

Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

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

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

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

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

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