Bachs konzertante Fugen

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

I.

Am Begriff der konzertanten Fuge haftet der Schein von Widersprüchlichkeit. Schering¹ (S. 35) nannte Konzertrpraxis und Fugentechnik „zwei sich ausschließende Faktoren“, Krüger sprach (II, S. 43) von „zwei Kulturen der Musik“. Da die Gliederung der Fuge in Durchführungen und Zwischenspiele und die Konzertrpraxis (der Solo-Tutti-Wechsel) sich äußerlich nicht ausschließen, kann das Unbehagen am Begriff der konzertanten Fuge nur in der Meinung begründet sein, daß einerseits die Übertragung der Konzertrpraxis auf Fugen den „ununterbrochenen Gang der Musik“ (Halm I, S. 9) hemmt und den Fugencharakter verfälscht und daß andererseits die Fugierung eines Konzertitornells dem Konzertbegriff zuwiderläuft. Schering (S. 134–135) sah allerdings auch in der Umwandlung der Konzertrform Vivaldis durch Bach eine Entfremdung vom Konzertbegriff², und es ist denkbar, daß eine veränderte Beurteilung der Konzertrform Bachs auch eine Revision der Vorstellungen über die konzertanten Fugen und über die Beziehungen zwischen Konzert und Fuge zur Folge hat.

Der Gegenstand der folgenden Untersuchung sind Bachs Orchesterfugen. Doch ist die Existenz konzertanter Fugen für Klavier und Orgel – vgl. die Fugen in D-Dur und Cis-Dur aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, das Präludium der 5. Englisches Suite (e-Moll), die C-Dur-Orgelfuge BWV 564, die Schlußsätze der Orgeltriosonaten II (e-Moll) und V (C-Dur) – für die Bestimmung des Begriffs konzertante Fuge nicht gleichgültig. Der Begriff setzt einerseits die Durchführung eines Themas als Dux und Comes in realstimmigem Tonsatz voraus³, andererseits einen wirklichen oder imaginären

¹ Mehrfach zitierte Literatur:
H. Besseler, Bach als Wegbereiter (AStw XII. S. 1-39)
H. Engel, Das Instrumentalkonzert, 1932
R. Gerber, Bachs Brandenburgische Konzerte, 1951
F. Giegling, Giuseppe Torelli, 1949
A. Halm, (I) Von zwei Kulturen der Musik, 3. Aufs. 1947
A. Halm, (II) Von Grenzen und Ländern der Musik, 1916
W. Krüger, (I) Das Concerto grosso in Deutschland, 1932
W. Krüger, (II) Das Concerto grosso J. S. Bachs (B) 1932, S. 1-50
M. Pincherle, Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, 1948
E. Ratz, Einführung in die musikalisiche Formenlehre, 1951
R. Stephan, Geschicht der Instrumentalkonzerte, 2. Aufl. 1927
R. Stephan, Die Wandlung der Konzertform bei Bach (MF VI, S. 127-43)
Solo-Tutti-Wechsel als formbestimmendes Merkmal. Krüger meinte (II, S. 43): „Der Name Konzertfuge besagt schon, daß die Fugenform das Primum ist und das Konzertprinzip (der Solo-Tutti-Wechsel), nicht die Konzertform (!) ihr organisch eingegliedert wird.“ Von den konzertanten Fugen für Klavier und Orgel aber kann der imaginäre Solo-Tutti-Wechsel nur abgelesen werden, weil er die Form bestimmt.


<table>
<thead>
<tr>
<th>Tutti</th>
<th>Solo</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Thema</td>
<td>Figuration</td>
</tr>
<tr>
<td>Dominante</td>
<td>oder</td>
</tr>
<tr>
<td>Tonika</td>
<td>Modulation</td>
</tr>
<tr>
<td>Thema</td>
<td>Dominante</td>
</tr>
</tbody>
</table>


6 Schering erwähnt (S. 72) im Zusammenhang mit Vivaldis Konzertform (!) „die in der Soloviolinsonate übliche Fugendrome... wo ein und dasselbe Thema im Verlaufe des Satzes in verschiedenen Tonarten, durch freie Episoden abgelöst, wiederholt wird“.
Zweifellos ist dann die Auflösung des Zusammenhangs von Thema und Tonartenstation einerseits, Zwischenspiel und Modulation andererseits - z. B. durch harmonische Auslegungen eines Fugenthemas, die von seinem ursprünglichen tonartlichen Sinn abweichen, um Modulationen zu bewirken - eine ausgleichende Abschwächen der ursprünglichen Differenz.


- Der Vergleich eines „überzähligen“ Themeneinsatzes mit einem Epilog stützt sich einerseits darauf, daß auch im II. Brandenburgischen Konzert (erster Satz) und in Vivaldis op.3,9, op.3,10 und op.7 II,5 der Epilog vom Vordersatz abgeleitet ist. Andererseits können wir in Bachs Fugen verschiedene Arten „überzähliger“ Themeneinsätze unterscheiden: (Dio Zitate beziehen sich auf den I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.) Sie geben entweder dreistimmigen Fugen den Schein der Vierstimmigkeit (B-Dur-Fuge), oder sie „vermitteln“ den Übergang von der Exposition zum Modulationsteil (Fis-Dur-Fuge).


9 Der Begriff der „harmonischen Vermittlung“ läßt sich nur durch eine Analyse der ganzen Fuge klären:

I. Exposition (1-7) T III. Thema (20-22) Tp
Zwischenspiel (7-11) T-D Zwischenspiel (22-28) Tp-T
II. Thema (11-13) T IV. Thema (28-30) S
Zwischenspiel (13-15) Tp-D Zwischenspiel (30-31) Sp-T
Thema (15-17) D Thema (31-35) T
Zwischenspiel (17-20) D-Tp Die Reprise des Themas in der Haupttonart erfolgte in Teil IV auf dem Umweg über die S, obwohl die T schon T. 28 erreicht ist. Teil IV ist eine Quart-Transposition von Teil II; auch in Teil II wird also eine „übergeordnete“ Tonart, die D, subdominantisch herbeigeführt, d. h. der „überzählige“ Einsatz in
oder sie schließen nach einer Fortspinnung wie ein Epilog die Exposition ab (D-Dur-Fuge).

