

Andreas Traub, Berlin

**Eine Anmerkung zur Fuge in C-Dur (BWV 547)
von Johann Sebastian Bach**

Je älter ich werde, um so größer wird meine
Bewunderung und Verehrung des großen Bach.
Seine Kunst steht für mich über alles.

Sándor Veress¹⁾

Immer wieder kreisen Gespräche mit Sándor Veress um die Musik
von Bach. Dabei konzentriert sich sein Denken oft auf einzelne
Stellen, so daß ich...

nun aber schrittweise und zugleich mit der Bewegung entfaltet. Dabei dehnt sich die Linie um drei Achtel bis zum Beginn des ersten Taktes, und der Auftakt verschwindet. Vom ruhenden c' aus werden im zweiten Taktviertel auf den leichtesten Stellen die Nebentöne h und d' angespielt (im 6. und 8. Sechzehntel); die Terzen e' und a erklingen an den gewichtigen Stellen der zweiten Takthälfte (5. und 7. Achtel), und das fis', dessen rhythmischer Impuls sich in der Alteration ausdrückt, führt zur Oktave g-g', metrisch zum Beginn des zweiten Taktes und satztechnisch zum Einsatz der zweiten Stimme. Die zum Terzton führende Sechzehntelfigur, in die der Bewegungsimpuls des Auftaktes im ersten Thema der Fughetta eingegangen ist, entspricht der zum Quartton führenden Bewegung im zweiten Thema dort. Beide Choralthemen gehen also in das Fugenthema ein, so daß man fragen kann, ob sie überhaupt im Ansatz verschieden oder lediglich durch den Choral bedingt voneinander abweichende Ausformungen desselben Grundgestus' sind. Fällt die Differenzierung durch die Choralzeilen - gleichsam die Funktion - weg, so verschmelzen sie, und dabei entsteht die systematische Raum- und Bewegungsentfaltung. Das Nach-Denken führt zu einem höheren Grad von Allgemeinheit, das Thema wird "selbstverständlicher"6).

Reduziert man das Thema der Fuge in C-dur auf die Bewegung vom Grundton über die Terz und die (erhöhte) Quart zum Quintton und die Comesform entsprechend auf die Bewegung vom Quintton über die Sext und Septim zum Oktavton, so begegnen im Verlauf des Stückes verschiedene intervallische Konkretisierungen, wobei von den Varianten mit abweichendem Intervallrahmen, die nach dem Eintritt der Pedalstimme (Takt 49) auftauchen, abgesehen sei. Die Konkretisierungen sind folgende:

Dux	recto	große Terz - große Sekund - kleine Sekund
		kleine Terz - übermäßige Sekund - kleine Sekund
	inverso ⁷⁾	kleine Terz - große Sekund - große Sekund
		große Terz - kleine Sekund - große Sekund

	kleine Terz - übermäßige Sekund - kleine Sekund
Comes recto	große Sekund - große Sekund - kleine Sekund
	kleine Sekund - große Sekund - große Sekund
	kleine Sekund - übermäßige Sekund - kleine Sekund
inverso	große Sekund - kleine Sekund - große Sekund

Besonders zu nennen sind die beiden Formulierungen in den Takten 56-58: f-a-ais-h / h-des-e-f. Zuerst erscheint der Tritonus als übermäßige Quart, die Gestalt also ein Comes, doch beginnt sie mit der großen Terz, und der folgende Dux mit der verminderten Quint beginnt mit der verminderten Terz, die im ersten Sechzehntel von Takt 58 auch als in chromatischer Bewegung erreichte große Sekund aufgefaßt werden kann. Die beiden Formen schieben sich ineinander; die Intervallfolge große Terz - kleine Sekund - kleine Sekund und verminderte Terz - übermäßige Sekund - kleine Sekund ergänzen aber gemeinsam die Liste der Dux-Konkretisierungen, die damit eine geradezu exemplarische Vollständigkeit erhält. Dies mag Absicht sein oder auch nicht, denn die intervallischen Konkretisierungen stehen in der Komposition in einem übergeordneten harmonischen Zusammenhang und sind von ihm bedingt, ihre bloße Aufzählung bleibt also leer. In der Musik von Veress findet man unter ganz anderen Bedingungen oft ein vergleichbares "ernstes Spiel" mit der Intervallik; auch dort genügt die bloße Aufzählung nicht, doch allein die äußere Vergleichbarkeit mag den gegebenen Hinweis rechtfertigen.

