

## **Die Kunst der Fuge: Ein Denkmal der Polyphonie.**

**Erläuterung: Christiaan Ingelse**

**Übersetzung: Abraham den Dunnen**

Bachs Meisterwerk *Die Kunst der Fuge* entstand in einer Zeit, da auf dem Gebiet der Musik neue Trends aufkamen. Bei dem 'alten' Stil ging es um gut durchgearbeitete Polyphonie (Mehrstimmigkeit), wobei die Rede war von mehreren gleichzeitig verlaufenden musikalischen Schichten, von einer Kombination von mehreren selbständigen Melodien, woraus sich oft eine sehr komplexe Musik ergab.

Die diesem Stil zugrunde liegende Musikphilosophie reicht bis in das Mittelalter zurück.

Der Komponist war damals noch weitgehend orientiert an dem 'Schöpfer', an Gott.

Die Musik sollte eine Abbildung der kosmischen *Ordnung* in der Schöpfung sein.

In dem 'neuen' Stil war man viel mehr auf den Menschen ausgerichtet.

Die Musik sollte vor allem gefallen, angenehm sein und leicht ins Ohr gehen.

Man wollte keine komplexe Polyphonie, sondern einfache, direkt ansprechende Melodien, von Akkorden begleitet.

Bach war zum Großteil noch ein Vertreter der 'alten' musikalischen Auffassungen, obwohl er durchaus auch die neuen Strömungen in sich aufgenommen hat.

Im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verschärften sich die unterschiedlichen musikalischen Gegensätze zwischen 'alt' und 'neu' immer mehr.

Bach war sogar persönlich damit konfrontiert, als er in der Musikzeitschrift *Der Critische Musicus* vom Redakteur dieser Zeitschrift, Johann Adolph Scheibe, attackiert wurde: "dieser große Mann (Bach wurde nicht namentlich genannt, aber der Kenner wusste durchaus, dass um *ihn* es ging), der von mancher Nation bewundert würde, wenn nur er mehr Gefälligkeit aufwiese, und wenn er die Natürlichkeit seiner Stücke nicht zunichte machte mit einem bombastischen, verworrenen Stil, und wenn er ihre Schönheit nicht trübte mit zu viel Geziertheit".

Bach fand einen hervorragenden Verteidiger gegen diesen Frontalangriff in der Person von Johann Abraham Birnbaum, Dozent für Rhetorik an der Universität von Leipzig.

In seiner Replik kontra Scheibe schrieb er u.a.: "Wohlan, je größer die Kunst ist...um so glänzender die Schönheit strahlt die so hervorgebracht ist. Es ist also unmöglich dass die wahre Kunst die Schönheit von irgendetwas trüben könnte. Wie sollte denn der illustere Hofkomponist, auch wenn er alle Kunst anwendete über die er verfügt um seine Kompositionen anzufertigen, das *natürliche* Element davon wegnehmen und die *Schönheit* derer *trüben*?"

Und eben in jener Zeit, etwa zwischen 1737 und 1750, also während der letzten Jahre seines Lebens, errichtete Bach der Polyphonie ein musikalisches Denkmal einer nie gekannten Perfektion und musikalischer Schönheit: *Die Kunst der Fuge*. Man könnte es gewissermaßen Bachs Antwort nennen, die Scheibe und mehr im Allgemeinen dem Geist seiner Zeit galt!

In der *Kunst der Fuge* gibt er eine Musterbeispiel von allen kontrapunktischen (Kontrapunkt = die Lehre der Mehrstimmigkeit, der Polyphonie) Möglichkeiten mittels einer Reihe von Fugen und Kanons, denen allen ein einziges in einer Tonart (d-Moll) geschriebenes Basisthema zugrunde liegt.

Und obwohl in diesem Werk von oft unfassbar gekonnt und komplex komponierter Musik die Rede ist (ein gefundenes Fressen für Musiktheoretiker, die die Schönheit der musikalischen Architektur zu schätzen wissen!), bleibt es zugleich in jeder Hinsicht wohlklingende Musik, Musik mit Emotion, natürlich und nicht künstlich infolge der imponierenden musiktheoretischen Kunstgriffe!

## Die Kunst der Fuge für Orgel?

*Die Kunst der Fuge* ist als Partitur überliefert mit einer separaten Notenlinie für jede Stimme. Es wird kein Instrument erwähnt.

Dennoch hat Gustav Leonhardt überzeugend nachgewiesen, dass hier von einem Zyklus von Fugen die Rede ist, der in erster Linie für das Cembalo gedacht war.

Eines der wichtigsten von Leonhardt genannten Argumente ist schon, dass man fast alles mit zwei Händen spielen kann, was bei Bachs Kompositionen für Ensembles wie zum Beispiel den Brandenburgischen Konzerten oder den Orchestersuiten absolut unmöglich ist.

Trotzdem gibt es nach meiner Meinung einen guten Grund, um dieses Meisterwerk außer auf dem Cembalo auch auf der Orgel zu spielen. Erstens wurde in Bachs Zeit die Grenze zwischen Orgel- und Cembalomusik nicht so strikte gewahrt, wie wir es heutzutage gewohnt sind.

Außerdem passen fast alle Fugen der *Kunst der Fuge* innerhalb des damaligen Umfangs der Orgelmanuale (C-c<sub>3</sub>), wie Jan van Biezen in einem Artikel über dieses Werk bemerkte. Auch für den Basspart gilt, dass er bei fast allen Fugen in den damaligen Pedalumfang (C-d<sub>1</sub>) passt.

Dagegen wäre einzuwenden, dass die Basspartien der Fugen der *Kunst der Fuge* oft derart kompliziert sind, dass sie sich sicher in Bachs Zeit mit dem Pedal kaum spielen lassen.

