

# Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk

## Besetzung und Anordnung

Von Heinrich Husmann (Leipzig)

Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ bietet auch heute noch eine Reihe von Problemen, deren endgültige Lösung nicht erreicht worden ist. Schon ihr Äußeres gibt zu Mißverständnissen Anlaß: die Schreibung in Partiturform mußte bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck erwecken, es handele sich auch tatsächlich um ein Orchesterwerk. Der fragmentarische Zustand des Ganzen stellt eine andere Frage, — welches die vom Komponisten beabsichtigte Gestalt des Werkes sei. Während das letzte Problem — abgesehen von dem eine verschwommene und schwärmerische Musikauffassung so anziehenden „Schlußchoral“ — lediglich den Forscher interessierte, ist das erste vor allem von praktischen Musikern diskutiert worden, bei denen zumeist eine schöne Intuition für die mangelnde Beweisführung schadlos halten mußte. Besonders verhängnisvoll wirkte es, daß sich das Bemühen der Orchesteratoren und der von ihnen abhängigen modernen Klavierbearbeiter immer nur auf die „Kunst der Fuge“ selbst beschränkte, während ein Vergleich mit anderen Spätwerken Bachs schon die Richtung der Lösung hätte weisen können. Dabei soll gern zugestanden werden, daß alle, die um die Erkenntnis der „Kunst der Fuge“ gerungen haben, Richtiges gesehen haben, — der Fehler liegt, wie häufig, in der unzulässigen Verallgemeinerung von Teilergebnissen.

Da die Frage der von Bach gewollten Anordnung des Werkes sich einfacher erledigen läßt, wenn zuvor die Frage der Besetzung beantwortet ist, soll diese zuerst behandelt werden. Ehe ich jedoch dieses Problem in Angriff nehme, soll kurz angedeutet werden, in welche Richtung die Werke des späten Bach weisen, — hier dürfte dann die größte Wahrscheinlichkeit einer Lösung der die „Kunst der Fuge“ betreffenden Fragen liegen. Es mögen daher kurz die bedeutenden letzten Instrumentalwerke zusammengestellt werden:

1735 2. Teil der „Klavierübung“: Italienisches Konzert und h-moll-Partite

1739 3. Teil der „Klavierübung“: „Orgelmesse“

1742 4. Teil der „Klavierübung“: Goldberg-Variationen

etwa 1744 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“

1747 „Musikalisches Opfer“

1749/50 „Kunst der Fuge“

Die letzten großen Instrumentalwerke sind also in erster Linie für das Klavier geschrieben, der dritte Teil der „Klavierübung“ für Orgel; nur das „Musikalische Opfer“ ist ein Kammermusikwerk. Diese Sachlage ist für Bachs Einstellung in seinen letzten Jahren kennzeichnend: Eine Verengung und damit zugleich Konzentration und Verinnerlichung seines instrumentalen Schaffensraumes, die Verwirklichung aller kompositorischen Ziele innerhalb der begrenzten Möglichkeit des Klaviers. Auch die Beteiligung der Formen entspricht dem Zuge wachsender Konzentration: die Suite verschwindet 1735 mit der h-moll-Partite; nach dem Variationenwerk von 1742, das ja auch bereits stark mit Kanons durchsetzt ist, geht alles Bemühen nur noch um die restlose Ausschöpfung der in der Fuge und dem Kanon liegenden Möglichkeiten. Die „Kunst der Fuge“ bildet den Schlußstein dieser Entwicklungslinie. Wenn sich von hier aus eine Vermutung bezüglich ihrer Besetzung ergeben kann, so nur die, daß es sich ebenfalls um ein Klavierwerk handeln muß. Dies war auch die Meinung der ersten praktischen Herausgeber, von der Nägelschen Ausgabe mit ihrem unterlegten Klavierauszug über die Czernysche Klavierausgabe bis zur Riemannschen, ebenso die der Wissenschaftler, von Spitta angefangen bis zu der ausgezeichneten Studie von Heinrich Rietsch im Bach-Jahrbuch, 23. Jahrgang (1926, S. 1 ff.)<sup>1)</sup>. Es blieb der unter dem Eindruck besonders der Brucknerschen Monumentalwerke stehenden Nachromantik vorbehalten, die „Kunst der Fuge“ aus dem wohlbegrenzten Kreis des auf sich selbst zurückgezogenen Genies in den breiten Raum des genießenden Konzertpublikums herauszuziehen, — ein Schicksal, das sie mit andern Bachschen Werken, insbesondere Orgelfugen, teilt, die nun als romantische Orchesterwerke (etwa in Bearbeitung von Respighi, um nur einen der hervorragendsten Könner auf diesem Gebiet zu nennen) alle Farben der Orchesterpalette des 20. Jahrhunderts zeigen. Was die Graesersche Bearbeitung der „Kunst der Fuge“ aber von diesen Orchesterbearbeitungen anderer Bachscher Werke unterscheidet, ist ihr Anspruch, nicht Bearbeitung zu sein, sondern die originale Form des Werkes zu geben. Da sie diesen Anspruch in einer eingehenden wissenschaftlichen Beweisführung begründet, zwingt sie im Gegensatz zu jenen Orchestrierungen den Wissenschaftler zur Auseinandersetzung. Es ist nun nicht zu verkennen, daß die wissenschaftliche Erörterung Graesers mit scharfem Blick die schwachen Stellen der bisherigen Anschauung zwar nicht erstmalig aufgedeckt, aber doch mit der nötigen Betonung bloßgestellt hat: Es gibt in der „Kunst der Fuge“ Stücke, deren Ausführung auf dem Klavier unmöglich ist. Hier hat daher eine wissen-

<sup>1)</sup> Vgl. auch Karl Hasse im Bach-Jahrbuch, 26. Jahrg., 1929, S. 138/139.



schaftliche Behandlung einzusetzen. Eine genaue Durchsicht der „Kunst der Fuge“ zeigt, daß es nur zwei Fugen sind, die auf dem Klavier unausführbar sind, die Gegenfuge im französischen Stil und die dreistimmige Spiegelfuge. Es wird sich zeigen, daß auch die vierstimmige Spiegelfuge aus stilistischen Gründen nicht für das Klavier gedacht ist. Derart genauere Untersuchungen hatten die früheren Herausgeber für unnötig erachtet. Aus der Unspielbarkeit so weniger Fugen mit Graefer auf die Unausführbarkeit des ganzen Werkes schließen, heißt aber doch wohl in das andere Extrem fallen.

Noch in einem weiteren Punkt ist der Vergleich mit anderen Werken Bachs aufschlußreich. Das „Musikalische Opfer“ enthält ein sechsstimmiges Ricercar, in Partitur notiert. Im Autograph ist dieses Stück (ebenso wie die Schlußfuge der „Kunst der Fuge“) als Klavierstück auf zwei Systemen geschrieben. Das deutet, wie schon öfter bemerkt wurde, darauf hin, daß dieses Stück nur deshalb in Partitur geschrieben wurde, um den komplizierten kontrapunktischen Aufbau besser sichtbar werden zu lassen, — im übrigen aber durchaus für das Klavier bestimmt ist. Aus der Tatsache der Notation in Partitur folgt also noch nicht, daß es sich hier um ein Orchesterwerk handeln muß.

Ehe ich mit der eingehenden Behandlung der Besetzungsfrage beginne, soll — um dem Leser das Verfolgen der Auseinandersetzungen zu erleichtern — die Aufeinanderfolge der verschiedenen Stücke in der Originalausgabe angegeben werden.

#### Anordnung der Originalausgabe

- |   |                                 |
|---|---------------------------------|
| 1. Einfache Fuge mit normalem Thema   | } Einfache Fugen                |
| 2. Einfache Fuge mit normalem Thema und punktiertem Begleitrhythmus           |                                 |
| 3. Einfache Fuge mit umgekehrtem Thema  |                                 |
| 4. Im Berliner Autograph nicht vorhandene einfache Fuge mit umgekehrtem Thema |                                 |
| 5. Gegenfuge (Thema normal und umgekehrt als Beantwortung)                    | } Gegenfugen                    |
| 6. Gegenfuge im französischen Stil  |                                 |
| 7. Gegenfuge mit vergrößertem und verkleinertem Thema                         |                                 |
| 8. Dreistimmige Tripelfuge  | } Zweifache und dreifache Fugen |
| 9. Doppelfuge (Thema in Ganzen)   |                                 |
| 10. Doppelfuge (Thema punktiert)  |                                 |
| 11. Vierstimmige Tripelfuge   |                                 |
| 12. Vierstimmige Spiegelfuge  | } Spiegelfugen                  |
| 13. Dreistimmige Spiegelfuge  |                                 |
| 14. Frühere Form der Fuge Nr. 10 (als einfache Fuge)                          |                                 |

- |   |   |                |
|---|---|----------------|
| 15. Augmentationskanon  | } | Kanons         |
| 16. Kanon in der Oktave   |   |                |
| 17. Kanon in der Dezime   |   |                |
| 18. Kanon in der Duodezime                                      |   |                |
| 19. Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Klaviere | } | vierfache Fuge |
| 20. Quadrupelfuge (unvollendet)                                 |   |                |

Die originale Numerierung geht nur bis Nr. 12, die weitere Zählung ist hier hinzugefügt, um das Zitieren zu erleichtern.

## Die Besetzung der „Kunst der Fuge“

### Die Gegenfugen

Von den drei Gegenfugen Nr. 5, 6 und 7 ist die Gegenfuge Nr. 6 auf dem Klavier nicht auszuführen. Diese Formulierung ist aber viel zu großzügig, um unsere Erkenntnis weiterzuführen. Der genaue Sachverhalt ist folgender: Takt 1–73 verlaufen vierstimmig bis zur Fermate in Takt 73. Der weitere Fortgang bis zu Takt 76 bleibt vierstimmig. In Takt 76 verdoppelt sich der Sopran durch eine hinzutretende höhere Stimme. Bis zum Schluß in Takt 79 bleibt die Fuge fünfstimmig:

73

76



Auf dem Klavier ist lediglich der fünfstimmige Takt 77 nicht spielbar. Also: Während der vierstimmige Hauptteil der Fuge sich ohne weiteres auf dem Klavier ausführen läßt, widersteht sich der Schluß dieser Aufführungsmöglichkeit durch seine Fünfstimmigkeit.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Gegenfuge Nr. 7. In Takt 56 verdoppelt sich der Sopran, so daß die letzten Takte 56 bis 61 fünfstimmig sind. Mit einiger Mühe bleibt der Schluß aber immerhin spielbar. Allerdings ist das Satzbild in Takt 60 nicht gerade sehr klar:

Die Gegenfuge Nr. 5 verdoppelt in Takt 86—90 den Baß. Der 2. Baß gibt dreimal den Grundton d als Ersatz eines Orgelpunktes an, während der 1. Baß das Thema bringt. Auch hier läßt sich der Schluß auf dem Klavier spielen:

Allen drei Gegenfugen ist die Erweiterung des Schlusses zur Fünfstimmigkeit gemeinsam, wodurch im Fall der Fuge Nr. 6 die Unmöglichkeit, sie auf dem Klavier auszuführen, bedingt ist.

Zur letzten Klärung dieser Stellen ist aber noch eine Erläuterung des Begriffes „unspielbar“ nötig. Die bisherigen Deutungen gingen



nur von dem modernen Klavier aus. Auf ihm sind Dezimen im polyphonen Spiel allerdings nicht gut zu denken. Dagegen ließe sich einwenden, daß die Instrumente zur Zeit Bachs häufig engere Tastaturen besaßen, so daß auf ihnen Dezimen durchaus im Bereich des Möglichen gelegen haben könnten. Es ist also genau zu prüfen, ob man von dieser Tatsache hier Gebrauch machen soll. Aus folgenden Gründen ist dies abzulehnen: Erstens besaßen gewöhnlich nur kleinere Instrumente wesentlich engere Tastaturen, während die größeren Instrumente im Vergleich zu unseren modernen Klavieren keinen Unterschied von Belang zeigen. Zweitens zeigt eine stilistische Untersuchung der Bachschen Klavierwerke, daß Bach Dezimen nur in den Werken vor 1730 anwendet. Als Beleg für den Gebrauch von Dezimen sei auf den 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ hingewiesen. Es ist dabei bemerkenswert, daß Dezimen sich mit Ausnahme des B-dur-Präludiums (Urpeggio H d g d<sub>1</sub> in Takt 11) nur in den Fugen vorfinden, wo sie durch die Ausnutzung aller polyphonen Möglichkeiten gefordert werden. Merkwürdigerweise begegnen derart ausgeweitete Stellen auch nur in einigen in Moll stehenden Fugen, und zwar in den Fugen in es<sub>2</sub>, g<sub>2</sub>, a<sub>2</sub>, und b<sub>2</sub>-moll, — daneben steht auch eine Dezime in der Es-dur-Fuge. Dabei trifft man auch auf schwierigere Griffe, so Es-g in der a<sub>2</sub>-moll-Fuge:



Vollkommen anders verhalten sich die Werke nach 1730. Italienisches Konzert, h<sub>2</sub>-moll-Partite und Goldberg-Variationen enthalten keine Dezimen. Nicht einmal das große sechsstimmige Ricercar des „Musikalischen Opfers“ benutzt solche. Im 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ endlich findet sich eine einzige Dezime — und zwar in der D-dur-Fuge —, und diese verwendet den sehr leichten Griff cis e<sub>1</sub> (Takt 34). Dabei werden größere Spannungen durch-

aus gebraucht, aber auf eine sehr geschickte Art umgangen. Dies möge Takt 25 der d-moll-Fuge aus dem 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ zeigen:

25

The image shows a musical score for Takt 25. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over a measure. The lower staff is also in bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over a measure. The key signature is one flat (B-flat).

Hier ergibt ein genaues Durchhalten des Achtels im Bass Un- dezime und Dezime, zumindest eine Dezime (wenn man g noch in die rechte Hand nimmt). Es wird also das Achtel um ein oder zwei Drittel seines Wertes gekürzt. Diese Technik begegnet häufig. In der geschilderten Art werden Dezimen und größere Intervalle in den Spätwerken Bachs umgangen oder gar ganz vermieden.

Danach ist es klar, daß die Dezimen der Gegenfuge Nr. 6 gegen die Bestimmung der Fuge für das Klavier sprechen.

Die Klärung dieser Stelle ergibt sich aus ähnlich aufgebauten Stellen in anderen Werken Bachs. Als erstes Beispiel sei die a-moll-Fuge des 1. Teils des „Wohltemperierten Klaviers“ erörtert. Sie verläuft vierstimmig bis zu Takt 80, wo sie in eine Fermate ausläuft. Nach der Fermate treten in der linken Hand dreistimmige Akkordschläge auf, die das Ganze fünfstimmig machen. Takt 83 setzt der Schlußorgelpunkt ein, über dem die Oberstimmen in der Reihenfolge Tenor, Alt, Sopran 1, Sopran 2 imitierend einsehen:

79

The image shows a musical score for Takt 79. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over a measure. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over a measure. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).



Diese Stelle ähnelt im Aufbau dem Schluß der Gegenfuge bis ins kleinste: Fermate, eine fünfstimmige Partie, zum Schluß der Orgelpunkt, über dem die Stimmen nacheinander neu einsetzen. Die Ähnlichkeit der beiden Stellen erstreckt sich weiter sogar auf den Bau des Orgelpunktes: In beiden Fällen beginnt der Tenor mit dem Thema im selben Augenblick, in dem der Orgelpunkt im Bass einsetzt. In der Gegenfuge tritt das Thema dann dreimal ein, nach dem ersten Tenoreinsatz zunächst im Sopran 2 in größeren Notenwerten in Umkehrung, sodann im Alt, während es in der a-moll-Fuge in Engführung viermal erscheint, die ersten beiden Male normal, das dritte und vierte Mal in Umkehrung. Die Analogie geht aber noch weiter. Wie in der Gegenfuge ist auch der Schluß der a-moll-Fuge

auf dem Klavier unmöglich. Takt 80 würde sogar eine Undezime bzw. Duodezime verlangen. Dabei ist auch der Aufbau ebenso wie in der Gegenfuge: Der hier schon fünfstimmige Teil vor dem Orgelpunkt bleibt noch auf dem Klavier ausführbar, erst der Orgelpunkt selbst ist nicht mehr spielbar.

