

**Idee, Umkehrung, Synthese**  
**Das Thema der Fuge dis-Moll aus Johann Sebastian Bachs**  
***Wohltemperiertem Klavier***

JÖRN ARNECKE

Es geht um Glauben oder Nicht-Glauben – jedenfalls, wenn man Hermann Keller folgt: Er verweist auf die „fast unglaublichen Themenkombinationen“ (Keller 1965, 70) in Johann Sebastian Bachs Fuge dis-Moll (BWV 853) aus dem *Wohltemperierten Klavier* von 1722. Doch wo der Fachmann staunt und der Laie sich wundert – da wird der Analytiker kühl fragen: *Warum* ermöglicht das Thema so viele Kombinationen?

Christoph Hohlfeld hat in seiner *Schule musikalischen Denkens* die Fuge dis-Moll ausführlich behandelt. Er hat sehr überzeugend erläutert, wie das Thema die großformale Anlage der Fuge bestimmt (Hohlfeld 2000, 107). Der vorliegende Beitrag, der lediglich als bescheidene Ergänzung verstanden werden möchte, will diesem Blick aufs Ganze einen Blick ins Detail hinzufügen. Insbesondere soll gezeigt werden, wie das Thema der dis-Moll-Fuge gezielt auf Engführungsmöglichkeiten und bestimmte Sequenzmodelle hin angelegt ist; es enthält den Keim der Fugenkonstruktion.<sup>1</sup>

Die Systematik der Untersuchung macht es erforderlich, in den Belegstellen innerhalb der Fuge zu springen. Es ist nicht die Absicht, Reihenfolgen nachzuerzählen, sondern Zusammenhänge aufzuzeigen. Dabei wird auch auf andere Stellen bei Bach verwiesen; diese Beispiele werden aber bewußt knapp gehalten, um den Kontakt zur dis-Moll-Fuge nicht zu verlieren. Daß eine derartige Analyse in dem hier vorgegebenen Umfang keinen umfassenden Charakter haben kann, wird angesichts der Dimension der Fuge nachvollziehbar sein. Dazu gehört auch, daß das Praeludium von vornherein aus der Betrachtung ausgeklammert wurde.

## 1. Zur Einordnung in den Gesamtzyklus

Wie Christoph Hohlfeld zeigt, sind die 24 Praeludien und Fugen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (BWV 846-869) zu Zyklen von jeweils vier Paaren angeordnet (Hohlfeld 2000, 7). Die dis-Moll-Fuge bildet also den Abschluß des

---

1 In dieser Einsicht ist der Aufsatz dem theoretisch-praktischen Konzept von Volkhardt Preuß verpflichtet. Vgl. Preuß 1991.

zweiten Zyklus. Sie ist dreistimmig komponiert, die Stimmen werden hier mit Sopran, Alt und Baß bezeichnet.<sup>2</sup> Die Thematik des zweiten Zyklus ist nach Hohlfeld der Gegensatz von Originalgestalt (recte) und Umkehrung (inverso) (Hohlfeld 2000, 116). In spielerischer Form stellt bereits der erste Takt des zweiten Zyklus, der Beginn des D-Dur-Praeludiums, beide Varianten nebeneinander:<sup>3</sup>



Abb. 1: Praeludium D-Dur, Takt 1

In der d-Moll-Fuge wird die Thematik deutlich ausgeführt; in der Mitte der Fuge treten Originalgestalt und Umkehrung in Engführung auf:



Abb. 2: Fuge d-Moll, Takte 21-23

Die dis-Moll-Fuge stand zunächst in d-Moll<sup>4</sup>, Bach erhöhte sie zur Eingliederung ins *Wohltemperierte Klavier* chromatisch nach dis-Moll. Sowohl mit der d-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* als auch mit dem Thema aus der *Kunst der Fuge* (ebenfalls in d-Moll) ergeben sich auffällige Übereinstimmun-

2 Insbesondere der Alt unterschreitet seinen gewöhnlichen Ambitus an einigen Stellen deutlich und übernimmt dann die Funktion eines Tenors; die Bezeichnung nach Stimmlagen wurde hier dennoch für anschaulicher erachtet als die Begriffe Ober-, Mittel- und Unterstimme (die bei Stimmkreuzungen und zweistimmigen Passagen ebenfalls mehrdeutig sind).

3 Auch dieses und das folgende Beispiel verdanke ich der Anregung durch Christoph Hohlfeld in seinen Vorlesungen über Bachs *Wohltemperiertes Klavier* an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

4 Vgl. hierzu etwa Hohlfeld 2000, 115 und Keller 1965, 65, die sich beide auf Spitta 1873ff. beziehen.

gen, die auf die spezielle Tonartcharakteristik verweisen.<sup>5</sup> Auch dies belegt, daß die Fuge als erhöhtes d-Moll aufzufassen ist.

Die Stellung der dis-Moll-Fuge als Schlußstück des zweiten Zyklus legt ihre Intention nahe: die Elemente Originalgestalt und Umkehrung durch vielfältige Engführungen zum Höhepunkt zu bringen. Dieser Ausgangspunkt lenkt den Blick auf das Thema: Wie legt Bach ein Thema an, mit dem er Umkehrungen und Engführungen vollziehen möchte?