Dem steht gegenüber, dass Forkel, der seine Informationen dem Kontakt mit Bachs ältesten Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel verdankt, in seiner Biografie über Bachs verblüffende Pedaltechnik zu berichten weiß: "Mit dem Pedal brachte er nicht nur die Grundtöne hervor, oder die Töne wofür der Durchschnittsorganist den kleinen Finger der linken Hand benutzte, sondern er spielte mit seinen Füßen eine wirkliche Baßmelodie, die oft so beschaffen war daß mancher Ausführende kaum imstande gewesen wäre sie mit fünf Fingern zu spielen". Das bringt die Möglichkeit schon ein Stück näher, dass Bach mehrere Fugen der *Kunst der Fuge* auf der Orgel *mit* Pedal gespielt hat!

Weiter ist die Tatsache, dass *Die Kunst der Fuge* als Partitur überliefert wurde, an sich nicht ungewöhnlich für ein Werk für Tasteninstrumente. In Bachs Zeit geschah das bei streng polyphonen Werken schon öfter, auch bei spezifisch für Orgel bestimmten Kompositionen. Immerhin gibt die Orgel als Instrument einem als Musiker die Möglichkeit, die verschiedenen Fugen und Kanons ganz persönlich mit eigenen Registrierungen, mit eigenen Klangfarben zu interpretieren. Auf diese Weise wurde denn auch diese Aufnahme realisiert.

Obwohl an sich vertraut mit der barocken Registrierungskunst, habe ich mich nicht darum gekümmert, ob - was die Registrierung betrifft - *meine* Interpretation authentisch ist.

Die meisten Fugen wurden ja damals mit unterschiedlichen Plenumregistrierungen gespielt, und das würde bei solch einer großen Reihe von Fugen zu einer zu beschränkten und nicht schönen Registrierung führen. Eigentlich lädt dieses Werk zu einer sehr persönlichen Vorgehensweise ein: die Tatsache, dass kein Instrument vorgeschrieben wurde, verleiht ja der *Kunst der Fuge* auch etwas Mysteriöses.

Nicht umsonst gibt es allerlei Ausführungen mit verschiedensten Instrumenten und Ensembles, die alle dieses Meisterwerk auf ihre eigene persönliche Weise beleuchten. So möge man auch die Ausführung auf dieser CD betrachten: ich habe nur gemacht, was ich schön fand und was der Inhalt und die Emotion der Musik mir boten.

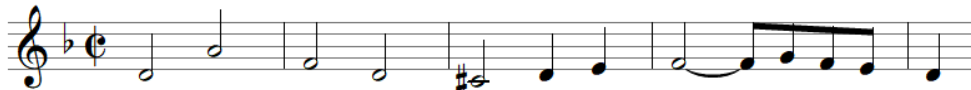
An sich könnte man das als 'authentisch' bezeichnen.

*Die Kunst der Fuge* läßt sich folgendermaßen einteilen:

A. Fugen mit einem Thema

- B. Kontrafugen
- C. Fugen mit zwei oder drei Themen, sog. Doppel- oder Tripelfugen
- D. Spiegelfugen
- E. Kanons
- F. Eine unvollendete Fuge mit vier Themen, eine Quadrupelfuge.

### Das Thema der Kunst der Fuge



Das Grundthema der *Kunst der Fuge* scheint auf den ersten Blick nichts Besonderes zu sein: Es fängt an in ruhigen halben Noten mit einer steigenden Quinte, gefolgt von zwei fallenden Terzen, die zusammen den Dreiklang d moll bilden, gefolgt von dem Leitton unter dem Grundton und einer stufenweisen Abrundung zu der Terz, um mit einem kleinen Motiv in Achtelnoten zu dem Grundton zurückzukehren. Trotz seiner Einfachheit geht von dem Thema eine merkwürdige Anziehungskraft aus. Fast jedermann erfährt: es lässt dich nicht mehr los.

Neben dem Thema in der 'rechten' Form, dem sog. *Rectus*, wird das Thema auch umgekehrt angewandt, im sog. *Inversus*. Hierbei werden alle melodischen Intervalle wie folgt spiegelbildlich umgekehrt:



Mit anderen Worten: alle steigenden Intervalle des *Rectus* werden im *Inversus* fallende Intervalle, und umgekehrt werden alle fallenden Intervalle im *Inversus* steigende Intervalle.

Kombiniert man *Rectus* und *Inversus*, dann wird das harmonische Spannungsfeld deutlich spürbar: reine Quinte (Ruhe, Entspannung) - verminderte Septime (Spannung) - reine Quinte (Entspannung, Ruhe).



Wahrscheinlich kommt eben auch infolge dieses harmonischen Spannungsfelds das Thema so gut an.

Außerdem sah Bach zweifellos mit dem Auge des Meisters die vielen Verarbeitungsmöglichkeiten und Kombinationen dieses Themas direkt vor sich erscheinen.

### A. Auf einem Thema basierte Fugen: Contrapunctus I bis IV

Die ersten vier Fugen (von Bach immer *Contrapunctus* genannt) basieren alle auf einem Thema. Contrapunctus I und II behandeln das Thema in *Rectus*-Form.

Contrapunctus III und IV behandeln das Thema als *Inversus*.

Es fällt auf, dass die ersten vier Fugen eine zunehmende Komplexität aufweisen. Jedoch trifft das eigentlich für die ganze *Kunst der Fuge* zu.

Die erste Fuge beschränkt sich, was die Tonart betrifft, auf d-Moll, gepaart mit der üblichen Antwort in der Dominanttonart (die 5. Stufe der Tonart), in diesem Fall also a-Moll.