Die Aufdeckung der so vollständigen Ähnlichkeit des Schlusses der Gegenfuge mit dem der a-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ dürfte zur Genüge zeigen, wie voreilig es ist, aus der Unspielbarkeit einer Fuge sofort auf orchestrale Besetzung des ganzen Werkes zu schließen: Von der a-moll-Fuge hat noch niemand allen Ernstes behauptet, sie beweise, das „Wohltemperierte Klavier“ sei ein Orchesterwerk.

Als zweites Beispiel sei der Schluß der A-dur-Fuge über ein Thema von Albinoni besprochen:

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system includes a 'Pedal' marking under the bass line. The second system features complex polyphonic textures with overlapping lines. The third system concludes with a trill (tr) in the right hand and a final cadence.





Diese Stelle führt unser Problem der endgültigen Lösung zu: Sie liefert den Beweis, daß die besprochenen Stellen vom Pedal Gebrauch machen. Die Bezeichnung „Pedal“ ist nämlich in der Albinoni-Fuge in allen Handschriften am Schlusse vermerkt (vgl. das Vorwort zu Bd. 36 der Gesamtausgabe, S. LXXVII), ist also durchaus verbindlich. Wichtig zu sehen ist, wie die Baßlinie Fis–E vom Fis des Manuals auf das E des Pedals übergeht. Genau wie etwa die Mittelstimme eines dreistimmigen Saxes bald der linken, bald der rechten Hand zugewiesen wird, beide Hände also das übernehmen, was gerade nötig ist, so tritt hier das Pedal als vollkommen gleichartig auf und springt dort ein, wo die Hände für andere Zwecke benutzt werden. Das Pedal setzt also nicht motivisch selbständig ein, sondern fügt sich in das Manual ein, dem es als Orgelpunkt die Grundlage gibt.

Auch die in der Gesamtausgabe der Albinoni-Fuge vorangehende A-dur-Fuge (S. 169) benutzt am Schluß einen im Pedal liegenden Orgelpunkt. Diese Fuge soll hier lediglich deshalb herangezogen werden, weil sie über die Bestimmung dieser Fugen klare Auskunft gibt. Die Berliner Bach-Handschrift P 279 (vgl. Vorwort, S. LXXIV) hat nämlich die Überschrift:

Fuga per il Clavicembalo ô Organo di J. S. Bach.

Da die Bezeichnung „Pedal“ in der Handschrift eingetragen ist, hat die Benennung „Clavicembalo“ nur dann Sinn, wenn man annimmt, daß das Cembalo ein Pedal besitzt, es sich also um ein Pedalcembalo handelt. Damit ergibt sich, daß die Fuge für Pedalcembalo oder Orgel bestimmt ist. Eine ähnliche Doppelverwendung besteht ebenso bei vielen Klavierwerken Bachs, die vom Pedal keinen Gebrauch machen. Dies prägt sich in den Handschriften darin aus, daß ein bestimmtes Tasteninstrument fast nie genannt wird. Zumeist

lauten die Überschriften nur etwa: Fuga ex C di J. S. Bach o. ä., wobei es dann frei bleibt, auf welchem Instrument man das Werk spielen will. Tritt eine weitere Benennung zur genaueren Kennzeichnung hinzu, so erscheint fast nie *pour le clavecin*, wie bei den nur für das Cembalo bestimmten Werken, z. B. der „Chromatischen Fantasie“, sondern der Zusatz lautet *manualiter*. Entsprechend steht bei den Werken für Pedalcembalo oder Orgel *pedaliter* oder *con Pedale*, so z. B. *con Pedale* in einer Handschrift des *E-dur-Capriccios*<sup>1)</sup> (vgl. a. a. D., Vorwort, S. LXXXIV). Weitere Bezeichnungen regeln die Verwendung zweier Manuale, wobei es wiederum gleichgültig ist, ob es sich um Cembalo oder Orgel handelt. Werden beide Manuale getrennt benutzt — entweder gleichzeitig das zweite zur Begleitung der im ersten liegenden Melodie oder abwechselnd zur Erzielung von Echowirkungen<sup>2)</sup> —, so heißt es *a 2 Clav.*, etwa in den Goldberg-Variationen, wo sogar die Bezeichnung *a 1 ovvero 2 Clav.* vorkommt. Tritt das Pedal hinzu, so erscheint *a 2 Clav. e Pedale*, wie etwa bei den 6 Triosonaten. In allen diesen Fällen wird also nur die Anzahl der Klaviere (das Pedal als 3. Klavier angesehen) angegeben; ob es sich um Cembalo oder Orgel *manualiter* bzw. *Pedalcembalo* oder Orgel mit Pedal handelt, bleibt dem Belieben des Spielers überlassen.

In dieser Weise sind die meisten der uns hier interessierenden, das Pedal nur zeitweilig, insbesondere zum Schlußorgelpunkt heranziehenden Stücke für beide Tasteninstrumente gleichzeitig bestimmt. Einige Werke sind angeblich für das Klavier allein. So behauptet die Gesamtausgabe (a. a. D., Vorwort, S. LXX), daß die C-dur-Fuge (a. a. D., S. 159) für das Klavier geschrieben sei, da sie in der Handschrift zwischen Klavierwerken stehe. Doch scheint es sich bei diesen „Klavierwerken“ um *manualiter*-Stücke zu handeln. Ebenso trägt eine Fantasie in a-moll den Titel: *Fantasia in a-moll (Preludio e Fuga per il Cembalo)* . . . Der zugefügte, sachlich nicht zutreffende

<sup>1)</sup> Das Pedal setzt, wie in der Handschrift P 409 richtig angegeben ist, im fünftletzten Takt ein. Die Gesamtausgabe dagegen schreibt es unnötigerweise schon zwei Takte früher vor.

<sup>2)</sup> Im letzteren Fall unterbleibt wohl auch jede Bezeichnung, und nur an den Stellen des zweiten Manuals wird *piano*, beim Wiedereintritt des ersten forte vermerkt, so z. B. in der g-moll-Toccate.



Titel ist schon aus diesem Grund als spätere Hinzufügung kenntlich. Wenn die Bach-Gesamtausgabe das Werk unter die Orgelwerke setzt (Bd. 28, S. 48), so ist dieses genau umgekehrte Verfahren ebenso einseitig. Der originale Titel wird nur Fantasia in a-moll gelautet haben, und das Werk dürfte wohl für beide Instrumente gemeinsam sein. Ein anderes Werk, das beliebte Pastorale in F-dur, ist in der ältesten Handschrift für Orgel bestimmt, obwohl das Pedal nur im ersten Satz benutzt wird. Da das Stück aber als Suite — eine von Bach nur für das „weltliche“ Cembalo benutzte Form — angelegt ist, erscheint es naheliegender, den anderen, keine genaue Bezeichnung angehenden Handschriften mehr Glauben zu schenken und das Pastorale den doppelbestimmten Werken anzureihen, — wenn man es nicht sogar für ein ausgesprochenes Cembalowerk (mit Pedal) ansehen will<sup>1)</sup>.

Will man nun für die Gegenfuge Nr. 6 eine genauere Bestimmung angeben, so läßt sich nach dem Gesagten nur die allgemeine Bezeichnung pedaliter oder, in der Ausdrucksweise der jüngeren Handschriften, per il Clavicembalo. ó Organo heranziehen. Nun setzt aber auch in den Gegenfugen Nr. 5 und 7 im ebenfalls fünfstimmigen Schluß ein Orgelpunkt im Baß ein. Teilt man diesen Orgelpunkt dem Pedal zu, so gewinnt sofort das ganze Satzbild an Klarheit. Weiter bilden die drei Gegenfugen innerhalb des ganzen Werkes eine Gruppe für sich. Daher ist anzunehmen, daß die den drei Fugen gemeinsame Schlußgestaltung auch in derselben Weise auf dem Instrument verwirklicht werden soll. Es ist also folgerichtig, auch die Gegenfugen Nr. 5 und 7 als pedaliter-Werke zu bezeichnen. Ebenso wie im „Wohltemperierten Klavier“ die pedaliter-Fuge in a-moll zwischen den manualiter-Fugen steht, gliedern sich also in der „Kunst der Fuge“ die pedaliter-Gegenfugen den übrigen manualiter-Fugen ein.

Der Vergleich mit den anderen pedaliter-Werken Bachs gibt auch ohne weiteres die Mittel an die Hand, die Einsatzstelle des Pedals genau festzulegen. Bei der A-dur-Fuge wurde auseinander-

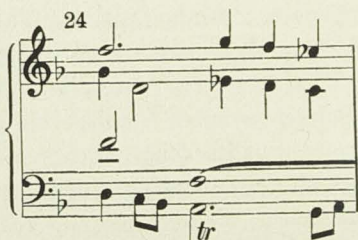
<sup>1)</sup> Es gibt einige Orgelchoräle, die das Pedal nur zum Schlußorgelpunkt benutzen, so z. B. „Jesus Christus, unser Heiland“ (Nr. 16 der 18 Choräle). Hier haben wir also tatsächlich Orgelwerke vor uns, die mit den hier besprochenen Werken stilistisch verwandt sind.

gesetzt, wie sich der Übergang der Baßlinie vom Manual ins Pedal, von den Handschriften genau vorgeschrieben, vollzieht. In derselben Weise sind die Schlüsse der Gegenfugen Nr. 6 und 7, ebenso auch der a-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ gebaut. Hier bleibt der Baß also auf dem Manual, bis der Orgelpunkt einsetzt, erst der Orgelpunkt selbst erscheint im Pedal. In der Gegenfuge Nr. 5 dagegen teilt sich der Baß selbst, wobei das Pedal den 2. Baß übernimmt, die dadurch frei gewordene linke Hand das im 1. Baß einsetzende Thema ausführt. Die Einsatzstellen des Pedals sind oben in den Beispielen mit \* bezeichnet.

### Die Spiegelfugen

Zu den Fugen, deren Aufführung auf dem Klavier sich Schwierigkeiten entgegensetzen, gehören neben den Gegenfugen nur noch die beiden Spiegelfugen. An sich ist — einmal die beiden Fugen als Klavierwerke angesehen — das ganze Bild des Satzes schon so seltsam wie nur möglich, — man vergleiche etwa die Klavierausgabe von Czerny. Bald bemerkt man, daß es überdies in den Fugen Stellen gibt, die eine solche Ausführung als ganz ausgeschlossen erscheinen lassen.

In der ersten Spiegelfuge Nr. 12 liegt alles ziemlich klar. Aufschlußreich ist zunächst Takt 24:



Hier erscheinen in der rechten Hand Dezimen, die — wie oben ausgeführt — in Bachs späteren Werken nicht anzutreffen sind. Es kann darüber hinaus festgestellt werden, daß in den früheren Werken Bach zwar Dezimen vorkommen, niemals aber — wie es hier geschähe — Dezimenparallelen in einer Hand; diese sind im Gegenteil stets auf beide Hände verteilt. Takt 24 läßt daher eine Aufführung



auf dem Klavier als unmöglich erscheinen. Man wird dann — nach Analogie der Gegenfugen — versucht sein, den Baß dem Pedal zuzuweisen, um die Fuge so, des andauernd motivisch beschäftigten Pedals wegen, als ausgesprochene Orgelfuge anzusehen. Aber auch diese Möglichkeit stellt sich bei näherer Betrachtung schnell als wenig aussichtsreich dar. Zunächst enthält Takt 44 trotz der Heranziehung des Pedals immer noch eine Dezime:



Wie man den Fingersatz auch wählen mag, eine Dezime ist unvermeidlich, entweder in der rechten oder in der linken Hand. Aber auch aus anderen stilischen Gründen erscheint es wenig glaublich, daß wir es hier mit einem Orgelwerk zu tun haben sollten. Hiergegen sprechen vor allem die merkwürdigen Stimmüberschneidungen. Besonders lehrreich ist z. B. Takt 32:

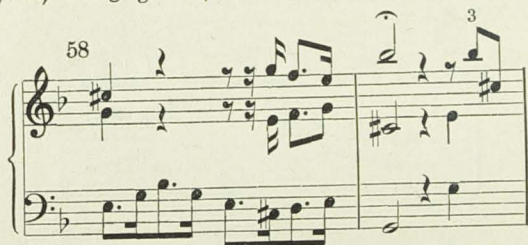


Die Art, wie hier auf dem ersten Halben eine Terz liegt, die vom Tenor nun noch durchschritten wird, wie auf dem zweiten Halben Sopran und Alt sich vertauscht bis zum *f* bewegen und Alt und Tenor am Schluß des Taktes sich um dieses herumzuwinden, läßt

sich auf einem Manual überhaupt nicht klar darstellen und wäre in einem Bach'schen Orgelwerk ganz ungewöhnlich. Eine Verteilung der Oberstimmen auf zwei Manuale (das Stück wäre dann für 2 Clav. e Pedale bestimmt) ist aber andererseits nicht möglich, — die dann auftretenden unmöglichen Griffe veranschaulicht z. B. der eben besprochene Takt 44.

Im übrigen ist diese Spiegelfuge von jeder regelmäßigen Orgelfuge so verschieden, daß sich kaum irgendwelche Vergleiche ziehen lassen. Am ehesten könnte man sie noch mit der Orgelkanzone in d-moll (dieselbe Tonart!) zusammenstellen. Die Kanzone setzt ebenso wie die Spiegelfuge im Bass ein — sie ist im Gegensatz zu sämtlichen Orgelfugen das einzige imitierende Stück Bachs, welches das Thema zuerst im Pedal auftreten läßt —, weiter benutzt sie gleich jener im zweiten (allerdings vom ersten scharf abgetrennten) Teil das Thema in verzierter Gestalt. Im übrigen aber zeigt sie einen außerordentlich klaren Stil, der z. B. Stimmkreuzungen, wie sie in der Spiegelfuge erscheinen, grundsätzlich meidet. So beschränken sich die Ähnlichkeiten beider Stücke aufs Formale; gerade der ganz andersartige Satz der Kanzone zeigt nur um so deutlicher, daß die erste Spiegelfuge nicht für Orgel gemeint sein kann.

Daß auch die Spiegelfuge Nr. 13 weder für Klavier noch für Orgel gedacht ist, ergibt sich schnell. Takt 58/59 des rectus (bei Czerny an zweiter Stelle als inversus) überzeugt sofort von der Unmöglichkeit, die Fuge auf dem Klavier auszuführen:



Als Orgeltrio läßt sich das Stück selbstverständlich ausführen<sup>1)</sup>, da es ja nur dreistimmig ist. Eins spricht aber entschieden gegen diese Besetzung: Das Pedal wäre vom Augenblick des Einsetzens an bis


<sup>1)</sup> Dies ist auch tatsächlich schon, z. B. in einem Berliner Orgelkonzert von H. J. Ziehm, geschehen.



zum Schluß der Fuge fast ohne Unterbrechung beschäftigt. Diese Eigentümlichkeit ist in keiner Bachschen Orgelfuge anzutreffen: das Pedal pausiert in den meisten, gewöhnlich sogar in allen Zwischenspielen und setzt dann wieder gewichtig mit dem Thema ein. Aber auch die einfache Tatsache, daß die Fuge dreistimmig ist, stellt sie in Gegensatz zu den stets mindestens vierstimmigen Orgelfugen.

Damit dürfte klar sein, daß auch die zweite Spiegelstufe weder für Klavier noch für Orgel gedacht ist.