Das Mißtrauen gegen die Form der konzertanten Fuge (Krüger II, S. 43) geht wohl vor allem auf die Solopartien zurück, die das gleichmäßige Fortschreiten der Fuge hemmen. Schering (S. 87) stellte drei Arten der Soli in Vivaldis Konzerten fest: „Entweder beschränkt das Solo sich auf das übliche brillante, aber nichtssagende‘ Figurenspiel in Dreiklängen, vom Cembalo allein begleitet (Beispiel: op.33), oder nimmt das Tuttimotiv wörtlich, höchstens mit kleinen Modifikationen, auf (Beispiel: op.4,10), oder greift schließlich ein völlig neues, aber charaktervolles Gegenthema auf (Beispiel: op.12,1).“ Pincherle (S. 168) ergänzte Scherings Klassifikation durch die Unterscheidung bloßer „caractères melodiques“ (Beispiel: op.3,12) von ausgesprochenen Gegenthemen (Beispiel: op.3,8). Man kann andererseits vier Arten von Zwischenspielen in Bachs Fugen feststellen (die Zitate beziehen sich auf den I. Teil des Wohltemperierten Klaviers): Die Zwischenspiele setzen das Thema bzw. den Kontrapunkt fort (fis-Moll-Fuge), oder sind bloße Episoden (Es-Dur-Fuge), oder dem Thema wird ein charakteristisches Kontrastmotiv entgegengesetzt (D-Dur-Fuge und f-Moll-Fuge), oder einzelne Motive des Themas werden verarbeitet (c-Moll-Fuge, s. unten S. 62).


Die Taktruppe 91–94 ist teilweise (92 und 94) eine Transposition der Taktruppe 87–90. Andererseits beginnt T. 91–93 eine Quintschrittsequenz, die aber auf der Stufe e-Moll: VII = D-Dur: I abbricht:


Krügers These (II, S. 43), daß die Form der konzertanten Fugen und die Konzertform sich ausschließen, ist eine Folge der Absicht, das Konzert auf das Prinzip des Gegensatzes, die Fuge auf das der Einheit festzulegen. Aber einerseits haben manche konzertanten Fugen von Bach ein kontrastierendes Solothema (s. unten); andererseits überschätzt Krüger die Bedeutung des Themenkontrastes in der Konzertform. Im IV. Brandenburgischen Konzert fehlt ein Gegenthema, im II. wird „ein thematischer Dualismus nur vorgespiegelt“ (Gerber S. 21); im I. und III. Brandenburgischen Konzert beruht die musikalische Entwicklung vor allem auf dem rhythmischen Kontrast zwischen Achteln und Sechzehnteln bzw. auf dem „elementaren Dualismus zwischen Auf- und Niedertaktigkeit“ (Stephan S. 135). Auch in Vivaldis Konzerten sind Gegenthemen selten; außerdem besteht kein fester Zusammenhang zwischen Gegenthema, Solo und motivischer Arbeit in den Episoden, d. h. die musikalische Entwicklung ist nicht eindeutig durch den Themenkontrast bestimmt. Entweder wird in den Episoden ein uncharakteristisches Solomotiv verarbeitet, und das Gegenthema bildet nur den Seitensatz des Ritornells (op.3,3); oder es wird umgekehrt ein Motiv aus dem Tutti-Ritornell in den Episoden durchgeführt und das Solothema nicht berücksichtigt (op.3,8); oder ein Solothema fehlt, und in den Episoden wird der gegenthematische Seitensatz des Tutti-Ritornells verarbeitet (op.4,1)

II.

Der Versuch, die Beziehungen zwischen Bachs Konzerten und Fugen zu skizzieren und die Voraussetzungen für die folgenden Analysen der konzertan-

Erster Satz des \(d\)-Moll-Konzerts für zwei Violinen (BWV 1043).

Ritornell (1-21) \(T\)  
Episode (22-45) \(T-D\)  
Ritornell (46-49) \(D\)  
Episode (50-53) \(D-T\)  
Ritornell (54-58) \(S\)  
Episode (59-85) \(S-T\)  
Ritornell (85-88) \(T\)

Das Anfangsritornell ist eine Fugenexposition mit fünf Themeneinsätzen in der \(T\), \(D\), \(T\), \(S\) und \(T\). Die Ritornell-Wiederholungen in der \(D\), \(S\) und \(T\) beschränken sich auf den zweiten bzw. dritten Themeneinsatz der Exposition (46-49=5-8, 54-58=9-13, 85-88=5-8). Die Episoden setzen sich aus einem Solothema und thematisch gearbeiteten Modulationspartien zusammen. (In der Modulationspartie a wird der erste Takt des Fugenthemas verarbeitet, in b das Anfangsmotiv des Solothemas, in c der zweite Takt des Fugenthemas). Über dem Grundriß der Konzertform hat der Satz die besondere Form

A B C B:

A Ritornell (1-21) \(T\)  
Solothema (22-29) \(T\)

B Modulationspartie a (30-37) \(T-D\)  
Solothema (38-45) \(D\)  
Ritornell (46-49) \(D\)

C Modulationspartie b (50-53) \(D-T\)  
Ritornell (54-58) \(S\)  
Modulationspartie b (59-62) \(S-S\)  
Modulationspartie c (63-68) \(S-T\)  
B Modulationspartie a (69-76) \(S-T\)  
Solothema (77-85) \(T\)  
Ritornell (85-88) \(T\)

Dritter Satz des \(a\)-Moll-Konzerts für Violine (BWV 1041).

