

Das Thema in der Fuge Bachs.

Von Dr. Marc-André Souhary (Berlin).

Einleitung.

Die Raumkunst der abendländischen Architektur kennt zwei Gestaltungsprinzipie: den Basilika- und den Zentralbau. Unzählige Modifikationen sind möglich, aber alle haben letzten Endes eine Anlage entweder nach der Längsachse oder auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin. Das Rechteck und der Kreis sind Ausdruck zweier verschiedener künstlerischer Tendenzen: Das eine weist ins Unendliche, will unbegrenzt sein, leitet den Blick vom Nahen ins Ferne, der andere ist in sich geschlossen, sammelt alle Kräfte, saugt alles an. Die Gerade, das Symbol der Basilika, hat, paradox ausgedrückt, eine zentrifugale, der Punkt, das Symbol des Zentralbaus, eine zentripetale Kraft.

Die Zeitkunst der abendländischen Musik hat ebenfalls zwei Urformen, die sich gerade so gut oder gerade so wenig mit denen der Architektur vergleichen lassen wie Zeit und Raum. Dem Rechteck entspräche hier ein immer weitergehendes Aneinanderketten, ein stetiges Sich-entfernen vom Ausgangspunkt, dem Kreis ein ruhiges Gleichbleiben, eine ewige Gegenwart, also der Basilika die Reihen- (oder Ketten-) Form (a, b, c, d, e usw.), dem Zentralbau die Rundform, die Variation (a, a₁, a₂, a₃, a₄ usw.).

Fugieren und Variieren sind nicht zwei grundverschiedene Prinzipien, wie dies oft behauptet wird. Vielmehr bedeutet Fugieren eine Möglichkeit des Variierens: Es wird aus der einen Linie der Oberstimme, die die Gestalt und Haltung von Bass- und Mittelstimmen bedingt, ein voneinander unabhängiges Parallelen-system, wo jede Linie ihr eigenes Gesetz in sich trägt. Dadurch, daß nun das Thema von jeder Stimme in einen anderen Bezug, in ein anderes Licht gesetzt wird, eine andere Funktion, ein anderes Kraftfeld erhält, kann verzichtet werden auf das Variieren im engeren Sinne, das einen Abschnitt auch noch als Variation erfassen läßt, wenn er allein gespielt wird, aus seinem Zusammenhang gelöst ist.

Diese Art der eindimensionalen Variation, die „Reihenvariation“, ist tonal ruhend, stellt Veränderung neben Veränderung — am vollkommensten objektiviert in Bachschen Suiten (doch nicht in allen) und Beethovenschen Variationen.

Die „Funktionsvariation“ dagegen, die ihre klarste Formulierung in den Sonaten Beethovens gefunden hat, schafft Übergänge zwischen den Veränderungen, stuft die Umbildungen mit Hilfe der Harmonik, lagert aber vor allem Variationen verschiedener Ordnung über-, neben- und untereinander, so daß sie dreidimensional genannt werden muß.

Die Bachsche Fuge wäre denn die Vervollkommnung der einen von den drei Mundformmöglichkeiten: der zweidimensionalen, der „Tiefenvariation“.

Was für die Beethovensche Sonate der einzelne Satz bedeutet, ist für die Fuge die Durchführung. Hier wie dort geschieht alles durch das Thema, das freiestes Metrum ist, Inhalt und Form gleichmäßig bedingt.

Mit den Durchführungen endlich prägt das Thema die Form der ganzen Fuge, wie mit den Sätzen das Ganze der Sonate.

Es hat sich also unsere Betrachtung des Themas in der Bachschen Fuge, das neben seinem melodischen Eigenwert zugleich Funktion der Durchführung und so der ganzen Fugenform ist, zu scheiden in:

- I. Das Thema als eigengesetzliches musikalisches Gebilde,
- II. Das Thema als Funktion der Durchführung und
- III. Das Thema als Funktion des Ganzen der Fuge.

I. Teil.

Das Thema als eigengesetzliches musikalisches Gebilde.

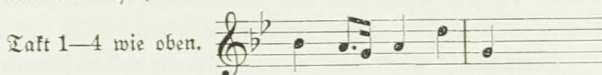
1. Themengrenzen.

Fugieren bedeutet das Sich-entwickeln-lassen einer bestimmten Linie. Zur bestimmten Linie wird sie rein äußerlich dadurch, daß sie, nur sie allein, von allen Stimmen wörtlich gebracht wird, daß wir von einem Punkt aus, eben doch ihrem Ende, neue Linien aus ihr herauswachsen sehen. Aber wir empfinden auch Gliederung. Z. B. ein Thema wie dieses:



(Ges.-Ausg. XV, S. 115, Fuge in g-moll)

denken wir unwillkürlich so um:



wie es in den anderen Stimmen der Fugenerposition denn auch gebracht wird. „Nicht in der bedingungslosen Überlegenheit des einen (fließenden) Prinzips, sondern im beständigen Kampf und Wettstreit „zweier Prinzipie“ beruht das wahre Wesen der Melodie.“ Das zweite Prinzip ist bei Keller¹⁾ „der Widerstand jedes einzelnen Tons gegen das alles auffaugende Element der Linie, des Melodietons, der um seine Existenz kämpft, als etwas Einmaliges, um seiner selbst willen Gesetztes genommen werden will.“ Wir können das für uns übersetzen: Ist die Durchführung nicht der Kampf und Wettstreit zwischen höchster linearer Einheitlichkeit im Großen und Verallgemeinernden und zwischen einem fest in sich gefügten Thema, der bestimmten Linie, die um ihre Existenz kämpft, die als etwas um ihrer selbst willen Gesetztes genommen werden will?

Ist man also durchaus berechtigt, ein Fugenthema zu begrenzen, so ist es doch gänzlich unzulässig, bequem zu sagen: da, wo die zweite Stimme einsetzt, ist die erste zu Ende. Man hat vielmehr den Verlauf aller Stimmen, die das Thema bekommen, genau zu verfolgen und an der Stelle die Grenze zu setzen, wo sie auseinandergehen.

Die Themen der I. Beilage sind untergeteilt mit Rücksicht auf die Zahl der Expositions-Stimmen, die nach dem Thema sich anders weiterspinnen (s. Anhang S. 55 f.). Bei den Abweichungen kommt es sehr auf die Stimmzahl an: Es ist etwas anderes, ob eine vierstimmige oder zweistimmige Fuge eine Abweichung hat.

Bei streng gearbeiteten Fugen kommt in der Exposition in allen Stimmen nach dem Thema dasselbe Kontrasubjekt oder dieselbe Überleitung. In diesem Falle muß man eben die Themen vom

¹⁾ Die musikalische Artikulation. Heft II der Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Stuttgart 1925. S. 11.

weiteren Verlauf der Fuge heranziehen, die da meist das Kontrasubjekt bald abstoßen.

Bei allem Organischen darf man nicht mit Millimetermaß und Zirkel kommen, kleine Modifikationen und Spielarten sind nur Ausdruck der Lebendigkeit. Wenn ein Thema einmal mit der Terz, einmal mit der Prime aufhört, wenn es am Ende gebogen wird, damit es sich möglichst eng mit dem weiteren Verlauf verbinden kann, so sind das Selbstverständlichkeiten.

Beträchtliche Abweichungen von Führern und Gefährten untereinander und Führer und Gefährte voneinander kommen eigentlich nur in den acht kleinen Orgelfugen (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 25—47) vor. Wenn man ihre Echtheit nicht schon bezweifelt hätte, könnte man bei solchen Untersuchungen dazu kommen, und wenn man Beweise sucht für ihre Unechtheit, wird man sie stichhaltiger hiermit bekommen als mit Quintenparallelen ¹⁾.

Obwohl mechanisch, ist diese Methode sehr wohl anwendbar mit Ausnahme von ein paar Fällen.

Zum Beispiel ist es widersinnig, die melodische Linie:



(Ges.-Ausg. XIV, I. Wohltemp. Klavier, Fuge in C-dur)

nach dem ersten e im zweiten Takt zu zerreißen und zu behaupten, hier höre das Thema auf und beginne das Kontrasubjekt. Gar nichts geschieht hier. Die Bewegung von a läuft ruhig über g—f—e—d—c—h nach a abwärts. Etwas anderes ist es beim zweiten Themaufsatz:



Beim h (das e von Takt zwei oben) schlägt die Bewegung von e—d—c herunter plötzlich um, sie tendiert über c—d—e—fis zum g. Hier hören wir also wirklich den Schluß von etwas und den Anfang von etwas anderem. Beim dritten Einsatz ist es ebenso, nur staut hier eine Synkope die Bewegung, während der vierte wieder gleich dem ersten ist. Da nun die Linie unter der beginnenden ersten Stimme, d—c—h—a—g, lediglich Weiterspinning des Themas mit seinem Motiv:



¹⁾ Joh. Schreyer, Beiträge zur Bach-Kritik, Leipzig 1911. S. 24 ff.

ist, da sie aber doch die Funktion des Kontrasubjekts übernimmt, könnte man hier von einem Kontrasubjektthema sprechen. Nur wenn der Bewegungszug unverändert weiterläuft, zum mindesten so empfunden wird, wenn das Bewegungsmaß gleich bleibt, wenn keine melodischen Neubildungen auftreten, die Selbständigkeit beanspruchen, und wenn das Thema selbst nicht irgendwie geschlossen aufgefaßt werden will, tritt dieser Fall ein. Beim F-dur-Thema des ersten wohltemperierten Klaviers biegt die Linie um, beim Es-dur-Orgelthema (Ges.-Ausg. III, S. 254) kommen kleinere Notenwerte, beim Thema der fünften Partita-Gigue (a. a. V. S. 112) sind die Bildungen († †):



schon zu selbständig, bei dem der d-moll-Klavier-Fuge III (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 188) hat man durch die Führung der Linie und Kadenzbetonung durch den Triller absolute Schlußempfindung. Alle diese gehören also nicht hierher.

Ausgesprochene Kontrasubjektthemen außer dem schon behandelten aus C-dur sind:

das Thema der E-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Man könnte hier die Grenze finden, wenn man die Linie:



als ehomäßige Modifikation des Themas:



auffassen würde, die mit dem Achtel gis im 3. Takt schlosse, dem das e auf dem dritten Viertel im 2. entspräche.

Ähnlich ist die A-dur-Fuge, ebenfalls aus dem ersten wohltemperierten Klavier, nur ist das „Echo“ hier noch freier. Die Figur von Takt 2 und 3:



wiederholt sich aber wörtlich Takt 3 und 4, wir fassen also das e des vierten Achtels von Takt 4 als Schluß der Linie, das gis des ersten Achtels von Takt 3 als Schluß des Themas auf, was sich in der III. Stimme, Takt 6, in der I., Takt 11, usw. ganz klar bestätigt.

Dann das Thema der b-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Noch weniger als bei dem aus C-dur darf man hier einen tiefen Schnitt nach dem ersten des des dritten Taktes führen, weil sonst nur noch

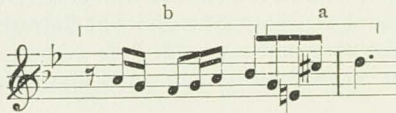
zerbrochene einzelne Motive übrigbleiben. Takt 27 ff. in der II. Stimme, Takt 46 ff. in der III., Takt 48 ff. in der V. und Takt 50 ff. in der I. und II. kommt das Thema aber doch allein vor. Sehr häufig ist der Kontrapunkt einen Ton tiefer gesetzt, so daß Stade¹⁾ von einer „1. und 2. Form“ spricht.

Ebenso eng verbunden haben sich Thema und Gegensatz bei der zweiten Cis-dur-Fuge des wohltemperierten Klaviers.

Einen Kontrasubjektführer und einen von ihm abweichenden Kontrasubjektgefährten hat die g-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers. Das Thema (A) heißt:



hat also zwei Motive (a b); die Weiterführung der Linie (B):



ist die Umkehrung der zwei nun verbundenen Motive in umgekehrter Folge (b a). Der Gefährte schiebt zwischen A und B noch eine Sequenzierung des Motivs b:



die den Gegensatz (B) eine Oktave höher zu heben hat. Seine Urgestalt ist analog der des Führers. Trotz dieser Kompliziertheit halte ich es für falsch, Thema von Überleitung und Kontrasubjekt zu trennen, besonders, da dieser Kontrasubjektgefährte noch später vorkommt (Takt 15—18, I. Stimme). Wozu übrigens das schematische Abgrenzen eines Themas führen kann: Zliffe²⁾ und Niemann³⁾ endigen das Thema auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes, der Gegensatz heißt also:

Thema

Gegensatz



1) Joh. Seb. Bach. Die Fugen des wohltemperierten Klaviers, partiturmäßig dargestellt von Dr. F. Stade, Leipzig. S. 84.

2) The forty-eighth preludes and fugues of John Seb. Bach, analysed for the use of students by Frederick Zliffe, London. S. 56.

3) Handbuch der Fugenkomposition I. u. II: Analyse von Bach's „Wohltemperiertem Klavier“, Berlin 1923. S. 109 ff.

Dem ersten aus C-dur sehr ähnlich sind die Themen der zweiten C-dur-, der zweiten c-moll- und der ersten D-dur-Fuge des wohltemperierten Klaviers, doch ist bei den zwei letzteren nur die zuerst einsetzende zweite bzw. vierte Stimme Kontrasubjektthema.

Nur halb gehören hierher die Expositionen bzw. Expositionsanfänge der fünften englischen Duverture (Ges.-Ausg. XIII, S. 53), der f-moll- und Es-dur-Fuge des zweiten wohltemperierten Klaviers. Ganz wenig führen die Themalinie weiter die II. und I. Stimme der ersten französischen Suitengigue (Ges.-Ausg. XIII, S. 92).

Die anderen Möglichkeiten, das Kontrasubjekt aus dem Thema zu entwickeln, herauswachsen zu lassen, mit ihm zu verbinden, daneben zu stellen oder von ihm zu trennen, sind in der II. Beilage registriert.

Die Beispiele sind beschränkt auf das wohltemperierte Klavier und so geordnet, daß von der innigsten Verschmelzung von Thema und Gegensatz bei der ersten E-dur-Fuge zu der scharfen Scheidung von beiden in der ersten fis-moll-Fuge eine Linie führt. Man beachte, wie der Gegensatz der zweiten Es-dur-Fuge erst eine reine Fortsetzung der thematischen Linie zu sein scheint, wie dann am Schlusse noch ein kleines, aber typisches Gegensatzmotiv sich bildet; wie ein zweites B-dur- und h-moll-Thema mit seinem Gegensatz so verschliffen ist, daß kein Riß entsteht; wie dann durch andere Notenwerte, selbständige Linien und Rhythmen der Bruch immer stärker wird (erste As-dur-, erste h-moll- und zweite F-dur-Fuge); wie sich weiter quasi-Gegenthemen bilden (zweite As-dur-, erste Cis-dur-Fuge) und endlich der Gegensatz sich völlig ablöst (erste e-moll-, zweite Fis-dur- und fis-moll-Fuge). Das zweite e-moll Thema entwickelt zwei total verschiedene Gegensätze, die aufeinanderfolgen. Das der ersten c-moll-Fuge hat nicht zwei Gegensätze; die Figur:



ist nur Brücke zu dem wirklichen Kontrasubjekt:



Zusammen mit diesem Bindeglied setzt der Gefährte ein, es hat also eine untergeordnete Bedeutung, was von den „Überleitungen“ der ersten Es-, der zweiten G- und H-dur-Fuge nicht behauptet werden kann, da der Gefährte erst mit dem jeweiligen Gegensatz eintritt, zu dem sie hinleiten. Sie haben meist Modulationsfunktion. Bei allen anderen Themen folgt direkt auf das Thema der Kontrapunkt, höchstens kleine „Verschleiffiguren“ wie:



haben beide zu einen.

2. Themenbau.

„Melodie ist Fluß, Bewegungszug, nicht eine Summe einzelner Töne. Bachsche Linie! Bachsche Linearität!“ Woher kommt aber dieses Wegspülen der Taktstrichgitter, Begtragen über Zäsuren, Pausen, metrische Einschnitte, harmonische Verwicklungen und Härten? Warum fühlen wir bei Bach eine „Stimmigkeit“ wie nirgends in der klassischen Musik?

Durch Untersuchungen von Halm¹⁾ und Kurth²⁾, vor allem aber von Schenker³⁾ hat man gelernt, die „Urlinie“ aus einem melodischen Verlauf herauszuschälen, die Töne zu verbinden, „um die es sich dreht“, die den Ausschlag geben für die Gestalt und Gesinnung im Großen. Sie ist die größtmögliche Vereinfachung der Melodik, das Präparat ihres Skeletts, ein ideales Präparat freilich, das nicht nur von Leichen zu machen ist, das sogar selbst lebt.

Bei sämtlichen Jugenthemen ist sie nichts anderes als die Tonleiter, und zwar die Tonleiter in ihren vier einfachsten Erscheinungsmöglichkeiten:

als nur steigende,
 nur fallende,
 steigende und fallende und
 erst fallende, dann steigende Leiter.

Wie hoch sie sich hebt, senkt, hebt und wieder senkt oder senkt und wieder hebt, ist natürlich verschieden.

Ist die Fuge die Hauptform des Bachschen Stils, so ist die diatonische Tonleiter dessen Hauptausdrucksmittel; sie ist der Inbegriff des melodischen Denkens, sie ist ein „musikalisch Ursprüngliches, Ursächliches“, sie ist „die Möglichkeit des melodischen Werdens, der Wille zur melodischen Erscheinung. In ihr ist das grundsätzliche Nacheinander der Töne, und damit die Freiheit von der Harmonie, besser gesagt, die freie Gegensätzlichkeit zur Harmonie geborgen“ (Halm, a. a. O. S. 220); sie ist kein totes Nebeneinander von ein paar steigenden und fallenden Tönen, sie ist unsterblich trotz der

¹⁾ August Halm: Zwei Kulturen der Musik, München 1920.

²⁾ Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bachs melodische Polyphonie, Berlin 1922.

³⁾ Heinrich Schenker: Der Tonwille; Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, Wien-Leipzig 1921 ff.

Mißhandlung, die sie täglich und stündlich von „Übenden“ erfährt. Sie ist ein stärker und schwächer werdender Strom, eine sich hebende und zurücksenkende Welle, eine Flut und Ebbe von Kraft, ein natürliches Ein- und Ausatmen, eine musikalische Systole und Diastole, eine Einheit, die nicht zerschnitten und zerteilt werden darf, sondern nur als Ganzes lebens- und zeugungsfähig ist, das Ideal für eine kontrapunktisch denkende Zeit, auf die kürzeste und einfachste Formel gebracht. Diese simpel scheinende Formel ist in Wirklichkeit so kompliziert und differenziert wie alles Organische, sie ist aber doch so klar für uns, so selbstverständlich, wie nur wieder Organisches sein kann. Der einzelne Ton hat keine Bedeutung: er wirkt im Zusammenhang. Die Leiter kann unvollständig sein, der Bewegungsimpuls, der ihr zugrunde liegt, für den sie nur Normalausdruck ist, kann uns wegtragen auch über große Intervalle, ohne daß wir deshalb einen Bruch empfinden brauchen. Sie kann übervollständig, chromatisch sein, wenn sich die treibende Kraft des Melos ausgiebiger realisiert als in der diatonischen Skala (auf Streichinstrumenten können die chromatischen Töne noch gezogen werden). Aber immer ist die diatonische Leiter die goldene Mitte, der Ausgleich von zu viel und zu wenig. Deshalb kann sie uns „als Möglichkeit des melodischen Werdens“ nie zuviel werden.

Kurth schreibt in seinem Aufsatz „Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ im Bach-Jahrbuch von 1917, S. 117: Oft sind Themen nichts als vergrößerte Entwicklungsmotive (er versteht darunter einfachste Motivbildungen:



die bei Bach sehr häufig vorkommen). Wir möchten fragen: Sind nicht diese Motive Verkleinerungen der Tonleiter, liegt nicht auch ihnen die Tonleiter zugrunde, könnten wir nicht, Kurths eigene Worte (S. 116 unten) in diesem Sinne verändernd, sagen: Individuelle Themenformen sind Verdichtungen der Tonleiter zu stärkerer Eigencharakteristik. Diese allgemeine Linienbewegung ist bei Bach primär?

Noch einmal möchte ich auch Halm zitieren (a. a. D. S. 219): „Die Tonleiter haben wir von vornherein im Gefühl, sie dient

unserem Verständnis, d. h. dem gefühlsmäßigen Ordnen des Gehörten in ähnlicher Weise wie jene allereinfachsten geometrischen Figuren, nach denen die großen Komponisten unter den Malern ihre Figuren, und Dinge gestellt haben, dazu dienen, unser Auge zu leiten und zu beruhigen, das Bildliche für uns zu sammeln. Das Kunstwerk wie ein körperliches sehend, könnten wir solche Urformen, die, selbst zwar verhüllt, das Ganze tragen, etwa mit dem Rückgrat vergleichen. Die Tonleiter ist zwar so wenig wie das Dreieck ein künstlerisches Geschehen, doch gibt sie diesem Halt. Und ohne daß wir uns dessen bewußt werden müßten, verspüren wir etwas davon, so wie wir das Rückgrat selbst nicht zu sehen brauchen, um von einem Körper den Eindruck zu haben, daß er ein Rückgrat hat: Was wir ja der Haltung und Bewegung auch eines bekleideten Leibes anmerken.“

Wir werden später sehen, wie Bach im Verlauf der Fuge spannt und entspannt. Das Thema ist der Same, der Extrakt der Fuge, die aus ihm entsteht, in ihm als einem Samen liegt im kleinsten Raum alles, was nachher sich auswächst und ausdehnt; also auch das Thema hat seinen Höhepunkt, seine An- und Entspannung. Schematisch stellt das dar die Urlinie der erst steigenden, dann fallenden Themen. Bei deren Umkehrung, den erst fallenden, dann steigenden, ist der Gipfel negativ, d. h. der Tiefpunkt ist Höhepunkt. Die nur fallenden gehören eng zusammen mit den erst steigenden, dann fallenden: Sie setzen gleich mit der Peripetie ein, die Kraftentwicklung, =steigerung zum Höhepunkt hin liegt sozusagen vor dem Thema. Ebenso gehören die nur steigenden zu den erst fallenden, dann steigenden.

Wir bekommen also zwei große Gruppen, die mit Rücksicht auf die melodische Expansion untergeteilt sind:

a) Jugenthemen mit Höhepunkt (122):

1. auf der Sekunde (4)
2. " " Terz (8)
3. " " Quart (10)
4. " " Quint (16)
5. " " Sext (57)
6. " " Oktav (27),

b) Jugenthemen mit Tiefpunkt (25):

1. auf der Unter-Sekunde (8)
2. " " " :Quart (6)
3. " " " :Quint (1)
4. " " " :Oktav (10).

(Siehe Beilage III.)

Zahlenmäßig sind demnach die Höhepunktthemen denen mit Tiefpunkt weit überlegen. Das hat nicht wunderzunehmen. Ein negativer Höhepunkt kann keine Norm sein. Daß er aber überhaupt möglich ist, ist eine gute Stütze für Kurths Spannungstheorie: Wir hören keine getrennten Schwingungszahlen, sondern wir erleben ein Kräfte-spiel. Daß weiter von den Höhepunktthemen mehr als die Hälfte ihren Gipfel in der Sext haben, hat auch seinen Grund: Bei der Transposition in die Dominant-Tonart braucht der Gefährte ein neues Versetzungszeichen, da der Leitton zum Dominant-Grundton in der Tonikaskala nicht vorhanden ist. Das kann vermieden werden, wenn der Umfang auf ein Hexachord beschränkt und das Subsemitonium umgangen wird, wie in folgenden Typen:

Prim — Sext — Prim
 Terz — Sext — Prim
 Quint — Sext — Prim
 Prim — Sext — Terz
 Prim — Sext — Quint.

Also noch derselbe Grund wie in der Hexachordlehre Guido's von Arezzo. Ja, nicht nur, was Umfang, auch was Thematik selbst anlangt, hat sich vieles aus sehr alter Zeit fortgeerbt; die Fugenthemen sind vielleicht neben dem Choral in Bachs Instrumentalmusik das in der Tradition lebendigste Glied.

Der eckmäßige Einschnitt des Themas Nr. 4 hat für die Themen-anlage keine Bedeutung, ist deshalb in der Urlinie unberücksichtigt. Beil. II

Bei den Themen Nr. 7 und 8 entsteht ein Knick in der Linie deshalb, weil sie modulieren müssen, ohne auf Modulation hin angelegt zu sein, wie beispielsweise Nr. 14 und 15. Die in Klammern gesetzte Version ist die ihnen ursprünglich zuge dachte Urlinie.

Zweimal steigend und fallend ist das Thema Nr. 9. Das zweite Sich-heben und -senken motiviert sich als Auslauf der ersten Linie, die so stark angespannt ist, daß sie diese Kräftebbe fordert. Im Verlauf dieser Fuge bekommen übrigens die beiden Themateile das Recht der Selbständigkeit.

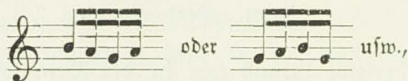
Obwohl Thema und Urlinie nur bei Nr. 2 und 3 genau identisch sind, können wir darauf verzichten, die Urlinie jedes einzelnen Themas zu rechtfertigen, wenn wir die wichtigsten allgemeinen Tatsachen konstatieren, was Einzelheiten Bachscher Melodik angeht.

