

**Formale und harmonische Analyse von
Johann Sebastian Bachs
Präludium und Fuge in D-Dur (BWV 532)**



Hausarbeit von Burkhard Schlothauer 6.Semester
Matrikelnummer 217484 der Technischen Universität Berlin

eingereicht bei Prof. Dr. Christian Martin Schmidt
im Wintersemester 2003/4

0. **Einleitung**

1. **Allgemeines und Überblick über die Form des Werks**

2. **Vierteiliges Präludium in D-Dur**
 - 2.1 Teil A – Achttaktige Einleitung in D-Dur
 - 2.1.1 Zäsur
 - 2.2 Teil B – Fünfeinhalbtaktiger Einschub in Fis-Dur und eintaktige Überleitung
 - 2.2.1 Zäsur und Überleitung
 - 2.2.2 Zäsur
 - 2.3 Teil C – 80-taktiger modulierender Hauptteil „Alla breve“
 - 2.4 Teil D – Elfeinhalbtaktiger Schlussteil „Adagio“

3. **Vierteilige Fuge in D-Dur**
 - 3.1 Beschreibung der motivischen Elemente
 - 3.1.1 Fugensubjekt
 - 3.1.2 Beschreibung des Kontrasubjekts²
 - 3.1.3 Varianten des Kontrasubjekts
 - 3.1.4 Begleitvarianten des Subjektkopfes S(a)
 - 3.1.5 Varianten von KS(b)
 - 3.1.6 Harmonisierung der Sequenz S(c)

4. **Die Formteile der Fuge**
 - 4.1 Erster Teil (erste Einsatzgruppe oder „Exposition“)
 - 4.2 Zweiter Teil (zweite Einsatzgruppe)
 - 4.3 Dritter Teil (tonale Erweiterung und Variation des Materials)
 - 4.4 Vierte Phase - Rückkehr zur Tonika und toccataartiger Schlussteil

5. **Zusammenfassende Bemerkungen**

Anhang:

Tabelle Präludium Teil C

Tabelle zur Fuge

0. Einleitung

Mit Präludium und Fuge BWV 532 verbindet mich eine besondere emotionale Qualität des Erlebens. Inzwischen kenne ich die meisten Orgelwerke von Bach, und dennoch ist dieses Werk etwas Besonderes für mich geblieben. Als ich das Präludium zum ersten Mal hörte, hatte ich das Gefühl, der Boden unter mir würde seine Festigkeit verlieren, als würde ich abwärts gezogen, taumeln. Klirrende Dissonanzen trieben mir Tränen in die Augen. Manche überraschenden harmonischen Wendungen im letzten Teil des Präludiums klangen nach Revolution, das Ganze wirkte wild und anarchisch, war beim Hören in seiner Form nicht fassbar. Unter diesem Eindruck konnte ich die Anekdote nachvollziehen, der zufolge Bach sich in Arnstadt als Organist unbeliebt machte, weil die Gemeinde nach seinen einleitenden Improvisationen oft nicht wusste, auf welchem Ton sie mit dem Gemeindegesang beginnen solle.

Ich konnte mir nicht hinreichend erklären, warum gerade dieses Werk es mir so angetan hatte. Präludium und Fuge bestehen aus sehr einfachen thematischen Elementen, die keinen melodischen Zauber besitzen, nicht sonderlich attraktiv, teilweise schwer erinnerbar sind. Das Geheimnis musste an anderer Stelle zu suchen sein, eher in der harmonischen Konstruktion oder der Form. Also nahm ich mir vor, das Stück eingehend zu analysieren, um etwas darüber herauszufinden, was es so besonders macht, warum es mich so stark berührt.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich die Ergebnisse meiner Analyse präsentieren.

Das Geheimnis um die starke Erregung aber, die mir diese Musik beschert, so muss ich zugeben – es bleibt im Grunde ungeklärt.

1. Allgemeines und Überblick über die Form

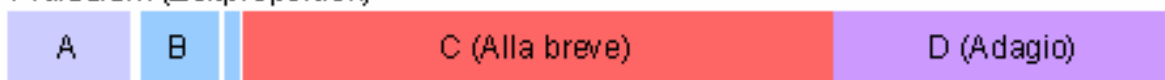
Vermutlich im Jahre 1709 in Weimar entstanden, gehört das Werk mit einer Spieldauer von etwa 10 bis 11 Minuten (bzw. 244 Takten: Präludium 107 Takte, Fuge 137 Takte) zu den längeren Präludien und Fugen des jungen Bach – wobei das Präludium mit etwa 4 bis 5 Minuten einen großen, über die Funktion des Vorspiels weit hinausgehenden und der Fuge gleichrangigen Formteil darstellt.

Das klar vierteilig angelegte Präludium steht im 4/4-Takt (Teile A, B, D), Teil C durch die Bezeichnung „Alla breve“ quasi im 4/8-Takt. Die Formteile haben ausgesprochen unterschiedliche Dauern, kontrastieren miteinander und sind durch Einschnitte und Tempoangaben eindeutig voneinander abgegrenzt. Teil A ist inklusive der Pause 9 Takte lang, Teil B umfasst 5½ Takte zuzüglich eines Überleitungstakts. Berücksichtigt man das doppelte

Tempo (Alla breve) und setzt dieses in Relation zum Haupttempo, so entspricht der Umfang des C-Teils nur 40 Takten im Haupttempo. Der Schlussteil D ist mit „Adagio“ überschrieben und erstreckt sich über 11½ Takte, was auf das Haupttempo bezogen etwa einer Länge von 22 Takten entspricht. Teil C ist also in etwa so lang wie die Teile A+B+D zusammen.

In der unten stehenden Grafik sind die Formteile in eine zeitliche Relation zueinander gesetzt, die die verschiedenen Tempi berücksichtigt. Die Pausen zwischen den Teilen sind durch Aussparungen angedeutet. Es ist klar, dass die Spieldauer von Präludium und Fuge je nach Interpretation variieren kann. Das Verhältnis der Teile untereinander dürfte meines Erachtens bei gewissenhafter Umsetzung des Notierten jedoch nicht sehr unterschiedlich ausfallen.

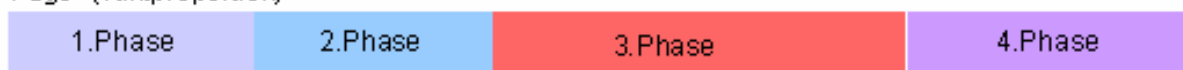
Präludium (Zeitproportion)



Die vierstimmige Fuge ist ebenfalls vierteilig und steht ebenso im 4/4-Takt. Sie ist recht konventionell ausgearbeitet und es werden keine kontrapunktischen Techniken wie Engführung, Augmentation, Diminution, Umkehrung, Krebs etc. verwendet.

Die Formteile stehen hinsichtlich ihrer Dauer in einem relativ ebenmäßigen Verhältnis zueinander (1. Teil 25½ Takte, 2. Teil 26½ Takte, 3. Teil 43½ Takte, 4. Teil 31 Takte). Dritter und vierter Teil sind zusammen ca. 75 Takte und somit etwa dreimal so lang wie der zweite bzw. der erste Teil. Das Präludium besteht also aus fünfmal 25 Takten zuzüglich eines toccataartigen Schlussteils. Der dritte und vierte Formteil sind nicht leicht voneinander abzugrenzen. Ich habe mich für die vorgeschlagene Lesart entschieden, weil Einsatz 18 weitgehend vollständig ist und in der Dominanttonart A-Dur erfolgt. Außerdem findet ab diesem Einsatz die dramaturgische Vorbereitung für den Höhepunkt der Fuge, den siebenstimmigen Themeneinsatz 21, statt.

