

BACH-VEREIN

---

DRESDNER PHILHARMONIE

---

Kreuzkirche Dresden

---

am Sonnabend, den 27. Oktober 1928

Beginn 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr / Ende gegen 10 Uhr

# „Die Kunst der Fuge“

Das letzte Werk Johann Sebastian Bachs



Geboren 21. März 1685 zu Eisenach

---

Gestorben 28. Juli 1750 zu Leipzig



DIRIGENT:

---

Professor Otto Richter

AUSFÜHRENDE:

---

Die verstärkte Dresdner Philharmonie  
Geheimrat Prof. Richard Buchmayer:  
Cembalo I

Dr. Arthur Chitz: Cembalo II

Helmut Walcha, Leipzig: Orgel

Das Streichquartett der Dresdner Philharmonie:

Simon Goldberg

Joseph Lasek

Herbert Konnefeld

Enrico Mainardi

Die Mitglieder der Dresdner Philharmonie:

Kurt Figlerowicz: Flöte

Willy Meier: Oboe

Paul Christann: Englisch Horn

Heinrich Arnold: Fagott

Adolf Fehre: Fagott

Im Schlußchoral: Knabenstimmen des  
Kreuzchors

Aus raumakustischen Gründen finden an Stelle der Cembali  
2 Konzertflügel (Julius Blüthner, Prager Str. 12) Verwendung

---



# Joh. Seb. Bach: Die Kunst der Fuge

In der Neuordnung und Instrumentierung  
von Wolfgang Graeser (†)

## Erstaufführung für Dresden

(Aufführung am 26. Juni 1927  
unter Karl Straube in Leipzig.)  
177 Jahre nach Bachs Tode.

### Erster Teil:

Contrapunctus I für Solostreicher  
Contrapunctus II „ „  
Contrapunctus III „ „  
Contrapunctus IV „ „

---

Contrapunctus V für Streichorchester  
Contrapunctus VI a 4, in stile francese, für  
Streichorchester und Cembali  
Contrapunctus VII a 4 per Augmentationem et  
Diminutionem für Streichorchester

---

Contrapunctus VIII a 3, für Streichorchester, Trom-  
peten, Posaunen und Orgel  
Contrapunctus IX a 4 alla Duodecima, für Oboen,  
Oboi da caccia und Fagotte  
Contrapunctus X a 4 alla Decima, für Streich-  
orchester, Flöten, Oboen und Fagotte  
Contrapunctus XI a 4, für Streichorchester, Flöten,  
Oboi da caccia, Fagotte, Trompeten, Posaunen  
und Orgel

---

Zweiter Teil:

Contrapunctus XII Canon alla Ottava, für Cembalo

Contrapunctus XIII Canon alla Duodecima in  
Contrapunto alla Quinta, für Cembalo

Contrapunctus XIV Canon alla Decima, Contra-  
punto alla Terza, für Orgel

Contrapunctus XV Canon per Augmentationem  
in Contrario motu, für Orgel

---

Contrapunctus XVI a 3, für flöte, Oboi da caccia  
und fagott

a) rectus, b) inversus

Contrapunctus XVII für zwei Cembali

a) rectus, b) inversus

Contrapunctus XVIII für Streichorchester und Orgel

a) rectus, b) inversus

---

Contrapunctus XIX Fuga a 4 soggetti, für Streich-  
orchester, Holzbläser, Trompeten, Posaunen u. Orgel

---

Orgelchoral:

„Vor deinen Thron tret ich hiermit“

---

# Bachs „Kunst der Fuge“

Von Dr. Alfred Heuß

In einem einzig großen Sinn wird Bachs „Kunst der Fuge“ den an und für sich sehr oft gebrachten Beweis liefern, daß ein Kunstwerk nur dann lebendig werden kann, wenn es sich seelisch zu erschließen vermag, während es zur Leblosigkeit oder doch einem Scheindasein verurteilt ist, so es nur von Fachleuten seiner Kunst wegen gekannt und angestaunt wird. Seit über 175 Jahren liegt dieses letzte und in gewissem Sinne größte Werk Bachs in seelischer Beziehung so gut wie unerkannt da, unsere Zeit schickt sich aber an, den Bann, der über dieser gigantischen Schöpfung liegt, zu brechen, und es wird nun eben darauf ankommen, ob dies auch wirklich gelingt. Dieses den Bann-Brechen besteht zunächst in einer ahnungsvollen Erkenntnis breiterer Kreise, daß Bach auch dieses Werk nicht geschrieben hat, um alle möglichen Arten der Fuge praktisch vorzuführen — das tut es selbstverständlich auch —, sondern aus innerstem künstlerischem Bedürfnis, so daß es sich also auch hier um eine seelisch-geistige Schöpfung handelt so gut wie etwa beim „Wohltemperierten Klavier“ oder der „Klavierübung“. Diese Erkenntnis ist, wie die bisherige Geschichte der Kunst der Fuge zeigte, in diesem Falle schwieriger, weil Bach sich durchgängig strenger Kontrapunktischer Formen bediente, dies aber aus keinem anderen Grunde als dem, diesem seinem letzten und größten Instrumentalwerk die denkbar einheitlichste, konzentrierteste und rein musikalisch gefestigste Form zu geben. Keineswegs steht auch fest, ob Bach wirklich den Titel „Kunst der Fuge“ gewählt hat. Verstehen wir ihn aber als die „Kunst“, in Formen der Fuge alles, auch das Letzte, in höchster Vollendung, sagen zu können, so ist er gut. So kommt es denn darauf an, ob es uns endlich gelingt, wenigstens ahnend zu verstehen, was Bach uns in diesen Formen mitteilt. Die starr erscheinenden Formen müssen lebendig werden, und da in unserer Zeit eine erneute Beschäftigung mit dem Wesen des Kontrapunktes eingesetzt hat, so ist Hoffnung vorhanden, daß es endlich gelingt, die „Kunst der Fuge“ als ein ausgesprochenes und zwar von gewaltigstem inneren Leben beseeltes Kunstwerk zu erfassen.

Die Entstehung der „Kunst der Fuge“ hängt mit der des „Musikalischen Opfers“ von 1747 zusammen, jenem Werk, das Bach nach seinem Besuch in Berlin bei Friedrich II. über dessen ihm zur Improvisation gegebenem Thema in Leipzig schrieb und dem König widmete. Auch dieses Werk ist zur Hauptsache wenigstens, eine Sammlung von Kontrapunktischen Formen über ein einziges, eben das königliche Thema, das nun sowohl rein musikalisch wie seelisch auf das der „Kunst der Fuge“ zugrunde gelegte gewirkt hat, seelisch in der großartigen, bei Bach aber völlig objektivierten Melancholie. Als Erstes muß sich auch der Hörer mit diesem, lediglich aus zwölf Tönen bestehenden Thema völlig vertraut machen, und zwar auch in der sogenannten Umkehrung. Diese Fassung des Themas gebraucht Bach ge-

nau so häufig wie die andere; sie muß also ebenfalls dem Hörer in Fleisch und Blut übergehen. Das aus zwei Hälften bestehende Thema ist auch derart wunderbar gebildet, daß die beiden Fassungen, die normale wie ihre Spiegelung oder Umkehrung, zusammen gespielt werden können, von welcher Eigenart Bach gelegentlich Gebrauch macht. Hier also das Thema in seinen beiden Gestalten:



Bach geht aber noch weiter, indem er das Thema mannigfach variiert und Variations-Themen seinen Fugen zugrunde legt, z. B. für Fuge 11 das nachstehende:



nung gebracht, und unbedingt zeigt das Werk nunmehr auch in diesem Teil geschlossensten Aufbau, wenn es auch wohl keinem Zweifel unterliegt, daß hierüber die Diskussion noch nicht abgeschlossen ist; diese hat denn auch unterdessen eingesetzt. Vgl. den Aufsatz von H. Rietsch: „Zur Kunst der Fuge“ von J. S. Bach im 23. Jahrgang des Bach-Jahrbuches und H. Th. David im Jahrbuch 1927 der Musikbibliothek Peters. Die von Bach selbst geordneten Fugen machen indessen nicht nur der Zahl und Ausdehnung nach, sondern — mit Ausnahme vor allem der Schlußfuge — auch inhaltlich den Hauptteil des Werkes aus, wie man denn meiner Ansicht nach dieser Frage übertriebene Bedeutung zumißt.

