

## Tripelfuge BWV 1080 (“Die Kunst der Fuge”), Nr.11 von J. S. Bach

Diese vierstimmige Tripelfuge in d-moll ist zwar klar gegliedert, die motivischen Zusammenhänge sind aber so kompliziert, dass man sich vor einem wahren Urwald von Beziehungen und Ableitungen stehen sieht.

Der Klarheit dieser Analyse wegen wird hier nur auf die formalen Aspekte eingegangen, die das Konzept einer Tripelfuge und gleichzeitig deren formalen Freiheiten deutlich machen.

Sechs formgestaltende Kadenzen gliedern die Fuge in  
T.1 - T.27, 2. Viertel : Durchführung des 1. Themas,  
T. 27, 3. Viertel - T.71, 1. Viertel: Durchführung des 2. Themas,  
T.71, 2. Viertel - T.90, 2. Viertel: Durchführung der Umkehrung des 1. Themas,  
T.90, 3. Viertel - T.146, 1. Viertel: Durchführung des 3. Themas  
T. 145 - zum Schluss in T.184: Synthese der Themen 1-3  
(die Themen setzen bereits während der Kadenz in T.145 ein).  
Die Kadenz in T.128/129 unterteilt den langen Teil des 3. Themas,  
die in T.183/184 beendet die Fuge.

Diese drei Themen und ein beibehaltenes Contrasubject sind die wichtigsten Elemente, aus denen diese Fuge gebaut ist.

### 1. Thema (Subject) (T.1, Alt)



### 2. Thema (Subject) (T.27, 3. Viertel, Alt)



mit dem dazugehörigen beibehaltenen Contrasubject (T.28, 2. Viertel, Sopran)



### 3. Thema (Subject) (T.90, 4. Viertel, Tenor)



Auf die Wirkung des Gegensatzes zwischen Diatonik und Chromatik greift Bach in dieser Fuge mehrmals zurück.

Bei keinem der drei Themen lässt sich der Dux vom Comes unterscheiden.

Der Alt eröffnet als Dux die Fuge mit der Durchführung des 1. Themas, gefolgt vom Sopran als Comes (T.5), vom Bass als Dux (T.9) und vom Tenor als Comes (T.13). Es gibt kein beibehaltenes Contrasubject. Nach einem Zwischenspiel (T.17, 2. Viertel - T.22, 1. Viertel) schließt ein weiterer Themeneinsatz im Sopran gefolgt von einer d-moll-Kadenz (T.26/27) diesen ersten Teil ab.

Dieses 1. Thema ist ganz diatonisch gehalten, im Gegensatz zur Chromatik des 2. Themas. Auf die Wirkung des Gegensatzes zwischen Diatonik und Chromatik greift Bach in dieser Fuge mehrmals zurück.

Wiederum der Alt eröffnet die Durchführung des 2. Themas (T.27, 3. Viertel), wobei der Sopran sofort mit einem beibehaltenen Contrasubject in Form einer chromatisch ansteigenden Linie die Wirkung der Chromatik des 2. Themas verstärkt. Auch der Bass gesellt sich schon während des ersten Themeneinsatzes des 2. Themas mit einer rhythmischen Variante der Umkehrung des beibehaltenen Contrasubjectes dazu. Zwischen diesem und dem nächsten Themeneinsatz im Tenor (T.34, 3. Viertel) etabliert sich in einem kurzen Zwischenspiel ein kleines Motiv, das, ständig variiert, für diesen Teil der Fuge ebenso wie das chromatische Prinzip des 2. Themas mit seinem Contrasubject charakteristisch bleibt.



Drei weitere Themeneinsätze gibt es in dieser Durchführung:

im Bass (T.43, 4. Viertel),

im Sopran (T.57)

und wieder im Bass (T.67, 4. Viertel),

wobei bei dem vorletzten Themeneinsatz die Umkehrung des 2. Themas verwendet wird. Zwischen den Themeneinsätzen erklingen jeweils Zwischenspiele, in denen das erwähnte kleine Motiv und das chromatische Prinzip vorherrschen. Die Chromatik wird durch mehr oder weniger lange chromatische auf- oder abwärts gerichtete Linien aufrecht erhalten, die sich auf das beibehaltene Contrasubject (aufwärts) oder dessen Umkehrung (abwärts) beziehen. Lediglich im Zwischenspiel, das vor dem Themeneinsatz der Umkehrung des 2. Themas steht, wird auf chromatische Elemente verzichtet (Gegensatz Chromatik - Diatonik). Die letzten Töne des letzten Themeneinsatzes im Bass sind Bestandteil der diesen Teil abschließenden a-moll-Kadenz (T.70/71).

