

Bemerkungen zu einigen Fugen Des Wohltemperierten Klaviers

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

In Bachs Fugen ist weder die Harmonik nur unwillkürliches Ergebnis einer kontrapunktisch-thematischen Konstruktion noch die Stimmigkeit nur Ausarbeitung eines harmonischen Verlaufs. Und wenn wir von Bachs satztechnischer Universalität sprechen, meinen wir nicht nur den Abstand zwischen der Harmonik der „Chromatischen Phantasie“ oder der Orgelphantasie in *g*-moll und dem Kontrapunkt der „Kunst der Fuge“, sondern mehr noch das Zusammenwirken kontrapunktischen und harmonischen Denkens im einzelnen. René Leibowitz sprach von einem „dialektischen“ Verhältnis¹ und wies auf Zusammenhänge zwischen polyphoner Mannigfaltigkeit und harmonischem Reichtum sowie umgekehrt zwischen harmonischer Vielfalt und freier sich entwickelnder Stimmigkeit hin. Bei einer Durchführung seines Gedankens in einzelnen Analysen müßte man sich allerdings mancher Rekonstruktionen bedienen und z. B. einem Fugenausschnitt eine „normale“ Harmonisierung des Fugenthemas unterlegen, um sie mit der durch Bachs Gegenstimmen hervorgebrachten reicheren Harmonik zu vergleichen. Wir beschränken uns, um Fiktionen zu vermeiden, auf die Beobachtung harmonisch begründeter Veränderungen von Fugenthemen im „Wohltemperierten Klavier“.² Indem wir die Gründe für „Entstellungen“ der Themen suchen, möchten wir zeigen, welcher Anstrengung es bedurfte, die thematisch-kontrapunktische Konstruktion mit der harmonischen in jedem Augenblick zur Deckung zu bringen.³ Als Spuren dieser Anstrengung lenken die „Entstellungen“ unseren Blick auf kompositionstechnische und formale Zusammenhänge, die uns im allgemeinen entgehen, weil wir am Vollkommenen selten die Schwierigkeiten bemerken, die auf seinem Wege lagen.

Die enge Verbindung der kontrapunktisch-thematischen Konstruktion mit der harmonischen erweist sich bereits an der thematisch-motivischen Aus-

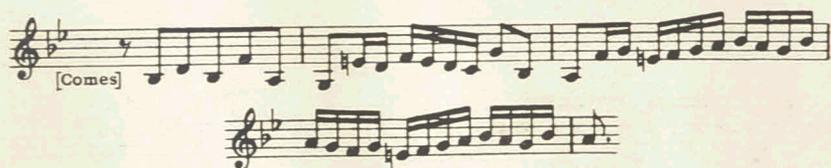
¹ „La dialectique structurelle de l'œuvre de J.-S. Bach“ (In „L'évolution de la musique de Bach à Schönberg“, Paris 1951, S. 25–46).

² Wir schließen Varianten aus, die im Dux-Comes-Verhältnis begründet sind, Dur-Moll-Wechsel und Umkehrungen tonal einordnen oder Engführungen und doppelten Kontrapunkt ermöglichen.

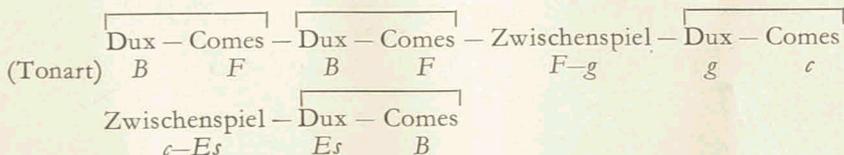
³ Die Betrachtung von Fugen der Vorgänger und Zeitgenossen Bachs erweist das Zusammenwirken kontrapunktisch-thematischen und harmonischen Denkens als ein zentrales Problem der Fugenkomposition. Buxtehude bewahrt sich die Vielfalt der Möglichkeiten (Orgelwerke, ed. Walter Kraft, Wiesbaden 1952; eine *C*-dur-Fuge ist zweimal, S. 124 und S. 157, abgedruckt): Vgl. die vierfach verschiedene harmonische Auslegung des Themas der *g*-moll-Fuge (S. 78–81), die Themenabwandlung unter dem Einfluß der Modulation in der *e*-moll-Fuge (S. 28–30, Takt 28–34) und die Vertauschung großer und kleiner Sekunden oder Terzen in der nach Intervall-Verhältnissen (nicht funktionsharmonisch) konzipierten *g*-moll-Fuge (S. 39–40). In einzelnen Fugen trennen Buxtehude und Böhm die Bereiche: Mit dem Einsetzen freierer harmonischer Bewegung endet die Fugenarbeit (Buxtehude, Fuge *C*-dur S. 118–20, Takt 55 ff.; Böhm, Fuge *d*-moll, Sämtliche Klavier- und Orgelwerke, ed. Gesa Wolgast, Wiesbaden 1952, S. 13–14, Takt 48 ff.). Bei Telemann dominiert das harmonische Denken: Er bildet die meisten seiner „20 kleinen Fugen“ (1731, ed. Walter Upmeyer, Nagels Musik-Archiv Nr. 13) aus Transpositionen vier- bis achttaktiger „Modelle“. Die Modelle bestehen aus einem längeren Thema und dessen gleichzeitig exponiertem Kontrapunkt (Nr. 1, 6, 8, 12) oder aus der Durchführung eines kürzeren Themas und einem Zwischenspiel (Nr. 2, 3, 4, 7, 9, 13, 19, 20). In der *a*-moll-Fuge Nr. 4 ist die Exposition eine Variante des Modells, das erst während der Transpositionen in seiner „ursprünglichen“ Fassung erscheint. In der einzigen streng gearbeiteten Fuge aus Gottlieb Muffats „Componimenti musicali“ (1739, ed. Guido Adler, DTO III 3, S. 46–47, *B*-dur) verursachen die Modulationen des Mittelteils (Takt 15–26) Störungen in der thematischen Konstruktion.