Der Umstand, daß Bach dem in partiturmäßiger Anordnung gestochenen Werk — mit einer Ausnahme — keine Bemerkungen beigab, von welchen Instrumenten er die einzelnen Sätze gespielt haben will, hat viel zu der Ansicht beigetragen, daß es sich um ein abstraktes Werk zu theoretischen Zwecken handle. Die Annahme einer abstrakten, dabei künstlerisch wertvollen Musik gründet sich auch nicht zum wenigsten auf dieses Werk, d. h. die obige Annahme. Läßt es sich nun zum größten Teil spieltechnisch sehr wohl auf Klavier oder Orgel — an diese Instrumente denkt man zunächst — ausführen, so unterliegt es denn doch keinem Zweifel, daß das ungeheuerere polyphone Leben vieler Stücke sich klanglich nur dann erschließt, wenn jede Stimme auch wirklich belebt werden kann, abgesehen davon, daß ein Werk von diesen gewaltigen Ausmaßen zum Tod verurteilt ist, wenn es als Ganzes lediglich von Orgel oder Klavier zum Vortrag käme, was da und dort zudem unmöglich wäre. Graeser hat nun den kühnen Gedanken gefaßt und ihn auch ausgeführt, das Werk, um es klanglich erstehen lassen zu können, von Streich- und Blasinstrumenten spielen zu lassen, natürlich mit Ausnahme jener zweistimmigen Stücke, für die sich Tasteninstrumente am besten eignen und bei einem derselben auch vorgeschrieben sind. Auch nicht eine Note wird, was zu bemerken immerhin nicht überflüssig ist, von Graeser hinzugefügt. Auch die unvollendete Schlußfuge wird genau dort abgebrochen, wo Krankheit und bald eintretender Tod dem Meister die Feder entwand, und der ergreifende Augenblick, in dem dies geschah, wird dem Hörer durch die Aufführung auch klar bewußt werden. Es tritt Stille ein und dann, nach längeren Augenblicken, erklingt auf der Orgel das Choralvorspiel „Vor deinen Thron“, jenes kleine, überirdische Werk, das der erblindete Meister in den letzten Tagen diktierte und das auch in der Originalausgabe die „Kunst der Fuge“ abschließt.

Wie man sich also auch zu Graesers „Bearbeitung“ stellen mag, der Hörer sei sich bewußt, daß er nicht eine Note hört, die nicht von Bach stammt. Wohl aber wird der sicherlich kühne Versuch unternommen, das in seiner Art großartigste Instrumentalwerk der ganzen Tonkunst in einer Weise zu klanglichem Leben zu erwecken, durch die es endlich der Welt geschenkt werden kann. Welches künstlerische Ereignis diese Erstaufführungen bedeuten können, mag jeder selbst ermessen. Nun aber zum Werke selbst.

„Die Kunst der Fuge“ besteht aus neunzehn Fugen, bzw. Kanonfugen, die — es sei Graesers Einteilung gefolgt — aus sechs Teilen bestehen. Als erster gehören die vier ersten, einfachen Fugen zusammen, denen lediglich das Hauptthema zugrunde liegt, und zwar bei den zwei ersten in der originalen Form, bei den zwei weiteren in der Umkehrung. Den zweiten Teil bilden drei Gegenfugen, d. h. solche, in denen das Thema in beiden Formen, sowie in Verkürzung wie Verlängerung verwendet wird. Der dritte, zugleich den ersten Hauptteil abschließende Teil, weist vier Fugen auf, und zwar eine Tripel- und zwei Doppelfugen, ferner eine weitere Tripel-, bzw. Quadrupelfuge. Das sind im ganzen elf Fugen, die auch inhaltlich — von der letzten, unvollendeten Fuge abgesehen — den Hauptteil des Werkes ausmachen.

Der vierte, aus vier Stücken bestehende Teil führt mit seinen vier kanonischen Fugen in eine andere Welt. Dann folgen als fünfter Teil drei Spiegelfugen, d. h. solche, in denen die gleiche Fuge auch in der Umkehrung gespielt werden kann. Der letzte, sechste Teil ist dann die unvollendete Schlußfuge mit vier Themen. Nur zwei Teile dieser riesigsten aller Fugen sind beendet, der dritte bricht nach 43 Takten ab und dürfte kaum bis zur Hälfte beendet sein, der vierte und letzte Teil fehlt aber vollständig.

Alle diese Einzelwerke stehen nicht nur in der gleichen Tonart, nämlich in *d*moll, sondern weisen auch das gleiche Thema auf, zu denen in den Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen weitere Themen treten. Weiterhin aber stehen die Fugen immer wieder motivisch miteinander in Verbindung und zwar auf die mannigfaltigste Art. Einesteils werden Motive gewonnen durch Variierung des Hauptthemas, wodurch eine Menge Material herbeigeschafft wird, andererseits dadurch, daß Bach — und hier weist er ganz in die Zukunft der Musikentwicklung — einzelne Motive gewissermaßen analytisch herausgreift und sie einzeln in den Vordergrund stellt. Weiterhin öffnen die Kontrapunkte zu dem Thema sowie die Zwischenspiele, in denen sich die musikalische Phantasie so weit frei ergehen kann, immer wieder neue Quellen der Erfindung. Am stärksten wird diese in Anspruch genommen für die Bildung neuer Themen für die Doppel- und Tripelfugen, wobei Bach auf zweifache Weise vorgeht. Das neue Thema ist entweder eine, allerdings auf den ersten Blick nicht erkennbare Variation der Hauptthemas, oder aber auch völlig frei erfunden, wenn sich auch immer wieder ergibt, daß ein derartiges Thema mit dem Hauptthema verbunden werden kann. Etwas vom Zufall Diktiertes gibt es im ganzen Werke nicht, je mehr man sich auch mit ihm beschäftigt, um so mehr Zusammenhänge lernt man erkennen. Wir werden auch Jahrzehnte brauchen, um uns in den ganzen Organismus als in etwas wie von Natur Gegebenes einzuleben.

Es sei nun hier der Versuch gemacht, die Hörer in der den meisten von ihnen gänzlich unbekanntem Welt dieses riesigen Werkes einigermaßen hei-

misch zu machen. Das wichtigste musikalische Vorbereitungsmittel muß der Verfasser allerdings schuldig bleiben, eine Einführung in die Formenwelt der Einzelwerke. Und zwar deshalb, weil sie nur für den in Betracht kommt, der das Werk in der Partitur vor sich liegen hat und es studiert, weiterhin aber deshalb, weil diese Arbeit — die, nochmals gesagt, nur vorbereitender Natur sein kann — sowohl von Hugo Riemann in einer größeren Schrift (bei Max Hesse) wie von W. Graeser (im Bachjahrbuch 1924) besorgt worden ist. Zur Erfüllung der inneren Formenwelt aber schicken wir uns alle erst an; nur dann wird aber dieses Streben von Erfolg begleitet sein, wenn es uns geglückt ist, uns seelisch in dem Werk einigermaßen zu beheimaten. Hierzu Fingerzeige zu geben, sehen diese Ausführungen ihren eigentlichen Zweck, und wem dennoch Zweifel kommen, ob er begreifen werden könne, woran 175 Jahre vorbeigehen mußten, dem kann zur Beruhigung immerhin gesagt werden, daß durch eine Aufführung, bei der jede einzelne Nummer ihre besondere instrumentale, im Dienste des inneren Aufbaus stehende Beleuchtung erfährt und auch sonst im Vortrag ihre bestimmte Deutung erfahren hat, das Verständnis ungeahnt erleichtert wird. Manchen Zuhörern dürfte es sogar verwunderlich erscheinen, daß das Werk, da es sich ja gar nicht so schwer erschließe, so lange unbekannt geblieben sei. Nun, auch da schiebt sich, wie bereits bemerkt, ein Niegel ohne weiteres vor. Zum letzten Verständnis des Werkes, das immer in irgendeiner Art produktiver Natur sein wird, gehört viel, vor allem auch, daß wir es auch wirklich mit den Ohren eines wirklichen Polyphonikers zu hören vermögen. Als rein kontrapunktisches Werk wird es aber für breitere Kreise nie wirklich in Frage kommen, und schließen diese starren, harten Formen, die sich aber tatsächlich allmählich erweichen, nicht ein gewaltiges innerstes Leben ein, so brauchte der Versuch, die „Kunst der Fuge“ an die Öffentlichkeit zu bringen, auch gar nicht erst gewagt zu werden. Und so sei denn eben der Versuch gemacht, durch vorbereitende Worte den Blick in das Innenleben jedes einzelnen Stückes zu erleichtern, ein Versuch, über dessen Schwierigkeit sich niemand klarer ist als der Verfasser dieser Zeilen.

