

# Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen\*

Von Werner Breig (Bochum)

## I. BEGRIFFSBESTIMMUNG

Was im Œuvre Bachs unter „frühen Orgelfugen“ zu verstehen ist, darüber gibt es keinen feststehenden Sprachgebrauch, auf den man sich berufen könnte. Aus diesem Grunde bedarf das Repertoire, dem die folgenden Untersuchungen gelten, einer genaueren Bestimmung, die sowohl die beiden Bestandteile des Wortes „Orgelfuge“ als auch die Einordnung als „früh“ zu erklären hat.

### a) „Orgel“-Fugen

Unter „Orgelfugen“ sollen hier solche Fugen verstanden werden, zu deren Ausführung das Orgelpedal nötig ist. Wir berücksichtigen also nicht jenes ausgedehnte Repertoire von Tastenmusikwerken Bachs, die auch auf der Orgel gespielt werden können, ein Repertoire, das – worauf Robert L. Marshall nachdrücklich hinwies – als Orgelmusik in einem weiteren Sinne zu betrachten ist<sup>1</sup>.

Die Komposition einer Orgelfuge im hier gemeinten engeren Sinne steht unter Voraussetzungen, die sich hinsichtlich der Spieltechnik und der klanglichen Disposition nicht unwesentlich von denen einer Manualiter-Clavierfuge unterscheiden.

Aus spieltechnischen Gründen hat die Orgelfuge einerseits größere Freizügigkeit in der Stimmführung, denn das Pedal entlastet die Hände des Spielers von der Ausführung der Baßstimme. Andererseits wirken sich die engeren Grenzen aus, die dem Pedal in der Beweglichkeit der Linienführung gesetzt sind, und dies nicht nur im Pedal selbst, sondern auch in den oberen Stimmen, da die Stimmen einer Fuge im Normalfall einen homogenen Komplex bilden. Insbesondere muß das Fugenthema so gestaltet sein, daß es auch pedaliter ausführbar ist – entweder notengetreu oder mit geringfügigen Vereinfachungen, die seine

---

\* Originalfassung des Beitrages *Form Problems in Bach's Early Organ Fugues* zur Festschrift für William S. Scheide zum 75. Geburtstag am 6. Januar 1989. Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Zustimmung der Herausgeber Paul Brainard und Ray Robinson.

<sup>1</sup> R. L. Marshall, *Organ or „Klavier“? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*, in: *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, hrsg. von George Stauffer und Ernest May, Bloomington/IN 1986, S. 212–239.

Identität nicht beeinträchtigen<sup>2</sup>. (Entsprechendes gilt gegebenenfalls für beibehaltene Kontrasubjekte.)

Auch in klanglicher Hinsicht hat die Verwendung des Pedals Konsequenzen für die Komposition: Anders als in der Manualiter-Clavierfuge spielt in der Orgelfuge die Baßstimme dank ihrer eigenen Registrierung (regelmäßig mit 16'-Registern und vielfach mit Zungenstimmen) eine prominente Rolle; das Einsetzen und Pausieren des Basses wird dadurch zu einem auffälligen Ereignis, das der Komponist mit besonderer Sorgfalt zu disponieren hat.

### b) Orgel-„Fugen“

Unter „Fuge“ soll im folgenden ein selbständiger Satz verstanden werden im Unterschied zu fugierten Partien in einsätzig-mehrteiligen Werken. In diesem Sinne zählen die fugierten Abschnitte in BWV 551 ebensowenig zu den Fugen wie diejenigen der Toccata in d-Moll BWV 565 (abgesehen davon, daß man das letzte Werk seit Peter Williams' Überlegungen von 1981<sup>3</sup> kaum noch ohne Bedenken in Bachs Orgel-Ceuvre eingliedern kann). Die Formprobleme von Präludien und Toccaten mit fugierten Abschnitten (Bach greift diese Idee später in den Präludien BWV 546/1 und BWV 552/1 wieder auf) sind prinzipiell andere als die einer selbständigen Fuge.

Die beiden Prinzipien „Fuge als Form eines geschlossenen Satzes“ und „Fuge als Technik eines Abschnitts innerhalb eines Satzes“ überschneiden sich in dem vierteiligen E-Dur-Werk BWV 566. Hier folgt auf ein einleitendes Präludium (T. 1–33) eine selbständige Fuge (T. 34–122), der sich ein kurzer Zwischenteil in freiem Stil anschließt (T. 123–133). Den Abschluß bildet ein 96 Takte langer Abschnitt (T. 134–229), der als Fuge beginnt, aber bereits nach 38 Taktten toccatische Elemente aufnimmt, ohne dabei andererseits das Thema gänzlich aufzugeben. Das unentschiedene Schwanken dieses Werkes zwischen mehrsätziger und einsätzig-mehrteiliger Anlage ist singulär in Bachs Ceuvre. In unserem Zusammenhang, in dem nicht die Organisation mehrteiliger Werke, sondern die Behandlung der Fugenform untersucht werden soll, ist nur der zweite Teil des Werkes zu berücksichtigen<sup>4</sup>.

Dagegen sollen Fugen mit toccatischen Codabildungen – historisch gesehen eine Reminiszenz an die mehrteiligen Toccaten Frobergers und Buxtehudes – als selbständige Sätze gelten. Nicht von vornherein ausgeschlossen werden sollen auch fugierte Stücke, die nicht als „Fuga“ bezeichnet sind, sondern spezielle Titel (Canzona, Allabreve) tragen, wenn sie – was sowohl in der Canzona BWV 588 als auch im Allabreve BWV 589 der Fall ist – das Pedal zur Ausführung verlangen.

<sup>2</sup> Am stärksten unterscheiden sich Manualiter- und Pedaliter-Version eines Themas wohl in den fugierten Partien des Präludiums Es-Dur BWV 552/1; hier ist ein synkopischer Rhythmus mit anschließender Abwärts-Skala in Sechzehnteln (manualiter exponiert in T. 71) für das Pedal in eine „Treppenschritt“-Figur (T. 145 und 149) umgebildet worden.

<sup>3</sup> P. Williams, *BWV 565: A Toccata in D minor for Organ by J. S. Bach?*, in: *Early Music* 9, 1981, S. 330–337.

<sup>4</sup> Zur Struktur von BWV 566 insgesamt vgl. F. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccata*, BJ 1985, S. 119–134.

