



3. ZYKLUS-KONZERT 1984/85

3.
ZYKLUS-KONZERT
BACH – HÄNDEL

Sonnabend, den 27. Oktober 1984, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Sonntag, den 28. Oktober 1984, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Volker Rahde, Dresden

Cembalo: Hans Otto, Magdeburg

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Die Kunst der Fuge BWV 1080
Einrichtung: Herbert Collum

ERSTER TEIL

I. Gruppe: Einfache Fugen

1. Contrapunctus 1 a 4
2. Contrapunctus 2 a 4
3. Contrapunctus 3 a 4
4. Contrapunctus 4 a 4

II. Gruppe: Gegenfugen

5. Contrapunctus 5 a 4
6. Contrapunctus 6 a 4 im Stile francese
7. Contrapunctus 7 a 4 per Augmentationem et Diminutionem

III. Gruppe: Doppel- und Tripelfugen

8. Contrapunctus 8 a 3
9. Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima
10. Contrapunctus 10 a 4 alla Decima
11. Contrapunctus 11 a 4

PAUSE

ZWEITER TEIL

IV. Gruppe: Kanons

12. Contrapunctus 12: Canon alla Ottava
13. Contrapunctus 13: Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta
14. Contrapunctus 14: Canon alla Decima. Contrapuncto alla Terza
15. Contrapunctus 15: Canon per Augmentationem in Contrario Motu

V. Gruppe: Spiegelfugen

16. Contrapunctus 16:
 - a) Contrapunctus a 3
 - b) Contrapunctus inversus a 3
17. Contrapunctus 17:
 - a) Contrapunctus a 4
 - b) Contrapunctus inversus a 4
18. Contrapunctus 18:
 - a) Contrapunctus a 4
 - b) Contrapunctus inversus a 4

VI. Gruppe

19. Contrapunctus 19: Unvollendete Fuge mit 4 Themen
20. Choral „Vor Deinen Thron tret' ich hiermit“

ZUR EINFÜHRUNG

Die Kunst der Fuge, die Kunst, Musik zu erinnern, die jenes Prinzip mit Leben zu füllen vermag, das wir Fuge nennen: wie viele, Lehrlinge, Gesellen oder Meister ihres Fachs, sich ihr versucht haben, wir wissen es nicht. Geht es ist, wer „Fuge“ denkt, denkt zugleich auch „Bach“, und daran hat sich seit Jahrhunderten nichts geändert. Niemand kann genau angeben, wie viele Fugen, offenkundige oder versteckte Johann Sebastian Bach eigentlich geschrieben hat, schwer fiel es, eine Grenze zu finden, so vielfältig, ja beinahe allseitig ist sein Oeuvre durch fugisches Denken geprägt. Doch so sicher man „Bach“ mit „Fuge“, „Fuge“ mit „Bach“ assoziiert, verkörpert sich einem diese Gedankenverbindung zuallererst in jenen drei Zyklen, in denen Bachs Fugenkunst ihren konsequentesten, unmittelbarsten und großartigsten Niederschlag fand.

Wie eng, wie wesentlich der Zusammenhang ist, weist sich vorab in der Periodisierung aus. Die Vollendung des Wohltemperierten Klaviers I ist mit Sicherheit datierbar, das einzige nahezu vollständig erhaltene Autograph trägt die Jahreszahl 1722; das Werk entstand vorwiegend während der Köthener Jahre (1717 bis 1723), reicht aber in einer ganzen Reihe von Stücken noch in die Zeit des zweiten Weimarer Aufenthalts (1708–1717) zurück. Das Wohltemperierte Klavier II lag spätestens 1744 vor; auch dieser Zyklus wurde nicht in einem Zuge niedergeschrieben, sondern fügte sich im Laufe der ersten beiden Leipziger Jahrzehnte zum Ganzen. Stand 1722 die erste der vollgültigen Schaffensperioden, Weimar II/Köthen, unmittelbar vor ihrem Abschluß, so hatte der Komponist 1744 seine zweite soeben hinter sich gelassen; der dritten, kürzesten, der Zeit der Orgelchoral-Spätphase und der kunstvollen Variationswerke (Goldberg-Variationen für Cembalo, Kanonische Veränderungen über das

Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“ für Orgel), den Jahren der Mitarbeit in der Sozietät der musikalischen Wissenschaften und der Reise an den Potsdamer Hof, wo Carl Philipp Emanuel als Kammercembalist zu Ansehen gekommen war, der Phase des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge hat der Tod ein vorzeitiges Ende gesetzt.