Der „Gegenschlag“ kommt fast in jedem Thema vor und ist unvergleichlich wichtig für die Verlebendigung der Linie (s. Beil. IVa).

Er kann als einzelner Ton (IV a, 1) oder als Motiv (a. a. D. 2) benutzt werden. Liegt er unter der Hauptlinie, so ist er Antrieb, Sprungbrett zum Höherklimmen (α) oder Schwergewicht, Ballast zum Herunter sinken (β); liegt er darüber, so ist er Abstoß zum Tiefertauchen (γ) oder Zugkraft nach oben (δ).

Melodische Vorausnahme, die wir harmonisch als Vorhalt empfinden, braucht uns nicht lange zu beschäftigen: Das Thema wollte sich losreißen vom Bann der Leiter, muß aber doch warten, bis das Ziel durch jene gefestigt ist (s. Beilage IVb).

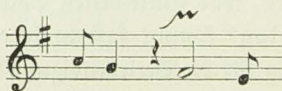
Figuration um der Figuration willen gibt es nirgends bei Bach; steht sie im Dienst der Variation, so wird sie doch nicht als unselbständig empfunden; man höre einmal eine „Double“ oder „Variation“ allein! Ebenso gibt es keine Verzierungen, die nur verzieren, verzierlichen; sie haben auch noch als letztes Glied lebendige Kräfte zu versinnlichen. Man denke an den Sinn der Doppelschläge oder doppelschlagähnlichen Schleuderbewegungen:



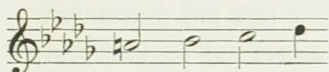
der Kurthschen „Entwicklungsmotive“, der Schneller, Praller und all der gleichartigen, sehr häufig ausgeschriebenen Verzierungen.

Eine Gruppe für sich bilden die Themen der Beilage IVc. Sie sind nicht einheitliche, primär als Ganzes aufzufassende Gebilde, wie sonst alle Jugenthemen, sie sind kombiniert, gewissermaßen in sich selber schon fugiert. Man kann sie imitierend nennen. Es sind zwei Stimmen, deren zweite die erste mehr oder weniger wörtlich nachahmt. Nebeneinander gestellt heißen die imitierten Motive:

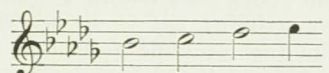
Nr. 1 und 3 schließen mit dem zum zweiten Male gebrachten „thematischen Motiv“, Nr. 2 hat noch eine einstimmige Kadenzbildung:



Bei Nr. 3 ist nun schon die „erste Stimme“ in sich imitierend, und zwar ist:



als Nachahmung von:



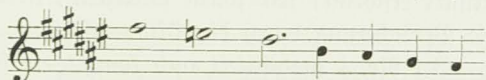
zu verstehen. So kann man den weiteren Verlauf als viermaliges Sitat dieses kleinsten thematischen Motivs bzw. seiner Umkehrung:



auffassen, das denn im ganzen Thema nicht weniger als sechsmal vorkäme.

Hier sind also ausnahmsweise die Beziehungen der Themen auf sich selbst das allein Konstruktive. Nun gibt es Themen, bei denen thematisches Motiv und Tonleiter miteinander kämpfen, bei denen durch die Spannung zwischen diesen beiden Kräften die Kohäsion gesteigert wird (s. Beilage IVd).

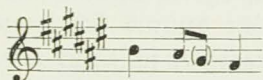
Vielleicht das schönste Beispiel dafür ist das Thema der zweiten Fis-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier (Nr. 1). Die Hauptlinie heißt klar:



gegen sie protestieren die Motive (a):



und ihre Umkehrung (b):



Auf einem anderen „Entwicklungsmotiv“ beruht Nr. 2. Bei Nr. 3 ist dieses ein Sekund-, bei Nr. 4 ein Quartschritt.

Man muß sich aber klar sein, daß alle diese Mikrokosmen von Motiven untergeordnet sind dem Thema, das sie trägt und hält, und damit freilich sich selbst erhält. Die kleinere Kraft ordnet sich der größeren bei, ohne sie zu stören, nur um sie deutlicher und einheitlicher zu machen.

Solche Beziehungen gliedern und formen die Bachschen Themen. Dadurch gibt es absolut nichts mechanisch Akzentuierendes; Rhyth-

mit und Metrik sind Funktionen der Melodik oder besser: Melodik, Rhythmik und Metrik sind fast untrennbar.

Eine Ausnahme machen nur ein paar Themen (IVe), bei denen Metrum und Melos Gleichberechtigung haben. Das ist typisch konzertmäßig, nur *cum grano salis* klassisch zu nennen. Denn nie sind Themen zerrissen oder zerklüftet wie so oft bei Mozart. Wenn schon die Form der normalen Fuge Kontraste ausschließt, so tut es umso mehr das immer einheitliche Thema. Pausen haben auch hier nichts Trennendes, sie erhöhen, stauen nur die melodische Spannung.

Daß Bach häufig den Schlußton eine Oktave tiefer setzt, trotz des eigentlich verpflichtenden Leittons, ist bekannt.

Zum Beispiel in der Solo-Violinpartita I (Double der Bourée, Ges.-Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 18), der Sonate II (Allegro, a. a. V. S. 25) oder in den Solo-Violoncellosuiten I (Menuet II, a. a. V. S. 63) und III (Courante, 1. Teil, a. a. V. S. 71).

Wir empfinden deshalb absolut keinen Bruch, da wir mit dem geistigen Ohr eine Oktave höher hören, wir haben nur eine stärkere Schlußempfindung. Nun kann Bach diese „Oktavversetzung“ nicht nur beim letzten Schlußton, sondern auch bei einer ganzen Kadenzfloskel wirken lassen (IVf Nr. 2), ohne zu wollen, daß die Linie geknickt erscheint: wir sollen umdenken, übersetzen. Bei Nr. 3 ist die Veränderung durch die Oktavverschiebung schon einschneidender. Bei Nr. 4 modifiziert und kompliziert sie die ganze Themengestalt. Von viel geringerer Bedeutung ist die Versetzung des ersten Anfangs bei Nr. 1.

Wie ist die Oktavverschiebung bei den Fugenthemen zu erklären? Schlußgefühlverstärkung will sie bestimmt nicht sein. Bei Nr. 1 bis 3 hat sie den Umfang der Themen zu beschränken: Eine Fuge darf die Stimmen nicht dauernd sich kreuzen lassen, sie wird so verworren und unverständlich, für Orgel und Klavier auch fast unspielbar. Die Gestalt dieser Themen leuchtet als zweckmäßig vollkommen ein. Bei Nr. 4 dagegen hat diese Technik zu komplizieren, hat sie uns Rätsel aufzugeben, die ganz einfache Linienführung zu verlebendigen, das Thema mutwillig und feck zu machen; man beachte, wie Bach hier die Sprünge ausfüllt, aus einer einstimmigen Linie eine schein-zweistimmige macht, die aber doch wieder einstimmig ist.

Bei manchen Themen hat der Kopf noch keine lineare Bedeutung: er ist nur Vorbereitung, harmonische Fixierung für das, was kommt.

Die melodische Kraft ist noch frei schweifend, noch nicht „eingespannt“, es wird der Ansatzpunkt erst gesucht (IVg Nr. 1 und 2); doch kann auch das Melodische erst erstarken, aus dem Harmonischen sich herausentwickeln (Nr. 3). Immer wird das Thema aber tonal eindeutig festgelegt durch diese „Ansätze“.

Bei Nr. 1 nur durch die Tonika, bei Nr. 2 durch Tonika und Dominante, bei Nr. 3 durch Tonika und Unterdominante. Die Klammern zeigen die Länge der Ansätze.

Bei den zwei- (drei-) stimmigen Themen möchte ich unterscheiden zwischen solchen, deren 2. Stimme einen Ton (meist den Grundton der Tonika oder Dominante) festhält, und solchen, deren 2. Stimme selbständige Bewegungsfreiheit hat. Mögen jene Orgelpunktthemen heißen im Unterschied zu den wirklich zweistimmigen.

Die Beispiele unter IVh sind so geordnet, daß von der einmaligen flüchtigen Berührung des Grundtons in der f-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers zur besessenen Reperkussionswut der d-moll-Orgel-Toccata (Ges.-Ausg. XV, S. 269) eine Linie führt. Das letzte Thema steht zwischen Orgelpunkt- und Real-zweistimmigkeit.

Die wirklich zwei- (drei-) stimmigen scheiden sich vierfach (IVi).

Bei Nr. 1—2 ist nur der erste Teil zwei- bzw. drei- (Nr. 2) stimmig. Bei Nr. 3 ist es der Schluß. Die zweite Stimme des Themas Nr. 4 hat keinen melodischen Zusammenhang, es ist keine große Linie in ihr, es sind melodische Splitter sozusagen, die die Linie im großen zu heben oder zu senken, bzw. ihre Hebung oder Senkung auszubalancieren, im einzelnen zu motivieren haben, daß also dieser Fall vielleicht gar nicht zu den zweistimmigen gerechnet werden dürfte.

Überhaupt müssen wir gestehen, daß man eine Grenze zwischen einstimmigen, Orgelpunkt- und real-zweistimmigen Themen eigentlich nicht ziehen kann, daß Zweistimmigkeit nur konsequente Anwendung der Gegenschlagstechnik bedeutet, die ja auch bei „einstimmigen“ Themen sehr häufig, nur nicht so stark benützt ist. So ist es auch einleuchtend, daß hier die zweite Stimme der zweistimmigen Themen absolut Funktion der ersten ist, daß sie gar keine Eigenexistenz führt, nur die Hauptlinie zu unterstreichen hat.

Durchgeführt sind die zweiten Stimmen bei Nr. 5—8. Drei- oder gar vierstimmig, bzw. zwischen Zwei- bis Vierstimmigkeit

schwankend sind Nr. 9—10. Wichtig ist, wie sich die beiden Linien zueinander verhalten. Man muß hier unterscheiden zwischen Additions- und Kontrast-Steigerung der Bewegung durch die zweite Stimme.

Ein Prototyp der einen ist Nr. 8, wo beide Linien einfach parallel in Serten laufen, für die andere Nr. 7, wo die zwei Bewegungen aus einem Ton entspringen und sich gegenseitig steigern, d. h. immer höher bzw. tiefer stoßen, oder Nr. 5 und 6, bei denen zwei zuerst getrennte, gleich zu Anfang hochgespannte Linien in einen Ton münden. Daß die zweite Stimme genaue Umkehrung der ersten ist, kommt mehrmals vor. Nr. 6 haben wir übrigens früher als Kontrasubjektthema bezeichnet. Der weitere Verlauf heißt vereinfacht:



so daß die Stimmen sich kreuzen und eine schöne Ausgeglichenheit entsteht mit b als Angelpunkt:



Da die dritten (fünften) Teile der Zwei- (Drei-) themenfugen Doppel- (Tripel-) fugen sind (näheres s. u.), so können wir das Verhältnis von erstem und zweitem (drittem) Thema und Thema und (erstem und zweitem) Gegenthema dieser vier Spezies zusammen behandeln (s. Beilage V). Es ist extensiv dasselbe, wie das der ersten und zweiten Stimme bei zweistimmigen Themen von normalen Fugen intensiv. Alles, was da gesagt wurde, gilt also auch hier. Die zweiten Themen sind Funktionen der ersten, man hat zu unterscheiden zwischen Additions- (Nr. 1) und Kontrast- (Nr. 2—3) steigerung der Bewegung durch das zweite Thema. Diese ist wie früher zahlenmäßig jener überlegen. Daß alle diese Themen absolut einstimmig sind, hat nicht wunderzunehmen, da ein in sich zweistimmiges Thema mit einem zweiten (Gegen-) Thema kein Thema mehr, sondern schon eine ziemlich komplizierte Kombination ist.

Das Verhältnis der zweiten oder Gegen-Themen, die Umkehrungen oder Verkleinerungen des ersten sind, zu diesem wird aus den betreffenden Analysen weiter unten ersichtlich.

II. Teil.

Das Thema als Funktion der Durchführung.

Zunächst müssen wir versuchen, die verschiedenen Formtypen der Fuge klarzustellen.

Als Beispiel einer normalen Fuge stehe hier die Analyse der g-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier:

Exposition, Takt 1—8 (2. 1. 4. 3. [Stimme mit dem Thema]).

Zwischenspiel, Takt 8—12.

Zweite Durchführung, Takt 12—19 (2. 4. 1. $\overline{4. 2.}$)

Zwischenspiel, Takt 19—20

Dritte Durchführung, Takt 20—24 (4. 1. 2.)

Zwischenspiel, Takt 25—28

Vierte Durchführung, Takt 28—34 (1. 3. 4. $\overline{2. 3.}$).

Eindeutig Doppelfuge wollen wir nennen eine Fuge, bei der sofort mit dem Thema ein Kontrasubjekt einsetzt, das beibehalten wird, das dem Thema aber an melodischer Kraft und so an Wichtigkeit für die Fugentwicklung nachsteht.

Als Beispiel diene das e-moll-Duett für Klavier (Ges.-Ausg. III, S. 242.):

Erste Durchführung, Takt 1—13 (Thema: 1. 2.
Gegenthema: 2. 1.)

Zwischenspiel, Takt 13—18.

Zweite Durchführung, Takt 18—41 (1. 2. 1.
2. 1. 2.)

Zwischenspiel, Takt 41—46.

Dritte Durchführung, Takt 46—73 (2. 1. 2.
1. 2. 1.).

Man könnte einwenden, es sei doch nicht so wichtig, daß gleich ein Kontrapunkt beim Thema stehe. Nach dem Eintritt des Gefährten sei dann doch kein Unterschied mehr zwischen dieser Fuge und einer gewöhnlichen. Bei mehr als zweistimmigen Fugen tritt aber ein Kontrapunkt zum Kontrasubjekt hinzu, der bei der gewöhnlichen Fuge später oder nicht käme. Außerdem: bei allen Doppelfugen ist das Thema beschränkt, das Kontrasubjekt gesteigert in seiner Selbständigkeit.

Statt eines selbständigen Gegenthemas kann die Rolle eines solchen die Verkleinerung, Umkehrung oder Umkehrung und Verkleinerung des Themas übernehmen. Ein Beispiel dafür ist Nr. 6 aus der Kunst der Fuge.

Keine Doppelfuge ist die h-moll-Invention (Ges.-Ausg. III, S. 18.), bei der der erste Themeneinsatz von einem Generalbaß gestützt wird, der absolut keine thematische Bedeutung hat. Von Takt 3 an ist sie eine normale zweistimmige Fuge. Diese Art möchten wir Fuge mit anfänglicher Baßstütze nennen; da das Vorhandensein der Stütze von einer gewissen Schwäche, einer melodischen Unselbständigkeit des Themas zeugt und damit die Form des Ganzen nicht charakteristisch sein muß, schließen wir solche Fälle aus unserer Betrachtung aus.

Die anfängliche Baßstütze, die mit dem Einsatz der tiefsten Stimme verschwindet, kann bei Durchführungen wiederkehren, ohne dadurch aber Bedeutung für die Fugenthematik zu bekommen. Ein Beispiel für eine solche Fuge mit wiederkehrender Baßstütze ist die G-dur-Sinfonie (a. a. D. S. 32. Takt 1—5 und 20—22).

Zu entscheiden, ob eine Linie nur Stützbaß oder melodisch wichtig, ist nicht immer leicht, oft nicht möglich, da Bach beides miteinander willentlich verquicken kann. In der d-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 23) ist die Führung des ersten Baßtaktes generalbaßmäßig, im zweiten Takt aber kann man die Wendung:



als Imitation der ersten Stimme:



ansehen. Die Kadenzformel (Dominante-Tonika) ist wieder rein harmonisch gedacht, also überwiegender Stützbaß. Daß der Stützbaß bei seiner Wiederkehr modifiziert sein kann, ohne dadurch in seiner melodischen Bedeutung zu wachsen, zeigt die a-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 38, Takt 21 ff.). Bei der dritten Stimme der e-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 28) haben die zwei ersten Achtel nur Einleitungsbedeutung wie bei der Es-dur-Invention (a. a. D. S. 6) die zwei ersten Viertel. Doch ist die weitere Linie:



als Kontrasubjekt aufzufassen, ist die Sinfonie, zum mindesten ihre Exposition, doppelfugemäßig? Ist es reiner Stützbaß, der nicht weiter verwendet wird, zum mindesten nicht in den zwei oberen Stimmen? Nun, es ist weder ein beibehaltenes Kontrasubjekt, da es nirgends vollständig wiederkehrt, noch ist es reiner Stützbaß, da es z. B. in der zweiten Stimme (Takt 7—11) teilweise benützt wird. Die ersten zwei Baßtakte der f-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 30) haben zwar trotz ihrer Chromatik, besonders

durch die 4 Achtel des zweiten Taktes, ebenfalls noch Stützcharakter, doch sind sie ganz streng beibehalten, in den oberen Stimmen auch durchgeführt. Solche zweifelhaften Fälle wie die c-moll-Sinfonie wollen wir weiterhin unberücksichtigt lassen.

Fugen mit anfänglicher und wiederkehrender Bassstüze sind wohl zu unterscheiden von Fugen mit durchlaufendem Generalbass. Diese kommen besonders vor in Vokal- und Kammermusikwerken für größere Besetzung. Ein Mittel Ding von beiden treffen wir häufig in den Violinsonaten mit obligatem Klavier: der Generalbass beteiligt sich ab und zu an dem thematischen Leben, er ist nicht durchlaufend und nicht nur einleitend. Violinstüze mit durchbrochenem Generalbass und eine d-moll-Sinfonie können in ihrer Gestalt sehr ähnlich sein, doch ist ihr Ursprung gänzlich verschieden. Die einen sind kontrapunktisch durchsetzt, doch ursprünglich homophoner Art, die andere ist durch Homophonie zerlegt, doch ursprünglich kontrapunktisch linear. Die Form und Thematik dieser Halb- oder Garnichtfugen kommt noch weniger für uns in Betracht.

Bei einer Tripelfuge müssen nach unserer Definition von Doppelfuge gleich mit oder vor dem Thema zwei Kontrasubjekte einsetzen.

Dies ist allein bei der siebenten Fuge aus der Kunst der Fuge (Ges.-Ausg. XXV, 1. Lief. [vgl. auch Ges.-Ausg. XLVII]) der Fall, und zwar ist sie Tripelfuge auf genau dieselbe Weise, wie Nr. 6 Doppelfuge wurde: sie nimmt als erstes Gegenthema die einfache, als zweites die doppelte Verkleinerung des Hauptthemas. Sie ist übrigens nur als Steigerung der vorausgehenden Fugen zu verstehen.

Eine Kombination von normaler Fuge und Doppelfuge, eine Doppelfuge, die Thema (1. Thema) und Gegenthema (2. Thema) erst je für sich als selbständige Fuge behandelt, möchten wir Zweithemenfuge heißen.

Ein Beispiel: Die c-moll-Fuge IV für Orgel (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 94):

- I. 1. Thema, Takt 1—37
- II. 2. Thema, „ 37—70
- III. Kombination von 1. und 2. Thema, Takt 70—104.

Eine Dreithemenfuge ist demnach Kombination von normaler, Doppel- und Tripel-Fuge: ein Hauptthema und ein 1. Gegenthema bilden eine Zweithemenfuge, eine 2. Zweithemenfuge ohne Exposition des Hauptthemas, die als schon bekannt überflüssig ist, bringt das 2. Gegenthema erst für sich, dann mit dem Hauptthema zusammen. Die letzte Synthese endlich ist Tripelfuge.

Als Beispiel die fis-moll-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier:

A, Takt 1—20	I. 1. Thema,	Takt 1—20
B, " 20—37	II. 2. Thema,	" 20—29
	III. 1. + 2. Thema,	" 29—37
C, " 36—55	IV. 3. Thema,	" 36—52
	V. 1. + 3. Thema,	" 52—55
D, " 55—70	VI. 1. + 2. + 3. Thema,	" 55—70.

Zwei- und Dreithemenfugen sind aber etwas ganz anderes als Fugen mit zwei und drei successiv auftretenden Kontrasubjekten. Bei ihnen wird der zweite bzw. dritte Gegensatz erst nach der ersten Durchführung oder später eingeführt, nicht allein, wie bei den Zwei- bzw. Dreithemenfugen das zweite bzw. dritte Thema, sondern gleich in Verbindung mit dem Thema. Er hat keine selbständige thematische Bedeutung, er ist nur eine Funktion des Themas, das er freilich neu beleben und aufleben lassen kann.

Ein Beispiel für eine Fuge mit zwei successiven Kontrasubjekten ist die H-dur-Fuge des zweiten wohltemperierten Klaviers. Die überkomplette erste Durchführung endigt Takt 27. Das erste Kontrasubjekt liegt Takt 5 bis 10 im Bass. Die melodische Linie im Bass weiterhin, Takt 10—14, ist nicht etwa ein zweiter Gegensatz zum Thema, sondern ein Kontrapunkt zum Gegensatz. Sie kommt auch in der ganzen Fuge nur zweimal vor. Das wirkliche zweite Kontrasubjekt annulliert mit seinem Auftreten Takt 28—30 das erste und wird bis zum Schluß beibehalten, gewinnt aber nie selbständige Bedeutung.

Die cis-moll-Fuge des ersten Teils ist eine Fuge mit drei successiven Kontrasubjekten.

Exposition bis Takt 17. Zweite Durchführung bis Takt 35. Takt 35 Einführung des zweiten Kontrasubjekts zusammen mit dem Hauptthema. Takt 49 Auftritt des dritten Gegensatzes, ebenfalls unselbständig, obwohl er einen eigenen Kontrapunkt bekommt (Takt 67 in der 1., 69 in der 2., 71 in der 1., 103 in der 1. Stimme).

Mag man den zweiten, hauptsächlich aber den dritten Gegensatz für eine Teilumbildung des ersten Gegensatzes erklären, man muß doch zugeben, der Einsatz der beiden Kontrasubjekte wird als neues Geschehen im Verlauf der Fuge empfunden. Wieder ist der erste Gegensatz von den beiden neuauftauchenden verdrängt worden.

Eine besondere Stellung nimmt die A-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier ein. Die eigentlich ungliederbaren ersten zwanzig Takte sind nur aus dem Thema heraus entwickelt. Sie haben keine greifbare Gegensatzbildung, erst Takt 23 tritt das eigentliche Kontrasubjekt auf, verbindet sich mit dem Thema in mannigfacher Weise, verschwindet 42—48 wieder, erscheint endlich Takt 49—54 noch einmal, wenn auch in Teilbildungen. Man könnte diesen Ausnahmefall eine Fuge mit verspätetem ersten Kontrasubjekt nennen.

Zwischen den Zwei- und Dreithemenfugen einerseits, sämtlichen Doppel- und Tripelfugenarten und den Fugen mit zwei und drei successiv eintretenden Kontrasubjekten andererseits besteht ein prinzipieller Gegensatz. Diese sind von vornherein monistisch, jene anfänglich dualistisch oder gar dreigeteilt und dann erst monistisch kombiniert, dem Geist der Fuge eigentlich nicht direkt entsprechend. Bach hat auch relativ wenig Zwei- und Dreithemenfugen geschrieben. *(beendet aber damit s. Schaffen!)*

Ebenso wie das Gegenthema einer Doppelfuge die Umkehrung des Hauptthemas sein kann, kann das zweite Thema einer Zweithemenfuge die Umkehrung des ersten sein. So gehören also sämtliche Fugengiguen hierher. Wirkliche Zweithemenfugen sind aber nur diejenigen, deren dritter Teil eine Synthese der beiden erst isolierten Themen ist.

Das ist nicht der Fall bei den Giguen der 5. englischen (Ges.-Ausg. XIII, S. 66), der 5. französischen (a. a. D. S. 118), der 3. deutschen (Ges.-Ausg. III, S. 80) Suite und der a-moll-Klaviersonate (Ges.-Ausg. XLII, S. 39): es sind Zweithemenfugen ohne Kombinationsteil. Weil unvollendet, zählt auch die kleine c-moll-Fuge hierher (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 154).

Das erste Thema allein, ohne das zweite, bringen die Giguenschlüsse der 3. englischen (Ges.-Ausg. XIII, S. 39), der 6. deutschen (Ges.-Ausg. III, S. 133) Suite und des Orgelpastorales (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 140), weiter der letzte Teil der c-moll-Orgelfuge I (Ges.-Ausg. XV, S. 132): Zweithemenfugen mit Reprise an Stelle von Kombination.

Nichts anderes als eine Reprise können ferner die Zweithemenfugen bringen, die eine Nichtfuge als Mittelteil haben, auf die also der Terminus Zweithemenfuge nur halb paßt. Es gehören hierher: die c-moll-Orgelfuge II (Ges.-Ausg. XV, S. 224) mit einer Invention, das F-dur-Klavierduett (Ges.-Ausg. III, S. 245) mit einem Kanon und die Ouverturenfugen der 6. engl. (Ges.-Ausg. XIII, S. 68), der 4. deutschen (Ges.-Ausg. III, S. 82) und der für sich stehenden h-moll-Suite (a. a. D. S. 154) mit Konzertsätzen.

Bestimmt eine normale Zweithemenfuge wäre Nr. 9 aus der Kunst der Fuge, wenn nicht das erste Thema als schon bekannt vorausgesetzt werden dürfte (durch die 1., 2., 5.-7. Fuge) und sie so gleich mit der Exposition des 2. Themas beginnen könnte. Den Beweis für die Berechtigung der Annahme, der 1. Teil sei weggelassen, bringt absolut schlagend die 14. Fuge, die „Variante zu Nr. 10“. Sie entspricht den Takten 23-120 der 10. Fuge ganz genau bis auf die ersten 4 Takte, wo bei dieser ein Kontrapunkt den Übergang vermittelt und die 2. Stimme die 1. leicht imitiert.