## c) „Früh“

Für die Entwicklung von Bachs Kompositionstechnik bedeutete die Mitte der Weimarer Zeit eine Phase der Neuorientierung, die alle Gebiete seines Schaffens betraf. Diese Neuorientierung wurde angeregt durch die intensive Beschäftigung mit dem italienischen Solokonzert Vivaldischer Prägung, die besonders für die Jahre 1713–1714 anzunehmen ist; und es ist in der Bach-Forschung in verschiedenen Zusammenhängen dargestellt worden, in welcher Weise Bach die italienischen Stilelemente in sein Werk aufnahm – nicht ohne sie in sehr persönlicher Weise umzuprägen<sup>5</sup>.

Diese Stilwandlung schloß auch den Kompositionstypus der Orgelfuge ein. Dementsprechend finden wir in einer Reihe von Orgelfugen Bachs Elemente wie

- den Aufbau von Themen und Formteilen nach dem Prinzip des Konzertritor-  
nells,
- die Ausweitung von Zwischenspielen zu Abschnitten, die Ähnlichkeit mit  
Episoden eines Solokonzerts haben,
- Analogiebildungen zum konzertanten Wechsel zwischen Tutti- und Soloab-  
schnitten (wobei das Eintreten bzw. Pausieren des Pedals eine entscheidende  
Rolle spielt),
- die transponierte Wiederholung größerer Abschnitte,
- die großflächige tonartige Disposition analog zu der eines Konzertsatzes,  
das Formprinzip des Dacapo.

Insgesamt sind ein Dutzend von Bachs großen Orgelfugen – in einer Weise, die an dieser Stelle nicht im einzelnen diskutiert werden kann – von Elementen des Konzerts geprägt, und zwar diejenigen der zweisätzigen Werke „Präludium (Toccata, Fantasia) und Fuge“ BWV 537, 538, 540, 541, 542, 544, 546, 547, 548 und 552, die zur Passacaglia BWV 582 gehörige Fuge sowie das Allabreve BWV 589. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß Bach diese Fugen erst nach der „Schaffenswende“ um 1713/14 geschrieben hat.

Es liegt nahe, anzunehmen, daß Fugen, die Merkmale der beschriebenen Art nicht zeigen, vor der Mitte der Weimarer Zeit entstanden sind. Diese Annahme liegt der folgenden Untersuchung als Arbeitshypothese zugrunde; und wir definieren dementsprechend die „nichtkonzertanten“ Orgelfugen Bachs als „früh“. Die Grenzziehung in der Mitte der Weimarer Zeit macht klar, daß das Wort „früh“ hier nicht ein unentwickeltes Vorstadium bezeichnet, sondern eine Phase, in der Bach den Typus der Orgelfuge zu einer ersten Reife brachte. Die Verwendung des Wortes in diesem Sinne dürfte nicht allzu befremdlich sein,

<sup>5</sup> Für den Bereich der Orgelmusik seien folgende neuere Arbeiten genannt: Schulze Bach-Überlieferung (Kapitel V: *Entstehung und Überlieferung der Konzerttranskriptionen für Orgel und Cembalo*); G. B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor/MI 1980 (Studies in Musicology, No. 27); W. Breig, *Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform*, in: *Bachs Traditionsraum*, hrsg. von Reinhard Szeskus, Leipzig 1986 (Bach-Studien. 9.), S. 29–43; ders., *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik*, in: *Bach und die italienische Musik*, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Venedig 1987, S. 91–107.

nachdem sich durch Alfred Dürr die Bezeichnung „frühe Kirchenkantaten“ für die bis zum Ende der Weimarer Zeit entstandenen Werke dieser Gattung eingebürgert hat<sup>6</sup>.

Diejenigen Stücke Bachs, die aufgrund der vorangegangenen Festlegungen als „frühe Orgelfugen“ gelten können, sind in der nachfolgenden Tabelle in der Reihenfolge des BWV zusammengestellt.

| Tonart | BWV                | Tonart | BWV                 | Tonart | BWV               |
|--------|--------------------|--------|---------------------|--------|-------------------|
| C      | 531/2              | a      | 543/2               | c      | 574 <sup>10</sup> |
| D      | 532/2              | C      | 545/2               | c      | 575               |
| D      | 532a <sup>7</sup>  | d      | 549a/2 <sup>9</sup> | g      | 578               |
| e      | 533/2              | G      | 550/2               | h      | 579               |
| g      | 535/2 <sup>8</sup> | C      | 564/3               | d      | 588               |
| A      | 536/2              | E      | 566/2               |        |                   |

Unser Umgang mit den Problemen der Chronologie könnte ein wenig lax erscheinen: Weder wurde die Überlieferungslage eingehend diskutiert noch das Hindurchgehen des jungen Bach durch die verschiedenen Einflußsphären<sup>11</sup> verfolgt, noch wurde der Stand der Chronologie-Debatte in der bisherigen Literatur referiert<sup>12</sup>. Dieses Verfahren rechtfertigt sich nur dadurch, daß unser zentrales Interesse hier nicht der Chronologie gilt, sondern der Frage nach den kompositorischen Mitteln, mit denen Bach Orgelfugen ohne Zuhilfenahme von

<sup>6</sup> Dürr St.

<sup>7</sup> Über das Verhältnis der beiden überlieferten Fassungen der D-Dur-Fuge (BWV 532 und 532a) vgl. die Ausführungen in Abschnitt IV b der vorliegenden Studie.

<sup>8</sup> BWV 535 ist die Revision einer in der Möllerschen Handschrift (SPK, *Mus. ms. 40644*) autograph überlieferten, jedoch nicht ganz vollständigen Frühfassung aus der Arnstädter Periode (BWV 535a). Wir unterscheiden im vorliegenden Zusammenhang nicht zwischen den beiden Fassungen, da Bach bei seiner (z. T. stark eingreifenden) Umarbeitung die Grundstruktur der Fuge unangetastet ließ.

<sup>9</sup> Wir gehen bei unserer Analyse von der d-Moll-Fassung BWV 549a aus (sie steht ebenso wie BWV 535a in der Möllerschen Handschrift); sie ist nicht nur mit Sicherheit die ursprüngliche Fassung des Werkes, sondern auch die einzige, deren Authentizität über jeden Zweifel erhaben ist.

<sup>10</sup> Dieses Werk ist in drei Fassungen überliefert (BWV 574, 574a und 574b), deren Verhältnis hier undiskutiert bleiben kann, da die Fuge in unseren Erörterungen nur eine marginale Rolle spielen wird.

<sup>11</sup> Zu dieser Frage sei auf folgende neuere Darstellungen verwiesen: C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerkes*, BJ 1985, S. 99–118; F. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccata* (s. Fußnote 4); J.-C. Zehnder, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach: Studien zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, BJ 1988, S. 73–110; ders., *Torelli und Bach*, BJ 1991, S. 33–95.

