

Das Thema in der Fuge Bachs.

Zweiter Teil.

Von Dr. Marc-André Souhary (Berlin).

Einleitung.

Will man das Schaffen eines Meisters nach Kräften erschöpfend behandeln, so genügt es nicht, daß man deduktiv von einer ganzen Gattung zu den einzelnen Typen gelangt und als Beispiel das eine oder andere Werk herausgreift. Es muß auch der entgegengesetzte, induktive Weg eingeschlagen, es muß versucht werden, vom Einzelwerk zum Typus und von dort zur Gattung zu kommen. Hierbei tun sich wesentliche Probleme auf, die bei der anderen Methode vielleicht hin und wieder berührt, nicht aber systematisch entwickelt werden durften.

Die Aufgabe unserer Arbeit gleichen Namens, die im Bach-Jahrbuch 1927 erschien, eines ersten Teils also, bestand darin, das große Land der Bachschen Fuge als „seiendes“ zu durchforschen. Jetzt sollen — in mehrfachem Sinne — seine Grenzen gezogen werden. Dazu ist eine Kenntnis der Nachbarstaaten unbedingt nötig. Eine Geschichte des Landes zu schreiben, es als „werdendes“ zu betrachten, müssen wir uns aus Raumrücksichten für einen dritten Teil vorbehalten.

Mit anderen Worten:

- I. Was ist Fuge, was Nicht-Fuge im Bachschen Werk?
- II. Was ist Fuge für die Vor- und Umwelt Bachs?
- [III. Was ist zweifelhaft, was ist unecht unter den Fugen Bachs?
- IV. Was ist Früh-, Reife- und Spätstil in der Bachschen Fuge?]

Für Leser, die den oben erwähnten Aufsatz nicht kennen, sollen dessen wichtigste Ergebnisse in aller Kürze zusammengefaßt werden:

Eine normale Fuge verarbeitet ein Thema in 2–10 Durchführungen. Die 2–6 klar geschiedenen Stimmen setzen sukzessiv mit dem Thema (ohne Stütz- oder Generalbaß) im Quint-, bzw. Quartabstand ein.

Die Doppelfuge hat gleich beim Thema ein Kontrasubjekt, die Tripelfuge zwei Kontrasubjekte.

Eine Zweithemenfuge kombiniert zwei normale Fugen mit einer Doppelfuge (I., II., I. u. II.), eine Dreithemenfuge zwei Zweithemenfugen mit einer Tripelfuge (I., II., I. u. II.; I., III., I. u. III.; I. u. II. u. III.). Zweithemenfugen können auf die krönende Doppelfuge verzichten (I., II.) oder an ihrer Stelle die erste normale Fuge wiederholen (I., II., I.) usw.; vgl. S. 36 u. 33 f.

Was die Gestalt der Themen anbelangt, verstehe man als Abkürzungen:

- | | | |
|---------------------------------|---|--|
| für die Grundformen: | { | a: Führer, |
| | | b: Gefährte, |
| | | c: Nebengefährte (in der Oberquint des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquart, in der Oberquart des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquint steht), |
| für die Parallelversetzungen: | { | d: Führerparallelversetzung, |
| | | e: Gefährtenparallelversetzung, |
| | | f: Nebengefährtenparallelversetzung, |
| | | g: Gefährte des Gefährten, |
| für die entfernteren Bildungen: | { | h: Nebengefährte des Nebengefährten, |
| | | i: noch andere Versetzung, |
| | | x [oder angehängtes ...v]: Veränderung des Themas. |

Mit den Parallelversetzungen und entfernteren Bildungen steigert Bach harmonisch; melodisch mit Umkehrung, Verkleinerung, Engführung, Parallelführung (d. i. gleichzeitiger Einsatz zweier Stimmen mit dem Thema) und den darunter möglichen Kombinationen. Kleinere Fugen haben keine Steigerung nötig.

Die Grenzen der Themen lassen sich durch Vergleich der Zitate finden. Eine Ausnahme machen nur die Kontrasubjektthemen, bei denen Thema und Gegensatz eine unzerreißbare Einheit bilden. Die Urlinie des Themas ist die Tonleiter (—, —, —, —), die belebt wird durch Gegenslag, Vorausnahme, Figuration, motivische Arbeit, Oktavversetzung, Ansatz, Orgelpunkt, Zwei- oder Dreistimmigkeit.

I. Abschnitt.

Was ist Fuge, was Nicht-Fuge im Bachschen Werk?

1. Benannte Fugen.

Für Klavier:

48	Fugen aus dem I. und II. Teil des Wohltemp. Klaviers (Ges.-Ausg. XIV)
5	Fugen oder Fughetten aus C-dur (XXXVI ¹⁾ , S. 159, 184, 186, 224, 225)
3	" " " " c-moll (" S. 154, 238; XLII, S. 195)
1	" " " " D-dur (XLII, S. 274)
5	" " " " d-moll (XXXVI, S. 75, 107, 164, 188; XLII, S. 179)
2	" " " " Es-dur (" S. 89; XLV, 1. Liefg. S. 143)
4	" " " " e-moll (" S. 109, 155; XLII, S. 200, 276)
1	" " " " F-dur (" S. 113)
2	" " " " G-dur (" S. 116; XLII, S. 203)
3	" " " " A-dur (" S. 157, 169, 173)
8	" " " " a-moll (III, S. 334; XXXVI, S. 84, 98, 104, 161; XLII, S. 175, 205, 208)
3	" " " " B-dur (XLII, S. 50, 55, 269)
2	" " " " h-moll (XXXVI, S. 178, 221)
2	" " " " der Kunst der Fuge für 2 Klaviere (XXV, 1. Liefg. S. 85 u. 89)

die 10. Goldberg-Variation (III, S. 274)

der Schlußteil der D-dur-Tokkata (XXXVI, S. 32)

" " " e-moll: " (" S. 50)

" " " g-moll: " (" S. 57)

" " " des B-dur-Capriccio (" S. 194)

" II. Satz der d-moll-Sonate (XLII, S. 4)

" " " " a-moll: " (" S. 30)

" " " " C-dur: " (" S. 43)

" " " " c-moll-Suite (XLV, 1. Liefg. S. 159)

Für 2 Klaviere und Orchester:

der letzte Satz des C-dur-Konzerts (XXI, 2. Liefg. S. 63)

¹⁾ Die in Klammern gesetzten römischen Zahlen zeigen im folgenden jedesmal den Band der Gesamtausgabe an.

Für Orgel:

5	Fugen aus C-dur	(XV, S. 84, 214, 232; XXXVIII, S. 25, 213)	
7	" "	c-moll (" S. 132, 224;	" S. 5, 94, 101, 209)
2	" "	D-dur (" S. 92;	" S. 215)
2	" "	d-moll (" S. 149;	" S. 28)
1	"	in dorisch (" S. 142)	
1	"	aus Es-dur (III, S. 254)	
3	" "	e-moll (XV, S. 102, 242;	" S. 31)
2	" "	F-dur (" S. 164;	" S. 34)
1	" "	f-moll (" S. 108)	
5	" "	G-dur (" S. 172;	" S. 12, 37, 106, 111)
5	" "	g-moll (" S. 115, 180;	" S. 40, 116, 217)
1	" "	A-dur (" S. 122)	
4	" "	a-moll (" S. 192;	" S. 19, 43, 51)
1	" "	B-dur (XXXVIII, S. 46)	
2	" "	h-moll (XV, S. 206;	" S. 121)
	der Schlußteil der C-dur-Tokkata	(XV, S. 260)	
"	" "	c-moll-Passacaglia (XV, S. 296)	

Für Violine allein:

der II. Satz	der g-moll-Sonate	(XXVII, 1. Liefg. S. 4)
" "	" a-moll-	" (" " " S. 20)
" "	" C-dur-	" (" " " S. 39)

Für Violine und bezifferten Baß:

Fuge aus g-moll (XLIII, 1. Liefg. S. 39)

Für beliebige Besetzung (oder vorsichtiger: ohne Angabe der Besetzung):
die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge (XXV, 1. Liefg. S. 93).

Davon sind

Bearbeitungen eigener Werke:

die Orgelfuge in d-moll (XV, S. 149) vgl. mit dem II. Satz aus der 1. Sonate für Violine allein (XXVII, 1. Liefg. S. 4)
den II. Satz der d-moll-Klaviersonate (XLII, S. 4) vgl. mit dem II. Satz aus der 2. Sonate für Violine allein (XXVII, 1. Liefg. S. 20)

Bearbeitungen fremder Werke:

2 Klavierfugen in h-moll (XXXVI, S. 178, 221) } vgl. mit L. Albinoni (Sonate a tre, Op. 1, Nr. 3,
die Klavierfuge „ A-dur (" S. 173) } 2. Satz, Nr. 8, 2. Satz)
die Orgelfuge in h-moll (XXXVIII, S. 121) vgl. mit A. Corelli (Sonate a tre, Op. 3, Nr. 4, 2. Satz)
die Orgelfuge in c-moll (XXXVIII, S. 94) vgl. mit G. Legrenzi (Original unbekannt)

- die Klavierfuge in B-dur (XLII, S. 55) vgl. mit J. S. Erselius (XLII, S. 298)
 " " " B-dur (" S. 50) " " J. A. Reinken, Hortus musicus (Sonata VI)
 den II. Satz der Klavierfonate in a-moll (XLII, S. 30) vgl. mit J. A. Reinken, Hortus musicus (Sonata I)
 den II. Satz der Klavierfonate in C-dur (XLII, S. 43) vgl. mit J. A. Reinken, Hortus musicus (Sonata XI)

Varianten:

- die Fughetta in C-dur (XXXVI, S. 224) vgl. mit der Fuge in C-dur aus dem II. Wohlft. Klav.
 " " " C-dur (" S. 225) vgl. mit der Fuge in Cis-dur aus dem II. Wohlft. Klav.
 " " " F-dur (" S. 113) vgl. mit der Fuge in As-dur aus dem II. Wohlft. Klav.
 " " " G-dur (" S. 116) vgl. mit der Fuge in G-dur aus dem II. Wohlft. Klav.
 " " " h-moll (" S. 221) vgl. mit der Fuge in h-moll (XXXVI, S. 178)
 " " " c-moll (XXXVIII, S. 209) vgl. mit der Fuge in c-moll (XXXVIII, S. 94).

Die Klavierfughetten aus D \sharp und B \sharp -dur (XLII, S. 274 u. 269) sind nicht ausgeschrieben, nur beziffert.

Die Fugen aus c \sharp -moll (XXXVI, S. 238) und e \sharp -moll (XLII, S. 276) sind unvollendet; ebenso die Orgelfuge aus c \sharp -moll (XXXVIII, S. 209) und die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge.

Die zwei Fugen aus der Kunst der Fuge für 2 Klaviere müssen wir wegen ihres Stützbaßes ausscheiden, die Fuge für Violine und bezifferten Baß (XLIII, 1. Liefg. S. 39) wegen des durchbrochenen Generalbaßes und der ausgedehnten Solostellen und die Schlußfuge des 2. Konzerts für 2 Klaviere und Orchester (XXI, 2. Liefg. S. 63) wegen ihrer stark homophonen Einschüßel.

Die Orgelchoralfugen und -fughetten dürfen nicht getrennt von den anderen Choralbearbeitungen behandelt werden, sollen darum auch fortfallen und sind in der obigen Tabelle nicht angeführt.

2. Unbenannte Fugen.

Die „Kontrapunkte“ Nr. 1–14 aus der Kunst der Fuge¹⁾, die „Ricercari“ Nr. 1–2 aus dem Musikalischen Opfer¹⁾

¹⁾ Die Kanons dieser Werke, insbesondere auch die der „Goldberg-Variationen“, erfordern eine Betrachtung für sich. Manche Ergebnisse vorliegender Arbeit ließen sich dabei fruchtbar machen.

(XXXI, 2. Liefg. S. 3 u. 12) und das Klavier-„Capriccio“ in E-dur (XXXVI, S. 197) sind normale Fugen.

Das „Allabreve“ für Orgel (XXXVIII, S. 131) ist nicht, wie es auf den ersten Blick scheint, eine Doppelfuge. Wenn es so beginnen würde:



wäre es eine gewöhnliche Fuge. Die Orgel-„Ranzone“ (XXXVIII, S. 126) besteht aus einer normalen und einer Doppelfuge.

Von den zweistimmigen „Inventionen“ für Klavier (III, S. 1–18) ist allein die aus h-moll eine gewöhnliche Fuge, allerdings mit Baßstütze. Der in c-moll fehlt zur Fuge Quintbeantwortung (wie der c-moll-Klavier-„Fantasie“ [XXXVI, S. 152]), zum Kanon genaue Imitation von Takt 8 an. Die Inventionen in f- und g-moll wären Doppelfugen, wenn sie in der Quinte nachahmten; die in Es-dur, wenn sie einen klar geprägten, gleichbleibenden Gegensatz hätte. Die aus A- und B-dur sind allzu harmonisch angelegt, um als Doppelfugen zu gelten, obwohl beide die Kontrasubjekte beibehalten. Typischen Inventionencharakter durch dauernde Imitierung meist kurzer Motive haben die Stücke aus d-moll und G-dur mit Quintz, die aus C-, D-dur, d-moll, aus E-, F-dur und a-moll mit Oktavbeantwortung.