Trotz der Einfachheit in Bezug auf die Tonarten langweilt die Fuge keinen Moment.

In der 2. Fuge wird das Thema rhythmisch verlebendigt: die Achtelnoten am Ende erscheinen jetzt punktiert:



Der punktierte Rhythmus wird in der ganzen Fuge durchgehalten. Auch hier beschränkt sich die Tonart hauptsächlich auf d- und a-Moll mit einigen Ausweichungen zu anderen Tonarten.

Im *Contrapunctus III* bildet der *Inversus* das Thema der Fuge. Es wird von einem festen Gegenthema (*Contra Subject*) begleitet, das in beinahe der ganzen Fuge eine Rolle spielt. Dieses *Kontrasubjekt* fällt auf wegen seiner Chromatik (der Anwendung von Halbtönen).

*Contrapunctus IV* mit seinem *Inversusthema* ist deutlich viel umfangreicher als die ersten drei Fugen.

Ein schönes kleines Motiv, das dem Ende vom Thema entstammt, kehrt in den Gegenstimmen dieser Fuge vielfach zurück:



wird in den Gegenstimmen:



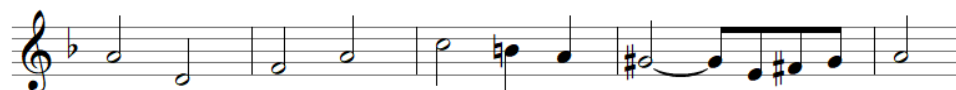
Hier geht es also eigentlich um die Umkehrung der letzten fünf Noten, also um das Achtelnotenmotiv des *Rectusthemas*, wobei die letzte Note steigt statt fällt.



Infolge der Wiederholung und der von Bach in dem Motiv angewandten Chromatik geht von ihm eine stark expressive Wirkung aus.

Übrigens spielt das Schlußmotiv des Kunst-der-Fuge-Themas (KdFT), sowohl als *Rectus* wie *Inversus*, fast in allen Fugen eine wichtige Rolle, u.a. in den verschiedenen Zwischenspielen, wobei das Thema an sich keine Rolle spielt und wobei allerlei sehr schöne Sequenzen entstehen (eine Sequenz besteht daraus, dass ein Motiv in einer fallenden oder steigenden Reihe von Motiven wiederholt wird).

Im Vergleich zu den vorigen Fugen nimmt die Anzahl Tonarten in dieser Fuge wesentlich zu. Auf hervorragende Weise passt Bach das Thema mehrmals so an, dass daraus eine sehr schöne Modulation hervorkommt:



Mit diesem angepassten Thema komponierte Bach eine wunderschöne Kette von aufeinanderfolgenden Modulationen von F-Dur über g-Moll zu d-, a- und e-Moll.

## B. Kontrafugen: *Contrapunctus V bis VII*

Bei den folgenden drei Fugen handelt es sich um sog. *Gegenfugen* oder *Kontrafugen*.

Das heißt, dass das *Rectusthema* fast immer von einem *Inversus* beantwortet wird, und umgekehrt der *Inversus* von einem *Rectus* beantwortet wird.

In diesen Fugen kommt außerdem oft ein *Stretto* vor, d.h. dass ein Thema einsetzt, während das vorige noch nicht zu Ende ist.

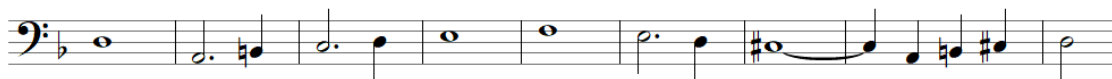
Die Terzen des Fugenthemas werden stufenweise ausgefüllt in einem punktierten Rhythmus:



Im Contrapunctus VI *in Stile francese*, d.h. im Stil der französischen Ouvertüre mit ihren charakteristischen scharf punktierten Rhythmen, kommen die beiden Varianten des KdFTs, *Rectus* und *Inversus*, auch noch in der Verkleinerung vor, d.h. mit halbierten Notenwerten.



Im Contrapunctus VII wird außer der Verkleinerung auch noch die Vergrößerung (also mit doppelt so langen Notenwerten) des KdFTs behandelt:



Diese Vergrößerung des Themas wiederholt sich während des ganzen Stücks und erscheint nacheinander im Bass (als *Inversus*), im Tenor (*Rectus*), im Alt (*Inversus*) und im Sopran (*Rectus*).

Inzwischen hüpfet das KdFT in seinem Grundrhythmus und in der Verkleinerung lustig zwischendurch, wobei das Ganze immer, trotz dieser Komplexität, unveränderlich wunderbar schön und natürlich klingt!

### C. Fugen mit zwei oder drei Themen: Contrapunctus VIII bis XI

Contrapunctus VIII und XI sind beide *Tripelfugen* (Fugen mit drei Themen),

Contrapunctus IX und X sind *Doppelfugen* (Fugen mit zwei Themen).

Interessant ist es, die Themen von Contrapunctus VIII und XI miteinander zu vergleichen:



Zu sehen ist, dass Thema I von No. VIII als Thema II von No. XI in der Umkehrung, also als *Inversus* erscheint.



No. XI  
Thema III

Thema II von No. VIII ist ein leichtfüßiges Thema, bestehend aus einer Sequenz von kleinen Motiven, wobei auf eine fallende Terz eine steigende Sekunde mit drei repetierenden Tönen folgt und wobei der letzte Ton wieder den Ausgangspunkt für das wiederholte Motiv bildet.

Das Ganze erhält dadurch eine fallende Tendenz.

