopran.
Engführung m. Engführung mit Engführung mit Engführung mit
Tenor u. Bass. Alt und Tenor. Alt. Tenor.
Kadenz: T. 23—24. Coda auf C: T. 24—27.

Darnach gewinnen wir nachstehende übersichtliche Darstellung der Stimmeintritte:

C: Sopran 2mal; Alt 2mal, Tenor 1mal, 1mal in A; Bass 1mal.
G: Sopran 2mal; Alt 1mal, 1mal in F; Tenor 1mal, 1mal in E; Bass 1mal.

Die vorübergehenden mediantischen Modulationen nach E und A fügen sich dabei belebend ein.

Fuge in d moll:



Das Thema zeigt eine diatonisch aufsteigende Linie von der Tonika zur Dominante, die in ihrer mittleren Bewegung durch eine sehr charakteristische Wendung unterbrochen wird, um dann um so eindringlicher durch den Triller auf g nach der Dominante hinüber zu gelangen.

Die Fuge hat neben einer einheitlichen Arbeit auch eine einheitliche kontrapunktische Zeichnung. Beide durchdringen

einander auch in den Nachsätzen. Daher liegt der künstlerische Wert dieser Fuge in den thematischen Komplikationen.

Sie zerfällt in drei Teile, von denen jeder drei Durchführungen aufweist.

I. Teil:

d, T. 1—3. a, T. 3—5. d, T. 6—8. Nachsatz: T. 8—13.

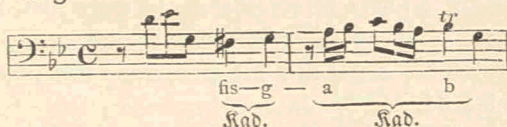
II. Teil:

a mit Engführung, T. 13—15.
Nachsatz: T. 15—17.
a mit Engführung, T. 17—19.
Bindung: T. 20.
a mit Engführung, T. 21—24.
Nachsatz: T. 25—28.

III. Teil:

d mit Engführung, T. 28—30.
Nachsatz: T. 30—34.
d mit Engführung, T. 34—36.
Nachsatz: T. 36—39.
d mit Engführung, T. 39—42.
Kadenz: T. 43—44.

Fuge in g moll:



Das Thema ist in seiner linearen Entwicklung durch eine doppelte Kadenz an den Grundton g gebannt. Aber auch der Kontrapunkt will nicht flott einsehen. Er haftet, wie es seine Pflicht ist, zu sehr an der Wesenheit des Themas. Es kommt daher für den Gang der Fuge ein zweifaches in Betracht:

eine aufhellende harmonische Wirkung für die thematische Entfaltung

und eine lebhaftere rhythmische Folgerung des kontrapunktischen Grundstockes.

Bach hält beide Punkte scharf auseinander. Um in der harmonischen Anlage ein größeres Gegengewicht zu schaffen, läßt er dem viermaligen g eine viermalige Durwirkung folgen.

Moll: g dux.	g comes.	g dux.	g comes.
T. 1—2.	T. 2—4.	T. 5—6.	T. 6—8.
Dur: B dux.	B comes.	F dux.	B dux mit Engführung in F.
T. 12—13.	T. 13—15.	T. 15—16.	T. 17—18.

Da die einseitige Bdur-Wirkung gegenüber dem viermaligen Gleichlaut des vorausgehenden g moll die Formanlage ver-

steifen würde, unterstützt Bach das B durch die zugehörige Dominantentonart F.

Die weiter erwähnte rhythmische Folgerung fällt ins Gebiet jener edlen Steigerungen, wie wir sie in ähnlicher Anlage schon früher kennen gelernt haben:

c Unterdominante, g Tonika, D Oberdominante.

Das Thema wird zunächst 3mal in c gegeben (L. 20, 21, 23). Darauf folgt als harmonischer wie rhythmischer Stützpunkt die Kadenz auf dem Tone g, L. 24. Die eigentliche rhythmische Steigerung tritt auf der Strecke g, L. 24, bis D, L. 28, ein.

Drei Durchführungen auf g, als Pendant zu dem dreimaligen c im vorausgehenden Bilde, liefern zu der kräftig auftretenden Steigerung den thematischen Ausklang im Grundton.