Ritornell (1-25) \(T\)  
Episode (25-43) \(T-D\)  
Ritornell (44-46) \(D\)  
Episode (46-59) \(D-Tp\)  
Ritornell (50-72) \(Tp\)

Das Ritornell ist eine Fugenexposition mit vier Themeneinsätzen (in der \(T\), \(D\), \(T\) und \(Tp\)), zwei Fortspinnungen (nach dem dritten und vierten Themeneinsatz wird der letzte Takt des Themas sequenziert) und einem Epilog. Das Ritornell ist \(T\) 43 und \(T\) 91 auf einen Einsatz, \(T\) 60 auf drei Einsätze des Themas verkürzt und \(T\) 117 unverändert. – Die erste Episode setzt sich zusammen aus einem Solothema in der \(T\) (25-33), einer modulierenden Sequenz,

Dritter Satz des C-Dur-Konzerts für zwei Klaviere (BWV 1061).

Exposition (1–41) T Episode (96–102) Dp–Tp
Zwischenspiel c (41–45) T Ritornell (102–112) Tp
Ritornell (45–51) T Episode (112–134) Tp–T
Episode (51–86) T–Dp Ritornell (135–142) T
Ritornell (86–96) Dp

Das Fugenthema wird T.1–41 zweimal in vier Stimmen exponiert (D=Dux, C=Comes, Zw=Zwischenspiel):

I: D C Zw a D Zw b C
II: D Zw a C Zw b D C

Die Anordnung der Zwischenspiele ist in der zweiten Durchführung verschoben, und das zweite Klavier setzt bereits mit dem zweiten Comes der ersten Durchführung ein, die erste Violine des Orchesters mit dem zweiten Dux der zweiten Durchführung. Die Abweichungen von einem einfachen Parallelismus der Durchführungen deuten eine Gliederung in drei Abschnitte an:

I (Tonika) D C Zw a D Zw b (Klavier I)
II (Dominante) C D Zw a C Zw b (Klavier I und II)
III (Tonika) D C (Klavier I, II; Orchester)


I: (51–70) Motiv c (70–74) Motiv c, kombiniert mit dem Anfangsmotiv des Themas (in der Umkehrung)

(74–86) zwei Themeneinsätze mit modulierenden Fortspinnungen

10 Die Anlage der Reprise erinnert an den ersten Satz aus Vivaldis op. 3/12.

Vivaldi: Ritorrell-Vordersatz (69–74)
Solothema (74–79)
Figuration (79–87)
Ritornell, verkürzt (88–91)

Bach: Fugenthema (91–94)
Solothema (94–101)
Figuration (101–117)
Ritornell (117–141)
Bachs konzertante Fugen

II: (96–102) Motiv c, kombiniert mit dem Anfangsmotiv des Themas (in der Umkehrung)

III: (112–116) Vordersatz des Themas (Variante)
   (130–134) Vordersatz des Themas (Variante)


   Episode (41–69) T–D Episode (139–167) D–T
   Episode (73–101) D–T Episode (199–213) T
   Ritornell (213–224) T


Dritter Satz des a-Moll-Konzerts für Flöte, Violine und Klavier
(BWV 1044).

Der Satz, ursprünglich eine Klavierfuge (BWV 894), wurde durch ein Orchester-Ritornell und eine Solokadenz zur konzertanten Fuge erweitert.\(^{13}\) Das Thema des Ritornells ist vom Thema der Klavierfuge abgeleitet (Krüger II, S. 43–45 und Boettcher S. 96–98). Boettcher (S. 106) gliederte die Fuge in vier Durchführungen mit drei Themeneinsätzen (23ff., 54ff., 84ff. und 108ff.). Aber die Ritornell-Wiederholung in der Tp (120–144) trennt den ersten und zweiten Einsatz der vierten Durchführung voneinander, und die Interpolation des


\(^{13}\) Am Beispiel des Tripelkonzerts analysierte H. Boettcher „Bachs Kunst der Bearbeitung“ (Von deutscher Tonkunst, Fs. für Peter Raabe, 1942, S. 88–106).
Ritornells an scheinbar falscher Stelle wird erst verständlich, wenn man den Satz in elf Teile zerlegt und die Beziehungen zwischen den Teilen beobachtet.

I  (1–25)  Ritornell  
III  (37–47)  Ritornell-Thema und Fortspinnung (e-Moll, d-Moll)  
IV  (47–54)  Thematische Sequenzen  
      (54–65)  Thema und Fortspinnung (e-Moll)  
      (65–73)  Thema (a-Moll, d-Moll)  
      (73–84)  Zwischenspiel x  
VI  (104–108)  Thematische Sequenzen  
      (108–115)  Thema und Fortspinnung (a-Moll)  
      (116–120)  Zwischenspiel y  
VII (120–144)  Ritornell  
VIII (146–151)  Thematische Sequenzen  
      (151–159)  Thema (d-Moll, g-Moll)  
      (159–168)  Zwischenspiel x  
      (168–171)  Zwischenspiel y  
IX  (172–209)  Thematische Sequenzen und Fortspinnungen  
X   (209–221)  Solokadenz  
XI  (221–245)  Ritornell  

Die engen Beziehungen zwischen den Teilen IV, VI und VIII sind offensichtlich. Andererseits kann man Teil V, der in der D (e-Moll) schließt, als geschlossene Durchführung in der D ansehen. Bezeichnet man aber das Ritornell mit a, geschlossene Durchführungen des Fugenthemas mit b und weniger feste Teile mit b′ bzw. b′′, so ergibt sich das Schema einer Konzertform mit doppeltem Ritornell (a und b) und vier Tonartenstationen:

\[
a \ b \ a' \ b' \ b \ b' \ a \ b' \ b'' \ b'' \ a \\
T \ T \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ T
\]

**Orchester-Ouvertüre C-Dur (BWV 1066).**


I:  Grosso  (16–27)  Exposition  
      (32–41)  Engführung und zwei getrennte Themeneinsätze  
II:  Concertino  (27–32)  Durchführung  
      (41–47)  Modulationspartie mit dem Thema als Sequenzmodell  
      (47–54)  Engführung, Fortspinnung und zwei Themeneinsätze  
      Grosso  (32–41)  Engführung und zwei getrennte Themeneinsätze  

Bachs konzertante Fugen

III: Concertino (54–60) Durchführung D–Dp
   Concertino (60–65) nicht-thematische Episode Dp
   Concertino (65–71) Modulationspartie mit dem Thema als Sequenzmodell Tp–S
   Grosso (71–77) Engführung und ein getrennter Themeneinsatz T

IV: Grosso (77–88) Reprise T
V: Concertino (88–91) zwei Themeneinsätze T
   Grosso (91–99) Thema, Fortspinnung und Thema T


Orchester-Ouvertüre b-Moll (BWV 1067).

