



tun kann. Schon das Thema ist von ungewöhnlicher Ausdehnung. In seiner vollständigen Gestalt zeigt es sich erst im Sopran (T. 8):



Hier erst erkennt man seine ganze Schönheit, freilich tritt es in dieser Gänze nur noch einmal (im Alt, T. 62–70) auf. Busoni hat darauf hingewiesen, daß die Linienführung seines ersten Teils dem der B-dur-Fuge ähnlich sei. Es ist immerhin möglich, daß trotz des ungeheuren Gegensatzes beider eine solche Reminiszenz aufgetaucht sein kann und daß beide vielleicht im Anschluß aneinander komponiert worden sind. Noch auffallender ist aber die (vielleicht unbewußte) Reminiszenz an das b-moll-Präludium I:



Der Aufbau dieser Invention ist folgender: Die Exposition (T. 1–30) ist außerordentlich weit auseinandergezogen. Der Alt beginnt, der Sopran folgt T. 8, der Baß mit dem Thema erst in T. 25. Die zweite Durchführung (T. 31–54) steht in Dur. Der Sopran setzt T. 31 in Des-dur ein, der Baß T. 42 in As-dur, er übergibt aber das Thema nach zwei Takten dem Alt, der es weiterführt; ebenso ist es mit dem Einsatz des Alts in T. 48 (in Ges-dur), der nach zwei Takten vom Sopran weitergeführt wird. Die dritte und letzte Durchführung (T. 55–83) enthält nur noch zwei Themeneinsätze: T. 55 im Sopran in es-moll und T. 62 im Alt in b-moll, dann läuft sie in eine Steigerung über dem Orgelpunkt der Dominante aus (T. 73–76) und schließt, ohne das Thema noch einmal zu berühren. Dem Thema sind zwei Kontrapunkte beigegeben, die es mit Achtel-Bewegung umhüllen. Diese Achtel bilden auch das Material der Zwischenspiele. In T. 5 und 6 wird T. 1 im Baß umgekehrt



wie denn überhaupt in jedem Takt Teilmotive des Themas und der Kontrapunkt wirksam sind.

Vortrag: Die Achtel streng binden, die Viertel schwer absetzen, sehr ruhiges, aber nicht schleppendes Zeitmaß. ♩ = 56

## Fuga à 4



Es sind vier Fugen im W. Kl. II, in denen in besonderem Maße die Künste des Kontrapunkts in Erscheinung treten: zwei von vokaler Haltung in Dur (D-dur und E-dur), zwei instrumentale in Moll (g-moll und b-moll). Die Ausdrucksgewalt der b-moll-Fuge ist so groß, daß kein Instrument, am wenigsten das Cembalo, ihr klanglich gerecht werden könnte; man möchte sich Chor und Orchester (ein Bachsches Kantaten-Orchester) zu ihrer klanglichen Verwirklichung wünschen. Die b-moll-Fuge ist die Erfüllung eines Versprechens, das uns die a-moll-Fuge I gegeben hat. Ihre ganze Kraft geht vom Thema aus, das sich in zwei Halben schwer und mühsam vom Grundton zur Sekunde erhebt, dann von den Vierteln in gehende, von den Achteln in rollende Bewegung gebracht wird und so die Quinte als Ziel erreicht (vgl. die Themen der fis-moll-Fuge I und der dis-moll-Fuge II). Diese drei Ansätze des Themas sind nicht (wie bei der dis-moll-Fuge) übergebunden, sondern durch Pausen getrennt, Atempausen, die das Thema nötig hat, um neue Kraft zu holen. Die Schlußwendung im vierten Takt ist eine Variation des zweiten Takts.

Zwei Kontrapunkte begleiten es durch die Fuge; der erste



drängt ihm mit chromatischen Schritten nach, der zweite



setzt auf die Achtel des Themas heftige Schläge, bei denen man wiederum an Kantate BWV 102 erinnert wird („Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht“). Alle drei Themen zusammen drücken der Fuge ein Übermaß an schmerzlichen Gebärden auf, das aber

durch die Fugenarbeit objektiviert und sublimiert wird, wie es im W. Kl. I bei den Fugen in f-moll und h-moll der Fall war. Bach macht es uns hier aber noch schwerer, weil er in der Verarbeitung der Themen ausschließlich die seltenste und dissonanteste Form der Nachahmung, nämlich in der Septime und None, verwendet. In diesen Intervallen verliert das Thema seinen harmonischen Sinn, ohne einen neuen zu erhalten; diese Nachahmungen müssen also in höherem Maße linear aufgefaßt werden als in anderen Fugen Bachs. Selbst das Lesen dieser Fuge ist nicht leicht, da die Themeneinsätze kaum dem Auge sichtbar, noch weniger dem Ohr vernehmbar sind, denn Bach hat darauf verzichtet, sie irgendwie herauszuheben. So muß das Studium dieser Fuge auf drei Stufen vor sich gehen. Die erste ist die Aneignung des Textes, die zweite die der kontrapunktischen Arbeit, die dritte die ihres Gehalts.