Fuge (Taktproportion)



2. Vierteiliges Präludium in D-Dur

2.1 Teil A – Achttaktige Einleitung in D-Dur

Das Präludium beginnt mit Auftakt einstimmig pedaliter im Bass; eine aufsteigende Durtonleiter in Sechzehnteln von d nach d1 endet auf der dritten Zählzeit (Motivteil a),

worauf eine wiederum auftaktige, pendelnd abwärts gerichtete Akkordbrechung in den Oberstimmen von ebenfalls acht Sechzehnteln Dauer zur eins des zweiten Takts führt. Bach verdichtet die Harmonie in der Abwärtsbewegung auf jedem vollen Achtel vom einstimmigen Sechzehntel-Auftakt bis zum vollen fünfstimmigen D-Dur-Akkord in enger Terzlage, indem er jeden angesprungenen Ton erhält. Dieser erste Takt, der eigentlich ein großer Auftakt ist, enthält ein Substrat musikalischer Substanz in elementarer Form: eine vollständige Tonleiter und eine eineinhalb Oktaven umfassende Akkordbrechung.



In den Takten 2 und 3 wird das Motiv in einer imitierenden Variante präsentiert: Auf die Tonleiter im Bass folgt eine Imitation im Alt, in Takt 3 bringt Bach Motivteil b einstimmig im Bass, worauf die Oberstimmen um eine Oktave tiefer als in Takt 1, aber identisch harmonisiert, antworten. Takt 4 stellt eine vollständige Wiederholung von Takt 1 dar. Dieser gesamte Komplex von vier Takten steht ausschließlich in der Tonika.

Direkt fortsetzend erklingt in Takt 5 eine einstimmige Variante des absteigenden Dreiklangs im Bass, diesmal auf fis beginnend, um zum Orgelpunkt A zu führen. Damit ist die Dominante erreicht; sie wird in den folgenden vier Takte bis zum Schluss dieses Teils beibehalten und mit Hilfe der in den Takten 5–8 in den Oberstimmen häufig verwendeten Doppeldominante E gefestigt.



Über den Liegeton im Bass setzt Bach ein sich in den Oberstimmen auf und ab bewegendes, zweistimmig imitierendes Sechzehntel-Laufwerk – in seiner Ausgangsform ist das „Motiv c“ im Sopran vier Viertel lang; im Verlauf der Takte 5–7 wird es viertelweise bei jedem Einsatz um einen Schlag bis auf die Dauer eines Viertels verkürzt. In Takt 8 wird es vom Tenor als drei Viertel lange Variante wiederaufgenommen, von der Oberstimme in parallelen Dezimen begleitet. Erst mit dem letzten Viertel des achten Takts beschließt Bach die Einleitung mit einem kurzen A-Dur-Dreiklang.

Bach, der das Stück selbst gespielt haben dürfte, demonstriert mit dem solistischen Einsatz des Pedals in der Einleitung und im weiteren Verlauf seine Kunstfertigkeit als Organist – zu seiner Zeit war der gleichwertige Einsatz des Pedals auf vielen älteren Orgeln noch gar nicht

möglich. Der Lübecker Orgelmeister Dietrich Buxtehude, den Bach im Winter 1705/06 aufgesucht hatte¹, könnte das virtuose Pedalspiel in Bachs Orgelmusik angeregt haben. Durch die Gegenüberstellung von solistischem Pedal und Tuttiensätzen der Manualstimmen entsteht eine konzertante Wirkung, die Präludium und Fuge gleichermaßen prägt.

Mit den motivisch ausgesprochen elementaren, tonikafixierten Anfangstakten und dem Orgelpunkt auf der Dominante festigt Bach die Grundtonart des Stücks.

2.1.1 Zäsur

Die Dreiviertelpause zwischen Teil A und Teil B stellt einen echten Schnitt dar. Auf sie folgt ohne jede Vermittlung Fis-Dur, die III. Stufe der D-Dur-Skala, die bezogen auf die Grundtonart D-Dur die stark tonartfremden Töne ais und eis enthält. Die Pause ist zu kurz, um vergessen zu machen, was war – die Dominante nämlich mit ihren inhärenten und vorweggeahnten Folgeharmonien –, aber lang genug, um den Akkord trotz Nachhallzeit verklingen zu lassen. Sie ist ein Innehalten, Verweilen, eine rhetorische Erhebung, eine Frage nach dem Danach und betont die dramatische Wirkung des abrupten Tonartwechsels.

2.2 Teil B – Fünfeinhalbtaktiger Einschub in Fis-Dur und eintaktige Überleitung

Über dem in diesem ganzen Teil gehaltenen Orgelton Fis wird eine punktierte, durch größere Sprünge „aufgeladene“, jambische Variante des Teilmotivs b aus der Einleitung präsentiert, bei der außerdem die Richtung der Akkordbrechung verändert ist. In Takt 10 springt der Tenor durch die Töne des Dominantseptakkords Fis7 (mit kleiner None) von der Septime e2 nach ais1 einen Tritonus abwärts, dann von cis2 nach e1 eine große Sexte, von g1 nach ais eine verminderte Septime, um dann von e1 kommend in d1 (auf der eins des Takts 11) als langem Ton zur Ruhe zu finden. Takt 11 steht in der VI. Stufe h-Moll, diesmal springt der Alt – er führt auf die eins des nächsten Takts hin, zu eis1 – und der Tenor leitet durch eine punktierte Skala c1-h-a zum Halteton gis auf der ersten Zählzeit in Takt 12. Der verminderte Septakkord über eis (Substitut der Dominante von Fis) ist erreicht, über dem Orgelton Fis wirkt er durch die lang gehaltenen Reibungen Fis-eis1 und Fis-gis sehr stark dissonant. Im Sopran wird das Sprungmotiv angedeutet, um dann auf drei als neues Element 32stel-Terztriller einzuführen. Abgewandelt – immer von d1 ausgehend – führt der Tenor auf 3++ das Sprungmotiv weiter, um dann in Takt 13 auf dem dritten Schlag, von d1 das eis abwärts anspringend, die Terztriller zu übernehmen. Das d wird vom cis abgelöst, der Akkord ist zum Dominantseptakkord über

¹ Breig, Werner: „Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge“, in: die Musikforschung, Vol.48, (1995) S.51

Cis geworden. Takt 14 verstärkt den Orgelton Fis durch Oktavierung im Manual und rückt Fis als harmonischen Bezugspunkt wieder stärker in den Vordergrund. Ab dem zweiten Viertel ist Fis-Dur wieder erreicht – von dominantischen Sechzehntel-Vorhalten umspielt, wird durch eine absteigende Sextakkordkette zum fünfstimmigen Akkord Fis-Dur in enger Oktavlage geführt.

Teil B kontrastiert stark mit Teil A – er führt in eine weit entfernte Tonart und beinhaltet stark dissonierende Klänge, der punktierte Rhythmus und 32stel-Triller herrschen vor, wohingegen Teil A durch homogene Sechzehntel-Bewegung und Tonikabezug geprägt ist.

2.2.1 Zäsur und Überleitung

Ein Schnitt, als Dreiachtelpause notiert, trennt den Fis-Dur-Akkord vom nachfolgenden D-Dur: Nach der überraschenden Wendung nach Fis-Dur und der anschließenden Festigung wird jetzt unerwartet in die Tonika, die doch auf den Dominantschluss der Einleitung hätte folgen müssen, in Form eines 32stel-Laufs „hineingeeilt“. Dieser Lauf – von d nach fis2 als höchstem Ton – endet in einem sechsstimmigen D-Dur-Akkord in enger Lage, der als halbe Note notiert ist – im Gegensatz zu den vorangegangenen Schlussklängen, die im Fall von Teil A ein Viertel und im B-Teil ein Achtel lang sind.