Unter den Klavier-„Sinfonien“ (III, S. 19–42) ist allein die aus f-moll Doppelfuge. Durch ihre akkordische Anlage scheiden aus die in Es-dur, g-moll und h-moll; die a-moll-Sinfonie wird mit der Durchführung in der Tonikaparallele ebenfalls homophon. Die aus c-moll hat schon eine unvollständige Exposition (die dritte Stimme wird nicht durchgeführt); und nach einer ebenfalls unvollständigen 2. Durchführung (zweite Stimme!) tritt das Thema überhaupt nicht mehr ganz auf — ähnlich ist die „Imitatio“ für Orgel (XXXVIII, S. 60). Einen anfänglichen Stützbaß benötigen die Stücke aus C-, D-, E-, F-, A- und B-dur. Bei denen in d-moll, G-dur und a-moll wird der Baß beibehalten, wie auch in dem „Andante“ aus g-moll (XLII, S. 218). Das Wesent-

liche über den strittigen Fall der e-moll-Sinfonie wurde im Bach-Jahrbuch 1927 (Bj 27), S. 18f. gesagt.

Die „Fugati“ in e-moll (XLII, S. 198) und fis-moll für Klavier (aus der Toccata quasi Fantasia con Fuga [XLII, S. 252] und das „Präludium“ aus C-dur (XXXVI, S. 134) sind den Sinfonien verwandt, die nur Themenmotive verarbeiten, fallen also weg.

Das e-moll-Klavier „duett“ (III, S. 242) ist Doppelfuge, das in a-moll (S. 251) normale Fuge; das dritte (S. 248) hat anfänglichen Stützbaß, das zweite (S. 245) ist Zweithemenfuge mit Reprise, weil es einen Kanon als Mittelsatz hat.

Normale „Tockatenfugen“ sind: die Schlusssätze der Klaviertockaten aus G-dur und c-moll (XXXVI, S. 67 und III, S. 324), der 3. und 5. Teil des fis-moll-Werkes (III, S. 313 u. 318). Weiter der 2. Satz des B-dur-„Capriccio“ (XXXVI, S. 191), der 2. und 4. der D-dur-„Sonate“ (XXXVI, S. 21 u. 23), der 2. und 5. der g-moll-„Fantasie“ für Klavier (XLII, S. 183 u. 188) und der Mittelteil des Orgel „Labyrinth“ (XXXVIII, S. 225), alles Opera, die auch den Titel Tockata tragen könnten. Bei der Toccata quasi Fantasia con Fuga (XLII, S. 250) ist nicht klar, welcher Satz mit Fuge gemeint wird. Nach unserer Anschauung käme nur der 2. in Betracht, da der letzte Stützbaß hat (über das Fugato wurde oben gesprochen).

Doppelfugen finden sich in den Tockaten verhältnismäßig zahlreich: der „Mittelteil des Mittelteils“ aus der D-dur- (XXXVI, S. 29), der 2. Satz aus der e-moll- (XXXVI, S. 47) Tockata für Klavier. (Der 3. und 4. Abschnitt der aus d-moll [XXXVI, S. 37 u. 42] hat Oktav-, der 3. der aus g-moll [XXXVI, S. 54] Quint-beantwortung nur für das Hauptthema.)

Bei den Orgelkompositionen kommt der Begriff Tockata in doppeltem Sinne vor. In den Vordersätzen der dorischen und der F-dur-Fuge (XV, S. 136 u. 154) ist er synonym mit Präludium. Dagegen sind die Werke aus C-dur, d-moll und E-dur (XV, S. 260, 269 u. 278) Tockaten im Klaviersinne. Normale Fugen sind außer der in C-dur der Mittelteil aus der d-moll-, der 2. und 4. Abschnitt aus der E-dur-Tockata.

Als „Duverturenfugen“ für Klavier wären in Betracht zu ziehen die „Präludien“ und Duverturen der 5. und 6. englischen (XIII, 2. Liefg. S. 53 u. 69), der 2., 4. und 6. deutschen (III, S. 57, 83 u. 117) Suite und der Partita in h-moll (III, S. 155).

Eine Fuge vom ersten Takt an ist der 1. Satz der 5. englischen, eine Fuge mit Einleitung der 1. der 6. englischen Suite. Eine französische Duverture haben die h-moll-Partita, die 2. und 4. deutsche Suite. Die beiden letzteren nehmen aber zum Schluß keinen Bezug mehr auf den Eingang; die 2. Partita schiebt sogar noch ein „Violinadagio“ zwischen Einleitung und Fuge. — Die 16. Goldberg-„Variation“ (III, S. 285) wird als französische Duverture ohne repetierten Eingang hier am besten einbezogen. — Toccatenmäßig mit freier Einleitung, normaler Fuge und schweifendem Schluß ist der 1. Satz der e-moll-Partita.


Die 1., 2., 4. englische (XIII, 2. Liefg. S. 3, 16 u. 41), die 3. deutsche (III, S. 70), die B-dur- und e-moll-Suite (XLII, S. 213; XLV, 1. Liefg. S. 149) und die Duverture in F-dur (XXXVI, S. 14) werden inventionenartig eingeleitet.

Die 5. Partita (III, S. 102) hat ein rein affordisches „Präambulium“, die 1. (III, S. 46) ein echt Bachsches, „gangartiges“ Präludium, die 3. englische Suite (XIII, 2. Liefg. S. 30) einen konzentrischen Eingang.

Von den vier französischen Duverturen für Orchester (XXXI, 1. Liefg. S. 4, 25, 42 u. 68) möchten wir absehen, denn ihre Trios sind typisch konzertmäßig, zudem in der Oktave imitierend; ebenso von der Duverture für Streicher und Cembalo (XLV, 1. Liefg. S. 191), sowie auch von deren Capriccio (S. 203) wegen des B. c.

Die „Gigue“, mit Ausnahme der Schlußsätze aus dem Orgelpastorale, der Sonate für Violine und bezifferten Baß (XLIII, 1. Liefg. S. 37) und den Violin- und Violoncello-Solo-Suiten stets für Klavier, ist gleich den anderen Suitenhauptformen, der Allemande, Courante (Corrente), Sarabande, zweiteilig. Der erste Abschnitt schließt in der Dominante, beide Teile werden wiederholt: Regeln, die durch die Ausnahme der kleinen Gigue aus der F-dur-Duverture (in dreiteiliger Liedform geschrieben [XXXVI, S. 18]) bestätigt werden.

Bach behandelt diese Form auf drei Arten:

Einmal frei, mehr oder weniger tanzmäßig. Hierher gehören die drei canarieartigen (, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$) Gigen der (fragmentarischen) f-moll- (XXXVI, S. 230), der 2. französischen (XIII, 2. Liefg. S. 98) Suite und der Partita in h-moll (III, S. 167). Weniger typisch als Canarie ist die Gigue der c-moll-Suite (XLV, 1. Liefg. S. 165). In durchlaufenden Achteln sind die Gigen der F-dur-Duvertüre (XXXVI, S. 18) und der 2. englischen Suite (XIII, 2. Liefg. S. 28) geschrieben. Weiter kommen die der Partie in A-dur (XLII, S. 258), der Suite in e-moll (XLV, 1. Liefg. S. 154), der 2. und 3. Soloviolinpartiten (XXVII, 1. Liefg. S. 30 u. 56), der E-dur-Klaviersuite ([XLII, S. 26] als Übertragung der 3. Violinpartita) und der sechs Solocellosuiten (XXVII, 1. Liefg. S. 63, 67, 73, 80, 86, 94) in Betracht. Der Schlußsatz der 1. Klavierpartita (III, S. 54) ist ein exorbitantes, virtuosos Klavierstück mit überschlagernder linker Hand (ein Stilcharakteristikum für Domenico Scarlatti).

Dann inventionenartig. Rein zweistimmig sind die Gigen der 6. französischen, der 1. englischen und 3. französischen Suiten (XIII, 2. Liefg. S. 126, 14 u. 104) und die „Giguette“ der Sarabanda con Partite (XLII, S. 233). Sie haben teils Oktav-, teils Quintbeantwortung. Zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit schwanken die Gigen der 4. englischen, der 4. französischen Suiten (XIII, 2. Liefg. S. 50 u. 110), des kleinen Bruchstücks aus A-dur (XXXVI, S. 233) und die alleinstehende Gigue aus f-moll (XLII, S. 263). Die in F-dur hat durchweg Oktavimitation (von Takt 8 an ist sie völlig zweistimmig), die in Es-dur Quintbeantwortung (sie ist ebenfalls im Grund zwei-, in der Exposition quasi-dreistimmig; die Takte 16, 18, 33, 39–44 sind nur gefüllt). Vollständig homophon gedacht ist die Gigue in A-dur („unreelle“ Quintbeantwortung); man kann sie eigentlich kaum mehr als Invention ansprechen. Die Gigue der a-moll-Suite (XXXVI, S. 6) gleicht einer durchgeführten dreistimmigen Invention mit Quintbeantwortung. Als Invention kennzeichnet sie besonders die Sequenzierung des ganz einfachen Themas in einer Stimme; z. B. Takt 7–11 in der dritten.

Sämtliche bis jetzt erwähnten Giguen mit Ausnahme der aus der B-dur-Partita, die auch in ihrem Satz vereinzelt dasteht, sind in dreiteiligem Takt geschrieben: $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ [= 2 u. $4 \times \frac{3}{8}$]. Sie wahren also noch bis zu einem gewissen — freilich sehr gewissen — Grad den Tanzgiguencharakter. Mit bestem Willen kann man das nicht mehr von den Fugengiguen behaupten, deren Hälfte schon in geradem Takt steht: $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ [= $\frac{4}{4}$ u. $\frac{4}{8}$] gegen $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{9}{16}$. Es sind die Giguen:

der 5. französischen (XIII, 2. Liefg., S. 118)	} Zweithemenfugen ohne Kombinationsteil
der 5. englischen (XIII, 2. Liefg., S. 66)	
der 3. deutschen Suite (III, S. 80)	
der a-moll-Sonate (XLII, S. 39)	
der 3. englischen Suite (XIII, 2. Liefg., S. 39)	} Zweithemenfugen mit Reprise
des Orgelpastorales (XXXVIII, S. 140)	
der 6. Klavierpartita (III, S. 133)	
der 1. französischen (XIII, 2. Liefg., S. 92)	} normale Zweithemenfugen
der 6. englischen (XIII, 2. Liefg., S. 84)	
der 4. u. 5. deutschen Suite (III, S. 98 u. 112)	

Das Capriccio der 2. Partita hat Stützbaß (III, S. 66).

Als Konzertfugen könnte man in Betracht ziehen die 3. Sätze des 4. Brandenburgischen (XIX, S. 110) und des 2. Konzerts für 2 Klaviere in C-dur (XXI, 2. Liefg. S. 63). Doch stehen beide so vereinzelt und haben beide so stark homophone Einschüßel, daß wir von ihnen absehen. Der 3. Satz des Tripelkonzerts in a-moll für Violine, Flöte und Cembalo (XVII, S. 253) ist eine spätere Bearbeitung der normalen Klavierfuge in a-moll (XXXVI, S. 98).

Ebenso wollen wir die mehr oder weniger reinen Vokalfugen — wie man die 50. Kantate (X, S. 453), „Sicut locutus est“ aus dem Magnifikat (XI, 1. Liefg. S. 56) und am ehesten den Schlußsatz der 1. Motette in B-dur (XXXIX, 1. Liefg. S. 32) nennen mag — weglassen.

Als Beilage (s. S. 35 ff.) geben wir ein nach der Folge der Gesamtausgabe geordnetes Verzeichnis der behandelten Werke mit Angabe ihrer Form und Durchführungszahl, mit Register für beide Teile unserer Arbeit und mit einer Identifikationsliste, welche den Nichtbesitzern der Gesamtausgabe die Möglichkeit gibt, die genannten Opera ohne weiteres nachzuschlagen [es ist Bezug genommen auf

die Steingräbersche Edition der Klavierwerke in 7 Bänden (Herausgegeben von Dr. H. Vischoff) und die Ausgabe der Orgelwerke bei Peters in 9 Bänden], endlich eine Gruppierung sämtlicher Fugen nach ihren Formen¹⁾.

II. Abschnitt.

Was ist Fuge für die Vor- und Umwelt Bachs?

Soll die Antithese der Bachschen Fuge mit der Fuge der Vor- und Umwelt klare Formulierungen ermöglichen, so ist es notwendig, daß wir uns auf die allerbedeutendsten Meister beschränken; nur dann können wir hoffen, das allen Werken Bachs Gemeinsame zu fassen, das vielleicht bisher zugunsten der verschiedenen Techniken und Einzelformen nicht genügend betont wurde.

