
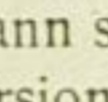
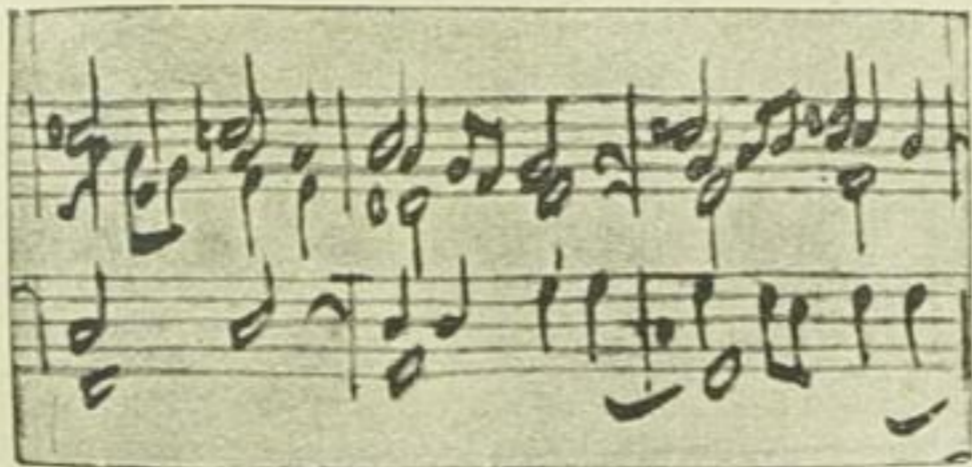
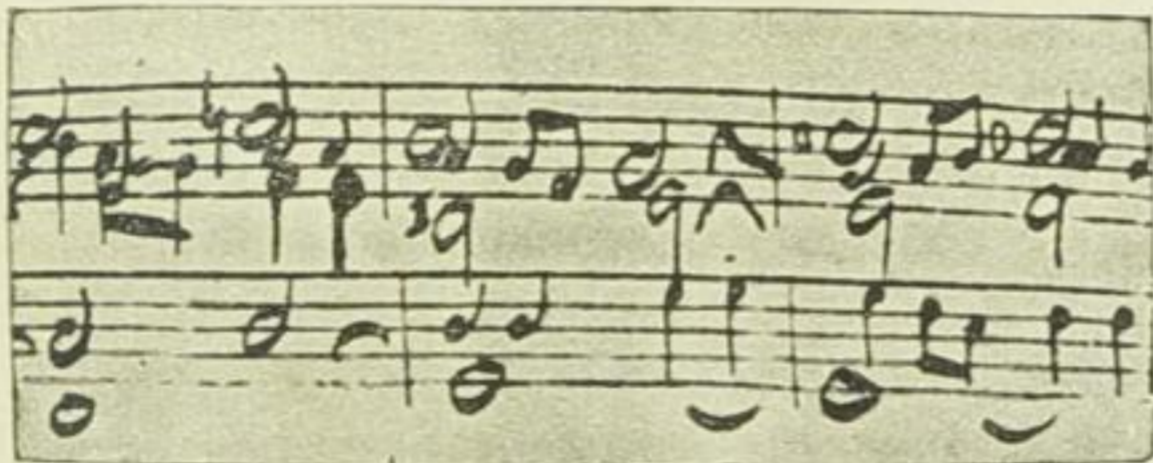


Die eindringliche, schmerzhaft gesteigerte Gebärde des Themas in dieser Form wird alle drei Male unterstützt durch eine Harmonisierung, welche es nirgends sonst in der Fuge erfährt. Dreimal bringt die Harmonie das schmerzliche „*Ais*“; aber erst im dritten Mal bricht sie zur vollen „Wechseldominante“ vor der Schlußkadenz durch. Das „*Ais*“ behauptet sich jetzt durch den ganzen Takt, der Baß durchbricht für diesen einzigen Takt (109) die Fessel des Orgelpunktes zugunsten der vollen Kraftentfaltung dieses Höhepunktes nach dreifacher Steigerung.

Sollte dieser grandiose Aufbau in der Komposition nicht gebieterischer sein als das Festhalten an einer Note des so untergeordneten Gegen-themas, zumal wenn diese Note bereits an fünf anderen viel weniger wichtigen Stellen in der gleichen Veränderung erschien? – War nicht Bach in erster Linie der große Dichter (der sich des polyphonen Stils als des Ausdrucksmittels seiner Zeit bediente), und erst lange nachher, trotz der stupendesten Meisterung dieses Stils, der „Kontrapunktiker“?

Wie leicht konnte sich, bei der handschriftlichen Verbreitung von Noten zu jener Zeit, eine solche Geringfügigkeit wie Takt 106 die Verwechslung einer halben und einer viertel Note –  statt  – bei einem der Abschreiber eingeschlichen haben, die dann später gedankenlos fortgeschleppt worden ist. Und wenn diese Version auch in Bachs eigener Handschrift stünde, würde ich immer noch dabei bleiben, daß er selbst sich wohl im Schreiben geirrt hat¹⁾ – ganz bestimmt aber nicht im Komponieren.

¹⁾ Dem widersprechen zwei eigene Handschriften Bachs. Beide zeigen die Takte 104, 105, 106:



klar und völlig gleichlautend notiert. Im übrigen ist die Deutung dieser Stelle gewiß be-
achtenswert.

Der Herausgeber