„NB. Über dieser Fuge, wo der Name B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben“, vermerkte Sohn Philipp Emanuel dort, wo das Autograph des Werkes abbricht. Hier wird der Torsoscharakter der großen Unvollendeten auch dem Laien manifest; was der Komponist darüber hinaus schuldig bleiben mußte, können wir nur vermuten. Wie durch die Quellen einwandfrei belegt ist, hat Bach die Komposition zwar bei der ersten Fuge begonnen, aber im weiteren Verlauf die Sätze keineswegs der Reihe nach ausgearbeitet; jeweils in dem Maße, wie ihm die einzelnen Teile von der Hand gingen, gewann auch das Ganze nach und nach festere Gestalt. Schließlich hatte er die Gesamtkonzeption so sicher im Griff, daß er den in sich relativ geschlossenen ersten Komplex, die Sätze 1–11, schon zum Notensteher geben konnte; sofern das auf Zeitdruck schließen läßt, dürfte dieser nicht auf Todesahnung, sondern einfach darauf zurückzuführen sein, daß jedes Mitglied der Mizlerschen Sozietät zur jährlichen Lieferruna mindestens einer Arbeit verpflichtet war: Bach hatte seit seinem Beitritt 1747, seit den als Aufnahmelegitimation gedachten Kanonischen Veränderungen nichts weiter eingereicht. Jenseits des 11. Satzes beginnt das Terrain unsicher zu werden: Wir wissen nicht, inwieweit das Folgende als endgültig gelten darf; es ist keineswegs gewiß, ob Bach es bei vier Kanons bewenden lassen wollte; manches ist nur versehentlich oder, wie der Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Noethen“, aus Gründen der Pietät in die Originalausgabe gelangt; Reihenfolge und Gesamtkonzeption bleiben hypothetisch.

Fest steht, daß die aufklärerische Idee, Wissenschaft und Praxis, „musica theorica“ und „musica practica“ in vordem nicht gekanntem Maße wechselseitig zu durchdringen, in der Kunst der Fuge zu einer Synthese besonderer Ausprägung geführt hat. Die Sozietät, übrigens die erste „musikwissenschaftliche Gesellschaft“ in Deutschland, forderte theoretische Beiträge; Bachs Art und Weise hingegen, die Theorie voranzutreiben, war durch und durch praktisch. So ist zunächst der augen- und oh-

