

Wie macht man Musik, wenn man sich auf keine Komposition berufen kann? Wie lautet das Gesetz der Ausführung, das sich nicht in der Freiheit zur Improvisation erschöpft? Diese Fragen des Musikethnologen sind auch die des Musikhistorikers, denn sie sind nicht prinzipiell verschieden von denen, die sich bei der Verwirklichung von europäisch-abendländischer Musik stellen — sie sind selbst dem gestellt, der Werke Franz Schuberts herauszugeben hat. Denn die Frage — um ein Beispiel zu nennen —, ob alle Tänze Schuberts als „Werke“ im üblichen Sinne anzusehen und in sogenannten Urtextausgaben zu edieren sind, entspricht den behandelten. Wären nicht viele dieser Tänze sinnvoller in historisch legitimen und zugleich für unsere Gegenwart gültigen Bearbeitungen zusammenzustellen und herauszugeben, damit aus bloßen Notizen zum Tanzmusikmachen lebendige Tanzmusik werden kann<sup>32</sup>? Für den Philologen mag das keine Frage sein, wohl aber für den Musiker. Zwar hat er es meist wie jener mit Werken zu tun, aber diese sind eventuell von sehr verschiedener Stufe des Musikalischen — und außerdem sind sie, schriftlich fixiert, gar nicht sein eigentlicher Gegenstand: er muß vielmehr aus ihnen Musik erst machen.

## *Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers*

VON ERWIN RATZ, WIEN

Gerade die Mannigfaltigkeit in den Charakteren, aber auch in der formalen Anlage der Fugen Bachs ist es, die wir so sehr bewundern. Es soll nun gezeigt werden, wie wir mit den Methoden der funktionellen Formenlehre gemeinsame Formprinzipien in dieser Vielfalt zu finden vermögen, die uns ein Verständnis des Aufbaues in den Fugen Bachs ermöglichen.

Analog dem Begriff der Urpflanze in der Metamorphosenlehre Goethes legt auch die funktionelle Formenlehre ihren Betrachtungen eine Urform zugrunde, aus der sämtliche Formen von den einfachsten (Scherzo) bis zu den kompliziertesten (Sonatenform und Fuge) und den zusammengesetzten Formen (Rondo) abzuleiten sind. Diese Urform besteht aus fünf Teilen: ein Teil, der die Tonika exponiert, ein zweiter, der von der Tonika wegführt (Überleitung, erstes Zwischenspiel), ein Teil, der in fremden Regionen verweilt (Seitensatz, Durchführung), ein Teil, der zurückführt auf die Dominante der Haupttonart, und ein Teil, der die wieder erreichte Tonika bekräftigt (Reprise). Davon muß jede Formbetrachtung, die das musikalische Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus begreifen will, ausgehen. Und darum sind viele Fugentrachtungen so unbefriedigend, weil sie

<sup>32</sup> Die einzige Sammlung von Tänzen Schuberts, für die Otto Erich Deutsch (*Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964 = Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII, 5, Anhang IV: Erstaufführungen von Werken Schuberts zu seinen Lebzeiten) eine öffentliche Aufführung zu seinen Lebzeiten nachweisen kann, ist: *Galoppe et Écossaises pour le Piano-forte*, Oeuvre 49 (D 735), erschienen im November 1825. Am 6. Januar 1826 erklangen diese Tänze zum ersten Mal im Saal „Zu den sieben Churfürsten“ in Pest — für Orchester arrangiert. Neuerdings hat Alexander Weinmann diese *Écossaises* (zusammen mit anderen Tänzen Schuberts und seiner Zeitgenossen) wieder instrumentiert, und das Boskovsky-Ensemble, Wien, hat sie auf Schallplatten gespielt.

lediglich jene Teile, in denen das Thema anwesend ist (das nennen sie dann Durchführungen), unterscheiden von jenen, in denen das Thema abwesend ist (das nennen sie dann Zwischenspiele), ohne jede Rücksicht auf die Funktion der einzelnen Teile im Ganzen und deren Rangordnung. Es wäre daher zweckmäßig, den Begriff des Zwischenspiels lediglich auf jene beiden Teile im Aufbau der Fuge zu beschränken, die Überleitungsfunktion haben, also von der Haupttonart wegführen zu der in anderen harmonischen Bereichen weilenden zweiten Durchführung bzw. zurückführen zur Dominante der Haupttonart, in der normalerweise die dritte Durchführung beginnt; alle anderen Teile, in denen das Thema nicht vorhanden ist, sollte man besser als Zwischentakte oder Zwischengruppen bezeichnen, um die fast immer vorhandene Dreiteiligkeit der Form schärfer ins Bewußtsein zu heben.

Sehr wesentlich für die Erkenntnis der Form ist daher die richtige Beurteilung der harmonischen Vorgänge, die ja ein wesentliches Element hinsichtlich der formalen Funktion darstellen. Man ist daher wenig glücklich, wenn man immer noch die Formulierung findet: das Thema moduliert in die Dominante, was anscheinend nicht auszurotten ist. Die Dominante ist doch wesentlicher Bestandteil der Tonart, und man kann nur dann von Modulation sprechen, wenn — wenigstens vorübergehend — die Tonart verlassen wird, was bei der Wendung zur Dominante ja nicht der Fall ist. Es handelt sich um eine Ausführung und Bekräftigung der Tonart, nicht um ein Verlassen; dies gilt in noch höherem Maße für die Wechseldominante. Das Auftreten der Wechseldominante bedeutet eben noch keine Modulation. Ebenso ist es für die Erfassung der Form von grundlegender Bedeutung zu erkennen, ob ein Klang nur eine Stufe innerhalb einer Tonart darstellt oder ob ihm Tonika-Funktion zukommt. Ein instruktives Beispiel hierfür bietet Takt 24 der g-moll-Fuge (WK I). Wenn man hier bereits g: I lesen würde, wäre ja das zweite Zwischenspiel unnötig! Aber es ist eben entscheidend für die Erkenntnis des Inhaltes, daß dieser g-moll-Klang hier c: V ist und noch nicht g: I; denn jetzt erst setzt Bach zur Modulation von c-moll nach g-moll an und erreicht über die Wechseldominante die Dominante von g-moll, das erst jetzt — eben durch die Wechseldominante — als solches beglaubigt ist, und damit kann erst die dritte Durchführung beginnen.

