

*Meße einige wieder abdrucken lassen . . .*³ Man hat eben nur so viele Abzüge gemacht, als sich zu einer Messe aller Voraussicht nach absetzen ließen und ersparte so Buchbinderkosten und Raum für Lagerung. Bei weiterem Bedarf setzte man die Abzieharbeit fort, konnte aber inzwischen an den Platten manipulieren. Von der *Kunst der Fuge* sind drei Abzüge bekanntgeworden:

a) mit der *Nachricht*; b) mit dem *Vorbericht* Marpurgs (ohne Berücksichtigung des Druckfehlerverzeichnisses); c) mit dem *Vorbericht* Marpurgs (unter Berücksichtigung des Druckfehlerverzeichnisses). Ein solches Exemplar besitzt die Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur Kb 73; es war das Handexemplar Carl Philipp Emanuel Bachs. Zeitlich muß a) knapp vor der Ostermesse 1752 hergestellt worden sein, b) zur Ostermesse, c) wohl noch im Laufe des Jahres 1752, denn bei so schwachem Verkauf lag später keine Notwendigkeit mehr vor. Es liegen daher mit ziemlicher Sicherheit alle drei Abzüge im Jahre 1752.

Daß Carl Philipp Emanuel Bach oder Friedrich Wilhelm Marpurg die Herausgeber waren, sind unbewiesene Behauptungen. Ersterer war natürlich beteiligt an der Herausgabe, Marpurg hat nur den *Vorbericht* zu b) und c) beigezeichnet. Ebenso ist Berlin als Erscheinungsort von b) und c) durch nichts zu beweisen. Das mit ziemlicher Sicherheit richtige Datum für das Erscheinen des Erstdruckes lautet also: Leipzig, Ende April oder Anfang Mai 1752.

Das Thema der Fuge C-dur aus Johann Sebastian Bachs Wohltemperiertem Klavier I

von Franz-Peter Constantini, Wien

Über die Herkunft des Themas der Fuge C-dur (BWV 846) aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* sind schon manche Spekulationen angestellt worden. Wilhelm Werker¹ glaubte im melodischen Duktus des Themas den in der Renaissance beliebten „Schlager“ *L'homme armé* zu erkennen – ein Gedanke, den Johann Nepomuk David² begeistert aufgriff, und als weiteren Beleg solcher Zusammenhänge den die Jupitersymphonie durchziehenden Cantus firmus anführte. Hermann Keller³ schloß sich der Meinung Max Seifferts⁴ an, der melodische Verlauf dieses Themas gehe auf den der Orgelfuge C-dur (BWV 545) aus Bachs Weimarer Zeit zurück. Einen auffallend ähnlichen Bau erkannte er am Thema der Fuge *As-dur* (BWV 886) des *Wohltemperierten Klaviers II*, da man sich den melodischen Verlauf „aus einer Intervall-Ausweitung des Themas der C-dur-Fuge des ersten Teils entstanden denken könnte, ein Thema, das von der Quarte regiert“ wird. Seiffert vermutete Beziehungen zwischen dem Thema der eingangs genannten Orgelfuge Bachs und zwei Fugenthemen Nicola Porporas⁵, da

³ *Bach-Dokumente*, Bd. I, Kassel usw. 1963, S. 117.

¹ In den u. a. von A. Schering (Bach-Jb. 1922, S. 72 ff.) kritisierten *Studien über die Symmetrie und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, Leipzig 1922.

² *Die Jupiter-Symphonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*,

⁴ Göttingen 1960, S. 10.

³ *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 134.

⁴ *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 413.

⁵ Hrsg. von A. Farrenc, in: *Le Trésor des Pianistes VIII*, Paris 1861; die Echtheit der insgesamt sechs durch Clementi überlieferten Fugen ist nicht sicher verbürgt.

eine bestehende Ähnlichkeit vorliegt. Nach Gunter Maier⁶ scheint „*der Bachforschung bisher entgangen*“ zu sein, daß das Thema der Fuge C-dur von der „*Fortführung des Dux im fugierten Teil des Präludiums der g-moll-Partie*“ aus Johann Kuhnaus *Neuer Clavier-Übung II* (1692) abgeleitet sei, denn es sei „*unwahrscheinlich, daß zwei so scharf geprägte Themen durch Zufall übereinstimmen*“.

