

Bachs konzertante Fugen

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

I.

Am Begriff der konzertanten Fuge haftet der Schein von Widersprüchlichkeit. Schering¹ (S. 35) nannte Konzertpraxis 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 Konzertpraxis (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 Konzertpraxis 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 Konzertform Vivaldis durch Bach eine Entfremdung vom Konzertbegriff², und es ist denkbar, daß eine veränderte Beurteilung der Konzertform 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. Englischen Suite (*e-Moll*), die *C-Dur*-Orgelfuge BWV 564, die Schlußsätze der Orgeltriosonaten II (*c-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 (AfMw XII, S. 1–39)

H. Engel, Das Instrumentalkonzert, 1932

R. Gerber, Bachs Brandenburgische Konzerte, 1951

F. Giegling, Guiseppe 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 (BJ 1932, S. 1–50)

M. Pincherle, Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, 1948

E. Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, 1951

A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, 2. Aufl. 1927

R. Stephan, Die Wandlung der Konzertform bei Bach (Mf VI, S. 127–43)

² Schering setzt die Etymologie Concerto = Wettstreit voraus (M. Praetorius, Syntagma musicum III, S. 18f.). F. Giegling (S. 9–14) wandte ein, der Begriff Konzert sei „seit Praetorius lange Zeit mißdeutet und mißverstanden“ worden und bedeute „Übereinstimmung, Ensemble“ usw. Aber schon vor Praetorius bemerkte Ercole Bottrigari 1594 in seinem Dialog „Il Desiderio“ (S. 8f.): „Se voi verrete a cercare quello; che vuol significare concerto, trovarate... che... concerto significa contentione (= Streit) o contrasto“ (A. Einstein, The Italian Madrigal, 1949, Bd. II, S. 821). Wie die strittige Stelle bei Praetorius im 17. Jahrhundert verstanden wurde, zeigt eine bisher übersehene Erklärung des Konzert-Begriffs von Andreas Herbst (Musica practica, 1642, S. 54): „Concerto, ist erstlich in genere so viel als ein jegliche Motetta, oder Symphonia. 2. In specie aber heist es so viel als Concertatio, wenn gleichsam die Stimmen mit einander certieren.“ Scherings Auffassung ist also nicht falsch, sondern nur einseitig.

³ Die Wiederholung eines Ritornell-Vordersatzes wurde in manchen Konzerten nach dem *Dux-Comes*-Schema modifiziert, z. B. im ersten Satz aus Vivaldis op. 7 II, 5, im ersten Satz eines *d-Moll*-Konzerts

Solo-Tutti-Wechsel als *formbestimmendes* Merkmal. Krüger meinte (II, S. 43): „Der Name Konzertfuge besagt schon, daß die Fugenform das Primäre 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.

Die Konzertform Vivaldis und Bachs kann auf zwei Bestandteile zurückgeführt werden: 1. ein thematisches, nicht-modulierendes Tutti-Ritornell und 2. mehrere nicht-thematische oder gegen-thematische, modulierende Concertino- bzw. Solo-Episoden. Das Ritornell ist aus einem Vordersatz, einer Fortspinnung und einem Epilog zusammengesetzt; es wird, oft verkürzt und variiert, in verschiedenen Tonarten wiederholt, und die Episoden vermitteln harmonisch zwischen den Tonartenstationen des Ritornells. Auf Vivaldis Konzertform beruht eine Form der konzertanten Fuge, die man von anderen Formen der Orchesterfuge abheben kann (s. unten S. 68, Anhang II): Die Exposition eines Fugenthemas bildet zusammen mit einer Fortspinnung und einem Epilog das Ritornell. Das Ritornell oder abgespaltene Teile des Ritornells (Durchführungen bzw. einzelne Einsätze des Fugenthemas oder die Fortspinnung und der Epilog) werden in verwandte Tonarten transponiert (Modulationsteil) und schließlich in der Haupttonart wiederholt (Reprise). Die Episoden (Zwischenspiele) vermitteln den Übergang von einer Tonartenstation zur anderen. – Die noch rohe Skizze einer konzertanten Fuge wird Zweifel hervorrufen. Ist die Verbindung von Tutti, Thema und Tonartenstation einerseits (Ritornell) und von Solo, Figuration bzw. Gegenthema und Modulation andererseits (Episode) die Grundform der Konzerte Vivaldis und Bachs oder nur eine besondere Form? Ist es nicht willkürlich, zwei Arten von Fugenzwischenspielen unter den Titeln „Fortspinnung“ (Teil des Ritornells) und „Episode“ voneinander zu unterscheiden? Sind die scheinbaren Beziehungen zwischen Konzert und Fuge nicht nur in dem undifferenzierten Gebrauch der Begriffe Exposition, Reprise, Thema und Episode begründet?

Die Skizze der *Konzertform* soll nicht als festes Schema gelten, sondern soll zunächst deutlich machen, daß kein einzelner Aspekt – der Solo-Tutti-Wechsel, der Themenkontrast oder die Tonartendisposition – einseitig die Analyse bestimmen darf. Die Verteilung der Merkmale der Konzertform auf das „Ritornell“ und die „Episoden“ besagt ferner, daß gewisse „natürliche Affinitäten“ zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation einerseits und zwischen Solo, Figuration und Modulation andererseits bestehen. Es liegt z. B. nahe, daß nicht ein abgeschlossenes, dreigliedriges Thema, sondern variable Figuren in eine andere Tonart modulieren, und man darf daher den Zusammenhang von Tutti, Thema und Tonartenstation als das „Normale“, an-

von Torelli (DTD 26/27, S. 343) und im ersten Satz eines B-Dur-Konzerts (DTD 26/27, S. 346), das in J. G. Walthers Klavierfassung Torelli zugeschrieben ist, dessen Original aber bisher nicht gefunden wurde (Giegling S. 88). Das Dux-Comes-Schema rechtfertigt noch nicht die Bezeichnung „konzertante Fuge“ (die Technik der „tonalen Beantwortung“ ist nicht auf die Fuge beschränkt), vermittelt aber zwischen der einfachen Wiederholung eines Vordersatzes und der Exposition einer konzertanten Fuge (s. unten S. 48).

dere Formen dagegen als Sonderformen ansehen.⁴ Vivaldi beschränkt sich in vielen Konzertsätzen, Bach in fast allen konzertanten Fugen auf vier Tonartenstationen des Ritornells, so daß eine Form mit vier Tutti-Partien (Ritornell) und drei Solo-Partien (Episoden) als Grundform gelten darf.⁵ Die „natürliche“ Verteilung der Merkmale auf das Ritornell und die Episoden entspricht dem Prinzip des Gegensatzes – das „Nicht-Normale“ ist zugleich das weniger Gegensätzliche. Wenn z. B. ein Tutti-Thema von der T zur D moduliert und das folgende figurative Solo die D nicht verläßt, ist der Kontrast der beiden Teile schwächer als im umgekehrten Fall. Der Gegensatz wurde allerdings von Vivaldi und Bach oft gemildert, und zwar von Vivaldi durch Vertauschung der Merkmale (s. unten S. 65, Anhang I), von Bach durch Abschwächung der Kontraste zu „kleinsten Differenzen“ (vgl. Stephan S. 131). Die Kunst unmerklicher Übergänge, kleinster Differenzen, die das Vorbild der Konzertform Vivaldis oft vergessen läßt, hat nun in manchen Konzertsätzen Bachs einen „ununterbrochenen Gang der Musik“ zur Folge, der stets als Kennzeichen der Fuge galt. Es könnte allerdings zweifelhaft erscheinen, ob der Begriff der Abschwächung größerer zu kleineren Differenzen auch etwas über die Fuge besagt, ob nicht vielmehr die gleichmäßig fortschreitende Entwicklung der Stimmen aus dem Fugenthema ein Zusammenhang ohne Teilung und Gegensätzlichkeit, daher auch ohne ausgleichende Abschwächung ist. Doch sind die nach einer Tonartendisposition gegliederten Fugen von der Konzertform mit einem festen Ritornell und veränderlichen Episoden nicht so grundverschieden, wie es eine spekulative Theorie wahrhaben möchte, die das Konzert auf das Prinzip des Gegensatzes, die Fuge auf das der Einheit festlegt. Wenn das Thema im Mittelteil einer Fuge transponiert wird, kann es auf Grund der Differenz zwischen Tonartenstation (Thema) und Modulation (Zwischenspiel) als „Ritornell“ erscheinen (vgl. im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers die Fugen in *f*-Moll, *Fis*-Dur, *gis*-Moll und *B*-Dur); und umgekehrt entsteht durch Fugierung eines Konzertritorrells die Form der nach einer sinnfälligen Tonartendisposition gegliederten Fuge.⁶

⁴ Man könnte den Wechsel von Tutti und Solo, Thema und Figuration bzw. Gegenthema, Tonartenstation und Modulation auch als Merkmale ohne festen Zusammenhang auffassen – das Ergebnis wären bloße Protokolle von Formen ohne Unterscheidung von Generellem und Besonderem, z. B.:

Tutti	Solo	Tutti	Tutti	Solo
Thema	Figuration	Dominante	oder: Tonika, Modulation	Dominante
Tonika	Modulation	Thema	Thema, Gegenthema	Figuration

⁵ Krüger sprach (I, S. 38) von einem „Standardtypus“ Vivaldis mit vier Tutti- und drei Solopartien. Pincherle (S. 172) wandte ein, von einem „type uniforme“ könnte nicht die Rede sein, denn es gäbe Konzertsätze mit drei- bis siebenfachem Solo-Tutti-Wechsel. Der Widerspruch löst sich auf, wenn man bedenkt, daß der Solo-Tutti-Wechsel nicht der einzige Aspekt der Konzertform ist, daß daher der Versuch, trotz eines siebenfachen Solo-Tutti-Wechsels auf eine Grundform mit drei Wiederholungen des Ritornells und drei Episoden zurückzugehen, nicht widersinnig zu sein braucht. – M. Dounias (Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Diss. Berlin 1935, S. 20–21) entdeckte in Vivaldis Konzerten das „Prinzip einer Einteilung des Allegrosatzes in fünf Tutti und vier Soli“. Aber sogar das von Dounias zitierte Beispiel (op. 3, 2) zeigt, daß die „Einteilung in fünf Tutti und vier Soli“ nicht das „Prinzip“ der Konzertform ist. Die Takte 70–83 enthalten die Ritornell-Fortspinnung in der D mit einer Kadenz in der T (Tutti), den Ritornell-Vordersatz in der T (Solo) und eine dreitaktige Coda, die einmal wiederholt wird (Solo, dritter Takt Tutti). Dounias gliederte die Takte 70–83 in ein Tutti IV, ein Solo IV und ein Tutti V. Es handelt sich aber um die dritte und letzte Wiederholung des Ritornells mit der Fortspinnung vor dem Vordersatz. Weder ist der Vordersatz (Solo) mit den früheren Solo-Episoden noch die Kadenz der Coda (Tutti) mit den früheren Tutti-Partien (Ritornell) zu vergleichen.

