

INHALT

Vorrede

Die Bedeutung der Fuge bei Bach	4
Bach und die Laute	6
Der Stellenwert der Laute und ihr Klang	8

Die sieben sogenannten Lautenkompositionen Bachs	10
---	-----------

Die fünf fugierten Sätze für Laute

Tres Viste aus der Suite BWV 995

Thema und Kontrasubjekt	11
Die Zwischenspiele	16
Die Melodieführung in der Cello- und der Lautenfassung	19
Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse	24
Passagen aus anderen Werken Bachs	25

Presto aus der Suite BWV 996

Motive und Thema	32
Noch mehr zur Themenverarbeitung	35
Das versteckte Thema	38
Ähnliche Satztechniken in anderen Werken	41
Zusammenfassung	44

Fuge aus der Suite BWV 997

Die Quellen	46
Der Klang und die verschiedenen Fassungen der Fuge	47
Datierung und Form der Suite	48
Die Form der Fuge	48
Die zwei Themen - Themenphasen im ersten Teil	51
Kontrasubjekt 1 - im Themenkontext/im Zwischenspiel	56
Andere Kontrasubjekte	63
Die Zwischenspiele	67
Die fünf Zwischenspiele in Teil 2	69
Die Themenphasen in Teil 2	75
Virtuelle Themeneinsätze.....	82
Die verschiedenen Lesarten bei Agricola und Kirnberger	86
Zusammenfassung	88

Fuge aus Präludium, Fuge & Allegro BWV 998

Quellenlage und allgemeine Betrachtungen zum Zyklus	90
Die Fuge	91
Das Thema	92
Die Kontrasubjekte	94
Die Sequenzen im Kontext der Mehrstimmigkeit	102
Weitere versteckte Themeneinsätze	106
Das Fugenthema in den anderen Sätzen von BWV 998	109
Weitere Anmerkungen zur Polyphonie in Teil 1 und 2	111
Ein vierstimmiges Grundkonzept?	114
Kurzes Resümee	115

Fuge BWV 1000

Allgemeine Betrachtungen	116
Quellenlage und kurzes Statement zu den drei Instrumentalfassungen	118
Das Thema und seine unterschiedliche polyphone Einbindung	119
Die Exposition	124
Kontrapunktische Elemente	125
Das virtuelle Thema	127
Weitere Anmerkungen zur Mehrstimmigkeit	129
Zusammenfassung	134

Fugierte Werke anderer Komponisten für Zupfinstrumente

Fugierte Zupfmusik in der Renaissance	136
Fugierte Zupfmusik im Barock	148

Einige Gedanken zur Idiomatik in den Lautenfugen Bachs 168

Anhang

Literaturverzeichnis	176
Personenverzeichnis	180
Verwendete Abkürzungen und Danksagung	182

VORREDE

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den spezifischen Eigenheiten der Melodieführung in den Lautenfugen Bachs. Aus der Korrespondenz von Thema/Themen und kontrapunktischer Begleitstimmen/charakteristischer Kleinmotive ergibt sich ein Gesamtbild, das uns verdeutlichen wird, wie einzigartig die bachsche Satzkunst auch in den polyphonen Werken für Laute zum Ausdruck kommt. Da ich bereits in früheren Arbeiten auf diverse Teilbereiche detailliert eingegangen bin*^{1a}, werden gegebenenfalls Einzelaspekte – mit dem Verweis auf die bereits veröffentlichten Fakten – nur angerissen. Davon ausgenommen ist die Fuge aus der Suite c-moll BWV 997, die der genaueren Betrachtung bedarf, da sie m. E. bislang noch nicht Gegenstand einer tiefgehenderen kontrapunktischen Analyse war.

Neben der analytischen Arbeit möchte ich mich außerdem auf den idiomatischen Aspekt in den Lautenfugen Bachs konzentrieren und hierbei andere Werke des Thomaskantors zum Vergleich heranziehen. Gibt es Gemeinsamkeiten? Lassen sich aus der Melodieführung in den Fugen für Cembalo, Orgel und Orchester spezifische Divergenzen herauslesen und -hören, die uns zeigen, dass Bach sehr wohl auf die Eigentümlichkeiten des jeweiligen Klangapparats Rücksicht genommen hat? Gibt es außerdem Hinweise, die uns sagen, wie gut der Eisenacher mit der Laute vertraut gewesen ist oder kann man aufgrund seiner eventuell mangelnden Kenntnis des Instruments Rückschlüsse auf eine bestimmte Art der Satzbehandlung ziehen? Zu diesem Aspekt werde ich in einem weiteren Teil meiner Abhandlung Fugenwerke berühmter Lautenisten aus der Zeit Bachs (und davor) vergleichend gegenüberstellen.

