

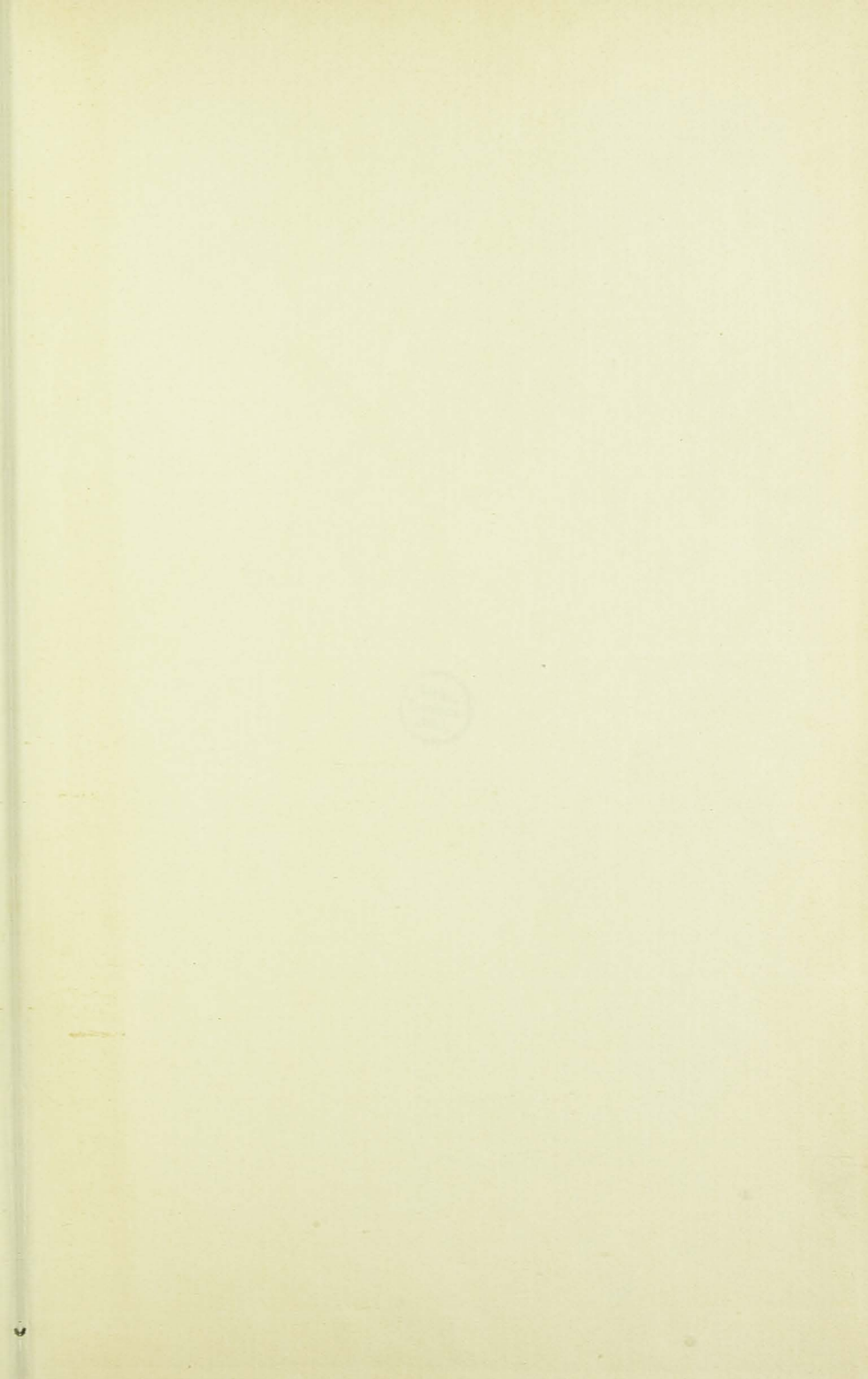
Bach-Fahrbuch 1927

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



Sächs.
Landes-
Bibl.

Worin ich nun unserm Caspar unter die Musicalische
Compagnie zuwilen, also in einem Geßellen nach Xwendt
zu sein zu thun darff, und also mit den Meinigen viel Schaden
und unangenehmer Leben key, als ein innewestt Gott gütlich
aufschick, so habe Caspar wegen der unangenehmen Ob-
tagern wieder aufgeschickung, mich mit den Meinigen dahin
zuwilen, Was ich in schulung machen zu. Was ich
Wegschickte ganz ohne Verdacht. Welche Wegschickte key
Lustigung zuwilen vorstien demnach zu thun wollen,
zu erhalten dem bestimmung mich mit einem guten
Belieben zuwilen, und Wegschickte es werde mir geschick-
lich werden meine Dienste nach solche Maßen, daß
zu meinem Abzuge zuwilen.

Das in unserm bestatigung dem, nicht allein den die bestatigung
bestatigung, sondern auch daß die mich die bestatigung
daß das gelehrt und mir alle bestatigung geschick werden,
zu thun zu thun, Was ich in die bestatigung meine bestatigung
zuwilen zuwilen, dem solche bestatigung zuwilen zuwilen,
ein inwilen zuwilen und vorstien. Geben Geben
den 2. Apr. Anno 1687.

Was Wegschickte Wegschickte.
Ganz, und Verdacht. Was ich.

bestatigung

Johann Ambrosij Bach
Halt zuwilen.

Bach-Jahrbuch

24. Jahrgang 1927

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Berlin)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 28, 3.



Copyright 1928 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

1947 I Fd 3

Inhalt.

	Seite
Marc-André Souhan (Berlin), Das Thema in der Fuge Bachs	1
Hans Löffler (Dobitschen), J. S. Bach in Altenburg	103
Gerhard von Keußler (Hamburg), Zu Bachs Choralktechnik	106
Karl Gustav Fellerer (Münster i. W.), J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina	123
Fritz Kollberg (Eisenach), Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671—1695	133
Beilage: Aus dem Gloria der Missa sine nomine von Palestrina. I—VIII	

Das Thema in der Fuge Bachs.

Von Dr. Marc-André Souhary (Berlin).

Einleitung.

Die Raumkunst der abendländischen Architektur kennt zwei Gestaltungsprinzipie: den Basilika- und den Zentralbau. Unzählige Modifikationen sind möglich, aber alle haben letzten Endes eine Anlage entweder nach der Längsachse oder auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin. Das Rechteck und der Kreis sind Ausdruck zweier verschiedener künstlerischer Tendenzen: Das eine weist ins Unendliche, will unbegrenzt sein, leitet den Blick vom Nahen ins Ferne, der andere ist in sich geschlossen, sammelt alle Kräfte, saugt alles an. Die Gerade, das Symbol der Basilika, hat, paradox ausgedrückt, eine zentrifugale, der Punkt, das Symbol des Zentralbaus, eine zentripetale Kraft.

Die Zeitkunst der abendländischen Musik hat ebenfalls zwei Urformen, die sich gerade so gut oder gerade so wenig mit denen der Architektur vergleichen lassen wie Zeit und Raum. Dem Rechteck entspräche hier ein immer weitergehendes Aneinanderketten, ein stetiges Sich-entfernen vom Ausgangspunkt, dem Kreis ein ruhiges Gleichbleiben, eine ewige Gegenwart, also der Basilika die Reihen- (oder Ketten-) Form (a, b, c, d, e usw.), dem Zentralbau die Rundform, die Variation (a, a₁, a₂, a₃, a₄ usw.).

Fugieren und Variieren sind nicht zwei grundverschiedene Prinzipien, wie dies oft behauptet wird. Vielmehr bedeutet Fugieren eine Möglichkeit des Variierens: Es wird aus der einen Linie der Oberstimme, die die Gestalt und Haltung von Bass- und Mittelstimmen bedingt, ein voneinander unabhängiges Parallelen-system, wo jede Linie ihr eigenes Gesetz in sich trägt. Dadurch, daß nun das Thema von jeder Stimme in einen anderen Bezug, in ein anderes Licht gesetzt wird, eine andere Funktion, ein anderes Kraftfeld erhält, kann verzichtet werden auf das Variieren im engeren Sinne, das einen Abschnitt auch noch als Variation erfassen läßt, wenn er allein gespielt wird, aus seinem Zusammenhang gelöst ist.

Diese Art der eindimensionalen Variation, die „Reihenvariation“, ist tonal ruhend, stellt Veränderung neben Veränderung — am vollkommensten objektiviert in Bachschen Suiten (doch nicht in allen) und Beethovenschen Variationen.

Die „Funktionsvariation“ dagegen, die ihre klarste Formulierung in den Sonaten Beethovens gefunden hat, schafft Übergänge zwischen den Veränderungen, stuft die Umbildungen mit Hilfe der Harmonik, lagert aber vor allem Variationen verschiedener Ordnung über-, neben- und untereinander, so daß sie dreidimensional genannt werden muß.

Die Bachsche Fuge wäre denn die Vervollkommnung der einen von den drei Mundformmöglichkeiten: der zweidimensionalen, der „Tiefenvariation“.

Was für die Beethovensche Sonate der einzelne Satz bedeutet, ist für die Fuge die Durchführung. Hier wie dort geschieht alles durch das Thema, das freiestes Metrum ist, Inhalt und Form gleichmäßig bedingt.

Mit den Durchführungen endlich prägt das Thema die Form der ganzen Fuge, wie mit den Sätzen das Ganze der Sonate.

Es hat sich also unsere Betrachtung des Themas in der Bachschen Fuge, das neben seinem melodischen Eigenwert zugleich Funktion der Durchführung und so der ganzen Fugenform ist, zu scheiden in:

- I. Das Thema als eigengesetzliches musikalisches Gebilde,
- II. Das Thema als Funktion der Durchführung und
- III. Das Thema als Funktion des Ganzen der Fuge.

I. Teil.

Das Thema als eigengesetzliches musikalisches Gebilde.

1. Themengrenzen.

Fugieren bedeutet das Sich-entwickeln-lassen einer bestimmten Linie. Zur bestimmten Linie wird sie rein äußerlich dadurch, daß sie, nur sie allein, von allen Stimmen wörtlich gebracht wird, daß wir von einem Punkt aus, eben doch ihrem Ende, neue Linien aus ihr herauswachsen sehen. Aber wir empfinden auch Gliederung. Z. B. ein Thema wie dieses:



(Ges.-Ausg. XV, S. 115, Fuge in g-moll)

denken wir unwillkürlich so um:



wie es in den anderen Stimmen der Fugenerposition denn auch gebracht wird. „Nicht in der bedingungslosen Überlegenheit des einen (fließenden) Prinzips, sondern im beständigen Kampf und Wettstreit „zweier Prinzipie“ beruht das wahre Wesen der Melodie.“ Das zweite Prinzip ist bei Keller¹⁾ „der Widerstand jedes einzelnen Tons gegen das alles auffaugende Element der Linie, des Melodietons, der um seine Existenz kämpft, als etwas Einmaliges, um seiner selbst willen Gesetztes genommen werden will.“ Wir können das für uns übersetzen: Ist die Durchführung nicht der Kampf und Wettstreit zwischen höchster linearer Einheitlichkeit im Großen und Verallgemeinernden und zwischen einem fest in sich gefügten Thema, der bestimmten Linie, die um ihre Existenz kämpft, die als etwas um ihrer selbst willen Gesetztes genommen werden will?

Ist man also durchaus berechtigt, ein Fugenthema zu begrenzen, so ist es doch gänzlich unzulässig, bequem zu sagen: da, wo die zweite Stimme einsetzt, ist die erste zu Ende. Man hat vielmehr den Verlauf aller Stimmen, die das Thema bekommen, genau zu verfolgen und an der Stelle die Grenze zu setzen, wo sie auseinandergehen.

Die Themen der I. Beilage sind untergeteilt mit Rücksicht auf die Zahl der Expositions-Stimmen, die nach dem Thema sich anders weiterspinnen (s. Anhang S. 55 f.). Bei den Abweichungen kommt es sehr auf die Stimmzahl an: Es ist etwas anderes, ob eine vierstimmige oder zweistimmige Fuge eine Abweichung hat.

Bei streng gearbeiteten Fugen kommt in der Exposition in allen Stimmen nach dem Thema dasselbe Kontrasubjekt oder dieselbe Überleitung. In diesem Falle muß man eben die Themen vom

¹⁾ Die musikalische Artikulation. Heft II der Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Stuttgart 1925. S. 11.

weiteren Verlauf der Fuge heranziehen, die da meist das Kontrastsubjekt bald abstoßen.

Bei allem Organischen darf man nicht mit Millimetermaß und Zirkel kommen, kleine Modifikationen und Spielarten sind nur Ausdruck der Lebendigkeit. Wenn ein Thema einmal mit der Terz, einmal mit der Prime aufhört, wenn es am Ende gebogen wird, damit es sich möglichst eng mit dem weiteren Verlauf verbinden kann, so sind das Selbstverständlichkeiten.

Beträchtliche Abweichungen von Führern und Gefährten untereinander und Führer und Gefährte voneinander kommen eigentlich nur in den acht kleinen Orgelfugen (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 25—47) vor. Wenn man ihre Echtheit nicht schon bezweifelt hätte, könnte man bei solchen Untersuchungen dazu kommen, und wenn man Beweise sucht für ihre Unechtheit, wird man sie stichhaltiger hiermit bekommen als mit Quintenparallelen ¹⁾.

Obwohl mechanisch, ist diese Methode sehr wohl anwendbar mit Ausnahme von ein paar Fällen.

Zum Beispiel ist es widersinnig, die melodische Linie:



(Ges.-Ausg. XIV, I. Wohltemp. Klavier, Fuge in C-dur)

nach dem ersten e im zweiten Takt zu zerreißen und zu behaupten, hier höre das Thema auf und beginne das Kontrastsubjekt. Gar nichts geschieht hier. Die Bewegung von a läuft ruhig über g—f—e—d—c—h nach a abwärts. Etwas anderes ist es beim zweiten Themaufsatz:



Beim h (das e von Takt zwei oben) schlägt die Bewegung von e—d—c herunter plötzlich um, sie tendiert über c—d—e—fis zum g. Hier hören wir also wirklich den Schluß von etwas und den Anfang von etwas anderem. Beim dritten Aufsatz ist es ebenso, nur staut hier eine Synkope die Bewegung, während der vierte wieder gleich dem ersten ist. Da nun die Linie unter der beginnenden ersten Stimme, d—c—h—a—g, lediglich Weiterspinning des Themas mit seinem Motiv:



¹⁾ Joh. Schreyer, Beiträge zur Bach-Kritik, Leipzig 1911. S. 24 ff.

ist, da sie aber doch die Funktion des Kontrasubjekts übernimmt, könnte man hier von einem Kontrasubjektthema sprechen. Nur wenn der Bewegungszug unverändert weiterläuft, zum mindesten so empfunden wird, wenn das Bewegungsmaß gleich bleibt, wenn keine melodischen Neubildungen auftreten, die Selbständigkeit beanspruchen, und wenn das Thema selbst nicht irgendwie geschlossen aufgefaßt werden will, tritt dieser Fall ein. Beim F-dur-Thema des ersten wohltemperierten Klaviers biegt die Linie um, beim Es-dur-Orgelthema (Ges.-Ausg. III, S. 254) kommen kleinere Notenwerte, beim Thema der fünften Partita-Gigue (a. a. V. S. 112) sind die Bildungen († †):



schon zu selbständig, bei dem der d-moll-Klavier-Fuge III (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 188) hat man durch die Führung der Linie und Kadenzbetonung durch den Triller absolute Schlußempfindung. Alle diese gehören also nicht hierher.

Ausgesprochene Kontrasubjektthemen außer dem schon behandelten aus C-dur sind:

das Thema der E-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Man könnte hier die Grenze finden, wenn man die Linie:



als ehomäßige Modifikation des Themas:



auffassen würde, die mit dem Achtel gis im 3. Takt schlosse, dem das e auf dem dritten Viertel im 2. entspräche.

Ähnlich ist die A-dur-Fuge, ebenfalls aus dem ersten wohltemperierten Klavier, nur ist das „Echo“ hier noch freier. Die Figur von Takt 2 und 3:



wiederholt sich aber wörtlich Takt 3 und 4, wir fassen also das e des vierten Achtels von Takt 4 als Schluß der Linie, das gis des ersten Achtels von Takt 3 als Schluß des Themas auf, was sich in der III. Stimme, Takt 6, in der I., Takt 11, usw. ganz klar bestätigt.

Dann das Thema der b-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Noch weniger als bei dem aus C-dur darf man hier einen tiefen Schnitt nach dem ersten des des dritten Taktes führen, weil sonst nur noch

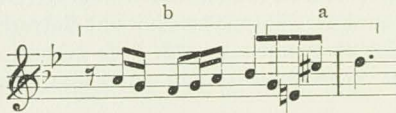
zerbrochene einzelne Motive übrigbleiben. Takt 27 ff. in der II. Stimme, Takt 46 ff. in der III., Takt 48 ff. in der V. und Takt 50 ff. in der I. und II. kommt das Thema aber doch allein vor. Sehr häufig ist der Kontrapunkt einen Ton tiefer gesetzt, so daß Stade¹⁾ von einer „1. und 2. Form“ spricht.

Ebenso eng verbunden haben sich Thema und Gegensatz bei der zweiten Cis-dur-Fuge des wohltemperierten Klaviers.

Einen Kontrasubjektführer und einen von ihm abweichenden Kontrasubjektgefährten hat die g-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers. Das Thema (A) heißt:



hat also zwei Motive (a b); die Weiterführung der Linie (B):



ist die Umkehrung der zwei nun verbundenen Motive in umgekehrter Folge (b a). Der Gefährte schiebt zwischen A und B noch eine Sequenzierung des Motivs b:



die den Gegensatz (B) eine Oktave höher zu heben hat. Seine Urgestalt ist analog der des Führers. Trotz dieser Kompliziertheit halte ich es für falsch, Thema von Überleitung und Kontrasubjekt zu trennen, besonders, da dieser Kontrasubjektgefährte noch später vorkommt (Takt 15—18, I. Stimme). Wozu übrigens das schematische Abgrenzen eines Themas führen kann: Zliffe²⁾ und Niemann³⁾ endigen das Thema auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes, der Gegensatz heißt also:

Thema

Gegensatz



1) Joh. Seb. Bach. Die Fugen des wohltemperierten Klaviers, partiturmäßig dargestellt von Dr. F. Stade, Leipzig. S. 84.

2) The forty-eighth preludes and fugues of John Seb. Bach, analysed for the use of students by Frederick Zliffe, London. S. 56.

3) Handbuch der Fugenkomposition I. u. II: Analyse von Bach's „Wohltemperiertem Klavier“, Berlin 1923. S. 109 ff.

Dem ersten aus C-dur sehr ähnlich sind die Themen der zweiten C-dur-, der zweiten c-moll- und der ersten D-dur-Fuge des wohltemperierten Klaviers, doch ist bei den zwei letzteren nur die zuerst einsetzende zweite bzw. vierte Stimme Kontrasubjektthema.

Nur halb gehören hierher die Expositionen bzw. Expositionsanfänge der fünften englischen Duverture (Ges.-Ausg. XIII, S. 53), der f-moll- und Es-dur-Fuge des zweiten wohltemperierten Klaviers. Ganz wenig führen die Themalinie weiter die II. und I. Stimme der ersten französischen Suitengigue (Ges.-Ausg. XIII, S. 92).

Die anderen Möglichkeiten, das Kontrasubjekt aus dem Thema zu entwickeln, herauswachsen zu lassen, mit ihm zu verbinden, daneben zu stellen oder von ihm zu trennen, sind in der II. Beilage registriert.

Die Beispiele sind beschränkt auf das wohltemperierte Klavier und so geordnet, daß von der innigsten Verschmelzung von Thema und Gegensatz bei der ersten E-dur-Fuge zu der scharfen Scheidung von beiden in der ersten fis-moll-Fuge eine Linie führt. Man beachte, wie der Gegensatz der zweiten Es-dur-Fuge erst eine reine Fortsetzung der thematischen Linie zu sein scheint, wie dann am Schlusse noch ein kleines, aber typisches Gegensatzmotiv sich bildet; wie ein zweites B-dur- und h-moll-Thema mit seinem Gegensatz so verschliffen ist, daß kein Riß entsteht; wie dann durch andere Notenwerte, selbständige Linien und Rhythmen der Bruch immer stärker wird (erste As-dur-, erste h-moll- und zweite F-dur-Fuge); wie sich weiter quasi-Gegenthemen bilden (zweite As-dur-, erste Cis-dur-Fuge) und endlich der Gegensatz sich völlig ablöst (erste e-moll-, zweite Fis-dur- und fis-moll-Fuge). Das zweite e-moll Thema entwickelt zwei total verschiedene Gegensätze, die aufeinanderfolgen. Das der ersten c-moll-Fuge hat nicht zwei Gegensätze; die Figur:



ist nur Brücke zu dem wirklichen Kontrasubjekt:



Zusammen mit diesem Bindeglied setzt der Gefährte ein, es hat also eine untergeordnete Bedeutung, was von den „Überleitungen“ der ersten Es-, der zweiten G- und H-dur-Fuge nicht behauptet werden kann, da der Gefährte erst mit dem jeweiligen Gegensatz eintritt, zu dem sie hinleiten. Sie haben meist Modulationsfunktion. Bei allen anderen Themen folgt direkt auf das Thema der Kontrapunkt, höchstens kleine „Verschleiffiguren“ wie:



haben beide zu einen.

2. Themenbau.

„Melodie ist Fluß, Bewegungszug, nicht eine Summe einzelner Töne. Bachsche Linie! Bachsche Linearität!“ Woher kommt aber dieses Wegspülen der Taktstrichgitter, Begtragen über Zäsuren, Pausen, metrische Einschnitte, harmonische Verwicklungen und Härten? Warum fühlen wir bei Bach eine „Stimmigkeit“ wie nirgends in der klassischen Musik?

Durch Untersuchungen von Halm¹⁾ und Kurth²⁾, vor allem aber von Schenker³⁾ hat man gelernt, die „Urlinie“ aus einem melodischen Verlauf herauszuschälen, die Töne zu verbinden, „um die es sich dreht“, die den Ausschlag geben für die Gestalt und Gesinnung im Großen. Sie ist die größtmögliche Vereinfachung der Melodik, das Präparat ihres Skeletts, ein ideales Präparat freilich, das nicht nur von Leichen zu machen ist, das sogar selbst lebt.

Bei sämtlichen Jugenthemen ist sie nichts anderes als die Tonleiter, und zwar die Tonleiter in ihren vier einfachsten Erscheinungsmöglichkeiten:

als nur steigende,
 nur fallende,
 steigende und fallende und
 erst fallende, dann steigende Leiter.

Wie hoch sie sich hebt, senkt, hebt und wieder senkt oder senkt und wieder hebt, ist natürlich verschieden.

Ist die Fuge die Hauptform des Bachschen Stils, so ist die diatonische Tonleiter dessen Hauptausdrucksmittel; sie ist der Inbegriff des melodischen Denkens, sie ist ein „musikalisch Ursprüngliches, Ursächliches“, sie ist „die Möglichkeit des melodischen Werdens, der Wille zur melodischen Erscheinung. In ihr ist das grundsätzliche Nacheinander der Töne, und damit die Freiheit von der Harmonie, besser gesagt, die freie Gegensätzlichkeit zur Harmonie geborgen“ (Halm, a. a. O. S. 220); sie ist kein totes Nebeneinander von ein paar steigenden und fallenden Tönen, sie ist unsterblich trotz der

¹⁾ August Halm: Zwei Kulturen der Musik, München 1920.

²⁾ Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bachs melodische Polyphonie, Berlin 1922.

³⁾ Heinrich Schenker: Der Tonwille; Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, Wien-Leipzig 1921 ff.

Mißhandlung, die sie täglich und stündlich von „Übenden“ erfährt. Sie ist ein stärker und schwächer werdender Strom, eine sich hebende und zurücksenkende Welle, eine Flut und Ebbe von Kraft, ein natürliches Ein- und Ausatmen, eine musikalische Systole und Diastole, eine Einheit, die nicht zerschnitten und zerteilt werden darf, sondern nur als Ganzes lebens- und zeugungsfähig ist, das Ideal für eine kontrapunktisch denkende Zeit, auf die kürzeste und einfachste Formel gebracht. Diese simpel scheinende Formel ist in Wirklichkeit so kompliziert und differenziert wie alles Organische, sie ist aber doch so klar für uns, so selbstverständlich, wie nur wieder Organisches sein kann. Der einzelne Ton hat keine Bedeutung: er wirkt im Zusammenhang. Die Leiter kann unvollständig sein, der Bewegungsimpuls, der ihr zugrunde liegt, für den sie nur Normalausdruck ist, kann uns wegtragen auch über große Intervalle, ohne daß wir deshalb einen Bruch empfinden brauchen. Sie kann übergewollständig, chromatisch sein, wenn sich die treibende Kraft des Melos ausgiebiger realisiert als in der diatonischen Skala (auf Streichinstrumenten können die chromatischen Töne noch gezogen werden). Aber immer ist die diatonische Leiter die goldene Mitte, der Ausgleich von zu viel und zu wenig. Deshalb kann sie uns „als Möglichkeit des melodischen Werdens“ nie zuviel werden.

Kurth schreibt in seinem Aufsatz „Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ im Bach-Jahrbuch von 1917, S. 117: Oft sind Themen nichts als vergrößerte Entwicklungsmotive (er versteht darunter einfachste Motivbildungen:



die bei Bach sehr häufig vorkommen). Wir möchten fragen: Sind nicht diese Motive Verkleinerungen der Tonleiter, liegt nicht auch ihnen die Tonleiter zugrunde, könnten wir nicht, Kurths eigene Worte (S. 116 unten) in diesem Sinne verändernd, sagen: Individuelle Themenformen sind Verdichtungen der Tonleiter zu stärkerer Eigencharakteristik. Diese allgemeine Linienbewegung ist bei Bach primär?

Noch einmal möchte ich auch Halm zitieren (a. a. D. S. 219): „Die Tonleiter haben wir von vornherein im Gefühl, sie dient

unserem Verständnis, d. h. dem gefühlsmäßigen Ordnen des Gehörten in ähnlicher Weise wie jene allereinfachsten geometrischen Figuren, nach denen die großen Komponisten unter den Malern ihre Figuren, und Dinge gestellt haben, dazu dienen, unser Auge zu leiten und zu beruhigen, das Bildliche für uns zu sammeln. Das Kunstwerk wie ein körperliches sehend, könnten wir solche Urformen, die, selbst zwar verhüllt, das Ganze tragen, etwa mit dem Rückgrat vergleichen. Die Tonleiter ist zwar so wenig wie das Dreieck ein künstlerisches Geschehen, doch gibt sie diesem Halt. Und ohne daß wir uns dessen bewußt werden müßten, verspüren wir etwas davon, so wie wir das Rückgrat selbst nicht zu sehen brauchen, um von einem Körper den Eindruck zu haben, daß er ein Rückgrat hat: Was wir ja der Haltung und Bewegung auch eines bekleideten Leibes anmerken.“

Wir werden später sehen, wie Bach im Verlauf der Fuge spannt und entspannt. Das Thema ist der Same, der Extrakt der Fuge, die aus ihm entsteht, in ihm als einem Samen liegt im kleinsten Raum alles, was nachher sich auswächst und ausdehnt; also auch das Thema hat seinen Höhepunkt, seine An- und Entspannung. Schematisch stellt das dar die Urlinie der erst steigenden, dann fallenden Themen. Bei deren Umkehrung, den erst fallenden, dann steigenden, ist der Gipfel negativ, d. h. der Tiefpunkt ist Höhepunkt. Die nur fallenden gehören eng zusammen mit den erst steigenden, dann fallenden: Sie setzen gleich mit der Peripetie ein, die Kraftentwicklung, =Steigerung zum Höhepunkt hin liegt sozusagen vor dem Thema. Ebenso gehören die nur steigenden zu den erst fallenden, dann steigenden.

Wir bekommen also zwei große Gruppen, die mit Rücksicht auf die melodische Expansion untergeteilt sind:

a) Jugenthemen mit Höhepunkt (122):

1. auf der Sekunde (4)
2. " " Terz (8)
3. " " Quart (10)
4. " " Quint (16)
5. " " Sext (57)
6. " " Oktav (27),

b) Jugenthemen mit Tiefpunkt (25):

1. auf der Unter-Sekunde (8)
2. " " " :Quart (6)
3. " " " :Quint (1)
4. " " " :Oktav (10).

(Siehe Beilage III.)

Zahlenmäßig sind demnach die Höhepunktthemen denen mit Tiefpunkt weit überlegen. Das hat nicht wunderzunehmen. Ein negativer Höhepunkt kann keine Norm sein. Daß er aber überhaupt möglich ist, ist eine gute Stütze für Kurths Spannungstheorie: Wir hören keine getrennten Schwingungszahlen, sondern wir erleben ein Kräfte-spiel. Daß weiter von den Höhepunktthemen mehr als die Hälfte ihren Gipfel in der Sext haben, hat auch seinen Grund: Bei der Transposition in die Dominant-Tonart braucht der Gefährte ein neues Versetzungszeichen, da der Leitton zum Dominant-Grundton in der Tonikaskala nicht vorhanden ist. Das kann vermieden werden, wenn der Umfang auf ein Hexachord beschränkt und das Subsemitonium umgangen wird, wie in folgenden Typen:

Prim — Sext — Prim
 Terz — Sext — Prim
 Quint — Sext — Prim
 Prim — Sext — Terz
 Prim — Sext — Quint.

Also noch derselbe Grund wie in der Hexachordlehre Guido's von Arezzo. Ja, nicht nur, was Umfang, auch was Thematik selbst anlangt, hat sich vieles aus sehr alter Zeit fortgeerbt; die Fugenthemen sind vielleicht neben dem Choral in Bachs Instrumentalmusik das in der Tradition lebendigste Glied.

Der eckmäßige Einschnitt des Themas Nr. 4 hat für die Themen-anlage keine Bedeutung, ist deshalb in der Urlinie unberücksichtigt. Beil. II

Bei den Themen Nr. 7 und 8 entsteht ein Knick in der Linie deshalb, weil sie modulieren müssen, ohne auf Modulation hin angelegt zu sein, wie beispielsweise Nr. 14 und 15. Die in Klammern gesetzte Version ist die ihnen ursprünglich zuge dachte Urlinie.

Zweimal steigend und fallend ist das Thema Nr. 9. Das zweite Sich-heben und -senken motiviert sich als Auslauf der ersten Linie, die so stark angespannt ist, daß sie diese Kräftebbe fordert. Im Verlauf dieser Fuge bekommen übrigens die beiden Themateile das Recht der Selbständigkeit.

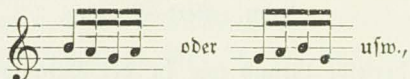
Obwohl Thema und Urlinie nur bei Nr. 2 und 3 genau identisch sind, können wir darauf verzichten, die Urlinie jedes einzelnen Themas zu rechtfertigen, wenn wir die wichtigsten allgemeinen Tatsachen konstatieren, was Einzelheiten Bachscher Melodik angeht.

Der „Gegenschlag“ kommt fast in jedem Thema vor und ist unvergleichlich wichtig für die Verlebendigung der Linie (s. Beil. IVa).

Er kann als einzelner Ton (IV a, 1) oder als Motiv (a. a. D. 2) benutzt werden. Liegt er unter der Hauptlinie, so ist er Antrieb, Sprungbrett zum Höherklimmen (α) oder Schwergewicht, Ballast zum Herunter sinken (β); liegt er darüber, so ist er Abstoß zum Tiefertauchen (γ) oder Zugkraft nach oben (δ).

Melodische Vorausnahme, die wir harmonisch als Vorhalt empfinden, braucht uns nicht lange zu beschäftigen: Das Thema wollte sich losreißen vom Bann der Leiter, muß aber doch warten, bis das Ziel durch jene gefestigt ist (s. Beilage IVb).

Figuration um der Figuration willen gibt es nirgends bei Bach; steht sie im Dienst der Variation, so wird sie doch nicht als unselbständig empfunden; man höre einmal eine „Double“ oder „Variation“ allein! Ebenso gibt es keine Verzierungen, die nur verzieren, verzierlichen; sie haben auch noch als letztes Glied lebendige Kräfte zu versinnlichen. Man denke an den Sinn der Doppelschläge oder doppelschlagähnlichen Schleuderbewegungen:



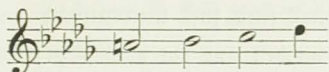
der Kurthschen „Entwicklungsmotive“, der Schneller, Praller und all der gleichartigen, sehr häufig ausgeschriebenen Verzierungen.

Eine Gruppe für sich bilden die Themen der Beilage IVc. Sie sind nicht einheitliche, primär als Ganzes aufzufassende Gebilde, wie sonst alle Jugenthemen, sie sind kombiniert, gewissermaßen in sich selber schon fugiert. Man kann sie imitierend nennen. Es sind zwei Stimmen, deren zweite die erste mehr oder weniger wörtlich nachahmt. Nebeneinander gestellt heißen die imitierten Motive:

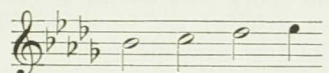
Nr. 1 und 3 schließen mit dem zum zweiten Male gebrachten „thematischen Motiv“, Nr. 2 hat noch eine einstimmige Kadenzbildung:



Bei Nr. 3 ist nun schon die „erste Stimme“ in sich imitierend, und zwar ist:



als Nachahmung von:



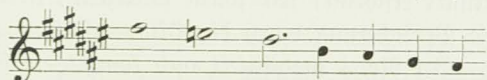
zu verstehen. So kann man den weiteren Verlauf als viermaliges Sitat dieses kleinsten thematischen Motivs bzw. seiner Umkehrung:



auffassen, das denn im ganzen Thema nicht weniger als sechsmal vorkäme.

Hier sind also ausnahmsweise die Beziehungen der Themen auf sich selbst das allein Konstruktive. Nun gibt es Themen, bei denen thematisches Motiv und Tonleiter miteinander kämpfen, bei denen durch die Spannung zwischen diesen beiden Kräften die Kohäsion gesteigert wird (s. Beilage IVd).

Vielleicht das schönste Beispiel dafür ist das Thema der zweiten Fis-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier (Nr. 1). Die Hauptlinie heißt klar:



gegen sie protestieren die Motive (a):



und ihre Umkehrung (b):



Auf einem anderen „Entwicklungsmotiv“ beruht Nr. 2. Bei Nr. 3 ist dieses ein Sekund-, bei Nr. 4 ein Quartschritt.

Man muß sich aber klar sein, daß alle diese Mikrokosmen von Motiven untergeordnet sind dem Thema, das sie trägt und hält, und damit freilich sich selbst erhält. Die kleinere Kraft ordnet sich der größeren bei, ohne sie zu stören, nur um sie deutlicher und einheitlicher zu machen.

Solche Beziehungen gliedern und formen die Bachschen Themen. Dadurch gibt es absolut nichts mechanisch Akzentuierendes; Rhyth-

mit und Metrik sind Funktionen der Melodik oder besser: Melodik, Rhythmik und Metrik sind fast untrennbar.

Eine Ausnahme machen nur ein paar Themen (IVe), bei denen Metrum und Melos Gleichberechtigung haben. Das ist typisch konzertmäßig, nur *cum grano salis* klassisch zu nennen. Denn nie sind Themen zerrissen oder zerklüftet wie so oft bei Mozart. Wenn schon die Form der normalen Fuge Kontraste ausschließt, so tut es umso mehr das immer einheitliche Thema. Pausen haben auch hier nichts Trennendes, sie erhöhen, stauen nur die melodische Spannung.

Daß Bach häufig den Schlußton eine Oktave tiefer setzt, trotz des eigentlich verpflichtenden Leittons, ist bekannt.

Zum Beispiel in der Solo-Violinpartita I (Double der Bourée, Ges.-Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 18), der Sonate II (Allegro, a. a. V. S. 25) oder in den Solo-Violoncellosuiten I (Menuet II, a. a. V. S. 63) und III (Courante, 1. Teil, a. a. V. S. 71).

Wir empfinden deshalb absolut keinen Bruch, da wir mit dem geistigen Ohr eine Oktave höher hören, wir haben nur eine stärkere Schlußempfindung. Nun kann Bach diese „Oktavversetzung“ nicht nur beim letzten Schlußton, sondern auch bei einer ganzen Kadenzfloskel wirken lassen (IVf Nr. 2), ohne zu wollen, daß die Linie geknickt erscheint: wir sollen umdenken, übersetzen. Bei Nr. 3 ist die Veränderung durch die Oktavverschiebung schon einschneidender. Bei Nr. 4 modifiziert und kompliziert sie die ganze Themengestalt. Von viel geringerer Bedeutung ist die Versetzung des ersten Anfangs bei Nr. 1.

Wie ist die Oktavverschiebung bei den Fugenthemen zu erklären? Schlußgefühlverstärkung will sie bestimmt nicht sein. Bei Nr. 1 bis 3 hat sie den Umfang der Themen zu beschränken: Eine Fuge darf die Stimmen nicht dauernd sich kreuzen lassen, sie wird so verworren und unverständlich, für Orgel und Klavier auch fast unspielbar. Die Gestalt dieser Themen leuchtet als zweckmäßig vollkommen ein. Bei Nr. 4 dagegen hat diese Technik zu komplizieren, hat sie uns Rätsel aufzugeben, die ganz einfache Linienführung zu verlebendigen, das Thema mutwillig und feck zu machen; man beachte, wie Bach hier die Sprünge ausfüllt, aus einer einstimmigen Linie eine schein-zweistimmige macht, die aber doch wieder einstimmig ist.

Bei manchen Themen hat der Kopf noch keine lineare Bedeutung: er ist nur Vorbereitung, harmonische Fixierung für das, was kommt.

Die melodische Kraft ist noch frei schweifend, noch nicht „eingespannt“, es wird der Ansatzpunkt erst gesucht (IVg Nr. 1 und 2); doch kann auch das Melodische erst erstarken, aus dem Harmonischen sich herausentwickeln (Nr. 3). Immer wird das Thema aber tonal eindeutig festgelegt durch diese „Ansätze“.

Bei Nr. 1 nur durch die Tonika, bei Nr. 2 durch Tonika und Dominante, bei Nr. 3 durch Tonika und Unterdominante. Die Klammern zeigen die Länge der Ansätze.

Bei den zwei- (drei-) stimmigen Themen möchte ich unterscheiden zwischen solchen, deren 2. Stimme einen Ton (meist den Grundton der Tonika oder Dominante) festhält, und solchen, deren 2. Stimme selbständige Bewegungsfreiheit hat. Mögen jene Orgelpunktthemen heißen im Unterschied zu den wirklich zweistimmigen.

Die Beispiele unter IVh sind so geordnet, daß von der einmaligen flüchtigen Berührung des Grundtons in der f-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers zur besessenen Reperkussionswut der d-moll-Orgel-Toccata (Ges.-Ausg. XV, S. 269) eine Linie führt. Das letzte Thema steht zwischen Orgelpunkt- und Real-zweistimmigkeit.

Die wirklich zwei- (drei-) stimmigen scheiden sich vierfach (IVi).

Bei Nr. 1—2 ist nur der erste Teil zwei- bzw. drei- (Nr. 2) stimmig. Bei Nr. 3 ist es der Schluß. Die zweite Stimme des Themas Nr. 4 hat keinen melodischen Zusammenhang, es ist keine große Linie in ihr, es sind melodische Splitter sozusagen, die die Linie im großen zu heben oder zu senken, bzw. ihre Hebung oder Senkung auszubalancieren, im einzelnen zu motivieren haben, daß also dieser Fall vielleicht gar nicht zu den zweistimmigen gerechnet werden dürfte.

Überhaupt müssen wir gestehen, daß man eine Grenze zwischen einstimmigen, Orgelpunkt- und real-zweistimmigen Themen eigentlich nicht ziehen kann, daß Zweistimmigkeit nur konsequente Anwendung der Gegenschlagstechnik bedeutet, die ja auch bei „einstimmigen“ Themen sehr häufig, nur nicht so stark benützt ist. So ist es auch einleuchtend, daß hier die zweite Stimme der zweistimmigen Themen absolut Funktion der ersten ist, daß sie gar keine Eigenexistenz führt, nur die Hauptlinie zu unterstreichen hat.

Durchgeführt sind die zweiten Stimmen bei Nr. 5—8. Drei- oder gar vierstimmig, bzw. zwischen Zwei- bis Vierstimmigkeit

schwankend sind Nr. 9—10. Wichtig ist, wie sich die beiden Linien zueinander verhalten. Man muß hier unterscheiden zwischen Additions- und Kontrast-Steigerung der Bewegung durch die zweite Stimme.

Ein Prototyp der einen ist Nr. 8, wo beide Linien einfach parallel in Serten laufen, für die andere Nr. 7, wo die zwei Bewegungen aus einem Ton entspringen und sich gegenseitig steigern, d. h. immer höher bzw. tiefer stoßen, oder Nr. 5 und 6, bei denen zwei zuerst getrennte, gleich zu Anfang hochgespannte Linien in einen Ton münden. Daß die zweite Stimme genaue Umkehrung der ersten ist, kommt mehrmals vor. Nr. 6 haben wir übrigens früher als Kontrasubjektthema bezeichnet. Der weitere Verlauf heißt vereinfacht:



so daß die Stimmen sich kreuzen und eine schöne Ausgeglichenheit entsteht mit b als Angelpunkt:



Da die dritten (fünften) Teile der Zwei- (Drei-) themenfugen Doppel- (Tripel-) fugen sind (näheres s. u.), so können wir das Verhältnis von erstem und zweitem (drittem) Thema und Thema und (erstem und zweitem) Gegenthema dieser vier Spezies zusammen behandeln (s. Beilage V). Es ist extensiv dasselbe, wie das der ersten und zweiten Stimme bei zweistimmigen Themen von normalen Fugen intensiv. Alles, was da gesagt wurde, gilt also auch hier. Die zweiten Themen sind Funktionen der ersten, man hat zu unterscheiden zwischen Additions- (Nr. 1) und Kontrast- (Nr. 2—3) steigerung der Bewegung durch das zweite Thema. Diese ist wie früher zahlenmäßig jener überlegen. Daß alle diese Themen absolut einstimmig sind, hat nicht wunderzunehmen, da ein in sich zweistimmiges Thema mit einem zweiten (Gegen-) Thema kein Thema mehr, sondern schon eine ziemlich komplizierte Kombination ist.

Das Verhältnis der zweiten oder Gegen-Themen, die Umkehrungen oder Verkleinerungen des ersten sind, zu diesem wird aus den betreffenden Analysen weiter unten ersichtlich.

II. Teil.

Das Thema als Funktion der Durchführung.

Zunächst müssen wir versuchen, die verschiedenen Formtypen der Fuge klarzustellen.

Als Beispiel einer normalen Fuge stehe hier die Analyse der g-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier:

Exposition, Takt 1—8 (2. 1. 4. 3. [Stimme mit dem Thema]).

Zwischenspiel, Takt 8—12.