Zunächst noch einige allgemeine Bemerkungen über den Zusammenhang der Stücke. Bach läßt entweder einander gegensätzliche Stücke sich folgen, offenbar zu dem Zweck, um mit etwas gegensätzlich Neuem ein neues Gebiet zu erschließen. Kommt es einem doch so vor, als wollte Bach in diesem Werk auch eine Art Kompendium der Musik gerade in ihren grundsätzlichen musikalischen Ausdrucksformen geben. Wir werden bald sehen, wie dies gemeint ist. Zweitens aber entwickelt er derart, daß ein Stück das andere gewissermaßen fortsetzt. Man erkennt in solchen Fällen, daß Bach in seinem ungeheuren seelischen und musikalischen Reichtum das Bedürfnis fühlt, sich noch gründlicher, umfassender und nachdrücklicher auszusprechen. Je mehr man sich in das Werk vertieft, um so bestimmter erkennt man auch, daß seine Entstehung, mithin auch die Auf-

einanderfolge der Stücke, auf Grund seelischen Geschehens erfolgt ist. Hierüber sagt das leider unvollständige, ferner teilweise in Unordnung geratene Autograph manches aus, was — es kommt der erste große Hauptteil mit den elf Fugen in Frage — durch die von Bach selbst gegebene Anordnung in seiner Stichaussgabe verschleiert wird. So folgt der ersten, überaus innerlichen und reichen Fuge in der Handschrift die dritte, die in weiteres rein seelisches Gebiet führt und als Fortsetzung der ersten zu gelten hat. An ihre Stelle setzt aber Bach, offenbar des Gegensatzes willen, die nunmehrige zweite, die einen einzigen, den Energierhythmus, durchführt. Auch die beiden seelisch tiefsten Stücke dieses Teils, die eng zusammenhängenden Tripelfugen Nr. 8 und 11, stehen im Autograph hintereinander, wurden von Bach aber getrennt. Man kann sagen, zum Glück, denn diese beiden Fugen, die beide, vor allem die zweite, seelisch bis zum Äußersten gehen, nacheinander zu hören, hielte man als seelisch mitmachender Zuhörer kaum aus. Es zeugt aber kaum etwas deutlicher für Bachs gewaltige Gefühlsstärke, als daß er die beiden Stücke offenbar nacheinander geschrieben hat. Nach dieser gefühlzerreißenden Fuge bricht er auch ab und wendet sich den kanonischen Fugen zu. Indessen, nun die Fugen selbst.

#### Die vier einfachen Fugen Nr. 1—4.

Sie alle sind rein musikalisch, d. h. als Fugen, nicht schwer zu verstehen, vor allem die beiden ersten nicht. Klar und plastisch stehen die Themen vor uns, in ihrem Vortrag unterbrochen von zahlreichen und ausgedehnten Zwischensätzen. Diese zeigen so recht deutlich an, daß es Bach bei aller Zucht auf eine freie Betätigung seiner seelischen Phantasie ankam.

#### Die erste Fuge

ist ungemein reich, und zwar reich an keimartigen Gebilden, von denen indessen keines zur eigentlichen Ausgestaltung gelangt. Es keimt und sprießt in dieser Einleitungsfuge wie in keiner andern sonst, aber alles in einer so reichen, man möchte sagen frühlingshaften Weise, daß keines der fortwährend wechselnden und doch so organisch ineinandergehenden Motive sich im besonderen einprägt. Alles aber, was hier an wesentlichen Gebilden an uns vorbeizieht, gelangt im Laufe des Werkes zur Ausgestaltung. Kann für ein derart riesiges Werk eine sinnigere Einleitung gefunden werden? Was sie sonst noch bietet, werden wir bald sehen. Man vertiefe sich nun aber in den Kontrapunkt der zweiten Stimme, um zu gewahren, wie durchaus jeder Takt neues bringt. Nach dem Vortrag des Themas fährt nämlich Bach fort:

#### I. Zweiter Themenvortrag.

Kontrapunkt.



Jeder Takt läßt, wie man sieht, neue Reime hervorsproießen, und wenn wir dieses Stück Reimfuge nennen wollten, so wäre eines seiner Hauptmerkmale getroffen. Das Reimhafte prägt aber sich noch weiter aus, nämlich in den Zwischensätzen, von denen gleich der erste (17.—22. Takt) von einem inneren Drängen kündigt, daß von gefürchteter Strenge auch nichts, gar nichts übrigbleibt, man aber in die noch urfrische Seele dieses rätselhaften Menschen blickt. Man höre sich nur wenigstens in vier dieser Takte hinein, wobei man sich aber zunächst mit jeder Stimme allein beschäftige:



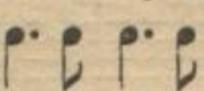
Welches Sehnen und Treiben in den beiden sich aneinanderschlingenden Oberstimmen, und dann der chromatisch hinansteigende Baß! Es ist die erste Anwendung der Chromatik, die in den zwei ersten Fugen im übrigen noch keine Rolle spielt, später aber eine um so größere. Aber ich sagte ja, daß in dieser ersten Fuge alles Spätere anklingt, aber eben nur keimhaft, oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, etwa so, wie ein großer Dichter gleich im ersten Kapitel eines großen Werkes, oder ein späterer Sinfoniker in der langsamen Einleitung, uns schon Entscheidendes ahnen lassen. Ahnen, aber nicht mehr. Diese so unendlich reich und ohne irgendwelche Härte, fast wohligh weich — was bei einem Bach weich heißt natürlich — dahinfließende Fuge gelangt aber sogar ins Dramatische, und das erwartet man von ihr nicht ohne weiteres. Man mache sich mit den Takten 62—70 vertraut, sehe zu, wie hier — es ist der gesteigerte Zwischensatz von früher — ganz allmählich eine innerste Steigerung stattfindet. Zu-

nächst ruht der Baß noch, gelangt dann aber von Takt 66 in die sehrend strebende Linie, ebenso der zunächst noch pausierende Tenor, die Oberstimmen werden vom Synkopen-Treibrad erfaßt, eine innere Bewegung, die sich immer mehr steigert, findet statt; wo will das hin, fragt sich der innerlich Miterlebende. Und da, eine Dissonanz, die Bewegung stockt, eine Generalpause, dann aber ein Akkordschlag! Sind wir in einem dramatischen Werk? Und nun ein voller Einsatz in hoher Lage, gepreßt voll und harmonisch kühn:



Hier, an dieser Stelle, hat Bach ursprünglich die Fuge beschlossen. Nachher empfand er selbst, daß der ungemeine Druck, der in diesem Takt nach all dem Vorhergehenden liegt, ein allmähliches Abebben verlange, aber mit einem neuen Aufschwung verbunden. Und er schreibt noch weitere vier Takte, den Baß als Orgelpunkt, im Tenor das ruhig-großartige Hauptthema, diese Stimmen also als Vertreter der Ruhe und Beruhigung, oben aber singen nochmals die sehrend-drängenden Stimmen, zuerst der Alt, dann aber der Sopran, der die Synkopen-Elemente bis zur dramatischen Linie verinnerlicht:



Dies ist die erste, die Einleitungsfuge, und wir durften wenigstens auf sie etwas ausführlicher eingehen, weil in gewisser Beziehung fast alles aus ihr fließt. Auch der punktierte Rhythmus  findet sich in ihr (vergleiche den 6. Takt im ersten Musikbeispiel dieser Fuge), und mit diesem Rhythmus, aber in gestraffter Form, arbeitet nun die

### zweite Fuge

grundsätzlich. Daß diese Fuge im Autograph an dritter Stelle steht, wurde bereits bemerkt. Der Gegensatz zwischen den beiden Fugen könnte in rein musikalischer Hinsicht auch kaum stärker sein. Dort ein Sprießen mannigfachster Motive, hier ein strenges, sogar starres Festhalten an einem einzigen Motiv. Man merkt, nun wird es ernst, ernst mit der grundsätzlichen Beschäftigung mit Elementen der Tonkunst. Der punktierte Rhythmus ist der eigentliche Energierhythmus der Musik, besonders der damaligen Zeit, und hier in dieser Fuge erklingt er unausgesetzt, nicht einen Vierteltakt hält er inne, in lebendigstem Wechsel in die einzelnen Stimmen verteilt. Hinsichtlich der Spielart weisen Autograph und Stich Verschiedenheit auf, letzterer bindet, während dem ersteren alle Binde-

bogen fehlen. Sicher zeigt das Autograph den eigentlichen Willen Bachs an; zum mindesten ist ein gewisses Mischen der beiden Spielarten angezeigt. Männlichste Energie mit Verbannung jeglicher Weichheit ist der Charakter dieser Fuge, ein Rhythmus, der über Leichen schreiten könnte, herrscht, und nannte man das Stück die Herren-, Männer- oder auch heroische Fuge, so wüßte jeder, wo er ungefähr daran wäre. Rücksichtslos wird der Rhythmus gehämmert, im 23. Takt, nach den geradezu sprechenden Solotakten, muß sogar das Thema den Rhythmus leihen, damit er auch nicht eine Sekunde lang pausiert. Statt daß nämlich der Alt mit der halben Note e einsetzt, muß er spielen:



Das Zeitmaß ist das eines heroischen Schrittes, jeder fühlt, daß, käme er in das Räderwerk dieses eisernen Rhythmus, er verloren wäre. Dabei liegt nicht das geringste Aufgedonnerte in dem Stück, aber eiserne Notwendigkeit spricht aus ihm mit seinem Schluß in ruhig-tiefer Lage. Ein Mann, ein Hieb, ein Wort! Welche stahlharten Engführungen z. B. in dem Zwischensatz Takt 34—38. Doch genug, diese Fuge versteht jeder, der einmal einen Mann kennenlernte. Allerdings ist ihr mit bloßem Streichquartett nicht beizukommen.