renfällige, aber bis tief in die Substanz hineinreichende Widerspruch zwischen der ganz aufs Theoretische abzielenden, ja allem Anschein nach historisch-retrospektiven äußeren Aufmachung des Werkes und seiner uneingeschränkt auf künstlerische Expression und musikalischen Fortschritt gerichteten inneren Gestaltung vollkommen natürlich erklärt. Die Musik um 1750, wollte sie den neuen, entscheidend höheren gesellschaftlichen Anspruch erfüllen, sah sich einer ganzen Tagesordnung vielfältiger und vielschichtiger ästhetischer Probleme konfrontiert; keineswegs das geringste unter ihnen war der strukturelle Zusammenhalt groß- und vieldimensionaler Gebilde. Entwicklungen, das Problem der „sinfonischen Organisation“. Für einen Meister, dessen musikalische Logik wie die keines anderen durch fugisches Denken geprägt war, der bereits mehrfach den Versuch gemacht hatte, eine größere Anzahl von Inventionen bzw. Fugen zunächst mit äußeren Mitteln zum Zyklus zu vereinen, und der erst unlängst die u. a. in der Passacaglia ausgebildete Variationsform auf solche Höhe gebracht hatte, daß sie auch äußerst komplexe Strukturen zum Ganzen fügte, lag in der Tat nichts näher als der Gedanke, das Prinzip der Einheit des Themas und der Tonart, das Prinzip der Variation und das Prinzip der Fuge zur großangelegten Integration zu führen. Dies, und nicht etwa der von Bach nie gehegte Plan eines Kontrapunktlehrebuchs, ist die eigentliche theoretische Leistung der Kunst der Fuge. Das Werk gliedert sich in zwei Komplexe zu je drei Gruppen. Der in der Gesamtanlage authentische erste Komplex enthält die Gruppen der einfachen Fugen (1–4), der Gegenfugen (5–7) und der Doppel- und Tripelfugen (8–11). Der zweite beginnt – in unserer Fassung – mit den Kanons (12–15), bringt dann die Spiegelungen (16–18) und schließt mit der unvollendeten Quadrupelfuge (19) bzw. dem Choral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ (20) ab.

Gruppe I eröffnet mit vier vierstimmigen einfachen Fugen das Werk. Die ersten beiden Sätze führen das Thema in der Originalgestalt (Thema rectum) durch, die beiden folgenden in der Umkehrung (Thema inversum). Hier verfährt Bach mit kontrapunktischen Künsten noch zurückhaltend, beginnt aber schon bald das Thema zu variieren. Bereits der zweite Satz erschließt der Fuge neue, an die Marschrhythmen des späten Beethoven gemahnende Ausdrucksbezirke; in ähnliche Richtung weist die motivische Kleinarbeit, die ins-



VOLKER ROHDE wurde 1939 in Greifswald geboren und studierte 1957–1962 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bei Horst Förster (Dirigieren) und bei Eva Ander (Klavier). Seit 1983 ist er Kapellmeister an der Staatsoper Dresden, an der er schon von 1972–1976 als Dirigent tätig war. Seine engen Beziehungen zu Dresden gründen sich auf den 1. Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerb für Dirigenten, den die Dresdner Philharmonie 1969 durchführte, und bei dem Volker Rohde als Preissträger erfolgreich war. Sie finden ihren Ausdruck auch in seiner Lehrtätigkeit an der Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“, als Chefdirigent des Hochschul-Sinfonieorchesters, als Leiter des 1983 gegründeten Kammerorchesters der Musikhochschule und als Lehrbeauftragter für Dirigieren. Gastspielreisen führten den Di-

rigenten, der auch als Liedbegleiter und Kammermusikspieler tätig ist, nach Polen, Norwegen, Schweden, Italien, Kuba, Ungarn, in die UdSSR und in die CSSR. In den letzten Jahren hat sich Volker Rohde in verstärktem Maße Problemen der Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jh. gewidmet. Er brachte an der Komischen Oper Berlin Claudio Monteverdis „Krönung der Poppea“ und Heinrich Ignaz Franz Bibers „Arminius“ heraus, am Landestheater Halle, dessen Musikalischer Oberleiter er 1976–1979 war, dirigierte er die Händel-Opern „Faramondo“, „Theseus“ und „Radamisto“ sowie „Dido und Aeneas“ von Purcell. Auch in reinen Konzertprogrammen finden sich immer wieder die Namen Biber, Händel, Corelli, Vivaldi, Telemann – vor allem aber Bach und Mozart.

besondere in den Intermedien der vierten Fuge sinfonische Qualität erreicht.

Gruppe II bringt in drei vierstimmigen, an Engführungen überreichen Gegenfugen Thema rectum und inversum in unmittelbare Wechselbeziehung; der zweite Satz der Gruppe führt das Thema auch in der Diminution, in der Verkleinerung auf halbe Werte, der dritte daneben auch in der Augmentation, in der Vergrößerung auf doppelte Werte ein, wodurch die alte Cantus-firmus-Fuge beschworen scheint. Mit der Verarbeitung des Themas in sechsfacher Gestalt innerhalb eines Satzes scheint in dieser Richtung ein Äußerstes erreicht.