Für die erste Stufe sei hier der Bauplan der Fuge kurz skizziert: Exposition (T. 1–25) mit der Folge Alt, Sopran, Baß, Tenor. Zweite Durchführung mit Engführung in dem kleinstmöglichen Abstand, nämlich einer halben Note, in der Septime: Tenor und Alt T. 27,



Sopran und Baß folgen in der Unter-None (als der Umkehrung der Septime) T. 33. In der dritten Durchführung (T. 42–66) wird das Thema, ohne enggeführt zu werden, umgekehrt. Der Tenor tritt T. 42 ein, der Alt T. 46, der Sopran T. 52, der Baß T. 58. Die vierte Durchführung (T. 49–79) faßt die zweite und dritte zusammen: Das Thema wird zugleich umgekehrt und in der None (als der Umkehrung der Septime) enggeführt: T. 67 (zwischen Tenor und Sopran, (wiederum im Abstand einer halben Note),



T. 73 zwischen Alt und Baß in der Unterseptime. Die sechste Durchführung (T. 80–95) bringt die letzte mögliche Kombination: eine

Engführung, bei der die vortragende Stimme von der nachahmenden in der Gegenbewegung beantwortet wird.



So treten in T. 80 Sopran und Tenor miteinander in Beziehung, T. 89 Baß und Alt. In der letzten Durchführung befreien sich die Stimmen von allem Beiwerk, verdoppeln ihre Kräfte in ähnlicher Weise, wie wir das am Schluß der g-moll-Fuge gesehen haben, und treten paarweise gegeneinander an, Sopran und Alt zusammen gegen Tenor und Baß in der Gegenbewegung (T. 96):



Mit dieser lapidaren Coda schließt Bach die mächtigste Fuge des W. Kl. Busoni hat dem alten Bach vorgerechnet, daß er längst nicht alle kombinatorische Möglichkeiten des Themas erschöpft habe. Er notiert nicht weniger als sieben Möglichkeiten in gerader und ebenso viele in Gegenbewegung, wobei die nachahmende Stimme eine, zwei oder drei Halbe nach der ersten einsetzt. Bachs Leistung besteht aber darin, daß er sich auf den zeitlichen Abstand einer halben Note und den Intervallabstand von Septime und None beschränkt hat. Zu letzterem war er gezwungen, weil er sonst die Parallelbewegung der Achtel (T. 3 des Themas) nicht hätte durchhalten können.

Wir haben bis jetzt nur von den thematischen Abschnitten der Fuge gesprochen. Für den Auslauf der einzelnen Durchführungen, die man kaum mit dem Namen Zwischenspiele belegen kann, werden hauptsächlich die Kontrapunkte und das Schlußmotiv des Themas herangezogen (letzteres besonders in T. 21–24). An der Umkehrung des Themas nimmt auch der chromatische Kontrapunkt teil, während die Akkordschläge des zweiten mit den Achteln des Themas verbunden bleiben. Überblickt man so die ganze Fuge und vergleicht sie mit der wohl mehr als zwanzig Jahre früher komponierten a-moll-Fuge I, dann sieht man, welchen Weg Bach in

dieser Zeit zurückgelegt hat. Welche Vielfalt der Rhythmen gegenüber der Monotonie der a-moll-Fuge, welche Gedrungenheit des Satzes! Man sollte die Fuge nur jemand vorspielen, der in den Noten nachlesen kann, denn dem Ohr allein wird es nicht gelingen, ihre konstruktiven Gesetze zu erfassen. Eine ausführliche Würdigung der Fuge hat August Halm in seinen *Zwei Kulturen der Musik* gegeben. Sie bleibt auch bei dem besten Vortrag fast ebenso widerhaarig wie bei Beethoven die Fugen op. 106 und 133. Das Zeitmaß darf nicht zu langsam sein, etwa  $\text{♩} = 72$ .