

# Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage.

Von Reinhard Dppel, Bonn.

Obwohl es zu zahlreichen Orgelwerken Bachs Varianten gibt, deren genaues Studium zur gerechten Würdigung und zum vollkommenen Verständnis der endgültigen Fassungen unbedingt erforderlich ist, gestatten uns doch nur wenige einen tieferen Blick in die geistige Werkstätte des Meisters. Glücklicherweise kennen wir die Mutter der großen A-moll-Fuge für Orgel\*): die dreistimmige Klavierfuge der gleichen Tonart\*\*). Ein eingehender Vergleich beider rückt jede erst ins rechte Licht. Merkwürdig ist, daß sich weder bei Spitta, noch in den Ausgaben der Bachgesellschaft ein Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der beiden Fugen findet.

Skizzieren wir den Aufbau der Fugen im großen, so erhalten wir folgendes Bild:

## Klavierfuge:

a	e	a	a
e	a	C e	
a	e	d	Kadenz.

## Orgelfuge.

a	a	G	
e		C d	e
a	e		a a
e			

Nach der ersten Durchführung tritt in beiden Fugen das Thema noch achtmal auf, in der Orgelfuge fällt die Natürlichkeit und

\*) Ausgabe der Bachgesellschaft Band XV, S. 189.

\*\*) Ausgabe der Bachgesellschaft Band III, S. 334.

zwingende Einfachheit der Modulation sofort ins Auge. Sonst gleichen sich die beiden Pläne äußerlich vollkommen. In der Klavierfuge sind erster und zweiter Kontrapunkt streng beibehalten bis auf den Schluß, wo die Kadenz nach dem Höhepunkt ringt. Die Zwischenspiele korrespondieren sämtlich:

23*)— 33	parallel mit	98—108
60— 73	„ „	144—157
77— 88	„ „	127—138
108—122	„ „	156—177 (erweitert).

Ihre treibenden Motive sind der Anfangstakt des Themas und die Überleitung vom Thema zum 1. Kontrapunkt. Die fortgesetzte Parallelität der Zwischenspiele hat aber zwei Seiten, sie scheint die organische Einheit der ganzen Fuge zu unterstreichen, in Wirklichkeit liegt die Gefahr nahe, daß sie die Wirkung des Themas beeinträchtigt. — Die Voraussnahme des 1. Taktes vom Thema zur organischeren Einführung desselben wird schon benutzt. Besonders zu beachten ist aus diesem Gesichtspunkt Takt 87—93. — Die Kadenz wächst noch etwas starr und einfarbig auf, bringt das Thema als Höhepunkt und schließt prägnant und kurz ab. Die Orgelfuge trägt in allem den Stempel unbeschränkter Meisterschaft. Bach lehnt sich streng an die Vorlage an, was den Aufbau im großen betrifft. Aber alle Einzelheiten sind von zwingender Notwendigkeit, trotzdem das thematische Material in der freiesten Weise gehandhabt wird. Die Vierstimmigkeit war bei der Übertragung auf die Orgel von selbst geboten. Die Fassung der Themen für die Orgelfugen bestimmt die Rücksicht auf die Pedaltechnik. Bachs Fußsatz war der natürliche, die Füße möglichst beständig zu wechseln, r. l. oder l. r. Der Absatz wird nur gebraucht, wo sich der gleichmäßige Wechsel nicht durchführen läßt. Das Thema der Klavierfuge mit seinen beständigen Sechzehnteln hätte einen unbequemen Fußsatz erfordert. Beständiger Wechsel der Füße verbürgt ein gutes und vollkommenes Legato, allzuhäufiger Gebrauch von

\*) Die arabischen Ziffern bedeuten die Taktzahlen.



Absatz und Spitze des gleichen Fußes gefährdet es. Auch die genaue Beantwortung des Themas wäre ausgeschlossen gewesen, da das Pedal auf den meisten alten Orgeln nur bis *d* ging. Tatsächlich bringt Bach das Thema im Pedal auch nur ein einziges Mal und zwar in der besten Lage. Noch ein anderer, stärkerer Grund bestimmte Bach zur Änderung des Themas: die rhythmische Einförmigkeit. Die Zweiteiligkeit des Themas mußte stärker hervorgehoben, der Vordersatz harmonisch klarer, einfacher, sozusagen elementarer gestaltet werden; so greift Bach zum  $\frac{6}{8}$  Takt, zieht das Thema zusammen, indem er es um einen Takt kürzt; die Wendung zur Oktave läßt er fallen, da sie keinen Höhepunkt bedeutet, sondern nur eine melodische Übergangsfloskel zum Abgesang bildet; er beschneidet die Überleitung und verschärft so durch Kürze und Bestimmtheit die Wirkung der Modulation. Endlich gestattet ihm die Fassung im  $\frac{6}{8}$  Takt die Möglichkeit des doppelten Einsatzes auf dem 1. und 4. Achtel. Die Metamorphose des Themas dürfte darzustellen sein wie es Notenbeilage a zeigt.