Die Fuge Nr. 8 aus der Kunst der Fuge schiebt vor ihren Kombinations- teil noch eine Reprise des 1. Themas (Takt 125-135).

Die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge ist unvollendet. Sie wäre wahrscheinlich eine Dreithemenfuge geworden. Takt 1–193 können wir hier als selbständige Zweithemenfuge miteinbeziehen.

Die große Es-Dur-Orgelfuge (Ges.-Ausg. III, S. 254) ist eine doppelte Zweithemenfuge, d. h. sie exponiert und kombiniert mit dem ersten Thema nach dessen Durchführung zwei verschiedene Themen, ohne alle drei Themen zum Schluß zu vereinigen. Sie ist demnach fünfteilig:

A (4/2), Takt 1–37	I. 1. Thema, T. 1–37
B (6/4), „ 37–82	II. 2. „ T. 37–59
	III. 1. + 2. Th., T. 59–82
C (12/8), „ 82–117	IV. 3. Th., T. 82–93
	V. 1. + 3. „ T. 93–117.

Eine Verschachtelung zweier Zweithemenfugen ist die 11. Fuge aus der Kunst der Fuge. Die eine stellt zwei Themen (I.=a, II.=c) auf, die sie kombiniert. Die zweite behandelt ihr umgekehrtes Thema als zweites (b) und kombiniert Urgestalt und Umkehrung. Eine Antithese von a und c erfolgt in zwei besonderen Durchführungen. Es ist dies ein äußerst kompliziertes Gebilde, das nur durch die vorausgehende, ihr verwandte 8. Fuge verständlich ist.

Die Termini Führer und Gefährte sind bekannt.

Wir werden später sehen, daß wir mit diesen Bezeichnungen bei den Expositionen der komplizierteren Fugen und bei den späteren Durchführungen der meisten Fugen nicht mehr auskommen. Oft steht der Gefährte, wenn er vorher in der Oberquinte, bzw. Unterquarte gebracht wurde, in der Oberquarte bzw. Unterquinte; wenn er früher in der Oberquarte bzw. Unterquinte kam, in der Oberquinte bzw. Unterquarte. Ich möchte diese neue Versetzung Nebengefährte heißen. Als Abkürzung verstehe man

für Führer	a,
für Gefährte	b,
für Nebengefährte	c. (<i>Verhältnis v. b</i>)

Häufig kommt ferner die Versetzung des Führers in seine Paralleltonart (Tp = Tonikaparallele) vor (d), des Gefährten in seine Paralleltonart (Dp = Dominantparallele oder Sp = Unterdominantparallele) (e), weiter die Versetzung des Nebengefährten in seine Paralleltonart (Sp oder Dp) (f). Seltener ist der Gefährte des Gefährten (\mathcal{D} = Wechseldominante oder \mathcal{S} = doppelte Unterdominante) (g) und der Nebengefährte des Nebengefährten (\mathcal{S} oder \mathcal{D}) (h). Noch andere Versetzungen sind mit i, die Veränderung der Themen mit x gemeint.

Daß man abc als Grundformen, def als Parallelversetzungen und ghi als entferntere Bildungen zusammenfassen kann, leuchtet ohne weiteren Kommentar ein.

Wir müssen beim Bau der Durchführungen unterscheiden zwischen Anlage in Reprisenform und Spiegelform, natürlich in Bezug auf das Thema. Bei der einen kommt ein Zusammenschluß zustande durch Wiederholungen, z. B.: a b a b, bei der anderen bezieht sich

alles auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, z. B. a b a b a; wenn wir diese Grundformen umstellen und weiter noch c einführen, so sind damit die Bauformeln für die allermeisten Durchführungen, insbesondere die Expositionen, gegeben; statt abc können natürlich ebenso gut die Parallelversetzungen def oder auch die entfernteren Bildungen ghi stehen.

Reprisenformen:

b a b a
 a c a c
 c a c a
 c a b c a b
 b a c b a c

usw.

Spiegelformen:

a b a
 b a b
 b a b a b
 a c a
 c a c
 a c a c a
 c a c a c
 b a c a b
 c a b a c

usw.

b und c dürfen sich auch auf einander beziehen, da ja beide Gefährten eines Führers sind, z. B.: a b a c a

Ebenso e und f.

Der Kern der Spiegelform kann auch doppelt oder dreifach sein, wenn er nur in sich einheitlich ist, z. B.:

a d e a a b f e d b a

oder vollständig fehlen: a b c a

Bei der Reprisenform darf zwischen erster Aufstellung und Wiederholung ebenfalls ein fremder Mittelteil sein: $\overbrace{a \quad b \quad d \quad e \quad a \quad b}$.

Kommen in ein und derselben Durchführung Grundformen und Parallelversetzungen oder (und) die entfernteren Bildungen vor, so können sich weiterhin abc, def und ghi aufeinander beziehen. Endlich stehen sogar ad, be, cf als Parallel-, bg und ch als Dominantversetzungen in engerem Verhältnis zueinander.

Wenn am Schluß noch ein überzähliger Führer oder Gefährte steht, ist dies ungefähr dasselbe wie ein Trugschluß oder eine andere Schlußdehnung bei einer Periode: eben Schlußbegründung.

Als Beispiele mögen hier folgen

für die Spiegelform:

- II. Wohlst. Klavier, Fuge in Fis-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad b \quad a}$
(T. 64-84)
- I. Wohlst. Klavier, Fuge in Es-dur, III. Durchf.: $\overbrace{b \quad a \quad b}$
(T. 26-37)
- Ges.-Ausg. XXXVI, S. 159, Fuge in C-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad b \quad b \quad a}$
(T. 23-36)
- I. Wohlst. Klavier, Fuge in b-moll, IV. Durchf.: $\overbrace{a \quad (\underline{bc}) \quad a \quad (\underline{bc}) \quad a}$
(T. 67-75)
- I. Wohlst. Klavier, Fuge in a-moll, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad a \quad b \quad b \quad a \quad a}$
(T. 27-40)
- Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 40, Fuge in g-moll, II. Durchf.: $\overbrace{a \quad c \quad a}$
(T. 26-45)
- II. Wohlst. Klavier, Fuge in A-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad c \quad b \quad a}$
(T. 16-29)
- Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 111, Fuge in G-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad b \quad e \quad a}$
(T. 55-86)
- II. Wohlst. Klavier, Fuge in dis-moll, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad e \quad f \quad a}$
(T. 27-35)
- Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 46, Fuge in B-dur, II. Durchf.: $\overbrace{(a) \quad a \quad (e) \quad d \quad b}$
(T. 26-56)
- II. Wohlst. Klavier, Fuge in dis-moll, II. Durchf.: $\overbrace{c \quad d \quad f \quad a}$
(T. 15-24)
- Kunst der Fuge Nr. 2, Fuge in d-moll, III. Durchf.: $\overbrace{d \quad c \quad f}$
(T. 45-57)
- Ges.-Ausg. XLII, S. 43, Fuge a. d. Son. in C-dur, II. Durchf.: $\overbrace{e \quad d \quad f}$
(T. 35-53)
- Mus. Opf., II. Ricercar (Ges.-Ausg. XXXI, 2. Lief.
II. Durchf.: $\overbrace{b \quad c \quad d \quad h \quad b \quad a}$
(T. 48-103)
- Ges.-Ausg. XXXVI, S. 191, Capriccio in B-dur, IV. Durchf.: $\overbrace{g \quad i \quad (g)}$,
(T. 16-19)

für die Reprisenform:

Kunst der Fuge Nr. 2, Fuge in d-moll, II. Durchf.:	a b a b
(Z. 23-42)	
Gef.-Ausg. XV, S. 122, Fuge in A-dur, II. Durchf.:	b a b a
(Z. 49-85)	
I. Wohlft. Klavier, Fuge in As-dur, III. Durchf.:	a d c f
(Z. 27-33)	
Gef.-Ausg. XXXVI, S. 191, Capriccio in B-dur II,	e i e i
III. Durchf.:	
(Z. 11-16)	
Gef.-Ausg. XXXVI, S. 191, Capriccio in B-dur II,	g i g i
II. Durchf.:	
(Z. 6-11)	

Weitere Beispiele kann man sich leicht selbst bilden. Die Zahl der gegebenen steht ungefähr im gleichen Verhältnis zur Anwendung der Spiegel- und Reprisenform überhaupt. Jene ist auch für die in der Ausdehnung doch begrenzten Durchführungen brauchbarer und schlußkräftiger. Daß die Reprisenform im Großen häufiger angewandt ist, wird dann der III. Teil zu zeigen haben.

1. Die Expositionen.

Die Behandlung der Expositionen scheidet sich in sich dreifach; je nachdem sie einer normalen, einer Doppel- oder Tripelfuge, einer Zwei- oder Dreithemenfuge angehören.

Die Exposition bei normalen Fugen.

Durchführung bedeutet höchste Verselbständigung jeder beteiligten Stimme, bedeutet aber auch Form der höchsten Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Die Verselbständigung verlangt successiven Eintritt der Stimmen mit dem Thema, Beantwortung des Themas auf einer anderen Stufe, verbietet sflavische Imitation in der Oktave. Die Einheitlichkeit will Beständigkeit in der Tonart, verzichtet auf starke Modulation, besonders in der ersten Durchführung auf ein zu weites Sich-entfernen von dem einmal hingestellten Thema. Als Kompromiß von großer künstlerischer Weisheit, als wirklich goldene Mitte zwischen diesen beiden Polen wurden denn für die Exposition die Gesetze gefunden:

Das Thema wird von einer I. Stimme allein aufgestellt, eine II. imitiert es in der Quinte als dem konsonierendsten Intervall, dem Grundton der zwei verwandtesten Tonarten. Die III. nimmt wieder

Bezug auf die I., die IV. auf die II., kommt eine V. und VI. hinzu, so gleicht die V. der III. und I., die VI. der IV. und II.

Fast alle Bach'schen Fugen lassen in der Exposition den Führer vom Gefährten, diesen wieder vom Führer ablösen u. s. f.

Die Violinfugen in g \sharp und a-moll (Ges.-Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4 und 20) haben die Ordnung Führer — Gefährte — Gefährte, höchst wahrscheinlich mit Rücksicht auf den Umfang des Instruments, für das sie geschrieben sind. Ebenso die Fuge der d-moll-Klaviersonate (Ges.-Ausg. XLII, S. 4) als Übertragung der a-moll-Violinfuge, dann die Klavierfughetta in d-moll (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 107) und die erste Fuge der fis-moll-Toccatà (Ges.-Ausg. III, S. 313), bei denen ein Grund für diese Ordnung nicht geltend zu machen ist. Führer — Gefährte — Gefährte — Führer folgen in der C-dur-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers aufeinander, Führer — Gefährte — Führer — Gefährte — Gefährte in der c-moll-Orgelfuge II (Ges.-Ausg. XV, S. 224). Nur einmal kommt der Gefährte vor in den Expositionen der vierstimmigen Fugen aus f \sharp und fis-moll im ersten wohltemperierten Klavier: Führer — Gefährte — Führer — Führer. Die d-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 149), die Übertragung der Violinfuge, hat die Expositionsordnung: Führer — Gefährte — Gefährte — Führer — Führer.

Was für die ganze Exposition gilt, gilt im besonderen für den Führer selbst: Einheit in der Tonart. Nur zur Dominante kann er modulieren, zur Unterdominante führt nur ein Bach'sches Fugenthema, und zwar das eines Jugendwerks: der kleinen e-moll Klavierfuge (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 155). Meist bleibt der Führer in der Tonika (s. Beilage VI A), dann steht der Gefährte in der Dominante (VI A a) oder seltener in der Unterdominante (VI A b), aus der er entweder selbst oder aus der der nächste Führer zurückmoduliert. Geht aber der Führer zur Dominante (VI B), so hat im allgemeinen der Gefährte zur Tonika zurückzumodulieren, wobei er meist aus der Oberquint (bzw. Unterquart) zur Oberquart (bzw. Unterquint) springt (VI B c). Es kommt aber auch Modulation bis zur Wecheldominante vor (VI B a), oder der Gefährte steht von Anfang an in der Oberquart (bzw. Unterquint) des Führers (VI B b).

Die Transposition des Gefährten in die Oberquint (bzw. Unterquart) oder Oberquart (bzw. Unterquint) ist oft nicht wörtlich mit Rücksicht auf die Haupttonart, die unterstrichen werden soll, und zwar durch die möglichst häufige Zitterung ihrer Haupttöne, des Grundtons und der Quint. Nach gewohnter Terminologie mag die genaue Versetzung reale, die der Tonart wegen modifizierte

tonale Beantwortung heißen. Die Exposition der Orgelfuge in A-dur (Ges.-Ausg. XV, S. 122) ist sowohl real als tonal.

Die tonale Beantwortung ändert sehr häufig nur den Auftakt, bei auftaktlosen Themen die Kopfnote, doch wird auch der ganze Anfang eines Themas modifiziert.

Interessant ist bei den von der Oberquint (Unterquart) zur Oberquart (Unterquint) springenden Themen (VI B c), wie die Rückung sich vollzieht:

bei einigen ganz heimlich, erst zum Schluß,

bei anderen bei einem größeren Sprung,

bei anderen wieder nach einer Pause.

Die Stellen sind mit \perp bezeichnet.

Die Hauptmasse der Themen moduliert nicht bei der Aufstellung und setzt den Gefährten in die Oberquint (bzw. Unterquart). Tonal und real halten sich ungefähr die Waage. Über statistische Einzelheiten orientiert die Beilage.

Außer den tonalen Modifikationen gibt es leichte Abweichungen des Gefährten vom Führer in Bezug auf Accidentien und Diastematik, die wir hier übergehen können.¹⁾ Ganz selten, meist bei modulierenden Führern, sind die Gefährten am Schluß umgebogen, um die ungeschickte Modulation in die Wechseldominante zu vermeiden (VI B a).

Als feste Regel gilt, daß der zweite bzw. dritte Führer oder Gefährte dem ersten genau gleich ist; als feste Regel hat sie aber auch ihre Ausnahmen.

Daß die letzte Note eines zweiten Führers oder Gefährten einen anderen rhythmischen Wert hat als die des ersten, muß sein, da ja immer anders weitergesponnen wird. Absehen können wir von den paar Fällen, bei denen der letzte Ton erhöht oder erniedrigt ist.¹⁾ Diastematische Veränderungen am Schluß sind meist sehr geringfügig (siehe z. B. wohltemperiertes Klavier, erste f-moll-Fuge). Zur höheren Oktave biegt sich etwa der zweite Führer der ersten Fuge des musikalischen Opfers. Manche zweiten Führer sind anders modulierend, meist nicht so sehr der Modulation als der Weiterspinnung zum Expositionsschluß halber. Die zweite Cis-dur-Fuge des wohltemperierten Klaviers kehrt ihren zweiten Führer wörtlich um. Die in cis-moll aus dem ersten wohltemperierten Klavier setzt den ersten realen Gefährten in die Oberquint des Führers, den zweiten in die Oberquarte. Auf die Modulationsordnung der Aria, deren Veränderungen sie sind, müssen die 10. und 16. Goldberg-Variation (Ges.-Ausg. III, S. 274 u. 284) Bezug nehmen; deshalb setzen sie ihre zweiten Gefährten in eine ganz andere Tonart.

Bei Orgelfugen ist eine weitere Modifikation der Themen nur natürlich: die Vereinfachung der Pedalstimme, für die ein paar Beispiele gegeben sind (Beilage VII). Bach baut aber Orgelfugenthemen mit Rück-

¹⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73.

sicht auf ihre Pedalbrauchbarkeit und macht aus der Not eine Tugend bei Themen wie dem der II. e-moll- (Ges.-Ausg. XV, S. 242) oder der I. a-moll-Fuge (a. a. D. S. 192). So sind die Veränderungen meist sehr unwesentlich.

Wir fassen die Charakteristika der Exposition bei normalen Fugen zusammen: Successiver Eintritt jeder beteiligten Stimme mit dem Thema in der Ordnung Führer, Gefährte, Führer, Gefährte, d. h. im gegenseitigen Quint- bzw. Quartabstand. Absolute Durchführung jeder einmal eingetretenen Stimme¹⁾.

Hierbei gibt es eine Besonderheit, die scheinstimmige Exposition. Z. B. ist die erste Durchführung der dreistimmigen B-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier Takt 13 vollständig (1. Stimme Führer, 2. Gefährte, 3. Führer). Als ob sie vierstimmig wäre, mit der 2., 3. und 4. Stimme begonnen hätte und die 2. nun pausieren ließe, trägt sie Takt 13 bis 17 den Gefährten in der Sopranlage vor. Diese quasi-4. Stimme kommt nicht mehr vor im weiteren Verlauf. Die überkomplette Exposition dagegen sucht nicht den Anschein der Scheinstimmigkeit zu erwecken, wenn sie das Thema in einer vorher schon dagewesenen Lage bringt (Z. B. II. wohltemperiertes Klavier, Fuge in H-dur, 4. Stimme, Takt 19–22).

Eine Art der Fugenzersetzung kann auch schon in der Exposition statthaben: die freie Weiterspinnung. Z. B. ist das sehr kurze Thema der d-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 149) in den ersten 6 Takten durch alle Stimmen gegangen (3. 4. 2. 1. 5.). Die nächste Durchführung beginnt deutlich Takt 15. Takt 7–15 ist also freie Weiterspinnung.

Ein ganz vereinzelter Fall ist die Exposition der Cis-dur-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier. Sie ist von Anfang an enggeführt. (Die aus D-dur im II. wohltemperierten Klavier hat nur eine Engführung. Weitere Beispiele aus der Kunst der Fuge s. S. 36.) Dazu wird noch der zweite Führer gleich in der Gegenbewegung gebracht und kombiniert, was sonst nur noch in der Kunst der Fuge vorkommt.

Die Exposition bei Doppel- und Tripelfugen.

Bei den Expositionen der wenigen wirklichen Doppelfugen gilt für Thema und Gegenthema genau dasselbe, was von den normalen Expositionen gesagt wurde.

Von der Ordnung Führer — Gefährte usw. weichen nur die h-moll-Orgelfuge über das Corelli-Thema (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 121) mit Führer — Führer — Gefährte — Führer und der II. Teil der Orgelkanzone (a. a. D.

¹⁾ Abgesehen ist hier von den Soloviolinefugen (Ges. Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4, 20 u. 39), die an Stelle realer Stimmen meist nur mit Andeutungen, häufig mit Füllrönen arbeiten müssen.

S. 126) mit Führer — Gefährte — Gefährte — Führer — Führer ab. In der g-moll-Orgelfuge V (a. a. O. S. 217) findet schon in der Exposition eine Verteilung des Themas auf zwei Stimmen statt: Der Gefährte wird von der 2. und 3. Stimme gebracht. Merkwürdig ist nun der nächste Einsatz: Die 4. Stimme bringt den Kopf des Gefährten, worauf die 1. mit der Weiterführung des Führers antwortet.

Die Führer sind bis auf eine Ausnahme nicht modulierend.

Der Gefährte springt bei dieser einen Ausnahme, dem Thema des e-moll-Klavier-Duets (Ges.-Ausg. III, S. 242), von der Unterquarte in die Untersekunde, wodurch, wenn auch etwas gewaltsam, statt der Wechsel-dominante nicht wie gewöhnlich die Tonika, sondern sogar die Unter-dominante gewonnen wird.

Bei den nicht modulierenden Führern kommen ebenfalls springende Gefährten vor, wenn auch nur von der Oberquarte zur Oberquarte (bzw. von der Unterquarte zur Unterquarte) oder von der Oberquarte zur Oberquarte (bzw. von der Unterquarte zur Unterquarte), was ja in den normalen Fugen nur bei modulierenden Führern der Fall war (Beilage VIII).

Die Exposition unserer einzigen Tripelfuge ist abgesehen von der Gegenbewegung durchaus normal (s. Beilage XIV).

Die Exposition bei Zwei- und Dreithemenfugen.

Die Expositionen des ersten Themas bei den Zweithemenfugen sind bei der Besprechung der gewöhnlichen Expositionen schon einbezogen worden.

Für die Expositionen der zweiten Themen ist das Normale, daß vorher der erste Teil voll schloß und darauf ganz neu begonnen wird, daß also eine Stimme mit dem zweiten Thema allein einsetzt, eine zweite dazu kommt usw., als ob eine andere Fuge anfinge.

Das ist regelmäßig bei den Fugengiguen der Fall, wo dann durch die Umkehrung des Themas (mit Ausnahme der Gigue aus der 5. deutschen Suite [Ges.-Ausg. III, S. 112]) die Einheit gewahrt wird. Das zweite Thema kann aber auch schon in den Schluß des ersten Teils hineingesponnen sein, wie z. B. in den Takten 114—115 der Schlußfuge aus der Kunst der Fuge.

Ein anderes, häufigeres Vorbeugemittel gegen eine melodische Mattigkeit, die entstehen könnte, wenn nach dem gesteigerten Geschehen im ersten Teil plötzlich ein tiefer Schnitt geführt, alles Leben gewaltsam abgestoppt würde, ist die sofortige Weigabe eines Kontrasubjekts.

Diese Technik kann bewirken, daß man fast unmerklich auf die Ebene des zweiten Themas gleitet, was dem fließenden Prinzip der Fuge

mehr entspricht als scharfe Scheidung. Nach unserer früheren Definition der Doppelfuge müßte man bei der *gis-moll*-Fuge des zweiten wohltemperierten Klaviers, der *F-dur*-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 164) oder der 10. Fuge aus der Kunst der Fuge die zweiten Teile Doppelfugen nennen. Es ist aber etwas anderes, ob eine Fuge für sich steht oder nur eine Funktion in einem größeren Organismus ist. Dem Fluß des Ganzen bringt der zweite Teil seine Selbständigkeit zum Opfer. Es ist dies eine Unterordnung, eine Abhängigkeit oder besser ein Zusammenarbeiten, eine Gesinnung, die halm ja zum Hauptcharakteristikum der Sonate macht: auch die Fuge kann „eine Formel des Zusammenwirkens, ein Organismus im Großen“ sein. Ein anderes Beispiel mag zeigen, daß wir nicht aus der Not eine Tugend gemacht haben: die Schlußfuge der *c-moll*-Passacaglia (Ges.-Ausg. XV, S. 296, Takt 169—292) hat gleich beim Anfang ein Kontrasubjekt bei sich. Unselbständigkeit wird diesem Thema niemand vorwerfen wollen; man kann ruhig behaupten, daß die Fuge mit dem Thema allein beginnen würde, wenn sie für sich stünde, jetzt aber darauf verzichtet, um keinen Miß zu verursachen und weil das Thema allein schon am Anfang der Passacaglia gestanden hat.

Statt eines können natürlich auch mehrere Kontrasubjekte stehen wie z. B. Takt 93 ff. in Nr. 8 der Kunst der Fuge.

Enggeführt — ebenfalls, um eine Abschwächung des Flusses zu vermeiden — sind die zweiten Expositionen der *a-moll*-Klavierfuge (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 84) und der *fis-moll*-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier.

Die Expositionen der zweiten Themen haben dadurch, daß sie mitten im musikalischen Geschehen stehen, nicht mehr die Beschränkung des ersten Anfangs nötig (Beilage IX).

Noch viel freier sind die Expositionen der Kombinations-teile gebaut. Sie haben fast alle möglichen Versezungen (siehe Beilage X).

Wie schon gesagt, haben die *Siguen* der 3. engl. Suite (Ges.-Ausg. XIII, S. 39), des Orgelpastorales (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 140), der 6. Partita (Ges.-Ausg. III, S. 133) und die Orgelfugen Ges.-Ausg. XV, S. 132 u. 224 nur eine Reprise des ersten Themas an Stelle einer Kombination von erstem und zweitem Thema. Bis auf die letzte, die den Nebengeführten und das Thema in der Parallele einführt, sind diese Reprise-Expositionen durchaus normal.

Die Expositionen der dritten Themen der *Es-dur*-Orgelfuge (Ges.-Ausg. III, S. 254), der Schlußfuge aus der Kunst der Fuge und der *fis-moll*-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier sind ebenfalls normal mit Ausnahme der letzten, die statt des zweiten Führers das Thema in der doppelten Unterdominante bringt.

Nur auf Führer und Gefährten beschränkt sich endlich die Kombination aller drei Themen der *fis-moll*-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier.

2. Die Durchführungen nach der Exposition.

Selbständige Fugen mit nur einer Durchführung gibt es nicht. Der Terminus Exposition hätte ja keinen Sinn, wenn das, was „auseinandergesetzt“ wird, nicht weiter verarbeitet würde. Kann es doch auch kein Drama geben, das nur exponiert.

Etwas anderes ist es bei den ersten und zweiten Teilen von Zweithemenfugen (bzw. den ersten, zweiten und vierten bei Dreithemenfugen), da sie direkt auf die Kombinationsteile bezogen sein können, d. h. für die Kombinationsteile exponieren, was sogar meist der Fall ist. Weiter bestehen die Kombinationsteile der Zwei- und Dreithemenfugen gewöhnlich aus einer Durchführung. Sie sind der krönende Höhepunkt, der Gipfel einer sich immer steigenden Fuge, sie würden zur Hochebene bestenfalls, hätten sie mehrere Durchführungen. So ist auch die isolierte Durchführung des „Zentrums“ aus dem kleinen Labyrinth für Orgel (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 225) zu verstehen; da bedeutet freilich schon normales Fugieren dasselbe (an der freieren Art des Eingangs und Schlusses gemessen) wie bei Zweithemenfugen die Doppelfuge.