Die zweite Spiegelstufe gibt aber Anlaß zu noch weiteren Erörterungen. Sie erscheint in der Originalausgabe als Nr. 19 in einer vierstimmig erweiterten Bearbeitung für zwei Cembali. Die neu hinzutretende Stimme wird in der inversen Fuge aber — abgesehen von Takt 45 — nicht mitgespiegelt. Wegen dieses Verhaltens hat man die Fuge bisher als eine Bearbeitung bezeichnet, die Bach nur deshalb vorgenommen habe, um die unspielbare Spiegelstufe Nr. 13 einmal zu hören. Dieser Grund ist schon deshalb nicht stichhaltig, weil Bach sich den Satz dann als Orgeltrio hätte durchspielen können, auch wenn er ihn nicht so gemeint hätte. Weiter hat man vermutet, Bach habe die Bearbeitung vorgenommen, um drei Spiegelstufen zu erhalten, damit die so entstehende Gruppe den drei Gegenstufen entspreche. Aber erstens hängt die Symmetrie eines Aufbaues bei Bach nicht an der Zahl, sondern am Gewicht, — hier genügen die beiden schwergeltenden Spiegelstufen durchaus als Gegengewicht gegen die drei Gegenstufen. Wenn er aber doch eine dritte Spiegelstufe hatte komponieren wollen, würde er sich kaum noch mit der Bearbeitung der zweiten Spiegelstufe aufgehalten, sondern eine dritte neugeschaffen haben. Wenn Bach sich also noch eingehend mit der zweiten Spiegelstufe abgab, so kann es nur einen tieferen Grund gehabt haben. Dieser liegt wohl in folgendem: Die einzelnen Gruppen, in denen die in der „Kunst der Fuge“ enthaltenen Einzelstufen zusammengefaßt sind, enthalten stets Fugen, die sich ungefähr gleichwertig sind. Dies ist nun bei der Gruppe der Spiegelstufen nicht der Fall, — die dreistimmige Fuge ist der vierstimmigen durch den außerordentlich lockeren Satz entschieden unterlegen. Weiter zeigen die Einzelstufen einer Gruppe dieselbe Besetzung: die einfachen Fugen Nr. 1—4 und die zwei- und dreifachen Fugen Nr. 8—11 sind für das Klavier bestimmt, die Gegenstufen Nr. 5—7 für Pedal-

cembalo oder Orgel. Die dreistimmige Spiegelfuge dagegen erfordert wohl eine andere Besetzung als die vierstimmige. So mag Bach daran gegangen sein, die dreistimmige Fuge zu einer vierstimmigen zu erweitern, um eine Gruppe ähnlich aufgebauter und gleich besetzter Fugen zu schaffen. Damit ist aber gesagt, daß die Bearbeitung für zwei Cembali die von Bach für die endgültige Gestalt vorgesehene Fassung ist, nicht die dreistimmige Form, wie bisher immer angenommen wurde. Hiergegen scheint zu sprechen, daß die Bearbeitung nicht alle vier Stimmen, sondern nur die ursprünglichen drei spiegelt. Es ist sogar oft behauptet worden, dies spreche überhaupt gegen die Aufnahme der Fuge in das Werk. Demgegenüber ist aber darauf hinzuweisen, daß die Einzelfugen einer Fugengruppe in Aufbau und Anlage durchaus voneinander verschieden sind; jede Fuge soll zeigen, welche Möglichkeiten noch innerhalb des durch die Gruppe gegebenen Oberbegriffs vorhanden sind. So sind z. B. die beiden Tripelfugen geradezu gegensätzlich aufgebaut. Es wäre daher nicht unbedingt nötig, daß die zweite Spiegelfuge genau wie die erste alle vier Stimmen spiegelt. Obwohl diese Möglichkeit prinzipiell besteht, scheint mir doch eine andere noch naheliegender zu sein. Die Bearbeitung für zwei Cembali befindet sich in einem noch sehr vorläufigen Stadium. So steht die Rhythmik des Ganzen (Wechsel zwischen Achteln und Triolen) noch nicht fest, die anfänglichen Achtel werden immer mehr in Triolen () umgeändert und die in die dreistimmige Fassung (die offenbar noch weiter als Handexemplar diente) eingetragenen Änderungen tilgen beinahe sämtliche Achtel. Weiter begegnen Flüchtigkeiten, in Takt 15 der inversen Fuge stimmt die Spiegelung nicht (c statt ca), ebenso in Takt 45 der normalen nicht. So ist die Bearbeitung für zwei Cembali von einer endgültigen Vollendung noch ziemlich weit entfernt. Eins aber scheint mir besonders wichtig: Normale und inverse Fuge sind in der Bearbeitung hintereinander geschrieben, nicht übereinander, wie vierstimmige und dreistimmige Spiegelfuge. Das zeigt, daß die Bearbeitung noch nicht endgültig ausgearbeitet war, sondern ihr wohl erst eine abschließende Beschäftigung zuteil werden sollte<sup>1)</sup>. Im endgültigen Stadium

<sup>1)</sup> Die Bearbeitung der Spiegelfuge und die unvollendete Schlussfuge stehen je auf losen Blättern im Gegensatz zu den übrigen Stücken, die geschlossen hintereinander stehen. Während diese in Partitur geschrieben sind, stehen jene beiden



dürfte Bach vielleicht auch die vierte Stimme noch genau gespiegelt haben. Er hätte also von der schon vorhandenen Spiegelfuge jede Fuge einzeln zur Vierstimmigkeit erweitert, um die beiden hinzukomponierten Stimmen dann später zu einer zu vereinigen, die sich dann wirklich spiegelte.

Da jedenfalls die Bearbeitung für zwei Cembali und nicht die dreistimmige Form in das Gesamtwerk aufgenommen werden sollte, beide Spiegelfugen nun aber dieselbe Besetzung gehabt haben dürften, ergibt sich, daß auch die erste Fuge für zwei Cembali gemeint sein muß. Verteilt man Baß und Alt dieser Fuge auf das zweite Cembalo, Tenor und Sopran auf das erste, so erhält man sofort ein einfaches Satzbild, das sich nicht nur — was ja bei einem vierstimmigen Werk selbstverständlich ist — auf zwei Cembali ausführen läßt, sondern dem der zweiten Spiegelfuge in der Bearbeitung für zwei Cembali durchaus gleich, also stilistisch auch für diese Besetzung in Anspruch genommen werden kann. Auch Takt 32 löst sich nun leicht auf; er entspricht etwa den Takten 24 und 26 der zweiten Spiegelfuge, wo sich auch drei Stimmen auf engen Raum zusammendrängen:



Eine Stimmkreuzung im ersten Cembalo (im zweiten Cembalo beim inversus) bleibt allerdings auch nun noch. Sie kann aber nicht verdächtig erscheinen, da im inversus der zweiten Spiegelfuge zwei

in klaviermäßiger Notation. Nr. 1—13, das „Berliner Autograph“, bilden also schon eine Reinschrift, während Nr. 19 und 20 lose Entwürfe sind. Es dürften daher wohl auch die übrigen Fugen vorher in Klaviernotation entworfen und erst in der Reinschrift in Partitur umgeschrieben worden sein.

durch die Spiegelung erzeugte Stimmkreuzungen auftreten. Die zweite Stelle möge hier als Gegenstück zu Takt 32 folgen:

70

Auch die Tatsache, daß mehrere Male sich beide Hände in einem Cembalo auf ein System zusammendrängen (wie etwa im besprochenen Takt 32), vermag keine Bedenken zu erregen, da dies in der zweiten Spiegelfuge auf ganz weite Strecken vorkommt. So können diese Erscheinungen eher als eine Bestätigung unserer Ansicht dienen.

Eine andere Frage endlich schließt sich hier noch an. Zweiklavierige Werke sind im Barock selten. Es müssen daher schon zwingende Gründe gewesen sein, die Bach gerade zur Wahl dieser Besetzung veranlaßten. Sie mögen vielleicht in folgendem gefunden werden. Bach verwendet an entsprechenden Stellen stets, um Wiederholungen zu vermeiden, verschiedene Mittel. So sind etwa die verschiedenen Zwischenspiele einer Fuge stets abweichend angelegt. Nun kann man — wie wir noch genauer auseinandersetzen — die „Kunst der Fuge“ als eine monumentale Fuge auffassen. Als „Zwischenspiele“ sind dabei die Gegenfugen und die Spiegelfugen anzusehen. Da die „Durchführungen“ für Cembalo bestimmt sind, das erste „Zwischenspiel“ der Gegenfugen das Pedal hinzunimmt, lag es nahe, für die Spiegelfugen eine hiervon verschiedene, möglichst noch die Wirkung steigierende Besetzung zu wählen. Daß Bach nun gerade die zweiklavierige Form wählte — es wäre vielleicht noch die Heranziehung des Doppelpedals wie in der „Orgelmesse“ in Frage gekommen —, hat wohl den folgenden Grund. Bei zweiklavieriger Fassung ver-



tauschen bei der gespiegelten Fuge die Spieler ihre Stimmen, — hatte der erste Spieler in der normalen Fuge Sopran und Tenor gespielt, so erhält er in der inversen Fuge die gespiegelte Alt- und Baßstimme. Bei dieser Besetzung werden also nicht nur die Stimmen auf den Kopf gestellt, sondern auch beide Spieler vertauschen ihre Rollen. So prägt sich also der innere Aufbau der Spiegelfugen auch äußerlich sinnvoll aus.

### Die Schlußfuge

Die Entwicklungslinie, die von den einfachen Fugen zu den zwei- und dreifachen führt, endet in der vierfachen Schlußfuge. Es wird also zu erwarten sein, daß diese wie jene für Klavier gedacht ist. Dies wird allein schon dadurch bestätigt, daß sie im Autograph auf zwei Klaviersysteme geschrieben ist. Aber auch eine genauere Durchsicht zeigt, daß in dem bereits ausgearbeiteten Teil keinerlei Schwierigkeiten bei dieser Ausführung auftreten. So ist es sicher, daß auch die Schlußfuge als Klavierfuge gemeint ist.

Der unvollendete Zustand der Fuge veranlaßt die Frage, warum Bach sich wohl nicht weiter mit ihr beschäftigt hat. Bach hat sich neben der Vollendung der „Kunst der Fuge“ noch mit anderen Plänen abgegeben, so mit der Komposition von Orgelchorälen. Es ist also nicht fehlende Zeit, die ihn zum Beiseitelegen dieses Entwurfs veranlaßt hat. Entweder erschien ihm also anderes wichtiger, oder aber der von der Schlußfuge vorhandene Teil fand seine volle Billigung nicht mehr. Gewöhnlich stellt man sich vor, Bach habe zur Komposition der letzten kompliziertesten Durchführungen noch erst „Atem holen“ wollen. Das ist indessen wohl eine kleine Verkennung der Bachschen Schöpferkraft, die den Schluß sicher in einer für uns erstaunlich kurzen Zeit zwar nicht endgültig vollendet, aber sicher entworfen hätte. So erscheint es mir möglich, daß Bach beabsichtigte, auch das bereits Geschaffene noch umzugestalten, was ja auch bei der zweiten Spiegelfuge seine Absicht gewesen sein dürfte. Was ihm an den ersten Durchführungen der Schlußfuge verbesserungsbedürftig vorgekommen ist, läßt sich nur schwerlich vermuten. Wenn aber etwas nicht nach seiner Absicht gewesen sein mag, so dürfte es meiner Ansicht nach wohl der allzu regelmäßige Aufbau des Entwurfs gewesen sein. Bezeichnet man die Themen der Qua-

drupelfuge mit 1, 2, 3, das Hauptthema der „Kunst der Fuge“ entsprechend mit 4, so benutzen die vorhandenen Durchführungen folgende Themen:

$$1, 2, 1 + 2, 3, 1 + 2 + 3$$

Nun kann man in der „Kunst der Fuge“ beobachten, daß in den Tripelfugen — die ja am ehesten als Vergleichsobjekte in Frage kommen —, das Hauptthema immer eine Durchführung für sich erhält. Die Tripelfuge Nr. 8 benutzt folgende Themen in ihren Durchführungen (hier ist 3 das Hauptthema):

$$1, 1 + 2, 3, 1 + 2, 1 + 2 + 3$$

Es wird also das erste für sich, das zweite gemeinsam mit dem ersten, das dritte wieder allein durchgeführt. Entsprechend baut sich die Tripelfuge Nr. 11 folgendermaßen auf:

$$3, 1 + 1a \text{ (Gegensatz)}, 3 \text{ (invers)}, 1 + 2, 1 + 2 + 3$$

Diese völlig abweichende Fuge bringt zuerst eine Durchführung des Hauptthemas, dann das erste mit einem beibehaltenen Gegensatz, dann wieder eine zweite Durchführung des nunmehr umgekehrten Hauptthemas, in der das Thema von den übrigen Stimmen zur Vierstimmigkeit ergänzt wird, endlich das zweite Thema, mit dem ersten verbunden.

Die beiden Tripelfugen der „Kunst der Fuge“ sind wesentlich komplizierter als die beiden anderen Tripelfugen Bachs, die fis-moll-Fuge im 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ und die Es-dur-Fuge am Schluß des 3. Teils der „Klavierübung“. Diese beiden Fugen zeigen denselben Aufbau:

$$1, 2, 1 + 2, 3, 1 + 2 + 3$$

Vergleicht man diesen regelmäßigen Aufbau mit dem der Tripelfugen Nr. 8 und 11, so fällt auf, daß in diesen beiden Fugen der letzten Durchführung  $1 + 2 + 3$  eine andere vorhergeht, die die Themen  $1 + 2$  bringt, vor dieser aber erst die Durchführung des Hauptthemas steht. Der Komplex

$$3, 1 + 2 + 3$$

der beiden einfachen Tripelfugen ist hier zu

$$3, 1 + 2, 1 + 2 + 3$$



erweitert worden. Andererseits sind dafür in dem Aufbau der vorhergehenden Durchführungen Kürzungen eingeführt, und zwar wird in beiden Fugen das zweite Thema nicht allein, sondern gleich mit dem ersten als Kontrapunkt gebracht, während die einfachen Tripelfugen noch die Durchführung des zweiten Themas allein voransetzen.

Vergleicht man nun die Quadrupelfuge mit den Tripelfugen, so ergibt sich, daß sie wohl entsprechend der Gruppierung der beiden in der „Kunst der Fuge“ stehenden Tripelfugen 3, 1 + 2, 1 + 2 + 3 folgende Schlussthroughführungen besitzen sollte:

$$4, 1 + 2 + 3, 1 + 2 + 3 + 4$$

Wie dort sollte sicher auch hier auf die Einführung des letzten Themas vor der Vereinigung aller vier Themen noch eine Rekapitulation der drei Gegenthemen erscheinen. Hierzu paßt nun aber der vorhergehende Teil der Schlussthroughfuge nicht; denn dieser ist mit seinem Aufbau

$$1, 2, 1 + 2, 3, 1 + 2 + 3$$

nach dem älteren Schema der anderen Tripelfugen angelegt. So dürfte Bach sicher in diesem Teil noch geändert haben, um den Schluß gerade desto großartiger zu gestalten. Da Bach gerade beim Anfang der Durchführung 1 + 2 + 3 abbricht, ist es möglich, daß er sich hier über dieses Mißverhältnis klar wurde. So darf man vielleicht vermuten, daß er gerade an dieser Stelle ändern wollte. Daß er wie bei den Tripelfugen gekürzt hätte, ist bei den ganz anderen Maßen der Schlussthroughfuge nicht unbedingt anzunehmen. Eher käme wohl eine Erweiterung in Frage. So halte ich es nicht für ausgeschlossen, daß Bach die Durchführung 1 + 2 + 3 nicht ausführte, weil hier vielleicht entsprechend dem Aufbau der Schlussthroughpartie ebenfalls eine Wiederholung der vorher schon durchgeführten Themen, also 1 + 2, eingeschoben werden sollte. In dieser Weise wird die Schlussthroughfuge eine Steigerung der Tripelfuge Nr. 8 und gewinnt die vollendetste Symmetrie, die man sich hier denken kann. Der Gesamtaufbau der Schlussthroughfuge dürfte daher wohl folgende Durchführungen vereinigt haben sollen:

$$1, 2, 1 + 2, 3, *1 + 2, 1 + 2 + 3, 4, *1 + 2 + 3, 1 + 2 + 3 + 4$$

Hinzugefügt soll nur noch werden, daß die beiden mit \* bezeichneten „Erinnerungsdurchführungen“, wie man an den Tripelfugen

sehen kann, nicht die Ausmaße normaler Durchführungen haben und im übrigen mehr als thematische Zwischenspiele zu bezeichnen sind<sup>1)</sup>.

### Die Bestimmung des ganzen Werkes

Nach den bisherigen Erörterungen verteilen sich die verschiedenen Besetzungen in folgender Weise auf das ganze Werk: Einfache Fugen, Doppel- und Tripelfugen, Kanons und Schlußfuge sind für Klavier, die Gegenfugen für ein Instrument mit Pedal (entweder Pedalklaviere oder Orgel), die Spiegelfugen für zwei Klaviere. Um eine im Klang einheitliche Besetzung des ganzen Werkes zu benutzen, wird man Cembalo, Pedalcembalo und zwei Cembali für die verschiedenen Gruppen wählen. Ebenso kann man an Klavichord und Pedalklavichord, endlich an die Orgel denken. Im letzten Fall wäre für die Spiegelfugen ein Positiv neben der Orgel heranzuziehen, wie es heute in größeren Kirchen öfter vorhanden ist und auch früher häufiger zur Verfügung stand. In allen übrigen Fällen wäre die Gesamtausführung des Werkes auf der Orgel damit schon unmöglich geworden. Eine genauere Entscheidung über die verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung läßt sich in folgender Weise herbeiführen.