⁶ Schering erwähnt (S. 72) im Zusammenhang mit Vivaldis Konzertform (!) „die in der Soloviolinsonate übliche Fugenform... 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 bewirken⁷ – eine ausgleichende Abschwächung der ursprünglichen Differenz.

Die Behauptung, das Thema in Bachs konzertanten Fugen sei mit einem *Vordersatz*, das folgende Zwischenspiel mit einer Fortspinnung, ein Kadenz-Anhang bzw. ein „überzähliger“ Themeneinsatz in der T mit einem Epilog zu vergleichen, mag zum Widerspruch reizen. Wiederholungen des Vordersatzes sind jedoch in Vivaldis und Bachs Konzerten nicht selten – im I. und IV. Brandenburgischen Konzert sowie in Vivaldis op.3,10 und op. 4,6 wird der Vordersatz in der T wiederholt, im VI. Brandenburgischen Konzert sowie in Vivaldis op.3,12 und op.4,1 in der D (s. auch oben Anm. 3). – Die Unterscheidung zwischen einer *Fortspinnung*, die als Bestandteil des Ritornells bzw. der Durchführung des Fugenthemas gelten soll (vgl. die *As*-Dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers), und einer Episode, die den Übergang zu einer anderen Tonartenstation des Themas bzw. der Durchführung vermittelt (vgl. die *H*-Dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers), besagt, daß sowohl die Schulmeinung, nach der eine Fuge in Durchführungen und Episoden zerfällt, als auch die entgegengesetzte Theorie, die den Begriff Episode ausschließt, um den ununterbrochenen Fortgang der Fuge zu betonen, einseitig sind. Es gibt Fortspinnungen und Episoden.⁸ – 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: (Die 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,

⁷ Chromatische Fuge BWV 903, T. 60 ff. und 107 ff.; *gis*-Moll-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, T. 24 ff.; s. unten S. 72 (Anhang III).

⁸ Der Unterschied zwischen einer modulierenden Episode als Übergang zwischen zwei Tonartenstationen und einer nicht-modulierenden Fortspinnung als Mittelglied zwischen zwei Themeneinsätzen der gleichen Durchführung ist in der *Cis*-Dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers deutlich erkennbar. Die Episode der Fuge moduliert T. 12–14 von *Gis*-Dur nach *dis*-Moll, T. 28–30 von *Gis*-Dur nach *gis*-Moll. Die Fortspinnung steht T. 7–10 in der T, T. 16–19 in der Tp und T. 48–52 in der S. Sie verbindet zunächst den Dux in der T mit dem Comes, der von der T zur D moduliert, dann den Comes, der zur Tp moduliert, mit dem Dux in der Dp und schließlich den Dux in der T mit dem Comes, der von der S zur T moduliert. Der Zweck der Fortspinnung ist also der tonartige Zusammenhang in den einzelnen Durchführungen trotz der wechselnden Reihenfolge des nicht-modulierenden Dux und des modulierenden Comes.

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

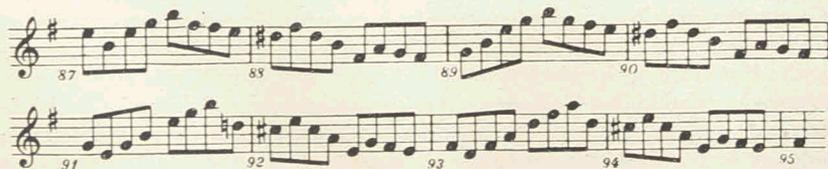
I. Exposition	(1–7)	T	III. Thema	(20–22)	Tp
Zwischenspiel	(7–11)	T–D	Zwischenspiel	(22–28)	Tp–T
II. Thema	(11–13)	T	IV. Thema	(28–30)	S
Zwischenspiel	(13–15)	Tp–D	Zwischenspiel	(30–31)	Sp–T
Thema	(15–17)	D	Thema	(31–35)	T
Zwischenspiel	(17–20)	D–Tp			

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.3,3), oder nimmt das Tuttimotiv wörtlich, höchstens mit kleinen Modifikationen, auf (Beispiel: op.4,10), oder greift schließlich ein völlig neues, aber charaktervolles Gegen Thema auf (Beispiel: op. 12,1).“ Pincherle (S. 168) ergänzte Scherings Klassifikation durch die Unterscheidung bloßer „caractères melodiques“ (Beispiel: op.3,12) von ausgesprochenen Gegen Themen (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).

„Brillantes, aber ‚nichtssagendes‘ Figurenspiel“ widerstrebt dem Prinzip, daß die Fuge den Hörer zwingen soll, „alles möglichst genau zu hören und ernst zu nehmen... Täuscht der Fugenkomponist einmal die Erwartung, bringt er Ödes oder Ungehöriges vor, so hat er viel mehr verloren als der Sonatenkomponist... denn bei dem gleichmäßigen Fortschreiten des Stückes, dem ununterbrochenen Gang der Musik schaltet er die Hoffnung auf etwas Neues aus“ (Halm I, S. 8–9). Daraus ergibt sich die Frage, ob und auf welche Weise die virtuosen Solopartien in Bachs konzertanten Fugen – im Unterschied von der oft „stationären“ Figuration in Vivaldis Konzertsätzen – der Forderung nach einem ununterbrochenen Gang der Musik gerecht werden. Das zentrale Solo im Finale des IV. Brandenburgischen Konzerts⁷ beginnt mit Akkordbrechungen, vom Cembalo allein begleitet (T. 87–95):



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

der T (T. 11–13) ist der Anfang von Teil II. Die Unterscheidung „über- und untergeordneter“ Tonarten macht es möglich, von dem Modulationsgang der Fuge die Tonartendisposition I–D–Tp–T abzuheben. Die „untergeordneten“ Tonarten sind weniger fest begründet, und ihre Mehrdeutigkeit – *Fis*-Dur ist T. 11–13 zugleich T und S der *D* – „vermittelt“ zwischen den Tonartenstationen.



Zwei Verfahren ohne Zielstrebigkeit, das einfache Nebeneinander gleicher Taktgruppen in verschiedenen Tonarten und der Kreisgang der mechanischen Quintschrittsequenz (I–IV–VII–III–VI–II–V–I), sind vermieden, und durch die Verschränkung entsteht der Eindruck eines ununterbrochenen Fortschreitens. – Das gleiche Ergebnis erzielt Bach auf andere Weise in den Episoden des fugierten Teils aus der dritten Orchester-Ouvertüre (*D-Dur*, BWV 1068): Die Figuration der ersten Violine ist im mittleren Abschnitt der Episoden mit Einsätzen des Fugenthemas in den Unterstimmen kombiniert. In Vivaldis op. 8, 11 und in einem *C-Dur*-Konzert von Albinoni (Pincherle S. 171) bedeutete die Kombination virtuoser Violin-Figuration mit einem Fugato des Ritornell-Themas „eine geniale Lösung des Problems der Reprise“ (Engel S. 53). In Bachs Orchester-Ouvertüre folgt das Ritornell nicht unmittelbar – die Kombination hat also nur den Zweck, den thematischen Faden nicht abreißen zu lassen.

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-

Fugen zu klären, hatte nicht die Beschreibung isolierter Tatsachen zum Ziel. Die einzelnen Aussagen sind vielmehr schon von vornherein durch die Erfahrung des Ganzen mitbestimmt, ohne daß der Zusammenhang in jedem Augenblick vollständig auseinandergelegt werden könnte. Erst am Ende des Gedankengangs kann daher die Bedeutung der einzelnen Behauptungen ganz klar werden.