Häufig finden wir, daß Bach die Mitte der Fuge deutlich ausprägt. Es ergibt sich somit in den Proportionen eine Symmetrie, die aber nicht dazu verleiten darf, nur zwei Durchführungen oder Teile anzunehmen. Das Geniale und Neuartige bei Bach ist ja gerade, daß bei ihm ebenso wie bei Beethoven häufig hinter der Zweiteiligkeit in den Proportionen sich eine Dreiteiligkeit in funktioneller Hinsicht verbirgt. Es muß daher in allen diesen Fällen von drei Durchführungen gesprochen werden, da ja die beiden Außenteile (erste und dritte Durchführung) die Tonika ausdrücken, während der Mittelteil (die zweite Durchführung) eben den Kontrast in harmonischer und damit auch in funktioneller Beziehung darstellt.

Eine grundsätzliche Bemerkung über die Fuge sei hier noch eingeschaltet. Viele Laien, aber auch manche Musiker glauben, daß etwas schon dadurch einen höheren Rang innerhalb der musikalischen Kunstwerke einnehme, weil es eine Fuge ist. In Wahrheit verhält es sich hier ähnlich wie mit der Zwölftontechnik, bei der das verhängnisvolle Mißverständnis entstand, daß etwas schon Musik sei, weil es sich dieser Technik bedient. Die Größe Arnold Schönbergs bestand vielmehr darin, daß

er Musik schreiben konnte, obwohl er sich der Zwölfkinttechnik bediente. Diese musikalische Technik bietet aber ebensowenig Gewähr für den Wert der in ihr geschaffenen musikalischen Substanz wie die Anwendung der Fugentechnik oder der C-dur-Skala. Und so besteht auch die Größe Bachs darin, daß er ein musikalisches Kunstwerk schaffen konnte, obwohl es eine Fuge war. Das müßte eingesehen werden, daß die Fugen Bachs zu den größten Kunstwerken gehören, nicht weil sie Fugen sind, sondern obgleich sie Fugen sind. Die Fugentechnik ist ebenso wie die Zwölfkinttechnik eine bedeutende Erschwerung für die Gestaltung musikalischer Ideen, und nur den größten Genies, wie es eben Bach und Beethoven waren, war es gegeben, einem so spröden Gebilde Leben einzuhauchen und es zum Träger der höchsten Gedanken zu machen. Und nur dem Genie wird dann die Gnade zuteil, jene Inhalte, die dem homophonen Stil nicht erreichbar sind, durch die Erfüllung der polyphonen Technik mit dem wahren Leben in den Bereich der klanglichen Realisierung einbeziehen zu können.

Es ist im Rahmen eines Aufsatzes natürlich nicht möglich, sich mit sämtlichen Fragen, die sich bei der Betrachtung des *Wohltemperierten Klaviers* ergeben, auseinanderzusetzen. So soll nur an sechs Beispielen gezeigt werden, wie es durch die Methoden der funktionellen Formenlehre möglich ist, doch tiefer in den Inhalt und den Aufbau der Fugen Bachs einzudringen, als dies im allgemeinen der Fall ist.

Als erstes Beispiel sei die c-moll-Fuge (WK I) herangezogen. Trotz ihrer Beliebtheit ist man doch bisher ihrem Wesen eigentlich nicht gerecht geworden. Diese Fuge ist viel ernster als sie selbst Hermann Keller sieht, der mit Recht die Auffassung Czernys kritisiert. Versucht man auf Grund der motivischen und thematischen Substanz den Intentionen Bachs auf die Spur zu kommen, so ergibt sich gerade bei dieser Fuge etwas überaus Überraschendes. Es zeigt sich nämlich, daß wir sie nur verstehen können, wenn wir rückblickend von den durch Beethoven entwickelten Formen (zweiteilige Adagio-Form bzw. Sonatenform) ihren Aufbau betrachten. Und gerade darin können wir das große Wunder in Bach erblicken, daß er alle Formprinzipien, die für die Wiener Klassik entscheidend werden, bereits im Keim ausgebildet hat. Er ist mit jenem immer wieder faszinierenden Augenblick im Naturgeschehen vergleichbar, wo im Vorfrühling die ersten grünen Spitzen aus der Erde dringen, die die Ideen der vollentfalteten Pflanze — unserem Blick noch verborgen — bereits in sich tragen. So ist Bach kein Abschluß, sondern der Vorbote dessen, was dann in Beethoven sich zur vollen Entfaltung durchringt. Allerdings war es nur dem Genie Beethovens gegeben, diese Dinge bei Bach erfassen zu können.

Zunächst beginnt die Fuge ganz normal mit zwei Einsätzen des Themas (Dux und Comes in tonaler Beantwortung). Vor dem dritten Einsatz des Themas stehen zwei Zwischentakte, die aus dem Kopfmotiv des Themas unter Änderung des Quartschrittes in einen Sextschritt ein halbtaktiges Modell bilden, das in Sequenzen den dritten Einsatz des Themas (Dux) herbeiführt. Die erste Durchführung schließt in Takt 9, 1. Sechzehntel auf c: I<sup>0</sup>. Unserer Erwartung entsprechend setzt sofort das erste Zwischenspiel ein. Es unterscheidet sich deutlich von den Zwischentakten (Takt 5/6); aus dem Kopfmotiv des Themas wird zweistimmig ein eintaktiges Modell gebildet, das durch seine Sequenz die Modulation in die Paralleltonart Es-dur vollzieht, in der wir die zweite Durchführung erwarten. Um aber das Zwischen-