Würde die Teilung der Fuge nicht durch die Kadenzen in L. 12 und 28 so scharf hervorgehoben, so wäre man wohl berechtigt, zwei Gruppen zu unterscheiden: nach dem harmonischen Gegensatz bis L. 20 und der Steigerung mit zugehörigem Ausklang bis 34. L.

Unter der Signatur einer edlen Steigerung steht auch die Fuge in gis.

* * * * *

gis ais h c c eis dis

Charakteristische Folge. Abschließ. Wendung.

Schon die lineare Entwicklung von gis bis dis in der charakteristischen Folge deutet darauf hin. Das ernste Gleichmaß der abschließenden Wendung aber bringt das Thema zu ruhigem Ausklang. Auf Grund der auch im Steigerungseffekte wohl abgewogenen harmonischen Anlage macht die Fuge einen durchaus warmen, ja erhabenen Eindruck.

Da das Thematische im Fugenverlaufe sich nicht ändert, so wenden wir unsere Aufmerksamkeit ganz der harmonischen Seite zu, in der sich die Feinheit des Bachschen Empfindens in besonderem Maße offenbart. Die Anlage der Haupttöne läßt sofort den Weg einer geordneten Steigerung im II. Teile erkennen.

I. Teil:

gis, dux Tenor. T. 1—3.
 gis, comes Alt. T. 3—5.
 gis, dux Sopran. T. 5—7.
 gis, comes Baß. T. 7—9.
 Nachsatz: T. 9—11 (gis)-H-dis.
 gis, comes Tenor. T. 11—13.
 Nachsatz: T. 13—15 (gis)-E-cis.

II. Teil:

cis, dux Baß. T. 15—17.
 gis, dux Tenor. T. 17—19.
 gis, comes Alt. T. 19—21.
 Nachsatz: T. 21—24. dis-eis-fis.
 dis, dux Sopran. T. 24—26.
 H, comes Baß. T. 26—28.
 Nachsatz: T. 28—32. dis-h-gis.

III. Teil:

gis, dux Tenor. T. 32—34.
 Nachsatz: T. 34—37 (dis)-H-E-cis.
 cis, dux Sopran. T. 37—39.
 Nachsatz (cis)-gis.

Thematische Bewertung: 8mal gis, 2mal cis, 1mal dis, 1mal H.
 4 Durchführungen.

Den 8 Durchführungen auf der Tonika gis stehen 4 Durchführungen in entsprechender Bewertung auf den übrigen Haupttönen gegenüber. Die Nachsätze enthalten kadenzierende Tonfolgen in sequenzenartiger Anordnung, die naturgemäß auch harmonisch-proportional dem Werke eingeordnet sind.

Dem 5maligen gis in der Exposition folgen 5 Themeneinsätze im II. Teile. Aus der breiten gis-Anlage des I. Teiles steigt Bach zunächst in die Tiefe, um von dem Tone cis aus eine grandiose Höhenentfaltung einzuleiten. Der Weg führt ihn, entsprechend dem früher dargelegten Bewegungsprinzip, über gis in scharf ausgeprägter diatonischer Linie dis-eis-fis nach der Dominante dis, der sich das kräftig auslebende H angliedert. In linear absteigender Motivfolge kehrt er dann wieder zurück zur schönen Resignation des Themas im Grundtone gis.

Wie man aus den vorausgehenden Gruppen I—IV ersieht, gewinnt die figürliche Zeichnung durch die Diatonik an thematischer Ausdrucksfähigkeit und wirkt damit anregend auf die figurale Charakteristik. Ihr ist aber auch das besondere Vermögen eigen, den thematischen Bau zusammenzuhalten. Wir haben diese Seite der Diatonik wohl auch schon bei den vorausgehenden Gruppen berührt, indem wir darauf hinwiesen, daß die diatonisch-bedeutsame Folge sich in die kadenzierende

Wirkung der abschließenden Wendung verflüchtet, also sich verbindet mit dem Schlußstein des thematischen Baues. In Gruppe V aber, wo die Diatonik vollständig aufgeht in der figürlichen Charakteristik und der diatonische Akzent zurücktritt zum Zweck einer figürlichen Entfaltung, ist es wohl am Plage, auf jenen zarten, unsichtbaren Faden aufmerksam zu machen, der die figurale Entfaltung in den nötigen formellen Grenzen hält und auf diese Weise für thematische Geschlossenheit sorgt.

V. Die diatonisch=lineare Folge ist verwebt in die figürliche Charakteristik: Fuge in Es, E, As, A.

Fuge in Esdur:

Figürliche
Verknüpfung.