## 2. Untersuchung des Themas

Eine Fuge lebt von den Möglichkeiten, die ihr das Thema bietet. Umgekehrt gilt: Sucht ein Fugenkomponist bestimmte kontrapunktische Techniken zu verwirklichen, so wird er das Thema danach konzipieren. Davon ausgehend, soll das Thema der dis-Moll-Fuge betrachtet werden:



Abb. 3: Fuge dis-Moll, Thema (Alt, aus den Takten 1-3)

### Metrische Untersuchung

Die beiden Synkopen geben dem Thema eine schwebende Struktur. Jeder Takt-schwerpunkt wird aufgehoben: Den Ansatzton erklärt die anschließende Synkope für unbetont, die Umkehrnote *fis* leitet wiederum durch die rhythmische Gestaltung zum *ais* weiter, und die erste Zählzeit des dritten Taktes ist durch die Überbindung gänzlich aufgehoben. Das Thema ist also nicht an diese metrische Einordnung gebunden – Hohlfeld bezeichnet dies als „metrisch neutrale Anlage“ (Hohlfeld 2000, 107) –, es kann zu jeder Taktzeit einsetzen. Dies ist wichtig beim Ansetzen von Engführungen.

Bach läßt das Thema tatsächlich auf jeder möglichen Taktzeit einsetzen. So tritt das Thema in Takt 52 auf den Zählzeiten eins, zwei und drei auf:

---

5 Vgl. Punkt 2 „Symmetrische Untersuchung, horizontal“.

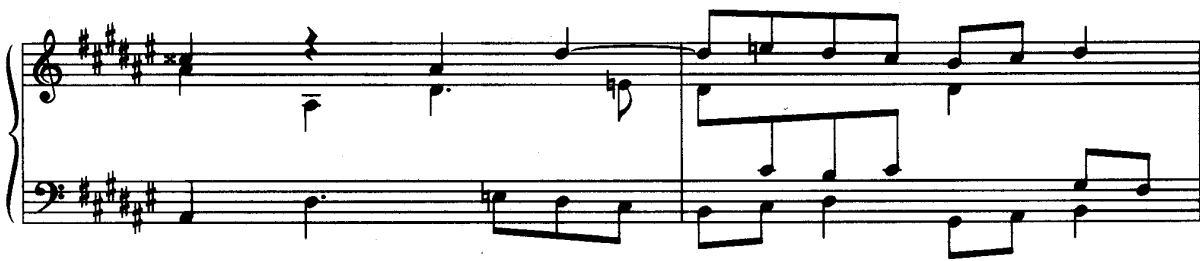


Abb. 4: Fuge dis-Moll, Takte 52-53

Auf der Zählzeit vier setzt das Thema in Takt 47 im Sopran ein – in einer rhythmischen Variante, die später zu erläutern sein wird:<sup>6</sup>

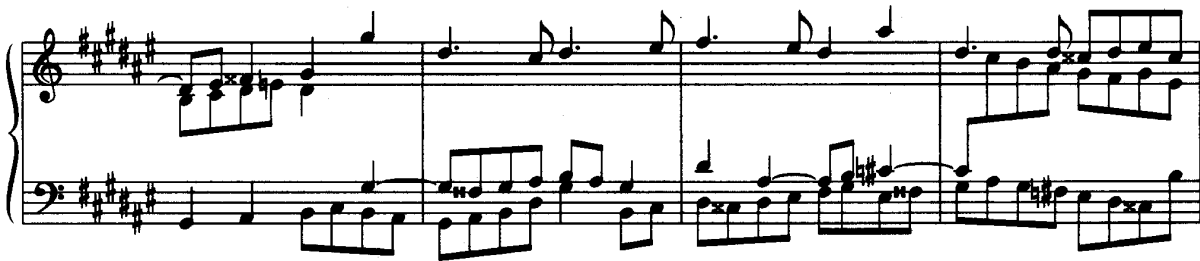


Abb. 5: Fuge dis-Moll, Takte 47-50

Daß Bach alle vier möglichen Einsatzpunkte nutzt, zeigt, daß die metrische Mehrdeutigkeit ein entscheidendes Kriterium für die Anlage des Themas war.

### Intervallische Untersuchung

Das Thema enthält einen Quintsprung aufwärts, später die Folge Quintsprung abwärts und Quartsprung aufwärts<sup>7</sup>, ansonsten nur Sekundschritte.<sup>8</sup> Quarte und Quinte sind diejenigen Intervalle, die in der tonalen Beantwortung gegeneinander ausgetauscht werden. Bach erhält durch diese Möglichkeiten zwei variante Einsatzöne. So kann er in Takt 24 die Engführung zwischen Thema und rhythmischer Variante nur durch einen Quartsprung ansetzen, da er beide Einsätze in der Unterquinte im Abstand einer Viertelnote kombiniert (s. Abb. 6). Hingegen

6 Vgl. „Sequentielle Untersuchung“.

7 Zu den sequentiellen Konsequenzen dieser Intervallfolge vgl. „Sequentielle Untersuchung“.

8 Zur Interpretation des Themas nach Christoph Hohlfelds Melodielehre vgl. Hohlfeld 2000, 18f.

muß er in den Takten 44 und 45 für die Engführung der Umkehrung, die er im Abstand einer halben Note führt, den Quinteinstieg verwenden (s. Abb. 7). Denn bei einem Quartsprung abwärts würde der Sopran bei dieser Einsatzfolge eine dissonante Quarte zum Baß bilden.



Abb. 6: Fuge dis-Moll, Takte 24-26



Abb. 7: Fuge dis-Moll, Takte 44-46

Die tonale Beantwortung des Comes verändert zwingend die Intervall-Konstellation des Themas: Der Quintsprung aufwärts wird zu einem Quartsprung, anschließend wird der Sekundschrift in einen Terzsprung umgewandelt (s. Abb. 8). Damit ergibt sich eine weitere Möglichkeit, das Thema nach den Gegebenheiten der Engführungen zu modifizieren. Hiervon macht Bach in Takt 64 Gebrauch, um das Thema der Augmentation im Baß anzupassen. Diese gibt einen zweifachen Quintfall vor, dem nur durch eine Korrektur des Themas gefolgt werden kann. Dazu benutzt Bach die aus dem Comes bekannte Terz-Variante; da das Thema in Umkehrung steht, handelt es sich hier um eine fallende Terz (s. Abb. 9).