spiel ganz sicher als solches erkennen zu lassen, fügt Bach ein aus dem Kontrapunkt (erster Gegensatz) abgeleitetes neues eintaktiges Sechzehntelmotiv hinzu, das ebenfalls sequenziert wird und damit die Ganztaktigkeit der Konstruktion (im Gegensatz zur Halbtaktigkeit in den Zwischentakten) sicherstellt. Nun setzt das Thema, wie erwartet, in *Es*-dur ein, und wir müssen zunächst annehmen, daß weitere Einsätze folgen werden. Und hier geschieht das Unerwartete, das wir erst verstehen können, wenn wir den Gesamtaufbau überblickt haben werden. Bach beschränkt die zweite Durchführung auf diesen einzigen Einsatz, und sogleich führt das zweite Zwischenspiel wieder zurück nach *c*-moll; damit dieser absolut ungewöhnliche Vorgang vom Hörer verstanden werden kann, greift Bach zu einem besonders drastischen Mittel, indem er das nur für das Zwischenspiel geschaffene, eintaktige neue Sechzehntelmotiv nunmehr umkehrt. Hat dieses charakteristische Zwischenspielmotiv in den Takten 9/10 in abwärtsrollender Bewegung und stufenweise absteigender Sequenz die Modulation nach *Es*-dur vollzogen, so wird nun in den Takten 13/14 durch die umgekehrte Bewegung und stufenweise aufsteigende Sequenz die Rückmodulation nach *c*-moll bewirkt. Damit ist die genaue Mitte der Fuge erreicht; wir haben hier somit das Aufbauprinzip: erste Durchführung + erstes Zwischenspiel + zweite Durchführung + zweites Zwischenspiel = dritte Durchführung ( $8 + 2 + 2 + 2 = 14$ ). Die dritte Durchführung setzt gewissermaßen als verkürzte Reprise gleich mit dem Takt 3 entsprechenden Comes (nunmehr im Alt) ein; es folgen die durch den Sextsprung gekennzeichneten Zwischentakts (auf 3 erweitert) und der zweite Einsatz des Themas (Dux), der dem dritten in der Exposition (Takt 7) entspricht. Dies wird noch dadurch verstärkt, daß — wie dies häufig bei Bach geschieht — der entsprechende Themeneinsatz das erste Mal im Baß, das zweite Mal im Sopran erscheint und so die Korrespondenz erhärtet wird. Nun könnte sofort die Coda (Takt 29) folgen, und keinem Menschen würde etwas fehlen; wir hätten sogar — wenn man den nicht zählenden Einsatz über dem Orgelpunkt doch dazu rechnen wollte — eine schöne Symmetrie in den Einsätzen: 3 in *c*, 1 in *Es* und wieder 3 in *c*. Aber es kommt ganz anders, und das wurde in seiner zukunftsweisenden Bedeutung wirklich nicht erkannt. Es folgt nämlich das, was wir in der Adagio- oder Sonatenform die Einrichtung der Überleitung in der Reprise nennen. Bach setzt nämlich unzweideutig mit dem ersten Zwischenspiel ein, das aber nunmehr so verändert wird, daß es nicht moduliert, sondern in *c*-moll verbleibt, so wie jede Überleitung in der Reprise eines Sonatensatzes. Als Bekräftigung werden dem Zwischenspiel (eintaktiges Skalenmotiv und Kopfmotiv mit Quart) die Zwischentakts (halbtaktiges Kopfmotiv mit Sext) angehängt, um gewissermaßen zu sagen, daß wir uns nicht mehr wegbegeben wollen. Und nun erfolgt der Einsatz des Dux im Baß, der nur dann richtig erfaßt wird, wenn man ihn als Transposition des *Es*-dur-Einsatzes in Takt 11/12 auffaßt; auch hier wird diese Beziehung durch das Verhältnis Sopran—Baß noch unterstrichen. Es ist also genau derselbe Vorgang, der später in der zweiteiligen Adagioform und in der Sonatenform zum tragenden Prinzip wird: die Transposition des Seitensatzes in die Haupttonart in der Reprise. So daß wir analog der zweiteiligen Adagioform sagen könnten: HTh = Exposition des Themas (Takt 1—8), Ü = erstes Zwischenspiel (Takt 9/10), SS = zweite Durchführung (1 Einsatz des Themas in *Es*-dur), Rf (Rückführung) = zweites

Zwischenspiel (Takt 13/14); das Folgende stellt die Reprise dar: HTh (Takt 15 bis 21), eingerichtete Überleitung (Takt 22–25) und transponierter Scitensatz (der *c*-moll-Einsatz des Dux im Baß, Takt 26/28) mit abschließender Coda. Man mißverstehe mich nicht: ich will nicht dieser Fuge gewaltsam die Adagioform unterschieben. Es sollte nur gezeigt werden, wie dieses später wichtigste Konstruktionsprinzip hier bereits in einer zarten Andeutung wahrzunehmen ist. Ohne dies zu sehen, ist die *c*-moll-Fuge (vom Standpunkt der Fugentechnik allein) nicht verständlich. Und jetzt erschließt sich uns auch der Sinn dieser Fuge, der ein viel tieferer ist, als man gemeinhin annimmt. Es ist die Erkenntnis, daß nach dem Einschlag des *Es*-dur, das wie eine Botschaft aus einer höheren Welt erscheint (gerade durch die Einmaligkeit) nunmehr das Schwere (*c*-moll) in Gefäßtheit ertragen werden kann und das Himmlische im Irdischen sich zu spiegeln vermag (*Es*-dur : *c*-moll). Das mag vielleicht manchem abwegig erscheinen; aber wenn man nicht mit diesem Ernst an die Kunst herangeht, so macht man sie zu einer rein artistischen Spielerei und wird nie ihrer hohen Würde gerecht.

Ein Gegenstück zur *c*-moll-Fuge und zugleich eines der schönsten Werke Bachs ist die *Fis*-dur-Fuge (WK I), die in ihrer Lieblichkeit höchstens mit einzelnen der letzten Bagatellen Beethovens oder den schönsten Liedern Schuberts verglichen werden kann. Mit der *c*-moll-Fuge hat sie die Zweiteiligkeit der Architektur gemeinsam und vor allem die Tatsache, daß auch hier die zweite Durchführung nur einen einzigen Einsatz des Themas bringt. Es hat den Anschein, als habe Bach hier bewußt in dem Verhältnis *c* : *Fis* auf die Polarität hinweisen wollen: war für die zweite Durchführung der *c*-moll-Fuge der einzige Einsatz des Themas in *Es*-dur charakteristisch, so ist es hier der einzige Einsatz in *dis*-moll, während alle anderen Einsätze in der Haupttonart *c*-moll bzw. *Fis*-dur erfolgen. Im Gegensatz zur *c*-moll-Fuge, deren zweiteilige Architektur, wie wir sahen, dadurch zustande kommt, daß erste + zweite = dritte Durchführung sind, liegt der *Fis*-dur-Fuge ebenso wie den folgenden Fugen in *gis*-moll und *a*-moll die entgegengesetzte Konstruktion zugrunde: erste Durchführung = erstes Zwischenspiel + zweite Durchführung + zweites Zwischenspiel + dritte Durchführung (16 + 16); außerdem hat sie mit diesen beiden Fugen die dreiteilige Anlage der Exposition (*a*–*b*–*a'*) gemeinsam, wobei überaus reizvoll zu beobachten ist, welcher Reichtum an Ideen Bach für die Gestaltung der Dreiteiligkeit zur Verfügung steht.

