

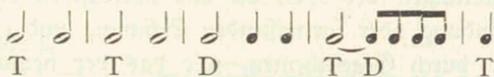
Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach¹⁾.

Von Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag).

1. Der Hauptgedanke, Urform und Wandlungen.

Ein Hauptgedanke durchzieht sämtliche Stücke des Werkes (in der Schlußfuge fehlt der letzte Teil, der diesen Hauptgedanken bringen sollte). Man hat daher den Eindruck, dem Spitta Worte geliehen hat, daß wir es mit einer Riesenfuge zu tun haben, deren Durchführungen wieder ganze Fugen sind. Das ist richtig, erfaßt aber nicht das volle Wesen des Werkes.

Der Hauptgedanke (HG), vier Takte und einen Schlußton umfassend, ist rhytmisch-tonlich einfach gebaut mit kleiner Steigerung in beiden Belangen:



Er hat unleugbar etwas Formelhaftes, ja Trockenes an sich, bedingt durch die Notwendigkeit, sich allen fugentechnischen Möglichkeiten zu fügen. Keines der zahlreichen bedeutenden Fugenthemen Bachs wäre hierfür geeignet gewesen. Da auch die Einheit der Tonart durchaus gewahrt blieb (nach unserer Gewöhnung vielleicht die bedenklichste Seite für eine Gesamtauführung), hatte Bach für die Abwechslung außer den fugentechnischen Mitteln (tonale Beantwortung, Versetzung auf andere Stufen, Engführung, Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung, Einführung von Gegensätzen und Gegenthemen, die sich vom HG sowohl als auch untereinander deutlich ab-

¹⁾ Zu einem kleinen Teil vorgetragen auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß zu Wien (28. März 1927).

heben, endlich anregend gebaute Zwischenspiele) noch ein Mittel für neue künstlerische Anregung: die Veränderung des H $\text{\textcircled{G}}$ selbst.

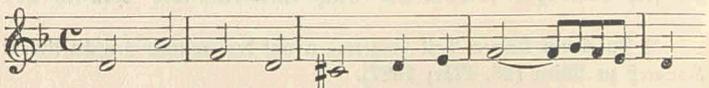
Ist nun auch diese Variierung, das Auftreten des H $\text{\textcircled{G}}$ in verschiedenen Gestalten (Wandlungen) als klar zutage liegend stets erkannt worden, so scheint man doch seine Bedeutung für das Werk bisher unterschätzt zu haben.

Was bei einem Fugengedanken an sich nicht gerade ein Vorzug ist, hier aber eben notwendig war, nämlich die Einfachheit, das nicht sehr Reizvolle des Gedankens, wird zu einem Vorzug vom Standpunkt der Variierkunst, indem es der Phantasie des Tonsetzers einen größeren Spielraum gewährt. Denn es ist viel schwieriger, die Wandlungen eines an sich schon bedeutenden Gedankens stets auf der Höhe zu halten oder gar noch zu steigern, wie wir bei dem hehren Gesang des langsamen Satzes in Beethovens 97. Werk (Rudolfstrio) gegenüber den Veränderungen über den trockenen Diabellischen Walzer (mit der bis zum Erhabenen gesteigerten 20. Veränderung) beobachten können. So haben wir auch in der Kunst der Fuge Wandlungen des H $\text{\textcircled{G}}$, die uns überraschen durch Tiefe der Empfindung oder fortreißenden Schwung und gerade dadurch und durch Gegenthemen, wie das der neunten Fuge, das eine gewisse Verwandtschaft mit dem H $\text{\textcircled{G}}$ im vierten Kanon hat, offenbart sich Bach als der große Ausdrucks-künstler, der er war.

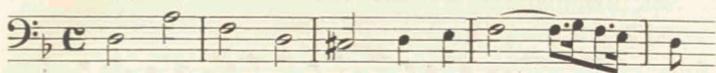
Es folgt nun der Versuch einer Aufstellung der verschiedenen Formen des H $\text{\textcircled{G}}$ nach dem geringeren oder größeren Grad der Umbildung geordnet. Hierbei sind natürlich alle Veränderungen außer acht gelassen, die sich aus den Fugeregeln selbst ergeben.

A. Urform mit zwei Nebenformen.

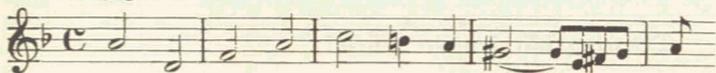
1a. Fuge 1, 3, 4, 9 [Schlußfuge].



1b. Fuge 2.



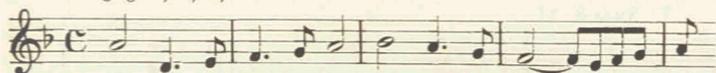
1c. Fuge 4.



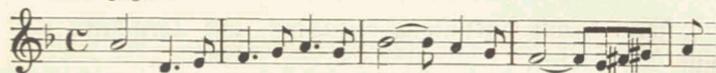
B. Wandlungen.

Stufenweise Ausfüllung der Terzschritte in punktiertem Rhythmus:

2a. Fuge 5, 6, 7, 10.



2b. Fuge 3.



Rückung (Synkopierung) mit dem Niederschlag einsetzend (volltaktig):

3a. Fuge 4.



3b. Kanon 3.



Rückung auf dem 2. Viertel einsetzend (s. unten VI):

4a. Fuge 2.



4b. Fuge 4.