Die italienische Orgelkunst hat bekanntlich durch die Norddeutschen Scheidt, Schild, Scheidemann, Reinken eine ebenso würdige wie selbständige Weiterbildung erfahren, durch Männer wie Burtehude, Lübeck oder Böhm einen so glänzenden Aufschwung, daß diese schon unmittelbar zu Bach überleiten. In Süddeutschland ist ihnen lediglich ein Pachelbel oder Fischer ebenbürtig.

Glücklicherweise sind die in Betracht kommenden Werke sehr leicht zugänglich:

Burtehude, Dietrich: Orgel(präludien und)-fugen, -toccaten und -kanzonetten (Orgelkompositionen, 1. Bd., hersgg. von Ph. Spitta), Leipzig 1876 [von M. Seiffert 1903 revidiert].

Lübeck, Vincent: Präludien und Fugen für Orgel, Präludium und Fuge für Klavier (Musikalische Werke, hersgg. von Gottl. Harms), Kleeck 1921.

Böhm, Georg: Präludien, Fugen und Capriccio für Orgel und Klavier (Sämtl. Werke, 1. Bd., hersgg. von J. Wolgast), Leipzig 1927.

Fischer, Johann Kaspar Ferdinand: Klavier- und Orgelfugen aus „Ariadne Musica Neo-Organoeodem etc.“, „Blumen Strauß usw.“ und „Quinque Ricercarae etc.“ (Sämtl. Werke für Klavier und Orgel, hersgg. von E. v. Werra), Leipzig 1901.

Pachelbel, Johannes: Orgelfugen und Ricercari (Denkmäler der Tonkunst in Bayern Bd. IV, 1, Nr. 25—48); Klavierfugen (DTB. Bd. II, 1, Nr. 43—49), hersgg. von M. Seiffert, Leipzig 1903 u. 1901.

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

I. Buxtehude.

Die Nummern 4–16 im I. Band der Spitta'schen Ausgabe, also die Mehrzahl der freien Kompositionen, sind mit „Präludium und Fuge“¹⁾ überschrieben. Auf den ersten Blick sieht man, daß weder geschlossene Präludien und in sich als einmalige Einheiten gerundete Fugen noch Nur-Präludien oder =Fugen vorliegen.

Das Präludium mit selbständiger Form kennt Buxtehude überhaupt nicht. Aber auch von den alleinstehenden Fugen bedeutet nur die letzte aus C-dur (Nr. 19) das, was wir mit und durch Bach unter einfacher Fuge verstehen: „Das festgefügte Gerüst geben harmonisch gestufte Durchführungen, die eventuell mit Zwischenspielen oder Überleitungen voneinander abgesetzt werden; mit Ausnahme des virtuos-freien Schlusses leitet die Fantasie-durchführung oder die freie Weiter spinning wieder auf eine strenge Durchführung hin.“

Konsequent in der Stimmzahl und =führung ist nicht einmal diese eine Fuge, nicht einmal ihre Exposition: die 3. Stimme verschwindet, nachdem sie das Thema mit einem angehängten Achtel a gebracht hat²⁾. — An derartiges müssen wir uns gewöhnen: strenge Logik, absolute Klarheit der Stimmzahl und =führung in der deutschen Instrumentalfuge wird erst von Bach selbst erreicht oder erstrebt. Vor ihm ist insbesondere die Stimmvertauschung sehr häufig; das heißt z. B.: die 2. Stimme pausiert, während die erste weiterläuft; nach ein paar Takten setzt dann die zweite über der ersten ein und bleibt unter Umständen bis zum Schluß über ihr. Ferner werden die Mittelstimmen zur Harmoniefüllung, ohne jeden linearen Zweck oder Sinn, ziemlich oft benützt. All dies haben wir bei Bach nur in freien Ciguens- oder Duverturen-fugen gefunden, hier und da höchstens in den kleinen Orgelfugen, deren Echtheit ja aber nicht sicher verbürgt ist.

Die Fuge Nr. 17 ist formal mit dem besprochenen Werk verwandt: sie hat ebenfalls zwei reguläre Durchführungen. Ihr Schluß spinnt sich frei aus dem letzten Themazitat der 1. Stimme (vgl. Tabelle S. 15 ff.).

¹⁾ Vgl. Krit. Komment. S. XI (zu Nr. 4), XIII (zu Nr. 7), XVIII (zu Nr. 16).

²⁾ Takt 10. Daß die Exposition scheinbar einstimmig erfaßt wird, erschwert der Beginn desselben Taktes.

Mit der völlig anders gearteten Nummer 18 kommen wir dem Modell der Buxtehudischen „Fuge in Anführungszeichen“ näher. Wir erkennen deutlich vier Abschnitte:

- I. eine Fuge mit 2 Durchführungen (Takt 1—25), die überleitet zu
- II. einer 2-, bzw. 3-stimmigen „Invention“ (Takt 31—41).
Daran schließt sich
- III. eine Fuge mit einer (überkompletten) Durchführung (Takt 41—53) und endlich noch
- IV. eine Fuge mit 2 Durchführungen und freiem Schluß (Takt 53—75).

Man erinnere sich an die Bachsche Orgelkanzone (XXXVIII, S. 126; vgl. S. 6): sie führt ein Thema im $\frac{4}{4}$ -Takt regulär durch, dann dasselbe Thema, dem $\frac{3}{2}$ -Takt angepaßt und rhythmisch belebt, mit einem Gegenthema. Diese altbewährte Verbindung des Fugen- und Variationenprinzips pflegt auch Buxtehude. Scheuen wir uns nicht, das obige Werk eine vierteilige Kanzone zu nennen — hat ja der Meister selbst die Nummern 24—25 Kanzonetten geheißten.

Typisch für ihn (Präludien und Fugen Nr. 4—16 und Toccata Nr. 20) ist jedoch eine Verquickung vom Prinzip der Kanzone: „ein Thema fugenmäßig durchzuführen, es dann beliebig oft zu variieren und jede Variation wieder als Fuge für sich zu behandeln“ mit dem der Toccata: „aus schweifendem Passagenspiel allmählich einen melodischen Kern entstehen zu lassen, der fugenmäßig durchgeführt, dann aber in einem freien Schluß aufgelöst, ‚erlöst‘ wird“¹⁾.

Oft kommt es bei der Variation eines Themas nicht zur eigentlichen Fuge, sondern nur zur Imitation meist kurzer Motive, die auch von einer Stimme mehrfach hintereinander gebracht werden können. Da wir eine solche Haltung früher als Charakteristikum der Invention erkannten, wollen wir diese Teile der Einfachheit halber so bezeichnen. — Zwischen Invention und Fuge stehen die 2. Teile von Nr. 7 und 20: durch den Orgelpunkt ist ihnen die reine

¹⁾ Genau so sind die Toccaten 21—23 angelegt.

Det. 4	freti 1-11	Sub. 12-22	freti 23-36	§ 4 1. 36-43 2. 43-49 3. 49-56 4. 56-65	freti 65-67 68-75	Cincona 75-99	freti 99-103			
" 24 (23)				§ 3 1. 1-7 2. 7-13 3. 13-19	freti 19-20			§ 2 1. 21-27 2. 27-36		
" 12			freti 1-13 14-27 27-29	§ 2 1. 30-40 2. 40-50				§ 2 1. 50-55 2. 55-61	freti 61-78 79-90 91-129	
" 13			freti 1-23	§ 3 1. 23-33 2. 34-40 3. 40-51	freti 51-57			§ 3 1. 58-67 2. 67-78 3. 78-86	freti 86-93 94-107	
" 9			freti 1-21	§ 4 1. 21-31 2. 30-42 3. 43-54 4. 54-64	freti 64-67			§ 3 1. 67-75 2. 75-83 3. 83-94	freti 94-104 105-125	
" 14	Passacaglia 1-20			§ 2 1. 21-39 2. 39-49	freti 50-56 57-80			§ 3 1. 80-104 2. 104-120 3. 121-144	freti 144-157 157-161	
" 10			freti 1-19	§ 2 1. 20-30 2. 30-42	freti 42-44 45-54	Sub. 55-64		¶ 2 1. 64-81 2. 81-101	freti 101-120	

Nr. 20	frei 1-11	Dreipunkte: flughetta 12-33	frei 24-28 28-31	§ 2 1. 32-43 2. 43-55	frei 55-64 64-70 70-73	frei 73-76 77-79 80-81 82-89	§ 2 1. 90-97 2. 96-102	frei 103-113 113-140	
" 5	frei 1-10.	Sub. 11-16	frei 17-21	§ 2 1. 22-36 2. 36-52	frei 53-58		§ 3 1. 59-70 2. 70-81 3. 81-92	frei 92-112	Ciaccona 113-143
" 8			frei 1-12	§ 3 1. 13-24 2. 24-32 3. 36-47	frei 47-50 51-59	frei 73-75	§ 2 1. 75-79 2. 79-83	frei 83-86 87-90	Sub. 91-110
" 7	frei 1-3	Dreipunkte: flughetta 3-16		§ 4 1. 16-28 2. 28-37 3. 37-49 4. 50-64	frei 64-74	frei 88-90	§ 3 1. 90-99 2. 99-110 3. 110-122	frei 122-146	
" 18				§ 2 1. 1-14 2. 14-25	frei 26-30	Sub. 31-41	§ 1 1. 41-53	frei 53-58 59-67	
" 16			frei 1-9	§ 2 1. 10-16 2. 19-32	frei 33-43		§ 4 1. 44-52 2. 53-62 3. 63-73 4. 74-82	frei 83-113	frei 134-147 147-154
" 6		Sub. 1-16		§ 4 1. 17-27 2. 27-32 3. 33-40 4. 39-45	frei 45-47		§ 4 1. 47-59 2. 59-66 3. 66-78 4. 78-100	frei 101-113	frei 128-153

Passagen ausstrahlt; wie dabei alle Sätze melodisch aus dem Fugenthema herausentwickelt sind:

I. 36 f.
 I. 28 ff.
 I. 66 f.
 I. 12 f.
 I. 75 f.
 I. 2 f.
 I. 100 ff. (loco)

Die folgenden Beispiele, die beliebig vermehrt werden könnten, zeigen die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Fugenthemen einzelner Werke:

IX. I. 21 ff.

I. 69 ff.
15 va b

XII. I. 30 f.

I. 50 f.

Bei Nr. 6 und 9 bezieht sich der Führer der 1. auf den Gefährten der 2. Fuge. Einzig die 3. Fuge von Nr. 16 darf man nur bedingt als (Umkehrungs-)Variation der 1. und 2. auffassen.

Was den Bau der einzelnen Fugendurchführungen betrifft, so fällt die Beschränkung auf die Themengrundformen ins Auge. Bei den wenigen Versetzungen (Nr. 6, Takt 33—34 und 38—45; Nr. 16, Takt 19—29 und 64—73) kann man eher von einem Moduliertwerden als von einem Modulieren sprechen, stark ausgedrückt, von Entgleisungen, die geflissentlich wieder gutgemacht werden sollen durch die alte Gestalt des Themas. Nur die Takte 83—101, also der größere 2. Teil der 2. Fuge von Nr. 9, sind ausschließlich von der Tonikaparallele beherrscht. Die knappe Rückmodulation der Takte 101—104 kann den Eindruck einer harmonischen Spaltung (an Stelle einer ausgewogenen Gliederung) nicht verwischen.

Neben scheinstimmigen sind überkomplette Durchführungen (sonderbarerweise insbesondere Expositionen), neben strengen Imitationen Scheinengführungen¹⁾, neben wörtlicher Zitierung ist Verwendung von Themenmotiven häufig. Für den letzten Fall nennen wir als typisches Beispiel die 3. Durchführung der 2. Fuge von Nr. 5 (Takt 81—92). Eine 5. Stimme wird für die 3. Durchführung der 1. Fuge von Nr. 13 (Takt 40—51) aufgespart. Die Gegenbewegung spielt nur in der 1. Fuge von Nr. 9 (Takt 30—42, 54—64) und in der 2. Fuge von Nr. 6 (Takt 66—100) eine Rolle. Parallelführung, Vergrößerung und Verkleinerung sind nicht angewandt.

Die Expositionsordnung: Führer—Gefährte—F—Gf usw. gilt auch bei Buxtehude als Regel. Ausnahmen machen die Nummern 16 (1. Fuge: F—Gf—F—F), 6 (2. Fuge: F—Gf—Gf—F), 5¹, 12, 14¹ und 21 (F—Gf—F—Gf—Gf).