* g — * as — * b — * c — * b

Thema.

Trotzdem das Thema mit festem Sprung sich zur Dominante aufschwingt und auf luftiger Höhe jubelnd trilliert, so erfieht man doch aus der ganzen Anlage, wie sich durch die figürliche Zeichnung wie ein sicherer Pfad die Diatonik windet und im b das Thema beendet. Als Neuling schließt sich dem Thema die figürliche Verknüpfung an, die im weiteren Verlauf der Fuge zum Ausbau der Nachsätze dient und ganz wesentlich mit dazu beiträgt, den Grundgedanken zu illustrieren.

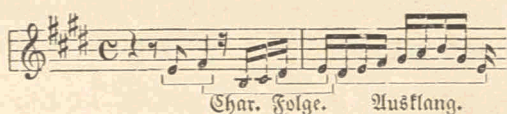
Wir geben die Teilzeichnung:

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| I. Teil: Es dux, 1—2. | II. Teil: c comes, 17—19. |
| Es comes, 3—4. | c dux, 20—22. |
| Es dux, 6—7. | Es comes, 26—27. |
| Es comes, 11—12. | As comes, 29—30. |
| Nachsatz: —17. | Nachsatz: —33. |
| Coda: 34—37. | |

Der in der Coda auftretende thematische Gedanke steht außerhalb der Teilwirkung und dient in seinen modulatorischen Wendungen zur Kräftigung der Schlußfolge.

Harmonische Bewertung: 5mal Es, 2mal c, 1mal As.
3 D.

Fuge in E dur:



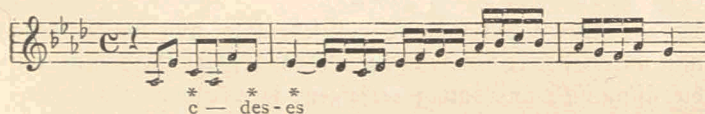
Die thematische Charakteristik ist in ihrer diatonischen Entwicklung in den figuralen Ausklang auf E verwebt.

Der anlautende Rhythmus des Themas veranlaßt eine konstante Sechzehntelbewegung im Kontrapunkt, die durch den comes in eine sekundäre Stellung gedrängt wird. Was sich sonst noch an rhythmisch-gegenständlichen Werten gegenüber dem Sechzehntelgleichlaut entwickelt, sind stilistische Motive, die den Zweck haben, das Satzbild lebendig zu erhalten.

- I. Teil: E dux. T. 1—2.
 H comes. T. 2—3.
 E dux. T. 3—5.
 Nachsatz: T. 5—6.
 E dux. T. 6—9.
 H comes. T. 9—10.
 Nachsatz: T. 11—15.

- II. Teil: cis. T. 16—17.
 Nachsatz: T. 17—19.
 E dux. T. 19—20.
 E dux. T. 21—22.
 Nachsatz: T. 22—25.
 E dux. T. 25—27.
 Nachsatz: T. 27—29.

Fuge in As dur:



Das Thema erscheint schlecht hin als eine einfache akkordliche Folge, und doch gibt das lineare Element der Anlage ein charakteristisches Gepräge, das im darauffolgenden Kontrapunkt seine melodische Ergänzung erfährt. So unschuldig das Thema an sich aussieht, so viel weiß es doch zu sagen. Es beeinflusst nicht nur die Reihe der Durchführungen in den mannigfachen Varianten, sondern nimmt auch lebhaften Anteil an der Ausgestaltung der Nachsätze. Der Kontrapunkt gibt dabei den einheitlich durchziehenden Faden. Der thematischen Vielgestaltigkeit steht also ein stilistisch-kontrapunktisches Gleichmaß gegen-

über. Da das Thema in seinen Variierungen den Charakter modulatorischer Wendungen annimmt, so können wir die Anlage nur nach den thematischen Stützpunkten durchführen:

I. Teil: As, T. 1;	II. Teil: f, T. 13;	III. Teil: As, T. 27;
As, T. 5;	b, T. 17;	c, T. 28;
As, T. 10;	f, T. 18;	Es, T. 29;
Es, T. 2;	Es, T. 23;	As, T. 37.
Es, T. 6.	As, T. 24.	

Harmonische Bewertung: 6mal As, 4mal Es, 2mal f, 1mal c, 1mal b.