Nicht nur im Thema, auch in der Anlage der ersten vier Takte stimmen die Choralfughetta und die Fuge überein, und noch die erste Kadenz steht an vergleichbarer Stelle (in Takt 7 der Fughetta und in Takt 8 der Fuge). Sie ist aber entgegengesetzt angelegt. In der Fughetta führt der vierte Themeneinsatz zur Kadenz, und es folgt eine deutliche Zäsur, während in der Fuge der Themeneinsatz - in derselben Lage wie zu Beginn des Stücks - mit dem Schluß der Kadenz zusammenfällt. Die Bewegungsmomente von Schließen, Weiterschreiten und Wiederholung werden also

in. eins. zusammengefaßt. Rudolf Stephan bezeichnete in einem anderen Zusammenhang, aber anläßlich vergleichbarer Satzstrukturen Bach als "Dialektiker" und meint: "Gerade von den kleinsten Übergängen ausgehend müßte man fragen, ob hier nicht echte Dialektik vorliegt."⁸⁾ Die unterschiedliche Formulierung der Kadenzen entspringt ihrer Funktion in der formalen Anlage der 20-taktigen Choralfughetta einerseits und der 72 Takte umfassenden Fugeneinanderansicht; darauf selbst hat er aber nicht mehr eingegangen.

Zu Stellen chromatischer Verdichtung des Satzes wie in Takt 12-13 der Choralfughe (Bach, BWV 57, 50, 1, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72).

Anmerkungen

- 1) Brieflich an den Verf.
- 2) Vgl. etwa vom Verf., **Zur Geschichte der "Musica concertante"**, in: Schweizerische Musikzeitung 102, 1982, S.228-257.
- 3) Vgl. Ulrich Siegele, **Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs**, Neuhausen-Stuttgart 1975.
- 4) Karl Straube, **Johann Sebastian Bach - Orgelwerke**, Bd.II. Leipzig 1913, S.74: "Diese Fuge ist gleichsam im Stil der Hochblüte gotischer Baukunst geschrieben; trotz einer Überfülle reizvoller Einzelheiten herrscht vollkommene Klarheit in der Gesamtordnung. Dieses meisterliche Ebenmaß ist die Ursache, daß die merkwürdige Schönheit und Innigkeit der Komposition nicht erkannt und bisher nicht genügend hoch bewertet worden ist." Peter Williams, **The Organ Music of J.S.Bach**, Bd.I, Cambridge 1980, S.158: "The fugue is one of the most interesting of all the organ fugues combining new solutions to formal problems with ingenious counterpoint and far reaching treatment of the subject itself." Der Verf. weiß sich im folgenden der Darstellung von Williams verpflichtet (a.a.O., S.154-163).
- 5) Vgl. Peter Williams, **The Musical Aims of J.S.Bach's Clavierübung III**, in: Jan Bent (Hrsg.), **Source Materials and the Interpretation of Music**, London 1981, S.259-278. Ders. in: **The Organ Music of J.S.Bach I** (s. Anm. 4), S.160: "It would be difficult to find two other keyboard works of J.S.Bach with quite such a correspondence." Allerdings erwägt er nicht die Möglichkeit eines direkten Weiterdenkens des Einen im Anderen. Zur Entstehungszeit von Praeludium und Fuge in C-dur vgl. Dieter Klien, **Kritischer Bericht**

Satzes in Betracht, so vergrößert sich die Vielfalt der Quintkonkretisierungen wesentlich.

- 8) Rudolf Stephan, Die Wandlung der Konzertform bei Bach, in: Die Musikforschung 6. 1953. S.127-143 das Zitat S.141

1

Al-lein Gott in der Höh' sei Ehr'

und Dank für sei - ne Gna - de

2

Sandra Veres

Festschrift zum 80. Geburtstag

herausgegeben von Andreas Traub

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Sándor Veress : Festschr. zum 80. Geburtstag / hrsg.
von Andreas Traub. - Berlin : Haseloff, 1986.
(Wissenschaftspublikation : Musikwissenschaft)
ISBN 3-926148-01-2

NE: Traub, Andreas [Hrsg.]; Veress, Sándor
Festschrift

Copyright: Verlag Haseloff, Berlin 1986
Alle Rechte vorbehalten
Text: multitext Berlin
Druck: Haseloff Berlin
Printed in Germany
ISBN 3-926148-01-2