

Bach-Jahrbuch

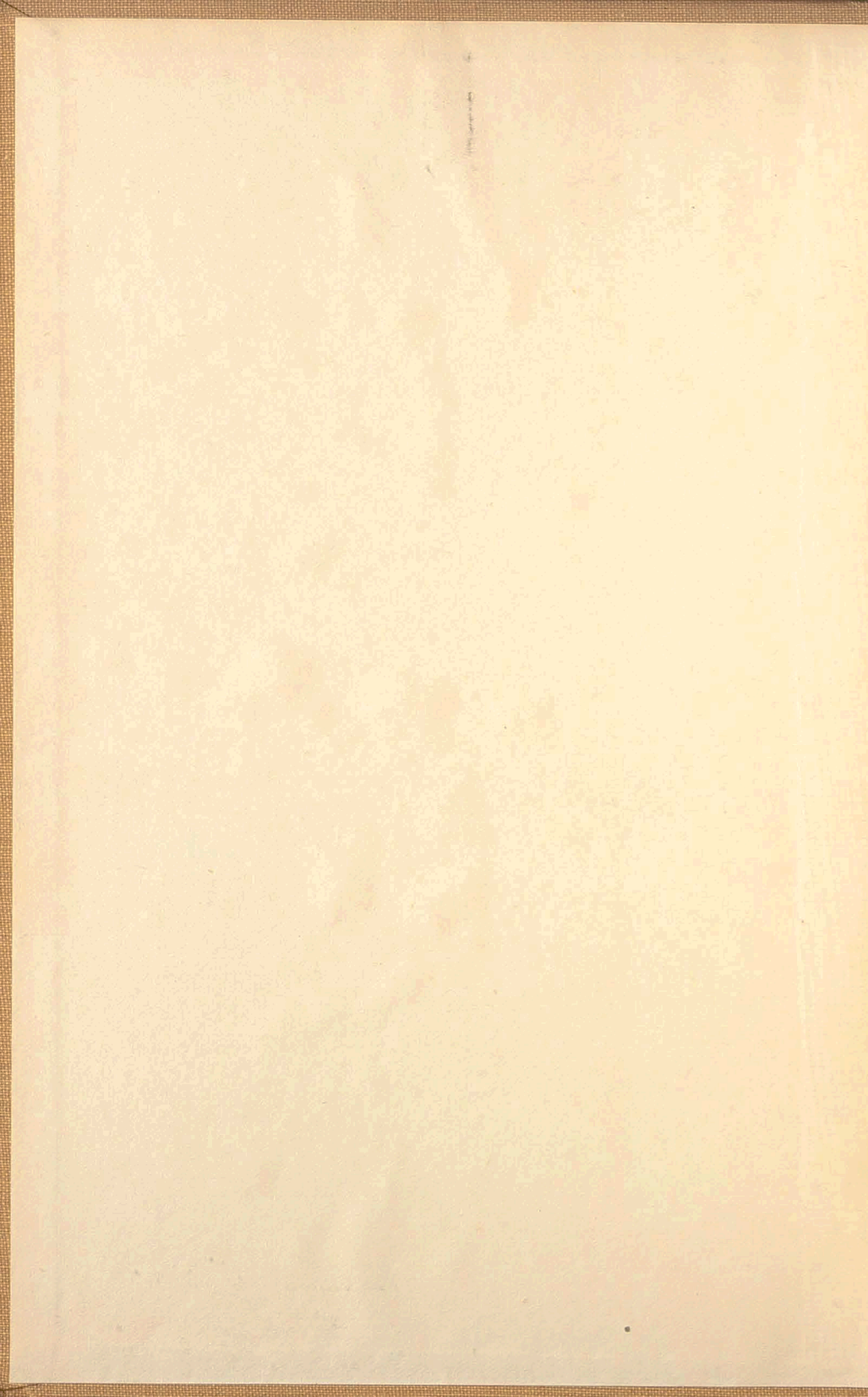
1924

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



Ich bin sicher, Sie sind im Besitz
 der Originalhandschrift
 des Aufsatzes "Kunst der Fuge".

Bach's letzte musikalische Niederschrift: das Ende der fragmentarischen Schlussfuge in der „Kunst der Fuge“ 1750.

VI Bach-Jahrbuch

21. Jahrgang 1924

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 25,3

Sächsische
Landesbibliothek
- 6. MRZ. 1963
Dresden

Inhalt.

| | Seite |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Friedrich Spitta † | V |
| Georg Bornemann † | VII |
| Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen † | IX |
| Wolfgang Graefer (Berlin-Nicolasssee), Bachs „Kunst der Fuge“ | 1 |
| Arnold Schering (Halle a. d. S.), Bach und das Schemellische Gesangbuch | 105 |
| Hans Löffler (Neustadt a. L.), Joh. Seb. Bach in Gera . . . | 125 |
| Georg Kinsky (Köln a. Rh.), Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels | 128 |
| Zwei Stammbuchblätter von W. Friedemann und E. Phil. Em. Bach | 139 |
| Kritik. Ernst Graf, Grundzüge der Orgeltechnif. Elementarschule des Triospieles. Joh. Seb. Bach im Gottesdienst, bespr. von H. Henkel. | 140 |
| Mitteilungen | 144 |
| Register zu den zweiten 10 Jahrgängen des Bachjahrbuchs von 1915 bis 1924. | 145 |
| Beilage: Tafel I—VI zu Wolfgang Graefer, Bachs „Kunst der Fuge“. | |



Friedrich Spitta

geb. am 10. Jan. 1852 zu Wittingen,
gest. am 7. Juni 1924 in Göttingen.

Der Sohn des Sängers von „Psalter und Harfe“, der jüngere Bruder des Bachbiographen, hat jahrzehntelang unserem Ausschusse angehört. Was er als Schüler in Hildesheim, als Student in Erlangen und Halle, als Pfarrer in Oberkassel (bei Bonn), als Professor in Straßburg und Göttingen für die heilige Tonkunst getan, wird ebenso unvergessen und fruchtbar bleiben wie das, was er als Forscher, Schriftsteller, Führer und Erzieher Unzähligen geworden ist. Auch der Sänger lebt im Gedächtnis dankbarer Zeitgenossen fort. Und was er uns so oft in unvergleichlicher Ergriffenheit gesungen hat, das rufen wir ihm in tiefer Bewegung nach:

„Da werden die Gerechten leuchten wie die Sonne in ihres Vaters Reich!“

Die Neue Bachgesellschaft.
D. Smend.



Dr. Georg Bornemann

geb. den 9. Nov. 1850 zu Leipzig,
gest. am 25. Dez. 1924 in Eisenach.

Unsere Gesellschaft beklagt einen weiteren Verlust: den Heimgang eines ihrer getreuesten und verdientesten Vorstandsmitglieder.

Georg Bornemann, dessen Heimat seit 1877 Eisenach war, hat in dieser Stadt rund 30 Jahre an der Spitze des Musiklebens gestanden und sich schon dadurch ein unvergängliches Gedächtnis gesichert. Unserem Vorstande gehörte er seit 1907 an. Seinem idealen Sinn, seiner künstlerisch wie wissenschaftlich feingebildeten Persönlichkeit, seiner Begeisterung und rastlosen Bemühung danken wir die Rettung des Bachhauses vor dem Untergang und dessen Ausbau zum Bachmuseum. Was diese Wallfahrtsstätte unserm Volke bedeutet, wird von Jahr zu Jahr offenkundiger; was sie in sich faßt, ist in erster Linie Bornemanns Tat. Man darf sie das Denkmal seines gesegneten Lebens nennen.

Sein Weg ist zuletzt von Heimsuchungen überschattet gewesen. Durch Freundschaftsdienst um sein beträchtliches Vermögen gebracht, verlor er am Tage des Revolutionsausbruchs, seinem 68. Geburtstag, das Augenlicht. Heldenhaft hat er sein Los getragen, bis ans Ende treu besorgt um seine Schöpfung, ihre Bereicherung, ihre Zukunft.

Dankbar und verehrungsvoll blicken wir dem edlen Mitarbeiter nach. Und das ewige Licht leuchte ihm!

Die Neue Bachgesellschaft.
D. Smend.



Dr. Georg Bornemann

geb. am 9. Mai 1850 in Berlin
gest. am 16. Sep. 1922 in Berlin

Seine Wirksamkeit erstreckt sich über einen Zeitraum von
vierteljahrhundert auf die verschiedensten Gebiete der
Naturgeschichte.

Seine wissenschaftliche Tätigkeit beginnt im Jahre 1872, als er
an der Universität Berlin als Assistent des Prof. Dr. G. Reichenow
angestellt wird. In dieser Eigenschaft beschäftigt er sich mit
der Bearbeitung der Sammlungen des Prof. Dr. G. Reichenow
und veröffentlicht eine Reihe von Arbeiten über die
Ornithologie der Provinz Brandenburg. Im Jahre 1878 wird er
als Assistent an die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften
in Berlin berufen. Hier beschäftigt er sich hauptsächlich mit
der Bearbeitung der Sammlungen des Prof. Dr. G. Reichenow
und veröffentlicht eine Reihe von Arbeiten über die
Ornithologie der Provinz Brandenburg. Im Jahre 1882 wird er
als Assistent an die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften
in Berlin berufen. Hier beschäftigt er sich hauptsächlich mit
der Bearbeitung der Sammlungen des Prof. Dr. G. Reichenow
und veröffentlicht eine Reihe von Arbeiten über die
Ornithologie der Provinz Brandenburg.

Im Jahre 1886 wird er als Professor an die Universität
in Berlin berufen. Hier beschäftigt er sich hauptsächlich mit
der Bearbeitung der Sammlungen des Prof. Dr. G. Reichenow
und veröffentlicht eine Reihe von Arbeiten über die
Ornithologie der Provinz Brandenburg. Im Jahre 1890 wird er
als Professor an die Universität in Berlin berufen. Hier
beschäftigt er sich hauptsächlich mit der Bearbeitung der
Sammlungen des Prof. Dr. G. Reichenow und veröffentlicht
eine Reihe von Arbeiten über die Ornithologie der Provinz
Brandenburg.

Im Jahre 1894 wird er als Professor an die Universität
in Berlin berufen. Hier beschäftigt er sich hauptsächlich mit
der Bearbeitung der Sammlungen des Prof. Dr. G. Reichenow
und veröffentlicht eine Reihe von Arbeiten über die
Ornithologie der Provinz Brandenburg.

Dr. Georg Bornemann
1850-1922



Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen,
Kgl. Hoheit.

gest. am 9. März 1925.

Mit dem Hinscheiden Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen betrauert die Neue Bachgesellschaft den Heimgang nicht nur eines edlen Menschen und vornehmen Charakters, sondern zugleich eines ihrer eifrigsten und kenntnisreichsten Förderer.

Von seinem Vater, dem Prinzregenten von Braunschweig, schon in jungen Jahren zur Pflege ernster Musik erzogen und selbst vorzüglicher Violinspieler, galt seine ganze Liebe der Kunst J. S. Bachs, für die er überall, wohin ihn sein Lebensweg führte (Königsberg, Camenz, Groß-Labarz) durch Aufführungen von Kantaten seine Kraft und sein hervorragendes Verständnis einsetzte. Seit Jahren ständiger Gast der Bachfeste und der großen Bachaufführungen in Berlin, ging er in diesen so auf, daß er nach dem Anhören des Qui tollis der Hohen Messe seinem Begleiter einmal zurief: „Hier fühle ich mich restlos glücklich!“

Die Neue Bachgesellschaft hat ihm für seine Tätigkeit als Mitglied des Ausschusses und der Kommission für das Bachhaus in Eisenach viel zu danken, da er mit ganzem Herzen bei der Sache war und jederzeit wertvolle Anregungen gab. Die Dankbarkeit und das Andenken des so früh im 44. Lebensjahre verbliebenen Prinzen wird in der Neuen Bachgesellschaft nie erlöschen!

Die Neue Bachgesellschaft.
Dr. Georg Schumann.



Handwritten title or heading, likely a name or title.

Handwritten text, possibly a name or a specific reference.

Handwritten text, possibly a date or a location.

Handwritten paragraph of text, appearing to be the start of a letter or a report.

Main body of handwritten text, consisting of several lines of cursive script.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a closing phrase.

Bachs „Kunst der Fuge“.

Von Wolfgang Graeser (Berlin-Nicolassee).

Vorbemerkung.

Wenn ich die folgenden Ausführungen — sie datieren aus dem Jahre 1923 — der Öffentlichkeit übergebe, so geschieht das weniger, um damit eine irgendwie umfassende Arbeit über dies schwierige Werk zu veröffentlichen, als vielmehr, um durch einige Beobachtungen an der Struktur der Kunst der Fuge, die vielleicht von Interesse sind, die Aufmerksamkeit wieder einmal auf eines der gewaltigsten Kulturdenkmäler des Deutschen Volkes zu lenken. Seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe (1750) sind nun gerade 175 Jahre verflossen, 175 Jahre, in denen Bachs letztes Werk der allgemeinsten Vergessenheit verfallen war. Hoffen wir, daß der Anlaß dieses Jubiläums Anlaß einer gerechteren Schätzung dieses kostbaren Schatzes der Nation werden möge. Die Ergebnisse der nachfolgenden Arbeit entwerthen sämtliche bisherigen Notenausgaben der Kunst der Fuge. Der Verlag Breitkopf & Härtel gemeinsam mit der Neuen Bachgesellschaft hat sich erfreulicherweise zu einer großzügigen Publikation entschlossen, welche eine praktische Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft und eine wissenschaftliche Ausgabe, Supplementband zur Gesamtausgabe der Alten Bachgesellschaft, und Stimmen des Werkes in der neuen Gestalt, sowie eine Faksimileausgabe der Autographen umfassen wird.

Für nähere Orientierung möchte ich auf Hugo Riemanns Arbeit im Handbuch der Fugenkomposition, III, hinweisen. Dort findet man ausführliche Analysen des Werkes, so daß ich mich in dieser Richtung auf Zusätze und Berichtigungen beschränken kann.

Dank schulde ich vor allem Herrn Professor Dr. Johannes Wolf für unermüdlige Unterstützung in Rat und Tat, Herrn Professor

Altmann und dem Verlagshaus für weitgehendes Entgegenkommen auf meine Vorschläge. Dank erstatte ich meinem Bruder Dr. H. Graefer für die Beschaffung mehrerer Beispiele der Tabelle III, welche ich seiner Dissertation über die instrumentale Kammermusik Telemanns entnehmen durfte. Referiert wurde über die Arbeit bereits in der Ortsgruppe Berlin der D. M. G., auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel (1924) und auf dem Essener Bachfest (1925).

I. Allgemeines.

Was ist die „Kunst der Fuge“ und wie entstand sie?

Die „Kunst der Fuge“ ist ein einheitliches praktisches Musikwerk im Stile der strengen Polyphonie, dessen 19 oder 22 einzelne Teile kunstvolle Fugen aller Gattungen über ein und dasselbe Thema und dessen Veränderungen in derselben Tonart d moll darstellen. Man könnte von einem kontrapunktischen Variationenwerk im Großen sprechen, wenn nicht seine Form eine wesentlich straffere wäre, als es bei solchem üblich ist. In der Tat haben wir in einem Gebilde vom Umfang eines der Teile des Wohltemperierten Klaviers¹⁾ nicht eine einfache Kollektion vor uns, wie dies Werk, sondern ein fest gefügtes und gegliedertes Ganze — wir werden sehen, wie fest es gefügt ist —, einen organischen Körper von den allergrößten Dimensionen. Schon die einzigartige Form würde ein längeres Verweilen lohnen.

Wir haben Grund zu glauben, daß auch Bach selber seinem letzten Werke eine außergewöhnliche Bedeutung beimaß, denn er ließ es in vollständiger Partitur im Druck erscheinen, eine Auszeichnung, die kaum einem Duzend seiner Kompositionen zuteil wurde, ja er verwob, und dies tat er zum ersten und einzigen Male in seinem Leben, seinen Namen Bach in schlichten Noten in die gewaltige Quadrupel- und Schlußfuge unseres Werkes, drückte ihm für alle Zeiten den Stempel seines Ich auf.

¹⁾ Seine Länge dürfte etwa der ungekürzten Matthäuspassion gleichkommen.

Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, als hätten wir in der Kunst der Fuge, die ja wie keines seiner Werke mit der Geschichte seines Lebensabends verknüpft ist, so tief in das Innere dieses großen Musikers blicken läßt, Bachs eigentliches Testament in Händen, die letzte Zusammenfassung alles dessen, was er und seine Kunst waren. Der ergreifende Choral, den er während seiner Blindheit dem Schwiegersohne Altnikol wenige Tage vor seinem Ende in die Feder diktierte, und der an Stelle der unvollendeten letzten Fuge die Kunst der Fuge beschließt, berührt uns wie die Weichte eines Sterbenden.

Es wird nützlich sein, wenn wir uns nach der Entstehung der „Kunst der Fuge“ erkundigen.

Diese Entstehung ist aufs engste mit einem anderen Werke der letzten Jahre verknüpft, das wir als den direkten Vorläufer und beinahe als einen Entwurf unserer „Kunst der Fuge“ ansehen müssen: mit dem „Musikalischen Opfer“ (1747). Dies ist eine Sammlung von Kanons und Fugen über ein einziges Thema.

Es liegt tief im Wesen unserer Kunst, einen einzigen Satz zum Gegenstande breiter Auseinandersetzungen zu machen und ganze Werke auf einem solchen aufzubauen. Nicht nur in allen Gattungen der musikalischen Formenwelt, in der Variation, der Fuge und allen kombinierten und freieren Formen finden wir dies Prinzip, auch in der Literatur spielt es eine außerordentliche Rolle.

Ein kurzer Satz, der in möglichst prägnanter Form irgend ein wichtiges Prinzip, einen entscheidenden Gedanken zum Ausdruck bringt, dessen ganzer umfassender Sinn aber erst nach tieferem Hineinversenken erkannt werden kann, etwa ein religiöser Glaubenssatz oder ein bedeutender Ausspruch, wird als These oder Thema gewählt. Und nun wird dieser Satz nach allen seinen Möglichkeiten ausgeschöpft, sein Sinn wird kommentiert, die eigenen Gedanken des Künstlers werden an das Thema angeknüpft. Das ganze Gebiet seiner Geltung entwickelt sich aus den wenigen, oft dunklen Worten.

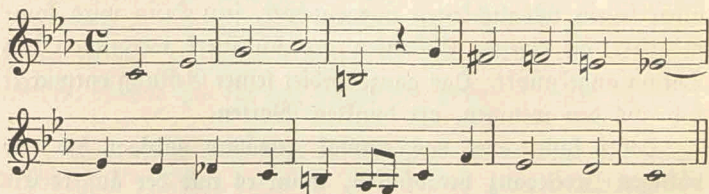
Dabei kann aber das einmal gewählte subject bis zur völligen Irrelevanz herabsinken, wenn es nur der äußere Er-

reger bedeutender Gedankengänge war, denn es kommt vielleicht mehr darauf an, was der Künstler imstande ist, aus dem Thema herauszuholen oder in dieses hineinzulegen, als was dies selber in sich schließt. Vielfach gibt dies lediglich die Richtung der Gedankengänge an, in der man durch das Thema angeregt zu immer weiteren und neuen Folgerungen fortschreitet. Doch auch eine starke formale Bedeutung kann dem Thema zukommen, es kann sich durch das aus ihm entstandene Kunstwerk hindurchziehen, gleichsam ein roter Faden, ihm Form verleihend, den Bereich der möglichen Anschauungen und Empfindungen begrenzend, dem Bau des Ganzen den Stempel der eigenen Struktur aufdrückend. Würde man solchen Gebilden das Thema entziehen, so würden sie zerfallen, es wäre, als löste man aus einem lebenden Körper das Gerüst der Knochen und reduzierte ihn dadurch zur formlosen Fleischmasse.

Das Prinzip, das ich mich eben zu beschreiben bemühte, bildet die Grundlage des ganzen späten Bachschen Schaffens, und es ist kein Wunder, daß ihm allein er seine letzten Werke widmete.

Bach begab sich auf das Drängen des Königs im Juni des Jahres 1747 nach Potsdam zu Friedrich dem Großen, und diesem denkwürdigen Zusammentreffen verdankt das „Musikalische Opfer“, jenes Werk, in dem sich in seltener Weise der größte Monarch und der größte Musiker seiner Zeit zusammenfanden, seine Entstehung (vgl. die Darstellung bei Forkel, Anlage 1). Der König stellte Bach die Aufgabe, über ein Fugenthema, welches er ihm selbst am Klavier vorspielte, zu phantasieren. Zu aller Bewunderung improvisierte Bach ein vollständiges dreistimmiges Ricercar und führte nachher über ein selbstgewähltes Thema sogar eine sechsstimmige Fuge aus.

Das königliche Thema



mit seinen herben, eigenartig kräftigen Schritten, seiner merkwürdigen Chromatik mag die Phantasie des Kantors weiter angeregt haben. Als er nach Leipzig zurückgekehrt war, unterwarf er es einer erschöpfenden Ausarbeitung. Schon nach wenigen Wochen sandte er dem Könige als sein „Musikalisches Opfer“ ein in Kupfer gestochenes Werk — das Dedikations-exemplar hat sich in der Amalienbibliothek erhalten und ist betitelt: Musikalisches Opfer Seiner königlichen Majestät in Preußen usw. allerunterthänigst gewidmet von J. S. Bach —, welches ein drei- und ein sechsstimmiges Ricercar, eine Triosonate, eine kanonische Fuge und neun Kanons aller Gattungen enthält. Die Stücke sind durch das gemeinsame Band des Themas zu einem losen, blühenden Strauß vereint, doch keine ordnende Hand hat sie verknüpft. In verschiedenen Raten, auf einzelne Blätter gestochen, wurden sie dem Könige übersandt. In diesen Kanons und Fugen erscheint das königliche Thema in den verschiedensten Verkleidungen und wird von kunstvoll imitierend geführten Stimmen umspielt, das Thema selber aber bleibt dem Kontrapunktischen Geschehen fern, in majestätischem Adel hebt es sich von dem immer neuen Hintergrunde ab, niemals mit ihm verschmelzend. Es entstanden so wahrhafte Meisterwerke; den kleinen Kanons in ihrer straffen Rhythmik haftet ein unsagbarer Stolz, etwas Hartes an.

So grandios auch die großen Schöpfungen, wie das unvergleichliche sechsstimmige Ricercare, sind, so war doch der Bereich des Themas begrenzt und bald erschöpft. Der charakteristische Individualismus der verminderten Septime und des chromatischen Ablaufs, auch die Ungleichheit der Verteilung der rhythmischen Werte auf das Thema gaben ihm einen zu speziellen Charakter, als daß es einem umfassenden allgemeinen Werke hätte als Grundlage dienen können. Das musikalische Opfer ist eben letzten Endes aus einer Improvisation entsprungen, und dies Wesen hat es auch bei seiner weiteren Ausgestaltung behalten. Das königliche subject war nicht das vollkommene Gefäß, welches jeden Inhalt willig aufnehmen und durch seinen kristallinen Schliß adeln konnte, es war nicht „absolut“ genug.

Die Aufgabe lockte, gewaltige Ideen entstanden in Bach, — l'appétit vient en mangeant — er brauchte ein Gefäß, ein vollkommen klares, geschliffenes Gefäß, um sie darein zu gießen. Diese Ideen waren von jenem abstrakten, allgemeinen Charakter, alles umfassend, wie sie in den letzten Schöpfungen der ganz großen Meister auftreten; darnach mußte das Thema geschaffen sein.

Das Thema des Königs gab den Rohstoff her, es verwandelte sich in die folgenden zwölf Noten:



Wir werden uns mit ihm im dritten Kapitel noch näher zu befassen haben.

In der Kunst der Fuge tritt nun eine systematische Behandlung dieser These ein. Nach allen Richtungen und Möglichkeiten wird sie ausgeschöpft, sie erweist sich als jene Schale, in die eine unerschöpfliche Fülle tiefer Gedanken gegossen wird. Vor unseren Augen entsteht ein Wunderbau, wie wir ihn in den früheren Werken des Meisters vergebens suchen.

Große Meister können über jedes Thema etwas unvergängliches sagen, doch um dem Allerletzten Ausdruck zu verleihen, brauchen sie auch einen würdigen, edlen Stoff.

Dies Thema ist der vollkommenen Vergeistigung nahe.

Die Arbeit an unserem Werk scheint das Schaffen der von mannigfaltiger Krankheit verdunkelten letzten Lebensjahre Bachs ausgefüllt zu haben, seine Entstehung ist wohl mit den Daten 1749—1750 verknüpft. Die tödliche Augenkrankheit verhinderte auch die Vollendung der Kunst der Fuge. Die letzte (Quadrupel-)Fuge ist ein Torso. Sie reicht etwa bis zu zwei Dritteln der geplanten Ausdehnung.

Bach ließ die Kunst der Fuge in Kupfer stechen, von wem, wissen wir nicht, und die Vermutungen Kusts und Spittas, die auf Schübler in Zella deuteten, wie die Behauptung Forkels (siehe Anlage 1), die Söhne Bachs hätten größtenteils den Stich besorgt, müssen wir offen lassen, weil wir sie nicht beweisen können. Doch ist der Stich, wie sich aus mehreren

autographen Quellen beweisen läßt, noch zu Lebzeiten des Verfassers begonnen worden. Vollendet wurde er zu seinen Lebzeiten gewiß nicht mehr, denn Bach arbeitete ja noch am Werke selber, oder war wenigstens von der verderblichen Krankheit schon so geschwächt, daß er sich nicht mehr um die Herausgabe kümmern konnte. Auf einem der Blätter, die die Niederschrift der unvollendeten Schlußfuge tragen, ist uns auf der Rückseite ein Fehlerverzeichnis zu einem Teil der Platten der Originalausgabe erhalten, welches bis zur Fuge 11 reicht und den Beweis erbringt, daß dieser erste Teil im wesentlichen den Intentionen des Autors entsprach, während man dies von den späteren Teilen des Stiches gewißlich nicht behaupten kann. Auch dies Fehlerverzeichnis wurde in der Originalausgabe nicht berücksichtigt. Doch scheint Bach die Platten einiger anderer schon fertiger Stücke gekannt zu haben, so z. B. die des Vergrößerungs- und Umkehrungskanons, auf den sich eine Notiz des Stichmanuskriptes bezieht. Wir können im allgemeinen annehmen, Bach habe den Stich im Zusammenhange nur bis zur Nummer 11 überwacht¹⁾. Wie wir später erkennen werden, findet sich schon in der nächsten Nummer ein ganz grober Fehler.

Die Verwirrung, welche durch Bachs Tod eingetreten war, hat ihre Schatten auf die Originalausgabe geworfen. Die Vollendung der Ausgabe scheint man dem Stecher überlassen zu haben, indem man ihm alle auf das Werk bezüglichen Manuskripte aus dem Nachlaß übergab.

Rust sagt im Vorwort zum XXV. Bande der Ausgabe der Bachgesellschaft: „Wenn ihn (Bach) seine nächste Umgebung, die ihn zu dieser Zeit pflegte, — seine Frau, seine Töchter und ein halb erwachsener Sohn, der 15jährige Johann Christian —, falsch verstanden, so ist das leicht erklärlich. Fragen über solch gelehrte Musik lagen ihnen insgesamt außer dem Bereich des Verständnisses, und mußten, aus ihrem Munde weiterverbreitet, selbstverständlich zu offenbaren Irrtümern führen.“

Der Stecher setzte sich also auf seine Weise mit dem ihm

¹⁾ Was auch Rust und Spitta glauben.

überlassenen Material auseinander, indem er alles, was noch nicht geordnet war, in bunter Reihenfolge abdruckte, wie es gerade kam, ohne sich darum zu kümmern, ob Stücke doppelt, oder in was für einer Reihenfolge sie vorkamen.

Das Produkt, welches nun noch im Jahre 1750 auf den Musikalienmarkt kam, war nicht dazu angetan, für das Werk Freunde zu werben. Der Stich äußerst unschön und plump, die Anordnung der Stücke ein vollständiges Chaos. Ältere Varianten von schon vorhandenen Stücken, die Rolle der sich spiegelbildlich entsprechenden Fugen vertauscht, keine Fuge am rechten Fleck. Man stelle sich etwa vor, der zweite Teil von Goethes Faust sei uns in sämtlichen bisherigen Drucken, von der Originalausgabe angefangen, in einer Form erhalten, bei der nicht nur die Reihenfolge der einzelnen Akte, sondern auch die Personen und Szenen verwechselt wären. Wie sollte man sich in diesem Pseudo-Faust zurechtfinden? Man würde ihn wohl kopfschüttelnd beiseite legen. In einem ähnlichen Zustande ist uns tatsächlich nichts geringeres als die Kunst der Fuge überliefert und zwar bis zum heutigen Tage.

Die trostlose Verschüttung ist zwar von allen Bachforschern erkannt worden, man stand ihr jedoch ziemlich ratlos gegenüber. Zwar wurden in Theorie und Praxis von Rust und Riemann u. a. Vorschläge zu einer Umordnung gemacht, aber sie alle entbehren der Folgerichtigkeit, Vollständigkeit und des Beweises, stürzen auch zum Teil die gesicherten Teile des Werkes um. Deswegen sind sie unhaltbar.

Wir werden im fünften Kapitel eine solche Neuordnung an Hand des authentischen und historischen Materials vollständig durchführen und beweisen. Auf ihr bauen sich unsere neuen Ausgaben des Werkes auf. Um den logischen Gang der Untersuchungen nicht zu gefährden, muß ich diese Neuordnung den folgenden Kapiteln zugrunde legen und vorderhand zur Orientierung auf die beigegebenen Tabellen verweisen.

An autographen Aufzeichnungen zur „Kunst der Fuge“ sind uns in der preussischen Staatsbibliothek in Berlin erhalten (vgl. Bibliographie im Supplementband der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft):

1. Das sogenannte Berliner Autograph, eine zusammenhängende ältere Niederschrift eines Teiles der Fugen in anderen Fassungen und in anderer Aufstellung. Dies Autograph wird uns bei der Neuaufstellung gute Dienste leisten können.

2. Mehrere lose Blätter, welche Teile des Stichmanuskriptes darstellen. Einen Teil des endgültigen Manuskriptes, das aber jedenfalls nur die dem Berliner Autograph gegenüber umgearbeiteten Stücke enthalten haben wird, müssen wir wohl endgültig als verloren beklagen.

Was bedeutet ein Werk wie die „Kunst der Fuge“ ihrer Zeit und was bedeutet es uns?

„Es fällt heraus“. Und warum? Weil es die gewöhnlichen Maße übersteigt.

Die ganz großen Menschen wachsen von einem gewissen Punkte ihrer Entwicklung an, nachdem sie das, was ihnen ihre Zeit bieten konnte, in sich aufgenommen und verarbeitet haben, selbständig weiter, ohne sich mehr um die Alltäglichkeiten ihrer Um- und Mitwelt zu bekümmern.

Bach stellt den Abschluß einer großen musikalischen Stilperiode dar, die man in neuerer Zeit mit Barockmusik bezeichnet hat. Genauer gesagt versinnbildlicht er das große Ringen der beiden Lebensprinzipien unserer Musik: des harmonischen, vertikalen, neuen, mit dem linearen, horizontalen, alten.

Die Geschichte entschied gegen das alte Prinzip, Bach stellte sich bewußt gegen die Geschichte.

Es ist interessant, den Kampf dieser Prinzipien in Bachs Entwicklung zu verfolgen. Nennen ihn doch die einen den größten Kontrapunktiker, die anderen den größten Harmoniker aller Zeiten. Ich glaube, diejenigen, die das Letztere als das Entscheidende betrachten, kennen seine letzten Werke nicht.

Die Entwicklung Bachs begann um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Sie ging aus von der protestantischen Kirchenmusik der deutschen Organisten dieser Zeit und sie erhielt wesentliche Befruchtung aus Frankreich und Italien. Es lag im Wesen einer so großen und tiefen Persönlichkeit wie derjenigen Bachs, die Prinzipien und Probleme, welche die musi-

kalische Welt beherrschten, als er seine ersten Eindrücke empfing, als sein Geist musikalisch zu denken begann, vollständig in sich aufzunehmen, aufzufaugen und dann selbständig, ohne äußerliche Beeinflussung zu Ende zu denken, zu lösen.

So sehen wir den jungen Thüringer am Anfange in seiner Umgebung, den Werken eines Kuhnau, Pachelbel, verschwinden; doch mehr und mehr hebt er sich ab, bis er zu der felsenhaft gigantischen Persönlichkeit wurde, die wir einsam in seiner mittleren und späten Zeit über das immer schaler und flacher werdende Gewirr der musikalischen Erscheinungen ragen sehen.

Die deutsche tiefe und ernste Natur des Kantors war dazu geeignet, solche inneren Probleme und Widersprüche der Musik besonders gründlich in sich aufzunehmen und sie mit der ganzen Schwere seines nordischen Geistes zu durchdringen, die seinen Werken eigen ist. Wir stehen in einem der wichtigsten Brennpunkte unserer Musikentwicklung. Was sich in den Jahren von 1700 bis 1750 vollzog, war nichts Geringeres, als der Sturz einer Jahrhunderte alten Weltanschauung. Der „Mannheimerismus“ stand in Europa mit einem Male triumphierend auf dem Plan.

Bach ist einer der großen Konservativen. Er faßte den ganzen Komplex dessen, was vor ihm und um ihn gewesen war, was unrettbar dem Untergange geweiht war, nochmals zusammen, zog auch die letzte Konsequenz daraus. Man denkt an Confuzius, der in dem Streben, das wankende Reich zu retten, das Alte zusammenfaßte und so aus starrestem Konservatismus ein Neues schuf, das zwei Jahrtausende eine der größten Kulturen der Erde beherrschen sollte.

Durch Bachs Werke zieht sich, von der Jugend bis ins Greisenalter, eine stetige und unerbittliche Entwicklung. Freilich tief liegend und den Wenigsten erkennbar, aber sicherlich ebenso bedeutend wie diejenige Beethovens von op. 18 bis op. 135. Mit unerbittlicher Logik führte er die Probleme der barocken Polyphonie, jene Kämpfe des harmonischen und linearen Prinzips, durch, bis er zu der gewaltigen Synthese gelangte, welche seinen Stil schuf: dem reinen Satz.

Dieser reine Satz, das Ergebnis einer semizentennären Ent-

wickelung, tritt uns in seiner Kunst der Fuge in der vollkommensten Form entgegen. Als letzte Konsequenz. Alle irdischen Schlacken, alles Trübe, alle Schwere, alle Fesseln der äußeren Form hatte er auf seinem langen Wege abgestreift, und er gelangte endlich zu einem so hohen Grade von Abstraktion, daß diese letzten Dokumente durch ihre unerbittliche Vollkommenheit vielen beängstigend in ihrer Größe wirken.

Alles Unwesentliche ist abgestreift, nur Wesentliches, Extrakt blieb zurück. Wir müssen uns darüber klar sein, daß der größte Teil sonstiger Musik aus Unwesentlichkeiten besteht. Und wir müssen uns auch darüber klar sein, daß dasjenige, welches wir mit dem absoluten Gehalte, dem absoluten Werte, dem Zeitlosen, Unvergänglichen eines Kunstwerkes bezeichnen, eben jenes Wesentliche ist. Die Kunst der Fuge ist in Wahrheit zeitlos und stillos.

Mit diesem fortschreitenden Abstraktionsprozeß entfernte sich Bach immer mehr von dem Greifbar-Faßbar-Fühlbaren in der Kunst. Er näherte sich vom Sinnlichen dem Übersinnlichen. Und dies Übersinnliche ist es, was dem Genuß solcher Schöpfungen so große Schwierigkeiten entgegensezt, besser gesagt, was an den Aufnehmenden so große Anforderungen stellt, das ist es auch, was jene seltsamen Empfindungen des Unheimlichen, Leeren, Unfaßbaren, dieses plötzliche Erstarren vor der Leidenschaftslosigkeit und abgeklärten Ruhe aufsteigen läßt.

Das Resultat, zu dem Bach gelangte, war kein sehr günstiges für das harmonische Prinzip, ich erinnere daran, was wir in der letzten Periode bei Beethoven beobachten können. Wir sehen zwar, wie die harmonische Linie Bachs durchtränkt ist von harmonischer Auffassung, harmonischem Sinn, aber jede selbständige Stellung wird der Harmonie genommen, wie sie in früheren Werken noch eingeräumt war. Sie hat sich von nun an unterzuordnen unter die gemeinsamen Gesetze des gemeinsamen Gebildes, der Verschmelzung des reinen Satzes. In diesem Satze genügen zwar alle Fortschreitungen den harmonischen Gesetzen, sie geschehen aber sämtlich als Funktion einer Menge streng linear-kontrapunktischer Fortschreitungen, sie werden zur Nebenbedingung.

Der Kontrapunkt ist in den letzten Folgerungen einer tausendjährigen Entwicklung wieder auf seinen Ausgangspunkt zurückgekommen, freilich nur scheinbar.

Der Wesen zahllose Menge entwickelt sich,
Doch jedes wendet sich zurück zu seiner Wurzel.
Zurückgewandt sein zur Wurzel, das ist Stille.
Stille, das ist Rückkehr zur Bestimmung.
Rückkehr zur Bestimmung, das ist Ewigkeit.

Daü-de-djing 16.

Stellen wir uns ein solches Werk, wie die „Kunst der Fuge“ im Rahmen der galanten Musik um 1750 vor: Melodiösität, Mattheson, — der übrigens sagte, ein jeder In- und Ausländer möge an diese Seltenheit nur seinen Louis d'or wenden, — Stamitz, Graun. Mit unverkennbarem Lächeln werden wir sagen: das ist nicht die richtige Umgebung. Nein, da paßte es nicht hinein. Und ebensogut hat es nicht hineingepaßt in das 19. Jahrhundert und wird nicht hineinpaffen in das zwanzigste. Aus dem einfachen Grunde, weil seine Dimensionen zu groß bemessen sind für die gewöhnlichen menschlichen Maßstäbe.

II. Prinzipien des Kontrapunkts.

Es ist ein beinahe aussichtsloses oder zum mindesten vermessenes Unterfangen, mit den Mitteln unserer heutigen Musikwissenschaft an ein so enorm schwieriges Werk, wie die Kunst der Fuge, von der formalen Seite heranzutreten. Wir sind genötigt, statt mit einer wohldurchdachten und eindeutigen wissenschaftlichen Sprache und Terminologie, mit hinkenden Vergleichen, technischen Bezeichnungen aus anderen Gebieten und trügerischen Analogien zu arbeiten. Wenn es hoch kommt, können wir eine leidliche Beschreibung eines vorgelegten musikalischen Vorganges anfertigen, aber niemals eine Erklärung mit anderen als den genannten mehr oder weniger vagen Vorstellungen geben.

Wenn ich nun auf einige Zusammenhänge aufmerksam mache, so geschieht es nicht, um Probleme zu lösen, sondern um solche aufzurollen, und um gleichzeitig eine Richtung anzugeben, in der ich die in den Kapiteln III, IV, V zu machenden Beobachtungen an unserem Werke erklärt wissen möchte. Ein genaueres Eingehen auf unsere Probleme würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen¹⁾.

Die Elemente unserer Musik sind:

1. Töne,
2. Linien,
3. Harmonien.

Aus diesen drei Sorten von Dingen, welche mit verschiedenen zeitlichen Werten bedacht werden können, baut sich unsere Musik auf. Unter Linie möchte ich diejenigen Dinge verstanden wissen, die wir als kontrapunktische oder melodische Linien kennen, ohne diesen Begriff weiter zu untersuchen.

Es ergeben sich verschiedene Musikauffassungen, ja verschiedene Musiksysteme, je nachdem man eines dieser drei Elemente als das ursprüngliche ansieht und die anderen beiden daraus erklärt. Man kann demnach sagen, die Musik — wohlverstanden unsere mehrstimmige — sei eine Menge von Tönen, oder sie sei eine Menge von Harmonien, oder von Tönen und Harmonien, oder usw. Die anschaulichste und geläufigste Deutung ist diejenige, die aus sagt, die Musik sei eine Menge von Tönen. Gegenstand der Untersuchungen sind aber nicht die Töne selbst, denn deren spezielle Beschaffenheit spielt gar keine Rolle, sondern die Verknüpfungen und Verbindungen der Töne untereinander.

Es wird uns interessieren, ob wir gewisse Analogien zwischen den Gebilden, die man in der Geometrie aus Punkten aufbaut und unseren aus Tönen hergestellten erkennen können.

Das wichtigste Grundprinzip der festen Körper, und die Geometrie ist nichts anderes als das Studium der festen Körper, ist die Eigenschaft der Symmetrie. Diese Eigenschaft

¹⁾ Ich behalte mir vor, in einigen Jahren mit anderen Waffen an diese Fragen näher heranzutreten.

spielt in der Musik eine so ungeheure Rolle, daß sie verdient, an erster Stelle betrachtet zu werden. Wir werden in der „Kunst der Fuge“ ihre beinahe uneingeschränkte Herrschaft besonders deutlich erkennen.

Was wir unter Symmetrie zu verstehen haben, wissen wir alle. Wir nennen das Verhältnis eines Dinges zu seinem Spiegelbilde symmetrisch und übertragen diese anschauungsmäßige Tatsache ohne weiteres auf uns ähnlich vorkommende Erscheinungen¹⁾. Ganz allgemein gesprochen verkörpert der Begriff Symmetrie die Möglichkeit des Gegensatzes in der Welt, all das, was wir in das Wörtchen „gegen“ hineinlegen, die Möglichkeit der „Umkehrung“ eines Vorganges. Man könnte auch sagen, das Vorhandensein der Begriffe positiv und negativ. Würden wir uns diese Begriffe aus der Welt verbannt denken, so würden diese in demselben Augenblick unweigerlich wieder in jenes Chaos zurückkehren, aus welchem sie die Mühe eines Schöpfers hervorbrachte. Die alten Naturphilosophen wußten wohl, warum sie ihre Welt das Spiel der symmetrischen Prinzipien Yang und Yin nannten.

Hoffentlich habe ich diejenigen beschwichtigt, die ein gewisses Unbehagen vor dem Worte Symmetrie, das zu phantasievollen Spekulationen Anlaß gegeben hat, nicht verbergen können, die darin Formalismus, Schematismus sehen und es am liebsten ganz aus der ‚göttlichen‘ Kunst verbannen möchten.