Während Klavier- und Orgelwerke in jener Zeit und auch bei Bach selbst stilistisch nicht sicher zu trennen sind, zeigt sich doch in einem ganz äußeren Punkt ein Unterschied zwischen beiden Werkgruppen: in dem durch das verschiedene Instrument bedingten abweichenden Umfang ihres Tonbereiches. Wie eine Durchsicht der Bachschen Orgelwerke zeigt, rechnet Bach in ihnen mit einer Orgel, die nur bis  $c_3$  reicht. Nur in der  $g$ -moll-Fantasia (an einer Stelle) und der  $C$ -dur-Lokkate (an zwei übereinstimmenden Stellen), die aber wohl kein ausgesprochenes Orgelwerk, sondern der Überschrift des Manuskriptes nach ein doppelbestimmtes pedaliter-Werk ist, erscheint  $d_3$ . Selbst wenn Bach zeitweise über Orgeln mit größerem Umfang verfügte, paßte er seine Werke doch dem damals auch für größere Orgeln noch geltenden Normalumfang  $C-c_3$  an. Demgegenüber übertraf das Cembalo die Orgel nicht nur in der Tiefe

<sup>1)</sup> Bei Vollendungen der Schlußfuge wäre außerdem zu berücksichtigen, daß Dezimen zu vermeiden sind und der Umfang auf die vier Oktaven  $C-c_3$  beschränkt bleiben muß (vgl. nächste Seite).



— Bach benutzt es bis zum Kontra-G (h-moll-Partite) —, sondern war ihr auch in der Höhe überlegen, —  $d_3$  begegnet häufig, selten auch  $e_3$ . Das Klavichord steht in der Mitte zwischen Cembalo und Orgel. Als Beispiel sei angeführt, daß das Pedalklavichord von J. D. Gerstenberg (Geringswalde 1760) — im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instrumentenmuseums der Universität Leipzig — im Manual von C— $e_3$ , im Pedal von C— $c_1$  geht. Aus diesen Daten lassen sich schnell die Ausführungsmöglichkeiten auf den verschiedenen Tasteninstrumenten erörtern. Es ist interessant zu sehen, wie fast alle pedaliter-Werke Bachs den Umfang der Orgel nicht überschreiten, die Doppelbezeichnung per il Clavicembalo ô Organo also tatsächlich ihren vollen Sinn hat. Genau so sind auch die drei pedaliter-Gegenfugen in der „Kunst der Fuge“ im Umfang beschränkt. Aber auch die einfachen, die Doppel- und Tripelfugen sowie die Schlußfuge gehen über den normalen Orgelumfang nicht hinaus. Diese Fugen sind also auf Cembalo, Klavichord und Orgel gleichmäßig ausführbar. Anders aber die Spiegelfugen und Kanons. In der zweiten Spiegelfuge erscheint im inversus  $e_3$ , der erste und dritte Kanon benutzen häufig  $d_3$ , in der Tiefe verwendet der erste Kanon Kontra-H. Wie wir später sehen werden, sind Spiegelfugen und Kanons auch stilistisch verwandt und heben sich gemeinsam aus dem ganzen Werk heraus. Dies zeigt sich also rein äußerlich schon in der Besetzung. Beide Gruppen lassen sich nicht auf der Orgel ausführen, die Kanons auch nicht auf dem Pedalklavichord, — der stilistischen Verwandtschaft wegen kommt dies daher wohl auch nicht für die Spiegelfugen in Betracht. So bleibt für diese beiden Gruppen allein das Cembalo übrig. Um die damals gebräuchlichen Bezeichnungen zu verwenden, wäre die Bestimmung der einzelnen Gruppen also folgendermaßen anzugeben:

Einfache Fugen:	manualiter
Gegenfugen:	pedaliter
Doppel- und Tripelfugen:	manualiter
Spiegelfugen:	per 2 Cembali
Kanons:	per il Cembalo
Schlußfuge:	manualiter.

Hierbei könnte an Stelle der inhaltreicheren und gebräuchlicheren Bezeichnungen manualiter und pedaliter auch die jüngere Be-

nennung per il Clavicembalo ô Organo treten. Es ergibt sich also, daß eine Gesamtausführung des Werkes nicht auf der Orgel, sondern nur auf dem Cembalo möglich ist.

Andererseits ist aber eine teilweise Aufführung des Werkes auf der Orgel nicht nur möglich, sondern durch die Umfangsbeschränkung des größten Teiles der „Kunst der Fuge“ ja geradezu nahegelegt. Auch stilistisch ergeben einfache Fugen, Gegenfugen, Doppel- und Tripelfugen sowie die Schluffuge einen in sich geschlossenen Fugenzyklus, der, insbesondere durch den Hinzutritt des Pedals in den drei Gegenfugen in der Mitte des entstehenden Zyklus, auf der Orgel von der schönsten Wirkung sein dürfte.

Eine Aufführung des ganzen Werkes ist auf der Orgel ja schon zumeist durch das fehlende zweite Instrument unmöglich. Verfügt man aber über ein solches, so wird man zur Erzielung eines geschlossenen Eindrucks das ganze Werk auf der modernen Orgel spielen dürfen. Dadurch verwischt man allerdings den spielerischen, mehr weltlichen Charakter der Kanons und der zweiten Spiegelfuge<sup>1)</sup>.

#### Die Partiturschrift der „Kunst der Fuge“

Schon oben wurde angedeutet, daß bereits mehrfach bemerkt worden ist, daß die partiturmäßige Schreibung der „Kunst der Fuge“ wie auch des sechsstimmigen Ricercars des „Musikalischen Opfers“ den Zweck verfolgt, die Polyphonie des Werkes auch im Notenbild klar zum Ausdruck kommen zu lassen. Es ist dann aber berechtigt zu fragen, wie Bach auf den Gedanken kam, ausgesprochene Cembalostücke im Gegensatz zu seinen sonstigen Gezpflagenheiten nicht klaviermäßig, sondern in Partitur herauszugeben. Die Erklärung von Bachs Verhalten scheint mir in folgendem zu liegen. Bach hatte sich besonders in seinen mittleren Jahren eingehend mit der italienischen Musik beschäftigt, vor allem neben Vivaldi auch mit dem Großmeister der italienischen Orgelmusik, Frescobaldi. Er besaß<sup>2)</sup> ein Exemplar von dessen „Fiori musicali“ (1635), das heute noch in der Bibliothek der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik aufbewahrt wird. Dieses Werk ent-

<sup>1)</sup> Eine praktische Ausgabe der „Kunst der Fuge“ in der hier angegebenen Besetzung und Anordnung ist im Verlage Steingräber erschienen.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. 1, S. 418.



hält Toccaten, Canzonen, Ricercare und Kyries. Die einzelnen Stücke sind für genau angegebene Stellen im katholischen Gottesdienst komponiert und ihrer liturgischen Folge entsprechend geordnet. Am Anfang steht eine Toccate zum Beginn des Gottesdienstes, es folgen einige Kyrie und Christe (und zwar stets mehrere zur Auswahl), sodann eine Canzone nach der Epistel, ein Ricercar nach dem Credo, eine Toccate zur Wandlung und eine Canzone zum Abschluß der Messe. In dieser Weise enthalten die „Fiori“ drei „Orgelmessen“ für Sonntage, Apostelfeste und Marienfeste. Es scheint, als ob Bach den Begriff der Orgelmesse auf diesem Wege kennengelernt hat und so Frescobaldis „Fiori“ den Anstoß zu Bachs genialem Werk geliefert haben. Aber auch darüber hinaus ist Frescobaldis Komposition aufs eingehendste von ihm studiert und verwertet worden. Die schon veralteten Formen der Canzone und des Ricercars werden von Bach wieder aufgegriffen und gepflegt. Die bekannte Canzone in d-moll ist in seinen mittleren Jahren entstanden. Sie benutzt den für die Canzone kennzeichnenden Umschlag vom  $\frac{4}{4}$  in den  $\frac{3}{2}$ -Takt im zweiten Teil mit entsprechender Veränderung des Themas, wie ihn etwa Frescobaldis Schlußcanzone der ersten Orgelmesse aufweist. Das Ricercar pflegt Bach ganz ausgeprägt im „Musikalischen Opfer“. Damit ist klar, daß Bach auch noch in seiner letzten Zeit die von Frescobaldi empfangenen Anregungen weiterentwickelt hat. So wird dies auch bei der „Kunst der Fuge“ nicht von der Hand zu weisen sein. Es gibt dafür ein schlagendes Beispiel. Die erste Spiegelfuge verziert das Thema in ihrem zweiten Teil, ein in der „Kunst der Fuge“ sonst nicht geübter Brauch. Die altertümliche  $\frac{3}{2}$ -Schreibung und die strenge Stimmführung verstärken den Eindruck, daß wir es hier mit einer Canzone zu tun haben. Auch etwa die eigenartige Chromatik, z. B. in Nr. 11, dürfte auf Frescobaldi weisen, ebenso wohl auch die Art, den eigenen Namen zu komponieren, — Girolamo Frescobaldi schrieb die Schlußnummer der „Fiori“ über die Volksmelodie Girolmeta; ebenso benannte er ein Stück im zweiten Buch seiner Toccaten „La Frescobalda“, von dem allerdings nicht klar ist, ob es Bach kannte. Indessen ist dies wahrscheinlich, da sein Lehrer Reinken ein Exemplar des Werkes besaß, das heute noch in der Hamburger Stadtbibliothek liegt. Zeigt sich so der Ein-

fluß Frescobaldis auch in Bachs letzten Jahren noch in vielen Dingen, so kann es nicht auffallen, daß Bach sich auch über die äußere Erscheinung der Frescobaldischen Werke Gedanken gemacht hat. Die Toccaten und Partiten Frescobaldis sind zum größten Teil in italienischer Orgeltabulatur notiert, die unserer modernen Klaviernotation ja sehr verwandt ist. Canzonen und Ricercare dagegen sind in Partitur geschrieben, eine Art der Herausgabe polyphoner Musik, die am Ende des 16. und Anfang des 17. Jhdts. besonders in Italien verbreitet war. Daß diese Werke für Klavier und Orgel bestimmt waren, ist überall deutlich. In bezug auf Frescobaldi geht aus Grassis Vorwort zu seiner Partiturausgabe 1628 von Frescobaldis Canzonen ausdrücklich hervor, daß die in Partitur geschriebenen Ricercare und Capricci für Klavier gedacht sind. Die Partiturschrift von Orgelwerken drang auch nach Deutschland, wo Scheidt seine Tabulaturwerke von 1624 und 1650 in dieser Form herausbrachte. Sie wiederum waren Bach seit seiner Schulzeit aufs beste bekannt. Im Unterschied zur italienischen Praxis werden hier aber alle Formen in Partitur notiert, Choralvariationen, Lantzätze ußf. Als Vorbilder für Bachs Schreibgebrauch kommen die Werke Scheidts daher nicht unmittelbar in Frage. Da nun im „Musikalischen Opfer“ die Bezeichnung Ricercar auf die Kunst Frescobaldis zurückweist, dürfte sicher sein, daß auch die partiturmäßige Schreibung des Stücks aus derselben Quelle stammt. Ebenso sind die Kontrapunkte der „Kunst der Fuge“ als Ricercare oder, wie die erste Spiegelfuge, als Canzonen anzusprechen und auch hier paßt die Partiturschrift zur italienischen Anschauung des beginnenden 17. Jhdts. So glaube ich, erklärt sich die partiturmäßige Schreibung der „Kunst der Fuge“ am ungezwungensten aus der Annahme, daß Bach hier nicht nur im Formalen Eigenheiten der frühitalienischen Orgelkunst benutzte, sondern auch die praktische Art ihrer Niederschrift in seinem eigenen Werk verwandte.

## Die Anordnung der „Kunst der Fuge“

### Die Anordnung

Nach dem Aufbau der einzelnen Fugen schälen sich ohne weiteres einzelne Gruppen aus dem Ganzen heraus, so (vgl. S. 25) die vier



einfachen Fugen am Anfang, die drei Gegenfugen Nr. 5—7, sodann die Fugen Nr. 8—11, wobei die Tripelfugen Nr. 8 und 11 die Doppelfugen Nr. 9 und 10 umschließen, endlich die vier Kanons Nr. 15—18. Diese Gruppen sind in der Originalausgabe deutlich erkennbar. Die Spiegelfugen sind nicht zu einer Gruppe zusammengefaßt: die vierstimmige Spiegelfuge bildet Nr. 12, die dreistimmige Nr. 13, ihre Bearbeitung für zwei Cembali Nr. 19. Da wir zeigten, daß die Bearbeitung für zwei Cembali als zweite Spiegelfuge in das Werk treten sollte, hat also Nr. 13 als frühere Fassung auszuscheiden und Nr. 19 an ihre Stelle zu treten. Weiter ist auch Nr. 14 auszuscheiden, da hier eine Vorform der Doppelfuge Nr. 10 vorliegt, in der diese Fuge noch als einfache Fuge behandelt ist. Nach diesen Ausscheidungen ergibt sich aus der Originalausgabe folgende Gruppeneinteilung:

I. Nr. 1—4	Einfache Fugen
II. Nr. 5—7	Gegenfugen
III. Nr. 8—11	Doppel- und Tripelfugen
IV. Nr. 12 und Nr. 19	Spiegelfugen (beide vierstimmig)
V. Nr. 15—18	Kanons
VI. Nr. 20	Quadrupelfuge

Diese Anordnung läßt sich folgendermaßen interpretieren. Gruppe I, III und VI bilden das Gerüst, das in gerader Linie von den einfachen Fugen in I über die zwei- und dreithemigen in III zu der vierthemigen Schlußfuge in VI fortschreitet, die eine solche Ausdehnung und ein derartiges Gewicht hat, daß sie vier einfachen Fugen gleichwertig ist. Die Zusammendrängung von vier Fugen in eine stellt die „Engführungen“ der Schlußdurchführung dar. Ebenso gehören Gruppe II und Gruppe IV zusammen; denn beide Gruppen kehren um: in II werden die Themen in den Fugen innerhalb der Durchführungen umgekehrt, in IV werden — eine großartige Steigerung — die ganzen Fugen umgekehrt. Beide Gruppen stehen also als Intermezzi im Ganzen, oder, um ein Bild des Barock zu gebrauchen, als „Zwischenspiele“ zwischen den „Durchführungen“ I, III und VI. In dieser „Fuge“ stehen die Kanons V als besonderer Einschub vor der Schlußsteigerung der Gruppe VI. Im Charakter stehen sie dabei dem „Zwischenspiel“ Gruppe IV nahe. Auch die ausgesprochene Bestimmung läßt sie dieser verwandter erscheinen

als der Hauptlinie der Durchführungen. So gewinnt man folgendes Bild vom Großaufbau der „Kunst der Fuge“:

Fugenaufbau	Gruppen	Besetzung
1. Durchführung	Einfache Fugen	manualiter
1. Zwischenspiel	Gegenfugen	pedaliter
2. Durchführung	Doppel- und Tripelfugen	manualiter
2. Zwischenspiel	Spiegelfugen	2 Cembali
Einschub	Kanons	Cembalo
Schlußdurchführung	Quadrupelfuge	manualiter

Die Entwicklung dieser Anordnung gilt nur unter der Voraussetzung, daß die Originalausgabe auch wirklich als Basis für solche Untersuchungen angesehen werden kann, — eine Annahme, die von allen neueren Bearbeitern bestritten worden ist. Von vornherein ist klar, daß von Nr. 14 der Originalausgabe ab der Aufbau des Ganzen in Unordnung geraten ist, — denn diese Fuge gehört sicher nicht in das Werk, da sie ja schon vorher als Nr. 10 in entwickelterer Form auftritt. Über Nr. 1—13 gehen die Meinungen auseinander: David erklärt alles für unverbindlich und stellt in Anlehnung an das Autograph eine ausgetüftelte Anordnung her, während die übrigen in Anlehnung an Graeser Nr. 1—11 für noch richtig geordnet, die Spiegelfugen aber bereits für an eine falsche Stelle geraten erklären. Nr. 19 wird ausgeschieden, die Gruppe der Spiegelfugen vor die Schlußfuge gestellt, weil die Kanons an dieser Stelle zu „leicht“ wären. Ebenso wird die Anordnung der Stücke innerhalb dieser Gruppen nach neuen Gesichtspunkten vorgenommen. Es soll daher nun erörtert werden, wieweit die Originalausgabe als authentisch anzusehen ist.