Buxtehude gebraucht — im Unterschied zu Bach — neben nicht modulierenden und zur Dominante gehenden Führern auch zur Unterdominant sich wendende. Bach ließ nur bei modulierenden Führern unter Umständen den Gefährten aus der Oberquint in die Oberquart (aus der Unterquart in die Unterquint) springen. Bei Buxtehude kommt dies auch bei nicht modulierenden Führern

¹⁾ Dagegen ist die einzige Doppelfuge (2. Fuge von Nr. 10: T. 64—101) streng gehalten.

vor; ferner benützt er (ebenfalls bei nicht modulierenden Führern) den Übergang des Gefährten von der Oberquart zur Oberquint. Einmal findet sich sogar der Wechsel Oberquint=Oberquart=Oberquint. Zwischen „real und tonal“ (letzteres mit dreifacher Intensivierung: a) mit verändertem Auftakt, b) mit veränderter Kopfnote, c) mit verändertem Anfang) unterscheidet Buxtehude natürlich; doch bevorzugt er tonal bedeutend.

Die Modifikationen des Gefährten in bezug auf den Führer, abgesehen von tonalen Veränderungen, die Abweichungen des 1. Führers vom 2. oder 3., ebenso die des 1. Gefährten vom 2. oder 3. sind wie bei Bach relativ gering. An die Orgelpedalbehandlung stellt Buxtehude mitunter recht große Ansprüche; auch komplizierte und rasche Themen vereinfacht er nicht. Allerdings ist seine Thematik im allgemeinen „orgelmäßig“ angelegt; auch bleibt bei manchen Tugen das Pedal bis auf ein paar Haltetöne unbeschäftigt.

Die Themengrenzen sind nach bewährtem Muster (vgl. Bf 27, S. 2 ff.) unschwer zu finden. — Bedeutsam ist, daß Buxtehude den Begriff Kontrasubjekt eigentlich nicht kennt: „eine in sich geschlossene, melodische Linie, die ebenso wichtig wie das Thema sein kann, fast immer beibehalten, d. h. nicht anders behandelt wird wie als durchaus selbständiges Gebilde“. So gibt es hier auch keine Kontrasubjektthemen; es sei denn, man fasse das E=dur-Thema mit seiner Weiterführung:



als einheitliche Kurve auf, deren Schluß um eine Oktave nach oben verschoben ist.

Auch die Buxtehudischen Themen beruhen auf der Tonleiter (vgl. dazu S. 34 f.). Es überwiegen die Themen mit Höhepunkt über die mit Tiefpunkt, bei den ersteren die auf der Quint und Sext gipfelnden über die anderen bei weitem.

2. Lübeck.

Daß der Fugentyp Lübecks dem Buxtehudes in verschiedener Hinsicht ähnelt, aber auch zuwiderläuft, zeigt ein Vergleich der Tabelle von S. 15ff. mit folgender — unter denselben Gesichtspunkten zusammengestellter — Übersicht über die sechs von Harms mitgeteilten „Präambula et Fugae für Orgel“:

Nr. 6	F=dur	frei 1-9	Inb. 10-25	F 2 1. 26-39 2. 40-57				
„ 4	c=moll	frei 1-18 18-28		F 3 1. 29-52 2. 52-66 3. 69-79	frei 79-84			
„ 5	d=moll	frei 1-57		F 5 1. 57-68 2. 68-80 3. 80-92 4. 92-102 5. 102-118 (118-128)	frei 128-140 140-160 160-173			
„ 3	E=dur	frei 1-10 11-17 17-30		F 3 1. 31-43 2. 43-52 3. 60-74	(F 1) 1. 75-82 (82-87)		Df 3 1. 87-99 2. 99-111 3. 124-132 (132-142 142-152)	frei 152-161
„ 2	C=dur	frei 1-23		Df 3 1. 23-39 2. 39-50 3. 51-60	(F 2) 1. 61-68 2. 68-73 (73-76)		Df 3 1. 76-92 2. 92-109 3. 111-125	
„ 1	g=moll	frei 1-24		F 3 1. 25-40 2. 42-52 3. 54-75	Df 2 1. 76-90 2. 91-101 (101-104)	frei 104-112	F 3 1. 113-127 2. 131-152 3. 159-181 (181-191)	

Passacaglien, Ciaconen und „Orgelpunkt-fughetten“ fehlen. Inventionenartige Unterteile¹⁾, freie Zwischensätze und Schlüsse spielen eine viel geringere, Doppelfugen eine größere Rolle. So können in den Werken aus F=dur, c=moll, E= und C=dur Präambeln und Fugen klar voneinander abgegrenzt sein, wenn auch die ersteren stark improvisationsmäßig gehalten sind. Die Num-

1) Der 3. Abschnitt von Nr. 2, der 4. von Nr. 3 steht zwischen „Invention“ und Fuge (vgl. Tabelle).

mern 2—3 darf man demnach „Kanzonen mit Präambeln“ nennen. Das d-moll-Stück ist eine „sehr weitläufige“ Tokkata; nur das in g-moll verbindet Kanzonen- mit Tokkatentechnik. Bemerkenswert ist die gleiche Durchführungszahl der ersten und letzten Fugen in den vielgliedrigen Werken, wodurch die Symmetrie dieser Abschnitte besonders deutlich wird. Ein Beispiel für thematische Zusammenhänge muß genügen:

Fuge aus g-moll.
T. 25 ff.

T. 76 ff. 8 va b

T. 113 ff. 8 va b

Im Gegensatz zu Buxtehude sind in den einzelnen Fugen ziemlich oft Überleitungen und Zwischenspiele klar gegen die Durchführungen abgesetzt. Auf die schon recht bachisch gearbeiteten, vorübergehend zur Tonika- und Subdominantparallele ausweichenden, ebenfalls symmetrischen Zwischenspiele von Nr. 3 (Takt 52—60 und 111—124) sei besonders hingewiesen. — Ein Zeichen von der Freude Lübecks an motivischer Arbeit sind auch die zahlreichen Weiterspinnungen der Fugenschlüsse¹⁾, die viel strenger entwickelt sind als bei dem fantasievoll improvisierenden Buxtehude.

Eine 2. Durchführung mit Parallelversetzung von Führer und Nebengefährte bringt die „Inventionenfuge“ in C-dur (Takt 61 bis 76). Nr. 4 hat in den Takten 61 ff. eine einzige Gefährtenparallelversetzung. — Überkomplette Durchführungen bevorzugt Lübeck keineswegs. Wegen des Quasi-Einsatzes einer 5. Stimme sind die Takte 99 f. von Nr. 5 zu erwähnen, wegen einer Engführung der letzten Expositionsstimme mit dem Pedalthema in Elision die Takte 45 ff. der c-moll- und die Takte 88 ff. der g-moll-Fuge.

¹⁾ In der Tabelle eingeklammert.

Abweichungen von der Expositionsordnung wie die folgenden:

F-Gf-Gf-F: 2. (Inv.-)Fuge in C-dur, 3. Fuge in g-moll

F-Gf-F-Gf-Gf: Fuge in F-dur, 2. (Inv.-)Fuge in E-dur, 2. (Doppel-)Fuge in g-moll

kennen wir bereits. Ganz exorbitant ist die Expositionsanlage der beiden Doppelfugen in C-dur: F-Gf-Gf-Gf(-F). — Übrigens sind die späteren Durchführungen regelmäßiger gebaut (ähnlich waren bei Buxtehude insbesondere die Expositionen überkomplett). — Von einer Vereinigung zweier Stimmen darf man in bezug auf die Takte 41 und 43 f. von Nr. 6 sprechen, die im Gegensatz zu Harms so notiert werden müßten:

♩. 40 ff.

♩. 43 ff.

Sonst gilt alles über Buxtehude Gesagte auch hier.

Die einzige Klavierfuge Lübecks aus a-moll unterscheidet sich thematisch (Tonwiederholung), harmonisch (Führerparallelversetzung, Takt 26 ff.) und formal (ausgedehnte Zwischenspiele, „Fantasiedurchführung“, Takt 37–53, und breiter freier Schluß mit Themenansätzen), nicht zuletzt durch die gelockerte Stimmführung (nur ein Beispiel: 3. Stimme, Takt 8–9) von den Orgelwerken. — Es fällt ins Auge, wie eng die Fuge mit dem Präludium ver-

knüpft ist. Die verdeckten Beziehungen zu den anderen Suitensätzen aufzuzeigen, wäre recht lohnend, führte hier aber zu weit.

3. Böhln.

Bei Böhln finden wir ungefähr dieselben Formtypen wie bei Lübeck: zwei Präludien und Fugen in C-dur und a-moll (die Präludien sind „Quasi-Improvisationen“, die freien Schlüsse aber zu kurz, als daß man von Tokkaten reden könnte), eine reine Kanzone in D-dur (Capriccio genannt, durch freie Schlüsse gelockert), eine „Tokkatenkanzone“ in d-moll (Präludium und Fuge betitelt). Nur für das Präludium mit Fuge und Poststudium in g-moll haben wir noch kein Analogon: die lineare Fuge ist eingerahmt von einem kontrastierenden, affordisch-schweifenden, also in keiner Weise tokkatenmäßig gebundenen Vor- und Nachspiel. Die französische Ouverture in F-dur (Präludium überschrieben) und eine Variante zur Fuge in a-moll können wir wegen ihrer inventionenartigen Anlage übergehen.

Folgende Aufstellung — im Gegensatz zu Wolgast zählen wir immer durch — orientiert über Einzelheiten:

Präludium und Fuge in a-moll	frei 1-22	§ 2 1. 23-35 2. 35-50 (50-61)	frei 61-67			
Präludium und Fuge in C-dur	frei 1-35	§ 3 1. 35-48 2. 47-60 3. 63-74	frei 74-77			
Präludium, Fuge und Poststudium in g-moll	frei 1-79 79-84	§ 4 1. 85-99 ¹⁾ 2. 98-108 3. 108-124 4. 124-142	frei 143-166 167-174			
Präludium und Fuge in d-moll	frei 1-26	§ 3 1. 27-37 2. 37-48 3. 52-55	frei 56-68	§ 5 1. 69-85 2. 89-100 3. 101-119 4. 119-129 5. 129-143	frei 144-150	
Capriccio in D-dur		§ 4 1. 1-11 2. 11-23 3. 23-33 4. 34-41	frei 41-46	Df 3 1. 47-64 2. 63-76 3. 84-92 ²⁾	frei 92-96	§ 3 1. 96-101 2. 101-105 ³⁾ 3. 105-112

1) Selbstverständlich ist die Stimmfolge in der Exposition 1. 2. 3. 4. und nicht, wie Wolgast notiert, 2. 2. 3. 4. Aber auch in der 2. Durchführung möchte ich nicht 1. 4. 4., sondern 1. 3. 4. annehmen (die Takte 102—103 haben eine freie Füllstimme). Eine Stimmvereinigung 3. 2. à la Lübeck scheint im Takt 127 vorzuliegen. Das letzte Themazitat (Takt 134 ff., 1. Stimme) ist stark gedehnt.

2) Diese letzte Durchführung der Doppelfuge bringt nur einmal das vollständige Hauptthema, dessen Schluß dem Gegenthema angeglichen wird. Die 4. Stimme hatte dieses zweimal hintereinander angedeutet, nachdem es in den Takten 77 ff. auch in der Gegenbewegung aufgetreten war.

3) In den Takten 104 f. liegt das Thema nicht in der 3., sondern in der 4. Stimme. Beachtenswert sind die darauffolgenden Scheinengführungen. (Übrigens hätte Riemann diese Fuge im $\frac{6}{16}$ -Takt notiert, während den „Kurthianer“ der Einsatzwechsel auf leichten und schweren Taktteil durchaus nicht stört.)

Zwischenspiele und freie Weiterspinnungen in Lübeck'scher Manier kommen nur gelegentlich vor, Themenversehungen überhaupt nicht. Bis auf folgende Fälle wechseln auch in den späteren Durchführungen Führer und Gefährte ganz regelmäßig:

D=dur=Capriccio, 3. Fuge, 1. Durchführung	F-Gf-Gf
d=moll=Fuge, 2. Fuge, 2. u. 3. Durchführung	F-Gf-Gf
4. u. 5. " "	F-F-F
g=moll=Fuge, 4. Durchführung	F-Gf-F-F

4. Fischer.

Viel einfacher als die kunstvollen Formgebilde Buxtehudes oder Lübeck's sind die 20 Fugen aus Fishers „Ariadne“, die ohne Ausnahme durch völlig selbständige Präludien von ähnlichem Umfang vorbereitet werden. Bach hat Fischer genau gekannt und hochgeschätzt; das beweist schon, daß er das E=dur-Thema wörtlich, das aus F=dur leicht modifiziert, das aus Es=dur nach g=moll versetzt im Wohltemperierten Klavier benutzte. Sogar die Engführungs- und Umkehrungsfugen Bachs, für die die Cis=dur-Fuge aus dem II. Teil das konzentrierteste Beispiel ist, haben hier in den C=dur-, f-, a- und cis=moll-Fugen in bezug auf Engführung, in

den H=dur- und fis=moll=Fugen in bezug auf Gegenbewegung ihre Urbilder. — Fischer zeigt seine Vorliebe für Engführungen auch in den Fugen aus g=moll, G= und Es=dur, e=moll, As=, E= und B=dur. Die aus A=dur nennen wir eine reguläre Doppelfuge.