Daß die Symmetrieeigenschaft für die Elemente unserer Musik, als welche wir die Töne ansahen, gesichert ist, erhellt aus der Tatsache, daß wir imstande sind, durch eine einfache Vorschrift einem jeden Tone der Tonart einen symmetrisch entsprechenden zuzuordnen, also wie wir sagen, die Tonschritte durch Spiegelung umkehren können. In moll können wir z. B. die dritte Stufe der Leiter fest lassen und um sie herum spiegeln. Dann wird, wenn wir Bild und Spiegelbild untereinander schreiben:

| | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|----|
| | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| zu | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 7, |

¹⁾ Auf eine schärfere Fassung dieses ursprünglich aus der Optik stammenden Begriffes müssen wir hier verzichten.

d. h. wir haben damit eine mathematische Substitution vorgenommen. Bei nochmaliger Anwendung erhalten wir die Identität.

Jedermann weiß auch, daß man eine solche Umkehrung bei beliebigen Linien vornehmen kann und daß sich bei geeigneter Wahl der Vorschrift auch die Harmonien spiegeln. So geht bei dem obigen Beispiel die Dominante in die Unterdominante über und umgekehrt, während die Tonika unverändert bleibt. Diese Form der Spiegelung ist die in der Kunst der Fuge durchweg gewählte.

Anders steht es mit unserem Prinzip in den höheren Formen der Polyphonie, den Fugen und Kanons, denn hier ist die Verifizierung nicht sofort durchführbar. Hier können wir nur die Vermutung und Hoffnung aussprechen, daß wir einmal Klarheit erlangen können.

Erfahrungsgemäß wissen und vermuten wir, daß alle Gesetze der Musik in einem Knüpfen und Lösen gewisser Spannungen bestehen, die während der Entwicklung eines Werkes aufgetreten sind, und die am Schlusse sämtlich gelöst sein müssen, wenn sich nicht die deutliche Empfindung des Unbefriedigtseins einstellen soll. Die Ebenmäßigkeit und ästhetische Wirkung beruht wesentlich auf dem inneren Gleichgewicht, das in einem Werke herrscht. Darin finden wir unser Prinzip wieder: wir haben etwas der *actio* und *reactio* Newtons sehr ähnliches vor uns. Die Beziehung zwischen Spannungen und Entspannungen muß eine symmetrische sein.

Wenden wir uns den realen Werken der kontrapunktischen Perioden zu. Wir finden darinnen Imitationen, Fugen, Kanons, Ciacconen, Variationen, Choral- oder Cantus firmus-Bearbeitungen und anderes mehr vor; scheinbar vollkommen verschiedene und voneinander getrennte Gebilde. Doch lassen wir uns nicht von äußerlichen Unterschieden täuschen, sie sind gegenüber den inneren Zusammenhängen von geringer Bedeutung.

Was ist allen diesen Gattungen von Werken gemeinsam und worin unterscheiden sie sich? Gemeinsam ist jedenfalls die Bearbeitung eines oder mehrerer dem Werke als These voran-

gestellter *subiecta*, welche den Bereich der daran geknüpften Betrachtungen abgrenzen. Dies ist die Zusammenfassung beinahe aller musikalischen Formen. Gemeinsam ist einer bestimmten Gruppe dieser Formen, ich möchte sie die *imitatorische* nennen, ein gewisses Bildungsprinzip, welches ihre gesamte Struktur bestimmt, das Prinzip der Durchführung. Sämtliche Werke des kontrapunktischen und imitatorischen Stiles lassen sich als eine größere oder geringere Menge von Durchführungen auffassen.

Es entsteht die Frage: Was haben wir unter einer Durchführung zu verstehen, was ist eine Durchführung? Ich gestehe, daß mich diese Frage in nicht geringe Verlegenheit bringt und ich fürchte, es geht uns allen ebenso. „Eine Durchführung ist ein abgeschlossenes System von thematischen Einsätzen in verschiedenen Stimmen eines polyphonen Satzes. Dabei gilt die Regel, eine vollständige Durchführung solle Einsätze in allen vorhandenen Stimmen enthalten.“ Diese Definition ist wohl richtig, sie kann leidlich beschreiben, nicht erklären.

Wenn wir den ästhetischen Inhalt einer Symmetrie, wie es z. B. Mach tut, als die Wiederholung eines Eindrucks auffassen würden, so könnten wir auch in dem Durchführungsprinzip etwas der Symmetrie ähnliches finden. Das Spiel von Frage und Antwort, welches sich zwischen dem *Comes* und *Dux* entspinnt, ist gewiß jener Wiederholung nahe verwandt. Mit der bloßen Anschauung läßt sich aber darauf keine Antwort geben.

Doch wir wollen etwas systematischer vorgehen. In der Kunst der Fuge wird uns eine so große Mannigfaltigkeit der kontrapunktischen Formen, die wir in diesem Werke alle mit dem Namen Fuge belegen, obwohl kaum einige nach unseren Schuldefinitionen diesen Namen verdienen, entgegentreten, daß es gut sein wird, wenn wir uns vorher überlegen, wie sich unsere herkömmlichen Vorstellungen einer Fuge oder sonst eines anderen kontrapunktischen Werkes zu den wirklichen Tatsachen verhalten. In Wahrheit haben sich ja im Laufe der Jahrhunderte die Vorstellungen und die Formen völlig verändert, alle wirklich produktiven Fugenschreiber haben ihre Komposi-

tionen nicht nach Schulregeln gebaut, sondern diese sind aus ihrem intuitiven formalen Empfinden erwachsen, und man hat später versucht, aus diesen Gebilden wieder möglichst einfache Regeln herauszuziehen, um das Schreiben von Fugen denen zu ermöglichen, die mit jenem intuitiven Formgefühl nicht begabt waren.

Die Kontrapunktischen musikalischen Formen unterscheiden sich von den freien durch eine besonders klare und einfache Struktur, die ihnen allen gemeinsam ist. Es schmeichelt unserem Streben, scheinbar möglichst verschiedene Erscheinungen unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt zusammenzufassen, wenn wir versuchen, all die Kontrapunktischen Erscheinungen unter einen Hut zu bringen.

Bezeichnen wir die Zusammenfassung irgendwelcher Dinge zu einem Ganzen eine Menge dieser Dinge und die Dinge selber als die Elemente der Menge, so bekommen wir etwa das folgende Bild einer Kontrapunktischen Form: eine Kontrapunktische Form ist eine Menge von Mengen von Mengen.

Das klingt etwas abstrus, wir wollen aber gleich sehen, was wir uns darunter vorzustellen haben. Bauen wir einmal ein Kontrapunktisches Werk auf. Da haben wir zunächst ein Thema. Dies ist eine Zusammenfassung gewisser Töne, also eine Menge, deren Elemente Töne sind. Aus diesem Thema bilden wir eine Durchführung in irgendeiner Form. Immer wird diese Durchführung die Zusammenfassung gewisser Themaeinsätze zu einem Ganzen sein, also eine Menge, deren Elemente Themen sind. Da die Themen selber Mengen von Tönen sind, so ist die Durchführung eine Menge von Mengen. Und eine Kontrapunktische Form, ein Kontrapunktisches Musikstück ist die Zusammenfassung gewisser Durchführungen zu einem Ganzen, also eine Menge, deren Elemente Mengen von Mengen sind, wir können also sagen: eine Menge von Mengen von Mengen.

Die Bezeichnungsweise ist so allgemein gewählt, daß man in diesen Mengen auch alle Bestandteile, die nicht zu den Themen und nicht zu den Durchführungen gehören, wie die Zwischenspiele ohne weiteres unterbringen kann. Wir haben

damit eine tatsächliche Zusammenfassung aller kontrapunktischen Kompositionsformen erhalten, welche nun ihrerseits lediglich Spezialtypen unserer ganz allgemeinen Form darstellen¹⁾.

Ich möchte mich hier nicht weiter mit den Möglichkeiten der Bildung von Themen und der Anordnung von Durchführungen befassen, sondern zur Betrachtung der Durchführungen selber übergehen, da diese für die formale Struktur eines Werkes und zumal unserer Kunst der Fuge von größter Bedeutung sind. Wir können auch kaum in einem anderen Werke so viele schöne Beispiele verschiedener Durchführungstypen beieinander finden, wie eben hier. Unsere Betrachtungen gelten dann in einem viel höherem Maße allgemein, weil aus der Zusammenfassung von Durchführungen zu einem Ganzen eine wesentlich größere Mannigfaltigkeit der kontrapunktischen Typen hervorgeht, als sich bei den Durchführungen selber findet. Die Verschiedenheiten dieser Werke liegen auch in erster Linie darin, daß bei der Zusammenfassung von Durchführungen und freien Bestandteilen zu einem Ganzen erheblich mehr willkürliche Momente auftreten als in den Durchführungen.

Die Durchführung will durch Vervielfältigung eines Themas in mehreren wenig voneinander abweichenden Exemplaren und deren zeitliche Anordnung aus diesen Elementen oder Bausteinen ein geordnetes Ganze fügen. Dabei bedient sie sich einer abwechselnden Aufstellung von Vertretern zweier Sorten von Exemplaren des Themas. Diese beiden Sorten verkörpern den nötigen Gegensatz, wir nennen sie *Dux* und *Comes*. Die Regel ist eine abwechslungsweise Aufstellung von *Dux* und *Comes*. Dann bilden immer drei Einsätze *Dux-Comes-Dux* eine geschlossene Symmetrie. Doch sind durchaus auch andere Aufstellungen möglich, wenn sie nur die Symmetrie und das Gleichgewicht bewahren, so *DDCC*, *CDCD*, oder gar *DDDCCC* usw., welche alle gleichberechtigt sind; man findet hierfür in der Kunst der Fuge die mannigfachsten Beispiele.

¹⁾ Zu einer eindeutigen Charakterisierung benötigt man noch spezielle Bedingungen.

Ist mit der Verschiedenheit der Abwechslungen zwischen den beiden Formen *Dux* und *Comes* im Bau der Durchführung die erste Willkürliche gegeben, so findet eine zweite von noch größerer Bedeutung bei Betrachtung der Stimmenfolge der Einsätze Eingang. Unter einer Willkürlichen will ich eine Größe verstehen, die mehrerer Werte fähig ist. In unseren Fällen treten stets nur Willkürliche auf, die eine geringe, jedenfalls begrenzte Anzahl verschiedener Werte annehmen können, sog. arithmetische Veränderliche.

Diese Freiheit in der Aufeinanderfolge der einzelnen imitatorischen Einsätze in den vorhandenen Stimmen bestimmt die Lagebeziehungen der einzelnen Exemplare des Themas nur in roher Weise. Je nachdem, ob der Einsatz in einer höheren oder tieferen Stimme erfolgt, wird er auch in der Tonhöhe im allgemeinen höher oder tiefer gelegen sein. Die Stimmenfolge enthält die Beziehungen: vor, nach oder gleich (Anordnung, „zwischen“).

Es ist klar, daß die Willkür sich auf die permutatorischen Möglichkeiten bezieht. Bei einer Anzahl von drei Stimmen sind die sechs möglichen Stimmenfolgen, wenn wir Sopran, Alt, Tenor, mit a, b, c benennen: abc, acb, bac, bca, cab, cba.

Bei vollständigen Durchführungen ist es natürlich mit vier, fünf usw. Stimmen genau ebenso.

Nun ist es aber durchaus nicht nötig, daß jede Durchführung immer ebensoviel Einsätze zählt, als Stimmen vorhanden sind. Es kommen häufig Durchführungen mit geringerer oder größerer Stimmenzahl vor. Die neue Willkür berechnet sich nach der Anzahl von Kombinationen der n -Elemente zur k -ten Klasse mit oder ohne Wiederholungen. Man vergleiche z. B. die Dreier-Durchführungen der sechsten und die verlängerten der siebenten Fuge.

Eine weitere Willkürliche geht in unsere Durchführung ein, wenn wir auf den zeitlichen Abstand der Einsätze achten. Es kann sein, daß zwei Einsätze direkt aneinander anschließen, daß also zwischen dem Ende des ersten und Anfang des zweiten kein Zwischenraum besteht¹⁾, dann werden wir den Abstand als

¹⁾ Besser: kein Element unserer Menge (Töne) liegt.

Null bezeichnen. Es kann ferner vorkommen, daß ein Zwischenraum besteht¹⁾, die Einsätze also nicht direkt anschließen, dann haben wir es mit einem positiven Abstand zu tun, und wenn sich endlich der Anfang des zweiten mit dem Ende des ersten überdecken²⁾, so ist der Abstand negativ zu nennen. Den letzten Fall nennen wir auch Engführung. Der negative Abstand kann ebenso groß werden, wie die Länge des Themas selbst ist³⁾, dann sind die beiden Einsätze gleichzeitig. Wenn der negative Abstand noch größer wird, so vertauschen sich die Rollen. Falls der positive Abstand sehr groß wird, so kann man oft nicht entscheiden, ob man den Einsatz der Durchführung zurechnen darf oder nicht.

Jetzt ist noch der Intervallabstand zwischen den Einsätzen innerhalb der sieben Stufen der Leiter willkürlich. Zwar ist der Einsatz in der Oberquinte bzw. Unterquarte am häufigsten vertreten; das kommt von der ausgezeichneten Stellung der Harmonien der Dominante und Subdominante her, doch kommen alle anderen Einsätze in der Sekund-, Terz-, Sext usw. vor, wie man das leicht an den Sekund-, Terz- usw. Kanons beobachten kann.

Doch alle diese Angaben genügen noch nicht vollständig zur Festlegung einer Durchführung. Es muß auch noch die Tonart der Einsätze bestimmt sein.

Die Data würden ausreichen, solange wir das Thema selber mit Ausnahme der Modifikation durch die *Dux* und *Comes*-form, welche von geringerer Bedeutung ist, als unveränderliche Größe betrachten. Diese Bedingung können wir aber im allgemeinen keineswegs stellen. Vielmehr ist das Thema nach den Gesetzen der musikalischen Variation frei veränderlich und bringt dadurch noch eine große Anzahl Willkürlicher in die Durchführung hinein.

Wir haben eben einen flüchtigen Blick auf die allereinfachsten Formen der Durchführung geworfen, diejenigen mit

1) Daß Elemente der Menge dazwischenliegen.

2) Daß gewisse Elemente zusammenfallen.

3) Das erste Element der ersten Menge fällt mit dem ersten Element der zweiten zusammen.

einem einzigen Thema. Schon hier fanden wir eine so große Anzahl von Willkürlichen, daß an das Aufstellen einer einfachen schematischen Norm für derartige Formen im Augenblick nicht zu denken ist. Ganz analog, nur ungleich komplizierter sind die Verhältnisse bei Fugen oder sonstigen Kontrapunktischen Werken, welche mehrere verschiedene Themata behandeln und verknüpfen. Hier wird die Zahl der Möglichkeiten natürlich ungleich größer, und es ist Sache des Komponisten, unter diesen vielen Formen eine möglichst glückliche Auswahl zu treffen. Darauf möchte ich nicht weiter eingehen.

Wir sagten weiter oben, man könne in ganz allgemeinem Sinne die ästhetische Wirkung der Symmetrie auf die Wiederholung eines Vorganges zurückführen. Wir werden jetzt in dieser Wiederholung tatsächlich das ästhetische Grundprinzip des Kontrapunktes erkennen. Die Symmetrie können wir dabei einfach als eine spezielle Wiederholung, eine Wiederholung in umgekehrter Reihenfolge¹⁾ erklären. Solche Wiederholungen können in der Musik in zwei verschiedenen Formen auftreten, nämlich gleichzeitig, oder in zeitlichem Nacheinander. Wenn wir aber die Gleichzeitigkeit, wie oben, als einen besonderen Fall des Nacheinander ansehen, verschmelzen diese Unterschiede und wir haben es im wesentlichen nur mit zeitlicher Symmetrie zu tun.

Dies Wiederholungsprinzip hat ganz allgemeine Gültigkeit auf alle musikalischen großen und kleinen Formen, es werden Töne, Tonschritte, Themen, Linien, Harmonien usw. wiederholt bzw. gespiegelt. Dabei kann wegen der im allgemeinen herrschenden Vielstimmigkeit die Wiederholung gleichzeitig in den verschiedensten Formen auftreten, so daß die Entwirrung derartiger Gebilde nicht immer eindeutig möglich ist.

Wir müssen nun noch einige Worte über die musikalische Variation sagen, um diese dann mit der Wiederholung zu verbinden.

Forkel hat gesagt, die Kunst der Fuge sei eigentlich nichts anderes als „Variationen im großen“, und er hat nicht unrecht. Wenn man von mir wissen will, was unter Variation

¹⁾ bzw. mit umgekehrter Indikatir.

im musikalischen Sinne zu verstehen sei, so komme ich wiederum in Verlegenheit, denn ich kann es nicht sagen, und alle Definitionen, die ich geben kann, werden sehr mangelhaft sein.

Dürften wir jede willkürliche Veränderung, die wir an den Größen, welche ein Thema oder sonst ein musikalisches Gebilde bestimmen, vornehmen, so könnten wir offenbar jedes vorgegebene Thema in jedes vorgegebene andere durch eine solche Variation überführen; das wäre auch durchaus richtig. Wir haben also unseren zu allgemeinen Begriff einzuschränken und müssen an die willkürlichen Veränderungen, die wir in gleich zu beschreibender Weise vornehmen dürfen, die Bedingung knüpfen, daß gewisse charakteristische Eigenschaften dessen, was variiert werden soll, erhalten bleiben müssen, gewisse Fundamentalgebilde in sich übergeführt werden. Diese charakteristischen Merkmale sind in den meisten Fällen bei Themen gewisse Eckintervalle der Linienführung. Sie können aber auch rhythmischer und harmonischer Natur sein. Bei dem Thema der Kunst der Fuge ist das erste der Fall.

Die Bachsche Form des Variierens, für die wir kein besseres Beispiel als das Thema der Kunst der Fuge heranziehen können (vgl. dessen Besprechung im nächsten Kapitel und die im Anhang gegebenen Tabellen), kann man etwa folgendermaßen beschreiben. Das Thema besteht aus wenigen markanten Tonschritten. Diese werden zunächst aus der Gesamtlinie herausgelöst, das Thema wird aller zufälligen Bestandteile entledigt. Dann werden die bestimmenden Schritte als Grenzen der melodischen Entwicklung gewählt, und diese kann sich nun innerhalb und um dieses Gerippe ganz frei gestalten, d. h. mit Ausnahme jener wenigen gegebenen Töne ist alles andere wesentlich willkürlich, auch der Rhythmus.

Eine völlig andere Variationsform wird von den späteren Meistern bevorzugt. Es ist diejenige, welche das Thema als Ganzes wesentlich ungeändert läßt, d. h. nicht mit fremden Variationselementen in den Körper des Themas hineingeht, sondern mit den Elementen des Grundkörpers selbst Veränderungen vornimmt. So z. B. eine teilweise oder ganze zeitliche Verlängerung. Diese Erscheinung ist auch in der Kunst

der Fuge als Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas um ein ganzzahliges Vielfache zu finden. Nichtganzzahlige Vielfache werden gewöhnlich nicht notiert, sondern kommen durch ein *rallentando* oder *accelerando* zum Ausdruck. Eine solche Vergrößerung kann man auch mit den Tönen vornehmen, indem man die Tonhöhen eines Gebildes um einen gemeinsamen Faktor erhöht, also transponiert.

Noch komplizierter und mannigfaltiger ist eine Variation durch melodische Verzerrung des ganzen oder teilweisen Themas¹⁾. Sie ist in der alten Musik nicht beliebt. In der Kunst der Fuge findet sich ein Beispiel dafür als Themenvariante 8.

Übrigens können alle diese Methoden der Variation gleichzeitig angewandt werden. Eine Grenze für das Maß der zulässigen Verzerrung ist keineswegs gegeben und es liegt im Belieben des Komponisten, wie weit er sie treiben will.

Sagen wir nun: die Wiederholung in dem oben definierten Sinne kann auch als Variation erfolgen, so haben wir durch die Vereinigung dieser beiden Prinzipien beinahe alle Erscheinungen in der Musik umfaßt. So sind z. B. die Sequenzen als Wiederholungen unter Multiplikation der Tonhöhen mit einem konstanten Faktor als Verschiebungen aufzufassen, die Kanons als kongruente Wiederholungen mit einem negativen Abstand (bei den Sequenzen ist dieser meistens Null) uff.

Ich hätte in den vorhergegangenen Betrachtungen statt des uns von der Musik geläufigen Wortes Variation auch den mathematischen Begriff der Transformation setzen können, dann hätte die Sache ein anderes Gesicht bekommen.

Es sei mir zum Schlusse ein kleiner Exkurs gestattet, welcher dazu dienen soll, dem oben Gesagten eine anschaulichere Deutung zu geben²⁾. Man hat gesagt, Musik sei Bewegung. Wessen

1) Man kann natürlich auch hier wieder die einzelnen Untergruppen der allgemeinsten Transformation herauschälen.

2) Für diejenigen Leser, welche mit den herangezogenen Begriffsbildungen nicht vertraut sind, dürften diese flüchtigen Allusionen schwer verständlich sein. Da im folgenden kein wesentlicher Gebrauch davon gemacht wird, können sie übergangen werden. Eine Beurteilung der mehr oder weniger vagen Andeutungen dieses Kapitels wird erst möglich sein, nachdem ich in einer späteren Arbeit diese Fragen streng behandelt haben werde.

Bewegung? Da nichts anderes da ist, Bewegung von Tönen. Ich sagte am Anfange dieses Kapitels, wir seien genötigt, in Ermangelung eigener technischer Bezeichnungen uns solche aus anderen Gebieten zu borgen. Dies Borgen geschieht nicht ohne jede Ursache. Es liegt ein Glaube an die Analogie darin, mit dem wir alle behaftet sind. Der Begriff Bewegung ist aus der Geometrie genommen. Stellen wir uns einmal vor, wir würden zur Untersuchung der musikalischen Erscheinungen eine Geometrie mit Tönen aufbauen, wie wir zur Untersuchung der räumlichen Erscheinungen eine Geometrie mit Punkten erfunden haben. Gewisse Punkte wären Töne und gewisse Töne Punkte. Es würde nur einer Vorschrift bedürfen, durch die wir den Tönen Zahlen und diesen Punkte zuordnen würden, gleichgültig, welcher Art diese wäre. Wir wollen uns einer solchen hypothetischen Geometrie bedienen, um die sehr bequeme Bezeichnungsweise in Analogie auf unseren Stoff anzuwenden.

Das, was wir vorhin allgemein als Menge bezeichneten, das feste Gefüge von Tönen, welches ein Thema ausmacht, nennen wir für den Moment einen festen Tonkörper. Die festen Tonkörper sind, wie wir gesehen haben, Transformationen unterworfen, wir sahen Kongruenztransformationen oder Bewegungen, Ähnlichkeitstransformationen, Spiegelungen, Dehnungen und Zerrungen.

Erklären wir einen festen Tonkörper als aus den Bewegungen eines Tones¹⁾ entstanden, so werden wir fragen, ob für diese Bewegungen die Gruppeneigenschaften erfüllt seien. Diese vier Eigenschaften lauten: 1. Man kann zwei Operationen (Tonschritte), die hintereinander ausgeführt sind, durch eine einzige ersetzen. 2. Das Vorhandensein der Identität (Fortbestehen des Tones). 3. Das Vorhandensein der inversen Operation (Zurückschreiten eines Tonschrittes). 4. Es ist gleichgültig, ob man von drei Schritten erst zwei und dann den dritten, oder erst einen und dann die übrigen ausführt. Die Richtigkeit ist evident.

Offenbar bilden auch die Transformationen eines festen Tonkörpers eine Gruppe. Wie wir nun in der echten Geo-

¹⁾ Veränderung der Tonhöhe.

metrie die Transformationen der festen Körper studieren, so studieren wir in unserer hypothetischen diejenigen der Tonkörper.

Eine Zusammenfassung mehrerer auseinander durch Transformation hervorgegangener Körper bildet dann nichts anderes als eine Durchführung. Das Studium der Durchführungen ist das Studium der Beziehungen solcher Körper zueinander, die ein System bilden.

Noch ein Wort über Ein- und Mehrstimmigkeit.

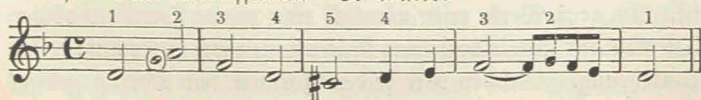
Wir unterscheiden zwischen Musiksystemen, welche nur die Einstimmigkeit kennen, und solchen, die eine Mehrstimmigkeit verwenden. Zu der zweiten Klasse gehören außer den Abendländern nur wenige Völker, und auch unsere Mehrstimmigkeit ist aus einer einstimmigen Musik hervorgegangen. Wollten wir wieder von unserer hypothetischen Geometrie sprechen, so würden wir sagen: die Geometrie einer mehrstimmigen Musik hat mehr Dimensionen als diejenige einer einstimmigen.

Nun kommen in unserem mehrstimmigen System z. B. auch einstimmige Gebilde vor. In irgendeinem mehrdimensionalen Raume kommen auch ein- oder zweidimensionale Gebilde vor. Auf diesen Gebilden kann man Geometrie treiben. Diese Geometrie oder Betrachtung solcher Gebilde in einem höherdimensionalen Raume ist aber durchaus verschieden von der Geometrie, welche man bauen würde, wenn es den höherdimensionalen Raum nicht gäbe.

So ist auch die einstimmige Linie, wie sie sich in einem polyphonen Musikstück eingebettet findet, durchaus anders aufzufassen wie im einstimmigen Gebilde, das keine Polyphonie kennt. Wir werden dafür im nächsten Kapitel ein schönes Beispiel kennenlernen.

III. Das Thema.

Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge besteht aus 19 Fugen über ein und dasselbe Thema und dessen Varianten. Dies Thema muß uns bei der Betrachtung der Kunst der Fuge in erster Linie interessieren. Es lautet:

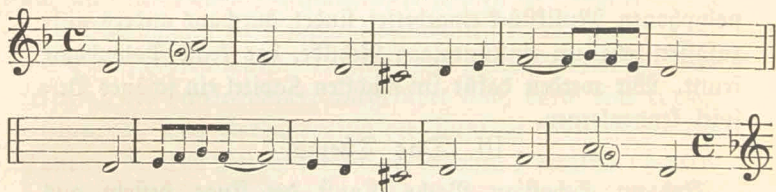


Zunächst haben wir einen regelmäßigen viertaktigen Ablauf vor uns, der keinerlei Anomalien aufweist und dessen äußeres Notenbild einen ungeheuer schlichten und einfachen Eindruck macht. Beinahe „gesucht“ möchte man die Unscheinbarkeit dieses merkwürdigen Gebildes nennen, aus dem Bach sein titanisches letztes Werk erschaffen hat; und dies Thema ist wahrhaftig die Seele jenes Werkes.

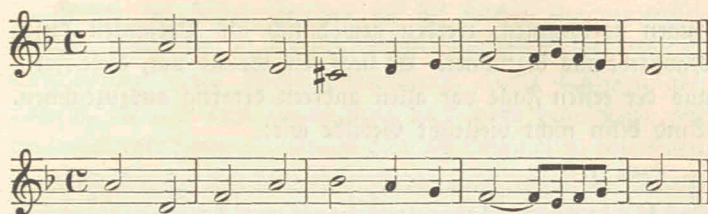
Wenn wir es näher betrachten, fällt uns die vollkommene Regelmäßigkeit seiner melodischen Linie auf. Dem ersten aufsteigenden Quintschritt (beim Comes Quartschritt) folgt ein Zurückgehen über den Anfangston hinaus bis zum Leiteton cis, der bedeutendsten Note des Ablaufs. Von hier steigt es nochmals bis zum g, um nun in raschen Achteln auf den Anfangston d zurückzusinken.

Der Ablauf ist völlig symmetrisch. Er besteht aus zwei Hälften, welche sich um das cis als gemeinsames Zentrum herumlegen. Was im ersten Teile entfaltet zu werden scheint, wird im zweiten wieder zusammengerollt. In dem obigen Beispiel stehen entsprechende Ziffern über entsprechenden Noten. Das Thema der Kunst der Fuge weist also eine zeitliche Symmetrie seines Körpers auf.

Wenn wir z. B. unter die normale Form ein Spiegelbild des Themas schreiben würden, es also von hinten nach vorn lesen, so kommt das Korrespondieren der beiden Teile klar zum Ausdruck. Entsprechende Noten stehen untereinander:



Wir nannten das Gebilde, welches weiter oben notiert ist, das „Thema“ der Kunst der Fuge. Wir werden aber sehen, daß diese Bezeichnung in zweifacher Beziehung ungerechtfertigt und falsch ist. In dem Werke tritt nämlich eine zweite Form des obigen Themas mit genau denselben Präntentionen wie dieses auf: dessen Umkehrung. Welcher von beiden Formen den Vorzug geben?

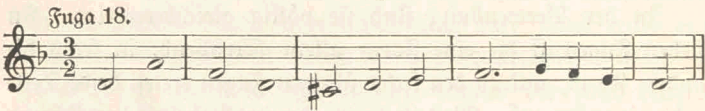


In der Verwendung sind sie völlig gleichberechtigt. In sieben Fugen ist die eine Form allein herrschend, in sechs die andere Form, und in den sechs übrigen Fugen treten beide Teile nebeneinander auf. Was ist dann aber in Wahrheit das Thema der Kunst der Fuge? Wollten wir der ersten Form diesen Namen geben, so hätten wir die Hälfte der Sätze unseres Werkes ausgeschlossen, wollten wir die zweite Form auszeichnen, so wäre dasselbe der Fall. Es gibt nur einen Weg, wir sagen nämlich: das Thema der Kunst der Fuge besteht aus zwei Teilen oder Hälften. Diese beiden Hälften, deren eine immer das melodische Spiegelbild der anderen ist, bilden zusammen einen symmetrischen Körper, und erst dieser umfaßt in sich alle Charakteristika des eigentlichen Themas. Wollen wir etwas über dies Thema aussagen, so müssen wir stets seine beiden Hälften berücksichtigen. Die beiden Teile dieses Körpers treten beinahe immer getrennt voneinander auf, nur in der fünften und elften Fuge erscheinen sie wirklich gleichzeitig. Die Verwendung dieser symmetrischen Eigenschaft ist also im wesentlichen auch ein zeitliches Hintereinander.

Fassen wir diese ersten beiden Bemerkungen an dem Thema der Kunst der Fuge zusammen, so können wir sagen: Das Thema bildet einen Körper mit doppelter Symmetrie, einer horizontal-zeitlichen und einer melodisch-vertikalen.

Ich sagte vorhin, die Benennung des thematischen Gebildes, das uns in der ersten Fuge entgegentritt als Thema der Kunst der Fuge, sei in zweifacher Beziehung falsch. In der auf der vorigen Seite angegebenen Form tritt es nämlich, normal und umgekehrt, insgesamt nur in sechs Fugen auf (1, 2, 3, 4, 9: [19]). Alle anderen Formen, die in den dreizehn übrigen

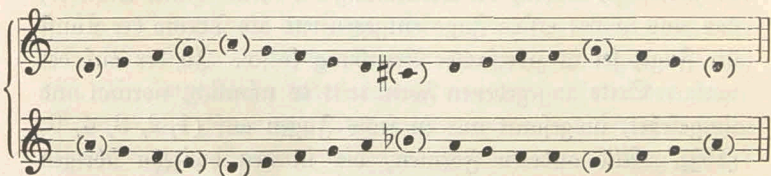
Fugen vorkommen, werden gewöhnlich als Varianten dieses Hauptthemas bezeichnet. Es liegt kein Grund vor, diese Form aus der ersten Fuge vor allen anderen derartig auszuzeichnen. Sind denn nicht vielleicht Gebilde wie:



ebenso einfach, ja vielleicht noch von größerer Ebenmäßigkeit, als gerade diese erste? Das Verhältnis könnten wir uns ebenfugot umgekehrt denken. Hier stehen wir erneut vor der Frage: was ist denn nun eigentlich das Thema der Kunst der Fuge, welches uns jedesmal zu ent schlüpfen scheint?

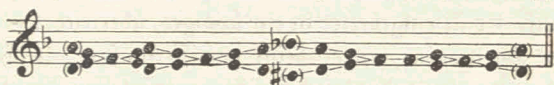
Offenbar wäre es eine Willkür, wollten wir irgendeiner der vorkommenden Varianten den Vorzug vor einer anderen geben, wir müssen vielmehr etwas suchen, was alle diese Formen zusammenfaßt und sie als gleichberechtigte Veränderungen eines gemeinsamen Etwas erscheinen läßt.

Zu dem Zwecke nehmen wir die Tabellen 1 und 2 zur Hand, auf denen sich alle in dem Werke auftretenden thematischen Formen vereinigt finden. Aus ihnen können wir leicht ein allen gemeinsames Schema herauslösen. Ich sprach im vorigen Kapitel von der bei Bach in erster Linie vorkommenden Form des Variierens, welche gewisse charakteristische Ecktöne als Skelett benutzt und die Umgebung dieser Ecktöne beliebig mit Durchgangs-, Neben- und Wechselnoten anfüllt. Diese charakteristischen Ecktöne, Grenzen der melodischen Entwicklung, sind die mit runden Klammern bezeichneten:

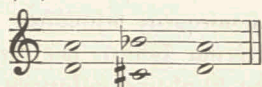


Welche der beiden Formen ich bei solchen Zusammenstellungen voranstelle, ist an sich ebenso willkürlich, wie etwa die Orientierung eines Koordinatensystems. Wir kommen aber überein, die mit dem Quintschritt nach oben beginnende und cis enthaltende Form als normal oder als Original zu bezeichnen, während wir die mit dem absteigenden Quintschritt anfangende und b enthaltende Form die *inverse*, das Bild oder Spiegelbild nennen.

Nun schreiben wir die beiden Formen auf ein System:



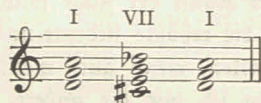
und erkennen, daß wir als mehr oder weniger zufällig alles mit Ausnahme der sechs Noten:



fortlassen dürfen. In diesen sechs Noten haben wir endlich das Gemeinsame aller Varianten der Kunst der Fuge herausgelöst, wir haben das Thema gefunden. Welch überwältigende Einfachheit und Gesetzmäßigkeit!

Die gesamte Themenbildung spielt sich innerhalb des Raumes dieser wenigen Intervalle ab, keine andere Vorschrift besteht, als die Erhaltung dieser Grenzen.

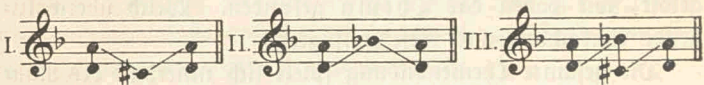
Suchen wir die harmonische Grundlage der Grundform, so ist sie die denkbar einfachste: Tonika — verminderter Septimenakkord — Tonika:



Gerade dieser verminderte Septakkord ist vielleicht für die ganze Harmonik unseres Werkes bestimmend. In dieser merkwürdigen Formel ist all das seltsam Unwirkliche, Herbftliche dieser Harmonik beschlossen. Man könnte beinahe meinen, die Kunst der Fuge sei aus der Betrachtung des Schrittes der verminderten Septime entstanden. In allen Stellungen und Formen kehrt er wieder, immer ist sein Wesen verschlossen

und sehr abstrakt. Der verminderte Septimenakkord ist ja seit den Tagen Monteverdis eine berühmte Figur in der Musikgeschichte. Er diente seit seiner Erfindung zum Ausdruck des dramatisch konzentrierten Schmerzes. Immer wurde er unentbehrlicher und wichtiger, es ist, als wäre er mit der Spätzeit der ausgehenden Barockmusik untrennbar verknüpft. Welch ungeheure Rolle spielt er doch im Schaffen der großen Franzosen der Mitte des 18. Jahrhunderts, eines Rameau und Leclair! Aber in all diesen Werken tritt er nicht allein, unverhüllt auf. Er ist eingebettet in ein üppiges, überreiches Gemenge farbiger Harmonien, er erscheint gewissermaßen als Gewürz. Doch braucht diesen Ausdruck der konzentriertesten Empfindung in seiner ganzen Herbheit unverhüllt, ungemildert schroff. Ich glaube, daß darin ein wesentliches Merkmal für den Stil dieses Werkes der letzten Konsequenz beschlossen ist.

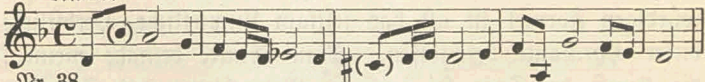
Aus unserem Schema können wir drei Klassen von Themen aus seinen drei Fundamentalförmern bilden. Die einen besitzen das cis, die anderen besitzen das b und die dritten besitzen b und cis. In Noten:



Von der Existenz der ersten beiden Klassen brauchen wir uns nicht erst zu überzeugen, denn wir verwandten sie ja zur Bildung der dritten. Aber diese dritte Klasse ist vielleicht wichtiger als die beiden anderen und sehr bemerkenswert.

Daß auch in der Kunst der Fuge solche Themenvarianten vorhanden sind, die die erhöhte siebente und verminderte sechste Stufe zugleich enthalten, wenn auch meist eine der beiden von geringerer Bedeutung ist wie die andere, ersehen wir sofort aus einigen Beispielen:

Nr. 29.



Nr. 38.



Nr. 31.




Nr. 21.

Und wir werden nachher noch eine erdrückende Fülle ähnlicher in der Musik auffinden können.

Was bedeutet das nun: ein einstimmiges Thema wird aus einem zwei- bzw. mehrstimmigen Schema gebildet.

In einem einstimmigen Musiksysteme wäre so etwas eine Absurdität, denn niemand könnte sich darunter etwas vorstellen. Wenn man eine Mehrstimmigkeit nicht kennen würde, wäre natürlich auch die mehrstimmige Auffassung eines einstimmigen Gebildes völlig sinnlos. Auch in den Frühzeiten unserer Polyphonie, wo wir noch wesentlich linear dachten, wäre man nicht auf einen solchen Gedanken gekommen. Doch seit diesen Frühzeiten hat die Musikauffassung eine einschneidende Wandlung durchgemacht, sie lernte die vertikalen Fortschreitungen kennen und immer mehr in ihnen denken. Der Prozeß ist bei Bach so weit entwickelt, daß das lineare und das harmonische Prinzip völlig gleichberechtigt nebeneinander stehen ¹⁾, ihre Verschmelzung brachte den reinen Satz zustande.

Man schrieb zwar noch lineare Gebilde, aber man hörte sie mit den Ohren der Mehrstimmigkeit, man hörte sie harmonisch. Zu einem einstimmigen Gebilde ergänzte man unwillkürlich ein harmonisches Fundament, die Idee des Generalbasses,

¹⁾ Man kann die drei wichtigsten Stadien des Umbildungsprozesses schematisch sehr anschaulich durch die drei Symbole darstellen:  für lineare Polyphonie,  für gemischte (Bach),  für harmonische Musik.

kurz, man faßte einstimmige Gebilde nur noch innerhalb eines mehrstimmigen Systems auf; einstimmig konnte man nicht mehr denken, man dachte in einer höheren Dimension. Das ist auch der Grund, weshalb Bach seine völlig polyphon gedachten Solosonaten für Violoncello und Violine einstimmig schreiben konnte. Ich möchte das eine einstimmige Polyphonie nennen.

Wollten wir wieder unsere hypothetische Geometrie aus dem vorigen Kapitel heranziehen, so könnten wir uns diese Tatsache etwa so veranschaulichen:

Denken wir uns eine einstimmige Linie als irgendein Gebilde in einer Ebene unserer hypothetischen Geometrie, ein zwei- oder mehrstimmiges Gebilde als irgendein Gebilde in einem höheren, etwa drei- oder vierdimensionalen Raume, dann könnten wir jene „einstimmige Polyphonie“ mit einer perspektiven oder projektiven oder sonst einer Abbildung des höherdimensionalen Gebildes auf die hypothetische Ebene vergleichen. Kennen wir den höherdimensionalen Raum, so können wir uns aus der perspektivischen Abbildung eine Vorstellung von dem Gebilde machen, tun wir ja in der Malerei etwas ähnliches alle Tage.

Aus diesem Exkurs erhellt, daß wir in unserem Schema eine sinnvolle Zusammenfassung des Themas der Kunst der Fuge gefunden haben. Über seine ganz allgemeine Bedeutung werden wir weiter unten zu sprechen kommen.

Hier mag vielleicht noch der Platz sein, um auf eine Ansicht Riemanns, das Thema der Kunst der Fuge betreffend, einzugehen. Dieser Forscher hält das Ende des Themas, welches in Klammern gesetzt ist, für ein „Überleitungsmotiv“ und streicht es daher von dem Thema fort.



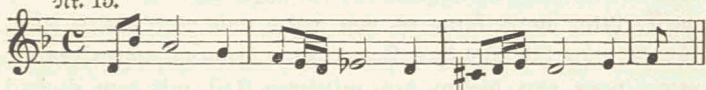
völlig verkannt hat. Er geht sogar so weit, auf Seite 18 seiner Schrift zu sagen: „Die Absicht, fast möchte ich sagen, Marotte Bachs, das Überleitungsmotiv ans Thema heranzuzwingen, . . .“ Man dürfte es wohl eher als Marotte bezeichnen, wenn man einem organisch gewachsenen Thema seinen Schluß als „Überleitungsmotiv“ abschneidet und es einbeinig einherhumpeln läßt. Übrigens läßt nichts besser die Bedeutung jenes g im vorletzten Takte erkennen, als das Thema des Vergrößerungskanonis, welches lautet:

Nr. 15.



Nach Riemann wäre es so:

Nr. 15.



Was sonst noch Spezielles über die Varianten des Themas zu sagen wäre, käme auf eine Beschreibung hinaus. Ich möchte den Leser auf das Studium der Tabellen I und II verweisen, aus denen er alles Wesentliche ersehen kann. Er wird jedenfalls die fast unerschöpfliche Fülle und Mannigfaltigkeit der Varianten bewundern, er wird ferner bemerken, daß die in ein und derselben Fuge vorkommenden Nebenformen stets in engerem Zusammenhange mit der gerade gewählten Hauptform stehen. Bei der 18. Fuge z. B. wird eine zweite Hauptform aufgestellt, der dann die große Zahl der Nebenvarianten nachgebildet ist.

Die Rhythmisierung ist fast immer völlig frei, doch läßt sich das Bestreben erkennen, die Hauptnoten ungefähr gleichmäßig auf das Ganze zu verteilen. Natürlich ließ sich bei manchen allzuverstümmelten thematischen Brocken, besonders aus den letzten Fugen, oft nicht mehr entscheiden, ob man sie dem Thema zurechnen soll oder nicht; das liegt im Belieben des einzelnen.

Ein Wort wäre noch über die in den Doppel-, Tripel- und

Quadrupelfugen auftretenden Themen zu sagen, welche die Tabelle 4 zusammenfaßt. Man nimmt im allgemeinen an, sie seien ohne jede Beeinflussung vom Hauptthema ganz frei gebildet. Das ist in manchen Fällen sicherlich nicht richtig. Besonders sind es die beiden ersten Themen der Schlußfuge, die stark an das Hauptthema heranklingen. Das zweite bewegt sich ganz in den Grenzen des d-cis-a-b:

Fuga 19.