Im ersten Teil (*a*) der Exposition der *Fis*-dur-Fuge erfolgen drei Einsätze des Themas, abwechselnd Dux-Comes-Dux (Takt 1–6). Der Mittelteil (*b*) führt ein neues Motiv von besonderer Lieblichkeit ein. (Selbstverständlich beginnt dieses neue Motiv mit dem ersten Sechzehntel des Taktes 7, ist also volltaktig zu lesen.) Dieses Motiv könnte bereits das erste Zwischenspiel darstellen; aus dem weiteren Verlauf ersehen wir jedoch, daß es nur den Mittelteil (Takt 7 – Mitte 11) der dreiteiligen Exposition bildet, denn der dritte Teil (*a'*), der von Takt 11 (Mitte) – 16 reicht, beginnt wiederum mit dem Dux in *Fis*-dur und bringt nach einem aus dem Kopfmotiv des Themas gebildeten Zwischentakt nur einen einzigen weiteren Einsatz des Themas, der jedoch nicht als Dux in *Cis*-dur zu werten ist, sondern als Variante des Comes, da er harmonisch lediglich die Dominante von *Fis*-dur ausdrückt und keinesfalls eine Tonika in *Cis*-dur. So wie jede klassische Form in ihrem

ersten Teil den Weg von der Tonika zur Dominante zurücklegt, so geschieht es auch hier. Dieser dritte Teil der Exposition (a') wird überdies besonders gekennzeichnet durch einen neuen Kontrapunkt, dessen Bedeutung uns in der dritten Durchführung klar werden wird.

Der zweite Teil der Fuge beginnt in Takt 17 mit dem ersten Zwischenspiel, das von dem erreichten *Fis: V* nach *dis: V* moduliert. Die zweite Durchführung (Takt 20–22) bringt, wie bereits erwähnt, einen einzigen Einsatz des Themas in *dis-moll* mit einer den „Regeln“ vollkommen widersprechenden abschließenden Kadenz in *dis-moll*. Es folgt das zweite Zwischenspiel (Takt 23–27), das die Rückmodulation nach *Fis-dur* vollzieht. Und nun kommt die dritte Durchführung (Takt 28–33), die in überaus geistreicher Weise eine subdominantische Reprise des dritten Teiles der Exposition (a') darstellt. War dort das Thema der Träger der I. und V. Stufe, so stellen nunmehr die beiden Themeneinsätze im Sinne der klassischen Kadenz: I–I<sup>7</sup><sub>4</sub>–IV–V–I die IV. und I. Stufe dar. Damit ja kein Zweifel über die Absicht einer subdominantischen Reprise des a'-Teiles der ersten Durchführung möglich ist, wird auch der für diesen Abschnitt charakteristische Kontrapunkt der Takte 12–16 nunmehr quintabwärts transponiert. Eine zweitaktige Coda bildet unter Verwendung des lieblichen Motivs aus Takt 7 den Abschluß dieser wundervollen Fuge. Wiederum sehen wir, wie weit in die Zukunft Bachs formale Ideen weisen.

Als weiteres Beispiel, wie wenig die übliche Art der Fugentrachtung der Form und damit dem Inhalt gerecht wird, sei die großartige *gis-moll*-Fuge angeführt, die Keller als eine der freiesten Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* bezeichnet und die man ebenso gut als eine der strengsten und genialsten bezeichnen kann, wenn auch nicht im traditionellen Sinn. Um dies zu erweisen, sei kurz der Aufbau skizziert. Schon die Exposition dieser Fuge, die genau zweiteilig gebaut ist: Exposition (erste Durchführung) = erstes Zwischenspiel + zweite Durchführung + zweites Zwischenspiel + dritte Durchführung (20 + 20), weist eine überaus fesselnde Disposition auf und umfaßt acht Einsätze des Themas. Die Exposition ist dreiteilig angelegt: a–b–a' (8 + 8 + 4). Zunächst erfolgen vier Einsätze des Themas, abwechselnd Dux und Comes in tonaler Beantwortung; dann folgt eine Zwischengruppe, die aus dem Schlußmotiv des Themas gebildet wird und in zwei aufsteigenden Terzschritten von *gis* über *h* nach *dis* führt. Der Hörer muß der Meinung sein, daß dies bereits das Zwischenspiel sei; erst der weitere Verlauf erweist, daß dies nicht der Fall ist. Nun setzt der Comes ein und führt wiederum zurück nach *gis: I*. Sodann erscheint neuerlich die Zwischengruppe, aber spiegelbildlich in entgegengesetzter Richtung von *gis* über *e* nach *cis* absteigend. Und nun folgt eine Gestalt des Themas, die zwar den Tönen nach identisch ist mit dem Dux in *cis-moll*, was aber in diesem Zusammenhang keinen Sinn ergäbe. Diese Form des Themas kann funktionell nur als „zweiter Comes“ verstanden werden. So wie der erste Comes in dieser Fuge die Aufgabe hat, von der V. zur I. Stufe zurückzuführen, so hat der zweite Comes die Aufgabe, nun spiegelbildlich von der Subdominante zur Tonika zurückzuführen. Diese zwei Einsätze bilden den Mittelteil der Exposition, und nun kommt der auf die Hälfte verkürzte erste Teil (a') wieder, der mit je einem Einsatz von Dux und Comes die Exposition (erste Durchführung) auf *gis: I* beschließt. Nach einem so langen Festhalten der Grundtonart hat unsere Spannung einen Höhepunkt erreicht,

und nun setzt mit unerhörter Wirkung das eminent espressive Zwischenspielmotiv im Baß (Takt 21) ein, das in grandioser Steigerung zum Beginn der zweiten Durchführung führt, die nur zwei Einsätze zählt (Dux in *dis*-moll und Comes in *H*-dur). Der Einsatz des Dux in *dis*-moll ist der Höhepunkt der Fuge: war bisher der erste Ton des Themas immer als Tonika empfunden worden, erscheint er nunmehr als Septime der Wechseldominante von *dis*-moll! Nach dem Einsatz des Comes in *H*-dur erscheint wieder das Zwischenspielmotiv, damit anzeigend, daß die zweite Durchführung zu Ende ist und die Rückkehr zur Grundtonart und zur dritten Durchführung erfolgt, die nun wiederum weit in die Zukunft weist. Es handelt sich um eine richtige verkürzte Reprise, indem lediglich der Mittelteil der Exposition erscheint, jedoch in einer durch die Schlußfunktion bedingten Veränderung. Die Reprise (also lediglich des Mittelteiles der Exposition) beginnt mit der „Zwischengruppe“, jedoch nunmehr in der rückläufigen Gestalt, wie sie eben der Rückkehr zum Ausgangspunkt entspricht. War der Weg in den Takten 9/10: *gis—h—dis*, so ist er jetzt (als Symbol der Rückkehr): *dis—h—gis* (Takt 30/31). Und jetzt folgt entsprechend dem Comes in Takt 11 nunmehr der Dux in Takt 32, der vollkommen der Regel entsprechend den Beginn der dritten Durchführung mit der Tonika darstellt. Da es sich jedoch nicht um die Korrespondenz zu Takt 1 sondern zu Takt 11 handelt, muß nun der weitere Verlauf entsprechend verändert werden. Führt der Weg in den Takten 13/14 von *gis* über *e* nach *cis*, so muß nunmehr (da ja der Dux auf der V. Stufe schließt) ein weiterer Weg bis zur IV. Stufe zurückgelegt werden: *dis—h—c—cis*; und nun setzt in einer für Bach charakteristischen Weise der zweite Comes analog dem Baßeinsatz in Takt 15 nunmehr im Sopran (Takt 37) ein. Mit diesen beiden Einsätzen, die somit als verkürzte Reprise lediglich den Mittelteil der Exposition brachten, schließt die dritte Durchführung, auf die noch eine kurze Coda als abschließende Kadenz folgt.