<sup>12</sup> Vgl. dazu neben der in der vorliegenden Studie in anderen Zusammenhängen genannten Literatur: H. L. Fjerstad, *A Chronology of J. S. Bach's Organ Fugues by External and Stylistic Evidence*, Dissertation, University of Iowa 1979.

gattungsfremden Formideen gestaltet. In diesem Zusammenhang hat die hypothetische Gleichsetzung von „nichtkonzertant“ und „früh“ lediglich heuristische Funktion, und die Ergebnisse unserer Untersuchung können sehr wohl auch dazu benutzt werden, unsere vorläufigen chronologischen Annahmen zu revidieren.

## II. ORGELFUGEN MIT RUDIMENTÄRER PEDALVERWENDUNG

Bei der Beschreibung der kompositionstechnischen Bedingungen der Orgelfuge sind wir vom Typus der Pedaliter-Fuge im vollen Sinne ausgegangen: jenem Typus, bei dem das Pedal durchgehend die Baßstimme übernimmt. Es dürfte angemessen sein, den Ausdruck „Pedaliter-Fuge“ für diesen Typus zu reservieren. Daneben gibt es jedoch unter den Orgelfugen Bachs eine kleine Gruppe von Stücken, die das Pedal zwar verlangen, ihm aber nur eine sehr eingeschränkte Funktion übertragen. Wir geben zunächst eine kurze Beschreibung dieser Stücke unter dem Gesichtspunkt der Pedalverwendung.

1. Die *Canzona in d-Moll BWV 588* ist ein streng vierstimmiges Stück in der Tradition der italienisch-süddeutschen Manualiter-Canzona. Die vier Stimmen bilden eine klanglich homogene Textur, in der der Baß keine herausgehobene Funktion hat. Daß die Canzona im allgemeinen zu den Orgelwerken gezählt wird, beruht offensichtlich darauf, daß an einigen wenigen Stellen die vier Stimmen nicht manualiter gegriffen werden können (T. 54, 62, 115), so daß der Baß an diesen Stellen vom Pedal zu übernehmen ist. (Spieltechnisch ist es auch möglich, den Baß durchgehend pedaliter auszuführen, wobei aber klangfarbliche Anpassung an den Oberstimmenkomplex anzustreben wäre.) Die Canzona ist demnach nur in einem sehr eingeschränkten Sinne als Pedaliter-Stück aufzufassen.

2. Die *Fuge in e-Moll BWV 533/2* ist durchweg ohne Pedal spielbar. Doch ist das vorangestellte Präludium ein Pedaliter-Stück, so daß der Einsatz des Pedals in der Fuge zur klanglichen Abrundung des Gesamtwerkes wünschenswert ist. (Die Manualiter-Fassung des Präludiums BWV 533a<sup>13</sup> macht eher den Eindruck einer nachträglichen Vereinfachung als den einer ersten Konzeption.)

3. In der *Fuge in c-Moll BWV 575* (ohne vorangehendes Präludium) ist das Pedal am Themenvortrag gänzlich unbeteiligt – notwendigerweise, da das Thema nicht pedalgemäß ist – und tritt erst in der mit T. 65 beginnenden toccatischen Coda hinzu.

4. Die *Fuge in C-Dur BWV 531/1* verlangt das Pedal an zwei Stellen: in dem vorimitierenden thematischen Einwurf in T. 23–25 (der Themenkopf ist hier pedalgerecht vereinfacht) und in der toccatischen Coda am Schluß (T. 66–74).

Der Notentext in NBA IV/5 enthält in T. 36–42 eine weitere mit einem Themeneinsatz beginnende Pedaliter-Partie; doch ist hier die Zuweisung der Unterstimme an das Pedal – im Gegensatz zu den beiden übrigen Pedaliter-Stellen – durch keine einzige Quelle gesichert, wie Dietrich Kilian im Kritischen Bericht ausdrücklich vermerkt<sup>14</sup>. Da die Stelle

<sup>13</sup> Vgl. NBA IV/6, S. 106 f.

<sup>14</sup> NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 294, 296.

grifftechnisch auch ohne Pedal ausführbar ist und zudem den Themenkopf in der originalen Fassung bringt, die im Pedal-„Einwurf“ in T. 23 ausdrücklich umgangen ist, darf man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Bach die Stelle manualiter gemeint hat.

5. Auch die *Fuge in d-Moll BWV 549 a/2* ist größtenteils ohne Pedal zu spielen. Erst in T. 40 b tritt es in Aktion, und zwar – im Unterschied zu BWV 575 und 535 – mit einem echten Themeneinsatz. Dieser leitet zu einem toccatischen Schluß über, in dem das Pedal an die solistische Rolle anknüpft, die es im Präludium hatte.

Hinsichtlich der Verwendung des Pedals liegt zwischen den ersten beiden dieser fünf Stücke und den übrigen drei ein qualitativer Sprung. Während in der Canzona und in der e-Moll-Fuge das Pedal nicht eigentlich Bestandteil der Komposition ist, sondern nur aus äußeren Gründen (Griffücksichten, Zusammenstellung mit einem Pedaliter-Präludium) zur Ausführung herangezogen wird, ist in den drei zuletzt besprochenen Fugen der Pedalgebrauch auskomponiert und in seiner Wirkung genau kalkuliert. Es sind diese Stücke, die für eine Diskussion von Problemen der Orgelfuge in erster Linie interessieren müssen – zumal da es sich in allen drei Fällen um Fugen von beträchtlichem Umfang und von großer Originalität handelt.

Mit der restriktiven Verwendung des Pedals in BWV 575, 531/2 und 549 a/2 verbinden sich zwei Strukturmerkmale:

1. Die Stimmzahl beträgt (abgesehen von den oft vollstimmigen toccatischen Schlüssen) im allgemeinen drei, wird oft auf zwei reduziert und wächst selten auf vier an.

2. Das Thema erscheint auch nach der Exposition<sup>15</sup> ausschließlich auf den Tonartstufen I und V. Das bedeutet nicht, daß auf Modulationen überhaupt verzichtet würde; in BWV 531 werden die Tonarten a-Moll und e-Moll vorübergehend erreicht (T. 31–34 bzw. 39–41), in BWV 575 die Tonart b-Moll (T. 44–45) – doch nur innerhalb von Zwischenspielen; die Rückkehr zum Thema ist stets gleichbedeutend mit der Rückkehr in den Bereich der Tonartstufen I oder V. (Die Beschränkung der Einsätze auf die Expositionsstufen ist eine Eigenschaft, die auch die Canzona BWV 588 und die e-Moll-Fuge BWV 533/2 haben.)