Zweite Durchführung, Takt 12—19 (2. 4. 1. $\overline{4. 2.}$)

Zwischenspiel, Takt 19—20

Dritte Durchführung, Takt 20—24 (4. 1. 2.)

Zwischenspiel, Takt 25—28

Vierte Durchführung, Takt 28—34 (1. 3. 4. $\overline{2. 3.}$).

Eindeutig Doppelfuge wollen wir nennen eine Fuge, bei der sofort mit dem Thema ein Kontrasubjekt einsetzt, das beibehalten wird, das dem Thema aber an melodischer Kraft und so an Wichtigkeit für die Fugentwicklung nachsteht.

Als Beispiel diene das e-moll-Duett für Klavier (Ges.-Ausg. III, S. 242.):

Erste Durchführung, Takt 1—13 (Thema: 1. 2.
Gegenthema: 2. 1.)

Zwischenspiel, Takt 13—18.

Zweite Durchführung, Takt 18—41 (1. 2. 1.
2. 1. 2.)

Zwischenspiel, Takt 41—46.

Dritte Durchführung, Takt 46—73 (2. 1. 2.
1. 2. 1.).

Man könnte einwenden, es sei doch nicht so wichtig, daß gleich ein Kontrapunkt beim Thema stehe. Nach dem Eintritt des Gefährten sei dann doch kein Unterschied mehr zwischen dieser Fuge und einer gewöhnlichen. Bei mehr als zweistimmigen Fugen tritt aber ein Kontrapunkt zum Kontrasubjekt hinzu, der bei der gewöhnlichen Fuge später oder nicht käme. Außerdem: bei allen Doppelfugen ist das Thema beschränkt, das Kontrasubjekt gesteigert in seiner Selbständigkeit.

Statt eines selbständigen Gegenthemas kann die Rolle eines solchen die Verkleinerung, Umkehrung oder Umkehrung und Verkleinerung des Themas übernehmen. Ein Beispiel dafür ist Nr. 6 aus der Kunst der Fuge.

Keine Doppelfuge ist die h-moll-Invention (Ges.-Ausg. III, S. 18.), bei der der erste Themeneinsatz von einem Generalbaß gestützt wird, der absolut keine thematische Bedeutung hat. Von Takt 3 an ist sie eine normale zweistimmige Fuge. Diese Art möchten wir Fuge mit anfänglicher Baßstütze nennen; da das Vorhandensein der Stütze von einer gewissen Schwäche, einer melodischen Unselbständigkeit des Themas zeugt und damit die Form des Ganzen nicht charakteristisch sein muß, schließen wir solche Fälle aus unserer Betrachtung aus.

Die anfängliche Baßstütze, die mit dem Einsatz der tiefsten Stimme verschwindet, kann bei Durchführungen wiederkehren, ohne dadurch aber Bedeutung für die Fugenthematik zu bekommen. Ein Beispiel für eine solche Fuge mit wiederkehrender Baßstütze ist die G-dur-Sinfonie (a. a. D. S. 32. Takt 1—5 und 20—22).

Zu entscheiden, ob eine Linie nur Stützbaß oder melodisch wichtig, ist nicht immer leicht, oft nicht möglich, da Bach beides miteinander willentlich verquicken kann. In der d-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 23) ist die Führung des ersten Baßtaktes generalbaßmäßig, im zweiten Takt aber kann man die Wendung:



als Imitation der ersten Stimme:



ansehen. Die Kadenzformel (Dominante-Tonika) ist wieder rein harmonisch gedacht, also überwiegender Stützbaß. Daß der Stützbaß bei seiner Wiederkehr modifiziert sein kann, ohne dadurch in seiner melodischen Bedeutung zu wachsen, zeigt die a-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 38, Takt 21 ff.). Bei der dritten Stimme der e-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 28) haben die zwei ersten Achtel nur Einleitungsbedeutung wie bei der Es-dur-Invention (a. a. D. S. 6) die zwei ersten Viertel. Doch ist die weitere Linie:



als Kontrasubjekt aufzufassen, ist die Sinfonie, zum mindesten ihre Exposition, doppelfugemäßig? Ist es reiner Stützbaß, der nicht weiter verwendet wird, zum mindesten nicht in den zwei oberen Stimmen? Nun, es ist weder ein beibehaltenes Kontrasubjekt, da es nirgends vollständig wiederkehrt, noch ist es reiner Stützbaß, da es z. B. in der zweiten Stimme (Takt 7—11) teilweise benützt wird. Die ersten zwei Baßtakte der f-moll-Sinfonie (a. a. D. S. 30) haben zwar trotz ihrer Chromatik, besonders

durch die 4 Achtel des zweiten Taktes, ebenfalls noch Stützcharakter, doch sind sie ganz streng beibehalten, in den oberen Stimmen auch durchgeführt. Solche zweifelhaften Fälle wie die c-moll-Sinfonie wollen wir weiterhin unberücksichtigt lassen.

Fugen mit anfänglicher und wiederkehrender Bassstüze sind wohl zu unterscheiden von Fugen mit durchlaufendem Generalbass. Diese kommen besonders vor in Vokal- und Kammermusikwerken für größere Besetzung. Ein Mittel Ding von beiden treffen wir häufig in den Violinsonaten mit obligatem Klavier: der Generalbass beteiligt sich ab und zu an dem thematischen Leben, er ist nicht durchlaufend und nicht nur einleitend. Violinfuge mit durchbrochenem Generalbass und eine d-moll-Sinfonie können in ihrer Gestalt sehr ähnlich sein, doch ist ihr Ursprung gänzlich verschieden. Die einen sind kontrapunktisch durchsetzt, doch ursprünglich homophoner Art, die andere ist durch Homophonie zerlegt, doch ursprünglich kontrapunktisch linear. Die Form und Thematik dieser Halb- oder Garnichtfugen kommt noch weniger für uns in Betracht.

Bei einer Tripelfuge müssen nach unserer Definition von Doppelfuge gleich mit oder vor dem Thema zwei Kontrasubjekte einsetzen.

Dies ist allein bei der siebenten Fuge aus der Kunst der Fuge (Ges.-Ausg. XXV, 1. Lief. [vgl. auch Ges.-Ausg. XLVII]) der Fall, und zwar ist sie Tripelfuge auf genau dieselbe Weise, wie Nr. 6 Doppelfuge wurde: sie nimmt als erstes Gegenthema die einfache, als zweites die doppelte Verkleinerung des Hauptthemas. Sie ist übrigens nur als Steigerung der vorausgehenden Fugen zu verstehen.

Eine Kombination von normaler Fuge und Doppelfuge, eine Doppelfuge, die Thema (1. Thema) und Gegenthema (2. Thema) erst je für sich als selbständige Fuge behandelt, möchten wir Zweithemenfuge heißen.

Ein Beispiel: Die c-moll-Fuge IV für Orgel (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 94):

- I. 1. Thema, Takt 1—37
- II. 2. Thema, „ 37—70
- III. Kombination von 1. und 2. Thema, Takt 70—104.

Eine Dreithemenfuge ist demnach Kombination von normaler, Doppel- und Tripel-Fuge: ein Hauptthema und ein 1. Gegenthema bilden eine Zweithemenfuge, eine 2. Zweithemenfuge ohne Exposition des Hauptthemas, die als schon bekannt überflüssig ist, bringt das 2. Gegenthema erst für sich, dann mit dem Hauptthema zusammen. Die letzte Synthese endlich ist Tripelfuge.

Als Beispiel die fis-moll-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier:

A, Takt 1—20	I. 1. Thema,	Takt 1—20
B, " 20—37	II. 2. Thema,	" 20—29
	III. 1. + 2. Thema,	" 29—37
C, " 36—55	IV. 3. Thema,	" 36—52
	V. 1. + 3. Thema,	" 52—55
D, " 55—70	VI. 1. + 2. + 3. Thema,	" 55—70.

Zwei- und Dreithemenfugen sind aber etwas ganz anderes als Fugen mit zwei und drei successiv auftretenden Kontrasubjekten. Bei ihnen wird der zweite bzw. dritte Gegensatz erst nach der ersten Durchführung oder später eingeführt, nicht allein, wie bei den Zwei- bzw. Dreithemenfugen das zweite bzw. dritte Thema, sondern gleich in Verbindung mit dem Thema. Er hat keine selbständige thematische Bedeutung, er ist nur eine Funktion des Themas, das er freilich neu beleben und aufleben lassen kann.

Ein Beispiel für eine Fuge mit zwei successiven Kontrasubjekten ist die H-dur-Fuge des zweiten wohltemperierten Klaviers. Die überkomplette erste Durchführung endigt Takt 27. Das erste Kontrasubjekt liegt Takt 5 bis 10 im Bass. Die melodische Linie im Bass weiterhin, Takt 10—14, ist nicht etwa ein zweiter Gegensatz zum Thema, sondern ein Kontrapunkt zum Gegensatz. Sie kommt auch in der ganzen Fuge nur zweimal vor. Das wirkliche zweite Kontrasubjekt annulliert mit seinem Auftreten Takt 28—30 das erste und wird bis zum Schluß beibehalten, gewinnt aber nie selbständige Bedeutung.

Die cis-moll-Fuge des ersten Teils ist eine Fuge mit drei successiven Kontrasubjekten.

Exposition bis Takt 17. Zweite Durchführung bis Takt 35. Takt 35 Einführung des zweiten Kontrasubjekts zusammen mit dem Hauptthema. Takt 49 Auftritt des dritten Gegensatzes, ebenfalls unselbständig, obwohl er einen eigenen Kontrapunkt bekommt (Takt 67 in der 1., 69 in der 2., 71 in der 1., 103 in der 1. Stimme).

Mag man den zweiten, hauptsächlich aber den dritten Gegensatz für eine Teilumbildung des ersten Gegensatzes erklären, man muß doch zugeben, der Einsatz der beiden Kontrasubjekte wird als neues Geschehen im Verlauf der Fuge empfunden. Wieder ist der erste Gegensatz von den beiden neuauftauchenden verdrängt worden.

Eine besondere Stellung nimmt die A-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier ein. Die eigentlich ungliederbaren ersten zwanzig Takte sind nur aus dem Thema heraus entwickelt. Sie haben keine greifbare Gegensatzbildung, erst Takt 23 tritt das eigentliche Kontrasubjekt auf, verbindet sich mit dem Thema in mannigfacher Weise, verschwindet 42—48 wieder, erscheint endlich Takt 49—54 noch einmal, wenn auch in Teilbildungen. Man könnte diesen Ausnahmefall eine Fuge mit verspätetem ersten Kontrasubjekt nennen.

Zwischen den Zwei- und Dreithemenfugen einerseits, sämtlichen Doppel- und Tripelfugenarten und den Fugen mit zwei und drei successiv eintretenden Kontrasubjekten andererseits besteht ein prinzipieller Gegensatz. Diese sind von vornherein monistisch, jene anfänglich dualistisch oder gar dreigeteilt und dann erst monistisch kombiniert, dem Geist der Fuge eigentlich nicht direkt entsprechend. Bach hat auch relativ wenig Zwei- und Dreithemenfugen geschrieben. *(beendet aber damit s. Schaffen!)*

Ebenso wie das Gegenthema einer Doppelfuge die Umkehrung des Hauptthemas sein kann, kann das zweite Thema einer Zweithemenfuge die Umkehrung des ersten sein. So gehören also sämtliche Fugengiguen hierher. Wirkliche Zweithemenfugen sind aber nur diejenigen, deren dritter Teil eine Synthese der beiden erst isolierten Themen ist.

Das ist nicht der Fall bei den Giguen der 5. englischen (Ges.-Ausg. XIII, S. 66), der 5. französischen (a. a. D. S. 118), der 3. deutschen (Ges.-Ausg. III, S. 80) Suite und der a-moll-Klaviersonate (Ges.-Ausg. XLII, S. 39): es sind Zweithemenfugen ohne Kombinationsteil. Weil unvollendet, zählt auch die kleine c-moll-Fuge hierher (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 154).

Das erste Thema allein, ohne das zweite, bringen die Giguenschlüsse der 3. englischen (Ges.-Ausg. XIII, S. 39), der 6. deutschen (Ges.-Ausg. III, S. 133) Suite und des Orgelpastorales (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 140), weiter der letzte Teil der c-moll-Orgelfuge I (Ges.-Ausg. XV, S. 132): Zweithemenfugen mit Reprise an Stelle von Kombination.

Nichts anderes als eine Reprise können ferner die Zweithemenfugen bringen, die eine Nichtfuge als Mittelteil haben, auf die also der Terminus Zweithemenfuge nur halb paßt. Es gehören hierher: die c-moll-Orgelfuge II (Ges.-Ausg. XV, S. 224) mit einer Invention, das F-dur-Klavierduett (Ges.-Ausg. III, S. 245) mit einem Kanon und die Ouverturenfugen der 6. engl. (Ges.-Ausg. XIII, S. 68), der 4. deutschen (Ges.-Ausg. III, S. 82) und der für sich stehenden h-moll-Suite (a. a. D. S. 154) mit Konzertsätzen.

Bestimmt eine normale Zweithemenfuge wäre Nr. 9 aus der Kunst der Fuge, wenn nicht das erste Thema als schon bekannt vorausgesetzt werden dürfte (durch die 1., 2., 5.-7. Fuge) und sie so gleich mit der Exposition des 2. Themas beginnen könnte. Den Beweis für die Berechtigung der Annahme, der 1. Teil sei weggelassen, bringt absolut schlagend die 14. Fuge, die „Variante zu Nr. 10“. Sie entspricht den Takten 23-120 der 10. Fuge ganz genau bis auf die ersten 4 Takte, wo bei dieser ein Kontrapunkt den Übergang vermittelt und die 2. Stimme die 1. leicht imitiert.

Die Fuge Nr. 8 aus der Kunst der Fuge schiebt vor ihren Kombinations- teil noch eine Reprise des 1. Themas (Takt 125-135).

Die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge ist unvollendet. Sie wäre wahrscheinlich eine Dreithemenfuge geworden. Takt 1–193 können wir hier als selbständige Zweithemenfuge miteinbeziehen.

Die große Es-Dur-Orgelfuge (Ges.-Ausg. III, S. 254) ist eine doppelte Zweithemenfuge, d. h. sie exponiert und kombiniert mit dem ersten Thema nach dessen Durchführung zwei verschiedene Themen, ohne alle drei Themen zum Schluß zu vereinigen. Sie ist demnach fünfteilig:

A (4/2), Takt 1–37	I. 1. Thema, T. 1–37
B (6/4), „ 37–82	II. 2. „ T. 37–59
	III. 1. + 2. Th., T. 59–82
C (12/8), „ 82–117	IV. 3. Th., T. 82–93
	V. 1. + 3. „ T. 93–117.

Eine Verschachtelung zweier Zweithemenfugen ist die 11. Fuge aus der Kunst der Fuge. Die eine stellt zwei Themen (I.=a, II.=c) auf, die sie kombiniert. Die zweite behandelt ihr umgekehrtes Thema als zweites (b) und kombiniert Urgestalt und Umkehrung. Eine Antithese von a und c erfolgt in zwei besonderen Durchführungen. Es ist dies ein äußerst kompliziertes Gebilde, das nur durch die vorausgehende, ihr verwandte 8. Fuge verständlich ist.

Die Termini Führer und Gefährte sind bekannt.

Wir werden später sehen, daß wir mit diesen Bezeichnungen bei den Expositionen der komplizierteren Fugen und bei den späteren Durchführungen der meisten Fugen nicht mehr auskommen. Oft steht der Gefährte, wenn er vorher in der Oberquinte, bzw. Unterquarte gebracht wurde, in der Oberquarte bzw. Unterquinte; wenn er früher in der Oberquarte bzw. Unterquinte kam, in der Oberquinte bzw. Unterquarte. Ich möchte diese neue Versetzung Nebengefährte heißen. Als Abkürzung verstehe man

für Führer	a,
für Gefährte	b,
für Nebengefährte	c. (Verhältnis v. b)

Häufig kommt ferner die Versetzung des Führers in seine Paralleltonart (Tp = Tonikaparallele) vor (d), des Gefährten in seine Paralleltonart (Dp = Dominantparallele oder Sp = Unterdominantparallele) (e), weiter die Versetzung des Nebengefährten in seine Paralleltonart (Sp oder Dp) (f). Seltener ist der Gefährte des Gefährten (\mathcal{D} = Wechseldominante oder \mathcal{S} = doppelte Unterdominante) (g) und der Nebengefährte des Nebengefährten (\mathcal{S} oder \mathcal{D}) (h). Noch andere Versetzungen sind mit i, die Veränderung der Themen mit x gemeint.

Daß man abc als Grundformen, def als Parallelversetzungen und ghi als entferntere Bildungen zusammenfassen kann, leuchtet ohne weiteren Kommentar ein.

Wir müssen beim Bau der Durchführungen unterscheiden zwischen Anlage in Reprisenform und Spiegelform, natürlich in Bezug auf das Thema. Bei der einen kommt ein Zusammenschluß zustande durch Wiederholungen, z. B.: a b a b, bei der anderen bezieht sich

alles auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, z. B. a b a b a; wenn wir diese Grundformen umstellen und weiter noch c einführen, so sind damit die Bauformeln für die allermeisten Durchführungen, insbesondere die Expositionen, gegeben; statt abc können natürlich ebenso gut die Parallelversetzungen def oder auch die entfernteren Bildungen ghi stehen.

Reprisenformen:

b a b a
 a c a c
 c a c a
 c a b c a b
 b a c b a c

usw.

Spiegelformen:

a b a
 b a b
 b a b a b
 a c a
 c a c
 a c a c a
 c a c a c
 b a c a b
 c a b a c

usw.

b und c dürfen sich auch auf einander beziehen, da ja beide Gefährten eines Führers sind, z. B.: a b a c a

Ebenso e und f.

Der Kern der Spiegelform kann auch doppelt oder dreifach sein, wenn er nur in sich einheitlich ist, z. B.:

a d e a a b f e d b a

oder vollständig fehlen: a b c a

Bei der Reprisenform darf zwischen erster Aufstellung und Wiederholung ebenfalls ein fremder Mittelteil sein: $\overbrace{a \quad b \quad d \quad e \quad a \quad b}$.

Kommen in ein und derselben Durchführung Grundformen und Parallelversetzungen oder (und) die entfernteren Bildungen vor, so können sich weiterhin abc, def und ghi aufeinander beziehen. Endlich stehen sogar ad, be, cf als Parallel-, bg und ch als Dominantversetzungen in engerem Verhältnis zueinander.

Wenn am Schluß noch ein überzähliger Führer oder Gefährte steht, ist dies ungefähr dasselbe wie ein Trugschluß oder eine andere Schlußdehnung bei einer Periode: eben Schlußbegründung.

Als Beispiele mögen hier folgen

für die Spiegelform:

- II. Wohlst. Klavier, Fuge in Fis-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad b \quad a}$
(T. 64-84)
- I. Wohlst. Klavier, Fuge in Es-dur, III. Durchf.: $\overbrace{b \quad a \quad b}$
(T. 26-37)
- Ges.-Ausg. XXXVI, S. 159, Fuge in C-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad b \quad b \quad a}$
(T. 23-36)
- I. Wohlst. Klavier, Fuge in b-moll, IV. Durchf.: $\overbrace{a \quad (\underline{bc}) \quad a \quad (\underline{bc}) \quad a}$
(T. 67-75)
- I. Wohlst. Klavier, Fuge in a-moll, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad a \quad b \quad b \quad a \quad a}$
(T. 27-40)
- Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 40, Fuge in g-moll, II. Durchf.: $\overbrace{a \quad c \quad a}$
(T. 26-45)
- II. Wohlst. Klavier, Fuge in A-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad c \quad b \quad a}$
(T. 16-29)
- Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 111, Fuge in G-dur, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad b \quad e \quad a}$
(T. 55-86)
- II. Wohlst. Klavier, Fuge in dis-moll, III. Durchf.: $\overbrace{a \quad e \quad f \quad a}$
(T. 27-35)
- Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 46, Fuge in B-dur, II. Durchf.: $\overbrace{(a) \quad a \quad (e) \quad d \quad b}$
(T. 26-56)
- II. Wohlst. Klavier, Fuge in dis-moll, II. Durchf.: $\overbrace{c \quad d \quad f \quad a}$
(T. 15-24)
- Kunst der Fuge Nr. 2, Fuge in d-moll, III. Durchf.: $\overbrace{d \quad c \quad f}$
(T. 45-57)
- Ges.-Ausg. XLII, S. 43, Fuge a. d. Son. in C-dur, II. Durchf.: $\overbrace{e \quad d \quad f}$
(T. 35-53)
- Mus. Opf., II. Ricercar (Ges.-Ausg. XXXI, 2. Lief.
II. Durchf.: $\overbrace{b \quad c \quad d \quad h \quad b \quad a}$
(T. 48-103)
- Ges.-Ausg. XXXVI, S. 191, Capriccio in B-dur, IV. Durchf.: $\overbrace{g \quad i \quad (g)}$,
(T. 16-19)

für die Reprisenform:

Kunst der Fuge Nr. 2, Fuge in d-moll, II. Durchf.:	a b a b
(Z. 23-42)	
Gef.-Ausg. XV, S. 122, Fuge in A-dur, II. Durchf.:	b a b a
(Z. 49-85)	
I. Wohlft. Klavier, Fuge in As-dur, III. Durchf.:	a d c f
(Z. 27-33)	
Gef.-Ausg. XXXVI, S. 191, Capriccio in B-dur II,	e i e i
III. Durchf.:	
(Z. 11-16)	
Gef.-Ausg. XXXVI, S. 191, Capriccio in B-dur II,	g i g i
II. Durchf.:	
(Z. 6-11)	

Weitere Beispiele kann man sich leicht selbst bilden. Die Zahl der gegebenen steht ungefähr im gleichen Verhältnis zur Anwendung der Spiegel- und Reprisenform überhaupt. Jene ist auch für die in der Ausdehnung doch begrenzten Durchführungen brauchbarer und schlußkräftiger. Daß die Reprisenform im Großen häufiger angewandt ist, wird dann der III. Teil zu zeigen haben.

1. Die Expositionen.

Die Behandlung der Expositionen scheidet sich in sich dreifach; je nachdem sie einer normalen, einer Doppel- oder Tripelfuge, einer Zwei- oder Dreithemenfuge angehören.

Die Exposition bei normalen Fugen.

Durchführung bedeutet höchste Verselbständigung jeder beteiligten Stimme, bedeutet aber auch Form der höchsten Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Die Verselbständigung verlangt successiven Eintritt der Stimmen mit dem Thema, Beantwortung des Themas auf einer anderen Stufe, verbietet sflavische Imitation in der Oktave. Die Einheitlichkeit will Beständigkeit in der Tonart, verzichtet auf starke Modulation, besonders in der ersten Durchführung auf ein zu weites Sich-entfernen von dem einmal hingestellten Thema. Als Kompromiß von großer künstlerischer Weisheit, als wirklich goldene Mitte zwischen diesen beiden Polen wurden denn für die Exposition die Gesetze gefunden:

Das Thema wird von einer I. Stimme allein aufgestellt, eine II. imitiert es in der Quinte als dem konsonierendsten Intervall, dem Grundton der zwei verwandtesten Tonarten. Die III. nimmt wieder

Bezug auf die I., die IV. auf die II., kommt eine V. und VI. hinzu, so gleicht die V. der III. und I., die VI. der IV. und II.

Fast alle Bach'schen Fugen lassen in der Exposition den Führer vom Gefährten, diesen wieder vom Führer ablösen u. s. f.

Die Violinfugen in g_2 und a -moll (Ges.-Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4 und 20) haben die Ordnung Führer — Gefährte — Gefährte, höchst wahrscheinlich mit Rücksicht auf den Umfang des Instruments, für das sie geschrieben sind. Ebenso die Fuge der d -moll-Klaviersonate (Ges.-Ausg. XLII, S. 4) als Übertragung der a -moll-Violinfuge, dann die Klavierfughetta in d -moll (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 107) und die erste Fuge der fis -moll-Toccatà (Ges.-Ausg. III, S. 313), bei denen ein Grund für diese Ordnung nicht geltend zu machen ist. Führer — Gefährte — Gefährte — Führer folgen in der C -dur-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers aufeinander, Führer — Gefährte — Führer — Gefährte — Gefährte in der c -moll-Orgelfuge II (Ges.-Ausg. XV, S. 224). Nur einmal kommt der Gefährte vor in den Expositionen der vierstimmigen Fugen aus f_2 und fis -moll im ersten wohltemperierten Klavier: Führer — Gefährte — Führer — Führer. Die d -moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 149), die Übertragung der Violinfuge, hat die Expositionsordnung: Führer — Gefährte — Gefährte — Führer — Führer.

Was für die ganze Exposition gilt, gilt im besonderen für den Führer selbst: Einheit in der Tonart. Nur zur Dominante kann er modulieren, zur Unterdominante führt nur ein Bach'sches Fugenthema, und zwar das eines Jugendwerks: der kleinen e -moll Klavierfuge (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 155). Meist bleibt der Führer in der Tonika (s. Beilage VI A), dann steht der Gefährte in der Dominante (VI A a) oder seltener in der Unterdominante (VI A b), aus der er entweder selbst oder aus der der nächste Führer zurückmoduliert. Geht aber der Führer zur Dominante (VI B), so hat im allgemeinen der Gefährte zur Tonika zurückzumodulieren, wobei er meist aus der Oberquint (bzw. Unterquart) zur Oberquart (bzw. Unterquint) springt (VI B c). Es kommt aber auch Modulation bis zur Wecheldominante vor (VI B a), oder der Gefährte steht von Anfang an in der Oberquart (bzw. Unterquint) des Führers (VI B b).

Die Transposition des Gefährten in die Oberquint (bzw. Unterquart) oder Oberquart (bzw. Unterquint) ist oft nicht wörtlich mit Rücksicht auf die Haupttonart, die unterstrichen werden soll, und zwar durch die möglichst häufige Zitterung ihrer Haupttöne, des Grundtons und der Quint. Nach gewohnter Terminologie mag die genaue Versetzung reale, die der Tonart wegen modifizierte

tonale Beantwortung heißen. Die Exposition der Orgelfuge in A-dur (Ges.-Ausg. XV, S. 122) ist sowohl real als tonal.

Die tonale Beantwortung ändert sehr häufig nur den Auftakt, bei auftaktlosen Themen die Kopfnote, doch wird auch der ganze Anfang eines Themas modifiziert.

Interessant ist bei den von der Oberquint (Unterquart) zur Oberquart (Unterquint) springenden Themen (VI B c), wie die Rückung sich vollzieht: bei einigen ganz heimlich, erst zum Schluß, bei anderen bei einem größeren Sprung, bei anderen wieder nach einer Pause.

Die Stellen sind mit \lfloor bezeichnet.

Die Hauptmasse der Themen moduliert nicht bei der Aufstellung und setzt den Gefährten in die Oberquint (bzw. Unterquart). Tonal und real halten sich ungefähr die Waage. Über statistische Einzelheiten orientiert die Beilage.

Außer den tonalen Modifikationen gibt es leichte Abweichungen des Gefährten vom Führer in Bezug auf Accidentien und Diastematik, die wir hier übergehen können.¹⁾ Ganz selten, meist bei modulierenden Führern, sind die Gefährten am Schluß umgebogen, um die ungeschickte Modulation in die Wechseldominante zu vermeiden (VI B a).

Als feste Regel gilt, daß der zweite bzw. dritte Führer oder Gefährte dem ersten genau gleich ist; als feste Regel hat sie aber auch ihre Ausnahmen.

Daß die letzte Note eines zweiten Führers oder Gefährten einen anderen rhythmischen Wert hat als die des ersten, muß sein, da ja immer anders weitergesponnen wird. Absehen können wir von den paar Fällen, bei denen der letzte Ton erhöht oder erniedrigt ist.¹⁾ Diastematische Veränderungen am Schluß sind meist sehr geringfügig (siehe z. B. wohltemperiertes Klavier, erste f-moll-Fuge). Zur höheren Oktave biegt sich etwa der zweite Führer der ersten Fuge des musikalischen Opfers. Manche zweiten Führer sind anders modulierend, meist nicht so sehr der Modulation als der Weiterspinnung zum Expositionsschluß halber. Die zweite Cis-dur-Fuge des wohltemperierten Klaviers kehrt ihren zweiten Führer wörtlich um. Die in cis-moll aus dem ersten wohltemperierten Klavier setzt den ersten realen Gefährten in die Oberquint des Führers, den zweiten in die Oberquarte. Auf die Modulationsordnung der Aria, deren Veränderungen sie sind, müssen die 10. und 16. Goldberg-Variation (Ges.-Ausg. III, S. 274 u. 284) Bezug nehmen; deshalb setzen sie ihre zweiten Gefährten in eine ganz andere Tonart.

Bei Orgelfugen ist eine weitere Modifikation der Themen nur natürlich: die Vereinfachung der Pedalstimme, für die ein paar Beispiele gegeben sind (Beilage VII). Bach baut aber Orgelfugenthemen mit Rück-

¹⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73.

sicht auf ihre Pedalbrauchbarkeit und macht aus der Not eine Tugend bei Themen wie dem der II. e-moll- (Ges.-Ausg. XV, S. 242) oder der I. a-moll-Fuge (a. a. D. S. 192). So sind die Veränderungen meist sehr unwesentlich.

Wir fassen die Charakteristika der Exposition bei normalen Fugen zusammen: Successiver Eintritt jeder beteiligten Stimme mit dem Thema in der Ordnung Führer, Gefährte, Führer, Gefährte, d. h. im gegenseitigen Quint- bzw. Quartabstand. Absolute Durchführung jeder einmal eingetretenen Stimme¹⁾.

Hierbei gibt es eine Besonderheit, die scheinstimmige Exposition. Z. B. ist die erste Durchführung der dreistimmigen B-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier Takt 13 vollständig (1. Stimme Führer, 2. Gefährte, 3. Führer). Als ob sie vierstimmig wäre, mit der 2., 3. und 4. Stimme begonnen hätte und die 2. nun pausieren ließe, trägt sie Takt 13 bis 17 den Gefährten in der Sopranlage vor. Diese quasi-4. Stimme kommt nicht mehr vor im weiteren Verlauf. Die überkomplette Exposition dagegen sucht nicht den Anschein der Scheinstimmigkeit zu erwecken, wenn sie das Thema in einer vorher schon dagewesenen Lage bringt (Z. B. II. wohltemperiertes Klavier, Fuge in H-dur, 4. Stimme, Takt 19–22).

Eine Art der Fugenzersetzung kann auch schon in der Exposition statthaben: die freie Weiterspinnung. Z. B. ist das sehr kurze Thema der d-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 149) in den ersten 6 Takten durch alle Stimmen gegangen (3. 4. 2. 1. 5.). Die nächste Durchführung beginnt deutlich Takt 15. Takt 7–15 ist also freie Weiterspinnung.

Ein ganz vereinzelter Fall ist die Exposition der Cis-dur-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier. Sie ist von Anfang an enggeführt. (Die aus D-dur im II. wohltemperierten Klavier hat nur eine Engführung. Weitere Beispiele aus der Kunst der Fuge s. S. 36.) Dazu wird noch der zweite Führer gleich in der Gegenbewegung gebracht und kombiniert, was sonst nur noch in der Kunst der Fuge vorkommt.

Die Exposition bei Doppel- und Tripelfugen.

Bei den Expositionen der wenigen wirklichen Doppelfugen gilt für Thema und Gegenthema genau dasselbe, was von den normalen Expositionen gesagt wurde.

Von der Ordnung Führer — Gefährte usw. weichen nur die h-moll-Orgelfuge über das Corelli-Thema (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 121) mit Führer — Führer — Gefährte — Führer und der II. Teil der Orgelkanzone (a. a. D.

¹⁾ Abgesehen ist hier von den Soloviolinefugen (Ges. Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4, 20 u. 39), die an Stelle realer Stimmen meist nur mit Andeutungen, häufig mit Füllrönen arbeiten müssen.

S. 126) mit Führer — Gefährte — Gefährte — Führer — Führer ab. In der g-moll-Orgelfuge V (a. a. O. S. 217) findet schon in der Exposition eine Verteilung des Themas auf zwei Stimmen statt: Der Gefährte wird von der 2. und 3. Stimme gebracht. Merkwürdig ist nun der nächste Einsatz: Die 4. Stimme bringt den Kopf des Gefährten, worauf die 1. mit der Weiterführung des Führers antwortet.

Die Führer sind bis auf eine Ausnahme nicht modulierend.

Der Gefährte springt bei dieser einen Ausnahme, dem Thema des e-moll-Klavier-Duets (Gef.-Ausg. III, S. 242), von der Unterquarte in die Untersekunde, wodurch, wenn auch etwas gewaltsam, statt der Wechsel-dominante nicht wie gewöhnlich die Tonika, sondern sogar die Unter-dominante gewonnen wird.

Bei den nicht modulierenden Führern kommen ebenfalls springende Gefährten vor, wenn auch nur von der Oberquarte zur Oberquarte (bzw. von der Unterquarte zur Unterquarte) oder von der Oberquarte zur Oberquarte (bzw. von der Unterquarte zur Unterquarte), was ja in den normalen Fugen nur bei modulierenden Führern der Fall war (Beilage VIII).

Die Exposition unserer einzigen Tripelfuge ist abgesehen von der Gegenbewegung durchaus normal (s. Beilage XIV).

Die Exposition bei Zwei- und Dreithemenfugen.

Die Expositionen des ersten Themas bei den Zweithemenfugen sind bei der Besprechung der gewöhnlichen Expositionen schon einbezogen worden.

Für die Expositionen der zweiten Themen ist das Normale, daß vorher der erste Teil voll schloß und darauf ganz neu begonnen wird, daß also eine Stimme mit dem zweiten Thema allein einsetzt, eine zweite dazu kommt usw., als ob eine andere Fuge anfinge.

Das ist regelmäßig bei den Fugengiguen der Fall, wo dann durch die Umkehrung des Themas (mit Ausnahme der Gigue aus der 5. deutschen Suite [Gef.-Ausg. III, S. 112]) die Einheit gewahrt wird. Das zweite Thema kann aber auch schon in den Schluß des ersten Teils hineingesponnen sein, wie z. B. in den Takten 114—115 der Schlußfuge aus der Kunst der Fuge.

Ein anderes, häufigeres Vorbeugemittel gegen eine melodische Mattigkeit, die entstehen könnte, wenn nach dem gesteigerten Geschehen im ersten Teil plötzlich ein tiefer Schnitt geführt, alles Leben gewaltsam abgestoppt würde, ist die sofortige Weigabe eines Kontrasubjekts.

Diese Technik kann bewirken, daß man fast unmerklich auf die Ebene des zweiten Themas gleitet, was dem fließenden Prinzip der Fuge

mehr entspricht als scharfe Scheidung. Nach unserer früheren Definition der Doppelfuge müßte man bei der *gis-moll*-Fuge des zweiten wohltemperierten Klaviers, der *F-dur*-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 164) oder der 10. Fuge aus der Kunst der Fuge die zweiten Teile Doppelfugen nennen. Es ist aber etwas anderes, ob eine Fuge für sich steht oder nur eine Funktion in einem größeren Organismus ist. Dem Fluß des Ganzen bringt der zweite Teil seine Selbständigkeit zum Opfer. Es ist dies eine Unterordnung, eine Abhängigkeit oder besser ein Zusammenarbeiten, eine Gesinnung, die halm ja zum Hauptcharakteristikum der Sonate macht: auch die Fuge kann „eine Formel des Zusammenwirkens, ein Organismus im Großen“ sein. Ein anderes Beispiel mag zeigen, daß wir nicht aus der Not eine Tugend gemacht haben: die Schlußfuge der *c-moll*-Passacaglia (Ges.-Ausg. XV, S. 296, Takt 169—292) hat gleich beim Anfang ein Kontrasubjekt bei sich. Unselbständigkeit wird diesem Thema niemand vorwerfen wollen; man kann ruhig behaupten, daß die Fuge mit dem Thema allein beginnen würde, wenn sie für sich stünde, jetzt aber darauf verzichtet, um keinen Miß zu verursachen und weil das Thema allein schon am Anfang der Passacaglia gestanden hat.

Statt eines können natürlich auch mehrere Kontrasubjekte stehen wie z. B. Takt 93 ff. in Nr. 8 der Kunst der Fuge.

Enggeführt — ebenfalls, um eine Abschwächung des Flusses zu vermeiden — sind die zweiten Expositionen der *a-moll*-Klavierfuge (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 84) und der *fis-moll*-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier.

Die Expositionen der zweiten Themen haben dadurch, daß sie mitten im musikalischen Geschehen stehen, nicht mehr die Beschränkung des ersten Anfangs nötig (Beilage IX).

Noch viel freier sind die Expositionen der Kombinations-teile gebaut. Sie haben fast alle möglichen Versezungen (siehe Beilage X).

Wie schon gesagt, haben die *Siguen* der 3. engl. Suite (Ges.-Ausg. XIII, S. 39), des Orgelpastorales (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 140), der 6. Partita (Ges.-Ausg. III, S. 133) und die Orgelfugen Ges.-Ausg. XV, S. 132 u. 224 nur eine Reprise des ersten Themas an Stelle einer Kombination von erstem und zweitem Thema. Bis auf die letzte, die den Nebengeführten und das Thema in der Parallele einführt, sind diese Reprise-Expositionen durchaus normal.

Die Expositionen der dritten Themen der *Es-dur*-Orgelfuge (Ges.-Ausg. III, S. 254), der Schlußfuge aus der Kunst der Fuge und der *fis-moll*-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier sind ebenfalls normal mit Ausnahme der letzten, die statt des zweiten Führers das Thema in der doppelten Unterdominante bringt.

Nur auf Führer und Gefährten beschränkt sich endlich die Kombination aller drei Themen der *fis-moll*-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier.

2. Die Durchführungen nach der Exposition.

Selbständige Fugen mit nur einer Durchführung gibt es nicht. Der Terminus Exposition hätte ja keinen Sinn, wenn das, was „auseinandergesetzt“ wird, nicht weiter verarbeitet würde. Kann es doch auch kein Drama geben, das nur exponiert.

Etwas anderes ist es bei den ersten und zweiten Teilen von Zweithemenfugen (bzw. den ersten, zweiten und vierten bei Dreithemenfugen), da sie direkt auf die Kombinationsteile bezogen sein können, d. h. für die Kombinationsteile exponieren, was sogar meist der Fall ist. Weiter bestehen die Kombinationsteile der Zwei- und Dreithemenfugen gewöhnlich aus einer Durchführung. Sie sind der krönende Höhepunkt, der Gipfel einer sich immer steigenden Fuge, sie würden zur Hochebene bestenfalls, hätten sie mehrere Durchführungen. So ist auch die isolierte Durchführung des „Zentrums“ aus dem kleinen Labyrinth für Orgel (Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 225) zu verstehen; da bedeutet freilich schon normales Fugieren dasselbe (an der freieren Art des Eingangs und Schlusses gemessen) wie bei Zweithemenfugen die Doppelfuge.

Normale und Doppelfugen mit zwei Durchführungen gibt es aber schon eine beträchtliche Anzahl. Es sind dies nicht etwa besonders kleine, unbedeutende Stücke.

Z. B. gehören hierher die erste *c*-moll- und *fis*-moll-Fuge, die zweite *Es*-dur- und *F*-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier, ja sogar, *mirabile dictu*, das große sechsstimmige *Ricercar* aus dem musikalischen Opfer (Ges.-Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 12). Hinzunehmen müssen wir auch Fugen mit ganz freier Weiterführung oder freiem Schluß, statt deren sehr wohl auch noch eine, zwei oder drei Durchführungen stehen könnten, die aber eben nicht stehen.

Norm ist freilich die Anlage in drei oder vier Durchführungen. Die Fugen mit fünf oder sechs Durchführungen sind schon seltener, ganz vereinzelt sind die Beispiele für Fugen mit sieben bis zehn Durchführungen.

Bach kennt eine harmonische und eine lineare Steigerung oder Variierung der Durchführungen. Die eine wird bewirkt durch die Versetzung der Themen, die andere durch Engführung, Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung des Themas. Beide kommen natürlich kaum isoliert vor. Sie wirken ineinander.

Fruchtbar ist hier ein Vergleich von Periode und Durchführung. In jener bedient sich die Harmonik des a-linearen Basses, in dieser der Versetzung des Themas. Wie es keine Sonate über dem *C*-dur-Akkord allein geben kann, so ist es undenkbar, daß eine Fuge das Thema nur in einer Lage bringt. Wie ein klassisches Stück zu-

nächst seine Tonalität absolut eindeutig festlegt, d. h. auf Tonika, Dominante und Unterdominante mehr oder weniger beschränkt ist, so hat die Exposition der Fuge meist nur Führer und Gefährten; wie dann der Kreis geweitet wird und zuletzt sich wieder zusammenzieht, wie er auch ganz in Ruhe bleiben kann, hat die Musik der Periode mit der der Durchführung gemeinsam. Natürlich sind die Mittel verschieden. Die Klassik ist auf eine Verbindung von Harmonik und Linie angewiesen, bei Bach geschieht alles durch das Thema selbst.

Wie schon angedeutet, muß in der zweiten Durchführung wie auch in den späteren nicht etwa unbedingt eine neue Form des Themas gebracht werden. Schon die einfache, sehr häufige Umkehrung der anfänglichen Folge Führer—Gefährte in Gefährte—Führer bringt anderes Leben. Doch nicht einmal das braucht der Fall zu sein.

Einen Grund zu finden, warum Bach dies Thema versetzt, jenes nicht, ist kaum möglich. Es läge nahe, anzunehmen, daß komplizierte Themen kein neues Licht nötig hätten, da sie an sich interessant genug sind, doch kann man auch wieder sagen, schlechte Themen ertrüge man länger in der gleichen Lage als anspruchsvollere.

Freilich müssen wir uns darüber klar sein, daß unsere Untersuchungen nicht etwa identisch sind mit der Untersuchung der Fuge Bachs. „Das Thema“ ist vielleicht das wichtigste Spezialproblem in dem großen Fragenkomplex, der sich hier auf tut. Die Bachsche Fuge kann aber damit nicht erschöpft werden: die Kontrasubjekte, die weiteren Gegensätze und Kontrapunkte, die Zwischenspiele, die Überleitungen, die Weiter spannungen, die freien Schlüsse, die Anhänge, die Coden, die Stimmbehandlung und -zahl in der Bachschen Fuge, all das sind sehr wichtige Einzelfragen. Mehr komplexive hießen: Verwandtschaft von Präludium und Fuge, von Toccaten-Einleitung und -Schluß mit ihrer Fuge oder ihren Fugen, von Sonaten- oder Suitenouverturenfuge mit ihrer Einleitung und den folgenden Sätzen, der Fugengigue mit den anderen Suitenteilen usw. Ganz abgesehen ist von den Fugen mit Generalbaß und anfänglichem oder wiederkehrendem Stützbaß (s. S. 18 f.). Dies betrifft nur Bachsches Werk, isoliert methodisch betrachtet; es käme nun eine chronologische Untersuchung. Wenn alles noch geschichtlich in bezug auf Vor- und Umwelt behandelt werden soll, wachsen die Arbeiten ums Dreifache.