Thema III von No. XI besteht aus einer gleichen Art Sequenz von leichtfüßigen kleinen Motiven: das Motiv fängt jetzt mit einer fallenden Sekunde an, worauf eine steigende Terz folgt, weshalb es eine steigende Tendenz erhält. Außerdem stellt sich heraus, dass das Motiv die Unterschrift des Meisters in den Noten: B.A.C.H. enthält.

No. VIII  
Thema III

No. XI  
Thema I

Während No. XI mit dem *Rectus* des KdFTs als 1. Thema eröffnet, wobei das Thema immer von Pausen unterbrochen wird, erscheint dasselbe KdFT als *Inversus* im No. VIII als 3. Thema. Contrapunctus VIII erweckt als Ganzes einen leichtfüßigen Eindruck, vor allem auch infolge des leichtfüßigen Sequenzthemas. Obwohl beim Contrapunctus XI das leichtfüßige Sequenzthema auch eine wichtige Rolle spielt, macht diese monumentale Fuge viel mehr einen dramatischen Eindruck, namentlich wegen der reichlichen Chromatik und der oft kühnen Harmonien.

Contrapunctus IX und X sind beide Doppelfugen, Fugen mit zwei Themen.

In diesem Zusammenhang soll hier kurz der in der Fugentechnik so wichtige "umkehrbare Kontrapunkt" erörtert werden. Bei Fugen mit mehreren Themen, wie zum Beispiel Doppel- und Tripelfugen, ist es wichtig, sie so zu komponieren, dass die Themen untereinander austauschbar sind (diesen 'umkehrbaren' Kontrapunkt soll man also nicht verwechseln mit der 'Umkehrung' von Intervallen!). M.a.W. soll das eine Thema sowohl *unter* als *über* dem anderen Thema gut klingen. Normalerweise ist die Umkehrbarkeit in der Oktave. D.h. im Falle der beiden Themen des Contrapunctus IX, dass man das unten liegende 1. Thema eine Oktave nach oben oder wie hier, zwei Oktaven nach oben verlegen kann.

Sowohl unter als über dem ruhigen 2. Thema (das KdFT) klingt alles gleich gut.

Nun steht beim Contrapunctus IX die Angabe: "a 4 alla Duodecima".

Das bedeutet, dass es hier um eine vierstimmige Fuge geht, wobei das 1. Thema nicht nur eine

Oktave, sondern auch eine *Duodezime* (= Oktave + Quinte) nach oben verlegt werden kann:

In der Oktave klingt alles ebenso wunderbar gut wie in der Duodezime.

Auch beim Contrapunctus X ist von einem abweichend umkehrbaren Kontrapunkt die Rede. Die Themen können jetzt nicht nur eine Oktave, sondern auch eine *Dezime* (= Oktave + Terz) nach oben verlegt werden.

Im Notenbeispiel ist das 1. Thema in den äußeren Stimmen erkennbar, unten das Ausgangsthema und oben dasselbe Thema eine Dezime höher.

Das 2. Thema, das KdFT als *Inversus* mit ausgefüllten Terzen, wie es auch im Contrapunctus V vorkam, liegt hier in der Mitte.

Das 1. Thema ist ein merkwürdiges, etwas mysteriöses und zugleich wunderbar schönes poetisches Thema.

Die ersten drei Noten, ein Motiv, sich zusammensetzend aus einer steigenden Sekunde und einer fallenden Quarte, wird nach der Pause spiegelbildlich wiederholt, d.h. mit einer fallenden Sekunde und einer steigenden Quarte.

Ein sehr schöner Effekt entsteht, wenn im Laufe der Fuge das 1. Thema in fast zart klingenden parallelen Terzen gegen das KdFT erscheint.

#### D. Spiegelfugen: Contrapunctus XII und XIII

Im Contrapunctus XII und XIII bringt Bach ein ganz besonderes Kunstwerk zustande, denn hier geht es um Spiegelfugen. Hierbei wird die vollständige Fuge umgekehrt, also alles, was in der einer Fuge steigt, fällt in der anderen Fuge und umgekehrt.

M.a.W. wird die ganze Fuge gespiegelt!

Hierunter ist ein Ausschnitt, der beiden gespiegelten Fugen vom Contrapunctus XII dargestellt.

Aus dem Notenbeispiel läßt sich erkennen, dass auch die *Stimmen* dieser vierstimmigen Fuge gespiegelt sind: der Sopran der oberen Fuge wird Bass in der unteren Fuge, Alt wird Tenor, Tenor wird Alt und Bass wird Sopran.

Und trotz allem klingen beide Fugen jede für sich ungewöhnlich schön und natürlich.

Rectus

### Inversus



Beide Fugen sind notiert im 3/2-Takt und erhalten daher und auch infolge der Akzente, die außer auf dem 1. Schlag auch auf dem 2. Schlag spürbar sind, den feierlichen Charakter einer Sarabande.

Das KdFT wird im Laufe der Fuge verlebendigt, wobei der Quintensprung und die darauffolgenden Terzen stufenweise mit Achtel- und Viertelnoten ausgefüllt werden:



Namentlich der von Achtelnoten ausgefüllte Quintensprung spielt hierbei auch in den Gegenstimmen noch eine besondere Rolle und bereichert das Ganze mit speziellen rhythmischen Impulsen.

Contrapunctus XIII besteht aus einer dreistimmigen Spiegelfuge. Das KdFT ist in ihr in ein äußerst lebendiges und tanzhaftes Thema mit vielen Triolen und punktierten Achtelnoten transformiert.

Die rot markierten Noten verdeutlichen, wie dieses lebendige Thema von dem KdFT abgeleitet ist. Außerdem ist auch hier von einer *Contrafuga* die Rede, das Thema wird also mit der Umkehrung des Themas beantwortet. Übrigens ist der Einsatz deutlich abgeleitet von dem *Inversus* des Grund-KdFTs. Die Antwort rührt dann als *Rectus* vom Grund-KdFT her.