Ein genialer Zug sei noch aufgezeigt, der vom psychologischen Standpunkt eine besondere Feinheit darstellt: man spiele anschließend an die Takte 9/10 sofort von Takt 30 ab weiter (also unter Überspringung des zweiten und dritten Teiles der Exposition, des ersten Zwischenspiels, der zweiten Durchführung und des zweiten Zwischenspiels), dann wird man besonders stark die oben erwähnte rückläufige Bewegung empfinden und erfassen, wie organisch hier die Reprise gestaltet ist.

Schon dieser kurze Hinweis mag genügen, um zu zeigen, wie streng der Aufbau gerade dieser Fuge ist. Durch den Reichtum seiner formalen Phantasie vermag Bach Inhalte zu gestalten, die weit in die Zukunft weisen. Die rein schematische Betrachtungsweise ist einfach nicht in der Lage, an die Größe der Meister heranzuführen. Und gerade bei Bach könnte man — paradox zugespitzt — sagen, daß man seine bedeutendsten Werke gar nicht verstehen kann, wenn man sie nicht retrospektiv von Beethoven her betrachtet; was ja für so manchen, für den die Musik mit Bach aufhört, geradezu als Sakrileg erscheinen mag. Dennoch müssen wir uns mit diesem Gedanken vertraut machen.

Ein besonders eindringliches Beispiel dafür, daß die Erkenntnisse der funktionellen Formenlehre uns überhaupt erst in die Lage versetzen, die Werke sinngemäß zu interpretieren, bietet die *a*-moll-Fuge des ersten Bandes, die schon Spitta unbegreiflicher Weise in eine frühe Periode verlegen möchte, da er ihren Aufbau

nicht begreift; wohl erkennt er den inneren Zusammenhang mit der grandiosen *b*-moll-Fuge (WK II), ohne daß er aber die Großartigkeit der *a*-moll-Fuge zu würdigen in der Lage ist. Die erste Schwierigkeit besteht bereits in der Länge der Exposition (erste Durchführung); sie umfaßt nicht weniger als 40 Takte (also wiederum die genaue Hälfte der Fuge) und ist ähnlich wie bei der *gis*-moll-Fuge dreiteilig gebaut (14 + 13 + 13), wobei das Wunderbare darin besteht, daß der Mittelteil, obwohl er ebenfalls in *a*-moll schließt, wesentlich lockerer gebaut ist als die starren Außenteile. Der erste Teil der Exposition bringt vier Einsätze des Themas; da hier reale Beantwortung vorliegt, ist der Comes lediglich die Quinttransposition des Dux. Das Thema beginnt und schließt mit dem Grundton, der Comes mit der Quint. Natürlich sind wir zunächst geneigt, diese vier Einsätze als erste Durchführung anzusehen; aber schon der Abschluß auf der Dominante (und nicht auf der Mollform der V. Stufe) ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Exposition noch nicht beendet ist, und ohne Zwischengruppe folgt der Mittelteil, der nunmehr — eben seiner Funktion als Mittelteil entsprechend — viel lockerer gebaut ist. Da er in *a*-moll beginnt und mit einem vollkommenen Ganzschluß auf *a*: I schließt, kann man ihn nur bedingt modulierend nennen; aber der Reichtum an ausgeführten Stufen bringt einen starken Stimmungskontrast mit sich gegenüber dem starren ersten Teil. Man beachte doch, wie schon der erste Einsatz der Umkehrung die so überaus poetische Wendung nach *a*: VII (also quasi *G*-dur) bringt, die wie ein Frühlingsbote in der strengen Landschaft des *a*-moll wirkt; wie einen zarten Amselruf empfinden wir den ausgeschriebenen Triller auf *e*<sup>2</sup> (Takt 17), mit dem das beseligende *g*<sup>2</sup> erreicht wird. Wer hier Bach vorhält, dies sei keine strenge Umkehrung, verkennt eben das Wesen des großen Künstlers. Bach hat es schließlich ebenso gut wie seine strengen Kritiker gewußt, daß das keine genaue Umkehrung ist, andererseits hat er oft genug bewiesen, daß er auch trotz strengster Befolgung der kontrapunktischen Regeln Musik zu gestalten vermag. Wenn er es nicht tut, so geschieht es nicht aus Unfähigkeit, sondern weil er genau weiß, wann der Buchstabe und wann das Leben Vorrang hat. — Der zweite Einsatz der Umkehrung wendet sich der bisher noch nicht berührten Subdominantregion zu. Dieser Reichtum der Harmonik schafft einen echten Gegensatz zu den starren Außenteilen. Während im ersten Abschnitt die Einsätze (*a*—*e*—*a*—*e*) lediglich *a*: I und V ausdrücken, sind nunmehr die Einsatztöne der Umkehrung *e* (*a*: I), *g* (*a*: III), *a* (*a*: IV) und *f* (*a*: II). Der letzte Einsatz, der schon eine gewisse, aber reizvolle Freiheit darstellt (wegen der verminderten Quint), führt zu dem bereits erwähnten Ganzschluß in *a*-moll. Wesentlich ist, hier zu empfinden, daß die Umkehrung des Themas nicht nur ein rein kontrapunktisch-technisches Phänomen darstellt, sondern von Bach bewußt als Kontrastprinzip in seiner ganzen Vitalität eingesetzt wird.