Normale und Doppelfugen mit zwei Durchführungen gibt es aber schon eine beträchtliche Anzahl. Es sind dies nicht etwa besonders kleine, unbedeutende Stücke.

Z. B. gehören hierher die erste *c*-moll- und *fis*-moll-Fuge, die zweite *Es*-dur- und *F*-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier, ja sogar, *mirabile dictu*, das große sechsstimmige *Ricercar* aus dem musikalischen Opfer (Ges.-Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 12). Hinzunehmen müssen wir auch Fugen mit ganz freier Weiterführung oder freiem Schluß, statt deren sehr wohl auch noch eine, zwei oder drei Durchführungen stehen könnten, die aber eben nicht stehen.

Norm ist freilich die Anlage in drei oder vier Durchführungen. Die Fugen mit fünf oder sechs Durchführungen sind schon seltener, ganz vereinzelt sind die Beispiele für Fugen mit sieben bis zehn Durchführungen.

Bach kennt eine harmonische und eine lineare Steigerung oder Variierung der Durchführungen. Die eine wird bewirkt durch die Versetzung der Themen, die andere durch Engführung, Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung des Themas. Beide kommen natürlich kaum isoliert vor. Sie wirken ineinander.

Fruchtbar ist hier ein Vergleich von Periode und Durchführung. In jener bedient sich die Harmonik des a-linearen Basses, in dieser der Versetzung des Themas. Wie es keine Sonate über dem *C*-dur-Akkord allein geben kann, so ist es undenkbar, daß eine Fuge das Thema nur in einer Lage bringt. Wie ein klassisches Stück zu-

nächst seine Tonalität absolut eindeutig festlegt, d. h. auf Tonika, Dominante und Unterdominante mehr oder weniger beschränkt ist, so hat die Exposition der Fuge meist nur Führer und Gefährten; wie dann der Kreis geweitet wird und zuletzt sich wieder zusammenzieht, wie er auch ganz in Ruhe bleiben kann, hat die Musik der Periode mit der der Durchführung gemeinsam. Natürlich sind die Mittel verschieden. Die Klassik ist auf eine Verbindung von Harmonik und Linie angewiesen, bei Bach geschieht alles durch das Thema selbst.

Wie schon angedeutet, muß in der zweiten Durchführung wie auch in den späteren nicht etwa unbedingt eine neue Form des Themas gebracht werden. Schon die einfache, sehr häufige Umkehrung der anfänglichen Folge Führer—Gefährte in Gefährte—Führer bringt anderes Leben. Doch nicht einmal das braucht der Fall zu sein.

Einen Grund zu finden, warum Bach dies Thema versetzt, jenes nicht, ist kaum möglich. Es läge nahe, anzunehmen, daß komplizierte Themen kein neues Licht nötig hätten, da sie an sich interessant genug sind, doch kann man auch wieder sagen, schlechte Themen ertrüge man länger in der gleichen Lage als anspruchsvollere.

Freilich müssen wir uns darüber klar sein, daß unsere Untersuchungen nicht etwa identisch sind mit der Untersuchung der Fuge Bachs. „Das Thema“ ist vielleicht das wichtigste Spezialproblem in dem großen Fragenkomplex, der sich hier auf tut. Die Bachsche Fuge kann aber damit nicht erschöpft werden: die Kontrasubjekte, die weiteren Gegenätze und Kontrapunkte, die Zwischenspiele, die Überleitungen, die Weiterentwicklungen, die freien Schlüsse, die Anhänge, die Coden, die Stimmbehandlung und -zahl in der Bachschen Fuge, all das sind sehr wichtige Einzelfragen. Mehr komplexive hießen: Verwandtschaft von Präludium und Fuge, von Toccaten-Einleitung und -Schluß mit ihrer Fuge oder ihren Fugen, von Sonaten- oder Suitenouverturenfuge mit ihrer Einleitung und den folgenden Sätzen, der Fugengigue mit den anderen Suitenteilen usw. Ganz abgesehen ist von den Fugen mit Generalbaß und anfänglichem oder wiederkehrendem Stützbaß (s. S. 18 f.). Dies betrifft nur Bachsches Werk, isoliert methodisch betrachtet; es käme nun eine chronologische Untersuchung. Wenn alles noch geschichtlich in bezug auf Vor- und Umwelt behandelt werden soll, wachsen die Arbeiten ums Dreifache.

Aber auch unsere Spezialfrage mußte eingeschränkt werden. Einmal, was historisches betrifft, wo man sofort auf das sehr schwierige Problem stößt: kann man denn die Bachsche Fuge, also auch ihre Thematik, mit nur einer von Bachs Vorgängern vergleichen, da doch in keines

andern Werk, mit Ausnahme des späten Beethoven, die Fuge solch fundamentale Bedeutung und Wichtigkeit gehabt hat? Dann reden wir nur vom Thema als Ganzem. Wie Thementeile, Motive aus den Themen für Gegensätze und Zwischenspiele benützt werden, wie Anläufe zum Sitat eines Themas, zur Einführung einer Durchführung gemacht werden usw., dürfen wir nicht ausführlich behandeln, höchstens da und dort andeuten.

Es kann also, das soll hier nur gesagt werden, jede Durchführung ihr eigenes Gepräge bekommen, auch wenn wir dies an den Themen selbst nicht immer feststellen können; z. B. werden pausierende Stimmen formal benutzt: viele Durchführungsanfänge werden dadurch gekennzeichnet, daß nur noch eine (oder zwei) Stimme beim neueinsetzenden Thema bleibt. Weiterhin sind verspätete erste, sukzessiv eintretende zweite und dritte Kontrasubjekte, kontrapunktierende Stimmen, Überleitungen und Zwischenspiele (wenn diese nicht das Thema zitieren) vom Boden unserer Untersuchung aus nicht zu greifen.

Abweichungen der Versetzungen vom Führer oder Gefährten, bzw. des Führers und Gefährten der zweiten oder dritten Durchführung vom Führer und Gefährten in der ersten sind auch hier so geringfügig, daß wir sie übergehen können.¹⁾

Sehr häufig ist in den späteren Durchführungen, was in den Expositionen absolut Ausnahme gewesen war: das Vorkommen realer neben tonaler oder tonaler neben realer Beantwortung. Oft ist sogar der Führer, besonders wenn er aufstaktig ist, „tonal verändert“.

Was wir bei der Behandlung der Expositionsbeantwortungen noch nicht so präzis fassen konnten, was jetzt aber ganz klar wird und noch oft vorkommt, ist die Kombination von Gefährte und Nebengefährte in einer Stimme an Stelle des Nebengefährten oder Gefährten allein²⁾ oder umgekehrt, die Kombination des Nebengefährten mit dem Gefährten statt des Gefährten oder Nebengefährten allein³⁾. Wir hießen das einen von der Oberquint zur Oberquart bzw. von der Unterquart zur Unterquint oder einen von der Oberquart zur Oberquint bzw. von der Unterquint zur Unterquart springenden Gefährten. Später kommt neben dieser Form dann oft der Nebengefährte bzw. der Gefährte allein vor.

Von der nun häufiger werdenden Verteilung eines Themas auf zwei Stimmen war schon die Rede (S. 29f.). In den Beilagen ist das durch einen Kreis um die Zahlen der zwei betreffenden Stimmen gekennzeichnet.

¹⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73.

²⁾ Abkürzung: (bc)

³⁾ Abkürzung: (cb)

Neu ist, daß Themen Einschübe bekommen können. Besonders kompliziert ist ein solcher Fall in der D-dur-Orgelfuge I (Ges.-Ausg. XV, S. 92), bei der auch außerdem zahlreiche Themenverteilungen auf zwei Stimmen vorkommen. Takt 90 bringt die dritte Stimme den Themakopf in der Wechseldominante. Dieser wird von der ersten Stimme imitiert, dann nimmt sie aber der dritten den weiteren Verlauf voraus. Streicht man Takt 91—93, so ist das Thema in der dritten Stimme regulär (abgesehen von der Kadenzierung T. 95—96).

Ein umgekehrter Fall, Themenelision, kommt in der kleinen Klavierfuge II aus C-dur vor (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 184). Takt 8 in der dritten Stimme setzt der Kopf des Gefährten ein, ein Glied des Themas wird dann ausgelassen und vereinfacht, dicht an den Kopf angefügt, der Schluß gebracht. Diese Elision hat der Engführungsmöglichkeit wegen statt:



Daß der Kopf oder Anfang des Themas einfach weggelassen wird, trifft man häufiger.

z. B. im 30. Takt der I. G-dur-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 172), I. Stimme.

Wie das Zusammenarbeiten der Sonate auch von der Fuge bis zu einem gewissen Grad in Anspruch genommen werden kann, so kann sie auch im klassischen Sinne variieren; nicht nur durch kleine Abweichungen oder Pedal-Vereinfachungen, die eigentlich Zugeständnisse sind, sondern des Variierens wegen. Als Ganzes beruht die Kunst der Fuge auf diesem Prinzip, ja sie ist nur dadurch möglich.

Wie fein es ausgenützt ist, zeigt sehr schön die Tabelle sämtlicher Themen bei Graeser (Bachs Kunst der Fuge, Bach-Jahrbuch 1924).

Aber auch in einer einzelnen Fuge kann das Variieren stattfinden.

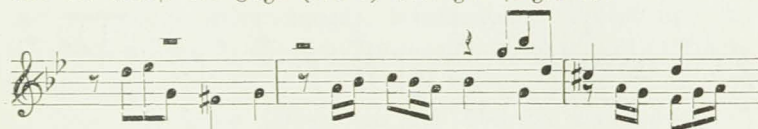
Die ersten drei Themenzitate in der zweiten Durchführung von Nr. 3 aus der Kunst der Fuge (Takt 23, 1. St., Takt 29, 3. St., Takt 35, 3. St.) sind rhythmisch verschoben und melodisch bereichert und hier nicht, um eine Engführung zu ermöglichen wie in Nr. 4 (Takt 107, 4. St., Takt 111, 1. St.).

Es bleibt uns noch von den linearen Steigerungsmitteln im allgemeinen zu reden.

Bei den Engführungen ist vor allem der Abstand wichtig, in dem die imitierende Stimme einsetzt. Man kann natürlich streiten, was man noch als Engführung gelten lassen will. Einen Fall wie diesen:



aus der Kunst der Fuge (Nr. 5) oder gar folgenden:



aus der g-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers möchte ich nicht hierher rechnen. Man sollte hier von einer Themenüberschneidung sprechen, die kleiner oder größer sein mag. Wie hierbei, so fehlt auch bei der Parallelführung¹⁾ das für die Engführung Typische: das Nachlaufen einer verspäteten Stimme (die andere hat besser auf ihren Einsatz aufgepaßt) und das Dann-doch-nicht-einholen-können (ja, eine Engführung kann auch komisch sein; mit anderen, ernstern Worten:) die Spannung und Reibung zweier Stimmen, die miteinander auf Tod und Leben kämpfen, wo es hart auf hart geht.

Dies Ringen zweier Themen ist im allgemeinen am fühlbarsten bei der dichten Engführung (ein Pleonasmus nur rein sprachlich):



im Gegensatz zur lockeren:



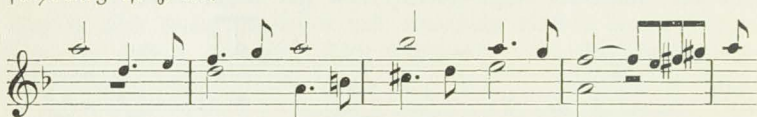
(Beide Beispiele sind aus der ersten C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, Takt 16 u. 21 ff.).

¹⁾ Parallelführung soll natürlich heißen, daß zwei Stimmen zusammen einsetzen und beieinander bleiben, wie beispielsweise in der zweiten g-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers Takt 45, 51 und 59.

Eine rein lineare Steigerung ist die Engführung, wenn sie in der Oktave bzw. Prim oder Doppeloctave imitiert. Harmonisch und linear wirkt zusammen bei sämtlichen anderen Imitationen. Am häufigsten ist natürlich die in der Quint bzw. Quart.

Die Parallelführung ist auf Terz- oder Sextversetzungen angewiesen.

Stillschweigend vorausgesetzt wurde, daß die Imitation streng ist, was aber aus rein technischen Gründen sehr oft nicht der Fall ist: häufig bringt die 2. Stimme nur ein Stück oder eine Umbildung des Themas, das von der Modellstimme genau zitiert wird. Eine solche Scheingeführung ist z. B.:



(Kunst der Fuge Nr. 10, Takt 23 ff.). Umgekehrt kann auch die Modellstimme unvollständig, die imitierende Stimme aber genau zitieren.

Noch häufiger kommt es vor, daß schon die Modellstimme nicht das ganze Thema, sondern nur ein Motiv aus dem Thema, meist den Kopf oder Anfang bringt, der dann genau imitiert wird. Diese Themenmotiv-Engführung wird zur Themenmotiv-Scheingeführung, wenn die Imitation ungenau ist.

Die Engführung ist doppelt, wenn zwei Stimmen successiv, doch nicht in zu weitem Abstand eine Modellstimme imitieren, drei- oder vierfach, wenn es drei oder vier Stimmen tun; die Modellstimme wird nicht mitgerechnet.

Enggeführt sein kann nur unter sich Gleiches. Kombinieren kann man die Urgestalt des Themas mit seiner Umkehrung, Vergrößerung oder Verkleinerung, engführen nur zwei oder mehr Grundformen, Umkehrungen, Vergrößerungen oder Verkleinerungen.

Es sind deshalb in den Analysen Engführungen und Kombinationen wohl voneinander zu unterscheiden. Sie haben eine, Parallelführungen haben zwei Klammern.

Engführungen in den Expositionen sind sehr selten. Erwähnt haben wir schon die Cis- ($\begin{smallmatrix} 3. \\ 1. \end{smallmatrix}$) und D-dur- ($\begin{smallmatrix} 1. \\ 4. \end{smallmatrix}$) Fuge aus dem zweiten Wohltemperierten Klavier; außerdem ist Nr. 10 aus der Kunst der Fuge zu nennen ($\begin{smallmatrix} 4. Gb \\ 1. Gb \end{smallmatrix}$). Die Engführung dort ist nicht zu verwechseln mit der direkt folgenden Kombination ($\begin{smallmatrix} 2. \\ 3. Gb \end{smallmatrix}$). Noch dichter folgt beides in der ersten Durchführung der Cis-dur-Fuge aufeinander. Kombinationen haben, abgesehen von diesen Ausnahmefällen, die Expositionen sämtlicher Doppel- und Tripelfugen, weiter die der dritten Teile der Zwei- und die dritten, fünften und sechsten der Dreithemenfugen. Themenüberschneidungen kommen z. B. in den Expositionen von Nr. 5, 6 (Segenthema), 10 und 14 aus der Kunst der Fuge vor.

Für die Umkehrung (Abkürzung Gb = Gegenbewegung) besteht die sehr einfache Regel, daß ein Thema, dessen Grundform mit der Prim beginnt, bei der Umkehrung in der Ober-Quint¹⁾ einzusetzen hat und umgekehrt, daß ferner jeder Schritt der Urform nach abwärts bei der Umkehrung einen ebenso großen nach aufwärts bewirkt und umgekehrt, daß also die Terz die x-Achse bildet für die beiden Kurven, daß das y der Gb ein Minus hat, wenn dasselbe y der Urform ein Plus hat und umgekehrt, daß bei $y = 0$ (der Terz) beide Punkte auf der Achse zusammenfallen. Es gibt auch hier wieder Abweichungen, besonders am Schluß und am Anfang, natürlich zu Gunsten der tonalen Klarheit und Verständlichkeit.²⁾

Sehr kurz fassen können wir uns über die Vergrößerung und Verkleinerung. Jene bedeutet nichts als Verdoppelung der rhythmischen Werte, diese bewirkt deren Verminderung um die Hälfte. Doppelte Verkleinerung ist eine normale Verkleinerung einer normalen Verkleinerung. Doppelte Vergrößerung kommt in den Fugen nicht vor.

Einen sehr interessanten Fall möchten wir hier vorwegnehmen. Der Führer der dis:moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers heißt:



Er kommt in der sechsten Durchführung, Takt 77 in der Vergrößerung vor:



Nun hören wir ebenfalls Takt 77 die Bildung:



¹⁾ Selten kommt vor, daß die Umkehrung in der Unterquint steht. Abkürzung: Gbu.

²⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73. Was den einen ganz exorbitanten Ausnahmefall in der Gigue der dritten deutschen Suite (Ges.-Ausg. III, S. 80) betrifft, möchte ich auf den kleinen, sehr geistreichen Aufsatz Halms in: „Grenzen und Länder der Musik“ (Gesammelte Aufsätze, München 1916. S. 133) verweisen: „Vom Mechanischen in der Musik.“

Sie ist sowohl Urform als Vergrößerung, außerdem noch rhythmisch belebt. Man kann hier von einer Teilvergrößerung sprechen. Ähnliche Bildungen finden sich Takt 24 (mit unvollständigem Schluß) und Takt 48 (Gb, ebenfalls abweichender Schluß).

Noch ein Wort über Einschaltungen und Fugenzersetzung.

Höchste formale Kraft haben Zwischenspiel und Überleitung unter Umständen. Genes ist die Bearbeitung und selbständige Entwicklung eines Motivs aus Thema oder Kontrasubjekt, wörtlich oder modifiziert, sequenziert oder anders ausgesponnen, mit deutlichem Anfang und Ende.

(z. B. in der h-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers, Takt 17–21 oder 65–69). Daß Zwischenspiele mit eigenem Thema fugiert sein können, zeigen die Takte 34–44 von Nr. 14 aus der Kunst der Fuge.

Daß Zwischenspiele einmal das ganze Thema bringen können und doch Zwischenspiele bleiben, belegen die Takte 9–16 der H-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Daß umgekehrt Zwischenspiele in Durchführungen eindringen, beweist die f-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier.

Kürzer, mehr verschliffen und unselbständiger, ohne klaren Anfang und Schluß ist die Überleitung.

(z. B. in der dis-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers, Takt 15–19.)

Eine Art der Zersetzung haben wir schon bei den Expositionen kennengelernt: die freie Weiterspinnung (s. S. 28).

Noch viel ausgedehnter als dort kann sie selbstverständlich im weiteren Fugenverlauf sein; die Exposition ist ja im allgemeinen der straffste, disziplinierteste Teil der Fuge. Neben der d-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV., S. 149) sind hauptsächlich die Orgeltoccatenfuge (a. a. O. S. 269) und die Soloviolinefugen zu nennen (Ges.-Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4, 20 und 39. Die d-moll-Orgelfuge ist bekanntlich eine Übertragung der g-moll-Soloviolinefuge.).

Das Typische der Weiterspinnung ist, daß sie nur Anhang einer rechtmäßigen Durchführung sein, nicht an Stelle einer solchen stehen darf, wie die Fantasie-Durchführung. Deren Charakteristikum ist ein freies Schweifen in Passagen und Arpeggien, bei denen man nicht mehr von Drei- oder Vierstimmigkeit sprechen kann, wo das Thema nicht „durchgeführt“, sondern zitiert wird.

Das großartigste Beispiel dafür ist der Mittelteil der II. e-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV. S. 242, Takt 59–177: T. 69, 4. St., T. 81, 4. St., T. 89, 2. St., T. 108, 1. St., T. 137, 4. St., T. 156, 2. St., T. 173, 3. St.). Das letzte Zitat ist Schluß der Fantasiedurchführung und zugleich Anfang der wieder normalen vierten Durchführung.

Die Fantasiedurchführung muß wiederum das Thema ganz bringen. Wo nur noch Themenbruchstücke zu finden sind, kann man auch mit dem Vorbehalt der Fantasie nicht mehr von Durchführung sprechen. Eine solche Halbfuge ist die D-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier.

Die Exposition ist regulär: Dominantschluß T. 6, Stimmfolge 4. 3. 2. 1. Als eine zweite Durchführung kann man T. 11—17 bezeichnen: 1. Stimme (T. 11—12), enggf. mit der ungenauen 4. St.

2. Stimme (T. 12—13),

1. Stimme (T. 13—14), " " " " 4. St.

3. Stimme (T. 14—15),

4. Stimme (T. 15—16).

Schluß auf der Subdominantparallele, T. 17.

Takt 6—11 ist dann Zwischenspiel mit zweimal zitiertem Thema (T. 7—8, 4. St., T. 8—9, 1. St.).

Takt 23—27 nennt nun Stade (a. a. D. S. 22) „eine letzte gesteigerte Durchführung des Themas, dessen beide Hälften gesondert in kräftig zusammengedrückter Verarbeitung und wuchtiger harmonischer Breite hingestellt werden“. (T. 17—23 wäre also ein zweites Zwischenspiel.) Ich halte das nicht für richtig; die zweite und dritte Stimme hat nur noch Füllstimmenbedeutung, T. 25 und 26 ist rein harmonisch gedacht, das an sich so kurze Thema wird zerrissen: es ist dies eine freie, wenig fugenmäßige Musik.

Sehr ähnlich ist der zweite Teil der Cis-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier (T. 19—35), wenn auch hier nicht zwei, sondern sechs allerdings sehr kleine, aber normale Durchführungen vorausgehen.

Solche selbständigen, freien zweiten Teile hat man wohl zu unterscheiden von nur angehängten freien Schlüssen. Diese sind sehr häufig, hauptsächlich bei den Orgelfugen. Man kann sie toccatenmäßig heißen, besonders wenn das zugehörige Präludium mehr improvisierend und unselbständig gehalten ist.

Die strengere Form des freien Schlusses ist die Coda. Meistens ist sie über einem Orgelpunkt aufgebaut, der ja Symbol ist für das Zur-Ruhe-Kommen-wollen, Ausklingen-lassen. So sind auch die in der Coda vorkommenden Themenzitate zu keiner großen Lebendigkeit mehr fähig: der Führer allein ist am häufigsten. Wenn eine Versetzung gebraucht wird, ist es meist die in die Unterdominante, also der Nebengefährte bzw. Gefährte.

Hatte eine Fuge große lineare Steigerungen, wie beispielsweise die erste C-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier, so können sehr wohl in der Coda noch Engführungen vorkommen, die aber doch als ein Decrescendo empfunden werden, auf die gewaltige dritte Durchführung be-

zogen. Ist ein Thema lang oder zweiteilig, so wird häufig nur der erste Teil desselben in der Coda benützt. Daß auch diese Teile eingeführt werden, zeigt besonders schön der Schluß der a-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier.

Von den Themenzitaten in Zwischenspielen, freien Weiterspinnungen, freien Schlässen oder Coden soll am Schluß dieses Teils noch gesprochen werden. Fantasiedurchführungen beziehen wir jetzt schon ein.

Die Stimmführung endlich ist im weiteren Verlauf der Fuge oft nicht mehr ganz streng.

So kann eine zweite Stimme pausieren, während die erste weiterläuft. Nach ein paar Taktten kann diese zweite Stimme über der ersten einsetzen und dauernd über ihr bleiben.

Dann können alineare Füllstimmen (z. B. in der I. e-moll-Orgelfuge [Ges.-Ausg. XV, S. 102] T. 19—21), ganz besonders bei Schlässen (a. a. O. T. 34) plötzlich hinzutreten.

Weiter sind z. B. in der Schlußfuge der fis-moll-Klaviertoccata (Ges.-Ausg. III, S. 318) die zwei ersten Durchführungen reell dreistimmig. Takt 21 taucht plötzlich eine reguläre vierte Stimme auf, die bis zum Schluß beibehalten wird.

Bewußt zur Steigerung des Geschehens bis zum Höhepunkt ausgespart ist die fünfte Stimme der C-dur-Orgelfuge III (Ges.-Ausg. XV, S. 232, T. 49) oder die vierte der zweiten c-moll-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier (T. 19). In beiden Fällen stehen diese Nachzügler in der Vergrößerung.

Am willkürlichsten, was Stimmführung anbelangt, sind wieder naturgemäß die Violinisolofugen (s. o.).

Trotz all dieser Freiheiten muß man sagen, daß kein Musiker vor und um Bach die Stimmen so streng, sorgfältig und klar geführt hat. —

Die immer komplizierter werdende Gliederung unserer Materie hat ihren guten Grund: man kann bei Bach, bei dem alles organisch ist, absolut keine feste Regel aufstellen, man muß sich hüten, in die Fuge etwas hineinzukonstruieren. Man kann nur liebevoll betrachten, was da ist, und sich bemühen, keine Feinheiten sich entgehen zu lassen. Als Trost dafür, daß solche Analyse doch zur Synthese führe, daß man nicht in trockenen, vertrockneten, toten, philologischen Tatsachen stecken bleibe, möchte ich an die schönen Worte aus dem Talmud erinnern, die Halm an die Spitze seines Bruckner-Buches gestellt hat:

„Willst du das Unsichtbare erkennen,
so sieh sehr genau auf das Sichtbare!“

Der prinzipielle Unterschied zwischen harmonischer und linearer Steigerung wurde schon berührt. Die Durchführungen mit harmonischer Steigerung haben entweder die Bestimmung, vom Anfang langsam zum Höhepunkt zu führen und dann wieder auf die Ebene des Beginns zurückzuleiten, oder aber sie sollen den Schluß vermitteln, das Abklingen, Wiederzurücksinken, die Rundung des Kreises bewirken.