2.2.2 Zäsur

Die Bezeichnung „Alla breve“ zeigt einen neuen Formteil an, der interessanterweise mit einer Viertelpause beginnt, einer ausnotierten Zäsur. Bach hätte die vorhergehende Schlussnote von Teil B als Dreiviertelnote notieren können. Dass er dies nicht getan hat, zeigt ein Innehalten und einen darauf folgenden Neubeginn an, wobei der Fluss des Tempos zumindest für einen Augenblick unterbrochen wird.

2.3 Teil C – 80-taktiger modulierender Hauptteil „Alla breve“

Die Anfangstakte 16–19 erwecken den Eindruck, als könne nun ein vierstimmiger polyphoner Satz folgen, doch in Takt 19 setzt bereits das diesen Teil durchgängig beherrschende Motiv ein (wobei Motivteil 1 nur einmal in der abgebildeten Form erscheint):

Takt 19

Motivteil 1

Motivteil 2

Dreiklangsbrechungen aus jeweils vier Achteln werden sekundweise abwärts sequenziert oder aber auf der Stelle pendelnd über mehrere Schläge beibehalten. Aus diesen beiden Elementen – der dynamisch nach unten „taumelnden“ Sequenz (meist ohne harmonisch eindeutigen Bass) und dem statischen Pendeln (mit eindeutigem harmonischem Bass, z.B. Takt 38 folgende) – ist Teil C zusammengesetzt. Das Dreiklangsbrechungsmotiv ist nicht fest als Thema definiert, es lässt eher den Eindruck einer stetigen Bewegung entstehen; dadurch tritt der harmonische Verlauf in diesem Teil in den Vordergrund. Als Begleitung der Sequenzen werden stark dissonierende synkopische Vorhaltsketten eingesetzt, während die statischen Teile meist zwischen der jeweiligen Tonika und Dominante pendeln. Die Geschwindigkeit des Harmoniewechsels ist bedeutend höher als in den vorangegangenen Teilen, sie hat sich von Teil A zu Teil B gesteigert und steigert sich nun noch einmal: die Harmonie wechselt meist viertelweise, was einem achtelweisen Wechsel im Haupttempo (Alla breve!) entspricht.

Da im Fall des Sequenzmotivs die Achtelbewegung häufig in der Bassstimme stattfindet und der Bass im harmonischen System schwerer wiegt als die Oberstimmen, ist es nicht einfach, die Harmoniefolgen zu analysieren. Vorhaltsketten deuten auf Quintfallsequenzen hin, die sich aber in diesem Fall nicht ohne Weiteres erschließen. Da viele der verwendeten Akkorde vier verschiedene Stimmen und durch Vorhalte zusätzliche harmoniefremde Töne enthalten, sind die Klänge häufig mehrdeutig. Oft fehlt ihnen noch dazu der Grundton. Wenn wir allerdings einen Blick auf Takt 36 und 37 werfen, können wir anhand der harmonisch eindeutigen Bassstimme die Harmoniefolge e – A – D – G – cis verm. – Fis – h erkennen – eine diatonische Quintfallsequenz in D-Dur, die über die Fis-Dur nach h-Moll moduliert. In den Takten 23–25 und 32–33 begegnen wir demselben Motiv und stellen bei genauer Betrachtung dieselbe Harmoniefolge in verschiedenen Ausgestaltungen fest. Wendet man die gewonnenen Erkenntnisse auf die anderen Sequenzen dieses Teils an, so lassen sich auch aus diesen die diatonischen Quintfolgen herauslesen. Häufig folgen mehrere Sequenzen direkt aufeinander und werden für schnelle Modulationen in verwandte Tonarten verwendet – vielleicht entsteht dadurch das Empfinden des unsicheren Fundaments, ja der Bodenlosigkeit?

Auf jeden Fall hat der ganze Teil C des Präludiums einen improvisatorischen Charakter ohne eindeutige Formgebung. Mit einem Rest Unsicherheit lässt sich Teil C in vier etwa gleich lange Abschnitte einteilen:

- A) Dynamische Phase bis Takt 37/3, Tonarten D-Dur und h-Moll, kurz fis-Moll
- B) Überwiegend statische Phase bis 59/3, Tonarten h-Moll, fis-Moll, D-Dur
- C) dynamisch/statische Phase bis 79/1, Tonarten A-Dur, D-Dur, G-Dur
- D) überwiegend dynamische Phase bis 96/2, Tonarten e-Moll, E-Dur, A-Dur, D-Dur

In der beiliegenden Tabelle „Präludium Teil C“ sind die dynamischen und statischen Teile in ihrer Reihenfolge und Dauer aufgelistet.

Die letzte Quintfallsequenz des Präludiums (Takt 89–93), bei der die Synkopen der Vorhaltskette (wie bereits in Takt 65 folgende) sehr wirkungsvoll in der Bassstimme erscheinen, endet mit einer Trugschlussbildung in D-Dur über der Basslinie Fis-G-A-H, die in der Folge noch zweimal vollständig wiederholt wird – die Erwartung der finalen Schlussbildung wird verstärkt. Eine dritte Wiederholung endet mit einer Fermate auf der Dominante A mit Quartvorhalt, der sich mit dem letzten Achtel auflöst – ein Innehalten, nach dem man den Schlussakkord D-Dur erwarten würde.

2.4 Teil D – Elfeinhalbtaktiger Schlussteil „Adagio“

Doch der nun im Bass vollzogene Abwärtssprung hat nicht D, sondern Dis zum Ziel. Der Leitton cis₂ im Sopran wird nicht nach d₂ geführt, sondern abwärts nach c₂, so dass der verminderte Septakkord über Dis erklingt. Dis und fis₁ werden gehalten, während im Sopran und Tenor ein stufenweiser Achtelgang in Dezimen nach e-Moll auf der ersten Zählzeit von Takt 97 führt.

In Takt 97 begegnen wir einem Element aus der Überleitung von Teil B zu C wieder, der 32stel-Tonleiter, diesmal e-Moll äolisch über eine Oktave. Dieser Lauf aber mündet im Gegensatz zu seinem Verwandten weit entfernt im verminderten Septakkord über Gis – die zweite Stufe e wurde dominantisiert. Gis und h₁ werden gehalten, während wieder in Tenor und Sopran der Achtelgang in Dezimen zur Auflösung führt, diesmal zu a-Moll mit einem Nonenvorhalt. Der Bass springt wie zur kadenzierenden Festigung von a hinab zu A und von dort hinauf nach d – aber über diesem d steht nicht d-Moll, sondern der neapolitanische Sextakkord in a-Moll, dessen doppeldeutiges Wesen B-Dur in sich trägt – in diesem Kontext die Trugschlussbildung von d-Moll. Tatsächlich folgt jetzt eine B-Dur-Tonleiter in 32steln von f₁ hinauf zu b₂. Von b₂ springt der Sopran hinab zum gis₁, auf der ersten Zählzeit von Takt 99 erklingt der E-Dur-Septakkord mit D im Bass, ein krasser harmonischer Bruch. Zwar ist dieser Akkord als Dominantseptakkord von a-Moll leicht zu erklären, aber seine Vorbereitung durch eine B-Dur-Skala zeigt den Willen Bachs zur Schockwirkung. Dieser Sekundakkord führt zu a-Moll mit c im Bass, zwei Sechzehntel Bassdurchgang abwärts zum A folgen, darauf unmittelbar ein Sprung aufwärts zum fis. Ab hier wird das Pedal zweistimmig gespielt und der Satz somit fünfstimmig harmonisiert – die zweite, tiefere Bassstimme tritt mit H hinzu, H-Dur mit Sextvorhalt führt zu E-Dur mit großer Septime und Nonenvorhalt. Der nach drei Schlägen folgende verminderte Septakkord über D leitet über zu einem ganzen Takt in a-Moll