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

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

Das Anfangsritornell ist eine Fugensexposition 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 ^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 (73-90)	Tp-T
Episode (25-43)	T-D	Ritornell (91-94)	T
Ritornell (43-46)	D	Episode (94-117)	T
Episode (46-59)	D-Tp	Ritornell (117-141)	T
Ritornell (60-72)	Tp		

Das Ritornell ist eine Fugensexposition 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,

deren Motiv vom Nachsatz des Solothemas abgeleitet ist (33-39), und einer Variante des Solothemas in der D (39-43). In der zweiten Episode ist das Solothema in die D transponiert (46-54), die Sequenz um zwei Takte verkürzt (54-58: D-Tp) und die Variante des Solothemas (Tp) auf die Hälfte reduziert (58-59). In der dritten Episode wird zunächst eine Variante der beiden letzten Takte des Fugenthemas sequenziert (73-81); solistische Figuration bereitet dann die Reprise vor (82-90). Die Wiederkehr des Fugenthemas (91-94) und des Solothemas (94-101) in der T erscheint als Reprise, obwohl erst nach einer thematisch begleiteten Solokadenz (101-117) das ganze Ritornell wiederholt wird.¹⁰

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	(135-140)	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)

Das Ritornell des Orchesters besteht T. 45-51 und am Schluß des Satzes aus einem Themeneinsatz und einem Kadenzanhang, bei den Wiederholungen in der Dp und der Tp aus zwei Themeneinsätzen und dem Kadenzanhang. In den Episoden werden außer dem Motiv des Zwischenspiels c (41-45) Bruchstücke des Themas als Motive modulierender Sequenzen verarbeitet. Zwei Themeneinsätze mit modulierenden Fortspinnungen (Solo) stehen in der Mitte zwischen den Themeneinsätzen mit Kadenzanhang (Tutti), die das Ritornell bilden, und den Sequenzen von Bruchstücken des Themas (Solo), die als thematisch gearbeitete modulierende Episoden zu verstehen sind (s. unten S. 62).

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: Ritornell-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)

- II: (96–102) Motiv c, kombiniert mit dem Anfangsmotiv des Themas
(in der Umkehrung)
- III: (112–116) Vordersatz des Themas (Variante)
(116–129) Motiv c (116–22=54–60, 123–29=63–70)
(130–134) Vordersatz des Themas (Variante)

Dritter Satz des *d-Moll-Konzerts* für drei Klaviere (BWV 1063).

- | | | | |
|---------------------|-----|-------------------------|-----------|
| I: Ritornell (1–40) | T | II: Ritornell (101–139) | T–Tp–Dp–D |
| Episode (41–69) | T–D | Episode (139–167) | D–T |
| Ritornell (69–72) | D | Ritornell (167–199) | T–S–Tp–T |
| Episode (73–101) | D–T | Episode (199–213) | T |
| | | Ritornell (213–224) | T |

Das Ritornell des ersten Teils ist eine Fugensexposition mit sechs Themeneinsätzen.¹¹ Die Wiederkehr in der D (69–72) ist auf den letzten Themeneinsatz der Exposition beschränkt (transponiert). Die nicht-thematischen Episoden (41–69 und 73–101) sind trotz umgekehrter Modulation (T–D und D–T) identisch, denn schon im dritten Takt der zweiten Episode wird die Quinttransposition mit der Quarttransposition vertauscht.¹² Das Ritornell des zweiten Teils zerfällt in einen thematischen Kanon (101–108), zwei Einsätze des Themas in der Tp und Dp (109–116), eine Fortspinnung (117–131), einen Themeneinsatz in der D (131–134) und einen Epilog (134–139). Bei der Wiederholung des Ritornells (167–199) sind die Themeneinsätze von der Tp, Dp und D in die S, Tp und T transponiert, und der Epilog fehlt. Das Schluß-Ritornell (213–224) ist aus dem Fugenthema (als Vordersatz), einer Fortspinnung und dem Epilog zusammengesetzt.

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 (25ff., 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

¹¹ Das Grosso ist vierstimmig (Violine I und II, Viola, Baß); die Klaviere ergänzen den Tonsatz bis zu realer Sechsstimmigkeit. An einigen Stellen aber lassen sich Spuren einer späteren Redaktion erkennen: Die Fugensexposition umfaßt fünf reguläre Einsätze – Violine I (Dux), Violine II (Comes), Viola I (Dux), Viola II (Comes) und Baß (Dux) – und einen „überzähligen“ Einsatz in der Oberstimme (Dux). Die Einsätze in der Viola I und II (T. 15 und T. 19) aber sind in eine Stimme zusammengezogen. – Der Tonsatz ist T. 1–4 zweistimmig, T. 5–15 vierstimmig, T. 15–18 sechsstimmig. Die unvermittelten Übergänge sind bedenklich, und die zweite Stimme des zweiten Klaviers T. 5–11 sowie die zweite Stimme des ersten Klaviers T. 12–18 sind offenbar spätere Zusätze (vgl. die Baßtöne *b* und *c'* T. 6–7 bzw. die Baßtöne *e* und *f* T. 16–17 und die Umschreibung des Basses T. 12–13).

¹² Den Streichbaß zum Klaviersatz der Episoden deutete Schering (Vorwort zur Eulenburg-Partitur-Ausgabe des Konzerts) als Continuo-Stimme, „zu welcher ehemals ein weiteres (also viertes) Klavier mit Akkompagnementcharakter getreten ist“. H. Boas (BJ 1913, S. 33) hielt dagegen den Baß für einen späteren Zusatz – mit offenbarem Recht, denn T. 58–61 und T. 90–93 gibt der Streichbaß der Oberstimme des Klaviers einen harmonischen Sinn, den sie zwar haben könnte, der aber der Unterstimme des Klaviers zuwiderläuft.

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
II	(25-37)	Thema (<i>a</i> -Moll, <i>e</i> -Moll, <i>a</i> -Moll)
III	(37-47)	Ritornell-Thema und Fortspinnung (<i>e</i> -Moll, <i>d</i> -Moll)
IV	(47-54)	Thematische Sequenzen
	(54-65)	Thema und Fortspinnung (<i>e</i> -Moll)
	(65-73)	Thema (<i>a</i> -Moll, <i>d</i> -Moll)
	(73-84)	Zwischenspiel x
V	(84-104)	Thema und Fortspinnung (<i>a</i> -Moll, <i>e</i> -Moll, <i>b</i> -Moll)
VI	(104-108)	Thematische Sequenzen
	(108-115)	Thema und Fortspinnung (<i>a</i> -Moll)
	(116-120)	Zwischenspiel y
VII	(120-144)	Ritornell
VIII	(146-151)	Thematische Sequenzen
	(151-159)	Thema (<i>d</i> -Moll, <i>g</i> -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			D		T _p				T

Orchester-Ouvertüre C-Dur (BWV 1066).

In der Fuge, d.h. im Mittelteil der Ouvertüre, sind zwei Formen verschränkt: Die Konzertform mit dem Ritornell in der T (16-27), T_p (32-41), D (47-54) und T (71-88) und die vierteilige Form A (I) - B (II) - B' (III) - A (IV). Teil V ist eine Coda.

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

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

Teil I ist eine vierstimmige Fugenexposition (16-22) mit einer Fortspinnung (22-25) und einem „überzähligen“ Themeneinsatz als Epilog (25-27). Die Teile II und III sind abgesehen von der Ritornell-Wiederholung in der Tp (32-41) und der nicht-thematischen Episode (60-65) identisch; aber der Modulationsgang ist im Ganzen umgekehrt (Tp-T und Dp-T) und nur im dritten und vierten Abschnitt parallel (Dp-T-D und Tp-S-T).¹⁴ Die Concertino-Durchführungen (27-32 und 54-60) unterscheiden sich durch die Satztechnik der Triosonate (Stimmausch der Oboen) von den Grosso-Durchführungen. In den Modulationspartien (41-47 und 65-71) wird das Thema mit einem halbtaktigen Zusatz als Sequenz-Modell verwendet.

Orchester-Ouvertüre b-Moll (BWV 1067).

Ritornell (21-55)	T	Ritornell (103-119)	S-T
Episode (55-78)	T-Tp	Episode (119-143)	T-S
Ritornell (79-94)	Tp	Ritornell (144-151)	S-T
Episode (94-102)	Tp-S	Episode (152-174)	T
		Ritornell (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 Ritornell-Wiederholung in der Tp und die Reprise sind auf zwei Themeneinsätze (mit Fortspinnung) beschränkt; die Ritornell-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
(71-79) Solothema (1. Variante)	D-Tp
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

¹⁴ Die gleiche Verbindung von Umkehrung und Parallelismus ist für den Modulationsgang der dreistimmigen f-Moll-Sinfonia (Invention) charakteristisch.

I. Exposition (1-9)	T	III. Zwischenspiel (20-24)	D-Sp
II. Zwischenspiel (9-11)	T-Tp	Durchführung (24-33)	Sp-Tp-T
Durchführung (11-20)	Tp-Dp-D	IV. Reprise (33-35)	T

Teil II entfernt sich von der T, Teil III führt zur T zurück; die Durchführung T. 24-33 aber ist eine Transposition der Durchführung T. 11-20.

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.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		

Das Instrumentarium der Ouvertüre ist dreichörig (Oboen, Trompeten und Streicher), und die Unterscheidung zwischen Ritornell und Episode ist nur kompositionstechnisch begründet: Der Tonsatz des Ritornells beruht auf der Permutation von vier Stimmen (Thema und drei obligate Kontrapunkte); in den Episoden wird das Thema mit Figurationen der ersten Violine kombiniert (s. oben S. 49).¹⁶ Das Thema moduliert von der V. zur I. Stufe (Dux) bzw. von der I. zur IV. Stufe (Comes). Die Modulation im Quintenzirkel abwärts wird durch Alteration der IV. Stufe (*g-b-d*) zur VII. Stufe der Dominante (*gis-b-d*) ausgeglichen, und zwischen Comes und Dux vermitteln Themeneinsätze in der Dominante *A-Dur* (27-28 um einen halben Takt verkürzt, 36-38 durch ein Zwischenspiel ersetzt). Die Themeneinsätze in der Tonika T. 32 und T. 38 sind durch eine Fortspinnung bzw. eine Fortspinnung und einen Epilog erweitert. – Das Schlußritornell ist eine vollständige Reprise, das mittlere Ritornell ein abgespaltener Teil, zunächst in Quinttransposition (58-65=29-37), dann in Unterterz-Transposition (66-71=37-42). – Die beiden Episoden stimmen fast überein (Varianten und die Zusatzakte 79-80 in der zweiten Episode ergeben sich aus dem veränderten Modulationsgang). Zunächst wird der zweite obligate Kontrapunkt des Themas verarbeitet (42 bzw. 71), dann werden vier Themeneinsätze, die ohne Unterbrechung im Quintenzirkel abwärts modulieren, mit Figurationen der ersten Violine kombiniert (50 bzw. 81).