Gruppe III, die Gruppe der zwei- und dreithemigen Fugen, stellt dem mehr oder weniger variierten Thema rectum bzw. inversum neue Themen gegenüber; damit werden die Probleme des doppelten Kontrapunkts, d. h. der Vertauschbarkeit der Stimmen, sowie des Kontrapunkts der Dezime bzw. Duodezime aktuell, der Themenkombinationen in verschiedenen Intervallen (Oktave und Dezime, Oktave und Duodezime) realisiert. Spätestens hier wird die systematische Anlage durch künstlerische Gesichtspunkte gesprengt: Die beiden Doppelfugen (9, 10) reihen sich nicht vor, sondern zwischen den Tripelfugen (8, 11) ein. Im Rahmen des sonst durchgehend vierstimmig gesetzten ersten Komplexes bildet die Dreistimmigkeit der ersten Tripelfuge (8) die einzige Ausnahme. Beide Tripelfugen verwenden dieselben Seitenthemen, die erste (8) nur invers, die zweite (11) in beiderlei Gestalt, wobei, in Verbindung mit einem ebenfalls thematisch vorarbeiteten chromatischen Gegensatz, eine solche Fülle von Kombinationsmöglichkeiten zu bewältigen ist, daß die Formanalyse den künstlerischen Einblick kaum zu erleichtern vermag.

Gruppe IV wartet, im zweistimmigen Satz, mit Kanonkünsten auf; die beigelegten Fachausdrücke „alla ottava“, „alla duodecima“, „alla decima“ geben den Intervallabstand an, in dem die zweite Stimme der ersten folgt. Nr. 13 und 14 sind streng nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts der Duodezime bzw. Dezime gearbeitet; nach dem ersten Durchlauf im Abstand jener Intervalle folgt, stimmvertauscht, dasselbe in einfacher Oktavimitation. In Nr. 15 folgt die zweite Stimme der ersten in doppelten Notenwerten („per augmentationem“) und in entgegengesetzter Bewegungsrichtung („in contrario motu“). Als ob es noch eines i-Punkts bedürfte, um den durch-

weg praktisch-konzertanten Charakter dieser Stücke zu bekräftigen, fordert Bach, gegen seine Gewohnheit, am Schluß von Nr. 14 eine regelrecht durch Quartsextakkord und Fermate eingeleitete frei zu improvisierende „Cadenza“.

Gruppe V ist dem für Bach neuen Problem der Spiegelfuge gewidmet, das ein besonderes Maß an kompositorischer Umsicht erfordert: Alle Stimmen sollen Note für Note umgekehrt und dabei noch untereinander vertauscht werden. Die dreistimmige Spiegelfuge (16), eines der ausgelassensten Stücke, die Bach je schuf, folgt dem Prinzip der zirkularen Vertauschung: der Alt des Rectus entspricht dem Sopran des Inversus, der Baß sinngemäß dem Alt, der Sopran dem Baß. Bach mag dieses Stück besonders geliebt haben; wir besitzen davon, mit hinzugefügter freier vierter Stimme, eine Bearbeitung für zwei Klaviere (in unserer Fassung Nr. 17). Die vierstimmige Spiegelfuge Nr. 18 tauscht die Stimmen streng symmetrisch aus; der Baß wird zum Sopran, der Alt zum Tenor usw. Ein im ruhigen Dreihalbe-Takt sich wogender, das Thema im weiteren Verlaufe kunstvoll figurierender Satz, der in Geist und Faktur an die alte italienische Instrumentalkonzerte erinnert.