Fuge in Adur:



Es liegt ganz im Wesen des $\frac{3}{8}$ -Rhythmus, daß die Triolenbewegung in ihrer diatonisch-linearen Entwicklung sich wie ein weiches, sanftes Entschweben gibt und in diesem so lange verharrt, bis eine schön geglättete Kadenz einen periodischen Abschluß bringt. Wo aber die kadenzierende Grundfolge sich beispielsweise dem thematischen Charakter anschließt, da entwickelt sich auch die Themenanlage zu breiter Geschlossenheit (Fis, T. 13—16; E, T. 16—22).

Die gleiche Entwicklung vollzieht sich auch im II. Teile, nur unter anderer harmonischer Disponierung. Und wenn wir die stimmliche Anordnung verfolgen, so erkennen wir die von Bach nicht unbeabsichtigte Wirkung, proportional dem I. Teile die Themen in der Unterstimme auf D (T. 33) und cis (T. 39) zu entfalten.

Wie bei allen übrigen Fugen, so tritt auch hier die sorgfältige Bewertung des Harmonischen in den Vordergrund. Bach unterscheidet dabei streng zwischen dominantischen und mediantischen Werten, aber nicht im Sinne harmonischer Bewertungen, sondern im Sinne thematischen Auslebens, also ganz dem Charakter des Themas entsprechend. Wir achten darum auf die räumliche Begrenzung desselben und kommen dabei zu folgenden Resultaten:

- I. Teil: A, 12 Takte mit anschließender Kadenz (Z. 1—12).
fis, 4 Takte mit anschließender Kadenz (Z. 13—16).
E, 6 Takte mit überleitendem Nachsatz (Z. 17—22).
- II. Teil: A, 4 Takte mit Kadenz (Z. 23—26).
E, 6 Takte mit überleitendem motivischem Nachsatz
(Z. 27—32).
D, 6 Takte mit überleitendem motivischem Nachsatz
(Z. 33—38).
Cis, 4 Takte mit Kadenz.
- III. Teil: A, 12 Takte motivische Ausklänge mit Berücksichtigung der Unterdominante.
Auf die thematische Entfaltung im Grundtone A kommen demnach 12 Takte, in den beiden Dominanten E und D je 6 Takte, in den Medianten fis und cis je 4 Takte.

Die thematische Vielgestaltigkeit, wie sie auf Grund der linearen Anlagen in den vorausgehenden Darlegungen durchgeführt worden ist, hat wohl zur Genüge gezeigt, daß bei Bach vor allem zwei Kräfte musikalischen Denkens und Fühlens in Betracht kommen:

die durchaus kritische Bewertung der Themenanlage und die aus der kritischen Bewertung derselben hervorgehende harmonische Disponierung.

Die kritische Bewertung aber erfolgt durchgehend auf der Basis der Diatonik. Wir haben demgemäß fünf Gruppen von Jugenthemen unterschieden, wobei jedes Thema ein bestimmtes Spezifikum aufweist, in welchem sich die Schärfe der Charakteristik offenbart.

Im weiteren gehören dazu die Untersuchungen über die Variationsfähigkeit der Themen, die ganz wesentlich zu formellen Erweiterungen der Fugenanlagen beitragen, sowie die Untersuchungen über das Kombinationsvermögen derselben im Rahmen der Vorder- und Nachsatzwirkung, um den Gedanken zu vertiefen.

Die aus der kritischen Bewertung hervorgehende harmonische Disponierung ordnet zunächst die thematische Entfaltung nach ihrer harmonischen Grundwirkung und verbindet dabei den harmonisch wirksamen Effekt mit der sorgfältigen Bewertung harmonisch bedeutsamer Töne im Bereiche der Diatonik.

Daraus geht weiter jene architektonische Wohlhabgewogenheit hervor, welche die Grundlage für die thematisch wie stilistisch freie Behandlung der kompositorischen Seite bildet.

Aus der Tiefe der kritischen Bewertung entspringen ferner die feinsinnigen Zeichnungen harmonisch zurücktretender Nebentöne, das sorgfältige Abwägen der Steigerungsmomente, sowie die reiche Gliederung der Nachsätze.

Das „Wohltemperierte Klavier“ bildet darum ein Exempelbuch für alle Zeiten, dem wir das Signum geben können: Dem genialen Gedanken eine lebendig gliedernde Form auf der Basis der Diatonik.

