

Das „Thema Legrenzianum elaboratum per Joan. Seb. Bach“ und die Frühgeschichte der Doppelfuge

Unter „Doppelfuge“ soll hier jene dreiteilige Form verstanden werden, in der zwei Themen zunächst in getrennten Abschnitten durchgeführt und dann in einem dritten Teil miteinander kombiniert werden. Es ist die Form, die meistens gemeint ist, wenn man von „Doppelfuge“ spricht. Sie ist sogar als die „echte“ Doppelfuge bezeichnet worden, weil erst durch die eigene Exposition eine zweite thematische Gestalt „den Rang eines Nebenthemas“ erhält.¹

Dieser Begriff von Doppelfuge ist nicht identisch mit dem, den die Musiktheorie der Bachzeit hatte. Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson, zwei Autoren der Bach-Generation, beschreiben als Doppelfuge nicht eine Form, sondern die kontrapunktische Technik, die die Kombination von zwei oder mehr Themen ermöglicht. Nach Walther ist von einer „Fuga doppia“ oder „Doppelfuge“ dann zu sprechen, „wenn zwey, drey bis vier *themata* mit einander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren lassen, so, daß jedes bald oben, in der Mitte, und unten zu stehen kommt, und doch allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird“² – womit im Grunde genommen der doppelte Kontrapunkt beschrieben wird. Ähnlich heißt es bei Mattheson: „Wo sich bey einer solchen Fuge die Stimmen verwechseln lassen, das heißt alsdenn eine *Doppel-Fuge*. Es gibt ihrer zwey Gattungen: deren erste nur mit einem Themate, die andre hergegen mit mehren versehen ist.“³ So kann Mattheson auch von „Doppelfugen, mit dreien Subjecten“⁴ sprechen, wo wir nach modernem Sprachgebrauch den Ausdruck „Tripelfuge“ erwarten würden. Nicht die Zahl der Themen und der Formteile ist entscheidend, sondern die Vertauschbarkeit der Stimmen. Das Form-Kriterium wird erst später für Marburg wichtig (worüber noch zu sprechen sein wird).

Bach hat sich mit der Doppelfuge als dreiteiliger Form schon relativ früh auseinandergesetzt. Bereits in der Orgelfuge c-Moll BWV 574, in der, wie es im Titel der Abschrift von Bachs Ohrdruffer Bruder Johann Christoph im „Andreas-Bach-Buch“ heißt, ein „Thema Legrenzianum“ zusammen mit einem „subjectum“, also einem zweiten Thema⁵, verarbeitet ist, steht die Form mit aller Deutlichkeit da.

¹ E. Platen, Artikel *Fuge*, MGG², Sachteil, Bd. 3, Sp. 934f.

² WaltherL., S. 266.

³ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel etc. 1954 (Documenta musicologica. I/5.), S. 427.

⁴ Ebenda, S. 441.

⁵ Der Terminus „subjectum“ ist hier offenbar Bezeichnungsfragment von „contrasubjectum“. In gleicher Bedeutung erscheint er in der „Möllerschen Handschrift“, ebenfalls von Johann Christoph Bachs Hand, in der Überschrift der Fantasia BWV 917; dort wird auf die Tatsache, daß dem fugierten Satz drei thematische Gestalten zugrunde liegen, mit dem Hinweis „duobus subjectis“ hingewiesen.

Beispiel 1 gibt eine Übersicht über die Einführung der Themen und ihrer Kombination sowie die formalen Nahtstellen:⁶

Beispiel 1
Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach | cum subjecto (BWV 574b)

Die Durchführung des ersten Themas endet in T. 36/37 mit einer Kadenz auf der V. Stufe, auf die sofort die Exposition des „Subjectum“ folgt. Dessen Durchführung schließt mit einer Kadenz auf der I. Stufe in T. 70 und wird in ähnlich enger Verbindung wie bei der vorigen Nahtstelle von der Kombination beider Soggetti abgelöst, die insgesamt siebenmal zusammen erklingen, bevor das Stück nach norddeutscher Manier mit einem toccatischen Finalteil beendet wird (T. 105 ff.).

Die „Legrenzi“-Fuge ist nicht genau datierbar, dürfte aber kaum später als in Bachs frühen Weimarer Jahren entstanden sein.⁷ Leider ist im überlieferten Œuvre

⁶ Zugrundegelegt ist die im „Andreas-Bach-Buch“ und in der Walther-Abschrift P 805 überlieferte früheste Version BWV 574b (NBA IV/6, S. 88–94).

⁷ Zur Chronologie der Eintragungen im Andreas-Bach-Buch vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 41–50; R. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation, Cambridge/MA 1987.

von Giovanni Legrenzi ein Thema, das als Vorlage in Frage käme, nicht nachweisbar,⁸ so daß sich nicht sagen läßt, ob mit der thematischen Anregung auch eine solche zur Formbildung verbunden war. Sehr wahrscheinlich ist dies allerdings nicht, da der Titelzusatz „cum subjecto“ das zweite Thema eher als einen selbständigen Zusatz zum „Thema Legrenzianum“ erscheinen läßt.

Die c-Moll-Fuge BWV 574 gehört zu einer Gruppe von alleinstehenden (also nicht mit einem Präludium verbundenen) Orgelfugen, in denen Bach sich mit bestimmten Problemen der Fugenkomposition auseinandersetzt, denen man daher den Charakter von Studienfugen zuschreiben kann. Sie umfaßt außer BWV 574 noch die Fugen BWV 575, 578, und 579, die Canzona BWV 588 und das Allabreve 589. In den meisten dieser Werke knüpft Bach an bestimmte historische Vorbilder an: BWV 579 und 589 sind Fugen mit Doppelthemen, wie sie in italienischen Trio-sonaten oder auch in Orgelwerken von Buxtehude zu finden sind; BWV 575 überträgt den Manualiter-Typus der Canzonetta in die Pedaliter-Orgelmusik, und BWV 588 knüpft an die Variations-Canzona italienisch-süddeutscher Prägung an. Für die Doppelfuge BWV 574 wußte der Verfasser der vorliegenden Studie, als er die Werkgruppe 1999 beschrieb, kein historisches Vorbild zu benennen.⁹ Das soll im folgenden nachgeholt werden.

*

⁸ Zwar ist auf gewisse Ähnlichkeiten mit Themen aus Sonaten Legrenzis aufmerksam gemacht worden (D. Swale, *Bach's Fugue after Legrenzi*, MT 126, 1985, S. 687–689; R. Hill, *Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“*, BJ 1986, S. 105–107). Doch bedenkt man die Genauigkeit, mit der Bach in seinen Kompositionen die von Reinken, Albinoni oder Corelli entlehnten Themen bewahrt, so besagen vage thematische Anklänge wenig. Da das überlieferte Œuvre von Legrenzi nicht unübersehbar ist, besteht wenig Hoffnung, daß ein Werk von ihm nachgewiesen wird, das das Thema in der von Bach verwendeten Gestalt enthält. – Reinmar Emans hat kürzlich zu bedenken gegeben, daß Bach das „Thema Legrenzianum“ nicht unbedingt in einem Werk von Legrenzi vorgefunden haben muß, „Derartige Fugenkompositionen über ein Thema eines fremden Meisters wurden [...] gerne von den Bewerbern um eine Organistenstelle verlangt. Ihnen haftet zum Teil etwas Improvisatorisches an“. (R. Emans, *Bach und die italienische Musik*, in: *Der junge Bach*, Begleitbuch zur Ersten Thüringer Landesausstellung, Erfurt 2000, S. 364–376; Zit. S. 372). Sollte die c-Moll-Fuge aus einer Bewerbungs-Improvisation Bachs hervorgegangen sein – vielleicht 1707 in Mühlhausen oder 1708 in Weimar, wo er Gelegenheit hatte, „sich vor dem [...] Herzoge hören zu lassen“ (Nekrolog) –, so ließe sich damit auch der toccatische Schlußteil erklären. Er ist zur Abrundung der Form eigentlich nicht notwendig, konnte aber einem Probanden Gelegenheit geben, nicht nur seine Beherrschung der kontrapunktischen Formen, sondern auch seine organistische Virtuosität zu zeigen.

⁹ W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel und Stuttgart 1999, S. 632–643. – Ich beschloß den Abschnitt über BWV 574 damals mit der zweifelnden Frage: „Sollte der junge Bach mit seiner Legrenzi-Fuge die ‚echte Doppelfuge‘ [...] überhaupt erst geschaffen haben?“ (S. 634). – Daß auch andere ihre Schwierigkeiten mit diesem Problem hatten, zeigt ein 1990 in Rostock geführtes kurzes Zwiegespräch zwischen Robert Hill und Paul Walker im Anschluß an des letzteren Referat über die Geschichte des Kontrasubjekts (*Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Kolloquiumsbericht Rostock 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 68).

Friedrich Wilhelm Marpurg, der wohl als erster die verschiedenen Typen der Doppelfuge unter formalem Aspekt unterschieden hat, beschreibt zunächst den dreiteiligen Typus mit sukzessiver Einführung der Themen (Typus α) und danach den Typus, bei dem alle Themen am Anfang der Fuge eingeführt werden (Typus β). Dazu benennt er Beispiele aus der Fugenliteratur. Zum Alpha-Typus heißt es:

„Man arbeitet einen Hauptsatz, so wie bey der einfachen Fuge, eine Zeitlang durch, und schließt in einen zur Einführung des Gegensatzes bequemen Ton, welches insgemein der Hauptton ist. Dieser Gegensatz wird ebenfals wieder, so wie der vorige Hauptsatz, durch allerhand Wiederschläge und Tonarten eine Zeitlang durchgeföhret. Nachdem faßt man unvermutheter Weise alle beyden Sätze kurz nach einander, und arbeitet sie nach der schon gemachten Disposition, nach ihren verschiednen Verkehrungen und Versetzungen, und in allerhand Arten der Nachahmung, bis zum Schlusse durch. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom *Battiferri* und dem jüngern Herrn *Muffat* ausgearbeitet. So wie es nun mit einer Doppelfuge von zwey Sätzen gehalten wird: so wird es auch mit einer von drey oder mehrern Subjecten gehalten, indem man nemlich ein jedes besonders vorher durcharbeiten kann, bevor man sie verbunden nach einander hören läßt.“¹⁰

Von den beiden Komponisten, die Marpurg mit dem dreiteiligen Typus in Zusammenhang bringt, kommt Gottlieb Muffat aufgrund seines Geburtsjahres (1690) kaum als Vorbild für den jungen Bach in Frage. Anders verhält es sich mit Luigi Battiferri, dessen 12 *Ricercari* im Jahre 1669 in Bologna erschienen sind.¹¹

Battiferri's Opus beginnt mit drei *Ricercaren* über ein *Soggetto* (Nr. 1–3), von denen das mittlere von der Exposition an auch die Umkehrung verwendet; die *Ricercare* Nr. 4–6 bearbeiten zwei, Nr. 7–9 drei Themen, während die letzten drei Stücke vier, fünf und sechs Themen und jeweils die gleiche Anzahl von Stimmen haben.

Battiferri's drei *Ricercare* „con due soggetti“ sind dreiteilige Doppelfugen des Marpurgschen Typus α . Beispiel 2 zeigt – die Darstellung ist analog zu der von Beispiel 1 angelegt – die thematischen und formalen Umrisse des ersten Stückes dieser Gruppe, des *Ricercaro quarto*.

Beispiel 2

Luigi Battiferri, *Ricercaro quarto* - Con due soggetti

¹⁰ F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, Berlin 1753, S. 132f. – Marpurgs Untertypen β 2 und 3 (S. 133) würde man heute eher als Fugen mit beibehaltenem Kontrasubjekt ansprechen.

¹¹ *Ricercari a quattro, a cinque, e a sei, con 1 2 3 4 5 6 Soggetti Sonabili* [...] op. 3, Bologna: Giacomo Monti 1669. Neuausgabe, hrsg. von G. G. Butler, Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler 1981 (*Corpus of Early Keyboard Music*. 42.).

Das Ricercar steht im vorzeichenlosen G-Modus. Die Durchführung des ersten Soggetto mündet in T. 26/27 in eine Kadenz auf der IV. Stufe, an die sich unmittelbar, in den Finalakkord hineinklingend, die Exposition des zweiten Soggetto anschließt. Dessen Durchführung endet mit einer Kadenz auf der I. Stufe in T. 49/50 und wird von der Kombination beider Soggetti abgelöst, die in den folgenden 29 Brevis-Takten sehr kunstvoll in wechselnden Lagen-, Intervall- und Zeitverhältnissen miteinander verbunden werden.

Werfen wir noch einen Blick auf den formalen Kontext in Battiferri's Opus: Dem Marpurgschen „Alpha“-Typus gehören auch die ersten beiden der drei Ricercare „con tre soggetti“ zu (Nr. 7 und 8); sie führen die Themen sukzessiv ein und kombinieren sie dann (Schema A | B | C | A+B+C). Dagegen führt Ricercar 9 am Anfang sogleich alle drei Soggetti in drei Stimmen ein. Dem gleichen Prinzip folgen auch die letzten drei Ricercare, die ihre vier, fünf beziehungsweise sechs Themen sofort vorstellen.

Können die Ricercare Battiferri's als Vorbilder für Bachs „Legrenzi“-Fuge gedient haben? Friedrich Wilhelm Riedel hat darauf aufmerksam gemacht, daß Battiferri's Opus 3 von zwei Musikern des Bach-Kreises kopiert worden ist, nämlich von Wilhelm Friedemann Bach und Johann Philipp Kirnberger.¹² Man könnte, wie Riedel es im gleichen Zusammenhang vorschlägt, an den Dresdner Hofkirchen-Komponisten Jan Dismas Zelenka als Vermittler denken; denn dieser besaß das Opus 3 Battiferri's in einer vollständigen Abschrift, die er in seiner Wiener Zeit angelegt hatte.¹³ Da dieser Vermittlungsweg sich für Bach jedoch erst in seiner Leipziger Zeit eröffnen konnte, wäre damit nichts zu gewinnen für die Frage nach Vorbildern für die „Legrenzi“-Fuge.

¹² F. W. Riedel, *Johann Sebastian Bachs ‚Kunst der Fuge‘ und die Fugenbücher der italienischen und österreichischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Von Isaac bis Bach – Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte (Fs. Martin Just zum 60. Geburtstag), hrsg. von F. Heidlberger, W. Osthoff und R. Wiesend, Kassel etc. 1991, S. 328.

¹³ Beschrieben bei W. Horn und Th. Kohlhasse, *Zelenka-Dokumentation*, Bd. 1, Wiesbaden 1989, S. 86.

Dagegen gibt es eine andere Beziehung zwischen Wien und Thüringen, die uns in die Nähe des jungen Bach bringt. Sie führt über Johann Pachelbel, der bei seinem Wien-Aufenthalt in den Jahren 1673 bis 1677 mit Battiferri's Opus von 1669 sehr wohl – vielleicht durch Vermittlung von Johann Kaspar Kerll – hätte bekannt werden können. Und von ihm hätte es wiederum sein Schüler Johann Christoph Bach erhalten können, Johann Sebastian Bachs Ohrdruffer Bruder.

Als Anregung für Bachs frühe Doppelfuge könnten daneben aber auch Werke von Pachelbel selbst gedient haben. Unter dessen Magnificat-Fugen¹⁴ finden sich nämlich drei Stücke, die ebenfalls die Form A | B | A+B haben und die Bach über seinen Bruder leicht hätte kennenlernen können. Eine Darstellung der Themen, Themenkombinationen und Nahtstellen der Magnificat-Fuge im VIII. Modus ergibt folgendes Bild:

Beispiel 3

Johann Pachelbel, Magnificat-Fuge (DTÖ VIII/8)

The image displays a musical score for Johann Pachelbel's Magnificat-Fuge in D major, BWV 1008. The score is presented in a grand staff format (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into several systems, each showing a specific measure or range of measures:

- Measure 1:** Shows the beginning of the piece with a circled '1' in the treble clef.
- Measure 38:** Shows a measure with a circled '38' in the treble clef.
- Measure 40:** Shows a measure with a circled '40' in the treble clef.
- Measure 42b:** Shows a measure with a circled '42b' in the treble clef.
- Measure 64:** Shows a measure with a circled '64' in the treble clef.
- Measure 66:** Shows a measure with a circled '66' in the treble clef.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, illustrating the structure and themes of the fugue.

¹⁴ Ausgabe von H. Botstiber und M. Seiffert als Bd. VIII/2 der DTÖ, 1901. Die in Beispiel 3 zitierte Fuge steht auf S. 93–95.

Von den Doppelfugen Battiferri unterscheidet sich dieses Stück, ebenso wie auch die anderen beiden „Doppelfugen“ Pachelbels (nach der Numerierung in DTÖ: I/12 und VI/1) dadurch, daß die drei Teile zwar thematisch aufeinander bezogen sind, aber nicht ineinander übergehen, sondern wie drei Sätze eines Zyklus nebeneinanderstehen.

*

Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob Bach die Doppelfugen von Battiferri und/oder Pachelbel gekannt hat, und ebensowenig, ob ihm nicht andere Kompositionen aus dem späten 17. Jahrhundert vorlagen, die von ähnlicher Faktur waren. Trotzdem erhalten wir aus den Kompositionen von Battiferri und Pachelbel eine Vorstellung davon, welche Probleme der Doppelfuge Bach anhand von älteren Kompositionen dieses Typus studieren konnte. Zwei solcher Probleme lassen sich benennen.

Das erste betrifft das Verhältnis der beiden Themen zueinander. Marpurg nennt unter den Bedingungen, denen das Themenpaar einer Doppelfuge genügen soll, daß „die Sätze [Themen] in Ansehung der Geltung der Noten sowohl als der Wendung des Gesanges von einander unterschieden seyn müssen, damit das Ohr die Bewegung des einen gegen den andern desto lebhafter empfinde“.¹⁵ Außerdem sollten die thematischen Sätze „nach den Regeln des doppelten Contrapuncts zusammengesetzt werden, damit sie bald auf diese bald auf jene Art unter sich verkehret werden können“.¹⁶ Die praktischen Beispiele zeigen allerdings, daß beide Forderungen nicht ganz leicht miteinander zu verbinden sind. Die beiden Themen des Ricercars von Battiferri lassen verschiedene Arten der kontrapunktischen Kombination zu, was aber auf Kosten ihres Eigenprofils geht, für das vor allem der Beginn des zweiten Themas mit zwei Viertelnoten sorgen soll. Pachelbel hat die zwei Themen rhythmisch unterschiedlich gestaltet (im ersten sind Achtel, im zweiten Sechzehntel vorherrschend), doch sind sie einander strukturell durch die gleichlaufenden Halbtaktsequenzen sehr ähnlich. Bach versucht, dem „Subjectum“ sowohl strukturell als auch rhythmisch Eigenständigkeit gegenüber dem „Thema“ zu geben. Während das „Thema“ als zweimaliges Auftreten eines eintaktigen Motivs beginnt, überbrückt das „Subjectum“ diese Zäsur; und in rhythmischer Hinsicht setzt es dem vorwiegend in Vierteln und Achteln verlaufenden Thema seine Sechzehntelbewegung entgegen. Die Schwierigkeit, eine Doppelfuge auf zwei rhythmisch bewegten Gestalten aufzubauen, zeigt sich später, wenn beim Hinzutreten von unthematischen Stimmen eine gewisse rhythmische „Überfüllung“ eintritt.

Das zweite Problem ist das der Form. Da die Fuge von ihrer Grundidee her eine monothematische und einheitlich ablaufende Form ist, stellt sich das Problem, wie die Einheitlichkeit gewahrt werden kann, wenn das Hauptthema durch die Exposition einer zweiten thematischen Gestalt zeitweilig verdrängt wird. Pachelbel ist gegenüber dieser Frage gänzlich unempfindlich. Sein Doppelfugen-Typus ist mit der Trennung der Fuge in drei Sätze verbunden. Ein Hörer seiner Fuge muß von T. 40 an glauben, daß er ein neues Stück hört, das mit dem ersten nichts zu tun hat. Erst wenn von T. 66 an wiederum ein neues Stück beginnt, läßt sich – voraus-

¹⁵ Marpurg, a. a. O., S. 131.

¹⁶ Ebenda, S. 132.

gesetzt, man hat sich die Themen eingepägt – erkennen, daß die Dreiergruppe zusammgehört. Battiferri wahrt die Einheit des Fugensatzes, indem er den ersten Teil nicht auf der Finalis, sondern auf einer Nebenstufe enden läßt und den ersten Einsatz des zweiten Themas in den liegenden Schlußklang hineinkomponiert. Bachs Lösung liegt in der Mitte: Er läßt seinen ersten Teil auf der V. Stufe enden, muß jedoch wegen des Tones as' im Subjectum auf eine Überlagerung des Endes von Teil 1 mit dem Anfang von Teil 2 verzichten. Noch stärker ist der Eintritt der Themenkombination in T. 70 vom vorhergehenden Ablauf abgesetzt. Der Unterschied gegenüber dem Pachelbelschen Verfahren ist gering: Man braucht sich nur den schließenden c-Moll-Akkord auf eine Halbenote ausgedehnt und den Neueinsatz in den nächsten Takt verschoben zu denken, so hat man eine deutliche Grenze zwischen den Teilen. Ihr Zusammenhang ist eher durch ein äußeres Aneinanderderrücken entstanden als durch eine innere Verbindung.

*

Da hier keine Geschichte der Bachschen Doppelfuge zu schreiben ist, besteht keine Veranlassung, den Verfeinerungen nachzugehen, die die Form der mehrthemigen Fuge in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* und seiner *Kunst der Fuge* erfahren hat. Dagegen scheint es sinnvoll, von einer späteren Orgelfuge Bachs her einen vergleichenden Rückblick auf BWV 574 zu werfen. Wir ziehen dazu die Fuge in F-Dur BWV 540/2 heran, die wohl aus Bachs Leipziger Zeit stammt und (sicherlich von Bach) mit der Toccata F-Dur, einem Werk Weimarer Ursprungs, zu einem zweisätzigen Werk zusammengestellt wurde. Ein Blick auf die Verlaufsskizze, die wieder in der gleichen Weise angelegt ist (Beispiel 4), zeigt, wie hier die drei Teile dicht miteinander verflochten sind.

Beispiel 4

Johann Sebastian Bach, Fuge F-Dur für Orgel (BWV 540/2)

The musical score for Example 4 is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-7) shows the first part (marked with a circled 1) and the second part. The second system (measures 8-13) shows the first part and the second part (marked with a circled 2). The third system (measures 14-17) shows the first part and the second part. The score is a sketch, with some notes and rests indicated by horizontal lines.

Das erste Thema verläuft, wie viele Anfangsthemen von mehrthemigen Fugen Bachs, durchweg in „weißen“ Noten und erleichtert es damit dem Ohr, den Unterschied der rhythmischen Bewegung beider Themen entsprechend Marpurgs Forderung „desto lebhafter zu empfinden“. Das zweite, vorwiegend in Vierteln und Achteln verlaufende Thema wird, wenn es in T. 70 einsetzt, von einer zweiten Stimme begleitet, so daß zwar ein Neuanfang bemerkt werden kann, gleichzeitig aber eine dichte Verbindung zum Vorangehenden hergestellt ist. Während des ganzen zweiten Teils pausiert die Pedaliter-Baßstimme. Damit ist die Satzdicke auf Dreistimmigkeit reduziert, und es wird deutlich empfunden, daß ein weiterer Teil folgen muß, der wieder die volle Stimmenzahl und den Pedaliter-Klang hat. Dem Beginn des 3. Teils geht keine Zäsur voran; er erfolgt vielmehr inmitten des Flusses des Manualiter-Abschnitts. Der Wiedereinsatz des ersten Themas in T. 128 ist in einer Mittelstimme verborgen und wird als solcher erst im Verlauf des Themenvortrages wahrgenommen. Erst in T. 134 beginnt die Folge von sechs Kombinationseinsätzen, die ihren Höhepunkt am Schluß findet, wenn die beiden Außenstimmen die Themen in den äußersten Lagen vortragen.

Der Vergleich zeigt zweierlei: Erstens hat sich Bach in der F-Dur-Fuge weit entfernt von dem früheren Werk, in dem die Teile mehr koordiniert als integriert sind; und insofern impliziert das spätere Werk gewiß eine selbstkritische Haltung gegenüber dem früheren. Zweitens aber hat sich der Grundtypus der Legrenzi-Fuge als ungemein ausbaufähig erwiesen.¹⁷ Werke wie die Fugen BWV 552/2 und 904/2

¹⁷ Dagegen spielt der Beginn einer Fuge mit einem Doppelthema später in selbständigen Fugen Bachs keine Rolle mehr, sondern tritt nur noch in fugierten Partien innerhalb von Präludien auf (BWV 546/1, 552/1, 851/1).

und die mehrthemigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge stammen letzten Endes von der „Legrenzi“-Fuge ab.

Vielleicht war dies auch der Grund dafür, daß die „Legrenzi“-Fuge für Bach einen Platz innerhalb seines Orgel-Œuvres behielt. Die Quellen¹⁸ deuten darauf hin, daß er sein Manuskript in revidierter Gestalt (BWV 574) für Abschriften zur Verfügung gestellt hat. Dabei hat Bach auch den toccatischen Anhang beibehalten, der ihm vielleicht aus sozusagen ‚historischen‘ Gründen zum Werk zu gehören schien.¹⁹

Bach hat den Typus der „echten“ Doppelfuge nicht eigentlich geschaffen. Aber im Vergleich zu Battiferri, in dessen Ricercar-Opus dieser Typus einer unter anderen ist, und zu Pachelbel, in dessen 95 Magnificat-Fugen die drei Doppelfugen eine marginale Position einnehmen, bedeutete die Doppelfuge für Bach etwas Prinzipielles: ein Formmodell, das Werkabläufe von besonderem Reichtum und Tief-sinn erlaubte und dem er bis in seine späteste (und allerspätteste) Zeit immer neue Lösungen abgewann.

Werner Breig (Erlangen)

¹⁸ Vgl. D. Kilians Kritischen Bericht zu NBA IV/5-6, S. 500ff.

¹⁹ Siehe Fußnote 8. Die als BWV 574a bezeichnete Fassung, die den toccatischen Schlußteil nicht enthält, dürfte wohl nicht auf Bach selbst zurückgehen; siehe dazu J. A. Brockaw II, *Did Bach Compose the Fugue on a Theme by Legrenzi, BWV 574a?*, in: *Bach Perspectives I*, hrsg. von R. Stinson, Lincoln/NE und London 1995, S. 163–180.