Nun, Zufall ist die Tatsache, daß alle oben genannten Themen miteinander verwandt sind, gewiß nicht; es handelt sich vielmehr um einen weit verbreiteten Thementyp, der zudem nicht an eine bestimmte Stilepoche gebunden ist. Thementypen sind meist – wenn ihnen nicht irgendein modisches Affektsymbol zugrunde liegt – ein Produkt zwingender musikalischer Logik. In unserem Falle ist es die Quarte bzw. die Kombination zweier Quartschritte, die den melodischen Verlauf bestimmt.

Der hier aufgezeigte Typ begegnet erstaunlich oft: die imitierten Abschnitte der Messen, Motetten, Madrigale, Chansons und Ricercare der Renaissance bilden allein schon eine wahre Fundgrube für solche Subjecta. Die im folgenden ausgewählten Stichproben können beliebig ergänzt werden. Die große Zahl der Belege macht aber auch die Problematik so mancher Indizienbeweise über die direkte Herkunft eines musikalischen Gedankens von einem anderen deutlich – besonders, wenn es sich, wie hier, um Elemente melodischer Gestaltung handelt.

Aus dem unüberschaubaren Reichtum melodischer Linien greifen wir eine heraus; sie ist aufstrebend und besteht (den Gesetzmäßigkeiten des Stile antico folgend) aus der Kombination entgegengesetzter Schritte; wichtiges Bauelement bildet die Quarte. Je nach Stärkegrad der melodischen Ausbalancierung können zwei Formen unterschieden werden:

- A. Quarte (aufwärts) – Sekunde (abwärts) – Quarte (aufwärts)
 B. Quarte (aufwärts) – Terz (abwärts) – Quarte (aufwärts)

Die Linienform A bleibt im Ambitus einer Sexte, die Linienform B in dem einer Quinte. Häufig erhält die Quarte durch Synkopierung einen rhythmischen Akzent, so daß anschließend die Melodie im Sinne der Auflösung eines Vorhaltes abwärts drängt, ehe der neuerliche Aufstieg um eine Quarte folgt.

Das Gerüst der Linienform A begegnet wie ein Schulbeispiel im kunstvoll imitierten Thema des *Christe* bzw. *Agnus* der Messe *Dies sanctificatus* (Transkription der gleichnamigen Motette) von Palestrina⁷. (Bsp. 1)

Die beiden Quartschritte erzeugen erhebliche melodische Unruhe, die nach dem ästhetischen Empfinden der Palestrina-Schule durch vorwiegend stufenweise Bewegung in entgegengesetzte Richtung wieder ausgeglichen wird⁸. Dies läßt sich an vielen Fugenthemen beobachten.

Der Kern (die beiden kombinierten Quartschritte) erscheint häufig auch in stufenweise Bewegung eingebettet, oder auf andere Weise mit unermeßlichem Phantasie-reichtum melodisch eingekleidet, wobei aber dank der Prägnanz der Quartstruktur unser Typ deutlich zu erkennen ist. Stufenweise Ausfüllung des Quartintervalles war besonders bei zügiger Bewegung beliebt, da in diesem Falle „*der melodische Zusammenhang besonders intensiv empfunden*“ wurde⁹. Diese wahrhaft zeitlose, natürliche Art der Melodiebildung beschränkt sich nicht auf den Stile antico, sondern ist auch in der späteren Fugenthematik durchaus spürbar. Bei Jean Titelouze beispielsweise kommt der Typ mehrmals vor – nicht zuletzt abgeleitet aus dem Quartrahmen so mancher Psalminitien. Am markantesten begegnet der Typ in der choralgebundenen Sammlung *Le Magnificat . . . sur l'orgue* (1626)¹⁰ am Beginn des Versus „*Deposuit*“ im dritten Kirchenton. (Bsp. 2)

Eine Variante, wie diese im Anfangsthema von Constanzo Festas Madrigal *Così suav'è'l foco*¹¹ verdient Beachtung: die erste strukturelle Quarte wird mit den Schritten Sekunde –

⁶ Zum Thema der C-dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I von Johann Sebastian Bach (BWV 846), Mf 25 (1972), S. 181 f.