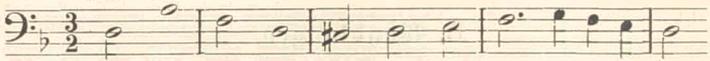
Verknüpfung von 2b und 4b:

5. Fuge 3.



Dreizeitig mit betonter Kürze:

6. Fuge 12.



Auf dem 2. Viertel einsetzend, ausgefüllte Terzschritte, nicht punktiert:

7. Fuge 8, 11.



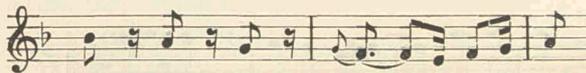
Form 6 mit Ausfüllung der Quint- und Terzschritte und mit Nebennoten:

8. Fuge 12.



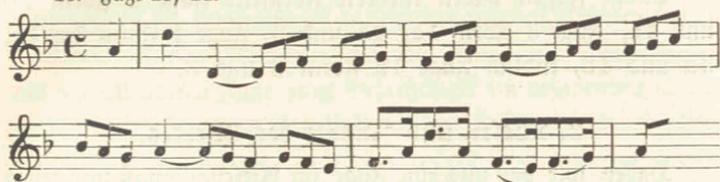
Dreizeitig, die Stufen der ausgefüllten Terzschritte figurirt:

9. Kanon 2.



Auftaktig, Einschub der Oktav des 2. Tons zwischen 1. und 2. Ton; Figurierung der ausgefüllten Terzschritte; im letzten Takt punktierte Achtel, in den zweiklavierigen Fugen teils punktierte, teils glatte 16tel:

10. Fuge 13, 14.



Sexteinschub zwischen 1. und 2. Ton, Terzausfüllung, Umspielung des 3. und 5. Thematons, Herabalterierung des 2. Fülltons. Einschub der tiefen Sext zwischen 8. und 9. Ton als Umkehrung des Sextschritts am Anfang. Rhythmus $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ Motivisch a b' a':

11. Kanon 1.



Auf der Vergrößerung ($\text{♩} = \text{♩}$) aufgebaute dramatisch lebhaft figurierende, wobei besonders der Einschub zwischen dem 4. und 5. Thematon, zu welchem letzterem sie in verminderter Sept abstürzt, scharf charakteristisch wirkt:

12. Kanon 4.



Wir sehen also 12 verschiedene Formen (zum Teil mit Nebenformen), die das „Variationsthema“ und elf Variationen darstellen. Unter diesen schließen sich wieder gewisse Gruppen zusammen, insbesondere die mit Ausfüllung der Terzschriffe, die der Rückungen (Synkopen), die der Achtel- und Triolenfigurierung und die mit Beginn auf dem zweiten Viertel.

Einige Fugen haben mehrere Formen: Fuge 2 Form 1b und 4a, Fuge 3 Form 1a, 2b und 5, Fuge 4 Form 1a, 1c, 3a und 4b, endlich Fuge 12 Form 6 und 8.

2. Wesen und Inhalt des Werkes.

Haben wir vor uns eine Fuge im Riesenausmaß und sehen wir innerhalb dieser Riesenfuge den *HG* in verschiedenen Wandlungen auftreten, so ist nur noch ein Schritt, der aber bisher nicht gemacht wurde, zur Erkenntnis des Wesens des Ganzen als einer Variationsfuge, die in der vorklassischen Fugenzeit eine nicht seltene Erscheinung war. Diese alte Variation in der Fuge ist das Gegenstück zu der besonders in neuerer Zeit beliebten Anordnung der Fuge in der Variation (zuweilen in der Mitte, häufig als Krönung und Abschluß).

Die Zusammengehörigkeit der Stücke als Teile einer Riesenvariationsfuge wird auch durch die schon oben erwähnte Einheit der Tonart erhärtet. Desgleichen ist der Rhythmus, im einzelnen sehr mannigfaltig, doch (mit nur zwei Ausnahmen) in den Rahmen eines geradzeitigen Taktes gespannt.

In den einzelnen Stücken hat Bach die größte Mannigfaltigkeit walten lassen. Zunächst zeigen uns die Einzelfugen alle Stufen von größter Schlichtheit bis zu der nicht zu überbietenden Künstlichkeit der Spiegelfugen. Hauptmann hat schon die Steigerung der kontrapunktischen Bindungen nachgewiesen. Nicht hervorgehoben wurde aber bisher, daß bestimmte Abarten der Fuge vertreten sind, zunächst auch Einzelvariationsfugen 2, 3, 4 und 12, ferner die Abart der begleiteten Fuge (Fugen für zwei Klaviere), sodann die vier Kanons als *fugae* in der alten Wortbedeutung, endlich der Abschluß durch eine Art Choralfuge. Was diese Abart anlangt, so besteht sie bekanntlich darin, daß der Choral am Schluß einer Fuge als *cantus firmus* auftritt. Regner hat diese Art in die Schlußfugen einiger seiner großen Variationenwerke verpflanzt, wobei an Stelle des Chorals das Variationenthema tritt¹⁾.

¹⁾ Vgl. Em. Gatscher, Die Fugentechnik Max Regners in ihrer Entwicklung (Bonner Diss.), Stuttgart 1925.

Wie Nottebohm nachgewiesen hat, ist die Urform des H G geeignet, in die Schlußfuge zu den drei anderen Themen hinzuzutreten. Dieser Nachweis hat die Frage der Zugehörigkeit der unvollendeten Fuge zum Gesamtwerk im bejahenden Sinne entschieden. Da nun die Urform des H G zugleich als Variationenthema auftritt, so sollte ihr Erscheinen wie der *cantus firmus* in der Choralfuge (oder des Variationenthemas in der Schlußfuge einer Variationenreihe) wirken.

Dabei erinnert uns aber dieses Zurückgreifen auf die Urform des H G am Schluß des Werkes auch an die alte Gepflogenheit, das Thema nach der letzten Variation in seiner schlichten Fassung schließen zu lassen¹⁾. Wir sehen also, wie bei diesem Werk die Grundsätze der Fugen- und Wandlungstechnik ineinander greifen und darin liegt das eigentliche Wesen dieser Schöpfung beschlossen.