Am Schluss aller Thesen, Indizien und Beweisführungen steht – um es vorweg zu nehmen – nicht die Auflösung aller satztechnischen Geheimnisse in den bachschen Lautenfugen. Mit dem Abstand von über 250 Jahren sowie einer gewissen Demut und noch größerem Respekt gegenüber dem Werk Johann Sebastian Bachs soll es Ziel sein, sich der Musik aus den verschiedenen Blickwinkeln heraus anzunähern, sie vielleicht ein wenig besser zu verstehen und verständlich zu machen. Wenn es gelingt, mit der Summe an Lernerfahrungen eine dieser Fugen mit größerer Aufmerksamkeit zu verfolgen und sie u. U. auch emotional tiefer zu empfinden, dann hat die musiktheoretische Analyse ihren Sinn und Zweck erfüllt. Ich wäre sehr glücklich, wenn die folgenden Seiten hierzu einen Beitrag leisten.

Die Bedeutung der Fuge bei Bach

Es gibt wohl kaum einen Klangkörper, den Bach nicht als geeignet angesehen hätte, ihn mit einem fugenartigen Werk zu bedenken. Wir finden solche Imitationsstücke z. B. in allen seinen großen Werken mit Chor. Und auch in solchen Kompositionen, die nicht auf Basis der Imitation aufbauen - siehe die vielen hundert Choräle - ist der kontrapunktische Gedanke von Stimmenkorrespondenz immer zugegen. Bach war zwar nicht der erste, der Kompositionen für Solostreichinstrument mit mehrstimmig fugierenden Elementen versehen hat*^{1b}, aber die Art der Komplexität wie sie sich in den drei Fugen für Violine solo darstellen, ist beispielloos. Geschrieben für seine Paradeinstrumente Cembalo und Orgel sind es die unzähligen kürzeren und auch die episch dimensionierten zwei bis fünfstimmigen Fughetten, Fugati und Fugen, die praktisch einen Querschnitt aller Möglichkeiten von mehrstimmiger Verarbeitung eines Sujets aufzeigen. Selbst eine ganze Reihe von Stücken, die nicht als Fugen tituliert sind (viele Gigue aus den Suitenwerken für Cembalo, Schluss-Sätze aus den Triosonaten für Orgel etc.), dürfen als solche in diese Gattung eingereiht werden. Und schließlich ist das große kompositorische Vermächtnis des Thomaskantors mit der „Kunst der Fuge“ einem Genre gewidmet, das wie kein anderer Werkzyklus vor und nach Bach so geistreich und umfassend die fugentechnischen Variationsmöglichkeiten eines Themas aufzeigt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch in der Musik für Laute die Fuge eine wesentliche Rolle einnimmt.

*^{1a} siehe Tilman Hoppstock: Die Lautenwerke Bachs aus der Sicht des Gitarristen Vol. 1, Prim Musikverlag 1750-B1 und Vol. 2, Prim Musikverlag, 1750-B2)

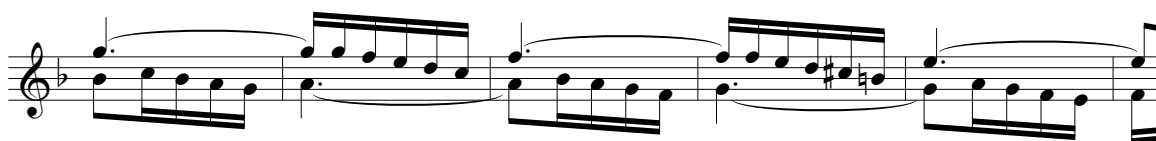
*^{1b} siehe z. B. Arcangelo Corelli (1653-1713), verschied. Sätze aus den Sonaten für Violine + b.c. op. 5, Heinrich Ignaz Biber (1644-1704), Sonata Representativa, Johann Paul von Westhoff (1656-1705), versch. Sätze aus 6 Suiten für Violine alleine (1683)

Die vereinfachte Version dokumentiert sehr gut den spielerischen Umgang mit der Motivik. Nachdem zunächst die Unterstimme den Diskant imitiert, übernimmt der Bass die Führungsrolle und die Oberstimme zieht nach. Die folgende Fuge (ebenfalls aus dem ersten Band des WTK) - in ihrem Umfang wesentlich kürzer dimensioniert als der Tres-Viste-Satz aus BWV 995 - zeugt von einem ähnlichen Bewegungsimpuls wie das Lautenstück. Dergestalt präsentieren sich auch Zwischenspiele, die in ihrer Art dem Lautensatz entnommen sein könnten.