Überhaupt ist die „Ariadne musica“ mit ihren, von Bach aus gesehen, zwar kleinen, aber durchweg gut gearbeiteten Präludien und Fugen in fast allen Tonarten¹⁾ der wichtigste Vorläufer des Wohltemperierten Klaviers, wenn auch Fischer die Durchführung nicht wie Bach als Formfaktor ausnützt, nicht mit Zwischenspielen gliedert, nur in ein paar Fällen klare Kontrasubjekte prägt, wenn auch hier Stimmführung und Zahl noch nicht ganz konsequent ist.

Alle Fugen haben zwei Durchführungen, mit Ausnahme der phrygischen und der bereits erwähnten Engführungsfugen, die sich auf eine einzige beschränken. Bemerkenswert ist die Rolle der Coda, die Bach dann so genial weitergebildet hat.

Die folgenden, zum Teil detaillierten Aufrisse sind nach der Zahl und Komplizierung der Durchführungen geordnet. Die Ziffern rechts zeigen die Stimmen an, die das Thema bringen; sind sie eingeklammert, so ist das Zitat unvollkommen, stehen sie untereinander, so bedeutet das Engführung oder Kombination der betreffenden Stimmen mit dem Thema.

I. Normale Fugen:

in phrygisch: 1. Takt 1—7	1. 2. 3. 4.
	1.
Koda „ 7—8	3.
	(2.)
in F=dur: 1. 1—19; 2. 22—34	
in h=moll: 1. 1—10; 2. 10—16	
in c=moll: 1. 1—7; 2. 7—14	
in D=dur: 1. Takt 1—9	2. 1. 3. 4.
2. „ 8—18	1. (= 2.) 1. 3. 4. (3.)
in d=moll: 1. 1—7; 2. 7—15; Koda 15—17	
in g=moll: 1. Takt 1—16	1. 2. 3. 4.
2. „ 17—32	3. 1. (2.)
	4. (3.)
	4.

¹⁾ Es fehlen: Cis-(Des-)dur, dis-(es-)moll, Fis-(Ges-)dur, gis-(as-)moll, b-moll.

in G-dur:	1. 1—7; 2. 7—12; Koda 12—13	
in Es-dur:	1. 1—5; 2. 5—9; Koda 9—11	
in e-moll:	1. 1—6; 2. 6—10; Koda 10—13	
in As-dur:	1. 1—8; 2. 8—13; Koda 13—15	
in E-dur:	1. Takt 1—23	4. 3. 2. 1. 4. 3.
	2. „ 24—50	(1.) 2. 4. 4. 1. 2. 2.
in B-dur:	1. „ 1—7	2. 1. 4. 3.
	2. „ 7—13	1. 2. (2.) (1.) 3. 4. 1. 3.

II. Engführungsfugen:

in C-dur:	1. Takt 1—10	2. 4. 3. 4. 3. 1. 2. 1.
	Koda „ 10—12	(3.) (2.) (3.)
in f-moll:	1. 1—29	
in a-moll:	1. 1—6; Koda 6—7	
in cis-moll:	1. Takt 1—12	3. 4. 3. 1. 2. 1. (2.) 2.

III. Umkehrungsfugen:

in H-dur:	1. Takt 1—6	3. 4. 1. 2.	
	2. „ 6—16	3. 4. Gb 2. 1. 2. (3.) 3. (4. Gb)	1. Gb (2. Gb) 2. Gb 4. 3.
in fis-moll:	1. Takt 1—7	3. 2. 4. 3. 3. Gb 1. Gb 1.	2. Gb
	2. „ 7—12	4. Gb' 3. Gb 2. 1. Gb 4. Gb 3. 1. Gb	


IV. Doppelfuge

- in A-dur: 1. Takt 1—8 a): 3. 4. 2. 4. 2.
 b): 1. 2. 1. 3. 1. 3.
 2. „ 8—11 a): 1. 1.
 3.
 b): 2. 4.

Harmonische Versetzung kennt Fischer nicht.

Anstatt in der Exposition je einem Führer einen Gefährten folgen zu lassen, setzt er bisweilen den 2. Gefährten dicht hinter den 1. (Fugen aus d-moll, D-dur, fis-moll, As-dur, c-moll). Die aus F-dur bringt den Gefährten nur einmal (an 2. Stelle).

In den normalen Fugen finden wir keinen zur Dominant oder gar zur Unterdominant modulierenden Führer. Doch wie Buxtehude läßt Fischer, wenn auch ausnahmsweise, den Gefährten von der Oberquint zur Oberquart und umgekehrt springen. Die große Mehrzahl steht in der Oberquint. Real und tonal halten sich genau die Waage.

Was den Themenbau anbelangt, gibt es keinerlei Komplikationen. Es mag seinen Grund zum Teil darin haben, daß, wie schon gesagt, Engführungen sehr häufig sind, wobei Länge, Oktavverschiebung, Zweistimmigkeit usw. hinderlich wären. Aber auch ganz abgesehen davon würde zu der kleinen Ausdehnung und Ausweitung eine anspruchsvolle Thematik schlecht passen. So hat die Mehrzahl der Themen die Urlinie , mit Höhepunkt auf der Quint, Terz, Quart oder Sext (nur einmal auf der Oktav).

Die einzelnen Fugen des „Blumenstraußes aus dem anmuthigsten musicalischen Kunst Garten“ usw. (je 1 Präludium, 6 Fugen und 1 Finale in den „acht Tonis Ecclesiasticis“) erweitern kaum das Bild, das die Ariadne gibt. Doch sind die Zusammenhänge der Fugen untereinander und mit ihren Vor- und Nachspielen sehr interessant. Man könnte von sechsteiligen Kanzenen mit freier Einleitung und freiem Schluß sprechen, ja sogar von — freilich fast mikroskopischen — Vorläufern der „Kunst der Fuge“, die doch letzten Endes eine Riesenzanzone darstellt. Daß diese Behauptung nicht nur formal, sondern auch inhaltlich cum grano salis zutrifft, soll ein Vergleich einiger Themen aus dem Blumenstrauß mit solchen aus der Kunst der Fuge erweisen:

Fischer:
III, 4
(transp.)

Musical notation for Fischer III, 4 (transp.) in C major, 4/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, starting with a quarter rest.

II, 1
(transp.)

Musical notation for Fischer II, 1 (transp.) in C major, 4/4 time. The melody starts with a quarter rest and features eighth and sixteenth notes.

I, 4

Musical notation for Fischer I, 4 in 6/8 time. The melody starts with a quarter rest and consists of eighth and sixteenth notes.

Bach:

Musical notation for Bach in C major, 4/4 time. The melody starts with a quarter rest and consists of eighth and sixteenth notes.

Fischer:
II, 5
(transp.)

Musical notation for Fischer II, 5 (transp.) in 3/4 time. The melody starts with a quarter rest and consists of eighth and sixteenth notes.

II, 2
(transp.)

Musical notation for Fischer II, 2 (transp.) in C major, 4/4 time. The melody starts with a quarter rest and features eighth and sixteenth notes.

VIII, 3
(transp.)

Musical notation for Fischer VIII, 3 (transp.) in C major, 4/4 time. The melody starts with a quarter rest and consists of eighth and sixteenth notes.

I, 3

Musical notation for Fischer I, 3 in 6/8 time. The melody starts with a quarter rest and consists of eighth and sixteenth notes.

Bach:

Musical notation for Bach in C major, 4/4 time. The melody starts with a quarter rest and consists of eighth and sixteenth notes.

Die „quinque Ricercarae super totidem Sacrorum anni Temporum Ecclesiasticas Cantilenas“ müßten im Zusammenhang mit Arbeiten über Choral und geistliches Lied behandelt werden.

5. Pachelbel.

Was die „Fuge an sich“ und ihre handwerkliche Technik anbelangt, ist Pachelbel vor Bach zweifellos am weitesten: Im Widerspruch zu den meist nur funktionellen Fugen Buxtehudes,

Lübeck's und Böhm's haben seine Werke stets unbedingte Selbständigkeit, gegenüber den Miniaturen Fischers ein ganz anderes spezifisches Gewicht. Pachelbel beginnt die Durchführung als Ganzes, Abgerundetes zu betrachten, sie in sich zusammenschließen, nach außen hin durch Überleitungen oder Zwischenspiele abzugrenzen — diese sind oft sehr fein aus thematischen Motiven herausentwickelt — und in ihrer Unabhängigkeit durch 2., 3. oder verspätete 1. Kontrastsubjekte zu sichern. Zwei seiner Orgelricercari sind reguläre Zweithemenfugen; einmal, in der e-moll-Klavierfuge, schiebt er eine reine Dur-Durchführung des Themas ein; so daß man die Grundrisse dieser Stücke von Bach'schen kaum unterscheiden kann.

Die folgenden Parallelen zeigen, wie Bach in thematischer Hinsicht von dem stark ausweitenden Nürnberger Meister beeinflusst und angeregt wurde¹⁾.

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp). The first two staves show a simple melodic line. The third and fourth staves show a more complex rhythmic pattern. The fifth and sixth staves show a trill (tr) and a wavy line (w) respectively, indicating specific musical techniques or ornaments.

¹⁾ Zum 1. Beispiel vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, II, S. 149: R. Dypel, Bach's D-dur-Präludium und Fuge für Orgel.

Pachelbel: Klavierfuge aus D-dur (transponiert)

8va b

Pachelbel: Orgelfuge aus C-dur (Nr. 43)

Bach: Klavierfuge aus C-dur

(tr)

Pachelbel: Klavierfuge in e-moll
(transponiert)

Bach: Klavierfuge in a-moll

8va b

Pachelbel: Orgelfuge in C-dur (Nr. 27; 2. Gefährte)

Bach: Fuge in C-dur aus dem I. Wohlst. Klav. (1. Führer)

Daß dies auch in formaler Beziehung der Fall war, möge eine Übersicht belegen, die nach der Durchführungszahl und -komplizierung geordnet ist (s. u.).

M. Seiffert (DTB. Bd. IV, 1, S. XI) nimmt an, daß Pachelbel mit den Orgelfugen Nr. 27—36, „deren Themen alle einem gemeinsamen melodischen Kern entsprossen sind“, eine Ergänzung seiner auf acht Töne beschränkten Magnifikatbearbeitungen¹⁾ liefern wollte. Weil diese geistreiche Vermutung jedoch nicht genügend gesichert ist, wollen wir die Fugen einbeziehen. Mit der Verpflanzung der Nummern 38, 40 und 42 in das genannte Werk scheint mir Seiffert zu weit zu gehen.

Die Orgel „fugen“ Nr. 28—29 scheiden wegen Oktavimitation hier aus.

Außer den Orgelnummern 25—26, die von einem Präludium, bzw. einer „Toccata“ eingeleitet werden, stehen alle Fugen für sich.

Normale Fugen ohne Steigerung mit 2 Durchführungen:

▷²⁾ 39 1. 1—26; 2. 30—61 | ▷ 36 1. 1—20; 2. 23—63

Mit 3 Durchführungen:

▷ 30	1. 1—5;	2. 5—9;	3. 9—13
▷ 27	1. 1—8;	2. 7—16;	3. 19—21
κ ²⁾ 48	1. 1—7;	2. 8—16;	3. 18—26 (—29)
▷ 25	1. 1—11;	2. 10—21;	3. 23—30
▷ 41	1. 1—10;	2. 10—22;	3. 23—30
▷ 37	1. 1—10;	2. 12—24;	3. 26—33
κ 47	1. 1—8;	2. 11—19;	3. 22—35
κ 45	1. 1—10;	2. 11—28;	3. 30—38
▷ 40	1. 1—11;	2. 11—23;	3. 25—39
κ 49	1. 1—12;	2. 12—26;	3. 26—41
▷ 38	1. 1—11;	2. 13—30;	3. 30—43
▷ 45	1. 1—11;	2. 14—30;	3. 32—45
▷ 44	1. 1—13;	2. 14—26;	3. 28—46
▷ 35	1. 1—12;	2. 14—27;	3. 29—47
▷ 43	1. 1—11;	2. 13—25;	3. 27—49
▷ 33	1. 1—14;	2. 18—40;	3. 44—52

¹⁾ Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. VIII, 2. Sie gehören trotz ihres Kanzonencharakters nicht in diesen Rahmen, da sie nicht auf freier Thematik beruhen.

²⁾ ▷ = Orgel-, κ = Klaviernummer.