Aber auch unsere Spezialfrage mußte eingeschränkt werden. Einmal, was historisches betrifft, wo man sofort auf das sehr schwierige Problem stößt: kann man denn die Bachsche Fuge, also auch ihre Thematik, mit nur einer von Bachs Vorgängern vergleichen, da doch in keines

andern Werk, mit Ausnahme des späten Beethoven, die Fuge solch fundamentale Bedeutung und Wichtigkeit gehabt hat? Dann reden wir nur vom Thema als Ganzem. Wie Thementeile, Motive aus den Themen für Gegensätze und Zwischenspiele benützt werden, wie Anläufe zum Sitat eines Themas, zur Einführung einer Durchführung gemacht werden usw., dürfen wir nicht ausführlich behandeln, höchstens da und dort andeuten.

Es kann also, das soll hier nur gesagt werden, jede Durchführung ihr eigenes Gepräge bekommen, auch wenn wir dies an den Themen selbst nicht immer feststellen können; z. B. werden pausierende Stimmen formal benutzt: viele Durchführungsanfänge werden dadurch gekennzeichnet, daß nur noch eine (oder zwei) Stimme beim neueinsetzenden Thema bleibt. Weiterhin sind verspätete erste, sukzessiv eintretende zweite und dritte Kontrasubjekte, kontrapunktierende Stimmen, Überleitungen und Zwischenspiele (wenn diese nicht das Thema zitieren) vom Boden unserer Untersuchung aus nicht zu greifen.

Abweichungen der Versetzungen vom Führer oder Gefährten, bzw. des Führers und Gefährten der zweiten oder dritten Durchführung vom Führer und Gefährten in der ersten sind auch hier so geringfügig, daß wir sie übergehen können.¹⁾

Sehr häufig ist in den späteren Durchführungen, was in den Expositionen absolut Ausnahme gewesen war: das Vorkommen realer neben tonaler oder tonaler neben realer Beantwortung. Oft ist sogar der Führer, besonders wenn er aufstaktig ist, „tonal verändert“.

Was wir bei der Behandlung der Expositionsbeantwortungen noch nicht so präzis fassen konnten, was jetzt aber ganz klar wird und noch oft vorkommt, ist die Kombination von Gefährte und Nebengefährte in einer Stimme an Stelle des Nebengefährten oder Gefährten allein²⁾ oder umgekehrt, die Kombination des Nebengefährten mit dem Gefährten statt des Gefährten oder Nebengefährten allein³⁾. Wir hießen das einen von der Oberquint zur Oberquart bzw. von der Unterquart zur Unterquint oder einen von der Oberquart zur Oberquint bzw. von der Unterquint zur Unterquart springenden Gefährten. Später kommt neben dieser Form dann oft der Nebengefährte bzw. der Gefährte allein vor.

Von der nun häufiger werdenden Verteilung eines Themas auf zwei Stimmen war schon die Rede (S. 29f.). In den Beilagen ist das durch einen Kreis um die Zahlen der zwei betreffenden Stimmen gekennzeichnet.

¹⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73.

²⁾ Abkürzung: (bc)

³⁾ Abkürzung: (cb)

Neu ist, daß Themen Einschübe bekommen können. Besonders kompliziert ist ein solcher Fall in der D-dur-Orgelfuge I (Ges.-Ausg. XV, S. 92), bei der auch außerdem zahlreiche Themenverteilungen auf zwei Stimmen vorkommen. Takt 90 bringt die dritte Stimme den Themakopf in der Wechseldominante. Dieser wird von der ersten Stimme imitiert, dann nimmt sie aber der dritten den weiteren Verlauf voraus. Streicht man Takt 91—93, so ist das Thema in der dritten Stimme regulär (abgesehen von der Kadenzierung T. 95—96).

Ein umgekehrter Fall, Themenelision, kommt in der kleinen Klavierfuge II aus C-dur vor (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 184). Takt 8 in der dritten Stimme setzt der Kopf des Gefährten ein, ein Glied des Themas wird dann ausgelassen und vereinfacht, dicht an den Kopf angefügt, der Schluß gebracht. Diese Elision hat der Engführungsmöglichkeit wegen statt:



Daß der Kopf oder Anfang des Themas einfach weggelassen wird, trifft man häufiger.

z. B. im 30. Takt der I. G-dur-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 172), I. Stimme.

Wie das Zusammenarbeiten der Sonate auch von der Fuge bis zu einem gewissen Grad in Anspruch genommen werden kann, so kann sie auch im klassischen Sinne variieren; nicht nur durch kleine Abweichungen oder Pedal-Vereinfachungen, die eigentlich Zugeständnisse sind, sondern des Variierens wegen. Als Ganzes beruht die Kunst der Fuge auf diesem Prinzip, ja sie ist nur dadurch möglich.

Wie fein es ausgenützt ist, zeigt sehr schön die Tabelle sämtlicher Themen bei Graeser (Bachs Kunst der Fuge, Bach-Jahrbuch 1924).

Aber auch in einer einzelnen Fuge kann das Variieren stattfinden.

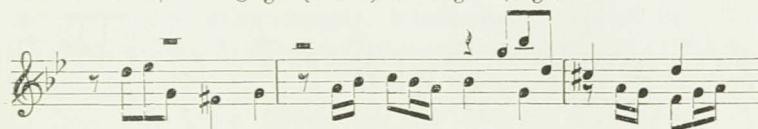
Die ersten drei Themenzitate in der zweiten Durchführung von Nr. 3 aus der Kunst der Fuge (Takt 23, 1. St., Takt 29, 3. St., Takt 35, 3. St.) sind rhythmisch verschoben und melodisch bereichert und hier nicht, um eine Engführung zu ermöglichen wie in Nr. 4 (Takt 107, 4. St., Takt 111, 1. St.).

Es bleibt uns noch von den linearen Steigerungsmitteln im allgemeinen zu reden.

Bei den Engführungen ist vor allem der Abstand wichtig, in dem die imitierende Stimme einsetzt. Man kann natürlich streiten, was man noch als Engführung gelten lassen will. Einen Fall wie diesen:



aus der Kunst der Fuge (Nr. 5) oder gar folgenden:



aus der g-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers möchte ich nicht hierher rechnen. Man sollte hier von einer Themenüberschneidung sprechen, die kleiner oder größer sein mag. Wie hierbei, so fehlt auch bei der Parallelführung¹⁾ das für die Engführung Typische: das Nachlaufen einer verspäteten Stimme (die andere hat besser auf ihren Einsatz aufgepaßt) und das Dann-doch-nicht-einholen-können (ja, eine Engführung kann auch komisch sein; mit anderen, ernstern Worten:) die Spannung und Reibung zweier Stimmen, die miteinander auf Tod und Leben kämpfen, wo es hart auf hart geht.

Dies Ringen zweier Themen ist im allgemeinen am fühlbarsten bei der dichten Engführung (ein Pleonasmus nur rein sprachlich):



im Gegensatz zur lockeren:



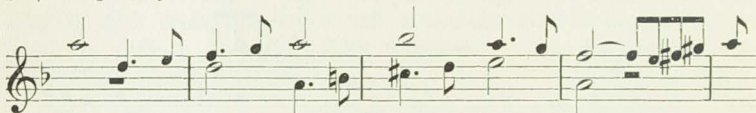
(Beide Beispiele sind aus der ersten C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, Takt 16 u. 21 ff.).

¹⁾ Parallelführung soll natürlich heißen, daß zwei Stimmen zusammen einsetzen und beieinander bleiben, wie beispielsweise in der zweiten g-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers Takt 45, 51 und 59.

Eine rein lineare Steigerung ist die Engführung, wenn sie in der Oktave bzw. Prim oder Doppeloctave imitiert. Harmonisch und linear wirkt zusammen bei sämtlichen anderen Imitationen. Am häufigsten ist natürlich die in der Quint bzw. Quart.

Die Parallelführung ist auf Terz- oder Sextversetzungen angewiesen.

Stillschweigend vorausgesetzt wurde, daß die Imitation streng ist, was aber aus rein technischen Gründen sehr oft nicht der Fall ist: häufig bringt die 2. Stimme nur ein Stück oder eine Umbildung des Themas, das von der Modellstimme genau zitiert wird. Eine solche Scheingeführung ist z. B.:



(Kunst der Fuge Nr. 10, Takt 23 ff.). Umgekehrt kann auch die Modellstimme unvollständig, die imitierende Stimme aber genau zitieren.

Noch häufiger kommt es vor, daß schon die Modellstimme nicht das ganze Thema, sondern nur ein Motiv aus dem Thema, meist den Kopf oder Anfang bringt, der dann genau imitiert wird. Diese Themenmotiv-Engführung wird zur Themenmotiv-Scheingeführung, wenn die Imitation ungenau ist.

Die Engführung ist doppelt, wenn zwei Stimmen successiv, doch nicht in zu weitem Abstand eine Modellstimme imitieren, drei- oder vierfach, wenn es drei oder vier Stimmen tun; die Modellstimme wird nicht mitgerechnet.

Enggeführt sein kann nur unter sich Gleiches. Kombinieren kann man die Urgestalt des Themas mit seiner Umkehrung, Vergrößerung oder Verkleinerung, engführen nur zwei oder mehr Grundformen, Umkehrungen, Vergrößerungen oder Verkleinerungen.

Es sind deshalb in den Analysen Engführungen und Kombinationen wohl voneinander zu unterscheiden. Sie haben eine, Parallelführungen haben zwei Klammern.

Engführungen in den Expositionen sind sehr selten. Erwähnt haben wir schon die Cis- ($\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$) und D-dur- ($\begin{smallmatrix} 1 \\ 4 \end{smallmatrix}$) Fuge aus dem zweiten Wohltemperierten Klavier; außerdem ist Nr. 10 aus der Kunst der Fuge zu nennen ($\begin{smallmatrix} 4.Gb \\ 1.Gb \end{smallmatrix}$). Die Engführung dort ist nicht zu verwechseln mit der direkt folgenden Kombination ($\begin{smallmatrix} 2 \\ 3.Gb \end{smallmatrix}$). Noch dichter folgt beides in der ersten Durchführung der Cis-dur-Fuge aufeinander. Kombinationen haben, abgesehen von diesen Ausnahmefällen, die Expositionen sämtlicher Doppel- und Tripelfugen, weiter die der dritten Teile der Zwei- und die dritten, fünften und sechsten der Dreithemenfugen. Themenüberschneidungen kommen z. B. in den Expositionen von Nr. 5, 6 (Segenthema), 10 und 14 aus der Kunst der Fuge vor.

Für die Umkehrung (Abkürzung Gb = Gegenbewegung) besteht die sehr einfache Regel, daß ein Thema, dessen Grundform mit der Prim beginnt, bei der Umkehrung in der Ober-Quint¹⁾ einzusetzen hat und umgekehrt, daß ferner jeder Schritt der Urform nach abwärts bei der Umkehrung einen ebenso großen nach aufwärts bewirkt und umgekehrt, daß also die Terz die x-Achse bildet für die beiden Kurven, daß das y der Gb ein Minus hat, wenn dasselbe y der Urform ein Plus hat und umgekehrt, daß bei $y = 0$ (der Terz) beide Punkte auf der Achse zusammenfallen. Es gibt auch hier wieder Abweichungen, besonders am Schluß und am Anfang, natürlich zu Gunsten der tonalen Klarheit und Verständlichkeit.²⁾

Sehr kurz fassen können wir uns über die Vergrößerung und Verkleinerung. Jene bedeutet nichts als Verdoppelung der rhythmischen Werte, diese bewirkt deren Verminderung um die Hälfte. Doppelte Verkleinerung ist eine normale Verkleinerung einer normalen Verkleinerung. Doppelte Vergrößerung kommt in den Fugen nicht vor.

Einen sehr interessanten Fall möchten wir hier vorwegnehmen. Der Führer der dis:moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers heißt:



Er kommt in der sechsten Durchführung, Takt 77 in der Vergrößerung vor:



Nun hören wir ebenfalls Takt 77 die Bildung:



¹⁾ Selten kommt vor, daß die Umkehrung in der Unterquint steht. Abkürzung: Gbu.

²⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73. Was den einen ganz exorbitanten Ausnahmefall in der Gigue der dritten deutschen Suite (Ges.-Ausg. III, S. 80) betrifft, möchte ich auf den kleinen, sehr geistreichen Aufsatz Halms in: „Grenzen und Länder der Musik“ (Gesammelte Aufsätze, München 1916. S. 133) verweisen: „Vom Mechanischen in der Musik.“

Sie ist sowohl Urform als Vergrößerung, außerdem noch rhythmisch belebt. Man kann hier von einer Teilvergrößerung sprechen. Ähnliche Bildungen finden sich Takt 24 (mit unvollständigem Schluß) und Takt 48 (Gb, ebenfalls abweichender Schluß).

Noch ein Wort über Einschaltungen und Fugenzersetzung.

Höchste formale Kraft haben Zwischenspiel und Überleitung unter Umständen. Genes ist die Bearbeitung und selbständige Entwicklung eines Motivs aus Thema oder Kontrasubjekt, wörtlich oder modifiziert, sequenziert oder anders ausgesponnen, mit deutlichem Anfang und Ende.

(Z. B. in der h-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers, Takt 17–21 oder 65–69). Daß Zwischenspiele mit eigenem Thema fugiert sein können, zeigen die Takte 34–44 von Nr. 14 aus der Kunst der Fuge.

Daß Zwischenspiele einmal das ganze Thema bringen können und doch Zwischenspiele bleiben, belegen die Takte 9–16 der H-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Daß umgekehrt Zwischenspiele in Durchführungen eindringen, beweist die f-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier.

Kürzer, mehr verschliffen und unselbständiger, ohne klaren Anfang und Schluß ist die Überleitung.

(Z. B. in der dis-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers, Takt 15–19.)

Eine Art der Zersetzung haben wir schon bei den Expositionen kennengelernt: die freie Weiterspinnung (s. S. 28).

Noch viel ausgedehnter als dort kann sie selbstverständlich im weiteren Fugenverlauf sein; die Exposition ist ja im allgemeinen der straffste, disziplinierteste Teil der Fuge. Neben der d-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV., S. 149) sind hauptsächlich die Orgeltoccatenfuge (a. a. V. S. 269) und die Soloviolinefugen zu nennen (Ges.-Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4, 20 und 39. Die d-moll-Orgelfuge ist bekanntlich eine Übertragung der g-moll-Soloviolinefuge.).

Das Typische der Weiterspinnung ist, daß sie nur Anhang einer rechtmäßigen Durchführung sein, nicht an Stelle einer solchen stehen darf, wie die Fantasie-Durchführung. Deren Charakteristikum ist ein freies Schweifen in Passagen und Arpeggien, bei denen man nicht mehr von Drei- oder Vierstimmigkeit sprechen kann, wo das Thema nicht „durchgeführt“, sondern zitiert wird.

Das großartigste Beispiel dafür ist der Mittelteil der II. e-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV. S. 242, Takt 59–177: T. 69, 4. St., T. 81, 4. St., T. 89, 2. St., T. 108, 1. St., T. 137, 4. St., T. 156, 2. St., T. 173, 3. St.). Das letzte Zitat ist Schluß der Fantasiedurchführung und zugleich Anfang der wieder normalen vierten Durchführung.

Die Fantasiedurchführung muß wiederum das Thema ganz bringen. Wo nur noch Themenbruchstücke zu finden sind, kann man auch mit dem Vorbehalt der Fantasie nicht mehr von Durchführung sprechen. Eine solche Halbfuge ist die D-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier.

Die Exposition ist regulär: Dominantschluß T. 6, Stimmfolge 4. 3. 2. 1. Als eine zweite Durchführung kann man T. 11—17 bezeichnen: 1. Stimme (T. 11—12), enggf. mit der ungenauen 4. St.

2. Stimme (T. 12—13),

1. Stimme (T. 13—14), " " " " 4. St.

3. Stimme (T. 14—15),

4. Stimme (T. 15—16).

Schluß auf der Subdominantparallele, T. 17.

Takt 6—11 ist dann Zwischenspiel mit zweimal zitiertem Thema (T. 7—8, 4. St., T. 8—9, 1. St.).

Takt 23—27 nennt nun Stade (a. a. D. S. 22) „eine letzte gesteigerte Durchführung des Themas, dessen beide Hälften gesondert in kräftig zusammengedrückter Verarbeitung und wuchtiger harmonischer Breite hingestellt werden“. (T. 17—23 wäre also ein zweites Zwischenspiel.) Ich halte das nicht für richtig; die zweite und dritte Stimme hat nur noch Füllstimmenbedeutung, T. 25 und 26 ist rein harmonisch gedacht, das an sich so kurze Thema wird zerrissen: es ist dies eine freie, wenig fugenmäßige Musik.

Sehr ähnlich ist der zweite Teil der Cis-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier (T. 19—35), wenn auch hier nicht zwei, sondern sechs allerdings sehr kleine, aber normale Durchführungen vorausgehen.

Solche selbständigen, freien zweiten Teile hat man wohl zu unterscheiden von nur angehängten freien Schlüssen. Diese sind sehr häufig, hauptsächlich bei den Orgelfugen. Man kann sie toccatenmäßig heißen, besonders wenn das zugehörige Präludium mehr improvisierend und unselbständig gehalten ist.

Die strengere Form des freien Schlusses ist die Coda. Meistens ist sie über einem Orgelpunkt aufgebaut, der ja Symbol ist für das Zur-Ruhe-Kommen-wollen, Ausklingen-lassen. So sind auch die in der Coda vorkommenden Themenzitate zu keiner großen Lebendigkeit mehr fähig: der Führer allein ist am häufigsten. Wenn eine Versetzung gebraucht wird, ist es meist die in die Unterdominante, also der Nebengefährte bzw. Gefährte.

Hatte eine Fuge große lineare Steigerungen, wie beispielsweise die erste C-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier, so können sehr wohl in der Coda noch Engführungen vorkommen, die aber doch als ein Decrescendo empfunden werden, auf die gewaltige dritte Durchführung be-

zogen. Ist ein Thema lang oder zweiteilig, so wird häufig nur der erste Teil desselben in der Coda benützt. Daß auch diese Teile eingeführt werden, zeigt besonders schön der Schluß der a-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier.

Von den Themenzitaten in Zwischenspielen, freien Weiterspinnungen, freien Schlässen oder Coden soll am Schluß dieses Teils noch gesprochen werden. Fantasiedurchführungen beziehen wir jetzt schon ein.

Die Stimmführung endlich ist im weiteren Verlauf der Fuge oft nicht mehr ganz streng.

So kann eine zweite Stimme pausieren, während die erste weiterläuft. Nach ein paar Taktten kann diese zweite Stimme über der ersten einsetzen und dauernd über ihr bleiben.

Dann können alineare Füllstimmen (z. B. in der I. e-moll-Orgelfuge [Ges.-Ausg. XV, S. 102] T. 19—21), ganz besonders bei Schlässen (a. a. O. T. 34) plötzlich hinzutreten.

Weiter sind z. B. in der Schlußfuge der fis-moll-Klaviertoccata (Ges.-Ausg. III, S. 318) die zwei ersten Durchführungen reell dreistimmig. Takt 21 taucht plötzlich eine reguläre vierte Stimme auf, die bis zum Schluß beibehalten wird.

Bewußt zur Steigerung des Geschehens bis zum Höhepunkt ausgespart ist die fünfte Stimme der C-dur-Orgelfuge III (Ges.-Ausg. XV, S. 232, T. 49) oder die vierte der zweiten c-moll-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier (T. 19). In beiden Fällen stehen diese Nachzügler in der Vergrößerung.

Am willkürlichsten, was Stimmführung anbelangt, sind wieder naturgemäß die Violinisolofugen (s. o.).

Trotz all dieser Freiheiten muß man sagen, daß kein Musiker vor und um Bach die Stimmen so streng, sorgfältig und klar geführt hat. —

Die immer komplizierter werdende Gliederung unserer Materie hat ihren guten Grund: man kann bei Bach, bei dem alles organisch ist, absolut keine feste Regel aufstellen, man muß sich hüten, in die Fuge etwas hineinzukonstruieren. Man kann nur liebevoll betrachten, was da ist, und sich bemühen, keine Feinheiten sich entgehen zu lassen. Als Trost dafür, daß solche Analyse doch zur Synthese führe, daß man nicht in trockenen, vertrockneten, toten, philologischen Tatsachen stecken bleibe, möchte ich an die schönen Worte aus dem Talmud erinnern, die Halm an die Spitze seines Bruckner-Buches gestellt hat:

„Willst du das Unsichtbare erkennen,
so sieh sehr genau auf das Sichtbare!“

Der prinzipielle Unterschied zwischen harmonischer und linearer Steigerung wurde schon berührt. Die Durchführungen mit harmonischer Steigerung haben entweder die Bestimmung, vom Anfang langsam zum Höhepunkt zu führen und dann wieder auf die Ebene des Beginns zurückzuleiten, oder aber sie sollen den Schluß vermitteln, das Abklingen, Wiederzurücksinken, die Rundung des Kreises bewirken.

Daß hier die Gesamtzahl der Durchführungen von größter Wichtigkeit ist, versteht sich von selbst.

Natürlich ist nur der Bau der isolierten Durchführungen gemeint. Die Stellung der einzelnen Durchführungen im Ganzen der Fuge ist eine Frage, die wir gesondert behandeln müssen.

Die zweiten und späteren Durchführungen des ersten und zweiten Theils einer Zweithemenfuge, des ersten, zweiten und vierten Theils einer Dreithemenfuge unterscheiden sich durch nichts von denen der normalen Fuge, ebenso die weiteren Durchführungen des dritten Theils einer Zweithemenfuge, des dritten und fünften einer Dreithemenfuge von denen der Doppelfugen, wie endlich die des sechsten Theils einer Dreithemenfuge von denen einer Tripelfuge. Wir haben also in dieser Hinsicht nur zweimal unterzuteilen, und dies allein in den Beilagen.

Das Thema in den Durchführungen mit harmonischer Steigerung.

A. Das Thema in den Durchführungen des Mitteltheils. (Beilage XI.)

Herrschen bei der Exposition und der Schlußdurchführung der Führer und der Gefährte, so halten sich im Mittelteil der Fugen von 3—10 Durchführungen Parallelversetzungen und Grundformen ungefähr die Wage. Dazu kommen dann noch die entfernteren Versetzungen. Die Fugen mit vier und mehr Durchführungen haben Zeit: sie können in den dritten und weiteren Durchführungen immer noch nachholen, was in der zweiten versäumt wurde. So sind in der zweiten (bis vierten) Durchführung die Grundformen oft in der Mehrzahl, bes. bei wenig ausgedehnten Expositionen. Bei Fugen mit 6 und mehr Durchführungen entwickelt sich die Steigerung der einzelnen Durchführung nicht eigentlich weiter, sie wird nur behäbiger im Vergleich zu der Intensität, mit der sie in den Fugen mit drei bis vier Durchführungen angewandt wurde.

B. Das Thema in den Durchführungen des Schlußes. (Beilage XII.)

Schließen will eine Fuge mit a oder b. Ganz selten ist c letztes Zitat; a oder b, meistens beide, sind aber bei all diesen Durchführungen vertreten.

Nicht vergessen darf man, daß in Beilage XII auch die ersten und zweiten Teile von Zwei- bzw. die ersten, zweiten und vierten von Dreithemenfugen einbezogen sind, die tonal nicht so abgerundet sein müssen.

Daß bei Fugen mit zwei Durchführungen sich die weitaus größte Mehrzahl auf a, b und c beschränkt, ist nur natürlich. Der harmonische Kreis hat nicht Zeit, sich weit zu öffnen und sich langsam wieder zu schließen. Plötzlich kann Bach aber auch hier einen Gefährten eines Gefährten oder eine andere entferntere Versetzung zur Verlebendigung bringen. Im allgemeinen ist nur c organisch eingefügt. Doch kommt es hierbei sehr auf die Ausdehnung der betreffenden Durchführung an.

Eine der aller- „organischsten“ und doch harmonisch reichsten ist die zweite des sechsstimmigen Ricercars aus dem musikalischen Opfer, die allerdings auch eine ganz ungewöhnliche Länge hat. Man kann eben keine Regeln aufstellen.

Das Thema in den Durchführungen mit melodischer Steigerung.

(Beilage XIII.)

Lineare Steigerung braucht mehr Platz, ist mehr angewiesen auf räumliche Ausdehnung als die harmonische. So findet sie sich hauptsächlich in den Fugen mit 5—7 Durchführungen.

Während die Fuge mit harmonischer Steigerung wieder dahin zurückkehrt, woher sie gekommen ist, herrscht in der Schlusdurchführung einer linear angelegten Fuge im allgemeinen eine ganz andere Spannung als zu Anfang, wenn auch eine schwächere als in den Durchführungen des Mittelteils.

Das Thema außerhalb der Durchführungen.¹⁾

A. In Zwischenspielen.

Die meisten Themenzitate kommen in den Zwischenspielen zwischen Exposition und zweiter Durchführung vor. Sie beschränken sich fast nur auf Führer und Gefährten. Es ist ja auch nicht Aufgabe des entspannenden Zwischenspiels, Neues einzuführen, meistens verdichtet es sich nicht einmal zu einem vollständigen Themenzitat.

Die seltenen Zitate zwischen 2. und 3., 4. und 5., 5. und 6. Durchführung haben dagegen alle Versetzungen. Dasselbe gilt für die

¹⁾ S. Anmerkung, Anhang S. 73.

B. Weiterspinnungen.

Die wenigen Zitate der

C. Anhänge

beschränken sich naturgemäß auf die Themengrundformen abc, die Engführung bleibt eine einmalige Ausnahme. In den

D. Coden

endlich gibt es Umkehrung, Engführung und Kombination, die aber trotzdem nur Ablänge, Erinnerungen an gewesene Steigerungen sind.

Das Thema in der Tripelfuge.

Der überaus komplizierte Bau der Durchführungen bei der Tripelfuge Nr. 7 aus der Kunst der Fuge ist in Beilage XIV so klar als möglich dargestellt. Bei solchen Analysen kann man einen Begriff bekommen von der unglaublichen kombinatorischen Fähigkeit Bachs. Sogar Engführungen und Kombinationen unter den ersten und zweiten Gegenthemen kommen vor. Und trotzdem hat alles Fluß und Selbstverständlichkeit.

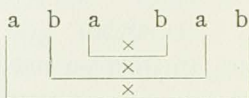
III. Teil.

Das Thema als Funktion des Ganzen der Fuge.

Für die Anlage einer Fuge im Großen gibt es drei Möglichkeiten. Entweder bleibt die Spannung, die sich in der Exposition entwickelte, gleichmäßig bis zum Schluß bestehen, läuft alles in ruhigem, geradem Flusse ab; oder es wird harmonisch, durch Themenversetzung gesteigert; oder aber melodisch durch Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung, Engführung, Parallelführung oder Kombination. Dies wurde schon einmal gesagt, doch für einzelne Durchführungen. Im Großen betrachtet bedeutet die einmalige Parallelversetzung eines Themas in einer Durchführung mit etwa vier Zitaten nichts, diese einmalige Rückung kann der Fuge nicht ihre Form geben. Nur die Versetzung einer ganzen Durchführung in die Parallele vermag das. Somit ist also das Thema Funktion nicht nur der Durchführung, sondern auch des Ganzen der Fuge.

Bei der Untersuchung dieses Problems wird der Übelstand des II. Teils wieder gutgemacht, daß nämlich die Fugen zerrissen wurden in einzelne, isolierte Durchführungen. Nun können wir zusammenhängende Analysen geben, die wir aber der Übersichtlichkeit wegen in den Beilagen anfügen.

Wie beim Bau der einzelnen Durchführung hat man auch bei der Anlage im Großen zu unterscheiden zwischen Reprisen- und Spiegelform. Neu kommen hinzu die „Kontrastbeziehungen“. Wir meinen damit Zusammengehörigkeit durch Gegensätze, etwa dieser zwei Durchführungen:



1. Normale Fugen (126).

Dazu Beilage XV.

Fugen ohne Steigerung (44).

Es gehören hierher sämtliche Fugen mit nur zwei Durchführungen (16), die Hälfte der Fugen mit drei Durchführungen (21), der fünfte Teil der Fugen mit vier (5), eine einzige von denen mit fünf und sechs, gar keine von den Fugen mit sieben bis zehn Durchführungen. Diese Verhältnisse müssen so sein. Eine Fuge mit zwei Durchführungen hat keine Zeit sich zu entwickeln, eine Fuge mit sieben Durchführungen würde ohne Steigerung der Thematik ein ewiges, formloses, ermüdendes Wiederholen sein. Bei einer Fuge mit zwei Durchführungen kann man die Themen auch ohne harmonische Mithilfe aufeinander beziehen, mit Führer, Gefährte und Nebengefährte ist da vollständig auszukommen (was bei einer Fuge mit sieben Durchführungen nicht mehr möglich sein dürfte); das erleichtern noch die formbildenden Überleitungen, Zwischenspiele, zweiten oder verspäteten ersten Kontrasubjekte usw.

Wie klar sind z. B. Nr. 1—2, obwohl „ohne Steigerung“ (was kein Werturteil sein soll), gegliedert.

Fugen mit harmonischer Steigerung (61).

Die meisten hierher gehörigen Fugen, fast alle von denen mit drei bis fünf Durchführungen, haben nur eine einmalige, einfache Steigerung, d. h.: die Exposition, evtl. mit der zweiten oder auch dritten Durchführung zusammen, ist absolut beschränkt auf die Themengrundformen. Nun kann die folgende Durchführung oder ein folgender Durchführungskomplex versetzte Formen bringen. Die Kurve senkt sich dann wieder, sodaß die letzte Durchführung oder die letzten Durchführungen, evtl. zusammen mit der Coda, der Exposition oder dem Anfangskomplex entsprechen.

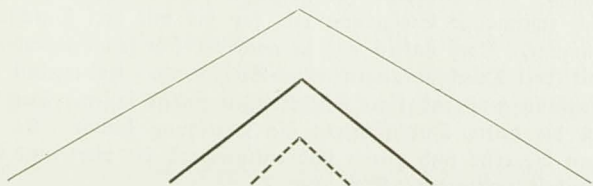
Es ist in kleinerem, gedrängterem Raum dasselbe Prinzip, das Bach sehr häufig bei Kantaten anwendet, z. B. in „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Ges.-Ausg. XXIII, Nr. 106, S. 149):

Es=dur, c=moll, f=moll, b=moll, f=moll, c=moll, Es=dur.



Hier ist freilich die Steigerung mehrfach: das zentrale b=moll wird nicht mit einem Mal, im Sturm, sondern durch zielbewußtes, langsames Näher-und-näher-rücken erobert. Zu einer solchen Disposition ist eine Fuge zu klein; auch würde sie wohl ermüden, da die Fuge immer beim Thema bleiben muß (Einführung eines zweiten Themas in einer anderen Tonart kommt bei Zweithemenfugen niemals vor); die Kantate aber kann mit jedem neuen Satz neues Material bringen.

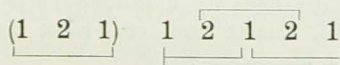
Nur ein einziges Beispiel für zweifache Steigerung haben wir: Nr. 4 aus der Kunst der Fuge. Die dritte Durchführung ist der Höhepunkt, in ihr ist das Thema geändert. Durch melodische Ausweitung kommen Verschmelzungen von (ea), (cb), (ag) und (bi) vor. Als solche würden wir sie kaum verstehen, wenn nicht die zweiten und vierten Durchführungen vermittelten. Auch wäre es ein gewaltsamer Sprung von der Exposition direkt zu dieser dritten Durchführung, bzw. von dieser zur letzten, der Exposition entsprechenden. Auf die einfachste Formel gebracht, sieht die Entwicklung so aus:



I. Durchführung II. Durchf. III. Durchf. IV. Durchf. V. Durchführung

Im einzelnen herrscht ebenfalls eine prachtvolle Symmetrie.

Wenn auch keine mehrfache, so doch eine mehrmalige Steigerung kommt bei den Fugen mit fünf bis zehn Durchführungen vor. Wie die Anlage mit einer Steigerung, so sind auch diese auf der Spiegelform im Großen beruhend:



I. Fugen mit einmaliger Steigerung (50).

A. Mit drei Durchführungen (13).

Nr. 3 in XV.

B. Mit vier Durchführungen (18).

Bei Fugen mit einer geraden Zahl von Durchführungen, mit vier, sechs, acht und zehn Durchführungen also, hat man sehr oft absolute Symmetrie, wenn man die Exposition als Einleitung oder jedenfalls als für sich stehenden Teil auffaßt. Ein Beweis für die Berechtigung einer solchen Annahme bringt in anderer Beziehung die zweite H-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier: L. 28 setzt das zweite Kontrasubjekt ein, das das erste überhaupt nicht mehr aufkommen läßt und die zweite bis vierte Durchführung so zu einer Einheit zusammenschließt, die im Gegensatz steht zur Exposition. Es stehen dann die Versezungen in der dritten Durchführung. Nr. 4.

Eine andere Möglichkeit bei Fugen mit vier Durchführungen ist, die letzte Durchführung anhangartig zu behandeln, sodaß sich die Exposition auf die dritte Durchführung bezieht und die zweite Durchführung schon die Versezungen bringt. S. B. Nr. 5.

Endlich können beide mittleren Durchführungen Versezungen haben, sodaß ebenfalls eine ganz geschlossene Form entsteht. Man beachte beim folgenden Beispiel, daß die zweite Durchführung von der dritten, mit der sie zusammengehört, nicht durch ein Zwischenspiel getrennt ist, wohl aber die erste von der zweiten und die dritte von der vierten. Nr. 6.

C. Mit fünf Durchführungen (14).

Je größer die Durchführungszahl ist, desto komplizierter wird die Gliederung. Das Gegebene für Fugen mit fünf Durchführungen wäre eigentlich zweimalige Steigerung wie für die mit drei Durchführungen die einmalige. Doch hatten wir ja auch ein sehr schön gegliedertes Beispiel mit drei Durchführungen ohne Steigerung. Es werden sich hier also ebenfalls genügend klare Gliederungen finden lassen. Das Normale ist, daß die dritte Durchführung die Versezung bringt. Es schließen sich dann die erste und zweite und entsprechend die vierte und fünfte zu einer Einheit zusammen. S. B. Nr. 7.

Was die zweite H-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier unter den Fugen mit vier Durchführungen war, ist die erste h-moll-Fuge unter denen mit fünf. Bei ihr ist aber nicht nur die Exposition einleitend, es ist ebenso die letzte Durchführung abschließend aufzufassen, so daß der Kern eigentlich nichts anderes ist als eine Fuge mit drei Durchführungen, deren mittlere die Versezungen bringt. Diese höchst durchdachte Gliederung ist erreicht wieder mit Zwischenspielen, was man an der Analyse ja sofort sieht. Nr. 8.

Daß nur die Exposition als Einleitung aufzufassen ist, ohne abschließendes Gegenstück, kommt dann vor, wenn die dritte und vierte Durchführung versetzt ist. S. B. Nr. 9.

Nur halb hierher gehört die große a-moll-Klavierfuge, denn man kann auch den ausgedehnten freien Schluß, Takt 143—198, als Gegenstück zur Exposition betrachten. Nr. 10.

Bei dem einzigen Fall, daß die vierte Durchführung der Gipfel ist, kommt Gleichgewicht dadurch zustande, daß die zweite und dritte Durchführung zusammen der fünften entsprechen. Nr. 11.

Wird die zweite und dritte Durchführung für die Versetzung in Anspruch genommen, so können sich die vierte und fünfte Durchführung dichter zusammenschließen. Z. B. Nr. 12.

D. Mit sechs bis zehn Durchführungen (5).

Für diese ausgedehnten Fugen ist mehrmalige Steigerung so sehr Norm, daß die mit einmaliger als Ausnahmen betrachtet werden müssen. Bis auf einen Fall sind zwei oder gar drei zusammengehörige Durchführungen versetzt. Ein Beispiel mit ausgeprägteste Reprisenanlage steht unter Nr. 13.

II. Fugen mit zweimaliger Steigerung (10).

Als Beispiel für die wenigen Fälle dieser Form steht in der XV. Beilage eine gegliederte Analyse, bei der die Exposition als Einleitung oder, wenn man will, zum Anhang gehörig aufgefaßt werden kann. Nr. 14.

Daß auch einmal ein Zwischenspiel allein eine Versetzung bringen kann, die dann natürlich ebenfalls formende Kraft besitzt, zeigt die c-moll-Klavier-Toccata (Ges.-Ausg. III, S. 324, Takt 19—32, den Takten 101 bis 115 entsprechend).

Fugen mit melodischer Steigerung [21].

Während die Fugen mit harmonischer Steigerung durchweg zentrale Höhepunkte hatten, sind die mit linearer Steigerung ungefähr zur Hälfte so angelegt, daß sie sich gleichmäßig bis zum Schluß hin mehr und mehr kondensieren, oder daß frühestens im letzten Drittel des Fugenganges ein Decrescendo des Geschehens eintritt.

Was wir schon im zweiten Teil sagten, gilt natürlich auch hier: streng scheiden läßt sich harmonisch und melodisch nur theoretisch. Doch immer ist das eine oder das andere primär, hat dies oder das die Oberhand. So gibt es bei den Fugen, die wir unter das Kapitel der harmonischen Steigerung gestellt haben, genug Umkehrungen, Engführungen usw., doch sind sie unwesentlich im Verhältnis zu den harmonischen Versetzungen, die die Ordnung im Fugenganges herstellen und so eine Aufgabe, eine Pflicht, eine Funktion haben. Umgekehrt haben melodisch gesteigerte Fugen zahlreich, aber nebensächliche Versetzungen.

Zu einem Bündnis zwischen harmonisch und linear, zur Gleichberechtigung von beiden, natürlich immer im nichtklassischen Sinn, kommt es in zwei Fugen mit sieben und zehn, also zahlreichen Durchführungen. Nr. 15.

Unter Nr. 16 steht eine Fuge aus der Kunst der Fuge, die durch melodische Variation geformt ist. In der dritten Durchführung werden Modell und Variation miteinander gebracht. Charakteristischerweise beginnt und schließt sie mit dem ursprünglichen Thema.

Das Konstruktive bei den Fugen

- | | |
|-----------|--------------------|
| unter (1) | ist die Umkehrung, |
| " (2) | " Vergrößerung, |
| " (3) | " Verkleinerung, |
| " (4) | " Engführung, |
| " (5) | " Parallelführung. |

Sehr häufig ist das Zusammenarbeiten dieser verschiedenen Steigerungsmöglichkeiten. Man hat also unter (1 & 2 & 4) zu verstehen, daß Umkehrung, Vergrößerung und Engführung gleichmäÙig im Dienst der Gestaltung stehen; zumeist werden sie einzeln eingeführt, dann doppelt und zuletzt dreifach kombiniert, was in den Analysen durch die Verdoppelung, bzw. Verdreifachung der Klammern klarzumachen versucht wurde.

Da hier und im folgenden die einzelnen Beziehungen der Themen aufeinander im Vergleich mit den großartigen Steigerungen nicht mehr so viel zu sagen haben und außerdem solche Beziehungen so oft gezeigt wurden, daß man sie sich ohne weiteres selber klarmachen kann, können wir davon absehen, sie ferner in den Analysen anzudeuten.

A. (1) [3].

Umkehrung allein ist ziemlich selten, dann aber immer zentral formend. Als Beispiel die H-dur-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier. Nr. 17.

B. (1 & 2) [2].

Vergrößerung kommt immer zusammen mit Gegenbewegung oder Engführung. Für die erste Verbindung ist das schönste Paradigma die C-dur-Orgelfuge III (Ges.-Ausg. XV, S. 232). Nr. 18. Die ersten drei Durchführungen gehören dem normalen Thema. Die dritte öffnet sich zuletzt mit den Versetzungen d und e, damit nicht etwa ein Schlußgefühl aufkommt. Als Überraschung exponiert die vierte Durchführung das Thema in der Umkehrung. Die fünfte bringt eine prachtvolle Synthese von Urgestalt und Umkehrung, die sechste sondert wieder beide, hat dabei als Schluß nur des zweiten Teils, nicht aber der ganzen Fuge und als Vorbereitung zu der Gipfeldurchführung für die harmonische Belebung zu sorgen: sie führt zur Variante. Die ersten sechs Takte der siebenten Durchführung sind Höhepunkt der ganzen Fuge: Kombination

von Urgestalt, Vergrößerung und Umkehrung. Der Schluß dieser Durchführung und die Coda haben trotz Vergrößerung, Umkehrung und Engführung (die einzigen Engführungen in der Fuge) nur noch zu entspannen.

C. (4) [5].

Die schönste aller hierher gehörigen Fugen ist die erste des ersten wohltemperierten Klaviers. Nr. 19. Die erste Durchführung ist Vorbereitung für die zweite, die zweite Vorbereitung für die dritte. In der zweiten wechseln dichte Engführungen mit einfachen Zitaten, in der dritten ist die dichte Engführung das, was in der zweiten das Thema allein war. Zweimal wird sie enggeführt, zweimal kommt sie allein. Ein weiteres Abklingen bewirkt der Orgelpunkt in der Coda mit dem unterdominanten, müden c, obwohl dies noch einmal mit a enggeführt ist. Die ganze Fuge hat also vier Glieder. Die ersten drei sind Steigerung und Höhepunkt, das letzte ein Decrescendo nach dem Fortissimo des linearen Geschehens in den Takten 14—19.

Ebenso zielbewußt vorbereitend steigt die Linie der zweiten D-dur-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier an, diesmal aber bis zum letzten Schlusse.

D. (1 & 4) [3].

Die Takte 1—36 der d-moll-Fuge aus dem ersten wohltemperierten Klavier sind ebenfalls eine große Steigerung, bei welcher Engführung und Gegenbewegung schon in der zweiten Durchführung zusammenarbeiten. Sie entspannen sich in dem einzigen, prachtvoll motivierten Zwischenspiel und der letzten, wieder ruhigen Durchführung.

Scharf geschieden zwischen Umkehrung (zweite Durchführung) und Engführung (nur des normalen Themas, dritte Durchführung) wird zuerst in der a-moll-Fuge, ebenfalls aus dem ersten wohltemperierten Klavier [Nr. 20], die ja auch ihre längere Erstreckung motivieren muß. Denn bei Bach gibt es keinen unnötigen Takt, keine Füllsel oder angehängten Schlüsse, die ebensogut auch weggelassen werden könnten. In der vierten und im Anfang der fünften Durchführung kommen Engführungen des normalen und umgekehrten Themas. Als Höhepunkt ist die Kombination von Urgestalt und Umkehrung am Schluß der fünften Durchführung aufzufassen. Die Coda entspannt hier nicht mit wieder einfacheren Zitaten, sondern dadurch, daß sie nur noch die erste Hälfte des Themas, wenn auch enggeführt und kombiniert, bringt. Weiterhin durch einen Orgelpunkt.