¹⁵ Die Modulation von der Tp (*D-Dur*) zur S (*e-Moll*) ist für Bachs Kunst der Vermittlung charakteristisch. (132-33) Fragment des Fugenthemas (Variante) *D-Dur*: I
(134-37) Fortspinnung des Solothemas *D-Dur*: V
(138-39) Vordersatz des Fugenthemas *D-Dur*: I, *e-Moll*: I-V
(140-43) Fortspinnung des Solothemas *e-Moll*: V
(144-47) Fugenthema (Ritornell) *e-Moll*: I

Das Themenfragment T. 132 (die dritte Phase einer Sequenz) bildet mit der Fortspinnung T. 134 eine erste, der Vordersatz T. 138 mit der Fortspinnung T. 140 eine zweite „Periode“. Harmonisch aber hängt die Fortspinnung in *D-Dur* (V. Stufe) mit dem Vordersatz in *D-Dur* (I. Stufe), die Fortspinnung in *e-Moll* (V. Stufe) mit dem Anfang des Ritornells zusammen. Die doppelte Beziehung der Takte 138-39 ist auskomponiert: Der Vordersatz des Fugenthemas in der Oberstimme steht „an sich“ in *D-Dur*, der Baß aber deutet ihn nach *e-Moll* um.

¹⁶ In einer Studie über „Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre“ (BJ 1953) sprach W. Vetter dem ersten Trompeteneinsatz (T. 30-32) ein „selbständiges (gegen-)thematisches Gepräge“ zu (S. 103) – die Trompetenstimme ist aber nur der dritte obligate Kontrapunkt, den mehrfach (T. 33-34, 58-59, 60-61, 64-65) die Bratsche ohne Verstärkung durch die Trompeten übernimmt. – Bei dem Vergleich der Takte 50-51 mit den Takten 66-68 übersah Vetter (S. 104-105), daß die Ritornell-Takte 66-68 auf T. 38-39 zurückgehen (transponiert) und die Episoden-Takte 50-51 transponiert T. 81-82 wiederkehren.

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)	Sp ¹⁷
	Episode c	(117-128)	S
III	Episode a	(128-147)	S-T
	Ritornell	(147-165)	T

Das Ritornell ist eine unregelmäßige Fugenexposition nach dem Schema: Comes (24-28), Dux (28-32), Comes (32-36), Fortspinnung (36-41), Dux (41-46), Epilog (46-48). Das Thema erscheint nur in der Oberstimme, ein Unterquint-Kanon bildet den „obligaten Kontrapunkt“, und der zweite Comes-Einsatz ist am Anfang um einen Takt verkürzt, am Schluß um einen Takt erweitert (der zur S moduliert). In der kanonischen Fortspinnung wird ein Fragment des Themas sequenziert. – Bei der Ritornell-Wiederholung in der D fehlt der erste Themeneinsatz, und der Epilog ist an den Anfang versetzt; die Reprise ist gleichfalls um den ersten Themeneinsatz verkürzt. Die Motive der Episoden sind vom Thema abgespalten.

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
Concertino	(57-72)	zwei Themeneinsätze (Dux)	D-Tp
Tutti	(72-85)	Comes und Fortspinnung	Tp-Sp
Concertino	(85-97)	Episode	Tp-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

Die Exposition umfaßt vier Themeneinsätze: Dux, Comes, Zwischenspiel, Dux, Comes, Anhang. Der Dux moduliert in der T von der I. zur V. Stufe, der Comes in der D von der I. zur V. Stufe (!). Der Anhang kadenziiert in der D. Der Sinn des „überzähligen“ Themeneinsatzes T. 41-47 erschließt sich erst nach einer Analyse der Tutti-Partien. – Die Fortspinnung und der Epilog (47-57) sind Teile eines Konzertritornells. (Die Motive sind vom Zwischenspiel der Exposition T. 13-21 abgeleitet.) Sie werden in der Tp (T. 79), S (T. 97) und T (T. 126) wiederholt. Comes-Einsätze im Tutti bilden T. 72 und T. 119 den „Vordersatz“. Sie modulieren aber im Unterschied von den Comes-Einsätzen der Exposition nicht von der I. zur V. Stufe der D, sondern von der V. zur I. Stufe der T, sind also von den vorausgehenden Dux-Einsätzen im Con-

¹⁷ Eine Sequenz des Schlußtakts moduliert zur S.

certino (T. 66 bzw. T. 113) nicht zu trennen. Das eigentliche Ritornell ist demnach der Komplex: Dux – Comes – Fortspinnung – Epilog, und der „überzählige“ Themeneinsatz T. 41–47 erweist sich als Anfang des Ritornells.

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)
T (113–136)	Dux (I–V)	Comes (V–I)	Fortspinnung (I–IV)	Epilog (IV–I)

Die Einheit des Ritornells zeigt sich an seiner harmonischen Geschlossenheit (I–V–I–IV–I). Die Episode T. 85–97 ist vom Zwischenspiel der Exposition (13–21) abgeleitet.

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

Das Ritornell I (1–41) ist eine Fugenexposition mit sechs Themeneinsätzen (der Tonsatz ist real fünfstimmig): Dux, Comes, Dux, Comes, Fortspinnung, Comes, Fortspinnung, Dux. In der Episode a (41–63) bildet eine Engführung des Fugenthemas, die mit dem Ende des Dux abbricht, zusammen mit einer modulierenden Fortspinnung ein „Solothema“, das von der T in die D versetzt wird. Das Ritornell II (63–87) ist die Durchführung eines viertaktigen „Modells“: Die Oberstimme stammt aus der zweiten Fortspinnung der Exposition (27–31), die Unterstimme ist der Nachsatz des Fugenthemas auf der I. und IV. Stufe. Die Sequenz des Modells hat fünf Phasen: *A-Dur/D-Dur*, *D-Dur/G-Dur/e-Moll*, *e-Moll/a-Moll*, *a-Moll/D-Dur*, *D-Dur/G-Dur*. Der zweiten Phase geht im Baß der Vordersatz des Themas voraus und bildet mit der Unterstimme des Modells (dem Nachsatz) einen Themeneinsatz. Die drei letzten Phasen sind verschränkt, und ein Themeneinsatz in der Oberstimme überschneidet die letzte Phase. Die zweite Episode (87–127) enthält in der Begleitung zur Figuration der Solovioline (s. oben S. 49) einen thematischen Kanon (105–113): Der Vordersatz des Themas, zum modulierenden Modell umgeformt, wird sequenziert und zugleich kanonisch durchgeführt. Die Ritornell-Wiederholung T. 127–152 setzt sich aus einer Durchführung des Fugenthemas in der Tp, zwei Phasen der Sequenz aus Ritornell II (*a-Moll/D-Dur*, *fis-Moll/b-Moll*) und einem Kadenz-Anhang in der Dp zusammen. Die Überleitung (152–159) ist eine nicht-kanonische Variante der thematischen Sequenz T. 105–113. Die Episode c (159–175) besteht aus zwei kanonischen Engführun-

gen des Themas in der T und in der S und einem Comes-Einsatz des Basses in der S. Die Episode a' (175-203) ist eine Transposition der ersten Episode (41-63), erweitert durch Themeneinsätze im Tutti vor den Engführungen im Concertino. Die Reprise des Ritornells II (203-219) bricht vor dem Themeneinsatz in der Oberstimme ab (219=79). Die Überleitung zur Coda ist von der Überleitung zur Reprise (152-159) abgeleitet. Die Coda (225-244) enthält einen Themeneinsatz, abgespaltene Motive und eine Engführung. - Die Form des Satzes ist einerseits eine modifizierte Konzertform mit doppeltem Ritornell: In Ritornell I ist das Fugenthema „thematisch“, in Ritornell II das Sequenz-Modell, und das Modell ist in Ritornell I nur eine Fortspinnung (T. 27), das Fugenthema in Ritornell II nur eine Ergänzung der Unterstimme des Modells (T. 67). Andererseits hat der Satz eine dreiteilige Form:

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)

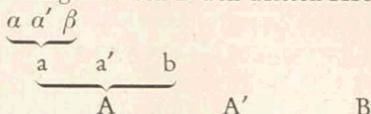
Die „Reprise des Hauptsatzes“ in der dreiteiligen Form, die kanonische Engführung des Themas, ist in der Konzertform „überzählig“, ein Zusatz zur dritten Episode, die mit der ersten übereinstimmt.