Nach dem vollkommenen Ganzschluß in *a*-moll folgt nun der dritte Teil der Exposition (*a'*) gleichsam als Steigerung des ersten Teiles, indem das Thema nunmehr in der Engführung in der Oktave in drei Paaren (Dux, Comes, Dux) erscheint. Auch dieser Teil schließt in *a*-moll. Der Hörer befindet sich nun in einer eigentümlichen Lage; einerseits könnte sowohl dem Umfang nach (40 Takte) wie auch dem Einsatz der kontrapunktischen Mittel entsprechend eine vollständige Fuge vorliegen: erste Durchführung (Thema) — zweite Durchführung (Umkehrung) — dritte



Durchführung (Engführung). Aber dagegen steht die Tatsache, daß erstens die Tonart noch nicht verlassen wurde, und zweitens, daß noch kein Zwischenspiel vorhanden war. Beide Gründe lassen es zumindest wahrscheinlich erscheinen, daß die Fuge weitergehn wird, aber der besorgte Hörer fragt sich: was kann Bach noch als Steigerungsmittel für die voraussichtlich folgenden zwei Durchführungen in Aussicht genommen haben? Der weitere Verlauf zeigt uns eine grandiose Disposition im Aufbau der Steigerung. Zunächst wird im Gegensatz zum Halbschluß in Takt 14 und zum Ganzschluß in Takt 27 das Ende der Exposition nicht durch eine Kadenz aller Stimmen abgeschlossen, sondern nunmehr tritt das höhere Prinzip der kontrapunktischen Verschränkung in Kraft (während in der einen Stimme ein Prozeß zu Ende geht, hat in der andern Stimme bereits ein neuer Prozeß begonnen), wodurch rein äußerlich der so eminent wichtige Einschnitt in Takt 40 (das Ende der Exposition) verschleiert wird. Wohl kadenzieren die beiden das Thema vortragenden Stimmen streng in *a*-moll ab, aber die Tonika wird durch die beiden andern Stimmen sofort in die Nebendominante zur IV. Stufe umgewandelt und die Modulation nach C-dur eingeleitet. So wie es die großen Meister immer zu tun pflegen, wird auch hier, wo die Form klarzustellen ist, in strengster Weise die Modulation zur Dominante von C-dur durchgeführt, unter Einführung eines sehr charakteristischen neuen Motivs, das dem Hörer die erwartete Bestätigung gibt, daß jetzt erst das erste Zwischenspiel den Übergang zur zweiten Durchführung vollzieht. Die Steigerung in dieser erzielt Bach, indem nunmehr die Engführung des Themas in Dialog tritt mit der Engführung der Umkehrung. Unsere Spannung, was Bach sich als weitere Steigerung für die dritte Durchführung noch aufgehoben haben mag, erreicht ihren Höhepunkt. Zunächst geschieht etwas äußerst Überraschendes: unmittelbar an die letzte Engführung der Umkehrung schließt sich ein Orgelpunkt auf der Dominante an, der ja erst nach dem zweiten Zwischenspiel erreicht werden sollte, und wir sind gespannt, was das wohl bedeuten mag. Tatsächlich beginnt erst jetzt (Takt 60) das zweite Zwischenspiel, das in die Subdominante führt, und hier beginnt im Sinne einer subdominantischen Reprise die dritte Durchführung (Takt 64). Gleichzeitig werden wir gewahr, was Bach sich als letzte Steigerung aufgespart hatte: die Engführung des Themas in der Quint! Indem das Thema auf der Subdominante beginnt, ergibt die Engführung das Thema in der Original-Lage, mit der die Fuge begonnen hat. Diese Idee ist schon einer der allerhöchsten konstruktiven Einfälle, wie sie eben nur der formalen Phantasie eines Genies entspringen können. Der Engführung des Themas in der Oberquint antwortet die Engführung der Umkehrung in der Unterquint ( $e^2-a^1$ ), so daß der Grundton gleichsam von Unter- und Oberquint umrahmt erscheint.

Diese Idee hat auf Beethoven einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er in einem seiner schönsten Quartettsätze, dem Allegretto aus dem Streichquartett Opus 95, dieselbe Konstruktion als Höhepunkt dieses kunstvollen Satzes verwendet, indem er zuerst das *a* (die Dominante von D-dur) von oben her durch *e* einführt mit der Umkehrung (Takt 88), dann von unten her mit der Grundgestalt des Themas von *d* aus (Takt 90) und diesen Vorgang gleich anschließend wiederholt, indem er nun den Grundton *d* ebenfalls einmal von der Oberquint *a* aus (Takt 92) und anschließend von der Unterquint *g* aus (Takt 94) gleichsam cinholt.

Der weitere Verlauf der *a*-moll-Fuge entspricht der Kadenzfunktion der dritten Durchführung. Der Reichtum ausgeführter Stufen gipfelt in einem quasi rezitativischen Höhepunkt auf dem Sekundakkord der Dominante von *a*-moll und anschließender Kadenz, in die aber noch eine angedeutete Engführung des Themas in der Quint einverwoben ist. Ob man die Coda in Takt 80 oder erst mit dem Orgelpunkt in Takt 83 ansetzt, ist hier von untergeordneter Bedeutung; jedenfalls wird durch den auffallenden Sekundakkord mit Fermate (Takt 80) die Beziehung zu dem Quintsextakkord zu Beginn des Taktes 40 hergestellt und die Bedeutung der 2 x 40 Takte für die Architektur der Fuge unterstrichen. Ein Orgelpunkt auf *A*, der noch eine letzte Überhöhung, die vierfache Engführung von Umkehrung und Thema bringt, führt den Abschluß dieses großartigen Werkes herbei.

Was Spitta und ihm folgend auch Keller veranlaßt hat, ein solches Meisterwerk in das Jahr 1708 zu verlegen, ist mir völlig unerklärlich. Natürlich ist die *b*-moll-Fuge aus dem zweiten Band ein Höhepunkt der Abgeklärtheit und Reife, wie sie selbst einem so großen Meister erst als Frucht eines den höchsten Zielen hingebenen Lebens beschert werden. Aber die Grundkonzeption der *a*-moll-Fuge ist nicht weniger genial, mag sie auch gewisse „romantische“ Züge des jüngeren Meisters zeigen. Zweifellos ist sie eine der bedeutendsten Fugen des ersten Bandes.

In der Beurteilung der großen *b*-moll-Fuge (WK II) als eines der erhabensten Werke Bachs sind sich wohl alle Autoren einig, wie auch der Zusammenhang mit der oben besprochenen *a*-moll-Fuge allgemein hervorgehoben wird. Beiden Werken ist gemeinsam die Steigerung: Thema, Umkehrung, Engführung von Thema und Umkehrung, die in der *a*-moll-Fuge allerdings erst in der Coda stattfindet, während sie in der *b*-moll-Fuge den Inhalt der dritten Durchführung bildet und so den Höhepunkt der Fuge darstellt. Trotzdem müssen wir über diese technischen Angaben hinausgehen, wenn wir zu der Erkenntnis des Inhaltes und zum Erfassen des Sinnes dieser außerordentlich klaren formalen Anlage gelangen wollen. Die Fuge gliedert sich in drei Hauptteile: I. a) vier Einsätze des Themas, b) zwei Einsätze der Engführung des Themas; II. a) vier Einsätze der Umkehrung, b) zwei Einsätze der Engführung der Umkehrung; III. drei Einsätze der Engführung der Umkehrung und des Themas. Betrachten wir unter Weglassung der Zwischenspiele die Taktzahlen, so ergibt sich folgendes:  $(20+11) + (20+11) + 22$ , das heißt, daß selbst in den Taktzahlen die Steigerung zum Höhepunkt in der dritten Durchführung zum Ausdruck kommt:  $11+11=22$ .