Daß hier die Gesamtzahl der Durchführungen von größter Wichtigkeit ist, versteht sich von selbst.

Natürlich ist nur der Bau der isolierten Durchführungen gemeint. Die Stellung der einzelnen Durchführungen im Ganzen der Fuge ist eine Frage, die wir gesondert behandeln müssen.

Die zweiten und späteren Durchführungen des ersten und zweiten Theils einer Zweithemenfuge, des ersten, zweiten und vierten Theils einer Dreithemenfuge unterscheiden sich durch nichts von denen der normalen Fuge, ebenso die weiteren Durchführungen des dritten Theils einer Zweithemenfuge, des dritten und fünften einer Dreithemenfuge von denen der Doppelfugen, wie endlich die des sechsten Theils einer Dreithemenfuge von denen einer Tripelfuge. Wir haben also in dieser Hinsicht nur zweimal unterzuteilen, und dies allein in den Beilagen.

Das Thema in den Durchführungen mit harmonischer Steigerung.

A. Das Thema in den Durchführungen des Mitteltheils. (Beilage XI.)

Herrschen bei der Exposition und der Schlußdurchführung der Führer und der Gefährte, so halten sich im Mittelteil der Fugen von 3—10 Durchführungen Parallelversetzungen und Grundformen ungefähr die Wage. Dazu kommen dann noch die entfernteren Versetzungen. Die Fugen mit vier und mehr Durchführungen haben Zeit: sie können in den dritten und weiteren Durchführungen immer noch nachholen, was in der zweiten versäumt wurde. So sind in der zweiten (bis vierten) Durchführung die Grundformen oft in der Mehrzahl, bes. bei wenig ausgedehnten Expositionen. Bei Fugen mit 6 und mehr Durchführungen entwickelt sich die Steigerung der einzelnen Durchführung nicht eigentlich weiter, sie wird nur behäbiger im Vergleich zu der Intensität, mit der sie in den Fugen mit drei bis vier Durchführungen angewandt wurde.

B. Das Thema in den Durchführungen des Schlußes. (Beilage XII.)

Schließen will eine Fuge mit a oder b. Ganz selten ist c letztes Zitat; a oder b, meistens beide, sind aber bei all diesen Durchführungen vertreten.

Nicht vergessen darf man, daß in Beilage XII auch die ersten und zweiten Teile von Zwei- bzw. die ersten, zweiten und vierten von Dreithemenfugen einbezogen sind, die tonal nicht so abgerundet sein müssen.

Daß bei Fugen mit zwei Durchführungen sich die weitaus größte Mehrzahl auf a, b und c beschränkt, ist nur natürlich. Der harmonische Kreis hat nicht Zeit, sich weit zu öffnen und sich langsam wieder zu schließen. Plötzlich kann Bach aber auch hier einen Gefährten eines Gefährten oder eine andere entferntere Versetzung zur Verlebendigung bringen. Im allgemeinen ist nur c organisch eingefügt. Doch kommt es hierbei sehr auf die Ausdehnung der betreffenden Durchführung an.

Eine der aller- „organischsten“ und doch harmonisch reichsten ist die zweite des sechsstimmigen Ricercars aus dem musikalischen Opfer, die allerdings auch eine ganz ungewöhnliche Länge hat. Man kann eben keine Regeln aufstellen.

Das Thema in den Durchführungen mit melodischer Steigerung.

(Beilage XIII.)

Lineare Steigerung braucht mehr Platz, ist mehr angewiesen auf räumliche Ausdehnung als die harmonische. So findet sie sich hauptsächlich in den Fugen mit 5—7 Durchführungen.

Während die Fuge mit harmonischer Steigerung wieder dahin zurückkehrt, woher sie gekommen ist, herrscht in der Schlussthroughführung einer linear angelegten Fuge im allgemeinen eine ganz andere Spannung als zu Anfang, wenn auch eine schwächere als in den Durchführungen des Mittelteils.

Das Thema außerhalb der Durchführungen.¹⁾

A. In Zwischenspielen.

Die meisten Themenzitate kommen in den Zwischenspielen zwischen Exposition und zweiter Durchführung vor. Sie beschränken sich fast nur auf Führer und Gefährten. Es ist ja auch nicht Aufgabe des entspannenden Zwischenspiels, Neues einzuführen, meistens verdichtet es sich nicht einmal zu einem vollständigen Themenzitat.

Die seltenen Zitate zwischen 2. und 3., 4. und 5., 5. und 6. Durchführung haben dagegen alle Versetzungen. Dasselbe gilt für die

¹⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73.

B. Weiterspinnungen.

Die wenigen Zitate der

C. Anhänge

beschränken sich naturgemäß auf die Themengrundformen abc, die Engführung bleibt eine einmalige Ausnahme. In den

D. Coden

endlich gibt es Umkehrung, Engführung und Kombination, die aber trotzdem nur Ablänge, Erinnerungen an gewesene Steigerungen sind.

Das Thema in der Tripelfuge.

Der überaus komplizierte Bau der Durchführungen bei der Tripelfuge Nr. 7 aus der Kunst der Fuge ist in Beilage XIV so klar als möglich dargestellt. Bei solchen Analysen kann man einen Begriff bekommen von der unglaublichen kombinatorischen Fähigkeit Bachs. Sogar Engführungen und Kombinationen unter den ersten und zweiten Gegenthemen kommen vor. Und trotzdem hat alles Fluß und Selbstverständlichkeit.

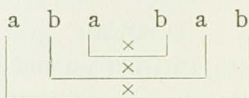
III. Teil.

Das Thema als Funktion des Ganzen der Fuge.

Für die Anlage einer Fuge im Großen gibt es drei Möglichkeiten. Entweder bleibt die Spannung, die sich in der Exposition entwickelte, gleichmäßig bis zum Schluß bestehen, läuft alles in ruhigem, geradem Flusse ab; oder es wird harmonisch, durch Themenversetzung gesteigert; oder aber melodisch durch Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung, Engführung, Parallelführung oder Kombination. Dies wurde schon einmal gesagt, doch für einzelne Durchführungen. Im Großen betrachtet bedeutet die einmalige Parallelversetzung eines Themas in einer Durchführung mit etwa vier Zitaten nichts, diese einmalige Rückung kann der Fuge nicht ihre Form geben. Nur die Versetzung einer ganzen Durchführung in die Parallele vermag das. Somit ist also das Thema Funktion nicht nur der Durchführung, sondern auch des Ganzen der Fuge.

Bei der Untersuchung dieses Problems wird der Übelstand des II. Teils wieder gutgemacht, daß nämlich die Fugen zerrissen wurden in einzelne, isolierte Durchführungen. Nun können wir zusammenhängende Analysen geben, die wir aber der Übersichtlichkeit wegen in den Beilagen anfügen.

Wie beim Bau der einzelnen Durchführung hat man auch bei der Anlage im Großen zu unterscheiden zwischen Reprisen- und Spiegelform. Neu kommen hinzu die „Kontrastbeziehungen“. Wir meinen damit Zusammengehörigkeit durch Gegensätze, etwa dieser zwei Durchführungen:



1. Normale Fugen (126).

Dazu Beilage XV.

Fugen ohne Steigerung (44).

Es gehören hierher sämtliche Fugen mit nur zwei Durchführungen (16), die Hälfte der Fugen mit drei Durchführungen (21), der fünfte Teil der Fugen mit vier (5), eine einzige von denen mit fünf und sechs, gar keine von den Fugen mit sieben bis zehn Durchführungen. Diese Verhältnisse müssen so sein. Eine Fuge mit zwei Durchführungen hat keine Zeit sich zu entwickeln, eine Fuge mit sieben Durchführungen würde ohne Steigerung der Thematik ein ewiges, formloses, ermüdendes Wiederholen sein. Bei einer Fuge mit zwei Durchführungen kann man die Themen auch ohne harmonische Mithilfe aufeinander beziehen, mit Führer, Gefährte und Nebengefährte ist da vollständig auszukommen (was bei einer Fuge mit sieben Durchführungen nicht mehr möglich sein dürfte); das erleichtern noch die formbildenden Überleitungen, Zwischenspiele, zweiten oder verspäteten ersten Kontrasubjekte usw.

Wie klar sind z. B. Nr. 1—2, obwohl „ohne Steigerung“ (was kein Werturteil sein soll), gegliedert.

Fugen mit harmonischer Steigerung (61).

Die meisten hierher gehörigen Fugen, fast alle von denen mit drei bis fünf Durchführungen, haben nur eine einmalige, einfache Steigerung, d. h.: die Exposition, evtl. mit der zweiten oder auch dritten Durchführung zusammen, ist absolut beschränkt auf die Themengrundformen. Nun kann die folgende Durchführung oder ein folgender Durchführungskomplex versetzte Formen bringen. Die Kurve senkt sich dann wieder, sodaß die letzte Durchführung oder die letzten Durchführungen, evtl. zusammen mit der Coda, der Exposition oder dem Anfangskomplex entsprechen.

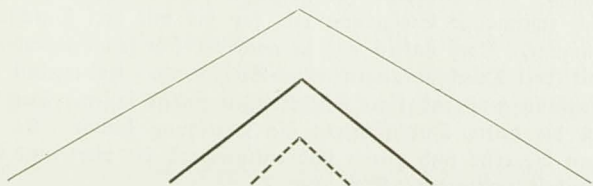
Es ist in kleinerem, gedrängterem Raum dasselbe Prinzip, das Bach sehr häufig bei Kantaten anwendet, z. B. in „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Ges.-Ausg. XXIII, Nr. 106, S. 149):

Es=dur, c=moll, f=moll, b=moll, f=moll, c=moll, Es=dur.



Hier ist freilich die Steigerung mehrfach: das zentrale b=moll wird nicht mit einem Mal, im Sturm, sondern durch zielbewußtes, langsames Näher-und-näher-rücken erobert. Zu einer solchen Disposition ist eine Fuge zu klein; auch würde sie wohl ermüden, da die Fuge immer beim Thema bleiben muß (Einführung eines zweiten Themas in einer anderen Tonart kommt bei Zweithemenfugen niemals vor); die Kantate aber kann mit jedem neuen Satz neues Material bringen.

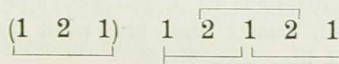
Nur ein einziges Beispiel für zweifache Steigerung haben wir: Nr. 4 aus der Kunst der Fuge. Die dritte Durchführung ist der Höhepunkt, in ihr ist das Thema geändert. Durch melodische Ausweitung kommen Verschmelzungen von (ea), (cb), (ag) und (bi) vor. Als solche würden wir sie kaum verstehen, wenn nicht die zweiten und vierten Durchführungen vermittelten. Auch wäre es ein gewaltsamer Sprung von der Exposition direkt zu dieser dritten Durchführung, bzw. von dieser zur letzten, der Exposition entsprechenden. Auf die einfachste Formel gebracht, sieht die Entwicklung so aus:



I. Durchführung II. Durchf. III. Durchf. IV. Durchf. V. Durchführung

Im einzelnen herrscht ebenfalls eine prachtvolle Symmetrie.

Wenn auch keine mehrfache, so doch eine mehrmalige Steigerung kommt bei den Fugen mit fünf bis zehn Durchführungen vor. Wie die Anlage mit einer Steigerung, so sind auch diese auf der Spiegelform im Großen beruhend:



I. Fugen mit einmaliger Steigerung (50).

A. Mit drei Durchführungen (13).

Nr. 3 in XV.

B. Mit vier Durchführungen (18).

Bei Fugen mit einer geraden Zahl von Durchführungen, mit vier, sechs, acht und zehn Durchführungen also, hat man sehr oft absolute Symmetrie, wenn man die Exposition als Einleitung oder jedenfalls als für sich stehenden Teil auffaßt. Ein Beweis für die Berechtigung einer solchen Annahme bringt in anderer Beziehung die zweite H-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier: L. 28 setzt das zweite Kontrasubjekt ein, das das erste überhaupt nicht mehr aufkommen läßt und die zweite bis vierte Durchführung so zu einer Einheit zusammenschließt, die im Gegensatz steht zur Exposition. Es stehen dann die Versezungen in der dritten Durchführung. Nr. 4.

Eine andere Möglichkeit bei Fugen mit vier Durchführungen ist, die letzte Durchführung anhangartig zu behandeln, sodaß sich die Exposition auf die dritte Durchführung bezieht und die zweite Durchführung schon die Versezungen bringt. S. B. Nr. 5.

Endlich können beide mittleren Durchführungen Versezungen haben, sodaß ebenfalls eine ganz geschlossene Form entsteht. Man beachte beim folgenden Beispiel, daß die zweite Durchführung von der dritten, mit der sie zusammengehört, nicht durch ein Zwischenspiel getrennt ist, wohl aber die erste von der zweiten und die dritte von der vierten. Nr. 6.

C. Mit fünf Durchführungen (14).

Je größer die Durchführungszahl ist, desto komplizierter wird die Gliederung. Das Gegebene für Fugen mit fünf Durchführungen wäre eigentlich zweimalige Steigerung wie für die mit drei Durchführungen die einmalige. Doch hatten wir ja auch ein sehr schön gegliedertes Beispiel mit drei Durchführungen ohne Steigerung. Es werden sich hier also ebenfalls genügend klare Gliederungen finden lassen. Das Normale ist, daß die dritte Durchführung die Versezung bringt. Es schließen sich dann die erste und zweite und entsprechend die vierte und fünfte zu einer Einheit zusammen. S. B. Nr. 7.

Was die zweite H-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier unter den Fugen mit vier Durchführungen war, ist die erste h-moll-Fuge unter denen mit fünf. Bei ihr ist aber nicht nur die Exposition einleitend, es ist ebenso die letzte Durchführung abschließend aufzufassen, so daß der Kern eigentlich nichts anderes ist als eine Fuge mit drei Durchführungen, deren mittlere die Versezungen bringt. Diese höchst durchdachte Gliederung ist erreicht wieder mit Zwischenspielen, was man an der Analyse ja sofort sieht. Nr. 8.

Daß nur die Exposition als Einleitung aufzufassen ist, ohne abschließendes Gegenstück, kommt dann vor, wenn die dritte und vierte Durchführung versetzt ist. S. B. Nr. 9.

Nur halb hierher gehört die große a-moll-Klavierfuge, denn man kann auch den ausgedehnten freien Schluß, Takt 143—198, als Gegenstück zur Exposition betrachten. Nr. 10.

Bei dem einzigen Fall, daß die vierte Durchführung der Gipfel ist, kommt Gleichgewicht dadurch zustande, daß die zweite und dritte Durchführung zusammen der fünften entsprechen. Nr. 11.

Wird die zweite und dritte Durchführung für die Versetzung in Anspruch genommen, so können sich die vierte und fünfte Durchführung dichter zusammenschließen. Z. B. Nr. 12.

D. Mit sechs bis zehn Durchführungen (5).

Für diese ausgedehnten Fugen ist mehrmalige Steigerung so sehr Norm, daß die mit einmaliger als Ausnahmen betrachtet werden müssen. Bis auf einen Fall sind zwei oder gar drei zusammengehörige Durchführungen versetzt. Ein Beispiel mit ausgeprägteste Reprisenanlage steht unter Nr. 13.

II. Fugen mit zweimaliger Steigerung (10).

Als Beispiel für die wenigen Fälle dieser Form steht in der XV. Beilage eine gegliederte Analyse, bei der die Exposition als Einleitung oder, wenn man will, zum Anhang gehörig aufgefaßt werden kann. Nr. 14.

Daß auch einmal ein Zwischenspiel allein eine Versetzung bringen kann, die dann natürlich ebenfalls formende Kraft besitzt, zeigt die c-moll-Klavier-Toccata (Ges.-Ausg. III, S. 324, Takt 19—32, den Takten 101 bis 115 entsprechend).

Fugen mit melodischer Steigerung [21].

Während die Fugen mit harmonischer Steigerung durchweg zentrale Höhepunkte hatten, sind die mit linearer Steigerung ungefähr zur Hälfte so angelegt, daß sie sich gleichmäßig bis zum Schluß hin mehr und mehr kondensieren, oder daß frühestens im letzten Drittel des Fugenganges ein Decrescendo des Geschehens eintritt.

Was wir schon im zweiten Teil sagten, gilt natürlich auch hier: streng scheiden läßt sich harmonisch und melodisch nur theoretisch. Doch immer ist das eine oder das andere primär, hat dies oder das die Oberhand. So gibt es bei den Fugen, die wir unter das Kapitel der harmonischen Steigerung gestellt haben, genug Umkehrungen, Engführungen usw., doch sind sie unwesentlich im Verhältnis zu den harmonischen Versetzungen, die die Ordnung im Fugenganges herstellen und so eine Aufgabe, eine Pflicht, eine Funktion haben. Umgekehrt haben melodisch gesteigerte Fugen zahlreich, aber nebensächliche Versetzungen.

Zu einem Bündnis zwischen harmonisch und linear, zur Gleichberechtigung von beiden, natürlich immer im nichtklassischen Sinn, kommt es in zwei Fugen mit sieben und zehn, also zahlreichen Durchführungen. Nr. 15.

Unter Nr. 16 steht eine Fuge aus der Kunst der Fuge, die durch melodische Variation geformt ist. In der dritten Durchführung werden Modell und Variation miteinander gebracht. Charakteristischerweise beginnt und schließt sie mit dem ursprünglichen Thema.

Das Konstruktive bei den Fugen

- unter (1) ist die Umkehrung,
 " (2) " Vergrößerung,
 " (3) " Verkleinerung,
 " (4) " Engführung,
 " (5) " Parallelführung.

Sehr häufig ist das Zusammenarbeiten dieser verschiedenen Steigerungsmöglichkeiten. Man hat also unter (1 & 2 & 4) zu verstehen, daß Umkehrung, Vergrößerung und Engführung gleichmäÙig im Dienst der Gestaltung stehen; zumeist werden sie einzeln eingeführt, dann doppelt und zuletzt dreifach kombiniert, was in den Analysen durch die Verdoppelung, bzw. Verdreifachung der Klammern klarzumachen versucht wurde.

Da hier und im folgenden die einzelnen Beziehungen der Themen aufeinander im Vergleich mit den großartigen Steigerungen nicht mehr so viel zu sagen haben und außerdem solche Beziehungen so oft gezeigt wurden, daß man sie sich ohne weiteres selber klarmachen kann, können wir davon absehen, sie ferner in den Analysen anzudeuten.

A. (1) [3].

Umkehrung allein ist ziemlich selten, dann aber immer zentral formend. Als Beispiel die H-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Nr. 17.

B. (1 & 2) [2].

Vergrößerung kommt immer zusammen mit Gegenbewegung oder Engführung. Für die erste Verbindung ist das schönste Paradigma die C-dur-Orgelfuge III (Ges.-Ausg. XV, S. 232). Nr. 18. Die ersten drei Durchführungen gehören dem normalen Thema. Die dritte öffnet sich zuletzt mit den Versetzungen d und e, damit nicht etwa ein Schlußgefühl aufkommt. Als Überraschung exponiert die vierte Durchführung das Thema in der Umkehrung. Die fünfte bringt eine prachtvolle Synthese von Urgestalt und Umkehrung, die sechste sondert wieder beide, hat dabei als Schluß nur des zweiten Teils, nicht aber der ganzen Fuge und als Vorbereitung zu der Gipfeldurchführung für die harmonische Belebung zu sorgen: sie führt zur Variante. Die ersten sechs Takte der siebenten Durchführung sind Höhepunkt der ganzen Fuge: Kombination

von Urgestalt, Vergrößerung und Umkehrung. Der Schluß dieser Durchführung und die Coda haben trotz Vergrößerung, Umkehrung und Engführung (die einzigen Engführungen in der Fuge) nur noch zu entspannen.

C. (4) [5].

Die schönste aller hierher gehörigen Fugen ist die erste des ersten wohltemperierten Klaviers. Nr. 19. Die erste Durchführung ist Vorbereitung für die zweite, die zweite Vorbereitung für die dritte. In der zweiten wechseln dichte Engführungen mit einfachen Zitaten, in der dritten ist die dichte Engführung das, was in der zweiten das Thema allein war. Zweimal wird sie enggeführt, zweimal kommt sie allein. Ein weiteres Abklingen bewirkt der Orgelpunkt in der Coda mit dem unterdominanten, müden c, obwohl dies noch einmal mit a enggeführt ist. Die ganze Fuge hat also vier Glieder. Die ersten drei sind Steigerung und Höhepunkt, das letzte ein Decrescendo nach dem Fortissimo des linearen Geschehens in den Takten 14—19.

Ebenso zielbewußt vorbereitend steigt die Linie der zweiten D-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier an, diesmal aber bis zum letzten Schlusse.

D. (1 & 4) [3].

Die Takte 1—36 der d-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier sind ebenfalls eine große Steigerung, bei welcher Engführung und Gegenbewegung schon in der zweiten Durchführung zusammenarbeiten. Sie entspannen sich in dem einzigen, prachtvoll motivierten Zwischenspiel und der letzten, wieder ruhigen Durchführung.

Scharf geschieden zwischen Umkehrung (zweite Durchführung) und Engführung (nur des normalen Themas, dritte Durchführung) wird zuerst in der a-moll-Fuge, ebenfalls aus dem ersten wohltemperierten Klavier [Nr. 20], die ja auch ihre längere Erstreckung motivieren muß. Denn bei Bach gibt es keinen unnötigen Takt, keine Füllsel oder angehängten Schlüsse, die ebensogut auch weggelassen werden könnten. In der vierten und im Anfang der fünften Durchführung kommen Engführungen des normalen und umgekehrten Themas. Als Höhepunkt ist die Kombination von Urgestalt und Umkehrung am Schluß der fünften Durchführung aufzufassen. Die Coda entspannt hier nicht mit wieder einfacheren Zitaten, sondern dadurch, daß sie nur noch die erste Hälfte des Themas, wenn auch enggeführt und kombiniert, bringt. Weiterhin durch einen Orgelpunkt.

E. (1 & 2 & 4) [1].

Ähnlich, was die anfängliche Trennung von Urgestalt und Umkehrung anbelangt, nur großartiger dadurch, daß in der krönenden sechsten Durchführung auch noch die Vergrößerung eingeführt wird, ist die dis-moll-Fuge aus demselben Band. Nr. 21. Hier bringt die zweite Durchführung Engführungen, die dritte Umkehrungen, die vierte Engführungen der Umkehrungen. In der fünften kommen doppelte Motivengführungen von Urgestalt und Umkehrung. Die sechste endlich kombiniert beide mit der Vergrößerung. Den Schluß vermittelt der, wenn auch nur viertaktige, Anhang. Allzu jähes Abreißen vermeidet Bach überall.

F. (1 & 3 & 4) [1].

Die E-dur-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier [Nr. 22] ist anders im Tempo des Steigerns, natürlich abgesehen von der hier statthabenden Verkleinerung. Die vier ersten Durchführungen beschränken sich auf das normale Thema, das sie in einfacher und dreifacher Engführung, zuletzt mit harmonischen Versetzungen, verarbeiten. In der fünften Durchführung kommt das Thema verkleinert gleich in Engführungen. Die zweite Hälfte der fünften und die erste der sechsten bringen nun alle möglichen Kombinationen. Beim ersten Mal steht die Verkleinerung über der Urgestalt, beim zweiten die Urgestalt über der Verkleinerung. Umkehrungen haben nur bei den Verkleinerungen statt. Die letzte Hälfte der sechsten Durchführung staut ab, erst mit einer einfachen Kombination, dann mit einem Zitat der Urgestalt.

G. (5) [1].

Auf Parallelführung beruht die g-moll-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier. (Es ist bemerkenswert, daß die meisten der linear komplizierten Fugen aus dem wohltemperierten Klavier sind.) Nr. 23. Gipfel ist die dritte Durchführung.

H. (4 & 5) [1].

Bei der b-moll-Fuge, ebenfalls aus dem ersten wohltemperierten Klavier [Nr. 24], ist die Parallelführung Vermittlerin zwischen einfacher und vierfacher Engführung, wie vorher die rhythmische Verschiebung des Themas im Zwischenspiel (Takt 46) der Übergang vom Normalzitat zur einfachen Engführung war.

2. A. Doppelfugen (9).

Dazu Beilage XVI.

Wir können uns hier ganz kurz fassen, da ja der Weg, den wir bei der Betrachtung der (wenigen) Doppelfugen zu gehen haben, genau derselbe ist wie der eben zurückgelegte. Selbstverständlich ist hier, wie schon gesagt, die ständige Kombination von Haupt- und Gegenthema.

Fugen ohne Steigerung (4).

Beispiel: Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 126: Canzone in d-moll. 2. Teil.

Fugen mit harmonischer Steigerung (4).

I. Fugen mit einmaliger Steigerung (3).

Beispiel: Ges.-Ausg. III, S. 242: Duett in e-moll.

II. Fuge mit zweimaliger Steigerung (1).

Nr. 1 in XVI.

Diese Fuge ist nicht nur ein kontrapunktisches Meisterstück allerersten Ranges, das sich nur auf Thema, Gegenthema und ein beständiges Kontrastsubjekt beschränkt, sie ist auch harmonisch schlechthin genial. Aber so

vielm darf man aber doch nicht die mindestens ebenso geniale formale Anlage vergessen. Die Achse der Sinfonie ist der Gefährte L. 18. Um ihn lagern sich nach beiden Seiten Zwischenspiele, (Neben-)Gefährtenparallelversetzungen, Führerparallelversetzungen (zweite und vierte Durchführung), Zwischenspiele und Themengrundformen (Exposition und Schlußdurchführung).

