

Die Varianten der großen Gmoll-Fuge.

Von Hermann Keller (Weimar).

Bekanntlich ist uns weder von der Orgelphantasie in Gmoll¹⁾ noch von der dazu gehörigen Fuge das Autograph erhalten, doch liegen von beiden Stücken sorgfältige Abschriften vor, zahlreich namentlich von der Fuge, der die Zeitgenossen einen Rang unter Bachs Orgelwerken zuwiesen, den wir Heutzigen, denen die harmonische Wunderwelt der Phantasie, und anderer „Zukunftsmusik“ Bachs sich aufgetan hat, ihr wohl nur mit Einschränkung, ihrer vollendeten Faktur wegen, zuerkennen würden. Von den in Betracht kommenden Handschriften sind zwei von besonderer Wichtigkeit: es sind die beiden auf der Kgl. Bibliothek in Berlin befindlichen, mit Nr. 288a und b bezeichneten, von denen die erstere der bekannten ausgezeichneten Griepenkerlschen Ausgabe der Edition Peters, die zweite der nicht weniger gewichtigen der alten Bachgesellschaft (Breitkopf und Härtel) zur Vorlage gedient haben.

Vor dem Forum der Musikwissenschaft müssen also beide Versionen gleich bewertet werden — non liquet; da darf nun vielleicht der Musiker, der bei Entscheidung textkritischer Fragen bescheiden im Hintergrunde gestanden hatte, von seinem Standpunkte aus, d. h. durch musikalische Kritik versuchen, einen Schritt weiter zu kommen, und die ungemeine Popularität der Gmoll-Fuge, wie der nicht uninteressante Charakter der hauptsächlichsten Abweichungen beider Ausgaben veranlassen mich, das für die Öffentlichkeit zu tun.

¹⁾ Edition Peters, Band II, Nr. 4. Ausgabe der Bachgesellschaft, Jahrg. XV, S. 177 ff.

Es handelt sich — abgesehen von kleinen Verschiedenheiten — hauptsächlich um drei Stellen:

1. Takt 50—51 (ebenso später bei der Parallelstelle Takt 100 bis 101):

Peters:

usw.

Br. u. S.

usw.

2. Takt 60—61 (Mittelfstimme):

Peters:

Man.

Ped.

usw.

Br. u. S.

Man.

Ped.

usw.

3. Takt 87 ff.

Peters:



Br. u. H.



Um bei diesem Beispiel zu beginnen, so leuchtet hier die Superiorität der Breitkopf und Härtelschen Lesart ohne weiteres ein. Sie ist reicher, schöner, aber auch schwieriger (namentlich im Zusammentreffen der beiden Stimmen auf g" und as") als die Peterssche, von der ich annehme, daß sie irgend ein weniger firmer Spieler sich zum praktischen Gebrauch adaptiert hat.

Noch bezeichnender scheint mir das zweite Beispiel. Da sieht man die Herren der strengen Schule leibhaftig vor sich, denen Bach selten etwas zu Dank geschrieben hatte, wie sie in dieser „sonst brauchbaren Fuga“ auf die Altführung stießen: d-fis-b! Ein übermäßiger Dreiklang! Das ist denn doch zu viel! — und sie ersetzen Bachs kühn nach oben geschwungene Linie durch eine harmlos geknickte, mit der der selige Marpurg sicher einverstanden gewesen wäre.

Man wende nicht ein, daß Bachs Reputation im allgemeinen, und die dieser Fuge im besonderen, ihn hätten vor solchen „Operationen“ schützen können. Wer sich eine Abschrift anfertigte oder anfertigen ließ, der betrachtete die Handschrift als sein Eigentum, mit dem er unbeschränkt schalten und walten durfte. Wie wenig wir da an „Pietät“ denken dürfen, zeigt das Beispiel Matthesons, der sich nicht entblödete, das Thema unserer Fuge, als er es bei einer Organistenprüfung vorlegte, in ein Prokrustesbett zu legen, bis sein „vorschriftswidriger“ Umfang einer Undezime auf die von den Schulregeln geforderte Oktave reduziert war!

Aus ähnlicher „übermäßiger Dreiklangfurcht“ scheint mir der Stelle Takt 64:

bei Br. u. H. harmonisch aufzufassen als:

in der Petersschen Lesart gleichsam die Spitze abgebrochen, indem das fragliche b" in a" korrigiert wird.

Ziemlich klar erscheint mir auch die Genesis des ersten der drei Beispiele. Mit einer Art Ruck macht die untere Stimme nach ihrem Sechzehntelabstieg Halt, deutlich so den Thema-Eintritt markierend, und kümmert sich wenig darum, daß durch ihren Eigensinn die schönsten verdeckten Quinten entstehen. Auch diese anstößige Stelle merzt die Peterssche Lesart aus, diesmal durch eine wirklich elegante Korrektur.

Hier kann man zweifelhaft sein, welche von beiden Lesarten den Vorzug verdient; allein ich möchte mich auch da für die unzweifelhaft ältere, und wie ich glaube, Bachischere entscheiden, denn vor dem Verbot verdeckter Quinten und Oktaven hat Bach sein Leben lang nicht viel Respekt gehabt (vgl. seine durchs ganze 18. Jahrhundert berühmigten Choräle), und ob er nur des Flusses wegen später die Stelle geändert hätte?

Vielleicht überzeugen die vorstehenden Zeilen auch andere Kunstgenossen zu der Ansicht, daß man sich aus den Lesarten der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe wohl die der Ed. Peters abgeleitet vorstellen kann, nicht aber umgekehrt, — daß man daher in der ersteren Ausgabe, solange nicht authentischeres Material (das Autograph) aufgefunden wird, die Gestalt der Fuge zu sehen hat, die ihr Schöpfer ihr gab.

