

Zur Fugentechnik Bachs.

Von Dr. Reinhard Dypel (Kiel).

Die Lebensfähigkeit einer Fuge ist von der Gestalt ihres Themas abhängig. Taugt das Thema nichts, so bleibt die Fuge Papier; ihr Inhalt und ihre Entwicklung können nicht überzeugen, mag sie auch sonst den äußeren Aufbaubedingungen entsprechen. Unser Geschmack ist durch die Schulung an Bach wieder so gehoben, daß wir Gebilde wie C. H. Grauns Fuge aus dem Te Deum »Tu rex gloriae, Jesu Christe« heute ablehnen:

Tu rex glo-ri - ae, Je - su Chri-ste, tu pa-tris sempi-

ter-nus, sem-pi - ter - nus es Fi - - lius etc.

Denn sie entbehrt jeder persönlichen Note, ein aalglattes Stück ohne eignes Gesicht. 1835 konnte die musikalische Sektion der königlichen Akademie der Künste zu Berlin darüber noch

schreiben¹⁾: „Nicht leicht finden sich die lobenswerten Eigenschaften, kunstreicher Bau und fließender Gesang in solcher Vollkommenheit beisammen als in diesem Stücke, das zugleich als Muster einer Kirchenfuge angesehen werden kann“. Man vergleiche nur einmal das Gratias agimus tibi der h-moll-Messe Bachs damit:

um sofort zu sehen, was der Geist vermag und der Mechanismus nicht leisten kann.

Ein Gleiches ließe sich von einer Fuge Telemanns aus derselben Sammlung (6. Lieferung Nr. 18, Berlin 1837), mit dem chromatischen Thema

sagen, das seine Vorgänger, wie Scheidt und Sweelinck, bereits weit besser abgewandelt hatten, von Bachs Lösungen gar nicht zu reden. Hier gibt die Sektion Telemann folgende Zensur: „Die Fuge ist von nicht gewöhnlicher Erfindung, dennoch natürlich und faßlich und beweist seine Gewandheit in diesem Gebiete“. Wenn uns von Telemann nichts anderes bekannt wäre als diese sich so geistlos, unpersönlich und oberflächlich gebär-

¹⁾ Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart, Berlin 1835 bei Trautwein, 1. Lieferung Nr. 1.

dende Fuge, so würde die Musikgeschichte keine Notiz von ihm nehmen. Es ist überhaupt charakteristisch für diese Sammlung der Berliner Sektion, daß sie keine einzige Instrumentalfuge Bachs enthält, sondern lediglich den figurierten Choral aus Joh. Christ. Bachs Motette: „Ich lasse dich nicht“, für deren Autor damals noch Seb. Bach gehalten wurde.

In mühsamer Arbeit hat sich Bach an seinen Vorgängern geschult und mit dem ihm eigentümlichen Scharfblick für Vorzüge und Schwächen thematischer Gebilde und logischen oder unlogischen Aufbau so lange an seinen eigenen Werken geübt, bis sie allen seinen Anforderungen genügten, Anforderungen, die ewige Gültigkeit haben und selbst einem Mozart¹⁾ und Beethoven²⁾ neue, bedeutende Anregungen gaben. Mozart instrumentierte die Fugen Nr. 2, 5, 7, 8 und 9 des 2. Teils des wohltemperierten Klaviers für 2 Violinen, Viola und Baß; Beethoven vertiefte sich in die chromatische Fantasie und Fuge, in das Wohltemperierte Klavier, ja sogar in die Kunst der Fuge. Wenn man Mozarts Skizze³⁾ eines figurierten Chorals („Ach Gott vom Himmel sieh' herein“) ansieht, so bleibt uns neben dem Schmerz über die Nichtvollendung dieses Stückes andererseits die tröstliche Zuversicht und Gewißheit, daß ein Genie, entgegen dem Geschrei mancher Leute, Fuge und Kontrapunkt seien überlebte Künste, sehr wohl imstande ist, kraft seiner Persönlichkeit auch einer scheinbar veralteten Kompositionstechnik neue durchaus subjektive Seiten abzugewinnen.

In ähnlicher Lage befand sich Bach seinen Vorgängern und Zeitgenossen gegenüber: vergleichen wir einmal unter Beiseitigung von drei Takten folgende Stelle aus dem früher Vivaldi zugeschriebenen 6. Konzert (aus Bachausgabe Bd. 42 S. 96)⁴⁾ mit Bachs zweistimmiger a moll-Invention:

1) Vergl. Jahn-Albert, Mozartbiographie II, S. 143 ff., 627/28 und Köchel-Verzeichnis Nr. 405.

2) Gustav Nottebohm, Zweite Beethoveniana.

3) Jahn-Albert II, Notenbeilagen S. 49.

4) Nach Schering, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft IV, S. 241, vielleicht von Marcello; auch Ed. Peters Nr. 9136, S. 49.

Konzert von Marcello (?).

First system of the musical score for 'Konzert von Marcello (?)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Bachs Invention.

First system of the musical score for 'Bachs Invention.'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score for 'Bachs Invention.'. It consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves. The time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A bracketed annotation '(drei Takte)' is placed above the second bass staff.

Third system of the musical score for 'Bachs Invention.'. It consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves. The time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

so staunen wir über Bachs formalen Scharfblick, der dem italienischen Konzertsatz alle überflüssige Beredsamkeit beschneidet und sich die konzentrierte Form der Invention daraus schafft; das anfängliche Cdur des Konzerts wird Mittelteil der Invention mit umgekehrter Stimmenanordnung; nach kurzer Überleitung folgt dann der nötige Abgesang mit der gebührenden Steigerung in der Ausgangstonart amoll. Die kontrapunktischen Verbesserungen und besonders die dramatisch-rhythmische und harmonische Steigerung der Bachschen Exposition gegenüber dem trocknen Sequenzenbrot der Vorlage reden eine deutliche Sprache. Im vierten Vivaldikonzert (Bd. 42, S. 83) sehen wir im Anfang des Largo eine wichtige Parallele zur Violinchaconne:

Vivaldi-Bach.

Bach, Chaconne.

The first system of music shows a piano introduction. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line that includes a trill (tr) and a fermata. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Noch bedeutamer scheint mir die Gegenüberstellung der Expositionen des Presto des Oboenkonzertes von Marcello (Bd. 42, S. 77) und des kleinen Präludiums in d moll.

Marcello. Presto.

The second system is labeled "Marcello. Presto." and is in 3/8 time. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment.

Wach.

The third system is labeled "Wach." and is in 3/8 time. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment.

The fourth system continues the musical piece in 3/8 time. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The system concludes with "usw." (et cetera) markings in both staves.

Auch hier — dabei bitte ich die Tatsache nicht zu vergessen, daß es sich nicht um die Originale der Konzerte handelt, sondern schon um Übertragungen, oder wie Schering a. a. D. richtig bemerkt, um Klavierauszüge — sehn wir wieder Bachs Streben, trotz der motivischen und harmonischen Anlehnungen in der Kürze die Würze zu suchen. Keine Note zu viel, keine zu wenig. Während bei Marcello das Thema ohne organische Not und ohne einen Versuch irgend welcher Steigerung spielfreudig in die nächstverwandten Tonarten wandert, stellt Bach einen klaren Tonartenplan fest und hält das Ganze durch die Logik seiner elementaren, melodischen Grundlinien, die ihm Marcello gegenüber den längeren Atem verschaffen, zusammen. Die Aufzeichnung dieser natürlich auskomponierten Grundlinien erhärtet mehr, als es Worte vermögen, den kompositorischen Tatsachenbestand:

Bach.

The image shows two systems of musical notation for a fugue by Bach. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/8 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G3. The second system continues the piece, showing a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G3. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Daneben gehalten zerfällt Marcellos Lösung in nur lose und rein äußerlich verknüpfte Einzelteile. In der Logik der Linienführung war für Bach ein weit besseres Vorbild Couperin, dessen an der Strenge der Tanzformen geschultes und erstarktes Formgefühl nichts Unorganisches duldet. Bei ihm bewundern wir die Prägnanz der Themen, die Konzentration der Formen, die klaren harmonischen Dispositionen und die Eleganz des Klavierstils. Alle diese Faktoren lassen uns Bachs Verehrung für den französischen Meister begreiflich erscheinen. In der Tat können auch wir heute noch sehr viel von ihm lernen,

ganz besonders eine scharfe, klare und elementare Melodiebildung. Bach hat sich nicht nur einzelnes von ihm abgeschrieben wie Les Bergeries aus dem 6. Ordre (im Notenbuche der Anna Magdalena aus dem Jahre 1725, Bd. 43²)¹, sondern sich in einzelnen Fällen auch eng an ihn angelehnt. Man vergleiche z. B. das 2. Menuett der 4. englischen Suite mit Couperins 2. Air der 22. Ordre²):

Couperin.

Bach.

¹) Vergl. den Aufsatz von R. Buchmayer, Sammelb. der Int. Musikgesellschaft II, 278.

²) Werke von Couperin, herausgegeben von Brahms und Chrysander, Bergedorf 1871 und 1888.

Couperin ist im allgemeinen heute viel zu wenig bekannt und wird viel zu wenig gespielt. Brahms' warmes Interesse für ihn hatte seine guten Gründe: Couperins Ordres sind die denkbar beste Vorschule für Bachs Klavierwerke in jeder Hinsicht, melodisch, rhythmisch, harmonisch, formell, spieltechnisch und inhaltlich. Couperin ist vor Bach der größte und bedeutendste Klavierpädagoge. Jedem von ihnen ist oberstes Gesetz, stets die beiden Hände thematisch zu beschäftigen. Sie haben so in idealer Weise die Verbindung des Nützlichkeitsstandpunktes, die völlige Unabhängigkeit und Selbständigkeit der Hände zu erreichen, mit allen geistigen Anforderungen, die wir an echte Kunstwerke stellen, vollzogen. In welchem Abstand erscheinen daneben 95% des Materials aller Anfängerklavierschulen! Welcher moderne Komponist möchte mit Couperin in den Wettstreit treten, wenn es gälte, mit den einfachsten und knappsten Fingelftrichen „Fräulein Arlequine“ zu charakterisieren? Ich setze nur den letzten Teil hierher (23. Ordre):

Oder man studiere aus der 26. Ordre die Gavotte und la Sophie, a. d. 18. le Turbulent, a. d. 22. le croc-en-jambe¹⁾, a. d. 27. Saillie, a. d. 2. les Papillons, die sich rhythmisch, har-

¹⁾ In diesem Stück hat Couperin in geistreicher Weise die überraschenden Wendungen eines Ringkampfes durch geschickte Verwendung von Trugschlüssen und plötzliche Verlegung erwarteter melodischer Punkte in die andere Stimme treffend gekennzeichnet.

monisch und Klaviertechnisch wie eine Vorstudie zum ersten d moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers ausnehmen; a. d. 6. les Moissonneurs und la commère, a. d. 12. la Coribante und l'Atalante!

Was Bach über Couperin und die Italiener hinaushebt, das ist die Tiefe seines Atems, die Größe seiner Linien. Die Kompositionstechnik aber stand bereits bei seinen Vorgängern fest. Die paar Kompositionsmittel, die wir in allem musikalischen Geschehen angewandt und bestätigt finden, sind die Kadenzformeln I-V-I, erweitert I-IV-V-I oder deren Abwandlungen. Die Fortführung dieses Expositionsstoffs vollzieht sich überall linear an der Hand der Tonleiter, oder in den natürlichen Quintfällen; dazu treten noch das Bedürfnis der Wiederholung, um gleiche oder gleichwertige Teile zu einem Ganzen zu vereinigen (Liedform), und das der Abwechslung, das im kleinen die Figuration, im großen die Variation und die großen Formen erzeugt und sich bis zum Verlangen des Kontrastes steigern kann. Für alle diese Grundformen und Kombinationen hat uns Bach unübertreffliche Musterbeispiele geliefert, die besser als jedes Kompositionslehrbuch uns die ewige Gültigkeit dieser unumstößlichen Grundgesetze in idealer Lösung praktisch dartun. Ich greife nur ein paar Fälle heraus. Die Wiederholung einer bereits rhythmisch geordneten einfachen Kadenz ergibt folgenden ersten Teil einer Liedform:



Die praktische Lösung findet sich bei Bach in der 2. Bourrée der IV. Solosuite für Violoncello:



Den linearen Aufbau zeigen uns am besten die Grundlinien des 2. H dur-Präludiums im Wohltemperierten Klavier:

H dur-Präludium.

Measures 1-7. Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). The piece is in D major. Measures 1-7 show a sequence of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Measures 8-12. Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Measures 8-12 show a sequence of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Time signatures $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{1}{2}$ are indicated above measures 8, 9, and 10 respectively.

Measures 13-17. Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Measures 13-17 show a sequence of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Measures 18-26. Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Measures 18-26 show a sequence of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Measures 27-35. Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Measures 27-35 show a sequence of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Measures 36-40. Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Measures 36-40 show a sequence of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Man beachte bei dem Studium dieser Grundlinien, daß zum Aufbau nur die einfache Kadenzformel I IV V I, die natürlichen Quintfälle, Tonleiterlinien und harmonische Umdeutungen gebraucht werden. Dazu treten noch Übertürmungen erreichter Punkte durch eins der nächsten Intervalle des Dreiklangs, wie im Takt 7 und 13, die außer der Fortspinnung dann auch noch für erhöhten Ausdruck sorgen. Endlich bewundere man die Abwechslung im Gebrauch der einzelnen Mittel und die rhythmisch-dramatische Abkürzung der Zeitwerte gegen das Ende der einzelnen Ziele zu!

Gegenüber den allzustark im Banne der Tonika und Dominante stehenden Formen der Klassiker zeigt Bach das reichere harmonische Geschehen, ganz besonders in dem Aufbau vieler seiner dritten Teile von der IV. Stufe aus.

Für die Figuration wähle ich ein Beispiel, das uns zugleich zeigt, wie organisch harmonische Änderungen vor sich gehen: in der kleinen zweistimmigen c moll-Fuge für Klavier Takt 20—22 war die logische Fortsetzung des f moll-Abschlusses folgende Stelle:

Die wirkliche Form der Oberstimme.

The image shows a musical score for a fugue in C minor. The top system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 22 is marked with an 'x' above it. The bottom system shows three variations of a musical phrase, labeled 1), 2), and 3). Variation 2) is marked with a '2)' below it, and variation 3) is marked with a '3)' below it.

Das Gesetz der Abwechslung, die Rücksicht auf die Sechzehntelbewegung in den Takten 16 und 17 und die Notwendigkeit, die Überleitung deutlich von dem ruhigeren Ablauf des Themas zu sondern, zwang Bach zur Figuration; ein rein mechanisches Sequenzverfahren, wie wir es bei den Italienern noch finden, stieß ihn mit Recht ab. Daher sehn wir die letzten drei Achtel des Taktes 20 in der Folge bei 1), 2) und 3) jedesmal anders figurirt. Die Form bei 2) zwingt ihn dann wegen des eintretenden Querstandes zur Änderung des letzten Achtels a in der Unterstimme in es.

Diese kleine zweistimmige c moll-Fuge, deren Bedeutung Spitta I, 668 vollkommen unterschätzte, indem er sie mit dem folgenden Urteil bedachte: „sie ist der halb aus der Puppe geschlüpfte Schmetterling, Fuge eigentlich nur die ersten sechs Takte hindurch, hernach in der thematischen und motivischen Freiheit immer mehr Invention,“ ist vielmehr der vollkommene Typ einer zweistimmigen Fuge. Spitta kannte offenbar die Schwierigkeiten der Existenzbedingungen dieser Gattung nicht. Bekanntlich hat uns Bach nur drei Exemplare dieser Art hinterlassen. Die zweistimmige Fuge des Wohltemperierten Klaviers hat Handke im Bachjahrbuch 1909, S. 1 ff. vortrefflich erläutert. Dazu käme noch die Fuge der 2. Partita. Schon diese geringe Anzahl muß stußig machen: der Gefahren der zweistimmigen Fuge waren zu viele, um eine öftere Lösung zu versuchen. Sie verlangt ein schon harmonisch gesättigtes Thema und sehr geistvolle Zwischenspiele, wenn sie nicht ermüden soll. Die Beibehaltung eines einzigen Kontrapunktes barg harmonische Einseitigkeiten in sich, die Wahl verschiedener hätte wieder die nötige Einheit gefährdet. Von diesen Gesichtspunkten aus müssen wir dieses kleine wundervolle Gebilde in c moll betrachten.

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

13 - Taft 4 14 15

Es IV V I IV V I

4) Die angeklammerten Stellen geben die ursprüngliche Fassung.

Musical score for measures 15-17. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 15 is marked with a fermata and a first ending bracket. Measure 16 is marked with a first ending bracket and the number '16'. Measure 17 is marked with a first ending bracket and the number '17'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The text 'bergl. 7 u. 8!' is written below the bass staff. A first ending bracket with a 'b' and a flat symbol is shown below the bass staff for measure 17.

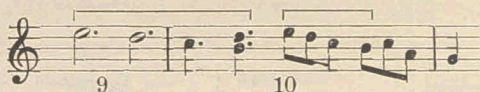
Musical score for measures 18-20. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 18 is marked with the number '18'. Measure 19 is marked with the number '19'. Measure 20 is marked with the number '20'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for measures 21-22. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 21 is marked with the number '21'. Measure 22 is marked with the number '22' and a first ending bracket labeled 'I'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

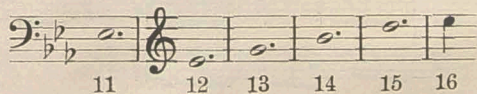
Musical score for measures 23-24. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 23 is marked with the number '23'. Measure 24 is marked with the number '24'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 25 is marked with the number '25'. Measure 26 is marked with the number '26'. Measure 27 is marked with the number '27' and a first ending bracket. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

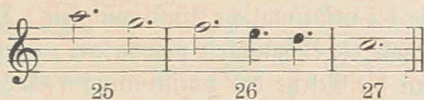
Die erste Durchführung Takt 1—7 verläuft normal. 7—9 wenden sich zurück nach c moll, um die Tonart zu befestigen, so daß Dur 1—4, C-moll 4—7 und der Anhang 7—9 die Stufen I V I im großen Ausmaße vertreten. Die Parallele zu 7—9, 16 und 17 beweist, daß es sich um eine zusammengesetzte Taktart handelt, $\frac{12}{8} = 4 \cdot \frac{3}{8}$. Die Schreibart $\frac{12}{8}$ wählte Bach als Phrasierungsfingerzeig. Die eingeschobenen Sechzehntel Takt 7 dienen der Verhüllung des nackten Terzenganges; sie werden im 2. Teil der Fuge der Antrieb für das rhythmisch erhöhte Leben. Die natürlichen Quintfälle des Basses steigert Bach in einen fortlaufenden Quartenaufstieg um. Takt 8 bringt die Konzentrierung des Themas, d. h. nur Anfang und Ende desselben, in der Oberstimme, Takt 9 ist der Abschluß c I erreicht. Die Notwendigkeit der Tonikabetonung erzeugt hier von selbst im Bass die neue melodische Phrase, die einmal durch die Vermeidung der leeren Quinten auf dem 4. und 10. Achtel harmonisch voller wirkt und zum andern die natürlichen Quintfälle herstellt. Takt 9 und 10 dienen als Anhang und Übergang zur Paralleldurtonart, gleichzeitig der Herstellung der Gleichgewichtsverhältnisse der drei Teile der Exposition der Takte 1—4, 4—7, 7—11. Vor den Abschlüssen pflegt Bach die Linien durch Wiederholung in rhythmisch kürzerer Form dramatisch zu steigern, so auch hier



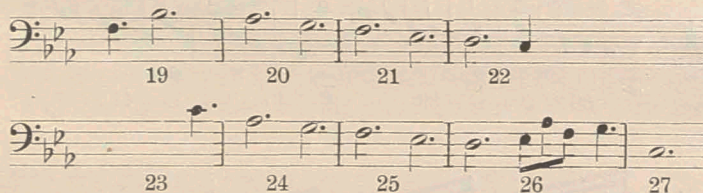
Die Pause Takt 11 sorgt für die Deutlichkeit der Gliederung. Der Mittelteil 11—16 bildet schon harmonisch, von Es beginnend und damit auflösend, und durch die ausschließliche Verwendung des Themaantriebs eine geschlossene Einheit, gleichsam die melodische Auflösung des Dreiklangs auskomponierend:



16 und 17 vollziehen die Modulation von Es nach f, immer wieder an der Hand des einfachsten Wegs, d. h. linear. 18—21 bringen das Thema in f moll als der IV. Stufe der Grundtonart, 22—25 in der Tonika, so daß diese beiden Einsätze genau mit den beiden ersten korrespondieren: I V — IV — I. Die Modulation von f- nach c moll geschieht wieder linear, die Figuration der Stelle wurde bereits besprochen. Der Kontrapunkt 22—25 mußte aus schon erörterten Gründen, hier besonders auch aus Rücksicht auf die vorausgegangenen lebhafteren Rhythmen und, eingangs, auf den Tonikaabschluß geändert werden. Der Auslauf des Themas zeigt uns, wie fein Bach die ursprünglichen Endpunkte des Kontrapunkts zur Schlußbildung ausnutzt:



In 26 erscheinen die Punkte as g f wieder dramatisch-rhythmisch gekürzt; der Doppelschlag am Ende von 26 diktiert die rhythmische Konsequenz; in der Unterstimme erscheint zur Vermeidung des Querstandes b—h, den die genaue Sequenz erzeugen würde, als drittes Sechzehntel as (*). Endlich ist erstaunlich, wie Bach den letzten Themaesatz als gesteigerte Wiederholung des vorausgegangenen Linienablaufs verwendet, man stelle die beiden Linien gegenüber:



So entwickelt gibt uns die Fuge zugleich auch den Beweis für die Tatsache, daß Bach bewußt arbeitete. Von der thematischen und motivischen Freiheit, die Spitta voraussetzt bei seinem Urteil, kann also nicht länger die Rede sein. Im Gegenteil: die elementare Verwendung des Themas auf den drei Haupt-

stufen der Tonart, die lineare Konstruktion der Zwischenspiele und die organische Entwicklung aller neuen Bilder im Verlauf der Fuge aus dem Expositionsmaterial bezeugen auf die schönste und eindringlichste Weise Bachs unerbittliche Logik.

Sobald Bach das Thema samt seinem Kontrapunkt erfunden hatte, war für ihn die Hauptaufgabe erledigt. Die Skizzen zur Ddur- und Bdur-Fughette Bd. 42, S. 269 und 274 bestätigen, wenn sie echt sind, diese Beobachtung.

So paradox die Sache klingen mag, der Fall einer einstimmigen Fuge liegt im 1. Satz der V. Seite für Violoncello solo vor. In getreuer Anlehnung an die französische Duvertürenform folgt einer langsamen Einleitung eine Fuge im $\frac{3}{8}$ -Takt. Der Vergleich mit der Übertragung dieser Suite auf die Laute¹⁾ beweist gerade die ursprüngliche Einstimmigkeit. Denn auf der Laute hatte Bach die Möglichkeit polyphoner zu gestalten. Dagegen schließen die Gesetze des zweistimmigen Satzes jede Lautologie der beiden Stimmen, wie sie bei folgenden Stellen (S. 28) vorliegt, aus:



und



¹⁾ J. S. Bachs Kompositionen für die Laute, herausgegeben von Hans Dagobert Brugger; in Julius Zwislers Verlag, Wolfenbüttel 1921.

Man denke dabei an die analogen Fälle in den Solosonaten für Violine, z. B. im Presto der g moll:



Das von Lappert¹⁾ erwähnte „Autograph“ bedarf also einer sehr gründlichen kritischen Nachprüfung. Die Möglichkeit dieses einzigen Falles einer quasi einstimmigen Fuge lag in dem Bau des Themas, das an und für sich schon drei reale Stimmen in sich birgt:



Die weitaus größte Zahl aller Fugen bei Bach ist dreistimmig. Der innere Grund für diese Tatsache ist die Möglichkeit großer Ausdehnungsfähigkeit und Selbständigkeit aller drei Stimmen. Bei vier und mehr Stimmen legt die Anforderung der Spielbarkeit dem Komponisten schon wesentliche Einschränkungen auf. Das Beispiel der ersten c moll-Fuge im Wohltemperierten Klavier wird uns über das Verfahren Bachs bei der Anlage von Fugen nützliche Aufschlüsse liefern. Die äußere graphische Darstellung ergibt folgendes Bild²⁾, in dem das Thema (α) durch —, der 1. Kontrapunkt (β) durch ~~~~, der 2. Kontrapunkt (γ) durch dargestellt sind.

1) S. Bachs Kompositionen für die Laute, Berlin 1901, Wilds Verlag, Leipzig.

2) Entnommen und ergänzt aus Iwan Knorr: Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. Bei einer 2. Auflage müßten die Darstellungen aber wesentlich vervollständigt werden.

2 Es

verändert

Orgelp.

Eine Anlage in der äußersten Konsequenz, nämlich im dreifachen Kontrapunkt zwischen Thema, 1. und 2. Kontrapunkt ergab die 6 Möglichkeiten der Stimmenanordnung:

a	a	β	β	γ	γ
β	γ	a	γ	a	β
γ	β	γ	a	β	a

Hatte Bach also den Schlüssel für diese Anordnungen gefunden, so bedurfte es nur noch eines Planes der Tonartenordnung und der Zwischenspiele. Den Schlüssel liefert er uns meist am Schlusse, siehe z. B. die dreistimmige D dur-Invention. Bei der c moll-Fuge finden wir ihn schon Takt 7. Die Themenverteilung wird bestimmt durch die Forderung leichter Hörbarkeit. Da, wo es am schwersten zu verfolgen ist, in der Mittelstimme, erscheint es nur im Anfang, also allein, und Takt 15, wo aber die Pause in der Unterstimme den Hörer genügend auf den Eintritt aufmerksam macht. Im übrigen finden wir alle andern Einsätze auf die Ober- und Unterstimme verteilt, so daß der Spieler sie leicht hervorheben kann. Von den 6 Umstellungsmöglichkeiten bleibt nur die Kombination $\gamma \overset{\beta}{a}$ ausgeschlossen und zwar aus guten Gründen, sie hätte gelautet:

Die Quartsextakkorde und der verminderte Dreiklang (v) nebst der unbequemen Spielbarkeit (x) ließen Bach diese Kombination ausschließen. Die Verlegung des Themas in die tiefere Oktave hätte außerdem noch eine Änderung des Anfangs von β verlangt. Der Orgelpunkt des Schlusses zieht eine solche Änderung unweigerlich nach sich, zugunsten der Spielbarkeit bleiben von seiner ursprünglichen Gestalt nur die unbedingten harmonischen Notwendigkeiten stehen:

Bei den Zwischenspielen, die alle auf Grund des einfachsten linearen Geschehens vor sich gehen, beachte man vor allem auch Bachs Streben nach Mannigfaltigkeit. Das erste, Takt 5 und 6, benutzt die chromatische Zelle des Themas:

Das zweite charakterisiert folgender Grundverlauf:

Dabei diktiert das Streben nach größerem Ablauf und engerer Verknüpfung die Änderung der ursprünglichen Fassung:

in

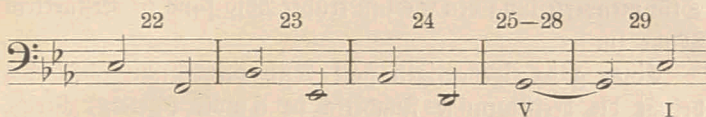
Das dritte Zwischenspiel bringt die Umkehrung des zweiten, in konsequenter Anlehnung an den umgekehrten Weg, der jetzt zurückzulegen ist, von Es nach c, das dann als IV. Stufe von g moll umgedeutet wird:

Es I c I = g IV

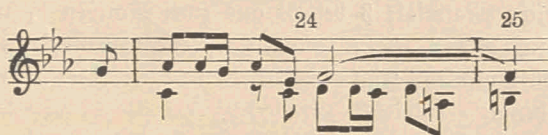
Gleichzeitig sorgen die Unterstimmen, selbstverständlich unter Vermeidung eines Ganzschlusses, für eine neue Abwechslung im Geschehn durch Verwendung der Terzengänge aus β und γ . Das vierte Zwischenspiel bringt das erste doppelt, gesteigert durch eine dritte Stimme, und in seiner 2. Hälfte die Umkehrung der 1. Hälfte:

Dabei unterbricht diese rhythmische Anordnung, ein quasi doppelter $\frac{3}{2}$ -Takt, angenehm die sonstige Zweiteilung des Geschehns. Das letzte Zwischenspiel hat die undankbare Aufgabe, die beiden Einsätze in c moll auszufüllen. Es wiederholt, mit Ver-

tauschung der beiden Oberstimmen, das Geschehen des 2. Zwischenspiels, nur mit dem Unterschiede, daß es bis zur Dominante führt:



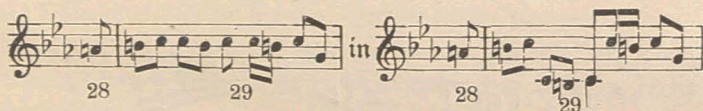
Takt 24 tritt für die erwartete Folge:



natürlich eine erhöhte Ausdrucksform ein:



Zu beachten ist ferner, wie Bach der Spannung auf der Dominante von Takt 25 an selbst das Themageschehn unterordnet und jeden Ganzschluß bis zum Takt 29 vermeidet. Hier bedingt die Rücksicht auf den letzten Themaesatz die Änderung der ursprünglichen Linie



So steht diese c-moll-Fuge als glänzendes Paradigma der dreistimmigen Gattung am Eingang des Wohltemperierten Klaviers, von Bach wohl mit Absicht an die Pforte gesetzt.

Bei den beiden vierstimmigen Fugen f-moll und fis-moll (Wohlst. Kl. I) legt der irreguläre Einsatz der 4. Stimme als Dur an Stelle des erwarteten Comes und ihre starke Dreistimmigkeit die Vermutung nahe, daß es sich um ursprünglich 3stimmige Formate handelt, denen die 4. Stimme nachträglich von Bach hinzugefügt wurde. Bei der fis-moll-Fuge läßt außerdem die sonst seltene Wiederholung einer ganzen Stelle, nämlich

Takt 7—11 in der höheren Oktave 28—32, wenn auch mit ganz geringfügigen Änderungen in der Mittelstimme und mit anderer Stimmenverteilung den Schluß früher Abfassung in verstärktem Maße zu.

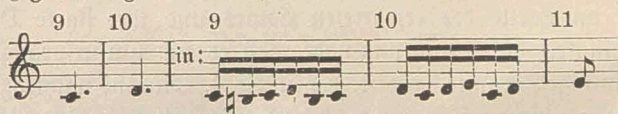
Einen ganz eigenartigen Fall kontrapunktischen Geschickes bringt die dreistimmige Fughetta in d moll (Peters, Kleine Präludien S. 38). Beide Kontrapunkte zum Thema haben das gleiche Material; β besteht aus zwei Motiven β_1 und β_2 , γ setzt sich aus $\beta_2 + \beta_1$ zusammen. Die ursprüngliche Form des Kontrapunkts zeigt nur Sexten- bzw. Terzenparallelen zum Thema:



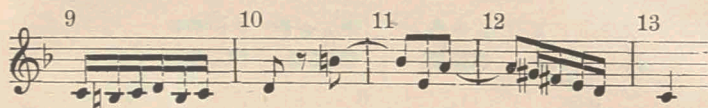
Die Notwendigkeit, das Thema auf der Tonika zu beenden, veranlaßte die Verschiebung des Tones c auf das 3. Achtel, die absteigende Zelle d c verlangte sodann nach ihrer Fortsetzung in h und a. Takt 7 rückt e dadurch auf das 2. Achtel, die Hervorhebung der neuen Tonika zieht das obere a heran, Takt 8 ist der Fall mittelst der durchgehenden Sechzehntel zum ursprünglichen Ton d von selbst gegeben. Daher erscheint der Kontrapunkt in seiner 1. Form so:



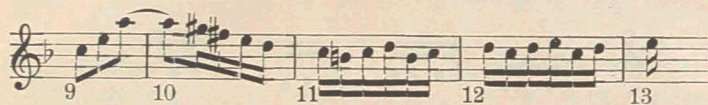
Die eingeklammerten Noten bezeichnen die ursprüngliche Linie. Die Sechzehntel im Takt 8 schreien nun aber nach Durchführung ihres Rhythmus und erreichen ihr Ziel durch die Figurierung der einfachen Linie:



so daß β nun die Gestalt:



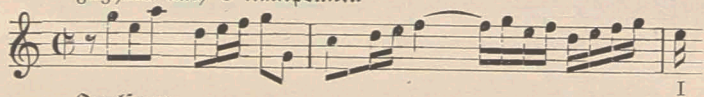
und γ die Form:



annimmt. Diesen besonderen Verhältnissen Rechnung tragend, erscheint auch der Comes gleich zweimal hintereinander. Daß β gleichwohl in 10 die Figurierung des Tones d unterläßt, hat seinen guten Grund; die Figurierung hätte durch Voraussetzung des e diesen Ton in 11 melodisch entwertet. Der Leser studiere die Fuge nun selbst weiter und beachte die neue Form des Kontrapunkts 33—36, die zum Thema im doppelten Kontrapunkt der Duodecime erfunden ist, wie die Umkehrung 37—41 beweist. Natürlich basiert auch dieser neue Gegensatz nur auf der ursprünglichen Linie.

Der Fall der Umwandlung einer dreistimmigen Fughetta in eine vierstimmige Fuge liegt bekanntlich bei der 2. Asdur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers vor. Ihre Vorlage, eben die Fughetta in F, findet sich B. G. Bd. 36, S. 113 und stimmt bis auf unwesentliche Kleinigkeiten mit der Fuge in As bis zum 24. Takte überein. Zur Zeit der Zusammenstellung des 2. Teils des Wohltemperierten Klaviers fiel es Bach dann ein, daß der 3. Satz seiner 5. Orgelsonate das gleiche Thema behandelte:

Fughetta nach C transponiert.



Orgelsonate.



nur mit dem Unterschiede, daß das Thema der Sonate auf der Dominante schloß. Aus dem Motiv der Oberstimme Takt 5—7



wurde das 2. Thema gebildet:



das durch seine selbständige Verwendung auch im 4. Teil Takt 119 ff. schon eine wirklich sonatenmäßige Form (im Sinne der Klassiker) heraufbeschwört. Indem Bach dieses Motiv in der Mollform, wie es sich 41, 42 findet:



dem thematischen Material der As-Fuge anglich, entstand das Gebilde:



bei dem auch die Mittelstimme gegenüber der Orgelfassung die größere Selbständigkeit zeigt. So ist die As-Fuge die endgültige Form und konzentrierte Kombination zweier früheren Stücke.

Die 2. d moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers hatte ebenfalls eine Vorlage, sie steht im B. G. Bd. 36, S. 188. Ihr Thema:



war verunglückt: es war bereits im 2. Takt abgeschlossen, der chromatische Gang wird nicht als organische Folge empfunden, die drei Sechzehntelstellen sind eben so rhythmisch isoliert wie melodisch tot; gleichzeitig wirkte die rhythmische Verschiebung des Motivs am Ende des 3. Takts taktverkleinernd, weil die Erinnerung den Schwerpunkt unwillkürlich auf den Ton f verlegt und so einen 2. Abschluß erzeugt. Takt 4 bleibt dann überhaupt unverständlich. Dies innere Mißverhältnis der Grundlinien des Themas farbte auch auf den 1. Kontrapunkt ab:



der die Schäden des Themas nur unterstrich; die Zweiunddreißigstel stehn isoliert, sie sollten ursprünglich für das Ausbleiben der erwarteten Sequenz entschädigen, die, genau durchgeführt, eine üble Tautologie der beiden Stimmen erzeugt hätte:



Endlich zeugt auch der 2. Kontrapunkt noch von dem naiven Standpunkt des sich Treibenlassens; die Parallelität der Linien:

lieferte wohl den harmonischen Sachverhalt, bleibt aber dabei melodisch unselbständig. Man beachte, wie oft in der Oberstimme 6—11 der Ton *d* vorkommt, eine melodische Unmöglichkeit! Die ungeschickte Lage des Themas in der Mittelstimme 11—15, insbesondere seine Verwischung durch den 1. Kontrapunkt 12, 13 beweist ebenso die Unbefangenheit des Autors. Die 2. Hälfte der Fuge verläuft im allgemeinen glatter und weist größere Linienführung auf (Oberstimme 16—22

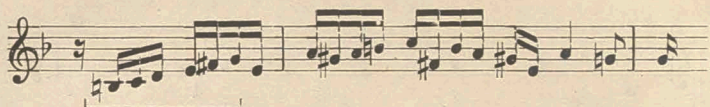
aber die Voraussetzung des eigentlichen Höhepunkts *b* 23 schon in 16 mußte auch über sie den Stab brechen.

Die unglückliche Abfassung des Themas beleuchtet seine Gegenüberstellung mit der Fuge der *e* moll-Tokkata für Klavier noch schärfer, der gleiche harmonische Inhalt erfährt hier schon eine präzisere Form, (des Vergleichs halber Transposition nach *e* moll und rhythmische Angleichung):

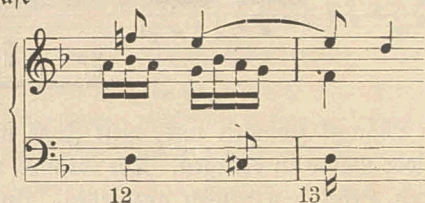
Alle diese Mängel zwingen uns, diese Fuge in die frühesten Schaffensperiode Bachs zu verlegen. Der Gründe waren wahrlich genug, den Hebel von neuem anzusetzen. Und nun kann man nur immer wieder staunen über die schier unendliche Kraft und Fähigkeit Bachs, Früheres umzubilden, und über die scheinbar instinktive, in Wirklichkeit jedoch — ich glaube, der Beweis dafür ist oft genug geliefert — bewußte Sicherheit seines künstlerischen Blicks in den reifen Perioden seines Schaffens. In dem neuen Thema

verdanken die Sechzehnteltriolen den Zweiunddreißigsteln des Kontrapunkts ihre Entstehung, der Aufstieg der Triolen erzwingt nun den chromatischen Abgesang, der durch die Beseitigung der ursprünglichen Doppellinie

dramatisch kürzer verläuft und den Kontrapunkten mehr harmonische Bewegungsfreiheit eröffnet. Der 1. Kontrapunkt erwächst nun aus dem der Vorlage



Die Phrase

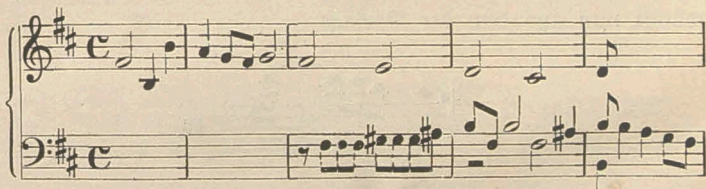


(vergl. auch 7, 8, 9, 13, 21, 22 und 23) ist die Umbildung des Abschlusses der 1. Hälfte der Vorlage Takt 14/15:



Ein Vergleich der beiden graphischen Darstellungen, auf die ich hier der Kürze halber verzichte, ergibt den gleichen Aufbau mit einigen Änderungen, die die veränderte Anlage herbeiführen mußte. Die 2. Fuge ist einen Takt kürzer als ihre Vorlage. Die ursprüngliche Doppellinie des Vorlagenthemas wirkt noch in den Takten 14—16 und 26 der späteren Fuge nach. Beiden gemeinsam ist das starke Verharren in der Grundtonart. Den übrigen zahlreichen Einzelheiten und Schönheiten des Endresultates möge der Leser selbst nachgehen.

Bei den vierstimmigen Orgelfugen weist die über das Corellithema:



eine Unregelmäßigkeit auf: Die beiden Themen erscheinen sofort nochmals in der gleichen Tonart, offenbar in der Absicht, des Hörers Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf den Charakter der Doppelfuge zu lenken.

Wo Bach die thematischen Beziehungen zwischen Präludium und Fuge herstellen konnte, tat er es¹⁾. Präludium und Fuge Cdur für Orgel (Petersausgabe Bd. II Nr. 1) sind ein weiterer Zeuge dafür. Im Anhang daselbst S. 88 befindet sich die zu diesem Präludium gehörige Variante (nach der von Forkel überlieferten Handschrift). Bach hat dieser ersten Fassung später drei Takte vorausgeschickt und vier Takte als Schluß angehängt und diese hinzugefügten Takte auf dem Motiv:



aufgebaut, so daß sie sich genau als Einleitung und Auslauf wenigstens okular charakterisieren; beim Hören wird nie jemand an diesen späteren Nachträgen anstoßen, so organisch hat Bach die Verbindung hergestellt. Die rhythmische Kongruenz mit der ursprünglichen Triebfeder



war ja vorhanden. Die melodische Wendung stammt aber aus der Fuge Takt 38.



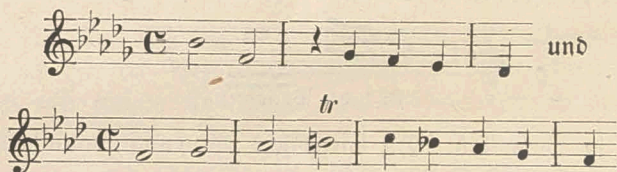
wo sie sich im weiteren Verlauf noch mehr Geltung verschafft. Daß sie selbst wieder organisch aus der Exposition (Takt 11) gewonnen ist, bedarf keiner besonderen Betonung.

Auch zwischen dem Präludium und der Fuge in f moll (Nr. 5 des gleichen Bandes) für Orgel besteht thematischer

¹⁾ Vergl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, II 3 bei Doppel, Bachs Ddur-Präludium und Fuge für Orgel, Seite 152.

Zusammenhang, man vergleiche die letzten acht Takte des Präludiums mit den sechs letzten der Fuge und lasse sich durch die Pause im Pedal nicht beirren, dort den letzten Themasatz zu sehen.

Außer dieser letztgenannten fünfstimmigen f-moll-Fuge für Orgel gehören zu der gleichen Gattung nur noch drei Exemplare, die große dreiteilige Esdur-Fuge (Peters III, 1), die Cdur-Fuge (II, 7) und die aus der Geigenfuge in g-moll zur Orgelfuge umgearbeitete in d-moll (III, 4). Im Wohltemperierten Klavier stehen nur ~~drei~~ fünfstimmige Fugen, die in cis und die in b, charakteristischer Weise beide im ersten Teil. Im Ganzen haben wir also vier Orgel- und zwei Klavierfugen der Art. Auch das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge verzichten auf diese Form. Der Grund liegt in der schweren Spielbarkeit, denn fünf Stimmen verlangen, wenn das Gewebe dem Hörer deutlich bleiben soll, Raum. So sehen wir auch keins der sechs Themen den Raum einer Sexte überschreiten; die beiden scheinbaren Ausnahmen von dieser Vorsicht in der Praxis brauchen nur in den Raum der gleichen Oktave gestellt zu werden:



wodurch sie allerdings ein gut Teil ihrer Ausdruckskraft eingebüßt hätten; die harmonischen und linearen wirklichen Verhältnisse bestimmte jedoch die einfache Form.

Die fünfstimmige Orgelfuge in Cdur (Peters II, 7) ist ein Musterbeispiel großer Linienführung. August Halm bezeichnete in seinem Buche „Von zwei Kulturen der Musik“ S. 173 das Thema der Fuge als ein Beispiel von ungenügendem Gestalten, es sei im Verhältnis zu seinem Impuls zu kurz. Später in „Von Grenzen und Ländern der Musik“ S. 171 berichtigte er diese Kritik, er habe „den Fortgang außer Betracht gelassen, der ja freilich auch nicht sonderlich gut zu dem

Anfang stehe". Halm spricht hier vom Kontrapunkt als dem Fortgang des Themas. Die Fuge hat ihren Vorläufer, dem ganzen Plan und der Anlage nach, in der zweiten c moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Man sehe sich besonders die direkte Verbindung des Themas mit seiner Umkehrung als Fortgang an, Takt 19—23:

Diese Verbindung von Thema und Umkehrung veranlaßt mich, auch Takt 7 und 8 die gleiche Absicht zu sehen:

die harmonische Rücksichtnahme auf den Einsatz in der Oberstimme veranlaßten dann Bach zu der noch ausdrucksvolleren Umprägung des Basses in

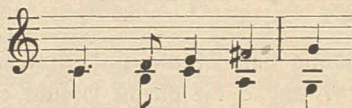
Daher sehen wir auch bei dieser Fuge den „kurzen Impuls“ des Themas. Führe ich nun das Thema der fünfstimmigen Orgelfuge auf seine einfachste Gestalt zurück, so ergibt sich folgendes Bild

die beiden nächsten Stationen

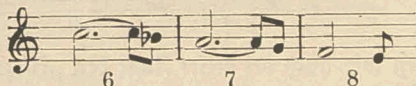
sorgen schon für erhöhten Ausdruck und schärferen Rhythmus; das endgültige Format



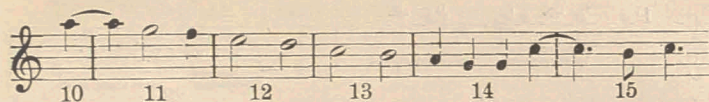
bewirkt durch die Bindung die Vorherrschaft der Tonika, indem sie dieselbe auf den Zeitwert von drei Vierteln ausdehnt, gleichzeitig verlangen nun die aufsteigenden Sechzehntel gebieterisch nach ihrer logischen Fortsetzung *sis g.* Wenn man nicht dem Thema überhaupt von vornherein eine zweistimmige Anlage zugrunde legen will:



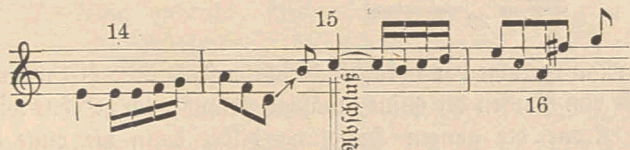
Jedenfalls aber verlangt der Ton *a* nun eine Fortsetzung und die bringt die Antwort! Daß Bach die Mechanik des allzu gleichförmigen Geschehens vermeidet, daher und außerdem auch wieder aus Treue und Pflichtgefühl der Tonika gegenüber den 4. Takt einschleibt und die 2. Antwort erst im 5. Takt bringt, ist selbstverständlich. Er erreicht also als ersten Höhepunkt *b: c²* und geht, den seitherigen Aufstieg damit entspannend, die einfache Linie:



abwärts; gleichzeitig komponiert er diese Linie in Folgerichtigkeit mit der etwas geänderten Umkehrung des Themas aus. Der Abschluß Takt 8 bringt normaler Weise sofort den neuen Einsatz im Alt, 9 erscheint die Antwort mit veränderter Kontrapunktierung in der Oberstimme, den Hörer so gleichsam für ihr nacktes Auftreten in den beiden ersten Takten entschädigend. Daß es sich überall eigentlich um Doppeltakte handelt, brauche ich wohl nicht besonders hervorzuheben. Auf diese Weise erreicht Bach Takt 10 den zweiten Höhepunkt *a²*, von dem aus die zweite Entspannung abwärts folgt:



Man beachte aber, wie Bach dabei 14, 15 wieder für die enge Verknüpfung des Abschlusses und des neuen Beginnens gesorgt hat und die Notwendigkeit der Fortsetzung begründet:



den im Alt erwarteten Leitton übernimmt die Oberstimme, damit c^2 als Auflösung und neuen Ausgangspunkt heischend. Der dritte Höhepunkt vereinigt dann die beiden ersten absteigenden Linien 22—27, wo die Abwandlung des Themas mit der Umkehrung beginnt:

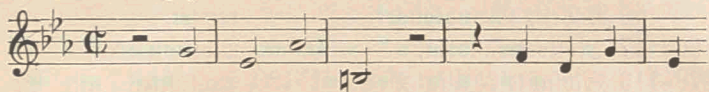
Auch die Anordnung dieser Durchführung mit dem umgekehrten Thema zeigt uns, daß jeder neue Themaesatz als eigentlicher Anschluß und Fortgang selbst zu gelten hat:

Man verfolge das parallele Geschehn Takt 38—46, wo mit Hilfe von Pausen der quintenmäßige Ablauf noch gedehnt wird. Die Krone der ganzen Handlung bildet dann die Linie im Pedal 49—66 mit den Vergrößerungen des Themas und dem Abstieg durch drei (!) Oktaven, der aus Rücksicht auf den Pedalumfang natürlich auf den Raum von zwei Oktaven beschränkt werden mußte. Dieser fabelhaften Linie ordnet sich alles Einzelgeschehn in den Oberstimmen unter, nämlich die Einsätze in den Takten 48, 49, 50 (zweimal), 56 und 57 und die Parallele der Linie 6—8 in 53—56. Ein Orgelpunkt steigert dann noch durch die grandiosen Engführungen.

Dieser Idealtyp von Fuge sollte allen Fugenkomponisten stets vor den Augen und Ohren schweben, denn Logik oder Unlogik der Linienführung entscheiden über Wert und Unwert von Kompositionen, und ganz besonders von Fugen, in allererster Linie.

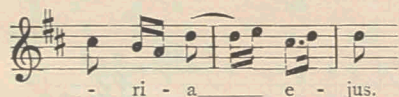
Die sechsstimmige Fuge im Musikalischen Opfer kann nicht als glückliche Lösung der Gattung bezeichnet werden, musikalisch befriedigen nur die Zwischenspiele. Das „königliche Thema“ hat einen zu großen Umfang. Man halte einmal die Form der zweiten a moll-Fuge des Wohltem. Klaviers dagegen, um sofort den Mangel der Prägnanz bei jenem zu empfinden:

Die a moll-Fuge sei zum Vergleich nach c transponiert und rhythmisch angeglichen:

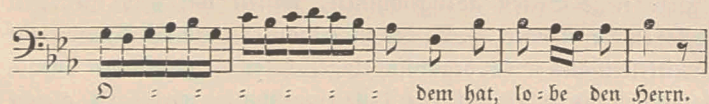


Über welches eigene Thema nun Bach damals vor dem Könige eine sechsstimmige Fuge improvisiert hat, darüber haben wir leider keine Nachricht. Wahrscheinlich über ein sehr elementares Thema. Merkwürdig bleibt auch immerhin, daß er es bei dieser sechsstimmigen Instrumentalfuge bewenden ließ. Einen guten Begriff von Bachs Art, sechsstimmig zu verfahren, gibt uns das Choralvorspiel: „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir.“

Von den sechsstimmigen Vokalfugen interessiert uns hier am meisten der Schluß des Sanctus der h moll-Messe:



Die ganze Fuge ist die großartige Umarbeitung der Schlußfuge der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“:



Die Inhaltsgleichheit der Texte legte die Verwendung nahe, die Deklamation des lateinischen Textes führte zur Elision des 2. und 3. Taktes und zur Vereinfachung der Gestalt. Die Anlage der Motettenfuge wurde mit geringen Änderungen beibehalten, der Leser möge die Einzelheiten selbst verfolgen. Die große Gliederung sieht so aus:

Motettenfuge.	Messefuge.
1—33 Exposition,	1—30 Exposition, Grund-
—59 I. Teil, Grundtonart,	tonart.
60—77 Mollverwandten.	30—60 Molltonarten.
78—113 Schlußteil mit Be-	61—120 Schlußteil mit Be-
tonung der IV. Stufe	tonung der IV. Stufe
82—90!	83—89!

Die Messefuge erregt schon in der Exposition durch ihre Kürze unsre Bewunderung, normaler Weise erwarten wir 6 Einzäße mit mindestens 36 Taktten. Die Terzverdoppelungen aber, die natürlich schon das Motettenthema zuließ, ermöglichten die Abkürzung der Exposition. Ich will nur noch darauf aufmerksam machen, daß der Kontrapunkt der Motette 85—90 auch im Sanctus 40—45 wiederkehrt:

Motette.

84 85 87 89 90

Messe.

40 42 44 45

Mit dieser Feststellung wird die Zahl der Entlehnungen in der h moll=Messe um eine neue, kompositionstechnisch außerordentlich wichtige vermehrt.

Daß Bach öfter den Versuch gemacht hat, der Form der Fuge neue Seiten abzugewinnen, wissen wir aus mehreren großen Orgelfugen, z. B. der in c moll (Peters III, 6), wo ein Mittelteil aus einem organisch eingeführten chromatischen Thema zwischen die beiden äußeren Teile eingeschaltet wird. Die gleiche Annäherung an die Form der italienischen Dakapoarie liegt bei drei anderen Fugen vor, 1. bei einer der elegantesten, die er überhaupt geschrieben, der dabei durchaus tiefen und zugleich melodisch überaus reizvollen Es=Fuge (Bd. 45 I, S. 143), 2. der Fuge der c moll=Suite (im gleichen Band, S. 159) und 3. bei der leider unvollständigen zu der bekannten Fantasie in c moll

gehörigen chromatischen Fuge (Bd. 36, S. 238). Der Verlauf der beiden ersten, die vielleicht ursprünglich Lautenkompositionen waren¹⁾, gibt uns aber die Fingerzeige, wie wir uns den Rest der Fuge zu denken haben. Während bei den beiden ersten der Mittelteil das Thema rhythmisch belebter verwendet, wird es bei der chromatischen Fuge zugleich auch noch erweitert:

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system shows measures 34 and 35. The second system shows measures 36 and 37, with the word "aus" written below the first staff. The third system shows measures 38 and 39. The music is in G minor and 3/4 time, featuring complex rhythmic patterns and chromaticism.

Spitta datiert die Abfassung der Fantasie (II, 662) ums Jahr 1738, das dürfte dann ungefähr auch die Zeit der Beschäftigung mit dieser Art Fugenform sein, da es Bachs Gewohnheit war, einen Formtypus gleich in mehreren Exemplaren zu versuchen.

Die Einleitung der 2. der angeblichen Lautensuiten in e-moll (45 I, S. 149) hat Bach als Vorlage für das Präludium in e-moll für Orgel gedient (Peters III, Nr. 10). Bis zum 12. Takt ließ er die harmonischen Verhältnisse des ursprünglichen Stückes unangetastet, die zweite Hälfte des Orgelpräludiums zeigt aber eine ganz andere, reifere Handschrift. Man

¹⁾ In dem oben erwähnten Neudruck der Lautenkompositionen fehlt aber S. 15 am Schluß der Dakapovermerk, inkonsequenterweise; die Fermate am Schluß S. 14, dritte Zeile, hätte sonst doch gar keinen Sinn.

vergleiche nur einmal die alte Eingangspassage mit der neuen, um den Umschwung aus naivem ins bewußte Schaffen festzustellen. Daß er das etwas billige, an Vurtehode gemahnende, fugierte Presto dann fallen ließ und eine aus dem Rhythmus des Präludiums ♩ ♩ entwickelte Fuge mit dem Thema



anschloß, war eine selbstverständliche Folge. An das ursprüngliche Presto erinnern dann nur noch die Zwischenspiele, in denen

Suite.

in Orgelfuge.

umgewandelt erscheint, und ebenso:

Suite.

in

Spitta setzt das Orgelpräludium samt Fuge in die Zeit um 1708, die Abfassung der Suite wäre dann noch um einige Jahre früher anzusetzen.