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		

Der erste Teil ist keine „übereinstimmende Fugenexposition“ (Krüger II, S. 47); für siebzehn Einsätze eines zweitaktigen Themas ist die Bezeichnung „Exposition“ verfehlt. Das „Thema“ in einem weiteren Sinne ist vielmehr eine achttaktige „thematische Periode“ mit einem „Vordersatz“ (Dux und Comes) und einem „Nachsatz“ (Sequenz des Kontrapunkt-Motivs). Die „thematische Periode“ wird zweimal im Concertino (1-9 und 9-17) und zweimal im Tutti exponiert (29-39 und 39-50), und beide Abschnitte schließen mit der gleichen

Fortspinnung (17–29 und 50–64).¹⁸ Der Schlußabschnitt des ersten Teils (64–78) besteht aus einer abgebrochenen Engführung und einer Variante der Fortspinnung (s. unten). Die Form des Hauptteils beruht also auf der Potenzierung des Schemas $a a' b$ (a bezeichnet das Fugenthema, β die Kontrapunkt-Sequenz, b die Fortspinnung und den B den dritten Abschnitt):



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 Hauptteils *verschränkt*:

Motiv a: Flöte und Violine T. 19–20 und T. 21–22, Klavier T. 23–24

Motiv b: Klavier T. 20–21

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

Die Motive a und b werden im Schlußabschnitt des Hauptteils *getrennt* *verarbeitet* (68–71 bzw. 71–75), die Motive a und c im zweiten Abschnitt des Mittelteils (112–114 bzw. 106–112 und 114–122). Der letzte Abschnitt des Mittelteils (220–232) ist eine Transposition des dritten Abschnitts aus dem ersten Teil in die Tp. (Die Takte 68–70 sind in T. 224 zusammengezogen). – Im fünften Abschnitt bildet das Motiv c zusammen mit dem Fugenthema ein viertaktiges Modell, das in vier Sequenz-Phasen durchgeführt wird (A-Dur/e-Moll, e-Moll/b-Moll, b-Moll/fis-Moll, D-Dur/A-Dur). Zwischen den beiden ersten und den beiden folgenden Phasen (155–163 und 175–187) ist der thematische Kanon (s. oben) eingefügt. Eine fünfte Phase bricht nach drei Takten ab. Die Fortspinnung (189–196=68–75) löst sich in eine Überleitung auf.

III.

Der Zusammenhang zwischen Bachs Konzerten und Fugen besteht in der Ähnlichkeit der formalen Bestimmungen des Konzerts (Vordersatz und Fortspinnung, Ritornell und Episode, Tonartenstation und Modulation) mit den formalen Bestimmungen der Fuge (Thema und Fortspinnung, Durchführung und Zwischenspiel, Tonartenstation und Modulation). Der Einwand, im Konzert werde das „Prinzip des Gegensatzes“, in der Fuge das „Prinzip der Einheit“ verwirklicht, beruht auf ungeklärten Voraussetzungen: I. Bei der Analyse von

¹⁸ Der Vordersatz der thematischen Periode (Dux und Comes) ist T. 29–35 gedehnt (Dux, Comes, Dux), T. 39–42 zusammengezogen (Dux und Comes in Engführung). Der Nachsatz (Sequenz des Kontrapunktmotivs) ist T. 13–17 in die D transponiert, T. 35–39 aus T. 7–9 und T. 13–15 zusammengesetzt, T. 42–50 erweitert.

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. 2. 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 Erfüllung des Fugenbegriffs. Die These, daß die Form von Bachs konzertanten Fugen nicht das widerspruchsvolle 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.¹⁹ Man kann drei Merkmale der thematischen Arbeit unterscheiden: 1. die Verarbeitung eines Motivs, das „als Bestandteil des Themas erkannt wird“ (Bessler S. 33), 2. die Aufstellung und Sequenz eines „zum Zwecke der Sequenz modulierend gebauten Modells“ und 3. ein „Abspaltungs- und Liquidationsprozeß bis zum Erreichen der Dominante der Haupttonart“ (Ratz S. 32). Sieht man von dem dritten Merkmal ab (vgl. unten S. 62), so erweist sich die thematische Arbeit als ein Verfahren, das zwischen Konzert und Fuge vermittelt. Besslers Thesen (1): „Um 1720 drang Bach, vom ‚Charakterthema‘ ausgehend, in Konzertsätzen zur ‚thematischen Arbeit‘ vor“ (S. 39), und (2): „Wie ein Überblick sogleich erkennen läßt, liegt ihr Ursprung nicht etwa in der Fuge.“ (S. 33) – sind einseitig. Denn thematische Arbeit gibt es (1) vor 1720 in Konzerten von Vivaldi, die Bach in Weimar für Klavier bzw. Orgel bearbeitete²⁰, und (2) um 1720 nicht nur in Bachs Konzerten, sondern auch in den Fugen aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.²¹ 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.

¹⁹ Die Benützung des Begriffs „thematische Arbeit“ mag befremden – aber die Meinung, Bachs „motivische Arbeit“ und Beethovens „thematische Arbeit“ seien Gegensätze, geht auf eine Inkonsistenz E. Kurths zurück. Kurth unterscheidet zwei Arten motivischer Arbeit (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1917, S. 234): 1. Die „Verwendung einzelner Thementeile, welche gesondert auftreten. Namentlich in Bachs Instrumentalwerken, den Fugen, vor allem auch in den Brandenburgischen Konzerten, ist diese Durchführungsart, in der einzelne kleinere Teile des Themas die Verarbeitungsgrundlage abgeben, etwas Typisches“. 2. Die Technik des „motivischen Anklangs. Der Linienzug nähert sich allmählich, in fließendem, unmerklichem Übergang thematischen Zügen und leitet ebenso in stetiger Entwicklung wieder aus diesen in neue Bildungen über“. Kurth läßt aber die Unterscheidung wieder fallen und konstruiert einen Kontrast zwischen Bachs Technik des „motivischen Anklangs“ und Beethovens „thematischer Arbeit“ (S. 235–249). Bachs Verfahren, „unscheinbare Bewegungszüge aus dem Thema herauszugreifen und der motivischen Verarbeitung in Annäherungsbildungen zugrunde zu legen“, soll der Gegensatz zur „klassischen Arbeitsweise“ sein, „die mit Vorliebe gerade den charakteristischen Kern aus dem Thema und Motiv herausfaßt“ (S. 244). Bachs polyphoner Stil der Gegensatz zur klassischen motivisch-thematischen Arbeit, die auf einer „primären Akkordunterlage“ beruht, „in welche die melodisch und thematisch hervortretenden Stimmen eingewoben sind“ (S. 170). Einerseits aber ist die Bezeichnung thematische Arbeit „geschichtlich in dem Augenblick gerechtfertigt, wo das benutzte Motiv als Bestandteil des Themas erkannt wird“, und in Bachs *a*-Moll-Violinkonzert (T. 33–40) „besteht hieran kein Zweifel“ (Bessler S. 33). Andererseits hat S. Borris gezeigt, daß Bach „vom Generalbaß und der Choralharmonisation ausging. . . (und) über die Figuration und Nachahmung das Melodische, die Gesetze des Kontrapunkts erarbeitete“ (Kirnbergers Leben und Werk, 1933, S. 12).

²⁰ Op. 3, 8 (T. 55–62 und T. 71–78); op. 4, 1 (T. 22–30, T. 44–47 und T. 60–68); op. 7 II, 2 (T. 90–109).

²¹ Vgl. die Fugen in *c*-Moll (T. 9–11 und T. 22–24), *Cis*-Dur (T. 23–24, T. 35–37 und T. 39–41), *d*-Moll (T. 8–13 und T. 29–34), *Es*-Dur (T. 22–23), *Fis*-Dur (T. 23–28), *B*-Dur (T. 19–22 und T. 30–35).

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)²²; oder sie hat die Funktion, unmittelbar vor der Reprise die Gegensätze zwischen Solo und Tutti, Hauptsatz und Seitensatz auszugleichen (op. 7 II, 2).²³

Thematische Arbeit ist ursprünglich thematische Ausarbeitung modulierender Episoden mit dem Zweck, die Differenz zwischen Ritornell und Episode zu verringern. Das technische Merkmal der thematischen Arbeit, die Aufstellung und Sequenz eines modulierenden Modells, ist für modulierende Episoden charakteristisch, das formale Merkmal, die Benutzung eines thematischen Motivs, bezeichnet den Sinn der thematischen Arbeit, einem Konzertsatz oder einer Fuge thematischen Zusammenhang zu geben. Daß die Sequenztechnik modulierender Episoden die Grundlage der thematischen Arbeit ist, läßt sich an den Episoden der *c*-Moll-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers zeigen: Die erste Episode (T. 9–11) vermittelt den Übergang von der Exposition in der T zu einem Themeneinsatz in der Tp. Die Modulation ist ein Ausschnitt der Quintschrittsequenz (*c*-Moll: I–IV–VII–III = *Es*-Dur: I). Die zweite Episode (T. 13–15), die umgekehrt von der Tp zur T überleitet, beruht auf den umgekehrten Sequenzschritten (*Es*-Dur: I = *c*-Moll: III–VII–IV–I), und der Sopran T. 13–15 ist die Umkehrung des Basses T. 9–11. In den Oberstimmen T. 9–11 wird das Anfangsmotiv des Themas in einem eintaktigen Sequenzmodell verarbeitet, aber nicht in den entsprechenden Unterstimmen T. 13–15, d. h. die thematische Arbeit ist nur ein Akzidenz der modulierenden Sequenzen.

Die Merkmale, die in Vivaldis Konzerten (op. 4, 1 und op. 7 II, 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 „zielstrebig“ die Reprise des Ritornells in der Haupttonart vorbereitet – fehlen fast gänzlich in Bachs Konzerten und Fugen.²⁴ „Wohl können Takte und Taktgruppen vorkommen, die

²² Die Episoden sind vom Seitensatz des Tutti-Ritornells abgeleitet. Der Seitensatz (T. 12–15) besteht aus der Sequenz eines eintaktigen Motivs (IV. und V. Stufe). In den Episoden (T. 22–30 und T. 44–47) werden Varianten des Sequenz-Modells von der Subdominante *C*-Dur über *D*-Dur und *c*-Moll nach *F*-Dur (bzw. *b*-Moll) sequenziert, d. h. der Kontrast zwischen Haupt- und Seitensatz wird durch die Modulationen unterstrichen.