3. Titel des Werkes und Spielbestimmung.

Der Titel „Kunst der Fuge“ ist nicht von Bachs Hand überliefert. Wir können ihn aber ruhig hinnehmen, denn unter der Kunst der Fuge sind eben alle die mannigfachen Spielarten zu begreifen und auch die Kanons lassen sich hier im Sinne des älteren Sprachgebrauchs einreihen. Hätte Bach die Vollendung des Sticks erlebt, so hätte er vielleicht diesem Obertitel einen nach damaliger Sitte ausführlichen Untertitel (wie beim Wohltemperierten Klavier) beigegeben, etwa (mit Benutzung der Ausdrucksweise des Marpurgschen Vorberichts 1752): „. . . worinnen ein Hauptsatz in allen Arten Fugen und Kontrapunkten stets im selben tono des D la re mit der kleinen Terz, aber in mancherlei Veränderungen, zum Schluß mit vier Subjekten, darunter des Auctoris Namen durchgeführt wird, auf allerley clavierten Instrumenten zu gebrauchen.“

¹⁾ Die ausgezeichnete Bearbeitung der Goldbergveränderungen für 2 Klaviere von Rheinberger (Neuausgabe von Max Reger) tilgt Bachs Schlußbemerkung »Aria da capo«. Die Wiederholung ist aber gerade hier von Wichtigkeit, da die Quodlibetvariation keinen richtigen Abschluß für das große Werk bildet.

Der letzte Beisatz bedarf noch einer Erläuterung. Der Erstdruck bringt sämtliche Fugen in Partiturforn. Dies hat Anlaß gegeben, anzunehmen, daß wir es mit einem „abstrakten“ Werk zu tun haben, dessen Besetzung wie etwa in den Anfängen der selbständigen Spielmusik dem Belieben des Ausführenden zu überlassen sei¹⁾. Demgegenüber möchte ich doch an der wenn auch nicht besonders ausgesprochenen, weil als selbstverständlich betrachteten Meinung festhalten, daß nicht nur „einzelne Stücke für Cembalo oder Orgel sehr wohl denkbar“ seien, sondern das Ganze für den Vortrag auf einem Klavierinstrument (beziehungsweise auf zweien) bestimmt war. Wir wissen alle, daß kunstvolle Mehrstimmigkeit auf den alten Klavizimbeln und Klavichorden besser, weil durchsichtiger herauskommt, als auf unserem Hammerklavier. Aber wenn wir das Werk spielen wollen und keinen alten Flügel zur Verfügung haben, werden wir eben unser Klavier benutzen müssen. Mit der Besetzungsfrage hat dies weiter nichts zu schaffen. Für die Ansicht, daß das Klavier als Ausführungsinstrument gedacht ist, spricht zunächst der Umstand, daß die Schlußfuge in Bachs Handschrift auf zwei Systemen (Klaviertabulatur) angelegt ist. Es muß doch angenommen werden, daß, was hier galt, für das ganze Werk gilt. Ferner ist die dreistimmige Spiegelfuge für zwei Klaviere bearbeitet. Dabei ist m. E. der Nachdruck auf „zwei“ zu legen und nicht auf „Klaviere“, d. h. es liegt hier doch die Annahme am nächsten, daß die Schwierigkeit dieser Fuge für einen Klavierspieler zu ihrer Bearbeitung für zwei Spieler Veranlassung gegeben hat, wobei Bach, um beide Hände jedes Spielers zu beschäftigen, noch eine Stimme zusetzte. Bei der vierstimmigen Spiegelfuge, die ebenfalls für einen Spieler nicht gut ausführbar ist, lag bei ihren vier Stimmen keine Notwendigkeit zu besonderer Bearbeitung vor, Sopran und Baß, Alt und Tenor ergeben je eine Klavierstimme. Vollends entscheidend ist aber folgende

¹⁾ J. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge (1923), S. 119. — W. Graefler, Bachs Kunst der Fuge. Bachjahrbuch 1924, S. 37 und 60.

Erwägung. Kann man alles Ernstes glauben, daß Bach ohne Bedachtnahme auf das Klavier die übrigen elf Fugen so eingerichtet hätte, daß sie mit einer kleinen Ausnahme, wie sie auch in einer Fuge des Wohltemperierten Klaviers vorkommt¹⁾, genau auf die Griffmöglichkeiten des Klaviers abgestimmt sind, und daß Bach von der Freiheit einer Darstellung für Einzelinstrumente keinen Gebrauch gemacht, also etwa für Streicher oder Bläser in dieser beschränkten Weise geschrieben hätte, oder um es noch allgemeiner zu fassen, daß ein Bach noch dem Ausführenden überlassen hätte, für welche Tongeuge er sich bei der Wiedergabe eines so bedeutenden Werkes entscheiden wolle? Das alles halte ich für vollkommen ausgeschlossen. Gewiß kann man durch andere Besetzungen, insbesondere durch Beiziehung von Bläsern eine farbigere Wirkung erzielen. Mozart hat ja auch Bachsche Fugen instrumentiert. Dies ändert aber an der ursprünglichen Bestimmung nichts. Es muß wohl auch als eine Gefahr bezeichnet werden, daß durch die gegenteilige Ansicht das Werk der Willkür jedes Bearbeiters ausgeliefert ist. Die Aufführung einer solchen Bearbeitung kann daher nur mit dem Vorbehalt gewertet werden, daß sie eben eine der vielen möglichen Einrichtungen bietet, wie man sie mit jedem Klavierwerk vornehmen kann. Von einer Uraufführung des Werkes selbst kann in einem solchen Falle schon aus diesem Grunde — ganz abgesehen von der statistischen Frage — nicht die Rede sein²⁾.

¹⁾ Fuge 6, drittlezter Takt vgl. die letzten Takte der ersten a-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, beide Male ist es ein Orgelpunkt, der die Schwierigkeit verursacht.