In der folgenden Durchführung greift Bach im Tenor das 1. Thema wieder auf, allerdings in seiner Umkehrung, wobei er das Prinzip der Umkehrung des 2. Themas der vorangehenden Durchführung fortsetzt. Die Diatonik des 1. Themas ist nun wieder diese ganze Durchführung lang vorherrschend. Lediglich zwei kurze chromatische Anklänge im Bass (T.75/76; T.78/79) und die Kombination der Umkehrung des beibehaltenen Contrasubjectes (T.80, 3. Achtel, Sopran) mit der Umkehrung des 1. Themas (T.80, 2. Viertel, Bass) lassen zukünftige komplexe motivische Verflechtungen erahnen.

Vier Themeneinsätze enthält diese Durchführung:

im Tenor (T.71, 2. Viertel),

im Sopran (T.76, 2. Viertel),

im Bass (T.80, 2. Viertel) und

im Alt (T.84, 2. Viertel).

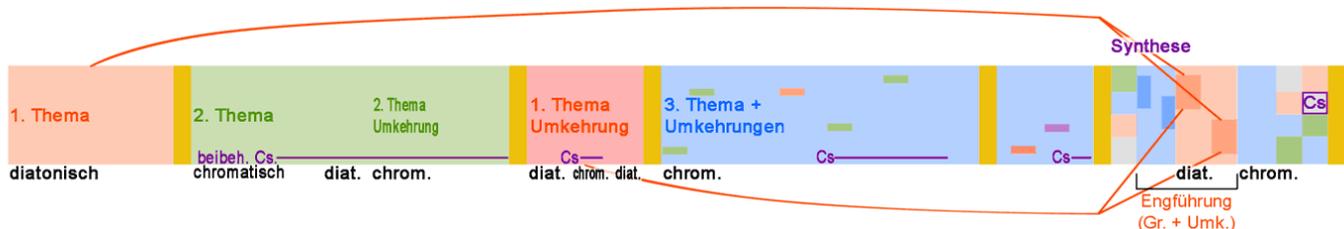
Eine Kadenz in F-dur beendet diesen Teil.

Nachdem Bach dem Hörer das 1. Thema auf diese Weise wieder vergegenwärtigt hat, lässt er nun das 3. Thema erklingen, das wie das 2. Thema ebenfalls aus chromatischen Elementen besteht. Dieses 3. Thema hat nicht die Prägnanz der ersten beiden, es ist nicht klar umrissen und ist mal länger, mal kürzer. Es ist eher eine Art Bewegungsprinzip, das seine Wichtigkeit nicht durch Charakterstärke sondern durch seine Allgegenwart bis zum Ende der Fuge erreicht. Dem entsprechend handelt es sich bei diesem Formteil nicht um eine gewöhnliche Durchführung, da das 3. Thema immer in irgendeiner Stimme zu hören ist.

Zunächst erscheint es nur in Kombination mit dem 2. Thema. Insgesamt fünf mal tritt es in Kombination mit dem 2. Thema (T.90ff, T.93ff, T.124ff, T.136ff) bzw. dessen Umkehrung (T.105ff) und zweimal in Kombination mit der Grundgestalt des 1. Themas (T.101ff, T.132ff) auf. Oft wird es in zwei Stimmen entweder in seiner Grundgestalt, meistens aber in seiner Umkehrung eingeführt. Die chromatischen Elemente, die auf das beibehaltene Contrasubject zurückzuführen sind, treten erst wieder in Takt 186 in Erscheinung und zwar in Form der Umkehrung dieses Contrasubjectes in Kombination mit dem 2. und 3. Thema. Von da an wird es wieder häufiger verwendet. Da drei wichtige Elemente dieses Teils eine eindeutige Aufwärtsbewegung aufweisen (2. und 3. Thema, sowie das beibehaltene Contrasubject) und diese oft umgekehrt erklingen, entsteht der Eindruck von Auf- und Abwogen, und damit ein starker emotionaler Sog. Hier bringt Bach mit der Kadenz in a-moll in den Takten 128/129 kurz etwas Ruhe hinein. Allerdings wird sofort danach das 3. Thema in allen vier Stimmen eingeführt. Dies vermeidet Stillstand.