Mit 4 Durchführungen:

▷ 32	1. 1—7;	2. 8—17;	3. 17—22;	4. 23—29
▷ 42	1. 1—6;	2. 7—15;	3. 15—21;	4. 21—29
▷ 26	1. 1—7;	2. 8—14;	3. 15—23;	4. 24—30
▷ 31	1. 1—10;	2. 11—20;	3. 19—26;	4. 26—35
℞ 44	1. 1—8;	2. 9—19;	3. 19—28;	4. 28—40
▷ 34	1. 1—9;	2. 10—17;	3. 20—32;	4. 36—45
℞ 43	1. 1—14;	2. 16—26;	3. 31—41;	4. 44—55

Mit 5 Durchführungen:

▷ 47¹⁾ 1. 1—29; 2. 29—61; 3. 64—79; 4. 79—97; 5. 108—134(—147)

Mit einmaliger harmonischer Steigerung und 4 Durchführungen:

℞ 46 1. 1—14; 2. 15—25; 3. 26—33; 4. 34—47

Normale Zweithemenfuge (Formel: I. II., III. = I. u. II.):

▷ 46: I. Takt 1—41

1.	"	1—12	2. 1. Gb	4. 3. Gb	
2.	"	14—25	1. 2. 4. Gb	3.	
3.	"	27—41	1. 2. Gb	3. 4. Gb	
II.	4.	"	42—49		3. 4. 1. 2.
III.		"	52—93		
	5.	"	52—67	3. - 1. - 4.	4. 2. 3. 3. Gb 1. ²⁾
	6.	"	69—82	2. 4. Gb 1. 3.	1. 2. Gb 4. -
	7.	"	84—93	1. 4. Gb	2. 1. Gb

Verschachtelung zweier Zweithemenfugen (Formel: I., II. = I. Gb, III., IV. = I. [Gb] u. III. [Gb]³⁾):

▷ 48: I. Takt 1—51

1.	"	1—18	2.3.1.4.
2.	"	21—38	2.4.3.
3.	"	37—51	1.4.
			2.
			3.

¹⁾ Ob man etwa die Kontrapunkte in den Takten 27, 76 und 19 ff. (2. Stimme) als einfache, in den Takten 8 und 15 ff. (4. St.) als verkleinerte Umkehrungen auffassen und so von einer Fuge mit melodischer Steigerung reden will, bleibe dahingestellt.

²⁾ Die auf einer Linie und am gleichen Platze stehenden Stimmen sind kombiniert. Dem ersten Thema gehört die erste, dem zweiten die zweite Rubrik (bei der folgenden verschachtelten Zweithemenfuge die dritte Spalte dem dritten Thema). So wird der Fugenverlauf auch konkret deutlich.

³⁾ Es fehlen also Kombinationen von I. + II, II. + III. und I. + III. Gb.

O 48: II. Takt 52—91			
4.	"	52—62	3. Gb 2. Gb
			4. Gb 1. Gb
5.	"	64—76	4. Gb
			1. Gb
			3.
			4.
6.	"	76—91	1. Gb 3. Gb 4. Gb
			2. Gb
III. " 92—110			
7.	"	92—102	2. 3. 1. 4.
8.	"	102—110	1. 2. 3.
IV. " 111—173			
9.	"	111—123	4. Gb 3. Gb—
			1. 4. 4.
10.	"	127—140	2. 3. 4. Gb
			1. Gb 2. Gb 3.
11.	"	139—153	2. Gb 3. Gb
			1. —
			2. Gb
			1.
			4.
12.	"	152—167	3. Gb 1. Gb 4. Gb 1. Gb 4. 2. 3. 2.
("	"	166—173)	4. (3. Gb) 3. Gb (2.)
			(1. Gb)

Was die Exposition betrifft, so bringen die Orgelfugen Nr. 26, 41 und 42 zwei Gefährten zwischen zwei Führern. Mit einer einzigen Ausnahme sind die Führer nicht modulierend. Eine weitere Regel ist, daß der Gefährte in der Oberquint steht; nur einmal kommt ein von der Oberquint zur *quart* und wieder zurückspringender, mehrmals ein in der Oberquart stehender Gefährte vor. Die Verbindung von *real* und *tonal*, die Bach nur in der großen *A-dur*-Orgelfuge anwendet, ist dreimal vertreten.

Im späteren Verlauf sind Engführungen — nach Fischerschem Maßstab — selten (Orgelfugen Nr. 27, 33, 40, 47, 48). In den Takten 12 ff. der Orgelnummer 25 kann man eine Parallelführung der 2. und 3. Stimme erblicken. — Die 2. Durchführung von Nr. 36 ebendort ist durch Zwischenspiele gelockert.

Außer der berührten Klavierfuge hat das Orgelstück Nr. 30 zwei Parallelversehungen (Takt 7 ff.).

Zusammenfassung.

Wenn fast allen behandelten Themen die Tonleiter zugrunde liegt, so bedeutet das nicht, daß auf sie das über die Bachschen

Themen Gesagte (Bf 27, S. 8ff.) wörtlich übertragen werden dürfte. Halm¹⁾ hat die Tonleiter mit dem Dreieck verglichen, nach dem ein Leonardo und Raffael seine Kompositionen gliederte. Wenn vor diesen Meistern das Dreieck als bedeutungsvoll erkannt und benutzt wurde für die Anlage eines Bildes, so wird doch niemand bestreiten, daß erst Leonardo und Raffael die mit dem Dreieck gegebenen Möglichkeiten erschöpft haben, daß ein gleicher Grundriß nicht auch gleiches Leben bedeutet.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß die vorbachsche Fugenthematik — insbesondere bei Buxtehude und Pachelbel — unbedeutend wäre, selbst im Vergleich zur Bachschen. Im Gegenteil: sie weitet den herkömmlichen Umfang in vertikalem, horizontalem und metaphorischem Sinn, sie ist rhythmisch, diastematisch höchst „modern“.

Doch können und wollen Meister wie Buxtehude, Lübeck und — in einigem Abstand — Böhm mit der Vorliebe, das Gewonnene, Gewordene immer wieder einzuschmelzen, neu werden zu lassen, nicht einmalige, „seiende“ Reliefs aus Bachschem Urgestein, von Bachscher Unverrückbarkeit herausmeißeln; müssen und sollen ein F. K. F. Fischer extensiv, ein Pachelbel und (ebenfalls nach einer Pause) Böhm intensiv die Thematik der eben noch nicht Bachisch differenzierten, — man möchte sagen — individualisierten Form ihrer Fugen angleichen.

Beilage.

Verzeichnis der behandelten Werke Bachs.

(Vgl. S. 10f.)

Als Abkürzungen gelten:

- KI: Klavierwerke, Bd. I der Edition von Steingraber (Bischoff)
 VII: Orgelwerke, Bd. II der Ausgabe bei Peters
 I: Das Thema in der Fuge Bachs I, Bach-Jahrbuch 1927, S. 1 ff.
 II: " " " " " II, " " " " " 1930, S. 1 ff.
 Fo2: "Normale" Fuge ohne Steigerung mit 2 Durchführungen
 Fh3: " " " mit einmal. Harmon. Steigerung mit 3 Durchführ.
 Fdh4: " " " zweim. (Doppelter) Harmon. Steig. mit 4 Durchf.
 Fbh5: " " " zweifacher Harmon. Steig. mit 5 Durchführ.

¹⁾ August Halm: Zwei Kulturen der Musik, München 1920, S. 219.

Fm6: Normale Fuge mit einmal. harmon. u. melod. Steig. mit 6 Durchf.

Fm7: " " " melodischer Steigerung mit 7 Durchführungen

V: durch Variation

Gb: " Gegenbewegung

Vg: " Vergrößerung

Vf: " Verkleinerung

E: " Engführung

P: " Parallelführung

Df: Doppelfuge

Trf: Tripelfuge

Zf 1: Zweithemenfuge mit der Anlage I., II., III. = I. u. II.

Zf(1): " " " " I., II. u. III. = I. u. II.

Zf 2: " " " " I., II. = I. Gb, III. = I. u. II.

Zf 3: " " " " II., III. = I. u. II.

Zf 4: " " " " I., II., (III.?)

Zf 5: " " " " I., II. = I. Gb

Zf 6: " " " " I., II., III. = I.

Zf 7: " " " " I., II. = I. Gb, III. = I.

Zf 8: " " " " I., II., I., III. = I. u. II.

Zf 9: " " " " I., II., III. = I. u. II., IV. V. = I. u. IV.

Zf10: " " " " I., II., III., IV. = I. neben II., V. = I. u. II., VI. = I. u. III., V.

Drf: Dreithemenfuge mit der Anlage I., II., III. = I. u. II., IV., V. = I. u. IV., VI. = I. u. II. u. IV.

Ges.-Ausg. III, Klavierwerke I.

Ö. 1:	15 Inventionen und 15 Sinfonien		KI, Ö. 6
Ö. 1:	Nr. 1 in C-dur	I, Ö. 18	" " 6
Ö. 2:	" 2 " c-moll		" " 7
Ö. 3:	" 3 " D-dur		" " 8
Ö. 4:	" 4 " d-moll		" " 9
Ö. 6:	" 5 " Es-dur		" " 10
Ö. 7:	" 6 " E-dur		" " 11
Ö. 9:	" 7 " e-moll		" " 13
Ö. 10:	" 8 " F-dur		II, Ö. 6 " " 14
Ö. 11:	" 9 " f-moll		" " 15
Ö. 12:	" 10 " G-dur		" " 16
Ö. 13:	" 11 " g-moll		" " 17
Ö. 14:	" 12 " A-dur		" " 18
Ö. 15:	" 13 " a-moll		" " 19
Ö. 16:	" 14 " B-dur		" " 20
Ö. 18:	" 15 " h-moll		I, Ö. 18 " " 21

§. 254: Fuge in Es-dur	3f9 I, S. 5, 60, (22), 30, 76, 54, 99 f. II, S. 4 VIII, S. 10
§. 261: Klavierübung, 4. Teil	
§. 274: 10. (Goldberg)Variation	
Fuge in G-dur	3o2 I, S. 27 " " 3 XIV, " 24
§. 285: 16. " Duverturenfuge in	
G-dur	3o2 I, S. 60, 27 " " 8 " " 33
§. 313: Toccata in fis-moll,	
III. Satz	3dh5 I, S. 62, 26 " " 7 XI, " 53
§. 318: " " Schlußsatz	3h5 I, S. 40 " " 7 " " 57
§. 324: " " c-moll, "	3hd6 I, S. 47 " " 7 " " 62
§. 334: Fuge in a-moll	3h5 I, S. 62, 47, 83 " " 3 " " 100

Gef.-Ausg. X.

§. 453: 50. Kantate	II, S. 10
---------------------	-----------

Gef.-Ausg. XI, 1. Liefg.

§. 56: Nr. 11 des Magnifikat „Sicut locutus est“	II, S. 10
--	-----------

Gef.-Ausg. XIII, 2. Liefg., Klavierwerke II.

(vgl. mit Gef.-Ausg. XLV, 1. Liefg.: Neuausgabe von Raumann)

§. 1: 6 englische Suiten		XII, " 68
§. 3: Nr. 1 in A-dur, Prélude		II, S. 8 " " 68
§. 14: " " " " Gigue		" " 9 " " 78
§. 16: " 2 " " a-moll, Prélude		" " 8 " " 80
§. 28: " " " " Gigue		" " 9 " " 92
§. 30: " 3 " " g-moll, Prélude		" " 8 " " 94
§. 39: " " " " Gigue	3f7 I, S. 21, 30, 53, 98	" " 10 " " 104
§. 41: " 4 " " F-dur, Prélude		" " 8 " " 106
§. 50: " " " " Gigue		" " 9 " " 116
§. 53: " 5 " " e-moll, Prélude	3h6 I, S. 7, 47, 85	" " 8 " " 118
§. 66: " " " " Gigue	3f5 I, S. 21, 97	" " 10 " " 128
§. 69: " 6 " " d-moll, Préludéfuge	3f6 I, S. 21, 53, (98)	" " 8 " " 132
§. 84: " " " " Gigue	3f2 I, S. 59	" " 10 " " 146
§. 87: 6 französische Suiten		" " 10
§. 92: Nr. 1 in d-moll, Gigue	3f2 I, S. 7, 71	" " 14
§. 98: " 2 " " c-moll, "		" " 22
§. 104: " 3 " " h-moll, "		" " 29
§. 110: " 4 " " Es-dur, "		" " 36
§. 118: " 5 " " G-dur, "	3f5 I, S. 62, 21, 97	" " 44
§. 126: " 6 " " E-dur, "		" " 52

Ges.-Ausg. XIV, Klavierwerke III.