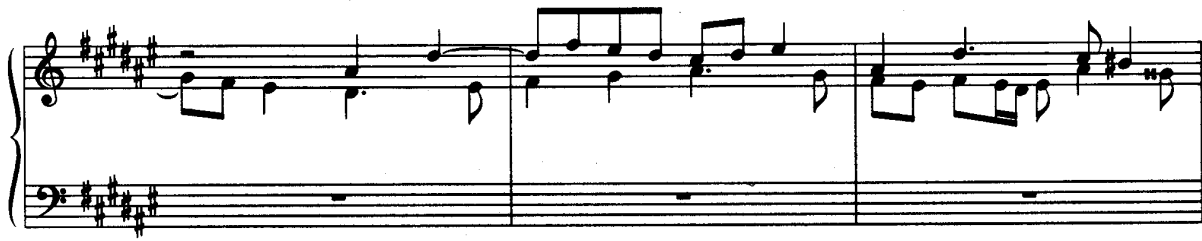


Abb. 8: Fuge dis-Moll, Takte 3-5

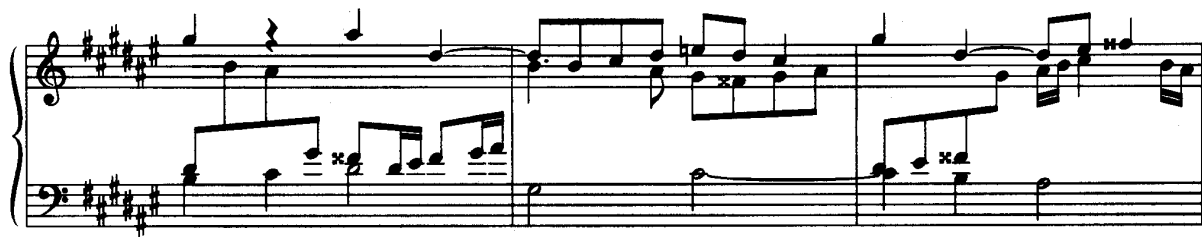


Abb. 9: Fuge dis-Moll, Takte 64-66

Bach wählt also ein Thema, dessen tonale Beantwortung verschiedene Intervall-Konstellationen bietet, aus denen er sich bei Einführungen je nach kontrapunktischer Situation bedienen kann.

### Symmetrische Untersuchung, horizontal

Der Ansatz des Themas enthält eine doppelte Drehfigur. Sie läßt sich verstehen als zwei „circoli mezzî“<sup>9</sup>, die ineinandergreifen.<sup>10</sup> Auch die Achtelfigur insgesamt beschreibt einen Halbkreis bis hin zur Zielnote *ais*:

9 Zum Begriff des Circolo mezzo vgl. Bartel<sup>3</sup>1997, 114ff.; man beachte in vorliegendem Beispiel, daß in der ersten Vierergruppe der erste und der dritte Ton, in der zweiten Vierergruppe jedoch der zweite und vierte Ton übereinstimmen. Die Notenbeispiele bei Johann Gottfried Walther verwenden für den Circolo mezzo tatsächlich beide Verläufe (Walther 1732, 155). Wolfgang Caspar Printz bezeichnet dagegen nur den ersten Fall als Circolo mezzo, den zweiten als „groppo“. Im Zuge einer einfacheren Darstellung werden hier beide Verläufe als Circolo mezzo betrachtet, zumal auch Printz die Halbkreis-Idee bei der Definition des Groppo aufnimmt: „Groppo ist eine geschwind-lauffende Figura [...] und formiret im Schreiben einen halben Creiß“ (W. C. Printz, *Phrynus Mytilenaeus oder Satyrischer Componist*, 3 Bde., Dresden und Leipzig 1696, II 48; zit. nach Bartel<sup>3</sup>1997, 169). Zu berücksichtigen ist ferner, daß Bach und Walther sich aus ihren gemeinsamen Jahren in Weimar (1708-1717) kannten. Allerdings erschienen *Das Wohltemperierte Klavier* (1722) und Walthers *Das Musicalische Lexicon* (1732) erst in großem zeitlichen Abstand zu dieser Zeit.

10 Im weiteren wird dieser Teil des Themas vereinfachend „Drehfigur“ genannt.

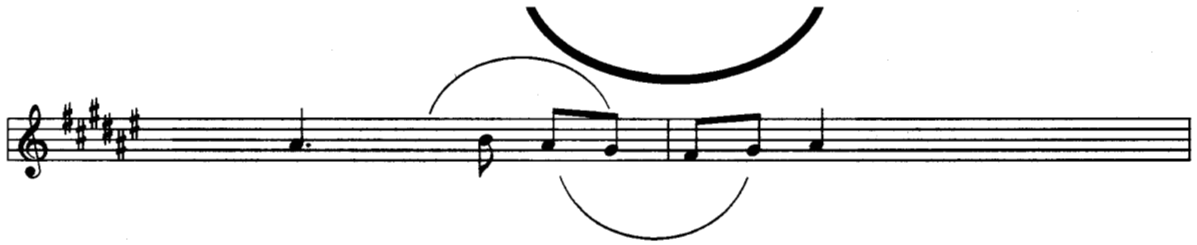


Abb. 10: Fuge dis-Moll, Drehfigur des Themas

Die Idee des Halbkreises weist voraus auf das Thema der b-Moll-Fuge (BWV 867) aus dem *Wohltemperierten Klavier* mit seinem weit gespannten Bogen:



Abb. 11: Fuge b-Moll, Thema (Sopran, aus den Takten 1-4)