als liegendem Klang in den Oberstimmen. Hier kommt die harmonische Mehrdeutigkeit des verminderten Septakkords deutlich zum Tragen: er kann die Dominante sowohl zu A als auch zu C repräsentieren. Unter dem liegenden Klang bewegt sich der Bass in Achteln von c zu A, um dann mit seiner Unterstimme auf e liegen zu bleiben. Der darüber liegende C6/a-Moll-Akkord wandelt sich zu E4/6, zum Quartsextvorhalt, E-Dur kombiniert mit Achteldurchgangsnoten, für die Dauer eines Viertels E-Dur und dann wieder zurück zum verminderten Septakkord über D auf dem letzten Viertel von Takt 102. Jetzt führt uns die Reise überraschend für die Dauer von zwei Vierteln zum verminderten Septakkord über Cis. Dieser wird nicht durch chromatische Rückung eingeführt, sondern durch Gegenbewegung der Unterstimmen, während die Oberstimmen in den neuen Klang hineinspringen.

Es ist ebenfalls nicht naheliegend, dass der Bass nun auf der dritten Zählzeit von Takt 103 um F hinunter fällt, dass ohne Überleitung in einen Klang gewechselt wird, der zweimal f, einmal a, den kurzen Vorhalt e und als langen Vorhalt cis enthält. E und cis verschwinden und machen d und f Platz, wir erkennen d-Moll in Sextakkordlage, oder ist es F-Dur mit hinzugefügter Sexte? Der verminderte Septakkord auf Cis könnte je nach Deutung zu beiden Klängen führen. Der nächste Klang auf der eins von Takt 104 ist eindeutig g-Moll, die darauf folgende einstimmige Akkordbrechung im Sopran eindeutig die Durparallele Es-Dur – ein Einschub. Im Bass folgt in Takt 105 eine ganze Note lang A als dominantischer Orgelpunkt. Darüber schichten sich Vorhaltsklänge, die zwischen A-Dur und d-Moll changieren – interessant der übermäßige Akkord f-a-cis, der zu beiden Klängen gleichermaßen gehört. Auf 3+ tritt in der zweiten Bassstimme eine absteigende Linie b-a-g (kleine None und Septime) zur Dominante hinzu und führt zum fis auf der eins von Takt 106. Der tiefere Bass fällt nun vom Orgelton A endlich in die Tonika D, auch Sopran und Tenor sind auf d angekommen – aber im Alt finden wir wieder das b. Tenor und Sopran verstummen, die zweite Bassstimme geht zum g, im Bass erklingt weiterhin das tiefe D, die Altstimme umspielt verzierend das b. Auf dem dritten Viertel pausieren die Bassstimmen und in den Manualstimmen erklingt der Akkord e-g-b-cis in enger Mittellage, was ihn sehr scharf klingen lässt. Das b wird auf dem letzten Viertel zum a, eine letzte auftaktige Repetition des Akkords und auf der eins des letzten Takts erklingt ein voller sechsstimmiger D-Dur-Akkord in enger Lage mit Quartvorhalt, der sich über fis und e auf dritter Zählzeit in ein fis auflöst, das eine halbe Note lang gehalten wird. Am Ende dieses aufregenden Präludiums steht somit ein schulmäßiger Schlussakkord.

Fast alles, was in diesem letzten Teil harmonisch passiert, ist ex post erklärbar und, wenn man den Notentext liest, mit mehr oder weniger Mühe auch nachvollziehbar. Als Hörer aber, der nicht im Voraus weiß, wo es hingeht, erlebt man einige Überraschungen. Bach setzt auf den

verminderten Septakkord und bedient sich dessen immanenter harmonischer Mehrdeutigkeiten virtuos. Er nutzt auch darüber hinaus bevorzugt mehrdeutige Klänge und verzichtet auf klärende Grundtöne, so dass ein beinahe polytonaler Charakter entsteht. Weiterhin montiert er Elemente unkonventionell und unvermittelt nebeneinander: Beide 32stel-Skalen führen nicht dahin, wo sie laut unserer zwischen Teil B und C gemachten Erfahrung hinführen müssten.

Manche Klänge sehen im Notentext relativ harmlos aus und klingen auf der Orgel gespielt ungeheuer dissonant. Dieser Effekt lässt sich damit begründen, dass bestimmte Obertöne im Klang deutlich präsent sind (zum einen im natürlichen Klang der Pfeife selbst, zum zweiten durch Registrierung von Mixturen und zum dritten als Differenztöne): Der Klang auf 106/1 z.B. lässt mit Sicherheit sowohl den Oberton als auch den Differenzton a deutlich hören und zusammen mit dem b im Alt ergibt sich eine unvermutet starke Reibung, die aus dem Notentext nicht herauszulesen ist. Organisten haben von diesen „Phantomtönen“ genaue Kenntnis, insofern können wir davon ausgehen, dass Bach diese Wirkungen ganz bewusst komponiert hat.

Teil D geht einen langen verschlungenen Weg zum Schlussakkord, das tonale Zentrum gerät ganz gehörig ins Wanken – der perfekte Schlussakkord ist keine Rettung, dafür ist er zu kurz. Durch das langsame Tempo wird die Wirkung der Dissonanzen noch verstärkt. Das nun folgende Fugenthema wirkt nach dem vorangegangenen harmonischen Sturm wie ein sicherer Hafen.

3. Vierteilige Fuge in D-Dur²

3.1 Beschreibung der motivischen Elemente

3.1.1 Fugensubjekt

Das fünftaktige Fugensubjekt (es endet im sechsten Takt auf eins) besteht aus vier Elementen:

- Der Kopf S(a) besteht aus einer viermaligen stufenweisen Auf- und Abwärtsbewegung zwischen dem Grundton d1 und der Terz fis1 in Sechzehnteln. Er endet auf der eins des zweiten Takts. S(a) hat trotz seiner raschen und stetigen Bewegung einen ausgesprochen statisch-kreisenden, pochenden, grundtonbezogenen Charakter. Er verharrt auf der Tonika und umfasst den engen Tonraum einer großen Terz.
- Eine Pause S(b) von zwei Vierteln und einem Achtel Dauer lässt Raum für den komplementären Einsatz des Kontrasubjekts³. In der unbegleiteten Ausgangsform des Subjekts ist S(b) ein Moment des Innehaltens, das einen Anteil Ungewissheit über den Fortgang enthält. Strukturell ähnelt S(b) den Schnittpausen des Präludiums – auch hier werden unterschiedliche kontrastierende Teile ohne Überleitung miteinander kombiniert.
- Auf der vier des zweiten Takts folgt von h' ausgehend eine abwärts gerichtete Fortspinnung, die Sequenz S(c) in durchgängigen Sechzehnteln, die sich bis zur zwei des fünften Takts erstreckt. Sie kombiniert viertelweise eine Wechselnote mit einem Quart- bzw. Terzsprung nach unten. Die jeweiligen Viertel werden Terz abwärts, Sekund aufwärts aneinander gereiht, so dass am Ende von S(c) wieder der Ausgangston d erreicht ist. Im Gegensatz zum Kopf S(a) umfasst dieses Element den wesentlich größeren Tonraum von einer Septime (h1 – a) und wechselt viertelweise die Harmonie – es ist stark „dynamisch“⁴.
- Die kadenzierende Schlusswendung S(d) setzt Wechselnote und Leittontriller zur Umspielung des jeweiligen Grundtons ein.