E. (1 & 2 & 4) [1].

Ähnlich, was die anfängliche Trennung von Urgestalt und Umkehrung anbelangt, nur großartiger dadurch, daß in der krönenden sechsten Durchführung auch noch die Vergrößerung eingeführt wird, ist die dis-moll-Fuge aus demselben Band. Nr. 21. Hier bringt die zweite Durchführung Engführungen, die dritte Umkehrungen, die vierte Engführungen der Umkehrungen. In der fünften kommen doppelte Motivengführungen von Urgestalt und Umkehrung. Die sechste endlich kombiniert beide mit der Vergrößerung. Den Schluß vermittelt der, wenn auch nur viertaktige, Anhang. Allzu jähes Abreißen vermeidet Bach überall.

F. (1 & 3 & 4) [1].

Die E-dur-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier [Nr. 22] ist anders im Tempo des Steigerns, natürlich abgesehen von der hier statthabenden Verkleinerung. Die vier ersten Durchführungen beschränken sich auf das normale Thema, das sie in einfacher und dreifacher Engführung, zuletzt mit harmonischen Versetzungen, verarbeiten. In der fünften Durchführung kommt das Thema verkleinert gleich in Engführungen. Die zweite Hälfte der fünften und die erste der sechsten bringen nun alle möglichen Kombinationen. Beim ersten Mal steht die Verkleinerung über der Urgestalt, beim zweiten die Urgestalt über der Verkleinerung. Umkehrungen haben nur bei den Verkleinerungen statt. Die letzte Hälfte der sechsten Durchführung staut ab, erst mit einer einfachen Kombination, dann mit einem Zitat der Urgestalt.

G. (5) [1].

Auf Parallelführung beruht die g-moll-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier. (Es ist bemerkenswert, daß die meisten der linear komplizierten Fugen aus dem wohltemperierten Klavier sind.) Nr. 23. Gipfel ist die dritte Durchführung.

H. (4 & 5) [1].

Bei der b-moll-Fuge, ebenfalls aus dem ersten wohltemperierten Klavier [Nr. 24], ist die Parallelführung Vermittlerin zwischen einfacher und vierfacher Engführung, wie vorher die rhythmische Verschiebung des Themas im Zwischenspiel (Takt 46) der Übergang vom Normalzitat zur einfachen Engführung war.

2. A. Doppelfugen (9).

Dazu Beilage XVI.

Wir können uns hier ganz kurz fassen, da ja der Weg, den wir bei der Betrachtung der (wenigen) Doppelfugen zu gehen haben, genau derselbe ist wie der eben zurückgelegte. Selbstverständlich ist hier, wie schon gesagt, die ständige Kombination von Haupt- und Gegenthema.

Fugen ohne Steigerung (4).

Beispiel: Ges.-Ausg. XXXVIII, S. 126: Canzone in d-moll. 2. Teil.

Fugen mit harmonischer Steigerung (4).

I. Fugen mit einmaliger Steigerung (3).

Beispiel: Ges.-Ausg. III, S. 242: Duett in e-moll.

II. Fuge mit zweimaliger Steigerung (1).

Nr. 1 in XVI.

Diese Fuge ist nicht nur ein kontrapunktisches Meisterstück allerersten Ranges, das sich nur auf Thema, Gegenthema und ein beständiges Kontrastsubjekt beschränkt, sie ist auch harmonisch schlechthin genial. Über so

vielm darf man aber doch nicht die mindestens ebenso geniale formale Anlage vergessen. Die Achse der Sinfonie ist der Gefährte L. 18. Um ihn lagern sich nach beiden Seiten Zwischenspiele, (Neben-)Gefährtenparallelversetzungen, Führerparallelversetzungen (zweite und vierte Durchführung), Zwischenspiele und Themengrundformen (Exposition und Schlußdurchführung).

Fugen mit melodischer Steigerung.

Hier haben wir nur ein Beispiel. Nr. 2. Und zwar bringt die dritte Durchführung Eng- und Parallelführungen. Jene für das Haupt-, diese für das Gegenthema. Als leise Vorbereitung zu diesem Aufschwung kommt schon in der zweiten Durchführung eine Engführung des zweiten Themas; als verklingender Schluß steht am Ende der dritten Durchführung noch einmal ein einfaches Themazitat.

B. Tripelfuge.

Der Bau der Tripelfuge Nr. 7 aus der Kunst der Fuge wird viel klarer durch die in den Notenbeispielen zum zweiten Teil gegebene Darstellung als mit Zahlen und Buchstaben. Ich darf also auf Beilage XIV verweisen.

3. Zwei- und Dreithemenfugen (29).

Dazu Beilage XVII.

Bei der Einteilung dieses Stoffes kommen wir nicht aus mit dem Unterscheiden von harmonischer und melodischer Steigerung. Die einzelnen Teile der Fugen haben in der Regel nur zwei Durchführungen, so daß harmonische Steigerung selten möglich wird. Engführungen usw. treffen wir aber wegen der schon selbstverständlichen Kombinationen noch weniger. Trotzdem gibt es eine Menge Beziehungen, die wir hier nur andeuten können.

Wir haben ja so kurz als möglich die verschiedenen Arten von Zweithemenfugen schon zusammengestellt (S. 21 f.). Was damals unklar blieb, wird jetzt an Hand der Analysen erhellen. Sie sind folgendermaßen geordnet:

A. Normale Zweithemenfugen (7).

Deren Formel heißt: I, II, III. = I. + II. Von den folgenden Beispielen ist das erste ohne, das zweite mit einmaliger harmonischer, das dritte mit linearer Steigerung. Nr. 1—3 in XVII.

B. Normale Zweithemenfugen, deren zweites Thema Umkehrung des ersten ist (3).

Formel: I, II. = I. Gb, III. = I. + II.

Als einziges Beispiel für vollständig durchgeführte lineare Steigerung (4 & 5) trotz der dabei im Kombinationsteil entstehenden Schwierigkeiten beachte man, die b-moll-Fuge aus dem zweiten wohltemperierten Klavier.

C. Zweithemenfugen ohne Exposition des ersten Themas (2).

Formel: II., III. = I. + II.

Zu den zwei Fällen aus der Kunst der Fuge (Nr. 9 u. 14) wurde alles schon Seite 21 gesagt.

D. Zweithemenfuge ohne Kombinationsteil (1).

Formel: I., II., (III?)

Die damit gemeinte Fuge ist das Fragment aus c-moll (Ges.-Ausg. XXXVI, S. 238), das zu der c-moll-Fantasia (a. a. O. S. 145) gehört. Eben mit dem Anfang des dritten Teils bricht sie ab. Ob dieser Kombination oder nur Reprise hätte werden sollen, läßt sich natürlich nicht entscheiden, genau so wenig wie die Frage, ob die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge eine unvollständige, normale, überkomplette Drei- oder nur eine doppelte Zweithemenfuge geworden wäre.

E. Zweithemenfugen ohne Kombinationsteil, deren zweites Thema Umkehrung des ersten ist (4).

Formel: I., II. = I. Gb.

Es gehören hierher nur die einfacheren Fugengiguen. Man könnte sie dualistisch nennen. Wichtig ist die gegensätzliche Benutzung der Stimmen in den beiden Teilen. War die Folge in der Exposition des Anfangs 1, 2, 3, so ist die Ordnung in der des zweiten Teils 3, 2, 1. (Bei der zweiten Durchführung kommt solche Korrespondenz nicht immer zustande.) Durch dieses Band wird ebenso wie durch die Umkehrungsverwandtschaft von erstem und zweitem Thema der Dualismus gemildert. Unter Nr. 4 stehen die Stimmfolgen der betreffenden Fugen.

(Ähnliche Beziehungen, doch mit mehr Freiheiten, haben die Siguen mit Kombination und die mit Reprise. Es fangen zwei von ihnen bei der ersten Exposition mit der zweiten Stimme an [was hier nie vorkam], so daß das Gegensatzverhältnis nicht sofort beim Beginn der zweiten Exposition, sondern erst in deren Verlauf verständlich werden kann. Das Hauptinteresse liegt ja aber auch dort bei der Kombination, bzw. Reprise.)

F. Zweithemenfugen mit Reprise (6).

Formel: I., II., III. = I.

Die einzige Fuge, auf die dieser Terminus vollkommen paßt, ist die c-moll-Orgelfuge I (Ges.-Ausg. XV, S. 132). Das zweite Thema wird im dritten Teil gar nicht benützt, so daß man es eigentlich einen Fremdkörper nennen müßte, wenn nicht — bei Worten wie unorganisch, fremd, verblüffend usw. muß bei Bach immer sofort ein „wenn nicht“ kommen — wenn nicht das Kontrasubjekt zum zweiten Thema in der Reprise als Gegensatz zum ersten gebraucht würde. So verstanden, dürfte man eigentlich den Mittelteil nicht als Fuge mit einem chromatischen Thema be-

zeichnen, sondern müßte ihn Invention mit einem (vielleicht überscharf geprägten) chromatischen Gegensatz nennen. Doch beim ersten Hören wird wohl niemand auf diese Spitzfindigkeit kommen.

Eine Invention ohne einen solchen themamäßigen Gegensatz, also eine Invention, die man ohne weiteres als solche auffaßt, hat die II. c-moll-Orgelfuge (Ges.-Ausg. XV, S. 224) als Mittelteil. Im dritten Abschnitt wird das melodische Modell dieser Invention zweites Kontrajubjekt des ersten Themas.

Wenn die vorstehenden Fugen ihren Höhepunkt im dritten Teil haben, so liegt er bei den folgenden im zweiten, in der Mitte.

Sogar genau in der Mitte beim zweiten Klavier-Duett aus F-dur (Ges.-Ausg. III, S. 245). Takt 1—37 ist eine normale zweistimmige Fuge mit zwei Durchführungen. Takt 38 beginnt ein zweiteiliger Kanon, dessen erstes Thema neu, dessen zweites die Parallelversetzung des Themas aus dem ersten Teil ist — wieder eine innige Verknüpfung. Takt 53—68 ist die Wiederholung von Takt 38—53 auf anderer Stufe unter Führung der zweiten Stimme. Takt 69—81 ist nun die Kombination des ersten und zweiten Kanonthemas (n. b. das zweite ist das Thema des ersten Teils!). Beim ersten Mal wird das erste, beim zweiten Mal das zweite in der Umkehrung gebracht. Die Takte 82—97 entsprechen Takt 53—68, die Takte 97—112 Takt 38—52, die Takte 113—149 endlich Takt 1—37. Nr. 5.

Eine dem F-dur-Duett überraschend ähnliche Anlage hat das Allegro des Präludiums aus der sechsten englischen Suite (Ges.-Ausg. XIII, S. 68), natürlich abgesehen davon, daß der Mittelsatz genau das Gegenteil von kanonisch, nämlich konzertmäßig ist. So kann man auch nicht von einer Steigerung von Fuge zu Konzert, sondern vielmehr von einem Kontrast von Fuge und Konzert sprechen, was aber schließlich ebenfalls Steigerung bedeutet. Nr. 6.

Die Mittelteile der Ouverturen-Allegri aus der h-moll-Partita (Ges.-Ausg. III, S. 154) und der vierten Deutschen Suite (a. a. D. S. 82) sind konzertmäßige, freie Bearbeitungen der Themen aus dem ersten Teil. Die scheinbar neuen thematischen Bildungen im letzteren Satz, Takt 33 bis 40 und 41—47, bzw. deren Wiederholungen auf anderer Stufe sind im Grunde genommen nichts als allerdings sehr freie Umbildungen des ersten Themas oder von Motiven aus dem ersten Thema. Übrigens könnten die Takte 61—72 beinahe in einer Beethovenschen Sonaten-Durchführung stehen.

G. Zweithemenfugen mit Reprise, deren zweites Thema die Umkehrung des ersten ist (2).

Formel: I., II. = I. Gb, III. = I. Nr. 7.

Bei der Gigue aus der dritten englischen Suite (Ges.-Ausg. XIII, S. 39) kann man die letzten zwei Takte, die das erste Thema noch einmal bringen, nur als Anhang bezeichnen. So steht diese Fuge zwischen den Siguen ohne Kombination und mit Reprise, wie die Siguen mit Reprise zwischen denen mit und ohne Kombination.

H. Zweithemenfuge mit Reprise und Kombination (1). Nr. 8.

I. Doppelte Zweithemenfuge (1). Nr. 9.

K. Verschachtelung zweier Zweithemenfugen (1). Nr. 10.

Das Wichtigste über diese Fälle wurde schon Seite 21 f. gesagt, die Analysen werden dazu der beste Kommentar sein, gerade so wie für die

L. Dreithemenfuge

in *fis*-moll aus dem zweiten wohltemperierten Klavier (s. Seite 19 f.). Nr. 11.

In der Tonleiter hatten wir die Urlinie des Fugenthemas erkannt. Wie Bach dieses Gerüst in einen höchst differenzierten Organismus verwandelt, konnten wir nur andeuten. Dasselbe gilt für unsre ganze Arbeit, die, bildlich gesprochen, die Urlinie der Bach'schen Fuge aufzeigen wollte.

Beilage I. Themengrenzen

1. mit 4 Abweichungen (2)

I. Böhlenperiertes Flavier
 (Selamt-Musigabe Sachrgang XIV)
 Fuge in cis-moll

5. Stimme
 4. "
 3. "
 2. "
 1. "

2. mit 3 Abweichungen (36)

II. Böhit. Flab.
 Fuge in c-moll

2. Stimme
 1. "
 3. "
 4. "
 8va bassa.....

3. mit 2 Abweichungen (42)

I. Böhit. Flab.
 Fuge in dis-moll

2. Stimme
 1. "
 3. "

4. mit 1 Abweichung (41)

I. Böhit. Flab.
 Fuge in Fis-dur

1. Stimme
 3. "
 8va b.....

5. Ohne Abweichung in der Exposition, mit Abweichungen
später (23)

I. Stimm. Klav.
Fuge in Cis-dur

1. Stimme

1. " (Takt 10)

Beilage II. Verknüpfung von Thema und Kontrapunkt

Wohltemperiertes Klavier:

1. Fuge in E-dur	1. Fuge in As-dur
1. " " A-dur	1. " " H-dur
1. " " b-moll	1. " " h-moll
2. " " Cis-dur	2. " " F-dur
1. " " g-moll	2. " " cis-moll
1. " " C-dur	2. " " gis-moll
2. " " C-dur	2. " " A-dur
2. " " c-moll	2. " " g-moll
1. " " D-dur	1. " " f-moll
2. " " f-moll	2. " " As-dur
2. " " Es-dur	2. " " b-moll
2. " " B-dur	2. " " D-dur
2. " " h-moll	1. " " Cis-dur
1. " " F-dur	1. " " Fis-dur
1. " " G-dur	2. " " d-moll
1. " " cis-moll	1. " " e-moll
2. " " E-dur	2. " " Fis-dur
1. " " dis-moll	2. " " a-moll
1. " " gis-moll	1. " " fis-moll
2. " " dis-moll	2. " " e-moll
1. " " a-moll	1. " " c-moll
2. " " fis-moll	1. " " Es-dur
1. " " B-dur	2. " " G-dur
1. " " d-moll	2. " " H-dur

Beilage III. Urlinien der Themen

a: Fugenthemen mit Höhepunkt

1. mit Höhepunkt auf der Sekunde

Gef. Ausg. XLV S. 143

Fuge in Es-dur

1.

2. mit Höhepunkt auf der Terz

Gef. Ausg. XXXVI S. 107

Fuge in d-moll

2.

3. mit Höhepunkt auf der Quart

II. Wohlk. Klav.

Fuge in E-dur

3.

I. Wohlk. Klav.

Fuge in B-dur

4.

4. mit Höhepunkt auf der Quint

Gef. Ausg. XXXVI S. 109. Fughetta in e-moll

5.

5. mit Höhepunkt auf der Sert

Gef. Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 3 u. 12. Ricercar 1 u. 2

6.

I. Wohl. Klav. Fuge in A-dur

7.

I. Wohl. Klav. Fuge in h-moll

8.

I. Wohl. Klav. Fuge in a-moll

9.

6. mit Höhepunkt auf der Oktav

II. Wohl. Klav. Fuge in d-moll

10.

Gef. Ausg. XXV 1. Lief. (vgl. auch Gef. Ausg. XLVII)

Kunst der Fuge Nr. 8 Fuge d-moll

11.

b: Fugenthemen mit Tiefpunkt

1. mit Tiefpunkt auf der Unter-Sekunde.

II. Wohl. Klav. Fuge in f-moll

12.

2. mit Tiefpunkt auf der Unter=Quart

Gef. Ausg. XXXVI S. 238 Fugenfragment in c-moll

13.

3. mit Tiefpunkt auf der Unter=Quint

Gef. Ausg. XIII S. 84 Gigue der 6. engl. Suite in d-moll

14.

4. mit Tiefpunkt auf der Unter=Oktav

Gef. Ausg. XXXVI S. 67 Schlußfuge der Loccata in G-dur

15.

Beilage IV. Einzelheiten des Themenbaues

a: der Gegenschlag

1. als einzelner Ton:

 α I. Wohlt. Klav. Fuge in cis-moll

 β Gef. Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 3 u. 12 Ricercar 1 u. 2

 γ I. Wohlt. Klav. Fuge in f-moll

 δ Gef. Ausg. XXXVI, S. 57. Schlußfuge der Loccata in g-moll

2. als Motiv:

 α Gef. Ausg. XLII, S. 43. Fuge aus der Sonate in C-dur

β Gef. Ausg. XV, S. 192. Fuge in a-moll



γ Gef. Ausg. III, S. 284. Goldberg-Variation Nr. 16

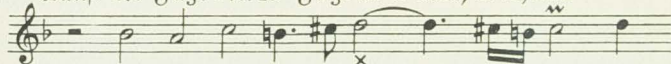


δ II. Wohlk. Klav. Fuge in gis-moll

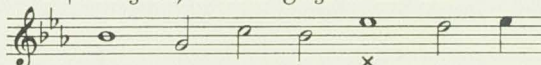


b: Vorausnahme

Kunst der Fuge Nr. 15 Fuge in d-moll, 3. Thema



Gef. Ausg. III, S. 254. Fuge in Es-dur

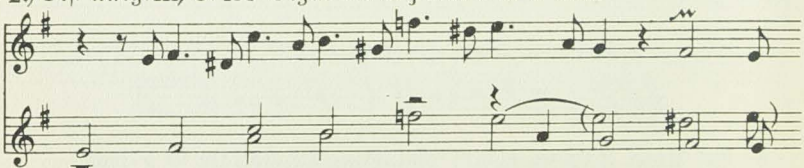


c: imitierende Themen

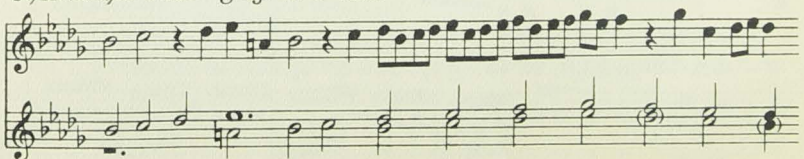
1.) I. Wohlk. Klav. Fuge in e-moll



2.) Gef. Ausg. III, S. 133 Vigue der 6. Partita in e-moll



3.) II. Wohlk. Klav. Fuge in b-moll



d: auf sich bezogene Themen

1.) II. Wohl. Klav. Fuge in Fis-dur

2.) II. Wohl. Klav. Fuge in C-dur

3.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 225 Centrum des kleinen harmonischen Labrynth's

4.) I. Wohl. Klav. Fuge in A-dur

e: metrische Themen

I. Wohl. Klav. Fuge in B-dur

Ähnlich sind: Gef. Ausg. XXXVI, S. 75 Chromatische Fuge in d-moll und
Gef. Ausg. XV, S. 180 Fuge in g-moll

f: Oktavverfetzung (14)

1.) Gef. Ausg. XV, S. 180 Fuge in g-moll

2.) Gef. Aug. III, S. 313 1. Fuge der Loccata in fis-moll

3.) Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll

4.) I. Wohl. Klav. Fuge in B-dur

g: Themenanfänge (17)

1.) Gef. Ausg. XIII, S. 118 Gigue der 5. französischen Suite in G-dur

2.) Gef. Ausg. III, S. 343 Fuge in a-moll

3.) Gef. Ausg. III, S. 251 Duett in a-moll

h: Orgelpunktthemen (14)

1.) I. Wohlt. Klav. Fuge in f-moll

2.) I. Wohlt. Klav. Fuge in c-moll

3.) Gef. Ausg. XV, S. 269 Toccatenfuge in d-moll

4.) Gef. Ausg. XXXVI, S. 186 Fuge in C-dur

Ähnlich ist: Gef. Ausg. III, S. 80 Gigue der 3. Partita in a-moll

i: zweistimmige Themen (32)

1.) Gef. Ausg. XV, S. 115 Fuge in g-moll

2.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 111 Fuge in G-dur

3.) Gef. Ausg. III, S. 116 Loccatenfuge der 6. Partita in e-moll

4.) Gef. Ausg. XXXVI, S. 109 Fughetta in e-moll

5.) II. Wohl. Klav. Fuge in f-moll

6.) I. Wohl. Klav. Fuge in g-moll

7.) Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll

8.) I. Wohl. Klav. Fuge in Cis-dur

9.) Gef. Ausg. XV, S. 92 Fuge in D-dur

10.) II. Wohl. Klav. Fuge in G-dur

Beilage V. Zwei- und Dreithemen- und Doppelfugenthemen in ihrem Verhältnis zueinander (20)

1.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 126 2. Teil der Canzone in d-moll

2.) Gef. Ausg. XXXVI, S. 29 Kernstück des Mittelfuges der
Loccata in D-dur

3.) Gef. Ausg. XXXVIII, S. 121 Fuge in h-moll

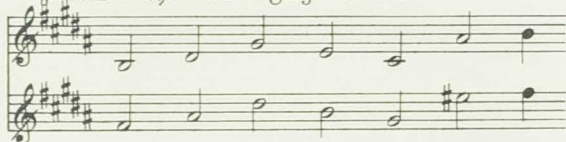
Beilage VI. Themenbeantwortungen bei normalen Fugen

A) nicht modulierender Führer (124)

a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (109)

1.) real (49)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in H-dur



2.) tonal (59)

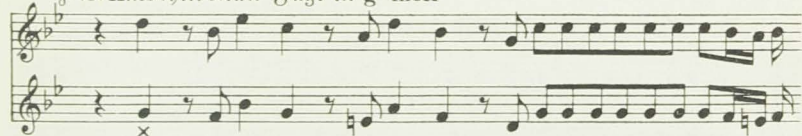
aa) mit verändertem Auftakt (31)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in h-moll



bb) mit veränderter Kopfnote (6)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in g-moll



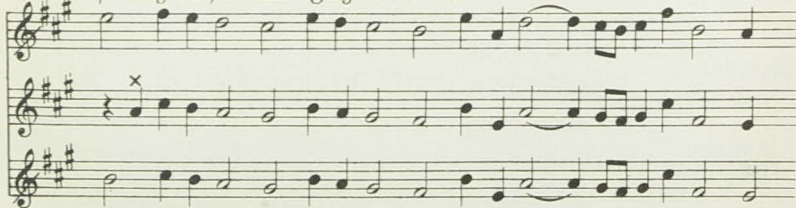
cc) mit verändertem Anfang (22)

3. B. Gef. Ausg. XV, S. 102 Fuge in e-moll



3.) tonal und real (1)

Gef. Ausg. XV, S. 122 Fuge in A-dur



b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte) (15)

1.) real (8)

3. B. Gef. Ausg. XXVII, 1. Lief. S. 4 Fuge der
Violinsolosonate in g-moll



2.) tonal (7)

aa) mit verändertem Auftakt (4)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in Cis-dur

bb) mit veränderter Kopfnote (2)

3. B. Kunst der Fuge Fuge Nr. 3 in d-moll

cc) mit verändertem Anfang (1)

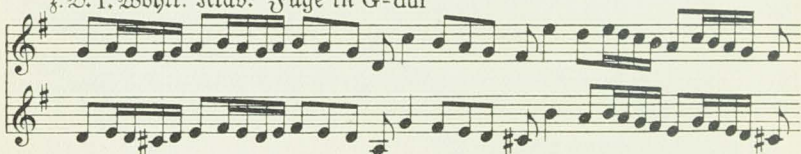
Kunst der Fuge Fuge Nr. 12, 1 in d-moll

B) zur Dominant modulierender Führer (24)

a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (9)

1.) real (4)

3. B. I. Wohl. Klav. Fuge in G-dur



2.) tonal (5)

bb) mit veränderter Kopfnote (3)

3. B. II. Wohl. Klav. Fuge in a-moll

cc) mit verändertem Anfang (2)

3. B. I. Wohl. Klav. Fuge in A-dur

b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte) (4)

1.) real (1)

Gef. Ausg. III, S. 82 Ouverturenfuge der 4. Partita in D-dur

2.) tonal (3)

aa) mit verändertem Auftakt (1)

I. Wohl. Klav. Fuge in gis-moll

bb) mit veränderter Kopfnote (1)

Gef. Ausg. XV, S. 232 Fuge in C-dur

cc) mit verändertem Anfang (1)

I. Wohl. Klav. Fuge in h-moll

c) Gefährte von der Oberquinte (Unterquarte) zur Oberquarte (Unterquinte) springend (11)

1) real (7)

z. B. zum Schluß: Gef. Ausg. XXXVIII, S. 5 Fuge in c-moll

in der Mitte: Gef. Ausg. XXXVIII, S. 94 Fuge in c-moll

2.) tonal (4)

aa) mit verändertem Auftakt (1)

Gef. Ausg. XXXVI, S. 67 Schlußfuge der Toccata in G-dur

bb) mit veränderter Kopfnote (1)

I. Wohlk. Klav. Fuge in Es-dur

cc) mit verändertem Anfang (2)

z. B. Gef. Ausg. XV, S. 260 Fuge der Toccata in C-dur

C) Zur Unterdominant modulierender Führer (1)

Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte)

tonal

mit verändertem Anfang

Gef. Ausg. XXXVI, S. 155 Fuge in e-moll

Beilage VII. Themenmodifikationen außer tonalen Veränderungen: Pedalvereinfachung.

Gef. Ausg. XV, S. 172 Fuge in G-dur

ähnlich: Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll

Gef. Ausg. XV, S. 192 Fuge in a-moll



Beilage VIII. Themenbeantwortungen bei Doppelfugen

A) Nicht modulierender Führer (15)

a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (13)

1.) real (10) 2.) tonal (3)

aa) mit verändertem Auftakt (2)

bb) mit veränderter Kopfnote (1)

b) Gefährte von der Oberquinte zur Oberquarte (Unterquarte zur Unterquinte) springend (2)

1.) real (1)

Gef. Ausg. XXXVIII, S. 19 Fuge in a-moll 2. Thema



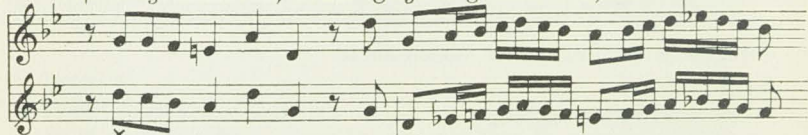
2.) tonal mit verändertem Auftakt (1)

Gef. Ausg. XXXVIII, S. 19 Fuge in a-moll 1. Thema

c) Von der Oberquarte zur Oberquinte (Unterquinte zur Unterquarte) spring. (1)

tonal: mit verändertem Auftakt

Gef. Ausg. XXXVIII, S. 217 Fuge in g-moll 1. Thema



B) Zur Dominant modulierender Führer (1)

Gefährte von der Oberquinte zur Oberseptime (Unterquarte zur Untersekunde) springend.

real Gef. Ausg. III, S. 242 Duett in e-moll 1. Thema



Beilage IX. Expositionsbeantwortungen bei den zweiten Themen der Zweithemenfugen.

Unter I. stehen die Themen, die sich auf Führer und Gefährten beschränken, die überwiegende Mehrzahl.

Die unter II. haben Führer, Gefährten und Nebengefährten.

Von der Reihe Führer = Gefährte etc. weicht nur der II. Teil von Nr. 8 aus der Kunst der Fuge ab mit Führer = Gefährte = Gefährte und der der F-dur Orgelfuge mit Führer = Gefährte = Gefährte = Führer.

I. (15) a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte) (7)

- 1.) real (4) 2.) tonal (2) aa) mit verändertem Auftakt (1) 3.) tonal und real (1)
bb) mit veränderter Kopfnote (1)

b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte) (6)

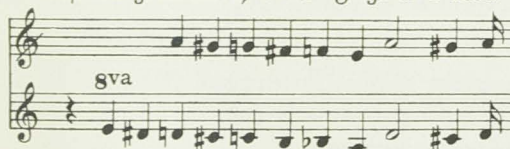
- 1.) real (5) 2.) tonal mit veränderter Kopfnote (1)

c) Gefährte von der Oberquinte (Unterquarte) zur Oberquarte (Unterquinte) springend (2)

- 1.) real (1) 2.) tonal mit veränderter Kopfnote (1)

II. (4) a) Gefährte in der Oberquinte (Unterquarte): real (2)

Ges. Ausg. XXXVI, S. 84 Fuge in a-moll



a	4. Stimme	Takt	37
b	2. "	"	37
c	1. "	"	41

b) Gefährte in der Oberquarte (Unterquinte): real und tonal (1)

Ges. Ausg. XIII, S. 92 Gigue der 1. französischen Suite in d-moll



a	2. Stimme	Takt	13
b	3. "	"	14
c	2. "	"	16

c) Gefährte von der Oberquinte (Unterquarte) zur Oberquarte (Unterquinte) springend: real (1)

d) Eine Versetzung in die *Tr* und *B* haben die Expositionen der zweiten Themen in den Fugen in *fis-* (f. u.) und *b-moll* aus dem II. Wohlst. Klav.



a	3. Stimme	Takt	20
b	1. "	"	21
g	2. "	"	22
d	3. "	"	23

Beilage X. Expositionsbeantwortungen bei den Kombinations- teilen der Zweithemenfugen.

Auch hier sind in der Mehrzahl

I. u. II. die auf Führer, Gefährten und Nebengefährten sich beschränkenden Expositionen (11).

III. bringt die Versetzung des Führers in die Paralleltonart (8),

IV. die des Gefährten in die Paralleltonart (2).

Kunst der Fuge, Nr. 8 Fuge in d-moll

	(a 2. Stimme Takt 1)
	b 3. " " 6)
	d 1. " " 147
	e 2. " " 152
	c 3. " " 159

Unter V. stünde der Nebengefährte in der Paralleltonart,

unter VI. der Gefährte des Gefährten. Für beide Fälle gibt es hier keine Beispiele.

Bei VII. kommt der Nebengefährte des Nebengefährten hinzu (2).

Gef. Ausg. III, S. 112 Gigue der 5. Partita in G-dur

	h 1. Stimme Takt 46
	c 2. " " 50
	a 1. " " 52
	b 1. " " 55

Nur die Engführungen der b-moll Fuge des zweiten Wohltemperierten Klaviers bringen Takt 80 und 89 in der 2. und 3. Stimme noch andere Versetzungen (VIII).

	(b 2. Säm. T. 5)
	i 3. " " 80
	a 4. " " 89
	(a 3. " " 42)
	b 2. " " 46)
	f 1. " " 80
	i 2. " " 89

Beilage XI. Das Thema in den Durchführungen des Mittelteils mit harmonischer Steigerung.

Da in Beilage IX und X schon beinahe alle Verfezungen mit Notenbeispielen illustriert worden sind, können wir uns jetzt damit begnügen, den fehlenden Typ noch zu bringen und besondere Ausnahmen ebenfalls mit Noten darzustellen. Leider ist es wegen Raummangels nicht möglich, die folgenden Tabellen bis ins einzelne spezialisiert abzudrucken, wie dies ursprünglich geplant war. ¹⁾

I. Von normalen Fugen mit 3 Durchführungen

Grundformen	(A) 19
Parallelverfezungen	(B) 19
entferntere Bildungen	(C) 1

Gef. Ausg. XLII, S. 43 Fuge der Sonate in C-dur

	a u. b siehe Exposition
	e 3. Stimme Takt 35
	(d) 1. " " 44
	f 2. " " 50

¹⁾ Der handgeschriebene Beispielband, an Hand dessen man sich über alle diesbezüglichen Einzelheiten orientieren kann, ist mit den ebenfalls handschriftlichen Analysen sämtlicher Bachscher Fugen in der Staatsbibliothek Berlin einzusehen.

II. von Doppelfugen mit 3 Durchführungen A 2 B 4

III. von normalen Fugen mit 4 Durchführungen

1. die 2. Durchführung

A 14 B 8 C 1

2. die 3. Durchführung

A 7 B 14 C 5

IV. von normalen Fugen mit 5 Durchführungen

1. die 2. Durchführung

A 14 B 7 C 1

2. die 3. Durchführung

A 8 B 9 C 4*)

3. die 4. Durchführung

A 7 B 9 C 5

V. der Doppelfuge mit 5 Durchführungen

1. die 2. Durchführung B

2. die 3. Durchführung A

3. die 4. Durchführung B

VI. von normalen Fugen mit 6 Durchführungen

1. die 2. Durchführung

A 4 B 2 C 3

2. die 3. Durchführung

A 3 B 4 C 2

3. die 4. Durchführung

A 3 B 4

4. die 5. Durchführung

A 1 B 2 C 3

VII. von normalen Fugen mit 7-10 Durchführungen

1. die 2. Durchführ. A 4 B 1

2. die 3. Durchführ. A 2 B 2 C 1

3. die 4. Durchführ. A 2 B 1 C 1

4. die 5. Durchführ. A 2 B 1

5. die 6. Durchführ. A 1 B 1

6. die 7. Durchführ. C 1

7. die 8. Durchführ. A 1

8. die 9. Durchführ. A 1

*) Kunst der Fuge Nr. 4 Fuge in d-moll

a } aus der Exposition

b }

ea) 4. Stimme Takt 61

cb) 3. " " 65

ag) 2. " " 73

bi) 1. " " 77

ab b Gbu c Gbu:

Kunst der Fuge N. 15 Fuge in d-moll

a 3. Stimme Taft 210

a Gbu 2. " " 213

a Gbu)
+ a)

ag 1. " " 217

b 4. " " 218

8va b c Gbu 4. " " 222

c

c Gbu
+ c

a 2. " " 226

Die Engführungen sind zunächst danach geordnet, wie sie imitieren:

- | | |
|---|------------------------|
| a in der Oktave (Prim) | b in der Quint (Quart) |
| c in der Sekunde (Septime) | d in der Terz (Sext) |
| e springend von der Oktave zur Quint, Sekunde oder Terz,
von der Quint zur Sekunde, Terz oder Oktave,
von der Sekunde zur Terz, Oktave oder Quint
und von der Terz zur Oktave, Quint oder Sekunde. | |

Weiter untergeteilt sind sie nach ihrer Zahl:

- | | | |
|------------|-------------|--------------|
| aa einfach | cc dreifach | ee fünffach |
| bb doppelt | dd vierfach | ff sechsfach |

Die hier vorkommenden Fälle:

II. Wohlk. Klav. Fuge in Es-dur. Taft 30-31, 37-38, 59-60.

Gef. Ausg. III, S. 254 Fuge in Es-dur. Taft 21-22, 26-27, 31

II. Wohlk. Klav. Fuge in b-moll. Taft 27, 33, 67 und 73

bekommen die Formeln: b aa 6, bb 1, c aa 4.

II. von Doppelfugen mit 2 Durchführungen

- 5) Parallelführung: aa 1 (II. Wohlft. Klav. Fuge in b-moll Takt 96)

III. von normalen Fugen mit 3 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 5, 4) Engführungen b aa 6, dd 1 (Gef. Ausg. XXXVIII, S. 37 kleine Fuge in G-dur Takt 20-23.)
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung a aGb 1, 1 u. 2) Gegenbewegung und Vergrößerung abaVg bGb 1 (II. Wohlft. Klav. Fuge in c-moll Takt 13-15), 4) Engführung a aa 3, b aa 6 cc 2 (I. Wohlft. Klav. Fuge in C-dur Takt 14-15, 16-17) d aa 1 (ebb Takt 21 6) Kombination: Urgestalt und Vergrößerung und Gegenbewegung 1 (II. Wohlft. Klav. Fuge in c-moll Takt 13-15).

IV. von Doppelfugen mit 3 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 5) Parallelführung aa 1.
 2. die 3. Durchführung, 4) Engführung b cc 1, 5) Parallelführung aa 2.

V. von normalen Fugen mit 4 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung a aa 3 b aa 1, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 2.
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2 ac aGb cGb d Gb (Kunst der Fuge Nr. 15 Fuge in d-moll Takt 55, 61-62, 71-72, 79-81), 4) Engführung a bb 2, b aa 3, bb 1, 5) Parallelführung aa 3, 6) Kombination: Urgestalt und Gb 2.
 3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung a aa 3, cc 1 b aa 4, bb 1, dd 1 (I. Wohlft. Klav. Fuge in b-moll, Takt 67-69), 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 2.

VI. von Doppelfugen mit 4 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.
 3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.

VII. von normalen Fugen mit 5 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 4) Engführung b aa 3.
 2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung, 2, 4) Engführung a aa 5, b bb 1.
 3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 4) Engführung 10.
 4. die 5. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 4) Engführung 9, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 2.

VIII. von normalen Fugen mit 6 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 2) $\frac{1}{2}$ Vergrößerung 1, 4) Engführung 5, 6) Kombination: Urgestalt und Vergrößerung 1.
2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 4) Engführung b aa 2, bb 1, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 1.
3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 2) Vergrößerung 2, 4) Engführung a aa 1, b aa 3, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 1.
4. die 5. Durchführung, 1) Gegenbewegung 4, 1) und 3) Gegenbewegung und Verkleinerung abVk eVk gVk iVk bVkGb dVkGb fVkGb iVkGb 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 26-27, 28, 30-32), 4) Engführung a aa 1, bb 2 (I. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll Takt 52 und 54), b aa 2, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 1, Urgestalt und Verkleinerung und Gegenbewegung 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 30-32).
5. die 6. Durchführung, 1) Gegenbewegung 2, 1) und 2) Gegenbewegung und Vergrößerung bGb a $\frac{1}{2}$ Vg 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in Cis-dur Takt 17), acd $\text{\textcircled{d}}$ f hGb aVg a $\frac{1}{2}$ Vg cVg dVg 1 (I. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll Takt 62-64, 67-69, 72, 77-80), 1) und 3) Gegenbewegung und Verkleinerung ab aGbVk aGbuVk bGbuVk 1 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 35-36, 38, 40), 4) Engführung 4, 6) Kombination: Vergrößerung und Urgestalt 2 (I. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll Takt 67-69, 77-80), Vergrößerung und Urgestalt und Gegenbewegung 1 (ebd. Takt 62-64), Urgestalt und Verkleinerung und Gegenbewegung 2 (II. Wohl. Klav. Fuge in E-dur Takt 38 und 35-36).

IX. von normalen Fugen mit 7-10 Durchführungen

1. die 2. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 4) Engführung b aa 1.
2. die 3. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1, 4) Engführung b aa 1.
3. die 4. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 5) Parallelführung aa 1.
4. die 5. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung b aa 1, 6) Kombination: Urgestalt und Umkehrung 3.
5. die 6. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 4) Engführung b aa 1, d aa 1.
6. die 7. Durchführung, 1) Gegenbewegung 3, 2) Vergrößerung 1, 1) und 2) 1, 4) Engführung b aa 1, 5) Parallelführung aa 1, 6) Kombination: Vergrößerung und Gegenbewegung 1, Vergrößerung u. Urgestalt u. Gegenbewegung 1.
7. die 8. Durchführung, 1) Gegenbewegung 1.

B

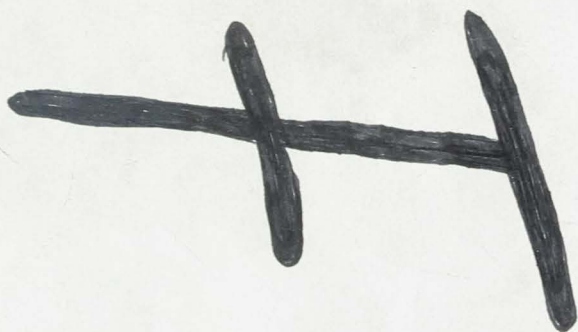
5

6

1.

2.

2.



Beilage XV. Ausgewählte¹ Analysen normaler Fugen

Links stehen die Taktzahlen, in der Mitte die Stimme, die das Thema bekommt, rechts die Abkürzungen für die Themaform, die aus dem zweiten Teil bekannt genug sind, ebenso wie die Abkürzungen Gb, Vg und Vk.

1. mit zwei Durchführungen: Ges. Ausg. XXXVI, S. 154 Fughetta in c-moll.

1. Durchführung	T. 1 - 7	(1) 2	a
		(4) 1	
Zwischenspiel	T. 7 - 18		
2. Durchführung	T. 18 - 27	(18) 1	c
		(22) 2	a

2. mit drei Durchführungen: Ges. Ausg. XXXI, 2. Lief. S. 3 1. Ricercar aus dem musikalischen Opfer in c-moll.

1. Durchführung	T. 1 - 31	(1) 1	a	
		(10) 2		b
		(23) 3		a
Zwischenspiel	T. 31 - 46			
2. Durchführung	T. 46 - 80	(46) 3	b	
		(59) 2	a	
		(72) 1	c	
Zwischenspiel	T. 80 - 141	(95) 3	a	
3. Durchführung	T. 141 - 185	(141) 1	a	
		(153) 2	b	
		(169) 3	a	

Bei den folgenden Analysen ist der harmonische Höhepunkt mit einer dicken, der melodische mit einer dick-gestrichelten Klammer bezeichnet.