arbeitung von Modulationen: Bachs Verfahren, in modulierenden Zwischenspielen mit Teilen des Themas oder des Kontrapunktes zu arbeiten, zeugt nicht nur für seine Absicht, durch Entwicklung der ganzen Fuge aus dem anfangs exponierten Material deren Einheit zu wahren, sondern bedeutet zugleich auch, daß die kontrapunktisch-thematische Arbeit nicht abbricht, wo sich die Harmonik entfaltet. — In der dreistimmigen B-dur-Fuge (I)

Beispiel 1:

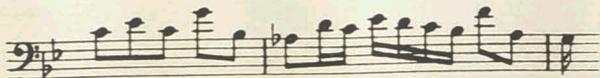


ist sogar die Grenze zwischen Themendurchführung und thematisch-motivischer Ausarbeitung der Zwischenspiele ungewiß. Acht Themeneinsätze sind nach einem regelmäßigen thematisch-tonartlichen Schema geordnet:



Beide Zwischenspiele (Takt 17–22 und Takt 30–37) enthalten eine tonartlich geschlossene harmonische Sequenz mit einer Umkehrung des ersten und einer Variante des letzten Thementaktes als Motivmaterial (Takt 19–22 in g-moll, Takt 30–35 in c-moll). Die Modulation bewirkt Bach im ersten Zwischenspiel durch eine Rückung der beiden letzten Expositionstakte von F-dur (Takt 15–17) nach g-moll (Takt 17–19), im zweiten durch einen fragmentarischen Themeneinsatz (Takt 35–37):

Beispiel 2:



Die Veränderung des Themas (Teiltransposition in die Unterterz) und die modulatorische Funktion des Fragments treffen mit formaler Unregelmäßigkeit des Themeneinsatzes (seiner „Überzähligkeit“ im Dux-Comes-Schema) zusammen. Der Einsatz bildet demnach weniger den Beginn einer Durchführung als vielmehr eine thematische Vorbereitung (ein Gegenstück zu der thematischen Fortsetzung Takt 17–19).

In der dreistimmigen G-dur-Fuge (I)

Beispiel 3:



trifft das Verfahren der Teiltransposition einen wesentlichen Einsatz des Themas (Takt 79–82):

Beispiel 4:



Der Schlußteil der Fuge (Takt 69–86) enthält nur Umkehrungen des Themas außer dem zitierten Einsatz, auf den somit der Akzent der Reprise fällt. Die Teiltransposition (verbunden mit einem Übergang des Themas von der Mittel- zur Oberstimme) ist als dominantische Wendung, die eine subdominante Tendenz des Fugenschlusses ausgleicht, harmonisch-formal begründet.

Im Schlußteil der dreistimmigen *dis*-moll-Fuge (I)

Beispiel 5:



führt Bach das augmentierte Thema (mit Engführungen in den ursprünglichen Notenwerten) durch die Tonarten *gis*-moll (Unterstimme Takt 62), *Fis*-dur (Mittelstimme Takt 67) und *dis*-moll (Oberstimme Takt 77):

Beispiel 6:

62 63 64 65 66

67 68 69 70

Der zweite Einsatz folgt dem ersten unmittelbar; den dritten Einsatz bereitet eine Modulation vor, die von einer Variante des Themas getragen wird (Takt 72–75). Als Fortsetzung der Augmentation in der Mittelstimme entspricht die Variante der Fortsetzung in der Unterstimme Takt 67–69. Mechanische Analogie würde nach *E*-dur führen:

Beispiel 7:

— die Comes-Fassung des Themas nach *Fis*-dur:

Beispiel 8:

Die von Bach gewählte Wendung nach *gis*-moll bestätigt und entfaltet den Trugschluß Takt 71–72 (*H*-dur: V–VI = *gis*-moll: I) als Modulation von *H*-dur nach *gis*-moll, das als Subdominant-Tonart die Rückkehr zur Haupttonart *dis*-moll einleitet. Die Variante ist demnach als Themeneinsatz (analog zu Takt 67–69) in der regelmäßigen thematischen Konstruktion begründet, während die melodische Fassung durch den harmonischen Verlauf bestimmt wird.