²⁾ Eine Aufführung der ersten vier Fugen durch das Quartett Mosé (als Einleitung zu einem Vortrag Graesers) verdanken wir einer vom deutschen Gesandten die Grafen Lerchenfeld im Rahmen der Wiener Beethovenfeier gebotenen Veranstaltung. Da die Tenorstimme in sieben Fugen des Werkes (darunter der 2., 3. und 4.) unter den Bratschenumfang sinkt, mußte ein zweites Violoncell herangezogen werden. (Sollte dieses vierstimmige Quintett die Absicht Bachs gewesen sein?) Wenn nun jene Meister klanglicher Vollkommenheit keine befriedigende Klangwirkung erzielen konnten, so kann die Schuld nur daran liegen, daß die Stücke nicht aus dem Geiste der Streicher heraus entworfen sind. Über das gänzlich vergriffene Zeitmaß der vierten Fuge s. unten Abschnitt VI, 2.

Warum aber nun die Partiturforn, wenn das Werk für Klavier gedacht ist? Hier kann man daran erinnern, daß es zwar in erster Linie ein Kunstwerk höchster Ordnung ist, aber doch auch als Schulwerk benutzt werden kann. Und da sollte die Partiturschreibung offenbar dazu dienen, den Bau des Werkes deutlicher zu machen, insbesondere auch zu zeigen, daß, wie Marpurg im Vorbericht zur zweiten Ausgabe sagt, „alle Stimmen darinnen durchgehends singen“¹⁾. Ist dieser Zweck auch erreicht, so ergibt sich andererseits eine Erschwerung für den Gebrauch, indem das Spielen nun entweder eine Fertigkeit im Partiturlesen oder das Zusammenschreiben der Stimmen voraussetzt, was sicherlich wiederum ein Hindernis für die allgemeinere Verbreitung des Werkes bildete. Merkwürdigerweise scheint man diesen Umstand noch nicht als Erklärungsgrund für den schlechten Absatz der Erstausgabe herangezogen zu haben.

4. Reihenfolge der Stücke.

Die Anordnung der Stücke im Erstdruck wurde wiederholt bemängelt. Schon Hauptmann stellt die 11. Fuge gleich nach ihrer Zwillingschwester der 8. und den 2. Kanon vor den ersten. Rust schlägt in der Einleitung zur Ausgabe der Bachgesellschaft die Reihenfolge Fuge 1—11, Kanons 1, 2, 4, 3, die zweiklavierigen Fugen, 13. und 12. Fuge vor. Riemann setzt wie Hauptmann die 11. Fuge nach der achten,

¹⁾ Dasselbe gilt von dem sechsstimmigen *Nicercar* im „Musikalischen Opfer“, bei dem freilich schon die Hs. Bachs für Klavier vorliegt. Aber auch wenn dies nicht der Fall wäre, zeigt es seine Klavierbestimmung so deutlich, daß darüber kein Zweifel bestehen kann. Wenn Bach hier das Kunststück zuwege bringt, sechs selbständige Stimmen auf zwei Hände zu verteilen, so ist doch klar, daß er sich diesen Zwang nicht auferlegt hätte, wenn er für sechs Einzelinstrumente hätte schreiben wollen. Man sehe z. B. die Takte 74—78, 86—90, 156—160 daraufhin an: das Auseinandergehen der Außenstimmen hat den engen Zusammenschluß von je drei Stimmen mit großem Zwischenraum zwischen den beiden Gruppen zur Folge, was nur pianistisch erklärlich ist. Auch hier ist im Druck die Partiturforn gewählt, um, wie Alfred Dörffel richtig bemerkt, „das Stimmengewebe besser hervortreten zu lassen“. (B.-A. 31/2, S. XIV.)

beläßt die Kanons an der Stelle des Erstdrucks, aber in der Anordnung 2, 3, 4, 1, gibt dann sofort die (ergänzte) Schlußfuge und verweist die zweiklavierigen Fugen in den Anhang, was merkwürdigerweise schon Spitta empfiehlt, der doch gerade erst auf den Zusammenhang mit der dreistimmigen Spiegelfuge aufmerksam macht. Endlich läßt Graeser wie Rust die Reihenfolge der ersten 11 Fugen wegen des Bachschen Fehlerverzeichnisses unberührt, schließt ferner wie Rust sofort die Kanons an, aber in der Reihenfolge 2, 4, 3, 1, bringt sodann ebenfalls wie Rust die 13. Fuge, dann aber die zweiklavierigen Fugen, die 12. und die Schlußfuge, zuletzt den Choral des Erstdrucks.

Wenn wir zu diesen verschiedenen Reihungsvorschlägen Stellung nehmen wollen, so ist vorerst eines zu bedenken. Es gibt hierfür keine ausschließliche Richtschnur, vielmehr können verschiedene Gesichtspunkte ins Auge gefaßt werden, von denen bald der eine, bald der andere mehr Beachtung verdient und zwar: 1. zeitlich nach der Abfassung; d. h. nach dem Vorkommen in der Bachschen Handschrift, 2. nach der Art des Kontrapunkts, 3. nach der Beschaffenheit der Variation, ob sie der Urform näher oder entfernter steht, endlich 4. nach dem Gesichtspunkt künstlerischer Abwechslung im Sinne der Auffassung des Werkes als eines künstlerischen Ganzen.

Rust hat in der Ausgabe der Bachgesellschaft (Band 25/1) einen getreuen Abdruck der Erstausgabe mit Weglassung des Chorals und mit Zusetzung der sieben handschriftlich überlieferten Takte zur Schlußfuge besorgt. Ein Anhang gibt die Anordnung und abweichenden Lesarten der Bachschen Handschrift. Der Band behält daher auf alle Fälle seinen Wert. Ein Schönheitsfehler ist die Belassung der älteren Lesart von Fuge 10 als 14. Kontrapunkt. Hiervon wären lediglich die Abweichungen von der neueren Lesart im Anhang zu verzeichnen gewesen. Ferner ist nach Erkenntnis des engen Zusammenhangs zwischen der dreistimmigen Spiegelfuge und den zweiklavierigen Fugen die Versetzung der letzteren vor die Kanons im Anschluß an die 13. Fuge wünschenswert geworden. Sie

hätten dann einfach an Stelle der ausscheidenden älteren Lesart von 10 als 14. Fuge a und b ihren Platz zu bekommen.