Rittornell (21–55) T Rittornell (103–119) S–T
   Episode (55–78) T–Tp Episode (119–143) T–S
   Rittornell (79–94) Tp Rittornell (144–151) S–T
   Episode (94–102) Tp–S Episode (152–174) T

Rittornell (175–198) T

Das Anfangsritornell ist eine vierstimmige Fugenexposition (21–37) mit einer Fortspinnung (38–43) und einem „überzähligen“ Themeneinsatz (mit Fortspinnung) als Epilog (44–55). Die Rittornell-Wiederholung in der Tp und die Reprise sind auf zwei Themeneinsätze (mit Fortspinnung) beschränkt; die Rittornell-Wiederholung in der S ist in eine vierstimmige Durchführung, die mit dem Comes (also in der T) schließt, und einen fünften Themeneinsatz nach der dritten Episode gespalten. – Die Episoden setzen sich aus einem Solothema und thematisch gearbeiteten Modulationspartien zusammen:

I: (55–63) Solothema T
   (64–70) Modulationspartie a T–D

II: (94–102) Solothema (2. Variante) Tp–S

III: (119–27) Solothema T
   (128–33) Modulationspartie a T–Tp
   (134–43) Modulationspartie b Tp–S

44 Die gleiche Verbindung von Umkehrung und Parallelismus ist für den Modulationsgang der dreistimmigen f-Moll-Sinfonie (Invention) charakteristisch.

I. Exposition (1–9) III. Zwischenspiel (20–24) D–Sp

Carl Dahlhaus

IV: (152–63) Solothema (2. Variante) T
(164–68) Solothema (Vordersatz) S
(168–74) Modulationspartie a S–T

In der Modulationspartie a wird ein Fragment des Fugenthemas (Variante) als Sequenz-Modell verarbeitet; Modulationspartie b ist aus dem halben Fugenthema und der Fortspinnung des Solothemas zusammengesetzt.\textsuperscript{15}

Orchester-Ouvertüre D-Dur (BWV 1068).

Ritornell (24–42) T Episode (71–89) Tp–T
Episode (55–79) T–Tp Ritornell (89–107) T
Ritornell (58–71) D–Tp


\textsuperscript{15} Die Modulation von der Tp (D-Dur) zur S (e-Moll) ist für Bachs Kunst der Vermittlung charakteristisch.

Orchester-Ouvertüre D-Dur (BWV 1069).
Die Form der Fuge ist annähernd symmetrisch:

I  Ritornell       (24–48)   T
   Episode a      (48–67)   T–D
   Ritornell      (67–87)   D

II  Episode b     (87–99)   D–Tp
   Episode c     (99–110)   Tp
   Thema        (110–117)  Sp17
   Episode c    (117–128)   S

III  Episode a    (128–147)   S–T
     Ritornell    (147–165)   T


Dritter Satz des II. Brandenburgischen Konzerts.

Concertino (1–41) Exposition und Anhang T–D
Concertino (41–47) Dux D
Tutti (47–57) Fortspinnung und Epilog D–Tp
Concertino (57–72) zwei Themeneinsätze (Dux) Tp–Sp
Tutti (72–85) Comes und Fortspinnung Tp–Sp
Concertino (85–97) Episode Sp–S
Tutti (97–107) Fortspinnung und Epilog S
Concertino (107–119) zwei Themeneinsätze (Dux) S–T
Tutti (119–136) Comes, Fortspinnung und Epilog T
Tutti (136–139) Dux (verkürzt) T


17 Eine Sequenz des Schlußtakts moduliert zur S.

D (41–57) Dux (I–V) Comes (V–I) Fortspinnung (V–I) Epilog (I)
Tp (66–85) Dux (I–V) Fortspinnung (I–IV)
S (97–107) Fortspinnung (I–IV) Epilog (IV–I)


Dritter Satz des IV. Brandenburgischen Konzerts.

| Ritornell I | (1–41) | T |
| Episode a | (41–63) | T–D |
| Ritornell II | (63–87) | D–Tp |
| Episode b | (87–127) | Tp |
| Ritornell I | (127–152) | Tp–Dp |
| Überleitung | (152–159) | Dp–D |
| Episode c | (159–175) | T–S |
| Episode a’ | (175–203) | S–T |
| Ritornell II | (203–219) | T |
| Überleitung | (219–225) | T |
| Coda | (225–244) | T |


Exposition: Hauptsatz (1–41)
Überleitung (41–63)
Seitensatz (63–87)

Mittelteil: Episode (87–127)
Hauptsatz (127–159)

Reprise: Hauptsatz (159–175)
Überleitung (175–203)
Seitensatz (203–219)
Coda (219–244)

Die „Reprise des Hauptsatzes“ in der dreiteiligen Form, die kanonische Eng-führung des Themas, ist in der Konzertform „überzählig“, ein Zusatz zur dritten Episode, die mit der ersten übereinstimmt.

Dritter Satz des V. Brandenburgischen Konzerts.