#### Die dritte Fuge

ist die erste mit dem Thema in der Umkehrung. Das aber ist nicht das Wesentliche. Dieses liegt in dem Leidenszug, der in dieser Fuge zum erstenmal in Erscheinung tritt, allerdings in einen derartigen Reichtum sonstiger Wesenszüge getaucht, daß er nicht bestimmend wirken kann. Es ist die hier, gegenüber der ersten Fuge, grundsätzlich eingeführte Chromatik, die den leidenden Charakter gleich nach den ersten Takten bestimmen hilft. Aber unmittelbar daneben stehen aufrichtende, mannigfaltige Motive, so daß, wie bemerkt, nur von einem Leidenszug gesprochen werden kann. Und so beachte man den Kontrapunkt zum Hauptthema genau:



Da haben wir etwas von der Mannigfaltigkeit der ersten Fuge, aber mit bewußter Ausprägung besonderer Züge, außer dem chromatischen Motiv die aufstaktig aufstrebenden Achtelnoten, die durch Klammern gekennzeichnet sind. Sie sind, wie man sieht, thematisch, und hier heißt es über dieses

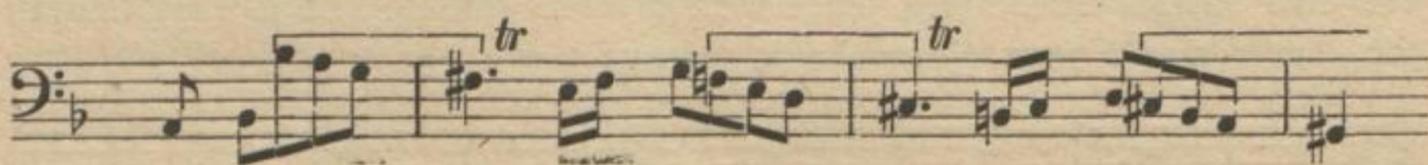
Anschlußmotiv auch etwas Allgemeines zu sagen. Es ist geradezu unendlich, was Bach aus diesem Motiv, dem einzigen Bewegungsmotiv des Themas, zieht; immer wieder werden wir es treffen, und immer wieder schaut es uns mit anderem Ausdruck an. Besonders mit diesem Motiv arbeitet Bach geradezu in der Art der späteren deutschen Sinfoniker, die aus einem einzigen Motiv das Letzte an verschiedenem Ausdruck herausholen. Diese Art der Fugentechnik — man deute dieses Wort nicht falsch — hat mit der früheren, mittelalterlichen, ganz und gar nichts mehr zu tun, wie denn Bach nicht nur, wie es heute geradezu Mode geworden ist, als rückschauend und Früheres zusammenfassend zu betrachten ist, sondern auch in die Zukunft weisend. So ist in dieser Fuge das ganz im Sinne Haydns oder Beethovens gebrachte Motiv:



in der angegebenen Weise zu verstehen. Welche Seligkeitsstraßen beschreibt aber Bach andererseits mit diesem Motiv? Da heißt es z. B. im 48. Takt:



Und welche Baßmelodien, die reinen Monologe! So im 25.—28. Takt:



Herrlich ist's, wie auch das starre Thema in dieses innerste Seelensingen hineingezogen und schwärmerisch — hier sind die Synkopen weich — variiert wird. Man höre die beiden Stimmen, die zweite mit dem Chroma:



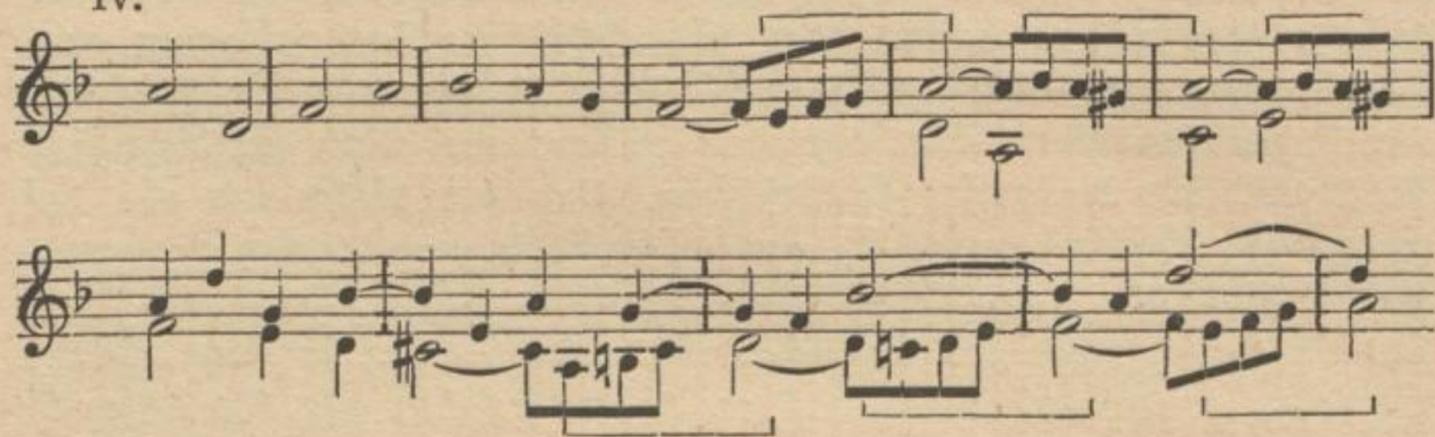
Der Hörer wird den Charakter der Fuge nun schon verstehen, nämlich fühlen, daß sie eine Verbindung mit der ersten herstellt. Als neues bringt

sie den chromatischen Leidenszug mit, der das Ganze menschlich ungemein vertieft, und zwar gerade auch nach Seite innerster Seligkeit. Auf diesem Wege, dem immer größerer Verinnerlichung, schreitet

#### die vierte und letzte der einfachen Fuge

fort und bildet auch einen vorläufigen Abschluß. Wiederum ist das Thema umgekehrt, was holt aber Bach dieses Mal aus unserem Anschlußmotiv heraus? Der Bach der Melancholie ist es, dem wir nunmehr ins Auge blicken:

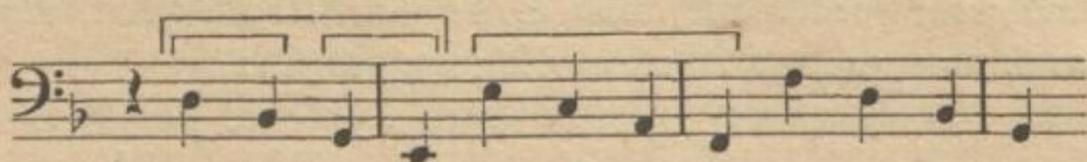
IV.



Keiner kann dieses Motiv in seiner sehrenden Schwermut überhören, im Verlauf des gegenüber den bisherigen Fugen fast um die Hälfte längeren Stückes erscheint es, oft nach langem Fehlen, immer wieder. Man höre aber auch, wie ihm das Motiv auch in der aufstrebenden, zusprechenden Fassung zur Seite gestellt ist, um gleich die richtige Stellung zu dieser über alle Maße herrlichen Fuge zu finden. Eigentlich ist sie fast einzig über dieses Motiv in verschiedenen Fassungen geschrieben und es ist tatsächlich so, daß man beinahe vergißt, es mit einer Fuge zu tun zu haben. Nicht weniger als die Hälfte derselben wird auch von Zwischensätzen bestritten, Bach träumt sich etwa derart in eine geradezu übersinnliche Seligkeit hinein, daß er selber das Thema oft förmlich vergißt, einmal nicht weniger als 25 Takte lang! Und dann immer wieder, nach seligsten Partien, der Melancholicus, keineswegs Furcht erregend, aber doch wie ein Memento irgendwelcher Art. Nur ein Motiv hat Bach zu dem anderen neu hinzugegeben ein sich herabsenkendes Terzenmotiv, das, im Wechsel mit einer zweiten Stimme, zum Lieblichsten gehört, was sich in dem Werke findet. Im ersten Zwischenspiel klingen, wirklich wie Engelsgesang, die Motive ineinander:



nachher greift es der Baß allein auf und singt für sich:



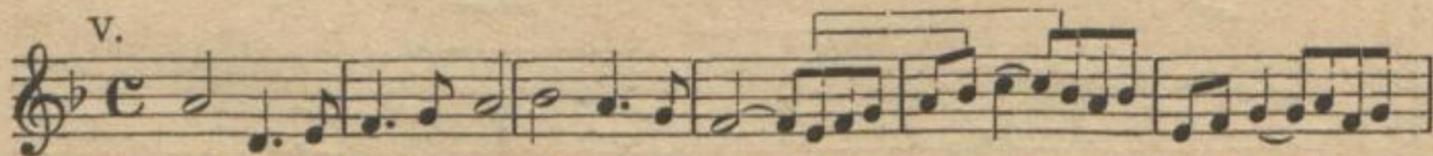
Wer sich einmal gerade in diese Fuge hineingehört hat, wozu ein stilles, feines Lauschen gehört, wird sagen, daß er kaum etwas Innigeres in der Musik kenne als diese Fuge, die Freud und Leid auf einer Stufe verbindet, zu der allerdings die wenigsten gelangen. Aber ahnen können sie diese durch dieses unsagbar feine Stück. Alles Leidenschaftliche liegt tief unten, man sieht es nur durch einen mild verklärenden Schleier. Graefer läßt diese vier Fugen von einem Streichquartett spielen; vor allem für diese Fuge ist es vielleicht die passendste Besetzung. Und nun fühlen wir alle, daß ein gewisser Abschluß erreicht ist, nach dieser Seite es weder eine Steigerung noch Erweiterung geben kann. Und tatsächlich beginnt Bach nach dieser höchsten Verfeinerung des Seelischen mit etwas Neuem, er muß, könnten wir sagen, wieder ins Leben zurück, wo es hart auf hart geht. Es folgen die

drei Gegenfugen (Nr. 5—7).