Fugen mit melodischer Steigerung.

Hier haben wir nur ein Beispiel. Nr. 2. Und zwar bringt die dritte Durchführung Eng- und Parallelführungen. Jene für das Haupt-, diese für das Gegenthema. Als leise Vorbereitung zu diesem Aufschwung kommt schon in der zweiten Durchführung eine Engführung des zweiten Themas; als verklingender Schluß steht am Ende der dritten Durchführung noch einmal ein einfaches Themazitat.

B. Tripelfuge.

Der Bau der Tripelfuge Nr. 7 aus der Kunst der Fuge wird viel klarer durch die in den Notenbeispielen zum zweiten Teil gegebene Darstellung als mit Zahlen und Buchstaben. Ich darf also auf Beilage XIV verweisen.

3. Zwei- und Dreithemenfugen (29).

Dazu Beilage XVII.

Bei der Einteilung dieses Stoffes kommen wir nicht aus mit dem Unterscheiden von harmonischer und melodischer Steigerung. Die einzelnen Teile der Fugen haben in der Regel nur zwei Durchführungen, so daß harmonische Steigerung selten möglich wird. Engführungen usw. treffen wir aber wegen der schon selbstverständlichen Kombinationen noch weniger. Trotzdem gibt es eine Menge Beziehungen, die wir hier nur andeuten können.

Wir haben ja so kurz als möglich die verschiedenen Arten von Zweithemenfugen schon zusammengestellt (S. 21 f.). Was damals unklar blieb, wird jetzt an Hand der Analysen erhellen. Sie sind folgendermaßen geordnet:

A. Normale Zweithemenfugen (7).

Deren Formel heißt: I, II, III. = I. + II. Von den folgenden Beispielen ist das erste ohne, das zweite mit einmaliger harmonischer, das dritte mit linearer Steigerung. Nr. 1—3 in XVII.

B. Normale Zweithemenfugen, deren zweites Thema Umkehrung des ersten ist (3).

Formel: I, II. = I. Gb, III. = I. + II.

Als einziges Beispiel für vollständig durchgeführte lineare Steigerung (4 & 5) trotz der dabei im Kombinationsteil entstehenden Schwierigkeiten beachte man, die b-moll-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier.

C. Zweithemenfugen ohne Exposition des ersten Themas (2).

Formel: II., III. = I. + II.

Zu den zwei Fällen aus der Kunst der Fuge (Nr. 9 u. 14) wurde alles schon Seite 21 gesagt.

D. Zweithemenfuge ohne Kombinationsteil (1).

Formel: I., II., (III?)

Die damit gemeinte Fuge ist das Fragment aus c-moll (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 238), das zu der c-moll-Fantasia (a. a. V. S. 145) gehört. Eben mit dem Anfang des dritten Teils bricht sie ab. Ob dieser Kombination oder nur Reprise hätte werden sollen, läßt sich natürlich nicht entscheiden, genau so wenig wie die Frage, ob die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge eine unvollständige, normale, überkomplette Drei- oder nur eine doppelte Zweithemenfuge geworden wäre.

E. Zweithemenfugen ohne Kombinationsteil, deren zweites Thema Umkehrung des ersten ist (4).

Formel: I., II. = I. Gb.

Es gehören hierher nur die einfacheren Fugengiguen. Man könnte sie dualistisch nennen. Wichtig ist die gegensätzliche Benutzung der Stimmen in den beiden Teilen. War die Folge in der Exposition des Anfangs 1, 2, 3, so ist die Ordnung in der des zweiten Teils 3, 2, 1. (Bei der zweiten Durchführung kommt solche Korrespondenz nicht immer zustande.) Durch dieses Band wird ebenso wie durch die Umkehrungsverwandtschaft von erstem und zweitem Thema der Dualismus gemildert. Unter Nr. 4 stehen die Stimmfolgen der betreffenden Fugen.

(Ähnliche Beziehungen, doch mit mehr Freiheiten, haben die Siguen mit Kombination und die mit Reprise. Es fangen zwei von ihnen bei der ersten Exposition mit der zweiten Stimme an [was hier nie vorkam], so daß das Gegensatzverhältnis nicht sofort beim Beginn der zweiten Exposition, sondern erst in deren Verlauf verständlich werden kann. Das Hauptinteresse liegt ja aber auch dort bei der Kombination, bzw. Reprise.)

F. Zweithemenfugen mit Reprise (6).

Formel: I., II., III. = I.

Die einzige Fuge, auf die dieser Terminus vollkommen paßt, ist die c-moll-Orgelfuge I (Ges.-Ausg. XV, S. 132). Das zweite Thema wird im dritten Teil gar nicht benützt, so daß man es eigentlich einen Fremdkörper nennen müßte, wenn nicht — bei Worten wie unorganisch, fremd, verblüffend usw. muß bei Bach immer sofort ein „wenn nicht“ kommen — wenn nicht das Kontrasubjekt zum zweiten Thema in der Reprise als Gegensatz zum ersten gebraucht würde. So verstanden, dürfte man eigentlich den Mittelteil nicht als Fuge mit einem chromatischen Thema be-

zeichnen, sondern müßte ihn Invention mit einem (vielleicht überscharf geprägten) chromatischen Gegensatz nennen. Doch beim ersten Hören wird wohl niemand auf diese Spitzfindigkeit kommen.

Eine Invention ohne einen solchen themamäßigen Gegensatz, also eine Invention, die man ohne weiteres als solche auffaßt, hat die II. c-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 224) als Mittelteil. Im dritten Abschnitt wird das melodische Modell dieser Invention zweites Kontrajubjekt des ersten Themas.

Wenn die vorstehenden Fugen ihren Höhepunkt im dritten Teil haben, so liegt er bei den folgenden im zweiten, in der Mitte.

Sogar genau in der Mitte beim zweiten Klavier-Duett aus F-dur (Ges.-Ausg. III, S. 245). Takt 1—37 ist eine normale zweistimmige Fuge mit zwei Durchführungen. Takt 38 beginnt ein zweiteiliger Kanon, dessen erstes Thema neu, dessen zweites die Parallelversetzung des Themas aus dem ersten Teil ist — wieder eine innige Verknüpfung. Takt 53—68 ist die Wiederholung von Takt 38—53 auf anderer Stufe unter Führung der zweiten Stimme. Takt 69—81 ist nun die Kombination des ersten und zweiten Kanonthemas (n. b. das zweite ist das Thema des ersten Teils!). Beim ersten Mal wird das erste, beim zweiten Mal das zweite in der Umkehrung gebracht. Die Takte 82—97 entsprechen Takt 53—68, die Takte 97—112 Takt 38—52, die Takte 113—149 endlich Takt 1—37. Nr. 5.

Eine dem F-dur-Duett überraschend ähnliche Anlage hat das Allegro des Präludiums aus der sechsten englischen Suite (Ges.-Ausg. XIII, S. 68), natürlich abgesehen davon, daß der Mittelsatz genau das Gegenteil von kanonisch, nämlich konzertmäßig ist. So kann man auch nicht von einer Steigerung von Fuge zu Konzert, sondern vielmehr von einem Kontrast von Fuge und Konzert sprechen, was aber schließlich ebenfalls Steigerung bedeutet. Nr. 6.

Die Mittelteile der Ouverturen-Allegri aus der h-moll-Partita (Ges.-Ausg. III, S. 154) und der vierten Deutschen Suite (a. a. D. S. 82) sind konzertmäßige, freie Bearbeitungen der Themen aus dem ersten Teil. Die scheinbar neuen thematischen Bildungen im letzteren Satz, Takt 33 bis 40 und 41—47, bzw. deren Wiederholungen auf anderer Stufe sind im Grunde genommen nichts als allerdings sehr freie Umbildungen des ersten Themas oder von Motiven aus dem ersten Thema. Übrigens könnten die Takte 61—72 beinahe in einer Beethovenschen Sonaten-Durchführung stehen.

G. Zweithemenfugen mit Reprise, deren zweites Thema die Umkehrung des ersten ist (2).

Formel: I., II. = I. Gb, III. = I. Nr. 7.

Bei der Gigue aus der dritten englischen Suite (Ges.-Ausg. XIII, S. 39) kann man die letzten zwei Takte, die das erste Thema noch einmal bringen, nur als Anhang bezeichnen. So steht diese Fuge zwischen den Siguren ohne Kombination und mit Reprise, wie die Siguren mit Reprise zwischen denen mit und ohne Kombination.

H. Zweithemenfuge mit Reprise und Kombination (1). Nr. 8.

I. Doppelte Zweithemenfuge (1). Nr. 9.

K. Verschachtelung zweier Zweithemenfugen (1). Nr. 10.

Das Wichtigste über diese Fälle wurde schon Seite 21 f. gesagt, die Analysen werden dazu der beste Kommentar sein, gerade so wie für die

L. Dreithemenfuge

in *fis*-moll aus dem zweiten wohltemperierten Klavier (s. Seite 19 f.).
Nr. 11.

In der Tonleiter hatten wir die Urlinie des Fugenthemas erkannt. Wie Bach dieses Gerüst in einen höchst differenzierten Organismus verwandelt, konnten wir nur andeuten. Dasselbe gilt für unsre ganze Arbeit, die, bildlich gesprochen, die Urlinie der Bach'schen Fuge aufzeigen wollte.

Beilage I. Themengrenzen

1. mit 4 Abweichungen (2)

I. Sobhlentperiertes Flavier
(Selamt-Musigabe Sahrang XIV)
Fuge in cis-moll

5. Stimme
4. "
3. "
2. "
1. "

2. mit 3 Abweichungen (36)

II. Soblt. Flab.
Fuge in c-moll

2. Stimme
1. "
3. "
4. "
8va bassa.....

3. mit 2 Abweichungen (42)

I. Soblt. Flab.
Fuge in dis-moll

2. Stimme
1. "
3. "

4. mit 1 Abweichung (41)

I. Soblt. Flab.
Fuge in Fis-dur

1. Stimme
3. "
8va b.....

5. Ohne Abweichung in der Exposition, mit Abweichungen
später (23)

I. Stimm. Klav.
Fuge in Cis-dur

1. Stimme

1. " (Takt 10)

Beilage II. Verknüpfung von Thema und Kontrapunkt

Wohltemperiertes Klavier:

1. Fuge in E-dur	1. Fuge in As-dur
1. " " A-dur	1. " " H-dur
1. " " b-moll	1. " " h-moll
2. " " Cis-dur	2. " " F-dur
1. " " g-moll	2. " " cis-moll
1. " " C-dur	2. " " gis-moll
2. " " C-dur	2. " " A-dur
2. " " c-moll	2. " " g-moll
1. " " D-dur	1. " " f-moll
2. " " f-moll	2. " " As-dur
2. " " Es-dur	2. " " b-moll
2. " " B-dur	2. " " D-dur
2. " " h-moll	1. " " Cis-dur
1. " " F-dur	1. " " Fis-dur
1. " " G-dur	2. " " d-moll
1. " " cis-moll	1. " " e-moll
2. " " E-dur	2. " " Fis-dur
1. " " dis-moll	2. " " a-moll
1. " " gis-moll	1. " " fis-moll
2. " " dis-moll	2. " " e-moll
1. " " a-moll	1. " " c-moll
2. " " fis-moll	1. " " Es-dur
1. " " B-dur	2. " " G-dur
1. " " d-moll	2. " " H-dur

Beilage III. Urlinien der Themen

a: Fugenthemen mit Höhepunkt

1. mit Höhepunkt auf der Sekunde

Gef. Ausg. XLV S. 143

Fuge in Es-dur

1.

2. mit Höhepunkt auf der Terz

Gef. Ausg. XXXVI S. 107

Fuge in d-moll

2.

3. mit Höhepunkt auf der Quart

II. Wohlk. Klav.

Fuge in E-dur

3.

I. Wohlk. Klav.

Fuge in B-dur

4.

4. mit Höhepunkt auf der Quint

Gef. Ausg. XXXVI S. 109. Fughetta in e-moll

5.

5. mit Höhepunkt auf der Sept

Gef. Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 3 u. 12. Ricercar 1 u. 2

6.

I. Wohl. Klav. Fuge in A-dur

7.

I. Wohl. Klav. Fuge in h-moll

8.

I. Wohl. Klav. Fuge in a-moll

9.

6. mit Höhepunkt auf der Oktav

II. Wohl. Klav. Fuge in d-moll

10.

Gef. Ausg. XXV 1. Lief. (vgl. auch Gef. Ausg. XLVII)

Kunst der Fuge Nr. 8 Fuge d-moll

11.

b: Fugenthemen mit Tiefpunkt

1. mit Tiefpunkt auf der Unter-Sekunde.

II. Wohl. Klav. Fuge in f-moll

12.

2. mit Tiefpunkt auf der Unter=Quart

Gef. Ausg. XXXVI S. 238 Fugenfragment in c-moll

13.

3. mit Tiefpunkt auf der Unter=Quint

Gef. Ausg. XIII S. 84 Gigue der 6. engl. Suite in d-moll

14.

4. mit Tiefpunkt auf der Unter=Oktav

Gef. Ausg. XXXVI S. 67 Schlußfuge der Loccata in G-dur

15.

Beilage IV. Einzelheiten des Themenbaues

a: der Gegenschlag

1. als einzelner Ton:

 α I. Wohlt. Klav. Fuge in cis-moll

 β Gef. Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 3 u. 12 Ricercar 1 u. 2

 γ I. Wohlt. Klav. Fuge in f-moll

 δ Gef. Ausg. XXXVI, S. 57. Schlußfuge der Loccata in g-moll

2. als Motiv:

 α Gef. Ausg. XLII, S. 43. Fuge aus der Sonate in C-dur

β Gef. Ausg. XV, S. 192. Fuge in a-moll



γ Gef. Ausg. III, S. 284. Goldberg-Variation Nr. 16

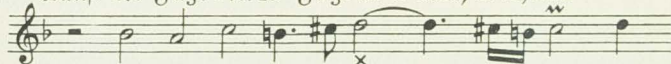


δ II. Wohlk. Klav. Fuge in gis-moll

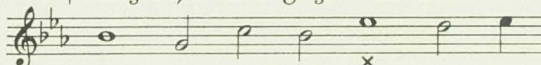


b: Vorausnahme

Kunst der Fuge Nr. 15 Fuge in d-moll, 3. Thema

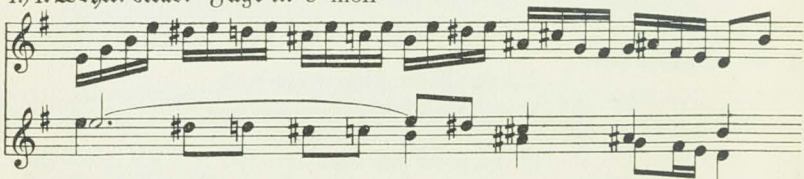


Gef. Ausg. III, S. 254. Fuge in Es-dur

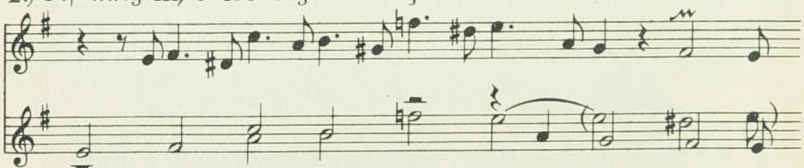


c: imitierende Themen

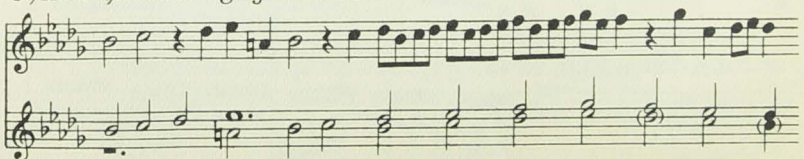
1.) I. Wohlk. Klav. Fuge in e-moll



2.) Gef. Ausg. III, S. 133 Vigue der 6. Partita in e-moll



3.) II. Wohlk. Klav. Fuge in b-moll



d: auf sich bezogene Themen

1.) II. Wohl. Klav. Fuge in Fis-dur

2.) II. Wohl. Klav. Fuge in C-dur

3.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 225 Centrum des kleinen harmonischen Labrynth's

4.) I. Wohl. Klav. Fuge in A-dur

e: metrische Themen

I. Wohl. Klav. Fuge in B-dur

Ähnlich sind: Gef. Ausg. XXXVI, S. 75 Chromatische Fuge in d-moll und
Gef. Ausg. XV, S. 180 Fuge in g-moll

f: Oktavverfetzung (14)

1.) Gef. Ausg. XV, S. 180 Fuge in g-moll

2.) Gef. Aug. III, S. 313 1. Fuge der Loccata in fis-moll

3.) Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll

4.) I. Wohl. Klav. Fuge in B-dur

g: Themenanfänge (17)

1.) Gef. Ausg. XIII, S. 118 Gigue der 5. französischen Suite in G-dur

2.) Gef. Ausg. III, S. 343 Fuge in a-moll

3.) Gef. Ausg. III, S. 251 Duett in a-moll

h: Orgelpunktthemen (14)

1.) I. Wohlt. Klav. Fuge in f-moll

2.) I. Wohlt. Klav. Fuge in c-moll

3.) Gef. Ausg. XV, S. 269 Toccatenfuge in d-moll

4.) Gef. Ausg. XXXVI, S. 186 Fuge in C-dur

Ähnlich ist: Gef. Ausg. III, S. 80 Gigue der 3. Partita in a-moll

i: zweistimmige Themen (32)

1.) Gef. Ausg. XV, S. 115 Fuge in g-moll

2.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 111 Fuge in G-dur

3.) Gef. Ausg. III, S. 116 Loccatenfuge der 6. Partita in e-moll

4.) Gef. Ausg. XXXVI, S. 109 Fughetta in e-moll

5.) II. Wohl. Klav. Fuge in f-moll

6.) I. Wohl. Klav. Fuge in g-moll

7.) Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll

8.) I. Wohl. Klav. Fuge in Cis-dur

9.) Gef. Ausg. XV, S. 92 Fuge in D-dur

10.) II. Wohl. Klav. Fuge in G-dur

Beilage V. Zwei- und Dreithemen- und Doppelfugenthemen in ihrem Verhältnis zueinander (20)

1.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 126 2. Teil der Canzone in d-moll

2.) Gef. Ausg. XXXVI, S. 29 Kernstück des Mittelfuges der
Loccata in D-dur

3.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 121 Fuge in h-moll

Beilage VI. Themenbeantwortungen bei normalen Fugen

A) nicht modulierender Führer (124)

a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (109)

1.) real (49)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in H-dur

2.) tonal (59)

aa) mit verändertem Auftakt (31)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in h-moll

bb) mit veränderter Kopfnote (6)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in g-moll

cc) mit verändertem Anfang (22)

3. B. Gef. Ausg. XV, S. 102 Fuge in e-moll

3.) tonal und real (1)

Gef. Ausg. XV, S. 122 Fuge in A-dur

b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte) (15)

1.) real (8)

3. B. Gef. Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4 Fuge der
Violinsolosonate in g-moll



2.) tonal (7)

aa) mit verändertem Auftakt (4)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in Cis-dur

bb) mit veränderter Kopfnote (2)

3. B. Kunst der Fuge Fuge Nr. 3 in d-moll

cc) mit verändertem Anfang (1)

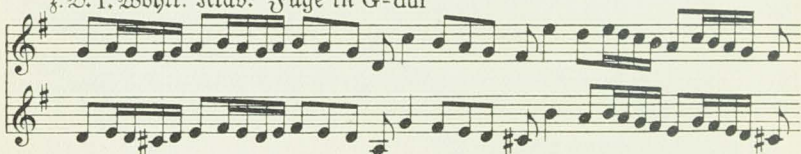
Kunst der Fuge Fuge Nr. 12, 1 in d-moll

B) zur Dominant modulierender Führer (24)

a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (9)

1.) real (4)

3. B. I. Wohl. Klav. Fuge in G-dur



2.) tonal (5)

bb) mit veränderter Kopfnote (3)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in a-moll

cc) mit verändertem Anfang (2)

3. B. I. Wohl. Klav. Fuge in A-dur

b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte) (4)

1.) real (1)

Gef. Ausg. III, S. 82 Duverturenfuge der 4. Partita in D-dur

2.) tonal (3)

aa) mit verändertem Auftakt (1)

I. Wohl. Klav. Fuge in gis-moll

bb) mit veränderter Kopfnote (1)

Gef. Ausg. XV, S. 232 Fuge in C-dur

cc) mit verändertem Anfang (1)

I. Wohl. Klav. Fuge in h-moll

c) Gefährte von der Oberquinte (Unterquarte) zur Oberquarte (Unterquinte) springend (11)

1) real (7)

z. B. zum Schluß: Gef. Ausg. XXXVIII, S. 5 Fuge in c-moll

in der Mitte: Gef. Ausg. XXXVIII, S. 94 Fuge in c-moll

2.) tonal (4)

aa) mit verändertem Auftakt (1)

Gef. Ausg. XXXVI, S. 67 Schlußfuge der Toccata in G-dur

bb) mit veränderter Kopfnote (1)

I. Wohlk. Klav. Fuge in Es-dur

cc) mit verändertem Anfang (2)

z. B. Gef. Ausg. XV, S. 260 Fuge der Toccata in C-dur

C) Zur Unterdominant modulierender Führer (1)

Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte)

tonal

mit verändertem Anfang

Gef. Ausg. XXXVI, S. 155 Fuge in e-moll

Beilage VII. Themenmodifikationen außer tonalen Veränderungen: Pedalvereinfachung.

Gef. Ausg. XV, S. 172 Fuge in G-dur

ähnlich: Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll

Gef. Ausg. XV, S. 192 Fuge in a-moll



Beilage VIII. Themenbeantwortungen bei Doppelfugen

A) Nicht modulierender Führer (15)

a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (13)

1.) real (10) 2.) tonal (3)

aa) mit verändertem Auftakt (2)

bb) mit veränderter Kopfnote (1)

b) Gefährte von der Oberquinte zur Oberquarte (Unterquarte zur Unterquinte) springend (2)

1.) real (1)

Gef. Ausg. XXXVIII, S. 19 Fuge in a-moll 2. Thema



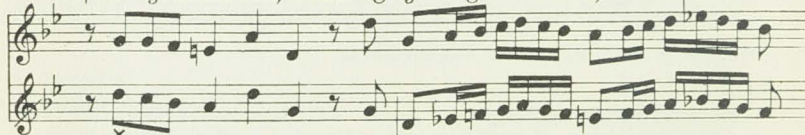
2.) tonal mit verändertem Auftakt (1)

Gef. Ausg. XXXVIII, S. 19 Fuge in a-moll 1. Thema

c) Von der Oberquarte zur Oberquinte (Unterquinte zur Unterquarte) spring. (1)

tonal: mit verändertem Auftakt

Gef. Ausg. XXXVIII, S. 217 Fuge in g-moll 1. Thema



B) Zur Dominant modulierender Führer (1)

Gefährte von der Oberquinte zur Oberseptime (Unterquarte zur Untersekunde) springend.

real Gef. Ausg. III, S. 242 Duett in e-moll 1. Thema



Beilage IX. Expositionsbeantwortungen bei den zweiten Themen der Zweithemenfugen.

Unter I. stehen die Themen, die sich auf Führer und Gefährten beschränken, die überwiegende Mehrzahl.

Die unter II. haben Führer, Gefährten und Nebengefährten.

Von der Reihe Führer = Gefährte etc. weicht nur der II. Teil von Nr. 8 aus der Kunst der Fuge ab mit Führer = Gefährte = Gefährte und der der F-dur Orgelfuge mit Führer = Gefährte = Gefährte = Führer.

I. (15) a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (7)

1.) real (4) 2.) tonal (2) aa) mit verändertem Auftakt (1) 3.) tonal und real (1)
bb) mit veränderter Kopfnote (1)

b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte) (6)

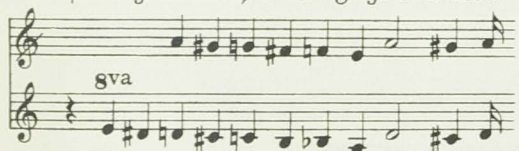
1.) real (5) 2.) tonal mit veränderter Kopfnote (1)

c) Gefährte von der Oberquinte (Unterquarte) zur Oberquarte (Unterquinte) springend (2)

1.) real (1) 2.) tonal mit veränderter Kopfnote (1)

II. (4) a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte): real (2)

Ges. Ausg. XXXVI, S. 84 Fuge in a-moll

	a	4. Stimme	Takt 37
	b	2. "	" 37
	c	1. "	" 41

b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte): real und tonal (1)

Ges. Ausg. XIII, S. 92 Gigue der 1. französischen Suite in d-moll

	a	2. Stimme	Takt 13
	b	3. "	" 14
	c	2. "	" 16

c) Gefährte von der Oberquinte (Unterquarte) zur Oberquarte (Unterquinte) springend: real (1)

d) Eine Versetzung in die *Tr* und *B* haben die Expositionen der zweiten Themen in den Fugen in *fis-* (f. u.) und *b-moll* aus dem II. Wohlst. Klav.

	a	3. Stimme	Takt 20
	b	1. "	" 21
	g	2. "	" 22
	d	3. "	" 23

Beilage X. Expositionsbeantwortungen bei den Kombinations- teilen der Zweithemenfugen.