S. 1: Wohltemperiertes Klavier, I. Teil

			I, S. 56, 7	II, S. 3	XV, S. 8
S. 4:	Fuge in C-dur	Fm3 E	I, S. 4, 26, 35, 39, 77, 49, 89	"	" 10
S. 8:	" " c-moll	Fo2	I, S. 63, 31	"	" 14
S. 12:	" " Cis-dur	Fh4	I, S. 56, 65	"	" 18
S. 16:	" " cis-moll	Fo6	I, S. 55, 59, (20), 27	"	" 23
S. 20:	" " D-dur	Fo2	I, S. 7, (39)	"	" 28
S. 24:	" " d-moll	Fm4 GbE	I, S. 49	"	" 32
S. 31:	" " Es-dur	Fh3	I, S. 24, 69	"	" 38
S. 34:	" " dis-moll	Fm6 GbBge	I, S. 55, 37, 38, 78, 49, 90 f.	"	" 42
S. 37:	" " E-dur	Fh4	I, S. 5	"	" 46
S. 40:	" " e-moll	Fbh5	I, S. 60	"	" 50
S. 43:	" " F-dur	Fh4	I, S. 5	"	" 54
S. 46:	" " f-moll	Fh4	I, S. 59, 63, 26, 27, 38	"	" 58
S. 48:	" " Fis-dur	Fh4	I, S. 55	"	" 62
S. 50:	" " fis-moll	Fo2	I, S. 26, 31, 75	"	" 66
S. 54:	" " G-dur	Fh5	I, S. 68	"	" 70
S. 58:	" " g-moll	Fh4	I, S. 6, 64, 17, 35	"	" 76
S. 62:	" " As-dur	Fh3	I, S. 25	"	" 80
S. 64:	" " gis-moll	Fh4	I, S. 68	"	" 84
S. 68:	" " A-dur	Fdh5	I, S. 5, 58, 61, (20), 68	"	" 88
S. 71:	" " a-moll	Fm6 GbE	I, S. 58, 24, 40, 49, 89 f.	"	" 94
S. 76:	" " B-dur	Fh3	I, S. 57, 61, 62, 28, 46, 80	"	" 100
S. 80:	" " b-moll	Fm4 Ep	I, S. 5, 24, 77, 50, 92 f.	"	" 104
S. 82:	" " H-dur	Fm3 Gb	I, S. 38, 48, 87	"	" 108
S. 85:	" " h-moll	Fh5	I, S. 58, 24, 68, 38, 46, 82	"	" 112

S. 89: Wohltemperiertes Klavier, II. Teil

			I, S. 56, 7	II, S. 3	XVI, S. 6
S. 94:	Fuge in C-dur	Fo3	I, S. 7, 61	"	" 8
S. 98:	" " c-moll	Fm3 GbBge	I, S. 55, 7, 40, 77	"	" 11
S. 102:	" " Cis-dur	Fm6 GbBge	I, S. 6, 68, 27, 28, 36, 39, 78	"	" 14
S. 106:	" " cis-moll	Fm5 Gb	"	"	" 19
S. 110:	" " D-dur	Fm5 E	I, S. 28, 36, 49	"	" 26
S. 114:	" " d-moll	Fm3 GbE	I, S. 58	"	" 30
S. 118:	" " Es-dur	Fm2 E	I, S. 7, 31, 76	"	" 34
S. 122:	" " dis-moll	Fh4	I, S. 24, 46, 81	"	" 38
S. 126:	" " E-dur	Fm6 GbBge	I, S. 57, 78, 50, 91 f.	"	" 42
S. 130:	" " e-moll	Fh4	I, S. 46, 81	"	" 46
S. 136:	" " F-dur	Fo2	I, S. 31	"	" 52
S. 140:	" " f-moll	Fh4	I, S. 7, 58, 64	"	" 56
S. 144:	" " Fis-dur	Fo3	I, S. 13, 61, 24	"	" 62
S. 148:	" " fis-moll	Drf	I, S. (19 f.), 30, 71, 54, 101 f.	"	" 66
S. 152:	" " G-dur	Fh3	I, S. 65	"	" 72
S. 156:	" " g-moll	Fm4p	I, S. 67, 35, 50, 92	"	" 76

№. 164:	Fuge in A \sharp -dur	Fo3		№VI, №. 84
№. 168:	" " gis-moll	Ff1	I, №. 60, 30, 51, 95 f.	" " 89
№. 174:	" " A-dur	Fh3	I, №. 24	" " 94
№. 178:	" " a-moll	Fh3	I, №. 68	" " 98
№. 184:	" " B-dur	Fo3		" " 104
№. 188:	" " b-moll	Ff2	I, №. 60, 71, 72, 76, 77, 51	" " 108
№. 194:	" " H-dur	Fh4	I, №. (20), 67, 28, 46, 81	" " 114
№. 200:	" " h-moll	Fh3	I, №. 67	" " 120

Gef.-Ausg. XV, Orgelwerke I.

№. 84:	Fuge in C-dur	Fo3		DIV, №. 5
№. 92:	" " D-dur	Fh4	I, №. 65, 34	" " 20
№. 102:	" " e-moll	Fo2	I, №. 67, 40	№III, " 90
№. 108:	" " f-moll	Fo5		№II, " 32
№. 115:	" " g-moll	Fo3	I, №. 3, 64	№III, " 51
№. 122:	" " A-dur	Fh4	I, №. 25, 67, 27	№II, " 16
№. 132:	" " c-moll	Ff6	I, №. 21, 30, 52 f.	№III, " 58
№. 142:	" " dorisch	Fh5	I, №. 46, 83	" " 36
№. 149:	" " d-moll	Fdh6	I, №. 26, 28, 38	" " 43
№. 164:	" " F-dur	Ff1	I, №. 30, 71	II, №. 4 " " 25
№. 172:	" " G-dur	Fo4	I, №. 69, 34	№II, " 10
№. 180:	" " g-moll	Fh5	I, №. 62	" " 23
№. 192:	" " a-moll	Fh4	I, №. 60, 70, 28	" " 57
№. 206:	" " h-moll	Fdh6		" " 83
№. 214:	" " C-dur	Fh5		" " 4
№. 224:	" " c-moll	Ff6	I, №. 21, 26, 30, 53	" " 42
№. 232:	" " C-dur	Fm7	№bVg I, №. 68, 40, 48 f., 88 f.	" " 50
№. 242:	" " e-moll	Fh5	I, №. 62, 65, 69, 28, 38, 46, 82	" " 70
№. 136:	Tokkata in dorisch			" " 7 " " 30
№. 154:	" " F-dur			" " 7 " " 16
№. 260:	" " C-dur, Schlußsatz (Fuga)	Fh4	I, №. 69	" " 4, 7 " " 78
№. 269:	Tokkata in d-moll, Mittelteil	Fo2	I, №. 63, 38	" " 7 " " 29
№. 278:	Tokkata in E(!)-dur, II. Satz	Fo4		" " 7 " " 64
№. 284:	Schlußsatz	Fo3		" " 7 " " 68
№. 296:	Passacaglia in c-moll, Schlußfuge	Fh5	I, №. 30	" " 4 " " 82

Gef.-Ausg. XVII.

№. 253:	3. Satz des Tripelkonzerts für Violine, Flöte und Cembalo in a-moll mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo			II, №. 10
---------	---	--	--	-----------

Ges.-Ausg. XIX.

S. 110: 3. Satz des 4. Brandenburgischen Konzerts in G-dur II, S. 10

Ges.-Ausg. XXI, 2. Tiefg.

S. 63: 3. Satz des 2. Konzerts für 2 Klaviere und Orchesterbegleitung in C-dur (Fuga) II, S. 3, 5

Ges.-Ausg. XXIII.S. 149: Kantate Nr. 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
— Actus tragicus“ I, S. 45**Ges.-Ausg. XXV, 1. Tiefg.**

(vgl. mit Ges.-Ausg. XLVII: Neuausgabe von Graefer)

S. 1: Die Kunst der Fuge

S. 3: Kontrapunktus Nr. 1 in d-moll F♯3

S. 6: " " 2 " " F♯4 I, S. 24 f.

S. 10: " " 3 " " F♯3 B I, S. 68, 34,
48, 87S. 13: " " 4 " " F♯5 I, S. 34, 74,
(45)

S. 18: " " 5 " " F♯6 I, S. 35, 36

S. 22: " " 6 " " Df♯4 I, S. 17, 36

S. 27: " " 7 " " Trf♯m4 I, S. 19, 29,
79, 43, 51S. 31: " " 8 " " F♯8 I, S. 58, 21,
30, 71, 72, } II, S. 5 f.
54, 98 f.

S. 37: " " 9 " " F♯3 I, S. 21, 52

S. 43: " " 10 " " F♯1 I, S. 30, 36,
51, 96S. 48: " " 11 " " F♯10 I, S. (22), 54,
100 f.

S. 55: " " 12 " " F♯2 B I, S. 68

S. 61: " " 13 " " F♯3

S. 67: " " 14 " " F♯3 I, S. 21, 36,
38, 52

S. 85: Fuge für 2 Klaviere " " " " 3, 5

S. 89: " " 2 " " " " " " 3, 5

S. 93: Schlußfuge (Fragm.) " " (F♯1) I, S. 60, 22,
29, 30, 76, 77,
52 " " 4, 5**Ges.-Ausg. XXVII, 1. Tiefg.**

S. 3: 6 Violin-Solo-Sonaten und -Partiten

S. 4: Nr. 1 aing-moll, II. Satz (Fuga) F♯6 I, S. 26, 68,
38, 40 II, S. 4

§. 20: Nr. 2a „ a-moll, II. Satz (Fuga) Fhm7	I, S. 26, 38, 40	II, S. 4
§. 30: „ 2b „ d-moll, Gigue		„ „ 8, 9
§. 39: „ 3a „ C-dur, II. Satz „ Fhm10	I, S. 38, 40	„ „ 4
§. 56: „ 3b „ E-dur, Gigue (vgl. Gef.-Ausg. XLII, S. 26)		„ „ 8, 9

§. 59: 6 Violoncello-Solo-Suiten

§. 63: Nr. 1 in G-dur, Gigue	}	„ „ 8, 9
§. 67: „ 2 „ d-moll, „		
§. 73: „ 3 „ C-dur, „		
§. 80: „ 4 „ Es-dur, „		
§. 86: „ 5 „ c-moll, „		
§. 94: „ 6 „ D-dur, „		

Gef.-Ausg. XXXI, 1. Biefg.

§. 3: 4 Orchester-Duverturen	}	II, S. 8
§. 4: Nr. 1 in C-dur, Duverturenfuge		
§. 25: „ 2 „ h-moll, „		
§. 42: „ 3 „ D-dur, „		
§. 68: „ 4 „ D-dur, „		

Gef.-Ausg. XXXI, 2. Biefg.

§. 1: Das musikalische Opfer		
§. 3: Ricercar I in c-moll	Fo3	I, S. 57, 59, 27, 44, 80
§. 12: „ II „ „	Fo2	I, S. 57, 59, 24, 31, 42
		II, S. 5 f. „ „ 5 f.

Gef.-Ausg. XXXVI, Klavierwerke IV.

§. 6 (vgl. S. 216): Suite in a-moll, Gigue		II, S. 9	XII,	§. 58
§. 8: Suite in Es-dur			„	60
§. 14: Duverture in F-dur, Duverturenfuge		„ „ 8	XVII,	62
§. 18: Gigue		„ „ 8	„	67
§. 21: Sonate in D-dur, III. Satz	Fo4	„ „ 7		
§. 23: Schlusssatz	Fh3	„ „ 7		
§. 26: Toccata in D-dur, Allegro			XI,	83
§. 29 (vgl. S. 218): Mittel- teil des Adagio	Dfh3	I, S. 66	„ „ 7	86
§. 32: Schlusssatz (Fuga)	Fdh7		„ „ 3	89
§. 37: Toccata in d-moll, II. Satz			„ „ 7	72
§. 42: Schlusssatz			„ „ 7	78
§. 47: Toccata in e-moll, II. Satz	Dfo2		„ „ 7	XIV,
§. 50: Schlusssatz (Fuga)	Fo3		„ „ 3	94 96

№. 54: Toccata in g-moll, III. Satz			II, №. 7	XIV,	№. 101
№. 57: Schlußsatz (Fuga)	Fhm7 Gb	I, №. 59, 48, 86	" " 3	" "	104
№. 67: Toccata in G-dur, Schlußsatz	Fdh6	I, №. 59, 69, 47, 85	" " 7	" "	89
№. 75: chromat. Fuge in d-moll	Fh5			XI,	" 116
№. 84: Fuge in a-moll	Ff1	I, №. 30, 71, 51, 95		" "	96
№. 89: " " Es-dur	Fm4 C			XVII,	" 126
№. 98: " " a-moll	Fdh5		" " 3	" "	138
№. 104: " " a-moll	Fo3		" " 3	" "	129
№. 107: Fughetta in d-moll	Fo3	I, №. 57, 26		" "	119
№. 109: " " e-moll	Fh3	I, №. 57, 64		" "	121
№. 113: " " F-dur	Fo2			" "	126
№. 116: " " " G-dur	Fh3			XVI,	" 126
№. 134: Präludium in C-dur			" " 7		
№. 152: Fantasie in c-moll			" " 6	XVII,	" 36
№. 154: Fughetta in c-moll	Fo2	I, №. 44, 80	" " 3	" "	78
№. 155: Fuge in e-moll	Fo3	I, №. 26, 69	" " 3	" "	90
№. 157: " " A-dur	Fm4 GbC				
№. 159: " " C-dur	Fo4	I, №. 24		XVIII,	" 80
№. 161: " " a-moll	Fh5			XVII,	" 92
№. 164: " " d-moll	Fh5	I, №. 47, 84		" "	86
№. 169: " " A-dur	Fh8		" " 3	" "	96
№. 173: " " A-dur	Fh5	I, №. 47, 84		" "	100
№. 178: " " h-moll	Fh7			" "	113
№. 184: " " C-dur	Fh4	I, №. 34		" "	80
№. 186: " " C-dur	Fh3	I, №. 63		" "	82
№. 188: " " d-moll	Fo2	I, №. 5		" "	84
№. 191: Capriccio in B-dur, II. Satz	Fo4	I, №. 24 f.	" " 7	" "	25
№. 194: Schlußsatz (Fuga)	Fo3		" " 3	" "	28
№. 197: Capriccio in E-dur	Fh5		" " 6	" "	30
№. 221: Fuge in h-moll	Fo3		" " 3	" "	106
№. 224: Fughetta in C-dur	Fh3		" " 3	" "	
№. 225: " " " C-dur	Fm3 GbBgc				
№. 230: Suite in f-moll (Fragm.), Gigue			" " 9	" "	68
№. 233: Suite in A-dur (Fragm.), Gigue			" " 9	" "	76
№. 238: Fuge in c-moll (Fragm.)	Ff4	I, №. 59, 21, 52	" " 3, 5	" "	152

Ges.-Ausg. XXXVIII, Orgelwerke III.

