

Bachs konzertante Fugen

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

I.

Am Begriff der konzertanten Fuge haftet der Schein von Widersprüchlichkeit. Schering¹ (S. 35) nannte Konzertpraxis und Fugentechnik „zwei sich ausschließende Faktoren“, Krüger sprach (II, S. 43) von „zwei Kulturen der Musik“. Da die Gliederung der Fuge in Durchführungen und Zwischenspiele und die Konzertpraxis (der Solo-Tutti-Wechsel) sich äußerlich nicht ausschließen, kann das Unbehagen am Begriff der konzertanten Fuge nur in der Meinung begründet sein, daß einerseits die Übertragung der Konzertpraxis auf Fugen den „ununterbrochenen Gang der Musik“ (Halm I, S. 9) hemmt und den Fugencharakter verfälscht und daß andererseits die Fugierung eines Konzertritorneils dem Konzertbegriff zuwiderläuft. Schering (S. 134–135) sah allerdings auch in der Umwandlung der Konzertform Vivaldis durch Bach eine Entfremdung vom Konzertbegriff², und es ist denkbar, daß eine veränderte Beurteilung der Konzertform Bachs auch eine Revision der Vorstellungen über die konzertanten Fugen und über die Beziehungen zwischen Konzert und Fuge zur Folge hat.

Der Gegenstand der folgenden Untersuchung sind Bachs Orchesterfugen. Doch ist die Existenz konzertanter Fugen für Klavier und Orgel – vgl. die Fugen in *D*-Dur und *Cis*-Dur aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, das Präludium der 5. Englischen Suite (*e*-Moll), die *C*-Dur-Orgelfuge BWV 564, die Schlußsätze der Orgeltriosonaten II (*c*-Moll) und V (*C*-Dur) – für die Bestimmung des Begriffs konzertante Fuge nicht gleichgültig. Der Begriff setzt einerseits die Durchführung eines Themas als Dux und Comes in realstimmigem Tonsatz voraus³, andererseits einen wirklichen oder imaginären

¹ Mehrfach zitierte Literatur:

H. Besseler, Bach als Wegbereiter (AfMw XII, S. 1–39)

H. Engel, Das Instrumentalkonzert, 1932

R. Gerber, Bachs Brandenburgische Konzerte, 1951

F. Giegling, Giuseppe Torelli, 1949

A. Halm, (I) Von zwei Kulturen der Musik, 3. Aufs. 1947

A. Halm, (II) Von Grenzen und Ländern der Musik, 1916

W. Krüger, (I) Das Concerto grosso in Deutschland, 1932

W. Krüger, (II) Das Concerto grosso J. S. Bachs (BJ 1932, S. 1–50)

M. Pincherle, Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, 1948

E. Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, 1951

A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, 2. Aufl. 1927

R. Stephan, Die Wandlung der Konzertform bei Bach (MfVI, S. 127–43)

² Schering setzt die Etymologie Concerto = Wettstreit voraus (M. Praetorius, Syntagma musicum III, S. 18f.). F. Giegling (S. 9–14) wandte ein, der Begriff Konzert sei „seit Praetorius lange Zeit mißdeutet und mißverstanden“ worden und bedeute „Übereinstimmung, Ensemble“ usw. Aber schon vor Praetorius bemerkte Ercole Bottrigari 1594 in seinem Dialog „Il Desiderio“ (S. 8f.): „Se voi verrete a cercare quello; che vuol significare concerto, troverete... che... concerto significa contentione (= Streit) o contrasto“ (A. Einstein, The Italian Madrigal, 1949, Bd. II, S. 821). Wie die strittige Stelle bei Praetorius im 17. Jahrhundert verstanden wurde, zeigt eine bisher übersehene Erklärung des Konzertbegriffs von Andreas Herbst (Musica practica, 1642, S. 54): „Concerto, ist erstlich in genere so viel als ein jegliche Motetta, oder Symphonia. 2. In specie aber heist es so viel als Concertatio, wenn gleichsam die Stimmen mit einander certieren.“ Scherings Auffassung ist also nicht falsch, sondern nur einseitig.

³ Die Wiederholung eines Ritornell-Vordersatzes wurde in manchen Konzerten nach dem Dux-Comes-Schema modifiziert, z. B. im ersten Satz aus Vivaldis op. 7 II, 5, im ersten Satz eines *d*-Moll-Konzerts