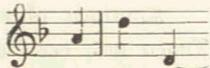
Von den oben erwähnten Vorschlägen bleiben noch zu erörtern: die Umstellung der beiden Spiegelfugen, die dann auch das Vorrücken der zweiklavierigen Fugen in die Stelle zwischen der 13. und 12. Fuge zur Folge hätte, ferner die Stellung der Kanons vor den Spiegelfugen und endlich eine geänderte Reihe der Kanons untereinander. Wenn ich nun daran gehe, unabhängig von anderen Darlegungen und ohne vorherige Rücksichtnahme auf die Überlieferung diese Frage zu prüfen, möchte ich noch bemerken, daß die Reihenfolge der Stücke zwar gegenüber einem gereinigten Notentext erst in zweiter Linie steht, immerhin aber vom Standpunkt einer zusammenhängenden Folge der Stücke für das Lesen, Spielen oder Hören von einiger Wichtigkeit ist¹⁾.

Zunächst also die Spiegelfugen. Diese unmittelbar nach der 11. Fuge einzuordnen, erfordert die Erwägung, daß der gesamte Fugenkörper mit seiner Steigerung von den schlichten ersten Fugen bis zur Künstlichkeit der Spiegelfugen in geschlossener Reihe auftreten soll. Das erscheint mir so zwingend, daß Gründe für eine andere Anordnung dagegen zurücktreten müssen²⁾. Was sodann die Reihenfolge der beiden Spiegelfugen selbst betrifft, so ergibt sich folgendes. Es hätte gewiß etwas für sich, die vierstimmige vollkommene Spiegelfuge nach der dreistimmigen unvollkommenen (nur als Spiegelfuge unvollkommenen!) anzusetzen. Aber erstens zerreißen wir dadurch ihre Aufeinanderfolge, indem sich nun die zweiklavierige Bearbeitung der 13. Fuge zwischen diese und die 12. schiebt,

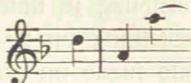
1) Dieser Gesichtspunkt scheint für Bach selbst bei der Anordnung der zwei Zwillingenfugen 8 und 11 maßgebend gewesen zu sein. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden umfangreichen Tripelfugen mit gleichem Themenstoff würde beim Lesen oder Spielen leicht eine gewisse Übersättigung hervorrufen. Daher sind hier die beiden Stücke im Oktavkontrapunkt auseinandergehalten, bei den Kanons, wo dieser Grund wegfällt, unmittelbar nacheinander angesetzt.

2) Vgl. auch Spitta, Bach II 681.

zweitens möchte hier, was mir noch wichtiger scheint, die Art der Variierung in Betracht kommen. Die Form des H₂G in der 12. Fuge ist zunächst eine ganz einfache Umstellung in den dreizeitigen Takt, aber auch die spätere verzierte Form liegt der Urform noch näher, als die Form der 13. Fuge. Denn hier ergibt die Verlegung des sonst den Niederschlag bildenden ersten Tons in den Auftakt und die Anbringung der Oktav des zweiten Tons zwischen diesem und dem ersten Ton ein völlig verändertes Bild, das sich in der auch schon von früheren Auslegern empfundenen, aber nicht erklärten Wirkung zeigt, daß die Variation des verkehrten H₂G als Thema der fuga recta erscheint und der H₂G in gerader Bewegung als Thema der fuga inversa. Denn durch die angedeutete rhythmische und tonliche Änderung gibt die Umkehrung



entschieden die Tonart an, während der Anfang



ein abgeleitetes, unbestimmtes Wesen zeigt, da die Quinttöne a' a'' die Frage offen lassen, ob tonische oder Dominantharmonie gedacht ist¹⁾.

Endlich wäre der gewiß wichtige Umstand zu erwähnen, daß auch in Bachs Handschrift die vierstimmige vor der dreistimmigen Spiegelfuge steht.

Haben nun die zweiklavierigen Fugen ihren Platz zwischen ihrem dreistimmigen Urbild und den Kanons, so vermitteln sie zugleich als begleitete Fugen mit ihrer Lockerung des Fugengewebes durch freie Stimmen gut den Übergang zu eben den Kanons. Diese wieder zeigen in ihren Formen des H₂G die

¹⁾ Ähnliches gilt von der Reihung der beiden Umkehrungsfugen Nr. 3 und 4. Die dritte Fuge beginnt mit der Umkehrung des Gefährten der ersten Fuge (was Niemann als Beginn mit dem comes „paradox, aber kaum bestreitbar“ findet), während erst die im Autograph nicht vorhandene, also später geschriebene vierte Fuge die Umkehrung des Führers an den Anfang stellt. Die Erklärung ist einfach: Die Fuge mit dem umgekehrten Gefährten, der natürlich nun Führer wird, geht voraus, weil hier der Niederschlag mit dem Grundton beginnt.

höchste Steigerung der Variiertätigkeit und sind daher auch aus diesem Grunde an letzter Stelle vor der Schlußfuge zu setzen. Eine engere Verbindung zwischen der vierstimmigen Spiegelfuge und der Schlußfuge besteht nicht. Denn diese als Vierer-(Quadrupel-)Fuge würde sich organisch eher an die 11. Fuge als Dreierfuge anschließen, was natürlich aus anderen Gründen nicht angeht. Die Stelle bei Agricola (Mizler) ist so verworren, daß man alles und nichts aus ihr herauslesen kann, am allerwenigsten kann sie den Sinn haben, daß die vierstimmige Spiegelfuge die vorletzte gewesen sei.