Noch während die C-dur-Kadenz, die diesen Teil abschließt im Gange ist, beginnt die Synthese aller drei Themen (T.145). Dadurch, dass Bach die Kadenz nicht erst abwartet, bevor dieser neue Prozess beginnt, wird sie in ihrer Schlusswirkung stark beeinträchtigt. Das vertärkt den Sog, der durch das Auf und Ab der Chromatik im vorangegangenen Teil erzeugt wurde. Die drei Themen setzen knapp versetzt im Alt (3. Thema, T.145, 3. Viertel), im Sopran (2. Thema, 4. Viertel) und im Tenor (1. Thema, 2. Viertel) ein. Der Bass ist hier eine freie Stimme. Statt dass diese Durchführung nun die Fuge beendet, indem die Synthese der drei Themen in verschiedenen Stimmkombinationen wiederholt wird, schiebt Bach noch einen speziellen Einführungsteil ein, ohne diesen durch Kadenzen abzugrenzen: Das 3. Thema erklingt ab T.152, 4. Viertel gleichzeitig in Grundgestalt (Sopran) und Umkehrung (Alt); das Gleiche geschieht ab T.158, 2. Viertel mit dem 1. Thema (Grundgestalt: Alt, Umkehrung: Sopran); und ab T. 164, 2. Viertel ( Grundgestalt: Tenor, Umkehrung: Bass). So werden die Prinzipien von Grundgestalt und Umkehrung der am Beginn der Fuge stehenden Durchführung des 1. Themas und der Durchführung von dessen Umkehrung im dritten Teil (T.70-89) zusammen geführt. Ab T.174 erklingt die Synthese der drei Themen noch zweimal in unterschiedlichen Stimmkombinationen. Als letzte Steigerung werden kurz vor Schluss sogar alle vier wichtigen formgestaltenden Elemente miteinander kombiniert, indem sich in T.181 zu den drei Themen noch das beibehaltene Contrasubject im Alt in diminuierter Form hinzugesellt. Damit ist der höchste Grad an Verdichtung erreicht, denn alle Stimmen beinhalten gleichzeitig unterschiedliche formtragende Elemente.

Als Zusammenfassung dient die folgende Grafik.



- 1. Thema
- 2. Thema
- 3. Thema

**Contrasubject**  
des 2. Themas

**Kadenz**

# CONTRAPUNCTUS XI

Fuga a 4 voci

J. S. Bach, BWV 1080, 11

## 1. Subject

## 2. Subject

41 Umkehrung Umkehrung Um-  
Umkehrung Umkehrung  
ung

48 Umkehr-  
Umkehrung Umkehrung

55 ung Umkehrung Umkehrung Umkehrung Umkehrung

62 Umkehrung Umkehrung Umkehrung

69 1. Subject (Umkehrung) Umkehr-  
Umkehrung Umkehrung

77 ung Umkehrung

Umkehrung

### 3. Subject (+2. Subject)

84 Umkehrung

Umkehrung

92 Umkehrung

Umkehrung

99 Umkehrung

Umkehrung

106 ung Umkehrung

Umkehrung

113

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

120

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

127

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

134

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

141

1. Synthese  
(1., 2. + 3. Subject)

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

Umkehrung

147 **Umkehrung** **3. Subject in Grundgestalt**  
**und Umkehrung**

155 **1. Subject in Grundgestalt**  
**und Umkehrung**

**Umkehrung**

162 **1. Subject in Grundgestalt**  
**und Umkehrung**

**2. Synthese**  
**(1., 2. + 3. Subject)**

170

**3. Synthese**  
**(1., 2. + 3. Subject)**

177