I (1–29) Durchführung und Fortspinnung T–D Concertino
(29–64) Durchführung und Fortspinnung T Tutti
(64–78) Engführung und Fortspinnung T Tutti

II (79–106) Seitenthema Tp–Dp Concertino
(106–128) Fortspinnung und Engführung Dp Concertino
(128–148) Thematische Arbeit Dp–D Tutti
(148–155) Seitenthema D Tutti
(155–220) Thematische Arbeit, Fortspinnung und Überleitung D–Tp Concertino
(220–232) Engführung und Fortspinnung Tp Tutti

III (233–310) = I

Fortspinnung (17–29 und 50–64). Der Schlußabschnitt des ersten Teils (64–78) besteht aus einer abgebrochenen Engführung und einer Variante der Fortspinnung (s. unten). Die Form des Haupteils beruht also auf der Potenzierung des Schemas a a' b (a bezeichnet das Fugenthema, b die Kontrapunkt-Sequenz, b die Fortspinnung und den B den dritten Abschnitt):

\[
\begin{array}{ccc}
& a & a' \\
\hline
a & a' & \beta \\
\hline
A & & A' \\
& & B
\end{array}
\]

Der Mittelteil (79–232) zerfällt in sechs Abschnitte. Der erste, dritte und vierte beziehen sich auf das Thema, der zweite und sechste vor allem auf die Fortspinnung, der fünfte auf das Thema und die Fortspinnung. Von dem Fugenthema wird im ersten und vierten Abschnitt ein kantables SeitentHEMA abgeleitet (79–106 und 148–155); im fünften Abschnitt wird das Fugenthema kanonisch durchgeführt (163–175), im dritten Abschnitt als Modell einer modulierenden Sequenz benutzt (128–136; 136–142 wird der abgespaltene erste Takt des Themas verarbeitet). Die Motive der Fortspinnung sind im ersten und zweiten Abschnitt des Haupteils verschränkt:

Motiv b: Klavier T. 20–21
Motiv c: Klavier T. 22–23 und T. 24–25


III.


---

Bachs konzertante Fugen

Konzertsätzen wird der Themenkontrast, der ein Akzidenz der Konzertform ist (s. oben S. 50), bei der Analyse von Fugen der gleichmäßige Fortgang, der das Resultat eines Ausgleichs ist, zum Prinzip gemacht.  
1. Bachs Verfahren, den Unterschied zwischen Durchführung (Ritornell) und Episode, Tonartenstation und Modulation auszugleichen, erscheint in den Konzerten als Entfremdung vom Konzertbegriff, in den Fugen dagegen als Erscheinung des Fugenbegriffs der These, daß die Form von Bachs konzertanten Fugen nicht das widersprüchvolle Ergebnis einer Mischung kontrastierender Formen ist, sondern auf gemeinsamen Merkmalen von Bachs Konzerten und Fugen beruht, muß sich daher stützen können auf eine Untersuchung von Bachs Verfahren, Unterschiede auszugleichen, d. h. vor allem auf eine Untersuchung der „thematischen Arbeit“ bei Bach.  


Man könnte einwenden, die thematische Arbeit sei auf die Fugen nur äußerlich übertragen worden, sei eine ihnen „eigentlich“ fremde Technik. Wir müssen daher den ursprünglichen Sinn der thematischen Arbeit und Bachs Anteil an ihrer Entwicklung zu bestimmen versuchen.


Setzt man in Vivaldis Konzerten den einfachen Gegensatz zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation einerseits, Solo, Figuration und Modulation andererseits voraus, so kann man eine dreifache Bedeutung der thematischen Arbeit bei Vivaldi feststellen: Entweder hat sie als thematische Ausarbeitung modulierender Episoden den Sinn, dem ganzen Satz einen thematischen Zusammenhang zu geben (op.3,8); oder sie dient der Entfaltung eines Themenkontrastes (op.4,1); oder sie hat die Funktion, unmittelbar vor der Reprise die Gegensätze zwischen Solo und Tutti, Hauptsatz und Seitensatz auszugleichen (op.7II,2).


Die Merkmale, die in Vivaldis Konzerten (op.4,1 und op.7II,2) den zukünftigen Sinn der thematischen Arbeit in der Sonatenform andeuten: die Entfaltung eines thematischen Gegensatzes durch thematische Arbeit und ein Abspaltungs- und Liquidationsprozeß, der „zieltreibend“ die Reprise des Ritorne1ls in der Hauptonart vorbereitet – fehlen fast gänzlich in Bachs Konzerten und Fugen. „Wohl können Takte und Taktgruppen vorkommen, die...


Wir ebenso gut der einen wie der andern Form (der Konzertform und der Sonatenform) zuweisen dürften. Aber der Konzertform fehlt die eigentliche Mitte als eine besondere Situation" (Halm II, S. 229). Die thematische Arbeit ist in Bachs Konzerten nicht auf die „Mitte“, in der der thematische Gegensatz entwickelt wird, auf die „Situation“ vor der Reprise bezogen, sondern hat zunächst nur ihren ursprünglichen Zweck, den Unterschied zwischen RitorneII und Episode auszugleichen.


I. Sonate (Es-Dur), erster Satz
a (1–11) b (11–22) a’ (22–36) b’ (36–51) a = Reprise (51–58) statt:
a (1–11) b (11–22) a’ (22–28) a’ (29–36) b’ (36–40) b (40–51) a’ (51–58).

II. Sonate (c-Moll), dritter Satz
a (1–58) b 59–130) a’ (130–177) statt:
a (1–58) b (59–86) a’ (86–102) b (103–130) a’ (130–177).

V. Sonate (C-Dur), dritter Satz
A (1–29) B (29–149) A’ (149–163) statt:
abe (1–29) dac’ (29–28) ab (59–73) a’ a’ (73–91) ach’ a (89–119) dac’ (119–149) ab (149–163)
(a, b, c = Vordersatz, Fortspinnung und Epilog: a’, b’, c’ = modulierende Varianten; d = Seitenthema).