3. I. Wohl. Klav. Fuge in B-dur. *m. Analyse Fleißig S. 37f*

1. Durchführung	T. 1 - 17	(1) 1	a	
		(5) 2		b
		(9) 3		a
		(13) 1 = IV		b
Zwischenspiel	T. 17 - 22			
2. Durchführung	T. 22 - 30	(22) 2	d	
		(26) 3	f	
Zwischenspiel	T. 30 - 37			
3. Durchführung	T. 37 - 48	(37) 1	c	
		(41) 2	a	

1) f. Anmerkung S. 73

4. II. Wohl. Klav. Fuge in H-dur.

1. Durchführung	L. 1-27	(1) 4 (5) 3 (10) 2 (14) 1 (19) 4	
2. Durchführung	L. 27-45	(27) 3 (35) 2 (42) 1	
Zwischenpiel	L. 45-48		
3. Durchführung	L. 48-63	(48) 4 (53) 3 (60) 3	
Zwischenpiel	L. 63-75		
4. Durchführung	L. 75-104	(75) 4 (85) 3 (93) 1	

5. II. Wohl. Klav. Fuge in e-moll.

1. Durchführung	L. 1-18	(1) 1 (7) 2 (13) 3	
Überleitung	L. 18-24		
2. Durchführung	L. 24-35	(24) 1 (30) 2	
Überleitung	L. 35-42		
3. Durchführung	L. 42-65	(42) 3 (50) 2 (60) 1	
Überleitung	L. 65-71		
4. Durchführung	L. 71-80	(71) 3	
Freier Schluß	L. 80-86		

6. II. Wohl. Klav. Fuge in dis-moll.

1. Durchführung	L. 1-11	(1) 2 (3) 3 (7) 4 (9) 1	
Zwischenpiel	L. 11-15		
2. Durchführung	L. 15-24	(15) 4 (17) 2 (19) 3 (21) 1	
3. Durchführung	L. 24-35	(24) 2 (25) 4 (28) 1 (30) 2 (32) 3	
Zwischenpiel	L. 35-40		
4. Durchführung	L. 40-46	(41) 4 (43) } 1 (43) } 3 Gb	

7. Gef. Ausg. XV, S. 242 Fuge in e-moll.

1. Durchführung	L. 1-23	(1)	3	a		
		(6)	2		b	
		(14)	1			a
		(19)	4			
Zwischenspiel	L. 23-34					
2. Durchführung	L. 34-59	(34)	2	a		
		(45)	3	c		
3. Fantasie=Durchführ.	L. 59-177	(52)	1	a		
		(69)	(4)	a		
		(81)	(4)	b		
		(89)	2	e		
		(108)	1	d		
		(137)	4	g		
		(156)	2	f		
		(173)	3	a		
		4. Durchführung	L. 173-195	(173)	3	a
				(178)	2	b
(186)	1			a		
(191)	4			b		
Zwischenspiel	L. 195-206					
5. Durchführung	L. 206-231	(206)	2	a		
		(217)	3	c		
		(224)	1	a		

*) Es wurde schon einmal gesagt (S.38), daß das Themazitat Takt 173 zugleich Schluß der Fantasiedurchführung und Anfang der Reprise sei.

8. I. Wohl. Klav. Fuge in h-moll.

1. Durchführung	L. 1-16	(1)	2	a
		(4)	3	cb
		(9)	4	a
		(13)	1	cb
Zwischenspiel	L. 16-21			
2. Durchführung	L. 21-44	(21)	2	a
		(30)	3	b
		(38)	4	a
3. Durchführung	L. 44-53	(44)	3	d
		(47)	4	e
4. Durchführung	L. 53-63	(53)	3	c
		(57)	4	b
		(60)	3	a
Zwischenspiel	L. 65-69			
5. Durchführung	L. 69-76	(69)	(3)	a
		(70)	4	b
		(74)	(2)	a

9. Gef. Ausg. XV, S. 142 Fuge in der dorischen Tonart.

1. Durchführung	L. 1-36	(1) 2 (8) 1 (18) 3 (29) 4	a b a b
Zwischenspiel	L. 36-57		
2. Durchführung	L. 57-88	(57) 1 (71) 3 (81) 4	a b a
Zwischenspiel	L. 88-101		
3. Durchführung	L. 101-122	(101) 1 (102) 4 (108) (1) (115) 3	d d d e
Zwischenspiel	L. 122-130		
4. Durchführung	L. 130-153	(130) 2 (131) 3 (146) 3	c c f
Zwischenspiel	L. 153-167		
5. Durchführung	L. 167-211	(167) 4 (168) 2 (188) 1 (203) 1 (204) 4	a a b a a
Anhang	L. 211-222		

10. Gef. Ausg. III, S. 334 Fuge in a-moll.

1. Durchführung	L. 1-23	(1) 1 (7) 2 (18) 3	a b a
Zwischenspiel	L. 23-34		
2. Durchführung	L. 34-59	(34) 2 (44) 3 (54) 1	a b b
Zwischenspiel	L. 59-72		
3. Durchführung	L. 72-77	(72) 3	c
Zwischenspiel	L. 77-93		
4. Durchführung	L. 93-98	(93) 2	d
Zwischenspiel	L. 98-122		
5. Durchführung	L. 122-143	(122) 2 (138) 1	b a
Freier Schluß	L. 143-198		

11. Gef. Ausg. XXXVI, S. 173 Fuge in A-dur.

1. Durchführung	L. 1 - 9	(1) 1	a
		(3) 2	b
		(7) 3	a
Zwischenspiel	L. 9 - 12		
2. Durchführung	L. 12 - 24	(12) 1	b
		(18) 2	a
		(22) 3	b
Zwischenspiel	L. 24 - 30		
3. Durchführung	L. 30 - 39	(30) 1	a
		(37) 3	a
Zwischenspiel	L. 39 - 48		
4. Durchführung	L. 48 - 64	(48) 2	e
		(56) 3	d
		(62) 1	b
Zwischenspiel	L. 64 - 68		
5. Durchführung	L. 68 - 84	(68) 2	a
		(75) (1)	b
		(76) (2)	b
		(77) (3)	b
		(78) 3	b
		(82) 3	a
Freier Schluß	L. 84-100		

12. Gef. Ausg. XXXVI, S. 164 Fuge in d-moll.

1. Durchführung	L. 1 - 17	(1) 2	a
		(6) 1	b
		(12) 3	a
Überleitung	L. 17 - 19		
2. Durchführung	L. 19 - 28	(19) 1	d
		(24) 3	e
Zwischenspiel	L. 28 - 32		
3. Durchführung	L. 32 - 43	(32) 1	c
		(39) 2	f
Überleitung	L. 43 - 45		
4. Durchführung	L. 45 - 53	(45) 1	a
		(49) 3	b
Zwischenspiel	L. 53 - 56		
5. Durchführung	L. 56 - 66	(55) 3	c
		(62) 3	a
Freier Schluß	L. 66 - 84		

13. Gef. Ausg. XIII, S. 53 Prélude der 5. englischen Suite in e-moll.

	1. Durchführung	L. 1 - 14	(1) 2 (3) 1 (7) 3 (12) 2	
	Zwischenstück	L. 14 - 20		
	2. Durchführung	L. 20 - 40	(20) 1 (25) 2 (36) 3	
	Zwischenstück	L. 40 - 52		
	3. Durchführung	L. 52 - 71	(52) 1 (54) 3 (66) (3) (67) (3) (68) (3) (69) (3)	
	Zwischenstück	L. 71 - 92		
	4. Durchführung	L. 92-104	(92) 1 (94) 3 (100) (3) (101) (3) (102) (3) (103) (3)	
	Zwischenstück	L. 104 - 117		
	5. Durchführung	L. 117-130	(117) 2 (119) 1 (123) 3 (128) 2	
	Zwischenstück	L. 130-136		
	6. Durchführung	L. 136-156	(136) 1 (141) 2 (152) 3	

14. Gef. Ausg. XXXVI, S. 67 Schlußfuge der G-Dur Toccata.

	1. Durchführung	L. 1 - 11	(1) 1 (4) 2 (8) 3	
	Zwischenstück	L. 11 - 16		
	2. Durchführung	L. 16 - 32	(19) 1 (22) 2 (28) 3	
	3. Durchführung	L. 32 - 41	(34) 1 (38) 2	
	4. Durchführung	L. 41 - 50	(43) 1 (46) 3	
	Zwischenstück	L. 50 - 55		
	5. Durchführung	L. 55 - 65	(55) 2 (62) 3	
	Zwischenstück	L. 65 - 69		
	6. Durchführung	L. 69 - 89	(69) (1) (69) 2 (70) (3) (74) 1 (74) 2 (78) 3 (84) 1	
	Anhang	L. 89 - 97	(94) (2) (94) (1) (95) (3)	

15. Ges. Ausg. XXXVI, S. 57 Schlusffuge der g-moll Toccata.

1. Durchführung	L. 1 - 20	(1)	3	a
		(4)	2	b
		(8)	4	a
		(12)	1	b
		(16)	2 = V	a
2. Durchführung	L. 20 - 35	(20)	2 Gb	b
		(25)	3 Gb	a
		(31)	2 Gb	b
3. Durchführung	L. 35 - 54	(35)	4	a
		(41)	1 Gb	b
		(46)	3	b
		(50)	1	a
4. Durchführung	L. 54 - 67	(54)	2 1	c
		(58)	3 Gb 2 Gb	c
		(62)	4	c
5. Durchführung	L. 67 - 81	(67)	2	f
		(75)	4 Gb	f
6. Durchführung	L. 81 - 97	(81)	4 2	h
		(88)	4 Gb 3 Gb	c
		(93)	3 Gb 1 Gb	dc
7. Durchführung	L. 97 - 110	(97)	4 2	a
		(101)	1 Gb 2 Gb	b
		(105)	2 Gb	a
Anhang	L. 110 - 115			

16. Kunst der Fuge Nr. 3 Fuge in d-moll.

1. Durchführung	L. 1 - 19	(1)	3	a
		(5)	2	b
		(9)	1	a
		(15)	4	b
Zwischenspiel	L. 19 - 23			
2. Durchführung	L. 23 - 46	(23)	1	bv
		(29)	3	av
		(35)	3	ev
		(43)	1	a
Zwischenspiel	L. 46 - 51			
3. Durchführung	L. 51 - 72	(51)	4	g
		(55)	2	bv
		(58)	1	av
		(63)	3	b

17. I. Wohl. Klav. Fuge in H-dur.

1. Durchführung	L. 1 - 9	(1)	3	a
		(3)	2	cb
		(5)	1	a
		(7)	4	cb
Zwischenspiel	L. 9 - 16	(11)	3	a
2. Durchführung	L. 16 - 26	(16)	2	b
		(18)	1	Gb
		(20)	2	Gb
		(21)	4	a
		(24)	3	c
Zwischenspiel	L. 26 - 29			
3. Durchführung	L. 29 - 34	(29)	2	a
		(31)	1	cb

18. Gef.-Ausg. XV. Seite 232. Fuge in C=dur.

1. Durchführung	L. 1-6	(1)	2	a
		(2)	3	b
		(3)	4	a
		(5)	1	b
Zwischenspiel	L. 6-8			
2. Durchführung	L. 8-15	(8)	2	a
		(9)	3	b
		(10)	2	c
		(13)	4	b
		(13)	4	b
		(14)	(2)	b
3. Durchführung	L. 15-22	(15)	1	a
		(16)	2	b
		(18)	3	b
		(19)	4	a
		(20)	2	d
		(21)	1	e
Zwischenspiel	L. 22-27	(25)	3	b
4. Durchführung	L. 27-31	(27)	1 Gb	a
		(28)	2 Gb	b
		(29)	3 Gb	c
		(30)	4 Gb	a
Zwischenspiel	L. 31-34			
5. Durchführung	L. 34-39	(34)	2 Gb	d
		(35)	1	e
		(36)	3 Gb	f
		(36)	2	c
		(37)	4	e
		(38)	1 Gb	d
6. Durchführung	L. 39-48	(39)	1 Gb	h
		(40)	2 Gb	c
		(42)	3 Gb	a
		(43)	1	g
		(44)	2	b
		(45)	3	a
7. Durchführung	L. 48-66	(49)	5 Bg	a
		(48)	4	b
		(49)	1 Gb	e
		(50)	2 Gb	d
		(51)	5 Bg	b
		(50)	1 Gb	c
		(56)	4	b
		(57)	3	g
		(59)	5 Bg Gb	a
		(62)	5 Bg Gb	b

Coda	℄. 66-72	(66)	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \text{ Gb} \\ 2 \text{ Gb} \\ 1 \\ 3 \\ 4 \end{array} \right.$	b		
		(67)			b	
		(67)			b	
		(68)			a	
		(71)			b	
19. I. Wohlk. Klav. Fuge in C=dur.						
1. Durchführung	℄. 1-7	(1)	2	a		
		(2)	1	b		
		(4)	3	b		
		(5)	4	a		
		(7)	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 3 \end{array} \right.$	a		
(7)	b					
(9)	2	b				
2. Durchführung	℄. 7-14	(10)	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 2 \end{array} \right.$	b		
		(11)		g		
		(12)	3	e		
		3. Durchführung	℄. 14-24	(14)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ (3) \\ 4 \end{array} \right.$	a
				(14)		b
(15)	b					
(15)	$\left\{ \begin{array}{l} (1) \\ 1 \end{array} \right.$			b		
(16)				a		
(16)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 3 \end{array} \right.$			b		
(17)				d		
(17)	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 3 \end{array} \right.$			g		
(19)				d		
(19)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 1 \end{array} \right.$			e		
(21)				a		
Coda	℄. 24-27	(21)	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 3 \end{array} \right.$	i		
		(24)		a		
		(24)	2	c		
20. I. Wohlk. Klav. Fuge in a=moll.						
1. Durchführung	℄. 1-14	(1)	2	a		
		(4)	1	b		
		(8)	4	a		
		(11)	3	b		
		(14)	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ Gb} \\ 3 \text{ Gb} \\ 4 \text{ Gb} \end{array} \right.$	a		
(18)	d					
(21)	c					
2. Durchführung	℄. 14-27	(24)	2 Gb	g		
		3. Durchführung	℄. 27-40	(27)	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 3 \end{array} \right.$	a
				(28)		a
				(31)	$\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 4 \end{array} \right.$	b
(32)	b					
(36)	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 2 \end{array} \right.$	a				
(37)		a				

Überleitung	ℒ. 40–43			
4. Durchführung	ℒ. 43–65	(43)	{ 1	d $\overline{\quad}$
		(43)	{ 4	d $\overline{\quad}$
		(46)	{ (3)	e $\overline{\quad}$
		(47)	{ (2)	d $\overline{\quad}$
		(48)	{ 2 Gb	c $\overline{\quad}$
		(49)	{ 3 Gb	c $\overline{\quad}$
		(53)	{ 4 Gb	e $\overline{\quad}$
		(53)	{ 1 Gb	e $\overline{\quad}$
		(57)	{ 1 Gb	a $\overline{\quad}$
		(58)	{ 2 Gb	a $\overline{\quad}$
		(62)	{ (4 Gb)	a $\overline{\quad}$
		(62)	{ (3 Gb)	a $\overline{\quad}$
5. Durchführung	ℒ. 65–80	(64)	{ 4	c $\overline{\quad}$
		(65)	{ 3	a $\overline{\quad}$
		(67)	{ 1 Gb	a $\overline{\quad}$
		(68)	{ 2 Gb	c $\overline{\quad}$
		(73)	{ 4 Gb	f $\overline{\quad}$
		(73)	{ 2 Gb	f $\overline{\quad}$
		(76)	{ (3 Gb)	d $\overline{\quad}$
		(77)	{ (2)	a $\overline{\quad}$
		(77)	{ (1)	b $\overline{\quad}$
Coda	ℒ. 80–87	(80)	{ (2)	a $\overline{\quad}$
		(81)	{ (1)	b $\overline{\quad}$
		(83)	{ (3 Gb)	c $\overline{\quad}$
		(84)	{ (2 Gb)	c $\overline{\quad}$
		(84)	{ (1)	c $\overline{\quad}$
		(85)	{ (2)	a $\overline{\quad}$

21. I. Wohlst. Klav. Fuge in dis-moll.

1. Durchführung	ℒ. 1–15	(1)	2	a
		(3)	1	b
		(8)	3	a
		(12)	3 = IV	b
Überleitung	ℒ. 15–19			
2. Durchführung	ℒ. 19–30	(19)	{ 2	b $\overline{\quad}$
		(20)	{ 1	b
		(24)	{ 1	a
		(24)	{ 2 $\frac{1}{2}$ Bg	c $\overline{\quad}$
		(27)	{ 1	e $\overline{\quad}$
		(27)	{ 2	d $\overline{\quad}$
3. Durchführung	ℒ. 30–42	(30)	1 Gb	e $\overline{\quad}$
		(36)	2 Gb	a $\overline{\quad}$
		(39)	3 Gb	c $\overline{\quad}$
Überleitung	ℒ. 42–44			

4. Durchführung	L. 44-50	(44)	{ 3 Gb	a
		(45)	{ 1 Gb	a
		(47)	{ 2 Gb	c
		(47)	{ 1 Gb ^{1/2} Bg a	
Überleitung	L. 50-52			
5. Durchführung	L. 52-60	(52)	{ (3)	c
		(52)	{ (2)	c
		(52)	{ (1)	c
		(54)	{ (3 Gb)	d
		(54)	{ (2 Gb)	d
		(54)	{ (1 Gb)	d
		(57)	1	a
Überleitung	L. 60-62			
6. Durchführung	L. 62-83	(62)	{ 3 Bg	c
		(61)	{ 2	a
		(64)	{ 1 Gb	e
		(67)	{ 2 Bg	d
		(67)	{ 3	d
		(69)	{ 1	f
		(72)	2	(dc)
		(77)	{ 1 Bg	a
		(77)	{ 3	a
		(77)	{ 2 ^{1/2} Bg	a
		(80)	{ 2	c
Anhang	L. 83-87			

22. II. Wohlst. Klav. Fuge in E-dur.

1. Durchführung	L. 1-9	(1)	4	a
		(2)	3	b
		(4)	2	a
		(5)	1	b
2. Durchführung	L. 9-16	(9)	{ 2	b
		(9)	{ 3	a
		(10)	{ 4	b
		(11)	{ 1	a
3. Durchführung	L. 16-23	(16)	{ 2	a
		(17)	{ 1	b
		(19)	{ 4	b
		(20)	{ 3	f
4. Durchführung	L. 23-27	(23)	{ 1	f
		(23)	{ 2	d
		(25)	{ 4	e
		(25)	{ 3	h
5. Durchführung	L. 26-35	(26)	{ 1 Bf	e
		(27)	{ 2 Bf	i

		(28)	{ 3 Bf	b
		(28)	{ 4 Bf	g
		(30)	{ 2	a
		(30)	{ 4 Bf	b
		(31)	{ 3 Bf Gb	d
		(31)	{ 1 Bf Gb	f
		(32)	{ 3 Bf Gb	i
6. Durchführung	L. 35-43	(35)	{ 2	b
		(35)	{ 3	a
		(36)	{ 4	b
		(35)	{ 1 Bf Gb	i
		(36)	{ 2 Bf Gb	x
		(37)	{ 1	a
		(37)	{ 3 Bf Gb	x
		(40)	4	b

23. II. Wohl. Klav. Fuge in g=moll.

1. Durchführung	L. 1-17	(1)	3	a
		(5)	2	b
		(9)	1	a
		(13)	4	b
Zwischenspiel	L. 17-20			
2. Durchführung	L. 20-40	(20)	3	a
		(28)	2	b
		(32)	1	d
		(36)	4	e
Zwischenspiel	L. 40-45			
3. Durchführung	L. 45-67	(45)	{ 3	e
		(45)	{ 2	i
		(51)	{ 2	c
		(51)	{ 1	i
		(59)	{ 3	a
		(59)	{ 4	i
4. Durchführung	L. 67-84	(67)	{ 3	(ai)
		(69)	{ 1	a
		(79)	4	a

24. I. Wohl. Klav. Fuge in b=moll.

1. Durchführung	L. 1-18	(1)	1	a
		(3)	2	b
		(10)	3	a
		(12)	4	b
		(15)	5	a
Zwischenspiel	L. 18-25			

2. Durchführung	T. 25-42	(25)	1	d
		(27)	2	(<u>ha</u>)
		(29)	4	a
		(32)	5	c
		(37)	2	e
Zwischenspiel	T. 42-48	(46)	2	bv
3. Durchführung	T. 48-58	(48)	5	b
		(50)	{ 1	(bc)┐
		(50)		h
		(53)	4	(bc)
		(55)	{ 2	h
		(55)		{ 3
		Zwischenspiel	T. 58-67	
4. Durchführung	T. 67-75	(67)	{ 1	a┐
		(68)		(bc)
		(68)		a
		(69)		(bc)
		(69)		a┐

Beilage XVI. Analysen von Doppelfugen

In den Analysen dieser Beilage ist die Kombination durch Nebeneinanderstellen ausgedrückt; die erste Rubrik gehört dem Haupt-, die zweite dem Gegenthema.

1. Ges. Ausg. III, S. 30 Sinfonie in f-moll.

1. Durchführung	Z. 1 - 9	(1) 2 a	(1) 3 a
		(3) 1 b	(3) 2 b
		(7) 3 a	(7) 1 a
2. Durchführung	Z. 11 - 15	(11) 2 { d	(11) 3 { d
		(13) 1 { e	(13) 2 { e
3. Durchführung	Z. 18 - 20	(18) 2 b	(18) 1 b
		Zwischenspiel Z. 20 - 24	
4. Durchführung	Z. 24 - 28	(24) 3 { f	(24) 1 { f
		(26) 1 { d	(26) 2 { d
5. Durchführung	Z. 31 - 35	(31) 1 a	(31) 2 a
		(33) 2 a	(33) 3 a

2. Ges. Ausg. XXXVIII, S. 121 Fuge in h-moll.

1. Durchführung	Z. 1 - 25	(1) 2 a	(3) 3 a
		(4) 4 a	(6) 1 a
		(11) 3 b	(13) 4 b
		(21) 2 a	(23) 3 a
		Zwischenspiel Z. 25 - 30	
2. Durchführung	Z. 30 - 62	(30) 3 a	(32) 4 a
		(37) 1 b	(39) 2 b
		(49) 1 a	(51) 3 a
		(53) 4 a	(55) 2 a
			(56) 1 a
3. Durchführung	Z. 62 - 90	(73) 4 a	(75) 3 (da)
		(90) (4) a	
	Z. 90 - 102	(90) (3) b	
		(91) 1 a	(93) ((3) a
		(91) (2) b	(93) ((4) i
			(94) ((2) c
			(94) ((1) i
	(96) 1 a	(98) 4 a	

Beilage XVII. Analysen von Zwei- und Dreithemenfugen

Nebeneinandersetzen in den verschiedenen Rubriken bedeutet wie bei den Doppelfugen Kombination. Dem ersten Thema gehört die erste Spalte, dem zweiten die zweite, die dritte bei doppelten und verschachtelten Zweithemenfugen oder der Dreithemenfuge dem dritten Thema. So wird der Fugenverlauf auch konkret ziemlich deutlich. Links sind die Hauptteile zusammengefaßt, von denen sich die einzelnen Durchführungen abspalten.

1. Gef. Ausg. XXXVI, S. 84 Fuge in a-moll.

I. T. 1-36.

1. Durchführ.	T. 1-18	(1)	1	a
		(5)	2	b
		(10)	3	a
		(14)	4	b
Zwischensp.		T. 18-22		
2. Durchführ.	T. 22-36	(22)	4	b
		(33)	1	a

II. T. 36-61.

1. Durchführ.	T. 36-44	(36)	4	a
		(37)	2	b
		(41)	1	c
		(42)	3	a
Zwischensp.		T. 44-47		
2. Durchführ.	T. 47-61	(47)	4	d
		(49)	2	e
		(54)	3	c
		(56)	1	b
		(58)	2	a

III. T. 61-78.

1. Durchführ.	T. 61-78	(61)	4	a	(62)	2	a
				(64)	4	a	
				(65)	3	c	
		(68)	3	c	(69)	4	c
		(74)	1	a	(75)	2	a

Anhang T. 78-80

2. II. Wohl. Klav. Fuge in gis-moll. *an. einmalige harm. Herzog.*

I. T. 1-61.

1. Durchführ.	T. 1-23	(1)	1	a
		(5)	2	b
		(13)	3	a
		(19)	2	a
Zwischensp.		T. 23-33		
2. Durchführ.	T. 33-61	(33)	3	b
		(45)	1	b
		(55)	3	a

II. L. 61-75.

1. Durchführ.	L. 61 - 75	(61) 1	b	(66) 2	a
		(71) 3	c	(79) 1	a
Zwischensp.	L. 75 - 97				

III. L. 97-143.

1. Durchführ.	L. 97-107	(97) 3	a	(97) 2	a
		(103) 1	b	(103) 2	b
Zwischensp.	L. 107 - 111				
2. Durchführ.	L. 111-119	(111) 2	[f	(111) 1	[f
				(115) (2)	[a
				(117) (3)	[c
Zwischensp.	L. 119-125				
3. Durchführ.	L. 125-143	(125) 2	a	(125) 3	a
		(135) 1	a	(135) 2	a

3. Kunst der Fuge Nr. 10 Fuge in d-moll.

I. L. 1-22.

1. Durchführ.	L. 1 - 18	(1) 2	a	(4) 3	b
		(7) 4	Gb b	(9) 1	Gb a
		(14) 2	c	(15) 3	Gb c

Zwischensp. L. 18-22

II. L. 23-38

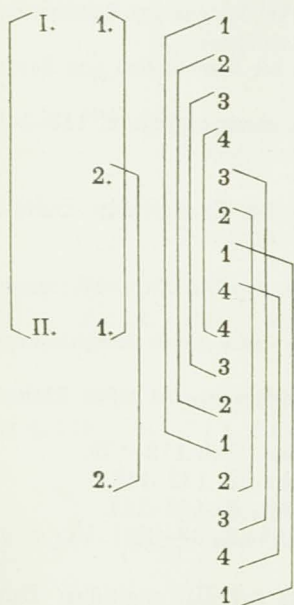
1. Durchführ.	L. 23 - 38	(23) 1	b	(24) 2	a
		(26) 3	a	(31) 4	b
		(34) 2	a		

Zwischensp. L. 38-44

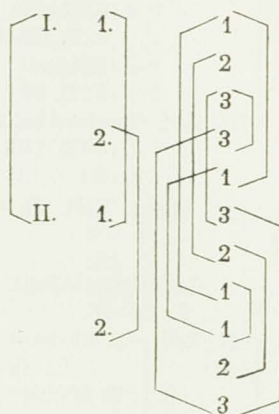
III. L. 44-120

1. Durchführ.	L. 44 - 56	(44) 3	b	(44) 2	b
		(52) 2	d	(52) 4	a
Zwischensp.	L. 56 - 66				
2. Durchführ.	L. 66 - 89	(66) 1	e	(66) 3	b
		(75) 4	e	(75) 1	b
				(75) 2	e
		(85) 1	a	(85) 4	b
		(85) 2	e		
Zwischensp.	L. 89-103				
3. Durchführ.	L. 103-120	(103) 3	b	(103) 1	d
		(103) 4	i		
		(115) 2	a	(115) 4	b
		(115) 3	e		

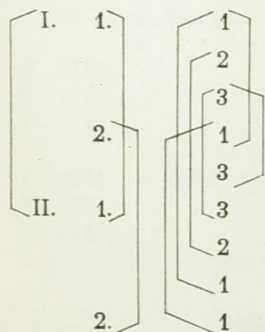
4. Gef. Ausg. XLII, S. 39 Sique der a-moll-Sonate.



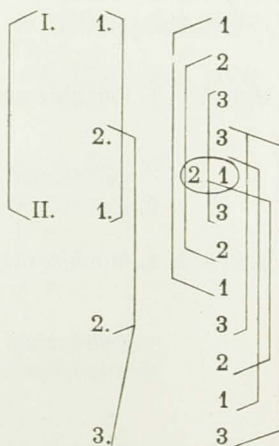
Gef. Ausg. III, S. 80 Sique der 3. Partita in a-moll.



Gef. Ausg. XIII, S. 66 Sique der 5. englischen Suite in e-moll.



Gef. Ausg. XIII, S. 118 Sique der 5. französischen Suite in G-dur



5. Der Plan des F-dur=Duett's (Ges.=Ausg. III, S. 245) ist also:

- I. Teil, normale Fuge, T. 1-37.
- II. Teil,
 - 1. Abschnitt: Steigerung der Fuge zum Kanon, T. 38-68.
 - 2. Abschnitt: Steigerung des Kanons zur Kombination, T. 68-81.
 - 3. Abschnitt: Zurückgehen der Kombination zum Kanon, T. 82-112.
- III. Teil, Verebben des Kanons in der normalen Fuge, T. 113-149: T. 1-37.

6. Ges. Ausg. XIII. S. 68: Allegro der 6. englischen Suite in d-moll.

- I. Teil, normale Fuge, gelockert durch zwei Fantasiedurchführungen, T. 38-86.
- II. Teil,
 - 1. Abschnitt: Einführung eines neuen Konzertthemas, T. 86-93.
 - 2. Abschnitt: freie Durchführung des ersten Themas, T. 93-113.
 - 3. Abschnitt: Konzertthema, Takt 113-133.
 - 4. Abschnitt: erstes Thema, T. 133-143.
 - 5. Abschnitt: Konzertthema, T. 143-147.
- III. Teil, normale Fuge, T. 147-195: T. 38-86.

7. Ges.=Ausg. XIII, S. 39. Gigue der III. englischen Suite in g-moll.

I. T. 1-20.	1. Durchführung	T. 1-8	(1)	1	a	
			(3)	2	b	
			(6)	3	a	
	Zwischenspiel	T. 8-12				
	2. Durchführung	T. 12-20	(12)	3	b	
			(19)	1	b	
II. T. 21-43.	1. Durchführung	T. 21-28				(21) 2 a
						(23) 3 b
						(27) 1 a
	Zwischenspiel	T. 28-32				
	2. Durchführung	T. 32-43				(32) 1 c
						(35) 3 a
						(41) 1 a
	Anhang	T. 43-44	(43)	3	a	

8. Kunst der Fuge Nr. 8. Fuge in d-moll.

I. T. 1-93.	1. Durchführung	T. 1-16	(1)	2	a
			(6)	3	b
			(11)	1	a

Zwischenspiel	T. 16–21				
2. Durchführung	T. 21–39	(21)	{	2 b	
		(22)	{	(3) g	
		(28)	{	(1) i	
		(35)	{	3 a	
3. Durchführung	T. 39–53	(39)	{	1 a	
		(43)	{	3 c	
		(49)	{	2 b	
Zwischenspiel	T. 53–61				
4. Durchführung	T. 61–71	(61)	{	1 d	
		(68)	{	3 f	
Zwischenspiel	T. 71–80				
5. Durchführung	T. 80–93	(80)	{	(2) b	
		(82)	{	1 a	
		(89)	{	(3) a	
II. T. 93–109.	1. Durchführung			(94)	2 a
				(99)	3 b
				(105)	1 b
Zwischenspiel	T. 109–124	(114)	{	(2) i	
III. T. 125–135. (=I.)	1. Durchf.	T. 125–135	{	(125) 2 a	
			{	(125) (3) i	
			{	(131) 3 b	
Zwischenspiel	T. 135–147				
IV. T. 147–188.	1. Durchführung	T. 147–163	(147)	1 d	(148) 3 d
			(152)	2 e	(153) 1 e
			(159)	3 c	(159) 2 c
Zwischenspiel	T. 163–170				
2. Durchführung	T. 170–188	(170)	{	3 a	(171) 1 a
		(183)	{	1 a	(183) 3 a

9. Gef.-Ausg. III. Seite 254. Fuge in Es-dur.

I. T. 1–37.	1. Durchf.	T. 1–16	(1)	3 a	
			(3)	4 b	
			(7)	1 a	
			(9)	2 b	
			(14)	5 a	
	überltg.	T. 16–21			
2. Durchf.	T. 21–37	(21)	{	2 a	
		(22)	{	1 b	
		(22)	{	4 a	
		(26)	{	1 a	
		(27)	{	2 b	
		(31)	{	5 a	
		(32)	{	3 b	
II. T. 37–59.	1. Durchf.	T. 37–47	(37)	4 a	
			(39)	3 b	

		(43) 2	a
		(45) 1	b
2. Durchf. T. 47-53		(47) 2	Ob a
		(49) 3	Obub
		(51) 4	Obua
3. Durchf. T. 53-59		(53) 2	g
		(54) 3	b
		(56) 1	g
III. T. 59-82. 1. Durchf. T. 59-67	(59) 3	a (59) 4	bv
	(62) 2	b (61) 3	av
		(64) 4	Ob av
2. Durchf. T. 67-71	(67) 4	f (67) 1	iv
	(69) 2	d (69) 1	ev
		(71) 2	Ob x
3. Durchf. T. 73-82	(73) 4	e (73) 1	Ob x
		(75) 3	Ob x
	(77) 3	d (77) 3	ev
		(79) 3	Ob x
IV. T. 82-89. 1. Durchf. T. 82-89		(82) 4	a
		(83) 3	b
		(85) 2	a
		(86) 4	i
		(88) 1	b
Zwischensp. T. 89-93		(91) 1	e
		(92) 5	b
V. T. 93-117. 1. Durchf. T. 93-103	(93) 5	c	(93) 3
			b
			(94) 1
			d
			(95) 2
			a
			(97) 4
			g
			(98) 4
			e
	(101) 5	e	(101) 4
			i
			(102) (1)
			i
überlt. T. 103-108		(104) 5	a
		(105) 4	a
		(105) 5	ib
		(107) 1	b
2. Durchf. T. 108-117	(108) 5	c	(111) 2
			b
			(112) 3
			a
			(113) 4
			i
	(114) 5	a	(114) 4
			e

10. Kunst der Fuge Nr. 11. Fuge in d-moll.

I. (A) T. 1- 27. 1. Durchf. T.	1- 27	(1) 2	a
		(5) 1	b
		(9) 4	a

- (13) 3 b
(22) 1-Va
- II. (C) T. 27- 71. 1. Durchf. T. 27- 47 (27) 2 a
(34) 3 b
(44) 4 a
Zwischsp. T. 47- 56
2. Durchf. T. 56- 71 (56) 1 Gb a
(68) 4 Gb b
- III. (B) T. 71- 89. 1. Durchf. T. 71- 89 (71) 3 b
(76) 1 a
(80) 4 b
(84) 2 a
- IV. T. 89-140. 1. Durchf. T. 89-117 (89) 4 a
(A+C) (94) 2 b
(101) 2 a
(105) 3 Gb a
(114) 1 a
Zwischsp. T. 117-132
2. Durchf. T. 132-140 (132) 4 a
(137) 3 a
Zwischsp. T. 140-146
- V. T. 146-150. 1. Durchf. T. 146-150 (146) 3 g (146) 1 g
(A+C) Zwischsp. T. 150-158
- VI. T. 158-168. 1. Durchf. T. 158-168 (158) 1 a (158) 3 a
(A+B) (164) 4 c (164) 3 c
Zwischsp. T. 168-175
- VII. T. 175-184. 1. Durchf. T. 175-184 (175) 2 a (175) 4 a
(A+C) (180) 1 a (180) 3 a
11. II. Wohlft. Klav. Fuge in fis=moll.
- I. T. 1-11. 1. Durchf. T. 1-11 (1) 2 a
(4) 1 b
(9) 3 a
Zwischsp. T. 11-20 (16) 1 a
- II. T. 20-25. 1. Durchf. T. 20-25 (20) 3 a
(21) 1 b
(22) 2 g
(23) 3 d
Zwischsp. T. 25-29 (27) 2 b
- I.+II. T. 29-37. 1. Durchf. T. 29-37 (29) 2 c (30) 3 b
(34) 3 b (34) (1) i
- III. T. 36-47. 1. Durchf. T. 36-41 (36) 2 a
(37) 1 b
(38) 3 g
(39) 2 g

	2. Durchf. T. 41–47		(41) 3	i
			(42) 2	i
			(45) 3	i
			(46) 1	i
	Zwischensf. T. 47–52		(47) 1	Ob i
I.+III. T. 52–55. 1. Durchf. T. 52–55	(52) 2 c		(52) 3	Ob i
I.+II. T. 55–70. 1. Durchf. T. 55–70	(55) 1 a	(56) 2 a	(55) 3	g
+III.	(60) 3 b	(61) 2 c	(61) 1	b
	(67) 1 a	(68) 3 a	(67) 2	g

J. S. Bach in Altenburg.

Von Hans Löffler (Dobitschen, Kr. Altenburg).

Seit bekannt geworden, daß Seb. Bach anläßlich einer Orgelprüfung 1724 in Gera weilte und etliche Jahre später (1732) in Stöngsch, in der Nähe von Meuselwitz, lag die Vermutung nahe, daß er auch nach anderen Orten des östlichen Thüringens (im weiteren Sinn) gekommen ist, vor allem nach Zeitz und Altenburg.

Was Zeitz betrifft, so ist uns hier der Name des Schloßkantors G. Chr. Schemelli in Erinnerung, seit 31. 1. 1737 in dieser Stellung, an dessen Gesangbuch von 1736 S. Bach beteiligt war und dessen Sohn 1740 (24. II.) ein Zeugnis Bachs erhielt. Drei Jahre später schrieb der Bürgermeister von Zeitz an Seb. Bach um ein „Kunstprobestück auf alle Stadtpfeifer Instrumenta“,¹⁾ das dann freilich — nach Änderung des Namens Bach in Görner — auch von J. G. Görner in Leipzig geliefert wurde.²⁾ 1744 (13. II.) kam Bachs Lieblings-
schüler J. L. Krebs nach Zeitz. Ein Aufenthalt Bachs in Zeitz ist aber trotz dieser Beziehungen bis jetzt nicht nachweisbar geworden.

Auch zu Ronneburg im östlichen Thüringen hatte Bach Beziehungen, insofern er mit dem 1731 dort angestellten Kantor Joh. Wilhelm Koch aus Buttstedt im Briefwechsel stand. 1739 soll Koch u. a. Pränumeranten für den 3. Teil der Klavierübung gewinnen, Bach und sämtliche Familienglieder lassen ihn grüßen; ein Gevatterstück Kochs wird auf dessen Gesundheit verzehrt; man lädt den Ronneburger Kantor zur 1. Messwoche nach Leipzig ein; Elias Bach berichtet an Koch über einen Besuch Friedemanns in Leipzig. 1741 bittet Koch Sebastian Bach um ein Bassolo und erhält von ihm die eingesandten Canons zurück, zu deren einem, großen, Bach eine Anmerkung schrieb.³⁾ Ein Aufenthalt Bachs in Ronneburg ist zwar bisher nicht nachgewiesen, aber nicht undenkbar.

¹⁾ B.-Jahrb. 1906, S. 132.

²⁾ U. Werner, Städtische und Fürstliche Musikpflege in Zeitz, 1922 S. 47.

³⁾ Nach Pottgiebers Mitteilungen in der „Musik“ 1913; vgl. B.-Jahrb. 1912, S. 148 ff.

Endlich Altenburg. Ein Altenband des thüringischen Staatsarchives in Altenburg bezeugt Bachs Beziehungen zu dieser Stadt.¹⁾ Am 7. September 1739 berichtet die Kammer an den Herzog über die für den 22. Oktober in Aussicht genommene Abnahme der von G. H. Trost neuerbauten Schloßorgel zu Altenburg u. a. Folgendes: . . . „Nun haben zwar seither verschiedene Musici und in Sonderheit der bekannte Kapellmeister Bach zu Leipzig, auf dieser Orgel sich hören lassen und beyläufig von der Konstruktion des Werks judiciret, daß es gut und dauerhaft sey und daß der Orgelmacher in Ausarbeitung ieder Stimme Eigenschaft und behörige Lieblichkeit wohl reusfirt habe . . .“ Datum Altenburg, den 7. September 1739. Deren Renth-Cammer alhier verordnete Rätthe und Abseßores. Hans Gustav von Kirchbach. — In einem weiteren Berichte vom 26. Oktober 1739 über die vom Capell-Meister Stölzeln und Hoforgenisist Golden besorgte amtliche Abnahme des Orgelwerks wird abermals vermerkt: . . . „inmaßen nicht nur die obgedachten beyden Abgeordneten daselbe nach solcher Beschaffenheit und denen darin befindlichen besonderen und wohlgeratenen Stimmen zu rüh(men) gewußt, sondern es haben auch verschiedene andere Kenner, die solches Orgelwerk vor der Übergabe aus Curiositè besahen und bespielet, als in sonderheit der Capell-Meister Bach zu Leipzig und Capellmeister Scheibe demselben einen besonderen Ruhm beygelegt.“

Wir erfahren also: 1. Vom Aufenthalt und Spiele Bachs in Altenburg, offenbar in Begleitung des Orgelbauers J. Scheibe; denn dessen Sohn, der spätere Hofkapellmeister J. Adolph Scheibe, weilte seit 1736 beständig in Hamburg. 2. Daß Bach nicht nur über Berufung, sondern aus Interesse an neuen Orgelbauten nach Altenburg kam, wobei allerdings auch seine Beziehungen zum Konneburger Cantor Koch in Frage kämen. 3. Daß Bach neben den Orgelmachern Trebs (Weimar), Silbermann (Freiberg), Hildebrand (Leipzig), Scheibe (Leipzig), Contius (Halle), Finke (Saalfeld) u. a. auch diesen Trost kannte, der seinerseits mit Silbermann bekannt war und jenem an Sauberkeit und Güte der Arbeit nahe kam. Silbermann wurde übrigens mehr als einmal als Sachverständiger ins Altenburger Land gerufen.

Wann weilte Bach in Altenburg? Nach den Orgelakten kann

¹⁾ Kz. XXVI 148a 1733—40 Acta d. Rep. D. Org. i. d. Hofkirche in Altenburg betr.

der Aufenthalt nur in der Zeit zwischen dem 16. Februar und 7. September 1739 angesetzt werden, denn seit dem 16. 2. war die Orgel erst spielbar, und am 7. 9. wurde der Bericht abgefaßt. Genauer noch: Bach war Ende August oder Anfang September in Altenburg, zur Zeit als Trost erklärte, die Orgel sei ganz fertig und nur die Stimmung noch ins Reine zu bringen, also um den 7. 9. Wer die „verschiedenen Musici und Kenner des Orgelwerks“ waren, kann nur vermutet werden; vielleicht u. a. J. L. Krebs, der damals noch in Zwickau war und zu Silbermann Beziehungen hatte. Von Silbermann aber wissen wir, daß er, bereits am 13. Juli 1737 amtlich zur Besichtigung der Altenburger Schloßorgel eingeladen, als ein *judex competens* die Arbeit des Herrn Trosts in forma tüchtig und gut befunden, aber auch Ausstellungen an der Disposition gemacht hatte. Vielleicht war derselbe (Kammerassessor?) Tobias Heinrich Schubart, der am 22. 7. 1737 auf mündlichen Kammerbefehl Silbermann in Ponitz aufsuchte und dann dessen Beurteilung der Trostorgel (am 19. 7.) schriftlich niederlegte, auch für Bachs Besuch der Vermittler gewesen.

Zugleich ersieht man auch aus diesen Nachrichten wieder Bachs Beziehungen zum mitteldeutschen Orgelbau seiner Zeit.

Zu Bachs Choraltechnik.

Von Dr. Gerhard von Keußler (Hamburg).

Aus der letzten Schaffenszeit Johann Sebastian Bachs stammen die Orgelvariationen über Martin Luthers Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“. Die letzte der kanonischen Veränderungen schließt mit einer ‚Syllogie‘ aller Choralzeilen; da erklingen, anders ausgedrückt, die 4 Melodiezeilen, die den ganzen Choral ausmachen, nicht ‚nach‘ einander, sondern ‚mit‘ einander und zwar in engführlicher Kombination, auf eine zeiträumliche Unterkunft von 3 Takten bemessen.