Das erste, welches übrigens eine vollkommene Symmetrie aufweist, denn man kann es von vorn und von hinten lesen, könnte man sich aus dem Hauptthema hervorgegangen denken, wenn man von diesem den mittleren Teil mit dem d-cis-d heraus schneiden würde.

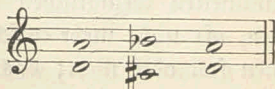
Fuga 19.



Auch die beiden Nebenthemen der Doppelfugen 9 und 10 können eine Verwandtschaft mit dem Hauptthema nicht verleugnen. Es blieben also nur noch das erste Thema der achten Fuge und die Themen β und γ übrig, auf die wir bei Besprechung der Einzelfugen im nächsten Kapitel eingehen werden.

Wir haben also gesehen, daß in der Kunst der Fuge eigentlich alle thematischen Bestandteile aus dem Hauptthema hervorgegangen sind.

Damit wollen wir die Betrachtungen über die Repräsentanten unserer Grundform



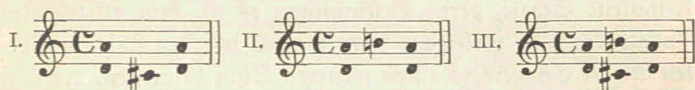
in Bachs letztem Werke abbrechen und einen kleinen Streifzug

in die allgemeine Thematik unternehmen, um zu untersuchen, ob wir auch dort Themen von demselben Typus wie das der Kunst der Fuge finden können, und was diesen für eine Bedeutung zukommt.

Gemäß den auf S. 30 aufgestellten Klassen hätten wir drei verschiedene Themenfamilien zu suchen. Das Resultat ist beinahe erschreckend. Wenn man einmal angefangen hat, auf diese Themen zu achten, so begegnen sie einem auf Schritt und Tritt, zu Duzenden, zu Scharen, in allen Formen, in allen Verkleidungen und Masken, daß man bei der erdrückenden Fülle an ein Zählen nicht denken kann. Das Thema der Kunst der Fuge steht mit einem Male im Mittelpunkt einer ungeheuren Menge anderer Themen. Einige willkürlich herausgegriffene Beispiele finden sich auf der Tabelle 3.

Zwar hat man schon früher mancherlei Glieder dieser weitverzweigten Familie gekannt, ich erinnere nur an die Familien, die Seiffert in seiner Klaviermusik S. 206—208, 337, und Sandberger in dem Vorwort zu dem ersten dal' Abaco-Band der Bayrischen Denkmäler S. 44¹⁾ gibt, sie alle werden nun durch unser Schema zu einer großen Sippschaft zusammengefaßt.

Die Themen, die wir bis jetzt betrachteten, standen alle in Moll. Um sie auch auf das harte Tongeschlecht auszudehnen, müssen wir nur das b in h verwandeln. Damit schließen sich unserer Form drei neue große Familien an, nämlich:



die mit den drei Mollformen wirklich den ganzen Komplex dieser Themengruppe umschließt.

Als die allerwichtigste und häufigste Form haben wir wohl

¹⁾ Die Parallele, welche Sandberger von Steffani ausgehen läßt, spielt namentlich in der Violinmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien und Frankreich eine große Rolle. Doch wäre ich eher geneigt, der Stelle aus dem berühmten op. 5 von Corelli eine größere Bedeutung zuzuschreiben wie dem Steffanischen Duett. Von Beeinflussung wird man in diesem Falle wohl überhaupt nicht sprechen können. Eine solche Form ist Allgemeingut der Musik.

diesjenige mit dem verminderten Septimenschritt in Moll anzusehen. Dieser tritt in der Regel ohne Zwischennoten auf und verleiht dadurch den Themen eine ungemein straffe und charakteristische Note.

Ich fasse zusammen: Wir haben aus dem als These für die Kunst der Fuge gewählten Thema, wie es in der ersten Nummer auftritt, und dessen Umformungen im weiteren Verlaufe des Werkes eine gemeinsame Grundform herausgeschält, die uns in Gestalt eines doppelt symmetrischen Systems von sechs Noten (bei Spiegelung um die dritte Stufe der Leiter gehen die oberen drei Töne a-b-a in die unteren drei d-cis-d über), entgegentritt. Wir haben in diesem Schema das Fundamentgebilde von sechs großen Themenfamilien erkannt, aus welchen ein beträchtlicher Teil der abendländischen und zumal kontrapunktisch-polyphonen Thematik entnommen wird.

Ich möchte eine solche Grundform ein Ideal, etwas wie die Idee im platonischen Sinne all dieser Themen nennen. Sie alle sind die Abbilder der vollkommenen abstrakten Formel, welche selbst in der unvollkommenen Natur keine Existenzmöglichkeit besitzt.

Das Thema der Kunst der Fuge sehen wir als ein besonders geschmähiges und vollkommenes Abbild dieses Bildungsgesetzes dem Ideal nahe stehen; es nimmt eine ausgezeichnete Stellung in unserer Thematik ein. Wir erkennen in ihm jene kristallene Schale, deren Bestimmung es ist, dem alleredelsten Inhalt Form zu verleihen. Jetzt werden wir den schönen Worten Albert Schweizers einen weiteren Sinn beimessen, der sagt (J. S. Bach, S. 396):

„Interessant kann man es (das Thema) eigentlich nicht nennen; es ist nicht einer genialen Intuition entsprungen (worüber man streiten kann), sondern mehr in Hinsicht auf seine allseitige Verwendbarkeit und in Absicht auf die Umkehrung so geformt worden. Und dennoch fesselt es denjenigen, der es immer wieder hört. Es ist eine stille, ernste Welt, die es erschließt. Od und starr, ohne Farbe, ohne Licht, ohne Bewegung liegt sie da; sie erfreut und zerstreut nicht; und dennoch kommt man nicht von ihr los.“

IV. Die Fugen.

Von den neunzehn einzelnen Teilen der Kunst der Fuge sind vier Fugen zweistimmig (12, 13, 14, 15), zwei dreistimmig (8, 16), die übrigen dreizehn Fugen vierstimmig (1—7, 9—11, 17—19). Alle sind in der Originalausgabe in Partitur und in den alten Schlüsseln (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Schlüssel) notiert. Irgendeine auf die Ausführung sich beziehende Vorschrift ist nur bei der siebzehnten Fuge vorhanden, die für zwei Klaviere gesetzt ist. Auch jegliche Tempo- und Vortragsbezeichnung fehlt.

Dies alles beweist uns, daß wir es mit einem rein abstrakten Werke zu tun haben. Über die Aufführungsmöglichkeiten werden wir am Schlusse dieses Kapitels sprechen. Überschieden sind die einzelnen Sätze mit Contrapunctus I usw. oder Canone all'ottava usw. Dem Aufnehmenden wird also schlechtthin alles überlassen.

Die Vorstellung, welche mit Ausnahme der Gesamtausgabe sämtliche modernen Ausgaben des Werkes erwecken, man habe ein Klavierwerk vor sich, von dessen Unspielbarkeit man sich nachher bald überzeugen muß, halte ich für sehr verderblich. Dies Instrument ist zur Ausführung rein polyphoner Musik denkbar ungeeignet, zumal, wenn sie in den Griffmöglichkeiten nicht dafür berechnet ist (vgl. Fuga 18). In den meisten dieser praktischen Ausgaben ist aber nicht einmal erwähnt, in welcher Notierung die Kunst der Fuge von Bach gegeben ist. Deshalb erscheinen die bevorstehenden Neuausgaben in Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge.

Einer zweiten irrigen und verderblichen Ansicht möchte ich an dieser Stelle noch entgegentreten. Es ist die von beinahe allen Forschern vertretene Meinung, wir hätten in Bachs letztem Werke nicht ein eigentliches Kunstwerk, sondern ein Schulwerk vor uns. Selbst ein sonst so eifriger Verteidiger wie Hugo Riemann schreibt in seiner Arbeit (S. 4): „Die ‚Kunst der Fuge‘ als Ganzes betrachtet ist deshalb in der Tat kein eigentliches Kunstwerk, sondern ein Schulwerk.“

Angesichts einer solchen Schöpfung wollen wir auf den ersten Teil der Riemannschen Behauptung nicht weiter eingehen. Sie läßt sich nur daraus erklären, daß Riemann wegen der herrschenden Verwirrung das Werk eben nicht als Ganzes betrachten konnte und sich nicht auf sein intuitives Gefühl berief, wie es Spitta tat, um dessen Einheit zu erkennen.

Den zweiten Teil der Behauptung wollen wir nicht verneinen, wir wollen ihn vielmehr dahingestellt lassen. Eine Entscheidung kann man nicht treffen — sie wäre auch von geringem Interesse —, weil uns die historischen Nachrichten im Stiche lassen. Wir können nicht einmal mit Sicherheit behaupten, daß der Titel unseres Werkes, der ihm wohl in erster Linie den Namen eines Schulwerkes eingetragen hat, wirklich von Bach stammt.

Auch das wohltemperierte Klavier und die Klavierübung sind Lehrwerke, und jedes Meisterwerk eignet sich als Vorbild und höheres Lehrwerk, aber dies Wort wird bei der Kunst der Fuge in einem Sinne gebraucht, der sich nur aus dem Bestreben erklären läßt, die vorsichtige Reserve, das Unbehagen und die Unsicherheit dieser so ganz ungewohnten Musik gegenüber zu bemänteln. Mit einer äußerlichen Phrase wird man aber doch nicht für immer über eine unsterbliche Schöpfung hinwegschreiten können.

Die Abwandlung des Gedankens nach der praktischen Seite, „man könne sich einen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimnis der Fuge oft theuer genug bezahlen läßt, ersparen“, wirkt besonders aus dem Munde des eigenen Sohnes (Philipp Emanuel) noch wesentlich unerfreulicher.

Der Vorwurf der „Trockenheit“, der gerne gegen Dinge angewandt wird, die man nicht versteht, ist weniger schwerwiegend. Den Einwand Riemanns, „man habe durchaus von dem ästhetischen Gesamteindrucke des Werkes abzusehen“, werden wir hoffentlich im nächsten Kapitel endgültig zerstreuen können.

So wollen wir nochmals mit Entschiedenheit betonen, daß wir es mit einem Kunstwerke zu tun haben, ohne Hinterhalte und didaktische Zwecke. Das höchste Kunstwerk ist stets ein Muster und Vorbild und es braucht sich dieser Aufgabe nicht zu schämen.

Wir wollen in diesem Kapitel in rascher Folge die einzelnen Teile des großartigen Ganzen an uns vorüberziehen lassen, dabei einige Bemerkungen und Nachträge zu den bisherigen Analysen machen. Diesen Rundgang wollen wir an Hand der für das ganze Werk im Anhang beigegebenen Fugentabellen vollführen, die uns eine schnelle Orientierung in den oft komplizierten formalen Verhältnissen der einzelnen Fugen gestatten. Ich kann und will ja in dieser Arbeit keine registrierenden Beschreibungen anhäufen, sie sind mit großer Genauigkeit schon von anderen ausgeführt worden, sondern ich möchte auf das Wesentliche und Wichtige aufmerksam machen, möchte Anregungen zu einer tieferen Erfassung der formalen Vorgänge dieser Musik bieten. Ich glaube, daß der Wert langatmiger Beschreibungen und harmonischen Analysen, so lehrreich sie an sich sein mögen, für das Verständnis nicht allzugroß ist. Ich war darum bestrebt, auf möglichst geringem Raume mit geringen Mitteln ein möglichst anschauliches Bild von dem formalen Bau dieser kontrapunktischen Meisterwerke zu geben, wobei die Tabellen nur dem Zwecke einer Orientierung, eines Überblickes dienen sollen.

Leider entbehren auch diese Versuche einer exakten Grundlage und müssen eben solange als empirische Schemen geduldet werden, bis wir sie durch bessere ersetzen können.

Für das Wesentliche an dem formalen Bau eines kontrapunktischen Werkes halte ich, wie ich das in unserem zweiten Kapitel erklärte, das Studium der Struktur der einzelnen Durchführungen und ihrer Verteilung auf den Gesamtbau. Sie bilden das eigentliche formale Skelett, die Balken und Träger des Gebäudes, ihnen kommt die eigentlich aktive Stellung zu. Demgegenüber ist die Rolle der Zwischenspiele, wie schon der Name besagt, eine wesentlich passive. Sie bedeuten ein Ausruhen von den Anstrengungen des thematischen Gefechts, sie geben die Verbindung der einzelnen statischen Elemente, es sind die Zwischenräume zwischen den Säulen der Gemächer, erst sie sind es, die die Abstände und Verhältnisse der konstruktiven Elemente erkennen lassen. Es kann die musikalische Rolle der Zwischenspiele eine ganz eminente sein (vgl.

Fuga 4), aber immer ist ihr Charakter ein ruhiger und gleichmäßiger. Sie werden wesentlich nach ihrer Länge und nach der Qualität des Stoffes einzuschätzen sein, nicht nach ihrer Architektur. Meist zieht sich die Betrachtung eines dekorativen Motives über diese profilierenden Teile hin.

Von den Zwischenspielen wurde nur die Länge in die Tabellen aufgenommen und am rechten Rande zwischen den Zeilen angegeben.

Einer zweiten Rechtfertigung bedarf es, wenn ich in den Übersichten das harmonische Moment fast ganz vernachlässigte. Nicht aus Verkennung seiner Bedeutung, sondern aus der Notwendigkeit, die Tabellen nicht zu überlasten, geschah es. Außerdem dienen ja die Tabellen in erster Linie kontrapunktischen Zwecken. Für alle Einzelheiten sei nochmals auf die sehr eingehende, aber von Fehlern nicht freie Arbeit Hugo Riemanns verwiesen.

Die Fugen sind also dargestellt durch einen Komplex von Durchführungen. Diese Durchführungen wurden wie die Zeilen eines Gedichtes untereinander geschrieben. Die thematischen Einsätze in den Stimmen Sopran, Alt, Tenor, Bass des Hauptthemas und seiner Varianten werden durch kleine Buchstaben a, b, c, d angegeben, die bei zeitlich vergrößerten Einsätzen in große und bei verkürzten in kleinere Buchstaben verwandelt werden. Außerdem erscheinen die Einsätze, welche nicht in der für die betreffende Fuge geltenden Hauptform erfolgen, in Kursivschrift.

Für das inverse Thema und dessen Varianten wurde in Analogie zur inversen Operation die Bezeichnung $\frac{1}{a}$, $\frac{1}{b}$, $\frac{1}{c}$, $\frac{1}{d}$ angewandt. Die versetzten Formen, wie sie in den Stücken mit doppeltem Kontrapunkt auftreten, sind durch gestrichene Buchstaben, die doppeltversetzten mit doppelgestrichenen, angegeben: a, a', a''.

Die Exponenten der Buchstaben zeigen bei den Nebenformen die Nummer der Variante auf der Thementabelle an. Die jeweilige Hauptvariante wird am Kopf der Tabelle angegeben.

Die Nebenthemen der Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen

sind mit kleinen griechischen Buchstaben nach der Ordnung der Tabelle 4 gegeben, die Lage der Einsätze in den vier Stimmen durch eine beigesezte Zahl 1, 2, 3, 4.

Der Abstand der einzelnen Einsätze in den Durchführungen wird, wenn er positiv ist, durch eine Taktzahl unten zwischen den Buchstaben, wenn er negativ ist (Übergreifen, Engführung), durch eine solche negative angemerkt, und wenn Ende des vorhergehenden und Anfang des folgenden Einsatzes direkt angrenzen, gibt eine in Klammern gesezte Zahl an derselben Stelle die Länge der Takte des Themas, also auch die Periode an. Die Schlußnote wurde, wo sie auf den ersten Teil des Taktes trifft, grundsätzlich nicht zur thematischen Taktzahl gerechnet, da sonst der Periodenbau verzerrt würde.

Die Comesform wurde, an gewissen Stellen, durch einen Punkt über dem Buchstaben bezeichnet.

Die Länge der Zwischenspiele ist, wie gesagt, an der rechts am Rande stehenden Zahl zu erkennen. Am linken Rande findet sich die fortlaufende Taktzahl des ersten Einsatzes in der betreffenden Durchführung.

Regelrechte Engführungen sind durch eine Klammer kenntlich. Die Koppelungen verschiedener Themen (in den Tripletts usw. Fugen) wurden untereinander geschrieben, und zwar erscheinen die Themen von oben nach unten in der Reihenfolge ihrer Einsätze. Die Schreibweise der Kanons wird einleuchten.

Contrapunctus I. Die Eröffnung des Werkes. Diese Fuge verkörpert den Typus der Fuge schlechthin. Ihre Regelmäßigkeit ist unübertrefflich. Kein äußerliches Kunstmittel, keine kontrapunktischen Kniffe. Ihre innere Ruhe und Abgeklärtheit ist vollkommen.

Drei Durchführungen — die klassischen —, regelmäßige Viererperioden. In allen Durchführungen dieselbe Stimmenfolge: Alt-Sopran-Baß-Tenor, die gleichsam zwei Gruppen gegeneinanderstellt. (Dabei muß man den unvollständigen Alteintritt im 48. Takt mitzählen.) Besonders vollkommen ist die Einheit der sequenzartigen Zwischenspiele. Die dramatischen Schlußakte 74—78 finden sich in der früheren Fassung des Berliner Autographs noch nicht.

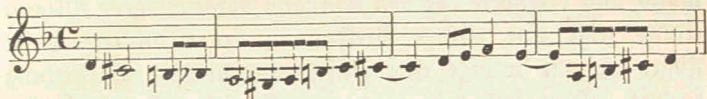
Wir werden die Beobachtung, daß, wie hier, die erste Durchführung streng diszipliniert, alle folgenden aber etwas lockerer gehalten sind, bei den meisten Fugen bestätigt finden.

Contrapunctus II. Vier Durchführungen. Die beiden ersten zu vier, die folgenden zu drei Einsätzen. Die erste und dritte Durchführung in disziplinierten Viererperioden, die zweite und vierte locker gehalten und entferntere Tonarten berührend. Zum ersten Male erscheint im 69. Takte eine veränderte (synkopierte) Themaform.

Auch diese Fuge ohne jegliches Kunstmittel. Im Gegensatz zu dem vorhergehenden Satz, dessen majestätische Ruhe durch nichts gestört wird, durchzieht dieses zweite Musterwerk ein wilder, straffer Rhythmus, der, vom Kontrasubjekt ausgehend, alle Figurationen der Kontrapunktischen Entwicklung hergibt und bis zum letzten Takte nicht mehr verschwindet. Die gleichmäßig stetige Unterteilung, welche die flüssige Achtelbewegung der ersten Fuge verleiht und eine äquidistante Zeitskala an das Ganze anlegt, ist hier in eine unstetig sprunghafte verwandelt. Wie auch Riemann bemerkte, verliert der Punktierungsrhythmus durch seine dauernde Anwendung die auf die Länge unerträgliche Schärfe und nähert sich mehr dem Charakter eines hüpfenden Gleitens, ein Charakter, der sich ebensoschwer in Worte kleiden läßt, wie diese Fuge in ihrer hundertfachen Nuancierung richtig zum Klingen gebracht wird. An innerer Dramatik, an pulsierendem Leben, an einer gewissen unbeschreiblich explosiven und gebundenen Kraft ist dies Werk so reich, wie wenige der Kunst der Fuge. In den Worten „verhaltene Kraft“ liegt vielleicht eine richtige Bezeichnung.

Contrapunctus III. Diese Fuge behandelt, im Gegensatz zu den beiden vorhergegangenen, die inverse Form des Hauptthemas. Die Struktur von größter Einfachheit, jedoch nicht ebenso diszipliniert, wie die erste Fuge, mit der sie die Dreizahl der Durchführungen gemein hat. Wieder die erste Durchführung relativ regelmäßig. In der zweiten treten synkopierte Varianten auf. Die Stimmenfolge ist symmetrisch: Sopran-Tenor-Tenor-Sopran. Die dritte schließt zwei auf die Themenformen der Gegenfugen 5—7 vorbereitende Varianten in zwei Einsätze des Hauptthemas ein.

Die innere Stimmung dieses in sich gefehrten und fast schroffen Werkes wird wesentlich durch die chromatisch und rhythmisch charakteristischen Verhältnisse des Kontrasubjekts:



beeinflusst.

Auf die seltene Anomalie, daß diese Fuge mit dem Comes anfängt, der vom Dur beantwortet wird, und die Riemann soviel Kopfzerbrechen machte, werden wir bei Gelegenheit des nächsten Kapitels zu sprechen kommen.

Diese Fuge steht im Berliner Autograph an zweiter Stelle.

Contrapunctus IV. Diese Fuge findet sich im Berliner Autograph noch nicht und ist später hinzukomponiert, aus welchen Gründen, werden wir noch sehen. Es mag wohl dem Umstande, daß der Stoff für diese einfachste Behandlung des Themas im wesentlichen verbraucht war, die eminente Bedeutung der Zwischenspiele in dieser Fuge zuzuschreiben sein. Ich halte sie für das vollkommenste der ersten vier Stücke. Ihre Dimensionen sind bedeutend größer (138 Takte eines langsamen Andante). Sie behandelt das inverse Thema. Der Aufbau ist von vollendeter Gesetzmäßigkeit und Schlichtheit. Vier einfache Durchführungen, voneinander getrennt durch ausgedehnte Zwischenspiele; die ersten beiden in absteigender Stimmfolge, die dritte und vierte in der aufsteigenden, so daß sich zwei scharfe symmetrische Teile bilden. Die dritte Durchführung enthält zum ersten Male eine Art Engführung. Es folgen noch zwei Schlufeinsätze.

Das Ferment, der Grund dieses Stückes, ist das Motiv



aus dem Kontrasubjekt (das besser gesagt das Kontrasubjekt bildet), dem sich als zweites Motiv der Ruckucksruf, denn nichts anderes haben wir vor uns:



anschließt. Diese beiden Motive, zusammen mit dem schlichten Hauptthema, bilden die ausschließlichen Bausteine dieses großen Werkes (zusammen 18 Noten). Die Bezeichnung Doppelschlagsmotiv und besonders das von Riemann vorgeschlagene Allegro-tempo zeigt eine völlige Verkennung des Charakters dieser Fuge, die wie wenige eine sanfte und liebliche Darstellung fordert. Man soll sich nicht vermessen, den Inhalt solcher Kunstwerke in Worte fassen zu wollen — denn deren Sinn ist ja eben, demjenigen Ausdruck zu verleihen, das jenseits der Worte und Begriffe liegt —, aber die abgeklärte, überweltliche Ruhe einer solchen Schöpfung, die gleichsam aus der Überwindung des Irdischen seinen Ursprung nahm, ist überwältigend.

Contrapunctus V. Eine völlig neue Gedankenwelt und ein neues streng rhythmisch profiliertes Thema, das kraftvoll auftritt. Eine Gegenfuge von meisterhafter Form. Trotz des vierzähligen Taktes ist der höhere Rhythmus, der Periodenbau, dreiteilig. Es ist zwischen den vorhergehenden und dieser Fuge derselbe Wechsel, den Beethoven in seinen letzten Werken mit »Ritmo di tre (bzw. quattro) battute« bezeichnete. Der ritmo di tre battute ist für die drei Gegenfugen von großer Bedeutung. Es ist in diesen Fugen, als sei alles auf die Zahl drei abgestimmt, die Symmetrie a-b-a bestimmend. Man versenke sich einmal in die merkwürdigen formalen Verhältnisse dieses Werkes. Zunächst rein äußerlich zwei Teile mit einem Schluß. Der erste Teil zwei bis ins letzte gesetzmäßige Durchführungen. Alle Perioden, auch die Zwischenspiele, dreitaktig. Der zweite Teil, auch von ganz symmetrischem Bau, besteht aus Engführungen, Engführungen im Abstände von 1, 2, 3 Halben. Zwischen die dritte und vierte große Engführung sind solche mit der Verkürzung des Themas eingestreut; wieder sind die Zwischenräume der Engführungen in der dritten und achten Zeile Dreierperioden. In der nächsten Fuge werden wir eine noch viel auffallendere Verwendung dieser Gruppierung kennen lernen. Es ist, als könnten wir in jedem kleinsten Teil das Abbild des Ganzen sehen, und gerade die Dreiergruppierung scheint mir im Innersten zusammenhängend mit dem Prinzip der Gegenfuge, also der Abwechslung von normalem

eine richtiggehende vierstimmige Fuge vor uns, und doch sind sämtliche Durchführungen zu drei. Symmetrie überall: die zehn Durchführungen spalten das Werk in zwei Teile mit je fünf, die sich symmetrisch entsprechen. Im ersten Teile kommen von der großen Themaform nur normale, im zweiten nur inverse Vertreter vor. (Der überzählige erste Einsatz der vierten Durchföhrung kann wohl vernachlässigt werden.) Diese Entsprechung geht so weit, daß die sechste (erste des zweiten Teiles) Durchföhrung das genaue Spiegelbild der ersten ist (was auch Riemann schon erkannte). Am besten erkennt man es, wenn

man die beiden Formen untereinander schreibt: $\begin{matrix} d & \frac{1}{a} & b \\ \frac{1}{a} & d & \frac{1}{c} \end{matrix}$, wobei sich entsprechen:

| | | | |
|--------|-------|-------|--------|
| Sopran | Alt | Tenor | Baß |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| Baß | Tenor | Alt | Sopran |

Dem Orgelpunkt auf der Dominante, dem Ende des ersten Teiles, entspricht ein solcher auf der Tonika als Abschluß. Interessant ist die von Riemann zuerst bemerkte Tatsache, daß die erste und zweite Durchföhrung genau im Verhältnis Dur:Comes stehen (vgl. Riemann, a. a. O. S. 37). Wir werden auf S. 65 dieser Arbeit etwas ähnliches im Großen finden. In den prunkhaften Schlußtakten wird die Stimmenzahl über 5 bis auf 7 erhöht. Wegen ihres barocken Prunkes heißt diese Fuge »In stilo francese«.

Contrapunctus VII. Die dritte der Gegenfugen. Diese steigert die Mittel durch Einführung des vergrößerten Themas, das nun in drei verschiedenen Größen enggeführt wird. Der Bau von ungeheurer Klarheit ist nichts anderes als eine einzige große Durchföhrung des augmentierten Themas nach Art der Gegenfugen und mit aufsteigender Stimmfolge. Die Aufstellung nimmt mehr als die Hälfte der ganzen Ausdehnung ein. Der wundervolle Rezitativschluß bringt wieder eine Fünfstimmigkeit.

Contrapunctus VIII. Zum dritten Male treten wir in eine völlig neue Welt. Eine Tripelfuge von den größten Aus-

maßen. Die Gesetzmäßigkeit ist so mannigfaltig, daß ich mich nicht auf eine Beschreibung einlassen möchte, sondern auf das Studium der Tabelle verweise, zu der ich einige Hinweise geben möchte. Wieder bestehen zwei Teile; der erste ist der Aufstellung des Themas α gewidmet, der zweite besteht aus fünf großen Komplexen, die sich symmetrisch um die Durchführung des Hauptthemas in einer neuen inversen Variante legen.

Der Charakter dieser Fuge ist sehr abstrakt, so abstrakt, daß er den Eindruck der Unnahbarkeit und Schroffheit weckt. Es liegt etwas Unsagbares, etwas Unausgesprochenes, Rätselhaftes in diesem Stück. Es ist, als wären darin Kräfte verborgen, von deren siegreicher Gewalt man nichts ahnte. Etwas Mystisches liegt auf ihr, ein Nebel und Dunkelheit. Und welche Gewalt in dem Übereinanderpressen der drei gewaltigen Themen.

Contrapunctus IX. Doppelfuge im doppelten Kontrapunkt der Quint (Duodezime). Das Zeitmaß dieser Fuge ist sehr rasch, im Berliner Autograph ist sie in halben Notewerten geschrieben, so daß das Hauptthema nicht in vergrößerter Form erscheint. Man wird sich im Tempo ungefähr an die konstante Dauer des Hauptthemas halten können. Die Veränderung der Notierung im Stich geschah, wie sich aus dem Autograph ergibt, auf Bachs Veranlassung.

Die Disposition ist aus der Tabelle ersichtlich. Bemerkenswert die Abwechslung zwischen versetzter und unversetzter Form, die sich wieder nur nach der Symmetrie und nicht nach Schulregeln richtet. Interessant sind auch die harmonischen ausgeglichenen Verhältnisse und die regelmäßigen Siebenerperioden in der Durchführung von g . Der Charakter dieser Fuge ist schlagfertig; einem Bergbache gleich stürzt schäumend das rasche Thema lebenspendend durch die Fuge, eingerahmt von der strengen Starrheit des Hauptthemas, mannigfache Kaskaden bildend, bis es sich schließlich nach der mächtigen Schlusssteigerung in ein Meer von immer lichterem Dur ergießt.

Contrapunctus X. Doppelfuge im doppelten Kontrapunkte der Terz (Dezime). Das Hauptthema erscheint wieder in der Variante, die wir aus den Gegenfugen kennen. Wegen

des doppelten Kontrapunktes der Terz kann das freie Thema gleichzeitig in der versetzten und unversetzten Form über das Hauptthema gebracht werden (oder umgekehrt).

Das Kontrasubjekt des Hauptthemas spielt in dieser Fuge eine bedeutende Rolle und wird sogar selbständig durchgeführt. Der klare Bau ist aus der Tabelle ersichtlich.

In der Originalausgabe und in den älteren Ausgaben findet sich ein älterer aus dem Berliner Autograph stammender Entwurf dieses Stückes, der die selbständige Anfangsdurchführung von *ö* noch nicht besitzt. Dort fängt das Stück mit der Durchführung des inversen Hauptthemas an. Der enggeführte Altein Satz ist bei der Umarbeitung hinzugesetzt. Er nimmt also an der Durchführung nicht direkt Anteil.

Der polyphone Stil dieses Werkes ist wahrhaft bewunderungswürdig in seiner fessellosen Freiheit und Lebenskraft.

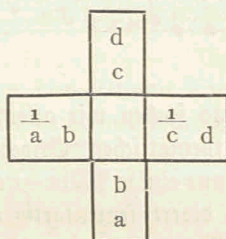
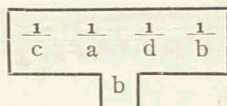
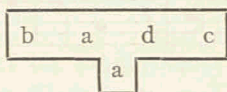
Contrapunctus XI. Eine alles bisherige an Großartigkeit überragende Tripel-, wenn man will Quadrupelfuge von beinahe 200 Taktten. Einen ganzen Kosmos von Farben, Harmonien und Rhythmen schließt dies gewaltige Werk in sich. Ein unerhörtes Ringen durch alle Höhen und Tiefen menschlicher Empfindung in stetiger Steigerung und in den Durchführungen des vierten Themas zu einem unbeschreiblich siegreichen Jubel führend. Wie seltsam, diese Tripelfuge bringt gleichsam jene verborgenen Kräfte ihres großen Vorgängers, der Tripelfuge *8* wieder zum Vorschein; alles, was dort düster, verschlossen, mystisch war, ist hier klar, strahlend, sieghaft. Es ist, als wäre über einer von schweren Nebeln verschleierten Natur die leuchtende Sonne erschienen, alles mit ihrem Lichte überflutend.

Die harmonisch und chromatisch scharf differenzierten Themen geben in ihrer Verarbeitung das höchste an Leuchtkraft und Farbigkeit, was in diesem erhabenen Stil möglich ist; die immer neuen Kombinationen sind fast unerschöpflich. Wenn ich dieser Fuge einen Namen geben sollte, so würde ich sie die Königsfuge nennen.

Das allermerkwürdigste ist nun der tatsächliche Zusammenhang mit der achten Fuge, der sich in der Verwandtschaft der

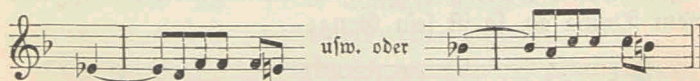
gegenseitigen Themen am augenscheinlichsten kundgibt. Die sämtlichen drei Themen der Tripelfuge werden in der ersten Fuge in ihrer inversen Form durchgeführt, diese beiden Werke bilden ein symmetrisches Ganze. Die chromatische Leiter *e* kann man als ein viertes Subjekt auffassen, da sie in den letzten Takten mit den drei übrigen Themen gekoppelt wird.

Der Aufbau des großen Werkes wird durch die vier Durchführungen des Hauptthemas scharf gegliedert. Dies formale Gerippe hat etwa das folgende Aussehen:



In der dritten horizontalen Durchführung des Hauptsubjektes erscheinen die beiden symmetrischen Teile gleichzeitig übereinander. Ergreifend ist die schlichte und homophon gehaltene Aufstellung des inversen Hauptthemas. Der Orientierung diene die Tabelle 11.

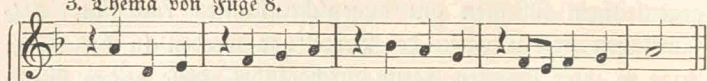
Das dritte Thema muß uns noch beschäftigen. Es lautet:




Hugo Riemann schreibt darüber (a. a. D. S. 71):

Bach-Jahrbuch 1924.


3. Thema von Fuge 8.




1. Thema von Fuge 11.




1. Thema von Fuge 8.




2. Thema von Fuge 11.



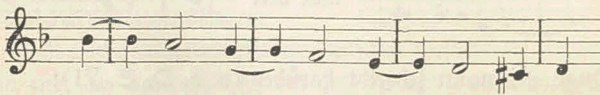
2. Thema von Fuge 8.



3. Thema von Fuge 11.



„Das dritte Thema suchen wir allerdings in dieser Form in dem eigentlichen thematischen Gewebe der neunten Fuge vergebens (es kommt nur einige Male — aber ohne die Schlußmotive — in freieren, divertissementartigen Partien zum Vorschein), obgleich seine Verwertung in voller Treue nicht musikalisch unmöglich gewesen wäre. Wieder ein Beweis, daß Bach niemals nur schematisch verfuhr, sondern sich stets — sogar in einem Schulwerke wie dem vorliegenden (!) — die souveräne Herrschaft der Phantasie vorbehielt. Anstatt der obigen getreuen Umkehrung führte er vielmehr eine Umkehrung ein, welche das Figurative des Themas zum Teil in seiner ursprünglichen Form konserviert. Streifen wir die Achtelfiguren vom Thema ab, so ist sein Gang:



Contrapunctus XII. Das diese nun folgenden vier Kanons nichts wie spezielle zweistimmige Fugen sind, hat Riemann zuerst nachgewiesen. Neu dürfte der Nachweis von Engführungen verschiedener Themenvarianten sein.

Wer in diesen kanonischen Fugen, wie es C. Debroy van Bruyck (Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers 1889, ein Buch, in dem noch mehr erstaunliche Dinge stehen), Musik sieht, „die in Wahrheit keine Musik mehr ist, sondern völlig ins Barbarische, Abstruse und zu einer Art kontrapunktischer Katzenmusik ausartet“, dessen musikalische Auffassungsgabe kann nur ein Gegenstand des Mitleids sein. Man wird in den Bachschen Werken selten einen zweistimmigen Satz von so hoher Vollkommenheit finden, wie ihn dieser erste Oktavkanon aufweist. Allerdings ist die äußerst abstrakte Harmonik dieser letzten Werke eine durchaus eigene und stellt in ihrer suggestiven Sparsamkeit, in der Konzentration der angewendeten Mittel, die wesentlich auf jenem denkwürdigen Schritt der verminderten Septime beruhen, hohe Anforderungen an die Aufmerksamkeit des Hörers. Dennoch glaube ich, daß diese Kanons bei richtiger Wiedergabe eine faszinierende Wirkung ausüben könnten.

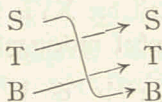
Contrapunctus XIII. Kanon im doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Der zweite Teil bringt eine Wiederholung des ersten in der Versetzung. Beachtenswert das monumentale Thema.

Contrapunctus XIV. Nochmals ein Kanon im doppelten Kontrapunkt, diesmal der Dezime. Sehr kunstvoll und reich an rhythmischen Formen. Die beiden Stimmen sind von so großer Individualität und Selbständigkeit, daß wir sie beinahe nur linear zusammen hören. Die vier Teile der Fuge stehen scharf voneinander ab; der 3. und 4. ist die Wiederholung des 1. und 2. Teiles in der versetzten Form. Interessant ist die doppelte Versetzung des vierten Einsatzes der ersten Durchführung, die auch in der unversetzten Form noch eine einmalige Versetzung zustande bringt.

Contrapunctus XV. Die kunstvolle Krönung der Kanons: Umkehrung und Vergrößerung, dabei von einem unge-

mein rhythmischen Leben durchpulst. Das Thema tritt auch in der Verkürzung auf, so daß es insgesamt in drei Größen vorhanden ist. Was in musikalischer Hinsicht von Fuge 12 gesagt wurde, gilt für alle Kanons.

Contrapunctus XVI. In einem dreistimmigen Werke tritt uns die erste Spiegelfuge entgegen. Ein solches Gebilde besteht aus zwei Teilen, deren zweiter die Spiegelung aller Tonschritte des ersten darstellt. Zunächst werden die einzelnen Stimmen in sich umgekehrt und erscheinen dann in irgendeiner neuen Reihenfolge; bei der übernächsten Fuge ist auch in dieser Stimmenfolge eine Spiegelung zum Ausdruck gebracht. In unserem Falle wird der Sopran zum Bass, der Tenor zum Sopran und der Bass zum Tenor; bildlich dargestellt:



oder, wenn wir untereinander entsprechende Stimmen schreiben:

$$\begin{pmatrix} a & b & d \\ d & a & b \end{pmatrix}.$$

Der Charakter des Stückes ist freudig und erinnert in der Schreibweise stark an den Oktavkanon zwölf. Jedenfalls haben wir in diesem Werke die musikalisch leichteste und unbekümmertste Fuge des ganzen Baues vor uns, sie trägt Züge einer wunderbaren Lieblichkeit und Weichheit der Empfindung.

Der Aufbau zeigt schönste Symmetrie. Wichtiger scheint mir die bisher unbemerkt gebliebene Tatsache, daß wir hier nicht nur eine strenge Spiegelfuge vor uns haben, sondern daß diese auch streng nach dem Prinzip der Gegenfuge, sogar strenger als die eigentlichen Gegenfugen 5—7 gearbeitet ist. Die Einsätze mit dem normalen und inversen Thema wechseln sich stetig ab. Die Verwandtschaft der Spiegelfugen mit den Gegenfugen geht, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, noch weit über diese Analogie hinaus.

Contrapunctus XVII. Die zweite der Spiegelfugen. Wie Spitta zuerst bemerkte, steht dies Stück in der engsten Verwandtschaft mit dem vorhergegangenen, es ist gewisser-

maßen eine Bearbeitung der dreistimmigen Spiegel- und Gegenfuge, eine Bearbeitung, die allerdings aus dem ursprünglichen Gebilde ein völlig Neues hervorgehen läßt und in weit höherem Maße, als die Forscher bisher vermutet haben. Wie ich schon weiter oben bemerkte, trägt diese Fuge als einzige des ganzen Werkes eine Instrumentenbezeichnung, sie ist für zwei Klaviere gesetzt. Aus dem vorhergehenden Satz ging dieser durch verschiedene Operationen hervor: zunächst wurden die punktierten Rhythmen zu gleichmäßigen Achtelbewegungen abgeschliffen, dann wurde das Ganze im $\frac{2}{4}$ Takt notiert, außerdem machte Bach aus dem dreistimmigen Satz einen vierstimmigen, indem er zunächst die frühere zweite Stimme auf zwei verschiedene verteilte und die Lücken durch freie Zusätze ausfüllte. In diesem Sinne sind der erste Teil der XVI. und der erste der XVII. durch das folgende Symbol miteinander verknüpft:

$$\begin{pmatrix} a & b & d & b \\ a & b & c & d \end{pmatrix}$$

es kommt dabei immer nur auf die Zuordnung der untereinanderstehenden Stimmen an, und wir können diese Paare beliebig anordnen (vertauschen).

Der zweite Teil der XVII. Fuge ist nun wiederum durch Spiegelung der einzelnen Stimmen aus dem ersten entstanden, doch wurden die aus Teilung der 2. Stimme von XVI, 1 hervorgegangenen Teile hier wiederum zusammengefügt und eine ganz neue dritte Stimme eingesetzt. Verknüpft sind die beiden Hälften von XVII durch

$$\begin{pmatrix} a & b & c & d \\ d & a & b & a \end{pmatrix}.$$

Interessant ist, wie durch Hinzunahme des in XVI immer isoliert angehängten vierten Einsatzes in XVII, 1 vollständige vierstimmige Durchführungen entstehen.

Auch diese Fuge ist nicht nur Spiegelfuge, sondern strenge Gegenfuge im Sinne von 5—7.

Contrapunctus XVIII. Nachdem eine stattliche Schar unerreichter Meisterwerke an uns vorübergezogen ist, kommen

wir nun zu dem zweifellosen kontrapunktischen Höhepunkte der Kunst der Fuge. Daß nach dem Vorgegangenen noch eine Steigerung möglich war, ist ein Beweis für die unbegrenzte Meisterschaft der Bach'schen Feder. In diesen kurzen 56 Takten ist das Äußerste an musikalischer Konzentration erreicht.

Eine strenge vierstimmige Spiegelfuge, Note für Note, Intervall für Intervall, Stimme für Stimme, Harmonie für Harmonie werden gespiegelt; dabei nicht die leiseste Spur irgendwelchen Zwanges, nein dies Gebilde ist notwendig so gewachsen.

Die Verknüpfung der beiden symmetrischen Teile geschieht durch die Zuordnung $\begin{pmatrix} a & b & c & d \\ d & c & b & a \end{pmatrix}$, so daß im wahrsten Sinne das Unterste zu Oberst kommt. Die Struktur ist von souveräner Einfachheit und Gesetzmäßigkeit. Symmetrie überall; deutlich unterscheidet man wieder zwei Teile, deren jeder genau eine Durchführung enthält; die erste in strengen Viererperioden wohl-diszipliniert mit einem sehr einfachen Thema, die zweite mit einer neuen Variante zieht sich über eine lange Strecke hin und ihre Einsätze sind von unzähligen Zwischenvarianten und deren Engführungen durchsetzt. Die Stimmenfolge ist wiederum symmetrisch und ein Abbild der Umkehrung zwischen Bild und Spiegelbild der ganzen Fuge. Nicht weniger als etwa elf verschiedene Varianten des Hauptthemas treten im Verlaufe dieser 56 Takte auf, kaum ein Takt, in dem es nicht in irgend einer Form vorkäme.