### Kanons I bis IV

Hiernach folgen vier Kanons, in denen also eine Melodie von Anfang bis Ende imitiert wird. In allen Kanons sind das KdFT oder eine Variante davon verarbeitet.

Beim Kanon I handelt es sich um einen Kanon in der Unteroktave.

Dank dem schnellen 9/16-Takt, der Umspielung des Themas in Sechzehnteln und dem charakteristischen Stakkato im 3. Takt hat das Ganze einen ausgelassenen spielerischen Charakter.



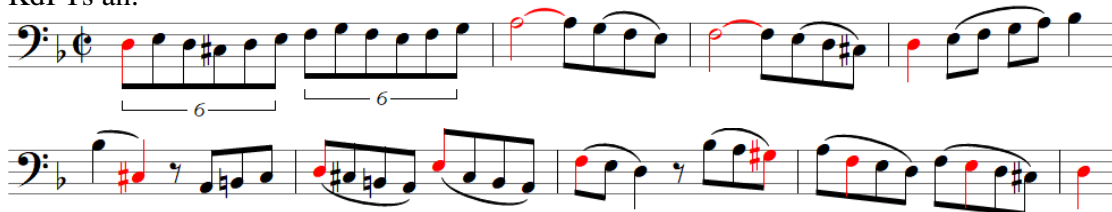
Kanon II ist ein Kanon in der Dezime: die Imitation der Unterstimme findet eine *Dezime* (= Oktave + Terz) höher statt. Das KdFT (als *Inversus*) ist hier synkopiert, gefolgt von dem abschließenden kleinen Motiv in punktierten Achtelnoten.



Indem die 2. Stimme eine Dezime höher einsetzt, plätschert die Gegenstimme in den Achtelnoten des 12/8-Taktes ruhig dahin. Allmählich kommen auch immer mehr Sechzehntel hinzu, was eine nahezu bizarre Lebendigkeit verursacht.

Später wechseln die Stimmen und wird derselbe Kanon wiederholt: die Oberstimme fängt mit dem synkopierten KdFT an, aber die Imitation ist jetzt in der *Unteroktave*.

Kanon III fängt in der Unterstimme mit dem *Rectus* des von vielen Achtelnoten umspielten KdFTs an.



Die 2. Stimme imitiert eine *Duodezime* (= Oktave + Quinte) höher. Gleichwie wie im Kanon II werden auch hier die Rollen später gewechselt: der Kanon wird wiederholt, wobei jetzt die Oberstimme anfängt und die Imitation in der Unteroktave stattfindet.

Kanon IV ist eine besondere Komposition: Bach schrieb ihn 1739 als Reaktion auf den Tod seines 24-jährigen Sohns Johann Gottfried Bernhard. Das Werk ist denn auch durch eine tief erlebte Melancholie gekennzeichnet. Und zugleich stellt es wieder einen großartigen Kanon dar; diesmal findet die Imitation des subtil umspielten *Rectus* des KdFTs statt in der Vergrößerung (also mit verdoppelten Notenwerten) *und* in der Umkehrung, wie der Titel angibt: *Canon per Augmentationem in Contrario Motu*.



### F. Eine unvollendete Fuge mit vier Themen, eine Quadrupelfuge: Contrapunctus XIV

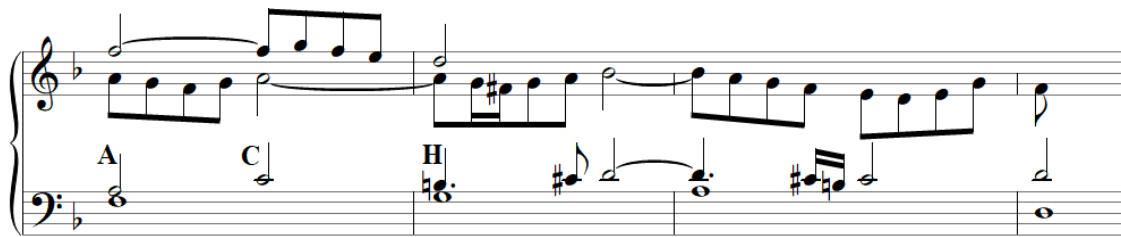
Diese letzte monumentale Fuge, die Bach wegen der am Ende seines Lebens entstandenen Augenkrankheit nicht mehr hat vollenden können, ist von zahlreichen Fragen umwoben. Anfangs gab es sogar Zweifel daran, ob diese Fuge wirklich zu der *Kunst der Fuge* gehörte, denn in der Erstauflage, kurz nach Bachs Tod, ist sie als eine *Fuga a tre sogetti* überliefert, also als eine Fuge mit drei Themen, in der das KdFT nicht vorkam.

Carl Philipp Emanuel, Bachs zweiter Sohn, hatte beim 239. Takt, dort wo die Handschrift des Autographs abbricht, folgende Notiz geschrieben: "Über dieser Fuge, wo der Name B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden ist, ist der Verfasser gestorben".

Ob diese Angabe wortwörtlich zu nehmen sei in dem Sinne, dass Bach, während er diese Fuge komponierte, vom Tod überfallen wurde, wird bezweifelt, aber man kann ohne weiteres davon ausgehen, dass sein Tod ihn tatsächlich daran gehindert hat, diese Komposition zu vollenden. Übrigens gibt es auch Theorien, dass Bach diese Fuge ganz bewußt nicht fertiggestellt hat, um so anderen, namentlich den Mitgliedern der *Societät der musikalischen Wissenschaften*, einer Gesellschaft prominenter Musiker, der Bach 1747 beigetreten war, die Gelegenheit zu geben diese Fuge zu vollenden.