Eine solche Frage läßt sich oft nur bei Beachtung kleinster Außerlichkeiten entscheiden. So soll hier zunächst der äußere Zustand der Originalausgabe betrachtet werden. Dabei fallen sofort merkwürdige Unterschiede in den Überschriften der einzelnen Stücke auf. Am interessantesten sind drei lose Blätter mit dem Kanon Nr. 15, die zur Herstellung von Probeplatten gedient haben (vgl. S. 115 der Gesamtausgabe, Tg. 25, 1). Die Überschrift lautet hier: Canon p. Augmentationem contrario motu, und ein Zusatz eines der Bachschen Söhne besagt: „NB. Der selige Papa hat auf die Platte diesen Titul stechen lassen, Canon per augment. in Contrapuncto all Octava, er hat es



aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte, u. gesetzt wie vorstehet.“ Daraus geht klar hervor, wie genau es Bach mit der Ausführung der Überschriften genommen hat. Im übrigen steht in der Originalausgabe abweichend von diesem Titel in *contrario motu* über dem Kanon. Auch die übrigen Kanons zeigen genauere Überschriften, die sich auf die Art des Einsatzintervalls bzw. des Kontrapunkts beziehen. Nr. 16 heißt *alla Ottava*, Nr. 17 *alla Dezima*. *Contrapunto alla Terza*, Nr. 18 wie bei Nr. 15 mit hinzugefügtem *in: alla Dodecima in Contrapunto alla Quinta*. Ähnlich ist Nr. 9 mit *a 4. alla Duodecima*, Nr. 10 mit *a 4. alla Decima* bezeichnet. Während sich die Bezeichnungen bei den Kanons leicht erklären, sind sie bei den Doppelfugen Nr. 9 und 10 schwerer einzusehen; sie beziehen sich darauf, daß die beiden Themen dieser Fugen nicht nur im Oktavabstand miteinander verbunden werden, sondern auch in den Intervallen der Duodezime bzw. Dezime. Weiter wird bei Nr. 6 mit *a 4. in Stile francese* auf den Kompositionsstil, bei Nr. 7 mit *a 4. per Augment. et Diminut.* auf die drei Erscheinungsformen des Themas hingewiesen. Insbesondere die komplizierte Bezeichnung der Doppelfugen wie auch der Verweis auf den französischen Kompositionsstil bei Nr. 6 lassen eine spätere Hinzufügung dieser Titel als ausgeschlossen erscheinen. Als hinzugefügt sind dagegen andere Bezeichnungen sofort erkennbar. Die Schlußfuge Nr. 20 heißt *Fuga a 3 Soggetti*, woran folgendes auffällt: Erstens heißen die Fugen bei Bach in dem ersten Teil des Werkes nicht *Fuga*, sondern *Contrapunctus*; weiter ist die Themenzahl falsch angegeben, da die Fuge ja vier Themen erhalten sollte. Ebenso sind auch die Spiegelfugen Nr. 19 sicher erst später bezeichnet. Zunächst stehen sie nicht übereinander, sondern nacheinander; die erste Fuge heißt *Fuga a 2. Clav.* —, woran wieder *Fuga* auffällig ist —, die zweite *Alio modo. Fuga a 2. Clav.*, — was ganz schief ist, denn *alio modo* bezeichnet verschiedene Variationen eines Themas, aber nicht die gespiegelte Form einer Fuge, die bei Bach ja *inversus* heißt. Die Bezeichnung der 12. Fuge als *Contrapunctus inversus 12 a 4.* gewinnt gerade dadurch an Authentizität; denn wenn sie später hinzugefügt worden wäre, müßte sie ähnlich falsch wie die Überschrift der Spiegelfugen Nr. 19 sein. Also deutet die Überschrift von Nr. 12 darauf hin, daß dieser Titel noch unter

Bachs Aufsicht gestochen wurde, — denn die Überschriften aller Fugen stehen nicht im Autograph, sondern wurden von ihm erst während des Stichs hinzugefügt. Entscheidend ist das Ergebnis der Untersuchung von Nr. 13. Die Überschrift lautet ähnlich wie bei Nr. 12: Contrapunctus a 3. Es fehlt also inversus. Verdächtig ist weiter, daß, während über der an zweiter Stelle notierten gespiegelten Fuge von Nr. 12 nochmals Contrapunctus inversus a 4. steht, inversus auch hier in Nr. 13 fehlt. Entscheidend ist nun, daß außerdem noch bei Nr. 13 in der Überschrift die Zahl 13 fehlt, während in Nr. 12 noch richtig „12“ steht. Daraus läßt sich folgendermaßen weiter schließen: Wenn die Numerierung 1—12 von Bach stammt, so kann Nr. 13 nicht mehr von ihm redigiert sein, denn er hätte die Angaben „13“ und inversus nicht vergessen. Aber andererseits folgt, daß die Numerierung 1—12 von Bach herrühren muß; denn hätten die Herausgeber Nr. 1—12 gesetzt, so hätten sie sicher auch Nr. 13 und 14 (die auch fehlt) hinzugefügt. Die Tatsache, daß die Numerierung bei Nr. 12 abbricht, spricht also dafür, daß die Numerierung authentisch ist<sup>1)</sup>. Daraus ergeben sich die gewichtigen Folgerungen, daß

erstens eine Umstellung von Fugen innerhalb der Nummern 1 bis 12 nicht erlaubt ist, insbesondere

zweitens, da die Fuge Nr. 12 die erste Spiegelfuge ist, die Spiegelfugen an die Doppels- und Tripelfugen anzuschließen sind, die Kanons also unmittelbar vor der Schlußfuge zu stehen haben.

Bis jetzt hat sich also aus der Untersuchung der Überschriften ergeben, daß Nr. 1—12 authentisch sind, Nr. 13, 19, 20 von den Herausgebern hinzugefügt sind, Nr. 15 dagegen wieder authentisch


<sup>1)</sup> Hiergegen ist oft angeführt worden, daß normale und Spiegelfuge in der Originalausgabe nicht wie im Autograph übereinander, sondern nacheinander geschrieben sind. So schön die Schreibung des Autographs ist, so ist das andere Verfahren sicher praktischer. Daß dabei die unterste Fuge (mit dem inversen Thema) zuerst erscheint, ist nur logisch, da man die untere Fuge eher als Grundfassung und die obere als Spiegelbild ansehen wird als umgekehrt. So ist nichts gegen die Stellung der Fugen in der Originalausgabe einzuwenden. Es ist also durchaus möglich, daß sie von Bach herrührt. — In modernen wissenschaftlichen Ausgaben ist — da sie sich ja nicht nach praktischen Gesichtspunkten richten — die Übereinanderschreibung des Autographs sicher vorzuziehen, da sie den spiegelbildlichen Bau der Fugen klar zum Ausdruck bringt. Wie man in praktischen Ausgaben verfahren will, ist eine Frage rein praktischer Natur und kann dem einzelnen Herausgeber überlassen bleiben.




ist. Die Stücke der „Kunst der Fuge“ wurden also nicht alle nacheinander gestochen, sondern der Kanon Nr. 15 war außer der Reihe für sich schon fertiggestellt worden. Das macht die Untersuchung der noch fehlenden Stücke desto schwieriger. Zunächst ergibt sich allerdings noch ganz einfach, daß Nr. 14 nicht von Bach in das Werk gebracht wurde, da hier wieder die Ziffern im Titel fehlen. Schwieriger ist Nr. 16 zu entscheiden. Ein Resultat läßt sich in folgender Weise erzielen. Nr. 16 ist (wie außer ihr nur noch Nr. 15) im Autograph mit einer Überschrift versehen. Sie lautet hier: Canon in Hypodiapason. In der Originalausgabe dagegen ist die griechische Bezeichnung in eine italienische umgewandelt. Derselbe Vorgang läßt sich bei Nr. 15 verfolgen. Im Autograph stand Canon in Hypodiatesseron al roversio e per augmentationem perpetuus. Dieses Gemisch aus Griechisch, Italienisch und Lateinisch wurde nach der Bemerkung auf den losen Blättern (siehe oben) dann in Canon per Augment. in Contrapuncto all Octava umgeändert, beim Stich änderte Bach nochmals, indem er in Contrapuncto all Octava tilgte und dafür al roversio aus dem Autograph in lateinischem contrario motu einsetzte, wobei dann noch zu allerlezt in hinzugefügt wurde. Griechisch wird also in Italienisch, andererseits aber wieder Italienisch in Lateinisch umgeändert. Da in Nr. 16 Hypodiatessaron in Ottava geändert worden ist, dürfte diese der Änderung der Überschrift von Nr. 15 parallel laufende Übersetzung des Griechischen auf Bach selbst zurückgehen. Die Überschriften von Nr. 17 und Nr. 18 geben genau an Contrapuncto alla Terza bzw. Quinta. Sie passen damit aufs genaueste zu der in der Notiz angegebenen ersten Bachschen Überschrift des Kanons Nr. 15, wo es auch in Contrapuncto all Octava hieß. Damit machen auch diese Kanons einen durchaus authentischen Eindruck<sup>1)</sup>. Damit dürfte es wohl wahrscheinlich sein, daß die Kanons bereits gestochen waren, als die Herausgeber die Ausgabe fertigmachten. Da sicher von den Platten bereits Probeabzüge gemacht worden waren, dürfte auch die Reihenfolge der Kanons bekannt gewesen

<sup>1)</sup> In Nr. 17 ist Cadenza, in Nr. 18 Finale verdächtigt worden. Ersteres findet sich in Bachschen Konzerten — die Kanons verwenden ja auch einen frei konzertierenden Stil im Gegensatz zu den strengen Fugen — und letzteres ebenso in der ersten Form des Kanons Nr. 15 im Autograph. Beide Bezeichnungen sind damit genügend legitimiert.

sein. Das heißt, daß die Originalausgabe wohl auch in den Nummern 15—18 als authentisch anzusehen sein dürfte.

Mit diesem Ergebnis ist unsere oben entwickelte Anordnung der Gruppen der „Kunst der Fuge“, was die Nummern 1—12, 15—18 betrifft, bewiesen. Daß die Quadrupelfuge an den Schluß gehört, versteht sich von selbst. Daß endlich Nr. 13 durch Nr. 19 zu ersetzen ist, haben wir mit stilistischen Gründen bewiesen. So ist unsere Anordnung also als den Absichten Bachs entsprechend zu bezeichnen. Dies Ergebnis soll aber nicht nur aus den eben benutzten äußeren Kriterien hergeleitet werden, sondern ich gebe noch eine zweite, den Zustand des Notentextes selbst untersuchende Methode an, die es gestattet, die Authentizität der Originalausgabe zu prüfen. Als Grundlage unserer Erörterungen betrachten wir zunächst andere Werke Bachs, die ähnlich der „Kunst der Fuge“ sowohl im Autograph, wie auch in einem Erstdruck vorliegen, etwa die h-moll-Partite des 1735 erschienenen zweiten Teils der „Klavierübung“. Das Autograph ist vielleicht von Anna Magdalena geschrieben, büßte dadurch aber keinesfalls an Wert ein. Ein Vergleich des Stiches mit dem Autograph zeigt nun nicht nur einige Schreib- und Stichfehler, sondern vor allem auch ganz systematische Abweichungen. So ist gleich im Grave der Duvertüre der behäbiger Rhythmus  des Autographs im Stich in den der französischen Duvertürenform

angemesseneren  umgeändert worden. Die Änderung von



in





im fugierten Teil der Ouvertüre verbessert die Linienführung: Während in den zwei vorigen Takten in den ersten drei Achteln die Sechszehntel im Alt, in den zweiten drei Achteln aber im Sopran stehen, wiederholt das Autograph im nächsten Takt dieselbe Figur zweimal im Sopran, während der Stich sie das zweite Mal in den Alt setzt und so die Symmetrie wiederherstellt. Bei der an allen ähnlichen Stellen entsprechend durchgeführten Änderung von

in

gewinnt die Basslinie an Fluß. Die Stellen

und

zeigen, wie im Stich eine schöne Sequenz durch eine einfache Änderung erreicht wird. Als letztes Beispiel sei noch eine Besserung angeführt, die wieder die Bewegung des Basses gleichmäßiger gestaltet:

Diese Stellen zeigen deutlich, wie Bach auch noch während des Stiches seine Werke vervollkommnete und ihnen den letzten Schliff gab.

Ein Vergleich der „Kunst der Fuge“ in Autograph und Stich zeigt als Auffälligstes eine ganz verschiedene Anordnung des Werkes in beiden Quellen. Von den ersten vier Fugen stehen nur drei und in anderer Reihenfolge im Autograph, und zwar in der Anordnung Nr. 1, 3, 2. Nach der Gegenfuge Nr. 5 folgen sofort die beiden Doppelfugen Nr. 9 und 10, letztere aber in der einfacheren Form, die als Nr. 14 in die Originalausgabe geraten ist. Nach den Gegenfugen Nr. 6 und 7 kommen der Oktavkanon und die beiden Tripelfugen Nr. 8 und 11, darauf der Augmentationskanon und die beiden Spiegelfugen Nr. 12 und 13, am Schluß eine zweite Form des Augmentationskanons. Auf losen Bogen sind noch die Spiegelfuge Nr. 19 und der Anfang der Schlußfuge Nr. 20 erhalten, dazu die schon besprochenen Blätter des Augmentationskanons. Die Tatsache, daß der Augmentationskanon zweimal im geschlossenen Teil des Autographs erscheint, zeigt, daß es noch mitten in der Arbeit am Werke steht, auch wenn es — besonders im Vergleich mit den losen Blättern von Nr. 19 und Nr. 20 — als Reinschrift anzusprechen ist. Über diese abweichende Anordnung hinaus fehlen aber



einige Stücke im Autograph, und zwar die Fuge Nr. 4 und die beiden Kanons Nr. 17 und 18. Für diese Stücke müssen also noch Blätter vorhanden gewesen sein, die den Herausgebern nicht zur Verfügung gestanden haben, — denn das uns überkommene Material ist das, nach dem — wie wir noch sehen werden — die Originalausgabe von den Herausgebern fertiggestellt worden ist. Hätten diese aber lose Blätter zu Nr. 4, 17 und 18 besessen, so befänden sich diese sicher noch heute bei den übrigen losen Blättern, auf denen Nr. 19 und 20 stehen. Daraus folgt ohne weiteres, daß die Nummern 4, 17 und 18 vermutlich bereits gestochen gewesen sind, — was wir ja oben schon einmal gezeigt hatten. Es zeigt aber weiter, daß Bach nicht nur Umstellungen vorgenommen hat, sondern den ersten Plan auch durch Neukomposition von Stücken erweitert hat.

Vergleicht man nun die einzelnen Fugen in Autograph und Stich, so bemerkt man sofort wieder Abweichungen, die mit den oben am Beispiel der h-moll-Partite gezeigten Verbesserungen während des Stichs auf einer Linie liegen. Ein besonders schönes Beispiel ist etwa die Verbesserung folgender Takte gleich der ersten Fuge.

61

Autograph

Original-Ausgabe

Es ist unmöglich, derartige Unterschiede auf die Herausgeber der Originalausgabe zurückzuführen. Sie erklären sich nur durch die Annahme, daß Bach noch während des Stiches an der „Kunst der Fuge“ verbessert hat, wie er es bei den übrigen Werken ebenso zu

tun pflegte. Dieser Schluß wird noch zwingender dadurch, daß das Autograph selbst zum Stich benutzt worden ist. Wie David (S. X, Anm. 1, u. ö., seiner Ausgabe) besonders erwähnt, finden sich im Autograph Zeichen, die die Seitenenden im Stich bezeichnen, so daß die Kompositionen in diesem also in der Weise eingeteilt waren, wie auch heute noch Manuskripte vom Setzer vorher auf die Druckseiten verteilt werden.

Von ausschlaggebender Bedeutung für unsere Aufstellung ist es, daß die Verbesserungen Bachs in den Fugen Nr. 1—12 gleichmäßig festzustellen sind, Nr. 13 dagegen nicht mehr von ihm durchgesehen ist. Folgende Stellen beweisen zur Genüge, daß die Fuge Nr. 12 noch von Bach bearbeitet wurde:

<p>Autograph 22</p>	<p>Originalausgabe</p>
-------------------------	------------------------

<p>Autograph 33</p>	<p>Originalausgabe</p>
-------------------------	------------------------



Autograph 49	Originalausgabe

Fuge Nr. 13 dagegen ist (bis auf die Hinzufügung eines tr und zweimalige Veränderung von ~ in tr) genau nach dem Autograph gestochen und zeigt Bachs bessernde Hand nicht mehr.