Diese drei Fugen gehören nicht nur deshalb zusammen, weil sie das Thema zugleich in gerader und umgekehrter Form, ferner verkürzt und verlängert, überhaupt mit gesteigerten Kontrapunktischen Künsten bringen, sondern auch ihrer seelischen Beschaffenheit nach. Sie alle arbeiten irgendwie mit dem Energierhythmus der zweiten Fuge, sind also gestrafft, mehr oder weniger hart und herb, und stehen somit mit den drei vorherigen Fugen in scharfem Gegensatz. Man merkt, kommen die scharfen, künstlichen Mittel der Kontrapunktik zur Verwendung, so werden auch bei einem Bach ganz andere Kräfte herangezogen, das freie, so wunderbare Spiel einer gelösten Seele findet hier keinen Raum, um so schärfer werden aber die geistigen Kräfte angespannt, was wiederum bei einem so natürlich geschaffenen Manne wie Bach Energie erzeugt. Sehen wir zu, wie sie sich in den drei Fugen äußert.

#### Die fünfte Fuge

strafft sowohl Thema wie Kontrapunkt, dessen Synkopen nunmehr nicht mehr, wie in der ersten Fuge, überhört werden können. Wieder haben wir es mit unserem Anschlußmotiv zu tun, wir bemerken aber sofort, daß es mit Energie geladen ist, die drei Auftaktöne deshalb weitergeführt werden und sich in einer kraftstrotzenden Synkope verdichten, nämlich:



Hat man diese Zusammenhänge erfaßt, so begreift man diese Fuge, die in ihrem ziemlich mäßigen Zeitmaß etwas Meistersingerliches hat, einiger-

maßen, zumal die ins Treffen geführten Künste — sehr viele Engführungen — sich noch verhältnismäßig leicht überblicken lassen.

Indessen wäre es falsch, in diesem Stück lediglich eine Energiefuge zu sehen. Man merkt immer wieder, daß sie von dem reichen Seelenleben der früheren Fugen gar Manches mitbekommen hat, Bach trotz des neu eingeführten Energierhythmus auch noch in dem früheren, so ausgeprägt seelischen Boden wurzelt, oft so stark, daß er sich förmlich einen Ruck gibt. Prächtig sind in diesem Sinn die Konzentrationen des eigenartig variierten Themas in den Takten 53—57 und 65—69, weil dieses Anstalten macht, seine gestraffte Haltung abzustreifen. Am Schluß ist die Konzentration derart stark, daß die vier Stimmen noch einige weitere erzeugen, förmlich herauspressen.

### Sechste Fuge.

In der sechsten Fuge ist Bach bereits soweit, daß er seiner stolzen männlichen Energie gewissermaßen ein Denkmal setzen kann, indem er sie an dem konzentrierten musikalischen Ausdruck einer stolzen Nation mißt, an der nationalen Ouvertürform der Franzosen. Das tut er mit einem derartigen Aufwand an konzentrierter und gesteigerter Kunst, daß es einem zunächst wohl ein wenig schwindlig werden kann, vergegenwärtigt man sich die mit einer geradezu verblüffenden Selbstverständlichkeit zur Anwendung gelangenden Kunst. In dreierlei Formen tritt das Thema gleich in den ersten drei Takten auf, und so geht es das ganze Stück hindurch. Das Thema wird zum erstenmal verkürzt, d. h. verdichtet, wobei auch der Energierhythmus zur Verwendung gelangt, so daß denn hier die zweite Fuge, wo er zum erstenmal grundsätzlich auftrat, gewissermaßen ihre französische Triumphe feiert. Auch hier setzt der Rhythmus nicht einen Augenblick aus, seinen französischen Elan erhält er durch die 32stel Auftakte, die aber wiederum nichts anderes sind als unser thematisches Anschlußmotiv, z. B.



Von besonderem Wert sind die neuen, nicht gestrafften Sechzehntelpartien, die in diesem gespreizten Energiestück geradezu wohltätig berühren und denen wir gleich im folgenden Stück wieder begegnen.

In dieser,

### der siebenten Fuge,

scheint sich Bach zu wiederholen, und ohne Zweifel hat er zur Fuge in *stile francese*, wie die vorherige in der Stichausgabe bezeichnet ist, eine Fortsetzung in der Form eines Gegenstückes geben wollen; denn die Thema-aufstellung ist ganz ähnlich, wie auch die ins Treffen geführten Künste, vermehrt durch Anwendung des vergrößerten Themas, sich gleichen. Und

doch ist diese Fuge bei aller Ähnlichkeit etwas anderes, und zwar insofern, als sie, wie mir scheinen will, den Begriff französische Ouvertüre unter den Gesichtspunkt der deutschen Musik und zwar im besonderen der Bachschen stellt. Das geschieht einestheils dadurch, daß Bach den punktierten Rhythmus fast nur in den Themen bringt, die allerdings in dieser sozusagen keine Zwischensätze kennenden und insofern sehr strengen Fuge sozusagen nie fehlen, andernteils aber, daß diesen punktierten Themen ein sehr bezeichnender, synkopisch unterbrochener Kontrapunkt entgegengestellt wird, ferner aber unser Auftakt-Anschlußmotiv eine überaus große Rolle spielt. Die ersten sechs Takte vermögen über das Wesentliche bereits aufzuklären:

Es können bei dieser Gelegenheit denen, die über das formale Wesen der Fuge nicht Bescheid wissen, einige Aufklärungen gegeben werden, auch zu dem Zweck, daß sie einen Einblick in diese höchst gesteigerte Fugentechnik erhalten. Zunächst setzt bei I das — rhythmisch variierte — Hauptthema in der Verkürzung ein, II bringt das Thema in normaler Größe, aber umgekehrt, III dasselbe wiederum, aber in Verkürzung, und bei IV tritt es im Baß in der Vergrößerung, sowie umgekehrt auf. Alles ist also thematisch und es kann einem bei einer derartigen Kunst wohl etwas unheimlich zumute werden, gerade auch deshalb, weil sich das ganze Spiel mit der größten Selbstverständlichkeit vollzieht. Im dritten Takt nun, nach beendigtem Vortrag des Themas im Tenor, beginnt bei Cp. der ungemein wichtige Kontrapunkt, die bereits soweit besprochene Sechzehntelmelodie, die außer unserem Anschlußmotiv noch weitere Elemente ins Treffen führt und sich zu dem Thema in Gegensatz stellt, besonders wenn, wie im vierten Takt, unser auftaktiges Anschlußmotiv als solches in den Vordergrund tritt. Der Starrheit der Themen wird dadurch entgegengetreten, in die ganze

Fuge, die man wohl sogar mit einer gewissen Milde, jedenfalls ohne Härte geben darf, kommt ein neuer Zug, und diesen möchte ich, gegenüber der streng stilisierten französischen Fuge, als spezifisch deutsch, als bachisch ansehen. So verbindet diese Fuge Strenge mit lebendigem Ausdruck, und insofern ist sie gegenüber der vorangehenden doch etwas Neues und zwar Vertieftes, seelisch Wertvolleres. Welch herrliche Baßmelodien vor allem! Mit dieser Fuge, die wiederum in sich vereinigt, was die zwei vorangehenden gebracht, schließt das Trifolium der Gegenfugen ab; wiederum sind wir entwicklungsmäßig zu einem Höhepunkt geführt worden. Und nun, mit den

### III. Tripel- und Doppelfugen,

treten wir in den letzten Teil des ersten, großen Hauptteils ein, dem außerordentlichsten des gigantischen Werkes überhaupt, sofern wir vor allem die unvollendete Schlußfuge ausnehmen. Daß die beiden sich unmittelbar aufeinander beziehenden Eckfugen, Nr. 8 und 11, im Autograph nacheinander stehen, ist bereits als etwas Besonderes angeführt worden. Getrennt hat sie Bach im Stich durch zwei Doppelfugen, von denen die erste im Autograph ziemlich weit vorne, an fünfter Stelle, steht. Die beiden Eckfugen konnten aber kaum besser durch eine andere Fuge getrennt werden als gerade durch die Fuge Nr. 9, wie wir bald sehen werden.