The image shows a musical score for the 'Syllogie' of the chorale 'Vom Himmel hoch da komm ich her'. The score is written for organ and consists of six staves. The first four staves are arranged in two pairs, with the top staff of each pair in treble clef and the bottom staff in bass clef. The fifth and sixth staves are also in bass clef. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure contains the beginning of the four melodic lines, labeled I, II, III, and IV. The second measure contains the continuation of these lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the bottom of the page, there are two decorative flourishes.

Das liegende Pedal=C ist nicht eine anorganisch unterstellte Tonika, wie etwa am Schluß des Vorspiels „Jesus Christus den Zorn Gottes wandt“; auch kommt unser Orgelpunkt nicht aus einer der harmonischen Baßklauseln — authentisch oder plagal —, sondern dieses Pedal=C ist ein melodischer Endton, das heißt: mit ihm schließt eine melodische Linie, und zwar eine Choralzeile, die vom Pedal im fünftletzten und viertletzten Takt bei manuellem Kontrapunktvor-

getragen wurde.

Jetzt aber, als Liegeton, liefert das Pedal=C den Tragbaß für die drei Schlußtakte mit deren manueller Zeilensyllogie. An dieser Leistung beteiligen sich zeilenthematisch 4 von den 5 Manualstimmen und überlassen das letzte Wort — den Cambiatenanker — dem fünften Part, gewissermaßen als Entschädigung für seine Themenlosigkeit.

An der Zeilensyllogie selbst ist allerhand Erwägenswertes wahrzunehmen. — Das musikalische Füreinander und Gegeneinander einzelner gleichzeitig erklingender Melodien, wie überhaupt das Wesen und der Sinn aller wirklichen Polyphonie, beschäftigt die verschiedenen Interessenten, Forscher und Praktiker, in derart gesondert sondernder Weise, daß man bald jede Erinnerung an den gemeinsamen Ausgang, an die Einheit des Objektes, verloren glaubt. — Dem Philosophen, dem Metaphysiker können die Gebilde der Polyphonie als Lücken und Fenster für einen berückenden Ausblick in die Unendlichkeit erscheinen; als raumzeitliche Symbole für etwas Unmeßbares, für

etwas, das uns — dreidimensional beanlagten Menschen — als inkommensurabel zu gelten hat; denn unsere Vorstellungsnamen ‚hoch‘, ‚breit‘ und ‚tief‘ sind in der Musik nicht reelle, sondern fiktive Decknamen, armselige Ersatzbezeichnungen.

Als ein anderer Interessent für Bachs vorgelegte Zeilensyllogie kommt der Ästhetiker in Betracht, der Ästhetiker als Kunstbiolog. Ihn beschäftigt die Frage, ob die vier Choralzeilen in Bachs Syllogie aufeinander wesentlich oder unwesentlich angewiesen sind, ob es sich um ein wechselseitig unklündbares Füreinander oder um ein leicht lösliches Nebeneinander handelt, — um eine Symbiose oder Parabiose; ob die Einzelleistungen der fünf Manuallinien auch melodisch erkennbar sind, oder ob sie — auf zwei Hände verteilt — nur harmonisch, wie ein affordbildendes Miteinander zur Geltung kommen.

Als dritter, längst noch nicht letzter Interessent klopft der Musikhistoriker an und berichtet, daß solche Melodiekoppelungen in alter Zeit nicht selten vorkommen, auch in der Geschichte des evangelisch-geistlichen Liedes. Den römischen Namen Choral hat sich unser Kirchenlied erst in dritter Generation beigelegt. Im übrigen verweist der Historiker auf Koppelungen von Weihnachtsliedern um 1600 und vergißt es nicht, mit besonderem Nachdruck an Michael Prätorius zu erinnern; dieser Grenzwächter der alten und der neuen Kunst hat drei verschiedene Weihnachtslieder aufeinander kombiniert: „Singet frisch und wohlgemut“, „Magnum nomen Domini“ und „Nunc angelorum gloria“. Im Falle Bach aber notiert der Philolog, daß die Schlußzeile „Vom Himmel hoch“ sich Ton für Ton mit der Schlußzeile von „Ein feste Burg“ deckt; und auch sonst erbeutet man leicht Homonymien, ohne von Beruf Reminiscenzenjäger zu sein. Die erste Zeile „Freuet euch ihr Christen“ — Kantate 40 — gleicht der ersten Zeile „Jesu, meine Freude“.

Nun muß jeder philologische Historiker auch Biograph sein können; und in unserem Sonderfall fragt er, in welches Jahr und zwischen welche Werke Bachs die Choralvariationen „Vom Himmel hoch“ fallen; er überzeugt sich davon, daß Bach — eine Generation früher, in seiner Weimarer Zeit — wesentlich anders gestaltete; daß der junge Bach vor wesentlich andere Aufgaben gestellt war und sich von wesentlich anderen Kompositionsreizen angezogen

fühlte — in jener Zeit, da er seine ersten Choralvariationen schrieb: „O Gott, du frommer Gott“; „Christ, der du bist der helle Tag“; „Sei gegrüßet, Jesu gütig“. Diese Bachschen Schöpfungen mögen den Forscher wie Schularbeiten Johann Sebastianians anmuten. — Der Biograph will ferner bemerken, daß die Syllogie „Vom Himmel hoch“ durchaus ungezwungen und ohne Kontrapunktisches Gewig sich ergibt; daß sie dem Meister von 1745 wie eine natürliche Rede entströmt ist, während sie dem jungen Bach um 1712 — also während der Morgenröthe des Orgelbüchleins — nur künstlich zu entlocken gewesen wäre.

Und damit stehen wir vor dem urtiefen Problem der ‚erakten Phantasie‘, wenn wir diesen heute vergessenen Ausdruck Goethes wieder aufbringen wollen und uns jenem Interessenkreis nähern, der sich um den Zentralnamen ‚Technik‘ dreht, mit kleinem Radius dreht, mit kleinem doch dehnbarem Radius. Von der erakten Phantasie aus teilen sich am klarsten Interesse und Interesse, Arbeit und Arbeit. Den künstlerischen Kernpunkt berührt unter allen Interessenten am sichersten der praktische Musiker; es handelt sich eben um die Technik, um die Technik Bachs.

Seitdem das Wort Technik an die Namen James Watt und Gebrüder Stephenson nebst Kindeskind gebunden ist, kann man heute nicht ohne weiteres vom Techniker Bach sprechen, gar vom Choraltechniker Bach. Ebenso hat die geistige Produktion aus den literarischen Warenhäusern à la Scribe den hellenisch ehrwürdigen Namen techné herabgesetzt und hat ihn seines ästhetischen Credits beraubt. Dort, im Fall Watt-Stephenson, hat ‚Techniker‘ die Nebenbedeutung ‚Mechaniker‘; hier, im Fall Scribe und Genossen, werden ‚Techniker‘ und ‚Routinier‘ verwechselt und vertauscht. Zwei Gründe mehr, offen und eindeutig dem landläufigen Mißbrauch auf den Leib zu rücken. In den Augen des Künstlers bedingt der Beiname ‚Techniker‘ weder eine Herabsetzung noch eine Höchstschätzung, weder den Unrang philiströser Nüchternheit noch den burschikosen Unabhängigkeitstitel des Schöpfer-Kausches. Vielmehr weiß der Künstler: daß der Sammelname Technik nichts weniger und nichts mehr zu decken imstande ist, als den Komplex unserer greifbaren Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Stoff und Mitteln; von dem schöpferischen Verhältnis, in das der vorgenommene Stoff und die angewandten Mittel wechselwirksam gesetzt werden. Innerhalb dieser Mechanik des

Verhältnisses — Stoff = Dividend, Mittel = Divisor und Techné = Quotient — ist für die unmaschinelle, persönlich-subjektive Auswirkung des Künstlers nicht nur Maß, sondern sogar ein Thron vorhanden. In allem künstlerischen Schaffen — außerhalb von Sklavendienst und Fronarbeit — wählt der Künstler; er wählt den Stoff, den er als Rohstoff vornimmt, und er wählt die Mittel, die er aus fremder oder eigener Erfahrung bezieht und während der Anwendung modifizieren kann. Dieses Wählen aber — bald im Unterbewußtsein, bald geklärt — bekundet sich nach Maßnahme und Maßgabe des vermuteten oder dargetanen Talentcs, erweislich oder erwiesen an den einzelnen Fertigkeiten, wie auch an der Ehrfurcht vor dem Handwerk überhaupt, und an der Einschätzung des Zweckes.

Alldemnach empfiehlt es sich heute, einmal von einer anderen Seite her an die Fragen und Vorfragen der Bachschen Choraltechnik heranzutreten; nicht vom artistischen Gesichtsfeld aus, wie ich es eingangs vornahm, sondern von dem betriebsgeschichtlichen Werktag her.

Wer heute, arbeitslustig und arbeitsfähig zugleich, in der Bach-Renaissance mittun will, der beginne in den aufgetanen Thüringer Stuben nach 1517 und gürtc seine Lenden für eine Luther-Renaissance. — In den evangelischen Druckereien erwachte das Leben, das Sezerleben, anno 1524. „Geystliche Gesang Buchlyn“, Enchiridien und offene Blätter bildeten die Wiege des neuen Liedes, und das Taufgerät wurde in der Hauptsache von Luther selbst verfertigt. Luthers persönliche Nähe spürt man anfänglich überall. Von den 10 verschiedenen Drucken, die bereits das zweite Sezerjahr, 1525, liefert, vorwiegend zu Erfurt, nennen vier den Doctor Martin Luther als Corrector. „Eyn Borred Mar. Luthers“ bringt das Nürnberger „Handbüchlein geystlicher Gesenge vñ Psalmen“, und das erste Erfurter Gesangbuch hat den Titel „Enchiridion oder eyn Handbüchlein, eynem yeglichen Christen fast nüglich bey sich zu haben, zur stetter vbung vñnd trachtung geystlicher gesenge, vñd Psalmen, Rechtschaffn vñnd kunstlich vertheutschet. M.CCCC.XXIII.“

Unter den 10 Drucken von 1525 beschäftigt den Musiker am meisten das Erfurter „Te Deum laudamus zu Deutsch“, denn es vermittelt uns die Bekanntschaft mit dem Choraltechniker Luther. Das Erfurter Te Deum bietet nämlich die vorreformatorische Melodie des

ambrosianischen Lobgesanges, und da interessiert es den Musiker vor allem, mit welchen technischen Handhaben Luther die vorreformatorische Melodie vereinfacht und für seine Prosa-Verdeutschung umbildet. Und, Geist zu Geist, meldet sich hier Bachs Orgelsatz zum deutschen Te Deum. Daß die chromatischen Teile bei Bach — „Nun hilf uns“ und „Zeig uns“ — dem Tatenmenschen Luther „hätten weidlich vorkommen müssen“, ist Parasitenästhetik. Die in „Erfordt zum schwarzen Horn“ gebotene Melodieform von 1525 hat sich etwa 2 Generationen lang gehalten; man begegnet ihr noch 1573 bei Keuchenthal—Wittenberg. Keuchenthals „Kirchengesenge latinisch und deutsch“ finden sich heute in mehreren Bibliotheken, so in Berlin und Hamburg. Dagegen scheint das Erfurter Te Deum nur in 1 Druckeremplar noch vorhanden zu sein, und zwar in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, einer Bücherei, die sich vom weitblickenden Fleiß ihrer Verwalter ohnehin reich segnen ließ mit Drucken aus jener Zeit. Andererseits sind diese Urdrucke die besten, oft die einzigen Studienmittel, wenn man die technischen Richtlinien melodischer Adaption erkunden will, und zwar als Anpassungsprinzipien aus einer Zeit, wo der Choral ein unerlässliches und doch nur spärlich vorrätiges Lebensmittel der evangelischen Gemeinde war, ein Lebensmittel in ihrem heftig angegriffenen, und doch nicht einheitlich beschirmten Dasein und geistlichen Haushalt. Von den 10 Drucken des Jahres 1525 ist einer dazu angetan, getrennte Besitztümer der jungen Liturgie — für Bayern, Thüringen, Elsaß — zusammenzuziehen. Es ist die Nürnberger „Form und ordnung eyner Christlichen Mess“.

Der Partikularismus der evangelischen Kirche sah den möglichen Segen seiner Freiheit oder liturgischen Zwanglosigkeit allzu bald in einen Fluch umgewandelt, in den Fluch mißverständener und mißbrauchter Freiheit. Schon zu Luthers Lebzeiten gab es manch schlimmen *abusus cantorum*. Mehrfach begegnet man in den damaligen Liederdrucken einer Warnung Doctoris Martini Luther. „Biel falscher Meister igt Lieder tichten. Siehe dich für, vnd lern sie recht richten.“

Hier war Luther von seinen ‚tichtenden‘ Zeitgenossen ebenso mißverstanden worden, wie später Bach von seinem komponierenden Nachfolger Doles. Die Anmaßung, mit der Goethes Musikreferent Zelter den vierstimmigen Choralatz Bachs gelegentlich korrigiert, sei hier als bekannt vorausgesetzt; ebenso die schlechte Orientierung über Bachs Choralidiction durch die untextierte Ausgabe seines Sohnes Philipp Emanuel. Auch auf das groteske Unverständnis für Bachs Choraltechnik bei Abt Vogler und bei dessen artig ergeblichem Schüler Carl Maria von Weber ist hier nicht einzugehen. Keinen dieser Mißdeuter konnte Bach selbst zurechtsetzen, hingegen

ist es einst Luther beschieden gewesen, seinen Einspruch persönlich kundzutun, wiederholt, zuletzt wohl im Babstischen Gesangbuch von 1545.

An der Hand unserer anderthalbtausend Choralbücher — seit Luther bis auf unsere Zeit — kann man, durch mancherlei Vorrede aufgeklärt, allmählich zu einer pragmatischen Geschichte unseres Chorals und seiner Technik gelangen und kann so, auch von diesem Standort aus, die Bedeutung Bachs zu würdigen beginnen, liturgiegeschichtlich, in Manier und Stil.

Schon bei den Vorfragen der Melodik mit ihrem Verzierungswesen kommt unser Urteil nicht ohne Mitschwingungen stilgeschichtlichen Wissens während des Fühlens zurecht. Am ehesten maßgeblich ermöglicht sich unser Urteil für und gegen Koloratur, Melisma, Blume und ähnliche Vegetabilien dank unserem bewußten Erfühlen von Klima, von Bodenbeschaffenheit und von den sonstigen Lebensbedingungen der jeweiligen Formation. Je höher im Gebirge und je näher dem Firn, umso spärlicher Blüte und Ranke. Mit weichem Wohlgeruch ist das Tal gesättigt, das windstille Tal. So haben die Chormalodien von Bachs Nachfolger Doles das Treibhaus zu St. Thomae mit einem allzu aufdringlichen Gedüfte überwölbt. Gewiß weilt auch Bach mit seinen Choral-Fiorituren nicht selten im Tal und im Gemäuer, doch immer nur, wenn der Text es zuläßt oder — nach damaliger Aesthetie — „gebietet“; nie aber einem melischen Schema zu Liebe, wie das bei Doles und Quanz die Regel ist.

Zur Würdigung der Choraltechnik Bachs benötigen wir also drei Bestände des Mitwissens und Mitwollens: Geschichtliche Kenntnisse, soziologische Einsichten und wertkritische Bürgschaften. Für uns als Praktiker von heute, wie als Verwalter der bachischen Erbgüter im allgemeinen und seines Choralwerks im besonderen, kommt es also zuerst und zuletzt darauf an, welche Verbindlichkeit der neuerweckte, wenn nicht aufgerüttelte Glaube an das Einst in uns auslöst, ein Glaube an die sieges sichereren Worttongefüge einer schwer wiederbringlichen Vergangenheit; ferner: welche Verbindlichkeit aus unserer wach erklärten Liebe zu dem Jetzt erwächst, aus unserer Liebe zu der auf Geben und Nehmen gleichteilig eingeschalteten Gegenwart; endlich: welche Verbindlichkeit aus unserer als unverlierbar beteuerten Hoffnung auf ein Bald wenn

nicht auf ein Flugs der Besserung zu folgern ist, aus unserer nimmermüden Hoffnung und nimmerwanken Zuversicht, daß die Zeit kommen wird, da der Gemeindegesang nicht eine runzelige Schale, sondern der bestimmende Kern unserer Liturgie und unseres geistlichen Lebens sein wird; die Zeit, da jedes Gemeindeglied, das überhaupt singen kann, durch gute Schulung von Kind an, in der Lage sein wird — Technik zu Technik —: aus seinem Stimmbuch jeden der von Bach vierstimmig gesetzten Choräle wie überhaupt jeden auf der Gesangtafel in der Kirche angezeigten Meistersatz mitzusingen. Ob das im Sinne Luthers und im Sinne Bachs zu geschehen hat?

Zu diesem Aufwurf des Sollens, des Wollens und technischen Könnens werde die vorliegende Arbeit — nicht an letzter Stelle — ein Beitrag.

Als Handhabe und Verfahren künstlerischer Herkunft und gottdienlichen Zieles führt uns Bachs Technik durch sein vollstimmliches Ruhmeswerk, den Choralsatz, gleich jedem kirchlichen Meistergebilde klassischer Tonsetzer, vor die große Feierfrage: Brauchen wir die Toten? oder brauchen gleichermaßen die Toten uns? Wer erhält ihren Erdenruhm — ihr Werk — am Leben, am dienstbestimmten Leben, wenn nicht wir es tun, wir als Singgemeinde!

Trachten wir, einen Überblick über die Versuche zu gewinnen, in denen Liturg und Tonsetzer — seit Luther und Walter bis zu Bachs Geistlichen und Bach selbst — bestrebt waren, den Protestantismus auch musikalisch abzuzeichnen, meist aus der jeweiligen Gegenwart und musikalischen Umwelt schöpfend, selten mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit, und nie im Wahn, daß eine musikalische Gestaltungsweise oder Stilart bis zum Jüngsten Gericht vorhalten werde. So oft eine Synode dem Wunsch verfiel: ein musikalisches Geschworenengericht abzugeben, so oft unterließ sie es, sich auf die Weisheit Samaliels zu besinnen. Weder Pharisäerhochmut noch Sophistenverlegenheit ist es, wenn Samael redivivus sagt: „Kommt die neue Kunst von Gott, so wird sie bestehen; kommt sie nicht von Gott, so wird sie untergehen“. Keinen Untergang der protestantischen Musik hat das 17. Jahrhundert mit seinem Dreißigjährigen Krieg bewerkstelligen können.

Welche Satztechnik wurde von Bach selbst als etwas Altes — wenn nicht Abgeschlossenes — empfunden? und welche galt ihm

als neu, als zukunftsstufen? Eindeutig beantwortet wird diese Frage im Credo der h-moll-Messe. Da werden Neu und Alt gegeneinander ausgespielt. Im ersten Credosatz wird um einen alten, mittelalterlichen und insofern katholischen Choral eine vornehmlich niederländische Polyphonie gemeistert, wonach sich der Protestant Bach — während des zweiten Credosatzes — in freizügiger Harmonik ergeht. Dort: strenge Observanz, hier: ungebundene Versalität; dort: kontrapunktische Haltung, hier: affordische Fluktuation; dort: thematisches Gerüst, hier: motivisches Intarsienspiel.

Wie bei aller Technik, so auch in der Musik, beschäftigen den schaffenden Praktiker zuerst die Fragen des Rohstoffs. Woher und mit welchen Mitteln ist der Rohstoff zu gewinnen? wofür und mit welchen anderen Mitteln soll aus dem bereits gewonnenen Rohstoff etwas gültig Nehmbares — der Gebrauchsgegenstand — hergestellt werden? Und in dieser funktivo-ästhetischen Einstellung lassen sich auch Bachs Choräle als Gebrauchsgegenstände betrachten, als liturgische Utensilien; es sind: Bachs Choralvorspiele, Bachs Choralvariationen und, kommunal als Hauptsache, Bachs Choralgesänge.

Die Werke der ersten zwei Gruppen — die Vorspiele und Variationen — sind durchweg Schöpfungen zu fertig übernommenen Melodien, während unter den Gesängen sich einige befinden, deren Melodie von Bach selbst stammt. Es sind dies vornehmlich die Original-Weisen des Schemellischen Choralbuchs. Ihre Zahl schwankt — je nach den Beweisarten der modernen Bachkritik — um 20 herum.

Was es an Artistischem in Bachs Choraltechnik gibt, das gehört in das Seminar der Organisten und Kantoren, wie in die Schule des Chorgesanges.

Wenn — für die vorbachische Zeit — die verschiedenen Techniken des Choralvorspiels so charakterisiert werden, daß wir Pachelbel, Böhm und Burtebude als bachbestimmende Prototypen vorgelegt erhalten, so muß Bach selbst in vielen seiner Choralvorspiele als Efflektiker oder Synkretiker erscheinen. Er ist aber Evolutionär; und eine Durchwirkung der alten Motettentechnik mit den Faktoren der auszierenden Melopöie ist das bachische Ergebnis in der Choraltechnik seines „Orgelbüchleins“. Wie nun von hier aus das technische Geistesleben — der Geist in der Mechanik — neue Impulse erhält; welcherlei neue Gestaltungsweisen motivischer Arbeit auf-

kommen und sich als Typen festsetzen; auf was für ein Durchführungsprinzip späterhin der geniale Techniker Haydn verfällt und technisch von niemand besser erkannt und höher geschätzt wird als von Beethoven — und warum! —, das alles gehört in jenen Lehrgang, in dem man die Technik und geschichtliche Einschaltung von Bachs Orgelbüchlein studiert. Eine mächtige Fülle technischer Sonderfragen breitet sich aus. Welches Verfahren kennzeichnet Bachs polyphone Rollenverteilung? Wie werden die thematischen Individuen differenziert? Welche Handhaben der Überordnung, der Gleichordnung und Unterordnung bevorzugt Bach in seinen Choralsvorspielen — auch außerhalb des Orgelbüchleins —? Wo soll der cantus firmus herrschen, wo soll er nur merklich mittätig sein, und wo soll man ihn bloß erahnen können?

Die große F-dur-Phantasie „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ sucht die Bedeutung des vierstimmigen, auf Sechszehntel-Bewegung egalisierten Manualkörpers dem Pedal unterzuordnen, das heißt: es herrscht der cantus firmus im Pedal, wo er sich in großen und größten Notenwerten hält. — Und welche erhebende Cantilenerolle spielt die nur mit 4-Fuß-Registern genommene, also in der Sopranlage ertönende Pedalstimme „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“, g-, c-moll.

Als ein bestes Beispiel für kompositorische Gleichordnung des Pedals erscheint das Orgeltrio „Nun komm, der Heiden Heiland“. Beim Orgelkanon *In dulci jubilo* hört man die Pedalstimme — auch die Pedalstimme — das ganze Weihnachtslied mitsingen. Und ebenfalls im Orgelbüchlein zeigt Bach gelegentlich, wie er eine unterzuordnende, scheinbar nichtige Pedalstimme als unerlässlich und wesentlich darzustellen weiß: „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist“.

Schon lange vor Bach mußten bekanntlich die deutschen Organisten auf dem Pedal zweistimmig spielen können. Daß man mit diesem Satzmittel gelegentlich auf Bravour und Demonstration ausging, darf uns nicht über das Aufkommen, über die rein kompositorische Biogenese dieser Technik täuschen. Sie ist vor allem aus einer Ökonomie heraus zu verstehen. Will man einen 6-stimmigen Satz, etwa im durchimitierenden Stil gehalten, auf der Orgel ausführen, so ist die Kombination $md\ 2 + ms\ 2 + ped\ 2$ der gegebene Anreiz für eine zweistimmige Pedalsetzung. Bachs 5-stimmiges Choralsvorspiel „An Wasserflüssen Babylon“ ist auf die Teilung $1 + 2 + 2$ angelegt, das heißt: das I. Manual wird nur mit 1 Stimme betraut; diese eine Stimme — und nur sie — hat den cantus firmus zu führen, und eben dieser cantus firmus soll sich von der 4-stimmigen Folie abheben. Daß von den 4 Begleitstimmen die linke Hand allein die drei Oberstimmen übernehme, ist der Applikatur nach unmöglich, also hat das Pedal — natürlich nur mit 8-Fuß-Registern — die beiden Unterstimmen zu bringen. — Im ersten Choral-

vorspiel „Aus tiefer Not“ hat der rechte Fuß die Hauptmelodie vorzutragen, während der linke kontrapunktiert.

Woher stammte das Recht der Kantoren, mit den Chorälen vorzunehmen, was ihnen beliebte? Worauf gründete sich die licentia organo-poetica bei der ‚Auslegung des Textes‘ in den musikalischen Perikopen? War es ein Gewohnheitsrecht, daß die Organisten — von ihrem heiligen Instrument aus und auf ihre Art, nämlich mit Hand und Fuß — predigen durften? Aus den Annalen der Liturgie des 16. Jahrhunderts erfahren wir von katholischer Seite her weniger undeutlich und weniger unklar als protestantischerseits, in welchem Sinn die Wechselrede des Altars mit der Orgel — und nur mit der Orgel — geführt zu werden pflegte. Ein gedenkwürdiges Kapitel zur Urgeschichte der modernen Programmmusik! namentlich aber zur Entwicklungsgeschichte der musikalischen Symbolik und damit zur Charakteristik der instrumentalen Choralkunst Bachs.

Und die Schulung im Bachgesang, insbesondere die Choral-schulung. — Die gewaltigen Gipfelschönheiten der instrumentalo-vokalen Choralphantasien Bachs, wie sie sich im Eingangschor der Matthäus-Passion technisch manifestieren, kann man erst dann vollwertig genießen, wenn man Schritt für Schritt aufgestiegen ist von den kleinen und schlichtesten Choralsätzen an, — durch die Choral-kantaten hindurch.

‚Schritt für Schritt‘ heißt hier, daß man einen volljährigen Lehrgang durchwandert haben muß, in dem man die vielen Einzelheiten der Technik Bachs kennen gelernt hat. Auf jeden der musikalischen Elementar-begriffe — Melodik, Rhythmik, Harmonik, ferner Koloristik, Dynamik und wie immer die Sammelnamen lauten — auf jeden dieser Elementar-begriffe muß, den Phänomenen der bachischen Technik entsprechend, mit einer geraumen Studienzeit eingegangen werden. — Daß man für den Vortrag von Bachs schlichten Choralsätzen in der Fermatenfrage Bescheid weiß; daß man die Ausnahmen kennt, wo Bach einen Moll-Satz nicht in Dur, sondern in Moll schließt; daß man Beispiele für auffällige Unter-malungen einzelner Textworte, melodisch, rhythmisch und harmonisch anzuführen weiß, — all diese Kenntnisse können gut sein, sind aber zu wenig. Überdies sieht man sich durch bloße Paradigmenkenntnis leicht zu Fehlschlüssen verleitet. Gegen unseren allmenschlichen Denkfehler, gegen die voreilige Induktion und damit — bei Bach — gegen unsere falschen Aus-deutungen und herausfordernden Verkennungen rein artistischer Phänomene, kann man sich nur durch die weiteste Beschaffung von Vergleichsmaterialien schützen und wappnen. Sagt uns, beispielsweise, der Literat, daß Bach die Chromatik nur dort anwende, wo ein Affekt der Bedrängung ausgedrückt

werden soll — Chromatik nach unten bedeute Klage, Chromatik nach oben sei Sehnsucht —, und belegt der Literat diese Aussage mit einigen zutreffenden Beispielen, so ist es am Praktiker und Lehrer der Kompositionstechnik, mit Gegenbeispielen aufzuwarten, das heißt: mit Beispielen dafür, daß der diatonische Bach mitunter auch aus artistischem Grund — etwa um der fließenden Bewegung des Melos keine Stockung einzuräumen — einige Töne aus der chromatischen Skala bezieht. Überhaupt haben wir uns — infolge einer Analyseninflation und hermeneutischen Verbissenheit — daran gewöhnt, bei dinghaften Einzelzügen stehen zu bleiben und die mitwirkenden Faktoren der Diction des Ganzen außer Acht zu lassen.

Um sich mit dem eingangs gebotenen Notenbeispiel zu begnügen: Die dritte Stimme schließt chromatisch, b—a—as—g, das heißt: die melodische Füllung der kleinen Terz b—g wird durch das eingeschobene, rhythmisch fließende Sechszehntel as zu einem chromatischen Segment. Nun kann man gewiß eine Menge von Beispielen anführen, wo solch ein fallendes Chroma eine Klage oder ähnliche Affektlaute auszudrücken hat; im gegebenen Fall aber kann dies nimmermehr seine Aufgabe und Befugnis sein, hier, im Ausklang unseres Weihnachtsliedes mit der frohen Botschaft.

Dieses ist ein Beispiel aus dem Kapitel Intervallfunktion. Und so ähnlich lassen sich ungezählte Beispiele und Gegebenheiten aus sämtlichen Bezirken der Technik anführen. Dem Pächterstolz unserer „Bachvereine“ steht der Kleinmut gegenüber, der ihn befallen hat oder befallen muß, wenn die Rechnung, eine Aufstellung der Bachschulden vorgelegt wird, der Schulden an handwerklichen Studien.

Alle technischen Vorfragen müssen gelehrt, methodisch gelehrt und gelernt werden. Sie gehören in die Schule, ohne darum dort und nur dort hocken zu müssen und den Schüler niederzuhalten. Im Gegenteil: sie werden ihn beschwingen; sie werden ihn beim Austritt aus der Schule zu einer windsicher schwebenden und, gefährdet, trogenden Bachästhetik beschwingen. Die Vorschulung für Bach — diese Vorschulung als ein volksgemäß Ganzes und doch Teilbares — fehlt uns noch. Auch sie wird weit ausholen müssen und kann zuletzt — eben durch den Säemann Bach — den Volksg Geist unserer Jugend, dieses prächtige und kräftestrozende Saatfeld, bebauen helfen.

Hier muß tief geackert werden. Auf dem Acker kennt man nicht Perücke und Puder, und auf dem Acker hat sich die redliche Stirn noch nie des Schweißes geschämt. Ackerarbeit und Schweiß gehören zueinander als Wechselbegriffe, als natürliche Correlate; sie sind es seit der Vertreibung aus dem Paradies. Weniger alten Datums gelten uns geistige Arbeit und körperliche Einbuße als Correlate; sie sind es — für die Musik — seit der Entdeckung eines

Herzens in der Technik, nach dem Einzug fortschrittlich pulsierender Nächstenliebe in den Dom, und vor der Ausbreitung verbindlich tönender Menschenliebe innerhalb aller hohen Kunstbetätigung und Schulung. — Nur in einem lebendigen Ebenmaß der drei Ehrfurchte, wie sie Goethe in den Wanderjahren darlegt, dürfen wir unser Urteil über die großen inneren Fehlbeträge abgeben, die als unser kirchenmusikalisches Debet gebucht dastehen. Das musikalisch administrative Tun und Lassen unserer Geistlichkeiten zu bekritteln, ist wohlfeil. Freilich wurde — auch bei der Herstellung der neuen unterschiedlichen Gesangbücher — viel gefehlt; voreiliges Tun und saumselig unkluges Unterlassen haben auch in den Akten unserer friedlosen Choralreform verräterische Durchschläge zu verzeichnen.

Kennt man, geschichtlich, die Entstehung unserer kirchlichen Spaltbarkeit und Spaltungen, besonders in unserer liturgischen Polymerie; besitzt man, soziologisch, die Einsicht, was hier Arbeit heißt, Arbeitslust, Arbeitsfähigkeit, wie oben auf Arbeitsteilung; und hat man, ästhetisch, die Gewähr erlangt, daß nur das jeweilig Vollkommenste — technisch Fertige — liturgischer Gebrauchsgegenstand werden darf, so weiß man auch, warum hier die erste Bedingungsfrage an den musikalischen Mitarbeiter dem technischen Können zu gelten hat, und nicht dem geistlichen Wollen. Zuwörderst die Meister rufen, nur Meister, und erst dann — darum aber nicht oberflächlich — eine Sichtung und Auswahl der Gefommenen vornehmen, nach geistlichen Kriterien. Die sind: das persönliche und musikalisch schon bekundete Verhältnis zur Person des Heilands, zur Feier seines Gedächtnisses wie überhaupt zu allem, was da als Symbolik besteht oder gilt, potentiell und virtuell.

Dem liturgischen Partikularismus und dem Wirrwar, der äußerlich unser kirchliches Ansehen drückt und innerlich die Gemeinden entfremdet, eine der anderen, namentlich an den territorialen Bezirksgrenzen, — diesem Variantenbabel unserer Tonsprachen am Altar wie im Gestühl und Gebänk, responsorisch und hymnologisch, kann nur durch ein liturgisches Concil weitesten Maßes ein Ende gemacht werden. — Wieder eine Frage der Technik aus dem Gesichtsfeld des Betriebes innerhalb unserer Kirchenmusik und Choralreform.

Nicht nur am ehesten, sondern auch am standfestesten werden

sich Geistlichkeit, Tonkünstlerschaft und Gemeinde unter dem Patronat Bachs — und keines andern Meisters — endgültig einigen, in Agende und Liedsag. Das kann ein herrliches Ergebnis zeitigen, kann aber auch verderblich, zutiefst verderblich werden. Es kommt darauf an: warum Bach den Vorsitz auf dem Concil erhält, das von den Söhnen Luthers einberufen wird. Und eine weitere Frage ist: Wer soll Laiendeputierter sein?

In kirchenmusikalischen Dingen sind Laie und Laie zweierlei. Das eine Mal handelt es sich um die alten Begriffe Kleros und Laos, und da ist zuletzt jeder Nichtpriester Laie; das andere Mal aber wird nach einer anderen Weihe geschieden, — nach Beruf und Liebhaberschaft, nach Musikertum und Dilettanz, wo dann zuletzt jeder Nichtkünstler, so auch der Priester ohne weiteres ‚Laie‘ ist. Dort ein pontifex, hier ein pontifex. Dort pontifex maior, hier pontifex minor, wobei wir maior und minor rechtmäßig mit ‚älterer‘ und ‚jüngerer‘ übersetzen. Soll nun eine gegenseitige und wechselwirkende Verständigung, eine Brücke, ein pons pontium ermöglicht werden, jeder Pontifer weiß, warum normaler Weise von beiden Ufern aus mit dem Brückenbau begonnen wird, und auf solch ein beiderseitiges Entgegenkommen haben sich bei den Vorbereitungen fürs Concil die Bauleiter und Techniker, Wortführer und Tonanwälte einzustellen. — Ehe also für die biblische Dichtung und für die geistlichen Töne der Pakt einer Lebensgemeinschaft anerkannt und unterzeichnet wird, ist tausendfache Vorarbeit zu leisten. Von ihrer Verteilung und Bewältigung hängt das Wann des Concils ab, das Wann seiner Einberufung. Widmen wir ihm einige Erwägungen.

Die erste Phase der Vorarbeit muß offenbar eine Sichtung der Arbeitskräfte sein. Festzustellen ist, allem voran, das ziffermäßige Verhältnis der Arbeitenden zu den Nichtarbeitenden. Geistliche Müßiggänger gibt es hüben wie drüben. Jede Arbeitskraft aber, auch jede musiklechnische Arbeitskraft soll man nach dem Ebenmaß von Arbeitslust und Arbeitsfähigkeit bewerten. Und wie zumeist bei kommunal-geistlichen Unternehmungen, so wird auch in unserem Fall die erste Schwierigkeit sein, aus den Müßiggängern, die nicht von Geburt arbeitsunlustig sind, die auffallend arbeitsfähigen für das Vorconcil zu gewinnen; weniger schwierig mag es werden, die Arbeitslustigen, gar überlustig Andringlichen, doch

technisch Unfertigen, wenn nicht Unfähigen dem Vorconcil fern zu halten. Keinesfalls wird man ungestraft den großen Fehler wiederholen können, den die katholische Kirche bei ihrer Choralreform während des Trienter Concils begangen hat. Zwanzig Jahre lang, von Sitzung zu Sitzung, haben Unkundige, musiktechnisch unkundige Kleriker erwogen, welcherlei Purgatorium für ihre entheiligt heilige Tonkunst vorzuschreiben sei. Als dann endlich zwei Meister — Palestrina und Zoilo — den päpstlichen Auftrag der Vollführung erhielten, wars mit der Arbeitslust bald vorbei; beide Meister schlofen über ihrer Arbeit ein und mußten auch sonst versagen. Eine Erkenntnis: Die Vorschriften waren weder vom Geist der Musik gezeugt noch aus dem Schoß der Gemeinde geboren.

Damit nun heute die allnotwendige Reform unserer evangelischen Liturgie nicht wieder auf ein Concil mit halber Erfahrung angewiesen werde, muß der Meister und Träger des alltunlichen Vertrauens — wie dort Palestrina, so hier bei uns Bach — nicht ‚nach‘ dem Concil, sondern ‚vor‘ dem Concil das verbindliche Wort erhalten. Und nicht ‚trotzdem‘ es 200 Jahre sind, die seit Bachs Niederschriften die Anwendbarkeit seiner Technik verschoben haben, soll Bach jetzt die Normen hergeben, sondern gerade ‚weil‘ es 200 Jahre des Wandels sind, des Wandels in Mode, Brauch und Stil. Mit diesem „Weil“ ist zugleich gesagt, daß wir von allem Vorübergehenden und geschichtlich Vorübergegangenen innerhalb der bachischen Diktion — etwa von seinen arienhaften Choralmelodien — ohne weiteres absehen können. Und so werden wir auch manch andere, als Brauch stationierte Mode der Zeit und Vorzeit Bachs schmerzlos ausschalten. Umgekehrt werden Kleriker und Musiker zusammen mit den Schmerzen und Wonnen der Schachtarbeit und Höhenlust all das Verbindliche herausarbeiten, was den evangelischen Musikstil in Bach und durch Bach ausmacht.

Um auch hier nicht mit halben Erfahrungen zu hantieren, werden wir bei Bach — wie bei Luther, wie bei Paulus und überhaupt wie in der ganzen Bibel — Buchstabe und Geist nicht als Zwillinge betrachten. Bachs Buchstaben sind seine Notenköpfe. Diese Zeichen für die Wiedergabe seiner Tonaffekte sind sachlich-individuell und persönlich-generell. Das ist ihre Größe und zugleich das verfängliche Kriterium, wenn man aus ihnen eine Richtschnur für allgültige Choralsätze herstellen will.

Bach selbst hat uns keine harmonisch-neutralen vierstimmigen Choralsätze hinterlassen, denn jeder seiner vierstimmigen Sätze gilt dem Text einer einzelnen bestimmten Strophe. Dagegen weisen seine 69 Choräle im Zeitzer Gesangbuch — Melodie und Generalbaß — einen merklichen Beigeschmack von harmonischer Neutralisierung auf; namentlich tut dies die Gruppe, wo Bach den Baß gänzlich unbeziffert gelassen hat. Erfasst man nun die technischen Normen, nach denen Bach die Mittelstimmen und den Baß bald diatonisch und gebrochen-figurativ bewegt, bald chromatisierend beengt, wobei er gelegentlich sogar die feste Melodie, den cantus firmus, auflockert; erfasst man die Normen, nach denen er seine wortillustrierenden Rhythmen, vor allem seine Synkopen und Antecipationen meistert, und hat man endlich Bachs rein harmonisch illustratives Verfahren begriffen, nach dem Bach alle drei Unterstimmen zusammen, affordisch geeint, den cantus firmus färben oder untermalen läßt, — so weiß man auch technisch das Individuelle, Wortindividuelle, vom Generellen zu scheiden, vom Affektgenerellen, wo immer man für sämtliche Strophen des Liedes einen einzigen Tonfaß schaffen will.

Über all solche Technikfragen wird sich das Vorconcil nicht zuletzt auch aus jener Literatur Aufschluß holen, die von Bachs Zeitgenossen stammt. Über 170 verschiedene, große und kleine Choralbücher sind zu Bachs Lebzeiten im Druck erschienen. Viele charakteristische Vorreden mit allerhand Kantorenästhetik. Auch an technischen Experimenten fehlt es nicht. So versucht der Züricher Johann Steiner, in seinem Gesangbuch von 1723, Textmuster zu schaffen, Moralien genannt. Jedem seiner drei und vierstimmigen Tonsätze wird ein Proformatert unterlegt, das heißt: eine Strophe, deren Worte gar nicht gesungen werden wollen, sondern nur als Adaptionsmodell vorangestellt werden. Umgekehrt, hat der Heidelberger Johann Spieß, in „Davids Harpenspiel“ und in der „Geistlichen Liebes-Posaune“ 1745, viele Melodien in zwei und drei verschiedenen Harmonisierungen, mit zweifachem und dreifachem Baß, geboten. — Das Typische bei Bach ist, daß er dieselbe eine Melodie bei verschiedenen Texten ebenso oft verschieden harmonisierte. So schuf Bach für eine Reihe von Chorälen 5, 6 und 7 verschiedene Tonsätze; „Nun ruhen alle Wälder“ erhielt deren 9, „O Haupt voll Blut und Wunden“ — 10. Und weiter: Bei Bachs Art zu

schaffen, verstand es sich von selbst, daß er dieselbe eine Melodie auch zu demselben einen Text in verschiedenen Werken verschieden harmonisierte. Die Textstrophe „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ hat in der Matthäuspassion einen andern Tonsatz als in der 72sten Cantate, und in der 72sten einen andern als in der 144sten.

Hier wird der Tonsatz werkhafte individualisiert; dagegen müßte das Concil typisieren, es müßte für einen sicheren Liturgiestil liturgische Typen schaffen, gewiß ohne Ansprüche auf eine Ewigkeit und ohne darum den Züricher Anträgen von 1723 nachzugeben.

Solche und hundert andere choraltechnische Einzelheiten bei Bach und um Bach sind zu ermitteln, zu sichten und zu wägen. Die gewaltige Schwarzarbeit entspreche der kommunalen Aktivität unserer Tonkünstler, soweit sie am geistlichen Leben Teil haben. — Vorbehalten will ich mir einen Bericht über das Thema: Die Ansprüche und Kompensationen der Gemeinde auf dem liturgischen Concil. — Und das alles im Zeichen Johann Sebastian Bachs.

J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina.

Von Dr. Karl Gustav Fellerer (Münster i. W.).