In der dis-Moll-Fuge ist das *fis* tiefster Ton der doppelten Drehfigur und damit Wendepunkt der Drehbewegung. Es zieht eine Achse ins Thema, die zwar keine Symmetrie markiert, aber als Spiegelachse für die Umkehrung dient: Die Umkehrungen erfolgen so, daß die Terz *fis* immer erhalten bleibt. Die Darstellung von Originalgestalt und Umkehrung verdeutlicht dies:



Abb. 12: Fuge dis-Moll, Originalgestalt (Alt, aus den Takten 1-3) und Umkehrung des Themas (Baß, aus den Takten 44-47)

Dieses Verfahren wendet Bach in mehreren Werken an. Es hat den Vorzug, die Spannungswirkungen der Töne herauszuheben, denn „supersemitonium modi“ und „subsemitonium modi“ tauschen sich aus. Um die Strebekraft ganz zu erhalten, bilden diese Töne die Grenzen für den Ambitus des Themas. Gerade in

d-Moll steht dafür beispielhaft das Thema der *Kunst der Fuge* mit seiner Umkehrung:



Abb. 13: *Kunst der Fuge*, Thema (Contrapunctus 1, Alt, Takte 1-4) und Umkehrung (Contrapunctus 2, Alt, Takte 9-12)

Aber auch die Umkehrung der d-Moll-Fuge (BWV 851) aus dem *Wohltemperierten Klavier* ist nach demselben Prinzip gebaut:



Abb. 14: Fuge d-Moll, Originalgestalt (Takete 1-2) und Umkehrung (Takete 27-28) des Themas

Wie beim Thema tauscht Bach in der dis-Moll-Fuge auch bei der Umkehrung Quinten und Quartan gegeneinander aus. Schon beim ersten Auftreten der Umkehrung ist das Ansatzintervall eine Quarte statt einer Quinte; der Quartsprung aufwärts des Themas wird in der Umkehrung zu einem Quintsprung abwärts:



Abb. 15: Fuge dis-Moll, Takete 30-32



Originalgestalt und Umkehrung behandelt Bach in der dis-Moll-Fuge als getrennte Systeme: Die erste und zweite Durchführung ergeben zusammen den Fugen-Teil A (Takte 1-29), der das Thema in Originalgestalt (*recte*) vorstellt. Die dritte und vierte Durchführung bilden den B-Teil (Takte 30-51), der die Umkehrung (*inverso*) zunächst in jeder Stimme erklingen läßt und dann in Engführungen kombiniert. Die fünfte und sechste Durchführung ergänzen sich zum Fugen-Teil C (Takte 52-82), in dem Originalgestalt und Umkehrung zunächst in je dreistimmiger Engführung direkt aufeinander folgen und danach jeweils in verschiedenen Konstellationen Engführungen ausbilden; eine kurze Coda (Takte 83-87) beschließt die Fuge.<sup>11</sup> In Takt 64 beginnt auf Zählzeit drei die einzige Engführung einer *recte*- mit einer *inverso*-Fassung (*recte* augmentiert im Baß, *inverso* im Sopran, vgl. Abb. 9). Die Teile A (Idee) und B (Umkehrung) werden im Teil C also zu einer Synthese geführt.

### Symmetrische Untersuchung, vertikal

Die Drehfigur ist ideal für Engführungen in der Prim im Viertelabstand. Die Stimmen bilden einen Terzrahmen und tauschen die Töne; im Durchgang treffen sie sich im Unisono:

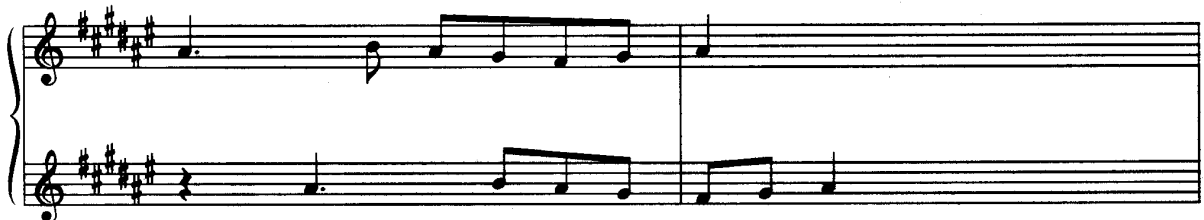


Abb. 16: Engführung der Drehfigur (aus der Fuge dis-Moll) in der Prim im Abstand einer Viertelnote

Danach kehrt das Thema zum Fundament *dis* zurück. Die Symmetrie läßt sich bis hierhin annähernd weiterverfolgen. Damit wird in der Prim auch die Engführung der Drehfigur im Abstand einer halben Note möglich: Die Stimmen kreuzen sich auf dem Ton *ais*, und der Umkehrpunkt *fis* wird durch das *dis* unterfangen:

<sup>11</sup> Vgl. Dürr 1998, 146; zur Funktion der Coda vgl. „Sequentielle Untersuchung“.



Abb. 17: Engführung der Drehfigur (aus der Fuge dis-Moll) in der Prim im Abstand einer halben Note

Da bei diesen Engführungen der Drehfigur nur Terzen als Konsonanzintervalle auftreten, läßt sich der doppelte Kontrapunkt der Oktave anwenden: Durch ihn werden die Terzen zu Sexten, bleiben also konsonant. Damit können Oktavlage und Reihenfolge der Einsätze beliebig variiert werden. Außerdem läßt sich so die Engführung der Drehfigur auch innerhalb der Umkehrung des Themas beliebig anwenden.

Dadurch, daß das Thema nach der Drehfigur zum *dis* zurückspringt, ist dem gesamten ersten Themenabschnitt ein gedachter Orgelpunkt *dis* unterlegt. Dieses *dis* ergänzt sich mit dem Terzrahmen *fis – ais* zum dis-Moll-Akkord und bildet die harmonische Basis für die Austauschbewegungen, die in der Drehfigur durch die Engführung entstehen. Dadurch können die Engführungen der Abstände Viertelnote und halbe Note in Prim und Oktave miteinander kombiniert werden (für die Prim s. Abb. 18).