²³ Das thematische Sequenz-Modell (T. 90 ff.) ist aus dem Anfangsmotiv des Ritornell-Vordersatzes (Tutti) und dem Anfangsmotiv der Fortspinnung in ihrer solistischen Fassung (T. 60–63) zusammengesetzt. (Die Solopartien sind im ersten Teil des Satzes Variationen des Ritornells.) Die folgenden Takte 101–109 können mit Sätzen von Ratz (S. 32), die sich auf Beethovens Durchführungstechnik beziehen, beschrieben werden: „Ein Abspaltungs- und Liquidationsprozeß bis zum Erreichen der Dominante der Haupttonart und das Verweilen auf der Dominante bilden den Ausklang der Durchführung und dienen der Vorbereitung der Reprise“.

²⁴ Der von Ratz (S. 105, 109, 112) in Bachs dreistimmigen Inventionen (Sinfonien) nachgewiesene „Abspaltungs- und Liquidationsprozeß“ hat keine als Ziel empfundene Reprise des Themas in der Haupttonart zur Folge. In der *c*-Moll-Sinfonia ist die Reprise (T. 28) auf die „Entwicklungsgruppe“ der Exposition (T. 5) beschränkt; in der *D*-Dur-Sinfonia ist die Reprise (T. 19) subdominantisch und unauffällig.

wir ebensogut 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 Ritornell und Episode auszugleichen.

Bach benutzt aber die Technik der thematischen Arbeit auch zur Variation Durchführung in verschiedene Tonarten und die Einführung modulierender Sequenzen kann die Indifferenz von Ritornell und Episode zur Folge haben. So setzt sich z. B. die erste „Ritornell-Wiederholung“ im 1. Satz des V. Brandenburgischen Konzerts zusammen aus dem Vordersatz in der D (T. 19), einer modulierenden Sequenz mit einem zweitaktigen thematischen Modell (T. 21), der halben Fortspinnung in der D (T. 29) und einer Sequenz des Epilog-Motivs, die den Übergang zur nächsten Tonartenstation, der Tp, vermittelt (T. 31). Wenn nun durch thematische Arbeit der Unterschied zwischen den Episoden und den mittleren Ritornell-Wiederholungen weitgehend aufgehoben ist und wenn außerdem ein Seitensatz im Ritornell oder ein Solothema in der ersten Episode als Gegenthema aufgefaßt werden können, so ist scheinbar eine „Sonatenvorform“ die Konsequenz von Bachs Umwandlung der Konzertform Vivaldis.²⁵ Die Merkmale der Sonatenform haben aber in Bachs Konzerten einen anderen Zusammenhang. Der Anfang des Violinkonzerts *a*-Moll z. B. (T. 1–39) zerfällt in ein Ritornell und eine Episode (Solothema und thematische Arbeit), nicht in einen Hauptsatz (Ritornell) und einen Seitensatz (Solothema) einerseits und thematische Arbeit andererseits. Vivaldis Konzertform ist als historische Voraussetzung noch „mitzuhören“, und Bachs Kunst des Ausgleichs und der Vermittlung soll als solche, d. h. als Ausgleich ursprünglicher Gegensätze und als Vermittlung zwischen ursprünglich getrennten Teilen, aufgefaßt werden.²⁶

²⁵ So meint W. Schrammek (Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach, BJ 1954, S. 26): „Die Ecksätze der Orgelsonaten sind in der Mehrzahl dreiteilig: Die Außenteile entsprechen einander und stehen . . . in starkem Gegensatz zu den dramatischen Mittelteilen mit durchführungsartigem Charakter. Die Mittelteile sind . . . aus der Zusammenziehung der mittleren Tutti- und Solostellen der Konzertform zu einer Einheit entstanden zu denken“. Abgesehen vom ersten Satz der V. Sonate (C-Dur), beruht die These auf ungenauen Analysen:

I. Sonate (E \flat -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:

abc (1–29) dac' (29–59) ab (59–73) a' a' (73–91) acb' a (89–119) dac' (119–149) ab (149–163)

(a, b, c = Vordersatz, Fortspinnung und Epilog; a', b', c' = modulierende Varianten; d = Seitenthema).

Schrammek übersieht in der I. Sonate die Identität der Takte 29–36 und 51–58, in der V. Sonate die Identität der Takte 29–73 und 119–163.

²⁶ Was mit dem Begriff des „Mithörens“ historischer Voraussetzungen gemeint ist, kann durch eine Analogie erklärt werden. Nach der „Emanzipation“ der alterierten Akkorde, die auf Durchgänge, Wechselnoten und Vorhalte zurückzuführen sind, schrieb A. Schönberg in seiner „Harmonielehre“ (1911, S. 388), die Herkunft der Akkorde müsse „nicht unbedingt in den Satz hineinkomponiert werden“. E. Toch (Melodielehre, 1923, S. 115) wandte ein, die Akkorde trügen „ihre Provenienz immer mit sich herum . . . nur braucht sich eben niemand darum zu kümmern“. Tochs Argument verfehlt sein Ziel, denn es geht

Die thematische Arbeit – d. h. wie in Bachs Konzerten: die thematische Ausarbeitung modulierender Episoden – ist in Bachs Fugen keine heterogene Technik, sondern kann aus der Entwicklung der Fuge selbst abgeleitet werden. Man darf sich allerdings nicht von einseitigen (und daher einander entgegengesetzten) Fugentheorien leiten lassen. Die Meinung, das Prinzip der Fuge sei die Entwicklung der Stimmen aus dem Thema in einem „ununterbrochenen Gang der Musik“, trifft nur zu, wenn die Form einer Fuge ausschließlich durch Stimmtausch, polyphone Variation (Augmentation, Diminution, Umkehrung usw.) und die Erfindung neuer Kontrapunkte bestimmt ist, wenn also die „Einheit“ der Form auf der unmittelbaren Beziehung aller Teile zum Thema beruht. Durch die Transposition des Themas oder der Durchführung in verschiedene Tonarten und die Einführung modulierender Episoden aber entsteht eine Fugenform, die vor allem durch die Differenz zwischen Durchführung und Episode, Tonartenstation und Modulation bestimmt ist. Ihr entspricht eine zweite Fugentheorie, die im Wechsel von Durchführungen und Zwischenspielen das Prinzip der Fuge sieht. Charakteristisch für Bachs Fugen aber ist der Ausgleich der Unterschiede durch Modulationen in einem ursprünglich nicht-modulierenden Thema (s. oben Anm. 7) oder umgekehrt durch thematische Arbeit in den modulierenden Episoden, die dem ganzen Satz thematischen Zusammenhang gibt. Eine Theorie, die einseitig die Gliederung in thematische und nicht-thematische (modulierende) Teile betont, abstrahiert von Bachs Fugen ein Schema, das Bach gerade aufheben wollte. Eine Theorie aber, die in der Fuge nur eine Entwicklung der Stimmen aus dem Thema sieht, identifiziert den Ausgleich von Unterschieden oder Gegensätzen mit einer „einfachen Einheit“ der Form.²⁷

Zusammenfassung. Eine Auslegung des Konzertbegriffs, die sich nur an den Wortsinn „Wettstreit, Gegensatz“ klammert, ist etymologisch einseitig, und eine Auffassung des Konzertprinzips, die ausschließlich eine bestimmte Richtung der Entwicklung, die Bildung eines thematischen Gegensatzes, verfolgt, erschöpft das Prinzip nicht. Vielmehr läßt erst die Verschiedenheit der Formen, in denen ein Prinzip verwirklicht wurde, erkennen, was in ihm lag. Der Ausgleich von Kontrasten oder Unterschieden in Bachs Konzerten (und konzertanten Fugen) erscheint nur deshalb als Entfremdung vom Konzertbegriff, weil das „Prinzip des Gegensatzes“, das der Konzertform zugrunde liegen soll, unvollständig und einseitig bestimmt wurde. Der Themenkontrast ist nur ein akzidentiell Merkmal der Konzertform, die auf der Differenz zwischen Thema, Tutti und Tonartenstation einerseits, Figuration (oder Gegenthema), Solo und Modulation andererseits beruht; und der

gerade darum, ob die historische Provenienz mitkomponiert, mitgedacht wurde und mitgehört werden soll oder nicht, ob wir den fehlenden Zielen eines Durchgangs, der sich zum Bestandteil eines Akkords verfestigte, in der Vorstellung ergänzen sollen, oder ob die Herkunft des Akkordtons zwar für den Historiker erkennbar, aber für den Hörer gleichgültig ist.

²⁷ Das Nebeneinander einseitiger Theorien hatte Inkonssequenzen zur Folge. Halm z. B. betont einerseits den „ununterbrochenen Gang der Musik“ in der Fuge (I, S. 9). Andererseits tadelt er, daß der Eintritt einer neuen Tonart in Bachs Fugen nicht zum „Ereignis“ wird – „wenn Bach eine neue Gruppe eröffnet, so geschieht das häufig, ohne daß man es merkt; man hört wohl, daß nach einer Durchführung in *F*-Dur eine andere in *d*-Moll kommt, aber man spürt nichts davon“ (I, S. 13). Halm fordert also ein gleichmäßiges Fortschreiten der Fuge, verwirft aber den Ausgleich zwischen geschlossenen Durchführungen und „zielstrebig“ modulierenden Episoden. Er will das Resultat und tadelt das Mittel.