#### Die dreistimmige Tripelfuge, Nr. 8.

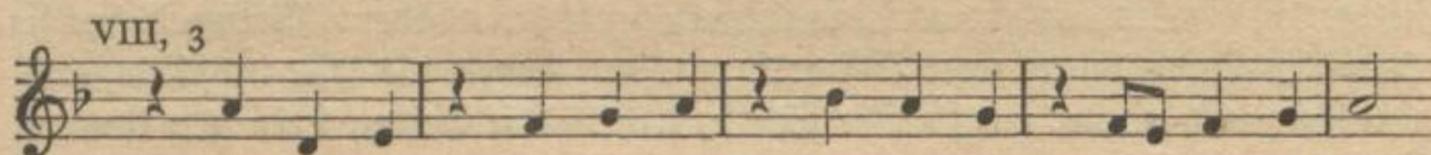
Die beiden Eckfugen fallen schon durch ihre Ausdehnung, nämlich gegen 200 Takte, auf, dann ist aber ihr innerstes Wesen eigenartig genug. Das rührt zunächst von der Thematik her. Da es Tripelfugen mit drei — selbständigen — Themen sind, so mußte Bach zu dem Hauptthema zwei neue erfinden, und bezeichnenderweise greift er da sofort zur Chromatik. In den bisherigen Fugen konnte diese nicht thematisch sein, sondern nur in den Kontrapunkten eingeführt werden. Wir bringen nun lediglich das erste Thema dieser Tripelfuge, um dem Hörer das ganz Neue dieser Fuge anzuzeigen:

Dieses immer mehr in die Tiefe sinkende Thema weist subjektive Züge auf, die sich durch ein Gegenüberstellen zum Hauptthema wohl jedem aufdrängen. Man bemerke aber auch wieder unser Anschlußmotiv, wodurch Bach die

Verbindung mit dem Hauptthema herstellt. Wir wollen aber gleich weiter, zum zweiten Teil der Fuge, der nach voller Kadenz des ersten Teils im 39. Takte beginnt. Welch' Leidens-thema, das sofort in Verbindung mit dem ersten Thema erscheint, tritt uns da entgegen:



Welche Doppellast drückt da nieder! Wie nun Bach sich vor allem in das zweite Thema vergräbt und hineinbohrt, oft chromatisch verstärkt, gibt dieser Fuge etwas derart Sehrendes, förmlich Zersfleischendes, daß wir etwas Ähnliches in dem ganzen Werk noch nicht gehört haben. Und dann die Ausdehnung! Der zweite Teil, also die Doppelfuge, dauert 54 Takte, das dritte Thema, eine Variation des Grundthemas in der Umkehrung:



bringt zunächst Erleichterung, aber bald ergreift Bach die beiden Leidens-themen mit um so stärkerer, geradezu zersfleischender Wollust, man stößt auf Stellen wie:



Und dieser Teil weist gegen 100 Takte auf, die Intensität weist eine Stärke auf, die ein Überbieten unmöglich erscheinen läßt, und doch hat es Bach in der vierten dieser Fugen getan, unzweifelhaft das größte, zugleich aber auch furchtbarste Beispiel von Bachs ungeheurer seelischen Stärke. Es fehlt der Raum, näher auf dieses Werk einzugehen, einige Male werden Sechzehntel förmlich herausgespritzt, am Schluß tritt das zweite Thema vorübergehend in Gegenbewegung auf und in dieser Gestalt werden wir es wieder begegnen.

### Die Doppelfuge Nr. 9

bringt den wohlthätigsten Gegensatz, obwohl es in ihr braust wie wir es noch nicht trafen. Die Fuge ist für mich — Graeser faßt sie mehr scherzando auf — dämonischer Art, dämonisch im Sinn einer fortreißenden, keine Widerstände kennenden Kraft. Mit Oktaven-Ansprung, also mit stärkster Kraft, wird die höhere Oktave synkopisch gepackt und nun jagt die streng diatonische

Melodie, nur in der Mitte auf einen Ruck zurückgehalten, in voller Entfesselung dahin. Ich gebe das Thema gleich mit dem zweiten, dem vergrößerten Grundthema, das hier wie eine Fläche wirkt, dort also, wo, ohne Aufenthalt, die Doppelfuge beginnt (35. Takt):

IX.

8va basso.

usw.

Nicht einen Augenblick hält, nachdem die Stimmen eingesetzt haben, die fortreißende Achtelbewegung an, man kann durch diese Fuge in eine Art rhythmisches Fieber gelangen.

#### Die Doppelfuge Nr. 10

setzt dem Ungestüm ihrer Vorgängerin eine bewußte Hartnäckigkeit entgegen, greift dann aber doch sehr stark aus. Ursprünglich begann sie mit dem 23. Takt, d. h. mit dem sofort in Engführung gebrachten Grundthema in Umkehrung. Daß Bach ihr nachträglich einen Teil von 22 Takten mit dem anderen Thema voraussetzte, liegt wohl daran, daß ohne diesen Teil das erste Thema nicht mit jener Klarheit eingeführt gewesen wäre, die es ohne weiteres als Thema hätte erkennen lassen. Und so begann er gleich mit diesem, ihm einen Kontrapunkt mitgebend, der zu den schönsten und kräftigsten des Werkes gehört:

X.

usw.

usw.

Obwohl das Thema frei ist, hängt es mit seinen Viertelnoten rhythmisch mit der Fassung des Hauptthemas zusammen, die erstmalig in der Fuge 8 auftrat. Es ist indessen ganz unmöglich, auf all' die Beziehungen, in denen jede Fuge zu den andern steht, hinzuweisen. Der Charakter der Fuge ist reich, sowohl stolz wie innerlich, dabei frei und weit, allem Kleinlichen abhold. Die Struktur der Themen und die Anlage der Fuge in der Dezime erlaubten Bach, je beide Themen zugleich zu bringen, so daß sie in Terzen- und Sextenparallelen auftreten. Alles Grüblerische liegt der Fuge fern, sie ist insofern sehr gut geeignet, der letzten und unheimlichsten der vier Fugen und des ganzen Werkes überhaupt, der

## Tripelfuge Nr. 11

voranzugehen. Sie ist eine Steigerung der dreistimmigen Leidensfuge Nr. 8, und was das heißen will, mag den dort geschriebenen Worten entnommen werden. Bach hat nunmehr vier Stimmen, und was diese Verstärkung in diesem Stück und bei Bach bedeutet, ist einfach ungeheuerlich. In dieser Fuge wird aber überhaupt sozusagen alles herangezogen, was die übrigen Fugen an innerlichem Material herbeigeschafft haben. Der erste Teil (27 Takte) läßt nicht ahnen, was die Fortsetzung bringt, sofern auch die paar chromatischen Stellen keineswegs schwerer Art sind. Das Thema schreitet; im Kontrapunkt bemerke man vor allem den Vorhalt im 7. Takt, die einzige Stelle, die, möchte man sagen, einen wunden Punkt aufweist:

XI, 1.

So schreitet der erste Teil dahin und schließt mit voller Kadenz ab, wobei der Vorhalt des 7. Taktes in den Akkord schwermütig hineinragt. Und nun beginnt der zweite Teil, der sich im 71. Takt zur eigentlichen Doppelfuge verdichtet, vorher aber unser chromatisches Thema aus der achten dreistimmigen Fuge mit ihrem chromatischen Kontrapunkt durchführt, aber in Umkehrung, d. h. die Melodien in die Höhe führend:

XI, 2.

Eigentlich müßte man schon hier von einer Doppelfuge sprechen; denn in der selbständigen Art, wie eben die Chromatik teilnimmt, liegt etwas Thematisches. Das eigentliche zweite Thema bringt dann der dritte, im 89. Takt eintretende Teil; und zwar ist es, ebenfalls in Umkehrung, nichts anderes als unser Leidens Thema aus der achten Fuge, tritt auch sofort mit dem im Baß gebrachten chromatischen zweiten Thema auf:

Man sieht, daß sich Bach wieder sofort auf dieses Thema förmlich stürzt, sofern er es, noch nicht einmal fertig aufgestellt, in einer weiteren Stimme bringt. Das geradezu Erschütternde ist im besonderen aber noch darin zu suchen, daß Bach mit diesem Thema sich selbst meint, sofern uns hier zum ersten Male bei Bach überhaupt, sein Name BACH entgegentritt, eine Aufdeckung, die zuerst die scharfen Augen Graesers machten. Nietzsche erklärt das Erscheinen des Namens BACH als nicht beabsichtigt, sondern als — zufälliges — Ergebnis der „tonlich genauen Krebsgängigen Umkehrung“ des zweiten Themas der 8. Fuge bei allerdings rhythmischer Ungleichung an die erste Form. Auch diese Aufdeckung ist sehr willkommen, sie zeigt aber gerade so gut, daß Bach die Krebsgängige Umkehrung, von der er einzig hier und zwar mit einer rhythmischen Freiheit Gebrauch macht, deshalb anwendete, um auf musikalisch möglichst begründete Weise seinen Namen einzuführen, als daß sich das Erscheinen desselben zufällig ergeben hätte. Wer will widerlegen können, daß Bach das zweite Thema der 8. Fuge nicht schon im Hinblick auf seinen Namen erfand, hängen doch 8. und 11. Fuge auch sonst in stärkster Weise miteinander zusammen. Was nun in gegen hundert Takten, in denen das Peinigungsthema kaum einmal fehlt und in zwei, drei, ja einmal in allen vier Stimmen auftritt, was hier an ungeheuerlichster Musik vor sich geht, steht eigentlich in der gesamten Musik einzig da. Es ist, als büßte ein Mensch die Sünden einer ganzen Welt ab. Man mag kaum davon sprechen. Graeser hat für diesen Satz außer Streichern und Holzbläsern Trompeten und Posaunen aufgeboden, die Trompeten wohl sicher der Intensität wegen.