Der zurückhaltende Einsatz des Pedals, die geringere Stimmzahl, der beschränkte tonale Radius: all dies deutet darauf hin, daß wir in diesen Stücken die früheste Schicht innerhalb von Bachs freien Orgelwerken vor uns haben. Doch sollte man nicht den Eigenwert dieser Fugen übersehen. In ihnen hat der junge Bach einen Weg gefunden, den virtuos-bewegten Thementypus der Canzonetta in die Orgelmusik einzubeziehen und dieser damit eine Ausdrucks-komponente hinzuzugewinnen.

Die Beschränkung der Pedalverwendung auf die toccatischen Schlußpartien scheint in der Gesamtkonzeption dieser Stücke ihren guten Sinn zu haben. Sie entlastet nicht nur das Thema vom Zwang der Bindung an die technischen

<sup>15</sup> In BWV 531/2 steht in der Exposition der Comes ausnahmsweise im Unterquintverhältnis zum Dux, so daß insgesamt drei Einsatzstufen in der Fuge vorkommen.

Möglichkeiten des Pedals, sondern verhilft der Fuge auch zu einer Schlußwirkung, die mit den begrenzten harmonischen Mitteln der Fugendurchführung schwerlich hätte erzielt werden können. Und schließlich hat das Eintreten des Pedals in den beiden mit Präludien verbundenen Fugen (BWV 531 und 549a) noch eine weitergehende formale Funktion: es schlägt einen Bogen zurück zum Pedaliter-Präludium und bekräftigt damit die Einheit der zweisätzigen Großform „Praeludium und Fuge“.

### III. HARMONIK UND FORM IN DEN FRÜHEN PEDALITER-FUGEN

Die weitaus größte Zahl von Bachs Orgelfugen gehört zum Typus der Pedaliter-Fuge im vollen Sinn, das heißt mit durchgängiger Pedalverwendung. Die Wendung zur Pedaliter-Fuge war vermutlich ein Schritt, den Bach schon früh mit Bedacht und endgültig tat; es liegt nahe, ihn mit dem Aufenthalt bei Buxtehude 1705/06 in Verbindung zu bringen.

Neben der organistischen „Instrumentierung“ und ihren unmittelbaren Folgen für die Komposition – wir skizzierten sie eingangs im Zusammenhang mit der Definition des Begriffs „Orgel“-Fuge – haben die Fugen dieser Gruppe weitere strukturelle Merkmale, die sie von BWV 531, 549a und 575 unterscheiden.

Gemeinsam ist den frühen Pedaliter-Fugen zunächst die strenge Vierstimmigkeit (erst später scheint Bach fünfstimmige Orgelfugen geschrieben zu haben). „Streng“ bedeutet dabei, daß die Stimmen auch über Pausen hinweg ihre Identität bewahren, so daß der Satz partiturmäßig dargestellt werden könnte. Das Eintreten und Pausieren von Stimmen kann dadurch zu einem (wenn auch in der frühen Phase noch nicht primären) Mittel der Formbildung werden.

Vor allem aber wird in den Pedaliter-Fugen der Tonartenbereich der Themeneinsätze über die Expositionsstufen I und V hinaus erweitert. Zwischen der Integration des Pedals in den Stimmenverband und der harmonischen Erweiterung scheint ein Zusammenhang zu bestehen. Denn wenn das Pedal von Anfang an mitwirkt, kann es nicht mehr als eine Art „Deus ex machina“ die Schlußphase einleiten. Das bedeutet, daß der Komponist für die Schlußbildung nun andere Mittel benötigt; und die Harmonik ist eins der wichtigsten davon. Die einzige Pedaliter-Fuge, die auf tonale Erweiterung verzichtet, ist die Fuge h-Moll BWV 579 über ein Thema von Corelli. Dieses Stück bestätigt indessen auf andere Weise unsere These über den Zusammenhang zwischen Pedal-Integration und dem Problem des Schließens: Hier wird nämlich eine markante Schlußwirkung durch vierfache Engführung des ersten Themas erzielt (T. 90 ff.) – ein kontrapunktisches Mittel, für das es in Bachs frühen Orgelfugen kein Gegenstück gibt<sup>16</sup>.

Da die tonale Erweiterung nicht unmittelbar an die Exposition anschließt, sondern durch eine Zwischenphase von ihr getrennt ist, entfaltet sich die Form dieser Fugen in vier Phasen:

---

<sup>16</sup> Die einzige weitere Engführung, die in den frühen Orgelfugen vorkommt, steht in BWV 536 (T. 136 ff.) und ist nur zweistimmig.

1. Die *Exposition* enthält vier Einsätze im Wechsel zwischen Dux und Comes in engem zeitlichen und tonräumlichen Abstand, wobei die Satzdicke in der Regel bis zur vollen Vierstimmigkeit aufgebaut wird.

2. Die „zweite Phase“, wie wir diesen Zwischenteil neutral nennen wollen, bringt eine lockere Folge von Einsätzen (zwischen 1 und 6), die das Thema in neue Lagen versetzen und den Stimmenverband durch Pausen auflockern; gleichzeitig wird auch themafreien Abschnitten größerer Raum gewährt. Die Einsatzstufen bleiben auf die der Exposition beschränkt, ohne freilich an irgendeine Reihenfolge gebunden zu sein.

3. In der *Phase tonaler Erweiterung* bleiben die Freiheiten der „zweiten Phase“ erhalten; hinzu kommt nunmehr die Versetzung des Themas auf Stufen, die in der Exposition noch nicht benutzt wurden.

4. Die *Finalphase* kehrt mit einem Einsatz oder einer Einsatzgruppe zu den Expositionsstufen I und V zurück; am Ende steht in aller Regel ein Tonika-Einsatz.