Abb. 18: Doppelte Engführung der Drehfigur (aus der Fuge dis-Moll) in der Prim im Abstand von Viertelnote und halber Note

Dies ermöglicht die dreifache Engführung. Auch sie funktioniert im doppelten Kontrapunkt der Oktave: Terzen werden wieder zu Sexten; nur das Ansatzintervall der steigenden Quinte sorgt im doppelten Kontrapunkt der Oktave für ein Problem: Setzt die nachfolgende Stimme in der Oberoktave ein, so ergibt sich als Zusammenklang eine dissonante Quarte. Der Einsatz in der Oberoktave ist jedoch wünschenswert, da so die Einsätze eine durchlaufende Linie erhalten und

klar voneinander abgegrenzte Tonräume einnehmen. Bach muß daher wiederum das Thema mit einer Quarte ansetzen, die das konsonante Einsatzintervall Quinte nach sich zieht. Mit diesen Vorüberlegungen wird verständlich, warum die dreifache Engführung möglich ist (vgl. Abb. 4).

Wird nun diese Engführung bei gleicher Einsatzfolge umgekehrt, so greift die entsprechende Regel: In den Terzzusammenklängen ändert die Umkehrung nichts am Konsonanzverhältnis. Nur das Quart-/Quint-Problem verlangt nach einer Änderung: In der Umkehrung muß Bach die Quinte als Ansatzintervall benutzen:

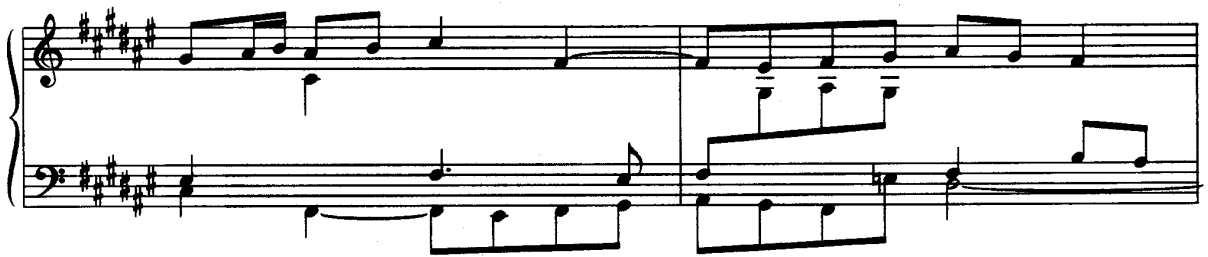


Abb. 19: Fuge dis-Moll, Takte 54-55

Bislang wurden nur Engführungen in der Prim bzw. in der Oktave untersucht. Betrachtet man noch einmal die zweistimmige Engführung im Abstand einer halben Note (vgl. Abb. 17), so lassen sich anhand der Konsonanzen bei der Drehfigur der später einsetzenden Stimme wichtige Schlüsse ziehen: Zunächst entsteht mit der Unterstimme die Terz *h – gis*, dann der Einklang *ais*, schließlich die Terz *fis – dis*. Terz und Einklang sind Konsonanzen, die im doppelten Kontrapunkt in der Quinte Konsonanzen bleiben: Verschiebt man die später einsetzende Stimme um eine Quinte nach unten, so wird aus der Oberterz eine Unterterz, aus dem Einklang eine Unterquinte. Die Drehfigur erlaubt also auch eine Engführung in der Unterquinte.

Bach läßt diese Gelegenheit nicht aus, das Ansatzintervall muß wiederum die Quarte sein, um einen dissonanten Einstieg der Unterstimme zu vermeiden:



Abb. 20: Fuge dis-Moll, Takte 27-28

## Sequentielle Untersuchung

Das auffälligste Sequenz-Merkmal wurde bereits angesprochen: Liegt das Thema im Baß, so ergibt sich im zweiten Takt des Themas durch die Intervallfolge fallende Quinte – steigende Quarte der Ansatz zu einer Quintfallsequenz. Diese Wirkung tritt noch stärker ein, wenn das Thema augmentiert wird. Daher liegt es nahe zu prüfen, ob sich das gesamte Thema durch eine Quintfall-Baßlinie fundieren läßt. Setzt der Baß nach einer halben Pause auf einer Unteroktave zum Thementon ein, so ist dies möglich. Probleme durch verbotene Parallelen bleiben einstweilen unberücksichtigt; sie können später behoben werden:



Abb. 21: Thema der Fuge dis-Moll mit Baß als Quintfall-Linie

Dieser Baß-Ansatz entspricht außerdem dem Themenbeginn in der Augmentati- on – mit steigender Quarte statt Quinte. Auf diese Weise kann Bach eine Engfüh- rung zwischen Originalgestalt und Vergrößerung ansetzen:

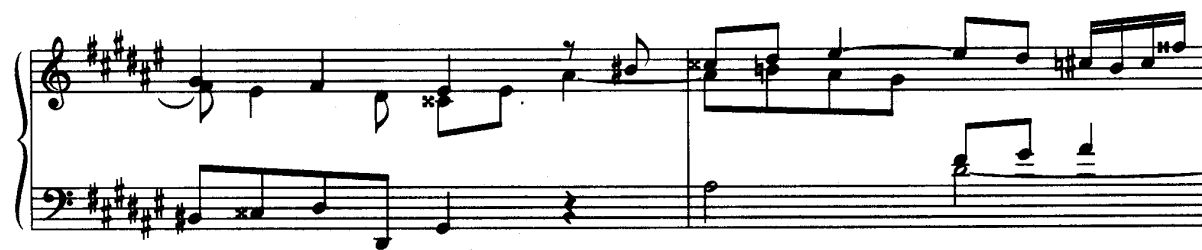


Abb. 22: Fuge dis-Moll, Takte 61-62

Dies liefert einen weiteren Schlüssel zum Verständnis der Engführung in der Quinte im Abstand einer halben Note (vgl. Abb. 20). Der Einsatzabstand ent- spricht genau dem Voranschreiten des Quintbasses: Der Baß fällt pro halbe Note um eine Quinte, der Alt setzt eine halbe Note nach dem Sopran eine Quinte tiefer ein. Die Intervall-Konstellation zwischen Alt und Baß ist damit genau die glei- che wie zwischen Sopran und Baß eine halbe Note zuvor. Zum Punkt der zwei-

ten Note des Themas bildet der Baß die Unteroktave, zum Wendepunkt der Drehfigur die Unterterz:



Abb. 23: Fuge dis-Moll, Takte 27-28 (Sopran, Alt) mit Baß als Quintfall-Linie

Die scheinbar komplizierte Engführung geht für einen kurzen Moment in einem simplen Sequenzmodell auf. Reduziert man nämlich die Engführung, die in Abb. 23 entworfen wurde, auf den absteigenden Teil der Drehfigur und fügt die Baßbewegung hinzu, so ergibt sich eine einfache absteigende, terzparallele Linie:



Abb. 24: Reduktion der Takte 27-28 aus der Fuge dis-Moll

Dies ist kein Zufall, sondern kompositorischer Plan: Dieser kurze Ausschnitt einer Quintfallsequenz schließt denjenigen Bogen, der durch die Quintstiegsequenz in Takt 15 geöffnet wurde (s. Abb. 25), ebenfalls in einem terzparallelen Gang.<sup>12</sup>

12 Ob die terzparallele Linie im Sopran in Takt 16 (erste Achtelnote) bis zum  $cis^3$  fortgeführt werden sollte, ist eine alte, ungelöste Streitfrage. In der d-Moll-Fassung der Fuge hatte Bach  $c^3$  notiert, den höchsten Ton des Ambitus; mit der Transposition nach dis-Moll überschritt dieser Ton den Stimmumfang. Bach notierte deshalb im Autograph die Überbindung nach  $h^2$ . Walther ersetzte dies wieder durch  $cis^3$ , um dem ursprünglichen Willen Bachs Ausdruck zu verleihen (vgl. Dürr 1998, 140; zur Quellenlage vgl. Kast 1958). Die Wiener Urtext Edition (Wien 1977) entscheidet sich deshalb für  $cis^3$ , die Urtext-Ausgabe von Henle (München/Duisburg 1950) hingegen behält Bachs autographes  $h^2$  bei.

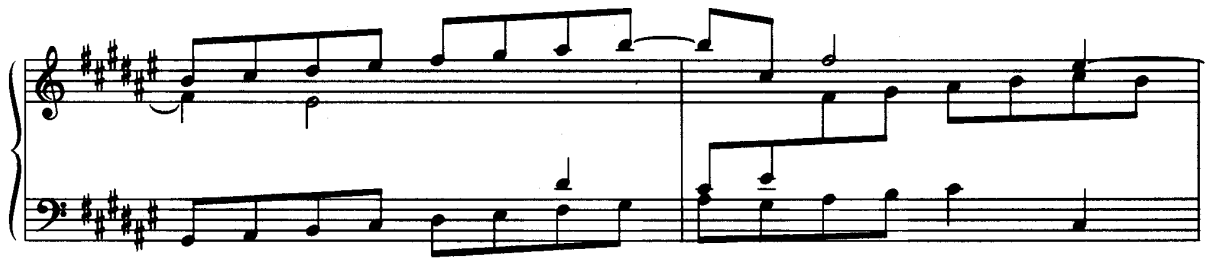


Abb. 25: Fuge dis-Moll, Takte 15-16

Auch in Takt 81 findet sich ein Achtelgang, der den Ansatz einer Quintfallsequenz darstellt. Die thematische Drehfigur fungiert als Terzmixtur, der Sopran fügt sich mit seinem Teil des augmentierten Themas nahtlos ein: Seine Linie in der zweiten Hälfte von Takt 81 wäre ein simpler 8–7-Durchgang, hielte der Baß das *gis* (Zählzeit drei) eine halbe Note lang aus. Die Achtelkette im Baß sorgt für Belebung und verhütet zugleich Quintparallelen mit dem Alt:



Abb. 26: Fuge dis-Moll, Takte 81-82

Eine weitere Möglichkeit, das Thema mit einem Quintfall-Baß zu unterlegen, ist der Einstieg mit einer Unterquarte zum Thementon: Wenn der Alt dies ausführt, kann der Baß die Quarte zu einem Sextakkord ergänzen und damit abdecken.



Abb. 27: Thema der Fuge dis-Moll mit Mittelstimme als Quintfall-Linie

Liegt das Thema in der Oberstimme, kann die Linie fallende Quinte – steigende Quarte im zweiten Takt des Themas als Terzmixtur zu einem Quintfall-Baß in

Viertelnoten interpretiert werden. Als Mittelstimme paßt genau die vorher konzipierte Quintfall-Linie in halben Noten, die den entsprechenden Teil des Themas augmentiert. Bach verknüpft so einen Quintfallsequenz-Ausschnitt in halben Noten mit einem Quintfallsequenz-Ausschnitt in Viertelnoten. Dieses Gerüst ermöglicht die Engführung von Thema und Augmentation:

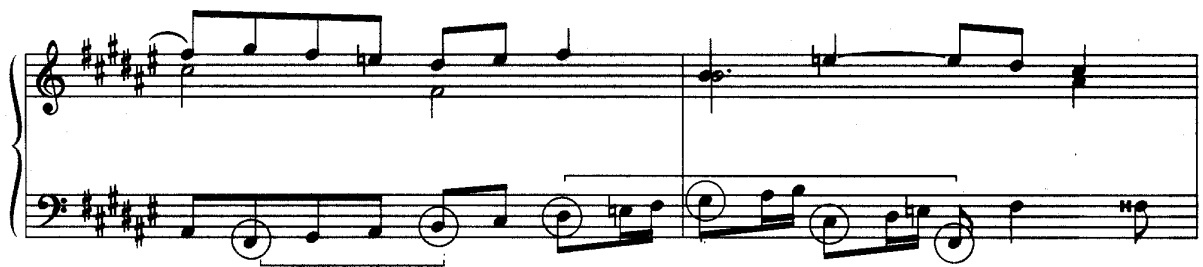


Abb. 28: Fuge dis-Moll, Takte 70-71

Mit einer Quintstiegsequenz hatte Bach in Takt 15 einen terzparallelen Gang aufwärts eingeführt (vgl. Abb. 25) und diese Idee mit einer entsprechenden Quintfallsequenz und einem terzparallelen Gang abwärts in den Takten 27 und 28 wieder aufgenommen (vgl. Abb. 20 und Abb. 24). Die letzten Takte der Fuge vereinigen in einer Quintfallsequenz die steigende und die fallende Linie. Ober- und Mittelstimme verlaufen in Sextparallelen, der Baß ergänzt zur Fächerfigur:



Abb. 29: Fuge dis-Moll, Takte 85-87

Idee, Umkehrung, Synthese: Diese Grundkonzeption, die sich schon in der Abfolge von recte- und inverso-Themeneinsätzen zeigte<sup>13</sup>, gilt auch für die Verarbeitung der Quintfallsequenz.

Auch der Aspekt des Terzfalls spielt bei der Anlage des Themas eine wichtige Rolle. Betrachtet man im Thema nur die halbtaktigen Stationen, so ergibt sich

<sup>13</sup> Vgl. „Symmetrische Untersuchung, horizontal“.

ein Terzfall, der ins Thema eingebettet ist. Diesem Terzfall im Großen, bezogen auf halbe Noten, entspricht im Kleinen der Terzfall innerhalb der Drehfigur, welche innerhalb einer Viertelnote von *ais* über *gis* auf *fis* absinkt. Bach dehnt diesen Durchgang auf eine halbe Note, indem er das Thema in einen punktierten Rhythmus überträgt<sup>14</sup>; aus der Synkope des Themenansatzes wird ein Auftakt. So ist der Aspekt des Terzfalls hervorgehoben, und dies ermöglicht wiederum eine Engführung: Denn der Terzfall der punktierten Themen-Variante und der Terzfall des originalen Themas können übereinander gelegt werden, da in beiden Fällen das Sequenzmodul eine halbe Note beträgt. Entsprechend lassen sich auch die Umkehrung von Thema und punktierter Variante terzweise ansteigend kombinieren (vgl. Abb. 5).

In der ersten dreifachen Engführung (s. Abb. 30) muß der Baß das Thema abbrechen, um den gemeinsamen Terzfall mitvollziehen zu können. Hierbei unterstreicht Bach die Wichtigkeit von fallender Quinte und fallender Terz, denn der Ansatz der Engführung geschieht mit gerade diesen Intervallen: Der Alt setzt als Unterquinte zum Sopran ein, der Baß eine Viertelnote später als Unterterz zum Alt.

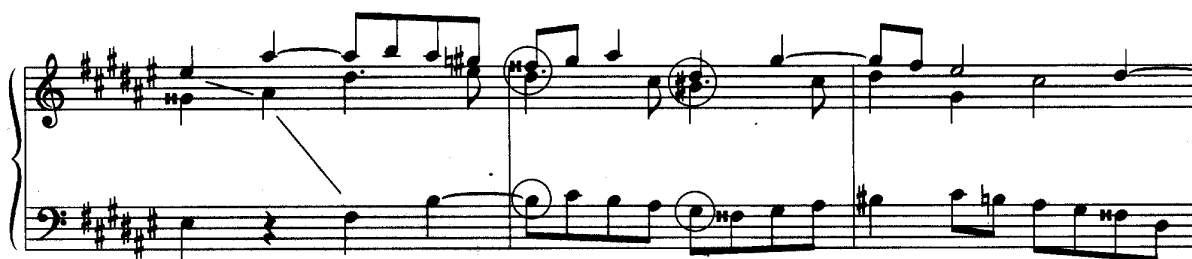


Abb. 30: Fuge dis-Moll, Takte 24-26

Noch ein anderer Terzfall wohnt dem Thema inne: Der Abstieg *h – ais – gis – fis* von Takt 1 auf Takt 2 ist eine Oberterztransposition des Abstiegs *gis – fis – eis – dis*, mit dem das Thema schließt. In der Engführung aus Thema und Augmentation können beide so simultan geführt werden (s. Abb. 31, Alt und Baß):

14 Diese Technik entnimmt Bach dem alten Stil. Vgl. bei Girolamo Frescobaldi etwa die *Canzoni alla Francese* (1645), das *Capriccio sopra la, sol, fa, re, mi* (1626) oder die *Toccatà Sesta* (1637).