Diese mit nichts in der Musik zu vergleichende Fuge — es seien etwa, dem Wesen nach, bestimmte Stellen in Wagners Parsifal — schließt den ersten Hauptteil des Werkes ab, zugleich jenen, der uns in Bachs eigener Anlage überliefert worden ist. Man begreift, daß dieser Fuge nichts folgen konnte, das sich in einigermaßen ähnlicher Richtung bewegt, daß aber vor allem im Schöpfer selbst nach dieser Anspannung der äußersten seelischen Kräfte eine Art Ausgleich erfolgen mußte. Diesen bringen

#### IV. Die vier kanonischen Fugen,

sofern wir der Neuordnung, die der zweite Teil des Werkes durch Graeser erfahren hat, folgen. Wenn es auch wohl keinem Zweifel unterliegt, daß, nachdem einmal der „Kunst der Fuge“ der Star gestochen worden ist, wir also in ein sehendes Auge blicken, noch allerlei Vorschläge auftauchen werden, die Stücke anders zu ordnen, so kann ich, vorläufig einmal, die Graesersche Anordnung nicht anders als trefflich und im Dienste eines Gesamtaufbaues stehend, finden. Diese Fragen können uns hier aber überhaupt nicht beschäftigen, und auch die vier kanonischen Fugen Nr. 12 bis 15 dürfen uns nicht lange aufhalten. Man tritt hier insofern in das Reich der reinsten Kontrapunktik, als nunmehr nichts als strengste Arbeit waltet, der Tonsetzer sich an jeden Ton, den er schreibt, halten

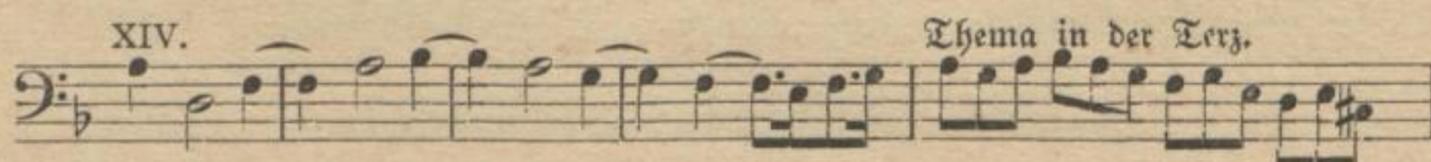
muß, die ganze, so unendlich reiche Welt der Zwischensätze nicht mehr vorhanden ist. Von so besonderem Zuschnitt diese ganzen, lediglich zweistimmigen Stücke auch sind, es tritt uns kein Bach entgegen, den wir der seelischen Beschaffenheit nach nicht schon aus früheren Werken, vor allem in d-moll stehenden, kennen. Sowohl Kanon 12 wie 13 erinnern an die d-moll-Fuge im zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, man höre nur das Thema des ersten:



Das wichtigste ist bei diesem als solchen einfachen, in der leichtesten Form der Oktave stehenden Kanon, die grundsätzliche Triolenverwendung, d. h. das ganze ist ein Tripelthema, und wenn nun Bach in dem Kanon 13 die Triole im ersten Takt förmlich hervorschleudert, dann aber stoppt und ein geradezu gemächliches, aber ganz herrlich geformtes Variationsthema bildet, nämlich:



so ist es durchaus psychologisch gedacht, so man annimmt, daß dieser lediglich fakultativen Verwendung der Triole eine grundsätzliche vorangegangen sein dürfte. Dieser in der Duodezime angelegte Kanon ist überhaupt ein wahres Prachtstück sich in sich selbst erfüllender Kontrapunktik, jede Note wie gestochen. In dem folgenden Stück Nr. 14 synkopiert Bach das Hauptthema, im Kontrapunkt schießt er aber mit Triolen los:



im Verlauf treten aber auch Sechzehntel auf, und weiterhin wird der Chromatik ein Raum angewiesen. Wie anders wirkt sie aber wie in den eigentlich seelischen Fugen!

Eine kanonische Fuge besonderer Art ist die vierte, zunächst technisch. Das stark variierte Thema wird in der Umkehrung, ferner aber in der Vergrößerung beantwortet, nämlich:

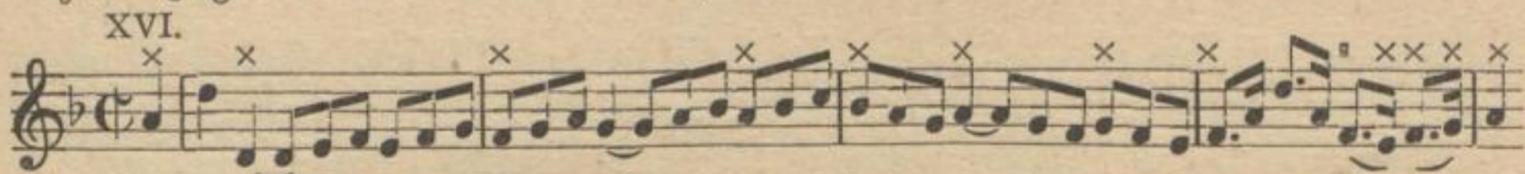


Künste, die in ein besonderes Gemach der Tonkunst gehören und sich eigentlich nur solche Musiker gestatten können, die im Seelischen ihren vollen Mann stellen und gerade deshalb gelegentlich einmal das Bedürfnis fühlen mögen, in reinstem musikalischen Denken sich zu ergehen. Das bockige, scharfkantige Thema ist übrigens ein echter Bach, so, wie er sich oft im Leben zeigen mochte. Nichts von seinem unbiegsamen Willen ist verlorengegangen, wenn nicht die Welt, die Kunst wird bezwungen.

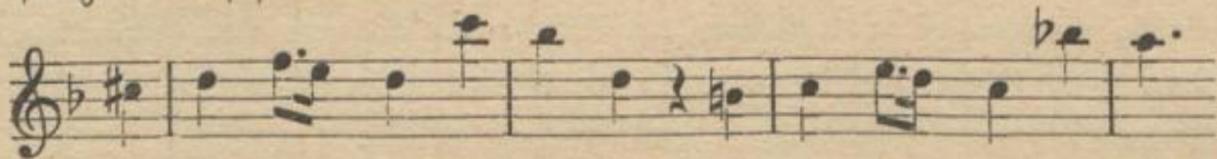
Diese vier wie auch die beiden folgenden Stücke werden von Tasteninstrumenten (Klavier, Orgel) gespielt, der Hörer findet sich also auch klanglich in einer anderen Welt.

### V. Drei Spiegelfugen.

Es sind dies drei Fugen, von denen jede zweimal gespielt wird, das zweite Mal aber in der vollständigen Umkehrung, ein Kunststück, das für ganze Sätze lediglich bei den Niederländern Verwendung gefunden hat, während es für einzelne Stimmen ein ziemlich allgemeines Kontrapunktisches Mittel ist, mit dem Bach in diesem Werke immer wieder arbeitete; das Thema in der Umkehrung ist ja ebenfalls Spiegelung. Die ersten zwei Fugen rollen in Triolen daher:



auch der punktierte Rhythmus findet seine Anwendung, dann hören wir sogar stolze Marschmelodien:



Es steckt überhaupt ein Glanz, ein Stolz und überlegenes Kraftgefühl in diesen mit der schwierigsten Kunst nur so spielenden Fugen, als hätte Bach selbst seine vollste Freude daran. Und tatsächlich, er nimmt die gleiche dreistimmige Fuge nochmals vor und bearbeitet sie vierstimmig für zwei Klaviere, nämlich die Fuge Nr. 17, das einzige Stück des ganzen Werkes, das für bestimmte Instrumente gesetzt ist. Man könnte meinen, es hätte Bach selbst nicht mehr an seinem Schreibtisch gehalten, und er wolle auch mit den Ohren hören, was er geschaffen.

Bereits wieder ins Großartige geht die dritte, vierstimmige Spiegelfuge, Nr. 18, die in majestätischem  $\frac{3}{2}$ -Takt dahinschreitet und eigentlich ebenfalls in keiner anderen Fuge ein Gegenstück hat. Trotz ihrer nicht sehr großen Ausdehnung von nicht 60 Takten — die Spiegelfugen sind ja eben doppelt zu verstehen — wirkt sie schon beim ersten Vortrag riesengroß, die Tonschritte sind fast überall diatonisch, es herrscht eine Würde einfachster Art, die ein Letztes nach dieser Seite bedeutet. Zudem entströmt dieser Fuge in gewissen Teilen eine Wärme bei ausgeprägter Klangschönheit, wie sie uns seit dem ersten Teil nicht mehr entgegentrat.