Gruppe VI schließlich enthält neben dem Schlußchoral (20) die weiträumig angelegte, drei neue Seitenthemen nacheinander exponierende und kombinierende Quadrupelfuge (19). Das dritte dieser Themen beginnt mit den Tönen b – a – c – h und schlägt damit gleichzeitig die Brücke zurück zur letzten Fuge des ersten Komplexes (11), deren zweites Seitenthema den Namenszug des Komponisten ebenfalls schon intonierte. Nachdem alle drei Seitenthemen zum erstenmal gemeinsam erklingen sind, bricht der Satz ab; wir dürfen annehmen, daß weitere Tripelkombinationen folgen sollten, daß Bach dann vermutlich, um den immer kompakter werdenden Satz nochmals aufzulockern, auch die bisher ausgesparte Umkehrung des zweiten Themas fugisch eingeführt hätte und daß, wie man heute weiß, zum Beschluß das Hauptthema der Kunst der Fuge sich mit den drei bisher eingeführten Themen zum Quadrupelkomplex vereinen sollte.

Die Kunstgeschichte hat es über weite, bedeutende Strecken mit Bruchstücken zu tun, die das Ganze nur ahnen lassen; die Literaturhistorie muß, wohl oder übel, sich ebenfalls damit abfinden, daß vieles Große nur als

Fragment erhalten blieb. Der Musik, als klingender Praxis zumal, fällt dies ungemein schwer. Einem brüchigen Fresko, einer gekitteten Vase, einem unvollendeten Dom, einer abgegriffenen Münze, dem Rumpf einer Statue mögen wir in ihrer Unvollkommenheit unter Umständen gar einen besonderen Reiz abgewinnen; aber bei der Lektüre eines äschyleischen, althochdeutschen, Hölderlinschen Fragments, vielleicht noch beim Ansehen eines aus Bruchstücken rekonstruierten Eisenstein-Films überwiegt der künstlerische Gewinn den Verlust. Ein gänzlich unvertrauter, fremder Eindruck stellt sich ein, wenn der letzte monumentale Satz der Kunst der Fuge nach kluger, bräuniger, aufs Ganze gerichteter Disposition unversehens in nichts zerrinnt, nichts übrigläßt als den hohlen Nachhall einer einzelnen verirrten Stimme. Hier nicht auf andere Gedanken zu kommen, sich nicht den konstruktiven künstlerischen Eindruck im nachhinein durch billige Sensation verderben zu lassen, dazu bedarf es der ganzen bewußten Erfahrung und mittätigen Konzentration des Hörers.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, das Werk zu vollenden; daß sie ausnahmslos fehlschlügen, ist bekannt. Daraus allein dürfte noch kein schlüssiger Beweis gegen die Menschenmöglichkeit solchen Vorhabens abzuleiten sein. Daß ähnliche, wenn nicht kompliziertere Aufgaben mit Hilfe von Computern durchaus und in jeder Hinsicht befriedigend gelöst werden, gehört keineswegs allzuferner Zukunft an. Anstatt hiergegen – unter Verweis auf das im Grunde romantisch verstandene „Geheimnis des Schöpferischen“ – fatale Ressentiments ins Feld zu führen, scheint es sinnvoller, sich zu vergegenwärtigen, daß die zutiefst aufklärerische, erkenntnisoptimistische Position dieser Musik zu der Idee menschlicher, gesellschaftlicher Aneignung des schöpferischen Denkens keineswegs im Widerspruch steht. Dieser Leibnizische gedankliche Unternehmergeist, verbunden mit einer fast wissenschaftlichen Durchdringung und Erfassung der Tonmaterie, ist auf demselben Boden gewachsen, auf dem die deutsche Aufklärung sich zu entfalten begann; auf dem im Zuge des bürgerlichen Aufstiegs erfolgenden Fortschritt der exakten Wissenschaften, auf der wachsenden Erkenntnis der Naturgesetze. Hier hat Bach, ein „entfesselter Prometheus“ des Denkens, wahrhaft revolutionär gewirkt. In diesem Sinne ist Bach ein echter „Aufklärer“, der gemeinsam mit den fortschrittlichen Vertretern der

Naturwissenschaft und Philosophie seiner Epoche eine neue Zukunft kündigt; die der Vormacht des aktiven, forschenden Denkens über das Dogma“ (E. H. Meyer).