Der „reine Satz“ ist hier freier, die Selbständigkeit und Individualität der sich oft überkreuzenden Stimmen nähert sich wieder jenem vollkommenen Renaissanceideal der Polyphonie. Unergründlich und unfaßbar ist die Tiefe dieses seltenen Werkes, dessen Harmonik von allen irdischen Schlacken gereinigt zu sein scheint.

Contrapunctus XIX. Die eigentliche kontrapunktische Ausarbeitung des Themas ist vollendet, der innere Körper abgeschlossen; es handelt sich darum, dem Ganzen einen mächtigen Schlußstein aufzusetzen; Bach unternahm es, für den Abschluß seines letzten Werkes eine Quadrupelfuge von wahr-

haft riesenhaften Ausmaßen zu schreiben, eine Quadrupelfuge, deren drei erste Themen frei gewählt werden und später mit dem schlichten Hauptthema, wie es in der ersten Nummer erscheint, gekoppelt werden sollten. Diesen gewaltigen Plan zu Ende zu bringen, verhinderte ihn der Tod. Als drittes Thema ist BACH in schlichten Noten gewählt. Die Fuge bricht im 238. Takte ab, in dem Augenblicke, wo Bach zuerst seinen Namen unter die vorhergegangenen beiden Themen gesetzt hatte, ein seltsames Spiel des Schicksals. Auf das Original der Berliner Bibliothek schrieb Philipp Emanuel die Worte: „NB. Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben“. In der Originalausgabe und den meisten späteren Ausgaben sind die letzten sieben Takte fortgelassen, um mit dem Halbschluß abbrechen zu können.

Die Geschichte dieser Fuge zählt nicht zu den Ruhmesblättern der Musikwissenschaft, denn mannigfache grobe Irrtümer sind mit ihr und den berühmtesten Namen der Bachforschung verknüpft. Weil das Hauptthema noch nicht in dem Torso vorkam, wollte man die Fuge ganz und gar von dem Werke losrennen; es ist das Verdienst Nottebohms und Riemanns, den Nachweis der Zugehörigkeit einwandfrei erbracht zu haben, indem sie das schlichte Hauptthema unter die drei vorhandenen darunter setzten. Unerfreulich ist auch der Streit zwischen Riemann und Ziehen über dieselbe Frage. Die Koppe- lung der Themen ist die folgende:

The musical score displays three themes from a fugue. Thema 5 is written in the treble clef, Thema 7 in the bass clef, and Thema 9 in the treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Thema 5 consists of a few notes, Thema 7 is a single note, and Thema 9 is a more complex melodic line. The score is in G major and 3/4 time.

Der klare und planvolle Aufbau ist aus den Tabellen ersichtlich. Die Fuge wird offenbar in vier selbständige Teilsfugen gespalten, deren jede den Umfang einer normalen Einzelsfuge besitzt und die untereinander nur durch das Band der Themen verknüpft sind. Bemerkenswert die Fünferperioden in der ersten Durchführung von ζ (wir hatten schon solche von 2, 3, 4 und 7, 8.)

Es besteht kein Zweifel, daß Versuche unternommen werden müssen, um wenigstens zu brauchbaren Vorschlägen für eine Ergänzung dieses Torso zu gelangen, da eine volle ästhetische Wirkung nur eintreten kann, wenn das Ziel des Werkes, die Verbindung der vier Themen, verwirklicht worden ist. Natürlich werden diese Ergänzungen niemals voll befriedigen können, aber man wird sie für die Aufführung und für das Studium verwenden können. Vorschläge sind gemacht worden von Riemann und Busoni, also sicherlich nicht von den ersten Besten. Ich werde darlegen, was ich in der Hauptsache daran auszusetzen habe, denn die Versuche sind beide mißlungen. Die Aufgabe ist offenbar ziemlich klar umrissen: es muß eine breitere Verarbeitung der Kombinationen $\zeta + \eta + \delta$ als Schluß des dritten Teiles, sowie ein ganz neuer vierter Teil $\zeta + \eta + \delta +$ Hauptthema geschaffen werden. Den Umfang des Ganzen kann man schätzungsweise auf etwa 400 Takte berechnen, so daß noch etwa 160 Takte zu ergänzen wären, bei geringerem Umfange werden sich nie die nötigen ästhetischen Proportionen einstellen. Der Stil muß natürlich dem der letzten Fuge mög-

lichst angeglichen sein und soll sich kleinlicher Künsteleien enthalten, da diese in ein solch monumentales Werk nicht hineinpassen.

Der Riemannsche Versuch findet sich in der bei Schott erschienenen Phrasierungsausgabe unseres Werkes. Alle Achtung vor dem gediegenen Kontrapunkt. Die harmonische Romantik des Schlusses der Koppelung der drei Themen fällt aus dem strengen Stil heraus. Weshalb die Veränderung des letzten Taktes des Bachschen Fragmentes? Weshalb endlich die Veränderung des Themas η das nicht



anfängt, sondern



änderung ist umso rätselhafter, als sie gar keinen Zweck hat; die Dimensionen des Riemannschen Entwurfes reichen bei Weitem nicht aus; der Schluß ist viel zu kümmerlich. Man denke sich: der Schluß dieses Werkes! Welche Schlüsse sind ihm schon vorhergegangen, und er soll sie doch alle übertreffen! Die Stimmenzahl kann jedenfalls erheblich vermehrt werden.

Und Busoni? Busoni schreibt eine „Fantasia contrappuntistica“, die nichts anderes ist, als eine Ergänzung unserer Quadrupelfuge, Ergänzung, bisweilen klavieristische atonalisierte Paraphrase. Merkwürdigerweise schreibt er nicht einmal hin, woher das „Bachsche Fragment“ stammt und welchen Umfang es hat. So war es möglich, daß man bei Gelegenheit von Busonis Tod in einer großen Berliner Zeitung von Bach überhaupt nichts mehr wußte — die Möglichkeit, daß man die Kunst der Fuge aus eigener Anschauung kannte, kam ja nicht in Frage —, und so war Busonis größtes Klavierwerk mit seinen charakteristischen Themen fertig. Nun wäre das ja schön und gut, aber der innere Widerspruch, der darin liegt, das größte Werk Bachs vorne und hinten mit Busoni zu umgeben, ist ziemlich groß¹⁾.

¹⁾ Im Anschluß an die Vollendungsfrage werde ich das ganze Problem der Schlußfuge noch in einem Spezialaufsatz behandeln.

Noch ein Wort über den Stil der Schlußfuge. Dieser weicht nämlich wesentlich von den vorhergehenden Stücken ab; er läßt nur eine Tendenz erkennen: das Streben nach Monumentalität. Alles Kleinliche ist aus ihr verbannt. Wenn ich dieser Fuge einen Namen geben dürfte, würde ich sie als Gegensatz zu der Quadrupelfuge XI die Kaiserfuge nennen. Ich kenne nur ein Werk, das sich mit ihr messen könnte, und das ist das sechsstimmige Ricercar aus dem musikalischen Opfer. Zwischen diesen beiden großartigen Werken besteht eine innige Verwandtschaft, die sich weniger im Formalen ausspricht als in ihrem inneren Wesen, in ihrer monumentalen Harmonik. Die potenzielle Kraft, die in dieser Musik beschlossen liegt, vernichtet alles Geringere, das man in ihre Nähe bringt.

Choral: „Vor deinen Thron tret ich hiemit“¹⁾. Die vierstimmige Ausarbeitung dieses Chorals, Bachs letzte Komposition (der sog. Schwanengesang), steht in der Originalausgabe am Schluß der Kunst der Fuge, wie es in der Vorrede heißt, um die Liebhaber für den Ausfall des Schlusses der letzten Fuge zu entschädigen. Forkel sagt: „Bach hat ihn in seiner Blindheit, wenige Tage vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktiert. Von der in diesem Choral liegenden Kunst will ich nichts sagen; sie war dem Verfasser desselben so geläufig geworden, daß er sie auch in der Krankheit ausüben konnte. Aber der darin liegende Ausdruck von frommer Ergebung und Andacht hat mich stets ergriffen, so oft ich ihn gespielt habe, so daß ich kaum sagen kann, was ich lieber entbehren wollte, diesen Choral, oder das Ende der letzten Fuge.“

Ich empfinde es als eine Pietätlosigkeit, dies wunderbare Gebilde, das der Kunst der Fuge so die Weihe eines religiösen Werkes verleiht, von dem Plage zu entfernen, an dem es gestanden hat, wie das in sämtlichen neueren Ausgaben, sogar in der Ausgabe der Bachgesellschaft, geschehen ist. Ich habe es daher in unseren neuen Ausgaben in sein altes Recht wieder

1) Altnikols Diktat trägt die obige Aufschrift, die sich auf des Meisters Lebensende bezieht. In der Originalausgabe wurde dafür der Text „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ gesetzt. Vgl. dazu das Vorwort des Bandes. Den Text des Liedes siehe in den Anlagen.

eingesetzt. Übrigens wissen wir auch gar nicht, ob der Choral nicht nach Bachs letztem Willen an das Ende der Kunst der Fuge gekommen ist.

Welches ist der Gesamteindruck, den wir von dem Rundgang durch diesen Fugengarten zurückbringen? Gewiß keiner von der Art, daß wir sagen könnten: wir haben die Formel gefunden, nach der Bach seine Fugen gebaut hat. Wenn wir das gefunden hätten, dann hätten wir nur oberflächlich beobachtet, dann allerdings wären diejenigen im Recht, die von Formalismus und Schematismus reden, die in all den blühenden Gebilden nur Produkte einer leeren und formellen Schulmeisterei erblicken. Daß wir gerade im Gegenteil die freie Mannigfaltigkeit der Strukturen, deren Gesetze vorläufig noch zu verwickelt sind, als daß wir sie klar überschauen könnten, konstatiert haben, ist ein Beweis gegen jene abgeschmackten Gemeinplätze. Formalismus ist nur die Anwendung einer zu rohen, zu einfachen Form, die die feineren formalen Unter-elemente vergewaltigt.

Das einzige, was wir als positiv vorhanden konstatierten, war die scheinbare Anwesenheit gewisser formgebender Prinzipien, unter denen das der Wiederholung und Symmetrie besonders hervorstach. Weiter haben wir konstatiert, daß wir eigentlich überhaupt nichts konstatieren können.

Eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu den gesetzmäßigen Gebilden der Metrik wird wohl jedem bei der Durchsicht der Fugentabellen aufgefallen sein.

Wir werden an der Kunst der Fuge noch viel lernen können.

Was nun die praktische musikalische Aufführung des Werkes betrifft, so möchte ich etwa folgendes bemerken. Ich halte das Werk durchaus nicht für ein theoretisches, sondern für ein praktisches, man wird sich also mit den Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten einer Aufführung auseinandersetzen müssen. Wie ich schon sagte, ist eine Wiedergabe auf dem modernen Klavier wirklich ein Ding der Unmöglichkeit. Wenn auch einzelne Stücke für Cembalo oder Orgel sehr wohl denkbar sind, so gehören diese doch der Minorität an. Für den allergrößten Teil wird man wirklich polyphone Klangkörper heranziehen müssen;

dazu gehören Streichquartette, Bläserzusammenstellungen und größere Klangkörper, wie Streichorchester oder eine andere Kombination, die sich selbstverständlich immer in den Grenzen der Klangvorstellungen der Bachzeit zu halten hat. Eine Wahl wird sich ganz den individuellen Verhältnissen anpassen müssen.

Von der speziellen Ausführung ist zu sagen, was man bei allen Repräsentanten dieser Epoche wiederholen muß: Keine romantischen Vortragsmanieren! Der Charakter der Kunst der Fuge im Besonderen ist sehr ernst und feierlich, beinahe geistlich, jedenfalls vergeistigt und sehr abstrakt. Auch ist das Tempo im Allgemeinen sehr getragen, bei klingender Ausführung natürlich noch weit mehr, als auf einem Klavierinstrument. An dem Grundtempo des Themas würde ich wenig ändern und es als Norm für die meisten Fugen und Varianten benutzen. Keine Mannheimer Crescendi und kein Stimmenverschlucken! Im Übrigen hat die Erfahrung zu sprechen.

V. Der Gesamtbau.

Haben wir im dritten Kapitel einen Blick auf das Thema geworfen, im vorigen auf den Einzelbau der Fugen und Durchführungen, so soll in diesem Kapitel die Gesamtheit der in dem Werke vereinigten Fugen, der Aufbau des Ganzen Gegenstand der Untersuchung sein. Diese Betrachtungen können Hand in Hand gehen mit dem Beweise für die Neuordnung der Kunst der Fuge, die wir bis jetzt stillschweigend vorausgesetzt haben, und den ich dem Leser noch schuldig bin.

Kritik der Anordnung der Originalausgabe. Wir haben schon bei Gelegenheit des ersten Kapitels dieser Arbeit auf die wichtigsten historischen Daten, welche mit der Entstehung der Kunst der Fuge verknüpft sind, hingewiesen. Wir werden aber die gegen die Originalausgabe von 1750 erhobenen Vorwürfe, die uns zu einer Neuaufstellung berechtigen sollen, genauer aussprechen müssen. Wir behaupten kurz gesagt: die Originalausgabe ist von Nr. 1—11 richtig, von Nr. 12—19 falsch. Der erste Teil der Behauptung folgt unmittelbar aus dem auf S. 7 erwähnten autographen Fehlerverzeichnis von Bachs Hand, das bis in die elfte Fuge reicht. Daß gleich mit

dem in der Originalausgabe folgenden Stücke, der vierstimmigen Spiegelfuge XVIII, die Unordnung beginnt, ist leicht einzusehen, denn die beiden Teile, der normale und inverse, sind in ihren Funktionen vertauscht. Diese Fuge steht also auf dem Kopfe. Das kann man nicht nur aus dem Berliner Autograph ersehen, in welchem die beiden symmetrisch entsprechenden Teile übereinander notiert sind, und zwar der Bildteil zu oberst, (dadurch entsteht das schöne Bild der Einsätze der ersten Durch-

führung: $\left. \begin{array}{l} B^T A^S \\ S A T B \end{array} \right\}$, sondern auch aus dem Umstande, daß in

dem gespiegelten Teile die tieferliegenden Einsätze (Comites) nicht in der Unterquarte auftreten, wie das normal wäre, sondern in der Unterquinte (Niemann nennt das Subcomes), welche ihrerseits die natürliche Spiegelung des höherliegenden Quinteinsatzes der Bildfuge darstellt. Genau dieselbe Verwechslung ist bei dem in der Originalausgabe folgenden Satz XVI passiert; auch er steht auf dem Kopfe, wogegen die Anordnung der symmetrischen Teile von XVII richtig ist, und dieser Satz ist doch aus XVI direkt hervorgegangen. Ein weiterer grober Fehler ist die Aufnahme einer früheren Fassung der Fuge X in die Originalausgabe, deren Identität dem Stecher wohl erst zu spät eingefallen ist (sie unterscheidet sich nämlich gerade in den Anfangstakten). Aber mit dieser Verwirrung ist's noch nicht genug. Alle Stücke des zweiten Teiles befinden sich völlig willkürlich und bunt durcheinandergewürfelt ohne jede Spur von sinngemäßem Aufbau, der doch im ersten Teile in so hohem Maße zu Tage tritt. Man hat das Gefühl der planlosesten Verwirrung, die, wie ich schon bemerkte, von allen Forschern erkannt worden ist; doch waren sie alle nicht im Stande, dem Übel Abhilfe zu schaffen. Hier hat also eine völlige Neuordnung einzusetzen, um in das Chaos Sinn und Vernunft zu bringen.

Erster Beweis der Neuaufstellung. Stützen können und müssen wir uns 1) auf den authentischen ersten Teil der Originalausgabe, 2) auf das Berliner Autograph, 3) auf zeitgenössische Nachrichten.

Der Hauptstörenfried der logischen Entwicklung des II. Teiles scheint mir die vierstimmige Spiegelfuge XVIII zu sein; sie bildet zweifellos den Höhepunkt der eigentlichen Ausarbeitung und kann unmöglich an einer ganz indifferenten Stelle dieser Entwicklung stehen. Wir werden sie an das Ende des Werkes vor die abschließende Quadrupelfuge, die ja ebensowenig wie die vier ersten Fugen zu dem kontrapunktischen Körper gehören, sondern die Rolle von Ein- und Ausleitung übernehmen, setzen. Aus einer scheinbar entstellten Notiz Agricolas in Mizlers Musikalischer Bibliothek (Bd. IV S. 168) springt uns unerwartet der Beweis unserer Hypothese entgegen. Agricola schreibt nämlich in seiner Bach-Biographie:

„Seine (Bachs) letzte Krankheit hat ihn verhindert, seinem Entwurf nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche vier Themata enthalten und nachgehends in allen vier Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des Verfassers Tode ans Licht getreten.“

Zweifellos ist hier eine Vermengung der Attribute der Schluß- (unvollendeten Quadrupel-) Fuge mit denen der vorletzten vierstimmigen Spiegelfuge unterlaufen. Aus der ausdrücklichen Benennung „vorletzte“ erkennen wir aber tatsächlich, daß es Bachs Plan gewesen war, dies Stück an die vorletzte Stelle zu setzen.

Damit ist der wesentliche Schritt zu der Neuordnung bereits getan, und alles weitere ergibt sich daraus von selber. Die Spiegelfuge für zwei Klaviere steht zufällig schon am richtigen Platze, denn wir werden sie nicht von ihren Schwestern trennen wollen, auch müssen wir ihr die dreistimmige Spiegelfuge XVI voranstellen, da man sonst deren innere Verwandtschaft nicht erkennen könnte. Durch diese Veränderungen sind auch die Kanons schon dorthin gekommen, wo sie organischerweise hingehören, nämlich vor die Spiegelfugen und hinter die Doppel- und Tripelfugen; nun müssen sie aber noch unter sich geordnet werden, so daß der einfachste Kanon am Anfang und der schwierigste am Ende steht. Der einfachste ist ohne Zweifel der Oktavkanon XII, ihn stellen wir an die Spitze des zweiten

Teiles der Kunst der Fuge; der komplizierteste ist ebenso zweifellos der Kanon in der Vergrößerung und Umkehrung, also muß er der letzte sein (Nr. XV). Die beiden Kanons im doppelten Kontrapunkt sind von selber zusammen gekommen und bilden den organischen Kern der kanonischen Fugen; daß der ungleich schwierigere Terzkanon davon an zweite Stelle kommt, versteht sich wohl von selber. Damit ist die Neuordnung vollendet. Sie ergab sich gewissermaßen zwangsläufig aus dem vorhandenen Material, und wir sehen sofort, daß sie sich in schönster Übereinstimmung mit der Gruppierung des ersten Teiles, die wir noch gar nicht betrachtet haben, befindet. Dort treten nämlich ganz klar drei große Gruppen auf, die sich scharf von einander unterscheiden: 1) die vier einfachen Fugen, 2) die drei Gegenfugen, 3) die vier Fugen mit fremden Themen (Doppel- und Tripelfuge). Genau so haben wir nun auch im zweiten Teil drei wohlumrissene Gruppen: 4) die vier Kanons, 5) die drei Spiegelfugen, 6) die Schluß-Quadrupelfuge. Von der ersten bis letzten Nummer steigern sich die kontrapunktischen Mittel und gipfeln in der Spiegelfuge, werden vollendet durch die gigantische Schlußfuge. Organisch scheinen sie sich zu immer Höherem emporzuschwingen: von der einfachen Gegenfuge mit dem Thema in normaler Größe kommen wir zu der, welchen eben diesem in dauernden Engführungen die Verkleinerung bringt, und endlich zur letzten mit dem Thema in drei verschiedenen Größen. Von der ersten dreistimmigen Spiegel- und Gegenfuge gelangen wir über die frei vierstimmige zu der streng vierstimmigen, mehrfach gespiegelten. Welche Harmonie auch in den Gruppen der mehrfachen Fugen und Kanons! Doch um einen weiteren Beweis für unsere Neuordnung der Kunst der Fuge zu gewinnen, müssen wir einen Blick auf die Anordnung des Berliner Autographs werfen. Wir sind gespannt, ob wir auch dort eine ähnliche Einteilung in Gruppen finden können und wie sich diese zu unserer endgültigen verhält. In der Tat finden wir, wenn wir die Tabelle V zur Hand nehmen, eine ganz analoge Einteilung, jedoch mit wesentlich abweichenden Gruppierungen, fehlen ja doch der Berliner Handschrift noch fünf Stücke der endgültigen Ausgabe (die

Nummern IV, XIII, XIV, XVII, XIX). Die erste Gruppe der einfachen Fugen besteht nur aus drei Repräsentanten, und die Rollen von 2 und 3 sind vertauscht. Die Gegenfugen sind noch nicht zusammengeschlossen, die beiden ersten von ihnen vielmehr bilden eine Vierergruppe mit den beiden Doppelfugen im doppelten Kontrapunkt, indem sie diese beiden umklammern. Die nun folgende dritte Gegenfuge steht isoliert, sie bildet gewissermaßen den Mittelpunkt des ganzen Planes und ist auch durch die große Mannigfaltigkeit ihrer kontrapunktischen Mittel zu einer solch zentralen Stellung durchaus nicht ungeeignet. Nun schließt sich eine neue geschlossene Vierergruppe an, sie ist der vorigen ganz analog im Bau: zwei Kanons, der Oktav- und der Augmentationskanon schließen die beiden Tripelfugen mit den gegenseitig umgekehrten Themen ein. Jetzt folgt noch die vierstimmige Spiegelfuge, die offenbar als Abschluß gedacht war. Bach scheint aber seine ursprüngliche Idee geändert zu haben. In dem Autograph schließt sich die dreistimmige Spiegelfuge an, von einer umgearbeiteten Fassung des Vergrößerungskanon's gefolgt.

Einer sehr merkwürdigen Tatsache (vgl. auch S. 48) müssen wir uns noch zuwenden, die für ein Rätsel der Originalausgabe die einfache Lösung bringen kann, es ist der Anfang der Fuge III mit dem Comes. Niemand zerbricht sich über dies Faktum sehr den Kopf und gibt sich endlich mit einer zum mindesten wenig überzeugenden Erklärung zufrieden. Er schreibt nämlich (a. a. D. S. 35):

„Die dritte Fuge setzt in mehrfacher Weise die Bekanntschaft mit den beiden ersten voraus, zunächst, sofern sie die Umkehrung des Themas, das Bach für das ganze Werk gewählt hat, verarbeitet, sodann aber auch, weil sie mit dem Comes beginnt. So paradox letzteres an und für sich klingen mag (eine Antwort ohne vorausgegangene Frage), so kann es doch kaum bestritten werden.“

Formuliert man den Sinn des Comes nicht gerade als „Antwort“, sondern vielmehr „Vortrag des Themas in der Dominanttonart“, so ist der Anfang einer Fuge mit dem Comes schließlich etwas ähnliches wie der so häufige Anfang

eines Tonstückes überhaupt mit einer Dominante statt der Tonika.

Im Berliner Autograph steht diese Fuge in der Mitte von Dreien, von denen die erste mit dem Dur, die zweite mit dem Comes, die dritte wieder mit dem Dur beginnt. Die ganze Kunst der Fuge ist die kontrapunktische fugenmäßige Behandlung eines einzigen Themas. Liegt da die Vermutung nicht wirklich nahe, daß wir in der Kunst der Fuge nichts anderes zu suchen haben als eine einzige zusammenhängende Riesenfuge, deren Durchführungen im Großen aus Komplexen von ganzen Fugen bestehen, daß wir also im Ganzen wieder ein Abbild des Teils finden? Und daß, um dies anzudeuten, Bach in dem ersten Fugenkomplex das Spiel zwischen Frage und Antwort auf ganze Fugen verteilt hat? Ich glaube, man wird sich der Evidenz dieser Hypothese nicht verschließen können. Auch Spitta schon war rein intuitiv (s. Bach, II. Bd. S. 677—687) zu der Gewißheit gelangt, man müsse diesen gigantischen Körper als ein Ganzes auffassen; und er ist ein Ganzes. Seine Teile sind innerlich und äußerlich fester aneinandergekettet, als das durch manche herkömmlichen Mittel der sonstigen Musik möglich gewesen wäre. Hat nicht jede dieser Fugen einen organischen Platz in diesem Gefüge, bezieht sich nicht der kleinste Teil auf das Ganze und das Ganze auf den kleinsten Teil?¹⁾

Weiterer Beweis für die Neuaufstellung. Nachdem wir im Berliner Autograph tatsächlich eine ähnlich planvolle Aufstellung, wie wir sie aus dem ersten Teil der Originalausgabe kennen, gefunden haben, wird es uns interessieren, in welchem Zusammenhange diese mit der neuen Aufstellung, ja mit der Erweiterung des Baues der Kunst der Fuge, wie er sich von dem Berliner Autograph zur Originalausgabe entwickelte, überhaupt im Zusammenhange steht, ob wir vielleicht aus solchen Zusammenhängen Schlüsse auf unsere eben ent-

¹⁾ Sehr merkwürdig ist auch die Stimmenfolge der ersten Durchführungen jener drei Fugen (I, III, II), stellt sie doch eine planmäßige zyklische Vertauschung der Stimmen dar: b a d c

c b a d

d c b a

wickelte Neuaufstellung ziehen können, von der wir behaupten, sie sei die von Bach gewollte und einzig richtige.

Die Gruppierung, welche das Berliner Autograph aufweist, hat einen offensichtlichen großen Mangel: sie schließt die drei Gegenfugen nicht zu einem Ganzen zusammen, sondern trennt vielmehr die dritte dieser Fugen von den beiden anderen ab. Wir können mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, Bach wird wohl daran Anstoß genommen und die drei zusammengehörenden Werke zu einem Komplex vereint haben. Er stellt die neue Dreiergruppe nach der ersten (einfachen) Gruppe auf, hatte aber die nächste — frühere Vierergruppe — dezimiert, ihrer Umkleidung beraubt. Was lag näher, als die beiden in der Gruppe D' eingebetteten Tripelfugen herauszunehmen und sie um die beiden der Art nach verwandten Doppelfugen herumzulegen, auf diese Weise eine ganz fest geschlossene Gruppe von Doppels- und Tripelfugen zu schaffen, die der Einheitlichkeit in viel höherem Maße diene, als der frühere aus heterogenen Elementen zusammengewürfelte Komplex? Jetzt war aber seinerseits der Komplex D' seines Mittelstückes beraubt und es mußte Ersatz geschaffen werden; gleichzeitig wird Bach das schon im Allgemeinen vorhandene Korrespondieren der einzelnen Gruppen haben vervollkommen wollen. Er schuf eine Gruppe von vier kanonischen Fugen, indem er analog den Mittelstücken der vorhergehenden Gruppe zwei kanonische Fugen im doppelten Kontrapunkt der Quint und Terz hinzukomponierte und einsetzte. Vielleicht hat sich auch der Prozeß in umgekehrter Reihenfolge abgewickelt: Bachs Phantasie drängte zu weiterer Ausgestaltung des Werkes und sprengte durch die neu hinzutretenden Stücke die vorhandenen Formen; doch fällt dieser Unterschied für uns nicht ins Gewicht. Bis jetzt wäre alles schön und gut, aber wo bleibt das Korrespondieren des neuentstandenen Komplexes der Gegenfugen, und was machen die beiden Spiegel-fugen, die dem Berliner Autograph angehängt sind in diesem organischen Körper? Zu zweit können sie nicht drei Gegenfugen entgegengestellt werden, obwohl sie sich an und für sich ausgezeichnet dazu eignen würden, denn das Prinzip der Spiegel-fuge ist dem der Gegenfuge nahe verwandt. Und wenn gar beide

vereinigt auftreten (wie in XVI), dann stellt es zweifellos diesen gegenüber eine gewaltige Steigerung dar. Es mußte also eine dritte Gegenfuge beschafft werden; da griff Bach, weil er vielleicht nicht die Lust und Kraft mehr zu einer ganz neuen Schöpfung besaß, zu dem Auswege einer Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge, die er zwischen diese und die vierstimmige stellen konnte. Damit war das vollständige Korrespondieren mit den Gegenfugen erreicht.

Das Problem der großen Schlußfuge, so dürfen wir annehmen, hat Bach wohl schon lange beschäftigt, wenn er vielleicht auch erst spät an die Ausführung dieses großen Planes schritt. Ob er nun, um auch den vier Teilen der Quadrupelfuge im ersten Teile des Werkes ein Analogon zu verschaffen die jetzige vierte Fuge hinzukomponiert, oder ob die vierte Fuge zuerst dagewesen, vermag ich nicht zu entscheiden. Kurz und gut, sie ist da und das Korrespondieren der ersten Gruppe mit der Quadrupelfuge auch. Das Werk ist fertig, wie es wahrscheinlich sich aus dem Entwurfe des Berliner Autographes herausgebildet hat. Vergleichen wir die eben hergeleitete Neuordnung mit der des vorigen Abschnitts, so erkennen wir ihre völlige Identität und erblicken darin eine Bekräftigung unserer Überlegungen.

Dritter Beweis der Neuordnung. Die Symmetrie des Gesamtbauers. Die Sätze der Kunst der Fuge lassen sich in zwei Klassen einteilen, solche, die eine normale Themaform behandeln, und solche, denen eine inverse zu Grunde liegt. Eventuell können, wie bei den Gegen- und Spiegelfugen, Fälle eintreten, in denen zwei symmetrische Themaformen gleichwertig sind und die wir folglich zu beiden Klassen zählen müßten. Hier können wir uns leicht helfen, wenn wir unser Augenmerk immer auf den ersten Themaesatz der Fuge richten, der dann ausschlaggebend für die Zuteilung zu der einen oder der anderen Klasse ist. Es wäre sehr leicht denkbar, das eine so fundamentale Einteilung bei der Anordnung der Teile zu einem Ganzen eine Rolle gespielt haben möge, daß darin eine gewisse planvolle Abwechslung, ein Spiel von Frage und Antwort — wie bei den Gegenfugen, die dies Prinzip im Kleinen ver-

förpern — zur Geltung käme. Aus einem positiven Resultat könnten wir Schlüsse wiederum auf unsere Neuordnung ziehen. Drum nehmen wir die beiden Tabellen V und VI zur Hand, die uns die Aufstellung des Berliner Autographs einerseits und unsere Neuaufrstellung andererseits vorführen, und deuten wir alle Bildthemen durch einen nach unten offenen Bogen (dem aufsteigenden Quintschritt folgend) und alle Spiegelbildthemen durch einen nach oben offenen (dem absteigenden Quintschritt angeglichen) an. Die folgenden beiden Tabellen fassen das über alle Maßen überraschende Resultat zusammen. Wir konnten eine sehr große Gesetzmäßigkeit nach den bisherigen Erfahrungen in diesem Werke erwarten, aber die Tatsachen gehen weit über alle Vermutungen hinaus. Ein Bild vollkommenster Symmetrie steht vor uns. Nicht nur, daß die einzelnen Gruppen in sich symmetrisch gebaut sind, nein in der Mitte des ganzen Baues liegt eine weitere Spiegelebene, so daß alle Gruppen des zweiten Teiles die Spiegelbilder der entsprechenden des ersten sind und umgekehrt. Über das Korrespondieren im Inneren hatten wir schon weiter oben gesprochen. Jetzt sehen wir, wie der Gruppe der Gegenfugen auch hier die Dreiteilung aufgeprägt ist (vgl. S. 45).

Ich meine, eine bessere Bekräftigung für unsere Hypothese konnten wir kaum erwarten. Wenn man den drei Beweisversuchen auch keine absolute Beweiskraft zusprechen kann, so lassen sie doch die Möglichkeit einer anderen Ordnung so unwahrscheinlich werden, daß man sie praktisch vernachlässigen kann.

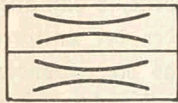
Wir sahen das Prinzip der Symmetrie auftreten in den geringsten Zellen unseres Organismus: in den Tonschritten; wir sahen es in zweifacher Form auftreten in dem aus ihnen gebildeten Thema, das den eigentlichen Baustein des Kolosses ausmacht; wir verfolgten seine mannigfachen und formgebenden Wirkungen im Einzelbau der Fugen; nun finden wir es in der größten Zusammenfassung aller Elemente zu dem gewaltigen Ganzen, das wir die Kunst der Fuge nennen, wieder. Wir werden in diesem Prinzip eine der Grundtatsachen unserer Musik sehen müssen und erkennen in Bachs letztem Werke selbst

ein Beispiel für unsere theoretischen Überlegungen des II. Kapitels vorliegender Arbeit.

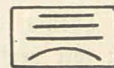
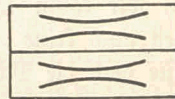
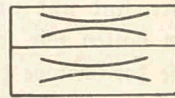
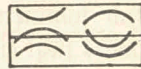
Einem organischen Wesen gleich fanden wir die imponierende Einheitlichkeit und Einheit des Naturgebildes in dieser einzigartigen Menschenschöpfung wieder; wir denken des Wortes des Philosophen, der da sagte:

Ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα.

Berliner Autograph



Neuauffstellung



VI. Geschichte.

Pour jouir pleinement des effets de la Musique, il faut être dans un pur abandon de soi-même, & pour en juger, c'est au Principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter. Ce Principe est la nature même.

Jean Philippe Rameau

Observations sur notre instinct pour la musique,

Paris 1754.

Möge uns dies schöne Wort des großen französischen Zeitgenossen Bachs daran erinnern, daß wir, wenn wir an die Kunst der Fuge als Kunstwerk herantreten wollen, das Seziersmesser beiseitelegen müssen. Alle Analysen und Tabellen werden uns das Verständnis dieses verschlossenen Werkes nicht ermöglichen, wenn wir uns nicht in seinen Geist, in sein Wesen versenken.

Ich weiß, daß die abgebrauchten Phrasen, wie „Formalismus“ wieder geweckt werden, ich meine aber doch, man müßte sich von der Grundlosigkeit dieser Vorwürfe haben überzeugen können und durch eine kurze Überlegung nochmals ihre Sinnlosigkeit einsehen.

Uns leitete der Trieb nach der Erkenntnis der Dinge, die aus unserem eigenen unbewußten Ich hervorgegangen sind und die uns nun als selbständige fremde Wesen entgegentreten. Daß wir in diesen Gedankendingen die allgemeinen Naturgesetze wiederfinden, darf nicht verwundern, sind wir doch selber in unseren Funktionen diesen allgemeinen Gesetzen unterworfen, bilden wir doch einen wenn auch winzigen Teil dessen, was wir Natur nennen. Die Gebilde, die die Natur aus uns und durch uns schafft, müssen sich also auch ihren großen Gesetzen fügen. Wir tun in diesem Sinne nichts anderes als die Naturwissenschaften auch, nur daß unsere Methoden, denen der exakten Wissenschaften gegenüber noch ein Minimum an Zuverlässigkeit bieten.

Die großen Künstler unterscheiden sich von den Stümpfern dadurch (auch noch durch andere Dinge), daß sie den Äußerungen ihrer formenden Intuition einen möglichst geringen Widerstand

entgegensetzen, diese Äußerungen durch rohe Eingriffe nicht verzerren und unkenntlich machen, sondern sie in organischen Zusammenhang bringen, durch naturgemäße Verarbeitung adeln.

Das Wort Formalismus dürfen wir nur dort gebrauchen, wo eben jene subtilsten Äußerungen des Etwas in uns durch das Aufzwingen eines äußerlichen unnaturgemäßen Schematismus vergewaltigt sind, wo die äußere Form nicht der inneren entspricht, wo nicht das Innere sich die Form schuf, wo diese nicht organisch gewachsen, sondern, aufgezwungen, das Innere zerstörte.

Einen solchen Gedankengang gegen Sebastian Bachs letztes Werk anwenden zu wollen, wäre nicht nur grotesk, sondern frevelhaft. Im Übrigen stehen wir ja vor der unläugbaren Tatsache, daß wir die ungeheure organische Gesetzmäßigkeit und den organischen Formalismus der Kunst der Fuge bis heute gar nicht bemerkt hatten, diese sich also sicherlich nicht aufgedrängt hat.

Das unbändige Streben nach der Erkenntnis jener Beziehungen der Dinge untereinander, die wir Gesetz nennen, jener Zug zur abstrakten Form ist eines der innersten Merkmale der abendländischen, saultischen Kultur, die sich vielleicht am tiefsten in den drei so nahe verwandten Gebieten der Gotik, Musik und Mathematik offenbart hat.

Denken wir an die großen Vorstellungen Asiens, so werden wir gerade in diesem Punkt den wesentlichen Unterschied finden. Bei Liá Dsi steht: „Die Natur aber ist unvollkommen. Nur das Unvollkommene kann bestehen. Das Vollkommene hat keine Möglichkeit.“ Darum sieht der Ostasiate das höchste Ideal in der Erreichung des Zufälligen der Natur, er sucht das Mysterium dessen, was er nicht mehr überblicken, verstehen kann. In dem intuitiven Fühlen der letzten Einheitlichkeit des Zufälligen sieht er höchste Befriedigung.

Der abendländische Geist will begreifen, erfassen, wissen, selbst das Vollkommene schaffen. Wir wollen aus eigener Kraft, aus der Erkenntnis des innersten Teiles aufbauend, selbst schaffen. Wir sind aktiv, sie passiv. Die Kunst der Fuge ist sicherlich eine der reinsten, vollkommensten Verkörperungen dieses unseres

Geistes. Wir sollten sie als solche verehren. Sie steht der völligen Abstraktion nahe. Ihre Größe und ihr Schicksal liegen in dem Satze: „Nur das unvollkommene kann bestehen, das Vollkommene hat keine Möglichkeit.“

Werfen wir zum Abschluß unserer Betrachtungen noch einen kurzen Blick auf die traurige Geschichte der Kunst der Fuge nach ihrer Entstehung.

Die völlig mißglückte Originalausgabe erschien 1750 in erster Auflage. Als innerhalb der nächsten zwei Jahre der Erfolg ausblieb, entschloß man sich, zur Leipziger Ostermesse 1752 das Werk in neuer Form mit einem Vorwort Marpurgs aufzulegen (es wurde nur das Titelblatt und Vorwort verändert), von dessen bissiger Feder man sich mehr versprach. Nach insgesamt sechs Jahren waren (1756) nicht mehr als etwa dreißig Exemplare des Werkes abgesetzt, was nicht einmal ausreichte, um die Kosten des Druckes aufzuwiegen. Daraufhin verkaufte Bachs eigener und berühmter Sohn Philipp Emanuel die Kupferplatten als Altmetall. Das war die Geschichte der Originalausgabe.

Nun folgen 50 Jahre Pause. Der erste, der es wagte, einen Neudruck des Werkes zu veranstalten, war Hans Georg Nägeli, der bachbegeisterte Zürcher. Im Jahre 1802 ließ er eine vollständige in Partitur und Klavierauszug gestochene Ausgabe in seiner Sammlung von Werken der strengen Schreibart erscheinen, die ihm von seinen Subskribenten abgenommen wurde. Die Ausgabe ist, was äußere Form anbelangt, bisher die beste. Es finden sich aber außer dem großen Fehler der Originalausgabe noch eine Menge Druckfehler, auch ist der Schlußchoral fortgelassen. Die Datierung gelang nach einer Anzeige, die sich in dem Berliner Exemplar des Werkes findet (vgl. Anlage 2). Jetzt ist auch diese Ausgabe selten geworden¹⁾. Kurze Zeit darauf erschien bei Peters die erste Gesamtausgabe der Werke Bachs, und dort wurde auch der Kunst der Fuge ein Band eingeräumt. Die Ausgabe ist in keiner Weise hervor-

¹⁾ Ich werde Herrn Haas (Leo Liepmannssohn) stets für das schöne Exemplar des Nägeli-Druckes dankbar sein, das er mir verschaffte und das den äußeren Anlaß zu dieser Arbeit bot.

ragend. Sie ist auf zwei Systeme notiert und durch eine Menge pianistischer Vortragsbezeichnungen unkenntlich gemacht. 1875 kam die schöne, von Fr. W. Rüst besorgte kritische Ausgabe für die Bachgesellschaft heraus. Sie wird jetzt durch einen Supplementband ersetzt werden. In dieser Ausgabe präsentiert sich uns im Wesentlichen ein von Druckfehlern befreites Bild der Originalausgabe. Näheres findet man im Vorworte des neuen Bandes.

Es sind außer diesen Ausgaben noch wenige andere moderne erschienen, die sich aber größtenteils an die Ausgabe der Bachgesellschaft halten. Hugo Riemann in seiner Phrasierungsausgabe wandelte nicht durchweg glückliche eigene Wege, ebenso die Ausgaben, die von ihm abhängig sind. Es gibt noch eine solche von Ritter. Sie alle sind demselben Schicksale verfallen, wenn man die Fehlerhaftigkeit der Originalausgabe und unsere Neuordnung anerkennt.

Eine Aufführung des Werkes ist meines Wissens im Zusammenhang überhaupt noch nicht unternommen worden, es wäre hier also noch eine Bachsche Uraufführung zu machen. Einzelne Stücke sieht man zuweilen auf den Programmen mancher Klavierspieler, aber damit ist es geschehen.

Im Ganzen ist die Beschäftigung mit dem, was über die Kunst der Fuge geschrieben worden ist und was im Zusammenhange mit ihr steht, im Gegensatze zu der mit dem Werke selbst wenig erfreulich zu nennen. Möge man die Hoffnung hegen dürfen, daß es anders wird!

Das Beschämendste und Niederschlagendste ist aber gewiß das Schriftstück, welches ich hier wiedergebe. Es steht im II. Bande der Marpurgischen Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik 1756, und findet sich auf Seite 575 unter den Anzeigen verschiedener Art:

Berlin. Den Herren Verlegern praktischer musikalischer Kunstwerke wird hiermit bekannt gemacht, wie ich gesonnen, die saubren und akkurat gestochenen Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldeten Fugenwerke meines sel. Vaters, des Kapellmeisters Joh. Seb. Bach, für einen billigen Preis aus der Hand zu verkaufen. Es beläuft sich die Anzahl der-

selben auf etliche sechzig, und sie betragen am Gewicht an einen Zentner. Von dem inneren Werte dieses Werks wird es unnötig sein, viel zu sagen, da das Andenken der Kunst meines sel. Vaters, besonders in der Fuge, von was für einer Art und Gattung sie auch seyn mögte, bey den Kennern dieser Arbeit noch nicht erloschen ist. Soviel wird mir davon anzumerken erlaubt seyn, daß es das vollkommenste praktische Fugenwerk ist und daß jeder Schüler der Kunst, mit Zuziehung einer guten theoretischen Anweisung, dergleichen die Marpurgische ist, notwendig daraus lernen muß, eine gute Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimnis der Fuge oft teuer genug bezahlen läßt, zu seinem Unterrichte bedarf. Dieses Werk wurde bisher 4 Reichstaler das Exemplar verkauft. Es sind aber nur ungefähr 30 Exemplare davon abgesetzt worden, weil es noch nicht überall bekannt ist; und da mir meine Verrichtungen im Dienste Sr. Majestät nicht gestatten, mich in viele und weitläufige Korrespondenzen einzulassen, um es gehörig überall bekannt zu machen: so ist dieses die Ursache, warum ich mich entschlossen, mich davon gänzlich loß zu sagen. Die Herren Liebhaber können sich schriftlich allhier nach Berlin an mich adressiren, und versichert seyn, daß ich auf das erste annehmliche Gebot, das jemand thun wird, ihm ohne alle fernere Weitläufigkeit und Umstände, die Tabellen überlassen werde, damit durch dessen weitläufigere Bekanntschaften, zum Besten des Publici, das Werk überall bekannt werde.