² Die Analyse der Fuge liegt in einer detaillierten tabellarischen Darstellung vor. Zur Untermauerung und Ergänzung des folgenden Textes vgl. die Tabelle „Fuge in D-Dur“ in der Anlage.

³ Prof. C.M. Schmidt wendete ein, dass diese Fuge gar kein Kontrasubjekt habe, da das von mir so genannte „Kontrasubjekt“ nur wenig Individualität aufweise und im Wesentlichen eine generalbassartige Begleitfigur ohne eigenen Charakter sei. Auch wenn ich mich der Argumentation insoweit anschließen kann, dass hier kein Kontrasubjekt im üblichen Sinne verwendet wird, möchte ich dennoch aus terminologischen Gründen bei der Bezeichnung „Kontrasubjekt“ für diese Gegenfigur bleiben.

⁴ In der beiliegenden Tabelle „Präludium Teil C“ habe ich den Verlauf dieses Teils in dynamische und statische Phasen aufgeteilt. Die Bezeichnung „dynamisch“ an dieser Stelle verweist auf die Geschwindigkeit der Harmoniebewegung und die größeren Schritte der linearen Bewegung im Verhältnis zu S(a).

Direkt auf das Subjekt folgt ein zwei Viertel einnehmendes Verbindungsglied V, das aus einer abwärts gerichteten Brechung des D-Dur-Akkords in Sechzehnteln besteht.

Die gleichmäßige Sechzehntelbewegung von S(a) und S(c) bestimmt den Charakter dieses Fugensubjekts. Die statischen Elemente S(a), S(b) und S(d) umrahmen den dynamischen Teil S(c). S(a), S(b) und S(d) haben zusammen die Länge von S(c), die Sequenz S(c) ist mit zehn Vierteln Dauer mehr als doppelt so lang wie der Kopf S(a). Maßgeblich für die Ausformung dieses Subjekts war es, die Spielbarkeit mit dem Pedal zu ermöglichen.

Fugensubjekt



3.1.2 Beschreibung des Kontrasubjekts⁵

Das Diagramm zeigt ein Musiknotensatz des Kontrasubjekts. Es enthält die Beschriftungen: 'jambische absteigende Linie KS (c)' über dem Hauptteil und 'Wechselnotenbewegung KS (b1)' unter dem Anfangsteil. Ein weiterer Teil ist als 'kadenzierende Schlußwendung KS (d)' beschriftet.

(Das Notenbeispiel wurde rhythmisch und harmonisch an das tonikale Subjekt angepasst)

Das Kontrasubjekt setzt erst mit Beginn der Pause S(b) des Subjekts mit einer dreimaligen „wiegenden“ Wechselnotenbewegung KS(b1) in Sechzehnteln und einem darauf folgenden abwärts gerichteten Oktavsprung in Achteln auf dem jeweiligen Grundton ein. KS(b1) füllt S(b) exakt komplementär aus und verbleibt wie S(a) im Bereich des Grundtons.⁵

- Danach folgt eine jeweils aus einem Achtel, einem Viertel und einer Achtelpause gebildete jambische absteigende Linie KS(c), die vom jeweiligen Grundton des Subjekts abwärts zur jeweiligen 4. Stufe führt. Sie begleitet die Sequenz S(c) des Subjekts und wird im Verlauf der Fuge zu unterschiedlichen dissonanzbetonten Harmonisierungen durch Vorhaltsketten genutzt – auf Schlag eins und drei kommen bevorzugt Sekunden und Septimen zum Einsatz. Die Harmonisierung von KS(c) ist meist zwei- bis dreistimmig, in Takt 119 bis 122 sogar sechsstimmig.

- Die kadenzierende Schlußwendung KS(d) tritt in diversen Varianten auf und hat keine feste Form.

⁵Streng genommen und analog zur von mir vorgeschlagenen Bezeichnung der Elemente des Subjekts beginnt das Kontrasubjekt mit einer Pause KS(a) von vier Vierteln und einem Achtel Dauer.

- Eine Fortsetzung des Kontrasubjekts bis zum folgenden Subjekteinsatz (siehe Tenor Takt 14) führt mit KS(a) die sechsmal verwendete Begleitung des Subjektkopfes S(a) ein (Einsätze **3, 5, 6, 10, 13, 14**)⁶.

3.1.3 Varianten des Kontrasubjekts

Eine Form der Variantenbildung stellt in dieser Fuge die unterschiedliche Begleitung des Subjekts dar. Die Varianten betreffen vor allem die Abschnitte (a) und (b).

3.1.4 Begleitvarianten des Subjektkopfes S(a)

1) Im Verlauf der Fuge tritt der Kopf des Subjekts S(a) häufig unbegleitet in Erscheinung: Im gesamten Stück kommen neun vollständige und reguläre Themeneinsätze vor, davon sind fünf einstimmig. Einsatz 1 ist regelgemäß einstimmig, bei Einsatz 2 zeigt sich, dass Teil a des Kontrasubjekts in einer Pause besteht. Alle drei weiteren einstimmigen Einsätze sind Basseinsätze, bei denen wahrscheinlich aufgrund der besseren Hörbarkeit und Transparenz auf die Begleitung verzichtet wurde.

2) Die zweite Variante der Begleitung von S(a) – eine generalbassähnliche Achtellinie – wurde bereits als KS(a) oben genannt:



3.1.5 Varianten von KS(b)

Das Element KS(b1) kommt nicht nur einstimmig, sondern in bis zu vierstimmiger Harmonisierung vor. Hier ein Beispiel für zweistimmige Harmonisierung:



Außer dem „Wiegemotiv“ KS(b1) nutzt Bach einmal die Imitation des Subjektkopfes durch die Gegenstimmen als weiteres komplementäres Element für die Pause S(b) (Takt 47). Dieses wurde mit KS(b2) bezeichnet.



3.1.6 Harmonisierung der Sequenz S(c)

Element S(c) des Subjekts wird durch KS(c) als diatonische Quintfallsequenz harmonisiert, wobei zwischen IV. Stufe und VII. Stufe eine verminderte Quinte liegt. Die Harmonie wechselt von Viertel zu Viertel. Es ergibt sich folgende Stufenfolge (die Tonartbezeichnungen gelten für Einsätze auf D):⁷

VI m7	II m7	V	I +7	IV	VII m -5/7	III m	VI7	Iim	V7	I
h	e	A	D	G	cis	Fis	h	E	A	D

Diese Harmonisierung gilt für alle vollständigen Einsätze auf der I. und V. Stufe gleichermaßen.

Über die Hälfte der Akkorde werden mit Septime gesetzt – so ergibt sich z.B. für die erste Stufe eine Anreicherung mit großer Septime. Bach zeigt hier eine ausgesprochene Vorliebe für Dissonanzen auf den schweren Taktteilen und setzt diese bereits bei der zweistimmigen Begleitung in Form von Sekunden und Septimen ein.

⁷Die Kennzeichnung der Stufen mit m als Symbol für Moll mag im klassischen Kontext nicht üblich sein – mir erschien sie dem Verständnis dienlich zu sein.

Für die Mollvarianten des Subjekts in Teil 3 (h, fis, cis) gilt, dass ein Teil der Sequenz (bis einschließlich der III. Stufe) im natürlichen Moll und das letzte Drittel – um die kadenzierende Wirkung zu verstärken – im harmonischen Moll geführt wird.

VI	II m7	V m	I m7	IV m	VII7	III	#VI m7	II m	V7	I
G	cis	fis	h7	e	A7	D	gis7	Cis	Fis7	h

4. Die Formteile der Fuge

4.1 Erster Teil (erste Einsatzgruppe oder „Exposition“)

Die erste Phase ist der „Exposition“ des Subjekts auf der I. und V. Stufe vorbehalten. In dieser Fuge erfolgen die Themeneinsätze in der Reihung Tenor (Dux 1), Alt (Comes 1), Sopran (Dux 2), Bass (Comes 2), wobei der Schluss des letzten Einsatzes pedalgerecht vereinfacht wurde.

