

Analyse Johann Sebastian Bach, Fuge c-moll BWV 871

Das vorliegende Werk stammt aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers. Es umfaßt 28 Takte und ist als vierstimmige Fuge angelegt.

Thema:

Das der Fuge zugrundeliegende Thema hat einen Ambitus von einer Quinte. Es beginnt auf der fünften Stufe, fällt zur Terz, steigt in Sekundschritten zurück, fällt zum Grundton, springt zur Quart und endet in einer rhythmisch verdichteten Terzumspielung. Es folgt dem von Bach häufig verwendeten Prinzip der schrittweisen Ausfüllung von Intervallsprüngen.

Das Thema umfaßt vier Schläge. Es beginnt auf der 2. Achtel des Taktes und endet auf der Eins des folgenden. Es wird mit Ausnahme der Mordent-Figur am Schluß (die jedoch keine Verzierung, sondern wichtiges thematisches Moment ist) in Achteln geführt. Die mensurale Anlage mit der Pause zu Beginn verhilft dem Stück bereits zu Beginn zu einer ausgeprägten Stringenz und eröffnet den anderen Stimmen eine Vielzahl von Anschluß- und Variationsmöglichkeiten.

Die harmonische Aussage ist zweideutig: es scheint sich Es-Dur zu entwickeln, bestärkt durch die betonende Umspielung des Tons es' am Schluß. Erst der Einsatz des zweiten Themas läßt eine c-moll-Sext erklingen. Durch den Quinteinsatz bedingt wird aber sofort nach g-moll moduliert, ohne daß die Tonart etabliert wäre. Eine gehörmäßige Einordnung ist also nur rückblickend möglich, indem vom Quintthema zurück auf die Tonika geschlossen wird.

Diese Mehrdeutigkeit ist ein wichtiges Charakteristikum des Themas. Es ermöglicht einen abwechslungsreichen Satz ohne an der Tonika zu kleben und eignet sich gut zur Engführung

Disposition der Themeneinsätze (Übersicht)

(Der Begriff »Zieltonart« wurde zur Verdeutlichung gewählt, da einige Einsätze stark modulierenden Charakter haben. Dieser Charakter ist auch maßgeblich für die Einstufung als »Comes«.

Die genannte Zieltonart bezieht sich im wesentlichen auf die einzelne Stimme und muß nicht unbedingt in allen anderen etabliert sein.)

#	T	Gestalt	Lage	Zieltonart	Bemerkungen
1	1	Dux	A	c-moll	Exposition des Themas ohne Kontrapunkte
2	2	Comes	S	g-moll	tonal-modulierende Beantwortung
3	4	Dux	T	c-moll	
4	7	Comes	B	G-Dur	
5	8	Dux	S	c-moll	durch Punktierung verschärft, aber auch verschleiert
6	10	Comes	A	c-moll	(eig. G-Dur, wird aber vom Baß-Kp. herabgezogen)
7	11	Dux	B	f-moll	durch Verlagerung auf das 6. Achtel verschleiert
8	14	Dux	S	c-moll	Grundgestalt; gliedert das Werk in zwei gleich lange Teile
9	15	Dux	A	c-moll	augmentiert auf doppelte Länge
10	15	Umkehrung	T	c-moll	tonal gespiegelte Variante des Themas (nicht intervalltreu)
11	16	Comes	A	g-moll	
12	16	Comes	S	c-moll	moduliert über g mel. und g mixol., auf 6. Achtel verlagert
13	17	Dux	T	F-Dur	berührt kurz die Mollterz
14	17	Comes	S	B ^b -Dur	
15	18	Umkehrung	A	E ^b -Dur	Sechzehntel zu beginn, sonst wie #10
16	19	Umkehrung	S	c-moll	durch Stausynkopen zu Beginn verschleiert
17	19	Dux	B	c-moll	wie #9
18	20	Paraphrase	A	E ^b -Dur	sehr frei und durch extreme Synkopierung sich verlierend
19	21	Umkehrung	B	c-moll	wie #10
20	22	Comes	B	G-Dur	wie #4
21	22	Umkehrung	T	G-Dur	reduziert (Sechzehntelfigur fehlt)
22	23	Dux	A	C-Dur!	trotz Modulation und Verlagerung auf das 6. Achtel erkennt man deutlich den Dux...
23	23	Comes	S	B ^b -Dur	..und seinen enggeführten Comes.
24	24	Scheineins.	T		
25	24	Dux	S	f-moll	auf das 8. Achtel verschoben
26	25	Comes	A	C-Dur	in Engführung mit #25
27	25	Scheineins.	T		
28	25	Dux	T	f-moll	endet auf vermindertem Vierklang !
29	25	Umkehrung	S	c-moll	durch rhythmische Variation verschleiert
30	26	Umkehrung	B	F [#] verm.	chromatisch gestaucht, führt in die Doppeldominante der Schlußkadenz

Die Themendisposition und die formale Anlage des Stücks sind untrennbar verbunden (s.u.).

Auffällig ist, daß nur die Exposition (T. 1-8) konsequent in allen Stimmen erfolgt. Die Durchführungen sind stets unvollständig und eignen sich daher nicht als Gliederungskriterium.