Thema der Fuge Nr. 11
BWV 856,2 aus WTK I:



Fuge BWV 856,2 (WTK I), ab T. 30:



dito, einstimmig notiert:



Ein kurzer Blick auf ein Zwischenspiel in BWV 995 zeigt die verblüffend ähnliche Grundidee:

Tres Viste aus BWV 995, ab T. 37:



Das polyphone Szenario der Fuge aus BWV 995 stützt sich auf zwei Pfeiler: Dialog in den Kleinbereichen und Imitation auf der formalen Ebene (Durchführung des Themas). Dass der Satz weniger als Fuge wahrgenommen wird, ist der Tatsache geschuldet, dass die klassische Exposition in mehreren Stimmenebenen lediglich zu Beginn des Stückes vorkommt (wenn wir die angedeutete Durchführung der Takte 83 bis 91 außer Acht lassen). Die in den Zwischenspielen und im Thema immer wieder vorgenommene dialogisierte Kleinteilung erinnert an eine choreografische Technik, die öfter in der Barockoper verwendet wird. Bei Bach begegnen wir solchen Momente der Argumentation auf engem Raum im Weihnachtsoratorium. Gleich im ersten Satz gibt es an mehreren Stellen eine Situation, in der Chor und Instrumentalisten einen Dialog führen...

Weihnachtsoratorium BWV 248, erster Satz „Jauchzet frohlocket!“, ab T. 86:

Trompete

Pauke

Sopran/Alt

Sopran/Alt

Jauchzet, froh - lok-ket!

auf, frei-set—die— Ta-ge!

Kommen wir nochmals auf den vorderen Teil des Presto-Satzes zurück. Die wieder paarweise erscheinenden Einsätze Nr. 4 und Nr. 5 werden bemerkenswerterweise verzögert zu Ende geführt. Rein formal erkennt man ab Takt 20 drei eingefügte Takte, die nicht zum Sujet gehören. Führt bis dahin der thematische Weg in den Keller, so kehrt Bach nun die Bewegungsrichtung um. Die Rhythmik der Grundmotive erscheint also nicht mehr im Wechsel, sondern wird in jeder Stimmenebene separat kontinuierlich fortgeführt. Das erhöht eindeutig die Spannung. Schauen wir uns zunächst die Originalfassung an:

Presto, ab Takt 14:

In einer anderen (fiktiven) Version sind jetzt 3 Takte ausgespart und beide Themeneinsätze im „korrekten“ Zeitablauf zu Ende gebracht. Die synkopisierten Schlusskadenzen der beiden Einsätze treten nun jeweils eine Quarte tiefer auf. Zur notwendigen harmonischen Überbrückung in den nächsten Themeneinsatz im Diskant wurde ein weiteres Sujetfragment im Alt eingeführt:

Presto, ab Takt 14 (fiktiv):

beiden Themen angeschlossen sind sowie zwei weiteren KS1-Takten, die als Kontrapunkt (quasi in Quintparallelen!) zur absteigenden Oberstimmenlinie fungieren (T. 15/16):

Zwischenspieldialog mit KS1 (Beisp. ab T. 9):

Wie elementar der Quartsprung in das Satzgeflecht eingebunden ist, belegt spätestens die Bass-Stimme der Takte 15/16 (hier mit einer fiktiven Erweiterung durch das Wechselnotenmotiv):

Beispiel ab T. 14:
(+ fikt. Wechselnoten-
Motive in T. 15/16)

Mit der über drei Takte vollzogenen Engführung des gleichen Kontrasubjekts steigert Bach in einer äquivalenten Stelle ab Takt 31 die Dramaturgie ein weiteres Mal. Die zeitliche Verdichtung kriert auf kürzeste Distanz eine Sequenz mit der Zentraltonabfolge $es' - b - f' - c' - g'$. Wohl um die rhythmische Schärfe zu mildern, erklingt jeder zweite Quartsprung zeitlich gestreckt. Dadurch werden in jeder Stimme zwei Takte enger miteinander verknüpft und die ganze Passage gewinnt einen kanonartigen Charakter; auch der Stretto-Effekt kommt besser zur Geltung:

KS1-Zwischenspiel ab Takt 31:

Der gesamte Komplex, unten dargestellt in einer Partitur mit fünf Systemen, führt uns vor Augen, wie ereignisreich die vorletzte Themenphase verläuft. Der Höhepunkt der Fuge wird durch den fiktiven Themeneinsatz in Takt 97 nochmals gesteigert. Das Sujet, welches nach der imaginären 5-Tonskala (T. 97) ab Takt 98 mit der realen aufsteigenden Chromatik fortgesetzt wird, beginnt in C-Dur und löst sich später über G-Dur nach c-moll auf. Die in der Leiter enthaltenen Töne $c'-d'-e'-f'-g$ sind dabei tatsächlich - bis auf c' - in den anderen Stimmen gegenwärtig (eingekreiste Noten). Und die logische Konsequenz des Ganzen: die beiden 5-Tonmotive der Takte 98/99 in Ebene 3 haben keine Zwischenspielfunktion mehr, sondern fügen sich - als adäquate Antwort auf den Einsatz des vorigen Taktes - in ihre neue Rolle als Thema 2! Der bei Bach nicht vorhandene Sujetschluss (Töne $es'-d'-c'$ in Kleinstichnoten) ist dabei wiederum ganz real in den Ebenen 2 und 5 enthalten (siehe eingekreiste Noten).

Themenphase 11, original und Entschlüsselung in Partitur, ab T. 95:

The image displays a detailed musical score for a fugue, specifically focusing on 'Themenphase 11'. It is divided into two main parts: 'midi 36' and 'midi 37'.
Section 'midi 36': This section consists of five staves, labeled 'Ebene 1' through 'Ebene 5'.
 - **Ebene 1 (ab g):** The lowest staff, featuring a bass line with a 'Orgelpunkt-Bassbordun' (pedal point bass border) indicated by a right-pointing arrow.
 - **Ebene 2:** The second staff from the bottom, showing a melodic line.
 - **Ebene 3 (ab as'):** The third staff from the bottom, containing a 5-note motif.
 - **Ebene 4 (ab f'):** The fourth staff from the bottom, also containing a 5-note motif.
 - **Ebene 5 (ab f):** The top staff of this section, with a melodic line.
Section 'midi 37': This section also consists of five staves, continuing the analysis.
 - **Ebene 1:** The top staff, labeled 'Thema 1 (gespiegelt)'.
 - **Ebene 2:** The second staff, with 'Thema 1 (fiktive Einsatztöne)' and 'Fortsetzung real' annotations.
 - **Ebene 3:** The third staff, labeled 'Thema 1 (teils gespiegelt)'.
 - **Ebene 4:** The fourth staff, labeled 'Thema 1 (gespiegelt)'.
 - **Ebene 5:** The bottom staff, labeled 'SM 1'.
Section 99: Below the 'midi 37' section is a full score starting at measure 99, spanning five staves.
 - **Staff 1 (top):** Labeled 'KS 1'.
 - **Staff 2:** Labeled 'Thema 2 (Fortsetzung)' and 'Schluss von Thema 2 (fiktiv)'.
 - **Staff 3:** Labeled 'SM 1'.
 - **Staff 4:** Labeled 'SM 1'.
 - **Staff 5 (bottom):** Labeled 'SM 1'.
 The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with some notes circled to highlight specific tonal elements as mentioned in the text.

überschneiden. Die Notengrafik zeigt im dritten System den virtuellen Themenverlauf. Sechs der acht Sujettöne sind im Originalsatz, verteilt auf Bass, Tenor und Sopran deutlich sichtbar (hier zusätzlich mit Pfeilen markiert). Das Modell Busonis ist ebenso passgenau im bachschen Satz eingebettet. Erscheint auch das *B* (T. 31, Zz. 1) als einziger Ton erst sehr spät bei Bach (T. 31, siebte 16tel), so ist doch zumindest der harmonische Rahmen (Es-Dur, danach B-Dur) gegeben.