Ausgleich der Unterschiede ist eine andere Richtung der Entwicklung neben der Verhärtung der Kontraste. – Auch das entgegengesetzte „Prinzip der Einheit“, das in der Fuge verwirklicht sein soll, gilt nur für eine bestimmte, einzelne Fugenform. Eine zweite Fugenform, die vom Begriff der Fuge ebenso wenig ausgeschlossen werden darf wie der Ausgleich der Unterschiede vom Begriff des Konzerts, beruht wie Bachs Konzertform auf der Differenz zwischen Thema (Durchführung) und Episode, Tonartenstation und Modulation. Die Form von Bachs konzertanten Fugen ist also keine widerspruchsvolle Mischung gegensätzlicher Formen, sondern beruht auf gemeinsamen Merkmalen von Bachs Konzerten und Fugen. Die Veränderung der „Grundformen“ erfolgte im Konzert und in der Fuge in der gleichen Richtung: Durch Modulationen im Thema und durch thematische Ausarbeitung der modulierenden Episoden („thematische Arbeit“). Und die Auflösung der Konzertform durch thematische Arbeit ist in der vierten Orchester-Ouvertüre und im dritten Satz des V. Brandenburgischen Konzerts zugleich eine Auflösung der Fugenform.

ANHANG

I. Vivaldis Konzertform. Die ersten Sätze der zehn Konzerte von Vivaldi, die Bach in Weimar für Klavier oder Orgel bearbeitete²⁸, 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.

(i) 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.

²⁸ 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 Hauptsatzes in der Dp wird durch thematische Arbeit – mit dem Motiv des Hauptsatzes 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

Teile der Episoden (vgl. die ersten Sätze der Brandenburgischen Konzerte II, III und V und des *d*-Moll-Konzerts für zwei Violinen, den ersten und dritten Satz des Violinkonzerts *a*-Moll und die Fuge aus der *b*-Moll-Ouvertüre); und die Reihenfolge der Ritornell-Teile wird von Bach, der weniger auf reizvoll wechselnde Gruppierungen als auf „logische Entwicklung bedacht ist“ (Stephan S. 141), strenger gewahrt als von Vivaldi.

Analysen. Violinkonzert *G*-Dur op.3,3=BWV 978: Die Exposition (1-16) zerfällt in einen dreigliedrigen Hauptsatz ($a=a\beta\gamma$), einen Seitensatz (*b*) und ein Solomotiv (*c*). Das zweite Tutti (16-22), der Anfang des Mittelteils, moduliert von der *T* ($a\beta$) zur *D* (β), das dritte Tutti (30-37) von der *D* ($a\beta$) zur *Dp* (Sequenz einer Variante des Solomotivs *c*). In den Solo-Episoden des Mittelteils (22-30, 37-45) wird das Solomotiv *c* verarbeitet. Das vierte Tutti (45-51) besteht aus Transpositionen des Vordersatzes (*Dp*-*D*-*T*). Die Reprise (51-64) ist die Umkehrung der Exposition (*c b a*). – Konzert für zwei Violinen *a*-Moll op.3,8=BWV 593: Die Exposition (1-30) setzt sich zusammen aus einem fünfgliedrigen Tutti-Thema (*a b c d e*) und einem Solothema (*f*): *a b c d e f e f*. Das zweite Tutti (*Tp*) besteht aus veränderten, kaum mehr erkennbaren Fragmenten des Tutti-Themas (37-39=*b*, 39-42=*c*, 42-44=*a*) und einer Modulationspartie (44-48: *D*-*S*). Das dritte Tutti (*S*) ist auf den Thementeil *a* beschränkt (52-55); in den Solo-Episoden *T*. 48-51 und *T*. 55-62 wird der Thementeil *b* verarbeitet. In der Reprise (62-93) sind die Ritornell-Teile umgruppiert (*d f a b c e¹ e²*), und zwischen *a* und *b* bzw. vor *e²* werden die thematisch gearbeiteten Solo-Episoden in umgekehrter Reihenfolge wiederholt (71-78=55-62, 86-90=48-51). – Violinkonzert *D*-Dur op.3,9=BWV 972: Der Satz beruht auf Variationen von vier Motiven, die nach folgendem Schema aneinander gereiht sind:

Motiv: $a^1 b^1 a^2 b^2(?) c^1 d^1 b^3 b^4 b^5 a^3 a^3 c^2 b^3 a^4 a^2 b^1 b^6 d^2 a^2$

Takt: 1 4 6 9 11 13 16 18 20 25 27 29 33 35 38 40 42 45 48
 Tu *So* *Tu* *So Tu So* *Tu* *So Tu So* *Tu*

Motiv c^1 moduliert zur *D*, b^5 zur *Tp*, c^2 zur *T*.

Konzert für vier Violinen *b*-Moll op.3,10=BWV 1065: Das Ritornell (1-28) zerfällt in einen Vordersatz (a^{1-3}), eine Fortspinnung (b =Quintschrittsequenz) und einen Epilog (*c*); Solo und Tutti alternieren: a^1 (*So*), a^2 (*Tu*), a^3 (*So*), a^2 (*Tu*), a^3 (*So*), b^1 (*So*), b^2 und *c* (*Tu*). Das zweite Tutti (*Tp*, 37-40) ist auf a^2 , das dritte Tutti (*D*, 53-59) auf eine Variante von a^2 beschränkt. Das vierte Tutti (68-72) mit b^2 und das fünfte Tutti (97-103) mit a^2 und *c* stehen in der *T* (Reprise). – Concerto grosso *d*-Moll op.3,11=BWV 596 (s. unten S. 70. – Violinkonzert *E*-Dur op.3,12=BWV 976: Die Exposition (1-16) besteht aus einem Vordersatz (a^1) in der *T*, der in der *D* (um einen Takt verkürzt) wiederholt wird (a^2), einer Kadenz in der *D* (b^1), und einem „Solothema“ (*c*), das vom Vordersatz abgeleitet ist, mit Fortspinnung und Kadenz (b^2) in der *T*. Das zweite Tutti (16-18) mit a^2 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 variiert und transponiert (*Tp*-*T*-*D*- *Tp*). Durch Umgruppierung der Teile beginnt die Reprise (mit a^2) in der *D* (69-91: $a^2 a^1 c a^2 b^2$); 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 (1–22) setzt sich zusammen aus einem Vordersatz mit Wiederholung, einer Fortspinnung und einem zweigliedrigen Epilog. Das erste Solo (33–56) zerfällt in eine Variation des Vordersatzes und der Fortspinnung und eine Episode in der D. Das zweite Tutti (56–73) 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 Variation der Fortspinnung (111–117) und der ersten Hälfte des Epilogs (117–123). Die Reprise (123–149) besteht aus dem Vordersatz (Tutti), einer dritten Variation 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, Fortspinnung b¹, Epilog c) und zwei Variationen (a² und a³ modulieren zur D, b² kadenziert in der T): Tu: a¹ b¹ c / So: a², Tu: b¹ 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,5=BWV 594: Das Tutti-Ritornell (1–26) besteht aus einer Einleitung (a), einem Vordersatz, der zur D moduliert (b¹), einer Wiederholung des Vordersatzes, 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 (58–65: 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 dritten Takt von b² als Modell. Das Schlußtutti (173–177) ist auf Wiederholungen der Epilog-Kadenz f reduziert.

II. Zur Geschichte der konzertanten Fuge. Gegen die These, daß die Form von Bachs konzertanten Fugen auf Vivaldis Konzertform beruht, könnte man einwenden, die „Affinität“ zwischen Tutti, Thema und Tonartenstation und zwischen Solo, Figuration und Modulation sei ein zu allgemeines Merkmal, um einen unmittelbaren Zusammenhang von Bachs konzertanten Fugen mit Vivaldis Konzertform zu beweisen. Wenn die These gelten soll, muß sich demnach die Form von Bachs konzertanten Fugen deutlich 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 zusammengesetzt sind (Corelli), oder entwickelt sich durch fortschreitende Zerspaltung und Auflösung des Themas (Vivaldi, Händel). – Krüger beschrieb Corellis Verfahren, dem „aber auch noch Vivaldi huldigt, die Durchführungen ins Concertino zu verlegen und die Zwischenspiele in erster Linie vom Tutti ausführen zu lassen“ (II, S. 45), als einfachen Gegensatz zu Bachs Verfahren, „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 Bachs Fugen-Durchführungen ebensowenig zu vergleichen wie Corellis Fortspinnungen mit Bachs Solo-Episoden. Bachs konzertante Fugen beruhen auf der Differenz zwischen einem thematischen Ritornell (Tutti) und nicht-thematischen Episoden (Solo), die den Übergang zwischen den Tonartenstationen des Ritornells vermitteln, z. B.:

Ritornell / Episode → Ritornell / Episode → Ritornell usw.