Die Themeneinsätze folgen sehr eng aufeinander, das längste Zwischenspiel in diesem Abschnitt ist Z1 mit 2½ Takten Dauer. Der Verlauf ist bis auf den Einsatz von KS(a) in Takt 14 vollkommen regelmäßig und regelgerecht.

Nachdem im Lauf der ersten Einsatzgruppe alle vier Stimmen „abgearbeitet“ wurden, endet der erste Teil in Takt 26/2 – das kurze Zwischenspiel wurde zur ersten Phase gerechnet, weil bereits auf den ersten Einsatz des Fugensubjekts ein halbtaktiges Verbindungsglied folgt.

4.2 Zweiter Teil (zweite Einsatzgruppe)

Auch dieser Teil ist Subjekteinsätzen auf der Tonika und der Dominante vorbehalten. Der erste Einsatz (Nr. 5, Takt 26/3) dieses Teils ist unvollständig und erfolgt auf der Dominante. Insofern könnte es vielleicht berechtigt erscheinen, diesen als Fortsetzung der Überleitung Z3 zu betrachten. Dagegen spricht, dass die zweite Einsatzgruppe ohne Zählung dieses Einsatzes im Sopran unvollständig wäre. Das Subjekt S(a) tritt in Nr. 5 zum ersten Mal in der (in Folge häufigen) harmonisierten Variante S(a2) auf. Danach folgen Alt, Tenor und Bass auf Tonika, Dominante und Tonika.

Das zweitaktige letzte Zwischenspiel (Z7, Takt 51) moduliert über E-Dur, ais vermindert (als Dominante) nach h-Moll (Tonikaparallele).

4.3 Dritter Teil (tonale Erweiterung und Variation des Materials)

Mit Einsatz des Subjekts in h-Moll in Takt 53 (Einsatz Nr. 9) ist die dritte und mit 44,5 Takten längste Phase der Fuge erreicht. Das Einsatzstufenrepertoire wird um die Stufen II (in Dur), III, VI und VII (in Moll) erweitert. Themeneinsätze auf der V. und der I. Stufe kommen nicht vor. Harmonisch entwickelt sich diese Phase von der Tonikaparallele h-Moll über G-Dur, gis vermindert und Cis-Dur zur Dominantparallele fis-Moll, über Gis 7 zur Parallele der Doppeldominante cis-Moll, über Fis- und H-Dur zur Doppeldominante E-Dur.

Der einzige vollständige reguläre Subjekteinsatz dieses Teils ist der des Alts in fis-Moll (Nr. 10; Takt 64/3). Einsatz 9 weist alle Elemente des Fugensubjekts auf – S(a2) wird verlängernd eingeschoben, und während S(d) imitieren Sopran und Alt jeweils den Beginn von S(c). Basseinsatz 11 verfügt über alle Teile des Subjekts, allerdings mit der Besonderheit, dass zuerst S(b), S(c) und S(d) eintreten, und dann, nach kurzem Zwischenspiel, in Takt 71/3 der Subjektkopf S(a) folgt. In dieser dritten Phase der Fuge wird das Subjekt zergliedert und umgestellt, durch Einschübe und Stimmentausch verlängert und variiert. Manche dieser Variantenbildungen lassen an nicht ausgeführte Engführungen denken. In dieser Phase gibt es keine geordnete Stimmenfolge, zwei Einsätze erfolgen im Bass, einmal ist der Alt zu hören, und die Einsätze 12 und 13 teilen sich jeweils zwei Stimmen.

Kompliziertere kontrapunktische Variantenbildungen wie Spiegelung, Krebs, Diminution, Augmentation o.ä. finden in dieser Fuge keine Anwendung. Engführungen kommen höchstens in angedeuteter Form vor (Einsatz 12 und 13).

Der abgebrochene Einsatz 13 (Takt 91) in E-Dur nutzt die Sequenz S(c) unter Abwandlung von KS(c) zur Modulation nach A-Dur.

4.4 Vierter Teil – Rückkehr zur Tonika und toccataartiger Schlussteil

In Takt 96/3 wird mit Einsatz 14 die Dominante A-Dur erreicht. Dieser Einsatz ist beinahe vollständig – die Schlusswendung S(d) fehlt, es wird mit Elementen von S(d) fortgesponnen. In den folgenden 16 Takten (103 bis 119) wird weitgehend auf der Dominante beharrt, nach der langen modulierenden dritten Phase wird nun das tonale Zentrum mit aller Deutlichkeit bestätigt. Durch Konzentration aller Energie wird der Höhepunkt der Fuge, der letzte Subjekteinsatz auf der Tonika, vorbereitet. Nun kommen der Subjektkopf S(a) und Abspaltungen von ihm gehäuft zum Einsatz: einstimmig im Bass auf a in Takt 103, beantwortet durch eine dreistimmige Dominantseptvariante von S(a2), die dem Subjektkopf stark ähnelt, allerdings nur den Umfang einer kleinen Terz hat. Daraufhin in Takt 105 wieder im Bass, diesmal auf A, in Takt 107 beantwortet wie in Takt 104, aber in anderer Lage.

Es folgt erneut eine viertaktige Gruppe, die unter Rückgriff auf die rhythmische Motivik der Sequenz KS(c) im Bass beharrlich die Stufen V – I – VI – IV durchdekliniert. Die Tonika tritt allerdings nur „verhüllt“ als Sextakkord auf der leichten zweiten Zählzeit in Erscheinung. In den Oberstimmen wird dazu eine zweistimmige Kombination von Sequenzelementen und Subjektkopf „abgespult“, die sich durch geschickten Stimmentausch und Lagenwechsel trotz immer gleichbleibender Harmonisierung und gleicher Tonfolgen nicht wiederholt.

In Takt 111 auf zwei hören wir ein Viertel lang die Tonika mit D im Bass, um danach in einer drei Takte währenden Variante des Wiegemotivs KS(b) zu verharren. Über dem Bezugston a im Bass werden die Akkorde A, der Quartsextakkord und der Septakkord als Wechselnoten hinauf und hinunter gespielt.

Takt 114/3 bringt in den Oberstimmen über 2½ Takte die Dominantseptvariante von S(a2) in zweistimmiger Form, im Bass begleitet durch einen kraftvollen jambischen Abgang in abwärts gerichteten Oktavsprüngen, der eine dominantisierte Variante von KS(c) darstellt. Dieser beginnt bei a und führt zum D – mit Erreichen des Zieltons wechseln die Oberstimmen ebenfalls nach d und es erklingt zwei Schläge lang der Subjektkopf S(a) im Sopran, begleitet durch parallele Sexten in der Mittelstimme. Takt 117 und 118 beinhalten viermal das Verbindungsglied V als einstimmige absteigende Brechung des D-Dur-Akkords und münden in den Höhepunkt der Fuge, der mit dem D-Dur-Themeneinsatz des Basses in Takt 119 erreicht ist. S(a) erklingt einstimmig, KS(b1) vierstimmig harmonisiert. Dann wird der vierstimmige Rahmen zu Gunsten der konzertanten Wirkung gesprengt – S(c) wird sechsstimmig begleitet, ist also zusammen mit dem Subjekt siebenstimmig. Nach diesem letzten vollständigen Themeneinsatz in voller Lautstärke und Dichte ist im Tenor noch einmal eine vierstimmig begleitete Imitation von S(c) ohne Schluss zu hören. Dann verläuft sich die Musik in toccataartigen, improvisatorisch anmutenden, einstimmigen Brechungen des D-Dur-Akkords. Manche Elemente erinnern stark an den Motivteil b des Präludiums. Nach einem kurzen Hinauf zum Spitzenton a2 wird dialogisierend mit dem Bass eine stetig absteigende Kurve gezeichnet. Ab Takt 131 entspinnt sich ein unbegleitetes Basssolo, das sich in weiteren absteigenden Akkordbrechungen bewegt, um in Takt 132 auf D noch einmal das erste Viertel des Subjekts anzudeuten, allerdings von hier ab aufwärts sequenziert. Es folgt wieder das erste Viertel des Subjekts usw., bis in Takt 135 eine Variation des Wiegemotivs KS(b) auf d1 zu hören ist. Die Oberstimmen antworten mit zwei Vierteln des Subjektkopfes S(a2), der Bass spielt zwei Viertel des Subjektkopfes; noch einmal die Variation des Wiegemotivs und ein Viertel vom Subjektkopf S(a2) in den Oberstimmen, dann endet das Stück plötzlich und ein bisschen unvermittelt mit einem Oktavsprung zum einstimmig im Pedal gespielten tiefen D.