**ANHANG**

I. Vivaldis Konzertform. Die ersten Sätze der zehn Konzerte von Vivaldi, die Bach in Weimar für Klavier oder Orgel bearbeitete\(^2\), sind notwendig der Ausgangspunkt für einen Versuch, Bachs Konzertform historisch abzuleiten. Und wenn die These, daß die Konzertformen Bachs und Vivaldis auf der Differenz zwischen einem thematischen RitorneLL (Tutti) und nicht-thematischen, modulierenden Episoden (Solo) beruhen, gelten soll, müssen einerseits die formalen Besonderheiten der einzelnen Konzertsätze Vivaldis sich gegenseitig aufheben, so daß die Grundform übrig bleibt; andererseits muß die Verschiedenheit der Konzertformen Bachs und Vivaldis als Entwicklung von der gleichen Voraussetzung in verschiedene Richtungen bestimmt werden können.

(1) Die von Bach bearbeiteten Konzerte aus Vivaldis op.3 und op.4 haben Tonartendispositionen mit vier Stationen: T Tp S T (op.3,8), T Tp D T (op.3,10 und 3,12), T D Tp T (op.3,9 und 4,6) oder T D Dp T (op.3,3 und 4,1). Ein Vergleich einzelner Sätze zeigt ferner, daß die Abweichungen von dem „normalen“ Zusammenhang zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation und zwischen Solo, Figuration und Modulation sich gegenseitig aufheben: In op.3,3 sind die Tuttipartien thematisch und die Solopartien nicht-thematisch, aber die Tuttipartien modulieren; in op.3,9 modulieren die Solopartien, aber Solo- wie Tuttipartien sind fast ohne Unterschied thematisch; in op.3,10 modulieren ausschließlich die nicht-thematischen Partien, aber Solo und Tutti teilen sich in das Thema. Wer das Reduktionsverfahren als gewaltsam verwirft, aber sich nicht auf bloße Beschreibung der Formen beschränken will, wird ein Formschema nachweisen müssen, das die gemeinsamen Merkmale der einzelnen Sätze einfacher zusammenfaßt.

---

\(^2\) Im BWV ist als Vorlage zu Nr. 593 op. 3,6 (statt op. 3,8), zu Nr. 972 op. 3,7 (statt op. 3,9), zu Nr. 594 op. 7,5 (statt op. 7 II,5) angegeben.
(2) Vivaldi entwickelte die Grundform der Konzerte durch Erweiterung der Ritornell-Exposition, thematische Arbeit in den Episoden und Variation der Ritornell-Wiederholungen. Ein Ausgangspunkt für die Erweiterung der Exposition ist die Zäsur zwischen der Fortspinnung (z.B. einer geschlossenen harmonischen Sequenz) und dem Vordersatz des Ritornells (op.7II,2). Der Vordersatz kann als Hauptsatz, die Fortspinnung als Seitensatz selbständig werden (op.3,3; op.4,1); die Verkürzung der Reprise in op.4,1 (T. 77–87) aber zeigt den Zusammenhang zwischen Seitensatz und Fortspinnung: die Teile zwischen dem Vordersatz des Hauptsatzes und dem Seitensatz fehlen, und der Seitensatz wird zur Fortspinnung. – Die Selbständigkeit des Seitensatzes ist eine Voraussetzung für die Bildung charakteristischer Solothemen (op.3,8 und op.3,12): Der Aufbau der Exposition in op.3,12 entspricht op.4,1 (Vordersatz in der T, Wiederholung in der D, Kadenz bzw. Fortspinnung und Kadenz in der D, Seitensatz mit Fortspinnung und Kadenz in der T); der einzige Unterschied ist die Solobesetzung des Seitensatzes in op.3,12. – Die mittleren Ritornell-Wiederholungen werden durch Verkürzung, Modulationen (op.3,3; op.3,12; op.7II,5) oder thematische Arbeit (op.4,1) variiert, die Reprise durch Verkürzung, Umgruppierung der Teile (op.3,3; op.3,8; op.3,12) oder Solobesetzung der Fortspinnung (op.4,6; op.7II,2). – Die thematische Arbeit in den Solo-Episoden ist von der Existenz eines Seitensatzes oder eines Solothemas grundsätzlich unabhängig: Das Motiv der Solo-Episoden ist zwar in op.4,1, aber nicht in op.3,3 vom Seitensatz abgeleitet; die letzte Episode in op.7II,2 ist thematisch gearbeitet, aber ein Solothema fehlt; umgekehrt hat op.3,12 ein Solothema, aber die Episoden sind nicht thematisch gearbeitet; und in op.3,8 bezieht sich die thematische Arbeit in den Episoden nicht auf das Solothema, sondern auf einen Teil des Tutti-Ritornells. Die thematische Arbeit und die Abtrennung eines Seitensatzes oder eines Solothemas sind also gesonderte Modifikationen der Konzertform, nicht zusammenhängende Grundmerkmale einer „Sonatenvorform“, obwohl in op.4,1 und op.7II,2 der zukünftige Sinn der thematischen Arbeit in der Sonatenform (Entfaltung eines Themenkontrastes und Vorbereitung der Reprise durch einen „Abspaltungs- und Liquidationsprozeß“) angedeutet ist (s. oben S. 62). – In op.4,1 nähert sich die Konzertform der Variationsform: Das Ritornell besteht aus einem Hauptsatz und einem Seitensatz, und im Mittelteil wird der Hauptsatz in der T, D und Dp wiederholt (Tutti), der Seitensatz in modulierenden Solopartien verarbeitet. Nach der Wiederholung des Haupt- satzes in der Dp wird durch thematische Arbeit – mit dem Motiv des Haupt- satzes im Tutti (T.54), mit dem Motiv des Seitensatzes im Solo (T.59) – die Differenz zwischen Ritornell und Episode aufgehoben. Vivaldi nimmt in op.4,1 also Bachs Verfahren, den Unterschied von Ritornell und Episode auszugleichen, voraus. In den meisten Konzertsätzen verändert er jedoch die Grundform vor allem durch Austausch einzelner Merkmale des Ritornells und der Episoden (s. Abschnitt 1). Andererseits ist für Bachs Konzerte weder eine Umstellung der Teile in der Reprise noch ein Zusammenhang zwischen Seitensatz und Solothema bezeichnend; Bachs Solothemen sind vielmehr