Berlin den 14. Sept. 1756.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Soverläugnete der eigene Sohn und große Musiker seinen Vater.

Forkel schrieb 1804: „Wäre ein Werk dieser Art außerhalb Deutschland von einem so außerordentlich berühmten Mann, wie Bach, zum Vorschein gekommen, und noch außerdem von einem Schriftsteller, der in diesem Fache öffentlichen Glauben hatte, als etwas Außerordentliches empfohlen worden, so würden aus bloßem Patriotismus vielleicht 10 Prachtausgaben davon vergriffen worden seyn.“

Die Schande, eines der kostbarsten Güter der Nation schmachlicher Vergessenheit verfallen zu lassen, ist nicht getilgt; sie lastet seit eindreiviertel Jahrhunderten auf der Deutschen Musik. Das deutsche Volk soll sich in einer Zeit der Knechtung, der inneren und äußeren Armut auf seine großen welthistorischen Geister besinnen.

Wenn es mir durch diese leider nur zu fragmentarischen Untersuchungen¹⁾ gelingen sollte, das Interesse an diesem seltenen Werke um ein Weniges zu vergrößern, so wäre deren Aufgabe erfüllt.

Ehrt eure deutschen Meister!

Anhang.

Aus J. N. Forkels „Über Johann Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, 1802.

Seite 9;

Sein zweiter Sohn, Carl Phil. Emanuel, kam im Jahre 1740 in die Dienste Friedrichs des Großen. Der Ruf von der alles überragenden Kunst Johann Sebastian's war in dieser Zeit so verbreitet, daß auch der König sehr oft davon reden und rühmen hörte. Er wurde dadurch begierig, einen so großen Künstler selbst zu hören und kennen zu lernen. Anfänglich ließ er gegen den Sohn ganz leise den Wunsch merken, daß sein Vater doch einmal nach Potsdam kommen möchte. Allein nach und nach fing er an, bestimmt zu fragen, warum denn sein Vater nicht einmahl komme? Der Sohn konnte nicht umhin, diese Äußerungen des Königs seinem Vater zu melden, der aber anfänglich nicht darauf achten konnte, weil er meistens mit zu vielen Geschäften überhäuft war. Als aber die Äußerungen des Königs in mehreren Briefen des Sohns wiederholt wurden, machte er im Jahre 1747 dennoch Anstalt, die Reise in Begleitung seines ältesten Sohns, Wilh. Friedemann, zu unternehmen. Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Cammerconcert, worin er meistens selbst einige Concerte auf der Flöte blies. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurecht machte und seine Musiker schon versammelt

¹⁾ Ich hätte den Umfang dieser Arbeit um ein Vielfaches vermehren können, wenn es mir auf eine vollständige Sammlung aller Beobachtungen an diesem Werke und aller Fragen, die damit in Zusammenhang stehen, angekommen wäre.

waren, durch einen Offizier der geschriebene Rapport von angekommenen Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand überfah er das Papier, drehte sich aber sogleich gegen die versammelten Capellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: Meine Herren, der alte Bach ist gekommen! Die Flöte wurde hierauf weggelegt, und der alte Bach, der in der Wohnung seines Sohnes abgetreten war, sogleich auf das Schloß beordert. Wilh. Friedemann, der seinen Vater begleitete, hat mir diese Geschichte erzählt, und ich muß sagen, daß ich noch heute mit Vergnügen an die Art denke, wie er sie mir erzählt hat. Es wurden in jener Zeit noch etwas weitläufige Complimente gemacht. Die erste Erscheinung Joh. Seb. Bachs vor einem so großen Könige, der ihm nicht einmal Zeit ließ, sein Reisekleid mit einem schwarzen Cantor-Rock zu verwechseln, mußte also nothwendig mit vielen Entschuldigungen verknüpft seyn. Ich will die Art dieser Entschuldigungen hier nicht anführen, sondern bloß bemerken, daß sie in Wilh. Friedemanns Munde ein förmlicher Dialog zwischen dem König und dem Entschuldiger waren.

Aber was wichtiger als dieß ist, der König gab für diesen Abend sein Flötenconcert auf, nöthigte aber den damals schon sogenannten alten Bach, seine in mehreren Zimmern des Schlosses herumstehende Silbermannsche Fortepiano zu probieren¹⁾. Die Capellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probiren und fantasiren. Nachdem er einige Zeit probirt und fantasirt hatte, bat er sich vom König ein Fugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen. Der König bewunderte diese gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stegreif durchgeführt wurde, und äußerte nun, vermuthlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könnte, den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchem Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine ebenso prachtvolle, als gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs getan hatte. Auch seine Orgelkunst wollte der König kennen lernen. Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm ebenso zu allen in Potsdam befindlichen Orgeln geführt, wie er vorher zu allen Silbermannischen Fortepiano geführt worden war. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema 3 und 6 stimmig aus, fügte verschiedene canonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter

¹⁾ Die Pianoforte's des Freyberger Silbermann gefielen dem König so sehr, daß er sich vornahm, sie alle aufkaufen zu lassen. Er brachte ihrer 15 zusammen. Jetzt sollen sie alle als unbrauchbar in verschiedenen Winkeln des königl. Schlosses umherstehen.

den Titel: Musikalisches Opfer, in Kupfer stechen, und dedicirte es dem Erfinder desselben.

Dies war Bachs letzte Reise. Der anhaltende Fleiß, mit welchem er besonders in seinen jüngern Jahren oft Tag und Nacht ununterbrochen dem Studium der Kunst oblag, hatte sein Gesicht geschwächt. Diese Schwäche nahm in den letzten Jahren immer mehr zu, bis endlich eine sehr schmerzhaftige Augenkrankheit daraus entstand. Auf Anrathen einiger Freunde, die auf die Geschicklichkeit eines aus England zu Leipzig angekommenen Augen-Arztes großes Vertrauen setzten, wagte er es, sich einer Operation zu unterwerfen, die aber zweymahl verunglückte. Nun war nicht nur sein Gesicht ganz verloren, sondern auch seine übrige bisher so dauerhafte Gesundheit war durch den mit der Operation verbundenen Gebrauch vielleicht schädlicher Arzeneymittel völlig zerrüttet. Er kränkelte hierauf noch ein ganzes halbes Jahr hindurch, bis er am Abend des 30ten Julius 1750 im 66sten Jahre seines Lebens dieser Welt entschlummerte. Am Morgen des zehnten Tages vor seinem Ende konnte er auf einmahl wieder sehen und Licht ertragen. Aber wenige Stunden nachher überfiel ihn ein Schlagfluß, und dieser zog ein hitziges Fieber nach sich, dem sein abgematteter Körper, ungeachtet aller möglichen ärztlichen Hülfe, nicht zu widerstehen vermochte.

Seite 52;

7) Musikalisches Opfer, dem König von Preußen Friedrich II. zugeeignet. Das von dem König erhaltene Thema, von welchem schon geredet worden, ist hier erstlich als eine 3stimmige Clavierfuge unter dem Namen: *Ricercar*, oder mit der Aufschrift: *Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, ausgeführt. Zweytens hat der Componist ein 6stimmiges *Ricercar* fürs Clavier daraus gemacht. Drittens folgen: *Thematis regii elaborationes canonicae* von mancherley Art. Endlich ist viertens ein Trio für die Flöte, Violine und den Bass über dasselbe Thema beygefügt.

Seite 52;

8) Die Kunst der Fuge. Dies vortreffliche, einzige Werk in seiner Art kam erst nach des Verfassers Tode im Jahre 1752 heraus¹⁾, war aber noch bey seinem Leben größtenteils durch einen seiner Söhne gravirt worden. Marburg, damahls am Ruder der musikalischen Schriftstellerey in Deutschland, begleitete die Ausgabe mit einer Vorrede, worin sehr viel Gutes und Wahres über den Werth und Nutzen solcher Kunstwerke gesagt ist. Aber diese Bachi-

1) Anm. d. Herausgebers: Also war Forkel die erste Auflage von 1750 nicht bekannt.

sche Kunst der Fuge war doch für die große Welt zu hoch; sie mußte sich in die kleine, mit sehr wenigen Kennern bevölkerte Welt, zurückziehen. Diese kleine Welt war sehr bald mit Abdrücken versorgt; die Kupferplatten blieben ungenutzt liegen, und wurden endlich von den Erben als altes Kupfer verkauft. Wäre ein Werk dieser Art außerhalb Deutschland von einem so außerordentlich berühmten Mann, wie Bach, zum Vorschein gekommen, und noch außerdem durch einen Schriftsteller, der in diesem Fache öffentlichen Glauben hatte, als etwas Außerordentliches empfohlen worden, so würden aus bloßem Patriotismus vielleicht 10 Prachtausgaben davon vergriffen worden seyn. In Deutschland wurden nicht einmal sovielen einzelne Exemplare von einem solchen Werke abgesetzt, daß die dazu erforderlichen Kupferplatten mit deren Ertrag bezahlt werden konnten.

Das Werk besteht übrigens aus Variationen im Großen. Die Absicht des Verfassers war nehmlich, anschaulich zu machen, was möglicher Weise über ein Fugenthema gemacht werden könne. Die Variationen, welche sämtlich vollständige Fugen über einerley Thema sind, werden hier Contrapuncte genannt. Die vorlezte Fuge hat drei Themata; im dritten gibt sich der Componist namentlich durch *b a c h* zu erkennen. Diese Fuge wurde aber durch die Augenkrankheit des Verfassers unterbrochen, und konnte, da seine Operation unglücklich ausfiel, nicht vollendet werden. Sonst soll er willens gewesen seyn, in der allerlezten Fuge 4 Themata zu nehmen, sie in allen vier Stimmen umzukehren, und sein großes Werk damit zu beschließen¹⁾. Alle in diesem Werke vorkommenden verschiedenen Gattungen von Fugen über einerley Hauptsatz, haben übrigens das gemeinschaftliche Verdienst, daß alle Stimmen darin gehörig singen, und keine weniger als die andere.

Zum Ersatz des Fehlenden an der lezten Fuge ist dem Werke am Schluß der 4stimmig ausgearbeitete Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen sind etc. beygefügt worden. Bach hat ihn in seiner Blindheit, wenige Tage vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder dictirt. Von der in diesem Choral liegenden Kunst will ich nichts sagen; sie war dem Verfasser desselben so geläufig geworden, daß er sie auch in der Krankheit ausüben konnte. Aber der darin liegende Ausdruck von frommer Ergebung und Andacht hat mich stets ergriffen, so oft ich ihn gespielt habe, so daß ich kaum sagen kann, was ich lieber entbehren wollte, diesen Choral, oder das Ende der lezten Fuge.

Seite 49;

Daß er (Bach) im Jahre 1747 Mitglied der von Mizler gestifteten Societät der musikalischen Wissenschaften wurde, würde kaum

¹⁾ Anm. d. Herausgebers: Geht auf Agricolas verderbte Notiz zurück.

bemerkt zu werden verdienen, wenn wir diesem Umstand nicht den vortrefflichen Choral: Vom Himmel hoch ect.¹⁾ zu verdanken hätten. Er übergab diesen Choral der Societät bey seinem Eintritt in dieselbe, und ließ ihn nachher in Kupfer stechen.

Seite 52;

6) Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch da komm ich her¹⁾, für die Orgel mit zwei Clavieren und Pedal. Nürnberg, bey Balthasar Schmid. Es sind 5 Veränderungen, worin eine große Menge kanonischer Künste auf die zwangloseste Art angebracht ist.

In dem Expl. der Nägeli-Ausgabe der Kunst der Fuge auf der Preussischen Staatsbibliothek findet sich der folgende Zettel:

Musik-Anzeige.

In meinem Verlage ist erschienen: J. S. Bachs Kunst der Fuge in Partitur und im Klavierauszug, als Fortsetzung der Werke der strengen Schreibart. Doppelheft. Pränumerations-Preis 3 Reichsthaler.

Ich habe es unschicklich gefunden, dieses Werk in zwey Hefte abzutheilen. Um aber zugleich den Pränumeranten die versprochene Bogenzahl zu geben, liefere ich noch als Zugabe Händels 6 Fugen, welche als Supplement zu den bereits gelieferten Händelschen Suiten zu betrachten sind.

Laut meiner Ankündigung der W. d. str. Schr. hätte ich als 4ten Hest eine Sammlung von Ricercaten der ältesten Contrapunctisten liefern sollen. Ich glaubte aber den Wünschen der Mehrheit der Pränumeranten, welche auf vorherige Lieferung der wichtigsten Bachschen Werke dringen, nachgeben zu müssen.

Zürich, im December 1802.

Hans Georg Nägeli.

Mizler, Musikalische Bibliothek 1754, VI 1. S. 168.

Die Kunst der Fuge. Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Krankheit hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seligen Verfassers Tode ans Licht getreten.

¹⁾ Anm. d. Herausgebers: Die Notiz ist unter diese Quellenammlung deswegen aufgenommen worden, weil die Facsimileausgabe des Autographs wahrscheinlich auch dieses Werk enthalten wird.

Carl van Bruyck. Technische und ästhetische Analysen
des Woltemperierten Klaviers. 1889, Seite 48.

(Über die Kunst der Fuge) . . . Vielmehr finden sich auch in diesem, obwohl tendenziösen Werke noch viele wahrhaft schöne, von lebendigstem Geist durchdrungene, von echt künstlerischer Empfindung beseelte Partien. Indessen steht keineswegs zu läugnen, daß Bach, je weiter er in diesem Werke zu immer künstlicheren Kombinationen fortschritt, auch immer mehr (wie ja auch kaum anders möglich und denkbar) der Herrschaft des rein Abstrakten und Formellen verfiel, so daß wir in den späteren Stücken desselben, den letzten Fugen und insbesondere den Kanons endlich, Musik erhalten, die in Wahrheit keine Musik mehr ist, sondern völlig ins Barbarische, Abstruse und zu einer Art kontrapunktischer Katzenmusik ausartet.

Choral.

Leipziger Gesangbuch 1753 S. 25.

Justin. Geseenius.

- [64] Vor deinen Thron tret ich hiermit,
O Gott und dich demütig bitt:
Wend dein genädig Angesicht
Von mir betrübtem Sünder nicht.
2. Du hast mich, o Gott! Vater mild,
Gemacht zu deinem Ebenbild;
In dir weh, leb und schwebe ich,
Vergehen müßt ich ohne dich.
3. Errettet hast du mich gar oft,
Ganz wunderlich und unverhofft,
Da nur ein Schritt, ja nur ein Haar,
Mir zwischen Tod und Leben war.
4. Verstand und Ehr hab ich von dir,
Des Lebens Nothdurst gibst du mir,
Dazu auch einen treuen Freund,
Der mich im Glück und Unglück meynt.
5. Gott Sohn! du hast mich durch dein Blut
Erlöset von der Höllenglut;
Das schwer Geseß für mich erfüllt,
Damit des Vaters Jorn gestillt.
6. Wenn Sünd und Satan mich anlagt,
Und mir das Herz im Leib verzagt,
Alsdann brauchst du dein Mittleramt,
Daß mich der Vater nicht verdammt.

7. Du bist mein Fürsprach allezeit,
Mein Heil, mein Trost und meine Freud;
Ich kann durch dein Verdienst allein
Hier ruhig und dort selig sein.
8. Gott heilger Geist! du höchste Kraft,
Deß Gnade in mir alles schafft;
Ist etwas Guts am Leben mein,
So ist es alles lauter dein.
9. Dein ist's, daß ich Gott recht erkenn,
Ihn meinen Herrn und Vater nenn;
Sein wahres Wort und Sacrament
Behalte rein bis an mein End.
10. Daß ich fest in Anfechtung steh,
Und nicht in Trübsal untergeh;
Daß ich im Herzen Trost empfind,
Zulezt mit Freuden überwind.
11. Drum dank ich dir mit Herz und Mund,
O Gott! in dieser Abendstund,
Für alle Güte, Treu und Gnad,
Die meine Seel empfangen hat.
12. Und bitt, daß deine Gnadenhand
Bleib über mir heut ausgespannt;
Mein Amt, Gut, Ehr, Freund, Leib und Seel
In deinen Schatz ich dir befehl.
13. Hilf, daß ich sei von Herzen fromm,
Damit mein ganzes Christenthum
Aufrechtig und rechtschaffen sey,
Nicht Augenschein und Heucheleyn.
14. Erlaß mir meine Sündenschuld,
Und hab mit deinem Knecht Geduld;
Sünd in mir Glauben an und Lieb,
Zu jenem Leben Hoffnung gib.
15. Ein selig Ende mir bescher,
Am jüngsten Tag erwecke mich,
Herr, daß ich dich schau ewiglich:
Amen, Amen, erhöre mich!

*Erste Gruppe.**4 einfache Fugen.*

Contrapunctus I.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 78 Takte.

Themaform: 1.

| | | | | | |
|----|-----|-----|-----|---|---|
| 1) | b | a | d | c | |
| | (4) | (4) | (4) | | 6 |
| 2) | b | a | d | c | |
| | 2 | -1 | 4 | | 4 |
| 3) | [b] | a | d | c | |
| | (1) | 3 | 4 | | 1 |

Man könnte unter Vernachlässigung des unvollständigen Altein-
satzes der dritten Durchführung auch das folgende Schema aufstellen.

| | | | |
|---|---|---|---|
| b | a | d | c |
| b | a | d | c |
| | a | d | |
| | | | c |

Die Stellung des später angefügten letzten Einsatzes würde da-
mit besser charakterisiert. Andererseits vervollständigt aber auch
der hinzugefügte Einsatz das einfachere obere Schema.

Contrapunetus II.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 84 Takte.

Themaform: 2,3.

| | | | | | |
|-----|-----|----------------|-----|---|---|
| 1) | d | c | b | a | |
| | (4) | (4) | (4) | | 6 |
| 23) | b | a | d | c | |
| | -1 | 1 | 3 | | 3 |
| 45) | a | b | d | | |
| | (4) | (4) | | | 4 |
| 61) | d | c ³ | a | | |
| | 4 | 6 | | | 2 |

Contrapunctus III.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 72 Takte.

Themaform: 4, 5, 6.

| | | | | | | | | |
|-----|---------------|-----|---------------|-----|---------------|---|---------------|---|
| 1) | $\frac{1}{c}$ | | $\frac{1}{b}$ | | $\frac{1}{a}$ | | $\frac{1}{d}$ | |
| | | (4) | | (4) | | 2 | | 4 |
| | | | | | | | | 6 |
| 23) | $\frac{1}{a}$ | 5 | $\frac{1}{c}$ | 5 | $\frac{1}{e}$ | 5 | $\frac{1}{a}$ | |
| | | 2 | | 2 | | 4 | | 6 |
| 51) | $\frac{1}{d}$ | | $\frac{1}{b}$ | 6 | $\frac{1}{a}$ | 6 | $\frac{1}{c}$ | |
| | | (4) | | -1 | | 1 | | 6 |

oder:

| | | | | | | |
|---------------|--|---------------|--|---------------|--|---------------|
| $\frac{1}{c}$ | | $\frac{1}{b}$ | | $\frac{1}{a}$ | | $\frac{1}{d}$ |
| $\frac{1}{a}$ | | $\frac{1}{c}$ | | $\frac{1}{e}$ | | $\frac{1}{c}$ |
| | | $\frac{1}{a}$ | | $\frac{1}{d}$ | | |
| | | $\frac{1}{b}$ | | $\frac{1}{a}$ | | |
| | | | | $\frac{1}{c}$ | | |

Contrapunctus IV.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 138 Takte.

Themaform: 4, 7, 8.

| | | | | | | |
|------|---------------|---------------|-----|---------------|---------------|----|
| 1) | $\frac{1}{a}$ | $\frac{1}{b}$ | 2 | $\frac{1}{c}$ | $\frac{1}{d}$ | |
| | (4) | | | (4) | | |
| 27) | $\frac{1}{a}$ | $\frac{1}{b}$ | (4) | $\frac{1}{c}$ | $\frac{1}{d}$ | 8 |
| | (4) | | | (4) | | |
| 61) | $\frac{1}{d}$ | $\frac{1}{c}$ | 4 | $\frac{1}{b}$ | $\frac{1}{a}$ | |
| | (4) | | | (4) | | |
| 107) | $\frac{1}{d}$ | $\frac{1}{c}$ | 0 | $\frac{1}{b}$ | $\frac{1}{a}$ | 26 |
| | (0) | | | (0) | | |
| | } | | | } | | 12 |
| 129) | | $\frac{1}{c}$ | | $\frac{1}{b}$ | | |
| | | (4) | | | | 2 |

Die Stimmenfolge der Engführungen ist nicht einwandfrei erkennbar. Das Schema ist wohl die wahrscheinlichste Form.

Zweite Gruppe.

3 Gegenfugen.

Contrapunctus V.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 90 Takte.

Themaform: 9, 10.

| | | | | | | |
|-----|-----------------------------------------------|-----------------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------|--|---------------|
| 1) | $\frac{1}{b}$ | d | a | $\frac{1}{c}$ | | |
| | (3) | (3) | (3) | | | 3 |
| 17) | $\frac{1}{a}$ | c | $\frac{1}{d}$ | b | | 3 |
| | (3) | (3) | (3) | | | |
| 33) | d | $\frac{1}{a}$ | $\frac{1}{c}$ | b | | 1 |
| | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{2})}$ | 3 | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{2})}$ | | | |
| 47) | | $\frac{1}{d}$ | $\frac{1}{c}$ | | | $\frac{3}{4}$ |
| | | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{3}{2})}$ | | | | |
| 53) | $\frac{1}{a}$ | $\frac{1}{c}$ | $\frac{1}{b}$ | $\frac{1}{d}$ | | 0 |
| | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{4})}$ | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{4})}$ | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{4})}$ | | | |
| 57) | | a | b | | | $\frac{6}{2}$ |
| | | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{3}{2})}$ | | | | |
| 65) | a | d | b | c | | 0 |
| | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{4})}$ | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{4})}$ | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(\frac{1}{4})}$ | | | |
| 69) | $\frac{1}{a}$ | $\frac{1}{c}$ | e | b | | 4 |
| | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(1)}$ | 3 | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(1)}$ | | | |
| 86) | | b | $\frac{1}{d}$ | | | 1 |
| | | $\underbrace{\hspace{1.5em}}_{(0)}$ | | | | |

Contrapunctus VI.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 79 Takte.

Themaform: 10, 9.

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1) $\mathbf{d} \quad \frac{1}{\mathbf{a}} \quad \mathbf{b}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad \left(\frac{3}{2}\right) \quad}_{\frac{3}{2}}$ </p> | <p>35) $\frac{1}{\mathbf{a}} \quad \mathbf{d} \quad \frac{1}{\mathbf{c}}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad \left(\frac{3}{2}\right) \quad}_{\frac{5}{2}}$ </p> |
| <p>7) $\frac{1}{\mathbf{c}} \quad \mathbf{b} \quad \mathbf{a}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad \left(\frac{5}{2}\right) \quad}_{\frac{5}{2}}$ </p> | <p>42) $\frac{1}{\mathbf{b}} \quad \frac{1}{\mathbf{d}} \quad \mathbf{c}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \frac{5}{2} \quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad}_{\frac{1 \cdot 2}{2}}$ </p> |
| <p>15) $\frac{1}{\mathbf{d}} \quad \mathbf{c} \quad \frac{1}{\mathbf{a}}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad \left(\frac{1}{2}\right) \quad}_{\frac{1}{2}}$ </p> | <p>47) $\mathbf{a} \quad \frac{1}{\mathbf{b}} \quad \mathbf{c}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad \left(\frac{1}{2}\right) \quad}_{\frac{3}{2}}$ </p> |
| <p>20) $\frac{1}{\mathbf{c}} \quad \mathbf{b} \quad \frac{1}{\mathbf{c}}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \frac{1}{2} \quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad}_{\frac{4}{2}}$ </p> | <p>63) $\mathbf{c} \quad \frac{1}{\mathbf{a}} \quad \mathbf{b}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad \left(\frac{3}{2}\right) \quad}_{\frac{1 \cdot 2}{2}}$ </p> |
| <p>31) $\mathbf{c} \quad \frac{1}{\mathbf{b}}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad}_{0}$ </p> | <p>74) $\mathbf{c} \quad \frac{1}{\mathbf{a}} \quad \mathbf{b}$</p> <p style="text-align: center;"> $\underbrace{\quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad \left(\frac{2}{2}\right) \quad}_{\frac{1}{2}}$ </p> |

Orgelpunkt über A

Orgelpunkt über D

Contrapunctus VII.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 61 Takte.

Themaform: 10, 9.

| | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 1) | $ \begin{array}{cccccccc} c & \frac{1}{a} & \frac{1}{b} & \frac{1}{D} & c & b & \frac{1}{c} \\ (1) & (1) & (2) & (1) & (1) & (2) & \\ \hline \end{array} $ | $\frac{1}{2}$ |
| 13) | $ \begin{array}{cccc} a & \frac{1}{b} & c & c \frac{1}{d} \\ (\frac{3}{2}) & (\frac{5}{2}) & 1 & (\frac{1}{2}) \\ \hline \end{array} $ | $\frac{1}{4}$ |
| 23) | $ \begin{array}{cccccc} C & b & \frac{1}{a} & d & b \\ (0) & (\frac{3}{2}) & \frac{3}{2} & (\frac{3}{2}) & \\ \hline \end{array} $ | $\frac{7}{2}$ |
| 35) | $ \begin{array}{cccccc} \frac{1}{B} & c & a & \frac{1}{a} & \frac{1}{b} \\ (\frac{3}{2}) & (\frac{3}{2}) & \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \\ \hline \end{array} $ | 0 |
| 45) | $ \begin{array}{ccc} b & \frac{1}{c} & d \\ (\frac{3}{4}) & (\frac{3}{4}) & \\ \hline \end{array} $ | $\frac{1}{4}$ |
| 50) | $ \begin{array}{ccc} A & \frac{1}{b} & b c \\ (1) & \frac{1}{4} & (\frac{1}{4}) \\ \hline \end{array} $ | x |

Dritte Gruppe.

4 Fugen mit fremden Themen.

Contrapunctus VIII.

Zu 3 Stimmen.

Länge: 188 Takte.

Themaform: 11, α , β .

| | | | | | | | |
|------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------|------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1) | α_3 | 1 | α_4 | 1 | α_1 | | |
| 21) | | | α_3 | $\frac{1}{2}$ | α_4 | | 6 |
| 35) | | | | α_4 | | | 10 |
| 39) | | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \\ \beta_3 \end{array} \right.$ | 0 | $\left\{ \begin{array}{l} \beta_1 \\ \alpha_4 \end{array} \right.$ | 2 | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_3 \\ \beta_4 \end{array} \right.$ | 0 |
| 61) | | | | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \\ \beta_3 \end{array} \right.$ | | | 8 |
| 67) | | $\left[\begin{array}{l} \beta_1 \dots \beta \dots \\ \alpha_4 \end{array} \right.$ | | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_3 \\ \beta_4 \end{array} \right.$ | 0 | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \\ \beta_3 \end{array} \right.$ | 3 |
| 94) | | $\frac{1}{c}$ | 1 | $\frac{1}{d}$ | 2 | $\frac{1}{a}$ | 4 |
| 113) | | $\left[\begin{array}{l} \beta_1 \dots \beta \dots \\ \alpha_3 \end{array} \right.$ | | $\left\{ \begin{array}{l} \beta_1 \\ \alpha_3 \\ \alpha_4 \end{array} \right.$ | 2 | $\left\{ \begin{array}{l} \beta_3 \\ \alpha_4 \end{array} \right.$ | 12 |
| | | | | Orgelpunkt über D | | | |
| 147) | | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \\ \beta_3 \\ \frac{1}{d} \end{array} \right.$ | 0 | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{a} \\ \alpha_3 \\ \beta_4 \end{array} \right.$ | 2 | $\left\{ \begin{array}{l} \beta_1 \\ \frac{1}{c} \\ \alpha_4 \end{array} \right.$ | 5 |
| 167) | | $\beta_3 \beta_1$ | 0 | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{a} \\ \beta_3 \\ \alpha_4 \end{array} \right.$ | 5 | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \\ \beta_3 \\ \frac{1}{d} \end{array} \right.$ | 2 |
| | | Orgelp. auf A | | $\frac{1}{\beta_3} \frac{1}{\beta_1}$ | 0 | Orgelp. auf D | |

Contrapunctus IX.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 130 Takte.

Themaform: 1, γ , γ' .

| | | | | | | | | | | |
|-----|-----------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------|----|-----------------------------------------------------------------------|---|
| 1) | γ_2 | (7) | γ_1 | (7) | γ_4 | (7) | γ_3 | 6 | | |
| 35) | | | $\left\{ \begin{array}{l} \mathbf{A} \\ \gamma_3 \end{array} \right.$ | 2 | | | $\left\{ \begin{array}{l} \gamma'_2 \\ \mathbf{C} \end{array} \right.$ | 6 | | |
| | | | $\left(\begin{array}{l} d' \\ D \end{array} \right)^{\text{NB.}}$ | | | | $\left(\begin{array}{l} e \\ F \end{array} \right)$ | 6 | | |
| 59) | $\left\{ \begin{array}{l} \mathbf{B} \\ \gamma_4 \end{array} \right.$ | 6 | $\left\{ \begin{array}{l} \gamma'_2 \\ \mathbf{C} \end{array} \right.$ | 8 | $\left\{ \begin{array}{l} \gamma'_1 \\ \mathbf{D} \end{array} \right.$ | 2 | $\left\{ \begin{array}{l} \gamma'_2 \\ \mathbf{C} \end{array} \right.$ | 12 | $\left\{ \begin{array}{l} \mathbf{B} \\ \gamma_3 \end{array} \right.$ | 4 |
| | $\left(\begin{array}{l} d \\ D' \end{array} \right)$ | | $\left(\begin{array}{l} e \\ A' \end{array} \right)$ | | $\left(\begin{array}{l} a \\ D \end{array} \right)$ | | $\left(\begin{array}{l} d \\ G \end{array} \right)$ | | $\left(\begin{array}{l} d \\ D' \end{array} \right)$ | 4 |

NB. Die Buchstaben in den kleinen Klammern geben die Tonhöhe der darüberstehenden Einsätze an. Man beachte die Symmetrie.

Contrapunctus X.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 120 Takte.

Themaform: 9, δ , δ' , $\frac{1}{\delta}$.

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1) | δ_3 δ_2 $\frac{1}{\delta_4}$ $\frac{1}{\delta_1}$ (5) (7) (3) | 2 |
| 14) | δ_2 $\frac{1}{\delta_3}$ (1) | 5 |
| 23) | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\mathbf{a}} \\ \frac{1}{\mathbf{b}} \end{array} \right.$ (1) (3) $\frac{1}{\mathbf{c}}$ (5) $\frac{1}{\mathbf{d}}$ (3) $\frac{1}{\mathbf{b}}$ | (10) |
| 44) | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\mathbf{b}} \\ \delta_3 \end{array} \right.$ 4 $\left\{ \begin{array}{l} \delta'_2 \\ \frac{1}{\mathbf{d}} \end{array} \right.$ | 10 |
| 66) | $\left\{ \begin{array}{l} \delta'_1 \\ \frac{1}{\mathbf{c}} \end{array} \right.$ | 5 |
| 75) | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\mathbf{a}} \\ \frac{1}{\mathbf{b}} \\ \delta_4 \end{array} \right.$ (10) $\left\{ \begin{array}{l} \delta'_1 \\ \delta_2 \\ \frac{1}{\mathbf{d}} \end{array} \right.$ 14 $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\mathbf{a}} \\ \delta'_3 \\ \delta_4 \end{array} \right.$ 8 $\left\{ \begin{array}{l} \delta'_2 \\ \delta_3 \\ \frac{1}{\mathbf{d}} \end{array} \right.$ | 2 |

Contrapunctus XI.

Zu 4 Stimmen.

Länge 184 Takte.

Themaform: 11, 12, α , $\frac{1}{\alpha}$, β , $\frac{1}{\beta}$, ε , $\frac{1}{\varepsilon}$.

| | | | | | | | | | |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---|
| 1) | b | (4) | a | (4) | d | (4) | e | 5 | |
| | | | a | | | | | 1 | |
| 27) | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\alpha_2} \\ \varepsilon_1 \end{array} \right.$ | $\cdot \cdot \cdot \frac{1}{\varepsilon} \cdot \cdot \cdot$ | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\alpha_3} \\ \varepsilon_4 \end{array} \right.$ | $\cdot \cdot \cdot \frac{1}{\varepsilon} \cdot \cdot \cdot$ | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\alpha_4} \\ \varepsilon_3 \end{array} \right.$ | $\cdot \cdot \cdot \frac{1}{\varepsilon} \cdot \cdot \cdot$ | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \cdot \cdot \cdot \frac{1}{\varepsilon} \cdot \cdot \cdot \\ \frac{1}{\varepsilon_3} \cdot \cdot \cdot \frac{1}{\varepsilon} \cdot \cdot \cdot \end{array} \right.$ | $\left\{ \begin{array}{l} \alpha_4 \\ \frac{1}{\varepsilon_1} \end{array} \right.$ | 0 |
| 71) | $\frac{1}{\mathbf{c}}$ | 1 | $\frac{1}{\mathbf{a}}$ | (4) | $\frac{1}{\mathbf{d}}$ | (4) | $\frac{1}{\mathbf{b}}$ | 1 | |
| 89) | $\frac{1}{\alpha_4}$ | $\frac{1}{\beta_3}$ | $\frac{1}{\beta_2}$ | $\frac{1}{\beta_1}$ | β_1 | β_2 | β_3 | 0 | |
| 101) | | | $\left\{ \begin{array}{l} \beta_1 \\ \mathbf{b} \\ \beta_4 \end{array} \right.$ | β_4 | | | | | |
| 105) | | | $\left\{ \begin{array}{l} \beta_3 \\ \alpha_3 \\ \frac{1}{\varepsilon_4} \end{array} \right.$ | $[\beta_1 \beta_2 \beta_3 \beta_4]$ | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\alpha_1} \\ \frac{1}{\beta_2} \\ \varepsilon_4 \end{array} \right.$ | | | | |
| 116) | [Verbindungen und Engführungen zwischen] | | | | | | | | |
| | $\beta, \beta, \varepsilon, \frac{1}{\varepsilon}$ | | | | | | | | |
| 132) | $\left\{ \begin{array}{l} \beta_1 \\ \mathbf{d} \end{array} \right.$ | | | | | | | | |
| 136) | [Verbindungen und Engführungen zwischen] | | | | | | | | |
| | $\alpha_3, \beta, \frac{1}{\beta}, \varepsilon, \frac{1}{\varepsilon}$ | | | | | | | | |
| 146) | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\alpha_1} \\ \frac{1}{\beta_2} \\ \mathbf{c} \end{array} \right.$ | | | | | | | | |
| 150) | [Engführung zwischen β und $\frac{1}{\beta}$] | | | | | | | | |
| 158) | $\frac{1}{\mathbf{a}}$ | (0) | b | 2 | $\frac{1}{\mathbf{c}}$ | (0) | d | | |
| 168) | [Engführungen zwischen β und $\frac{1}{\beta}$] | | | | | | | | |
| 174) | | | $\left\{ \begin{array}{l} \frac{1}{\beta_1} \\ \mathbf{b} \\ \frac{1}{\beta_3} \\ \frac{1}{\alpha_4} \end{array} \right.$ | β_1 | | | | 1 | |
| 180) | | | $\left\{ \begin{array}{l} \mathbf{a} \\ 1 \\ \varepsilon_2 \\ \frac{1}{\alpha_3} \\ \frac{1}{\beta_4} \end{array} \right.$ | | | | | 1 | |

Vierte Gruppe.

4 kanonische Fugen.

Contrapunctus XII.

Zu 2 Stimmen.

Länge 103 Takte.

Themaform: 13—20.

Abstand der kanonischen Einsätze: 4 Takte.

1)
$$\begin{array}{c} \frac{1}{a} \quad \frac{1}{a} \\ \hline \frac{1}{d} \quad \frac{1}{d} \end{array} \quad \begin{array}{c} 9 \\ 9 \end{array} \quad \begin{array}{c} 7 \\ 7 \end{array}$$

26)
$$\begin{array}{c} \frac{1}{a} \\ \hline \frac{1}{d} \end{array} \quad \begin{array}{c} \frac{1}{a} \\ \hline \frac{1}{d} \end{array} \quad \begin{array}{c} 0 \\ 0 \end{array} \quad \begin{array}{c} 9 \\ 9 \end{array}$$

41)
$$\begin{array}{c} a^{16} \\ \hline d^{16} \end{array} \quad \begin{array}{c} a^{17} \\ \hline d^{17} \end{array} \quad \begin{array}{c} \frac{1}{a} \\ \hline \frac{1}{d} \end{array} \quad \begin{array}{c} a^{19} \\ \hline d^{19} \end{array} \quad \begin{array}{c} a^{20} \\ \hline d^{20} \end{array} \quad \begin{array}{c} 4 \\ 4 \\ 1 \\ 1 \\ 2 \\ 2 \\ 3 \\ 3 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Reprise Takt 1} \\ \text{ad inf.} \end{array}$$

77)=1)
$$\begin{array}{c} a^{13} \\ \hline d^{13} \end{array} \quad \begin{array}{c} a^{14} \\ \hline d^{14} \end{array} \quad \begin{array}{c} 9 \\ 9 \end{array} \quad \begin{array}{c} 6 \\ 6 \end{array}$$

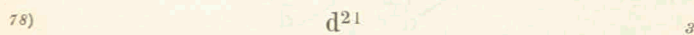
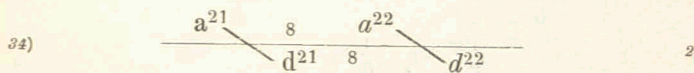
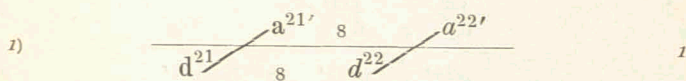
Contrapunctus XIII.

Zu 2 Stimmen.

Länge: 78 Takte.

Themaform: 21, 22.

Abstand der kanonischen Einsätze: 8 Takte.



Da capo ad inf.

Contrapunctus XIV.

Zu 2 Stimmen.

Länge: 82 Takte.

Themaform: 23–28.

Abstand der kanonischen Einsätze: 8 Takte.

1)
$$\frac{\frac{123'}{a} \quad 4 \quad \frac{123''}{a}}{\frac{123}{d} \quad 4 \quad \frac{123'}{d}}$$
 4

17)
$$\frac{a^{24'} \quad 4 \quad a^{25'} \quad 4 \quad a^{26'} \quad 4 \quad a^{27'}}{d^{24} \quad 4 \quad d^{25}_0 \quad 4 \quad d^{26} \quad 1 \quad d^{27}}$$
 2

40)
$$\frac{\frac{123}{a} \quad 4 \quad \frac{123'}{a}}{\frac{123}{d} \quad 4 \quad \frac{123}{d}}$$
 4

56)
$$\frac{a^{24} \quad 4 \quad a^{25}_0 \quad 4 \quad a^{26} \quad 1 \quad a^{27}}{d^{24} \quad 4 \quad d^{25} \quad 0 \quad a^{26} \quad 1 \quad d^{27}}$$
 0

79)
$$\frac{128}{d}$$
 1

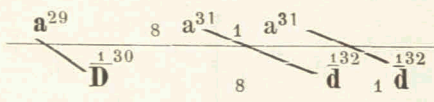
Contrapunctus XV.

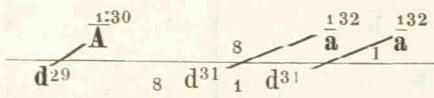
Zu 2 Stimmen.

Länge: 109 Takte.

Themaform: 29–32.

Abstand der kanonischen Einsätze: 4 Takte.

1)  31

53)  33

a^{29}

*Fünfte Gruppe.**3 Spiegelfugen.*

Contrapunctus XVI.

Zu 3 Stimmen.

Länge: 72 Takte.

Themaform: 33 (rectus), 34 (inversus).

| rectus | | | | | inversus | | | | |
|--------|---------------|-----|---------------|--|----------|-----|---------------|-----|---|
| 1) | $\frac{1}{b}$ | d | $\frac{1}{a}$ | | 1) | a | $\frac{1}{b}$ | d | |
| | (4) | (4) | (4) | | | (4) | (4) | (4) | 6 |
| | | | | | | | | | 6 |
| 20) | | b | | | 20) | | $\frac{1}{a}$ | | 4 |
| | | | | | | | | | 4 |
| 29) | $\frac{1}{d}$ | a | $\frac{1}{b}$ | | 29) | b | $\frac{1}{d}$ | a | |
| | (4) | (4) | (4) | | | (4) | (4) | (4) | 6 |
| | | | | | | | | | 6 |
| 48) | | b | | | 48) | | $\frac{1}{a}$ | | 9 |
| | | | | | | | | | 9 |
| 62) | $\frac{1}{d}$ | a | | | 62) | b | $\frac{1}{d}$ | | |
| | (4) | (4) | | | | (4) | (4) | | 2 |
| | | | | | | | | | 2 |

Contrapunctus XVII.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 71 Takte.

Themaform: 33 (rectus), 34 (inversus).

Die Oberstimme des I. Klaviers ist mit a bezeichnet, die Unterstimme mit c, die Oberstimme des II. Klaviers mit b, die Unterstimme mit d.

| rectus | | inversus |
|--------------------------------------------------|---|--------------------------------------------------|
| 1) $\frac{1}{b}$ c $\frac{1}{a}$ d (4) (4) 6 | # | 1) a $\frac{1}{b}$ d $\frac{1}{a}$ (4) (4) 6 |
| 29) $\frac{1}{c}$ a $\frac{1}{d}$ b (4) (4) 7 | 9 | 29) b $\frac{1}{d}$ a $\frac{1}{a}$ (4) (4) 7 |
| 62) $\frac{1}{c}$ a (4) | 2 | 62) b $\frac{1}{d}$ (4) |

Contrapunctus XVIII.

Zu 4 Stimmen.

Länge: 56 Takte.