Der Mittelteil der dreistimmigen *d*-moll-Fuge (I)

Beispiel 9:

beginnt und schließt mit äußerlich analogen Engführungen des Themas (Takt 13–15 und Takt 21–23):

Beispiel 10:



Die harmonisch-formale Funktion, den Modulationsgang des Mittelteils einzuleiten, veranlaßt in der ersten Engführung eine Änderung des Themas (Takt 15–16: *a-c-b* statt *g-b-a*); die zweite Engführung vollzieht (mit unversehrtem Thema) die Rückwendung nach *d*-moll.

Der Mittelteil der vierstimmigen *As*-dur-Fuge (I)

Beispiel 11:



enthält (Takt 10–21) drei analoge, „eigentlich“ viertaktige Abschnitte mit dem Thema (Dux) als Vordersatz und einer harmonischen Sequenz (I–IV–VII–III–VI–II–V–I) als Fortspinnung. Bach vermeidet den Schematismus gleichmäßiger Taktgliederung und Wiederholung durch drei Modifikationen: 1. Takt 10–13 folgt dem Thema in *As*-dur eine Sequenz mit *c*-moll-Stufengang des Basses, die aber durch die Gegenstimmen als Modulation von *As*-dur nach *f*-moll ausgelegt wird. 2. Zwischen dem zweiten (*f*-moll, Takt 13–16) und dem dritten Abschnitt (*b*-moll, Takt 17–21) vermittelt ein modulierender Takt. 3. Zwischen Vordersatz und Fortspinnung des dritten Abschnitts ist ein zweiter Themeneinsatz eingefügt (Takt 18 bis 19):

Beispiel 12:



Statt des Comes (den man nach dem Dux des Vordersatzes erwartet)

Beispiel 13:



wählt Bach eine Fassung des Themas, die zwischen dem Comes und dem verzögerten Sequenzbeginn (Takt 19: *b''-f''-ges''-es''*) vermittelt. In der vierstimmigen *c*-moll-Fuge (II)

Beispiel 14:



ist der Mittelteil nicht durch Tonartwechsel, sondern durch Augmentation des Themas ausgezeichnet. Um die Einführung des augmentierten Themas in der Haupttonart (Takt 14) harmonisch abzuheben, wenden sich die beiden letzten Themeneinsätze der zweiten Durchführung (Takt 8–13) zur Subdominante und Moll-Dominante (Takt 11–13):

Beispiel 15:



Da er den harmonischen Gang stören würde, fehlt der erste Ton des Tenoreinsatzes.¹ *In T. 11 ist er vorhanden!*

Wenn wir versuchen, vom „Zusammenwirken“ melodischen (kontrapunktisch-thematischen) und harmonischen Denkens nicht nur durch Analysen besonderer Fälle eine Vorstellung zu geben, sondern den Sachverhalt auch theoretisch und historisch zu begreifen, geraten wir in eigentümliche Schwierigkeiten: Man kann die beiden Prinzipien theoretisch auseinanderreißen, dem melodischen Prinzip einen Idealtypus „bewegter, gespannter Linearität“, dem harmonischen Prinzip einen Idealtypus „ruhender, ausgewogener Klanglichkeit“ zuordnen und die historischen Erscheinungen nach den Anteilen und Funktionen des einen und des anderen bestimmen. (Die Harmonik übt z. B. nach dem Maß ihres Anteils eine regulierende, fundierende oder determinierende Funktion aus.) Man könnte aber auch theoretisch die wesentlichen Momente der harmonischen und melodischen Erscheinungen im Begriff des Tonsystems (als der Gesamtheit aller Tonbeziehungen innerhalb eines Tonvorrats) zusammenfassen und Melodik wie Harmonik als Spezifikationen des Tonsystems ansehen. Man würde unter diesem theoretischen Gesichtspunkt die historischen Erscheinungen nicht nach den „Anteilen“ der Melodik und Harmonik bestimmen, sondern fragen, wie die einzelnen Momente eines Werkes zusammenwirken, um den Beziehungsreichtum eines Tonsystems mehr oder weniger umfassend zu repräsentieren, und würde an Bachs satztechnischer Universalität in historischer und ästhetischer Hinsicht weniger den (ohnehin problematischen) Übergang von der Herrschaft des einen zu der des anderen Prinzips und das Gleichgewicht der „Anteile“ hervorheben, als vielmehr Bachs zusammenfassende Leistung betonen, den Beziehungsreichtum eines der historisch wechselnden oder sich modifizierenden Tonsysteme ganz entfaltet zu haben.

¹ Die Fuge ist bis Takt 19 trotz vierstimmiger thematischer Konstruktion äußerlich nur dreistimmig; den Tenoreinsatz Takt 14 übernimmt daher die Baßstimme.