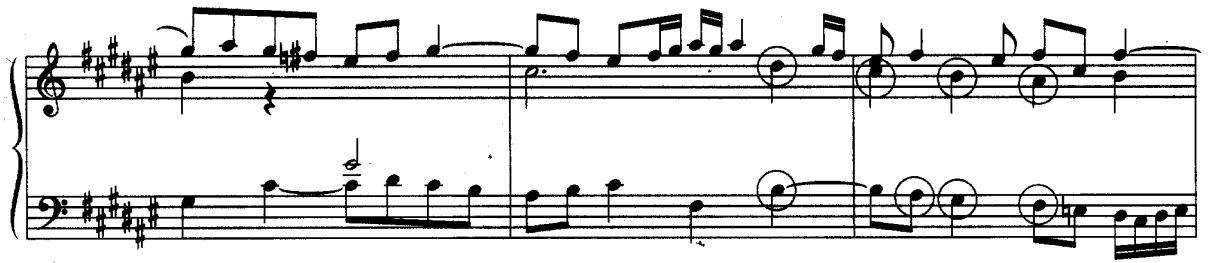


Abb. 31: Fuge dis-Moll, Takte 67-69

Von dieser Möglichkeit macht Bach auch Gebrauch bei der dreifachen Engführung mit Originalgestalt, punktiertem Rhythmus und Augmentation (s. Abb. 32). Hier greifen mehrere schon beschriebene Phänomene ineinander: Für den Ansatz benutzt Bach die Konstellation, die auch die dreifache Engführung in den Takten 52 bis 54 erlaubte (vgl. Abb. 4); danach setzt er über dem gemeinsamen Terzfall von Alt und Baß (vgl. Sopran und Alt in Abb. 5) den Sopran als Liegestimme ein und kombiniert schließlich den Terzfall des Soprans mit einem Quintfall in der Mittelstimme (vgl. Sopran und Baß in Abb. 26).



Abb. 32: Fuge dis-Moll, Takte 77-79

In der Coda der Fuge (Takte 83-87) stellt Bach Quintfall- (vgl. Abb. 29) und Terzfallsequenz (s. Abb. 33) noch einmal ausdrücklich heraus. Damit endet die Fuge nicht mit dem Thema, sondern mit den Sequenzen, welche die vielfältigen Engführungs-Kombinationen ermöglicht haben.

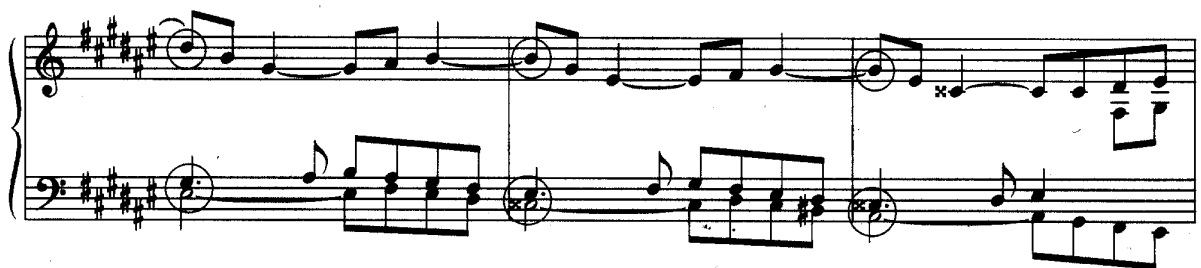


Abb. 33: Fuge dis-Moll, Takte 83-85

### 3. Schlußbemerkung

Die Untersuchungen haben gezeigt, wie Bach das Thema bewußt auf Engführungen und Umkehrungen hin konzipiert hat. Am Anfang stand die Frage, wie Bach ein Thema anlegt, damit Umkehrungen und Engführungen in vielfältigen Kombinationen möglich werden.

Mehrere Phänomene sind dabei aufgefallen: Durch seine schwebende Metrik kann das Thema auf jeder Taktzeit einsetzen. Die tonale Beantwortung zieht eine flexible Handhabung der Intervalle nach sich. Eine Drehfigur im Zentrum des Themas eignet sich ideal für Engführungen. Und das Thema ist mit gleich zwei grundlegenden Sequenzmöglichkeiten ausgestattet, die folgerichtig die gesamte Fuge bestimmen.

Der Bau der Fuge folgt einer großen, übergeordneten Konzeption: Idee, Umkehrung, Synthese. Dieses Prinzip gilt für die Abfolge der recte- und inverso-Themeneinsätze ebenso wie für das Auftreten der Quintfallsequenz.

Ist es reine Spekulation, wenn man diese Konzeption nun rückblickend auch auf das Thema bezieht? Die Quint-Eröffnung in die Synkope hinein und der anschließende *Circolo mezzo* als „Idee“ – die gegenläufige Bewegung als „Umkehrung“ – und die „Synthese“ durch den erneuten Sprung in die Synkope mit Rückführung zum Grundton *dis*? Hier, in der Abwärtsbewegung dieser „Synthese“, wird genau jene Achtelnote *fis* nochmals berührt, die zugleich auch Wendepunkt der Drehbewegung war, jenes *fis*, das nach Hohlfeld in der Projektion auf die Gesamtform den ersten inverso-Themeneinsatz markiert, der nämlich in Fis-Dur angesetzt wird (Hohlfeld 2000, 107ff.).

Es müßte doch Zufall sein, wenn dies alles Zufall wäre.

### Literatur

Bartel <sup>3</sup>1997

Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber <sup>3</sup>1997.

Dürr 1998

Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel 1998.

Hohlfeld 2000

Christoph Hohlfeld, *Schule musikalischen Denkens. Teil 2. Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven 2000.

Kast 1958

Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958.

Keller 1965

Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, (Kassel <sup>1</sup>1965), München <sup>2</sup>1981.

Preuß 1991

Volkhardt Preuß, *Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg 1991 (masch.).

Spitta 1873ff.

Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873/1880.

Walther 1732

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Neusatz des Textes und der Noten, hg. v. Friederike Ramm, Kassel 2001.

## Urtext-Ausgaben

Es wurden die Ausgaben von Henle (München/Duisburg 1950) und der Wiener Urtext Edition (Wien 1977) verwendet.