Es verstummt, nachdem noch einmal Fragmente des Subjektkopfes und des Kontrasubjekts erklingen sind.

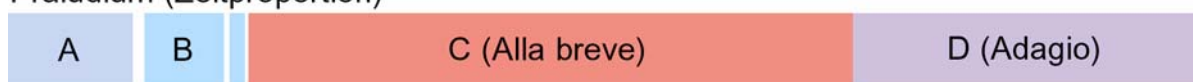
5. Zusammenfassende Bemerkungen

Zwischen dem Präludium und dem Subjekt der Fuge bestehen vielfältige Beziehungen: Die ersten vier Takte des Präludiums stehen ebenso wie der Kopf des Fugensubjekts S(a) ausschließlich in der Tonika. Auch die schlichte Motivbildung aus musikalischem Elementarmaterial und die gleichmäßige Sechzehntelbewegung verbinden beide Elemente. Dramaturgisch gewinnen sie im Kontrast mit den dynamischen Teilen S(c)/Teil C sowie im Zusammenhang mit den harmonischen Irritationen von Teil D des Präludiums eine besondere Qualität – sie verschmelzen gerade durch ihre Verschiedenartigkeit zu einer starken und überzeugenden Einheit. In Teil D wird die Tonart geschwächt, der tonartgebundenen Erscheinung des Fugensubjekts wird der Weg bereitet.

S(c) des Fugensubjekts ist eine absteigende Sequenz in Sechzehnteln – auch Teil C des Präludiums besteht zum überwiegenden Teil aus spannungsgeladenen Sequenzen in gleichbleibender schneller Abwärtsbewegung mit schnellen Harmoniewechseln.

Sowohl in den Teilen A und B des Präludiums als auch im Fugensubjekt spielt die Pause eine gliedernde und dramaturgische Rolle: Kontrastierende Formteile werden „aneinander geklebt“ und Momente des gespannten Innehaltens erzeugt. Die Pausen im Subjekt und im Kontrasubjekt führen dazu, dass bei keinem der Themeneinsätze das jeweilige Fugensubjekt durchgängig mit der selben Anzahl von Stimmen begleitet wird.

Präludium (Zeitproportion)



Fugensubjekt



Interessant ist, dass die Makrostruktur des Präludiums mit der Mikrostruktur des Fugensubjekts verwandt ist: Die Teile A+B entsprechen in ihrer proportionalen Länge dem Kopf des Subjekts, so wie sich auch die Proportionen von Teil C und der Sequenz S(c) ähneln.

Der konzertante Charakter und der solistische Einsatz des Pedals sind herausstechende Eigenschaften sowohl des Präludiums als auch der Fuge. Auch in der „Durchführung“ der

Fuge bevorzugt Bach die konzertanten Mittel des imitierenden Stimmentausches und des Solo-Tutti-Dialogs und zieht sie kontrapunktischen Kunstgriffen vor.

Das Werk überzeugt durch seine Frische und Kraft, seinen improvisatorischen Einfallsreichtum und durch ständige Variantenbildung, die stets aus den Quellen der gewählten Motive schöpft. Durch seinen Reichtum an Dissonanzen, seine harmonische Mehrdeutigkeit und seine unermüdliche Motorik wirkt es herb und stürmisch.

Tabelle Präludium Teil C				Länge
Takt	Bemerkungen	Harmonie	Charakter	in Takten
16/4-19/1	Choralsatzähnlich	D-Dur endet auf Dominante		2 1/2
19/2-22/1	Quintfallsequenz Sequenzmotiv im Sopran	D-Dur	dynamisch	2 3/4
22/2-25/1	Quintfallsequenz Sequenzmotiv im Sopran, dann Bass	D-Dur moduliert nach h-moll	dynamisch	2 3/4
25/2-31/3	Quintfallsequenz verlängert Sequenzmotiv im Sopran, dann Bass	moduliert von h-moll zurück nach D endet mit Kadenz D-Dur	dynamisch	6 1/4
31/4-33/3	Quintfallsequenz Sequenzmotiv (wie Takt 23/24) im Tenor	(ähnlich Takt 23-24) moduliert nach h-moll	dynamisch	2
33/4-35/3	Quintfallsequenz Sequenzmotiv im Tenor	fis-moll dann zurück nach h-moll	dynamisch	2
35/4-37/3	Quintfallsequenz mit harm. eindeutigem Bass Sequenzmotiv (wie Takt 23/24) im Alt	(ähnlich Takt 23-24)	dynamisch	2
37/4-44/4	Pendelmotiv mit harm. eindeutigem Bass	h-moll, fis-moll	statisch	10
44/4-47/3	Pendelmotiv im Bass	fis moll (Sextakkordkette)		
47/4-50/3	Quintfallsequenz (Modulation zurück nach D)	D-Dur	dynamisch	3
50/4-59/3	Pendelmotiv mit harm. eindeutigem Bass	Kadenzierend D-Dur	statisch	9
59/4-62/1	Quintfallsequenz	moduliert nach A-Dur	dynamisch	5 1/2
62/2-65/1	Kadenz	A-Dur	statisch	
65/2-69/2	Quintfallsequenz	D-Dur	dynamisch	5 3/4
69/2-71/1	Quintfallsequenz endet in Kadenz nach G	Modulation nach G-Dur	dynamisch	
71/2-79/1	Pendelmotiv mit harmonisch eindeutigem Bass	Kadenzierend in G-Dur	statisch	7 3/4
79/2-81/1	Sequenzähnliches Motiv im Sopran	Modulation nach e moll	dynamisch	3 3/4
81/2-83/1	Sequenzähnliches Motiv im Bass	Kadenz nach E-Dur	dynamisch	
83/2-85/1	Pendelmotiv mit harmonisch eindeutigem Bass	A-Dur	statisch	1 3/4
85/2-89/1	Quintfallsequenz endet in Kadenz nach D-Dur	(durch Basslinie verschleiert)	dynamisch	3 3/4
89/2-93/3	Quintfallsequenz endet mit Trugschluß	D-Dur	dynamisch	4 1/4
93/4-96/2	zweimal Wiederholung Trugschluß, 3. mal endet auf Dominante A mit Fermate (harm. eindeutiger Bass)	(Tonart D-Dur wird aufgeweicht)	statisch	2 3/4

TABELLE "Fuge in D-Dur" BWV 532

Folgende Daten wurden in der Tabelle festgehalten:

- Bezeichnung des Formteiles und seine Dauer in Takten
- Nummer des Subjekteinsatzes/-eintrittes oder Zwischenspiels (Z-nummern)
- ist der Subjekteinsatz **vollständig (Fettdruck)**, *unvollständig (kursiv)*, oder variiert (normal)
- in welchem Takt, in welcher Stimme, auf welcher Stufe, in welcher Tonart und auf welchem Ton tritt das Subjekt ein?
(Der Schrägstrich hinter der Taktzahl bezieht sich auf die Zählzeit: so bezeichnet 26/3 den dritten Schlag von Takt 26)
- In den Bemerkungen wurden Besonderheiten zum Material des jeweiligen Einsatzes beschrieben.
- Da das Kontrasubjekt begleitend zum Subjektkopf S(a) und komplementär zur Pause S(b) in verschiedenen Varianten auftritt, wurden diese Varianten gesondert in den Spalten „Begleitung“ eingetragen.