⁷ GA Bd. 15.

⁸ Vgl. K. Jeppesen, *Kontrapunkt*, ³Leipzig 1964, S. 64 ff.; Ch. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden 1968, S. 53 ff.

⁹ Jeppesen, S. 68.

¹⁰ GA der Orgelwerke in: Guilmant-Pirro, *Archives I*, Paris 1898.

¹¹ Neudruck: A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Bd. 3, Princeton 1949, S. 36 f.

Terz erreicht, einer uralten pentatonischen Wendung, die in der Themenmelodik mehrerer Jahrhunderte anzutreffen ist. (Bsp. 3)

Orlando di Lasso verwendet im *Sanctus* der *Missa ad imitationem moduli Surge prope* (1577)¹² eine melodische Einkleidung des Quartgerüsts (Bsp. 4a), die unwillkürlich an das Thema der Fuge zur *Dorischen Toccata* J. S. Bachs (BWV 538) erinnert (Bsp. 4b). Das *Sanctus*-Thema von Lasso kommt in seinem weitgespannten Melodiebogen dem Schwung des Bachschen Themas schon recht nahe. Bach steigert durch eine weitere Sequenzierung der Quartzelle den Ambitus bis zur Oktave und führt dann ganz traditionell, um die aufgestaute Energie zu lösen, die Melodie abwärts. Lasso bleibt in dem damals beliebten Ambitus einer Sexte. Während das *Kyrie*-Thema der genannten Messe von Lasso streng der Linienform A entspricht, berührt das *Sanctus* mit einer ausbalancierenden Drehnote (*e'*) die Linienform B. Bach, der die melodische Kurve straff weiterführt, löst an dieser Stelle die Spannung noch nicht.

Die bei Lasso zutage tretende Linienform B erkennen wir in Reinkultur an dem Thema von Janequins *Chanson Martin Menoit* (Attaignant 1534), das Andrea Gabrieli notengetreu in einer Fassung als *Orgelricercar*¹³ aufgreift. (Bsp. 5)

Der melodische Duktus solcher Themen ist ein Muster feinsten Ausgewogenheit: Nach erreichter Quarte sinkt die Melodie zwei Schritte zurück (anstelle dieser stufenweisen Bewegung kommt in den Beispielen auch ein Terzsprung abwärts vor), und steigt erst dann wieder um eine Quarte an. Über solche und ähnliche Möglichkeiten der Intervallbehandlung im Palestrina-Stil unterrichtet eingehend Jeppesen¹⁴.

Unter den vielen Belegen für die beiden Linienformen¹⁵ sind die im Schaffen J. S. Bachs wohl die markantesten. Man denke nur an das grandiose Thema „*Ihr aber seid nicht fleischlich. . .*“ der Motette *Jesu, meine Freude* (BWV 227): der zwingende melodische Verlauf folgt genau der Linienform A; es mutet wie eine diminuierte Fassung des eingangs zitierten Beispiels von Palestrina an. (Bsp. 6) Natürlich kann hier von einer direkten Beeinflussung nicht gesprochen werden. Der auftaktige Beginn mit den kanzonenhaften drei Tonwiederholungen verleiht dem Gedanken Bachs unerhörte Schwungkraft; nach der charakteristischen synkopierten Quarte, die zum Vorhalt wird, nimmt das Thema gemäß Linie A seinen Lauf im Hexachordambitus. Ein Grundprinzip des *Stile antico* spiegelt sich auch in diesem modernen Thema wider: nach dem Quartsprung aufwärts folgt (vorwiegend stufenweise) Bewegung in entgegengesetzter Richtung.