<table>
<thead>
<tr>
<th>Tu</th>
<th>1</th>
<th>4</th>
<th>6</th>
<th>9</th>
<th>11</th>
<th>13</th>
<th>16</th>
<th>18</th>
<th>20</th>
<th>25</th>
<th>27</th>
<th>29</th>
<th>33</th>
<th>35</th>
<th>38</th>
<th>40</th>
<th>42</th>
<th>45</th>
<th>48</th>
</tr>
</thead>
</table>

Motiv: a1 b1 a2 b2(?) c1 d1 b3 b4 a3 a1 c1 b3 a4 b1 b6 d2 a2

Takt: Tu So Tu So Tu So Tu So Tu So Tu So Tu So Tu So Tu

Motive c1 moduliert zur D, b2 zur Tp, c2 zur T.

Konzert für vier Violinen b-Moll op. 3,10 = BWV 1065: Das Ritornell (1–28) zerfällt in einen Vordersatz (a1–3), eine Fortspinnung (b = Quintschrittsequenz) und einen Epilog (c); Solo und Tutti alternieren: a1 (So), a2 (Tu), a3 (So), a2 (Tu), a3 (So), b1 (So), b2 und c (Tu). Das zweite Tutti (Tp, 37–49) ist auf a2, das dritte Tutti (D, 53–59) auf eine Variante von a3 beschränkt. Das vierte Tutti (68–72) mit b2 und das fünfte Tutti (97–103) mit a2 und c stehen in der Reprise (1–28). – Concerto grosso d-Moll op. 3,11 = BWV 196 (s. unten S. 70. – Violinkonzert E-Dur op. 3,12 = BWV 976: Die Exposition (1–16) besteht aus einem Vordersatz (a1) in der T, der in der D (um einen Takt verkürzt) wiederholt wird (a2), einer Kadenz in der D (b1), und einem „Solothema“ (c), das vom Vordersatz abgeleitet ist, mit Fortspinnung und Kadenz (b2) in der T. Das zweite Tutti (16–18) mit a2 in der T ist wie in op. 3,3 und op. 4,1 der Anfang des Mittelteils. In der dritten Tuttipartie (Tp, 31–43) wird der Vordersatz variert und transponiert (Tp–T–D–Tp). Durch Umgmppierung der Teile beginnt die Reprise (mit a2) in der D (69–91: a2 a1 c a b2); die Solopartie c
ist erweitert. – Violinkonzert B-Dur op.4,1 = BWV 980 (s. oben S. 61 u. 66). –
Violinkonzert g-Moll op.4,6 = BWV 975: Das Anfangs-Tutti in der T (1–32)
setzt sich zusammen aus einem Vordersatz mit Wiederholung, einer Fort-
spinnung und einem zweigliedrigen Epilog. Das erste Solo (33–36) zerfällt in
eine Variation des Vordersatzes und der Fortspinnung und eine Episode in
der D. Das zweite Tutti (36–73) ist auf den Vordersatz in der D beschränkt
(ein Sequenz-Anhang moduliert zur Tp), das dritte Tutti (88–97) auf den
Epilog in der Tp. Das folgende Solo (97–123) schließt mit einer zweiten Va-
riation der Fortspinnung (111–117) und der ersten Hälfte des Epilogs (117–123).
Die Reprise (123–149) besteht aus dem Vordersatz (Tutti), einer dritten Va-
riation der Fortspinnung (Solo) und der zweiten Hälfte des Epilogs (Tutti). –
Violinkonzert G-Dur op.7 II,2 = BWV 973: Der erste Teil des Satzes (1–69)
umfaßt die Exposition eines dreigliedrigen Themas (Vordersatz a¹, Fortspin-
nung b¹, Epilog c) und zwei Variationen (a² und a³ modulieren zur D, b³ ka-
denziert in der T): Tu: a¹ b¹ c / So: a², Tu: b² c / So: a³ b². Der Mittelteil
(Tp, 70–109) setzt sich zusammen aus einer Variante des Vordersatzes (Tutti),
Figuration (Solo) und einer thematisch gearbeiteten Sequenz (s. oben Anm. 23),
die von der Tp zur T moduliert (Tutti und Solo). In der Reprise (109–132: a¹
b¹ c) wird die Fortspinnung vom Solo gespielt. – Violinkonzert D-Dur op.7
II,3 = BWV 594: Das Tutti-Ritornell (1–26) besteht aus einer Einleitung (a),
einem Vordersatz, der zur D moduliert (b¹), einer Wiederholung des Vor-
dersatzes, die zur T zurückmoduliert (b²), einer zweigliedrigen Fortspinnung
(c d) und einem zweigliedrigen Epilog (e f), der wiederholt wird. (c und f
sind von b abgeleitet.) Das zweite Tutti (58–63: b², b¹) moduliert von der D
zur Tp, das dritte Tutti (81–93: b¹ b² u. a.) von der Sp zur Tp. Das vierte
Tutti (111–117) ist eine modulierende Sequenz (Dp–T) mit dem zweiten und
deren Takt von b² als Modell. Das Schlußtutti (173–177) ist auf Wieder-
holungen der Epilog-Kadenz f reduziert.