Subjekt:

Kontrasubjekt:

Kontrasubjekt KS (a):

Varianten von KS (b):

Harmonisierung des Subjektkopfes:

Fuge in D-Dur

für Orgel BWV 532

Gesamtlänge: 137 Takte

1.Phase (26,5 Takte)

1.Einsatzgruppe

bzw "Exposition"

Nr. Einsatz	Takt	Stimme	Tonart / (Stufe)	Tonhöhe	Stimmenanzahl	Bemerkungen	Begleitung S(a)	Begleitung S(b)
1	1	Tenor	D (I)	d1	1		/	
	6/1					Ursprungsform von V		
2	6/3	Alt	A (V)	a1	1/2		/	KS(b1) Tenor
Z1	11/3				1/2	3x Fortspinnung von V + Schlußbildung		
3	14	Sopran	D (I)	d2	2/3		KS(a) Tenor	KS(b1) Alt
Z2	19					3x Fortspinnung von V		
4	20/3	Bass	A (V)	A	1/4	Ende des Subjektes pedalgerecht vereinfacht	/	KS(b1) Sopr,Tenor, Alt
Z3	25/3		A (Festigung)			Fortspinnung von KS(d) + Schlußbildung		

2.Phase (25,5 Takte)

2.Einsatzgruppe

weitere Einsätze auf

den Stufen I + V

Nr. Einsatz	Takt	Stimme	Tonart	Tonhöhe	Stimmenanzahl	Bemerkungen	Begleitung S(a)	Begleitung S(b)
5	26/3	<i>Sopran</i>	<i>A</i>	<i>a1</i>	<i>3/2</i>	<i>nur S(a), alles andere fehlt</i>	<i>S(a2)Tenor+KS(a) Bass</i>	
Z4	27/3					Ende ähnelt S(d)		
6	30	Alt	D (I)	d1	2/3		KS(a) Sopran	KS(b1) Ten./Bass
Z5	35					Variation von S(a), kandenzierender Bass		
7	37	Tenor	A (V)	a	2/3		S (a2) Alt	KS(b1) Sopr./Alt
Z6	42					V und konzertante Variation von V		
8	46	Bass	D (I)	d	1/2/4		/	KS(b2) Tenor/Alt
Z7	51		Modulation über E, ais verm. nach h			synkopierte Achtel als rhythm Variante von KS(c)		

3.Phase (44,5 Takte)

tonale Erweiterung

Einsätze auf anderen Stufen

als I und V

Nr.	Einsatz	Takt	Stimme	Tonart	Tonhöhe	Stimmen- anzahl	Bemerkungen	Begleitung S(a)	Begleitung S(b)
9		53	Bass	h (VI)	H	1/3	S(a2) eingeschoben, in Takt 58 zu S(d) im Sopran 4 Viertel von S(c)	/	KS(b1) Sopran
	<i>Einschub</i>	54	<i>Tenor</i>	<i>h (VI)</i>	<i>h</i>	2	<i>4 Viertel von S(c) nach Ende von 9 in T.59</i>	<i>S (a2) Alt</i>	
	Z8	59		Mod nach fis	hohe Lage		konzertantes Zwischenspiel in hoher Lage		
10	64/3	Alt	fis (III)	fis1	2/1/3			KS(a) Tenor	KS(b1) Bass
	Z9	69/3	Tutti (S, A,T) - Basssolo	fis (III)			KS(b1) wird konzertant imitiert		
11		71/3	Bass	fis (III)	fis		nur KS(b1) ,S(c) und S(d)	/	
	Z10	75/4					Fortsp. S(d) und V		
	<i>Forts.11</i>	77/3	<i>Bass</i>	<i>fis (III)</i>	<i>fis</i>	<i>1/3</i>	<i>nur S(a) - Ergänzung von Eintritt 12</i>	<i>/</i>	<i>KS(b1) Tenor/Sopran</i>
	Z11	78/3	Alt, Sopran, Tenor	Mod über Gis7 nach cis			KS(b1) wird als modulierendes Element eingesetzt		
		79/3	<i>Tenor</i>	<i>cis (VII)</i>	<i>cis1</i>		<i>Scheineintritt, halbes S(a2)</i>	<i>S (a2) Sopran</i>	
12		80	Bass fortgesetzt im Sopran	cis (VII)	cis	1/3/4	S(c) abgebrochen und dann im Sopran erneut begonnen und verkürzt weitergeführt (Stimmentausch)	/	
	Z12	84/3		Mod nach E über Fis, H			erst Fortspinnung V, dann 2-stimmig konzertant		
		90	<i>Tenor</i>	<i>E (II)</i>	<i>e</i>		<i>nur S(a) Scheineintritt</i>	<i>S (a2) Alt</i>	
13		91	Sopran fortgesetzt im Tenor	E (II)	e2		während S(c) abgebrochen, dann im Tenor neu begonnen nur 4 Halbe (moduliert nach A), S(d) wieder im Sopran	KS(a) Tenor	KS(b1) Alt

4.Phase (30,5 Takte)

Einsätze auf V und I +
toccatischer Schlußteil

Fortsetzung

Fortsetzung

Nr. Einsatz	Takt	Stimme	Tonart	Tonhöhe	Stimmen- anzahl	Bemerkungen	Begleitung S(a)	Begleitung S(b)
14	96/3	Sopran	A (V)	a1		S(d) fehlt und wird durch Fortspinnung ersetzt	S(a2) Alt + KS(a) Bass	KS(b1) Tenor
Z13	100/4							
	103	Bass	A (V)	a		nur S(a)	/	
	104	Sopran		e2		ist als A7 harmonisiert	S(a2) Tenor	
	105	Bass	A (V)	A		nur S(a)	/	
	106	Tenor		e1		ist als A7 harmonisiert	S(a2) Sopran	
Z14	107					aufsteigende Variante von S(c) und KS(c)		
v. Z14	111					konzertante Abspaltung von Wiegemotiv KS(b)		
v. Z14	115	Tenor		e1		ähnlich wie T.106 2x wiederholt, Fortspinnung V 4x absteigend D-Dur	S(a2) Sopran	
15	119	Bass	D	D	1/4/7	vollständiges Subjekt, KS(c) 6stimmig! (ergibt Siebenstimmigkeit)	/	KS(b1) vierstimmig
	124/2	Tenor	D	d		Imitation S(c) (ohne S(d))		
Z 16	126/3	Sopran / Bass				toccatischer Schlußteil einstimmig		
Forts.	132	Bass				S(a) wird fortgesponnen und nach oben sequenziert		
	135	Bass				Wechselnotenmotiv		
	135/3	Sopran fortgesetzt im Bass	D			je zwei Viertel S(a) mit Stimmentausch	S(a2) Tenor	KS(b1) 3stimmig
	137/2	Sopran	D			ein Viertel von S(a)		
	137/4		D			Schlußton großes D im Bass einstimmig		