Die folgende Tabelle gibt einen nach den vier Phasen gegliederten Überblick über die Themeneinsätze der frühen Pedaliter-Fugen Bachs. Nicht aufgenommen wurden die h-Moll-Fuge BWV 579, die, wie erwähnt, auf tonale Erweiterung verzichtet, und die Doppelfuge über ein Thema von Legrenzi<sup>17</sup>, letztere weil ihre dreiteilige Form aus der zuerst einzelnen und dann gemeinsamen Durchfüh-

Frühe Orgelfugen mit tonaler Erweiterung: Übersicht über die Einsatzstufen\*

| BWV**             | Tonart | Exposition | Zweite Phase | Phase tonaler Erweiterung            | Finalphase |
|-------------------|--------|------------|--------------|--------------------------------------|------------|
| <b>Dur-Fugen</b>  |        |            |              |                                      |            |
| 532a              | D      | I V I V    | I V I        | VI III                               | V I        |
| 532               | D      | I V I V    | I V I        | VI III VII II <sup>‡</sup>           | V I        |
| 536               | A      | I v I V    | v I v I      | VI II IV                             | I V I I I  |
| 545               | C      | I V I V    | V V I V      | VI III V I IV II                     | I I        |
| 550               | G      | I v I v    | I v v        | VI VI III V II IV                    | I I        |
| 564               | C      | I v I v    | v I v        | III vii <sup>‡</sup> ii <sup>‡</sup> | V          |
| 566               | E      | I v I v    | I v I v V I  | VI                                   | V          |
| <b>Moll-Fugen</b> |        |            |              |                                      |            |
| 535               | g      | I V I V    | I V I        | III                                  | V I        |
| 543               | a      | I V I V    | I V          | III VII IV                           | I V I      |
| 578               | g      | I V I V    | I            | III III IV                           | I          |

\* Die Bezeichnung einer Stufe durch kleine Ziffer besagt, daß es sich um einen Comes-Einsatz in tonaler Beantwortung handelt. Ein hochgestelltes Erhöhungszeichen zeigt an, daß der betreffende Grundakkord mit tonartfremder erhöhter Terz gebildet ist (vgl. aber den Kommentar im Text zu BWV 564). Die Verbindung zweier aufeinanderfolgender Einsatzstufen durch Schrägstrich (BWV 536) bezeichnet eine enggeführte Einsatzgruppe.

\*\* Auf die Angabe der Satznummern wurde verzichtet; bei BWV 566 ist der erste fugierte Abschnitt (T. 34–112) gemeint.

<sup>17</sup> Zur thematischen Grundlage von BWV 574 vgl. R. Hill, *Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“*, BJ 1986, S. 105–107.

rung der beiden Themen resultiert und insofern mit der der anderen Fugen unvergleichbar ist.

Es muß betont werden, daß viele individuelle Nuancierungen der Fugen nicht in der Tabelle darstellbar sind und nur durch eine detaillierte Analyse der Einzelwerke gewürdigt werden könnten. In unserem Zusammenhang soll hauptsächlich die tonale Struktur der dritten Phase näher betrachtet werden.

Die Tabelle läßt gewisse Ordnungstendenzen sowohl in der Häufigkeit als auch in der Reihenfolge der Erweiterungsstufen erkennen. Die dominierende Position hat die Tonikaparallele (VI in Dur, III in Moll); sie leitet fast stets die dritte Phase ein (einzige Ausnahme ist BWV 564). Falls sie nicht die einzige Erweiterungsstufe bleibt (BWV 566, 535), folgt ihr meistens die Dominantparallele (III in Dur, VII in Moll). An dritter Stelle nach der Häufigkeit steht die Subdominante (IV. Stufe), die ihren Platz bevorzugt am Ende der dritten Phase erhält. In drei Dur-Fugen wird die Subdominant-Sphäre noch durch die Einführung der Subdominantparallele (II. Stufe) verstärkt, die entweder vor oder nach der Subdominante steht. Ist die Subdominante vorhanden, so beginnt die Finalphase mit einem Tonika-Einsatz, fehlt die Subdominante, so beginnt die Finalphase mit einem Dominant-Einsatz. Für die Reihenfolge der Einsatzstufen scheint allgemein zu gelten, daß benachbarte Einsätze nicht im Sekundverhältnis stehen sollen (einzige Ausnahme: BWV 578); und vermutlich ist das „irreguläre“ Vorkommen der Stufe V, also einer Expositionsstufe, innerhalb der Erweiterungsphase von BWV 550 dadurch zu erklären, daß die Nachbarschaft der Stufen III und II vermieden werden sollte.

Als allgemeine Charakterisierung läßt sich aus diesen Beobachtungen folgendes ableiten:

Die Gesamtform ist trotz der tonalen Erweiterung als kontinuierliche Entfaltung aus einem Thema heraus angelegt. Scharfe Gliederungseinschnitte werden vermieden, die Modulation durch die verschiedenen tonartlichen Bereiche vollzieht sich unauffällig und gleitend. Insbesondere wird die Phase tonaler Erweiterung in behutsamem Übergang erreicht, indem zuerst solche Tonarten berührt werden, die mit denen der Exposition terzverwandt sind (Tonikaparallele, Dominantparallele). Als markantestes harmonisches Ereignis wirkt meist die Rückkehr zur Grundtonart in der Finalphase: gewissermaßen ein Ersatz für die Toccatenschlüsse in den Fugen mit rudimentärer Pedalverwendung.

Toccatenhafte Schlüsse werden allerdings von Bach auch in den Pedaliter-Fugen nicht konsequent vermieden. Von den Fugen unserer Tabelle haben immerhin noch zwei (BWV 535 und 543) toccatische Schlußanhänge, vier schließen mit Partien toccatischen Charakters, die aus der Thematik entwickelt sind (BWV 532, 536, 550 und 564), und drei schließen mit einem Themeneinsatz auf der Tonika (BWV 545, 566/2 und 578, wobei zu berücksichtigen ist, daß die Fuge BWV 566/2 nicht am Schluß des Werkes steht). Daß eine toccatenhafte Coda sich nicht nur in einem Stück frühen Ursprungs wie BWV 535 findet, sondern auch noch in einem so reifen Werk wie BWV 543, läßt erkennen, daß das Vermeiden von Toccatenschlüssen für Bach keine Grundsatzfrage war.

Durch das Prinzip der „kontinuierlichen Entfaltung“ heben sich die frühen Orgelfugen von vermutlich späteren Werken ab, deren Form man eher als „architektonischen Aufbau“ mit deutlich markierten Gliederungsstellen beschreiben kann. Zur Verdeutlichung des Unterschiedes sei ein Werk herangezogen.

gen, das dem letzteren Prinzip folgt: die c-Moll-Fuge BWV 582/2. Ihre thematische Grundlage wird nicht von einem einzigen Thema gebildet, sondern von einem dreistimmigen thematischen Satz, bestehend aus der ersten Hälfte des Passacaglia-Basses als Hauptthema und zwei Kontrasubjekten. (Aus dieser Themenkonstellation ist die auf fünf Einsätze erweiterte Exposition zu erklären: erst mit dem 5. Einsatz ist jedes der drei Teilthemen in jeder Stimme mindestens einmal erklingen.)