Virtuelle Themeneinsätze ab Takt 29:

midi 49

Thema real (Tenor)

virtuelles Thema (darin enthaltene Töne oben mit Pfeilen markiert)

virtuelles augmentiertes Thema (nach Busoni)

32

Thema (real, Fortsetzung)

augmentiertes Thema (Fortsetzung)

Als weiteres Beispiel möchte ich gerne den letzten Themeneinsatz des zweiten Teils vorstellen. Er ist zugleich der *Dux* der Reprise. Mit Takt 77 erklingt im zweiten Teil sogar noch der Beginn des *Comes*, bevor das Da-Capo-Zeichen die Rückkehr in Takt 4 des ersten Teils anzeigt. Die Themenphase ab Takt 75,2 ist sehr aufschlussreich, da sie sich genau genommen im virtuellen Bereich vollzieht. Statt ein klareres thematisches Bekenntnis zu geben...


Themenphase ab T. 75,2 (polyphon aufgeteilt - fiktiv):

midi 51


augmentiertes Thema (Fortsetzung)

Ebenso in der Kadenz ab Takt 51/53 (Violine/Laute) bietet die entsprechende Darstellung auf der Laute drei Klang-ebenen:

Takt 51 (Violine):

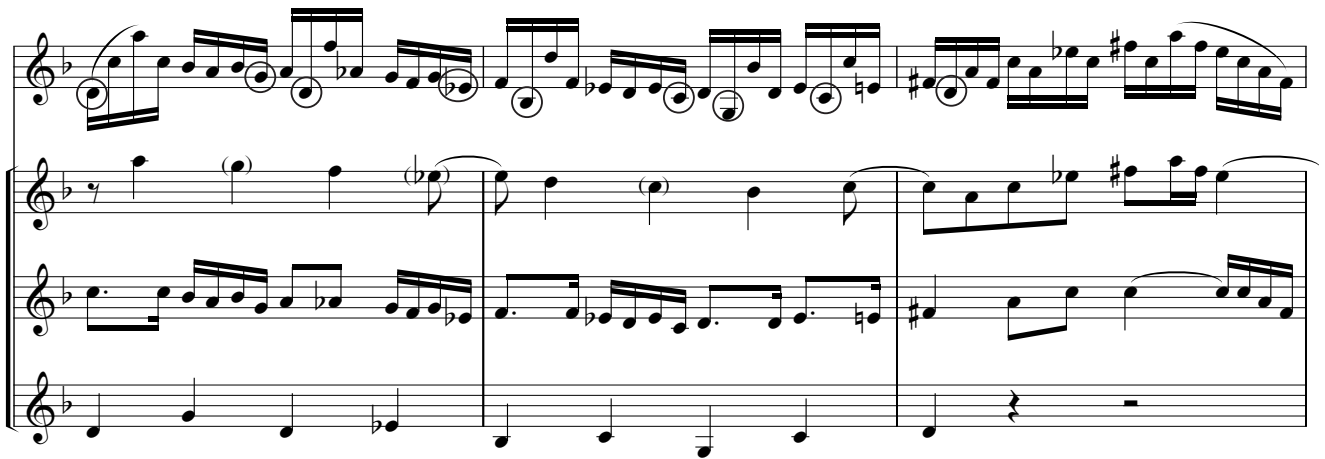


Takt 53 (Laute):



Die wohl erstaunlichste Passage bzgl. der virtuellen Mehrstimmigkeit offenbart uns Bach ab Takt 66/68 (Violine/Laute). In beiden Fassungen wird die Melodie unterschiedlich geführt. Die eher synkopisch gesetzte Linie im Violinsatz lässt die drei unterschiedlichen Stimmenebenen trotz des reduzierten Grundmaterials besser zur Geltung kommen. In der Lautenversion ist die motivische Struktur eingeebnet (das sequenzierende Bassfundament ist in geraden Vierteln auf schwerere Taktzeiten gesetzt), sie klingt einheitlicher, geschlossener, aber auch weniger spannungsreich. Die erste Notengrafik zeigt den Violinsatz und darunter in drei Systemen dessen polyphone Entschlüsselung. Die in Klammern gesetzten Noten im oberen System stellen den eigentlichen Verlauf der virtuellen Melodie dar, zumal diese fehlenden Töne in der darunter liegenden Ebene ebenfalls vorkommen. Weiter unten dann zum Vergleich der Lautensatz:

Ab Takt 66 (Violine + polyphone Aufteilung in 3 Systeme):



Ab Takt 68 (Laute):