Auch hier sind in der Mehrzahl

I. u. II. die auf Führer, Gefährten und Nebengefährten sich beschränkenden Expositionen (11).

III. bringt die Versetzung des Führers in die Paralleltonart (8),

IV. die des Gefährten in die Paralleltonart (2).

Kunst der Fuge, Nr. 8 Fuge in d-moll

	(a 2. Stimme Takt 1)
	b 3. " " 6)
	d 1. " " 147
	e 2. " " 152
	c 3. " " 159

Unter V. stünde der Nebengefährte in der Paralleltonart,



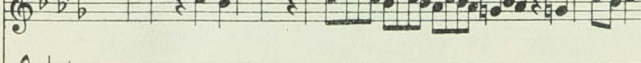

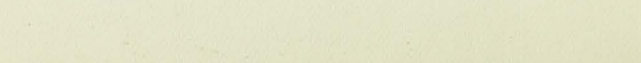


unter VI. der Gefährte des Gefährten. Für beide Fälle gibt es hier keine Beispiele.

Bei VII. kommt der Nebengefährte des Nebengefährten hinzu (2).

Gef. Ausg. III, S. 112 Gigue der 5. Partita in G-dur

	h 1. Stimme Takt 46
	c 2. " " 50
	a 1. " " 52
	b 1. " " 55

Nur die Engführungen der b-moll Fuge des zweiten Wohltemperierten Klaviers bringen Takt 80 und 89 in der 2. und 3. Stimme noch andere Versetzungen (VIII).

	(b 2. Säm. T. 5)
	i 3. " " 80
	a 4. " " 89
	(a 3. " " 42)
	b 2. " " 46)
	f 1. " " 80
	i 2. " " 89

Beilage XI. Das Thema in den Durchführungen des Mittelteils mit harmonischer Steigerung.

Da in Beilage IX und X schon beinahe alle Verfezungen mit Notenbeispielen illustriert worden sind, können wir uns jetzt damit begnügen, den fehlenden Typ noch zu bringen und besondere Ausnahmen ebenfalls mit Noten darzustellen. Leider ist es wegen Raummangels nicht möglich, die folgenden Tabellen bis ins einzelne spezialisiert abzudrucken, wie dies ursprünglich geplant war. ¹⁾

I. Von normalen Fugen mit 3 Durchführungen

Grundformen	(A) 19
Parallelverfezungen	(B) 19
entferntere Bildungen	(C) 1

Gef. Ausg. XLII, S. 43 Fuge der Sonate in C-dur

a u. b siehe Exposition
e 3. Stimme Takt 35
(d) 1. " " 44
f 2. " " 50

¹⁾ Der handgeschriebene Beispielband, an Hand dessen man sich über alle diesbezüglichen Einzelheiten orientieren kann, ist mit den ebenfalls handschriftlichen Analysen sämtlicher Bachscher Fugen in der Staatsbibliothek Berlin einzusehen.

II. von Doppelfugen mit 3 Durchführungen A 2 B 4

III. von normalen Fugen mit 4 Durchführungen

1. die 2. Durchführung

A 14 B 8 C 1

2. die 3. Durchführung

A 7 B 14 C 5

IV. von normalen Fugen mit 5 Durchführungen

1. die 2. Durchführung

A 14 B 7 C 1

2. die 3. Durchführung

A 8 B 9 C 4*)

3. die 4. Durchführung

A 7 B 9 C 5

V. der Doppelfuge mit 5 Durchführungen

1. die 2. Durchführung B

2. die 3. Durchführung A

3. die 4. Durchführung B

VI. von normalen Fugen mit 6 Durchführungen

1. die 2. Durchführung

A 4 B 2 C 3

2. die 3. Durchführung

A 3 B 4 C 2

3. die 4. Durchführung

A 3 B 4

4. die 5. Durchführung

A 1 B 2 C 3

VII. von normalen Fugen mit 7-10 Durchführungen

1. die 2. Durchführ. A 4 B 1

2. die 3. Durchführ. A 2 B 2 C 1

3. die 4. Durchführ. A 2 B 1 C 1

4. die 5. Durchführ. A 2 B 1

5. die 6. Durchführ. A 1 B 1

6. die 7. Durchführ. C 1

7. die 8. Durchführ. A 1

8. die 9. Durchführ. A 1

*) Kunst der Fuge Nr. 4 Fuge in d-moll

a } aus der Exposition

b }

ea) 4. Stimme Taft 61

cb) 3. " " 65

ag) 2. " " 73

bi) 1. " " 77

Beilage XII. Das Thema in den Durchführungen des Schlusses mit harmonischer Steigerung

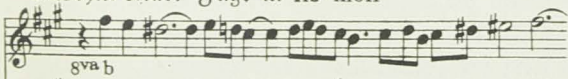


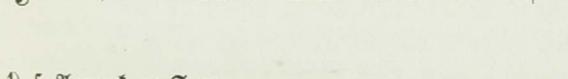
I. von normalen Fugen mit 2 Durchführungen	A 32	B 4	C 11
Es soll hier noch eine Tabelle stehen für die einfachen selbständigen Fugen mit 2 Durchführungen	A 11	B 3	C 3
II. von Doppelfugen mit 2 Durchführungen	A 7		C 1
III. von normalen Fugen mit 3 Durchführungen	A 32	B 6	C 4
IV. von Doppelfugen mit 3 Durchführungen	A 6	B 1	C 1
V. von normalen Fugen mit 4 Durchführungen	A 22	B 3	C 1
VI. von normalen Fugen mit 5 Durchführungen	A 20	B 1	C 1
VII. der Doppelfuge mit 5 Durchführungen	A		
VIII. von normalen Fugen mit 6 Durchführungen	A 5	B 1	
IX. von normalen Fugen mit 7 Durchführungen		B 1	
X. der normalen Fuge mit 10 Durchführungen	A		

Beilage XIII. Das Thema in den Durchführungen nach der Exposition mit melodischer Steigerung

I. von normalen Fugen mit 2 Durchführungen

Wir müssen uns damit begnügen, für die Gegenbewegung ein paar Notenbeispiele zu geben und bei interessanten Fällen von Vergrößerung, Verkleinerung, Eng- und Parallelführung die betreffenden Werke zu nennen.¹⁾ Bei der Gegenbewegung, Vergrößerung und Verkleinerung ist übrigens die Form des Themas ebenfalls in Betracht zu ziehen.

abcGb bedeutet also:²⁾

I. Wohl. Klav. Fuge in fis-moll	b	1. Stimme Takt 25
	a	3. " " 29
	c Gb	4. " " 32
	[c]	
	[cGb+c]	
	a	1. Stimme Takt 38

¹⁾ f. Anmerkung S. 73

²⁾ Es soll erst das umgekehrte, dann das diesem umgekehrten entsprechende, normale Thema und dann die Kombination von beiden mit der Terz als Achse stehen.

ab b Gbu c Gbu:

Kunst der Fuge N. 15 Fuge in d-moll

a 3. Stimme Taft 210
 a Gbu 2. " " 213
 a Gbu)
 + a)
 ag 1. " " 217
 b 4. " " 218
 8va b
 c Gbu 4. " " 222
 c)
 c Gbu)
 + c)
 a 2. " " 226

Die Engführungen sind zunächst danach geordnet, wie sie imitieren:

- | | |
|---|------------------------|
| a in der Oktave (Prim) | b in der Quint (Quart) |
| c in der Sekunde (Septime) | d in der Terz (Sext) |
| e springend von der Oktave zur Quint, Sekunde oder Terz,
von der Quint zur Sekunde, Terz oder Oktave,
von der Sekunde zur Terz, Oktave oder Quint
und von der Terz zur Oktave, Quint oder Sekunde. | |

Weiter untergeteilt sind sie nach ihrer Zahl:

- | | | |
|------------|-------------|--------------|
| aa einfach | cc dreifach | ee fünffach |
| bb doppelt | dd vierfach | ff sechsfach |

Die hier vorkommenden Fälle:

II. Wohlk. Klav. Fuge in Es-dur. Taft 30-31, 37-38, 59-60.

Gef. Ausg. III, S. 254 Fuge in Es-dur. Taft 21-22, 26-27, 31

II. Wohlk. Klav. Fuge in b-moll. Taft 27, 33, 67 und 73

bekommen die Formeln: b aa 6, bb 1, c aa 4.

II. von Doppelfugen mit 2 Durchführungen

- 5) Parallelführung: aa 1 (II. Wohlft. Klav. Fuge in b-moll Takt 96)

III. von normalen Fugen mit 3 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 5, 4) Engführungen b aa 6, dd 1 (Gef. Ausg. XXXVIII, S. 37 kleine Fuge in G-dur Takt 20-23.)
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung a aGb 1, 1 u. 2) Gegenbewegung und Vergrößerung abaVg bGb 1 (II. Wohlft. Klav. Fuge in c-moll Takt 13-15), 4) Engführung a aa 3, b aa 6 cc 2 (I. Wohlft. Klav. Fuge in C-dur Takt 14-15, 16-17) d aa 1 (ebb Takt 21 6) Kombination: Urgestalt und Vergrößerung und Gegenbewegung 1 (II. Wohlft. Klav. Fuge in c-moll Takt 13-15).

IV. von Doppelfugen mit 3 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 5) Parallelführung aa 1.
 2. die 3. Durchführung, 4) Engführung b cc 1, 5) Parallelführung aa 2.

V. von normalen Fugen mit 4 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung a aa 3 b aa 1, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 2.
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2 ac aGb cGb d Gb (Kunst der Fuge Nr. 15 Fuge in d-moll Takt 55, 61-62, 71-72, 79-81), 4) Engführung a bb 2, b aa 3, bb 1, 5) Parallelführung aa 3, 6) Kombination: Urgestalt und Gb 2.
 3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung a aa 3, cc 1 b aa 4, bb 1, dd 1 (I. Wohlft. Klav. Fuge in b-moll, Takt 67-69), 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 2.

VI. von Doppelfugen mit 4 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.
 3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.

VII. von normalen Fugen mit 5 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 4) Engführung b aa 3.
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung, 2, 4) Engführung a aa 5, b bb 1.
 3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 4) Engführung 10.
 4. die 5. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 4) Engführung 9, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 2.

VIII. von normalen Fugen mit 6 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 2) $\frac{1}{2}$ Vergrößerung 1, 4) Engführung 5, 6) Kombination: Urgestalt und Vergrößerung 1.
2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 4) Engführung b aa 2, bb 1, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 1.
3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 2) Vergrößerung 2, 4) Engführung a aa 1, b aa 3, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 1.
4. die 5. Durchführung, 1) Gegenbewegung 4, 1) und 3) Gegenbewegung und Verkleinerung abVk eVk gVk iVk bVkGb dVkGb fVkGb iVkGb 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 26-27, 28, 30-32), 4) Engführung a aa 1, bb 2 (I. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll Takt 52 und 54), b aa 2, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 1, Urgestalt und Verkleinerung und Gegenbewegung 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 30-32).
5. die 6. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 1) und 2) Gegenbewegung und Vergrößerung bGb a $\frac{1}{2}$ Vg 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in Cis-dur Takt 17), acd $\text{\textcircled{d}}$ f hGb aVg a $\frac{1}{2}$ Vg cVg dVg 1 (I. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll Takt 62-64, 67-69, 72, 77-80), 1) und 3) Gegenbewegung und Verkleinerung ab aGbVk aGbuVk bGbuVk 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 35-36, 38, 40), 4) Engführung 4, 6) Kombination: Vergrößerung und Urgestalt 2 (I. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll Takt 67-69, 77-80), Vergrößerung und Urgestalt und Gegenbewegung 1 (ebd. Takt 62-64), Urgestalt und Verkleinerung und Gegenbewegung 2 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 38 und 35-36).

IX. von normalen Fugen mit 7-10 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 4) Engführung b aa 1.
2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 4) Engführung b aa 1.
3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 5) Parallelführung aa 1.
4. die 5. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung b aa 1, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 3.
5. die 6. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung b aa 1, d aa 1.
6. die 7. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 2) Vergrößerung 1, 1) und 2) 1, 4) Engführung b aa 1, 5) Parallelführung aa 1, 6) Kombination: Vergrößerung und Gegenbewegung 1, Vergrößerung u. Urgestalt u. Gegenbewegung 1.
7. die 8. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.

B

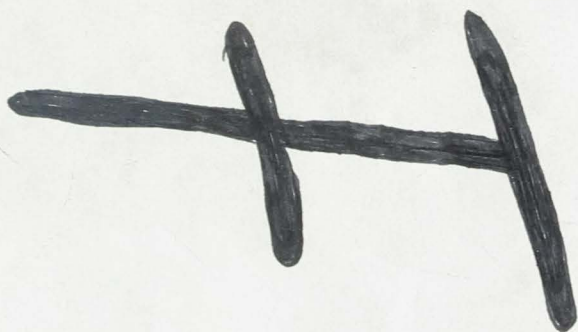
5

6

1.

2.

2.



Beilage XV. Ausgewählte¹ Analysen normaler Fugen

Links stehen die Taktzahlen, in der Mitte die Stimme, die das Thema bekommt, rechts die Abkürzungen für die Themaform, die aus dem zweiten Teil bekannt genug sind, ebenso wie die Abkürzungen Gb, Vg und Vk.

1. mit zwei Durchführungen: Ges. Ausg. XXXVI, S. 154 Fughetta in c-moll.

1. Durchführung	T. 1 - 7	(1) 2	a
		(4) 1	
Zwischenspiel	T. 7 - 18		
2. Durchführung	T. 18 - 27	(18) 1	c
		(22) 2	a

2. mit drei Durchführungen: Ges. Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 3 1. Ricercar aus dem musikalischen Opfer in c-moll.

1. Durchführung	T. 1 - 31	(1) 1	a	
		(10) 2		b
		(23) 3		a
Zwischenspiel	T. 31 - 46			
2. Durchführung	T. 46 - 80	(46) 3	b	
		(59) 2	a	
		(72) 1	c	
Zwischenspiel	T. 80 - 141	(95) 3	a	
3. Durchführung	T. 141 - 185	(141) 1	a	
		(153) 2	b	
		(169) 3	a	

Bei den folgenden Analysen ist der harmonische Höhepunkt mit einer dicken, der melodische mit einer dick-gestrichelten Klammer bezeichnet.

3. I. Wohl. Klav. Fuge in B-dur. *m. Analyse Fleißig S. 37f*

1. Durchführung	T. 1 - 17	(1) 1	a	
		(5) 2		b
		(9) 3		a
		(13) 1 = IV		b
Zwischenspiel	T. 17 - 22			
2. Durchführung	T. 22 - 30	(22) 2	d	
		(26) 3	f	
Zwischenspiel	T. 30 - 37			
3. Durchführung	T. 37 - 48	(37) 1	c	
		(41) 2	a	

1) f. Anmerkung S. 73

4. II. Wohl. Klav. Fuge in H-dur.

1. Durchführung	L. 1-27	(1) 4 (5) 3 (10) 2 (14) 1 (19) 4	
2. Durchführung	L. 27-45	(27) 3 (35) 2 (42) 1	
Zwischenpiel	L. 45-48		
3. Durchführung	L. 48-63	(48) 4 (53) 3 (60) 3	
Zwischenpiel	L. 63-75		
4. Durchführung	L. 75-104	(75) 4 (85) 3 (93) 1	

5. II. Wohl. Klav. Fuge in e-moll.

1. Durchführung	L. 1-18	(1) 1 (7) 2 (13) 3	
Überleitung	L. 18-24		
2. Durchführung	L. 24-35	(24) 1 (30) 2	
Überleitung	L. 35-42		
3. Durchführung	L. 42-65	(42) 3 (50) 2 (60) 1	
Überleitung	L. 65-71		
4. Durchführung	L. 71-80	(71) 3	a
Freier Schluß	L. 80-86		

6. II. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll.

1. Durchführung	L. 1-11	(1) 2 (3) 3 (7) 4 (9) 1	
Zwischenpiel	L. 11-15		
2. Durchführung	L. 15-24	(15) 4 (17) 2 (19) 3 (21) 1	
3. Durchführung	L. 24-35	(24) 2 (25) 4 (28) 1 (30) 2 (32) 3	
Zwischenpiel	L. 35-40		
4. Durchführung	L. 40-46	(41) 4 (43) } 1 (43) } 3 Gb	

7. Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll.

1. Durchführung	L. 1-23	(1)	3	a		
		(6)	2		b	
		(14)	1			a
		(19)	4			
Zwischenspiel	L. 23-34					
2. Durchführung	L. 34-59	(34)	2	a		
		(45)	3	c		
3. Fantasie=Durchführ.	L. 59-177	(52)	1	a		
		(69)	(4)	a		
		(81)	(4)	b		
		(89)	2	e		
		(108)	1	d		
		(137)	4	g		
		(156)	2	f		
		(173)	3	a		
		4. Durchführung	L. 173-195	(173)	3	a
				(178)	2	b
(186)	1			a		
(191)	4			b		
Zwischenspiel	L. 195-206					
5. Durchführung	L. 206-231	(206)	2	a		
		(217)	3	c		
		(224)	1	a		

*) Es wurde schon einmal gesagt (S.38), daß das Themazitat Takt 173 zugleich Schluß der Fantasiedurchführung und Anfang der Reprise sei.

8. I. Wohl. Klav. Fuge in h-moll.

1. Durchführung	L. 1-16	(1)	2	a
		(4)	3	cb
		(9)	4	a
		(13)	1	cb
Zwischenspiel	L. 16-21			
2. Durchführung	L. 21-44	(21)	2	a
		(30)	3	b
		(38)	4	a
3. Durchführung	L. 44-53	(44)	3	d
		(47)	4	e
4. Durchführung	L. 53-63	(53)	3	c
		(57)	4	b
		(60)	3	a
Zwischenspiel	L. 65-69			
5. Durchführung	L. 69-76	(69)	(3)	a
		(70)	4	b
		(74)	(2)	a

9. Gef. Ausg. XV, S. 142 Fuge in der dorischen Tonart.

1. Durchführung	L. 1-36	(1) 2 (8) 1 (18) 3 (29) 4	a b a b
Zwischenspiel	L. 36-57		
2. Durchführung	L. 57-88	(57) 1 (71) 3 (81) 4	a b a
Zwischenspiel	L. 88-101		
3. Durchführung	L. 101-122	(101) 1 (102) 4 (108) (1) (115) 3	d d d e
Zwischenspiel	L. 122-130		
4. Durchführung	L. 130-153	(130) 2 (131) 3 (146) 3	c c f
Zwischenspiel	L. 153-167		
5. Durchführung	L. 167-211	(167) 4 (168) 2 (188) 1 (203) 1 (204) 4	a a b a a
Anhang	L. 211-222		

10. Gef. Ausg. III, S. 334 Fuge in a-moll.

1. Durchführung	L. 1-23	(1) 1 (7) 2 (18) 3	a b a
Zwischenspiel	L. 23-34		
2. Durchführung	L. 34-59	(34) 2 (44) 3 (54) 1	a b b
Zwischenspiel	L. 59-72		
3. Durchführung	L. 72-77	(72) 3	c
Zwischenspiel	L. 77-93		
4. Durchführung	L. 93-98	(93) 2	d
Zwischenspiel	L. 98-122		
5. Durchführung	L. 122-143	(122) 2 (138) 1	b a
Freier Schluß	L. 143-198		

11. Gef. Ausg. XXXVI, S. 173 Fuge in A-dur.

1. Durchführung	L. 1 - 9	(1) 1	a
		(3) 2	b
		(7) 3	a
Zwischenspiel	L. 9 - 12		
2. Durchführung	L. 12 - 24	(12) 1	b
		(18) 2	a
		(22) 3	b
Zwischenspiel	L. 24 - 30		
3. Durchführung	L. 30 - 39	(30) 1	a
		(37) 3	a
Zwischenspiel	L. 39 - 48		
4. Durchführung	L. 48 - 64	(48) 2	e
		(56) 3	d
		(62) 1	b
Zwischenspiel	L. 64 - 68		
5. Durchführung	L. 68 - 84	(68) 2	a
		(75) (1)	b
		(76) (2)	b
		(77) (3)	b
		(78) 3	b
		(82) 3	a
Freier Schluß	L. 84-100		

12. Gef. Ausg. XXXVI, S. 164 Fuge in d-moll.

1. Durchführung	L. 1 - 17	(1) 2	a
		(6) 1	b
		(12) 3	a
Überleitung	L. 17 - 19		
2. Durchführung	L. 19 - 28	(19) 1	d
		(24) 3	e
Zwischenspiel	L. 28 - 32		
3. Durchführung	L. 32 - 43	(32) 1	c
		(39) 2	f
Überleitung	L. 43 - 45		
4. Durchführung	L. 45 - 53	(45) 1	a
		(49) 3	b
Zwischenspiel	L. 53 - 56		
5. Durchführung	L. 56 - 66	(55) 3	c
		(62) 3	a
Freier Schluß	L. 66 - 84		

13. Gef. Ausg. XIII, S. 53 Prélude der 5. englischen Suite in e-moll.

	1. Durchführung	L. 1 - 14	(1) 2 (3) 1 (7) 3 (12) 2	
	Zwischenstück	L. 14 - 20		
	2. Durchführung	L. 20 - 40	(20) 1 (25) 2 (36) 3	
	Zwischenstück	L. 40 - 52		
	3. Durchführung	L. 52 - 71	(52) 1 (54) 3 (66) (3) (67) (3) (68) (3) (69) (3)	
	Zwischenstück	L. 71 - 92		
	4. Durchführung	L. 92-104	(92) 1 (94) 3 (100) (3) (101) (3) (102) (3) (103) (3)	
	Zwischenstück	L. 104 - 117		
	5. Durchführung	L. 117-130	(117) 2 (119) 1 (123) 3 (128) 2	
	Zwischenstück	L. 130-136		
	6. Durchführung	L. 136-156	(136) 1 (141) 2 (152) 3	

14. Gef. Ausg. XXXVI, S. 67 Schlußfuge der G-Dur Toccata.

	1. Durchführung	L. 1 - 11	(1) 1 (4) 2 (8) 3	
	Zwischenstück	L. 11 - 16		
	2. Durchführung	L. 16 - 32	(19) 1 (22) 2 (28) 3	
	3. Durchführung	L. 32 - 41	(34) 1 (38) 2	
	4. Durchführung	L. 41 - 50	(43) 1 (46) 3	
	Zwischenstück	L. 50 - 55		
	5. Durchführung	L. 55 - 65	(55) 2 (62) 3	
	Zwischenstück	L. 65 - 69		
	6. Durchführung	L. 69 - 89	(69) (1) (69) 2 (70) (3) (74) 1 (74) 2 (78) 3 (84) 1	
	Anhang	L. 89 - 97	(94) (2) (94) (1) (95) (3)	

15. Ges. Ausg. XXXVI, S. 57 Schlußfuge der g-moll Toccata.

1. Durchführung	L. 1 - 20	(1)	3	a
		(4)	2	b
		(8)	4	a
		(12)	1	b
		(16)	2 = V	a
2. Durchführung	L. 20 - 35	(20)	2 Gb	b
		(25)	3 Gb	a
		(31)	2 Gb	b
3. Durchführung	L. 35 - 54	(35)	4	a
		(41)	1 Gb	b
		(46)	3	b
		(50)	1	a
4. Durchführung	L. 54 - 67	(54)	2 1	c
		(58)	3 Gb 2 Gb	c
		(62)	4	c
5. Durchführung	L. 67 - 81	(67)	2	f
		(75)	4 Gb	f
6. Durchführung	L. 81 - 97	(81)	4 2	h
		(88)	4 Gb 3 Gb	c
		(93)	3 Gb 1 Gb	dc
7. Durchführung	L. 97 - 110	(97)	4 2	a
		(101)	1 Gb 2 Gb	b
		(105)	2 Gb	a
Anhang	L. 110 - 115			

16. Kunst der Fuge Nr. 3 Fuge in d-moll.

1. Durchführung	L. 1 - 19	(1)	3	a
		(5)	2	b
		(9)	1	a
		(15)	4	b
Zwischenspiel	L. 19 - 23			
2. Durchführung	L. 23 - 46	(23)	1	bv
		(29)	3	av
		(35)	3	ev
		(43)	1	a
Zwischenspiel	L. 46 - 51			
3. Durchführung	L. 51 - 72	(51)	4	g
		(55)	2	bv
		(58)	1	av
		(63)	3	b

17. I. Wohl. Klav. Fuge in H-dur.

1. Durchführung	L. 1 - 9	(1)	3	a
		(3)	2	(cb)
		(5)	1	a
		(7)	4	(cb)
Zwischenspiel	L. 9 - 16	(11)	3	a
2. Durchführung	L. 16 - 26	(16)	2	b
		(18)	1	Gb
		(20)	2	Gb
		(21)	4	a
		(24)	3	c
Zwischenspiel	L. 26 - 29			
3. Durchführung	L. 29 - 34	(29)	2	a
		(31)	1	(cb)