12 GA, Neue Reihe, Bd. 4.

13 *Orgel- und Klavierwerke Andrea Gabrielis*, hg. v. P. Pidoux, Heft 4, Kassel–Basel 1952, S. 17 ff.; eine weitere Fassung ebenda S. 14 ff.

14 S. 67 f.

15 Vgl. etwa: Josquin des Prés, Motette *Germinavit radix Jesse* (GA 2,1); *Magnificat* (GA Suppl., S. 30); Anfangsimitation des *Pleni sunt caeli* der Messe *Pange lingua* (GA 3,4); entsprechend dem Frühstadium der Durchimitation treten in dieser Zeit solche Melodieabschnitte nicht im Sinne eines konsequenten Themas auf, sondern werden bei weiteren Einsätzen frei verändert. Weiters: H. Isaak, *Asperges me* (*Choralis Constantinus*; DTÖ 10, S. 7); O. Lasso, *Kyrie* der Messe *Pro Defunctis* (GA, Neue Reihe, Bd. 6, S. 138 ff.); Th. Crecquillon, *Chanson Quand me souvient* (A. Schering, *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig 1931, S. 117 f.); J. Walther, *Kanon tertii toni*, aus *Sechs und zwanzig Fugen. . .*, 1542 (A. Schering, S. 77); G. Frescobaldi, *Canzon post il Comune der Messa della Domenica*, aus *Fiori musicali*, 1635 (GA der Orgelwerke hg. von P. Pidoux, Bd. 5, Kassel 1954); G. Gabrieli, *Canzon à 6* (J. W. Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jh.*, Beil. 8, Berlin 1878); S. A. Scherer, *Intonatio 2da* und *Intonatio 4ta quinti toni*, aus *Operum musicorum secundum. . .*, 1664 (hg. von Guilmant-Pirro, *Archives VIII*); J. K. F. Fischer, *Fuga I quinti toni*, aus *Blumen-Strauß*, nach 1732 (NA von R. Walter, Altötting 1956); G. Monn, *Versus II sexti toni*, aus *Präludien und Versetten* (Them. Kat. in DTÖ 39); J. E. Eberlin, *Fuga quinti toni*, aus *IX Toccate e fughe per l'organo*, 1747 (hg. von R. Walter, Altötting 1958); J. J. Fux, *Cum Sancto Spiritu* der Messe *Corporis Christi* (GA 1,1, S. 30 ff.) – die Reihe ließe sich ohne Zweifel noch lange fortsetzen.

Das Thema der Orgelfuge C-dur (BWV 545) hingegen fließt nach Art eines Ricercars in ruhiger Bewegung dahin. Die vollkommen ausgewogene Melodik gibt eindeutig die Linie B zu erkennen. (Bsp. 7)

Dazu kontrastiert im Vergleich das Thema der Fuge F-dur (BWV 556) aus den *Acht kleinen Präludien und Fugen*, deren wahrer Autor vielleicht Johann Ludwig Krebs ist; es bewegt sich in der Linienform B bei üppig diminuierter Fassung. (Bsp. 8)

Natürlich kann man auch im Schaffen Girolamo Frescobaldis, dessen Kunst J. S. Bach eifrig „geliebt u. studirt“¹⁶ hat, Belege finden. So rückt etwa das muntere Thema aus der *Canzona prima* (T. 62 ff.) des *Secondo libro di Toccate Canzone . . .* (1627)¹⁷ ganz in die Nähe des Themas der Fuge C-dur aus dem *Wohltemperierten Klavier I*. (Bsp. 9)

Die gemeinsamen Kennzeichen beider Gedanken sind aber zu typenhaft, als daß man von einer direkten Beziehung sprechen könnte. Frescobaldis Thema verläuft nach Linie B, in der kanzonenhaften Kürze, mit dem üblichen Auftakt. Daß sich die Eröffnung von Bachs Thema notengetreu mit Frescobaldis Gedanken deckt, wundert uns nicht – denn unzählige Themen des 17. und 18. Jahrhunderts beginnen so. In Bachs Thema aber erscheinen die beiden Linienformen A und B kombiniert, seine schlagkräftige, prägnante Rhythmik stempelt „jeden Einleitungsgedanken zu einem einmaligen, individuellen Gebilde“¹⁸. Die spielerische Bewegung der Kanzone ist hier der spätbarocken Affektrhythmik gewichen; doch beide Themen sind aus dem selben melodischen Material gemacht.