II. Zur Geschichte der konzertanten Fuge. Gegen die These,
 daß die Form von Bachs konzertanten Fugen auf Vivaldis Konzertform be-
ruht, könnte man einwenden, die „Affinität“ zwischen Tutti, Thema und Ton-
artenstation und zwischen Solo, Figuration und Modulation sei ein zu allge-
meines Merkmal, um einen unmittelbaren Zusammenhang von Bachs konz-
zertanten Fugen mit Vivaldis Konzertform zu beweisen. Wenn die These
gelten soll, muß sich demnach die Form von Bachs konzertanten Fugen deut-
lich von anderen Formen konzertanter Fugen abgrenzen lassen.
Man kann drei Arten konzertanter Fugen unterscheiden: Die Form beruht
auf Vivaldis Konzertform (Bach, Telemann, Händel), oder zerfällt in Teile,
die aus der Durchführung eines kurzen Themas und einer Fortspinnung zu-
sammengesetzt sind (Corelli), oder entwickelt sich durch fortschreitende Zer-
spaltung und Auflösung des Themas (Vivaldi, Händel). – Krüger beschrieb
Corellis Verfahren, den „aber auch noch Vivaldi huldigt, die Durchführun-
gen ins Concertino zu verlegen und die Zwischenspiele in erster Linie vom
Tutti ausführen zu lassen“ (II, S. 45), als einfachen Gegensatz zu Bachs Ver-
fahren, „das Thematische in den Vordergrund zu stellen. Die weit ausge-
dehnten, die Imitationstechnik überwuchernden Fortspinnungskomplexe Corellis werden zu „Zwischenspielen“ mit überleitender Bedeutung degradiert“ (S. 46). Corellis Imitationen kurzer Melodie-Ausschnitte sind aber mit Becks Fugen-Durchführungen ebensowenig zu vergleichen wie Corellis Fortspinnungen mit Becks Solo-Episoden. Becks konzertante Fugen beruhen auf der Differenz zwischen einem thematischen Ritorne (Tutti) und nicht-thematischen Episoden (Solo), die den Übergang zwischen dem Tonartenstationen des Ritorneis vermitteln, z. B.:  

Ritorne / Episode → Ritorne / Episode → Ritorne usw.  
T → T-D → D → D-Tp → Tp

Corellis konzertante Fugen zerfallen in Teile, die aus der „Durchführung“ des „Themas“ bzw. eines Gegenmotifs und einer Fortspinnung zusammengesetzt sind, und die Modulationen sind nicht Übergänge zwischen Tonartenstationen, sondern Exkurse von der T, z. B.:  

Durchführung → Fortspinnung / Eingührung → Fortspinnung usw.  
T → T-D → T → T-Tp


Das Prinzip der Form ist vielmehr eine fortschreitende Zerlegung des Themas. Das Thema (Vordersatz = a, Fortspinnung = b) wird in vier Stimmen exponiert (Dux, Comes, Dux, Comes); die Exposition schließt mit einer Wiederholung der abgespaltenen Fortspinnung des Themas in der T. In den folgenden Teilen wird zunächst der Vordersatz (a), dann das Anfangsmotiv des Vordersatzes (a2) abgespalten; die Fortspinnung wird gedehnt und verkürzt (b'). Die Zerlegung beginnt in den Concertino-Partien und greift dann auf die Tutti-Partien über (x = nicht-thematisch):  

---

29 Concerto grosso op. 6,1 (D-Dur), 6. Satz:  
1(1–13) Exposition (T), Thema und Fortspinnung (D-Tp)  
(14–32) Durchführung und Kadenz (T-D), Fortspinnung (T)  
(33–42) Eingührung (T-D), Fortspinnung (T-Dp)  
Concertino: 1–5, 35–37, 42–43

Concerto grosso op. 6,2 (F-Dur), 7. Satz:  
1(1–15) Exposition (T), Fortspinnung (D)  
(16–28) Eingeführungs-Aussch. (T-Dp), Fortspinnung (T)  
(28–57) Gegenmotiv (T-D), Fortspinnungen mit dem Thema als Reminiszenz (47–49)  
Concertino: 1–6, 11 (Ausschnitt der Fortspinnung), 20–21 (Kadenz), 28–31, 42–46 (Ausschnitt der Fortspinnung)

Concerto grosso op. 6,7 (D-Dur), 6. Satz:  
1(1–16) Exposition (T) und Kadenz (D-T-D)  
(16–24) Eingührung und Fortspinnung (D-T-Tp)  
(25–36) Thematische Arbeit und Fortspinnung (T) mit einer Anlehnung des Themas als Reminiszenz (31–32)  
Concertino: 1–8, 25–31

30 Während sich Corellis konzertante Fugen aus Durchführungen des Themas und wechselnden Fortspinnungen zusammensetzen, ist in Vivaldis op. 3,11 die Fortspinnung ein Teil des Themas.
Tutti (35-54) T a+b a+b a+b a+b b
Concertino (54-63) T-D a+b' x a
Tutti (63-79) D-S a+b' a+b' a a+b' a a+b' a
Concertino (79-87) S-T a a+b' a a/2
Tutti (87-104) T a a a x a/2 x b' b' a


F-Dur-Fuge (DTD 61/62, S. 147-154): T D Sp T
B-Dur-Fuge (Reichsdenkmale XI, S. 30-41) T D Tp D/T32


a a a / β ... a ... / a1 a1 β ... a / a1 a1 a / a2 a2 β ... a3 / β ... a ... G C G C C G C G

Die sechs Teile des Satzes sind nach dem Schema ABCC'DB gruppiert.

III. Bemerkungen zu Bachs Modulations technik. In Kirsbergers „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (1774, S. 106) findet man folgende Tabelle der „Grade der Verwandtschaft in den Dur- und Molltonen:

33 Im ersten Abschnitt der dritten Episode (T. 90-100) wird der Themenkopf, mit einem Solomotiv kombiniert, als Sequenz-Modell durchgeführt.
33 Die Orchesterfugen aus op. 3,2, op. 3,3 (dritter Satz), op. 3,4, op. 3,5, op. 6,3, op. 6,6, op. 6,7, op. 6,9, op. 6,10, op. 6,11 und op. 6,12 enthalten keine Solopartien.
Bachs konzertante Fugen

Dur V VI III IV II
Mol V III IV VI VII*,
also in Dur: D Tp Dp S Sp