Hier nun präsentiert sich das Pendant für Orgel als hochinteressante Alternative, denn es stellt sich eine weitere Stimme zur harmonischen Untermauerung der Sequenz ein. Der gesamte Unterbau ist zudem auch rhythmisch anders gestaltet als in der Lautenfassung, wodurch ein kontrapunktischer Aspekt hinzutritt und dem Ganzen eine zusätzliche strukturelle Dimension verleiht. Die Sopranebene erhält mit der jeweils neuen Septsprungnote

Fugierte Werke anderer Komponisten für Zupfinstrumente

Fugierte Zupfmusik in der Renaissance

Bachsche Fugen zeigen - unabhängig von ihrer instrumentalen Bestimmung - meist eine sehr komplexe und kontrapunktisch anspruchsvolle Satzstruktur. Bevor ich mich etwas später nochmals den fünf fugierten Bach-Stücken für die Laute zuwende und auf die Frage eingehen werde, wie idiomatisch sie an das Zupfinstrument angepasst sind, erscheint es sinnvoll, nun einige kontrapunktische Fugensätze (bzw. Imitationswerke) anderer Lauten- und Gitarrenkomponisten aus der Renaissance- und Barockzeit vorzustellen. Auf sämtliche Aspekte bezüglich Satztechnik und Harmonik in der Zeit zwischen 1500 und 1750 einzugehen oder alle Spezifika fugenartiger Werke für Barockgitarre, Vihuela oder Laute abzuhandeln, würde den thematischen Rahmen sicherlich überspannen. Dennoch möchte ich versuchen, anhand einiger Stücke die verschiedenen Merkmale der Polyphonie und Kontrapunktik zu verdeutlichen und den Kontext zu den bachschen Fugen herauszuarbeiten.

Bezeichnend ist, dass spanische Vihuelisten wie Luys de Narvaez (1500-1555) und Alonso Mudarra (ca. 1510-ca.1580) eine Reihe mehrstimmiger Gesangswerke von Josquin Desprez (ca. 1450-1521) für ihr Instrument eingerichtet haben.*¹⁵³ Die Gestaltung von polyphoner Musik auf dem Zupfinstrument mit nacheinander einsetzenden Stimmen, wie wir sie in einigen Fantasien der beiden Komponisten finden, beruhen oftmals auf den Vorbildern aus der Chormusik älterer oder zeitgenössischer Musiker. Man kann hier zwischen zwei Gattungen unterscheiden: Einmal Stücke, die strengeren satztechnischen Kriterien unterworfen sind und zum anderen solche, die die mehrstimmig kantablen Strukturen durch Skalenwerk und Ornamentik auflockern. Das erste Beispiel zeigt den Beginn einer Fantasie des spanischen Komponisten Luys Milan (um 1500 - ca. 1561), der sein großes Werk "El Maestro" der Vihuela gewidmet hat, einem Instrument, das mit der Stimmung *G, c, f, a, d', g'* den gleichen Intervallabstand aufweist wie die oberen sechs Saiten der Renaissancelaute (wie sie auch John Dowland verwendet).*¹⁵⁴ Wir erkennen deutlich das durchgängig wiederholte Anfangsmotiv (auf *C, c, g, e', e* usw.). Die Melodie zum Ende des kurzen Themas variiert, aber durch die markante Punktierung tritt jeder Sujeteinsatz deutlich hervor. Der Satz ist stets schlank und durchsichtig, Linearität und Kontrapunktik können auch im schnellen Tempo*¹⁵⁵ ohne Probleme auf dem Instrument deklamiert werden.

Luys Milan, Fantasia V (T. 1-18): *¹⁵⁶

*¹⁵³ siehe z. B. *Kyrie Pimero* aus der Messe "De Beata Virgine" (Transkr. von Mudarra), *Sanctus* aus "Misa de Hércules Dux Ferrarie" (Transkr. von Narvaez), *Cum Sancto Spiritu* aus "Misa de la fuga" (Transkr. von Narvaez)

*¹⁵⁴ Die Intervallabstände der Leersaiten von Vihuela und Laute waren identisch, „jedoch ihre Höhe konnte sehr verschieden sein. Aus diesem Grunde wurden vielfach Instrumente verschiedener Größe verwendet, sodass man verschiedene Umfänge ohne eine übermäßige Beanspruchung der Saiten durch plötzliche Spannungsänderungen erzielen konnte...was schwerfällt, ist die genaue Feststellung der angewandten Stimmungen und folglich die Umschreibungen der Originalintonationen in moderne Notierung...Betrachtet man die verschiedenen Größen der Instrumente und die entsprechenden Saitenspannungen, so ist anzunehmen, dass die Stimmungen zwischen folgenden Grenzen schwankten: *D bis d'* und *A bis a'*.“ (aus "Luys Milan, El Maestro", Vorwort von Ruggiero Chiesa, S. XXXXII, Edizioni Zerboni, Milano, 1996)