Kontrapunkte:

Das kontrapunktische Material ist sinnvoll eingeschränkt und gewinnt nur im ersten Teil gelegentlich thematischen Charakter. Es finden sich im wesentlichen Skalenausschnitte, Zweitongruppen (im Baß als Quart/Quintsprünge, im Sopran als punktierte Repetitionen) sowie sehr selten Dreiklangsbrechungen. Wo die Kontrapunkte Sprünge in der Linie aufweisen, geschieht dies oft in Anlehnung an die Gliederung und Intervallik des Themas.

Im zweiten Abschnitt wird der Kontrapunkt zunehmend aus Ausschnitten des Themas und dessen Varianten gewonnen.

Dominierendes Variationsmittel der Kontrapunkte ist die Sequenz.

Formaler Aufbau / Kompositionstechnik:

Die Exposition des Themas wird vom Alt solo bestritten und dadurch herausgehoben; es gibt keine vorgezogenen Begleitstimmen.

Das Stück ist klar in zwei etwa gleich lange Teile gegliedert: die Einsätze #8 und #9 bilden, da sie ebenfalls unbegleitet erklingen, eine deutliche Mittelzäsur.

Für den ersten Teil sind freie Kontrapunkte mit großem Ambitus und ein durchsichtiger Klang charakteristisch, bedingt durch die weiten Lagen und den hier maximal dreistimmigen Satz. Außerdem zeichnet er sich durch eine leichte, springende Baßführung aus.

Die Exposition mit ihrer geringen harmonischen Dichte und den ausschweifenden Kontrapunkten hat klar gegeneinander abgegrenzte typische Metren und Lagen für jede Stimme und ist daher leicht durchzuhören.

Sie geht in Takt 8 über in eine engere Polyphonie, die durch rhythmische Durchbrechung den Hörer vor einige Probleme stellt. Gibt man der Versuchung nach, dem konstanten Sechzehntelpuls der ineinandergreifenden Rhythmen zu folgen, hört man leicht nur noch Akkordbrechungen und verliert die Einzelstimmen.

Gegen Ende des ersten Teils (T. 10) gewinnt der Satz wieder einen stärker linearen Charakter.

Er schließt er auf der fünften Stufe.

In der zweiten Hälfte verdichtet sich das Werk zunehmend.

Die Kontrapunkte lehnen sich näher an das thematische Material an, und neue Durchführungs-techniken (Augmentation, Umkehrung und freiere Paraphrase) treten hinzu. Es finden sich mehr als doppelt so viele Themenzitate wie im ersten Teil. In zumeist engerer Lage wird volle Vierstimmigkeit erreicht.

Bach nutzt geschickt die Eigenschaft der Spiegelgestalt, im Gegensatz zum Originalthema zum Grundton zu führen. Dies mag erklären, daß sie am Anfang noch nicht vorkommt, weil so zu früh ein Ruhepunkt erzeugt würde.

Zwar wird der harmonische Raum im Vergleich zum Anfang nicht wesentlich erweitert, die Modulationen folgen jedoch rascher und abrupt aufeinander. Während Bach im ersten Teil die Töne, die zur Modulation alteriert werden, in der Ursprungstonart zuvor ausspart, werden nun Stammton und Alteration in verschiedenen Stimmen unmittelbar entgegengesetzt (vgl. u.a. T. 17: A: as', T: a sowie T. 18: S: d", T: des').

In der Regel wird unvollständig moduliert, viele Tonarten werden nur berührt.

Gegen Ende werden sogar gleichnamige Dur- und Molltonarten fast ohne Vermittlung gegenübergestellt.

Zu Beginn des zweiten Teils sind die Stimmen wieder metrisch getrennt (hier durch Augmentation), gehen jedoch analog wie zuvor bald in einer stärkeren Durchbrechung auf. Durch Hinzutreten aller vier Stimmen wird gegenüber dem Anfang eine weitere Steigerung erzielt.

Der Satz beruhigt sich in Takt 21 und steuert einen ersten Schluß an (T.23); dann jedoch gewinnt das Thema erneut die Oberhand und wird auf vielfältige Weise in kürzester Zeit nochmals durchgeführt. Bach verstärkt diese Zuspitzung durch extreme Engführung und Scheineinsätze im Tenor.

Bevor eine abschließende Kadenz möglich ist, bedarf es allerdings einer Ausdünnung, die er unter Auflösung der strengen Vierstimmigkeit mit arpeggierten Akkorden erreicht. In diesen Satz- und themenfremden Gestalten scheint die Fuge ein letztes Mal Atem zu schöpfen, um dann in einem c-moll-Akkord aufzugehen.

Auffällig ist, daß Bach hier - anders als in den meisten Moll-Stücken des Wohltemperierten Klaviers und anderen zeitgenössischen Werken - die Terz nicht nach Dur alteriert. Durch die sehr spannungreiche Doppeldominantkadenz zuvor erzielt der Mollklang genug Entspannung und Offenheit, um Schlußfunktion übernehmen zu können.