5. Die vier Kanons.

Kommen also die Kanons zwischen den zweiklavierigen Fugen und der Schlußfuge zu stehen, so bleibt noch ihre innere Reihung zu untersuchen. Vorher mag aber einiges über ihre Stellung im Werk gesagt werden. Ich habe sie schon oben als fugae im alten Sinn bezeichnet. Fuga ist ja die richtige Wesensbezeichnung dessen, was wir Kanon nennen. Das Wort Kanon, das eigentlich nur die Auflösungsregel bedeutet, ist später als uneigentliche Wendung (Tropus) an ihre Stelle getreten. Nun hat Riemann die vier Kanons als zweistimmige Fugen (im Sinne der klassischen Fuge) angesprochen. Graefer, der ihm in diesem Falle unbedingt beistimmt, nennt sie kanonische Fugen. Dieser Ausdruck begegnet uns bei Bach in seinem „Musikalischen Opfer“. Da dieses Werk gewissermaßen als Vorstufe zur „Kunst der Fuge“ gilt, jedenfalls ihr zeitlich nahesteht, müßte man annehmen, daß Bach diesen Ausdruck auch für unsre Kanons gebraucht hätte, wenn ihm der Fall als ein gleicher erschienen wäre. Um aber hier ganz klar zu sehen, wollen wir die zweistimmige Fuge des Wohltemperierten Klaviers und die Fuga canonica des Musikalischen Opfers mit dem 2., 3. und 4. Kanon der Kunst der Fuge vergleichen (die Heranziehung des ersten ist von vornherein ausgeschlossen). Hierbei ergibt sich folgende Verteilung der betreffenden H₂G (die Zahlen bedeuten die Takte der Zwischen- und Nachspiele),

1. Wohltemperiertes Klavier I, Fuge in e zweistimmig:

Oberstimme	e	G	e	a	e	}	unvollständig.
Unterstimme	h ⁵	D	a ⁵	d ⁵	e		

2. Musikalisches Opfer, Fuga canonica in c dreistimmig:

Oberstimme	g	c
Mittelfstimme	c	f ²⁰ 12
Unterstimme	c	

3. Kunst der Fuge, Kanon 2:

Oberstimme	d	d'	a	d'	d	:	d ¹⁹
Unterstimme	:	d	d'	a	d'	:	d ¹⁶ 8 13

4. — Kanon 3:

Oberstimme	F	a	d	F
Unterstimme	d	F	d ²³	F ²³ d

5. — Kanon 4:

Oberstimme	:	a	d	:	d (nur die 2 letzten Takte)
Unterstimme	:	d	d	:	d ¹⁷ 18

Der Unterschied springt in die Augen. Die Quintbeantwortung, das Rückgrat der Fugenform, ist in den beiden Fugen gewahrt, von den Kanons hat nur der vierte anfangs eine Quintbeantwortung, da er eben im Kontrapunkt der Quint steht. Aber die weiteren Ausführungen des Themas in diesem Kanon stehen sämtlich auf der ersten Stufe. Auch die Wiederholung (2. und 4. Kanon) ist der Fuge fremd.

Niemann, dem dieser Mangel natürlich nicht entging, verzweifelte auf den Ausweg, weitere Themeneinsätze zu suchen, und da solche im wörtlichen Sinn nicht zu finden waren, wurden „Verkleidungen“ herangezogen, d. h. Gänge, die entfernt an den H₂G anklängen, aber nur mit gewaltsamer Auslegung als dessen Variation angesprochen werden können. Einzig die Takte 13—15 (17—19) des ersten Kanons könnten als solche gelten, geben aber den Gedanken nur unvollständig und können den Fugencharakter dieses Kanons auf keinen Fall retten. Dagegen kennzeichnet die Bemerkung, daß die Takte 23—25 des-

selben Kanons „verdächtig genug nach dem Thema hinschielen“, hinreichend das Gezwungene dieser Aufstellungen.

Die Kanons sind also nicht Fugen im klassischen Sinn, sondern in der ursprünglichen Wortbedeutung von fuga.

Was nun die Reihenfolge betrifft, so wurde schon oben bemerkt, daß Hauptmann 2, 1, 3, 4, Rüst 1, 2, 4, 3, Niemann 2, 3, 4, 1 und Graeser 2, 4, 3, 1 gereiht wissen will, also vier Permutationen der Anordnung des Erstdrucks! Man könnte diese Zahl noch vermehren z. B. durch die Anordnung nach der geringeren oder größeren Entfernung der Veränderung des HG von der Urform. Dies ergäbe

	3	2	1	4
(Form 3b	9	11	12)	

Die Lehre, die wir daraus ziehen, lautet, daß keine der Anordnungen die alleinseligmachende ist. Mir scheinen folgende Gesichtspunkte beachtenswert. Zunächst wäre der 4. Kanon an seiner Stelle zu belassen, sowohl wegen der höchsten Steigerung in der Wandlung des HG, als wegen des willkommenen Gegensatzes, in den sich ihre dramatische Bewegtheit zum ersten Gedanken der Schlußfuge mit seinem wie in Stein gemeißelten Baßgang setzt. Eine zweite Erwägung bewegt sich in derselben Richtung, d. h. geht ebenfalls von dem Gedanken eines zusammenhängenden Lesens oder Spielens des ganzen Werkes aus und verlangt die Abwechslung von je einer lebhaften und einer ruhigen Form des HG. Da nun der an letzter Stelle zu belassende Kanon ein lebhaftes Wesen hat, müßte der andere lebhaftere, der zweite, ebenfalls seinen Platz behalten. Es bliebe noch der Austausch zwischen 1. und 3. Kanon, der die oben erwähnte fünfte Permutation ergeben würde. Da wird nun aber ein anderer Gesichtspunkt entscheiden, daß nämlich der erste von Bachs Handschrift überliefert ist, der dritte dagegen nicht. Auch hat Bach auf diesen Kanon besonderes Gewicht gelegt, wie die verschiedenen Ausarbeitungen zeigen, und wir werden ihn daher an der Spitze belassen¹⁾.