Aber all dies erklärt ja noch nicht den Sinn dieses Stückes. Um ihn zu erraten, müssen wir von einer ganz neuen Seite herangehen. Was zuerst für den Hörer so verblüffend wirkt, ist der Umstand, daß entgegen allen Regeln, die Bach ja selbst aufgestellt hat, von den fünf Durchführungen (wenn wir jetzt die Unterteilungen I a und b, II a und b, III als selbständige Durchführungen rechnen) vier Durchführungen auf der Tonika beginnen! Und gerade dort, wo normalerweise unter allen Umständen die Tonika zu erwarten ist, am Beginn der letzten Durchführung (Takt 80), steht der Sekundakkord der Dominante von *As*-dur. Von dieser, von allem Gewohnten abweichenden Disposition aus können wir uns dem Sinn des Stückes nähern und einen Schluß auf das ziehen, was Bach damit ausdrücken wollte. Immer wieder müssen wir darauf hinweisen, daß eben bei Bach und Beethoven

die Form Träger des Ausdrucks wird und erst aus ihrer Erkenntnis sich uns der Sinn (Inhalt) erschließt. Allerdings gilt auch hier der so bedeutsame Ausspruch Goethes: „. . . aber die Form ist ein Geheimnis den meisten.“ Schärfer kann ein Punkt nicht als Höhepunkt hervorgehoben werden, als es hier für den Takt 80, den Beginn der dritten (letzten) Durchführung geschieht. Und wenn nun hier etwas so gänzlich Unerwartetes sich ereignet, so müssen wir den Verlauf bis zu diesem Punkt unbefangen, aber mit wachem Gefühl an uns vorüberziehen lassen. Dann enthüllt sich uns allmählich der Sinn dieser grandiosen Entwicklung.

Zunächst sehen wir in der Exposition die vier Einsätze des Themas (*b, f, b, f*), das schon an sich einen sehr ernsten Charakter hat und dessen Strenge durch den chromatischen Kontrapunkt noch verschärft wird. Aber schon im ersten Abschnitt der Exposition zeigen sich Anzeichen eines Auflichtens, die allmählich zu immer stärkerer Entfaltung des „zweiten Prinzips“ führen, das man in seiner vollkommenen Gegensätzlichkeit als „lieblich“ bezeichnen möchte. Dieser Charakter wird nicht nur durch die Polarität *b-moll/Des-dur* wirksam, sondern darüber hinaus eben auch durch kontrastierende thematische Strukturen, die ihn in ihrer melodischen Intensität so vollendet darstellen. So wie bei Beethoven, der ja von den „zwei Prinzipien“ im Sinne einer Polarität gegensätzlicher Strukturen (also z. B. HTh und SS) sprach, sehen wir auch hier den Kampf zweier Prinzipien, aber in einer viel kunstvolleren Weise durchgeführt als in dem verhältnismäßig einfachen Aufbau der Sonatenform. Die erste „Öffnung“ geschieht bereits in den Zwischentakten (Takt 9/10) vor dem dritten Einsatz des Themas, wo durch die Sequenz *b: V-I, IV-VII* der *As*-Klang bereits zart angedeutet wird; dasselbe geschieht auch

‡ ‡ ‡

in den folgenden Zwischentakten (Takt 15/16), wo mit der Sequenz *b: I<sup>♯</sup>-IV,*

‡ ‡

*VII<sup>♯</sup>-III* der *Des*-Klang erreicht wird. Damit ist der kontrastierende Gegensatz vorbereitet, wie er nunmehr in der zur Engführung des Themas überleitenden Zwischengruppe als selbständiger thematischer Charakter auftritt (Takt 24). Wir sehen also gegenübergestellt den strengen Charakter des Fugenthemas und seines chromatischen Kontrapunktes auf der einen Seite, und auf der anderen Seite den lieblichen Charakter (im Sinne des Seitensatzes im Adagio oder in der Sonatenform) im themafreien Raum der Zwischengruppe. Nun kommt der zweite Teil der Exposition des Themas: die Steigerung des Themas durch die Engführung in dem seltenen Intervall der Septime. Wiederum beginnt dieser Abschnitt auf *b: I*. Aber nun wirkt sich der aufhellende Charakter der Zwischengruppe bereits konstruktiv aus, indem der zweite Einsatz der Engführung nicht mehr auf *b: V* stattfindet, sondern die Aufhellung bereits das Thema erfaßt, und dieses nunmehr in *Des-dur* (*b: III*) erklingt und so gleichsam aufgenommen wird von der Welt des Lichtes, des Lieblichen, und sein Repräsentant wird. Selbst das anschließende Zwischenspiel, das zum zweiten Hauptteil überleitet, verweilt noch in dieser Region und führt erst im letzten Takt wiederum nach *b: I* zurück. Nun wird die Umkehrung Träger des weiteren Geschehens. Auch die Umkehrung erscheint mit ihrem chromatischen Kontrapunkt; die beiden ersten Einsätze erfolgen auf *b: I* von *f* aus und auf *b:*