§. 5: Fuge in c-moll	Fo2	I, §. 69	}	§IV, §. 37
§. 12: " " G-dur	Fh4			" " 11
§. 19: " " a-moll	Dfo2	I, §. 70		§III, " 85
§. 25: 8 kleine (Prälu- dien u.) Fugen		I, §. 4		§VIII, " 48
§. 25: Fuge in C-dur	Fo3			" " 49
§. 28: " " d-moll	Fh3			" " 52
§. 31: " " e-moll	Fm3 Gb			" " 55
§. 34: " " F-dur	Fo2			" " 58
§. 37: " " G-dur	Fm3 C	I, §. 24, 77		" " 61
§. 40: " " g-moll	Fo2	I, §. 24		II, §. 4 " " 64
§. 43: " " a-moll	Fo2		" " 67	
§. 46: " " B-dur	Fo2	I, §. 24	" " 70	
§. 51: " " a-moll	Fo3		§IX, " 6	
§. 60: Imitatio in h-moll				
§. 94 (vgl. §. 205): Fuge in c-moll	Ff1	I, §. (19), 69	§IV, " 40	
§. 101: " " c-moll	Fo3		" " 54	
§. 106: " " G-dur	Fh4		§IX, " 12	
§. 111: " " G-dur	Fh3	I, §. 64, 24	" " 18	
§. 116: " " g-moll	Fh3		§IV, " 46	
§. 121: " " h-moll	Dfm3 Gb	I, §. 66, 28, 51, 94	" " 50	
§. 126: Kanzone in d-moll, I. Teil	Fo2		" " 6 " " 58	
II. Teil	Dfo3	I, §. 66, 28, 50	" " 6 " " 58	
§. 131: Allabreve in D-dur	Fh7		" " 6 §VIII, " 72	
§. 140: Pastorale in F-dur, Schlussatz [Sig.]	Ff7	I, §. 21, 30	" " 8, 10 §I, " 92	
§. 209: Fuge in c-moll (Fragm.)	Fm2 C			
§. 213: Fuge in C-dur	Fo2		}	
§. 215: " " D-dur	Fo3			" " 4 §IX, " 22
§. 217: " " g-moll	Dfo2	I, §. 29, 70		§VIII, " 85
§. 225: Kleines harmoni- sches Labyrinth, Centrum	Fo1	I, §. 61, 31	" " 7 §IX, " 16	

Ges.-Ausg. XXXIX, 1. Biefg.

§. 32: Motette in B-dur, Schlussatz		II, §. 10
-------------------------------------	--	-----------

Ges.-Ausg. XLII, Klavierwerke V.

§. 4: Sonate in d-moll, II. Satz (Fuga)	Fmh7	I, §. 26	II, §. 3, 4 §IV, §. 73
§. 26: Suite in E-dur, Gigue			" " 9

§. 30: Sonate in a:moll, II. Satz (Fuga)	Fo3		II, §. 3, 5	XIV, §. 52
§. 39: Gigue	Ff5	I, §. 21, 97	" " 10	" " 60
§. 43: Sonate in C:dur, II. Satz (Fuga)	Fh3	I, §. 59, 24, 73	" " 3, 5	" " 65
§. 50: Fuge in B:dur	Fh6		}	" " 3
§. 55: " " B:dur	Fo3			
§. 175: " " a:moll	Fbh6			
§. 179: " " d:moll	Fo3			
§. 183: Fantasie in g:moll, II. Satz	Fo2			
§. 188: V. Satz	Fo2		" " 7	
§. 195: Fuge in c:moll	Fo3		" " 3	
§. 198: Fugato in e:moll			" " 7	
§. 200: Fuge in e:moll	Fo3		}	" " 3
§. 203: " " G:dur	Fo1			
§. 205: " " a:moll	Fh4			
§. 208: " " a:moll	Fo4			
§. 213: Suite in B:dur, Praeludium				
§. 218: Andante in g:moll			" " 6	
§. 233: Sarabanda con Partite in C:dur, Giguetta			" " 9	
§. 250: Toccata quasi Fan- tasia con Fuga in A:dur, II. Satz	Fo2		" " 7	
§. 252: Fugato			" " 7	
§. 258: Partie in A:dur, Gigue			" " 9	
§. 263: Gigue in f:moll			" " 9	
§. 269: Fughetta in B:dur	Fh4		" " 3, 5	
§. 274: " " D:dur	Fh5		" " 3, 5	
§. 276: Fuge in e:moll (Fragm.)	Fh4		" " 3, 5	
(§. 298: Fuge in B:dur von J. C. Erselius			" " 5)	

Gef.-Ausg. XLIII, 1. Tiefg.

§. 37: Sonate in e:moll für Violine und bez. Bass, Gigue II, §. 8	
§. 39: Fuge in g:moll " " " " " " " " 4, 5	

Gef.-Ausg. XLV, 1. Tiefg.

§. 143: Fuge in Es:dur	Fh7	I, §. 57	II, §. 3	XVII, §. 146
§. 149: Suite in e:moll, Duverturenfuge			" " 8	" " 55

§. 154:	Gigue		II, §. 9	XVII, §. 60
§. 159:	Suite in c-moll, II. Satz (Fuga)	Dfm7 VGB	" "	3
§. 165:	Gigue mit Double		" "	9
§. 191:	Duverture (f. Streich- instrumente und Cembalo) in c-moll, II. Satz		" "	8
§. 203:	Capriccio		" "	8

Wir schließen noch eine Ordnung sämtlicher Fugen nach ihren Formen an¹⁾:

I. Normale Fugen.

Fo 1:	Gef.-Ausg.	XLII, §. 203; XXXVIII, 225;
Fo 2:	" "	XXXVI, §. 188; XIV, 8; XXXVIII, 43; 34; XLII, 250; XXXVIII, 126; 213; XV, 102; XXXVIII, 5; XXXVI, 113; 154; XLII, 188; XIV, 136; XXXVIII, 40; XIV, 50; XXXVIII, 46; XIV, 20; XV, 269; XLII, 183; XXXI ² , 12; III, 285; 274;
Fo 3:	" "	XXXVI, §. 50; XLII, 195; XXXVIII, 51; 101; XV, 284; XXXVIII, 215; XLII, 179; XXXVI, 155; XLII, 200; XXXVI, 107; XXXI ¹ , 3; XXXVI, 104; XV, 84; XLII, 30; XXV ¹ , 3; XV, 115; XLII, 55; XIV, 144; 94; XXXVI, 221; XXXVIII, 25; XIV, 164; 184; III, 57; XXXVI, 194;
Fo 4:	" "	III, §. 251; XLII, 208; XXXVI, 159; 21; XV, 278; 172; XXXVI, 191;
Fo 5:	" "	XV, §. 108;
Fo 6:	" "	XIV, §. 16;
Fh 3:	" "	XIV, §. 178; XXXVIII, 116; XXXVI, 116; XIV, 152; XXXVIII, 28; XIV, 31; 200; 174; XXXVIII, 111; XXXVI, 186; 109; XXV ¹ , 61; XIV, 76; XXXVI, 224; XLII, 43; XXXVI, 23; XIV, 62;
Fh 4:	" "	XIV, §. 37; 48; XLII, 205; XXXVI, 184; XIV, 46; 130; 194; 140; 12; 64; XLII, 269; XIV, 58; XV, 192; XXV ¹ , 6; XXXVIII, 12; XIV, 43; XV, 122; XXXVIII, 106; XLII, 276; XIV, 122; XV, 92; XV, 260;

1) Siehe Anmerkung §. 11.

Fh 5:	Gef.-Ausg.	III, S. 334; XV, 296; XIV, 85; XV, 214; XXXVI, 173; 197; XIV, 54; XXXVI, 161; XLII, 274; XXXVI, 164; III, 117; XV, 142; 180; III, 318; XV, 242; XXXVI, 75;
Fh 6:	" "	XLII, S. 50; XXV ¹ , 18; XIII ² , 53;
Fh 7:	" "	XLV ¹ , S. 143; XXXVI, 178; XXXVIII, 131;
Fh 8:	" "	XXXVI, S. 169;
Fdh 5:	" "	XIV, S. 40; XXXVI, 98; III, 313; XIV, 68;
Fdh 6:	" "	III, S. 324; XLII, 175; XXXVI, 67; XV, 206; XXVII ¹ , 4; XV, 149;
Fdh 7:	" "	XXXVI, S. 32;
Fhh 5:	" "	XXV ¹ , S. 13;
Fhm 7:	" "	XXXVI, S. 57; XXVII ¹ , 20; XLII, 4;
Fhm 10:	" "	XXVII ¹ , S. 39;
Fm 2 V:	" "	XXV ¹ , S. 55;
Fm 3 V:	" "	XXV ¹ , S. 10;
Fm 3 Gb:	" "	XXXVIII, S. 31; XIV, 82;
Fm 5 Gb:	" "	XIV, S. 106;
Fm 3 GbVg:	" "	XIV, S. 98;
Fm 7 GbVg:	" "	XV, S. 232;
Fm 2 E:	" "	XXXVIII, S. 209; XIV, 118;
Fm 3 E:	" "	XXXVIII, S. 37; XIV, 4;
Fm 4 E:	" "	XXXVI, S. 89;
Fm 5 E:	" "	XIV, S. 110;
Fm 3 GbE:	" "	XIV, S. 114;
Fm 4 GbE:	" "	XXXVI, S. 157; XIV, 24;
Fm 6 GbE:	" "	XIV, S. 71;
Fm 3 GbVgE:	" "	XXXVI, S. 225;
Fm 6 GbVgE:	" "	XIV, S. 102; 34;
Fm 6 GbVkeE:	" "	XIV, S. 126;
Fm 4 P:	" "	XIV, S. 156;
Fm 4 EP:	" "	XIV, S. 80.

II. Doppel- und Tripelfugen.

Dfo 2:	Gef.-Ausg.	XXXVI, S. 47; XXXVIII, 19; 217;
Dfo 3:	" "	XXXVIII, S. 128;
Dfh 3:	" "	XXXVI, S. 29; III, 242;
Dfh 4:	" "	XXV ¹ , S. 22;
Dfdh 5:	" "	III, S. 30;
Dfm 3 Gb:	" "	XXXVIII, S. 121;
Dfm 7 VGb:	" "	XLV ¹ , S. 159;
Trfhm 4:	" "	XXV ¹ , S. 27.

III. Zwei- und Dreithemenfugen.

Zf 1:	Gef.-Ausg.	III, S. 112; XXXVI, 84; XXV ¹ , 93; XXXVIII, 94; XV, 164; XXV ¹ , 43; XIV, 168;
Zf (1):	" "	III, S. 98;
Zf 2:	" "	XIII ² , S. 92; 84; XIV, 188;
Zf 3:	" "	XXV ¹ , S. 37; 67;
Zf 4:	" "	XXXVI, S. 238;
Zf 5:	" "	XLII, S. 39; III, 80; XIII ² , 66; 118;
Zf 6:	" "	XV, S. 132; 224; III, 245; XIII ² , 69; III, 155; 83;
Zf 7:	" "	XIII ² , S. 39; III, 133; XXXVIII, 140;
Zf 8:	" "	XXV ¹ , S. 31;
Zf 9:	" "	III, S. 254;
Zf 10:	" "	XXV ¹ , S. 48;
Drf:	" "	XIV, S. 148.