Themaform: 35—68.

| rectus | | inversus |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 35 a | | 1) $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$. . . |
| 35 (4) 36 b b | | . (4) $\frac{1}{b}$ $\frac{1}{b}$. . . |
| 35 36 c c . . . | | 4 $\frac{1}{c}$ $\frac{1}{c}$. . . |
| 1) $\frac{1}{d}$ $\frac{1}{d}$ 35 (4) 36 d d | | (4) $\frac{1}{d}$ $\frac{1}{d}$ |
| 21) $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ 38 43 $\frac{1}{a}$ 46 a a | | 54 $\frac{1}{a}$ $\frac{1}{a}$ 59 $\frac{1}{a}$ 55 a a a |
| 1 38 44 $\frac{1}{b}$ 47 $\frac{1}{b}$ b b | | $\frac{1}{b}$ 55 65 b b b |
| 2 38 $\frac{1}{c}$ 48 c c c | | 57 $\frac{1}{c}$ 61 64 c c c |
| 6 38 $\frac{1}{d}$ $\frac{1}{d}$ d d | | 21) $\frac{1}{d}$ $\frac{1}{d}$ $\frac{1}{d}$ $\frac{1}{d}$ 55 60 62 $\frac{1}{d}$ 63 d d d d |
| 51 a | | $\frac{1}{a}$ 168 a |
| 49 b | | $\frac{1}{b}$ 167 b |
| 50 c | | $\frac{1}{c}$ 166 c |
| 51 d | | $\frac{1}{d}$ 168 d |

Die Einsätze, welche in einer jeden Kolonne stehen, sind gleichzeitig. Jedes quadratische Schema stellt also eine Durchführung dar.

Sechste Gruppe.

Quadrupel(Schluß-)fuge.

Contrapunctus XIX.

Zu 4 Stimmen.

Gesamtlänge des Fragmentes: 239 Takte.

Erster Teil.

Länge: 114 Takte.

Themaform: $\zeta, \overset{1}{\zeta}$.

| | | | | | | | | |
|------|------------------------|------------------------|----------------------------|------------------------|------------------------|-----|-----------|---|
| 1) | ζ_4 | (5) | ζ_3 | (5) | ζ_2 | (5) | ζ_1 | 0 |
| | | | | | | | | |
| 21) | $\overset{1}{\zeta}_4$ | (3) | ζ_3 | 1 | $\overset{1}{\zeta}_2$ | | | 2 |
| | | | | | | | | |
| 37) | ζ_1 | (1) | ζ_2 | 0 | ζ_4 | | | 7 |
| | | | | | | | | |
| 55) | $\overset{1}{\zeta}_3$ | 1 | ζ_4 | (1) | ζ_1 | | | 4 |
| | | | | | | | | |
| 71) | | $\overset{1}{\zeta}_2$ | (1) | $\overset{1}{\zeta}_3$ | | | | 2 |
| | | | | | | | | |
| 79) | | $\overset{1}{\zeta}_1$ | (2) | ζ_2 | | | | 3 |
| | | | | | | | | |
| 89) | ζ_4 | (1) | $\overset{1}{\zeta}_3$ | (2) | ζ_2 | | | 0 |
| | | | | | | | | |
| 97) | ζ_3 | (1) | [$\overset{1}{\zeta}_1$] | (1) | ζ_2 | | | 1 |
| | | | | | | | | |
| 105) | | | ζ_4 | | | | | 4 |

Contrapunctus XIX.

Zu 4 Stimmen.

Zweiter Teil.

Länge: 79 Takte.

Themaform: η , ζ .

| | | | | | | | | |
|------|----------|---|-------------------------------------------------------------------------|---|-------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------------------------------------------------------------------------|---|
| 114) | η_2 | 1 | η_1 | 1 | η_4 | 1 | η_3 | 6 |
| 147) | | | $\left\{ \begin{array}{l} \eta_1 \\ (1) \\ \zeta_4 \end{array} \right.$ | 2 | $\left\{ \begin{array}{l} \eta_2 \\ (1) \\ \zeta_3 \end{array} \right.$ | 5 | $\left\{ \begin{array}{l} \eta_3 \\ (2) \\ \zeta_1 \end{array} \right.$ | 6 |
| 180) | | | | | $\left\{ \begin{array}{l} \eta_4 \\ (2) \\ \zeta_2 \\ (1) \\ \zeta_1 \end{array} \right.$ | | | 5 |

Contrapunctus XIX.

Zu 4 Stimmen.

Dritter Teil.

Länge: 47 Takte.

(unvollendet)

Themaform: \mathfrak{g} , \mathfrak{g} , η , ζ .

| | | | | | | | | |
|------|----------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------|-------------------|------------------|---|
| 193) | \mathfrak{g}_3 | (2) | \mathfrak{g}_2 | 2 | \mathfrak{g}_1 | (2) | \mathfrak{g}_4 | 3 |
| 210) | \mathfrak{g}_3 | (3) | $\frac{1}{\mathfrak{g}_2}$ | 0 | \mathfrak{g}_1 | ($\frac{1}{2}$) | \mathfrak{g}_4 | 0 |
| 217) | $\frac{1}{\mathfrak{g}_4}$ | (3) | [\mathfrak{g}_3] | (1) | \mathfrak{g}_2 | | | 3 |
| 233) | | | $\left\{ \begin{array}{l} \eta_2 \\ (1) \\ \zeta_4 \\ (1) \\ \mathfrak{g}_3 \end{array} \right.$ | | | | | |

.....
 bricht Takt 239 ab.

Contrapunctus XIX.*Zu 4 Stimmen.*

Vierter Teil.

Noch nicht vorhanden.

Themaform: 1, η, ζ, θ.

Bach und das Schemellische Gesangbuch.

Von Arnold Schering (Halle a. d. S.).

Zwei Neuausgaben der 69 Melodien zu G. Chr. Schemellis im Jahre 1736 erschienenem Gesangbuch, die eine (für tiefe Stimme) von Friedr. Martin (1924)¹⁾, die andere von Max Seiffert (1925)²⁾, geben Anlaß, sich noch einmal mit der Frage nach der Verfasserschaft Bachs bei einigen der Melodien zu beschäftigen. Hatte Winterfeld diese Verfasserschaft noch für 47 Lieder annehmen zu müssen geglaubt, so schrumpfte die Zahl für C. F. Becker, dem auch Ph. Spitta (II, 591) beitrug, schon auf 29 zusammen. Durch J. Zahn wurden dann die Quellen weiterer acht Lieder aufgedeckt, so daß jetzt Bach nur mehr als Verfasser von 21 Melodien gilt. Diese Überzeugung teilt (ohne Einschränkung) auch Seiffert im Vorwort der neuen Ausgabe, ebenso Martin, der aber vorsichtigerweise einzelnes mit „vielleicht“ oder „wahrscheinlich von Bach“ kennzeichnet.

Nach neuerlicher Untersuchung will mir indessen scheinen, und zwar ebenso aus sachlichen wie aus stilistischen Gründen, als ob auch diese Zahl noch zu hoch gegriffen sei. Wenn selbst ein Kenner wie Spitta an Nr. 4 „Der Tag mit seinem Lichte“ (Zak. Hünge 1670), an Nr. 24 „Brich entzwei, mein armes

1) Breitkopf & Härtel, Leipzig. Diese Ausgabe stützt sich auf die von Ernst Naumann 1901 für die Neue Bachgesellschaft besorgte.

2) Seb. Bachs Gesänge zu G. Chr. Schemellis „Musicalischem Gesangbuch“, Leipzig 1736, mit ausgearbeitetem Generalbaß herausgegeben von Max Seiffert, Berlin, Leo Liepmannssohns Antiquariat, 1925. VII u. 72 S. — Bereits 1832 hatte C. F. Becker eine vollständige Ausgabe (die Melodien mit dem bezifferten Baß) bei Breitkopf & Härtel veranstaltet. Zwanzig Lieder gab später mit ausgearbeitetem Akkompagnement Rob. Franz bei Leuckart in Leipzig heraus, vierundzwanzig Joh. Zahn im Jahre 1871.

Herze" (Mördlingen), an Nr. 26 „So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht" (Dresdener Gesangbuch 1694) und verschiedenen anderen fremden, sehr viel älteren als an Bachschen Kompositionen festhalten und auch Franz Wüllner sich bei einigen Nummern irren konnte, so ist der Fall durchaus denkbar, daß auch wir uns gegenüber jenen anonymen noch in einer Täuschung befinden. Wie ich sehe, hat jüngstens nur Ch. S. Terry¹⁾ Zweifel erhoben, wenn auch nur drei Melodien (Nr. 11, 21, 66) gegenüber. Daß von diesen 21 Melodien, wie Zahn festgestellt, keine vorher nachzuweisen ist, zwingt natürlich nicht zu der Folgerung, daß nun unbedingt kein anderer als Bach ihr Urheber gewesen sein müßte, sondern nur zu dem Schluß, daß uns die Quellen, aus denen man schöpfte, vorläufig noch nicht erschlossen sind. Gesichert ist seine Autorschaft im Schemellischen Gesangbuch nur bei Nr. 44 „Vergiß mein nicht" (durch ausdrückliche Weischrift) und bei Nr. 32 „Dir, dir Jehova will ich singen" (nach dem Notenbüchlein von 1725). Dazu tritt auf Grund des inneren Befunds Nr. 59 „Komm, süßer Tod". Diese drei Kompositionen stehen in jeder Beziehung so weit außerhalb dessen, was das Gesangbuch sonst bietet, daß ich nur sie für die von Bach herrührenden halte²⁾.

Um hierfür Nachweise zu bringen, ist es erforderlich, den Inhalt des Buches überhaupt näher ins Auge zu fassen.

Da ist zunächst zu bemerken, daß das Schemellische Gesangbuch (gleich allen andern Gesangbüchern der älteren Zeit) seine Weisen bezüglich des Taktes und der melodischen Sinngliederung völlig schematisch, d. h. ohne Rücksicht auf die innere Logik der Strukturen notiert. Bei den Dreivierteltaktliedern durchweg, bei den Viervierteltaktliedern in mehreren Fällen genügt bei Schemelli ein Strichelchen durch zwei Spatien, um die Taktgliederung anzudeuten. Die größere Zahl der Lieder im geraden Takt dagegen haben keinerlei Taktmarkierung, lassen also eine Deutung offen. Die durchs ganze System gezogenen

1) Bach's Chorals, Part. II, Cambridge 1917, S. 72 ff.

2) Nicht ohne Grund sind sie auch — vielleicht mit Ausnahme von „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange?" — die einzigen geblieben, die wahrhaft populär geworden sind.

Striche am Ende einer Textzeile sind keine Takt-, sondern Abgrenzungsstriche zur Kenntlichmachung des Strophenbaus und stehen in der Regel nach einer Note mit Fermate, z. B.

Nr. 35.

Seelenbräutigam.

Folgt man, wie es bisher in allen Ausgaben und auch in den jüngsten geschehen ist, der Taktstrichsetzung des Originaldrucks oder läßt sich durch zweideutige Anfänge irre führen, so erhält man Liedgebilde, deren metrische Struktur dem vernünftigen Taktbegriff widerspricht und den natürlichen Wuchs und das motivische Leben der Melodien bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Vier Fünftel der Schemellischen Melodien haben, wenn man sie mit Überlegung analysiert, ein völlig anderes Gesicht, als sie in den Neudrucken zeigen, — ein Umstand, der für die stilkritische Untersuchung natürlich von höchster Bedeutung ist.

Welche Methoden hier zu befolgen sind, habe ich an anderer Stelle auseinandergesetzt¹⁾, darf mich daher hier kurz fassen und auf wenige Beispiele beschränken.

1. Viervierteltakt-Lieder.

Lieder mit vorgezeichnetem C können gemeinhin nach dreierlei Art gelesen werden: entweder volltaktig, oder einzeitig auftaktig, oder zweizeitig auftaktig. Die Entscheidung hierüber liegt im Charakter der Melodie und in der Stellung ihrer Kadenz.

a) volltaktige Weisen. Beispiel aus Schemelli:

Nr. 48.

Je = su, mei = nes Her = zens Freud, sü = fer Je = su! (1660)

¹⁾ Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien (Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Halle, Nr. 1), 1924.

b) einzeitig auftaktige Weisen. Beispiel:

Nr. 38.

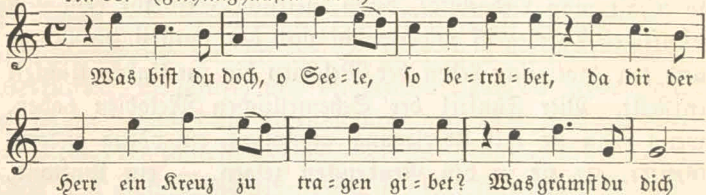


Die Scheu vor unmittelbar beginnenden kurzen Auftakten hat die ältere Zeit jedoch häufig veranlaßt, solche Lieder volltaktig und mit einer Pause (!) auf Eins zu drucken:

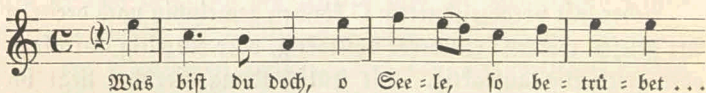
Nr. 25. (Freylinghausen 1704.)



Nr. 55. (Freylinghausen 1704.)



(ähnlich Nr. 6, 9, 36, 39, 43, 61, 69). Die metrische Unmöglichkeit der Existenz eines Dreiviertelauftakts im C-Metrum¹⁾ zwingt indessen dazu, in solchen Fällen den Takt nicht in Wirklichkeit mit der Viertelpause, sondern erst nach der ersten Note beginnen zu lassen. Die eben gegebene Schreibart ist also falsch. Statt dessen ist zu lesen:

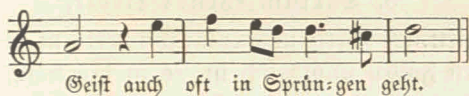


Erst jetzt erhalten die Schlüsse, die vorher auf die zweite Taktihälfte zu stehen kamen, ihren richtigen Ort, nämlich nach dem Taktstrich. Das Lied Nr. 43 schließt also nicht:



¹⁾ Siehe den Nachweis in „Die metrisch-rhythmische Grundgestalt“ usw., S. 10 ff.

sondern:



c) zweizeitig auftaktige Weisen.

Die älteren Gesangbücher kennen keinen notierten zweizeitigen Auftakt. Sie notieren vielmehr durchweg volltaktig und führen dadurch vielfach irre. Hier zwei Beispiele mit falscher Taktstrichsetzung:

Nr. 7.



Nr. 41.



(ähnlich in Nr. 8, 10, 21, 22, 30, 34, 49, 50, 53, 56, 63.)

Die der tonartlichen und Kadenzstruktur entsprechende, daher einzig richtige Fassung ist vielmehr:

Nr. 7.



Nr. 41.



Lieder dieses Typs mögen im Folgenden kurz „Gavottenlieder“ genannt sein.

2. Dreivierteltakt-Lieder.

Irgendwelche Problematik in der metrischen Deutung bieten sie nicht, da sie entweder nur voll- oder einzeitig auftaktig gelesen werden können.

3. Taktumfegende Lieder.

Das metrische Leben unserer Kirchenlieder ist so reich, daß es in vielen Fällen unmöglich ist, es in den Käfig einer einzigen, sich gleichbleibenden Taktform einzufangen, trotzdem in den Originalen stets das verführerische Zeichen C steht.

Die Neuausgaben unseres Gesangbuchs bringen die Melodie Nr. 6 in folgendes Taktgehege:

Nr. 6. (Darmstadt 1698.)

Wo ist mein Schäf-lein, das ich lie = be, das
sich so weit von mir ver = irrt und selbst aus eig = ner Schuld ver =
wirrt, darum ich mich so sehr be = trü = be. Wißt ihr's, ihr Au = en

In Wirklichkeit hat die Melodie folgenden, nicht weniger als drei Taktarten frei mischenden metrischen Bau:

Nr. 6. (Darmstadt 1698.)

Wo ist mein Schäf-lein, das ich lie = be
das sich so weit von mir ver = irrt
und selbst aus eig = ner Schuld ver = wirrt,
da = rum ich mich so sehr be = trü = be.
Wißt ihr's, ihr Au = en und ihr Hir = ten?

So sagt mir's, eu = erm Schöp = fer, an;
 ich will sehn, ob ich's kann er = wet = fen
 und ret = ten von der Ir = re = bahñ.

Ähnlich Nr. 5, 39, 57 und das folgende, aus Freylinghausens Gesangbuch stammende:

Nr. 9. (Freylinghausen 1704.)

Mein Je = su, dem die Se = ra = phi = nen
 selbst mit be = deck = tem Ant = lich die = nen,
 im Glanz der höch = sten Ma = je = stät
 wenn dein Be = fehl an sie er = geht.
 Wie soll = ten bld = de Flei = sches = au = gen,
 die der ver = haß = ten Sün = den Nacht
 mit ih = rem Schat = ten trü = be macht,
 dein hel = les Licht zu schau = en tau = gen.

Derartige, konsequent „umsetzende“ Lieder, für die wahrscheinlich irgendeine frühe, vielverbreitete Melodie das Modell abgegeben hat, kommen namentlich im Bereiche des Darmstädter und Freylinghausenschen Gesangbuchs vor (z. B. auch

„Die Jugend wird durchs Kreuz geübet“). Häufiger erscheinen Weisen mit nur gelegentlicher Taktumsetzung, wie hier:

Nr. 34. (Freylinghausen 1714.)

Lie = beß Herz, be = den = ke doch dei = neß

Je = su gro = ße Gü = te, rich = te dich ißt ...

Nr. 22. (Erüger 1676.)

Sei ge = grü = ßet, Je = su gü = tig, ú = ber

al = le Maß sanft = mü = tig, ach wie bist du ...

Nr. 24. (Nördlingen.) statt $\frac{2}{4}$

Brich ent = zwei, mein ar = meß Her = ze, mein

ar = meß Her = ze, brich ent = zwei. Ach mein Schmerz.

Nr. 61. (D. Wetter.) statt $\frac{2}{4}$

Lieb = ster Gott, wann werd' ich ster = = ben? Mei = ne

Zeit läuft im = = mer hin, und deß al = ten ...

Über Herkunft und Deutung dieser letzteren Art metrischer Verschiebungen habe ich am angegebenen Orte, auf den ich

abermals verweisen darf, gesprochen und dort für solche interkalierten Dreihalbe- und Zweihalbetakte, die im Grunde nichts anderes als ausgeschriebene Vortragsmanieren darstellen, den Ausdruck „agogische Tripel-(Dupel-)takte“ eingeführt. Doch kommen auch zuweilen entsprechende Kürzungen um eine Takt-
hälfte vor. Hält man z. B. für Freylinghausens Melodie zu „Seelenbräutigam“ Nr. 35 an der Taktstrichsetzung der Neudrucke fest:

Nr. 35. (1704.)

See - len - bräu - ti - gam, Je - su, Got - tes - lamm,
ha - be Dank für dei - ne Lie - be, die mich zieht aus rei - nem
Trie - be von dem Sündenschlamm, Je - su, Got - tes - lamm.

so hat man damit ein windschiefes, planlos Arsis und Thesis vertauschendes Gebilde von 11 (!) Takten. Die richtige Notierung kann nur sein:

See - len - bräu - ti - gam, Je - su, Got - tes - lamm, . . .

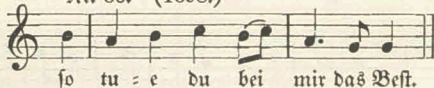
Der Aufbau vollzieht sich symmetrisch in 2 + 2 | 3 + 3 | 2 + 2 Takten.

Noch die ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hat an der deutlichen Herausstellung solcher metrischen Verhältnisse mittels des Taktstrichs kein Interesse gehabt. Das ist heute anders. Wir sind nicht nur berechtigt, sondern auch verpflichtet, die Struktur der Melodien des irreführenden Takt-schematismus,

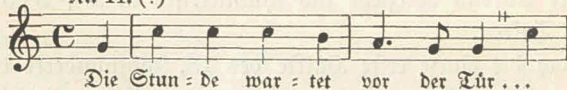
mit dem sie eine spätere Zeit zum Schaden richtiger Auffassung und klaren Vortrags umgeben, mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu entkleiden und das Notenbild so zu gestalten, wie es dem Aufbau der Melodien entspricht. Außer den im Dreivierteltakt stehenden Liedern des Schemellischen Gesangsbuchs sind es nur wenige, die keiner Eingriffe in diesem Sinne bedürfen.

Erst wenn der Bau der Melodien durch richtige Taktgliederung einwandfrei herausgestellt ist, läßt sich zu einer stilistischen Vergleichung und Zusammenordnung der Lieder schreiten. Es ergibt sich dann, daß jede Jahrhunderthälfte gemäß des in ihr herrschenden Geschmacks eine gewisse Anzahl Typen ausgebildet hat, die, solange sie in Geltung waren, von großen wie von kleinen Meistern immer aufs neue nachgebildet wurden. Ein solcher Typus war weniger durch das rein Melodische, als durch die spezifische Form des Aufbaus, ihre metrische Gliederung und die gleichsam ethische Gesamthaltung der Weise bestimmt. So gewinnt, um nur an eins zu erinnern, unter dem mächtigen Eindruck französischer Instrumentalmusik gegen 1680 der Menuetttyp, um wenig später der Gavottentyp im Kirchenliede derart an Boden, daß ganze große Gruppen von Weisen aus dem Darmstädter und Hallischen Gesangbuch mit dem Hinweis auf diese Typen ohne weiteres gekennzeichnet sind. Auch andere Besonderheiten werden der Instrumentalmusik, oder — was dasselbe ist — der instrumental stilisierten weltlichen Liedmusik entlehnt, etwa punktierte Schlußwendungen wie:

Nr. 60. (1698.)



Nr. 11. (?)



Nr. 14. (?)

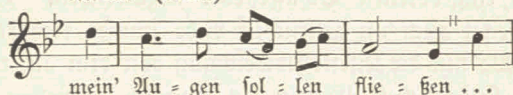


Nr. 26. (1694.)



oder Wendungen mit umspielenden, textlich unbegründbaren Achteln wie:

Nr. 23. (1715.)



Nr. 41. (1714.)



die das Eindringen der galanten Schreibweise kennzeichnen.

Unter den so stilisierten Kirchenliedern am Ausgange des 17. Jahrhunderts finden sich viele anmutige, musikalisch wertvolle Gebilde. Aber nur in seltenen Fällen harmoniert die Melodie mit der Textunterlage und deren Ausdruckswesenheit so, daß das Ganze wie aus einem Gusse dasteht. Nur zu oft handelt es sich um mechanische Nachbildung modischer Typen, um Wiederholung allbekanntter, wenn auch immer wieder gern gehörter melodischer Formeln und Rhythmen. In pietistischen Kreisen scheint man sogar, um den ungeheuren Bedarf an neuen Liedern schnell decken zu können, Musiker herangeholt zu haben, die ihrem Bildungsgange nach keineswegs fürs geistliche Lied vorherbestimmt waren. Von den unbekannteren „Musici“, deren Freylinghausen in der Vorrede seines Gesangbuchs Erwähnung tut, mögen manche der Sphäre der Stadtmusiker angehört haben, da ein nicht geringer Teil der Melodien eine Technik voraussetzt, die nur durch andauernde Beschäftigung mit der Tanzsuite erworben sein kann.

Es ist ohne weiteres selbstverständlich, daß der auf der Höhe der Meisterschaft stehende Bach, wenn er ans geistliche Lied herantrat, noch dazu im Rahmen eines für die Öffentlichkeit bestimmten Gesangbuchs, seine große und tiefe Natur nicht

derart hat verleugnen können oder wollen, daß man seine Beiträge mit der Dugendware kleiner Zeitgenossen verwechseln kann. Sich 1736 noch auf die vielfach beschränkte und einseitige Weise der Freylinghausen-Hallischen Musiker einzustellen oder gar alte Kirchenliedmuster, etwa aus Crügers Zeit, zu kopieren, lag für ihn ebensowenig Grund vor, wie in seinen Arien oder Instrumentalstücken nur des modischen Geschmacks zuliebe von der ihm eingeborenen Schaffensart abzuweichen. Bach hat ohne Zweifel auch im geistlichen Liede immer sich selbst gegeben. Wo nur die leiseste Abweichung von dem auftritt, was wir mit stilkritischen Mitteln als Bachisch feststellen können, muß seine Verfasserschaft sofort für das Ganze in Frage gestellt werden. Das aber ist mit mehreren der 19 ihm bisher zugeschriebenen Weisen möglich, sowohl ihrem Inhalt wie ihrer Form nach. Mit dem Blick auf „Dir, dir Jehovah“, „Vergift mein nicht“ und „Komm, süßer Tod“, die alle drei die Form des von Bach bevorzugten französischen Dreivierteltakt-Airs haben, es aber auf die Linie höchsten Adels heben, gehe ich die zweifelhaften im Folgenden einzeln durch, ohne mich an die Reihenfolge im Gesangbuch zu binden¹⁾.

a) Nr. 42. „O liebe Seele, zieh die Sinnen.“

tr

O lie = be See = le, zieh die Sin = nen von
so ruft dein Schöp = fer von den Sin = nen der

tr

schudder Welt- und Wol = lust ab, } Er zeigt die
ho = hen Him = melsburg her = ab. }

¹⁾ Von der von A. Heuß bei Untersuchung des Bachschen Lieds von der Tabakspfeife geübten Methode, das Verhältnis der einzelnen Textstrophen zur Melodie als Kriterium zu benutzen (vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 128 ff.), sehe ich ab, da sie nicht in jedem Falle zu zweifelsfreien Ergebnissen führt. Wohl aber ließe sich bei gründlicher Prüfung Bachscher Geistesart schon an der bloßen Wahl mancher Texte die innere Unwahrscheinlichkeit seiner Beteiligung klar machen. Daß er jemals aus eigenem Antriebe zu Texten wie denen zu Nr. 30, 47, 64 gegriffen, wird schwer glauben zu machen sein.

We = ge und schö = ne Ste = ge, auf wel = chen du dich
recht kannst la = ben und al = les ha = ben, wo =
tr
rin = nen dei = ne See = le = fin = det Ruh.

Trotz des lebenswürdigen Anfangs macht diese Melodie formell einen unfertigen Eindruck. Sehr schlecht wirkt die Dominantwendung mit Stillstand bei „auf welchem du“, die wie eine nachträgliche Einschlebung aussieht. Daß die Weise mit ihren unruhigen, tänzelnden Wendungen und auf nebensächlichen Worten angebrachten Fiorituren unbedingt nur zu diesem Texte paßt, läßt sich schwerlich behaupten. Das erste Lied, welches Sperontes im ersten Teile seiner „Singenden Muse“ (1736) bringt, beginnt:

Ein ed = les Herz ist stets vergnügt und sieht in stil = ler Ruh,
so wie es nur das Schicksal fügt, ge = las = sen im = mer zu.

Es scheint nicht wohl glaublich, daß Bach bei seinem Leipziger Mitbürger eine solche in die Ohren fallende Anleihe gemacht haben sollte. Wahrscheinlich liegt hier, wie auch in einigen noch zu besprechenden Fällen, die Herübernahme einer ursprünglich weltlichen Melodie, mithin eine Parodie vor. Und zwar ging der Parodist insofern inkorrekt zu werke, als er die ursprünglich originale Fassung, die anscheinend so aussah:

falsch phrasierte, d. h. das tote Intervall zwischen d und e übersah und auf diesen beiden Noten das zweisilbige Wort

„Seele“ („Schöpfer“) unterbrachte, so daß nunmehr die Logik des Melodieanfangs erschüttert ist.

b) Nr. 46.

Ich hal: te treu: lich still und lie: be mei: nen Gott, ob
usw.
mich schon of: ter: mals drückt Kum: mer, Angst und Not.

Auch hier liegt offenbar eine Parodie vor. Der entsprechende melodische Sperontestyp ist der Murki:

(Sperontes I, Nr. 33.)

Ah, wenn kommt der fro: he Tag, wenn erscheint die fro: he Stunde

Der Ausdruck der Melodie bei Schemelli ist der einer bürgerlichen Behaglichkeit, wie er in den die Genügsamkeit verherrlichenden Liedern des Speronteskreises anzutreffen ist. Einen unmittelbaren Anklang bringt Nr. 9 der „Singenden Muse“:

usw.
Al: les, al: les hör' ich an, al: les, al:

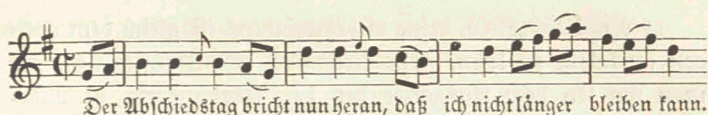
Ein Meister würde sicherlich die vielen Stillstände an den Zeilenenden aus der Welt geschafft haben. Die unbegründeten Schleifer in Takt 6 und 14 und das völlige Übersehen von ausdrucksstarken Worten wie „Kummer, Angst, Not“ verraten den höchst lockeren Zusammenhang zwischen Text und Musik.

c) Nr. 68.

Kommt wieder aus der finstern Gruft, ihr gott: er: gebnen Ein: nen.

Aus diesem Liede klingt nicht minder Sperontes' Liedgeist¹⁾. Singt man es in lebendigem Tempo, so erhält man ein Seitenstück zu dessen „Marche“ (I, 34^{b)}):

¹⁾ Vgl. auch Kreisshmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes S. 193, Zitat aus der „Musikal. Rüstkammer“ 1719.



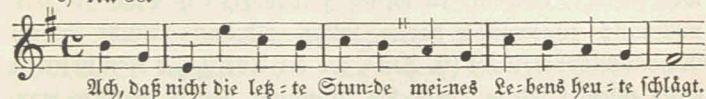
Der Charakter der Parodie tritt deutlich vom letzten Drittel an („Denn Jesus, der im Grabe lag“) hervor: Text und Musik haben innerlich nichts miteinander zu tun.

d) Nr. 47.



Über diese Melodie mit ihrer modischen Phrasologie ist Rühmliches nicht zu sagen. Menuette ähnlicher Art finden sich bei Sperontes zahlreich. Der langatmige Text scheint dem Komponisten Kopfzerbrechen gemacht zu haben; seine ungeübte Hand steuerte von der Mitte an die Modulation planlos von Fis über h, D, fis, E nach A, ohne die Zeilen mehr als äußerlich zu verbinden. Im vierten Takt erscheint ein schon oben (bei a) gerügter Fehler, nämlich falsche, gedankenlose Textphrasierung. Dieser Takt enthält keinen männlichen Schluß auf cis und geht nicht mit dem Auftakt h nach fis moll weiter, sondern faßt einen weiblichen Halbschluß in sich. Es hätte also für die Noten cis h nur ein zweisilbiges Wort (etwa „Erde“) in Frage kommen können. Im Gesangbuch selbst steht die Melodie Nr. 28 aus Freylinghausen dieser Menuettweise am nächsten.

e) Nr. 56.



Ein freundliches Gavottenlied, das nichts von Bachscher Todessehnsucht enthält und in den punktierten Zeilenenden gegen den Schluß hin geradezu unbachische Wendungen hat.

f) Nr. 10. „Jesu, deine Liebeswunden“ ist gleich dem vorigen auftaktig zu lesen. Ein Liedtypus bescheidenster Art, wie man ihn seit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts in ungezählten Varianten antrifft. Ein Eingehen auf wichtige Textworte findet nicht statt.

g) Nr. 11. „Auf, auf, die rechte Zeit ist hier.“ Auch dieser Kirchenliedtypus ist altertümlich und gegen 1680 häufig anzutreffen. Die Manier der verlängerten Penultima bei „erwachen“ erscheint nach 1700 nur mehr selten. Terry (a. a. D., S. 75) bezweifelt die Echtheit ohne nähere Begründung, macht aber darauf aufmerksam, daß Balth. König eine zweite Melodie in seinem „Harmonischen Liederschatz“ (1738) bringt. Da das Gedicht mit einer Melodie Jak. Hingens (1666) sich niemals eingebürgert hatte, wäre es verwunderlich, wenn Bach und König sich beide zu gleicher Zeit ihm nochmals zugewandt haben sollten. Um der Korrespondenz bei „Sachen“ willen muß jedenfalls der Taktstrich in der letzten Zeile versetzt werden:

statt

ihr Brüder, laß- set uns er- wa- chen, ver- geßt die Welt und ih- re Sa- chen.

h) Nr. 14. „Ich steh an deiner Krippen hier.“ Die schöne, weiche Melodie mit ihrem vorherrschenden Es dur trägt nicht den Stempel Bachscher Individualität, sondern weist ebenfalls ins 17. Jahrhundert, insbesondere mit den ebenen Schlüssen im vierten und achten Takte und dem aufsteigenden Schlusse. Da der Text bereits von Ebeling (1667) komponiert und eine zweite Weise ins Dresdener Gesangbuch von 1694 aufgenommen worden war, erscheint es wenig glaubhaft, daß Bach sich ihm nochmals zugewandt haben sollte. Zudem benutzt er im Weihnachtsoratorium (6. Teil), wo der Anreiz zur Komposition einer eigenen Weise durch die Umstände gewiß gegeben war, die Melodie von „Es ist gewißlich an der Zeit“.

i) Nr. 30. „Gott, wie groß ist deine Güte.“ Ein Gavottenlied ausgeprägt galanten Stils, das unbekümmert um den Text

seine einmal angeschlagene tänzelnde Weise beibehält. Wie geziert und sinnlos ist der Schluß:



k) Nr. 21. „Selig, wer an Jesum denkt.“ Gavottentyp älterer Art, ohne Eigenheit. Terry (a. a. D., S. 118) bezweifelt die Echtheit ohne weitere Begründung. Mit seiner Bassführung und Harmonisation hat Bach ein wahres Meisterstück zur Hebung der unbedeutenden Weise vollbracht.

l) Nr. 66. „So wünsch ich mir zu guterlezt.“ Eine schöne, volkstümliche Melodie mit deutlichem Anklang an „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, das zu zitieren Bach aber gewiß nicht nötig hatte. Verräterisch wirkt der matte, aufsteigend kadenzierende Schluß, den Bach in seinen Liedern nie gebraucht, und die altertümliche, zu Hauf verwendete gedehnte Penultima. Terry (a. a. D., S. 120) hält die Melodie für eine Komposition älterer Herkunft.

m) Nr. 64. „D finstre Nacht.“ Die Weise ist schlecht und recht, doch ohne innere Anteilnahme nach dem Zeilenmodell der Dichtung gearbeitet, ungeschickt in ihren Schlüssen, in der Führung der Melodie und im Hasten an der hohen Tonlage, als Ganzes ein Zwitter von altertümlichen Formelementen und modern galanter Ausdrucksweise. Das Gute an ihr mag Bachs glättender Hand zu verdanken sein. Eine Originalmelodie brachte bereits das Steinersche Gesangbuch, Zürich 1723 (Zahn Nr. 6170).

n) Nr. 53. „Jesu, Jesu, du bist mein.“ Diese innige, auftaktig zu lesende Melodie hat Bach auch vierstimmig bearbeitet (Nr. 244 der Ausgabe Phil. Emanuels), was jedoch für seine Urhebererschaft nichts beweist, da er zwei andere fremde Melodien aus Schemellis Gesangbuch (Nr. 26 und 63) in gleicher Weise behandelt hat. Der Text des Anonymus ist einer der wenigen der Sammlung, die Bach innerlich tiefer berührt haben mögen, und es scheint, als habe er der ihm vorliegenden Melodie aus eigener Machtvollkommenheit am Schluß etwas von dem Zauber von „Komm, süßer Tod“ auf-

gedrückt. Die ebenen weiblichen Endungen der zweiten, vierten, fünften und sechsten Zeile klingen nach dem ausgehenden 17. Jahrhundert, auf das auch die Gesamthaltung der Melodie weist (vgl. oben Beispiel k Nr. 21, ferner Nr. 33 und Nr. 49). Eine eigene Melodie, der weitere vier folgten, hatte der Text bereits seit 1687 (Darmstädter Kantional; vgl. Zahn Nr. 6441).

o) Nr. 62. „Liebster Herr Jesu.“ Der empfindsame, etwas zage Ausdruck der schönen Weise deutet in die Zeit um 1700. Daß Bach sechsmal innerhalb des kurzen Stückes weiblich ausklingende Reime auf wiederholtem a gebracht haben sollte, ist unwahrscheinlich. Eine Melodie, welche Balth. König 1738 aufnahm, hatte der Text bereits 1676 durch Schwemmer für das große Nürnbergische Gesangbuch erhalten.

p) Nr. 7. „Eins ist not.“ Gavottentyp und ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten. Die zu Bachs Zeit und bis heute für diesen Text übliche Melodie war eine andere. Sie stammte aus Freylinghausen (1704) und hat mit der Schemellischen nur den Taktwechsel gemein. Da Bach sie einer vierstimmigen Bearbeitung würdigte (Phil. Emanuels Ausgabe Nr. 280), also anerkannte, so erscheint die Annahme widersinnig, es habe ihn zu einer nochmaligen — noch dazu wie eine Kopie aussehenden — Komposition gedrängt.

q) Nr. 31. „Dich bet ich an.“ Instrumentaler Melodietyp aus der Zeit um 1680, mit gleitenden Achteln verbrämt. Text und Musik stehen in keinem inneren Zusammenhang.

r) Nr. 52. „Ich liebe Jesum alle Stund.“ Ein in jeder Beziehung unbedeutendes Stück modischen Charakters. Was für ein Dilettantismus allein im drittlezten Takte! Übrigens besaß der Text schon seit 1693 (Meiningen) eine eigene Melodie (Zahn Nr. 4730).

s) Nr. 67. „Kommt, Seelen, dieser Tag.“ Siquetyp. Die schlichte, natürlich empfundene Melodie scheint ursprünglich einen einfacheren Baß gehabt zu haben. Bach gab ihr, als er sie unter die Hand bekam, einen ungemein kunstvollen und versah, man kann beinahe sagen: belastete sie mit einer Menge feiner harmonischer Wendungen, die dem Liede nunmehr zu einer Bedeutung verhelfen, die es anfangs wohl nicht gehabt hat.

t) Nr. 19. „Mein Jesu, was für Seelenweh.“ Die galant dahinziehende Melodie sucht nur in der zweiten Hälfte dem Passionstexte einigermaßen nachzufühlen, was indessen sehr äußerlich geschieht. Die einzelnen Zeilen fügen sich nur dürftig aneinander und die Periodenbildung wirkt zopfig. Es wird auf alle Fälle zu lesen sein:

Du jagst, du klagst, jitz terst, bebest und erhest

im Erlende zum Himmel deine Hande

Die Frage nach den Verfassern dieser 19 Lieder muß, solange nicht neue Dokumente ans Licht treten, auf sich beruhen bleiben. Es liegt nahe, an das Verfahren Freylinghausens zu denken, der sich kurzerhand an befreundete Männer seiner Umgebung mit der Bitte um Melodien wandte, ohne dabei die Verpflichtung, sie als Komponisten zu nennen, mit zu übernehmen. Vielleicht rührt die eine oder andere der oben besprochenen Weisen von Schemelli selbst her. Ist er für Nr. 30 („Gott, wie groß“) bestimmt, für Nr. 19 („Mein Jesu“) mutmaßlich als Dichter anzunehmen, warum sollte er, der langjährige Zeiger Schloßkantor, sich nicht bei solcher Gelegenheit — oder schon früher — auch als Melodieerfinder versucht haben? Natürlich wird auch er, nicht Bach, derjenige gewesen sein, der bei den übrigen melodielosen 885 Liedern des Buches jedesmal durch Buchstaben (C, G, Fis usw.) den Anfangston der Melodie angab.

Daß Bach, wie Spitta (II, 591) meint, für die Herausgabe sein eigenes handschriftliches Privatchoralbuch zur Verfügung gestellt habe, ist schwer zu glauben. Hat dieses verschollene, nur durch eine Breitkopfsche Notiz von 1764 zu belegenden Bachsche Choralbuch wirklich existiert, so wird es sicherlich nur das Schönste und Wertvollste aus dem evangelischen Kirchenliederschatz enthalten haben, nicht aber Minder-

wertiges wie manche der oben besprochenen Gesänge. Oder Schemelli müßte achtlos am allerbesten vorübergegangen sein. Außerdem waren die meisten der von ihm ausgewählten Lieder in Leipzig überhaupt nicht gebräuchlich. Wahrscheinlich empfing Bach, nachdem er sich zur Mitarbeit bereit erklärt, von Schemelli ein vollständiges Melodieverzeichnis der von diesem gewünschten und zusammengetragenen Lieder. Dann unterzog er sich, ohne an der Auswahl weitere Kritik zu üben, — und das berechnete Spitta zu der Meinung von dem nur geringen Interesse Bachs an dem Gesangbuch — der Aufgabe, ihnen entsprechende Generalbässe mitzugeben. Seiffert hebt hervor, daß dabei auch die Melodien an sich nicht ohne Eingriffe blieben. Aber die größte Bewunderung verdienen doch eben jene Bässe selbst und die in ihrem Gefolge auftretenden Harmonien. Sie sind es, die ebenso das trockenste wie das leichtfertigste Original genießbar und genußreich machen, ja an Stellen, wo die Melodie es versäumt, den Text selbständig und kraftvoll ausdeuten. So in Nr. 19 (t), 21 (k), 53 (n), 64 (m), 68 (c). Hierauf weiter einzugehen, ist nicht Zweck dieser Zeilen, die nur das Echtheitsproblem noch einmal aufrollen wollten.

Joh. Seb. Bach in Gera.

Von Hans Löffler (Neustadt a. T.).

In jüngster Zeit sind allerlei Nachrichten über J. S. Bach aufgetaucht, die den älteren Biographen noch unbekannt geblieben sind, so z. B. die Bewerbung des Jünglings Bach um die Organistenstelle zu St. Jakob in Sangerhausen 1702, die allerdings ohne Erfolg blieb. Auch über die Tätigkeit Bachs als Orgelrevisor wurden nun neue Angaben bekannt. Auf einen Hinweis des Silbermannforschers E. Flade hin ging der Berichterstatter der Sache nach und brachte über Gera durch die freundliche Hilfe des Hauptorganisten L. Krauß in Gera folgende Angaben ans Licht.

1722 baute der Saalfelder Orgelbauer Finke d. Ä. für die alte Geraer Johanneskirche ein Werk von 43 klingenden Stimmen, das Bach gleich dem schon vorher vollendeten zu St. Salvator abnahm. Über Geschichte und Disposition dieser sehr interessanten Orgel wird später Nachricht gegeben; hier sei zunächst folgendes nach den Akten festgestellt.