Unverkennbar war es aber gerade der Torscharakter der Kunst der Fuge, der dazu ange-regt haben mag, dem Werk genau entgegengesetzte Positionen unterzuschoben. Nicht genug damit, daß unmittelbar vor dem letzten Aufstieg zum Gipfel, eben in dem Augenblick, wo Bach sich anschickt, das als „Contra-subject“ eingeführte und nach allen Regeln der Fugenkunst verarbeitete BACH-Thema mit den anderen Themen kontrapunktisch zu verknüpfen, der Tod seinen Schlußstrich setzt, als habe sozusagen „der Allmächtige es nicht zulassen können, daß ein Sterblicher dies übermenschliche Werk vollende“; zu allem Überflusse läßt der von fremder Hand hinzugefügte Titel – wir sind nicht einmal sicher, ob die Formulierung „Die Kunst der Fuge“ für authentisch gelten kann – jede Instrumentalbestimmung vermissen, und da es gründlicher historischer Einsicht bedarf, um in der – wohl aus didaktischen Gründen gewählten – Partiturnotation die vor Bach auch in Deutschland sehr geschätzte italienische Orgel- oder Klavierpartitur wiederzuerkennen, die ja auch in anderen Bachschen Spätwerken hier und da auftaucht, schien das Werk insbesondere dem bürgerlichen zwanzigsten Jahrhundert als Vorzugsobjekt antiästhetischer Spekulationen prädestiniert. Uns am allerwenigsten ist damit gedient, wenn wir hier „im eigentlichen Sinne die Musik selbst überwunden“ glauben, wie es Wolfgang Graeser 1927 formuliert hat; wenn wir gegen die gesicherte historische Erkenntnis nichts als die unzumutbare Ansicht eintauschen, ein Komponist vom Range, von der ästhetischen Einsicht, von der Reife des späten Bach habe ein Werk solchen Umfangs, solch eminenten Gewichts geschrieben, ohne sich um die musikalisch entscheidende Frage, die seiner klanglichen Realisierung, zu kümmern; oder wenn wir uns zu der Annahme verleiten lassen, die Kunst der Fuge sei das resignierende Bekenntnis eines den künstlerischen Aufgaben und Tendenzen seiner Gegenwart verständnislos gegenüberstehenden, wider den Stachel der Historie löckenden, nach Art jener Traumdeuter irgendeiner „guten alten Zeit“ nachhängenden Esoterikers. Gewiß schuf Bach sein letztes großes Fugenwerk in einer Gesellschaft, deren künstlerische Mittel seinen eigenen oft geradezu entgegengesetzt scheinen; gewiß entschloß er sich, sei-



ne letzte große Arbeit für Tasteninstrumente in einer Notationsform zu veröffentlichen, deren Blütezeit damals bereits mehr als ein Jahrhundert zurücklag; gewiß trug auch die scheinbar trockene, lehrhafte, altertümliche Manier, mit der er seine Fugen „Contrapunctus“ betitelte, das Ihre dazu bei, den oberflächlicheren unter seinen Zeitgenossen den Charakter eines theoretischen Lehrwerks zu suggerieren. Wer trotz alledem etwas genauer hineinhörte, wurde alsbald eines Besseren gewahr. „Joh. Sebast. Bachs so genannte Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio“, so verkündete, mit dem Nationalstolz seiner Zeit, kein Geringerer als Johann Mattheson in Hamburg, „wird alle französische und welsche Fugemacher dereinst in Erstaunen setzen, dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können.“ „Harmonie und Melodie darin fließen so natürlich als in der allerfreiesten Komposition“, schrieb ein anderer führender Theoretiker, Friedrich Wilhelm Marpurg in Berlin, der nicht nur für die zweite Auflage der Kunst der Fuge (Leipzig 1752) eine begeisterte Vorrede beisteuerte, sondern durch die Beschäftigung mit dem Werk Lust bekam, selbst eine bedeutende Abhandlung von der Fuge (1753) zu verfassen. Diese und ähnliche Stimmen stehen der, noch immer verbreiteten, Meinung entgegen, die Kunst der Fuge sei zu jener Zeit auf allgemeines Desinteresse gestoßen; in der Folge häufen sich die Belege weiter an. Schon wenn man von der Zahl der bis heute erhaltenen Exemplare der Originalausgabe ausgeht, steht in der Reihe der zu Lebzeiten gedruckten Instrumentalwerke Bachs unser Werk mit an erster Stelle. Daneben war es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Gesamt- und Teilabschriften weit über die deutschen Grenzen hinaus verbreitet.