Eine eigenartige Erscheinung in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ist das Weiterwirken der altklassischen Polyphonie¹⁾. Die stilistische Einstellung der Musik des 18. Jahrhunderts ist der des 16. so völlig entgegen gesetzt, daß die Nachahmung des alten polyphonen Satzes bestimmende Stilmerkmale umbilden mußte. Schon im 17. Jahrhundert zweigen zwei Stilrichtungen von der altklassischen Polyphonie ab: der *stile antico*, der sich möglichst eng an die strengen Prinzipien des alten Satzes zu halten sucht, und der *stile misto*, der diese alten Stilprinzipien mit denen des *stile moderno* zu einer neuen Einheit verschmilzt. Der wesentliche Unterschied beider Richtungen, auch des *stile antico*, von der Musik des 16. Jahrhunderts liegt weniger in äußeren Stilmerkmalen als in der ganzen inneren Einstellung. Der „Affekt“ des 18. Jahrhunderts ist etwas ganz neues, was mit der *musica poetica* und *musica reservata* des 16. Jahrhunderts wenig zu tun hat und sich erst bei der Stilwende um 1600 herausbildete. Wenn also das 18. Jahrhundert in einer Richtung seiner Kirchenmusik auf die Kunst des 16. zurück griff, so stand es vor der schwierigen Aufgabe „modernes“ Stilempfinden mit alter Satztechnik in Einklang zu bringen. Alle Mittel, die den alten Satz im 18. Jahrhundert umbilden und dem „Gusto“ der Zeit anpassen, suchen den „Affekt“ zu steigern bzw. die alten Stilprinzipien dem modernen Affektstreben dienstbar zu machen. Daher finden wir bei den Nachahmungen des Palestrinastils im 18. Jahrhundert gewisse Stilprinzipien, ins Extrem gesteigert oder nach einer Richtung hin erweitert. Nur wenige Komponisten des 18. Jahrhunderts, wie Visari oder Pallotta, haben

¹⁾ Vgl. K. F. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Augsburg 1928.

den Palestrinastil tiefer erfaßt und eine möglichst verklärte Geschlossenheit der einzelnen Stilprinzipien erstrebt; die anderen haben vor allem Kanon und Mehrhörigkeit zum wichtigsten Stilmoment des stile antico erhoben. Selbstverständlich wurde der polyphone Satz stets begleitet, teils durch ein Basso continuo-Instrument, teils durch Orchester. Die Instrumentalstimmen spielten *colla parte* mit oder sie brachten Umspielungen durch Affordzerlegungen und Affordbrechungen.

In dieser Art suchte man im 18. Jahrhundert nicht nur Neukompositionen im Palestrinastil zu schaffen, sondern auch die Werke Palestrinas und seiner Zeitgenossen zu bearbeiten¹⁾. Schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts fügte man den Werken der altklassischen Polyphonie nach Viadanas Vorbild eine Orgelbegleitung bei. Im 18. Jahrhundert war es selbstverständlich, daß sie mit einer Begleitung versehen wurden. Der reine *a cappella*-Klang war dieser Zeit zu fremd und zu wenig dazu geschaffen, die Affekte herauszuarbeiten.

Der Basso continuo läuft meist mit der jeweils tiefsten Stimme, wie in einer anonymen Begleitung der Missa Jesu Redemptio Palestrinas aus dem ausgehenden 17. Jahrhunderts²⁾. Wenn nur die beiden Oberstimmen singen, bringt die Begleitung füllende Afforde; solistische Einsätze einer Stimme werden *tasto solo* mitgespielt.

Weniger häufig ist die Art, bei der der Basso continuo nur der Bassstimme folgt und mit dieser pausiert³⁾.

Eine dritte Art der Begleitung führt den Basso continuo gelegentlich auch frei und unabhängig von den Singstimmen, vor allem, um diese affordisch zu ergänzen⁴⁾. Eine vollständige Verselbständigung des *Accompagnaments* wird jedoch auch hier nirgends erreicht.

Vielfach, vor allem in Deutschland, genügte aber die Orgelbegleitung zu den alten Werken nicht, sie wurden auch orchestral begleitet. So instrumentierte Gottlob Harrer († 1755), der Nachfolger Joh. Seb. Bachs im Thomaskantorat, mehrere Messen Pale-

1) Vgl. K. G. Fellerer, Instrumentale Begleitungen der Werke Palestrinas im 18. Jahrhundert, *Musica sacra*, 55. Jahrg. 1925 S. 393 ff.

2) Z. B. Preussische Staatsbibliothek Berlin (B. B.) mus. ms. 16726. Ebenso in einer handschriftlichen Begleitung zum 1591 bei Scotus in Venedig erschienenen *Missarum liber V Palestrinas* (B. B. mus. ms. P 240).

3) Z. B. in der Begleitung von Palestrinas *Stabat mater* und *Fratres ego* von Burney (B. B. mus. ms. 2639).

4) Z. B. Girolamo Chiti in seinen Palestrinabegleitungen (B. B. mus. ms. L 293, L 190a, L 216a. a.).

strinas und anderer Meister dieser Zeit. Palestrinas Missa sine nomine (G.-M. X, 153) hat er folgendermaßen instrumentiert: Oboe I und Violine I folgen dem Sopran I; Oboe II und Violine II dem Sopran II; Violine III dem Alt; Viola I dem Tenor I; Viola II dem Tenor II; die Bassinstrumente dem Singbass; Cembalo und Orgel, wenn der Singbass pausiert, der jeweils tiefsten Stimme.

Dieser Art der colla parte-Führung der Instrumentalstimmen hat sich auch Joh. Seb. Bach bei seiner Begleitung dieser Messe bedient¹⁾. Aber bereits in der Besetzung zeigt sich ein tieflyingender Unterschied zwischen beiden Bearbeitungen, der auf eine andere Auffassung der alten Kunst schließen läßt. Joh. Seb. Bach hat im Gegensatz zu allen anderen instrumentalen Begleitungen der Werke Palestrinas keine Streichinstrumente beigezogen, sondern läßt die Stimmen von Cornetto I/II, Trombone I/II, Trombone III/IV, Violone, Cembalo, Organo, mit Ausnahme der Fundamentinstrumente, nur von Blasinstrumenten ausführen. Sie folgen genau der Singstimme, ohne Umspielungen zu versuchen.

Diese Art der Besetzung nimmt nicht nur innerhalb der Palestrinabegleitung, sondern auch im Schaffen Bachs eine Sonderstellung ein. Er schrieb kein Werk ohne Streicherbegleitung (einzelne Abschnitte ohne Streicher besonders zur Solobegleitung widersprechen dem nicht), aber hier kam für seine Anschauung der Bläserklang dem Vokalklang und der ganzen Auffassung des Satzes am nächsten. Joh. Seb. Bach empfand, daß zwischen der Kunst Palestrinas und der seiner Zeit ein großer innerer Unterschied bestand, und dieser Unterschied mußte bereits in der Eigenart der Besetzung auftreten. Wenn Bach auch dem Brauche seiner Zeit folgend den Satz Palestrinas durch Instrumentation dem „Gusto“ seiner Zeit näher zu bringen suchte, so tat er dies nicht, indem er die moderne Instrumentationskunst auf den polyphonen Satz übertrug, sondern indem er Instrumente beifügte die klanglich dem Vokalsatz am nächsten kommen. Mag sein, daß bezüglich dieser Bläserbesetzung Bach eine alte Tradition der Aufführungspraxis

¹⁾ Das Manuskript, das zum Teil von Joh. Seb. Bachs Hand herrührt, befindet sich in der B. B. unter mus. ms. 16714 (vormals mus. ms. Bach autogr. 995): Missa à 6 voci due soprani, Alto, due Tenori, Basso e 6 stromenti Ripieni di Praenestino. Vgl. Spitta, J. S. Bach, 2. Aufl. 1916 II, 509.

im 16. Jahrhundert erinnerlich war¹⁾), jedenfalls zeigt diese Art von einem besonderen Stilgefühl und räumt ihm eine Sonderstellung in der Auffassung des Palestrinastils ein. Denn die Bläserbesetzung ist nicht nur ein Zufallsergebnis, jeder anderen Besetzung völlig gleichbedeutend, sondern der Auffassung Joh. Seb. Bachs vom alten Stil entsprungen.

Untersuchen wir die Änderungen, die Joh. Seb. Bach am Original angebracht hat, um es dem Verständnis seiner Zeit zurecht zu machen, so finden wir außer der Instrumentation vor allem Unterschiede

1. in der Taktaufassung,
2. in der Deklamation,
3. in der Setzung der Subsemitonien bzw. in der Tonartenbestimmung.

Bach und seine Zeit hatten wenig Verständnis mehr für Brevis-takte. Wenn man sie auch dem Original entsprechend noch schrieb, so zeigt doch die Pausenzählung, daß der Halbtakt d. h. die Semibrevis als Takteinheit gilt. Bei einer Pause im Werte einer Brevis zählt Joh. Seb. Bach diese nicht mit 1, sondern entsprechend dem Einheitswert der Halbtakte mit 2. Dadurch, daß er bei der Annahme des Semibrevis-taktes als Takteinheit die gesamten Notenswerte nicht um die Hälfte reduziert, sondern eigentlich nur jeden Takt in zwei Teile teilt, werden die Taktakzente verschoben, d. h. jede Unterbetonung wird zur Hauptbetonung. Die Taktstriche sind allerdings nicht regelmäßig nach der Semibrevis gezogen. Diese Art der Taktzählung, während in der Notenschrift die Taktstriche erst nach einer oder zwei Breves gezogen sind, entspricht dem allgemeinen Brauche des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Bei richtigem Verständnis der den Werken der altklassischen Polyphonie im 16. Jahrhundert innewohnenden Deklamationsrhythmik bleibt ja die visuelle Takteinteilung ohne Bedeutung, doch ist anzunehmen, daß bei der allgemeinen taktisch-akzentischen Auffassung im 17. und 18. Jahrhundert die Takteinteilung auch bei Werken der altklassischen Polyphonie von Bedeutung war.

Größere Unterschiede finden sich zwischen der Fassung unserer

¹⁾ Schon im 16. Jahrhundert wurden, vor allem in Deutschland, die Vofsätze *colla parte* instrumental begleitet, dabei spielten, wie wir das z. B. von den instrumentalen Begleitungen unter Orlando di Lasso in München wissen, die Blasinstrumente eine besondere Rolle.

Messe in der Gesamtausgabe und der Bachschen Bearbeitung bezüglich der Textverteilung. Bach hat hier viele Änderungen und Umstellungen der Worte vorgenommen, die wohl zum Teil auf die Fassung seiner Vorlage zurückzuführen sind. Daß er miserere nostri und nicht nobis singt, ist eine weit verbreitete Änderung des liturgischen Textes die nicht verwunderlich ist. Die Änderungen in der Textunterlegung beruhen vor allem auf dem Streben, die Hauptsilbe zu betonen und den Silbenwechsel auf dem Taktakzent eintreten zu lassen, gleichgültig ob er nach einem Minimen-Melisma eintritt oder nicht. Diese beiden Prinzipien treten gleich bei den ersten Taktten des Kyrie deutlich hervor¹⁾. (Beisp. s. nächste Seite.)

Man beachte nur die Textunterlegung im Baß. Grundsätzlich sucht Bach die Endsilbendehnung zu vermeiden. Sie tritt zu Gunsten der Betonung der Akzentsilbe durch Dehnung zurück. Bach unterscheidet genau zwischen Haupt- und Nebensilbe und sucht sie diesbezüglich den Akzenten der Musik unterzuordnen, während bei Palestrina umgekehrt die musikalischen Akzente durch die deklamatorischen bedingt sind. Diese freie Deklamationsrhythmik des 16. Jahrhunderts²⁾ lag dem 18. Jahrhundert ferne; es mußte den rhythmischen Ablauf trotz strenger kontrapunktischer Führung der Stimmen in sein Takt-schema pressen, d. h. allen Stimmen die gleichen Akzente geben. In der Akzentfrage, mit der auch die verschiedenen Neuerungen der periodischen Gliederung zusammenhängen, liegt einer der wichtigsten Unterschiede zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, der bei den Nachahmungen des alten Stils im 18. Jahrhundert zu besonderer Bedeutung gelangte.

Außer diesen deklamatorischen Änderungen Joh. Seb. Bachs macht sich in unserem Beispiel auch seine ganz andere Auffassung von der Tonart bemerkbar. Er zeigt hier kein Verständnis für reine Kirchentonart, sondern sucht sie durch Einführung der Subsemitonien möglichst dem modernen Dur und Moll anzugleichen. Dadurch werden manche im Wesen der Kirchentonart liegenden Wirkungen zerstört.

¹⁾ Der gewöhnliche Druck des Textes gibt die Fassung Joh. Seb. Bachs, der Kurstidruck die Originalfassung.

²⁾ Zu dieser Frage vgl. A. Schering, Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft II, 1919/20, und Scherings Ausgabe der Missa Papae Marcelli bei Eulenburg 1923. R. H. Fellerer, Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Düsseldorf 1928.

Sopran
I u. 2.

Alt.

Tenor
I u. 2.

Baß.

Ky - - - ri - - e e - lei -
Ky - - - ri - - e e - lei -

Ky - ri - - e e - le - -
Ky - rie - - e - lei - -

Ky - ri - e e - lei - -
Ky - rie e - lei - -

Ky - - - ri - - e e - lei - son
Ky - - - ri - - e e - lei - son

Ky - - - ri - e e - lei - -
Ky - rie e - lei - -

ri - - - e e - lei - -
rie e - lei - -

son
son

- - - i - son
- - - son

- - - i - son
- - - son

Ky -
Ky -

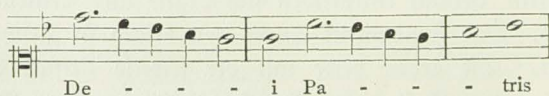
Diese Änderung in der Tonart hängt mit der Bedeutung der Kadenz im 18. Jahrhundert zusammen; ist diese doch ganz auf

dem harmonischen Leittonsystem aufgebaut, während die Kirchentonart rein melodisch bestimmt ist. Das Subsemitonium ist zwar schon im 16. Jahrhundert, als die harmonische Verwendung der Kirchentonarten es erforderte, häufig verwendet worden, doch blieb hier immer noch das wesentliche der Kirchentonart bestehen, während es von Bach dazu gebraucht wird, aus der Kirchentonart modernes Dur und Moll zu schaffen. Dies wirkt um so befremdender, als es sich hier nicht um ein neues Werk handelt, sondern um Retouchen an einem alten. Aber das 18. Jahrhundert hatte eben kein Gefühl für historische Richtigkeiten in der Musik, jedes Empfinden für Einfühlung in die Kunst einer vergangenen Epoche fehlte; das Gegenteil, die Zurechtrichtung des Kunstwerkes für den Gusto der eigenen Zeit war gefordert. Diese Einstellung bestimmt auch die Stellungnahme Joh. Seb. Bachs zum alten Stil. Und doch hat er im Gegensatz zu anderen seiner Zeitgenossen verhältnismäßig geringe Änderungen am alten Stil angebracht und trotz der Retouchen im Sinne seiner Zeit getrachtet, sich möglichst an das Original anzuschließen. Ein Vergleich eines Abschnittes der Bachschen Bearbeitung der Messe (s. Notenbeilage) mit der Fassung der Gesamtausgabe wird dies noch weiter verdeutlichen.

Neue Momente außer den bisher besprochenen treten wenig in Erscheinung. Auffallend ist die transponierte Schreibung der Cembalo- und Violonestimme. Sie tritt uns vielfach in alten Stimmen entgegen und ist in der verschiedenen Höhenlage des Chorz- und Kammertons begründet. Zugleich zeigt diese Transposition die Stimmung der Bach zur Verfügung stehenden Instrumente. Orgel und Blasinstrumente stehen einen Ganzton über dem Kammerton, in dem Cembalo und Violine gestimmt wird, daher muß der Cembalopart einen Ton höher geschrieben werden. Die Blasinstrumente, die vielfach noch höher als im Chorton — im Kornetton — stehen, haben hier jedoch die gleiche Stimmung wie die Orgel.

In ihrem Verlauf entsprechen sich Orgel- und Cembalostimme vollständig. Das Fundament wurde von beiden in gleicher Weise ausgeführt. Sie gehen beide mit der jeweils tiefsten Stimme, nur im 6. letzten Takt dieses Beispiels tritt eine kurze Pause ein um den Einsatz mit dem Singbaß zu bringen. Dieses Loslösen von der jeweils tiefsten Stimme ist bei der Baßführung in Bachs Bearbeitung ein Ausnahmefall.

An diesem Beispiel zeigt sich auch die Gruppierung der Instrumentalstimmen, die genau den Singstimmen folgen. Dadurch werden die einzelnen Einsätze der Singstimmen besonders deutlich hervorgehoben und starke klangliche Effekte erreicht. Die auf die Niederländer zurückgehende Stimmgruppierung ist bei Palestrina zu einem wichtigen Stilprinzip erhoben worden, das reiche Abwechslung in den polyphonen Satz bringt. Er will nicht mehr selbständige einzelne Stimmen ineinanderarbeiten, sondern Stimmengruppen, die unter sich wiederum polyphon bzw. homophon gearbeitet sind. Der Klang der Männer- und Oberstimmen ist verschiedenartig gemischt. Diese klangliche Mischung wird durch die instrumentale Begleitung noch besonders hervorgehoben, wengleich Joh. Seb. Bach in der Auswahl seiner Instrumente in außerordentlicher Feinsüßlichkeit möglichste klangliche Geschlossenheit, die der des Vokalsatzes entspricht, erstrebte. Daß er den Alt nicht von einem Cornett-Instrument mitspielen läßt, entspricht einem alten Brauch der Besetzung, der im 17. Jahrhundert allgemein war. Cornetti und Violini waren dem Sopran vorbehalten, während Alt, Tenor und Baß von Posaunen oder Violon mitgespielt wurden. Ein Rest einer freien Umspielung der Oberstimme hat sich in unserem Beispiel im zehntletzten Takte erhalten. Cornetto I hält sich an die Noten der Originalfassung, die in diesem Takte ein kleines Melisma bringt. Die Singstimme bedient sich nur der gedehnten Spitzentöne, sodaß die Führung des 1. Cornetts als Diminution wirkt. Da in der vorliegenden Stimme diese Änderung des Soprans nachträglich vorgenommen wurde, geschah sie bewußt. Der Grund hierfür liegt in der Deklamation, die einen synkopischen Akzent vermeiden will, da sonst in keiner Stimme der musikalische Akzent mit der Akzentsilbe zusammenfallen würde. Im Original ist dies sehr einfach durch folgende natürliche und den Regeln des strengen Satzes entsprechende Fassung erreicht.



Bach wollte aber die Dehnung der Endsilbe wie eine Wiederholung des gleichen Tons auf verschiedene Silben hier nicht, obwohl er sie an vielen Stellen dem Original getreu übernimmt. In der

ursprünglichen Fassung war die Dehnung der Endsilbe vorgesehen, die aber den Deklamationsprinzipien der altklassischen Polyphonie deshalb widerspricht, da der Silbenwechsel unvermittelt nach einer Minimibewegung eintritt.



Die Lösung, die Silbe auf dem 1. Taktteil des zweiten Taktes einsetzen zu lassen, erschien unmöglich, da der taktisch-deklamatorische und melodische Akzent in diesem Falle nicht zusammenfallen würden, eine Zusammengehörigkeit, die im 18. Jahrhundert unbedingt erforderlich war. Daher entschloß sich Bach zu vorliegender Änderung der Sopranstimme, während Cornetto I die Originalfassung als Diminution des Soprans bringt. Diese Änderung ist für die Deklamationsauffassung im 18. Jahrhundert und die dadurch bedingte Stellungnahme zum alten Stil außerordentlich bezeichnend, wenngleich Bach derartige freie Änderungen selten anbringt und sich im Gegensatz zu anderen seiner Zeitgenossen stets streng an die Originalfassung hält.

Außer dieser interessanten melodischen Änderung zeigt vorliegendes Beispiel auch deutlich die Verwendung der Akzidentien, die nicht nur zur „Modernisierung“ der Grundtonart dienen, sondern eine viel weitergehende Bedeutung besitzen. Wohl ist ihre eine Aufgabe, durch Einführung des \flat und \natural aus Dorisch ein reines d -moll zu bilden. Damit ist ihre Aufgabe aber nicht erfüllt, es wird das Subsemitonium bei jeder harmonischen Fortschreitung in dominantischem Sinn eingeführt, sodaß dadurch nicht nur der Charakter der Harmonie, sondern auch die melodische Führung völlig verändert wird. Die Fortschreitungen, die in der Kirchentonart den melodischen Charakter noch besonders hervortreten ließen, erscheinen als harmonische Spannungen, die Kadenz des 18. Jahrhunderts sucht auch im alten polyphonen Satz ihre Rechte geltend zu machen und bringt hier durch äußerlich geringfügig erscheinende Änderungen neue, der Musik des 16. Jahrhunderts völlig fremde Elemente zum Durchbruch. Freilich vermag Bach auch hier im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen Maß zu halten. Leittonwirkungen werden von unten und oben erstrebt, um jede Härte in der melodischen Führung bzw.

jede in der Kirchentonart liegende harmonische Mehrdeutigkeit zu vermeiden. Dies zeigt sich z. B. im Sopran des 11. Taktes unseres Beispiels.

Die Einführung von Akzidentien bezweckt vielfach auch Verlängerung einer bestehenden Harmoniesphäre. Die Querstände und der rasche Wechsel von Dur und Moll — wenn man es so ausdrücken darf — in der Musik des 16. Jahrhunderts entsprach nicht mehr dem 18. Jahrhundert; daher wurden solche Stellen durch Akzidentien geändert und dadurch harmonisch einheitlich gestaltet. Diese Verwendung der Akzidentien zeigt der Anfang unseres Beispiels, der im Gegensatz zum Original auch noch im 2. Takt die Durspäre beibehält.

Wie in Deklamation und Instrumentation, so verrät sich auch hier das Streben zu gruppieren und eine dem 16. Jahrhundert fernliegende schematische Ordnung zu erreichen. Konsequenter wurden allerdings die einzelnen Mittel hierzu nicht durchgeführt. Bach hat sehr oft die originale Fassung bestehen lassen, auch in Fällen, die er sonst veränderte. Man erkennt daran seine Absicht, nicht um jedem Preis den alten Satz dem Gusto der eignen Zeit zurecht zu machen, sondern sich in den alten Stil hineinzuleben und trotz aller Änderungen ihn aus sich selbst zu erfassen suchen. Bachs Einstellung, die vor allem aus seinen letzten Werken hervorgeht, war in besonderen Maße dazu geschaffen ein stärkeres inneres Verhältnis zur Kunst Palestrinas zu gewinnen als seine Zeitgenossen, obgleich natürlich grundlegende in der Zeit verwurzelte Unterschiede vorliegen.

Jedenfalls nimmt Bachs Bearbeitung von Palestrinas *Missa sine nomine* sowohl im Schaffen Bachs als auch in der Geschichte der Palestrina Nachahmung eine Sonderstellung ein, die in seiner künstlerischen Persönlichkeit begründet liegt.

Johann Ambrosius Bach.

Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671—1695.

Von Fritz Kollberg (Eisenach).

Zu den Städten thüringischen Landes, für welche das „musikalisch-Bachische Geschlecht“ durch mehr als hundert Jahre zahlreiche Kräfte zur Besetzung geistlicher und weltlicher musikalischer Ämter stellte, gehört Eisenach in mehrfacher Hinsicht¹⁾. Hier war Johann Christoph Bach bis 1703 Organist an St. Georg; sein Nachfolger Johann Bernhard und dessen Söhne hielten das Amt bis 1797; hierher kam Johann Christian von Erfurt, um als Hausmannsgeselle sein Brot zu erwerben; hier verlebte Johann Ambrosius seine Mannesjahre und fand früh seine letzte Ruhestätte. Johann Sebastian aber, sein Sohn, hat die ersten zehn Jahre seines Lebens hier verbracht und in reinem Kinderglück Straßen und Plätze des Städtchens samt seinen Geschwistern und Altersgenossen mit frohem Spiel erfüllt.

Von 1566 bis nach 1800 sind Namen und Schicksale der Eisenacher Hausmänner — in Thüringen war dieser Name für die Stadtpfeifer ziemlich allgemein üblich — durch weitgehende Quellenstudien festgelegt. Aus dieser langen Reihe hebt sich die Persönlichkeit des Johann Ambrosius in jeder Hinsicht auffallend heraus. Es sind unter den Stelleninhabern recht mächtige Musiker und stark schwankende Charaktere gewesen; das Lebensbild des Ambrosius ist reine Harmonie. Und vermischte seinerzeit Spitta noch jegliches Urteil über die Leistungen des trefflichen Mannes, so werden im nachstehenden derer eine ganze Reihe angeführt. Das Bild des Kreises, dem Johann Sebastian seine tiefsten, bedeutungsvollsten Eindrücke dankt, rundet sich mehr und mehr und gewinnt an wünschenswerter Klarheit.

¹⁾ Die folgenden Mitteilungen stützen sich auf Erstveröffentlichungen in der Beilage „Luginsland“ der Eisenacher Zeitung vom Januar 1928.

In Erfurt, der Stadt so manches tüchtigen Gliedes des Bachschen Geschlechtes, hat Johann Ambrosius seine Jugendtage erlebt. Dort amtierte als Kunstpfeifer von 1642—1653 oder 1654 Christoph Bach. Nach einem ersten Sohne Georg Christoph wurde ihm am 22. Februar 1645 ein Zwillingsspaar geboren: Johann Ambrosius und Johann Christoph. Dieses seltsame Bruderpaar, gleich nicht nur in der Zeit der Geburt, gleich auch in ihrem Äußeren, — erzählt man doch, selbst die eigenen Frauen hätten diese beiden Männer nur an der Kleidung zu unterscheiden vermocht! — gleich in der Art ihres Empfindens und endlich auch in der Form, die jenes Empfindungsleben im sprachlichen Ausdruck fand. Eines der seltsamsten Beispiele, wie weit geistige wie körperliche Übereinstimmung zu gehen vermag. Vater Christoph ging später von Erfurt in Arnstädtsche Dienste. In diesem Amt folgte ihm einer der Zwillinge, Johann Christoph. Der andere aber, Johann Ambrosius, trat ein in die Erfurter Ratskompagnie; hier nahm er seines Veters Johann Christian Platz ein, der nach Eisenach übersiedelte. Dort hin zog auch bald Ambrosius, dessen Hauptinstrument die Altgeige war. Vorher aber hatte er sich in Erfurt verheiratet: Am 8. April 1668 wurde ihm die Kürschnerstochter Elisabeth Lämmerhirt angetraut¹⁾.

Zwei Söhne sind dem jungen Paare noch zu Erfurt geboren, von denen einer bald wieder starb. Im Oktober 1671 ist Ambrosius mit Weib und Kind nach Eisenach übersiedelt.²⁾

Der bisherige Inhaber des Eisenacher Hausmannspostens, Christophel Schmidt, Kunstpfeifer, war verstorben. Des Erfurter Ratsmusikgesellen Ambrosius Fähigkeiten müssen weit im Lande bekannt gewesen sein, daß der kaum 26jährige von Erfurt her „beschrieben“ wird. Oder hatte es genügt, daß er überhaupt einer der „Bache“ war, was ja in Thüringer Landen zeitweilig als gleichbedeutend galt mit „Musiker bester Qualität“? (s. u. die Eingabe der Bachschen Witwe!)

Am 12. Oktober 1671 weilte Johann Ambrosius in Eisenach, um dem allgemein üblichen Probespiel zu genügen. Worin das für die Stadtpfeifer bestand, ist aus dem Aktenmaterial nicht ersicht-

¹⁾ H. Lämmerhirt, Bachs Mutter und ihre Sippe, Bachjahrbuch 1925.

²⁾ Bis hierher folgte die Darstellung des Lebensganges der Bachbiographie (1) von Philipp Spitta. Im weiteren stützt sie sich nur auf Eisenacher und Weimarer Aktenstücke.

lich. Er wartete in der Georgenkirche auf und fand die Zustimmung seiner neuen Herren. Ein vorläufiger Dienstvertrag (er ist wohl auch der endgültige geblieben), wurde abgeschlossen:

Demnach E. E. Wohl. Rath alhier nach absterben Christoph Schmidts, gewesenen Hausmans alhiero Seel., bedacht gewesen, wie die durch ihn erledigte stelle wiederumb besetzt werden möchte, vndt zu dem ende Hn. Johann Ambrosium Bachen von Euffurt beschreiben lassen, der auch heute dato nach der Predig in der Music eine Probe erwiesen vndt sich dergestalt bezeuget, daß E. E. Wohlw. Rath mit ihm wohl zufrieden seyn können; Als hat auch derselbe hierauf mit gedachtem H. Bachen folgenden contract beliebt vndt geschlossen, daß nehmlichen er H. Bach solche vacirende Dienstleistung antreten, vndt des nächsten seinen Anzug nehmen soll vndt will.

Bey solchen Dienstleistungen nun soll er sich in allem gebürendt erweisen vndt nebenst vieren Personen seine aufwartungen verrichten, welche hierinnen bestehen, daß er jeden Tag 2. mahl aufm Rathhaus, als mittags ümb 10 uhr, des abends aber ümb 5 uhr abblasen, vndt solches, wie vor diesem, also auch ferner in gewöhnlicher observanz erhalte.

Beym Gottes Dienst hat er alle Festtage vndt Sontage vor vndt nach der Predig, vor vndt nachmittage beym Gottes Dienst nach anordnung des Herrn Cantoris aufzuwarten.

Dargegen hat er an besoldung jährlich zu empfhahen:

1. 5 fl. — g 8 Pf. Mwg. Kleidergeld von alters geordnet.
2. 11 fl. von der vhr zu ziehen, worbey zu merken, daß der Thörner gleich soviel jährlich bekomme.
3. hat er den Covent¹⁾ im brauhause wie der vorige, auch zu gewarten.
4. Seyndt ihm auf obige Posten 24 fl. Markwg. aus E. E. Rath's intraten jährlich zu erheben, zugelegt.
5. bleiben ihm diejenigen 4. fl. Mwg. so der vorige an Weihfasten gehabt, billich.
6. hat er gleich dem vorigen seinen Hausstrunck zubrauen.
7. verspricht ihm E. E. Rath auf 3. Jahr lang freye Wohnung zu verschaffen, nach welcher Zeit aber er sich selbst umb dieselbe zubewerben, vndt Kosten deshalben aufzuwenden hat.
8. Sollen die bierfiedler künfftig dergestalt an ihn gemiesen seyn, daß er, H. Bach, da dieselben bey begebenheiten vieler Hochzeiten aufwarten sollten, den gewöhnlichen Lohn, sie, die bierfiedler, aber das trinkgeld davon haben sollen, maßen ihm, H. Bachen, E. E. wohlw. Rath hierüber billichen schuß zuleisten, vndt es ins künfftig anders nit halten zulassen, zugesagt.

¹⁾ Ein geringes Bier, aus zweitem Aufguss gewonnen. Zur Währungsbezeichnung: 1 fl. = 1 Gulden = 20 g. (Groschen); 1 g = 12 Pfg. 1653 kostet 1 Pfund Ochsenfleisch 19—20 Pfg. 2 Pfund 16 Lot Brot = 1 g. 1691 kostet 1 Paar lange Stiefel = 1 fl. 15 g. 1 Paar Sohlen 12 g. 1 Kanne einfaches Bier 9 Pfennig.

Welches alles also bis zu ausfertigung eines gewissen bestallungsbrieffes genzlichen verglichen vnd eines weils registrit worden.

So geschehen Eysenach, den 12. Oktobr. No. 1671.

Der Rath daselbst.

Johann Ambrosius Bach.¹⁾

Der Eisenacher Rat sollte diese Wahl nicht zu bereuen haben. Seine Zufriedenheit mit dem neuen Hausmann kommt auch sehr bald des öfteren zum Ausdruck.

Während nun bei den Vorgängern und Nachfolgern Bachs aus den Stadtrechnungen ersichtlich ist, was an Gebühren bei Gastmusik, für den Umzug u. a. m. daraufgegangen ist, fehlen solche Angaben für Ambrosius. Der entsprechende Jahrgang ist nicht mehr vorhanden.

Die erste Befoldungseintragung ist in der Rechnung 1672/73 und lautet so: 57 fl. 6 g. 5 Pfg. Johann Ambrosius Bachen, Stadtpfeifern, zu Dienst und Kleidergeldt auff 1 Jahr 22 Wochen 1 Tag, item:

20 fl. demselben extraordinarie wegen eingefallener fürstlicher Trauer zu seinem desto bessern auskommen²⁾ item;

10 fl. Hauszins vor denselben dem Fürstl. Oberförster Balthasar Schneidern zahlt laut Quittung.

Diese 3 Posten ergeben folgendes:

Die Stadtrechnungen beginnen jährlich am Termin Iudica. Von Iudica 1673 zurück um 1 Jahr 22 Wochen 1 Tag ergibt die Mitte des Oktober 1671 als Zeit des Dienstantrittes von Ambrosius.

Hatte sich Bachs Vorgänger Schmidt mit jährlich 28 fl. begnügen müssen, so empfängt er eine wesentlich höhere Summe, nämlich 40 fl. 4 g. 8 Pfg. (incl. 24 fl. Addition). Auch die unten folgende Befoldungstabelle ergibt das. Nehmen wir hierzu die 20 fl. für den Ausfall der Akzidenzien, die ihm nach nur 1½ jähriger Dienstzeit gezahlt werden, so ist wohl unverkennbar, daß sich der Rat der Bedeutung seines neuen Hausmannes für die städtische Musik klar war. Er ist sonst oft genug recht hart gewesen in der Bewilligung von Geldern an seine Beamten. Johann Christoph Bach, der Organist (1665—1703), konnte nach jahrelangen Kämpfen genugsam davon erzählen, und keiner der vor oder nach Bach im Stadtpfeiferamt befindlichen Männer durfte sich

¹⁾ Stadtarchiv Eisenach B XXXV C 1.

²⁾ Wenn wegen fürstlicher Todesfälle Landesstrauer war, hatte jegliche Instrumentalmusik oft ein halbes Jahr und länger zu schweigen. Das bedeutete einen ziemlichen Geldausfall; daher diese Sonderspende.

nach so kurzer Dienstzeit einer Sonderzulage von 20 fl. für Notzeiten erfreuen. —

Bach hatte, wie öfter üblich, für einige Zeit freie Wohnung versprochen bekommen. Die in dem Anstellungsvertrag genannte Frist von 3 Jahren ist eingehalten worden. Jedesmal empfängt der gleiche Hauswirt, der Oberförster Balthasar Schneider, laut Rechnungseintragung die Summen von 10 fl. Von 1671—1674 dürfte also Bach mit Weib und Kind im Schneiderschen Hause ein angenehbares Unterkommen gefunden haben.

Nach dem „Schoßregister“ 1679/80 des Eisenacher Stadt-Archivs — die entsprechenden Jahrgänge liegen leider nicht vor — wohnte Balthasar Schneider im Bezirk „Frauenberg-Rittergasse“. Er mußte für sein Haus 1 fl. 3 g. 2 Pfg. Schoß entrichten. Schneider war Oberförster und ist aus Deckershausen (d. i. das einige Kilometer südlich Eisenachs liegende Eckardtshausen) gekommen. Er ist unterm 4. Januar 1672 mit Frau und Sohn als neuer Bürger eingetragen worden. Der Schoßhöhe nach war sein Haus recht stattlich, — Bach zahlte später für sein eigenes nicht die Hälfte, — wir können annehmen, daß Schneider es vom Zeitpunkt seines Hierseins an bewohnt hat. Es dürfte das als „Bachhaus“ bekannte Gebäude am Frauenplan sein. Vom guten Einvernehmen zwischen Hauswirt und „Einmietling“ zeugt der Umstand, daß Schneider 1673 im März beim ersten in Eisenach geborenen Kinde des Ambrosius, Balthasar, Gevatter wurde.

Bach hat sich dann, nachdem ihm keine freie Wohnung mehr zur Verfügung stand, ein eigenes Anwesen erworben. Wann das der Fall war, läßt sich nicht feststellen, es fehlen die Häuserbücher gänzlich, die Steuerregister größtenteils. In dem schon erwähnten Schoßregister 1679/80 findet er sich unter den Anwohnern der „Fleischgäß“, d. i. die heutige Lutherstraße, die vom „Bachhause“ zum Markte führt. Seine neue Wohnung liegt also unweit der alten, dem Rathaus aber etwas näher. Er zahlt seine Steuern von 6 g. pünktlich; sehr viele Bürger sind als Restanten geführt. Er ist hier klar als Hausbesitzer zu erkennen, denn die Einmietlinge folgen bei jedem Steuerregister gesondert.

Das nächste vorhandene Verzeichnis ist vom Jahre 1686, da werden eine Reihe von Sondersteuern aufgelegt. Es waren zu zahlen:

Judica 1686 eine $\frac{5}{4}$ Steuer. Zur Reise der beiden fürstl. Prinzen: $\frac{3}{4}$ Steuer; zur fürstl. Schloßbau-Kasse: $\frac{1}{2}$ Steuer.

Baptist 1686: für die fürstl. Ehesteuer-Kasse: $\frac{1}{2}$ Steuer.

Michaëlis 1686: zur Werbung von Mannschaften: $\frac{1}{1}$ Steuer.

Trinitatis 1687: Fräulein Steuer nach Sachsen-Lauchstedt: $\frac{1}{2}$ Steuer.

In der Zwischenzeit war Balthasar Schneider gestorben. Seine Witwe ist an gleicher Stelle mit gleichem Steuerbetrage aufgeführt. Ambrosius aber steht weiterhin als Hausbesitzer in der Fleischgasse, zahlt auch diesmal seine 6 g. Schoß regelmäßig. Wieder folgen die Einmietlinge, alphabetisch geordnet, gesondert nach. (Johann Christoph Bach wohnt diesmal in der „Georgengasse“ als Hausbesitzer und zahlt 1 fl. 6 g. 6 Pfg.)

Was der Vorgänger und Nachfolger sehnlicher Wunsch war, was der an der Georgenkirche amtierende Großonkel Sebastians Johann Christoph jahrelang erstrebt hat, eigener Hausbesitz, war für Ambrosius frühzeitig Erfüllung geworden. Ob er ihn an gleichem Ort bis zu seinem frühen Tode behalten hat?

Hinsichtlich der wirtschaftlichen Lage Bachs geben noch einige Angaben Aufschluß. Zunächst einiges über die feste Jahresbesoldung. Sie betrug durchschnittlich 40 fl., es kommen aber Schwankungen nach oben und unten vor, nämlich:

1672/73 = 57 fl. 6 g. 5 Pfg. (Für mehr als ein Jahr; s. o!)

1673/74 u. f.: 40 fl. 4 g. 8 Pfg. C. W. (Kammerwährung.) incl. 24 fl. Addition.

1679/80: 41 fl. 19 g. 9 Pfg.

1690/91: 30 fl. 19 g. 3 Pfg.

Die letzte Eintragung dürfte im Gegensatz zu der vorangehenden Markwährung Kammerwährung sein. Zu dieser festen Summe kamen eine Reihe von Sondereinnahmen. Als erstes und hauptsächlichstes die „Accidentien“, d. h. die Gebühren für Aufwartung bei Hochzeiten, Laufen u. a. Deren Erlangung freilich war durch die rücksichtslose Handlungsweise der „Bierfiedler“, der unzüftigen, nicht berechtigten Musikanten, die bei allen Gelegenheiten den Bürgern ihre Dienste aufdrängten und so den Hausleuten ihr Brot wegnahmen, stark in Frage gestellt. Die meisten der Eisenacher Hausleute haben daher einen lebhaften Kampf gegen die Bierfiedler geführt, denn der Rat und selbst der Landesfürst haben nicht vermocht, deren unberechtigtes Musizieren zu unterbinden. Es findet sich daher ein Satz über sie gleich im Anstellungsbrief; weiterhin wird von Bachs Verdruß über sie noch die Rede sein.

Zu den Sondereinnahmen zählen noch folgende:

Stadtrechnung 1682/83:

12 g. dem Stadtpfeifer Ambrosius Bach beym Abblasen zum Neuen Jahr.

Ein Neujahrsgeschenk an den oder die Stadtpfeifer findet sich jährlich: mit 16 g. hat es seine höchste Summe erreicht.

Auch der „Chorus musicus“, die fürstlichen Trompeter u. a. machten dem Rat zum Neuen Jahr ihre Aufwartung und empfangen dafür ein Ehrengeschenk.

Kirchkasse: 4 g. zum Neuen Jahr wegen der heiligen Leute zahlt 1695.

Weinrechnung: Jährlich ein Neujahr-Geld von 16 g.

Anderere Sondereinnahmen:

1678/79 3 fl. „dem Hausmann mit seinen Leuthen, als sie bey bewirtung fürstl. gnäd. Herrschaft auf dem Rathhause aufgewartet den 8. April 1678.

1690, den 22. August, „als die fürstlichen Herrschaften auf dem Rathhaus zugesprochen hatten“, empfing Ambrosius ein Geschenk. Mit ihm hatte musiziert Johann Christoph Bach, der Organist von St. Georg!

Eine spezifizirte Aufstellung der Besoldung aller im städtischen Dienst stehenden Personen berichtet auch über die Einnahmen Bachs noch einmal. Zum Vergleich seien ihr vorher folgende Angaben entnommen:

Es bezogen im Jahre 1681/82:

Der Stadtphysikus 75 fl. — g. — Pfg.

Ein regierender

Bürgermeister 132 fl. 1 g. 11 Pfg.

Der städt. Baumeister 25 fl. 10 g. 4¹/₂ Pfg.

Ein Stadt-Diener 44 fl. 20 g. 4¹/₂ Pfg.

Der Thürmer (Löbergasse) 13 fl. — g. — Pfg.

Des Stadt-Pfeiffers Johann Ambrosius Bachens jährliche Besoldung ist:

41 fl. 19 g. 9 Pfg. Cw.

nehmlichen

3 fl. 17 g. — Pfg. Kleidergeld.

16 fl. 15 g. — Pfg. Von der Uhr zu ziehen, in der Wochen 9 g.

18 fl. — g. — Pfg. Addition.

1 fl. 11 g. — Pfg. Vom Schoßglöcklein zu läuten, ieder termin 16 gg.

— fl. 7 g. 10¹/₂ Pfg. Osterfestgebüß.

— fl. 7 g. 10¹/₂ Pfg. Feuerstedsbesicht.

1 fl. 3 g. — Pfg. Zubuß zum Feuerwerk.

Sa. 41 fl. 19 g. 9 Pfg. Cw. ut Supra.

Hiervon gehen ab, weil der Stadt Pfeifer den Turm nicht bewohnt:

das halbe Uhrziegeldt	= 8 fl. 7 g. 6 Pfg.
item vom Schößglöcklein zu läuten	= 1 fl. 11 g. — Pfg.
zubuß zum Feuerwerk	= 1 fl. 3 g. — Pfg.
	Sa.: 11 fl. — g. 6 Pfg.
	Swhr. 14 — 14 — 8 mw.

bleibt dem Stadt Pfeiffer also auffß Jahr

30 fl. 19 gl. 3 Pfg. Sw.
= 41 fl. 4 g. 8 Pfg. Mw.

Diese Aufstellung gibt wieder wertvolles Material.

Zu den Verpflichtungen des Stadtpfeifers hatte das Läuten des Steuerglöckleins gehört, ein Brauch, der noch vor einem Menschenalter in Eisenach üblich war. Das Schößglöcklein hing im „Glockenturm“ und mahnte an den Termintagen durch seinen Klang. Ferner haben die Stadtpfeifer an der jährlich einmal durchgeführten Besichtigung der Feuerstätten neben andern städtischen Beamten teilzunehmen gehabt. Ihre Stellung war aber deswegen nicht etwa die eines Stadtdieners; solche wurden vielmehr noch gesondert gehalten.