Die Form der Fuge läßt sich am leichtesten verstehen, wenn man von der wechselnden Stimmenzahl ausgeht; danach sind drei Teile zu unterscheiden, von denen der mittlere wiederum drei Unterglieder hat:

| Formteil   | Takte  | Stimmen | Stufen der Themeneinsätze |
|------------|--------|---------|---------------------------|
| Exposition | 1–29   | S A T B | I V I V I                 |
|            | 30–52  | S A T   | III VII                   |
| Mittelteil | 53–56  | S A T B | V                         |
|            | 57–77  | A T B   | I                         |
| Schlußteil | 78–124 | S A T B | V IV I                    |

Die Harmonik trägt zwar zur Verdeutlichung des Aufbaus bei, doch tritt sie als formbildender Faktor hinter dem großflächig organisierten Wechsel der beteiligten Stimmen zurück. Vermutlich ist der Aufbau aus zwei vollstimmigen Rahmenteilen und einem in der Stimmenzahl reduzierten Mittelteil eine freie Analogie zum Wechsel von Tutti- und Solobesetzung und somit ein Reflex von Bachs Beschäftigung mit der Konzertform um 1713/14<sup>18</sup>. –

Einige der frühen Fugen bedürfen einer speziellen Diskussion, da sie scheinbar oder tatsächlich von den beschriebenen Normen abweichen.

1. Die Fuge D-Dur BWV 532/2, die die sonst nicht vorkommenden Stufen VII und II mit erhöhter Terz einführt, wird in Abschnitt IV b gesondert besprochen werden.

2. Nur scheinbar irregulär verhält sich die C-Dur-Fuge BWV 564/3, indem sie die „exotischen“ Einsatzstufen H-Dur und D-Dur einbezieht. Diese Einsätze bieten die Comes-Form des Themas und gehören – da das Thema moduliert – eigentlich der jeweiligen Unterquint-Stufe zu. So bilden die Einsätze „III“ und „vii“ zusammen einen e-Moll-Komplex, während die letzten beiden Einsätze auf

<sup>18</sup> In dieser Beurteilung trifft sich der Verfasser mit Peter Williams (*The Organ Music of J. S. Bach*, Vol. I, Cambridge 1980, S. 254), während Dietrich Kilian (*Studie über Bachs Fantasie und Fuge c-Moll*, in: *Hans Albrecht in memoriam – Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, hrsg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase, Kassel 1962, S. 127–135, speziell S. 134f.) die Passacaglia in die Arnstädter Periode verlegen möchte und George Stauffer (S. 107f.) das Werk in die frühen Weimarer Jahre datiert. Die Stellung von BWV 582 im Andreas-Bach-Buch (Leipzig MB, Hs. III. 8.4), der frühesten Quelle, schließt die Entstehung um die Mitte des zweiten Jahrzehnts nicht aus; vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 48f.

der Doppeldominante und der Dominante sich de facto zu einer Dominant-Tonika-Finalphase zusammenschließen. Isoliert steht die Fuge BWV 564 insofern, als sie in der Erweiterungsphase auf die Tonikaparallele verzichtet. Der Grund dafür dürfte darin zu suchen sein, daß a-Moll die Grundtonart des vorangehenden Adagio-Satzes war und deshalb in der Fuge aus Gründen der harmonischen Ökonomie nicht wiederholt werden sollte.

3. Nicht restlos fügt sich die C-Dur-Fuge BWV 545/2 in das Vierphasen-System ein. Innerhalb der Phase der tonalen Erweiterung stehen zwei Einsätze in G und C, die scheinbar die tonale Reprise einleiten; doch wird der Bereich der Expositionsstufen noch einmal mit je einem F- und d-Einsatz verlassen, um erst mit zwei Tonika-Einsätzen in den Außenstimmen endgültig wiederhergestellt zu werden. Der Tonartenkreis ist gegenüber dem Durchschnitt stark modifiziert, doch geschieht dies für den Gesamteindruck eher unauffällig; das Prinzip der kontinuierlichen Entfaltung ist durchaus gewahrt. Es scheint nicht ganz ausgeschlossen, daß das Stück ursprünglich kurz nach dem in T. 79 beginnenden C-Dur-Einsatz schließen sollte und daß die letzten vier Themeneinsätze erst das Ergebnis einer nachträglichen Erweiterung sind; jedoch sind keine Quellen erhalten, auf die sich eine derartige Annahme stützen könnte.

#### IV. BEMERKUNGEN ZU ZWEI STRITTIGEN FRAGEN

##### a) Zur Authentizität von Präludium und Fuge f-Moll BWV 534

Wir haben die Fuge f-Moll BWV 534/2 bisher nicht in unsere Analysen einbezogen, obwohl sie keine Konzertelemente enthält und somit nach unserer Definition unter die „frühen“ Orgelfugen Bachs einzureihen gewesen wäre. Der Grund dafür ist, daß neuerdings David Humphreys aufgrund von quellen- und stilkritischen Argumenten an der Authentizität dieses Werkes gewichtige Zweifel angemeldet hat<sup>19</sup>. Humphreys erfuhr bald darauf entschiedenen Widerspruch durch George Stauffer<sup>20</sup>. Da hier Meinung gegen Meinung steht, scheint das Problem der weiteren Diskussion zu bedürfen. Im folgenden soll versucht werden, unsere Beobachtungen an gesicherten Fugen Bachs für die Diskussion um die Echtheit von BWV 534 fruchtbar zu machen.

Wenn Humphreys unter seinen Argumenten gegen die Verfasserschaft Bachs „the lack of a coherent tonal plan“<sup>21</sup> nennt, so läßt sich dies aufgrund unserer Analyse der Modulationspläne von frühen Orgelfugen Bachs genauer belegen.

<sup>19</sup> D. Humphreys, *Did Bach Compose the F minor Prelude and Fugue BWV 534?*, in: *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, hrsg. von Peter Williams, London und New York 1985, S. 173–183.

<sup>20</sup> G. Stauffer, [Rezension von:] *Bach, Handel, Scarlatti ...* (s. Fußnote 19), *Musical Quarterly* 72, 1986, S. 272–282 (über BWV 534: S. 278–280).

<sup>21</sup> Humphreys, S. 177.

Ordnet man die Themeneinsätze der f-Moll-Fuge nach den vier Formphasen, so ergibt sich folgendes Bild:

| Exposition | Zweite Phase | Phase tonaler Erweiterung | Finalphase    |
|------------|--------------|---------------------------|---------------|
| I V I V I  | V I V I      | III V I III               | V V I V I V V |

Hier fällt zunächst einmal die Sparsamkeit bei der Einführung von Nebenstufen auf: Wir finden lediglich zwei Einsätze auf der Tonikaparallele As-Dur, die zudem noch getrennt sind durch zwei Einsätze auf den Expositionsstufen I und V – eine Zaghafteigkeit im Verlassen der Haupttonart, die in einem eklatanten Mißverhältnis steht zu den Ambitionen, die das Stück durch seine Länge von 138 Takten und das expressive Pathos seines Themas anmeldet. Nicht weniger befremdlich ist die harmonische Disposition der Schlußpartie. Statt einer relativ kurzen Phase der Wiederbestätigung der Tonart, wie sie bei Bach der Normalfall ist, stehen hier nach der Erweiterungsphase nicht weniger als sieben Einsätze auf Expositionsstufen, von denen fünf (darunter die letzten zwei!) auf der V. Stufe stehen. Die Schlußbildung zeigt keine der drei Verfahrensweisen, die wir sonst bei Bach finden (thematischer Schluß, toccatische Coda oder toccatenhafter Schluß mit Elementen des Themas); vielmehr folgen den beiden letzten c-Moll-Einsätzen noch 12 unthematische Takte, die mit einem eigens dafür erfundenen Motiv nach der Haupttonart zurücklenken. – Dies alles zeugt von einer formalen Orientierungslosigkeit, wie wir sie selbst in den frühesten bekannten Orgelfugen Bachs nicht antreffen.

Die kompositionstechnischen Defizite des Stückes lassen sich nicht dadurch erklären, daß man es besonders früh ansetzt. Auf die Beziehungen zu BWV 546 und 548 hat Humphreys schon hingewiesen. Zusätzlich sei angemerkt, daß der Komponist offenbar mit dem Präludium f-Moll aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* vertraut war, wie aus T. 96 ff. zu schließen ist. In der Vorhaltsfolge mit Terzen- und Sextenparallelen widerfährt ihm allerdings das Mißgeschick, einen Nonenvorhalt durch eine Oktave vorzubereiten (T. 98/99), ein Zug von mangelnder Professionalität, wie er für Bach undenkbar ist. Daß ein derartiger Lapsus im dreistimmigen Satz unterläuft, zeigt zugleich, daß man die kontrapunktischen Mängel des Stückes nicht, wie Stauffer es versuchte, damit erklären kann, daß Bach zur Zeit der Komposition „had some difficulty writing fugues containing more than four voices“<sup>22</sup>. –

Das Problem der Qualität ist auch von früheren Kommentatoren von BWV 534 schon gesehen worden. So hat etwa Helen Luvaas Fjerstad in ihrer Dissertation von 1979 eine gewisse Verlegenheit gegenüber der Fuge nicht geleugnet (obwohl sie Authentizitätszweifel nicht wagte): „The episodes, approximately two-fifth the material of the fugue, are among the weakest of the early Weimar period, with undisguised sequential tonal patterns and textural changes.“ Was sie zugunsten des Werkes glauben zu können, steht im Schlußsatz ihrer Würdigung: „The significance of this fugue lies mainly in its expressive

<sup>22</sup> Stauffer (s. Fußnote 20), S. 279.

qualities“<sup>23</sup>. Dieses Urteil, dem man zustimmen kann, besagt freilich nichts anderes, als daß hier expressive Präentionen angemeldet werden, die mangels technischer Versiertheit nicht eingelöst werden können. Kann dies etwas mit Bach zu tun haben, der nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel „schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fugisten“<sup>24</sup> geworden war? Die Bach-Forschung hat sich erst in neuerer Zeit ernsthaft vor die Notwendigkeit gestellt gesehen, mit solchen Möglichkeiten zu rechnen, und zwar im Falle der Orgelchoräle aus der „Neumeister-Sammlung“ der Yale University<sup>25</sup>. Hier handelt es sich allerdings um Werke, die nicht lange nach der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstanden sein dürften. Wenn man es dagegen mit einem Werk zu tun hat, dessen zeitstilistische Merkmale auf eine um Jahrzehnte spätere Entstehungszeit weisen, dann ist eine solche Argumentation nicht tragfähig. Wie immer BWV 534 zu Johann Sebastian Bachs Namen gekommen ist und wer immer der Komponist gewesen sein mag: unser Bild vom Orgel-Œuvre Bachs sollten wir mit diesem offensichtlichen Irrläufer nicht länger belasten.

#### b) *Zum Verhältnis der beiden Fassungen der Fuge D-Dur*

Von Bachs Orgelfuge in D-Dur existiert neben der in den Editionen wie in der musikalischen Praxis als Hauptversion behandelten Fassung BWV 532 noch eine zweite, und zwar wesentlich kürzere (BWV 532a); sie umfaßt nur 98 Takte gegenüber 137 der längeren Fassung.

Die Überlieferungssituation für die kürzere Fassung ist denkbar ungünstig. Heute ist die einzige Quelle für diese Version Bd. 4 der Peters-Ausgabe<sup>26</sup>. Der Herausgeber Friedrich Konrad Griepenkerl schrieb dazu im Vorwort:

„Am Schluß dieses Bandes legen wir noch eine Variante der Fuge nach einer sehr guten alten Handschrift bei, die zu interessantem Vergleich Veranlassung gibt. Zu bedauern ist nur, daß man nicht mit Sicherheit angeben kann, ob die Abweichungen, die sie enthält, von J. S. Bach selbst herrühren oder nicht.“

Die Quelle, die damals vorlag, ist heute nicht mehr greifbar, und da Griepenkerl nichts weiter mitgeteilt hat, als daß er sie als „sehr gut“ einschätzte, fehlt jeder Ansatzpunkt für eine Würdigung der Variante von der Überlieferung her. Wir besitzen nur den bei Peters mitgeteilten Notentext, der in NBA IV/6 erneut abgedruckt ist. Es kann sich um eine Frühfassung handeln, aber auch um eine nachträglich hergestellte Kurzfassung, die theoretisch sowohl vom Komponisten selbst als auch von einem anderen Bearbeiter stammen könnte.

<sup>23</sup> Fjerstad, S. 165.

<sup>24</sup> Dok III, S. 288.

<sup>25</sup> Vgl. dazu A. Dürr, *Kein Meister fällt vom Himmel: Zu Johann Sebastian Bachs Orgelchorälen der Neumeister-Sammlung*, in: *Musica* 40, 1986, S. 309–312; W. Breig, *Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen*, in: *Musik- kulturgeschichte – Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Petersen, Wiesbaden 1990, S. 167–182.

<sup>26</sup> Leipzig<sup>1</sup>/1845. Die Fassung BWV 532a wurde nach Dietrich Kilians Angabe (NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 342) erst in einer späteren Auflage aufgenommen.

Der einzige Weg zu einem Urteil über die Variante führt über die Einschätzung der Musik selbst. In der bisherigen Literatur sind dazu verschiedene Meinungen vertreten worden. Philipp Spitta hielt die Kurzfassung für eine spätere Umarbeitung von Bachs Hand, mit der der Komponist „das allzu üppig wuchernde Figurenwerk [...] beschnitten und das Ganze konzentrierter gemacht habe“<sup>27</sup>. Spätere Autoren neigten dazu, die Kurzfassung als Frühfassung zu betrachten. Peter Williams sympathisierte wieder stärker mit Spittas Auffassung, entschloß sich aber am Ende, das Problem unentschieden zu lassen<sup>28</sup>. Im folgenden soll das Verhältnis zwischen den Fassungen erneut diskutiert werden, wobei die Ergebnisse unserer Analysen die Argumentationsbasis verbreitern werden.

Zunächst einige allgemeine Erwägungen zu der Vorstellung, die kürzere Fassung sei als Reduktion aus der längeren entstanden. Wer ein Stück kürzen will, sucht sich möglichst wenige Stellen, an denen unauffällig Sprünge angebracht werden können. Diese Vorstellung läßt sich auf das Verhältnis von BWV 532 zu BWV 532a nicht anwenden. Stellt man sich die Kurzfassung als die spätere vor, so müßte man annehmen, daß der Bearbeiter stellenweise viel Mühe aufgewendet hätte, um lediglich zu geringfügigen Kürzungen zu gelangen. Wenn man ein Stück kürzt, dann versucht man außerdem, solche Stellen herauszunehmen, die Wiederholungen oder Quasi-Wiederholungen sind, denn nur so kann der Effekt der Straffung erreicht werden. Wäre die kürzere Fassung tatsächlich aus der längeren abgeleitet, so müßte man sich darüber wundern, daß der Bearbeiter meist solche Stellen gestrichen hat, durch die das Stück neuen Auftrieb erhält, besonders Modulationen in entfernte Tonarten und die große Schlußsteigerung. Schon aus diesem Grunde möchte man annehmen, daß die Kurzfassung Bachs erste Fassung ist und daß der Komponist später seine erste Konzeption durch Erweiterung und zahlreiche Detailänderungen in die bekannte große Fassung übergeführt hat.

Ein noch deutlicheres Bild vom Verhältnis der Fassungen ergibt sich, wenn man auf unsere Feststellungen über die Modulationspläne von Bachs frühen Orgelfugen zurückgreift. Vergleicht man anhand der Tabelle auf S.14 die Tonartenordnung der Themeneinsätze in BWV 532 und 532a mit der der übrigen Orgelfugen, so wird – in bemerkenswertem Kontrast zur Quellenüberlieferung – gerade die gut überlieferte Fassung BWV 532 zum Problem, während sich die Anlage von BWV 532a zwanglos in die der übrigen Werke einfügt. Die Phase der tonalen Erweiterung ist in BWV 532a mit je einem Einsatz auf der Tonikaparallele und der Dominantparallele besetzt und hat somit einen der schlichteren Modulationspläne unter den frühen Orgelfugen. Die zusätzlichen Einsatzstufen cis-Moll und E-Dur in BWV 532, deren Tonikadreiklänge nicht aus Tönen der Grundskala von D-Dur gebildet werden können, stehen dagegen im Kontext von Bachs frühen Orgelfugen gänzlich isoliert. (Daß BWV 564/3 nur scheinbar eine Parallele ist, wurde oben dargelegt.) Die Fassung BWV 532 ist also ein stilistisches Mixtum: Ihr thematisches Material ist typisch für die frühe

<sup>27</sup> Spitta I, S. 404f.

<sup>28</sup> Williams, Bd. I, S. 66.

Weimarer Zeit, während die Modulationsordnung für diese Schaffensperiode gänzlich untypisch ist.

Dieser Widerspruch ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß BWV 532 eine Revisionsfassung ist. In welchem Zusammenhang aber könnte sie entstanden sein? Die erst spät einsetzende Überlieferung gibt keine Anhaltspunkte. Doch kann man einen aufschlußreichen Parallelfall in der Umarbeitung der Fuge F-Dur BWV 901/2 zur Fuge As-Dur des zweiten *Wohltemperierten Klaviers* sehen. Die spätere Fassung hat folgenden thematischen Aufbau:

| Exposition | Zweite Phase | Phase tonaler Erweiterung              | Finalphase |
|------------|--------------|----------------------------------------|------------|
| I v I v    | I v I I      | VI V <sup>6</sup> II IV <sup>(b)</sup> | I v I      |

Die Frühfassung reichte nur bis zum Ende der zweiten Phase; tonale Erweiterung und Finalphase – zusammen mehr als die Hälfte des Umfangs einnehmend – sind Resultat der Überarbeitung. Dabei treten außer den üblichen Nebenstufen f-Moll und b-Moll so ungewöhnliche Weiterungen auf wie ein es-Moll-Einsatz und die Eintrübung des in Des-Dur beginnenden Themenzitats nach des-Moll. Als Bach die Fuge umarbeitete, mußte es ihm darauf ankommen, die schlichte Frühfassung so aufzuwerten, daß sie den Kunstansprüchen der Sammlung genüge und insbesondere neben einem harmonisch so reichen Stück wie dem vorangehenden Präludium bestehen konnte.

Bachs Intention bei der Umarbeitung und Erweiterung der Orgelfuge in D-Dur könnte ebenfalls gewesen sein, die Fuge dem mit ihr verbundenen langen, mehrteiligen und harmonisch ausladenden Präludium anzupassen. Und die Einführung der neuen Einsatzstufen könnte in der Weise interpretiert werden, daß Bach die ans Bizarre streifende Phantastik des Fugenthemas gleichsam auf den Bereich der Harmonik übertrug. Obwohl er dabei Mittel verwendete, die zur Zeit der ersten Konzeption noch außerhalb seiner Reichweite lagen, ist die Übertragung offensichtlich in einem Maße überzeugend, daß kein Spieler oder Hörer jemals einen Bruch empfunden hat.

So bleibt als Annahme, die allen Gegebenheiten des musikalischen Befundes am besten gerecht wird: Beide überlieferten Fassungen der Orgelfuge D-Dur sind authentisch; BWV 532a stammt aus der frühweimarer Zeit, BWV 532 ist eine spätere – wahrscheinlich wesentlich spätere – Revision.