Der Abgesang ist umfangreicher geworden, sein Grundmotiv bewegt sich in den sieben Stufen der Leiter und wird harmonisch dadurch vielseitiger als die Figur im Quintenumfang und prägnanter, da sie trotz der Vieldeutigkeit mehr harmonisches Rückgrat besitzt. Der Abgesang bei der Klavierfuge hat zu reguläre Cäsuren; ein feines rhythmisches Gefühl empfindet das Nebeneinandersetzen eintaktiger Motive peinlich; in der Orgelfuge vermeidet Bach diese Schwäche der Anlage, indem er das Motiv auf zwei Takte verteilt. Allerdings kehrt die ursprüngliche Form im Lauf der Orgelfuge öfter wieder, allein dann verlieren die Cäsuren ihre Schärfe durch den Kontrapunkt. So zeigt schon das Thema, wie weitsehend und zielbewußt Bach an den Aufbau der Orgelfuge herantrat.

Noch deutlicher wird uns seine Logik, wenn wir die Verwendung der beiden Kontrapunkte genau ansehen. In der Klavierfuge hält er sie streng fest; ihre Anlage entspricht durchaus der Bachschen Praxis: der erste erläutert pausenlos das Thema und ergänzt es als Gegensatz harmonisch und rhyth-

misch; der zweite Kontrapunkt beschränkt seine Bewegung auf das Mindestmaß oder nimmt gar Pausen zu Hilfe.

Auch die erste Durchführung der Orgelfuge hält sich streng an die beiden gewählten Kontrapunkte; nur ein großer Unterschied tritt sofort ein: Bach verschmährt drei Gegenstimmen, dafür benützt er den ersten Kontrapunkt doppelt, um die ganze Form noch organischer zu gestalten. Diese Änderung der gewöhnlichen Praxis veranlaßt ihn auch, den zweiten Gegensatz erst beim vierten Themaetrtritt zu bringen. Die kanonische Verwendung des ersten Kontrapunkts zeitigt ein merkwürdiges Resultat, das Bach aber nicht weiter ausnützt. Vielleicht ist es ihm nicht einmal zum Bewußtsein gekommen: siehe Notenbeilage b.

Nach der ersten Durchführung macht er sich immer freier von der Regel, die ganze Arbeit wird leichter\*): der erste Kontrapunkt dämpft seine Bewegung und ordnet sich immer mehr dem Thema unter: die Einheit der Handlung wird immer deutlicher. Die Verwendung des thematischen Materials, das an und für sich schon reicher als in der Klavierfuge, wird glatter; man fühlt, Bach erhebt sich über seine eigensten Gesetze, nicht um sie zu verletzen, sondern um ihre wahre Bedeutung zu erhöhen.

Die Zwischenspiele atmen denselben Geist, man empfindet sie nicht mehr als solche, sondern als wesentlichen Bestandteil der ganzen Komposition. Die Kadenz der ersten Durchführung ist noch stark von der der Klavierfuge beeinflusst: siehe die unterbrochenen Orgelpunkte in der Oberstimme, hier auf c, dort auf a. Die andern Zwischenspiele überragen die der Klavierfuge bei weitem; in dieser ermüdet die starke Verwendung der beiden Motive, in der Orgelfuge gewinnt Bach immer neues thematisches Material. Die Teilschlüsse sind in beiden Fugen gleich an Wirkung, dagegen wird das Thema in der Orgelfuge viel logischer und organischer durch harmonische Feinheiten eingeführt: siehe den Trugschluß 71; die

\*) Beachte die starke Verwendung der Pausen, von Takt 35—95, immer dreistimmig und zuletzt zweistimmig.



harmonische Umdeutung der Dominante 76, mit Orgelpunkt; und den Orgelpunkt auf e 94. Wie organisch ist außerdem die Einführung 50 und 131!

Die Schlußkadenz bedeutet in der Orgelfuge eine unbedingte Notwendigkeit, in der Klavierfuge erscheint sie mehr als glänzender Abschluß. Und wie hat sie Bach gesteigert, harmonisch und rhythmisch! Bach hat der Sonatenform Beethovens nach mehr als einer Richtung Vorschub geleistet. Die peinliche Ausnutzung der kleinsten Motive, die ganze Art der thematischen Arbeit und ebenso die Erhöhung der Kadenz zum selbständigen und wesentlichen Teil des Ganzen sind beiden Meistern eigentümliche Erscheinungen. Es war nur der Ausfluß ihres künstlerischen Ernstes und Gewissens, keinen Teil mehr als unwesentlich zu betrachten, sondern alles zu gestalten in der Rücksicht auf das Ganze.

Das Resultat unsrer Untersuchung ist kurz: Das Urteil Spittas I, pag. 644 über die Klavierfuge wird durch Bach selbst wesentlich dahin geändert, daß Bach in der Klavierfuge absolut nicht den vollkommenen äußeren Niederschlag seiner ursprünglichen Idee sah, sondern erst in der Orgelfuge dafür den adäquaten Ausdruck suchte und fand. Was das Präludium betrifft, dessen thematischer Aufbau dem der Fuge vollständig die Wage hält, so glaube ich, entgegen Spitta, daß es trotz der angeblich Buxtehude'schen Figuren nach der Fuge entstanden und in seinem Kern vom Fugenthema beeinflusst ist. Man vergleiche dazu das harmonische Rückgrat des Fugenthemas mit der Exposition des Präludiums! (Notenbeilage c.)



a

Section 'a' consists of four staves. The top two staves are in 3/4 time, and the bottom two are in 6/8 time. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#). The bottom staff ends with the text "usw.".

b

15

27

Ctrp. in beiden Stellen gleich trotz Taktverschiebung und Antwort.

Section 'b' consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 15 and the second at measure 27. Each system has a bass staff and a treble staff. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#). The text "Ctrp. in beiden Stellen gleich trotz Taktverschiebung und Antwort." is written between the two systems.