Ebenso erweist ein Vergleich sofort, daß die Fuge Nr. 14 der Abdruck der im Autograph stehenden Vorform der Fuge Nr. 10 ist. Diese Doppelfuge wurde von Bach in der einfacheren Form des Autographs ohne die in der Originalausgabe vorangehende besondere Durchführung des ersten Themas entworfen. Vor dem Stich wurde also diese Fassung zu einer wirklichen Doppelfuge ausgestaltet und die endgültige Form gestochen. Die Herausgeber der Originalausgabe druckten demnach alles, was ihnen außer den von Bach selbst noch fertiggestellten Teilen vorlag. Hierzu gehörte also die Vorform der Doppelfuge im Berliner Autograph, die sie nach diesem herausgaben.

Kanon Nr. 15, verglichen mit der zweiten Fassung des Autographs, zeigt wieder Bachs Verbesserungen, ebenso ist die chromatische Verschärfung des Themas in Nr. 16 offenbar Bachs Werk.

Endlich ergibt ein Vergleich, daß Nr. 19 und Nr. 20 nach den losen Blättern des Autographs gestochen wurden. In Nr. 20 sind dabei die wenigen Takte der schon begonnenen, die drei ersten Themen vereinigenden Durchführung weggelassen worden, so daß die Fuge wenigstens mit einem Halbschluß endet.

Damit ist also gezeigt, daß erstens die Tatsache, daß Nr. 4, 17, 18 gestochen sind, aber kein Autograph vorhanden ist, darauf deutet, daß diese Nummern unter Bachs Aufsicht gestochen wurden. Weiter

zeigt der Vergleich der Lesarten, daß die Nummern 1–12 und 15 und 16 von Bach durchgesehen und noch während des Stichs verbessert wurden, während die Nummern 13, 14, 19 und 20 von den Herausgebern nach dem Autograph herausgegeben wurden. Also ist — in völliger Übereinstimmung mit dem oben auf andere Weise gewonnenen Ergebnis — bewiesen, daß die Originalausgabe in bezug auf Nr. 1–12 und 15–18 authentischen Charakter besitzt, Nr. 13, 14, 19 und 20 dagegen von den Herausgebern besorgt wurden. Damit ist gezeigt, daß an der Anordnung von Nr. 1–12 und 15–18 festgehalten werden muß, die von mir vorgeschlagenen Änderungen — Auscheidung von Nr. 13 und 14 sowie Ersatz von Nr. 13 durch Nr. 19 — sich nur auf Stücke beziehen, die von den Herausgebern ohne weiteres Überlegen angefügt worden sind.

Nun sind aber gerade die letzten beiden Kanons immer wieder als nicht mehr durch Bach redigiert bezeichnet worden. Insbesondere der Kanon Nr. 17 hat die Herausgeber durch seine komplizierteren Taktverhältnisse zu stets neuen Versuchen angeregt. Der Kanon verläuft größtenteils im  $\frac{4}{4}$ -Takt, die Triolen sind aber nicht durch eine „3“ gekennzeichnet. Überdies werden sie so häufig in Sechzehntel zerlegt, daß auf große Strecken das Bild des  $\frac{12}{8}$ -Taktes entsteht. In vollkommener Übereinstimmung mit dieser Mischung von  $\frac{4}{4}$  und  $\frac{12}{8}$ -Takt ist dem Kanon C  $\frac{12}{8}$  vorgezeichnet. Diese Verhältnisse möge Takt 30 des Kanons veranschaulichen.




Die meisten Herausgeber nahmen hieran Anstoß und änderten entweder die Viertel in punktierte Viertel u. ä. zur Herstellung durchgehenden  $\frac{12}{8}$ -Taktes (so gleich die älteste Ausgabe bei Nägeli) oder schrieben  $\frac{4}{4}$ -Takt vor und setzten dementsprechend zu den Triolen und ihren Auflösungen eine „3“ (so Riemann). Ja Hans Th. David erklärte, die Schreibweise der Originalausgabe sei so un-




bachisch, daß man annehmen müsse, der Kanon Nr. 17 sei von den Herausgebern aus einer ursprünglichen  $\frac{2}{4}$ -Notierung umgeschrieben worden, wie es ja bei der zweiten Spiegelfuge der Fall gewesen ist. Um das Irrige aller dieser Meinungen zu zeigen, sei eine andere Stelle aus einem Bachschen Werk, und zwar der Anfangstakt des Orgelchorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (Gesamtausgabe, Bd. 40, S. 97), angeführt.



Genau wie im Kanon ist hier bei den die Mischung von  $\frac{4}{4}$ - und  $\frac{12}{8}$ -Takt benutzenden Oberstimmen C  $\frac{12}{8}$  vorgezeichnet, — die Schreibung der rhythmischen Werte ist fast noch komplizierter als im Kanon. Diese Stelle steht nicht allein, ja auch im  $\frac{3}{4}$ -Takt verwendet Bach ähnlich komplizierte Schreibungen. Am einfachsten werden bei  $\frac{3}{4}$ -Vorzeichnung die Triolen durch eine „3“ bezeichnet, so in unzähligen Werken Bachs. Sehr häufig bleibt die Ziffer fort, so daß im  $\frac{3}{4}$ -Takt größere Partien von  $\frac{9}{8}$  stehen. Werden dann die Triolen noch in Sechzehntel zerlegt, so entsteht bereits stark das Bild einer Taktmischung, wie etwa in der Kantate Nr. 70 („Wachet, betet, seid bereit“). Nun hat Bach sich in anderen Fällen das Ganze umgekehrt vorgestellt. So ist in der Kantate Nr. 110 („Unser Mund sei voll Lachens“)  $\frac{9}{8}$ -Takt vorgeschrieben, die Viertel haben aber keinen Punkt und statt  $\bullet$  wird  $\bullet$  notiert. Ja im Laufe des Stückes hat Bach sich so in die  $\frac{3}{4}$ -Schreibung eingeführt, daß er über die ganz regelmäßigen Gruppen von drei Achteln die „3“ der Triolen setzt. Einen ähnlichen Fall zeigt der letzte der „Schüblerschen“ Choräle, wo in allen Stimmen  $\frac{9}{8}$  vorgezeichnet ist, die Oberstimmen auch dementsprechend verlaufen, der Baß aber trotz der  $\frac{9}{8}$ -Vorzeichnung im reinsten  $\frac{3}{4}$ -Takt (mit  $\bullet$ ,  $\bullet$ ,  $\bullet$  u. ä.) steht. Neben  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{9}{8}$ -Vor-

zeichnung fehlt auch die dritte Möglichkeit, die Doppelvorzeichnung, nicht. In der Kantate Nr. 7 („Christ unser Herr zum Jordan kam“) treffen wir bei der Mischung von  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{9}{8}$ -Takt auf die Vorzeichnung  $\frac{3}{8}$ , ebenso in der Kantate Nr. 134 („Lobe den Herren“) auf die umgekehrte Vorzeichnung  $\frac{9}{8}$ , die hier aber besagen soll, daß die sie benutzende Altstimme innerhalb des  $\frac{9}{8}$ -Taktes der übrigen Stimmen im  $\frac{3}{4}$ -Takt (vgl. den 6. Schüblerschen Choral) verläuft. Beim  $\frac{3}{4}$ -Takt nun ist die Einbeziehung des  $\frac{12}{8}$ -Taktes in den Verlauf des Stückes außerordentlich häufig. Wieder entsteht das Bild einer Taktmischung am einfachsten durch das Fortlassen der Triolenbezeichnung. Als ein überhaupt nur im  $\frac{12}{8}$ -Takt stehendes, aber in C geschriebenes Stück ist die große Schlußfuge der g-moll-Klaviertokkate anzusehen. Bis zur Sechzehntelauflösung der Triolen schreitet die Kantate Nr. 94 („Was frag ich nach der Welt“), die in den Oberstimmen C vorzeichnet, im Continuo aber die Doppelvorzeichnung  $\text{C} \frac{12}{8}$  benutzt. In den im Orgelbüchlein enthaltenen Chorälen „Wir Christenleut“ und „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist“ (älteste Fassung) verlaufen die drei Unterstimmen im fortwährend in Sechzehntel aufgelösten  $\frac{12}{8}$ -Takt, der Choral aber im  $\frac{3}{4}$ -Takt, in allen Stimmen ist einfach C vorgezeichnet. Bei dem zweiten Choral schreibt die im Notentext des Orgelbüchleins stehende zweite Fassung aber  $\text{C} \frac{12}{8}$  vor. In seiner dritten Form in den „Achtzehn Chorälen“ ist das Stück durch eine zweite Strophe erweitert, die alle Stimmen genau im  $\frac{12}{8}$ -Takt schreibt. Im Übergangstakt steht dabei im Diskant 

, also die alte  $\frac{3}{4}$ -Notierung der ersten Strophe neben der neuen  $\frac{12}{8}$ -Schreibung. Generalvorzeichnung ist  $\text{C} \frac{12}{8}$ . Die kompliziertesten rhythmischen Verhältnisse — in jedem Takt wechseln beide Schreibarten mehrfach —, zeigt der oben schon herangezogene Orgelchoral „Vom Himmel hoch da komm ich her“, der  $\text{C} \frac{12}{8}$  vorzeichnet und — für die Dauer einer ganzen Arie — die Kantate Nr. 167 („Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe“) mit derselben Vorzeichnung. Die reine  $\frac{12}{8}$ -Schreibung mit eingestreutem  $\frac{3}{4}$ -Takt kommt also nicht vor, sondern nur C mit gemischter  $\frac{12}{8}$ -Schreibung oder gleich die Doppelvorzeichnung  $\text{C} \frac{12}{8}$ . Nach diesen Darlegungen darf also geradezu behauptet werden, daß der Kanon Nr. 17 in einer für Bach besonders kennzeichnenden Art notiert ist.



Der vierte Kanon hat durch die Phrasierung des Themas und die durch eine „6“ bezeichneten Sertolen Bedenken erregt. Aber auch im 1. Kanon ist das Thema konsequent bei jedem Wiedereintritt phrasiert, und die Art der Phrasierung ist in beiden Kanons sehr ähnlich. Auch die Sertolen erscheinen in anderen Werken Bachs, allerdings nie im *Alabreve*-Takt als Achtel, sondern stets nur als Sechzehntel (so z. B. am Schluß der *c*-moll-Klaviertokkate) oder Zweiunddreißigstel (z. B. im *d*-moll-Konzert für drei Klaviere). Dabei werden die sechs Einzelnoten auch häufig durch gemeinsame Balken verbunden. In *Alabreve*-Stücken erscheinen wohl Achteltriolen, aber keine Sertolen, — zwei von Bach zumeist genau einandergehaltene Erscheinungen. Die typischen fugierten *Alabreve*-Sätze verwenden noch nicht einmal Triolen, — so z. B. die meisten Fugen der „Kunst der Fuge“ mit Ausnahme der auch hier wieder den Kanons nahestehenden zweiten Spiegelfuge. Wie Bach daher bei solchen Sertolen verfahren hätte, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit vorhersagen. Er dürfte aber nach dem Verfahren der Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelsertolen wohl auch die Achtelsertolen mit einem gemeinsamen Balken und einer „6“ versehen haben. Das ist genau die Schreibung des vierten Kanons. Sie stimmt daher mit Bachs übrigen Notierungsgewohnheiten durchaus überein. Da der Kanon mit seinem Wechsel von Achteln und Achtelsertolen in die Nähe der Achtel und Triolen mischenden zweiten Spiegelfuge gehört, ist es hier möglich, daß er ursprünglich wie jene im  $\frac{2}{4}$ -Takt geschrieben war. Da die Herausgeber der Originalausgabe die auf einem losen Blatt stehende zweiklavierige Fassung nicht vergrößerten — die dreistimmige des Autographs vergrößerten sie nur, weil die vierstimmige von Bach vergrößerte Spiegelfuge unmittelbar vorherging, im Autograph aber beide Fugen noch in Vierteln standen —, könnten sie dies mit dem Kanon — einmal angenommen, sie hätten ihn noch ungestochen auf einem losen Blatt vor sich gehabt — auch nicht getan haben. Also selbst wenn der Kanon ursprünglich in Vierteln gestanden haben mag, die Vergrößerung muß auf jeden Fall von Bach stammen. Das heißt aber, daß der Kanon schon mindestens in der druckreifen Form vorgelegen haben muß. Da Bach bei den übrigen Stücken, z. B. der ersten Spiegelfuge, die Vergrößerung erst beim Stich vornahm, ist es wahrscheinlich, daß die

Verhältnisse hier ebenso lagen, der Kanon also schon gestochen vorlag. Damit sind wir wieder zu demselben Ergebnis wie oben gelangt.

Mit diesen Ergebnissen ist noch ein anderes gleichzeitig gewonnen, und umgekehrt ergibt dieses wieder eine gewisse Bestätigung unserer entwickelten Gedankengänge. Überblickt man nämlich jetzt die Tätigkeit Bachs an der „Kunst der Fuge“, so finden wir einmal den Vorgang des Niederschreibens, und zwar in der geschlossenen Form des Autographs als Reinschrift (Nr. 1, 3, 2, 5, 9, 14, 6, 7, 16, 8, 11, 15, 12, 13, 15) und in Form von ersten Entwürfen auf losen Blättern (Nr. 19 und 20), das andere Mal die Durchsicht der Stichplatten und die Eintragung letzter Änderungen noch während des Stichs, wieder in doppelter Form, zuerst fortschreitend von Nr. 1 bis Nr. 12, zweitens unabhängig davon in den außer der Reihe gestochenen Kanons Nr. 15–18. Man sieht ganz deutlich, daß die zweite Spiegelfuge und die Schlußfuge noch nicht fertig sind und der Stich daher, nachdem Nr. 12 gestochen ist, durch das Fehlen der zweiten Spiegelfuge gezwungen wird, bei Nr. 15 gleich weiterzuschreiten. Vergleicht man nun die Tätigkeit der Herausgeber mit dem, was ihnen vorlag, so zeigt sich eine überraschende Klarheit. Da sie offenbar den Grundsatz hatten, nichts verlorengelassen zu lassen, druckten sie auch die Vorformen Nr. 14 und Nr. 13 neben den endgültigen Stücken Nr. 10 und Nr. 19 ab, ebenso fügten sie bekanntlich den nicht zur „Kunst der Fuge“ gehörenden Choral als „Entschädigung“ bei. Wie sie diese Vervollständigung vornahmen, ist nun tatsächlich außerordentlich sinnvoll. Offenbar stellten sie nämlich den Block der geschlossen gestochenen Stücke Nr. 1–12 mit dem geschlossenen Teil des Autographs zusammen und setzten andererseits die Entwürfe auf losen Blättern an den Schluß nach den ebenfalls lose gestochenen Kanons. Daher fügten sie die im geschlossenen Autograph stehenden noch nicht gestochenen Stücke Nr. 13 und 14 an die gestochene Partie Nr. 1–12 an, während Nr. 19 und 20 an den Schluß kamen, obwohl Nr. 19 und Nr. 13 identisch sind. Tatsächlich war es ja auch das nächstliegende, die losen Blätter als Entwürfe anzusehen, die erst hinter den geschlossenen Teil des Autographs kommen sollten. Da auch von den Kanons Nr. 15 und 16 schon im Autograph standen, ist es zu verstehen, daß Nr. 19 und 20 als unfertig an den Schluß des Ganzen kamen. Es liegen diesen Vorgängen der letzten



Herausgebortätigkeit also zwar keine musikalischen, so doch philologisch-paläographische Prinzipien zugrunde. Auch die Originalausgabe ist also mit Überlegung gestaltet — allerdings nicht mit musikalischer — und nach einem Prinzip geordnet.

### Thematischer Aufbau

Nachdem nun Besetzung und Anordnung des Werkes klargestellt sind, soll noch gezeigt werden, wie sich die thematischen Beziehungen des Werkes in der neuen Anordnung darstellen. Teilweise sind die Bearbeiter bisher ja überhaupt so vorgegangen, daß sie die verschiedenen Formen des Themas in eine bestimmte Ordnung brachten und darnach dann das ganze Werk oder einzelne Gruppen, z. B. die Kanons, anordneten. Die modernen Herausgeber arbeiteten also zuerst einen „Gesamtplan“ aus und richteten darnach das Werk ein. So war hier stets der Wunsch der Vater der Gedanken. Im Gegensatz zu diesen Verfahren ist hier rein philologisch durch Betrachtung des Zustandes der Originalausgabe und Vergleich von Varianten eine Anordnung aufgestellt werden. Es ist daher jetzt notwendig zu zeigen, daß diese Anordnung auch künstlerischen Ansprüchen genügen kann.