1722 (25. VI.) brach man die alte Compeniusorgel von 1646 ab, 1724 war das neue Werk vollendet und „von dem berühmten Cantor und Capellmeister Bach sen., auf der Thomaschule zu Leipzig den 25. Juni als Dom. 3 p. Trin. examiniret, approbiret und eingeweiht“. Nach Hahns Geschichte von Gera hatte Bach dieses Orgelwerk zu St. Johannes, „von ganz ungewöhnlicher Größe“, für höchst gelungen erklärt. Die Beschreibung findet sich bei Adlung, *Musica mechanica organoedi*, unter Gera. Leider ist das handschriftliche Gutachten noch nicht gefunden worden; die Akten berichten jedoch nach L. Krauß die Tatsache an sich. Es wurdem „dem Kapell-

meister, Herrn Bach aus Leipzig, für Approbation der neuverfertigten Orgeln (zu) St. Johannis und St. Salvator, 30 Gulden, für Reisekosten demselben hin und her 10 Gulden, für Zehrungskosten allhier demselben 17 Gld. 8 Grsch. 8 Pf., demselben für Wein 7 Gld, 8 Grschn., (an) Taglohn dem Bälgetreter 2 Gld, 12 Groschen gezahlt.“ Die Orgel kostete 1000 Taler und wurde ratenweise bezahlt. Im Jahre 1780 (18. IX.) verbrannte die ganze Kirche, nichts wurde gerettet. (Quellen: Akten des Staatsarchivs Greiz [Preis der Orgel] und des Stadtarchivs Gera.)

Der genannte Hahn nennt 1722 als das Jahr der Orgelvollendung, was nach obigen Angaben wohl St. Salvator betrifft. Mehrere Jahre später erhielt die St. Johanneskirche eine neue Orgel; der Orgelbauer Finkle aus Saalfeld begann nach Vollendung der neuen für St. Salvator bestimmten Orgel sofort den Bau des großen Orgelwerks für die erstgenannte (St. Johannes-) Kirche. Bach wird „der alte, jedem Musikfreunde wohlbekannte Meister des Orgelspieles, der Kirchenmusik und der Fuge“ genannt, ein Zeugnis, wie der Meister doch in seiner Vielseitigkeit erkannt wurde, wenn auch nicht von der breiten Masse.

Bach hat demnach, soviel bisher bekannt geworden ist, folgende Orgelwerke geprüft:

- 1703 Arnstadt, Bonifatiuskirche (vgl. Weißgerber).
- 1709 Divi Blasii Mühlhausen.
- 1716 Halle, Marktkirche.
- 1717 Leipzig, Universitätskirche.
- 1723 Störmthal bei Leipzig.
- 1724 Gera, St. Johannes und St. Salvator.
- 1732 Kassel, Martinskirche, (1714 Hofkirche?).
- (um 1734?) Eöthen, St. Agneskirche, nach einer Bemerkung Rufts.
- 1735 Mühlhausen, Beatae Mariae Virginis.
- 1744 Leipzig, Johanneskirche.
- 1746 Ischortau bei Delitzsch.
- 1746 Naumburg, St. Wenzeslai.

Das kann jedoch nicht alles sein. Genaue Nachforschungen in den Kirchen- und Stadtarchiven, besonders in der Umgebung von Weimar und Leipzig, werden uns bestimmt noch inter-

effante Einzelheiten und Gutachten bringen, so daß dann seine Stellung zum Orgelbau seiner Zeit genauer dargestellt werden kann als dies jetzt möglich ist, — wichtig genug für unsere Zeit, die soviel Interesse für die „alte“, vorbachische Orgel gefunden hat.

Silbermannorgeln hat Bach zwar gespielt (Dresden, Sophien- und Frauenkirche, vielleicht auch Rötha), aber nicht abgenommen; wenigstens ist darüber nichts bekannt geworden. Die Hildebrandorgeln zu Störmthal und Naumburg trugen aber das Gepräge der Silbermannschen Werke, und in Gera hatte Bach in der Johanneskirche ein Werk begutachtet und empfohlen, das für seine Zeit als ganz modern zu bezeichnen ist. Es hatte im Hauptmanual neben 3 Sechzehnfußstimmen (2 gedeckt, 1 Rohrwerk) bereits 6 Achtfüßer (5 labiale); die Streicher fehlen nicht (Gamba, Gemshorn, Gambenbaß), doch hielten die Nebenwerke noch die Beziehungen zum älteren Orgelbau wach. Der Kürze halber sei auf Ablungs Angaben verwiesen und nur noch des vollen Pedales (32'—2'-Ton, ohne Mirtur) gedacht. An anderer Stelle wird Näheres über die „Bachorgeln“ berichtet werden.

Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels.

Von Dr. Georg Kinsky (Köln a. Rh.).

In der vom 11. November 1750 datierten „Specificatio der Verlassenschaft des . . . seel. verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs . . . in Leipzig“ sind als Cap. VI die hinterlassenen Instrumente des „weyl. Cantoris an der Schule zu St. Thomae“ verzeichnet¹⁾. Es waren insgesamt 19 Stück, also ein ganz ansehnlicher Bestand, mit dem der Meister sehr wohl „ein Concert . . . instrumentaliter mit seiner Familie formiren“ konnte²⁾. Außer je drei Violinen und Bratschen, zwei Violoncells, einem „Bassettgen“ (kleiner Kontrabaß oder Halbbaß), einer Viola da gamba und einer Laute gehörten acht Tasteninstrumente zu dieser lediglich praktischen Zwecken dienenden Sammlung: ein „fournirt Clavecin“, vier weitere Clavicymbel³⁾, zwei Lautenwerke und ein „Spinettgen“. Nicht in der Aufnahme enthalten waren „3 Clavire nebst Pedal“, die Bach schon zu Lebzeiten seinem jüngsten Sohne Johann Christian geschenkt⁴⁾, und ein ihm wenige Monate vor seinem Tode aus der Erbschaft seines Freundes, des am 1. Februar 1750

1) Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach' II S. 958.

2) Vgl. Bachs bekannten Brief vom 28. Okt. 1730 an seinen Jugendfreund Georg Erdmann in Danzig. (Spitta II S. 84.)

3) Das vierte Clavecin ist als „kleiner“ bezeichnet; es war vielleicht ein sogenannter Querslügel oder ein großes flügelartiges Spinett in der Art J. H. Silbermanns.

4) Spitta II S. 968. (Vgl. hierzu Bach-Jahrbuch 1908, S. 76.)

verstorbenen Leipziger Instrumentenmachers Johann Christian Hoffmann zugefallenes „musicalisches Instrument“, das er seinem zweitjüngsten Sohne, dem Bückeburger Johann Christoph Friedrich, überlassen hatte¹⁾. — Während der gesamte andere Nachlaß unter die Erbberechtigten verteilt wurde, machte man bei den Instrumenten eine Ausnahme, „weiln solche nicht füglich zu vertheilen“. Das wertvollste Stück, das auf 80 Taler geschätzte furnierte Clavecin, sollte „bey der Familie so viel möglich“ bleiben; bei den übrigen Instrumenten hatte man — unter Wahrung des Vorkaufsrechts der Erben — einen freihändigen Verkauf an Liebhaber und eine Ostern nächsten Jahres vorzunehmende Verteilung des Erlöses vereinbart, „daferne ein und das andere Instrument verkaufft würde“. Ob ein Verkauf der Instrumente zustande gekommen ist und in wessen Hände sie später gelangt sind, ist unbekannt geblieben. Jedenfalls läßt sich heute kein einziges dieser durch die Person ihres Besitzers geheiligten Tonwerkzeuge in einer öffentlichen oder privaten Sammlung mehr nachweisen, und Nachforschungen sind überdies schon deshalb wenig aussichtsreich, weil das Nachlaßinventar keine näheren Angaben über die Instrumente selbst bringt, nicht einmal — mit Ausnahme einer Stainerschen Violine — die Namen der Verfertiger anführt.

Allerdings rühmt sich die Berliner staatliche Instrumentensammlung des Besitzes eines echten Bach-Flügels, also eines Clavicymbels, das ehemals Eigentum des Thomaskantors gewesen sein soll. Aber die Echtheitsfrage dieses wie eine kostbare Reliquie verehrten Instruments ruht meines Erachtens auf recht schwacher Grundlage, und es fehlt jeder bündige Beweis, der für persönliche Beziehungen Joh. Seb. Bachs zu dem äußerlich recht schlichten, wenn auch klanglich sehr

¹⁾ Spitta II S. 978. — S. 755 spricht Spitta von einem „Clavier seiner (Hoffmanns) Arbeit“, es wird sich aber wohl um eine schöne Laute oder Gambe gehandelt haben. In dem betreffenden Altstücker ist stets nur von einem nicht näher bezeichneten „musikalischen Instrument“ die Rede; außerdem hat sich H. nur als Violon- und Lautenmacher betätigt (s. Heyer-Katalog II S. 620 f.).

schönen Kielflügel spräche. Denn mündliche Familienüberlieferungen und Mutmaßungen, bei denen nur zu häufig der Wunsch der Vater des Gedankens ist, sind wohl kaum als stichhaltige Beweismittel anzusehen . . .

Die erste Erwähnung dieses Instruments findet sich in Wilhelm Ruffs 1860 geschriebenem Vorwort zum IX. Jahrgang der Gesamtausgabe von Bachs Werken¹⁾. Der Herausgeber gibt hier eine eingehende Beschreibung der Einrichtung des Cembalo an Hand dieses Flügels, den er beim Grafen von Boff in Berlin gesehen hatte, und bemerkt dazu: „Nach mündlicher Mitteilung des Herrn Grafen stammt er aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts und ist zu seiner Zeit vielfach von B. Friedemann Bach gespielt worden“. Diese Angabe erscheint nicht unglaubwürdig, da die Familie von Boff zum Freundeskreise von Joh. Seb. Bachs ältestem Sohne zählte: ein als Kunstsammler und Musikfreund bekannter Graf von Boff-Buch erwarb von ihm den Rest der ihm verbliebenen Handschriften des Vaters²⁾. Friedemann wird also im gräflichen Hause verkehrt und auf dem dortigen Flügel, da ihm in seinen letzten Lebensjahren ein eigenes Clavicymbel wohl nicht mehr zu Gebote stand, häufig musiziert haben. Daß dieses Instrument aber einst Eigentum des Musikers gewesen und ihm — noch dazu als Erbstück seines großen Vaters — von dem Grafen ebenfalls abgekauft sei, erwähnt Ruff mit keinem Wort.

Diese neue Lesart taucht erst 30 Jahre später auf, nachdem der Flügel im März 1890 in den Besitz des bekannten rührigen Sammlers Paul de Wit in Leipzig gelangt war. In einem in der Art N. E. Brachvogels etwas romanhaft ausgeschmückten Aufsatz, der damals in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ (10. Jahrg. Nr. 36) erschien, ist über die

¹⁾ „Kammermusik, I. Band“, p. XIV f.

²⁾ Alb. Schweizer, „J. S. Bach“ (1908) S. 216 Fußn. 27; M. Falc, „W. Fr. Bach“ (1913) S. 54 (ohne Quellenangabe). Den Hauptteil der Mss. hatte Friedemann schon früher (1774) dem Braunschweiger Schriftsteller J. J. Eschenburg zum Verkauf „lege auctionis“ übergeben (Falc, a. a. D.).

Herkunft des Instruments folgendes zu lesen: „. . . daß man es hier mit einem echten Zeugen aus Bachs Wirken, einer unantastbaren festen Spur von seinen Erdentagen zu tun hat, sieht und hört jeder Kenner sofort . . . Ohne Zweifel zählte dieser Flügel . . . zu den wertvollsten Gegenständen des musikalischen Haushalts und Gesamtvermögens von dem Kantor der Kantoren . . . Über das, was er seiner Witwe und zahlreichen Kindern an irdischem Hab und Gut hinterlassen, konnten ernstliche Erbschaftsstreitigkeiten kaum aufkommen; es war selbstverständlich, daß der älteste Sohn, Friedemann, zumal er der erklärte Liebling des Vaters gewesen, den Flügel als Erbstück zuerkannt bekam . . . Gewiß waren es nur harte Bedrängnisse, üble Geldverlegenheiten, . . . die ihn zwangen, sich von dem teuren . . . Vermächtnis seines Vaters zu trennen . . ., und so war Friedemann . . . herzlich froh, in dem Grafen von Böß, einem reichbegüterten Kunstfreund, den Mann zu finden, der ihm den Flügel für einen nicht unansehnlichen Preis abkaufte . . . Aus den Händen des Grafen Böß ging der Flügel später in den Besitz seines musikalischen Beraters und Hausfreundes (Friedr. Wilhelm) Rust (in Dessau) über . . . Als in der Folge der Flügel in den Besitz von Prof. Dr. Wilhelm Rust übergegangen, dem . . . Leiter der Bachgesellschaft und . . . Kantor der Thomasschule zu Leipzig, hatte er offenbar den würdigsten Eigentümer gefunden. Nur die Erwägung, daß ein solches Kunstheiligtum der weitesten Öffentlichkeit angehören (müsse), . . . vermochte ihn zu bestimmen, den Bachflügel . . . Paul de Wit . . . zur Einverleibung in seine zweite Sammlung käuflich zu überlassen . . .“ usw.

Darauf ist zunächst einzuwenden: wäre diese ganze Herkunftsgeschichte irgendwie verbürgt, so hätte Wilhelm Rust einen entsprechenden Hinweis in seinem Vorwort zum IX. Jahrgang der Bachausgabe gewiß nicht unterdrückt, da ja dem Flügel dann noch eine viel größere Bedeutung als Kronzeuge für Bachs Cembalobehandlung gebührt hätte! Weiter: aus der Hinterlassenschaft des Vaters hat ihn Friedemann auch nicht erhalten, denn die Instrumente waren — wie erwähnt — von der Erbteilung ausdrücklich ausgenommen. Und das „four-

nierte Clavecin“, das nach dem mitgeteilten Wortlaut der Spezifikation wenn irgend möglich bei der Familie bleiben sollte, kann der aus schlichtem Kiefernholz gefertigte Bopfsche Flügel ebenfalls nicht gewesen sein. Ferner ist die Angabe unrichtig, daß der alte Graf von Bopß das Clavicymbel an den Dessauer Musikdirektor Friedrich Wilhelm Rust¹⁾ abgegeben habe, denn dann wäre das Instrument unmittelbar an dessen Enkel Wilhelm Rust gelangt, während dieser doch 1860 schreibt, es bei dem Grafen von Bopß in Berlin — d. h. einem Nachkommen des ersten Besitzers — kennen gelernt zu haben. Also Irrtum über Irrtum! Ohne die ganze Angelegenheit zu einem neuen „Fall Rust²⁾“ aufzubauen zu wollen, kann dem fantasievollen Thomaskantor der Vorwurf nicht erspart werden, die vermeintliche Geschichte des Flügels stark zu ihren Gunsten umgemodelt und dadurch den ideellen Wert des Instruments beträchtlich erhöht zu haben.

Durch Vermittlung Philipp Spittas kam der Flügel zu dem immerhin recht erheblichen Preise von 10000 Mark bei dem Verkauf von P. de Wits zweiter Sammlung 1890 an seine endgültige Stätte, die damals im Entstehen begriffene Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin. Ihr Leiter, Oskar Fleischer, macht in seinem 1892 erschienenen Führer (S. 111) folgende Angaben über das Instrument: „Nach mündlicher Überlieferung ging es aus Joh. Seb. Bachs Besitze auf seinen ältesten Sohn Friedemann über, welcher es an den Grafen Bopß in Berlin verkaufte. Dieser (!) überließ es dem Prof. Dr. Rust, Nachfolger Bachs im Thomaskantorat zu Leipzig. Indessen scheint mir die Annahme nicht ausgeschlossen und den erwähnten Traditionen nicht zu widersprechen (??), daß wir es hier mit dem Gottfr. Silbermannschen Flügel

¹⁾ Ein persönlicher Verkehr zwischen Rust und W. Fr. Bach erfolgte während der Jahre 1758—1762, als R. juristische Studien in Halle betrieb und gleichzeitig bei B. unentgeltlichen Musikunterricht erhielt (s. Reichardts Musik.-Almanach v. J. 1796, S. 61).

²⁾ Vgl. Ernst Neufeldt, ‚Der Fall Rust‘ und ‚Der Fall Rust und der Fall d'Indy‘ im 12. Jahrg. der Zeitschrift ‚Die Musik‘ (Bd. XLV S. 339f., Bd. XLVII S. 213f.).

Phil. Em. Bachs zu tun haben, welchen dieser fast 50 Jahre lang im Besitze hatte, also noch von Hause mitbrachte . . .“ Diese Vermutung, für die sich nicht der geringste Beweis erbringen läßt, wiederholt Fleischer in einem ausführlichen Aufsatz „Das Bachsche Clavicymbel und seine Neukonstruktion“ (Zeitschrift der F.M.G. I S. 161 f.) mit folgenden Worten: „. . . Seinem ältesten (!) Sohne Philipp Emanuel scheint (!) Sebastian Bach das kostbare Instrument mit auf den Lebensweg gegeben zu haben; in dessen Besitze ist es, nach seines Freundes Ernst Ludwig Gerbers Zeugnis, 50 Jahre lang gewesen und ,wegen seines vortrefflichen singenden Tones und wegen seiner Festigkeit in der Stimmung durch ganz Europa berühmt‘ geworden. Emanuel Bach bekam also das Clavicymbel wohl von seinem Vater mit auf die Reise, als er 1738 nach Berlin übersiedelte, um nachmals Kammercembalist . . . Friedrichs des Großen zu werden . . . Wiederum nach Gerbers Zeugnis stammt der Flügel aus Silbermanns Meisterhänden, und eine mündliche Überlieferung (!) besagt, daß Sebastian Bach selbst die Disposition dazu gegeben habe, wie er sie für so manche Orgel der sächsisch-thüringischen Lande geliefert hat.“ — Diese ganze Legende, in der Friedemanns Name überhaupt nicht mehr genannt ist, wird schon dadurch hinfällig, daß in Gerbers Bericht — er findet sich im zweiten Teil des alten Tonkünstler-Lexikons, Sp. 515 — garnicht von einem Flügel, sondern von einem „Klavier“, also nach dem Sprachgebrauch der Zeit von einem Clavichord die Rede ist¹⁾. Es war jenes auch von Burney und Reichardt gerühmte Lieblingsinstrument Philipp Emanuels, dem sein Besitzer, als er es im August 1781 seinem Freunde, dem furländischen Baron Dietrich Ewald von Grotthuß überließ, eine besondere Komposition widmete: „Abschied von meinem Silbermannischen Claviere in einem

¹⁾ Nach dem Lobe von Silbermanns Klavieren fährt Gerber (a. a. V.) fort: „In gleichem Werte hält man auch seine Flügel (= Clavicymbel). Noch mehreren Dank ist man ihm wegen dem so sehr beliebten Pianoforte schuldig . . .“ usw. — Die Quelle für Gerbers Bericht über C. Ph. Em. Bachs Clavichord ist offenbar Bodes Zusatz auf der letzten Seite seiner Übersetzung von Burneys Reisetagebuch (III. Band, Hamburg 1773).

Rondo¹⁾“. — Was der Hamburger Bach sonst an Tasteninstrumenten besaß²⁾, kommt für unser Thema ebenso wenig in Betracht: es war ein Flügel aus Nußbaumholz, ein Clavichord von Jungcurth³⁾ und ein weiteres Clavichord sowie ein Fortepiano — alle aus Eichenholz — „vom alten Friederici“ in Gera.

Der jetzige Leiter der Berliner Sammlung, Curt Sachs, lehnt zwar die Urheberchaft des Freiburger Meisters Gottfried Silbermann aus äußeren und inneren Gründen ab, stellt aber die Echtheit des Flügels selbst nicht in Frage. Auch er bezeichnet ihn „mit Recht als eins der kostbarsten Stücke des Berliner Museums: Johann Sebastian Bach besaß ihn in seiner reifsten Zeit, und über den Wert eines teureren Andenkens hinaus hat er für uns die außerordentliche Bedeutung eines lebendigen Zeugen Bachscher Klavierkunst, Bachschen Klavierstils⁴⁾“. Bei den de Wits Aufsatz entlehnten Herkunftsangaben ist dem geschätzten Verfasser des unlängst erschienenen großen Berliner Katalogs insofern ein Irrtum unterlaufen, als er nach Wilhelm Friedemann Bach „den Thomaskantor Ruff“ und „dessen Sohn Wilh. Ruff“ nennt⁵⁾, die ja beide ein und dieselbe Person sind.

Fassen wir unsere Ausführungen zusammen, so ergibt sich, daß nur Wilhelm Ruffs Angaben vom Jahre 1860 als verbürgt anzusehen sind. Demnach gehörte der Flügel der gräflichen

1) Nachlaßverzeichnis (Hamburg 1790) S. 23 Nr. 187. — Baron von Grotthuß antwortete im September 1781 mit einem Rondo „Freude über den Empfang des Silbermannschen Klaviers“. Beide Stücke wurden nach den im kurländischen Provinzialmuseum aufbewahrten Handschriften bei J. F. Steffenhagen und Sohn in Mitau 1916 zum ersten Male veröffentlicht. Bachs Begleitbrief bei Übersendung des Clavichords beginnt: „Hier erhalten Sie meinen Liebling. Damit diese Sonate (!) bloß in Ihren Händen sei, habe ich sie aus meinem ersten Aufsatz selbst abgeschrieben. Sie ist ein Beweis, daß man auch klagende Rondos machen könne . . .“

2) Nachlaßverzeichnis S. 92.

3) Heinrich Wilhelm J., ein Hamburger Instrumentenmacher, der 1782 das Bürgerrecht erwarb.

4) Curt Sachs, ‚Das Klavier‘ (1923) S. 19.

5) ‚Beschreibender Katalog‘ (1922) Sp. 72, Nr. 316.

Familie von Bopß in Berlin und soll von Friedemann Bach in deren Hause häufig benutzt worden sein. Alle weiteren Folgerungen, die das Instrument als ehemaliges Besitztum Johann Sebastian Bachs oder seiner beiden ältesten Söhne in Anspruch nehmen wollen, entbehren jedes urkundlichen Beweises und sind daher abzulehnen.

Zu bedauern bleibt, daß der Flügel keine Signatur aufweist, nicht einmal mangels geeigneter Vergleichsmerkmale bezüglich Disposition, Ausstattung usw. einem bestimmten Erbauer zugeschrieben werden kann. Jedenfalls muß es ein tüchtiger Meister seines Fachs gewesen sein, denn durch Bauart und Klang zählt das Instrument zu den besten der verhältnismäßig nur wenigen erhalten gebliebenen zweimanualigen Clavicymbeln von Meistern wie J. G. Silbermann in Freiberg, H. A. Haß in Hamburg oder J. H. Gräbner in Dresden. Nimmt man — was nahe liegt — Berliner Ursprung an, so wäre zunächst an den dort 1719 verstorbenen Hofinstrumentenmacher Michael Mietke zu denken, der „besonders wegen seiner vortrefflichen Flügel berühmt“ war¹⁾. Allerdings scheint dieser Annahme der fünf volle Oktaven betragende Klaviaturumfang (Kontra-F bis f³) des Bopßschen Cembalo zu widersprechen, der auf eine um mehrere Jahrzehnte später liegende Entstehungszeit — 1740 (?) — schließen läßt. Hierzu wäre jedoch zu bemerken, daß diese (von Curt Sachs vertretene) Ansicht nicht unbedingt stichhaltig ist. Das „grand ravalement“ — wie der technische Ausdruck für den fünfoktavigen Umfang lautet — soll nach Michel Corrette²⁾ der Pariser Nicolas Dumont um 1690 eingeführt haben. Offenbar wurden aber bald darauf hier und da auch von deutschen Klavierbauern — vielleicht auf besondere Bestellung hin — derartige große zweimanualige Clavicymbel hergestellt. J. Adlung schreibt

¹⁾ Gerber, ‚Neues Lexikon‘ III S. 427; Sachs, ‚Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof‘ (1910) S. 186.

²⁾ ‚Le maître de Clavecin‘ (Paris 1753) p. 90.

in seiner ‚Musica mechanica Organoedi‘ (Berlin 1768, II. Bd. S. 110): „Es ist mir . . . auch ein Breitenbacheses Claveßin mit 2 Clavieren vorgekommen, das dreyhörich war. Es bestand aus Oktave 4', 8', und die gesponnenen Seyten hielten 16'. Es reichte aber ins F unter Contra, also bis in 24' . . .“ Unter „Breitenbach“ ist hier nun nicht, wie D. Fleischer meint¹⁾, ein Familien-, sondern ein Ortsname zu verstehen, und der Meister, den Adlung im Sinne hat, ist ohne Zweifel Joh. Heinrich Harraß aus Groß-Breitenbach, ein „Musikant und Klaviermacher“, der im Jahre 1714 (!) starb²⁾. Nur wenige Jahre später (1722) ist ein erhaltener zweimanualiger Flügel gebaut worden, der ebenfalls einen Umfang von fünf Oktaven — in diesem Falle Kontra=E bis e³ — aufweist. Er trägt die Zettelschrift „Johann Heinrich Gräbner (Vater!) | kgl. Hof-Organmacher und Organist | an der Frauenkirche | Fecit Dresden anno 1722“ und ist im Besitze des Konservatoriums zu Prag³⁾. — Immerhin mag diese strittige Frage offen bleiben. Setzt man die Entstehungszeit des Boffschen Clavicymbels im Zusammenhang mit W. Fr. Bachs Berliner Aufenthalt erst in die 1760er Jahre — wobei selbstverständlich der Name Joh. Sebastian's endgültig ausscheiden muß! —, so kämen vielleicht die dortigen Klaviermacher Joh. Christoph Desterlein (1727—1792) oder Rost in betracht, die beide damals ihrer guten Flügel wegen geschätzt waren⁴⁾.

Es wäre noch die Frage zu erörtern, ob wirklich echte Bach-Instrumente sich erhalten haben, d. h. Instrumente, von denen

1) „Zu bemerken ist, daß (nach Adlung 1768) Breitenbach derartige Klaviere gebaut hat“ (‚Führer‘ 1892, S. 111).

2) G. Luße, ‚Aus Sondershäusens Vergangenheit‘, II. Bd. (1908) S. 132. Ein (undatierter) zweimanual. Flügel von J. H. Harraß ist noch erhalten; er gehört zu der kleinen Instrumentensammlung in der Bibliothek der ehemaligen Hofkapelle zu Sondershausen.

3) Rudolf Frhr. Procházka, ‚Aus fünf Jahrhunderten. Musikschätze des Prager Konservatoriums‘ (1911), S. 20 u. S. 50 Nr. 344. (Der sogen. „Mozart-Flügel“, auf dem der Schöpfer des ‚Don Giovanni‘ 1787 in Prag gespielt haben soll!)

4) Weder von Mietke (siehe oben) noch von Desterlein und Rost sind m. W. signierte Instrumente nachweisbar.

sich — im Gegensatz zu dem Berliner Bopßschen Flügel — einwandfrei nachweisen ließe, daß der Thomaskantor sie einst benutzt habe. Leider ist die Ausbeute nur sehr gering. Die meisten der von ihm an seinen verschiedenen Wirkungsstätten gespielten Orgeln sind im Laufe der Zeit abgebrochen oder von Grund aus umgebaut worden; dazu gehören auch die Orgeln der drei Leipziger Hauptkirchen. Nur ganz wenige werden noch ihren ursprünglichen Zustand bewahrt haben, beispielsweise das kleine Werk in der sogenannten Totentanzkapelle der Marienkirche zu Lübeck, auf dem Bach — neben der längst abgetragenen Hauptorgel — während seines Aufenthalts bei dem Altmeister Burchhude im Winter 1705/06 gespielt haben mag¹⁾. Von einigen anderen Orgeln sind beim Abbruch wenigstens die Spieltische pietätvoll aufbewahrt worden, auf deren Tasten einst Bachs Hände geruht: so von der Orgel in der neuen Kirche zu Arnstadt²⁾, die er während seines dortigen Organistenamts in den Jahren 1703/07 fast täglich bedient hat, und von der für die Leipziger Johanniskirche 1742/44 von Johann Scheibe erbauten Orgel, die „nach der strengsten Untersuchung, die vielleicht jemals . . . ergangen“, von Bach „für untadelhaft erkannt worden“ ist³⁾.

Aber auch ein aller Wahrscheinlichkeit nach echter Bach-Flügel, der dem Meister zwar nicht gehörte, aber doch von ihm gespielt worden ist, hat den Stürmen der Zeit getrotzt: einer von den Hammerflügeln, die Friedrich der Große in den 1740er Jahren von Gottfried Silbermann hat bauen lassen und die Bach bei seinem Besuche des Königs im Mai 1747 auf dessen Wunsch prüfen mußte. („Seine Majestät spielten

1) Die Musik: V/2 (XVIII. Bd.) S. 67. — Auch Händel wird bei seinem in Gesellschaft Matthesons unternommenen Lübecker Besuche im Jahre 1703 auf dieser Orgel gespielt haben. (Vgl. Matthesons ‚Ehrenpforte‘ S. 94.)

2) ‚Zeitschrift für Instrumentenbau‘ II S. 117, 129 (J. G. Zahn) u. a. — Vgl. auch Nr. 137 im ‚Führer durch die Bach-Ausstellung . . .‘, Berlin 1901.

3) Ublung, ‚Musica mech. Org.‘ I S. 251**. — Der Spieltisch mit der alten Orgelbank ist jetzt im Heyer-Museum zu Köln (Nr. 262; Kat. I, S. 319f.).

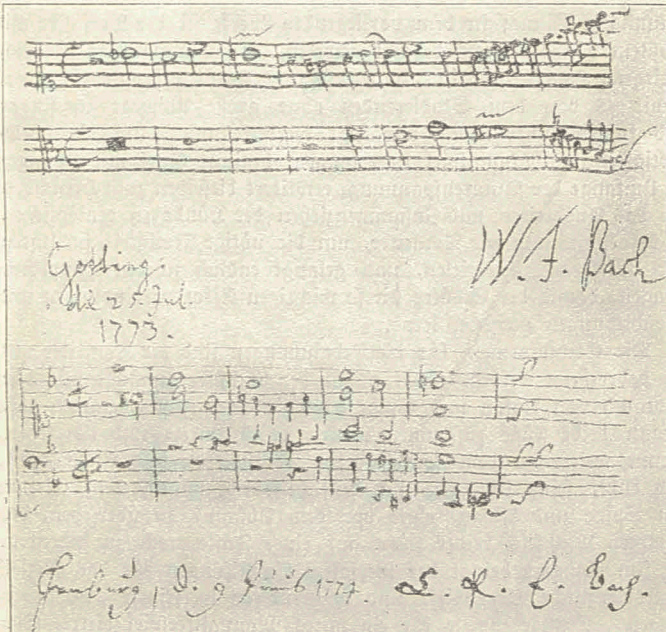
ihm selbst ein Thema zu einer Fuge vor, welches er so gleich, zu Höchstderselben besondern Vergnügen, auf dem Pianoforte ausführete“¹⁾. Die denkwürdige Zusammenkunft zwischen dem bedeutendsten Tonkünstler und Fürsten ihrer Zeit erfolgte im Potsdamer Stadtschloß, und der Flügel, an dem Bach vor dem König Proben seiner Kunst ablegte, steht noch heute unverfehrt im Musikzimmer dieses Schloffes²⁾.

1) Mizlers Nekrolog vom Jahre 1754. Vgl. auch J. N. Forkel, 'Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke' (1802) S. 9 f.

2) Vgl. Rob. Citners Bericht in den 'Monatsheften f. Musikgesch.' V S. 18f. (1873). Zwei weitere Silbermann-Flügel stehen in den Musikzimmern des Schloffes Sanssouci und des Neuen Palais; alle drei Instrumente hat A. J. Hipkins 1881 eingehend untersucht. (Forkels Angabe a. a. O. S. 10, daß der König insgesamt 15 Pianoforte Silbermanns aufgekauft habe, erscheint stark zweifelhaft!) — Über „Friedrichs des Großen drei Hammerflügel“ liegt ein noch unveröffentlichter Aufsatz von Karl Lütge vor (s. 'JfMw.' V S. 45 Nr. 34).

Zwei Stammbuchblätter von W. Friedemann und C. Phil. Em. Bach.

Durch die Freundlichkeit des Herrn W. Engelhardt in Coblenz sind wir in der Lage, zwei charaktervolle Stammbucheintragungen der beiden ältesten Söhne Seb. Bachs (aus Göttingen und Hamburg) wiederzugeben. Sie befinden sich im Stammbuch des auch als Musikschriftsteller namentlich durch sein „Magazin für Musik“ bekannten Kieler Professors Christian Friedrich Cramer (1752—1807), dessen mannigfachen Verdienste um die Musikpflege seiner Zeit einmal ausführlich zu gedenken, keine unrühmliche Aufgabe sein würde. Das Stammbuch gehört der Universitätsbibliothek Kiel, S. H. 405 F. (Phot. Joh. Petersen, Kiel.)



Göttingen.
die 2. Jul.
1773.

W. F. Bach

Hamburg, d. 9 Jun 1777. C. P. E. Bach.

Kritik.

Ernst Graf. Grundzüge der Orgeltechnik. Elementarschule des Triospieles. Joh. Seb. Bach im Gottesdienste.

Besprochen von Hermann Henkel (Halle a. d. S.).

Ernst Graf, der Berner Münsterorganist, hat im Verlage des bernischen Organistenverbandes in Lüzelfüh drei neue Werke erscheinen lassen, von denen die beiden ersten ausschließlich Unterrichtszwecken dienen wollen; das letztere wird dem praktischen Organisten im Gottesdienste willkommen sein.

„Die Grundzüge der Orgeltechnik“ ist keine Orgelschule im herkömmlichen Sinne; in dem vorliegenden Werke ist der Verfasser mit größtem Fleiße darauf bedacht gewesen, das Baumaterial für eine gediegene Orgeltechnik in „konzentrierter“ Form zusammenzutragen, damit es von dem Studierenden ohne große Umwege in finger- und fußtechnischer Weise bewältigt werden kann. Um die nötige Fertigkeit im Manualsepiel zu erlangen, beginnt Graf mit Übungen im Umfange der Quintenspannung, erweitert dieselben zum Hexachord, um das Ausbreiten und Zusammenziehen der Hände zu ermöglichen, geht sodann über zur Tonleiter, um die nötige Fertigkeit im Unter- und Übersetzen zu erzielen, und gelangt endlich zu den Hauptdreiklängen, damit der Schüler die so wichtigen Akkordverbindungen und -verschiebungen meistern lernt.

Die Grundformeln für die Pedalübungen sind die Tonleiter und der gebrochene Akkord. Graf macht den Schüler zunächst mit dem Gebrauch von Absatz und Spitze jedes einzelnen Fußes bekannt, läßt sodann beide Füße zusammen wirken durch Unter- und Übersetzen, kommt weiter zu dem komplizierten „Einschieben und Ausbiegen“, und endet seine Übungen mit den Hilfsbewegungen, dem Gleiten von Spitze und Absatz, ohne vor dem Abschluß zu übersehen, des stummen Wechsels beider Füße auf einer Taste noch zu gedenken.

Im Anhang bringt der Verfasser Anweisungen für das speziell gottesdienstliche Orgelspiel; und während er in seinen „Ausarbeitungen“, Musterbeispiele für ein gutes Manualiterspiel bietet, (Re-

gifizierung, Phrasierung und Benutzung des Schwellers) zeigt er im Choral aus den Meisterfingern das richtige Zusammenwirken von Manual und Pedal, und endlich am Schluß seines Unterrichtswerkes die richtige Auswertung zweier Manuale in Verbindung mit dem Pedal.

Die „Grundzüge der Orgeltechnik“ als ersten Wegweiser für den Orgelunterricht heranzuziehen, erachte ich für wenig ersprießlich; dagegen ist die Benutzung dieses Lehrganges nach eingehendem Studium einer guten Orgelschule von größtem Werte. Die Hauptstärke der „Grundzüge“ liegt in den sehr instruktiven Pedalübungen; das sogenannte „Einschieben und Ausbiegen“ wird dem späteren Überwinden der Lücke des Objektes von größtem Vorteile sein. Das umfangreiche Studium der Tonleitern, das ein erstmaliger Versuch ist, eine Logik des Pedalsatzes für Tonleitern herauszuarbeiten, sei als besonderer Vorzug gebucht. Die Leitsätze für das rein gottesdienstliche Orgelspiel, die Reihenfolge der Pedalübungen, die Anweisungen für die Benutzung des Schwellers, dies alles legt Zeugnis ab für die gediegene Praxis des Verfassers.

Ein Mangel des Werkes darf nicht verschwiegen werden. Dem Lehrgange fehlt die genügende Zahl von Übungsstücken im Zusammenspiel von Manual und Pedal. Eine eventuelle Neuauflage muß hier bessernd eingreifen. Die Applikatur für das Pedal S. 27, drittelster Takt, letzte Note, ist wohl nur ein Druckfehler.

Gewissermaßen die Fortsetzung der „Grundzüge“ bildet die „Elementarschule des Triospieles“. Arbeitete Graf im ersten Lehrgange gleichsam auf ein gutes kirchliches Orgelspiel hin, so müht er sich in diesem Unterrichtswerke um das speziell künstlerische Orgelspiel. Der weit größte Teil unserer gesamten Orgelliteratur ist rein kontrapunktisch gearbeitet. Diese Musik technisch vollendet bewältigen zu können, setzt eine obligate Betätigung von Hand gegen Hand, und Hand gegen Fuß voraus. Treten hierzu rein technische und besonders auch geistige Schwierigkeiten, so sieht vor allem der Anfänger im Orgelspiel nach dem Studium seiner Orgelschule beim Eintritt in das Heiligtum Bachscher Orgelmusik sich vor Aufgaben gestellt, die ihm schier unüberwindlich erscheinen. Diesem schroffen Übergange vom schlichten vierstimmigen Satz zur streng kontrapunktisch gearbeiteten 4st. Fuge wird im Unterricht des Orgelspieles regelmäßig zu wenig Rechnung getragen; diese klaffende Lücke im Gesamtunterrichtsgange hat Graf mit klarem Blick erkannt; er versucht, dieselbe mit seiner Elementarschule auszufüllen.

Graf benutzt als Übungsbeispiele den protestantischen Choral, den er nach dem Entwicklungsgange der Lehre vom einfachen Contrapunkte rhythmisch-melodisch umkleidet. An der Schlichtheit des homophonen Choralatzes läßt er Hand und Fuß erst „festen Halt“ fassen,

die Gegenstimmen, die sich zunächst in der Form von Note gegen Note bewegen, werden dann lebhaft und lebhafter, und ringen sich schließlich zu „synkopisch geschärfter Bewegung“ los. Mit diesem Wechsel der Bewegungsformen steigert sich natürlich die technische Beweglichkeit von Hand und Fuß.

Der Verfasser ist geschickt genug, mit dieser rein technischen Seite des Orgelspieles die geistige Erarbeitung der gebotenen Übungsbeispiele Hand in Hand gehen zu lassen. Möglichkeiten hierzu bieten ihm die Applikatur, die Phrasierung, Registrierung und Dynamik. Die Applikatur für Hand und Fuß entspricht den in den „Grundzügen“ bereits aufgestellten Forderungen. Im Hinblick auf die Phrasierung verlangt Graf eine möglichst sprechende Deklamation der Melodie und deren Gegenstimmen. Bei der Registrierung konnte selbstverständlich nur das Typische herausgestellt werden; Gegensätzlichkeit in der Klangwirkung der einzelnen Klaviere, und wenn nötig, ein gut fundierter Baß. Ein besonders schweres Kapitel ist die Dynamik. Graf versuchte ihr mit dem richtigen Gebrauch des Pedalflügelorgelschwellers beizukommen, und zwar einmal in der Berücksichtigung der Gesamtmelodie, und sodann bei der Gestaltung der einzelnen Zeile. Von besonderem Reiz ist die Benutzung von zwei Schwellern, sofern eben solche vorhanden sind.

Der aus der Praxis hervorgegangene Unterrichtslehrgang verdient die Note „gut“. Der Schüler, der sich seiner bedient und denselben beherrscht, ist mit einem guten technischen Rüstzeug ausgestattet. Die reiflose Beherrschung der „Elementarschule“ ist eine Stufe zur Meisterschaft.

Um den in den beiden obigen Werken niedergelegten spieltechnischen Grundsätzen die nötige Auswirkung zu geben, läßt Graf eine dritte Publikation folgen: „Joh. Seb. Bach im Gottesdienst“. Der Titel läßt bereits Grafs andere Absicht erkennen: Der Verfasser will durch Beispiele dartun, wie im Rahmen des evangl. reformierten Gottesdienstes durch Darbietung von Orgelmusik das liturgische Orgelspiel sich musikalisch einheitlich gestalten läßt.

Dem vorliegenden Werke liegt die Advent- und Weihnachtszeit zugrunde. In den Mittelpunkt eines Abschnittes stellt Graf gewissermaßen als „liturgischen Kern“ einen Predigttext, der richtunggebend ist für die Auswahl bestimmter Gemeindelieder und Choräle. In dieses Gerüst fügt er die Vorspiele zu den Gemeindeliedern, die den geistigen Inhalt der Texte durch Umschreibung deren Melodie, durch besondern Ausdruck in der Figuration und durch charakteristische Harmonien vorbereiten sollen. Besonderes Gewicht legt er auf die Fortführung des Grundgedankens der Predigt durch das unmittelbar folgende Orgelzwischenstück. Daß das Ein- und Ausgangsspiel so oft als möglich durch den Orgelchoral seine gedankliche Vertiefung er-

fährt, ist für Graf selbstverständlich. In dem Rahmen seiner Darbietungen hat Graf auch das liturgische Orgelspiel beim Abendmahl mit einbezogen.

Graf hat im Hauptteile der vorliegenden Publikation mit bewußter Absicht nur Joh. Seb. Bach zur Sprache kommen lassen. Für einen wahren Kirchenmusiker muß dieser Gewaltige auch im Gottesdienste das A und O sein, denn keine zweite Tonsprache verkörpert so die „wahrhaft protestantische, vom Sinnlichen ins Geistige emporstrebende Wesensart.“ Im Anhange erteilt der Verfasser auch Pachelbel, J. S. Walther, Brahms und Neger das Wort. Mit Recht! Der genügend mit Bach vertraute und durch ihn im Urteil und Geschmack erzogene Organist wird auch bei älteren, bei neuen und neuesten Meistern die Spreu vom Weizen zu unterscheiden wissen.