*¹⁵⁵ Die Spielanweisung *Compas batido* verlangt ein rasches Tempo (Chiesa, S. LI, Abs. 3)

*¹⁵⁶ aus "El Maestro", *Opere complete per Vihuela*, Übertragung der Tabulatur von Ruggiero Chiesa (Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1996, ab S. 10) mit einigen Korrekturen der polyphonen Darstellung von T. Hoppstock.

zu rücken. Ein letztes Beispiel, das die engmaschige Korrespondenz der beteiligten „Personen“ dokumentieren soll, begegnet uns nach Takt 21. Der Satz wird zwar nicht durchgehend real fünfstimmig, aber die Abfolge der Stimmeneinsätze vermittelt den Eindruck einer breit gefächerten Struktur auf fünf Ebenen:

*J. Dowland, “Forlorn Hope Fancy” (ab T. 21, Darstellung als Satz in fünf Systemen):**170

midi 66

Der Schluss des Stückes gipfelt in einem Finale, das die Fähigkeiten eines jeden Lautenisten aufs Äußerste fordert. Die hochvirtuosen Laufpassagen liegen im Bass, während als unabhängige Melodie der Sopran zunächst in 4teln, später in 8tel-Notenwerten erklingt. Zu allem Überfluss verlegt Dowland das Skalenwerk in Takt 32 kurzerhand in die Mittelstimme, weil sich noch eine weitere Bass-Stimme hinzugesellt. Der Satz ist nun für einen Moment dreistimmig (!). Ab Takt 32 Ende übernimmt dann der Sopran die Aufgabe der 32tel-Figuren.

J. Dowland, “Forlorn Hope Fancy” (Finalteil ab T. 28):

midi 67

*170 An einigen Stellen gibt es kleine Einschränkungen in der polyphonen Ausführung: Die punktierte 4tel-Note *e'* in Takt 21 (Stimme 3, Zz. 1) kann nur als 4tel gehalten werden; die halbe Note *h* in Takt 22 (Stimme 3, Zz. 1) kann nur als punktierte 8tel gespielt werden.

In einem anderen ZWSP (ab Takt 24) generiert der Komponist die Sequenz aus einem winzigen Sujetfragment - dort weist der Satz dann auch eine reale Dreistimmigkeit auf. Nur wenig später (ab Takt 27) entwickelt sich aus dem Zitat des Themenkopfs eine harmonisch komplexe Sequenzmodulation nach g-moll. Im Folgenden erkennt man sehr schön das Zusammenspiel von extremer Satzspreizung (ab T. 32 und T. 35 Mitte, dort in realer und virtueller Dreistimmigkeit) und zweistimmiger Verdichtung in der Mittellage (Takt 38). Welch ein überzeugender Beleg für das hohe Maß an weisser Satzkunst: bei relativ geringem Ton-Material wird ein Maximum an Klangfülle und Abwechslung geschaffen:

midi 75
S. L. Weiss, *Fuga d-moll*
(ab Takt 21):

22 ZWSP 2- Sequenz
Sequenz aus dem themat. Vorhaltsmo
Thema in tiefster Lage auf C

25 Fortsetzung ZWSP 2, Sequenz nach B-Dur
Themenkopf - daraus entwickelt sich

29 ...harmonisch komplexe Sequenzmodulation nach g-moll
ZWSP-Kurzsequenz, Tonika g als IV. Stufe...

33 ...der Grundtonart
Thema in Engführung
Codetta...

37 ...mit Modul. nach a
Themenkopf (variiert) auf a + Überleitung
Themenkopf (var.) auf d

Im Finalteil der 51-taktigen Fuge steht dem zweistimmig geführten Dialog im Diskantbereich (ab Takt 43) eine chromatisch geführte Bass-Stimme entgegen; ab Mitte von Takt 45 wird die gleiche Idee mit veränderter Rhythmik und Stimmentausch fortgeführt. Die Intensität des Trialogs findet dort ihren Höhepunkt:

S. L. Weiss, *Fuga d-moll* (ab Takt 42):

midi 76

42

46