Auf jeden Fall war es der Musikologe Gustaf Nottebohm, der 1880 in überzeugender Weise nachwies, dass die drei Themen dieser Fuge zu kombinieren sind mit dem KdFT und dass es also deutlich Bachs Absicht war, als Höhepunkt der *Kunst der Fuge* eine Quadrupelfuge zu schreiben, eine Fuge mit vier Themen.

Eben in Anbetracht der letztgenannten Tatsache bin ich persönlich der Meinung, dass es kaum Bachs Absicht gewesen sein könnte, der Öffentlichkeit eine unvollendete Fuge zu übergeben, denn wie könnte der Komponist nun gerade diesen letzten Höhepunkt seines meisterhaften Kontrapunktzyklus, das Schreiben einer glänzenden Quadrupelfuge, einem anderen überlassen? Im folgenden Notenbeispiel ist die Kombination der vier Themen dargestellt, im Bass: Thema I, ein feierliches Thema mit hauptsächlich halben und ganzen Noten, im Alt: Thema II, ein bewegliches Thema mit hauptsächlich Achtelnoten, im Tenor: Thema III, in dem der Komponist, gleichwie im Contrapunctus XI, seine Unterschrift in Noten niederlegt: B.A.C.H. und schließlich im Sopran: Thema IV das eigentliche KdFT.



Gleich wie viele andere habe ich die nicht geringfügige Herausforderung auf mich genommen, dieses faszinierende Meisterwerk zu vollenden. Die vollendete Quadrupelfuge erscheint außer auf CD in Partiturform im Musikverlag *Valeur Ajoutée*. Auf der CD ist diese Quadrupelfuge zweimal gespielt: einmal wie unvollendet überliefert und einmal in der von mir vollendeten Version.

Nach einem gründlichen Studium von *Contrapunctus XIV* gelangte ich zu der Schlussfolgerung, dass meine Vollendung jedenfalls nicht einen zu großen Umfang haben sollte.

Im Hinblick auf die Struktur dieser Fuge fällt auf, dass das ruhige feierliche 1. Thema von Bach ausführlich behandelt wird. Es kommt im ersten Abschnitt gleich 24-mal vor, 16-mal als *Rectus* und achtmal als *Inversus*. Im zweiten Abschnitt, wenn das lebendige 2. Thema mit den vielen Achtelnoten vorgestellt wird, kommt es deutlich weniger, d.h. nur viermal allein vor, in allen vier Stimmen einmal und darauf nochmals viermal, jedoch jetzt in Kombination mit dem 1. Thema, insgesamt also nur achtmal.

Im dritten Abschnitt, wo das 3. Thema, das B.A.C.H.-Thema vorgestellt wird, kommt dieses Thema insgesamt elfmal allein vor, dabei zweimal als *Inversus*.

Danach kommt, kurz bevor die Komposition im 239. Takt abbricht, zum ersten Mal die Kombination dieser ersten drei Themen vor.

In meiner Version folgt darauf nochmals dreimal die Kombination der ersten drei Themen.

Also gibt es diese Kombination von Themen insgesamt viermal.

Es schien klar zu sein, dass die geringere Aufmerksamkeit für das 2. und 3. Thema hinsichtlich des 1. Themas in Bachs Komposition sich auf die Vollendung des letzten Abschnitts auszuwirken hatte.

Das Erscheinen des KdFTs mußte m.E. der kulminierende Höhepunkt der Fuge werden.

Die Kombination der ersten drei Themen zusammen mit dem KdFT erklingt insgesamt dreimal, mit dem KdFT nacheinander im Bass, im Alt und schließlich im Sopran, Letzteres nach einem Orgelpunkt auf dem Ton A im Pedal (auf der Dominante der Grundtonart d) worüber das expressive, vom KdFT hergeleitete Achtelnotenmotiv aus dem *Contrapunctus IV* noch eine wichtige Rolle spielt.

In der hohen Lage erklingt das Thema dann, im wahrsten Sinne des Wortes, als ein glänzender Höhepunkt!

Schließlich wird die Fuge mit einem Orgelpunkt auf der Schlußnote d im Pedal abgeschlossen, worüber noch einmal das KdFT im Tenor erscheint, jetzt aber nicht in Kombination mit den anderen drei Themen.

### **Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen sein oder Vor deinen Thron tret ich hiermit**

In der ersten Herausgabe der *Kunst der Fuge* (1751) wurde folgenden Satzteil mit aufgenommen: "Der selige Autor dieses Werkes wurde von seiner Augenkrankheit und dem darauffolgenden Tod daran gehindert die letzte Fuge, in der er bei der Einführung des dritten Themas auf seinen eigenen Namen verweist, zu vollenden; deshalb wurde, als Entschädigung der Freunde seiner

Muse, der vierstimmige Kirchenchoral am Ende hinzugefügt, den der Verstorbene wegen seiner Blindheit an Ort und Stelle seinem Freund diktierte”.

In Wirklichkeit betraf es hier eine schon früher erstellte Choralkomposition.

Aus dem verfügbaren historischen Material läßt sich ungefähr Folgendes rekonstruieren: Als Bach fühlte daß er sich seinem Ende näherte, bat er seinen Schüler Johann Christian Kittel, den im strengen Motettenstil komponierten Choral *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* vorzuspielen. Als dann er zuhörte, erkannte er, dass die Komposition verbesserungsfähig war, und er diktierte an Ort und Stelle Nachbesserungen. Außerdem erkannte er, dass die Melodie auch benutzt wird für das Lied *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Er erteilte die Anweisung, diesen Titel für dieses Werk zu benutzen. Mit diesem Titel wurde der Choral auch von einem anonymen Kopisten am Ende des Manuskripts der *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* aufgenommen.