Nach ganz analogen Prinzipien ist auch das Thema Tomaso Albinonis (aus den Triosonaten op. 1) entworfen, das uns in der J. S. Bach zugeschriebenen Fuge A-dur (BWV 950) für Cembalo begegnet. (Bsp. 10)

Nimmt man das Thema der Fuge As-dur (BWV 886) des *Wohltemperierten Klaviers II* genauer unter die Lupe, so erkennt man den Grund der Verwandtschaft zum Einleitungsgedanken der Fuge C-dur des ersten Bandes. Die beiden Takte des vollkommen symmetrischen Entwurfes stehen im Sequenzverhältnis; der zweite Takt zeigt musterhaft die Linienform B (man beachte auch die charakteristische Synkope!), deren Bauelemente der erste Takt in umgekehrter Reihenfolge enthält. (Bsp. 11)

In so manchen Themen Bachs¹⁹ lassen sich die Konturen des in Rede stehenden Melodietypus entdecken. Für die Zeitlosigkeit seiner melodischen Gestaltung spricht auch die Tatsache, daß bei Mozart und Beethoven prächtige Belege vorkommen. Das Fugenthema „*Et vitam venturi saeculi*“ der Messe KV 49 kann als Kombination beider Linienformen A und B gedeutet werden – wie wir es bei Bach beobachten konnten. Hermann Abert²⁰ hat diesbezüglich bereits festgestellt, daß hier „ein aus der ersten Fuge von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* her bekannter, uralter Typus (*Hexachordthema mit Quartschritten*)“ vorliegt. Die reine Linienform B zeigt das Fugato-Thema aus dem „*Minore*“ des Trauermarsches von Beethovens *Eroica* – ein Thema, das nicht nur in seinem melodischen Duktus, sondern auch durch das Tempo „*Adagio assai*“ an den Typus des alten Ricercars denken läßt. Bei ruhiger Bewegung kommt die melodische Linie eines Themas besonders kraftvoll zum Tragen. (Bsp. 12)

Solcherart gebaute Themen haben Jahrhunderte hindurch alle Modeerscheinungen überdauert, weil sich in der melodischen Artung, wie gezeigt wurde, ein Grundgesetz musikalischen Denkens erfüllt.

16 C. Ph. E. Bach in einem Schreiben an J. N. Forkel, *Bach-Dokumente*, Bd. III, hrsg. von H.-J. Schulze, Kassel usw. und Leipzig 1972, S. 288.

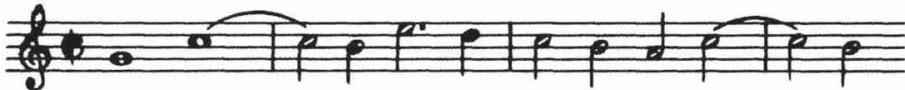
17 GA (P. Pidoux) Bd. 4.

18 H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 7 ff.

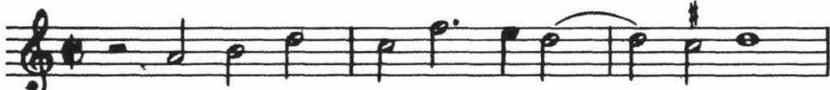
19 S. das Allabreve D-dur (BWV 589), oder den Schlußsatz der Triosonate c-moll für Orgel (BWV 526).

20 W. A. Mozart, Bd. 1, ⁷Leipzig 1955, S. 131.

Notenbeispiele

1. 

2. 

3. 

4a. 

4b. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 