T T-D D D-Tp Tp

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

Durchführung → Fortspinnung / Einführung → Fortspinnung usw.²⁹

T T-D T T-Tp

Schering (S. 50) zählte Corellis Concerti grossi mit Allegro-Fugen zu den älteren, schon um 1680 entstandenen Werken, d. h., die Fugierung soll als Merkmal älteren Stils gelten. Daraus folgt aber nicht, daß die Fugierung bei Vivaldi ein Rückstand von „Corellis Manier“ (Engel in MGG, Bd. II, Sp. 1608), das Zeichen einer früheren Entwicklungsstufe der Konzertform ist. Die Annahme, Vivaldi habe nach seinem op. 4 keine konzertanten Fugen mehr geschrieben, wird durch die Turiner Vivaldi-Funde widerlegt (Pincherle S. 241), und der fugierte zweite Satz (Allegro) aus op. 3, 11 (d-Moll) ist nicht in „Corellis Manier“ geschrieben.³⁰ Das Prinzip der Form ist vielmehr eine fortschreitende Zersetzung 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 (a/2) abgespalten; die Fortspinnung wird gedehnt und verkürzt (b'). Die Zersetzung 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:

(1-13) Exposition (T), Thema und Fortspinnung (D-Tp)

(14-32) Durchführung und Kadenz (T-D), Fortspinnung (T)

(33-42) Einführung (T-D), Fortspinnung (T-Dp)

(42-56) Thema und Fortspinnungen (T-D-T) mit dem Thema als Reminiszenz (48-50)

Concertino: 1-5, 33-37, 42-43

Concerto grosso op. 6, 2 (F-Dur), 7. Satz:

(1-15) Exposition (T), Fortspinnung (D)

(16-28) Einführungs-Ansatz (T-Tp), 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:

(1-16) Exposition (T) und Kadenz (D-T-D)

(16-24) Einführung und Fortspinnung (D-T-Tp)

(25-36) Thematische Arbeit und Fortspinnung (T) mit einer Andeutung 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'	
Concertino	(79-87)	S-T	a	a+b'	a	a/2			
Tutti	(87-104)	T	a	a	x	a/2	x	b'	b' a

Die im Neudruck veröffentlichten konzertanten Fugen von Telemann beruhen (außer zwei *D*-Dur-Fugen = Reichsdenkmale Bd. XI, S. 7-14 und S. 17-25) auf Vivaldis Konzertform. Die Zahl der Ritornell-Wiederholungen und der Tonartenstationen wechselt:

F-Dur-Fuge (DTD 61/62, S. 147-154): T D Sp T

D-Dur-Fuge (DTD 61/62, S. 85-92): T Tp S/D T

B-Dur-Fuge (DTD 61/62, S. 175-181): T D/Tp Sp Dp T³¹

B-Dur-Fuge (Reichsdenkmale XI, S. 30-41) T D Tp D/T³²

Die Formen der konzertanten Fugen aus Händels *Concerti grossi* op.3 und op.6³³ gehen auf Corelli, Vivaldis op.3,11 oder Vivaldis Konzertform zurück. Die Fugen aus dem *G*-Dur-Konzert op.3,3 (erster Satz) und dem *F*-Dur-Konzert op.6,2 (vierter Satz) beruhen auf Vivaldis Konzertform. Die *G*-Dur-Fuge hat die Tonartendisposition T-D-Tp-Dp-T. Die Ritornell-Wiederholung in der Dp ist gespalten und durch thematische Arbeit differenziert: Der erste Takt des Themas (T. 44-45) ist durch eine Episode vom zweiten und dritten Takt (T. 48-50) getrennt, und eine modulierende Sequenz mit dem zweiten und dritten Takt als Modell vermittelt den Übergang zur Reprise des Ritornells in der Haupttonart (T. 50-56). – Die *F*-Dur-Fuge hat die Tonartendisposition T/D – T/S – Tp – Sp – T. Bei der Ritornell-Wiederholung in der Tp (T. 66-69) und in der Sp (T. 74-77) wird das Fugenthema mit dem Solothema der beiden ersten Episoden kombiniert. – Der zweite Satz aus dem *a*-Moll-Konzert op.6,4 zerfällt in eine Orchesterfuge (ohne Soli) mit acht Themeneinsätzen (T. 1-42) und eine konzertante Fuge im Stil Corellis (T. 42-109). In fünf Abschnitten werden Teile des Themas verarbeitet (Solo und Tutti); die Abschnitte schließen mit wechselnden Fortspinnungen (Tutti). – Der zweite Satz aus dem *D*-Dur-Konzert op.6,5 erinnert an Vivaldis op.3,11. Nach der Exposition werden die Takte 1-2 (a^1), 1 (a^2), 3-4 (a^3), ferner ein Halbtaktmotiv aus dem ersten Takt (a) und ein Halbtaktmotiv aus dem dritten Takt (β) vom Thema (a) abgespalten (G = Grosso, C = Concertino):

a a a | β ... a ... | $a^1 a^1 \beta$... a | $a^1 a^1 a$ | $a^3 a^2 a^2 \beta$... a^3 | β ... a ...
 G C G C G C G C G

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

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

³¹ Das Schluß-Ritornell in der T ist wie im 1. Satz des IV. Brandenburgischen Konzerts und im 3. Satz des V. Brandenburgischen Konzerts ohne vermittelnde Modulation neben das Ritornell in der Dp gestellt.

³² 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.

Dur	V	VI	III	IV	II		
Moll	V	III	IV	VI	VII ^o		
also in Dur :	D	TP	Dp	S	Sp		
in Moll :	D	TP		S	Sp	Dp.	

Das Schema widerspricht unserer Gewohnheit, die S an die zweite Stelle (nach der D) zu setzen. Der Widerspruch ist darauf zurückzuführen, daß Kirnberger die „Verwandtschaftsgrade“ von den Tonartendispositionen ganzer Sätze abstrahierte (S. 118–119): „Zuerst also muß man in jedem Tonstück sich in dem angenommenen Hauptton völlig festsetzen... Hierauf weicht man in einen unmittelbar mit ihm verwandten Ton, und am natürlichsten in seine Oberdominante aus... und geht von da auch wieder unmittelbar oder mittelbar, durch kurzes Verweilen in Zwischentönen, auf die Ober- oder Untermediante des Haupttons... Von dieser Ober- oder Untermediante geht man... auf andere dem Hauptton verwandte Töne... Zuletzt weicht man auf einen der vom Hauptton entlegensten Töne aus.“ Die Tonartendispositionen der konzertanten Fugen von Bach (außer der ersten Ouvertüre und dem C-Dur-Konzert für zwei Klaviere) sind mehr oder weniger vollständige Ausschnitte aus Kirnbergers Schema. (Am vollständigsten ist der Tonartenplan des 3. Satzes aus dem IV. Brandenburgischen Konzert: T–D–TP–Dp–S–T).

Das Gerüst der Tonartendisposition (T–D–S–T) ist die Umkehrung der Normalkadenz (T–S–D–T). Halms These, der Modulationsplan sei „nichts anderes als eine ungeheuer erweiterte Variation der musikalischen Urform, d. i. der Kadenz; deren Urkeim aber ist die Dominante mit ihrer inneren Bewegung zur Tonika“ (Harmonielehre, 1902, S. 5) – ist also falsch. Die Tonartendisposition steht vielmehr im Gegensatz zur „natürlichen Gravitation“ des Quintfalls, und gerade aus dem Gegensatz resultiert die „innere Bewegung“ der Modulation.

Ebenso ist der harmonische Verlauf einzelner Teile oft „widerspruchsvoll und unregelmäßig“, dem entgegengesetzt, was man erwartet. Im ersten Satz des II. Brandenburgischen Konzerts entsprechen die Takte 105–118 den Takten 48–59. Sie enthalten die Ritornell-Fortspinnung, eine modulierende Sequenz mit einer Variante des Epilog-Motivs als Modell und den Epilog. Die Fortspinnung steht T. 48–49 und T. 105–106 in der Haupttonart *F*-Dur, der Epilog T. 56–59 in *B*-Dur, T. 115–118 in *F*-Dur. Die in Sekund-Schritten aufsteigende Sequenz moduliert T. 50–55 von *g*-Moll über *a*-Moll nach *B*-Dur (jeweils V. Stufe), T. 107–112 von *c*-Moll über *d*-Moll nach *C*-Dur (jeweils V. Stufe). Die Sequenz steht also T. 107–112 in der Unterquinttransposition, obwohl das andere harmonische Ziel (*F*-Dur statt *B*-Dur) „eigentlich“ die Unterquarttransposition erfordert. Aber schon die Sequenz T. 50–55 ist unregelmäßig: Sie führt „eigentlich“ zur V. Stufe in *h*-Moll, für die T. 55 unvermittelt die V. Stufe in *B*-Dur eintritt. An der entsprechenden Stelle T. 112 ist die V. Stufe in *e*-Moll (*b*-*dis*-*fis*-*a*) chromatisch alteriert zum Nonenakkord der V. Stufe in *C*-Dur (ohne Grundton): *b*-*d*-*f*-*as*. Die harmonischen Beziehungen zwischen der Fortspinnung, der Sequenz und dem Epilog sind also „widerspruchsvoll“: Die Transposition der Sequenz entspricht nicht der veränderten harmonischen Be-

ziehung zwischen der Fortspinnung und dem Epilog; der regelmäßige Gang der Sequenz würde das Modulationsziel verfehlen und wird abgelenkt.

In der chromatischen Fuge für Klavier entsprechen die Takte 97–114 den Takten 49–67. Sie enthalten ein zweiteiliges Zwischenspiel und einen Themeneinsatz. Der erste Teil des Zwischenspiels moduliert T. 49–53 von *a*-Moll nach *d*-Moll, T. 97–101 von *e*-Moll nach *a*-Moll. Das Thema steht T. 60–67 und T. 107–114 in *d*-Moll, aber die ersten vier Takte sind T. 60–63 auf *a*-Moll, T. 107–110 auf *g*-Moll bezogen. Die Transposition des Zwischenspiels (Quinte) entspricht also nicht der harmonischen Veränderung des Themas (Sekundabstand). Die Differenz wird ausgeglichen, indem eine modulierende Sequenz im zweiten Teil des Zwischenspiels von ihrem „eigentlichen“ Ziel abgelenkt wird: T. 101 ist mit T. 53 in Quinttransposition identisch (*a*-Moll statt *d*-Moll), T. 103–107 mit T. 56–60 in Sekundtransposition (*g*-Moll statt *a*-Moll). T. 102 aber ist die „Zusammenziehung“ von T. 54 und T. 55; T. 102 entspricht T. 54 in Quinttransposition (chromatisch alteriert) und zugleich T. 55 in Sekundtransposition (unverändert), d. h. T. 102 wird durch chromatische Alteration aus einem Korrelat zu T. 54 in ein Korrelat zu T. 55 umgewandelt.