Die Herausgabe dieses Bandes ist mit Freude zu begrüßen; daß noch zwei weitere mit dem Leitgedanken Karfreitag und Ostern, Pfingsten und Wettag folgen sollen, kann dem Kirchenmusiker nur erwünscht sein. Die Zusammenstellung des Bachschen Orgelgutes ist äußerst geschickt, die für das rein künstlerische Orgelspiel gemachten Angaben inbezug auf Applikatur, Deklamation, Registrierung und Dynamik verraten den feinsinnigen Bachdeuter. Die Analyse des beigeprägten vollständigen Liedertextes nach der dynamischen Seite ist musterhaft. Lobenswert ist der Hinweis Grafs auf eine der vornehmsten Organistenpflichten, nämlich auf diejenige, die feiernde Gemeinde auf ihrem Gange zum Tische des Herrn mit beziehungsweise Musik zu begleiten. Einen ganzen figurierten Choral, oder den 1. Teil der Pastorale als Nachspiel im Anschluß an die Predigt zu spielen, halte ich für etwas gewagt. Für den Ausgang ebenfalls ein Choralvorspiel zu wählen, ist m. E. nicht ganz tunlich; Bachsche Präludien usw. mit de-tempore-Charakter sind jedenfalls besser am Platze.

Der Hauptwert des vorliegenden Bandes besteht aber darin, daß Graf durch seine Publikation die Organistenwelt darauf aufmerksam macht und nachdrücklichst darauf hinweist, daß nicht die Erzeugnisse des Niederganges der deutschen Orgelmusik aus der 2. Hälfte des 18. und des 19. Jahrhunderts unsere Gottesdienste musikalisch wertvoll zu gestalten vermögen, sondern nur der lebhafteste und innigste Verkehr mit den Klassikern unserer Orgelliteratur. Graf zeigt, daß gerade deren Werke eine Fundgrube, nicht allein für den Konzertgebrauch, sondern gerade für den Gemeindegottesdienst sind, und daß dieses wertvolle Gut bei richtiger Zusammenstellung und Auswahl sehr wohl einem besonderen Gedanken nutzbar gemacht werden kann, zu dem die jeweilige Ordnung eines bestimmten Gottesdienstes den kostbarsten Rahmen abgibt.

Mitteilungen.

Als Ergänzung zu dem ergebnisreichen Aufsatz von Ernst Dadder über Joh. Gottlieb Goldberg im Bach-Jahrbuch 1923 (S. 57 f.) sei mitgeteilt, daß Goldbergs Vater Johann — sein Name kommt sowohl in der Schreibart Gollberg als auch Goldberg vor — ein bekannter Lauten- und Geigenmacher war, der zu den besten deutschen Meistern des 18. Jahrhunderts zählt. Dadders Annahme, daß der junge Goldberg schon im Elternhause die ersten musikalischen Eindrücke empfangen habe, findet in diesem Hinweise eine Bestätigung. Nähere Angaben über den Lautenmacher Goldberg und eine Zusammenstellung seiner verhältnismäßig noch zahlreich erhaltenen Instrumente bietet der 1912 erschienene Band des Heyer-Katalogs auf S. 245 f. G. Kinsky.

Zum Bachschen Stammbaum.

Frau Elisabeth v. Negelein (auf Diebau-Naumburg a. Bober, Schlesien), eine Nachkommnin der Familie Bach, richtet die Bitte an alle für den Bachschen Stammbaum interessierten deutschen Bachfreunde, ihr bei der Erfundung ihrer Vorfahren, eines nach Bonn a. Rh. abbiegenden Zweiges der Bachschen Familie, behülflich zu sein. Es liegen folgende Angaben vor. Mutter: Elisabeth Veronika Bach (geb. in Bonn 1841, gest. in Diebau 1924); Großvater: Joseph Bach (geb. in Bonn 1807, gest. 20. Sept. 1883 in Bonn, Mohrstr. 4 [Pfarrei Münsterkirche]); Großmutter: Elisabeth Bach, geb. Memmerer, geb. in Köln 1808, gest. in Bonn 2. Dez. 1850; Urgroßvater: Hilarius Bach („gewesener Musicus“, geb. 1764 in ?, gest. in Bonn 12. Dez. 1837 [Pfarrikirche Divi Petri]); Urgroßmutter: Babara Bach, geb. Lützenkirchen, geb. 1762 in ?, gest. in Bonn 18. Juli 1840 (Pfarrikirche St. Martin). — Frau v. Negelein schreibt u. a.: „Wenn ich ein Bild von Johann Sebastian sehe, finde ich darin, wie in einem Spiegel, Mutter, Tanten und Großvater. Auch die Charaktereigenschaften: ein bescheidenes Selbstbewußtsein, nicht gesellig, nicht übermäßig freundlich („ich brauche die andern nicht“) haben sich bis zu meiner Mutter vererbt“. In den Zügen des Großvaters, dessen Photographie vorliegt, prägt sich, wie der Unterzeichnete ebenfalls zu erkennen glaubt, deutlich der Sebastianische Gesichtstyp aus.

Auskünfte an die oben angegebene Adresse oder an den Herausgeber des Jahrbuchs werden aufs dankbarste entgegengenommen.

Schering.

* Einen vierten schmerzlichen Todesfall hat die Neue Bachgesellschaft im letzten Jahre zu beklagen: den Heimgang ihres langjährigen Ausschußmitgliedes, des großen Künstlers Ferruccio Busoni, gestorben am 27. Juli 1924. Seiner lebenslänglichen und ununterbrochenen künstlerischen Arbeit im Dienste Sebastian Bachs werden Blätter des nächsten Jahrgangs des Bach-Jahrbuchs gewidmet sein.

Register

zu den zweiten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs von 1915 bis 1924.

Die Zahlen nach dem Doppelpunkt bezeichnen die Seiten des betreffenden Jahrgangs.

A. Verzeichnis der Verfasser.

- Altmann, Wilhelm, Zu Hans Bischoffs Bachausgabe. Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Rust. 1919: S. 76.
- Anton, Karl, Zur Geschichte der Bachbewegung. Bericht über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäus-Passion. 1914: S. 38.
- Dadler, Ernst, Johann Gottlieb Goldberg. 1923: S. 57. 1924: 144.
- Frotscher, Gotth., Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Seb. Bach aus den Jahren 1915/18. 1918: S. 151.
- Graeser, Wolfgang, Bachs „Kunst der Fuge“. 1924: S. 1.
- Halm, August, über J. S. Bachs Konzertform. 1919: S. 1.
- Handke, Robert, Der neapolitanische Sertafford. 1919: S. 45.
- Hofmann, Richard, Die F-Trompete im zweiten Brandenburgischen Konzert von Joh. Seb. Bach. 1916: S. 1.
- Kinsky, Georg, Ein Brief Jos. Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach. 1921: S. 98.
- Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels. 1924: S. 128.
- Kurth, Ernst, Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 1917: S. 80.
- Kurzweilly, Albrecht, Neues über das Bachbildnis in der Thomaschule und andere Bildnisse Joh. Seb. Bachs. (Mit einer Bilderbeilage.) 1914. S. 1.
- Löffler, Hans, Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“. 1923: S. 31.
- Joh. Seb. Bach in Gera. 1924: S. 125.

- Luedtke, Hans, Seb. Bachs Choralvorspiele. 1918: S. 1.
 — Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717). 1919: S. 62.
- Mersmann, Hans, Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs. 1917: S. 137.
- Mies, Paul, Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. 1920: S. 66.
 — Die Kraft des Themas, dargestellt an B-a-c-h. 1922: S. 9.
- Moser, Andreas, Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. 1920: S. 30.
- Moser, Hans Joachim, Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Seb. Bach. 1916: S. 8.
 — Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit. 1917: S. 57.
 — Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach. 1918: S. 117.
- Müller, Johannes, Motivsprache und Stilart des jungen Bach. 1922: S. 38.
- Nicolai, W., Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach. 1914: S. 166.
- Oppel, Reinhard, Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten. 1918: S. 97.
 — Zur Fugentechnik Bachs. 1921: S. 9.
- Prüfer, Arthur, Eine alte, unbekannte Skizze von Seb. Bachs Leben. 1915: S. 166.
- Richter, Bernh. Friedr., Joh. Seb. Bach im Gottesdienst der Thomaner. 1915: S. 1.
 — Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754. 1920: S. 11.
- Sachs, Curt, Die Litui in Bachs Mottete „O Jesu Christ“. 1921: S. 96.
- Schering, Arnold, Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst. 1918: S. 133.
 — Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle. 1918: S. 141.
 — Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710. 1919: S. 67.
 — Die Besetzung Bachscher Chöre. 1920: S. 77.
 — Über Bachs Parodieverfahren. 1921: S. 49.
 — „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium. 1923: S. 12.
 — Bach und das Schemellische Gesangbuch. 1924: S. 105.
 — Zur Bachpflege in England. (Schriften von Ch. S. Terry.) 1923: S. 74.
- Schöttler, Hans, Predigt, gehalten im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig am Sonntag, den 20. Juni 1920, anlässlich des achten deutschen, zugleich vierten Leipziger Bachfestes vom 19.—21. Juni 1920 in Leipzig. 1920: S. 3.

- Schünemann, Georg, Joh. Christ. Friedr. Bach. 1914: S. 15.
— Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf. 1916: S. 20.
Smend, Julius, Predigt, gehalten im Festgottesdienst des neunten deutschen Bachfestes am 5. Juni 1921 in Hamburg. 1921: S. 1.
— Predigt, gehalten im Festgottesdienst des zehnten deutschen Bachfestes am 8. Oktober 1922 in Breslau. 1922: S. 1.
Steglich, Rudolf, Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdener Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit. 1915: S. 39.
— Das c-moll Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. 1923: S. 1.
Voigt, Woldemar, Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aolus“. 1915. S. 146.
-

- Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1912 bis Juli 1914 (zusammengestellt von Th. Wiebrich). 1914: S. 171.
Bachaufführungen im ersten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von Th. Wiebrich). 1914: S. 195.
— im zweiten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von Th. Wiebrich). 1915: S. 170.
— im dritten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von Th. Wiebrich). 1916: S. 36.
-

Nekrologe.

- Bornemann, Georg, 1924: S. VII. Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen, 1924: S. XI. Hase, Oskar von, 1920: S. V. Kreisshmar, Hermann, 1923: S. V. Lüpke, Gustav von, 1915: S. 203. Schreck, Gustav, 1917: S. V. Spitta, Friedrich, 1924: S. V. Wustmann, Rudolf, 1915: S. 203.
-

Kritiken.

Folgende Werke wurden besprochen:

- Falck, M., Wilhelm Friedemann Bach, 1914: S. 26. Graf, E., Grundzüge der Orgeltechnik (J. S. Bach im Gottesdienst), 1924: S. 140. Haschagen, Fr., Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation, 1915: S. 202. Kreisshmar, H., Bachkolleg (1922), 1923: S. 72. Kurth, E., Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1917), 1917: S. 173.

Nitter, M., Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatz, 1914: S. 243. Werker, W., Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Joh. Seb. Bach (1922), 1922: S. 72. Werker, W., Die Matthäuspassion (1923), 1923: S. 78. Wustmann, R., Joh. Seb. Bachs Kantatentexte (1913), 1914: S. 244.

Berichte, herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft.

(Mitgliederversammlungen, Vorträge, Sitzungen usw.)

Wien (1914) 1914: S. 221, 1915: S. 199. Eisenach (1917) 1917: S. 1, 19, 21. Leipzig (1920) 1920: S. 3. Hamburg (1921) 1921: S. 1, 101, 107, 111. Breslau (1922) 1922: S. 1.

Faksimiles, Bilder und literarische Beilagen.

Bildnis Joh. Seb. Bachs nach der Büste von Daniel Greiner. 1914 (Titel).

Fünf Bildnisse Joh. Seb. Bachs nach verschiedenen Originalen bzw. Kopien. 1914: S. 28.

Bildnis Joh. Seb. Bachs nach der Gedenkbüste in der Walhalla. 1915 (Titel).

Bildnis Joh. Seb. Bachs (Kopie nach Hausmann von David. Geleitwort dazu 1917: S. 176). 1917 (Titel).

Bachs letzte musikalische Niederschrift: das Ende der fragmentarischen Schlußfuge in der „Kunst der Fuge“. 1924 (Titel).

„Der Thomaskantor. Ein Gemüth-erfreuend Spiel . . . in zweien Aufzügen.“ Literarische Beilage (mit Geleitwort) von Arnold Schering. 1916: S. 64.

Faksimile eines Briefes von Fr. Bach. 1916: S. 34.

Bildnis Johann Gottfried Reiches (nach Hausmann). 1918 (Titel).

Inneres und Portal der Thomaskirche um 1710. 1919 (Titel).

Kirchenmusik unter Kuhnau in der Leipziger Thomaskirche um 1710. 1919: S. 68.

Singgedicht, auf den Tod Joh. Seb. Bachs im Namen der Mizler'schen Sozietät verfaßt von D. Georg Wenzky (Neudruck). 1920: S. 26.

Zwei autographe Stammbuchblätter von Friedemann und Phil. Em. Bach. 1924: S. 139.

B. Namen- und Sachregister.

Die Zahlen nach dem Doppelpunkt bezeichnen die Seiten des betreffenden Jahrgangs.

- „Ach was soll ich Sünder machen“. 1923: 31 ff.
- „Aeolus, der zufriedengestellte“. 1915: 146 ff.; 1921: 93.
- Affektenästhetik. 1921: 53 ff.
- Agri cola, Joh. Friedr. 18: 144; (Bachnekrolog) 1920: 11; 1923: 12.
- Albrechtsberger, J. G. 1922: 10 ff.
- Alternativ-Musizieren. 1918: 9.
- „Aus der Tiefe rufe ich“. 1922: 53.
- Autographe Bachs in der Musikbibliothek Peters, Leipzig. 1917: 175.
- Bach, Johann Christian. 1922: 10 ff.
- „B-a-c-h“-Fugen. 1922; 9 ff.; 1924: 56; 139.
- Bach, Joh. Christ. Friedr. 1914: 44 ff.; 1916: 20 ff.
- , Beziehungen zu Herder. 1914: 58 ff.
- , da capo Arien. 1914: 81 ff.
- Bach, Joh. Seb. Eine alte, unbekanntere Lebensskizze. 1915: 166 ff.
- , Parodieverfahren. 1921: 49 ff.
- , Bildnis in der Thomaschule und andere Bildnisse. 1914: 1 ff.
- , Beziehungen zu Mizlers Sozietät. 1914: 9 ff.
- , Bach-Urkunden 1920: 12.
- , Gesangstechnik. 1918: 117 ff.
- , Fingersatz beim Klavierspiel. 1920; 24.
- , Rhythmik bei J. S. B. und Beethoven. 1923: 7.
- , Orgelprüfungen. 1724: 125.
- , Nekrolog (1754). 1920: 11.
- Bach, Philipp, Emanuel. 1916: 24; 1918: 141 ff.; 1920: 11; 1917: 137; 1914: 24 ff.
- , Harmonik. 1915: 64, 91; Rhythmik. 1915: 69; Metrik. 1915: 74; Dynamik. 1915: 79; 1920: 11; Form. 1917: 158, 162; Sonatenform. 1915: 114 ff.
- , Programmtrio. 1917: 137 ff.
- , Stammbuchblatt. 1924: 139.
- Bach, Wilh. Friedemann. 1914: 127; 1923: 62. 1924: 139.
- , Erbanteil. 1918: 123; Bachrenaissance. 1914: 38; 1915: 8.
- Bachschen Stammbaum, zum. 1924: 144.
- Bearbeitungsfrage. 1921: 98.
- Begleitung der Arien und Rezitative. 1915: 12.
- Befetzungsfragen. 1919; 70 f; 1920: 77 ff.
- Bicinium 1918: 21.
- Birnspiel, Berliner Verleger. 1918: 143.
- Bischoff, Hans. 1919: 75 ff.
- „Bleib bei uns“. 1920: 82.
- Böhm, G. 1918: 8; 1922: 41.
- Brandenburgisches Konzert Nr. 2. 1916: 2.
- Breitkopf, Joh. Gottl. Jm. 1916: 29 ff.; 1918: 141 ff.
- Busoni, Ferruccio. 1924: 144.
- Burtehode, Dietr. 1918: 8 ff.
- Cartier, J. Bapt. 1920: 36.
- Cembalofrage. 1915: 13. Echtheitsfrage beim Berliner Bach-Flügel. 1924: 128.

- Chaconne für Violine. 1918: 97.
 Choräle, Kirnbergers und Ph.
 Emanuel Bachs Ausgabe.
 1918: 141 ff.; in Schemellis
 Gesangbuch. 1924: 105 ff.;
 Ch. S. Ferrys „Bach Chorals“.
 1923: 76.
 Choralpartiten. 1922: 41; 1918:
 45 ff.
 Choralphantasie. 1918: 32 ff.
 Choralrhythmik, Stellung Seb.
 Bachs zu ihr. 1917: 57 ff.
 Choralvorspiele. 1918: 1 ff.;
 1919: 62 ff.
 Chorbefetzung. 1915: 26; 1920:
 77 ff.
 „Christ unser Herr zum Jordan
 kam“. 1920: 83.
 „Christum wir sollen loben schon“.
 1917: 69.
 Chrysander, Fr. 1916: 26.
 „Corni“ bei Bach. 1916: 3.
 Couperin, François. 1921:
 15 ff.
 Dannreuther, Edw. 1916: 9.
 „Das sind die heiligen 10 Ge-
 bot“. 1917: 66.
 „Denn Du wirst meine Seele“.
 1922: 46.
 „Der Herr denket an uns“.
 1922: 51.
 „Die Wahl des Herkules“. 1921:
 60 ff.
 Doles, J. Fr. 1915: 5
 „Du Hirte Israel“. 1915: 10.
 „Du wahrer Gott“. 1920: 83.
 „Ein feste Burg“. 1917: 78.
 England, Bachpflege in. 1923: 74.
 „Erfreut euch, ihr Herzen“.
 1920: 84.
 „Erwünschtes Freudenlicht“.
 1920: 86.
 „Es ist das Heil uns kommen
 her“. 1920: 83.
 „Es ist dir gesagt, Mensch“.
 1920: 83.
 „Es ist nichts Gefundes an mei-
 nem Leibe“. 1920: 83.
 Figurenlehre. 1920: 66 ff.
 Forkel, J. N. 1914: 126;
 1915: 94, 167; 1918: 123;
 1920: 11, 44; 1923: 57,
 75; 1924: 76.
 Formfragen. 1919: 1 ff.
 Frage, Behandlung derselben zu
 Bachs Kantaten. 1920: 66 ff.
 Franz, Rob. Bearbeitungen.
 1915: 17.
 Freylinghausen (Gesangbuch).
 1924: 108 ff.
 „Froher Tag, verlangte Stun-
 den“. 1921: 93.
 Fugentechnik. 1921: 9 ff.; 1922:
 9 ff.; 1924: 1 ff., 37 ff.
 Gesangstechnische Fragen zu
 J. B. Bach. 1918: 117 ff.
 Geigentechnische Probleme. 1920:
 39 ff.
 Generalbassfragen. 1915: 29.
 Gerstenberg, H. W. v. 1916:
 20; Parodieverfahren. 1917:
 165.
 Gesangbücher (bedeutende zu
 Bachs Zeit). 1918: 91;
 Schemellis. 1924: 105 ff.;
 Freylinghausens. 1924: 108 ff.
 Glück, Ch. W. von. 1916; 28.
 Goldberg, Joh. Gottl. 1923:
 57 ff.; 1924: 144.
 Gottesdienst in Leipzig. 1915;
 1 ff.; Bach im Gottesdienst.
 1917: 21 ff.; 1924: 140.
 „Gott ist mein König“. 1922: 50.
 „Gottes Zeit“. 1915: 9, 12;
 1920: 85.
 Graf, C. 1924: 140.
 Groschuff, Friedr., Leipziger
 Verleger. 1919: 68.

- „Halt im Gedächtnis Jesum
Christ“. 1920: 84.
- Händel, G. Fr. 1918: 107 ff.
- Harrer, Gottlob. 1915: 5.
- Hauptmann, M. 1915: 8.
- Hausmann, E. G. 1914: 6 ff.;
1918: 133.
- Herder und das Bücheburger
Musikleben. 1914: 58 ff.;
(Musikästhetik). 1916: 27;
Beteiligung an kirchenmusika-
lischen Reformen. 1914: 92;
Stellung zur Oper. 1914: 96;
Sprachbehandlung in musika-
lischen Dichtungen. 1914: 71,
78.
- „Herr Christ, der einig Gottes
Sohn“. 1920: 84.
- „Herr, deine Augen sehen nach
dem Glauben“. 1920: 85.
- „Herr, gehe nicht ins Gericht“.
1920: 84.
- Hiller, J. A. 1915: 6, 46.
- „Himmelskönig, sei willkommen“.
1920: 86.
- Hohe Messe. 1921: 75.
- Homilius, Gottfried. 1915:
39 ff.
- „Ich glaube, lieber Herr“. 1920:
85.
- „In allen meinen Taten“. 1920:
85.
- Instrumentalmusik (Beitrag zu
ihrer Ästhetik). 1917: 130 ff.
- Joachim, Joseph. 1921: 98 ff.
- Johannespassion. 1915: 12;
1918: 61; (Hauptmann)
1915: 12 ff.; 1921: 74;
1923: 26.
- Kantate. Behandlung der Frage.
1920: 66 ff.
- , Umdichtung. 1915: 146 ff.
- , Einordnung in den Gottes-
dienst. 1915: 1.
- Kantate. Besetzungsfragen. 1915:
11, 12, 31:
- , Instrumentation. 1915: 27.
- , Ausführungsfragen. 1915:
1 ff.
- , Bearbeitungsfragen. 1915:
2, 17.
- , Zusammenstellung zu kirch-
lichen Aufführungen. 1915:
34 ff.
- Keyserling, Graf von. 1923:
60.
- Kirnberger. 1918: 141 ff.
- Klaviermusik Seb. Bachs. Inven-
tion a moll. 1921: 11; kleines
Präludium d moll. 1921: 14;
Klavierbüchlein der A. M. B.
1918: 15, 111; Kleine Fuge
c moll. 1921: 21; Kunst der
Fuge, Fuge Nr. 15. Englische
Suiten. 1919: 2, 16, 33;
Italienisches Konzert. 1919:
18 ff., 43; Wohltemperiertes
Klavier. 1922: 72 ff.; Fuge
d moll (II). 1921: 34 ff.; Prä-
ludium c dur (I). 1923: 1 ff.;
Präludium H dur (II). 1921:
18; Fuge As dur (II). 1921:
33; Weitere Zitate aus dem
Wohltemperierten Klavier.
1917: 100 ff. u. ö.
- Klopstock. 1916: 28.
- Kontrapunktische Formen in der
„Kunst der Fuge“. 1924:
12 ff., 41 ff., 83 ff.
- Konzertform. 1919: 1 ff.
- Krebs, J. L. 1922: 10 ff.
- Kreßschmar, Herm. 1917:
171; 1923: I, 72.
- Kuhnau, Joh. 1919: 72 ff.
- „Kunst der Fuge“. 1924: 1 ff.
Neuordnung ihrer Teile. 1924:
61 ff.
- Kurrende (Eisenach). 1914: 166.

- Leclair, J. M. 1920: 41.
 „Leichtgesinnte Flattergeister“. 1920: 86.
 Leibniz, Joh. Friedr. 1919: 68.
 „Liebster Gott“. 1915: 10.
 Liszt, Franz. 1922: 11.
 Litui. 1921: 96.
 „Lobe den Herrn, meine Seele“. 1920: 84.
 Loewe, K. 1914: 38.
 Lukaspassion. 1922: 38 ff.
 Majer, B. C. 1920: 53.
 Marcello, B. 1921: 12, 14.
 Marchand, Louis. 1920: 17.
 Markuspassion. 1921: 72.
 Martin, Friedr. 1924: 105.
 Marx, A. B. 1915: 9 f.
 Matthäuspassion. 1914: 38; 1916: 10; 1920: 31; 1921: 73; 1923: 12, 20, 78.
 „Meine Seele erhebt den Herrn“. 1920: 83.
 Messe, Hohe. 1921: 75 ff.
 Messen (die 4 kurzen). 1915: 11; 1921: 79 ff.
 „Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin“. 1917: 74.
 Mizler, L. Chr. 1920: 11; 1924: 80.
 Motetten. 1915: 33.
 Motivbildung. 1917: 80 ff.
 Motivsprache Bachs. 1920: 38 ff.
 Müller, Aug. Eberhard. 1915: 6.
 Muffat, Georg. 1920: 53.
 „Musikalisches Opfer“. 1924: 4 ff.
 Nägeli, H. G. 1924: 80.
 Neapolit. Certakford. 1919: 45 ff.
 „O Jesu Christ“. 1921: 96 ff.
 Orchesterbesetzung bei Bach. 1920: 81.
 Orgelmusik. Orgelbüchlein. 1918: 26 ff., 53 ff.; 1919: 62 ff.; Klavierübung (III). 1918: 70 ff.; Orgelmotette. 1918: 33; Toccata Fdur. 1919: 7 ff. Choräle (18 gesammelte). 1918: 88 ff. 1924: 140.
 Ornamente. 1916: 8 ff.; 1923: 12 ff.
 Pachelbel, Joh. 1918: 8 ff.
 Parodieverfahren Bachs. 1921: 49 ff.
 Passionen, Aufführungspraxis der. 1915: 10.
 Penzel, C. F. 1915: 5.
 Pirro, A. 1918: 47, 97, 127; 1917: 127 ff. u. ö.
 Poelchau, Georg. 1917: 176.
 Präludium in c moll (Wohlt. Klav. I) 1923: 1.
 „Preise, Jerusalem, den Herrn!“ 1920: 86.
 Programmatische Tendenzen (bei Ph. C. Bach). 1917: 137 ff.
 Recitative. 1915: 15.
 Reger, M. 1922: 11 ff.; 1919: 45 ff.
 Reiche, Gottfried. 1916: 3; 1918: 133 ff.; 1919: 72.
 Reinken, Joh. Adam. 1920: 19.
 Richter, C. F. 1915: 16.
 Rimsky-Korsakow. 1922: 11.
 Ruft, Wilh. 1915: 18, 153; 1919: 74 ff.
 Salomon, Joh. Peter. 1920: 42.
 Salzmann, C. G. 1915: 166 ff.
 „Schauet doch und sehet.“ 1920: 85.
 Scheibel, G. E. Parodietheorie. 1921: 53 f.
 Scheidt, C. 1918: 33.
 Schemellis Gesangbuch. 1915: 32; 1924: 105.
 Schering, A. 1920: 52 f.
 Schicht, Joh. Gottfr. 1915: 8.
 Schreck, G. 1915: 20.

- Schubert, Fr. 1916: 13 ff.
 Schüblersche Choräle. 1918: 66 ff.
 Schumann, Georg. 1922: 11 ff.
 Schumann, Robert. 1922: 10 ff.
 Schweizer, Albert. 1917:
 127; 1918: 8, 97, 127;
 1920: 53; 1922: 45 u. ö.
 Seiffert, Max. 1924: 105.
 Sievers-Ruzsches Phänomen.
 1918: 118 ff.; 1921: 57.
 „Sie werden aus Saba alle
 kommen.“ 1920: 84.
 Silbermann, Gottfr. 1924:
 127, 133.
 Sonate Cdur für 2 Violinen und
 Baß (B-G. Bd. 19). 1923: 69.
 Sorge, G. A. 1922: 10 ff.
 Sperontes. 1924: 117.
 Spitta, Phil. 1914: 17, 43;
 1915: 167; 1918: 8, 23,
 141; 1919: 73; 1920: 11,
 31, 81; 1921: 47, 83;
 1922: 51; 1923: 57, 62 u. ö.
 Stadtpfeifer, die Leipziger. 1918:
 134; 1919: 73.
 Stilpsychologie. 1917: 80; 1922:
 38.
 Suiten 1917: 106 ff.
 Symmetrie. 1922: 72 f.; 1924:
 14 ff.
 Telemann, G. Phil. 1922: 72.
 Terry, Ch. S. Bachschriften.
 1919: 62; 1923: 74. 1924:
 106.
 Thematik. 1922: 9 ff.; 1924: 25 ff.
 „Thomana saß annoch betrübet“.
 1921: 93.
 Thomaskirche, das Innere der.
 1919: 67 ff.
 Trauerode. 1921: 72.
 Trauungskantaten. 1921: 69 f.
 Triller. 1916: 15.
 Trompetenfrage. 1916: 1 ff.:
 1918: 137 ff.
 Türk, D. G. 1915: 46.
 „Unser Mund sei voll Lachens“.
 1920: 86.
 „Vereinigte Zwiertacht der wech-
 selnden Saiten“. 1915: 148 f.
 „Vergnügte Pleißenstadt“. 1921:
 93.
 Verzierungswesen, s. Ornamentik.
 Violinchaconne. 1918: 97 ff.;
 1920: 47 f.; 1921: 98.
 Violinsonaten und -partiten.
 1920: 30 ff.
 Violintechnische Fragen. 1920:
 39 ff.
 Violoncell-Suite (V). 1921: 26.
 Vivaldi, A. 1921: 11.
 „Vor deinen Thron tret ich hie-
 mit“. 1924: 59, 81.
 Vorhalte und Vorschläge. 1916:
 8; 1923: 12 ff.
 Waltherr, J. G. 1917: 60 ff.:
 1918: 16.
 Werker, W. 1922: 72 ff.;
 1923: 78.
 „Was frag ich nach der Welt“.
 1920: 84.
 „Was Gott tut, das ist wohl-
 getan“. 1920: 85.
 Weihnachtsoratorium. 1916:
 11; 1918: 65 ff.; 1921: 60;
 1923: 12, 27.
 Weinlig, Chr. E. 1915: 9.
 „Wer sich selbst erhöhet“. 1920:
 83.
 Witt, Chr. Friedr. 1919: 62 ff.
 Wohltemperiertes Klavier. 1917:
 118 ff.; 1923: 1 (cmoll Prä-
 ludium); s. auch Klaviermusik.
 „Zufrieden gestellter Aolus“ (Um-
 dichtung). 1915: 146 ff.

2. 01. 76

03. Sep. 1980

03. Sep. 1980

19. Feb. 1993

02. 11. 94

02. 12. 94

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

18. 11. 96

16. 1. 97

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0335560

III/9/280 JG 162/6/85

MZ 8° 10



Beilage zu

Wolfgang Graefer, Bachs „Kunst der Fuge“



NB. Die Themaformen wurden stets in die normale Lage transponiert. Die Comestform wurde nicht durchweg berücksichtigt.

Tafel I

Varianten des Thema rectum.

Grundform  kommt vor in Contrapunctus:

Nummer der Variante

1  I IX

2  II

3  II

10  V, VI, VII

11  XI

16  XII

17  XII

19  XII

20  XII

21  XIII

22  XIII

24  II etc.

25^a  XIV

26^a  XIV

27  XIV

29  XV

31  XV

34  XVI

35  XVII

36  XVII

38  XVII

39  XVII

41  XVII

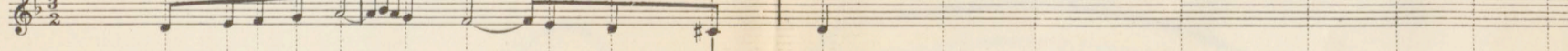
43  XVIII^a

44  XVIII^a

46  XVIII^a

49  XVIII^a

50  XVIII^a

51  XVIII^a

54  XVIII^a

57  XVIII^a

59  XVIII^b etc.

62  XVIII^b etc.

64  XVIII^b

65  XVIII^b

Tafel II
Varianten des Thema inversum.

Grundform kommt vor in Contrapunctus:

Nummer der Variante

4 III, IV

5 III

6 III

7 IV

8 IV

9 V, VI, VII, X

12 VIII, XI

13 XII

14 XII

15 XII etc.

18 XII etc.

23 XIV

25b XIV etc.

26b XIV etc.

28 XV

30 XV

32 XV

33 XVI

37 XVIIIa

40 XVIIIa

42 XVIIIa etc.

45 XVIIIa etc.

47 XVIIIa

48 XVIIIa

52 XVIIIa

53 XVIIIa

55 XVIIIa

56 XVIIIa

58 XVIIIa

60 XVIIIb

61 XVIIIb

63 XVIIIb

66 XVIIIb

67 XVIIIb

68 XVIIIb

Tafel III

Gruppe I

Bach, Wohlk. Klav. II, 24. Albrechtsberger, Fuga III.

Tartini, Op. IV, 6. Händel, Op. II, 9. Bach, Wohlk. Klav. I, 8.

usw.

Gruppe II

Bruckner, Sinfonie IV. Bach, Wohlk. Klav. I, 8.

Händel, Op. V, 3. Händel, Op. V, 5. Tartini, Op. II, 1.

Telemann. Dall' Abaco, Op. IV, 5. Corelli, Op. V, 1. Agostino Steffani.

usw.

Gruppe III

Corelli, Op. II, 4. Teffarini, Op. IX, 4.

Bach, Wohlk. Klav. I, 16. Corelli, Op. V, 10. Bach, Wohlk. Klav. II, 12.

Telemann Bach, Wohlk. Klav. I, 20. Telemann

Bach, Wohlk. Klav. I, 22. Händel, Klavierfuge fis. Telemann

Friedrich II; Bach, Mus. Opfer. nebst Veränderungen Telemann

Beethoven, Op 131 Nr. 7. Burtehude, Fuga XII. Telemann

Haydn, Op. 20, 5. La Forquaray. Telemann

Corelli, Op. V, 3. Mozart, Klavier-Violinsonate in A. Leclair, Op. IX, 2.

Tremais 1736. Leclair, Op. IX, 2.

Muffat. Leclair, Op. II, 10. Leclair, Op. IX, 11.

Della Ciaja. Leclair, Op. VI, 3. Händel, Op. V, 6.

Händel, Klaviersuite. Marpurg, Fuga III. Eberlin, Fuga II.

Bach, Wohlk. Klav. II, 20. Dom. Scarlatti, Minuetto. Eberlin, Fuga III.

usw.

Gruppe IV

Haydn's Visitenkarte. usw.

Gruppe V

Bach, Wohlk. Klav. I, 5. Tartini, Op. I, 6.

Tartini, Op. I, 4. Corelli, Op. V, 11. Händel, Op. II, 3. Tartini, Op. I, 11.

Bach, Wohlk. Klav. I, 7. Bach, Wohlk. Klav. II, 1. Leclair, Op. I.

usw.

Gruppe VI

Telemann Telemann (Trio-Sonate)

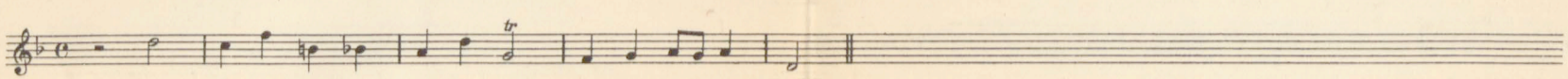
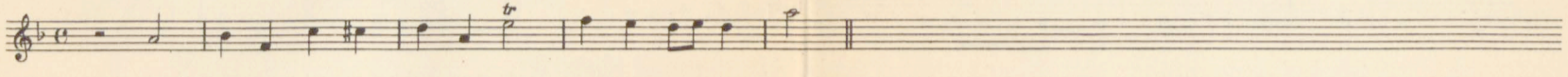
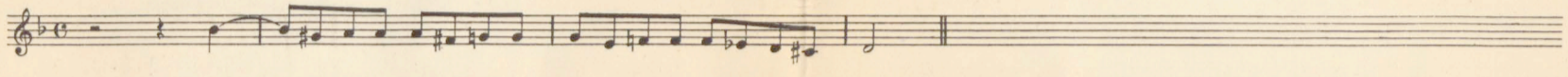
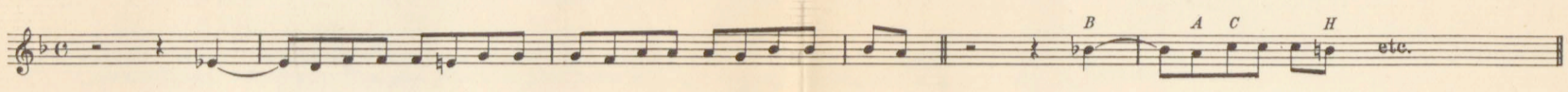
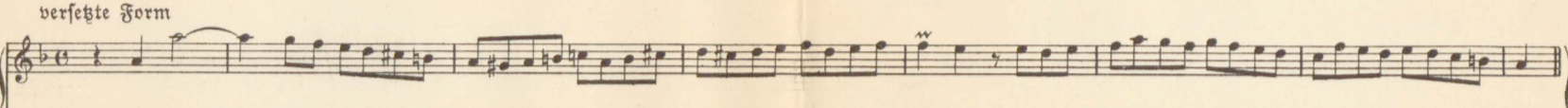
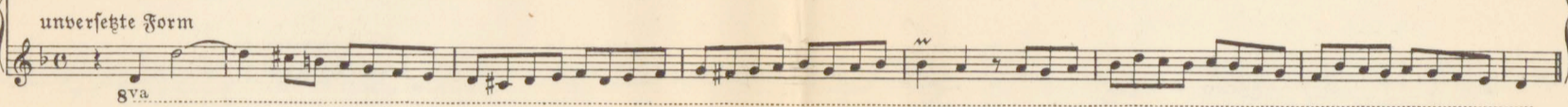
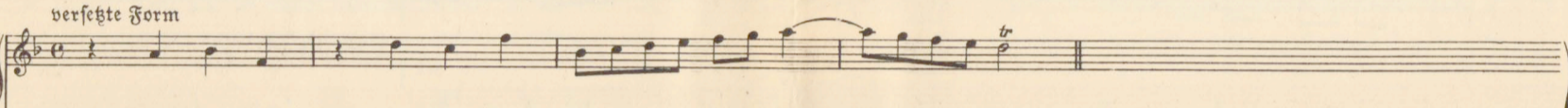


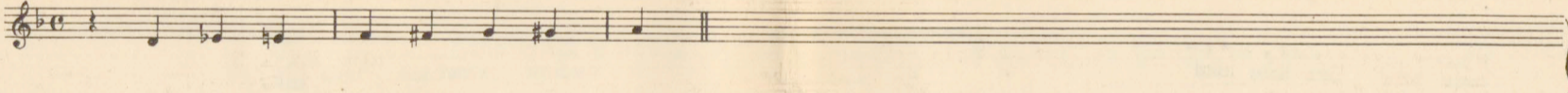
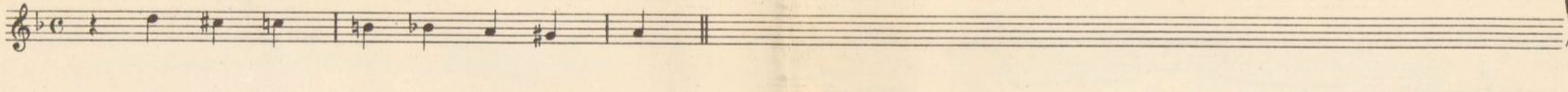
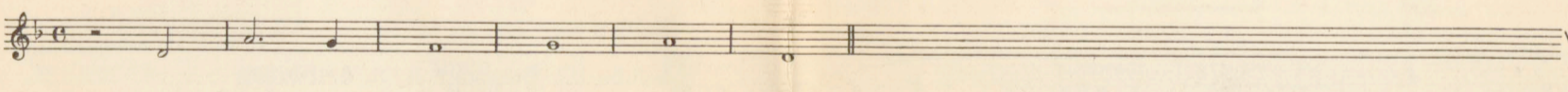
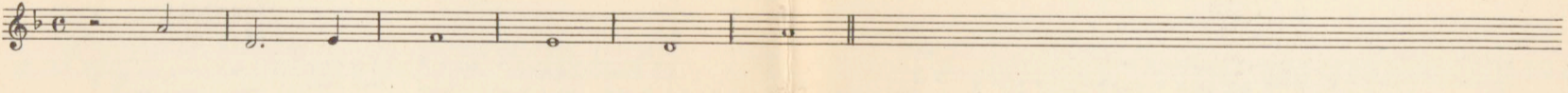
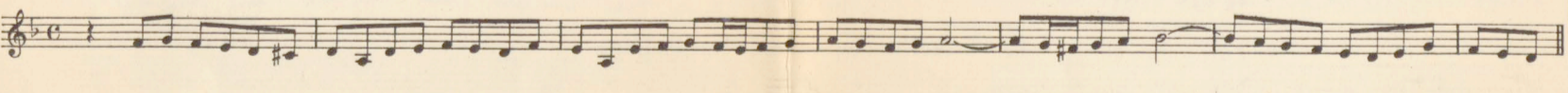



Leclair, Op. II, 3. Händel, Op. II, 6.

usw.

Tafel IV

Die Nebenthemen aus den Doppel- Tripel- und Quadrupelfugen.

Bezeichnung:

| | | |
|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| α |  | kommt vor in Fuge: VIII, XI |
| $\frac{1}{\alpha}$ |  | XI |
| β |  | VIII, XI |
| $\frac{1}{\beta}$ |  | XI |
| γ' |  | IX |
| γ |  | |
| δ' |  | X |
| δ |  | |
| $\frac{1}{\delta}$ |  | |
| ϵ |  | XI |
| $\frac{1}{\epsilon}$ |  | |
| ζ |  | XIX |
| $\frac{1}{\zeta}$ |  | |
| η |  | kommt in dem Fragmente noch nicht vor |
| $\frac{1}{\eta}$ |  | |
| θ |  | |
| $\frac{1}{\theta}$ |  | |

Anordnung des Berliner Autographs.

Nummern in
der Neuauflage

1
A' 3
2

Einfache Fugen

5
9
B' (10)
6

Gegenfuge
Doppelfugen
Gegenfuge mit Verkürzung

im dopp. Kontrap. d. Duodezime
etc.
etc.
im dopp. Kontrap. d. Dezime
(alte Fassung)

C' 7

Gegenfuge mit Verkürzung u. Verlängerung

12
8
D' 11
(15)

Canon all' ottava
Triplfugen
Canon i. d. Vergrößerung u. Umkehrung
(alte Fassung)

18 Spiegelfuge

17 Spiegel- und Gegenfuge

15 Vergrößerungscanon, Neue Fassung

Tafel VI

Neuaufstellung der Kunst der Fuge.

I A

Einfache Fugen

B

Gegenfugen
 Normale Größe
 mit Verkürzung
 mit Verkürzung u. Verlängerung

II

Tripelfuge
 Doppelfugen im doppelten Kontrapunkt der Duodezime
 C
 Dezime
 Tripel (Quadrupel) Fuge
 Doppel- und Tripelfugen

D

Oktav canon
 Canonische Fugen
 im doppelten Kontrapunkt der Duodezime
 Dezime
 III
 Canon i. d. Vergrößerung und Verkürzung

E

Spiegelfugen

IV F

Schluß- (Quadrupel) Fuge

1 lose

Hinweise 2. Ex. J 21. 1924.
1. Ex. = 0

| | | |
|----------------------|--------------------------|------------------|
| Signatur MZ 80.10 | | Stok H |
| RS | Bub | AK Mus H |
| | Titelaufn. | AKB |
| FK | — Mus. R — Sachsen Ja | |
| Bio K | Bild K | |
| SWK | | |
| Sonderstandort | Signum | Ausleihervermerk |

III/9/280 Jd-G 80/61