Diejenigen, die sich nach Bachs Tod um die Herausgabe der *Kunst der Fuge* gekümmert hatten, wussten offensichtlich nicht von der neu bearbeiteten *Vor deinen Thron*-Version, sahen aber ein, dass Bach auf seinem Sterbebett an dem Werk herumgefeilt hatte, und so fügten sie der *Kunst der Fuge* die ältere Version dieses Chorals hinzu. Es ist also klar, dass dieser Choral eigentlich nicht zu der ursprünglichen Anlage von Bachs Fugenzklus *Die Kunst der Fuge* gehört.

Dennoch gefiel es mir, dieses Werk als letzte Aufnahme auf dieser CD erklingen zu lassen: Erstens wäre dieser Choral dennoch zu betrachten als eine Art musikalisches Lebewohl, als Bach erkannte, dass bald er vor den Thron seines Schöpfers, “vor deinen Thron”, erscheinen sollte. Deshalb passt es eben auch hier, weil ja Bach *auch* bis zum Schluss an der *Kunst der Fuge* gearbeitet hat und wie gesagt die Quadrupelfuge nicht hat vollenden können.

Zweitens passt in musikalischer Hinsicht dieses Vorspiel besonders gut in den musikalischen Inhalt der *Kunst der Fuge* hinein: der Komponist wendet hier ja einen streng polyphonen Motettenstil an, wobei jede Choralzeile auf sehr schöne Weise vorimitiert wird, sowohl als *Rectus* wie auch als *Inversus*.



Die ganze Komposition atmet die schlichte Atmosphäre, die besonders gut zu dem Text “Vor deinen Thron tret ich hiermit” passt. Denn wenn vor dem Thron Gottes ein Mensch erscheint, weiß er nur zu gut, dass nichts er von sich aus tun kann, dass alles Beiwerk, alles was man zu besitzen dachte, wegfällt.

#### **Herangezogene Literatur:**

Rob van Hilst: 1750 het laatste jaar van Johann Sebastian Bach

Kees van Houten: Die Kunst der Fuge Johann Sebastian Bach

Kees van Houten: Leipziger Orgelkorale (van Taal tot Klank)

Christoph Wolff: Johann Sebastian Bach, zijn leven, zijn muziek, zijn genie.

Jan van Biezen: Die Kunst der Fuge van Bach. In “Het Orgel” mei 2020

#### **Curriculum Vitae Christiaan Ingelse**

Christiaan Ingelse studierte Orgel bei Piet van Egmond und am "Koninklijk Conservatorium voor Muziek" in Den Haag, bei Adriaan Engels und Wim van Beek. Bei dem Erwerb seines Solistendiploms wurde er gleichfalls mit der "silbernen Fockmedaille" und dem "Nicolaipreis"

ausgezeichnet.

Krone seines Orgelstudiums war die Zuerkennung des "Prix d'Excellence". Zur Vorbereitung hierauf hat er sich bei Gustav Leonhardt und an der "Hochschule für Musik und darstellende Kunst" bei Herbert Tachezi in Wien auf Barockmusik spezialisiert.

Christiaan Ingelse war mehr als 30 Jahre erster Organist der "St. Janskerk" in Gouda (Niederlande) und im letzten Jahr auch Stadtorganist von Gouda.

Er gibt Konzerte im In- und Ausland.

Er machte viele CDs, worunter eine vollständige Aufnahme des 'Dritter Theil der Clavier Übung' von Johann Sebastian Bach auf Doppel-CD und eine Produktion: '*Christiaan Ingelse bespielt die vier Orgeln der Sint-Janskerke in Gouda*'.

Seine neueste Aufnahme ist eine Doppel-CD auf der Reilorgel in Rosenheim (Deutschl.): eine vollständige Aufnahme von Bachs Meisterwerk *Die Kunst der Fuge*, einschließlich einer von ihm vollendeten Version der Quadrupelfuge, die Bach infolge seines frühzeitigen Todes nicht hat vollenden können.

Christiaan Ingelse ist aktiv als Komponist von Choralkompositionen und von freien Werken für Orgel.

Er komponiert in unterschiedlichen Stilen, barock, romantisch und moderat modern.

Viele seiner Kompositionen sind als Noten veröffentlicht worden, u.a. im *Den Hertog-, Willemsen-, Boeijenga- und Spiritoso-Verlag*

Er spielte zwei CDs mit eigenen Psalmkompositionen ein: *Canticum Novum* und *Psalme, eine Quelle der Inspiration*.

Christiaan Ingelse schrieb eine inzwischen viel verwendete sechsteilige neue Lehrmethode für Kirchenorgel: *Organo Pleno*, und ein dreiteiliges Supplement *Organo Pleno +* (veröffentlicht im Willemsen-Verlag).

Er gewann 2019 zwei Preise beim von "Orgelkids" im Zusammenhang mit ihrem 10. Jahrestag organisierten internationalen Kompositionswettbewerb, namentlich einen zweiten Preis für ein Orgel solo für die sog. "Doe-Organ" und einen zweiten Preis für eine Bach-Bearbeitung für "Doe-Organ".

Inzwischen arbeitet Ingelse an einem ausführlichen Kompositionsprojekt: Choralvorspiele zu allen 150 Psalmen. Christiaan Ingelse war als Redakteur und Autor beteiligt am "Nieuw Handboek voor de Kerkorganist" (Herausgabe: Boekencentrum)

[www.christiaaningelse.nl](http://www.christiaaningelse.nl)

### **Die Reil-Organ in der St.Nikolauskirche in Rosenheim (Deutschland)**

2009 wurde in der St. Nikolaus-Kirche in Rosenheim (Deutschland) eine neue, vom Organbauer Reil BV in Heerde (Niederlande) gebaute Organ in Gebrauch genommen. Die Organ, die die 1958 von Carl Schuster gebaute Organ ersetzte, verfügt über 41 Register auf drei Manualen und Pedal. Das Organgehäuse wurde erstellt nach einem zeitgenössischen Entwurf, aber mit einer klassischen Einteilung und mit Verhältnissen, die den barocken Klangcharakter des Instruments widerspiegeln.

Das Eichengehäuse ist überzogen mit einer transparenten weißen Farbbeschichtung.

Hierdurch hat die Organ immer eine andere Ausstrahlung, je nachdem wie das Licht fällt, vergleichbar mit einer Perle.

Angesichts der akustischen Gegebenheiten wurde das Hauptwerk über das Unterpositiv platziert. Das dritte Manual ist als Rückpositiv gewissermaßen ein selbständiges Werk, ausgelegt für eine Continuo-Funktion. Trotzdem ist auch dieses Rückpositiv hervorragend dazu geeignet, in

Solo-Orgelstücken benutzt zu werden.

Die Kirche hat eine lange Nachhallzeit. Material, Entwurf des Pfeifenwerks und die Intonation sind hieran vollständig angepasst. Die Orgel kennzeichnet sich durch einen tragenden, vielfarbigen und den ganzen Raum erfüllenden singenden Klangcharakter.

### Disposition der Orgel

<u>Hauptwerk (I)</u>	HW	<u>Unterpositiv (II)</u>	UP
Quintadena 16'	Q16	Baarpijp 8'	BP8
Prestant 8', Diskant doppelt	P8	Gedekt 8'	G8
Roerfluit 8'	RF8	Quintadena 8'	Q8
Viola di Gamba 8'	VG8	Prestant 4'	P4
Octaaf 4'	O4	Fluit 4'	F4
Spitsfluit 4'	F4	Salicet 4'	S4
Quint 3'	Q3	Nasard 3'	N3
Octaaf 2'	O2	Octaaf 2'	O2
Mixtuur VI-VIII	M	Gemshoorn 2'	GH2
Cornet IV	C	Terts 1 3/5'	T1 3/5
Trompet 8'	T8	Mixtuur III-IV	M
Hautbois d' amour 8'	Hb8	Fagot 16'	FA16
		Vox Humana 8'	VH8
<u>Rückpositiv (III)</u>	RP	<u>Pedal</u>	Ped
Gedekt 8', Bass/Disk.	G8	Prestant 16'	P16
Fluit Travers 8', Diskant	FT 8	Subbas 16'	S16
Prestant 4', ab f0 doppelt	P4	Octaaf 8'	O8
Blokfluit 4'	F4	Gemshoorn 8'	GH8
Woudfluit 2'	F2	Octaaf 4'	O4
Flageolet 1'	F1	Bazuin 16'	B16
Sesquialter II, Bass/Disk.	Sq	Trompet 8'	T8
Kromhoorn 8'	K8	Klaroen 4'	K4

Koppeln: HW-UP, UP-RP, HW-Ped, UP-Ped

Tremulant für die ganze Orgel Tr

Tremulant für das RP TrR

Cimbelstern

Nachtigall

Vier Keilbälgen

Winddruck: 67 mm.

Stimmung nach Barnes

### Verwendete Registrierungen

Contrapunctus I: HW: P8, Ped: P16, O8, GH8

Contrapunctus II: RP: G8, F4, K8

Contrapunctus III: RP: G8, F4

Contrapunctus IV: HW: P8, RF8, O4, Ped: P16, O8, O4

Contrapunctus V: P8, O4, Q3, O2, UP: Q8, G8, P4, O2, Ped: P16, S16, O8, O4, HW-UP,

U-Ped  
 Contrapunctus VI: UP: BP8, Q8, N3, VH8  
 Contrapunctus VII: HW: O4, Q3, T8, UP: BP8, Q8, P4, O2, M, Ped: T8, UP-Ped  
 Contrapunctus VIII: HW: VG8, Hb8,  
 Contrapunctus IX: RP: F4  
 Contrapunctus X: RP: G8, TrR  
 Contrapunctus XI: HW: Q16, P8, O4, Q3, O2, M, RP: Q8, P4, O2, M, Ped: P16, O8, O4, B16, T8, HW-UP, UP-Ped  
  
 Contrapunctus XII  
 Rectus: HW: Q16, P8, F4, UP: BP8, Q8, Ped: P16, S16, O8, HW-UP, UP-Ped  
 Inversus: HW: VG8, RF8, UP: BP8, G8, S4, Ped: S16, GH8, HW-UP, UP-Ped  
 Contrapunctus XIII  
 Rectus: UW: G8, GH2  
 Inversus: UW: G8, F4  
  
 Canon I: RH: UP: BP8, N3, T1 3/5, LH: RP: G8, Sq, K8  
 Canon II: RH: RP: FT8, G8, LH: HW: RF8  
 Canon III: RH: UP: BP8, F4, N3, LH: Q16, P8, F4  
 Canon IV: RH: HW: Hb8, LH: UP: VH8, Tr  
 Contrapunctus XIV: HW: P8, RF8, O4, Q3, O3, M, T8, UP: BP8, Q8, P4, O2,, M, T1 3/5, Ped: P16, S16, O8, O4, T8, HW-UP, UP-Ped

Wenn wir in höchsten Nöthen sein / Vor deinen Thron tret ich hiermit:  
 HW: V8, RP: F4 (Oktav tiefer) Ped: S16, G8