„Eine Fuge zu machen ist keine Kunst“; doch „heutzutage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen“. Der Satz stammt von Beethoven; doch schon Bach hatte ihn wahrhaft revolutionär in die Tat umgesetzt. Folgen, nicht Ursachen insbesondere hat vor sich, wer in der Struktur der Kunst der Fuge, in ihrem bewußten Übergang zur total durchorganisierten Großform die neue Qualität erreicht sieht: Hier sind eben die nämlichen Kräfte am

Werk, die im selben Jahrzehnt das Denken in sinfonischen Kategorien konstituierten. Was hier in ungezählten Details an thematischer Durchdringung, an vielfältigster Bezogenheit über Riesenentfernungen, an modernem sinfonisch-strategischem Denken geleistet ist, nimmt eher Jahrzehnte vorweg, als daß es Jahrhunderte zu Ende führte.

Dr. Hans Gunter Hoke

Entgegen der seit Jahrzehnten vorherrschenden Aufführungspraxis ist die „Kunst der Fuge“ dem Kreis der Klavier- bzw. Orgelwerke Bachs zuzurechnen. Um die kunstvolle kontrapunktische Linienführung auch optisch sichtbar zu machen, hat Bach das Werk, worauf im voranstehenden Beitrag hingewiesen wird, nicht in der üblichen Klaviernotation auf zwei Systemen, sondern nach der älteren Praxis der italienischen Klavierpartitur jede Stimme auf einem eigenen System stechen lassen. Diese Notationsweise hat zu Mißverständnissen über die vom Komponisten intendierte Art der Wiedergabe geführt und seit Wolfgang Graesers erster Orchesterbearbeitung von 1927 eine Vielzahl von „Neuordnungen“, „Neufassungen“ und „Neueinrichtungen“ der „Kunst der Fuge“ für verschiedenste Besetzungen ausgelöst. Dazu gehört auch die heute erklingende, überaus stilvolle Einrichtung, die der langjährige Dresdner Kreuzorganist Prof. Herbert Collum (1914–1982) im Jahre 1963 für kleines Orchester, bestehend aus Flöte, Oboe, Englischhorn, 2 Fagotten, Kontrafagott, Streichern und Cembalo schuf. Bearbeitungen dieser Art lassen sich übrigens bis auf Mozart und Zelter zurückverfolgen, haben doch diese Komponisten bereits Sätze der „Kunst der Fuge“ für Streicher umgeschrieben. Herbert Collum schloß wie auch andere dem unvollendeten Meisterwerk Bachs – gleichsam als versöhnenden Ausklang – jenen innigen vierstimmigen Orgelchoral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ an, der – mit der Textbezeichnung „Wenn wir in hoechsten Noethen sein“ – der Druckausgabe der „Kunst der Fuge“ hinzugefügt worden war und den der erblindete Komponist noch auf dem Sterbebett diktiert hatte. Mit der Chormelodie verflochten sind in dichten Imitationen kurze melodische Bruchstücke aus der „Kunst der Fuge“, so daß ein unmittelbarer geistiger Zusammenhang gegeben ist.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig

Spielzeit 1984/85 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV, BT Heid.
III-25-16 494416 2,85 JtG 009-67-84