Als Grundlage unserer Erörterungen stellen wir zuerst die verschiedenen Formen, die das Thema der „Kunst der Fuge“ in den einzelnen Sätzen annimmt, zusammen.

#### I. Einfache Fugen manualiter



1.


2.


3.

4.


## II. Gegenfugen pedaliter


5.  



6. 



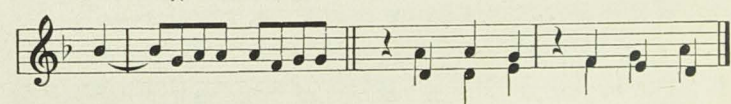
7. 

## III. Doppels und Tripelfugen manualiter

8. 

9. 

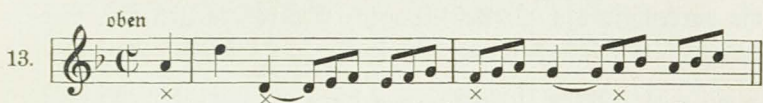
10.  

11.   

## IV. Spiegelfugen für 2 Cembali

12. 

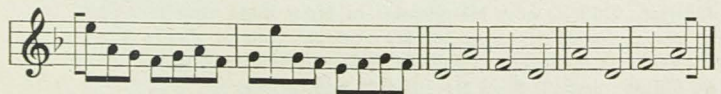
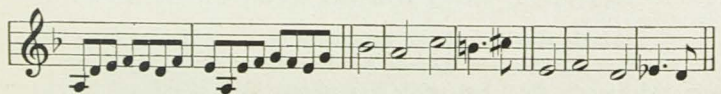
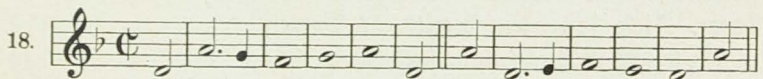


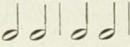







## V. Kanons für Cembalo



## VI. Quadrupelfuge manualiter



Als vielleicht Wichtigstes fällt an dieser Zusammenstellung auf, daß die Themen der Gruppen I, II, III und VI stets in der originalen Form gehalten sind, die gleichmäßige Halbe benutzt. Auch die vorkommenden Verkleinerungen, Vergrößerungen und Verzierungen lassen sich stets auf diese Form zurückführen. In I herrscht  vor; in II wird  benutzt, wobei in Nr. 6 Verkleinerung, in Nr. 7 Verkleinerung und Vergrößerung eingeführt wird; in III verwenden die beiden Tripelfugen eine in Vierteln verlaufende Verzierung des Themas, die erste Doppelfuge benutzt das Thema in der regelmäßigen Form, aber verdoppelt, die zweite Doppelfuge bringt nochmals die punktierte Form der Gruppe II; in VI endlich dürfte das Thema in seiner ursprünglichen Form gestanden haben. Im Gegensatz zu diesen Gruppen tritt das Thema in den Gruppen IV und V in synkopierter Form auf, entweder am einfachsten im  $\frac{3}{2}$ -Takt als  in Nr. 12, verkleinert im  $\frac{9}{16}$ -Takt als  in Nr. 15, oder im  $\frac{4}{4}$ -Takt als  in Nr. 16 und  oder ähnlich in Nr. 13 und 14. Der Kanon Nr. 17 mit seiner allerdings stark verzierten Form in Ganzen leitet zur Grundgestalt in Gruppe VI zurück. Bei den Kanons der Gruppe V fällt auf, daß die auftretenden Verzierungen so angelegt sind, daß Nr. 15 nur Achtel und Sechzehntel, Nr. 16 und 17 nur Triolen, Nr. 18 Achtel und Sextolen benutzt. Ebenso verwendet auch die erste Spiegelfuge nur Achtel und Sechzehntel, die zweite dagegen Achtel und Triolen. Beide Male wird die rhythmisch komplizierteste Gestalt also an der letzten Stelle in beiden Gruppen gebraucht.

In eigenartiger Weise sind die Gruppen I, II, III wieder zusammengefaßt. Gruppe II benutzt das Thema in der punktierten Form. Diese Form tritt bereits als Vorankündigung in Gruppe I in Nr. 3 auf, während sie umgekehrt in Gruppe III noch einmal in Nr. 10 erscheint<sup>1)</sup>. Weiter tritt das charakteristische Motiv aus dem

<sup>1)</sup> Daß die punktierte Form auch noch in VI erscheinen sollte, wäre nach der hier herausgearbeiteten Teilung des Werkes in I, II, III, VI und IV, V ja sehr naheliegend. Auch das zweite Gegenthema ist durchaus auf diese Form hin angelegt. Daß sie aber die alleinige in dieser Fuge verwandte Form sein sollte, ist unwahrscheinlich, da gerade die nachkomponierten Stücke Nr. 4 und 16 die Normalform verwenden. Vielleicht ist diese Zurückwendung zur Normalform auch ein Grund, weshalb Bach die vielleicht anders angelegte Schlussfuge beiseitelegte.



Zwischenspiel von Fuge Nr. 4 wieder in derselben Verwendung in Nr. 10 ein. Dies ist um so bemerkenswerter, als Nr. 4 ja nachkomponiert ist, Bach also das Zwischenspiel aus Nr. 10 mit Absicht in Fuge Nr. 4 weiterentwickelt hat. Außerdem sind Fuge Nr. 5 — die erste Fuge von II — und Fuge Nr. 11 — die letzte Fuge von III — dadurch verbunden, daß in beiden normales und umgekehrtes Thema gleichzeitig gebracht werden.

Auch die allgemeine Faktur der Themen ist in den beiden Teilen des Werkes verschieden. Während in den Gruppen I, II, III (und VI) höchstens die Terzschritte des Themas diatonisch ausgefüllt werden, benützt die erste Spiegelfuge gleich eine stark verzierte Fassung als zweite Themaform. Die zweite Spiegelfuge mit ihrer spielerischen Verbrämung des Themas leitet zu den Kanons über. Diese verzieren das Thema — mit Ausnahme der synkopierten Form im dritten Kanon — so stark, daß auch in der Gestalt des Themas der Formgegensatz Fuge—Kanon voll ausgeprägt ist.

Weiter ist es für den Aufbau des Ganzen wichtig, wie normale und inverse Form des Themas sich auf das Werk verteilen. Daß in der ersten Gruppe die beiden ersten Fugen die normale Form, die dritte und vierte die inverse Form benutzen, hat oft den Tadel der Bearbeiter gefunden, — aber wie hätte Bach ein solches Werk gleich mit Verwickelheiten eröffnet? In Gruppe II beginnt Fuge Nr. 5 mit dem inversen Thema und bringt als Beantwortung das normale, Fuge Nr. 6 benützt es im Originalzeitmaß nur normal, Fuge Nr. 7 nur invers. Hier schließt sich also der Ring, — von der inversen Form über die normale läuft der Weg wieder zur inversen zurück. Damit dieses Übergewicht des inversen Themas nicht allzuweit ausschlägt, mußte Gruppe I sehr betont zweimal zunächst das normale Thema bringen. Gruppe III verwendet das Thema in Nr. 8 invers, in Nr. 9 normal, in Nr. 10 wieder invers, in Nr. 11 endlich zuerst normal, dann invers, zum Schluß beides zugleich. Die Gruppen I, II, III sind also jede wieder anders aufgebaut. Die Spiegelfugen<sup>1)</sup> bringen in der ersten Fuge das Thema zuerst nor-

<sup>1)</sup> Es wird hier davon ausgegangen, daß es bei der Übereinanderschreibung der Fugen natürlicher ist, erst die obere Fuge, sodann die untere zu betrachten. Entsprechend habe ich in meiner praktischen Ausgabe der „Kunst der Fuge“ entgegen dem Verfahren der Originalausgabe die oberen Fugen vor die unteren gestellt.

mal, in der Spiegelung invers, in der zweiten Fuge erst invers und in der Spiegelung normal. Dieser Aufbau ist genau komplementär zu dem der Gegenfugen, mit denen die Spiegelfugen durch ihre gleiche Funktion als „Zwischenspiele“ ja zusammentreten<sup>1)</sup>. Von den Kanons verwendet der erste das Thema normal, in der kanonischen Stimme invers, der zweite im Anfangs- und Endteil invers, im Mittelteil normal; der dritte Kanon bringt nur das inverse, der vierte nur das normale Thema. Dieser Aufbau ist ungefähr entgegengesetzt dem der Doppel- und Tripelfugen. Die Schlußfuge wird das Thema wohl normal und invers verwendet haben, da schon ihr erstes und drittes Gegenthema in beiden Richtungen auftreten. Eine Tabelle möge den Aufbau noch anschaulicher vor Augen führen.

I	n	n	i	i	( n i )	
II	i+n	n	i		( i n n i )	} ]
III	i	n	i	n+i	( i n i n i )	
IV	n	i	i	n	( n i i n )	
V	n+i	i+n	i	n	( n i n i n )	
VI	n+i				( n i )	

Auch Gegenthemen werden normal und invers benutzt. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß dies aber nur (abgesehen von der nachkomponierten ersten Durchführung mit dem Gegenthema in der zweiten Doppelfuge Nr. 10, die damit auf die Tripelfuge Nr. 11 hinleitet) in der Tripelfuge Nr. 11, dem krönenden Abschluß der ersten Hälfte des ganzen Werkes, und in der Schlußfuge geschieht.

Endlich ist es auch interessant, einmal nur die bloße Anzahl der in einer Fuge benutzten Themen zu betrachten. In Gruppe I tritt nur in Nr. 3 die punktierte Form hinzu. So wird hier fast nur eine Form benutzt. In II benutzt Nr. 5 zwei Formen, Nr. 6 drei, Nr. 7 aber fünf verschiedene Formen. Die reichhaltigste Fuge steht also am Schluß. Noch komplizierter ist naturgemäß Gruppe III: Nr. 8 benutzt drei, Nr. 9 nur zwei, Nr. 10 drei, Nr. 11 sogar sechs verschiedene Themen. Wieder liegt der Schwerpunkt in der letzten Fuge, die überhaupt als komplizierteste der ersten Werkhälfte erscheint. In Gruppe IV ist umgekehrt die erste Spiegelfuge mit zwei Thema-

<sup>1)</sup> Die in der Originalausgabe angewandte Voranstellung der im Autograph zuunterst geschriebenen Fugen ergäbe die den Gegenfugen ähnliche Anordnung i, n, n, i.



formen komplizierter als die zweite. In den Kanons endlich steht ähnlich den Spiegelfugen der die meisten (vier) Formen benutzende Kanon zuerst, der zweite und dritte Kanon verwenden nur zwei, der vierte nur eine Form. Die Schlußfuge endlich dürfte alle Themen normal und gespiegelt verwandt haben und damit wirklich der Abschluß des ganzen Werkes sein. So läßt sich hier eine gewisse Spiegelbildlichkeit des ganzen Werkes erkennen: Die Gruppen II und III steigern sich, während IV und V zum Schluß hin immer einfacher werden.

Überblickt man nochmal die verschiedenen hier betrachteten Kompositionsmittel, so zeigt sich, daß nicht alle in derselben Anordnung auf das Werk verteilt wurden, — gewiß nur ein Zeichen für die Größe des Geistes, der dieses Werk geschaffen (aber nicht errechnet) hat.

#### Anordnung und thematischer Aufbau der Spätwerke Bachs

Um diesen Untersuchungen noch die letzte Abrundung zu geben, soll noch die Anordnung der anderen Bachschen Spätwerke betrachtet werden, um so Beziehungen zur „Kunst der Fuge“ zu erhalten und diese in das Gesamtschaffen Bachs eingliedern zu können.

Als erstes Werk kommt für uns der 3. Teil der „Klavierübung“ von 1739 in Betracht. Diese Komposition führt sich heute unter dem Namen „Orgelmesse“ immer mehr in die Praxis ein, — handelt es sich doch um eins der meisterhaftesten Werke Bachs, das ebenso wie die „Kunst der Fuge“ allzulange ein verborgenes Dasein führen mußte. Der eigentliche Zyklus der Orgelchoräle besteht aus acht Gruppen, die je einen Choral behandeln. Jeder Choral wird erst als Choralbearbeitung mit Pedal, an zweiter Stelle sodann als Fughette manualiter gesetzt. Dies ist das allgemeine Ordnungsprinzip. Darüber hinaus läßt sich noch folgendes feststellen: Die Choralbearbeitungen verwenden entweder beide Manuale gleichzeitig zur Trennung von Choral und Begleitung (a 2 Clav. e Pedale) oder nur ein Manual (pro organo pleno). Zieht man das den ganzen Zyklus eröffnende Es=dur=Präludium und die abschließende Tripelfuge hinzu, so ergibt sich für diese Behandlung der Manuale eine einfache Ordnung: Es wechselt immer ein Stück

pro organo pleno mit zwei Sätzen a 2 Clav. e Pedale ab. Lediglich vor der Schlußfuge steht nur ein einziger Choral a 2 Clav. e Pedale, da sonst ein überzähliger Choralatz hätte hinzukomponiert werden müssen. Von der allgemeinen Ordnung wird in einigen Fällen abgewichen: Bei den Choralbearbeitungen ist „Wir glauben all an einen Gott“ nicht als Bearbeitung des Chorals, sondern als Fuge behandelt, weiter ist „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ vor der Fassung a 2 Clav. e Pedale noch manualiter gesetzt; bei den Fughetten sind das erste Kyrie und „Vater unser im Himmelreich“ nicht fugiert, sondern als Choralbearbeitungen gesetzt. Besonders interessant ist, daß vor der Schlußfuge vier „Duette“, meisterhafte zweistimmige Fugen, eingeschoben sind. Wir haben hier eine unmittelbare Parallele zur „Kunst der Fuge“, wo auch in den großen Fugenaufbau vor der Schlußfuge die vier (genau wie hier!) Kanons dazwischengesetzt sind.

Das den Choralbearbeitungen des 3. Teils der „Klavierübung“ zugrunde liegende Prinzip, zwischen die „Grundpfeiler“ zwei abweichend behandelte Stücke zu stellen, begegnet ebenso im 4. Teil der „Klavierübung“, den Goldberg-Variationen von 1742. Obwohl Variationenwerke im allgemeinen nur eine schwierig genau anzugebende Fortschreitung besitzen, hat Bach diesem Zyklus einen festen Aufbau gegeben. Es beginnt die Aria, sodann folgen Variation 1 und 2, als Variation 3 erscheint der Canone all' Unisono, nach Variation 4 und 5 kommt der Canone alla Seconda als 6. Variation, und so geht es fort, immer nach zwei Variationen ein Kanon, wobei der Reihe nach alle Intervalle vom Unisono bis zur None in Variation 27 vorkommen, nach Variation 28 und 29 erscheint als 30. Variation das bekannte Quodlibet. Das bei der „Orgelmesse“ schon angewandte Prinzip wird hier also für dreißig Variationen durchgeführt. Während aber bei der „Orgelmesse“ stets dasselbe wiederholt wurde, also eine Form

a bb a bb a bb a . . . a bb a

zustande kam, schreiten die Goldberg-Variationen bei den Kanons in der Reihe der Intervalle immer um eins weiter, so daß sich eine Form

a bb c bb d bb e . . . y bb z

ergibt.



Ziehen wir von hier einen Vergleich zur „Kunst der Fuge“, so fällt sofort ihr verwandter Aufbau ins Auge. Auch in der „Kunst der Fuge“ haben wir eine fortschreitende Reihe in den Gruppen I, III und VI, die sich von den einfachen Fugen über Doppel- und Tripelfugen zur Quadrupelfuge steigert; auch hier treten zwischen diese „Pfeiler“ die Einlagen der Gruppen II und IV, die nicht verschiedene Themen kombinieren, sondern das Thema selbst oder die ganze Fuge umkehren. Im Unterschied zu den Goldberg-Variationen ordnet die „Kunst der Fuge“ aber nicht einzelne Stücke, sondern ganze Gruppen. So vollzieht sich hier alles auf einer höheren Ebene.

Das Prinzip des Fortschreitens ist ohne die Einlegung von Zwischenstücken rein benutzt in dem nächsten Werk, dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“. Durchwandert das Einsatzintervall der Kanons in den Goldberg-Variationen die Reihe der Intervalle, so schreiten hier Präludien und Fugen durch die Stufen der Tonleiter.

Das „Musikalische Opfer“ von 1747 ist nicht nur deshalb am interessantesten, weil es der „Kunst der Fuge“ zeitlich am nächsten kommt, sondern vor allem, weil es wie diese ein Werk ist, dessen einzelne Stücke über ein und dasselbe Thema komponiert sind. Der Aufbau des Ganzen ist dadurch gekennzeichnet, daß Bach das Werk nicht auf einmal, sondern in zwei Teilen an Friedrich den Großen sandte. Es entsteht also sofort die Frage, wieweit diese beiden Sendungen zusammengehören, zum mindesten, wie sie sich zueinander verhalten.

Der Aufbau der ersten Sendung (vgl. zu den folgenden Angaben das Vorwort der Gesamtausgabe) ist folgender: Das in Querformat (also dem gebräuchlichen Klavierformat) gebundene Exemplar enthält das dreistimmige Ricercar und einen Canon perpetuus super thema regium. Ein in dieses Heft eingelegter Hochformatbogen enthält fünf Canones diversi super thema regium und die Fuga canonica in Epidiapente. Nun unterscheidet sich der Canon perpetuus in nichts von den fünf Canones diversi, so daß am besten die sechs Kanons zu einer Gruppe zusammengefaßt werden. Andererseits ist aber der eingelegte Bogen mit der handschriftlichen Überschrift: *Thematis regii elaborationes canonici* versehen, so daß klar ist, daß die kanonische Fuge mit den Kanons zusammengehören soll. So ergibt sich eine Scheidung von zwei Teilen, einem ersten mit dem Ricercar,

einem zweiten mit den kanonischen Arbeiten, — dieser wieder geteilt: erst die sechs Kanons, sodann die kanonische Fuge. So läßt sich die Anordnung der ersten Lieferung am einfachsten mit folgendem Schema veranschaulichen:

- I. Erste Sendung des „Musikalischen Opfers“
  - A. Nichtkanonische Stücke
    - Nr. 1. Ricercar
  - B. Kanonische Arbeiten
    - Nr. 2—7 Kanons
    - Nr. 8 Kanonische Fuge

Diese Einteilung wird auch durch die Besetzung der einzelnen Stücke gefordert. Das Ricercar ist als Klavierstück notiert und wurde, soviel ich sehe, auch bei Aufführungen, die das zweite sechsstimmige Ricercar für Kammerorchester bearbeiteten, stets als solches gespielt. Gleich der erste Kanon ist aber auf dem Klavier unausführbar, wie folgender Takt zeigen möge:



Ebenso sind auch die weiteren Kanons nicht für Klavier gedacht, ja Kanon Nr. 4 trägt die Überschrift a 2 Violini in unisono. Die dritte, im Bassschlüssel notierte Stimme dieses Kanons wird daher am passendsten auf einem Violoncello gespielt. Entsprechend wird man die übrigen Kanons mit drei Streichern ausführen. Bei der kanonischen Fuge wäre zu überlegen, ob die in der Technik des Fugierens liegende Rückkehr zum Anfangssatz nicht auch dessen Besetzung verlangt. Doch ist das Stück nicht auf dem Klavier aufzuführen und als Orgeltrio läßt es sich nicht auffassen, da in der Höhe das ja bei Bachschen Orgelsätzen gemiedene  $d_3$  auftritt. So wie die kanonische Fuge zu den elaborationes canonici gestellt ist, so ist sie also auch in der Besetzung mit diesen gleich behandelt. Da sie im Charakter den Violinkanons Nr. 3 und Nr. 4 am nächsten kommt,



wird man vielleicht am besten zwei Violinen und Violoncello mit ihrer Ausföhrung betrauen. So ist also das Ricercar für das Klavier bestimmt, die Kanons dagegen sind einschließlich der kanonischen Fugen für Streicher, — die Besetzung unterstreicht also die Unterschiede der Kontrapunktischen Technik.

Die zweite Lieferung des „Musikalischen Opfers“ besteht aus einem Querformatheft und Stimmen in Hochformat, enthält also wieder Querformat- und Hochformatteile. Das Querformatheft enthält das sechsstimmige Ricercar in Partitur und zwei Kanons, deren Einsatzpunkte nicht bezeichnet sind. In den Hochformatstimmen stehen die berühmte Sonate für Flöte, Violine und Generalbass und ein Canon perpetuus in derselben Besetzung, offenbar eine besondere Huldigung an den Flöte spielenden König. Das sechsstimmige Ricercar ist zugleich im Autograph erhalten und steht hier auf zwei Systemen als Klavierstück. Tatsächlich ist es so auch durchaus spielbar. In der Czerny-Ausgabe ist das Stück als Orgelwerk mit Pedal abgedruckt worden. Da auf der Orgel das Kontra-B im Pedal aber nicht zur Verfügung steht, ist in Takt 67 eine Änderung vorgenommen worden. Damit dürfte wohl klar sein, daß das Ricercar ebenso nicht für Orgel, sondern nur für das Cembalo bestimmt ist. Das nächste Stück des Querformatheftes, ein zweistimmiger Canon, läßt sich leicht auf dem Klavier spielen. Der zweite, vierstimmige Canon hat französischen Violin- und Bassschlüssel vorgezeichnet, nur die Überschrift Canon a 4 deutet an, daß der Canon nicht zwei-, sondern vierstimmig ist. Die einfachste Lösung beginnt daher mit dem Violinschlüssel, läßt die zweite Stimme im Bass einsetzen, die dritte und vierte ebenso wie erste und zweite handelnd. Spielt man die ersten beiden Stimmen auf dem Klavier, so benötigt man für die letzten beiden ein zweites Instrument. Die den vorgezeichneten Schlüsseln am meisten gemäße Besetzung ist also die für zwei Klaviere. Damit ergibt sich folgende Anordnung der zweiten Lieferung:

- I. Klaviersätze
  - A. Nichtkanonische Stücke
    - Nr. 9. Ricercar a 6
  - B. Kanonische Stücke
    - Nr. 10. Canon a 2
    - Nr. 11. Canon a 4 für 2 Klaviere

## II. Trios für Flöte, Violine und Generalbaß

## A. Nichtkanonische Stücke

## Nr. 12. Sonate

## B. Kanonische Stücke

## Nr. 13. Canon perpetuus

Die zweite Lieferung tritt trotz der abweichenden Besetzungsverhältnisse doch in deutliche Analogie zur ersten. Beide beginnen mit einem Ricercar, der zweite Teil in deutlicher Steigerung mit dem großen sechsstimmigen, und lassen auf diese Fuge die anders aufgebauten Kanons folgen, wobei im zweiten Teil die Sonate als eine noch weitere Entfernung von der Fugenform (in den beiden langsamen Sätzen), andererseits aber wieder als eine Annäherung an sie (in den Allegros) aufzufassen ist. So ist die zweite Lieferung ähnlich angelegt wie die erste, aber doch eine deutliche Steigerung und Ausweitung, die insbesondere neben den Kanons auch die Sonate heranzieht. Am besten wird man dem Ganzen wohl durch die folgende Aufstellung gerecht:

## I. Erster Teil

## A. Ricercar für Cembalo

## B. Sechs Kanons und eine kanonische Fuge für Streicher

## II. Zweiter Teil

## a) Cembalostücke

## A. Ricercar

## B. Zwei Kanons für 1 und 2 Cembali

## b) Trios für Flöte, Violine und Continuo

## A. Sonata

## B. Canon perpetuus

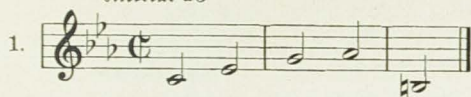
So besteht das Ganze im Grunde aus drei Teilen, von denen jeder zuerst eine Fuge (Ricercar) oder ein wenigstens zum größten Teil fugiertes Werk (Sonate) bringt und als besonders verschlungene Kunststücke einige Kanons folgen läßt. Wir haben es hier also mit einer Reihungsform, etwa  $a_1 b_1 a_2 b_2 a_3 b_3$  zu tun, die sich den ähnlich gebildeten Formen der „Orgelmesse“ und der Goldberg-Variationen an die Seite stellt.

Was das „Musikalische Opfer“ ganz besonders mit der „Kunst der Fuge“ verbindet, ist die beiden gemeinsame Art, das ganze Werk aus einem Thema zu entwickeln. Den thematischen Aufbau des „Musikalischen Opfers“ möge die folgende Tabelle aufzeigen.

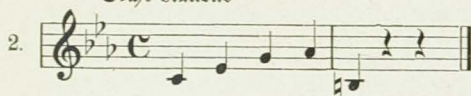


## I. Teil

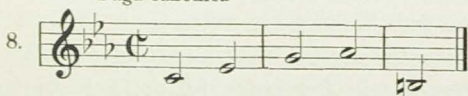
## Ricercar a 3



## Sechs Kanons

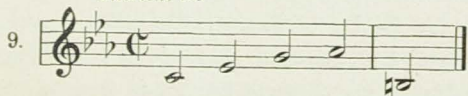


## Fuga canonica

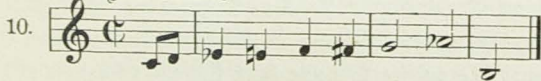


## II. Teil

## Ricercar a 6

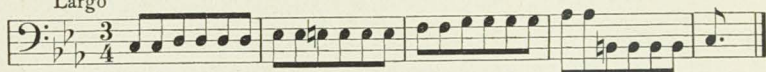


## Zwei Kanons



## 12. Sonate

Largo



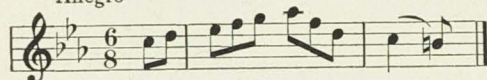
Allegro



Andante



Allegro



## 13. Canon perpetuus



Die beiden Klavierricercare benutzen jedesmal das Thema in der unveränderten Form. Von den Kanons des ersten Teils lassen die ersten vier das Thema unverändert, der fünfte verzieren es außerordentlich stark, aber immerhin in der ersten diatonischen Hälfte noch durchaus diatonisch bleibend, während der sechste auch den ersten Teil des Themas chromatisch auflöst. So wird das Thema innerhalb der Kanons immer stärker verändert. Bei allen Verzierungen ist der Gesamtverlauf des Themas aber völlig unversehrt geblieben. Im übrigen zerfallen die Kanons durch das Tempo des Themas sofort in zwei Gruppen Nr. 2—4 und Nr. 5—7: Der erste Kanon jeder Gruppe benutzt das Thema in Vierteln, der je zweite und dritte in Halben. Die zweite Gruppe hebt sich dadurch von der ersten ab, daß sie die Gegenbewegung einführt, in Nr. 5 allein, in Nr. 6 noch mit Vergrößerung verbunden. Der letzte Kanon — ein



Modulationskanon — bringt eine Art Überraschung und so einen wirkungsvollen Abschluß. Nach den Verzierungen der Kanons kehrt die kanonische Fuge wieder zur ursprünglichen Einfachheit des Themas zurück. Im zweiten Teil bringen die beiden Kanons nach dem sechsstimmigen Ricercar stark verzierte Formen des Themas. Der erste Gegenbewegungskanon füllt die erste Hälfte des Themas chromatisch aus, während der zweite Kanon den zweiten Teil des Themas außerordentlich ausweitet, während er den ersten Teil gerade sehr zusammendrängt. Die Trio-sonate bringt das vollständige Thema nur in den fugierten Allegrosätzen, während die langsamen Sätze nur Bruchstücke des Themas verarbeiten. Das erste Allegro verbindet das unangetastete Hauptthema (in Vierteln) mit einem in Sechszehnteln laufenden Gegenthema. Es ist angebracht, darauf hinzuweisen, daß das „königliche Thema“ hier auch wirklich die Rolle des Hauptthemas spielt und nicht nur ein zeitweilig auftauchendes Nebenthema darstellt. Der Satz beginnt mit dem Gegenthema erst in der Violine und sodann in der Flöte, nach einem Zwischenspiel erscheint das Gegenthema in der Violine, das Hauptthema im Baß, darauf das Gegenthema in der Flöte, das Hauptthema wieder im Baß. Im Es-dur-Mittelteil treten beide Themen nur einmal in der Mitte auf, und zwar diesmal das Gegenthema im Baß, das Hauptthema in der Violine. Die jetzt folgende Wiederholung des ersten Teils des Satzes verbindet mit dem ersten Einsatz des Gegenthemas das Hauptthema in der Flöte, das Weitere verläuft wie der Anfang. Damit ist eine einzigartige Steigerung erreicht: Im Anfangsteil erscheint das Hauptthema im Baß, im Mittelteil in der Violine, in der Wiederholung des Anfangsteils in der Flöte. Die fugierte Technik dieses Satzes läßt ihn einer Doppelfuge ähnlich werden. Vergleicht man hierzu die Doppelfugen der „Kunst der Fuge“, so zeigt ein Blick, daß in beiden zunächst das Gegenthema durchgeführt wird, das Hauptthema aber erst in der zweiten Durchführung. Das ist genau so das Verfahren im „Musikalischen Opfer“. Wenn das Hauptthema erst später erscheint, so bedeutet das eine besondere Betonung, auf die erst durch Verarbeiten des Gegenthemas vorbereitet wird, — aber nicht eine Herabsetzung. Das Schlußallegro der Sonate verwendet nur das Hauptthema, dafür aber in verzierter und rhythmisch stark abgeänderter Form. Im übrigen werden in beiden Sätzen

Teile des Themas zur Bildung von Gegenmotiven, insbesondere zur Bestreitung der Zwischenspiele benutzt. Das Einleitungs-Largo bringt nur die erste Hälfte des Themas im Bass und baut im übrigen auf dem Septimensprung des Themas in verschiedenen Formen auf. Das mittlere Andante hat den ersten Teil des Themas stark reduziert, bringt dann aber den zweiten Teil in einer einfacheren und einer rhythmisch aufgelösten Form. Der auf die Sonate folgende Kanon endlich gibt dem Thema eine geradezu bizarre Eigenart, die außerdem das Thema (mit Erweiterung durch einen zweiten Abwärtsgang in höherer Lage) ohne einen Abschluß in den weiteren Verlauf des Satzes einmünden läßt. Dazu tritt als weitere Steigerung das Mittel der Gegenbewegung. Dieser Kanon ist wie das erste Allegro der Sonate in dreiteiliger Form mit Wiederholung des Anfangsteils gebaut. So paßt er auch in dieser Beziehung zur Sonate.

Überblickt man nun den thematischen Aufbau des ganzen Werkes, so fällt zunächst auf, daß die Form des Themas in Beziehung zur Technik des Stückes steht: Die Fugen benutzen das Thema entweder ganz unverändert oder doch wie im Schlußallegro der Sonate nur diatonisch ausgefüllt, die Kanons verwenden das Thema zwar auch unverfehrt, verzieren es aber mit Vorliebe, die freien Sätze der Sonate endlich lösen es vollkommen auf. Infolgedessen zeigt sich auch hier wieder der oben schon herausgearbeitete Aufbau des Werkes aus drei Teilen: Der erste führt vom dreistimmigen Ricercar über die Kanons mit ihren beiden letzten verzierten Stücken zur einfachen Themaform der kanonischen Schlußfuge zurück, der zweite Teil verläuft sich steigend von der einfachen Themaform des sechsstimmigen Ricercars zur komplizierten der beiden Kanons, der dritte Teil benutzt im ersten Allegro die ursprüngliche Form des Themas, im Schlußsatz eine verziertere, — damit ist in den langsamen Sätzen die motivische Arbeit mit Bruchstücken des Themas verknüpft —, im Schlußkanon endlich eine ganz umgestaltete. Mit dieser Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen Bildung des Themas und Kontrapunktischer Technik des Satzes sind wir aber zu demselben Ergebnis gelangt, das wir oben bei Betrachtung der „Kunst der Fuge“ auch erhalten hatten, — auch dort benutzten die Fugen das einfache Thema oder diatonische Ausfüllungen, die Kanons aber komplizierte Umspielungen, teilweise ebenso mit chromatischer Verschärfung der Linien.



Damit sind wir am Schluß unserer Erörterungen angelangt. Es zeigte sich, daß die „Kunst der Fuge“ ein Klavierwerk ist, das sich in seiner Mischung von manualiter- und pedaliter-Stücken — hier auch noch Stücke für zwei Cembali — den übrigen Klavierwerken Bachs ungezwungen anschließt. Weiter wurde aus der Betrachtung der Quellen eine Anordnung des Ganzen entwickelt, der Prinzipien zugrunde liegen, die Bach auch beim Aufbau seiner anderen zyklischen Werke benutzt hat. Möchten diese Darlegungen dazu dienen, die „Kunst der Fuge“ wieder in den Raum zu stellen, in den sie gehört, — in die Stube des verständnisvollen Musikliebhabers und auf das Pult des in sich gewandten Organisten.