18. Gef.-Ausg. XV. Seite 232. Fuge in C=dur.

1. Durchführung	L. 1-6	(1)	2	a
		(2)	3	b
		(3)	4	a
		(5)	1	b
Zwischenspiel	L. 6-8			
2. Durchführung	L. 8-15	(8)	2	a
		(9)	3	b
		(10)	2	c
		(13)	4	b
		(13)	4	b
		(14)	(2)	b
3. Durchführung	L. 15-22	(15)	1	a
		(16)	2	b
		(18)	3	b
		(19)	4	a
		(20)	2	d
		(21)	1	e
Zwischenspiel	L. 22-27	(25)	3	b
4. Durchführung	L. 27-31	(27)	1 Gb	a
		(28)	2 Gb	b
		(29)	3 Gb	c
		(30)	4 Gb	a
Zwischenspiel	L. 31-34			
5. Durchführung	L. 34-39	(34)	2 Gb	d
		(35)	1	e
		(36)	3 Gb	f
		(36)	2	c
		(37)	4	e
		(38)	1 Gb	d
6. Durchführung	L. 39-48	(39)	1 Gb	h
		(40)	2 Gb	c
		(42)	3 Gb	a
		(43)	1	g
		(44)	2	b
		(45)	3	a
7. Durchführung	L. 48-66	(49)	5 Bg	a
		(48)	4	b
		(49)	1 Gb	e
		(50)	2 Gb	d
		(51)	5 Bg	b
		(50)	1 Gb	c
		(56)	4	b
		(57)	3	g
		(59)	5 Bg Gb	a
		(62)	5 Bg Gb	b

Coda	℄. 66-72	(66)	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \text{ Gb} \\ 2 \text{ Gb} \\ 1 \\ 3 \\ 4 \end{array} \right.$	b		
		(67)		b		
		(67)		b		
		(68)		a		
		(71)		b		
19. I. Wohlk. Klav. Fuge in C=dur.						
1. Durchführung	℄. 1-7	(1)	2	a		
		(2)	1	b		
		(4)	3	b		
		(5)	4	a		
		(7)	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 3 \end{array} \right.$	a		
(7)	b					
(9)	b					
2. Durchführung	℄. 7-14	(10)	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 2 \end{array} \right.$	b		
		(11)		g		
		(12)	3	e		
		3. Durchführung	℄. 14-24	(14)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ (3) \\ 4 \end{array} \right.$	a
				(14)		b
				(15)		b
				(15)	$\left\{ \begin{array}{l} (1) \\ 1 \end{array} \right.$	b
(16)	a					
(16)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 3 \end{array} \right.$			b		
(17)				d		
(17)	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 3 \end{array} \right.$			g		
(19)				d		
(19)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 1 \end{array} \right.$			e		
(21)				a		
(21)	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 3 \end{array} \right.$			i		
(24)				a		
Coda	℄. 24-27	(24)	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 2 \end{array} \right.$	c		
		(24)				
20. I. Wohlk. Klav. Fuge in a=moll.						
1. Durchführung	℄. 1-14	(1)	2	a		
		(4)	1	b		
		(8)	4	a		
		(11)	3	b		
		(14)	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ Gb} \\ 3 \text{ Gb} \\ 4 \text{ Gb} \end{array} \right.$	a		
(18)	d					
(21)	c					
2. Durchführung	℄. 14-27	(24)	2 Gb	g		
		3. Durchführung	℄. 27-40	(27)	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 3 \end{array} \right.$	a
				(28)		a
				(31)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 4 \end{array} \right.$	b
(32)	b					
(36)	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 2 \end{array} \right.$	a				
(37)		a				

Überleitung	L. 40-43			
4. Durchführung	L. 43-65	(43)	{ 1	d $\overline{\quad}$
		(43)	{ 4	d $\overline{\quad}$
		(46)	{ (3)	e $\overline{\quad}$
		(47)	{ (2)	d $\overline{\quad}$
		(48)	{ 2 Gb	c $\overline{\quad}$
		(49)	{ 3 Gb	c $\overline{\quad}$
		(53)	{ 4 Gb	e $\overline{\quad}$
		(53)	{ 1 Gb	e $\overline{\quad}$
		(57)	{ 1 Gb	a $\overline{\quad}$
		(58)	{ 2 Gb	a $\overline{\quad}$
		(62)	{ (4 Gb)	a $\overline{\quad}$
		(62)	{ (3 Gb)	a $\overline{\quad}$
5. Durchführung	L. 65-80	(64)	{ 4	c $\overline{\quad}$
		(65)	{ 3	a $\overline{\quad}$
		(67)	{ 1 Gb	a $\overline{\quad}$
		(68)	{ 2 Gb	c $\overline{\quad}$
		(73)	{ 4 Gb	f $\overline{\quad}$
		(73)	{ 2 Gb	f $\overline{\quad}$
		(76)	{ (3 Gb)	d $\overline{\quad}$
		(77)	{ (2)	a $\overline{\quad}$
		(77)	{ (1)	b $\overline{\quad}$
Coda	L. 80-87	(80)	{ (2)	a $\overline{\quad}$
		(81)	{ (1)	b $\overline{\quad}$
		(83)	{ (3 Gb)	c $\overline{\quad}$
		(84)	{ (2 Gb)	c $\overline{\quad}$
		(84)	{ (1)	c $\overline{\quad}$
		(85)	{ (2)	a $\overline{\quad}$

21. I. Wohlst. Klav. Fuge in dis-moll.

1. Durchführung	L. 1-15	(1)	2	a
		(3)	1	b
		(8)	3	a
		(12)	3 = IV	b
Überleitung	L. 15-19			
2. Durchführung	L. 19-30	(19)	{ 2	b $\overline{\quad}$
		(20)	{ 1	b
		(24)	{ 1	a
		(24)	{ 2 $\frac{1}{2}$ Bg	c
		(27)	{ 1	e
		(27)	{ 2	d $\overline{\quad}$
3. Durchführung	L. 30-42	(30)	1 Gb	e $\overline{\quad}$
		(36)	2 Gb	a
		(39)	3 Gb	c
Überleitung	L. 42-44			

4. Durchführung	L. 44-50	(44)	{ 3 Gb	a
		(45)	{ 1 Gb	a
		(47)	{ 2 Gb	c
		(47)	{ 1 Gb ^{1/2} Bg a	
Überleitung	L. 50-52			
5. Durchführung	L. 52-60	(52)	{ (3)	c
		(52)	{ (2)	c
		(52)	{ (1)	c
		(54)	{ (3 Gb)	d
		(54)	{ (2 Gb)	d
		(54)	{ (1 Gb)	d
		(57)	1	a
Überleitung	L. 60-62			
6. Durchführung	L. 62-83	(62)	{ 3 Bg	c
		(61)	{ 2	a
		(64)	{ 1 Gb	e
		(67)	{ 2 Bg	d
		(67)	{ 3	d
		(69)	{ 1	f
		(72)	2	(dc)
		(77)	{ 1 Bg	a
		(77)	{ 3	a
		(77)	{ 2 ^{1/2} Bg	a
		(80)	{ 2	c
Anhang	L. 83-87			

22. II. Wohlst. Klav. Fuge in E-dur.

1. Durchführung	L. 1-9	(1)	4	a
		(2)	3	b
		(4)	2	a
		(5)	1	b
2. Durchführung	L. 9-16	(9)	{ 2	b
		(9)	{ 3	a
		(10)	{ 4	b
		(11)	{ 1	a
3. Durchführung	L. 16-23	(16)	{ 2	a
		(17)	{ 1	b
		(19)	{ 4	b
		(20)	{ 3	f
4. Durchführung	L. 23-27	(23)	{ 1	f
		(23)	{ 2	d
		(25)	{ 4	e
		(25)	{ 3	h
5. Durchführung	L. 26-35	(26)	{ 1 Bf	e
		(27)	{ 2 Bf	i

		(28)	{ 3 Bf	b
		(28)	{ 4 Bf	g
		(30)	{ 2	a
		(30)	{ 4 Bf	b
		(31)	{ 3 Bf Gb	d
		(31)	{ 1 Bf Gb	f
		(32)	{ 3 Bf Gb	i
6. Durchführung	L. 35-43	(35)	{ 2	b
		(35)	{ 3	a
		(36)	{ 4	b
		(35)	{ 1 Bf Gb	i
		(36)	{ 2 Bf Gb	x
		(37)	{ 1	a
		(37)	{ 3 Bf Gb	x
		(40)	{ 4	b

23. II. Wohl. Klav. Fuge in g=moll.

1. Durchführung	L. 1-17	(1)	3	a
		(5)	2	b
		(9)	1	a
		(13)	4	b
Zwischenspiel	L. 17-20			
2. Durchführung	L. 20-40	(20)	3	a
		(28)	2	b
		(32)	1	d
		(36)	4	e
Zwischenspiel	L. 40-45			
3. Durchführung	L. 45-67	(45)	{ 3	e
		(45)	{ 2	i
		(51)	{ 2	c
		(51)	{ 1	i
		(59)	{ 3	a
		(59)	{ 4	i
4. Durchführung	L. 67-84	(67)	{ 3	(ai)
		(69)	{ 1	a
		(79)	{ 4	a

24. I. Wohl. Klav. Fuge in b=moll.

1. Durchführung	L. 1-18	(1)	1	a
		(3)	2	b
		(10)	3	a
		(12)	4	b
		(15)	5	a
Zwischenspiel	L. 18-25			

2. Durchführung	T. 25-42	(25)	1	d
		(27)	2	(<u>ha</u>)
		(29)	4	a
		(32)	5	c
		(37)	2	e
Zwischenspiel	T. 42-48	(46)	2	bv
3. Durchführung	T. 48-58	(48)	5	b
		(50)	{ 1	(<u>bc</u>)
		(50)		h
		(53)	4	(<u>bc</u>)
		(55)	{ 2	h
		(55)		{ 3
		Zwischenspiel	T. 58-67	
4. Durchführung	T. 67-75	(67)	{ 1	a
		(68)		(<u>bc</u>)
		(68)		a
		(69)		(<u>bc</u>)
		(69)		a

Beilage XVI. Analysen von Doppelfugen

In den Analysen dieser Beilage ist die Kombination durch Nebeneinanderstellen ausgedrückt; die erste Rubrik gehört dem Haupt-, die zweite dem Gegenthema.

1. Ges. Ausg. III, S. 30 Sinfonie in f-moll.

1. Durchführung	L. 1 - 9	(1) 2 a	(1) 3 a
		(3) 1 b	(3) 2 b
		(7) 3 a	(7) 1 a
Zwischenspiel	L. 9 - 11		
2. Durchführung	L. 11 - 15	(11) 2 { d	(11) 3 { d
		(13) 1 { e	(13) 2 { e
Zwischenspiel	L. 15 - 18		
3. Durchführung	L. 18 - 20	(18) 2 b	(18) 1 b
Zwischenspiel	L. 20 - 24		
4. Durchführung	L. 24 - 28	(24) 3 { f	(24) 1 { f
		(26) 1 { d	(26) 2 { d
Zwischenspiel	L. 28 - 31		
5. Durchführung	L. 31 - 35	(31) 1 a	(31) 2 a
		(33) 2 a	(33) 3 a

2. Ges. Ausg. XXXVIII, S. 121 Fuge in h-moll.

1. Durchführung	L. 1 - 25	(1) 2 a	(3) 3 a
		(4) 4 a	(6) 1 a
		(11) 3 b	(13) 4 b
		(21) 2 a	(23) 3 a
Zwischenspiel	L. 25 - 30		
2. Durchführung	L. 30 - 62	(30) 3 a	(32) 4 a
		(37) 1 b	(39) 2 b
		(49) 1 a	(51) 3 a
		(53) 4 a	(55) 2 a
			(56) 1 a
Zwischenspiel	L. 62 - 90	(73) 4 a	(75) 3 (da)
3. Durchführung	L. 90 - 102	(90) (4) a	
		(90) (3) b	
		(91) 1 a	(93) ((3) a
		(91) (2) b	(93) ((4) i
			(94) ((2) c
			(94) ((1) i
	(96) 1 a	(98) 4 a	

Beilage XVII. Analysen von Zwei- und Dreithemenfugen

Nebeneinandersetzen in den verschiedenen Rubriken bedeutet wie bei den Doppelfugen Kombination. Dem ersten Thema gehört die erste Spalte, dem zweiten die zweite, die dritte bei doppelten und verschachtelten Zweithemenfugen oder der Dreithemenfuge dem dritten Thema. So wird der Fugenverlauf auch konkret ziemlich deutlich. Links sind die Hauptteile zusammengefaßt, von denen sich die einzelnen Durchführungen abspalten.

1. Gef. Ausg. XXXVI, S. 84 Fuge in a-moll.

I. T. 1-36.

1. Durchführ.	T. 1-18	(1) 1	a
		(5) 2	b
		(10) 3	a
		(14) 4	b
Zwischensp. T. 18-22			
2. Durchführ.	T. 22-36	(22) 4	b
		(33) 1	a

II. T. 36-61.

1. Durchführ.	T. 36-44	(36) 4	a
		(37) 2	b
		(41) 1	c
		(42) 3	a
Zwischensp. T. 44-47			
2. Durchführ.	T. 47-61	(47) 4	d
		(49) 2	e
		(54) 3	c
		(56) 1	b
		(58) 2	a

III. T. 61-78.

1. Durchführ.	T. 61-78	(61) 4	a	(62) 2	a
				(64) 4	a
				(65) 3	c
		(68) 3	c	(69) 4	c
		(74) 1	a	(75) 2	a

Anhang T. 78-80

2. II. Wohl. Klav. Fuge in gis-moll. *an. einmalige harm. Herzog.*

I. T. 1-61.

1. Durchführ.	T. 1-23	(1) 1	a
		(5) 2	b
		(13) 3	a
		(19) 2	a
Zwischensp. T. 23-33			
2. Durchführ.	T. 33-61	(33) 3	b
		(45) 1	b
		(55) 3	a

II. L. 61-75.

1. Durchführ.	L. 61 - 75	(61) 1	b	(66) 2	a
		(71) 3	c	(79) 1	a
Zwischensp.	L. 75 - 97				

III. L. 97-143.

1. Durchführ.	L. 97-107	(97) 3	a	(97) 2	a
		(103) 1	b	(103) 2	b
Zwischensp.	L. 107 - 111				
2. Durchführ.	L. 111-119	(111) 2	[f	(111) 1	[f
				(115) (2)	[a
				(117) (3)	[c
Zwischensp.	L. 119-125				
3. Durchführ.	L. 125-143	(125) 2	a	(125) 3	a
		(135) 1	a	(135) 2	a

3. Kunst der Fuge Nr. 10 Fuge in d-moll.

I. L. 1-22.

1. Durchführ.	L. 1 - 18	(1) 2	a	(4) 3	b
		(7) 4	Gb b	(9) 1	Gb a
		(14) 2	c	(15) 3	Gb c

Zwischensp. L. 18-22

II. L. 23-38

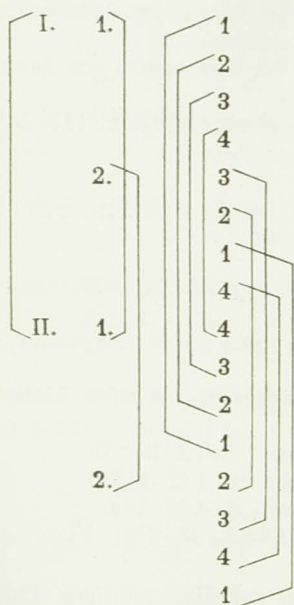
1. Durchführ.	L. 23 - 38	(23) 1	b	(24) 2	a
		(26) 3	a	(31) 4	b
		(34) 2	a		

Zwischensp. L. 38-44

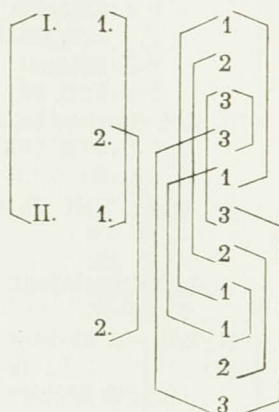
III. L. 44-120

1. Durchführ.	L. 44 - 56	(44) 3	b	(44) 2	b
		(52) 2	d	(52) 4	a
Zwischensp.	L. 56 - 66				
2. Durchführ.	L. 66 - 89	(66) 1	e	(66) 3	b
		(75) 4	e	(75) 1	b
				(75) 2	e
		(85) 1	a	(85) 4	b
		(85) 2	e		
Zwischensp.	L. 89-103				
3. Durchführ.	L. 103-120	(103) 3	b	(103) 1	d
		(103) 4	i		
		(115) 2	a	(115) 4	b
		(115) 3	e		

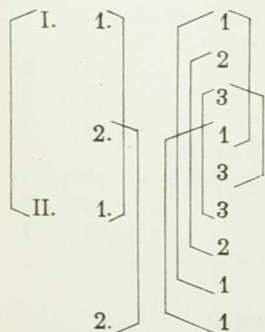
4. Gef. Ausg. XLII, S. 39 Sique der a-moll-Sonate.



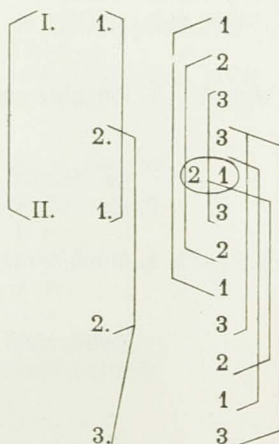
Gef. Ausg. III, S. 80 Sique der 3. Partita in a-moll.



Gef. Ausg. XIII, S. 66 Sique der 5. englischen Suite in e-moll.



Gef. Ausg. XIII, S. 118 Sique der 5. französischen Suite in G-dur



5. Der Plan des F-dur=Duett's (Ges.=Ausg. III, S. 245) ist also:

- I. Teil, normale Fuge, T. 1–37.
- II. Teil,
 - 1. Abschnitt: Steigerung der Fuge zum Kanon, T. 38–68.
 - 2. Abschnitt: Steigerung des Kanons zur Kombination, T. 68–81.
 - 3. Abschnitt: Zurückgehen der Kombination zum Kanon, T. 82–112.
- III. Teil, Verebben des Kanons in der normalen Fuge, T. 113–149: T. 1–37.

6. Ges. Ausg. XIII. S. 68: Allegro der 6. englischen Suite in d-moll.

- I. Teil, normale Fuge, gelockert durch zwei Fantasiedurchführungen, T. 38–86.
- II. Teil,
 - 1. Abschnitt: Einführung eines neuen Konzertthemas, T. 86–93.
 - 2. Abschnitt: freie Durchführung des ersten Themas, T. 93–113.
 - 3. Abschnitt: Konzertthema, Takt 113–133.
 - 4. Abschnitt: erstes Thema, T. 133–143.
 - 5. Abschnitt: Konzertthema, T. 143–147.
- III. Teil, normale Fuge, T. 147–195: T. 38–86.

7. Ges.=Ausg. XIII, S. 39. Gigue der III. englischen Suite in g-moll.

I. T. 1–20.	1. Durchführung	T. 1–8	(1)	1	a	
			(3)	2	b	
			(6)	3	a	
	Zwischenspiel	T. 8–12				
	2. Durchführung	T. 12–20	(12)	3	b	
			(19)	1	b	
II. T. 21–43.	1. Durchführung	T. 21–28				(21) 2 a
						(23) 3 b
						(27) 1 a
	Zwischenspiel	T. 28–32				
	2. Durchführung	T. 32–43				(32) 1 c
						(35) 3 a
						(41) 1 a
	Anhang	T. 43–44	(43)	3	a	

8. Kunst der Fuge Nr. 8. Fuge in d-moll.

I. T. 1–93.	1. Durchführung	T. 1–16	(1)	2	a
			(6)	3	b
			(11)	1	a

Zwischenspiel	℄.	16– 21			
2. Durchführung	℄.	21– 39	(21)	{ 2 b	
			(22)	{(3) g	
			(28)	{(1) i	
			(35)	{ 3 a	
3. Durchführung	℄.	39– 53	(39)	{ 1 a	
			(43)	{ 3 c	
			(49)	{ 2 b	
Zwischenspiel	℄.	53– 61			
4. Durchführung	℄.	61– 71	(61)	{ 1 d	
			(68)	{ 3 f	
Zwischenspiel	℄.	71– 80			
5. Durchführung	℄.	80– 93	(80)	{(2) b	
			(82)	{ 1 a	
			(89)	{(3) a	
II. ℄. 93–109.	1. Durchführung			(94)	{ 2 a
				(99)	{ 3 b
				(105)	{ 1 b
Zwischenspiel	℄.	109–124	(114)	{(2) i	
III. ℄. 125–135. (=I.)	1. Durchf.	℄. 125–135	(125)	{(2) a	
			(125)	{(3) i	
			(131)	{ 3 b	
Zwischenspiel	℄.	135–147			
IV. ℄. 147–188.	1. Durchführung	℄. 147–163	(147)	{ 1 d (148) 3 d	
			(152)	{ 2 e (153) 1 e	
			(159)	{ 3 c (159) 2 c	
Zwischenspiel	℄.	163–170			
2. Durchführung	℄.	℄. 170–188	(170)	{ 3 a (171) 1 a	
			(183)	{ 1 a (183) 3 a	

9. Gef.-Ausg. III. Seite 254. Fuge in Es-dur.

I. ℄. 1–37.	1. Durchf.	℄. 1–16	(1)	{ 3 a	
			(3)	{ 4 b	
			(7)	{ 1 a	
			(9)	{ 2 b	
			(14)	{ 5 a	
	überltg.	℄. 16–21			
2. Durchf.	℄.	℄. 21–37	(21)	{ 2 a	
			(22)	{ 1 b	
			(22)	{ 4 a	
			(26)	{ 1 a	
			(27)	{ 2 b	
			(31)	{ 5 a	
			(32)	{ 3 b	
II. ℄. 37–59.	1. Durchf.	℄. 37–47	(37)	{ 4 a	
			(39)	{ 3 b	

		(43) 2	a
		(45) 1	b
2. Durchf. T. 47-53		(47) 2	Ob a
		(49) 3	Obub
		(51) 4	Obua
3. Durchf. T. 53-59		(53) 2	g
		(54) 3	b
		(56) 1	g
III. T. 59-82. 1. Durchf. T. 59-67	(59) 3	a (59) 4	bv
	(62) 2	b (61) 3	av
		(64) 4	Ob av
2. Durchf. T. 67-71	(67) 4	f (67) 1	iv
	(69) 2	d (69) 1	ev
		(71) 2	Ob x
3. Durchf. T. 73-82	(73) 4	e (73) 1	Ob x
		(75) 3	Ob x
	(77) 3	d (77) 3	ev
		(79) 3	Ob x
IV. T. 82-89. 1. Durchf. T. 82-89		(82) 4	a
		(83) 3	b
		(85) 2	a
		(86) 4	i
		(88) 1	b
Zwischensp. T. 89-93		(91) 1	e
		(92) 5	b
V. T. 93-117. 1. Durchf. T. 93-103	(93) 5	c	(93) 3
			b
			(94) 1
			d
			(95) 2
			a
			(97) 4
			g
			(98) 4
			e
	(101) 5	e	(101) 4
			i
			(102) (1)
			i
überlt. T. 103-108			(104) 5
			a
			(105) 4
			a
			(105) 5
			ib
			(107) 1
			b
2. Durchf. T. 108-117	(108) 5	c	(111) 2
			b
			(112) 3
			a
			(113) 4
			i
	(114) 5	a	(114) 4
			e

10. Kunst der Fuge Nr. 11. Fuge in d-moll.

I. (A) T. 1- 27. 1. Durchf. T.	1- 27	(1) 2	a
		(5) 1	b
		(9) 4	a

- (13) 3 b
(22) 1-Va
- II. (C) T. 27- 71. 1. Durchf. T. 27- 47 (27) 2 a
(34) 3 b
(44) 4 a
Zwischsp. T. 47- 56
2. Durchf. T. 56- 71 (56) 1 Gb a
(68) 4 Gb b
- III. (B) T. 71- 89. 1. Durchf. T. 71- 89 (71) 3 b
(76) 1 a
(80) 4 b
(84) 2 a
- IV. T. 89-140. 1. Durchf. T. 89-117 (89) 4 a
(A+C) (94) 2 b
(101) 2 a
(105) 3 Gb a
(114) 1 a
Zwischsp. T. 117-132
2. Durchf. T. 132-140 (132) 4 a
(137) 3 a
Zwischsp. T. 140-146
- V. T. 146-150. 1. Durchf. T. 146-150 (146) 3 g (146) 1 g
(A+C) Zwischsp. T. 150-158
- VI. T. 158-168. 1. Durchf. T. 158-168 (158) 1 a (158) 3 a
(A+B) (164) 4 c (164) 3 c
Zwischsp. T. 168-175
- VII. T. 175-184. 1. Durchf. T. 175-184 (175) 2 a (175) 4 a
(A+C) (180) 1 a (180) 3 a
11. II. Wohlft. Klav. Fuge in fis=moll.
- I. T. 1-11. 1. Durchf. T. 1-11 (1) 2 a
(4) 1 b
(9) 3 a
Zwischsp. T. 11-20 (16) 1 a
- II. T. 20-25. 1. Durchf. T. 20-25 (20) 3 a
(21) 1 b
(22) 2 g
(23) 3 d
Zwischsp. T. 25-29 (27) 2 b
- I.+II. T. 29-37. 1. Durchf. T. 29-37 (29) 2 c (30) 3 b
(34) 3 b (34) (1) i
- III. T. 36-47. 1. Durchf. T. 36-41 (36) 2 a
(37) 1 b
(38) 3 g
(39) 2 g

	2. Durchf. T. 41–47		(41) 3	i
			(42) 2	i
			(45) 3	i
			(46) 1	i
	Zwischensf. T. 47–52		(47) 1	Ob i
			(52) 3	Ob i
I.+III. T. 52–55. 1. Durchf. T. 52–55	(52) 2 c		(55) 3	g
I.+II. T. 55–70. 1. Durchf. T. 55–70	(55) 1 a	(56) 2 a	(61) 1	b
+III.	(60) 3 b	(61) 2 c	(67) 2	g
	(67) 1 a	(68) 3 a		