¹⁾ Es sei mir gestattet, hier einen Vergleich einzuschalten, der, so spielerisch er ausfieht, doch die umfassende Ausdrucksgewalt Bachs im

Überblicken wir das Gesagte, so zeigt sich uns das überraschende Ergebnis, daß die durch wichtige Erwägungen gestützte Anordnung der Stücke mit der Reihenfolge des Erstdrucks (ausgenommen den Cp. XIV und die Stellung der zweiflävierigen Fugen) übereinstimmt. Dagegen halte man das Urteil Graefers über den Erstdruck (S. 8): „Die Anordnung der Stücke ein vollständiges Chaos . . . keine Fuge am rechten Fleck . . . trostlose Verschüttung“. (S. 73:) „völlig mißglingende Originalausgabe“, und nun gar den Vergleich, wie wenn der zweite Teil von Goethes *Faust* in einer Form überliefert wäre, „bei der nicht nur die Reihenfolge der einzelnen Akte, sondern auch die Personen und Szenen verwechselt wären.“ Welch maßlose Übertreibung ad maiorem gloriam der eigenen Aufstellungen!

6. Einige Einzelheiten.

1. Über den Rhythmus der einzelnen Formen des *HG* und der Nebenthemen.

Ein musikalischer Gedanke kann im Verhältnis zum Takt in dreierlei Rhythmus einsetzen, mit dem Niederschlag, mit Nachschlag oder mit Auftakt. Als Nachschlag bezeichne ich den aus der Metrik der Dichtkunst bekannten Fall der *Prokatalexis*. Während der Auftakt beim geradzeitigen Maß in der Regel auf den Einsatz in der zweiten Takthälfte beschränkt ist, sehen wir beim Beginn nach einer kürzeren Anfangspause einen anderen Rhythmus entstehen. Bach liebt diese Art des melodischen Anfangs. Im Wohltemperierten Klavier haben ihn nicht weniger als 28 Fugenthemen, während 14 volltaktig und nur 6 mit Auftakt beginnen. In der Kunst der Fuge

Bilde darstellt. Auf die Veränderungen des *HG* in den vier Kanons läßt sich nämlich die alte Einteilung der vier Temperamente zwanglos anwenden. *HG* im 1. Kanon melancholisch, im 2. Kanon sanguinisch, im 3. Kanon phlegmatisch, im 4. cholertisch. Der Vergleich liegt nicht so fern, hat doch noch Ph. E. Bach ein Trio mit programmatischer Erläuterung erscheinen lassen, derzufolge „ein Gespräch zwischen einem *Sanguineus* und *Melancholicus*“ geschildert werden soll (H. Merzmann, Ein Programmtrio K. Ph. E. Bachs im Bachjahrbuch 1917).

herrscht der volltaktige Anfang aus dem Grunde vor, weil ihn der HG achtmal (in der Urform und in 7 Wandlungen) benützt. Den Nachschlagsrhythmus haben drei Formen des HG (4, 5, 7), den Auftakt nur die Form 10. In wohl-
erwogener Ausgleichung hat Bach keinen der Nebengedanken mit dem Niederschlag eingeführt. Nachschlagsrhythmus haben die Nebenthemen von Fuge 9 und 10 und der zweite Gedanke der Schlußfuge. Im ganzen beginnen also 8 Themen mit Niederschlag, 6 mit Nachschlag und 5 mit Auftakt.

2. Über das Zeitmaß der 4. Fuge. Niemann bezeichnet es als Allegro und begründet dies mit der andauernden Wiederholung gewisser Figurationsmotive, die bei mäßigem Tempo lästig würde. Gewiß ist hier ein bewegteres Zeitmaß geboten, wenn auch aus einem tieferen Grund: eine aufgeregte Stimmung durchzieht die Fuge und erreicht in dem Mittelteil mit der Form 1c des HG ihren Höhepunkt, um gegen Schluß in Takt 131 mit dem schroffen, septlosen, kleinen Nonenakkord nochmals aufzuflammen. Bemerkenswert ist dabei, daß die Doppelschlagfigur



findet darin den „Beweis, daß Bach niemals nur schematisch verfuhr, sondern sich stets — sogar in einem Schulwerke, wie dem vorliegenden — die souveräne Herrschaft der Fantasie vorbehielt“ (S. 71). Graeser (S. 51) erklärt die unvollkommene Umkehrung aus der Rücksicht auf die Herausstellung der Namensbuchstaben



(T. 90 ff.) und findet es bedeutsam, daß nacheinander die Alt- und Sopranstimme das Thema auf dieser selben Stufe bringen. Das kommt aber auch anderweitig vor, z. B. in der 5. Fuge, Takt 4 und 7. Ferner ist es fraglich, ob Bach das *b a c c c h* als Bild seines Namens angesehen hat, da dieser gleichsam von einem Stotterer buchstabiert erscheint. Die Lösung des Rätsels ist einfach: Wir haben eine tonlich genaue krebsgängige Umkehrung vor uns, nur mit rhythmischer Angleichung an die erste Form:



Zum leichteren Vergleich lese man oben Tenorschlüssel mit 2 *b*.

Dies scheint der einzige Fall krebsgängiger Umkehrung im ganzen Werke zu sein. Daß sich der *H* zu dieser Umformung nicht eignet, ist leicht zu ersehen.