Einige Stadtpfeifer haben im Glockenturm, auf der Höhe südlich der Stadt, gewohnt. In diesem Gebäude hing eine Glocke, mit welcher der Türmer durch Ziehen am Strange Tag und Nacht Uhrzeichen zu geben hatte. Auch dieser Brauch hat sich bis weit an die Gegenwart heran gehalten¹⁾. Dieses „Uhrziehen“ ist wohl in der Befoldungstabelle gemeint. Der mehrfach genannte „Glockenturm“ ist erhalten und bietet noch immer einer Familie Herzberge. Ambrosius hat ihn nicht bewohnt. Es macht sich überhaupt gerade bei ihm scheinbar eine immer wachsende Betonung der musikalischen Dienste der Hausleute auch seitens des Stadtrates bemerkbar.

Von der allgemeinen Wertschätzung, die Ambrosius erfuhr, war bereits die Rede; es sind nun eine Reihe von Urteilen über seine Leistungen anzuführen, die das Bild seiner Person vervollständigen.

Bereits ein halbes Jahr nach Bachs Dienstantritt setzt sich der Rat in einem Gesuche an die fürstliche Behörde dafür ein, daß dem Hausmanne von jedem Hochzeiter an Stelle der ausfallenden Akzidenzien während der Landestrauer 1 fl zur Steuerung seiner Not gezahlt werde.

Das haben frühere Stadtpfeifer auch gehabt, „undt ümb so Viel mehr dem jetzigen wohl qualificeirten Hausmann billig zu gönnen seyn will“.²⁾

1) Mitteilung des verdienstvollen Eisenacher Heimatforschers Herrn Hugo Peter.

2) Eisenacher Stadt-Archiv B XXV C 1.

Mit dem Versprechen des freien Haustrunkes im Dienstvertrag hat der Rat sicher mehr verheißen, als er halten konnte; vielleicht ging man lediglich von der Voraussetzung aus, daß der neue Stelleninhaber dieselben Vergünstigungen genießen würde, wie der alte. Bach aber mußte um die Brauerlaubnis auch erst nachsuchen. Er tut das in einem Schreiben vom 19. Februar im nächsten Jahre (1672). Die fürstliche Regierung erläßt daraufhin an den Rat eine Rückfrage, in der sie vor allem wissen will:

Hat der Vorgänger Bachs das Baurecht gehabt? Soll er selbst es auch erhalten? In der Beantwortung des Gesuches seitens der Stadtverwaltung nun — zufällig aufgefunden unter ganzen Bündeln von Brauerschaftsakten — haben wir eine hoch anzuschlagende Beurteilung der musikalischen Tätigkeit des Ambrosius Bach vor uns.

Der Rat ist nämlich der Ansicht, da der alte Hausmann zwanzig Scheffel steuerfrei brauen durfte, möge man es dem neuen auch gestatten, bedeute doch der Ausfall an Tranksteuer recht wenig. Er verdiene es ja ganz besonders, der neue Hausmann, denn er „hat sich nicht nur eines stillen vnd jederman genehmen Christlichen Wandels befeißiget, sondern auch in seiner profession dermaßen qualificiert, daß er sowohl mit vokal als instrumental Music bey dem Gottes Dienst vnd ehrlichen Zusammenkünften mit hoch vnd niedrigen Standespersonen guter vergnügung aufwarten kann, also, daß wir uns desgleichen soweit wir gedenken, hiesigen Orths nicht erinnern.“

Bach hat die Brauerlaubnis erhalten. Beachtenswert ist in diesem Schriftstück noch die Betonung seiner Betätigung außer in Instrumental- auch in Vokalmusik. Bei keinem der Eisenacher Stadtpfeifer ist der Hinweis auf gesangliche Betätigung zu finden. Ob damit eine Beteiligung, vielleicht aushilfsweise, am Kirchengesange gemeint ist, oder bezieht sie sich nur auf die bei Festlichkeiten auch übliche gesangliche Tätigkeit?

Religiöser Sinn scheint Ambrosius besonders auf die Musik im Gottesdienst hingelenkt zu haben; beweisen doch einige Zeugnisse, daß gerade die Kirchenmusik mit seiner Anstellung einen bemerkenswerten Aufschwung genommen hat. Es ist ein biederer Handwerksmeister, Georg Dressel, seines Zeichens Hof- und Stadtzimmermann, der in seiner als Handschrift überlieferten Aufzeichnung „Verzeichnis einiger Sachen, so von 1648 bis 1673 geschehen in Eisenach“¹⁾

¹⁾ Vgl. Helmbold, Bilder aus Eisenachs Vergangenheit II. (Eisenach, Heimatbuchhandlung.)

von dem starken Eindruck berichtet, den die Kirchenmusik am Ostersonntage 1672 auf ihn machte. Kantor (Schmidt) und Organist (Joh. Christoph Bach) treten für ihn völlig in den Hintergrund; es ist einzig „der neue Hausmann“, dem er das für Eisenach auffällige feierliche, pompöse Musizieren dankt. Und doch steht der Hausmann unter der Leitung des Kantors, wie mans auch in Eisenach seit Menschengedenken gewohnt ist. Dressel schreibt:

„1672 hat der neue Hausmann auf Ostern mit Orgel, Geigen, Singen und Trompeten und mit Heerpauken dreingeschlagen, daß noch kein Kantor oder Hausmann, weil Eisenach gestanden, nicht gesehen, als wie Herzog Wilhelm hier ist gewesen, wie Herzog Johann Georg seinen Einzug mit seiner Gemahlin gehalten.“ —

Der Rat hat sich die Kirchenmusik in den Jahren aber auch etwas kosten lassen. Davon berichten die Stadtrechnungen:

18 fl. 6 g Andreas Kersten, Geigenmachern in Erfurth, vor einen Violon beym Choro Musico in der Kirchen zu S. Gorgen zugebrauchen, zahlt 1672/73

1 fl. 12. g 4 Pfg. Nicol Müllern am Steige, von solcher Violon von Erfurth hieher zutragen, inclusive 1 gg. aufgelegten Zoll.

4 fl. 20 g. — Nicol Müllern, der die Geige hat in Erfurth reparieren lassen (neue Decke), einschl. der Gebühr hierfür mit $2\frac{1}{4}$ TL. 1673/74.

1 fl. — g. 3 Pfg. Johann Ambrosio Bachen vor einen grossen Fiedelbogen von fremdden Holz; zum Violon in der Kirchen zugebrauchen. 1675/76.

Jahr für Jahr steht Ambrosius, getragen von der Wertschätzung seiner Vorgesetzten wie der Mitbürger, auf seinem Posten. Gleich andern Bachschen Hausvätern hat er eine stattliche Zahl von Kindern großzuziehen. Die Eisenacher Kirchenbücher weisen eine ganze Anzahl von Eintragungen auf, die sich auf das Familienleben Bachs beziehen. Zu dem mit aus Erfurt herübergebrachten ältesten Sohn Johann Christoph hatten sich gesellt:

Johann Balthaser, getauft am 6. März 1673. Gevatter: Balthaser Schneider, Oberförster.

Johannes Jonas, getauft am 5. Februar 1675. Gevatter: Jonas Mehler, Nagelschmied. (Haustaufe.)

Marie Salome, getauft am 29. Mai 1677. Gevatter: Kasp. Lemmerhirdts Weib Maria Salome.

Johanna Juditha, getauft am 28. Januar 1680. Gevatter: Georg Christoph Bachs, Kantor zu Themar, Weib Anna Judith; ferner Johann Pachelbel, Organist zu Erfurt.

„In Abwesenheit verricht's in Vollmacht Salome, Kaspar Lemmerhirdts Weib und der Organist H. Joh. Christoph Baach.“¹⁾

Johann Jacob, getauft 11. Februar 1682. Gevatter: Johann Jacob Schön, ein Steinmez.

Johann Sebastian, getauft am 23. März 1685.

Die Eisenacher Kirchenbücher tragen keine zweite Eintragung von auch nur annähernd gleicher Bedeutung als diese schlichten Worte:

23. März 1685 getauft H. Johann Ambrosio Baachen, Hausman, ein Sohn. G.: Sebastian Nagel, Hausman zu Gotha, und Johann Georg Kochen, fl. Forstbedienter alhier. Mf. Johann Sebastian.

Auch drei Todesfälle verzeichnet das Kirchenbuch:

1685, am 22. Mai wurde begraben ein Söhnlein, Jonas. (Name fehlt.)

1686, am 3. Mai ein Töchterlein, Johanna Juditha. (desgl.)

1691, am 5. April das „Söhnlein Balzer.“²⁾

Auffällig ist bei der Wahl der Gevatter, daß der schon mehrfach erwähnte Joh. Christoph Bach nur einmal, und da nur als Vertreter eines auswärtigen Paten, in Frage kommt, eine Tatsache, die bei dem sonst so oft bemerkten Familiensinn der Bache zu denken gibt. Hierzu kommt noch der Umstand, daß der junge Sebastian nach des Vaters Tode nicht zu den Verwandten am Orte kommt, sondern nach Ohrdruf zum Bruder übersiedelt. Ich habe auf Grund vieler Eintragungen: in Rechnungen, von Ratsbeschlüssen bei Eingaben des Joh. Christoph u. ä. feststellen können, daß sein Charakter scheinbar nicht der beste war; er muß eine sehr unruhige, vielleicht auch streitsüchtige Natur gewesen sein. Ob daher das Verhältnis zwischen den beiden Bachschen Familien nicht gerade das beste war?

Im übrigen sind es die verschiedensten Kreise, die, wie die Auswahl der Gevatter ergibt, im Bachschen Hause verkehrt zu haben scheinen. Johann Pachelbel war auf kurze Zeit am Eisenacher Fürstenhofe als „Musikus“, nicht als Hoforganist, wie die „Rechnungen des fürstlichen Hauses“ ergeben, angestellt. Daher die Bekanntschaft mit ihm. Ambrosius selbst wird am 6. April 1690 als Gevatter beim Söhnlein des Marktenders Thiel Zim-

1) Diese Schreibweise findet sich bei allen K. B. Eintragungen.

2) Nach dem Ihleschen Stammbaum in Cöthen Trompeter gewesen.

mermann genannt, wobei außerdem ein Leutnant, der Trompeter Schmidt und der Pauker Simon Paten waren.

Trotz der verhältnismäßig günstigen Stellung, die Ambrosius in Eisenach bekleidete, — von seiner Mitwirkung in der Hofkapelle wird weiterhin zu reden sein — blieben auch für ihn die Sorgen nicht aus. Es ist ja ein damals allgemein zu beobachtender Zug, daß Rat und Fürsten sich wohl ihre musikalischen Kräfte verschrieben, sie aber dann oft jahrelang auf die ihnen zustehenden Besoldungsstücke warten ließen. (Für einzelne Mitglieder der Hofkapelle z. B. ziehen sich Besoldungsstreitigkeiten über Jahrzehnte hin.)

1684 scheint die Sorge im Hause des Ambrosius dringend Abwehr erfordert zu haben. Wir dürfen annehmen, daß Bach, im Gegensatz zu seinen Amtsgenossen, sich nur schwer zu Eingaben an den Rat entschlossen hat. Er schreibt am 2. April inhaltlich folgendes: 1)

Vor nunmehr 12 Jahren bin ich zum hiesigen Stadtpfeiferdienst berufen worden. Jetzt fällt es mir von Tag zu Tag schwerer, das Amt zu behalten; denn

1. sind Weib und sechs Kinder zu versorgen,
2. kommen hinzu drei Gefellen, ohne die Lehrjungen, die wegen der Musik gehalten werden müssen; das kostet im Jahr viel Geld.
3. Die vielen einfallenden Landestrauern bringen es mit sich, daß ihm die „Accidentien“ bei Hochzeiten usw. gänzlich entgehen; von der Besoldung allein aber zu leben, hält schwer: gar kümmerlich muß er sich mit den Seinigen behelfen.
4. Mancher Hochzeiter zahlt die vorgeschriebenen „Stimmgelder“ sehr schlecht, mancher nur zur Hälfte, andere geben gar nichts.
5. Immer und immer wieder bleibt der Zank mit den „Bierfiedlern“, mit denen die Widerwärtigkeiten nicht enden wollen, „daß man also bey so gestalten Sachen ganz ungeduldig und verdrossen wird“.

Kann man's Bach verdenken, wenn er unter solchen Umständen Ausschau hält nach einem Orte, an dem ihm bessere Daseinsbedingungen winken? Erfurt, die schon bekannte Stätte, der Wir-

1) Archiv der Eis. Kirche: B XXV B 1.

lungskreis angesehenen Namensvettern, will ihn gerne in seiner Stadtmusik beschäftigen. Er bittet also, fortfahrend in obigem Gesuche, um seine Entlassung aus dem Dienste Eisenachs:

„Nachdem ich nun nacher Erfurt unter die Musicalische Compagnie Berufen, alwo ich keine Gesellen noch frembt Gefind halten darff, Vnd also mit den Meinigen viel sparsamer vnd vergnüglicher Leben kan, als bin ich nechst Gott gänzlich entschlossen, sobald Erfurt von der ausgestandenen Contagion¹⁾ wieder aufgethan wird mich mit den Meinigen dahin zu wenden. Welches ich schuldiger maßen Ew. Wohl. Edl. Wohllehrenv. groß- vnd Vorachtb. Weißh. vorhero vnterthänig hierdurch eröffnen vnd darnebst bitten wollen, zu desto besser Fortkommung mich mit einem guten Abschied zuversehen vnd verhoff, es werde mir großg. verstattet werden, meine Dienste noch etliche Wochen, biß zu meinem Abzuge, zu verrichten.

Sage inzwischen vnterthänig Dank, nicht allein vor die beschehene Beförderung, sondern auch, daß Sie mich bey solchem Dienst biß dato gelassen vnd mir alle hülfleistung großgl. wiederfahren lassen, Welches ich die Zeit meines Lebens werde zu rühmen wissen, vnd solches vnterthänig zuverschulden bin ich ieder Zeit willig vnd erbötig.

Geben Eisenach, den 2. Apr. Anno 1684.

Ew. Wohl. Edl. Wohllehrenv.

Groß- vnd Vorachtb. Weißh.

Vnterthäniger

Johann Ambrosius Bach²⁾

Stadt Pfeiffer.“

Aus Bachs Plänen ist nichts geworden! Eisenach hätte ein gutes Stück seines Rufes eingebüßt, wenn die Übersiedlung nach Erfurt erfolgt wäre. Es könnte sich nicht Sebastians Geburtsstadt nennen. Und warum trat sie nicht ein?

Vom 21. des gleichen Monats, in welchem obiges Schreiben eingereicht worden ist, liegt ein Erinnerungsschreiben Bachs vor, in welchem die Bitte vom 2. nochmals begründet wird, und zwar

1. wegen des geldlichen Ausfalles, der Landstrauern halber; wobei von Vorgen und Sorgen die Rede ist;

¹⁾ Der Dank für die Beendigung dieser Seuche — sie ist bis in die Umgegend unserer Stadt Eisenach vorgebrungen, diese selbst aber blieb verschont, — wird nach einer Kirchenbuchnotiz am 22. Juni 1684 „gleich einem hohen Fest“ zum Ausdruck gebracht. Daß in Erwartung derselben erbaute Haus zur Absonderung etwaiger Kranker wurde später durch den Stadtrat Joh. Christoph Bach als Wohnung angeboten.

²⁾ Die charaktervolle Handschrift dieses Gesuches ist nicht von Bach; sie fehlt in anderen Schriftstücken wieder und dürfte von einem Berufsschreiber stammen.

2. der Bierfiedler wegen, „daß ich mit denselben immer zu zanken habe, indem sie fast niemals an meiner Austeilung auf Hochzeiten, wenn derselben etliche zugleich einfallen, wollen zufrieden sein, sondern es läuft einer hier, der andere dahin zu denen Hochzeiten, den Vorzug vor anderen zu erlangen, welches mir dann nichts als Verdruß erwecket.“

Ferner bittet er um einen Beschluß im Sinne seiner ersten Eingabe, er hat noch keinen Bescheid auf sie erhalten, wohl aber wöchentlich Schreiben von Erfurt mit der Aufforderung, sich dort zum Dienst einzufinden. Auch diesen Umstand dürfen wir wohl dahin deuten, daß den Erfurtern, denen doch die Tüchtigkeit des Ambrosius bekannt war, sehr viel an seiner Person lag.

Doch der Eisenacher Rat dachte nicht anders als die Erfurter; zwar liegt eine unmittelbare Antwort an Ambrosius nicht vor, wohl aber der Entwurf für ein Schreiben an den Rat zu Erfurt:

„Nachdem nun berühmter Bach in seinen Diensten sich bisanhero also erwiesen, daß nicht allein unsere hochfürstl. gnäd. Herrschaft, als auch gemeine Stadt mit ihm wohlzufrieden sein können . . .¹⁾

denken Fürst wie Rat nicht daran, ihn aus seiner Pflicht zu entlassen und bitten die Erfurter, hinfort nicht mehr in ihn zu ringend.

Bach bleibt also gezwungenermaßen in seinem Dienste. — Sein Plan aber, nach Erfurt zu gehen, hatte sich herumgesprochen, denn es liegen um den Stadtpfeiferposten vom April 1684 zwei Bewerbungen vor, die natürlich hinfällig geworden sind; eine von Heinrich Eckardt, der sich für seinen Sohn Jeremias, jetzt zu Heidelberg, „so sich von Jugend auf der Musik beflissen“, bewirbt, die andere von Hans Heinrich Zölller, welcher von sich sagen kann, daß er „bey dem Organo Musico und anderen bei gemeiner Stadt vorgefallenen neuen Expeditionibus nicht allein sondern auch bey hochfürstl. beliebter Hoff Capelle“ an die fünf und zwanzig Jahre mit aufgewartet hat. — Für den enttäuschten Bach aber dürfen wir es als ein Zeichen der Anerkennung auffassen, daß der Hausmann für jeden Hochzeitsfall „1 fl. Marckwehrung zu behuff seines geringen salarii und erhaltung der gesellen“ während der Landes- trauer bewilligt erhält.

Schon Bachs Vorgänger Schmidt hatte „bey Hofe aufzuwarten“

¹⁾ Eisenacher Kirchenarchiv BXXV B 1.

gehabt. Es ist erklärlich, daß man sich seiner Kunst erst recht bediente. Über die künstlerische Tätigkeit freilich, die er da entfaltet hat, ist wenig zu ermitteln gewesen. Eisenach, damals Residenz eines selbständigen Fürstentums, hatte bislang keine Hofkapelle. Die Hofmusik wurde von den üblichen Trompetern und Paukern besorgt. Stadtpfeifer und Spielleute zog man gelegentlich zur Dienstleistung heran. 1677 errichtete Fürst Johann Georg I. eine kleine Kapelle; einige „Musikanten“, darunter Johann Pachelbel, wurden hinzugenommen. Von Bachs Beziehung zu diesem Künstler war bereits die Rede. (Pachelbel ging nach knapp einjährigem Dienst nach Erfurt.) Zu den Kapellmitgliedern wird Ambrosius Bach gezählt. In den Jahren 1685—90 ist Daniel Eberlin, jener vielseitige Mensch mit einem romanhaften Lebensgange, Bachs Vorgesetzter als Kapellmeister. Dann wird der Umfang der Hofkapelle wieder geringer. 1692 umfaßt sie¹⁾: 6 Trompeter, 2 Trompeterjungen, 1 Pauker, 1 Paukerjungen, 1 Lautenist (Parisel), Stadtmusikus Bach. Auch Johann Christoph, der Organist, hat in der Kapelle Dienst getan.

Ihre Glanzzeit aber, gegen 1705—10, die Pantaleon Hebenstreit und Georg Philipp Telemann hervorgerufen haben, erlebten beide Bachs nicht mehr. Zweierlei Besoldung empfing Bach aus der fürstlichen Kasse²⁾:

1. ein regelmäßiges Neujahrs Geschenk. 1679 betrug es 9 fl. 3 g., hatte also eine ansehnliche Höhe.
2. Besoldung pro Jahr (Beispiel von 1678/79) 19 fl. 9 Pfg. 11½
 - 2 fl. 18 g. zum Quartall Weihnachten 1678 zahlt 14. Febr.
 - 2 fl. 18 g. zum Quartall Ostern 1678 zahlt 15. Apr.
 - 2 fl. 18 g. zum Quartall Johannis 1678 zahlt 23. Jun.
 - 2 fl. 18. g. zum Quartall Michaelis 1678 zahlt 7. Okt.
 - 8 fl. an 2 Malter Korn, die Eis. Kornschreiberey abgeben.

(Diese Summe erscheint in den nächsten Jahren manchmal höher, wobei nur der Betrag für 2 Malter Korn gestiegen ist, die Geldbesoldung ist die gleiche geblieben.) (Faksimile s. n. S.)

¹⁾ Weimarer Archiv. (Wartburg-Archiv, Rechnungen des fürstlichen Hauses.)

²⁾ Weimarer Archiv: Eis. Archiv, Diener-Sachen, Nr. 49.

Dax mir Euer Wohlgehorhender, auf E. E. Hoff
 Spanntischen Kell. Kammerer; Zuweisung
 Befehl, Von 4 R. 7 S. 9 Pf. d. h. i. b. 90.
 t. h. 7 R. 7 S. 9 Pf. Markt-Befehl an Bgo. Bach
 d. h. 15. Martii. 16. 90.
 Johann Ambrosius Bach.

Johann Ambrosius Bach.
 Nach M. Bach.

Nicht aufzuklären ist bisher die Ursache, aus welcher die im nachfolgenden fürstlichen Befehl angegebene und mit ihm wieder aufgehobene Befoldungskürzung für Ambrosius erfolgt war:¹⁾

Ihro Dcht. legen dem Hausmann Ambrosio Bach, die letzt abgezogene Befold(ung) an Geld und Frucht wiederumb aus Gnaden zu, in Ansehung, daß Er allezeit bey der Hoff Capelle mit musiciereu muß sambt seinen Leuthen, und auch wann mann dieselbe verlangt, derothalben die fürstl. Cammer die Verordnung thun wird, daß Ihme solche Zulage und zwar von ist inn folgenden Weyhachten an und fernerhin bis auf ferner gndste Verordnung gereicht werde.

Eisenach, den 23. Xbr. 1687.

Johann Georg 3. Sachsen.

Ähnlich wie die Ratsstellung brachte auch der Dienst bei Hofe noch mancherlei Nebeneinkünfte. So ist z. B. die bezahlte Mitwirkung des Ambrosius bei der Trauermusik für den bei Preßburg 1684 tödlich verwundeten Sohn des Eisenacher Herzogs Joh. Georg I., Friedr. August, nachgewiesen.

Der Bachsche Haushalt umfaßte außer Weib und Kindern und der schwachsinnigen Schwester des Ambrosius (sie starb 1979, siehe Spitta I, S. 172) noch die Gesellen und Lehrlinge. Vier Personen werden außer dem Hausmann im Anstellungsvertrag noch gefor-

¹⁾ Weimarer Archiv; Eis. Archiv, Diener-Sachen Nr. 467.

dert. Es werden diese — wie auch nachher die Eingabe der Witwe erkennen läßt — hälftig aus Lehrlingen und Gesellen bestanden haben. Einer dieser Gehilfen ist bekannt: es ist der Sohn des Erfurter Johann Christian Bach, Johann Jakob mit Namen. Er kam zum Onkel Ambrosius nach Eisenach als Geselle. Der bereits genannte Vorgänger des Ambrosius, Christoffel Schmidt, ist des Johann Jakob Großvater gewesen. 1692 schon ist der junge Geselle gestorben, nur 24 Lebensjahre hat er erreicht. Ambrosius selbst hat ihn nicht lange überlebt.

Anfang Mai des Jahres 1694 raubt dem im besten Mannesalter Stehenden der Tod seine Eheliebste, am 3. Mai wurde sie begraben. Schon im November des gleichen Jahres führte er seinen Kindern eine neue Mutter, seinem Haushalte, dem auch Lehrlinge zuzurechnen sind, eine neue Wirtschafterin zu: die Witwe eines Arnstädter Diakonus, Barbara Margarethe Bartholomäi. Die Trauung hat hier in Eisenach am 27. November stattgefunden. Die Beziehungen zum Hause des Bruders in Arnstadt dürften den Anlaß zur Bekanntschaft mit der zweiten Ehegefährtin gebildet haben. Doch das neue Glück ist nur von sehr kurzer Dauer. Zu Anfang des Jahres 1695 scheint Ambrosius erkrankt gewesen zu sein. Die Witwe spricht von vielen Arzt- und Apothekerkosten. Auch ist er am 31. Januar als „privater“ Kommunikant aufgezehlt, das Abendmahl hat wohl im Hause stattgefunden. Schon am 24. Febr. 1695 trägt man Ambrosius zu Grabe. Die Kosten des Begräbnisses hat der Stadtrat übernommen. Der Magister Schrön hielt die Grabrede; die Ruhestätte des tüchtigen Mannes ist verschollen, sie ist auf dem heutigen „alten Friedhof“, bei der Kreuzkirche, zu suchen.

Mit fester Hand übernimmt die zum drittenmal Witwe gewordene Barbara Margarethe Bach die Zügel des großen Haushaltes. Sie erbittet das übliche Gnadenhalbjahr; sie will sich mit den Ihrigen emporarbeiten, sie hat den Bachischen Musikantenstolz in sich aufgenommen; — wir wissen sonst nichts von ihr, können aber annehmen, daß sie das Erbe des Ambrosius so verwaltet hat, wie es das Andenken dieses trefflichen Mannes verdient hat.

Hier das umfangreiche Schreiben an den Rat zu Eisenach:¹⁾

Wohledle, Beste, auch Wohllehrenveste,

Groß- und Vorachtbare, Hoch- und Wohlgelahrte, Hoch und Wohlweise,

1) Eisenacher Stadtarchiv B XXV C. 1.

insonders hochgeehrteste Herren Bürgemeister und Raht, hochgeneigteste Patroni und Herren.

Denenselben können Wir Behmütigtst zu hinterbringen nicht unterlassen, ist Ihnen zwar albereit auch selbst wissend, welcher gestalt der grundgütige Gott nach seiner hohen Allwissenheit unsern respective Ehemann und Vatter, Johann Ambrosium Bachen, E. Edl. Wohlw. Rathß wohlbestallt gewesener Stadt-Musicum, numehro seelig, jüngsthin den 20. passato durch den zeitlichen Todt von dieser mühseligen Welt abgefordert, und wir dadurch zur betrübten Wittben abermahß, und armen Vatter- und Mutterlosen Waisen worden.

Wann denn solche durch diesen Todesfall vacierende Hausmanß Stelle künftigt zu ersetzen, unsern hochgeehrtesten Herren als Patronis zusiehet, wozu wir auch sämptlich alles Glück und Seegen wünschen, nicht zweifelnde, Sie werden umb ein gutes tüchtiges Subjectum gute Vorsorge tragen, gleichwohl aber aller Dritten, als hoffentlich auch hier, eine löbliche Gewonheit ist, bey solchen ereigneten Todesfällen denen Wittben und Erben einige Zeit zu gedulden, und sie mit dem so genandten Gnadenhalben Jahre zu beschenden, maßen solches auch bei Hoff-Canzeley- und Cammer-Bedienten gebräuchlich. Als ergethet an E. Edl. Wohlw. Raht unser allerseits dienstgehoramsstes Bitten, Sie wollen geruhen, gegen uns armen Wittben und Waisen sich so geneigt zu erweisen, und mit vorgedachtem Gnaden halben Jahre anzustehen in Betrachtung, daß

1. dadurch uns armen Wittben und Waisen eine große Hülffe geschehe, die hier und dar stehenden Schulden abzutragen, welche bey diesen schweren Zeiten durch unterschiedlich erfolgte Todesfälle in wenigen Jahren, auch jüngste Vereheligung wiederumb unseres respective Ehemannes und Vatters, so zwar nur in 12 Wochen und 1 Tag bestanden, auch Arzney und Apotheker Kosten causiret worden.
2. E. Edl. Wohlw. Raht inzwischen auch Zeit gewinne, einen guten Musicum wieder zu bekommen, weil dergleichen höchstnötig und in Anstadt auch geschehen, da nach Absterben H. Johann Christoph Bachs, Stadt Musici daselbst, unseres Mannes und Vatters Bruder, so vor 1½ Jahren albereit verstorben, die Stelle aber nur vor 8. Tagen besetzt und bißhero durch die Gesellen und Lehrjungen zu bestellen der Wittben verstatet worden, ob sich auch gleich binnen solcher Zeit über 8.—10. Subjecta angeben, die Stelle doch aufgehalten worden, ja, der hochgebohrne Graff und Herr, der Wittben daselbst gnädigt diese Wortte vermelden laßen:

ob denn kein Bach mehr vorhanden, der sich umb solch Dienst anmelden wolte, Er solte und müste wieder einen Bachen haben, welches aber nicht geschehen können, weil der liebe Gott das Bachische Musicalische Geschlecht binnen wenig Jahren verrodnet.¹⁾

1) Welche Schicksalsfügung! Vielleicht saß, während dieses Schreiben abgefaßt wurde, der Größte des Bachschen Geschlechtes als Jüngster zu ihren Füßen.

3. Die hiesigen 2. großen Lehr-Jungen ihre Zeit bis auf dreyviertel Jahr erstanden, da denn Unß Wittbe und Waifen das wenige Lehrgeld so noch rüchständig, auch zum besten bey der Loosßprechung ginge.
4. Wir denn Dienst also bestellen lassen wollen, in Beförderung zweyer guten Gefellen, und der beyden großen Lehrjungen, so schon vor Gefellen mit passiren können, daß an der Kirchen Music, Abblasen und andern Aufwartungen kein einziger Mangel soll gespühret werden.
5. Auch unser respective Ehemann und Seel. Vatter gegen jedweden allhier bey Leben sich nun in die 23. Jahr so bezeigt hat, daß verhoffentlich weder von Hohen noch Niedern Ihme etwas Wiedriges mit Bestande der Warheit wird nachgesaget werden können, und
6. derselbe sowohl ein Kirchendiener gewesen, als Cantor und Organista sind, solchen aber das Gnaden Halbe Jahr auch zukünmet, daher wir zum
7. schließlichen unß in unseren Ehelende und Betrübten Zustande hiemit selbst trösten, daß er durch seine Music Kunst und sonderliche Artt, jedermänniglichen vergnügiget, wovon wir zwar nicht zu rühmen haben, sondern andern davon zu reden überlassen wird, und also
8. das gute Vertrauen haben, es werden E. Edl. Wohlw. Naht unsers liebgewesenen Ehemanns und Vattershalber uns mit unserm perito keinen Fehltritt thun lassen, wir werden es sämblich nicht allein mit Dienstgehorsambsten Dank erkennen und rühmen, sondern auch vor Dero allerselts gutem Wohlstande, langem Leben und glücl. Regierung Gott instehend ansehen,

die Wir unter dessen hoher Protection,
Dieselben empfehlende verharren,

E. Edl. Wohlw. Nahtß Ehren-Dienstwilligste gehorsambste
Johann Ambros. Bachß hinterl. Wittbe und Erben.
Eisenach, d. 4. Marty 1695.

Der damalige Stadtkantor Andreas Dedekind hat der Witwe das Gesuch abgefaßt und geschrieben. Die Rechnungseintragung zeigt, daß die Witwe nicht allzu glücklich in ihrer Bitte ist. Die letzten Besoldungsteile, die sie empfängt, stellen sich wie folgt dar:

11 fl. 12 g. $3\frac{3}{4}$ Pfg. des verstorbenen Stadtpfeiffers Johann Ambrosius Bachens Erben wie folget zahlst:

Unß

7 fl. 15 g. $3\frac{3}{4}$ Pfg. zum Quartal Trinit. 1695.

3 fl. 18 g. — zum halben Gnaden Quartal.

$1\frac{1}{2}$ Vierteljahrsbesoldungen sind ihr zugeflossen, eine zu geringe Summe, um aus der geschilderten Notlage herauszukommen. Der Haushalt des Verstorbenen löste sich daher rasch auf. Johann Sebastian kam bekanntlich zum älteren Bruder nach Ohrdruf, Johann Jacob erlernte die Stadtpfeiferkunst bei des Vaters Nachfolger Joh. Heinrich Halle, den man von Göttingen hergeholt

hatte. Der schon genannte Kantor Dedekind hat in einem Schreiben dem Räte den Stadtpfeifer Hoffmann von Ohrdruf als Nachfolger Bachs vorgeschlagen. Dabei nennt er Ambrosius den „weitbelobten Stadtmusikus“ und berichtet von einem gemeinsamen Spiel auf der Violine, das Bach, Hoffmann und Pachelbel im vergangenen Herbst (also 1694) bei einer Festlichkeit zu Ohrdruf vollführt hätten. Hoffmann bezeichnet er als einen Vetter des Verstorbenen.

Nicht allzuviel ist es, was wir über Leben und Wesen des Ambrosius Bach wissen. Vor allem fehlt jeder Hinweis auf etwaige schöpferische Tätigkeit.

Das ist auffällig. Viele der Eisenacher Organisten, Kantoren, Hausleute sind irgendwie einmal als Tonsetzer genannt: Als Schöpfer einer der zahlreichen Gelegenheitsmusiken, in den Stadtrechnungen, wenn sie dem Rat ein Werk verehrten und dafür ein Geschenk erhielten. Für Ambrosius war von alledem nichts aufzufinden. Er ist also mit Sicherheit als nur ausübender Musiker anzusprechen.

Nur zwei Handschriftproben fand ich von ihm: einige Male seinen Namenszug, unter dem Anstellungsvertrag und den Gesuchen, dann Quittungen über empfangenen Sold. Zwei davon sind hier (Titelbild u. S. 148) als Abbildung beigegeben.

Ein zeitgenössisches Ölbild, dessen Original in der Berliner Staatsbibliothek ist, während das Eisenacher Bachhaus eine Kopie birgt, zeigt Ambrosius Bach in einer für die Zeitverhältnisse völlig fremdartigen Aufmachung: ohne die Modestücke des Barock, besonders ohne Perücke, mit offenem Kragen, unbeengt, steht eine stattliche Mannesgestalt vor uns, in vielen Zügen an das Bild des großen Sohnes erinnernd. Der halbe Bildhintergrund läßt die Ansicht einer Burg, wohl der Wartburg, erscheinen. Der Maler des Bildes ist vielleicht unter dem Personal des Eisenacher Hofes zu suchen. 1690 nennt ein Aktenstück einen solchen namens Herlico.

Vom Vater dürfte Sebastian nicht nur die Statur ererbt haben. Sein Violinspiel, des Großvaters Meisterschaft auf der Orgel, die hehren Klänge von dessen gewaltigen Tonschöpfungen, die oft St. Georgens hohen Raum füllten, die er wohl sicher schon in jungen Jahren mit gestalten half, sie erweckten Kräfte in seiner Seele, die später Höchstes, Reinstes der Menschheit schenken konnten.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

1. Vereinsjahr

78 **Lieder und Arien.** Für eine Singstimme mit Pianoforte, Orgel oder Harmonium, bearbeitet von Ernst Naumann.

75 **Lieder und Arien.** Für gemischten Chor bearbeitet von Franz Willner.

2. Vereinsjahr

Orgelbüchlein. 46 kürzere Choralbearbeitungen für Klavier zu vier Händen eingerichtet von B. Fr. Richter.

Kirchenkantaten. Heft 1. Klavierausz., eingerichtet von Gustav Schreck und Ernst Naumann.

3. Vereinsjahr

Kirchenkantaten. Heft 2. Klavierausz., eingerichtet von Gustav Schreck und Ernst Naumann.

Drei Sonaten (Nr. 1—3). Für Klavier und Violine eingerichtet v. Ernst Naumann.

4. Vereinsjahr

Drei Sonaten (Nr. 4—6). Für Klavier und Violine eingerichtet v. Ernst Naumann.

Bildnis in Heliogravüre. (Nach dem von Friedrich Volbach aufgefundenen Bild.)

5. Vereinsjahr

Fest-Gottesdienst zum 2. Deutschen Bachfest in der Thomaskirche zu Leipzig. 2. Okt. 1904.

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 1. Abteilung: Arien für Sopran. Bearb. v. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1904.

6. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 2. Abteilung: Arien für Alt. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski.

Ausgewählte Duette. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 3. Abteilung. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1905.

7. Vereinsjahr

Kantate Nr. 88. „Siehe, ich will viel Fischer aussenden.“ Partitur zum praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert.

Kantate Nr. 88. Klavierauszug dazu, bearbeitet von Otto Taubmann.

Bach-Jahrbuch 1906.

8. Vereinsjahr

Violinkonzert Nr. 2 in E dur. Partitur zum praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert.

Violinkonzert Nr. 2 in E dur. Klavierauszug.

Bach-Jahrbuch 1907.

9. Vereinsjahr

Kantate Nr. 85. „Ich bin ein guter Hirt.“ Partitur zum praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert.

Kantate Nr. 85. Klavierauszug dazu, bearbeitet von Max Schneider.

Brandenburgisches Konzert Nr. 7. Partitur zum praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert.

Brandenburgisches Konzert Nr. 3. Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Max Schneider.

Bach-Jahrbuch 1908.

10. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 4. Abteilung: Arien für Tenor. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski.

Brandenburgisches Konzert Nr. 1. Partitur zum praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert.

Brandenburgisches Konzert Nr. 1. Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Max Schneider.

Bach-Jahrbuch 1909.

11. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 5. Abteilung: Arien für Baß. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1910.

12. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 6. Abteilung: Arien für Sopran. Heft 2. Bearb. v. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1911.

13. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit obligaten Instrumenten und Klavierbegleitung. 7. Abteilung: Arien für Sopran. Heft 3. Weltliche Arien. Bearb. v. Eusebius Mandyczewski.

Solokantate für Sopran. „Mein Herz schwimmt im Blut.“ Partitur, herausgegeben von C. A. Martiniessen.

Solokantate für Sopran. „Mein Herz schwimmt im Blut.“ Klavierauszug dazu, bearbeitet von Max Schneider.

Bach-Jahrbuch 1912.

14. Vereinsjahr

Kantatentexte. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rudolf Wulsmann.

Bach-Jahrbuch 1913.

15. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 8. Abteilung: Arien für Alt. Heft 2. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1914.

16. Vereinsjahr

Das Bachbildnis der Thomasschule zu Leipzig. Nach seiner Wiederherstellung im Jahre 1913. Gemalt von E. G. Hausmann 1746.

Bach-Jahrbuch 1915.

17. Vereinsjahr

Motette „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.“ Partitur. Nach Bachs Handschrift herausgegeben von Max Schneider.

Motette „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.“ Klavierauszug dazu, bearbeitet von Max Schneider.

Bach-Urkunden. Ursprung der musikalisch-Bach'schen Familie. Nachrichten über Joh. Seb. Bach von Carl Phil. Em. Bach. Herausgegeben von Max Schneider.
Bach-Jahrbuch 1916.

18. Vereinsjahr

Konzert in d moll. Partitur nach der ursprünglichen Fassung für Violine, wiederhergestellt von Robert Krieh.

Konzert in d moll. Für Violine und Klavier.
Bach-Jahrbuch 1917.

19. Vereinsjahr

Bach-Jahrbuch 1918.

Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach.

20. Vereinsjahr

Kantate Nr. 71. „Gott ist mein König.“ Klavierauszug, bearb. v. Otto Schröder.

Bach-Jahrbuch 1919.

21. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 9. Abteilung: Arien für Tenor. Heft 2. Bearb. v. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1920.

22. Vereinsjahr

Bachs Choralspiel. 22 Orgelchoräle Joh. Seb. Bachs aus Lüneburger bis Weimarer Zeit. Herausgeg. von Hans Luedtke.

Bach-Jahrbuch 1921.

23. Vereinsjahr

Kantate Nr. 160. „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“ Klavierauszug mit Text, bearbeitet von Otto Schröder.

Bach-Jahrbuch 1922.

24. Vereinsjahr

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 10. Abteilung: Arien für Tenor. Heft 3. Bearb. v. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1923.

25. Vereinsjahr

Kantate Nr. 142. „Uns ist ein Kind geboren.“ Klavier-Ausz. bearb. v. Otto Schröder.

Ausgewählte Arien. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 11. Abteilung: Arien für Alt. Heft 3. Bearbeitet v. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1924.

26. Vereinsjahr

Ausgewählte vierstimmige Chöre zu gottesdienstlichem Gebrauch. Bearb. v. Julius Röntgen und Otto Schröder.

Ausgewählte Duette. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 12. Abteilung. Heft 2. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1925.

27. Vereinsjahr

Kantate Nr. 106. Aetna tragicus. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Klavier-Auszug.

Bach-Jahrbuch 1926.

28. Vereinsjahr

Kunst der Fuge. Studienpartitur mit unterlegt. Klavierauszug. In der Neuordnung von Wolfgang Graeser.

Ausgewählte Duette. Mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 13. Abteilung. Heft 3. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1927.

Festschriften und Programmbücher zu den Deutschen Bachfesten

Erstes Deutsches Bachfest

21.—23. März 1901 in Berlin.

Zweites Deutsches Bachfest

1.—3. Oktober 1904 in Leipzig.

Drittes Deutsches Bachfest

26.—28. Mai 1907 in Eisenach.

Viertes Deutsches Bachfest

3.—5. Oktober 1908 in Chemnitz.

Fünftes Deutsches Bachfest

4.—7. Juni 1910 in Duisburg.

Sechstes Deutsches Bachfest

15.—17. Juni 1912 in Breslau.

Siebentes Deutsches Bachfest

9.—11. Mai 1914 in Wien.

Achtes Deutsches Bachfest

19.—21. Juni 1920 in Leipzig.

Neuntes Deutsches Bachfest

3.—7. Juni 1921 in Hamburg.

Zehntes Deutsches Bachfest

7.—9. Oktober 1922 in Breslau.

Elftes Deutsches Bachfest

23.—25. Juni 1923 in Leipzig.

Zwölftes Deutsches Bachfest

12.—14. Juli 1924 in Stuttgart.

Dreizehntes Deutsches Bachfest

11.—13. Juli 1925 in Essen.

Vierzehntes Deutsches Bachfest

30. Sept. bis 3. Okt. 1926 in Berlin.

Fünfzehntes Deutsches Bachfest

28.—31. Mai 1927 in München.

Sechzehntes Deutsches Bachfest

20.—23. Sept. 1928 in Kassel.

Erstes Kleines Bachfest

23.—24. September 1911 in Eisenach.

Zweites Kleines Bachfest

27.—28. September 1913 in Eisenach.

Drittes Kleines Bachfest

29.—30. September 1917 in Eisenach.

Viertes Kleines Bachfest

26.—27. September 1925 in Cöthen.

*)

Cornetto 1

Cornetto 2

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

F B

SLUB DRESDEN



3 2257739