IV (Subdominante *es-moll*) von *b* aus. Eine Auflockerung erfährt diese Durchführung, indem der dritte Einsatz in *Ges-dur* (*b*: VI) von *des* aus erfolgt; aber der vierte Einsatz verdüstert die Situation um so mehr durch den Abstieg in die Region von *as-moll*, damit auch die Polarität *As-dur* (der Dominante der Paralleltonart *Des-dur*) zu *as-moll* (der Mollsubdominante der Subdominante von *b-moll*) andeutend. Wiederum führt eine kurze Zwischengruppe zur Steigerung innerhalb des zweiten Hauptteiles durch die Engführung der Umkehrung im Intervall der None. Auch dieser vierte Teilabschnitt beginnt (Takt 67) auf *b*: I; das zweite Paar erscheint auf *b*: V (*f-moll*), als sei nunmehr jede Hoffnung geschwunden. Und doch finden wir auch hier ein zartes Aufleuchten des Tröstlichen: durch einen melodisch sehr fesselnden Oktavsprung wird  $b^2$  (Takt 72) erreicht (*b*: I<sup>7</sup> als Nebendominante zur Durform der Subdominante *b*: IV). Nach der bereits erwähnten zweiten Engführung

der Umkehrung (*b*: V) ereignet sich nun das Wunder, das wir kaum mehr zu erhoffen wagten. In einem kurzen Zwischenspiel (Takt 77–79) führen ansteigende Sequenzen den Höhepunkt der Fuge herbei: Auf dem Sekundakkord der Dominante von *As-dur* setzt der letzte Abschnitt (die dritte Durchführung), die Engführung der Umkehrung mit dem Thema ein. Es ist, wie wenn sich der Himmel öffnet und aller Glanz der Engel sich offenbart. In einer hinreißenden Steigerung setzt sich der Jubel in immer neuen Sequenzen der folgenden Zwischentakte (Takt 83–85) fort. Wie wir bei allen großen Meistern äußerste Knappheit in der Darstellung ihrer musikalischen Ideen finden, so ist auch hier mit diesen wenigen Takten Unerhörtes gesagt. Nach diesem Höhepunkt, in dem wir die Erfüllung des Sinns dieser Fuge erblicken müssen, erfolgt die Rückkehr nach *b*: I, die das In-sich-Ruhen der Seele spiegelt. Im vorletzten Einsatz erscheinen Thema und Umkehrung noch von Gegenstimmen umspielt, jedoch der letzte Einsatz der Engführung bringt nur mehr die Substanz des Themas (in Sexten) und der Umkehrung (in Terzen), befreit von allen Schlacken, in grandioser Steigerung zum Schluß auf dem *B-dur*-Dreiklang führend. — Wie man das nun deutet, das mag jeder mit sich allein abmachen. Uns kam es lediglich darauf an, den musikalischen Inhalt durch die Form zu erkennen und darzustellen. Wir sehen, daß alle kontrapunktischen Künste, die so sehr überschätzt werden, ja nur untergeordnete Hilfsmittel sind zur Darstellung einer großen Idee.

Nur um das Mißverständnis auszuschließen, es würde versucht, mit Gewalt allen Fugen eine Dreiteiligkeit zu unterschieben, sei abschließend noch kurz die *d-moll*-Fuge aus dem zweiten Band erwähnt, an der wir sehen können, welche reichen Metamorphosen, die sich alle aus der Urform entwickeln lassen, Bach zur Verfügung stehen. Folgen wir dem Ablauf der *d-moll*-Fuge, so vernehmen wir zunächst eine normale Exposition; ganz der Regel entsprechend setzt ein typisches Zwischenspielmotiv in Takt 7 ein, das in zweimaliger Sequenz *F-dur* erreicht. Wir erwarten den Beginn der zweiten Durchführung. Tatsächlich setzt der Kopf des Themas in *F-dur* ein, bricht jedoch unvermittelt ab und sinkt nach *d-moll* zurück. Ein Zwischentakt bringt eine kurze Engführung des Themenkopfes mit der Umkehrung, ohne daß wir zunächst wissen können, welche Rolle dieser Kombination im weiteren Verlauf

zukommen wird. Hierauf erfolgt ein abschließender Einsatz des Themas (Dux), erweitert um den Schluß des Comes. Daran schließt sich eine Coda, die interessanterweise das vorhin modulierende Zwischenspielmotiv in veränderter, nunmehr abschließender, kadenzierender Funktion in dreimaliger wörtlicher Wiederholung bringt (im Zwischenspiel waren es drei Sequenzen). Damit ist die genaue Mitte der Fuge erreicht (Takt 14, 1. Sechzehntel). Nun geschieht etwas überaus Fesselndes: als habe die Kraft des Themas nicht ausgereicht, die Modulation zur Paralleltonart zu erzwingen, wird nunmehr das Thema in der Engführung in der Oberquint gebracht. Ihm antwortet die Engführung der Umkehrung in der Unterquint (also sehr ähnlich wie in der dritten Durchführung der a-moll-Fuge). Nun folgt ein großes Zwischenspiel, das die Funktion des modulierenden Mittelteils (also der zweiten Durchführung in der normalen Fuge) hat. Hier ist es aber keine Durchführung des Themas, sondern es werden aus dem Material des Themas Modelle gebildet, die sequenziert werden, ähnlich wie in einer Durchführung innerhalb der Sonatenform. (Hier stoßen wir auf die so häufig Mißverständnisse erzeugende Schwierigkeit in der Terminologie, daß das gleiche Wort „Durchführung“ zwei ganz verschiedene Dinge bezeichnet: in der Fuge das unveränderte Hindurchführen des Themas durch die verschiedenen Stimmen, im Scherzo oder in der Sonatenform die Bildung eines neuen Organismus, des sogenannten Modells, das zum Zwecke der Sequenz modulierend gebaut ist und aus Motiven des in der Exposition entwickelten Materials besteht, sowie seine Sequenzen und den anschließenden Abspaltungsprozeß. Wir können diesem Zwiespalt nur entgehen, indem wir sagen: Durchführung im Sinne der Fuge bzw. im Sinne der Sonatenform.) Dieses große, durchführungsartige Zwischenspiel beginnt in Takt 18 mit dem Kopfmotiv des Themas in Engführung in der Oktave. Daran schließt sich das umgekehrte Triolenmotiv, imitiert in der Unterquint und in vier absteigenden Quinten sequenziert. Nach dem Wiederscheinen des Zwischenspielmotivs mündet dieser Teil in einen Gang, der auf die Dominante von *d*-moll führt. Nun setzt in Takt 25, der genau dem Takt 10 des ersten Teiles entspricht, nach einer kurzen Engführung des Kopfmotivs des Themas und seiner Umkehrung der Dux ein, und damit schließt die Fuge. Wir sehen somit eine zweiteilige Architektur, deren jeder Teil für sich wieder dreiteilig gebaut ist. Während im ersten Teil die Modulationsgruppe nur andeutungsweise, jedoch funktionell klar ausgebildet ist, wird im zweiten Teil, gleichsam als Folge der erhöhten kontrapunktischen Mittel (Engführung des Themas in der Oberquint und Engführung der Umkehrung in der Unterquint) das Ziel einer anschließenden großen Modulationsgruppe erreicht.

Damit seien unsere Ausführungen abgeschlossen. Daß die funktionelle Formenlehre in der Lage ist, uns neue, bisher verborgene Seiten der großen Meisterwerke zugänglich zu machen, sollte an diesen wenigen Beispielen aufgezeigt werden.