4. In Bachs Handschrift sind die Fugen 8, 9, 11, 12, 13, 14, die zweiklavierigen Fugen und die ersten zwei Kanons zunächst in kleineren Notenwerten niedergeschrieben. Vom ersten Canon liegt auch schon die Schreibung in größeren Notenwerten vor. Die zweiklavierigen Fugen und der 2. Canon sind in der alten Schreibung gedruckt. Aber es ist anzunehmen, daß Bach, wenn er den Rest noch zum Stich vorbereitet hätte, auch für diese beiden Stücke die größeren Notenwerte an-

geordnet hätte, wie es bei der 8. und 9. Fuge (Nr. 9 und 5 der Hs) ausdrücklich überliefert und bei den Fugen 11 bis 14 offenbar auch geschehen ist. Der $\frac{2}{4}$ Takt bei den zweiflävierigen Fugen ist daher keine mit der Bearbeitung verbundene Neuerung, wie man nach Graefer (S. 54) glauben könnte¹⁾.

Beim zweiten Kanon hat die Hs. Bachs den dritten Takt einmal  und einmal  notiert. Die Vereinigung beider Abstoßbezeichnungen im Erstdruck tut des Guten zu viel und ist wohl irrig.

5. Der zweite Gedanke der Schlußfuge beginnt mit dem zweiten Taktviertel. Graefer wendet sich zwar gegen die Hinaufsetzung des ersten Achtelganges um eine Terz bei Riemann, behält aber wie dieser das von Bach nur in Takt 233 vorgesezte Achtel (e) auch für die Koppelung der vier Themen bei (S. 56). Dazu besteht keine Veranlassung und es ist fraglich, ob Bach nicht auch in jenem einen Takt schließlich noch einen andern Ausweg gefunden hätte, um den Tritonus des f gegen das cis der Oberstimme zu verschleiern. Denn das ist offenbar der Grund für die Vorsetzung jenes Achtels. Dieser Grund fällt bei der Koppelung der vier Themen weg, ja er verkehrt sich hier ins Gegenteil.

Als ein nur ganz kleiner Beitrag zur Ergänzung der Schlußfuge möge die folgende Koppelung dienen, bei der drei Themen in der ursprünglichen Lage, das erste aber in die Oberquint versetzt erscheint.



1) Seine Ausgabe bringt die vergrößerte Schreibung.

The image displays two systems of musical notation for J.S. Bach's 'The Art of Fugue'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the initial entry of the fugue, with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff providing harmonic support. The second system continues the piece, showing the development of the fugue's texture with multiple voices.

6. Die Graeferschen Ausführungen hatten eine Neuausgabe des Werkes nach seinen Grundsätzen zur Folge. Sie bringt wie die von Nägeli sowohl Partitur als Klaviertabulatur, welsch letztere der Herausgeber in Wahrung seines Standpunktes gegen die Bestimmung des Werkes für Klavier als Klavierauszug bezeichnet. Der Band ist mit der Überschrift „J. S. Bachs Werke 47. Jahrgang“ in das Schlepptau der Ausgabe der alten Bachgesellschaft genommen, eine Auszeichnung, die etwa dann gerechtfertigt wäre, wenn die Bemerkung des Haupttitels „Die Kunst der Fuge in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt“ dem wirklichen Sachverhalt entspräche. Wer gibt aber die Gewähr, daß Graefers Anordnung der Nummern 12 bis 18 — denn das ist ja das Um und Auf der Neuausgabe — die „ursprüngliche“, d. h. wohl diejenige ist, die Bach getroffen hätte, wenn er noch selbst diesen Teil herausgegeben hätte? Im Gegenteil, wir haben gesehen, daß — mit aller Zurückhaltung ausgedrückt — auch andere durch Gründe gestützte Meinungen über die richtige Anordnung möglich sind, daß also Vermutung gegen Vermutung steht. Eine Vermutung darf aber nicht als Tatsache hingestellt werden, in der Kunstwissenschaft so wenig wie anderwärts.

Vorstehende Gedanken sind Vorlesungsarbeiten entnommen, die nicht aus Anlaß der neuesten Veröffentlichungen über „Die Kunst der Fuge“ entstanden sind, aber schließlich auch zu ihnen in einigen wichtigen Punkten Stellung nehmen mußten. Es war mir also nicht um Polemik zu tun (da wäre noch manches zu bemerken), sondern es sollte nur das gesagt werden, was zu sagen mir unerläßlich schien. Es ist erfreulich, daß sich die Teilnahme diesem Wunderwerk wieder zuwendet, denn je mehr man sich damit befaßt, desto mehr enthüllen sich stets neue Schönheiten, neue Gesichtspunkte für die Betrachtung und Anregungen der verschiedensten Art. Wenn mir schließlich selbst eine Anregung gestattet wäre, so möchte ich die Veranstaltung einer neuen Klavierausgabe des Werkes für den allgemeinen Gebrauch, also auch mit Vortragsbezeichnung und erklärenden Anmerkungen befürworten. Hierbei wären die beiden Spiegelfugen in Übereinanderstellung der geraden und verkehrten Form zu bringen, ferner nicht die zweiklavierige Bearbeitung der dreistimmigen Fuge, sondern auch eine Aufteilung der vier Stimmen der anderen Spiegelfuge auf zwei Klaviere in der früher angedeuteten Weise, beide in Partiturforn und zwar einmal im Heft selbst (nach der 12. bzw. 13. Fuge) und einmal lose beigelegt. Ihre Aufschriften wären: Fuge 12 für zwei Klaviere ausgezogen. Fuge 14 Bearbeitung der Fuge 13 für zwei Klaviere von J. S. Bach. Der Contrapunctus XIV (ältere Lesart von X) hat natürlich zu entfallen. Die Kanons werden wie im Erstdruck selbständig gezählt mit Beibehaltung der Reihenfolge, zum Schluß erscheint das Bruchstück der 15. Fuge mit den aus Bachs Handschrift übernommenen letzten Taktten. Der Choral ist nicht aufzunehmen.