Man glaubt das nun schon hundertfach vernommene Thema als etwas Neues zu hören, wenn Bach anhebt, den Kontrapunkt aus dem Anschlußmotiv entwickelt, dann zu ganz neuen Weiterführungen mit majestätischen Baßtrillern gelangt:



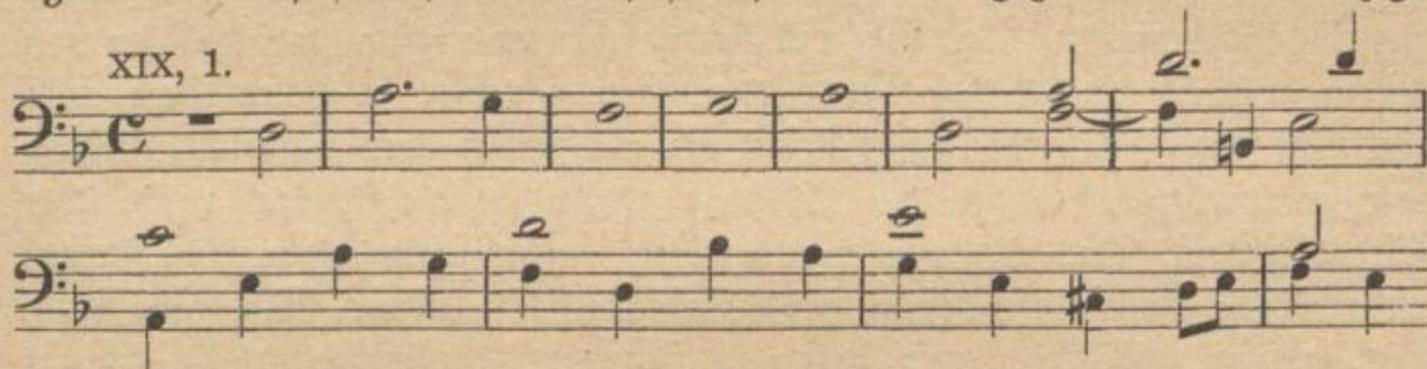
Sozusagen für jeden anderen Fugenmeister wäre das Werk nach den ersten vier oder vielleicht nach den weiteren drei Fugen zu Ende gewesen. Daß Bach nun nach all dem Vorangegangenen nochmals ansetzt und zu etwas ausholt, was uns eigentlich erst Bach selbst hat vorstellen lassen, nämlich zur — unvollendeten —

#### Quadrupelfuge Nr. 19,

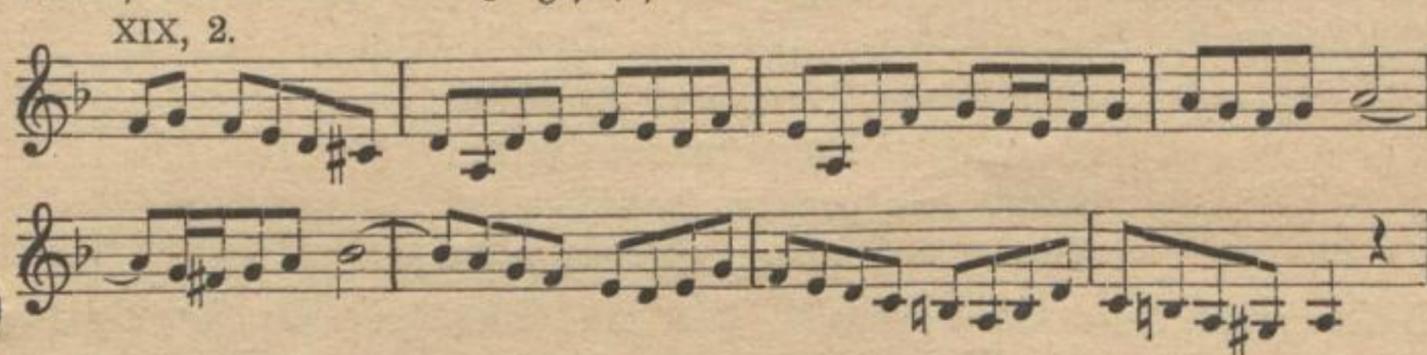
das geht wirklich über alle Begriffe musikalischen Maßes. Und doch ist diese Fuge, hat man sich einmal in das ganze Werk seelisch eingelebt, vom Standpunkt Bachs im allgemeinen und dem des Werkes im besonderen wohl zu begreifen. Zusammenzufassen gab es nichts mehr, das hatte Bach immer wieder in einer einzigartigen Art und Weise besorgt. Hatte er nun das Bedürfnis, nochmals auszuholen, so konnte es sich nur um etwas in seiner Art Neues handeln. Eine ungeheure Höhe ist erklommen, durch Hölle und Himmel menschlichen Erlebens hat uns Bach geführt, er ist auch, vor allem in der vorletzten Fuge, zu einem Zustand „jenseits von Gut und Böse“ gelangt, aber noch nicht dazu, vom Gewonnenen aus die Welt in epischer Ruhe und völlig eins mit dem Schöpfer der Dinge zu betrachten. Das Überweltliche in epischer Ausprägung ist es, was dieser riesigen Fuge, soweit sie vorliegt, ihren ganz besonderen Charakter gibt. Man verstand das ganze Werk nicht, als man annahm, diese unvollendete Fuge gehöre, weil das Hauptthema in dem Torso nicht enthalten sei, überhaupt nicht zum Werk. Nun, das sind vergangene Zeiten.

Diese Fuge macht denn auch einen ganz eigenartigen Eindruck. Es ist etwa so, wie wenn man in eine ungeheure Ebene, die aber doch ungemain belebt ist, von weiter Höhe blickte, dabei das Gefühl des Weiten und Nahen zugleich hat, von der Welt da unten nicht mehr unmittelbar berührt wird und doch mit ihr verbunden ist, das Ganze der Weisheit letzter Schluß. Alles Leiden reicht nicht mehr hierher, Chromatik und Synkopen, um musikalisch zu sprechen, haben ihren Stachel verloren, die irdische, unsere Welt, zieht ihre Bahnen, als handle es sich um den Lauf anderer Planeten, und doch, man kennt diese Welt, man weiß, was hinter all den

ruhig erscheinenden Linien verborgen liegt, man hat alles in nächster Nähe durchgekostet, es berührt aber nur noch so weit, als man es aus eigenster Erfahrung kennt. Der Mann, der dies schrieb, weiß alles, aber er braucht das Wissen gar nicht mehr, alles erfüllt sich in sich selbst. Und so ist in dieser Fuge mit ihren ungeheuren Dimensionen alles gelöst, die Stimmen schreiten nicht mehr, sondern gleiten, es gibt keine Ecken, keine Konzentrationen als solche mehr, die Welt hält sich durch göttliches Gleichgewicht, keine Energierhythmen dringen mehr zu uns, das liegt hinter uns, der Wille, die Energie des Willens, ist ja weit, weit davon entfernt, des Lebens letzte Weisheit zu sein. Und so genügt es denn auch beinahe, nur die Themen mit ihren Kontrapunkten anzugeben. In der ersten steigen die Stimmen nacheinander vom Baß aus in die Höhe, nichts mehr von irgendeiner Absicht also kündigt sich an, das Naturgegebene waltet einzig:



Dieses Thema klingt zwar an das Grundthema an, ist aber dennoch ein neues. Eine Fuge von über 100 Takten ohne alle sichtbaren Künste hebt an, und bevor sie noch ganz abgeschlossen ist, beginnt sich aus ihrem Schoße das Thema der zweiten Fuge zu lösen. Welch lange, ebene Bahn, unendlich werdend in der Folge, schwebt es ab:



Das ist „Bewegungsmusik“, die wirklich durch sich in Bewegung erhalten wird, und in einer Fuge von etwa 70 Takten — das erste Thema tritt etwa in der Mitte ein — erfahren wir dies. Die Achtelbewegung setzt nicht einen Augenblick aus, dieses ruhige Sicherfüllen rhythmischen Geschehens beruhigt in einer Art, die sich mit nichts vergleichen läßt. Und nun wirkt es in einem innerlichsten Sinn erschütternd, wenn der Pendelschlag dieses Weltrhythmus aussetzt und statt Achtelnoten schwere halbe Noten langsam zu uns dringen: das neue Thema der dritten Fuge, nichts anderes als Bach selbst in seinen Buchstaben BACH. In das metaphysische Geschehen der bisherigen Fuge tritt nochmals der Mensch, man denkt an die furchtbare Fuge zurück, als Bach seine Seele zermarterte, aber bald merken wir, daß auch dies weit hinter uns liegt. Es kann





Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig